

Polina Gedova

Gattungsnorm und Regelbruch

Landschaftsmalerei im Diskurs der Bildgattungen,
Italien ca. 1500–1650

Polina Gedova

Gattungsnorm und Regelbruch

Landschaftsmalerei im Diskurs der Bildgattungen,
Italien ca. 1500–1650

Dissertationen der LMU München

Band 14



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Gattungsnorm und Regelbruch

Landschaftsmalerei im Diskurs der
Bildgattungen, Italien ca. 1500–1650

von

Polina Gedova

Herausgegeben von der
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität
Geschwister-Scholl-Platz 1
80539 München

Text © Polina Gedova 2017
Erstveröffentlichung 2017
Zugleich Dissertation der Universität zu München 2016

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Herstellung über:
readbox unipress
in der readbox publishing GmbH
Am Hawerkamp 31
48155 Münster
<http://unipress.readbox.net>
Münsterscher Verlag für Wissenschaft

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung,
Düsseldorf.

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-204086>

978-3-95925-044-3 (Druckausgabe)
978-3-95925-045-0 (elektronische Version)

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	VII
I Giustiniani und die Gattungsproblematik	1
II Gattungsbewusstsein in fiktiven und realen Bildersammlungen	31
1 Das Galeriebild als Konzeptualisierung der Malereidisziplinen	31
1.1 Frans Franckens <i>Kunstkammer mit malender Pictura</i> (1636) ...	33
1.2 Gattungsspektrum und Bilderordnungen	45
2 Sammlungsbeschreibungen in Kunstliteratur und Inventaren.....	57
2.1 Reale Sammlungsbeschreibungen	59
2.2 Sammlungsordnungen.....	76
2.3 Ideale Sammlungsbeschreibungen	100
III Landschaft als Metapher für Malerei.....	109
1 Künstlerische Selbstreflexivität	109
1.1 Paul Brils <i>Selbstbildnis</i> (1595–1600).....	111
1.2 <i>Aemulatio</i> der Landschaftskonzepte und Spezialistentum	135
2 Landschaftsmalerei im künstlerischen Wettstreit	139
IV Landschaft als Erkenntnis- und Erfahrungsraum	152
1 Ambiguität und Augenlust: Landschaft als ästhetische Kategorie..	152
1.1 Giulio Campagnolas <i>Schlafende in einer Landschaft</i> (ca. 1510)	153
1.2 Ästhetische Qualitäten und Kunstvokabular: das ‚Unbestimmte‘ in der Malerei.....	174
1.3 Naturerlebnis und Imagination	185
2 Landschaft im Kontext kartografischer Wissensordnungen.....	195
2.1 Die Galerie der Landkarten (1580–1581).....	198
2.2 Visuelle Raumdiskurse zwischen Kartografie, Chorografie und Landschaftsdarstellung.....	203
2.3 Reiseberichte: Landesbeschreibungen als Wissenskompilation.....	217

3 Immersion und Meditation: Landschaft als Medium	233
3.1 Jan Brueghels <i>Landschaft mit Eremit</i> (1597).....	235
3.2 Spirituelle Naturerlebnisse	261
3.3 Landschaft als Garten	271
V Die Facetten des Gattungsdiskurses:	
Bedingungen – Akteure – Strategien	291
1 Wissensorganisation und Sprachrelevanz	291
1.1 Ein neuer taxonomischer Denkraum.....	293
1.2 Etymologie der Gattungsbezeichnungen	315
2 Vincenzo Giustinianis <i>Discorso sopra la pittura</i> (1617–1618).....	322
2.1 Rezeptionskontext.....	327
2.2 Malereisystematik.....	338
2.3 Bewertungskriterien und Hierarchisierungsformen	370
3 Klassifizierungsmodi und Ordnungsprinzipien	379
3.1 Pluralisierung der Positionen.....	381
3.2 Diskrepanz zwischen Norm und Praxis.....	423
3.3 Gattungsnormierung in Italien und Europa	449
VI Landschaft als Gattung – oder:	
Die neue Gattungslandschaft um 1600.....	479
Appendices	486
A Quellentexte	486
B Vincenzo Giustiniani, <i>Discorso sopra la pittura</i> (1617–1618).....	639
C Sammlungsinventare Federico Borromeos.....	649
D Sammlungsinventare Francesco Maria del Montes.....	665
E Sammlungsinventare der Familie Giustiniani.....	667
Abbildungen.....	681
Abkürzungen	751
Literaturverzeichnis	752
Personenregister	801
Bildnachweis.....	810

Danksagung

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner 2016 an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereichten Dissertation. Deren Durchführung und Publikation wäre ohne die großzügige Förderung durch die Gerda Henkel Stiftung, die die Arbeit mit einem dreijährigen Promotionsstipendium sowie einem Druckkostenzuschuss unterstützt hat, so nicht möglich gewesen. Darüber hinaus danke ich ihr und der LMU München (mit Mitteln der Bayerischen Staatsregierung) für die Finanzierung eines Forschungsaufenthaltes an der University of California, Berkeley, von Januar bis Juni 2014. Für die Aufnahme meiner Arbeit in die Reihe der Dissertationen der LMU sowie für die gute Zusammenarbeit möchte ich mich beim Referat für elektronisches Publizieren an der LMU bedanken.

Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, der stets mein großes Interesse an diesem Thema geteilt hat. Für Betreuung, Ermutigung, zahlreiche inhaltliche Anregungen, welche wesentlich zur Erstellung dieser Arbeit beigetragen haben, sowie für die Unterstützung bei Bewerbungen um Stipendien und Forschungsaufenthalte im Ausland möchte ich ihm danken. Weiterhin danke ich meinem Zweitgutachter PD Dr. Matteo Burioni für sein entgegengebrachtes Interesse an meiner Dissertation, die Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen und die detaillierte Durchsicht meiner Übersetzungen aus dem Italienischen. Prof. Dr. Florian Mehlretter erklärte sich dankenswerterweise bereit als Nebenfachprüfer in meinem Promotionsverfahren zu fungieren. Beiden sei ganz herzlich für ihre Unterstützung und für intensive, anregende Gespräche gedankt.

Für die Möglichkeit der Recherche zu meiner Doktorarbeit möchte ich mich bei folgenden Institutionen bedanken: der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, der Bayerischen Staatsbibliothek, der Universitätsbibliothek in München, der Bibliothek der

University of California in Berkeley, der Bibliotheca Hertziana in Rom, dem Kunsthistorischen Institut in Florenz und dem Staatsarchiv in Lucca. Zu danken habe ich auch den zahlreichen Gesprächspartnern für ihr Interesse und Anregungen zu meinem Forschungsthema: Dr. Martin Raspe (Rom), der das Projekt von Anfang an begleitet hat, Prof. Dr. Kai Kappel (Berlin), der mir bei Stipendienanträgen behilflich war, Prof. Dr. Todd Olson (Berkeley), der die Betreuung während meines Auslandsaufenthaltes an der UC Berkeley übernahm, Prof. Dr. Beate Fricke (Berkeley) und Dr. Claudia Steinhard-Hirsch (München). Des Weiteren geht ein großer Dank an Dr. Andreas Plackinger (München) für wertvolle Anregungen und die tatkräftige Unterstützung. Veronika Winkler (München) danke ich ganz herzlich für das Korrekturlesen mehrerer Abschnitte, für inhaltliche Anregungen und aufmunternde Gespräche. Danken möchte ich zudem Bernadette Goebel und Sabine Schamberger für ihr umfangreiches Korrektorat und wichtige Hinweise. Ein großer Dank gilt nicht zuletzt meinen Kollegen, allen voran Maria Heilmann, Léa Kuhn, Nino Nanobashvili, Tobias Teutenberg, Susanne Thürigen und Hui Luan Tran, für zahlreiche Gespräche und Ermutigung während der gesamten Promotionszeit.

Gedankt sei schließlich ganz herzlich meinen Freunden, meinem Partner sowie meiner Familie für ihre fortwährende Unterstützung während der Jahre meiner Promotion und ihre große Geduld. Vor allem aber möchte ich meinen Eltern danken, die stets bedingungslos hinter mir stehen. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

I Giustiniani und die Gattungsproblematik

„Caravaggio zufolge erfordere ein gutes Blumen-
bild genauso viel Arbeit wie ein gutes Figurenbild.“
Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la pittura*
(1617–1618)

Mit diesem zunächst banal erscheinenden Rekurs auf den Standpunkt Caravaggios legitimiert dessen Förderer seine eigene Position im Rahmen der Bewertung von Malereidisziplinen. Es handelt sich dabei um keinen Geringeren als den berühmten römischen Kunstsammler Vincenzo Giustiniani, der 1617 bis 1618 seine systematisch konzipierte Malereiabhandlung verfasst. Zum Entstehungszeitpunkt des *Discorso sopra la pittura* lebte Caravaggio zwar schon lange nicht mehr, die Aussage erweist sich aber keineswegs als Banalität, sondern vielmehr als hoch aktuelle Positionierung in der römischen Kunstwelt. Inhaltlich handelt der Text von einer hierarchisch angelegten Stufenleiter der ihm bekannten Malereidisziplinen, an deren Spitze Caravaggio steht. Der zitierte Passus ist dabei als Argument Giustinianis für das Bewertungskriterium der Darstellungsqualität innerhalb dieser Stufenleiter zu verstehen. Es mag deshalb kein Zufall sein, dass sich in seiner prominenten Sammlung ein Gemälde des Malers befand, diese Aussage perfekt illustrierend: Aus dem posthum verfassten Inventar Giustinianis erfahren wir, dass „im großen Saal der alten Gemälde eine Sopraporte mit einer Halbfigur und einem Laute spielenden Jungen, mit verschiedenen Früchten, Blumen und Notenbüchern“ zu sehen war.¹ In dem

1 Für den Eintrag im Inventar der Sammlung Vincenzo Giustinianis von 1638, Teil II, [8] vgl. Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 394; aufgenommen von dessen Nacherben Andrea Giustiniani-Banca (Prinz von Bassano): „Nella stanza grande de quadri antichi/ Un quadro sopra Port[a] con una mezza figura di un Giovane che sona il liuto con diversi frutti, e fiori e libri di musica dipinto in tela alta palmi 4. larga 5.½ incirca con sua cornice negra profilata et rabescata d'oro [di mano di Michelangelo di Caravaggio].“ Vgl. dazu auch [App. E.4](#). Im selben Saal hingen nachweislich auch Caravaggios erstes und zugleich von der Priesterschaft abgelehntes Altarbild *Matthäus und der Engel* (zer-

berühmten Gemälde des *Lautenspielers* von 1595 bis 1596 (Abb. 1) stehen eine Figuren- und eine Blumendarstellung in Juxtaposition zueinander.² Bereits dem zeitgenössischen Betrachter dürfte dabei ein „mimetisches Ungleichgewicht“³ innerhalb der Darstellungsweise aufgefallen sein: Blumen und Früchte scheinen gegenüber der menschlichen Figur mimetisch hochwertiger ausgeführt worden zu sein – ähnlich wie in Caravaggios kurz zuvor entstandenem *Knaben mit Früchtekorb* in der Galleria Borghese (1593–1594, Abb. 2). Unweigerlich wird so die Anekdote zum antiken Maler Zeuxis aufgerufen: Nach der Überlieferung des Plinius d. Ä. waren dessen Trauben so augentäuschend gemalt, dass selbst die Vögel sie für echt hielten und nach ihnen pickten. Die weniger überzeugende Knabendarstellung hingegen, welche die Vögel eigentlich hätte vertreiben sollen, um so das künstlerische Können ihres Schöpfers unter Beweis zu stellen, verfehlte ihren Effekt.⁴ Das Ungleichgewicht im Gemälde Caravaggios legitimiert sich offenbar durch den Verweis auf die normbildende

stört) aus San Luigi dei Francesi, der *Amor als Sieger* und das *Porträt einer Kurtisane* (*Fillide*, zerstört), vgl. Rosen 2009, S. 19, Abb. 2, 10, 12; Salerno 1960c, S. 135.

- 2 Zu Forschungsstand, Deutungen und dem Bild im Kontext der Giustiniani-Sammlung vgl. Kat. Ausst. London 2001, S. 274–276; hier auch eine Katalogisierung der wichtigsten identifizierbaren Werke, entsprechend des Inventars der Familie Giustiniani von 1638. Für weitere Deutungen vgl. etwa Cropper, Elizabeth: „The Petrifying Art. Marino’s Poetry and Caravaggio“, in: *Metropolitan Museum Journal* 26 (1991), S. 193–212; Rosen 2013.
- 3 Cappelletti interpretiert die Positionierung Caravaggios in den Bildern *Kranker Bacchus* (ca. 1593, Rom, Galleria Borghese), *Bacchus* (ca. 1595, Florenz, Uffizien) und *Knabe mit Früchtekorb* (ca. 1593, Rom, Galleria Borghese) als Paradox von vermeintlichem Realismus und technischer Exzellenz, vgl. Kat. Ausst. Rom 2014, S. 128–131, mit Abb. des *Kranken Bacchus* vgl. Kat.-Nr. 1. Zur Interpretation vor dem Hintergrund der Zeuxis-Anekdote vgl. Herrmann-Fiore 1989, S. 117; Rosen 2011, S. 472–476; Hibbard 1983, S. 17; Posè, Avigdor: *Caravaggio and the Antique*, London 1998, S. 166–167; Coliva 2010, S. 74.
- 4 Plinius d. Ä., *Historia Naturalis*, Buch XXXV, 36: „Letzterer [Parrhasios] soll sich mit Zeuxis auf einen Wettstreit eingelassen haben. Zeuxis habe dabei die Weintrauben so treffend gemalt, dass die Vögel der Schaubühne zugeflogen wären. Parrhasi[o]s aber habe einen so natürlich gemalten leinenen Vorhang aufgestellt, dass Zeuxis, durch das Urteil der Vögel stolz gemacht, endlich darauf gedrungen habe, den Vorhang zu entfernen, und das Gemälde zu zeigen. Als er nun seinen Irrtum eigesehen, soll er sich aus aufrichtiger Scham für besiegt gehalten und gesagt haben, er habe die Vögel, Parrhasi[o]s aber ihn, den Künstler, getäuscht. Wie man berichtet, malte Zeuxis später auch einen Trauben tragenden Knaben, zu welchem ein Vogel flog. Dies brachte ihn aber in seiner Aufrichtigkeit in Zorn über seine Arbeit, denn er sagte: Ich habe die Trauben besser

Malerei der Antike. Gleichzeitig führt uns der Maler eine Bildstrategie vor Augen, die mit den zeitgenössischen Malereinormen bricht, denn die „Prinzipien für eine Gattung, die Verbindlichkeit hat“⁵, beruhen gerade auf der Relation von Sujet und Ausdrucksmittel. Insofern dürfte der historische Betrachter die „innerbildliche[n] Verhandlungen über die Wertigkeit und Gattungszugehörigkeit“⁶ von Bildgegenstand und Gemälde reflektiert haben.

Die Quellenlage lässt darauf schließen, dass der *Lautenspieler* im Auftrag Giustinianis entstanden ist und das darin enthaltene Stilleben zudem auf seinen nachdrücklichen Wunsch zurückgeht. Einen Hinweis darauf gibt das von der Forschung identifizierte Liebesmadrigal im Bildvordergrund; dieses zeugt von der ausgeprägten musikalischen Vorliebe Giustinianis, was sich in dessen *Abhandlung über die Musik* (um 1628) widerspiegelt.⁷ Ein weiteres Indiz für die Auftraggeberschaft Vincenzos ist dessen Bewunderung für ein heute verlorenes, aber von Giovanni Baglione dokumentiertes Stilleben („caraffa di fiori“) Caravaggios. Dieses befand sich in der römischen Sammlung des mit Vincenzo befreundeten Kardinals Francesco Maria del Monte. Zu vermuten ist, dass das Blumenstilleben im Bild des *Lautenspielers* ein Anliegen Giustinianis war – woraufhin del Monte wiederum eine zweite Version desselben Bildmotivs von Caravaggio anfertigen ließ.⁸

gemalt als den Knaben, denn wäre dies nicht der Fall, so hätte sich der Vogel fürchten müssen“, zitiert nach Plinius 1925, S. 34.

5 Zur Definition vgl. Rosen 2012b, S. 9.

6 Rosen 2009, S. 297, hier im weiteren Kontext von Caravaggios Werk.

7 Danesi Squarzina 2001, S. 274; Aurigemma 2001, S. 167 u. Anm. 9.

8 Die „Karaffe“ ist nicht datierbar und gilt heute als verloren, vgl. Jones 1993, S. 68. Dazu auch Stone 2014, S. 24–26 u. Anm. 27: Baglione berichtet in einem missverständlichen Passus: „[...] [E] dipinse per il cardinale [del Monte] una musica di alcuni giovani ritratti dal naturale, assai bene, et anche un giovane che sonava il lauto, che vivo e vero il tutto pareva, con una caraffa di fiori piena d'acqua che dentro il riflesso d'una finestra eccellentemente si scorgeva con altri ripercotimenti di quella camera dentro l'acqua, e sopra quei fiori eravi una viva rugiada con ogni esquisita diligenza finta. E questo [disse] che fu il più bel pezzo che facesse mai“, vgl. ebd. S. 24. Stone vermutet, Baglione habe die Versionen des *Lautenspielers* von del Monte und Giustiniani aus der schlechten Erinnerung heraus vermischt; Maurizio Marini und Mahon (1990) zufolge habe Baglione dagegen del Montes Version des *Lautenspielers* (die sog. Wildenstein-Version, heute in New York, vgl. Stone 2014, Abb. 1.6) und das heute verlorene Stilleben mit einer Karaffe in der Sammlung del Montes gemeint, das aus dessen Inventar von 1627

Sowohl die eingangs zitierte Passage als auch die bildliche Umsetzung dieser Aussage in Form des *Lautenspielers* – zumal in zwei Versionen – verweisen in letzter Konsequenz auf eine deutliche Gegenposition Caravaggios und zugleich seines Förderers Giustiniani zu den zeitgenössischen Normen und Bewertungsmaßstäben der Malerei.⁹ Für beide, so scheint es, war nicht das Sujet ausschlaggebend, sondern die malerisch-mimetische Leistung – worauf der Begriff „manifattura“ im Originalwortlaut von Giustinianis *Discorso* hinweist. Aus Giustinianis Rangfolge der Malereidisziplinen gehen mehrere zentrale Bewertungskriterien hervor – Qualität, Schwierigkeit, Abwechslungsreichtum und Vielfalt einer Darstellung. Diese Kriterien treffen in zeitgenössischen Quellen insbesondere auf Landschaftsbilder und Stilleben zu. Gerade ein traditionell ‚niederer‘ Sujet konnte so im Rahmen der ab etwa 1570 einsetzenden *meraviglia*-Ästhetik¹⁰ zum Gegenstand des Staunens erhoben werden. In Kontrast dazu begründet später gerade das Sujet die normative Gattungshierarchie. Bekanntermaßen wurde 1648 mit der Gründung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris der Grundstein für eine autorita-

hervorgeht: „[...] [U]n Quadroto nel quale vi è una Caraffa di mano del Caravaggio di Palmi dua.“

Der *Lautenspieler* in der Sammlung del Montes gelangte später in den Palazzo Barberini, Galleria nazionale d'arte antica in Rom. Vgl. dazu auch den Katalogeintrag von Baldriga, in: Kat.Ausst. London 2001, S. 274–276: Eine reflektografische Untersuchung bestätigt, dass das Giustiniani-Bild zuerst entstanden ist. Baldriga zufolge sei der *Lautenspieler* ein Ergebnis konkreter Auftraggeberwünsche, da die spezifische Oberflächenbehandlung das Werk in vergleichbarer Weise auszeichnet wie den *Amor als Sieger* in selbiger Sammlung. Nicht unwichtig scheint auch, dass Giustiniani im Besitz von mindestens zwei weiteren, thematisch vergleichbaren Werken, einem *Lautenspieler* von Pordenone und einem *Orpheus mit Violine* (wohl eher Homer) von Nicolas Régnier, war. Baldriga geht davon aus, dass Caravaggios Version auch aufgrund spezieller Auftraggeberwünsche eine besondere Rolle zukam; mit weiterführender Literatur und einer Zusammenfassung der Interpretationsansätze der Forschung vgl. ebd.; vgl. auch Mahon 1990, S. 20; zur Beziehung zwischen del Monte und Vincenzo Giustiniani vgl. Ważbiński 1994, Bd. 1, S. 194 u. Anm. 59, Bd. 2, S. 377, 379; zum Frühwerk Caravaggios in der Sammlung del Montes vgl. auch Frommel 1971; zur „Karaffe“ vgl. auch Paliaga, Franco: *Natura in vetro. Studi sulla caraffa di fiori di Caravaggio*, Rom 2012; ders.: „Sulle tracce della perduta ‚Caraffa di fiori‘ del Caravaggio“, in: *Paragone. Arte* 57 (2006) 3, S. 49–58.

9 Vgl. dazu Rosen 2011, v. a. S. 22.

10 Pfisterer 2011a, S. 17; diese entsteht im Gefolge der Diskussionen um die *Poetik* des Aristoteles, was Auswirkungen auf die Kunsttheorie hatte. Zum *meraviglia*-Begriff vgl. Vasari 2004, S. 283–285.

tive Rangfolge der Bildgattungen gelegt, die schließlich 1667 mit André Félibien kanonisiert werden sollte.¹¹ In absteigender Hierarchie nimmt dabei die Historie den höchsten Platz ein, gefolgt von Porträt, Tierdarstellung, Landschaft und an letzter Stelle dem Stillleben. Das Fehlen der heute als ‚Genremalerei‘ bezeichneten Alltagsthematik erklärt sich durch deren Darstellungsunwürdigkeit im akademischen Malereidiskurs der Zeit.¹²

In Abgrenzung zur normativen Gattungssystematik, die erst in der französischen Kunstakademie des 17. Jahrhunderts formuliert und effektiv umgesetzt wird, soll im Folgenden der Zeitraum vor der Gattungsnormierung in den Blick genommen werden. Gattungsordnungen, die als zentraler Aspekt der frühneuzeitlichen Kunsttheorie zu verstehen sind, waren für Kunstproduktion, Sammelwesen und Kunstmarkt gleichermaßen bedeutend. Vor diesem Hintergrund gilt es die visuellen (Selbst-)Kommentare von ‚Landschaftsmalern‘ und die Kriterien von Sammlern bei der Ordnung und Beschreibung ihrer Werke zu berücksichtigen.

Im Folgenden wird es zum einen um die zentrale Frage nach dem zeitgenössischen Wahrnehmungshorizont der Kategorisierung, Ausdifferenzierung und Bewertung verschiedener Malereidisziplinen gehen. Zum anderen soll nach möglichen Gründen und Motivationen für Ordnungsprinzipien und Hierarchisierungsformen der Malerei gefragt werden. Vielfältige Reflexionen dazu sind sowohl seitens der Künstler als auch der Auftraggeber, Humanisten und Kunsttheoretiker nachweisbar, was sich schließlich anhand eines piktoral sowie theoretisch geführten Gattungsstreites zu Beginn des 17. Jahrhunderts besonders manifestiert. Dabei existierte, so soll gezeigt werden, ein breites Spektrum an Kategorien, welches weit über das Gegenstandskriterium der Bildgattungen hinausgeht.

11 Vgl. Pfisterer 2010, S. 275.

12 Vgl. dazu Pfisterer 2002, S. 95; im Abschnitt „Die unterschiedlichen Kunstgattungen und ihre Wertschätzung“.

Grundsätzlich ist vorwegzunehmen, dass die Untersuchung als Geschichte der Bildgattungen *ante litteram* zu verstehen ist, da die Gattungsbegriffe – italienisch *generi* – im Untersuchungszeitraum nicht existieren.¹³ Die früheste Bezeichnung der Landschaft als „Malereigattung, die das Land und alle darin enthaltenen Dinge darstellt“, sollte erst Roger de Piles im 1708 publizierten *Cours de peinture par principes* formulieren.¹⁴ Trotzdem – so bleibt zu zeigen – ist im Kunstdiskurs des 16. und frühen 17. Jahrhunderts ein deutliches Bewusstsein für das Problem der Systematisierung und Rangfolge von Malereidisziplinen auszumachen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das Phänomen der Bildgattungen in Italien am Beispiel von Landschaftsdarstellungen zu untersuchen. Die methodische Vorgehensweise besteht darin, Fallstudien aus der Malereipraxis mit Quellentexten unterschiedlichster Textsorten zusammenzubringen, um so das breite Spektrum an Akteuren und Reflexionen innerhalb des Gattungsdiskurses¹⁵ sichtbar zu machen. Da aber eine Gattung nur in Abgrenzung und somit im Plural existieren kann¹⁶, muss zumindest ansatzweise der gesamte Prozess der Auffächerung einzelner Bildgattungen in den Blick genommen werden. Die Genese des Konzeptes von Landschaftsmalerei wird somit in Relation zu anderen Gattungsbezeichnungen und Diskussionen gestellt. Schließlich ist aufzuzeigen, wie ‚Landschaft‘ erst durch das Affirmieren, Spielen und Überschreiten der Gattungsgrenzen vor dem Hintergrund künstlerischer Neuheitskonzepte in den Jahrzehnten um 1600¹⁷ zu einem so interessanten Gegenstand für Sammler und Betrachter der Zeit werden konnte.

13 Der Begriff *genere/generi* wird im Malereikontext, wenn überhaupt, in anderen Zusammenhängen verwendet, etwa im Sinne der ‚Malweise‘, vgl. Kap. II.2.1, S. 69, oder eines Bildmediums, vgl. Kap. II.2.1, S. 501, oder von Grundbestandteilen der Malerei, vgl. Kap. III.2, S. 525.

14 „Le paysage est un genre de Peinture qui représente les campagnes et tous les objets qui s’y rencontrent“, zitiert nach Piles 1989, S. 98–99, aus dem Kapitel „De l’étude du paysage“; zur gesamten Passage vgl. Kap. V.3.3 und App. A.53.b.

15 Zum größeren Kontext der historischen Diskursanalyse vgl. Landwehr 2008.

16 Vgl. dazu Kemp 2002, S. 296; Boehm 1985, S. 251: „Tiefgreifende Änderungen in einer Gattung bleiben nicht ohne Einfluss auf die anderen, betreffen schließlich den gesamten Gattungszusammenhang“.

17 Zum Zusammenhang von Veränderung des Gattungsspektrums und Neuheitskonzepten in der Malerei um 1600 vgl. umfassend Pfisterer 2011c, darin v. a. Pfisterer 2011a;

Die Problematik der kunsthistorischen Gattungsforschung

Gerade *weil* die Ausdifferenzierung der Malerei nach Gattungen als Gesamtphänomen der Frühen Neuzeit so zentral ist, wird es in der Forschung meist als Selbstverständlichkeit akzeptiert, zumindest aber wird die Frage nach zeitgenössischen Denk- und Sprachkategorien nicht konsequent gestellt. Wie bereits Victor I. Stoichiță konstatierte, sind „die Fragen, die sich an das Auftreten der modernen Kunstgattungen (Stillleben, Landschaft, Interieurszene ...) knüpfen, [...] von der Kunstgeschichte noch keineswegs geklärt.“¹⁸ Bisher hat sich primär die Literaturwissenschaft mit der Gattungsproblematik beschäftigt. Hierfür sind vor allem die umfassenden Publikationen Klaus Hempfers und Rüdiger Zymners anzuführen.¹⁹ In der kunstwissenschaftlichen Forschung sind gattungstheoretische Fragestellungen, vor allem gattungsübergreifender Art, noch immer ein Desiderat, worauf in der jüngeren Forschung von Valeska von Rosen, Wolfgang Kemp und Ulrich Pfisterer hingewiesen wurde.²⁰ Pfisterer konstatiert: „Fragen nach ‚Gattung(en)‘ stellen die Kunstwissenschaft vor besondere Herausforderungen. Zwar sind Gattungsbegriffe allgegenwärtig, doch haben sich keine verbindlichen Definitionen und/oder Systematiken etabliert. Trotz wichtiger Einzelstudien fehlen umfassende Untersuchungen zum Thema.“²¹ Die Kunstwissenschaft hat folglich bisher die grundlegenden Fragen zum Gattungsbegriff²² wie etwa die zeitgenössischen Differenzierungskriterien, aber auch die Vorgeschichte der Gattungsidee sowie das historische Spektrum der Bildgattungen nicht ausreichend diskutiert. Als wichtigen Anstoß für diese Problematik gelten die jeweils kurzen Beiträge von Wolfgang Kemp (*Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff*, 2002), Oskar

Rosen 2011. Für eine prägnante Zusammenfassung der ausschlaggebenden Ereignisse und Phänomene für die Diskussion von Neuheitskonzepten in der Malerei um 1600 vgl. Müller 2011b, S. 3–5.

18 Stoichiță 1998, S. 30.

19 Hempfer 1973; ders. 2002; ders. 2005; Zymner 2010; vgl. auch Hahl 2005; Stolz 2005.

20 Pfisterer 2010; Kemp 2002; vgl. auch Kemp, Wolfgang: „Gattung“, in: Pfisterer 2011b, S. 135–138; Rosen 2011, v. a. S. 479; dies. 2009.

21 Pfisterer 2010, S. 274; vgl. dazu auch Kauffmann 1982; Kemp, Wolfgang: „Gattung“, in: Pfisterer 2011b, S. 135–138, zur Gattungsproblematik in der Kunst(-wissenschaft).

22 Vgl. die terminologische Unterscheidung von Gattungsbegriff und Gattungsname bei Hempfer 2005, S. 6–7. – Vgl. dazu umfassend S. 29f.

Bätschmann (*Kunstgattungen, Bildgattungen, Schemata*, 2005), Gottfried Boehm (*Gattung und Gattungen im historischen Prozess*, 2005, zuvor bei Boehm 1985) und Georg Kauffmann (*Zur Gattungsproblematik in der Kunstgeschichte*, 1985).²³ In Anlehnung an Kemp machte

- 23 Alle Texte sind abgedruckt bei Mauser 2005. Kemp plädiert für „eine Gattungstheorie, die sich stärker auf den Ursprung und die geschichtliche Eigenbewegung der Gattungen besinnt. Voraussetzung dafür ist die Anerkennung der Tatsache, dass erstens am Anfang des Gattungsgeschehens die Aufteilung der Welt in bildförmige Themen [Seinsbereiche] steht und zweitens die so konstituierten Bildgattungen ihre Partialität zugleich anerkennen und überwinden [...]“. So verstanden, als potenzierte Einheit aus Eigenem und Anderem [...]“: Kunsthistorische Gattungstheorie soll deshalb nicht auf Basis rein historischer Theorien (Quellenkunde) geführt werden, sondern mit Fokus auf die Bildzeugnisse, die unabhängig davon bestehen können: „Das ‚Auge der Gattung‘ aber sieht, bevor es lesen kann. Was nicht heißt, dass es nicht theoretisch ist.“ Kemp plädiert zudem über das Gegenstandskriterium hinaus für modale und mediale Prinzipien des Gattungsbegriffs, vgl. die Leitform der Bildsumme in christlicher Kunst von 400 bis 1400 versus das Einzelbild (Tableau) als Träger der ‚Gattungsmalerei‘ ab 1400. Der Gegenstand wird als Verhältnis des Menschen zu den Seinsbereichen verstanden: Natur (Landschaft), Objektwelt (Stilleben), Geschichte (Historie), alltägliches Leben (Genre), Individuum (Porträt); „Seinsbereiche aber etablieren sich im Spannungsfeld von Gegensätzen [...]“. Produktive Gegensätze können sein die Hier-Dort-Op-Position in der Landschaftsmalerei“; entsprechend der Individualisierungsthese von Boehm (1985, S. 253) werden bei Kemp Medium und Modus als gemeinsamer Prozess gesehen: „Dem neuen Bedürfnis, einen Ausschnitt gesehener Natur zum Thema zu setzen, verbündet sich die Fähigkeit, darin einen Sinn darzulegen, den Teil als Einheit zu erfassen. [...] Das Landschaftsbild zeigt künstlerisch individualisierte Natur.“ Und weiter: „Das Gesetz einer künstlerischen Gattung heißt danach“, so Kemp, „eine Welt eingrenzen und dann das Ausgegrenzte in gattungsförmig anverwandelter Form wieder zuzulassen. [...] Ein Interieur ist erst dann ein Interieur, wenn alle Gegenstände, auch diejenigen, die in den Zuständigkeitsbereich anderer Gattungen fallen, unter den Gesetzen des Innenräumlichen erscheinen, das ist der Unterschied zwischen einer ‚Frau am Spinett‘ und einem ‚Interieur mit Frau am Spinett‘“.

Bätschmanns Vorschlag beläuft sich auf eine Differenzierung dreier Regelkomplexe: Kunstgattungen (Gattungen der bildenden Künste nach Kriterien des Materials, der Technik, Funktion, Art der Ausführung etc.), Bildgattungen (Malerei nach Kriterien des Gegenstandes und des Modus, d. h. Stilhöhe) und Schemata für Komposition und Dekoration (bestimmte Themen und Variationen/Umwandlungen, z. B. ‚Sacra Conversazione‘); allesamt nur für bestimmte Zeiten und Räume gültig.

Boehm konstatiert, dass „tiefgreifende Änderungen in einer Gattung [...] schließlich den gesamten Gattungszusammenhang“ betreffen; hier auch zu Mischformen zwischen den Gattungen. Boehm stellt die These des ‚Prinzip[s] Individualität‘ als gattungsübergreifendes Kriterium auf (bzgl. der Landschaft vgl. auch Ritter 1978). Die Einteilung der Gattungen „erfolgt nach Korrelaten in der Wirklichkeit“ (vgl. Kemp mit Rekurs auf Boehm), dabei keine abbildende Beziehung, sondern „individualisierende Gattungen verankern sich in einer individualisiert begriffenen Welt.“ Darin (und in der Analogie von Bild und Sprache in der Frühen Neuzeit) sieht Boehm eine Erklärung für das Ausbleiben einer frühneuzeitlichen Gattungstheorie.

Valeska von Rosen (2011) zuletzt deutlich, dass der Gattungsterminus in der Forschung primär für die Differenzierung der Werke nach Form (Sujet) und Funktion (religiös/profan; öffentlich/privat etc.) verwendet wird wie etwa in der Gattungsforschung zur Porträt-, Genre- oder Stilllebenmalerei. Bereits Kemp (2002) und auch Bätschmann (2005) betonten, dass der kunsthistorische Gattungsbegriff in der Forschung auf das Gegenstandskriterium reduziert und folglich modale Kriterien (Stilhöhe) vernachlässigt worden seien²⁴, welche im frühneuzeitlichen Malereidiskurs in Theorie und Praxis aber eine entscheidende Rolle spielten. Bestes Beispiel hierfür ist der *Discorso sopra la pittura* des bereits erwähnten Vincenzo Giustiniani von 1617 bis 1618. Tatsächlich sind wesentlich ausdifferenziertere Systeme im Seh- und Wahrnehmungshorizont von Malern und Betrachtern der Frühen Neuzeit auszumachen²⁵ – so auch die These der vorliegenden Arbeit.

Nach Gombrichs wegweisendem Aufsatz von 1953 zu den Anfängen der Landschaftsmalerei in der Renaissance²⁶, die er „als Reaktion auf antike Beschreibungen von Landschaften und (verlorenen) Landschaftsbildern“²⁷ versteht, sind in der Italienforschung eine Vielzahl

Allg. zur Aufteilung der bildenden Künste (vgl. Bätschmann) und der Malerei vgl. Kauffmann; Konstatierung, dass es sich bei der Gattungseinteilung um historisch nicht konstante Größen handelt. „Gattungsdenken ist in erster Linie begriffliches Denken“; da die Differenzierung in Teilbereiche in der logischen Begriffsstruktur angelegt ist, wird die Gruppenbildung als ‚taxonomische Klassierung‘ bezeichnet. Hier auch zur Problematik realistisch oder nominalistisch verstandener ‚Gattungen‘. Vgl. dazu auch Kauffmann 1982.

- 24 Ausführlich dazu Rosen 2011, S. 480, etwa mit Verweis auf V. Giustiniani (vgl. Kap. V.2). – Zum Porträt vgl. etwa Pommier 1998; Preimesberger 1999a; zur Genremalerei vgl. etwa Gaetgens 2002; zum Stillleben vgl. etwa König 1996; Ebert-Schiffner 1998; Kat.Ausst. *Das italienische Stillleben. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Kunsthaus Zürich 1964, Mailand 1965.
- 25 Rosen 2011, S. 471–488, mit dem Beispiel der Rezeption der aristotelischen Unterscheidung (*Poetik*) der Gattungen nach Kriterien wie der Art der Gegenstände und der Mittel der Darstellung (z. B. Vers und Prosa). Als weiteres Beispiel ist Nicolas Poussins *Modusbrief* angeführt, vgl. dazu Bialostocki 1961; Hipp, Elisabeth: *Nicolas Poussin. Die Pest von Asdod*, Hildesheim u. a. 2005; vgl. auch Kemp, Wolfgang: „Gattung“, in: Pfisterer 2011b, S. 135–138; Kemp 2002; Hempfer 2002, S. 240–253; ders. 1973.
- 26 Gombrich 1953, S. 335–360; vgl. auch Feldges 1980.
- 27 Pfisterer 2010, S. 276. – Gombrich stellt die These auf, dass die Entstehung der Landschaftsgattung nicht durch eine stilistische Entwicklung, sondern durch eine Veränderung der äußeren Umstände bedingt war. Er erklärt die Entstehung der Kunsttheo-

von spezifischen Einzelstudien zur Entstehung der Landschaftsmalerei (als Bildgattung) erschienen.²⁸ Bislang bleiben die Überlegungen jedenfalls in der Frage nach dem Zeitpunkt der Autonomwerdung oder in einem Aufzeigen einer vermeintlichen Entwicklung in Form einer Fortschrittsgeschichte verhaftet, ohne den gesamten Prozess der Auffächerung verschiedener Bildformen, Bewertungs- und Hierarchisierungskriterien aus zeitgenössischer Perspektive herauszuarbeiten.²⁹ Das Forschungsinteresse richtet sich dabei häufig auf den Nachweis der „Entstehung“ oder „Geburt“ der Landschaftsgattung, welche noch dazu als vermeintliches Produkt der Emanzipation von der Historienmalerei oder vom religiösen Kontext verstanden wird. Zum Vorschein tritt so die „Säkularisierung der Kunst“ als Erklärungsmodell für die Entstehung der Bildgattungen, vor allem aber der Landschaft.³⁰ Abseits von gattungstheoretischen Fragestellungen stellt darüber hi-

rie aus dem Bezug zu antiker Literatur, etwa Plinius oder Vitruv; erst so konnten die Sammler ihr ästhetisches Bedürfnis nach Landschaftsbildern, verstanden als nicht illustrative Malerei, rechtfertigen. Im Zusammenhang mit dem entstehenden Speziesentum spricht er von einer „Institutionalisierung“ von Landschaftsmalerei. Die „institutionelle“ Notwendigkeit habe die Künstler dazu getrieben, eine neue Formensprache zu entwickeln, um so die Naturschönheit malerisch darzustellen. Diese neue Aufgabe zwang die italienischen Maler die typisch nordalpine, pittoreske und detailreiche Malweise aufzugeben (mit Bezug auf Paolo Pino), um vielmehr die illusionistischen Effekte von Atmosphäre und Entfernung zu studieren, vgl. Gombrich 1953. – Kritik daran im Zusammenhang mit der Entstehung der Bildgattungen bei Kemp 2002, v. a. S. 296.

- 28 Aus der älteren Forschung sind etwa folgende Titel zu nennen: Bialostocki 1961, zum Modusproblem bzgl. N. Poussin; Stechow 1976, zur Begriffsgeschichte von *genre*; Kauffmann 1982, allg. zu den künstlerischen Gattungen; Meijer 1989, zur Entwicklung und ‚Autonomisierung‘ der klassischen Bildgattungen im 16. Jh. – Anders als Gombrich sieht Friedländer den niederländischen Kunstmarkt und die Spezialisierung auf Landschaftsmalerei als Motor für deren Einzug in die Kunsttheorie, vgl. Friedländer 1947.
- 29 Zur Autonomwerdung vgl. etwa Danesi Squarzina 1996; Dudzik 2004; zur Emanzipation und zur flämischen Landschaftsmalerei als Fortschrittsgeschichte vgl. etwa Friedländer 1947; zur Kritik an der These der Marginalisierung vgl. etwa Büttner 2006, S. 70–72.
- 30 Vgl. Girardi 2011. – Landschaftsmalerei ist nicht etwa als Derivat aus einer zunehmenden Marginalisierung der Figuren in Historienbildern zu verstehen, sie sei auch mehr als nur eine Problemlösungsstrategie der Malerei in Form einer Säkularisierung; vgl. dazu die Kritik an der Forschung bei Büttner 2006, S. 70–72; vgl. auch Ribouillault 2011b, darin v. a. Witte 2011. Bzgl. der Autonomisierung des Stilllebens durch die Trennung profaner Vordergründe von sakralen Themen und somit seiner Entwicklung vom *parergon* (Beiwerk) zum *ergon* (Werk) vgl. Stoichiță 1998, S. 30–45.

naus die formale beziehungsweise stilistische Typologie der Landschaft ein intensiv erforschtes Feld dar. Das Spektrum reicht von der idealen oder klassischen Landschaft über die kosmische, naturalistische, heroische bis hin zur pastoralen und bukolischen Form.³¹ Eine Aufstellung der prinzipiell zweigeteilten Methodik der Landschaftsforschung auf gesamteuropäischer Ebene würde an dieser Stelle von der eigentlichen Gattungsproblematik in der Forschung wegführen, deshalb sei hierfür lediglich auf Zusammenstellungen der Forschungstraditionen verwiesen.³² Wenn es sich dagegen um gattungstheoretische Untersuchun-

31 Zur idealen Landschaft Annibale Carraccis vgl. etwa Lagerlöf 1990; Sternberg-Schmitz 2005; zu jener Nicolas Poussins vgl. Blunt 1944; Ginzburg 2006; allg. zur idealen und klassischen Landschaft vgl. Kat.Ausst. Bologna 1962; Kat.Ausst. Paris 2011; Salerno 1977–1980, Bd. 1; Kat.Ausst. Rom 1978; Stefani 1999; zur kosmischen Landschaft Patinirs vgl. Gibson 1989; zum naturalistischen Aspekt bei Claude Lorrain vgl. Roethlisberger, Marcel: „Claude Lorrain. Some new perspectives“, in: *Studies in the history of art* 14 (1984), S. 47–65; Trezzani, Ludovica (Hg.): *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Mailand 2004; zur heroischen Landschaft Poussins vgl. Blunt 1944; Ottani Cavina, Anna: „Poussin and the Roman campagna. In search of the absolute“, in: Kat.Ausst. New York 2008, S. 39–49; zur pastoralen und bukolischen Landschaft vgl. Kat.Ausst. New York 2008; für diese Zusammenfassung im Detail vgl. Girardi 2011, S. 40–41; einen Überblick zu den Positionen und Aspekten der Landschaftsforschung auch bei Jakob 2005, S. 7–20. Die Klassifizierung von Landschaftstypen mittels deskriptiver Kriterien führte in der Forschung auch zu einer Unterscheidung von symbolischer, realistischer, idealer und fantastischer Landschaft, vgl. dazu etwa Clark 1962.

32 Michalsky 2011, S. 24–37, 54–55, mit weiterführender Literatur vgl. ebd. S. 24–28 u. Anmerkungen. Michalsky unterscheidet zwischen Ikonologen und der Alpers-Schule: In der deutschsprachigen sowie niederländischen Forschung ist eine ikonologische Methode auszumachen, die die Natur vorwiegend im kosmisch-göttlichen Sinne versteht und ihr eine ethische oder religiöse Botschaft zugrunde legt, vgl. etwa Clark 1962. Die nordamerikanische Forschung setzt sich mit naturwissenschaftlichen Praktiken und Diskursen auseinander, beginnend mit Alpers 1985 (zuerst 1983); Findlen 1994, vgl. auch Büttner 2000. Die Grundproblematik bestehe Michalsky zufolge darin, dass ‚Landschaft‘ in dieser Debatte erst dann als Gattung verstanden wird, wenn sie im Sinne eines autonomen Sujets für sich steht und nicht religiösen oder politischen Funktionen dient. Meist habe jede Landschaft dagegen eine weitere Bedeutungsebene (dem wird in der vorliegenden Arbeit klar zugestimmt).

Ein weiterer, damit zusammenhängender Streitpunkt in der Landschaftsforschung ist Michalsky zufolge bezüglich des Verhältnisses von Natur und Landschaft auszumachen: Einerseits wird Natur als Landschaft verstanden, was die ästhetische Erfahrung bzw. den ästhetischen Naturersatz von Landschaft und somit eine Subjektivität aber dennoch mögliche Entfremdung von Natur möglich macht (vgl. Ritter 1978; dazu Stierle, Karlheinz: „Die Entstehung der Landschaftsmalerei aus dem Geist des Nominalismus“, in: *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, hg. von Ingo Bocken u. Tilman Borsche, München u. a. 2010, S. 169–188); andererseits wird Landschaft als Natur verstanden und somit als Dispositiv für ein Naturverständ-

gen handelt, ist ein häufig rein diskursives und insofern problematisches Vorgehen festzustellen. Das umfassendste Beispiel hierfür ist die fünfbändige *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren* (1996–2001) mit einem Band von Werner Busch zur *Landschaftsmalerei* (1997).³³ Im Gegensatz dazu soll vielmehr versucht werden, wechselseitige Dynamiken von Bildproduktion und Wahrnehmung von Gattungskategorien sowie neue Einsatzmöglichkeiten von Landschaftsmalerei aufzuzeigen.

Vor allem aber konzentrieren sich umfassende gattungsspezifische Forschungsbeiträge zur italienischen Landschaftsmalerei auf die Zeit ab etwa 1650 und somit auf die bekannte Gattungsnormierung an der Académie Royale in Frankreich.³⁴ Entsprechende Untersuchungen

nis, was im Kontext von Religion, Philosophie, Ästhetik und den Naturwissenschaften zu verorten ist. Hier handelt es sich also um eine Erfahrung von Natur.

Michalskys eigener Ansatz zur niederländischen Landschaftsmalerei sucht keine kausalen Erklärungsmodelle für das Phänomen ‚Landschaft‘ wie etwa der Austausch mit der zeitgenössischen Geografie, weitere naturwissenschaftliche Erkenntnisse etc., sondern es geht vielmehr um das Aufzeigen von spezifischen Repräsentationsmodi in unterschiedlichen Medien wie etwa der Malerei und der Kartografie. Damit nimmt Michalsky eine Gegenposition zu Büttners (2006) kausalem Ansatz ein, beides jedoch lediglich auf die niederländische Landschaftsmalerei bezogen.

Für eine weitere, umfassende Zusammenfassung der Forschungstraditionen vgl. Witte 2004: hinsichtlich der Entstehung der Landschaftsgattung basierend auf der niederländischen oder italienischen Malerei als ausschlaggebendem Kriterium; dabei werden vier Herangehensweisen ausgemacht: der humanistische Kontext (Turner 1974; Salerno 1977–1980), die *villeggiatura* bzw. der Rückzug aufs Land (Coffin 1979; Courtright 2003 – vgl. auch Korbacher 2007, S. 111–113, 150–152), der pastorale Kontext mit der Wiedergeburt der Antike (Kat.Ausst. Rom 1978) sowie die liberale/atheistische Bewegung und politische Landschaft bzw. als soziale Kritik (Lagerlöf 1990), vgl. dazu Witte 2004, S. 5–13, mit weiterführender Literatur.

33 Zur ‚Auflösung‘ der Gattungen zu „Diskursphänomenen“ vgl. Pfisterer 2010, S. 276; Kritik diesbezüglich üben Bryson 2003; Kemp, Wolfgang: „Gattung“, in: Pfisterer 2011b, S. 135–138. Die Untersuchung von Busch (1997) stellt eine chronologische Auswahl an literarischen Quellen von der Antike bis 1900 dar, mit einem Schwerpunkt auf dem 18. und 19. Jh.; Gaehetgens (1996) befasst sich im Band zur Historienmalerei u. a. mit Fragen zum sozialen Status des Künstlers, zum Wesen von Bildern und zur Spezialisierung; die Arbeitsteilung im 17. Jh. unter künstlersoziologischem Gesichtspunkt wird etwa als Grund für die Bewertung unterschiedlicher Aufgaben der Maler gewertet.

34 So etwa Duro 1997, der die Gattung der Historie vor dem Hintergrund der normativen Gattungshierarchie im Zeitraum von der Gründung der Pariser Akademie (1648) bis zum Tode Charles Le Brun (1690) untersucht; Roque (2000) untersucht die Geschichte der Gattungshierarchie in Frankreich von A. Félibien (ab 1667) bis zur Fran-

zum 16. und frühen 17. Jahrhundert nehmen dagegen primär die niederländische Malerei in den Blick, wie etwa in jüngster Zeit die umfassenden Publikationen Tanja Michalskys zeigen.³⁵

Zu den Beiträgen aus der jüngeren Forschung, die sich mit der Gattungsproblematik in der Kunstwissenschaft gewinnbringend auseinandersetzen, zählt eine frühe Problematisierung von Norman Bryson (1990)³⁶, der am Beispiel des Stilllebens historische und systematische Aspekte untersucht. Vor diesem Hintergrund wird das Stillleben als Kategorie von Rezeption und Kritik einerseits und als Kategorie von historischer Produktion von Bildern, somit ihrer Materialität, andererseits verstanden. Der Autor fragt danach, wie sich die Materialität von Bildern und die daraus gebildeten ‚Reihen‘ (anstatt des Terminus der ‚Gattungen‘) über nationale Kultur- und Zeitgrenzen hinwegsetzen. Brysons Ansatz zur Reflexion über das Wesen und Phänomen der Bildgattungen am Beispiel des Stilllebens lässt sich auf italienische Landschafts- und Naturkonzepte in der Malerei übertragen. Auch in der vorliegenden Arbeit wird es darum gehen, sowohl auf produktions- als auch auf rezeptionsästhetischer Ebene die möglichen Akteure, Positionen und Wirklichkeiten innerhalb des Gattungsdiskurses miteinander in Beziehung zu setzen.

Auch der bereits erwähnte kritische Aufsatz von Wolfgang Kemp zum kunsthistorischen Gattungsbegriff (2002) sowie die interdisziplinären Beiträge im Sammelband *The formation of the genera in early modern culture* (2009) von Clare E. Guest bringen eine Differenzierung von ‚Sujet‘ und ‚Modus‘ ins Bewusstsein. Eine gattungstheoretische Untersuchung der Beziehungen und Unterschiede zwischen Literatur und Malerei, wie sie dem Ansatz von Guest zugrunde liegt, kann in der

zösischen Revolution (1789); Bertsch 2010 befasst sich mit der Landschaftsgattung in der deutschen Kunst und Literatur um 1800; für einen Überblick zur Forschung vgl. auch Pfisterer 2010.

35 Michalsky 2000; dies. 2007; dies. 2011; dies. 2014; zu geografischen, kosmografischen u. wissenschaftlichen Aspekten vgl. auch Alpers 1985; Büttner 2000; Kat.Ausst. Karlsruhe 2014; für den freien Kunstmarkt in Antwerpen als zentrales Erklärungsmodell vgl. etwa Silver 2006; zur deutschen Landschaftsmalerei im 16. Jh. vgl. etwa Wood 1993.

36 Vgl. Bryson 2003 (zuerst 1990), vgl. v. a. die Einleitung.

vorliegenden Arbeit dagegen nicht geleistet werden. Vielmehr ist dieser Aspekt als Desiderat für die künftige Forschung zu betonen. In diesem Zusammenhang ist vorwegzunehmen, dass die rhetorischen Modelle und Traditionen, die allen bisherigen Untersuchungen zur Genese der Bildgattungen zugrunde liegen, in der vorliegenden Arbeit nicht umfassend dargestellt werden. Vielmehr werden die Rhetorik- und Dichtungstheorien, die für die zitierten Autoren zur Kunst und Kunsttheorie im 16. und 17. Jahrhundert einen zentralen Rahmen darstellen, punktuell angeführt.³⁷

Darüber hinaus bestehen weitere methodische Ansätze zur Erforschung von Wahrnehmung und Klassifizierung von Bildgattungen wie es etwa Sénéchal (2010) mit einer Untersuchung von Sammlungsordnungen und Inventaren vorführt.³⁸ Anknüpfend an diese Vorgehensweise soll auch in der folgenden Arbeit das Gattungsbewusstsein, mit Fokus auf Landschaftsbildern, anhand von zeitgenössischen Sammlungsinventaren systematisch untersucht werden.

Für das Vorhaben der Arbeit stellt insbesondere Valeska von Rosens 2011 erschienener Aufsatz *Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen* einen zentralen, gewinnbringenden Anknüpfungspunkt aus der jüngeren Forschung dar.³⁹ In Anlehnung an den literaturwissenschaftlichen Ansatz Klaus W. Hempfers (2002) vertritt Rosen die These, dass die Entstehung rangniedriger Gattungen, damit auch die Landschaftsmalerei, und somit deren Bildwürdigkeit erst durch einen Normverstoß möglich war. Aus den dabei nachgewiesenen Veränderungen des römischen Gattungsschemas um 1600 generiert sich der zentrale Zusammenhang von künstlerischen Neuheitskonzepten und

37 Vgl. etwa zusammenfassend „Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung“, in: Pfisterer 2011b, S. 454–459, mit weiterführender Literatur. – Vgl. v. a. [Kap. V.3](#) in der vorliegenden Arbeit.

38 Sénéchal (2010) versucht die Gattungsrezeption mittels der Inventare (1410–1650) der Medici, Este, Gonzaga, Giustiniani und Farnese zu rekonstruieren; vgl. auch die Einleitung von Elsig (2010) in selbigem Sammelband, S. 11–19. Im Tagungsband Dudzik 2004 wird die leitende Frage nach Zeitpunkt und Gründen für die Autonomwerdung von Landschaft vorangestellt, vgl. ebd. S. 20.

39 Vgl. zuvor Rosen 2009; zentral für die Arbeit ist auch Rosen 2012b, Einleitung. Umfassend dazu auch die Einleitung bei Pfisterer 2011c.

damaligem Gattungsschema.⁴⁰ Was vorwiegend an Caravaggios *novità* vorgeführt wird, soll hier für die Disziplin der Landschaftsmalerei – aber auch darüber hinaus – und deren Spielräume in Bezug auf die Gattungsgrenzen nutzbar gemacht werden.

Ein weiterer fruchtbarer Anknüpfungspunkt für die Arbeit speist sich aus dem 2013 erschienene Sammelband von Carlo Corsato und Bernard Aikema zu den Ursprüngen der Malereigattungen um 1600 auf gesamteuropäischer Ebene, jedoch mit Schwerpunkt auf Italien.⁴¹ In Anlehnung an Valeska von Rosen stellen die Autoren einen Bezug zwischen künstlerischen Neuheitskonzepten um 1600 und den Dynamiken des Gattungsdiskurses her. Die Tatsache, dass eine eigenständige, kohärente und normative Gattungstheorie bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts ausbleibt, wird als bewusst fluides und undefiniertes gehaltenes Konzept von Bildgattungen verstanden. Die zentrale Annahme von Corsato und Aikema besteht darin, dass zwei durch die Autorität der Antike legitimierte, koexistierende Referenzsysteme zur Strukturierung und Legitimierung von Malerei bestünden, die gerade keine Hierarchie der Gattungen benötigen. Zum einen handle es sich dabei um das normative Konzept der Vitenliteratur mit einer Kanonisierung von Individuen. Zum anderen bestünde eine Nichtvereinbarkeit vieler Werke um 1600 mit den kanonischen Bewertungskriterien des Cinquecento, wofür die Kabinetttbilder aufgrund ihres Sujets und der Feinmalerei stehen; diese Überlegung wird als Erklärungsmodell für die Genese eines alternativen, kritischen Bewertungsmodells von Kunst verstanden, das nach Malschulen und Themengruppen unterscheidet. Gerade die über das Gegenstandskriterium hinausgehenden Möglichkeiten der Systematisierung von Malerei stellen einen gewinnbringenden Anknüpfungspunkt für die folgende Arbeit dar. Es wird mitunter darum gehen, noch weitere kunsttheoretische Strukturierungsmöglichkeiten von Malerei aufzuzeigen.

40 Zum Zusammenhang von Veränderung des Gattungsspektrums und Neuheitskonzepten in der Malerei um 1600 vgl. S. 6.

41 Corsato 2013a.

In der vorliegenden Arbeit wird schließlich nicht der Versuch unternommen, die Lücke der Gattungsforschung zu schließen oder eine Gattungstheorie für die Kunstgeschichte terminologisch oder methodisch zu präzisieren⁴²; vielmehr möchte sich die auf Fallstudien basierende Untersuchung als Anstoß für eine gattungstheoretische Diskussion verstehen und überhaupt ein Forschungsproblem stärker ins Bewusstsein rücken. Ziel ist es, die zentralen produktions- und rezeptionsästhetischen Aspekte für die Genese der Bildgattungen, mit Fokus auf Landschaftsmalerei, herauszustellen. Das zentrale Anliegen der Arbeit besteht darin, den zeitspezifischen Seh- und Beurteilungshorizont von Kunstwerken von 1500 bis etwa 1650 zu rekonstruieren. Nicht zuletzt soll die gattungstheoretische Problemstellung über eine rein historische Perspektive hinaus auch als aktuelle theoretische Herausforderung deutlich gemacht werden.⁴³ Denn wie bereits Wolfgang Kemp treffend formulierte, steht die Genese der Bildgattungen in der Frühen Neuzeit für „eine vollständige Aufteilung der Welt in die den Menschen angehenden Seinsbereiche“, und zwar „das menschliche Verhältnis zur Geschichte (Historienbild), zum praktischen, alltäglichen Leben (Genre), zur Natur (Landschaft), zu sich als Individuum (Porträt), zur Objektwelt (Stilleben) etc.“⁴⁴ Gattungstheoretische Fragestellungen können insofern immer auch als Auseinandersetzung mit der sichtbaren Welt verstanden werden.

42 Einen sinnvollen Ansatzpunkt eines solchen Unterfangens bieten literaturwissenschaftliche Terminologie und Systematik bei Hempfer 1973; ders. 2005.

43 Zur zunehmenden Fokussierung auf die historische Perspektive in der Kunstwissenschaft vgl. Pfisterer 2010, S. 274. – Zur aktuellen Herausforderung vgl. Bryson 2003, S. 8, bzgl. des Stillebens: „Zwar gehört die Gattung des Stillebens genauso zur Grundausstattung unseres Kulturlebens wie die Historien- oder die Landschaftsmalerei – oder wie Western oder Krimis, doch haben ihre Unvermeidbarkeit und Unverzichtbarkeit kein entsprechendes Licht (oder gar Feuer) in die kritische Diskussion gebracht. [...] [N]och heute muss sich das Stilleben gegen das Vorurteil verteidigen, demzufolge es (selbstverständlich) sehr wohl ein untersuchungswürdiger Gegenstand ist, die wahren Forschungsanliegen jedoch anderswo liegen, nämlich in jenen höheren Gattungen [...]. Zwar hat im 20. Jahrhundert die Zahl der Stilleben-Ausstellungen ungeheuer zugenommen, auch an Katalogen und Monografien zu Fragen der Chronologie, Provenienz und Kennerschaft hat es nicht gefehlt, doch ist die Interpretation des Stillebens dabei in allen Fällen zu kurz gekommen.“

44 Kemp 2002, S. 297; Kemp betont dabei den Charakter einer Gattung als „potenzierte Einheit aus dem Eigenen, dem Nächsten und dem Anderen“ bzw. als impliziten Verweis auf die jeweils anderen „Seinsbereiche“.

Überblick zu Thesen, Methodik und Aufbau der Arbeit

Landschaften entwickeln sich im Laufe des 16. und frühen 17. Jahrhunderts zu einem zentralen Thema der italienischen Malerei. Dabei scheint, dass die Herausbildung von Landschaftsdarstellungen unmittelbar auch ganz verschiedene Ausformungen, Ausdeutungen und unterschiedliche Einsatzmöglichkeiten dieser neuen Landschaftsbilder hervorbringt. Das vorliegende Dissertationsprojekt hat das Ziel, diese wechselseitigen Dynamiken, Spannungen und die historischen (Seh-)Kontexte von Gattungsnormen und Regelbrüchen in der italienischen Landschaftsmalerei von 1500 bis 1650 zu untersuchen. Dies verlangt, den gesamten Prozess der Auffächerung unterschiedlicher Bildformen im italienischen Cinque- und Seicento zumindest ansatzweise vergleichend in den Blick zu nehmen – das Projekt kann daher auch als exemplarische Untersuchung für Herausbildung, Normierung und Ausdifferenzierung von Bildgattungen angesehen werden. Methodisch sollen produktions- und rezeptionsästhetische Diskurse zusammengebracht und so gezeigt werden, wie erst die sich herausbildenden Gattungsnormierungen den Künstlern neue Möglichkeiten der Landschaftsmalerei eröffneten und überhaupt erst durch Affirmieren, Überschreiten oder Spielen mit den Gattungsgrenzen ‚Landschaft‘ zu einem so interessanten Gegenstand für die Betrachter und Sammler der Zeit werden konnte. Das Projekt arbeitet so an der größeren Perspektive, das komplexe historische Zusammenwirken von Kunstdiskurs und Wahrnehmung beziehungsweise Aneignung der Wirklichkeit am Beispiel von italienischen Landschafts- und Naturkonzepten zu erforschen. Dabei ist vorwegzunehmen, dass es sich um gattungstheoretische Fragestellungen handelt, die von unseren heutigen Seh- und Beurteilungskategorien ausgehen und folglich die Bildgattungen *ante litteram* untersucht werden. Das daraus resultierende Spannungsverhältnis zwischen modernen und historischen Kategorien gilt es deshalb ins Bewusstsein zu rücken.⁴⁵

⁴⁵ Zu dieser methodischen Problematik vgl. in anderem Zusammenhang Pfisterer, Ulrich: *Donatello und die Entdeckung der Stile. 1430–1445*, München 2002, S. 36–39 (Einleitung).

Mit einer Orientierung an Valeska von Rosens methodischem Ansatz zum Werk Tizians (2001)⁴⁶ wird in der gesamten Arbeit die Frage verfolgt, wie Bildlösungen einerseits von ästhetischen, theologischen und ikonografischen Diskursen und andererseits vom Interesse und Geschmack der Auftraggeber abhängen oder davon geprägt sind. Eine zentrale Rolle spielen dabei Referenzhorizont, Erwartungshaltung und Bildvorstellungen des zeitgenössischen Betrachters, worauf Künstler mit unterschiedlichen Bildstrategien reagieren. Das Denkmodell des Diskurses soll es erlauben, Bild und Text als separate oder aufeinander bezogene Manifestationen dessen zu verstehen. Da Kunsttheorie und Bildproduktion zum Teil völlig unabhängige Positionen im Gattungsdiskurs darstellen, soll gerade nicht auf eine Kongruenz beider Bereiche abgezielt, sondern deren Verhältnis zueinander hinterfragt werden. Es wird folglich darum gehen, das Phänomen des Gattungsdiskurses in Bild und Text zu rekonstruieren.⁴⁷

Im Folgenden sollen nun in vier Kapiteln zentrale Aspekte des historischen Gattungsbewusstseins in Malereipraxis und Theorie in den Blick genommen werden. Die systematische Vorgehensweise sieht zunächst eine unmittelbare Bildanalyse eines Fallbeispiels vor, anhand dessen die Problemstellung und Argumentation entwickelt wird; in einem zweiten Schritt werden jeweils die zentralen Aspekte des visuellen Befundes anhand von Vergleichsbeispielen aus zeitgenössischen Diskussionen kontextualisiert. Zuletzt gilt es, die Thesen und Teilergebnisse der jeweiligen Kapitel anhand von schriftlichen Quellen unterschiedlicher Textsorten zu erhärten. Dabei ist die Reihenfolge der Quellentexte stets chronologisch. Die Originaltexte mit Übersetzungen ins Deutsche sind im Appendix abgedruckt (vgl. fett gedruckte Verweise auf [App. A](#) und [B](#) im Fließtext). Im Mittelpunkt der vier für sich stehenden Kapitel befindet sich die Frage nach dem Gattungsbewusstsein und somit nach der zeitgenössischen Wahrnehmung von Ordnungs- und

⁴⁶ Rosen 2001, vgl. Einleitung, hier S. 15–21.

⁴⁷ Vgl. die Methodik in anderem Zusammenhang bei Rosen 2001, vgl. Einleitung, hier S. 15–21, mit Bezug auf die Methodik bei Stoichiță 1998, v. a. S. 149.

Hierarchisierungsformen der Malerei.⁴⁸ Gerade durch die Verschränkung von bild- und textbasierten Diskursen sollen Veränderungen der Gattungsvorstellungen und Gattungsreflexionen verfolgt werden.

Das erste inhaltliche Kapitel ([Kap. II](#)) nimmt in einer gattungsübergreifenden Untersuchung das gesamte Bildspektrum in den Blick. Am Fallbeispiel eines Galerieinterieurs soll zunächst ([Kap. II.1](#)) die Visualisierung der Gruppierungs- und Ordnungspraxis unterschiedlicher Bildtypen im privaten Sammlungskontext, die bestimmten Kriterien folgt und so Aufschluss über Wertschätzung und Vorlieben der Sammler geben kann, untersucht werden. Es ist zu zeigen, dass ausgerechnet diejenigen Bildsorten besonders beliebt waren, die in der zeitgenössischen Kunsttheorie als rangniedrig eingestuft sind. Dazu zählen vor allem Landschaftsbilder und Stilleben, deren Bildgegenstand aufgrund ihrer unbeseelten Materie herabgestuft wird. Die Beobachtungen werden in einem zweiten Schritt anhand einer Begriffsanalyse von zeitgenössischen Sammlungsinventaren sowie Sammlungsbeschreibungen zu überprüfen sein ([Kap. II.2](#)). Von Interesse ist dabei zum einen der Wortlaut der Bildbezeichnungen, was es exemplarisch anhand von Landschaftsbildern – also jenen Bildern, die wir heute unter diese Gruppierung subsumieren – zu untersuchen gilt; zum anderen soll eine sprachliche sowie strukturelle Auswertung von realen Sammlungsbeschreibungen und Idealvorstellungen von Bildergalerien einen Einblick in die zeitgenössischen Ordnungsprinzipien von Malerei geben. Gleichzeitig gilt es, anhand dieser Textsorten die steigende Nachfrage und das Interesse am Landschaftsthema zu überprüfen.

Das zweite Hauptkapitel der Arbeit ([Kap. III](#)) nimmt die Disziplin der Landschaftsmalerei und ihre gattungsspezifische Leistung genauer in den Blick. Auf produktionsästhetischer Ebene ist zu zeigen, wie das Spezialistentum und die stilistischen Charakteristika von flämischen und italienischen Landschaftskonzepten reflektiert werden. Anders als in der Rezeption der Gemälde in Privatsammlungen, geht es hier viel-

⁴⁸ Auch Gachtgens und Fleckner konstatieren bzgl. der Historienmalerei, dass eine Hierarchie der Bewertung einzelner Gattungen der italienischen Renaissance nicht unbekannt war, vgl. Gachtgens 1996, S. 20–22.

mehr um die Positionen der Maler, die als wichtige Akteure innerhalb des Malerei- und Gattungsdiskurses aufgefasst werden. Exemplarisch hierfür wird in einem ersten Schritt (Kap. III.1) der Fokus auf eine malerische Selbstdarstellung Paul Brils gerichtet, der sich um 1600 als Landschaftsspezialist inszeniert und so die besondere Rolle der Flamen im römischen Kunstumfeld herausstellt. Es soll untersucht werden, inwiefern Natur- und Landschaftskonzepte in der Malerei in Form einer strategischen Nobilitierung von Künstler und Kunstwerk eingesetzt werden. Dabei ist auch die Frage nach einer nationalen Kodierung dieser Strategien, insbesondere in den Jahrzehnten um 1600, zu stellen. Die daran anschließende Quellenanalyse (Kap. III.2) möchte die Aspekte der Nobilitierung und der neuen Funktionen sowie Einsatzmöglichkeiten von Landschaftsbildern auf rezeptionsästhetischer Ebene spiegeln. Hierfür soll die Disziplin der Landschaftsmalerei im Rahmen des kunsttheoretisch ausgetragenen Rangstreites der Künste im Cinquecento verortet werden. Eine systematische Untersuchung des Mehrwertes für den Betrachter von ‚Landschaft‘ im Bild soll schließlich bewusst machen, dass diese als Metapher für die gesamte Malerei einen besonderen Stellenwert einnimmt und so nachhaltig das Gattungsschema verändern sollte.

Das dritte große Kapitel (Kap. IV) legt erneut den Fokus auf die Disziplin der Landschaftsmalerei, was – wie auch bisher – nur in Abgrenzung zu anderen Bildthemen möglich ist. Dabei wird es weniger um die ‚aktive‘ Positionierung oder bildimmanente künstlerische Perspektive zum Status der Landschaftsmalerei gehen, als vielmehr um unterschiedliche Rezeptionsformen und spezifische Einsatzmöglichkeiten dieser neuen Bilder durch die Sammler, Käufer und Betrachter der Zeit. Die Untersuchung konzentriert sich auf drei zentrale Aspekte des Gattungsbewusstseins unter religiösem und profanem Gesichtspunkt, welche stets in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen. Zugleich handelt es sich um drei Erklärungsmodelle, Bezugssysteme und Antriebsfaktoren für den großen Erfolg des differenziert zu betrachtenden Bildthemas der Landschaft. Da die Aspekte der Untersuchung vorwiegend bestimmten Zeitspannen zwischen 1500 und etwa 1650 zuzuordnen sind, folgen die Unterkapitel einer chrono-

logischen Reihenfolge. In einem ersten Teil (Kap. IV.1) gilt es, den formal-ästhetischen und somit profanen Gesichtspunkt der Bildbetrachtung zu beleuchten, wobei es primär um die Frage nach dem visuell-ästhetischen Reiz bestimmter Bildthemen im Kontext von Landschaftsmalerei in der ersten Hälfte des Cinquecento geht. Die spezifische Bildstruktur einerseits sowie die Rezeptionsweise andererseits hängen zugleich mit dem sich neu herausbildenden Kunstvokabular und ästhetischen Kriterien zusammen. Diesen sprachlichen sowie wahrnehmungsästhetischen Aspekt gilt es in einem zweiten Schritt anhand unterschiedlicher literarischer Textsorten zu gemalten sowie realen Natur- und Landschaftsbeschreibungen zu überprüfen.

In einem zweiten Teil (Kap. IV.2) wird es um das wissenschaftliche Interesse an Landschafts- und Naturkonzepten in unterschiedlichen Bildmedien und auf verschiedenen Bildträgern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehen. Zunächst wird die Darstellung des primär geografisch verstandenen ‚Landes‘ (*paese*) exemplarisch anhand der vatikanischen Galerie der Landkarten in den Kontext zeitgenössischer Wissensformen gestellt, um so eine zentrale Referenz für das neue Interesse an ‚Landschaft‘ aufzuzeigen. Zu fragen ist dabei, wie die Darstellungsformen von Landschaft, Chorografie und Kartografie zwischen ästhetischen und wissenschaftlichen, somit erkenntnisorientierten, Qualitäten und Rezeptionsweisen oszillieren. Nicht zuletzt sollen zeitgenössische Reiseberichte und Landesbeschreibungen diese Überlegungen ergänzen. Indem diese Textsorten als Wissenskompilation verstanden werden, spielen sie im Zusammenhang mit der Wahrnehmung realen und gemalten ‚Landes‘ in den wissenschaftlichen Darstellungsformen eine wichtige Rolle.

Und schließlich soll in einem dritten Abschnitt (Kap. IV.3), ausgehend von Jan Brueghels eremitischem Landschaftskonzept, nach dem spirituell-religiösen Einsatz von piktoralen Landschafts- und Naturkonzepten im privaten und öffentlichen Raum gefragt werden. Dabei gilt es zu zeigen, wie gemalte – aber auch reale – Landschaftsformen von den Zeitgenossen als Medium beziehungsweise Meditationsobjekt eingesetzt wurden. Die der Landschaft inhärente Verweisfunktion, so die

Annahme, wurde zugleich als Erfahrungs- und Erkenntnisraum aufgefasst und aktiv eingesetzt. In diesem Zusammenhang spielen auch reale Gärten eine zentrale Rolle (Kap. IV.3.2), indem deren Anordnung und enzyklopädische Bepflanzung für den Zweck der Selbstreflexion, des geistigen Aufstieges oder der Mnemotechnik verwendet wurden. Exemplarisch hierfür gilt es, die schriftlich belegte Rezeptionsweise des Kardinals Federico Borromeo in den Jahrzehnten um 1600 genauer in den Blick zu nehmen. Frühneuzeitliche Villen- oder Klostergärten konnten, so ist zu zeigen, als Nutzgärten und/oder zum Vergnügen bestimmt sein. Dazu ist in einem letzten Abschnitt (Kap. IV.3.3) der Fokus auf spirituelle und (kunst-)theologische Textsorten zu richten, welche von in realen und gemalten Landschaften gemachten Seherfahrungen berichten, was uns zurück zur Fallstudie führen wird.

In einem letzten Hauptkapitel (Kap. V) wird es um Reflexionen zur Gattungssystematik anhand des schriftlich fixierten Diskurses in den Jahrzehnten um 1600 gehen. Entgegen einer Reduzierung der Analyse auf ein rein textgestütztes „Diskursphänomen“⁴⁹, sind auch in diesem Abschnitt deutliche Bezüge zu den künstlerischen Positionen, Bildstrategien und Neuheitskonzepten in der Malerei aufzuzeigen. Vor allem die Aspekte der Ausdifferenzierung, Hierarchisierung und Normierung von Bildgattungen in der Kunstliteratur stehen im Fokus. Zunächst soll die Hypothese aufgestellt werden, dass die historische Idee einer Gattungsauffächerung vor dem Hintergrund eines neuen taxonomischen Denkraums möglich wurde (Kap. V.1). Taxonomien im Cinque- und Seicento manifestieren sich in den Naturwissenschaften und darüber hinaus – so die Vermutung – in der Vorstellung einer Ausdifferenzierung und Hierarchisierung der Malereigattungen. So sollen frühneuzeitliche Wissensformen sowie Wissensordnungen als Denkmodell für das Phänomen der Aufschlüsselung von Malerei nach Gattungen vorgestellt werden (Kap. V.1.1). Ausgehend von diesen Überlegungen gilt es, in einem zweiten Schritt die Gattungsterminologie in der Frühen Neuzeit zu beleuchten, um so eine Grundlage für die Quellenanalyse in den darauffolgenden Kapiteln zu schaffen. Anhand

49 Vgl. Pfisterer 2010, S. 276.

von zeitgenössischen Lexika und Enzyklopädien soll die Begriffsetymologie und Geschichte des Gattungsbegriffs (*genere/genere di pittura* u. Ä.) sowie des Gattungsnamens für Landschaftsbilder (*paesaggio* u. Ä.) skizziert werden (Kap. V.1.2).⁵⁰

In einem zweiten Abschnitt (Kap. V.2) wird der Fokus auf die Malereiabhandlung Vincenzo Giustinianis, den *Discorso sopra la pittura*, entstanden 1617 bis 1618, gerichtet, der als Schlüsseltext der Arbeit zu verstehen ist. Der kurze Brief nimmt eine außergewöhnliche Position zur Bewertung der zeitgenössischen Malerei ein und macht zugleich die Idee der Bildgattungen als System greifbar. Inhaltlich handelt der Brief von einer Stufenleiter der Malereidisziplinen. Giustinianis Überlegungen, so ist zu zeigen, sind für das praktische sowie theoretische Problem der Ausdifferenzierung und Bewertung von Bildformen im Gattungsstreit zu Beginn des 17. Jahrhunderts von großer Relevanz. Vor allem auch die ausformulierte, ausdifferenzierte Vorstellung von den Möglichkeiten der Landschaftsmalerei hat in der Forschung bisher noch keine Beachtung gefunden. Für die Quellenanalyse wurde die offizielle Abschrift des Originalmanuskriptes aus dem Luccheser Staatsarchiv transkribiert. Der *Discorso sopra la pittura* wird damit erstmals in einer kritischen Ausgabe und in einer vollständigen deutschen Übersetzung vorgelegt (App. B).

Die Detailanalyse der Malereiabhandlung Giustinianis ist in einem letzten Schritt (Kap. V.3) in den größeren Kontext der historischen Gattungsdiskussion einzubetten. Quellentexte sowie Bildbeispiele lassen eine Konzentration der Gattungsdiskussion auf die Jahrzehnte um 1600 erkennen, was nicht zufällig mit den Neuheitskonzepten in der Malerei⁵¹ übereinstimmt. Die Auswertung der Bewertungskriterien, Argumentationsweisen und Legitimierungsstrategien Giustinianis sollen deshalb mit den unterschiedlichen Positionen zur Ausdifferenzierung und Hierarchisierung von Bildgattungen in den Kunstzentren Rom und Paris von circa 1530 bis 1630 verglichen werden (Kap. V.3.1).

⁵⁰ Vgl. die terminologische Unterscheidung bei Hempfer 2005, S. 6–7. – Vgl. dazu umfassend S. 29f.

⁵¹ Zur *novità* in der Malerei um 1600 vgl. Pfisterer 2011c.

Als Referenzpunkt ist dabei die programmatische Gattungsnormierung an der Académie Royale in Paris ab 1648 im Auge zu behalten. In einem zweiten Abschnitt (Kap. V.3.2) wird es darum gehen, die Zwischenergebnisse dieses Hauptkapitels zusammenzuführen und so die vielfältigen Akteure und Standpunkte im Sinne einer Pluralisierung des Gattungsdiskurses deutlich zu machen. Dazu zählt einerseits die Kunsttheorie und andererseits das Spektrum an Malern, Betrachtern, Sammlern und Kunstliebhabern der Zeit. Basierend auf den Ergebnissen aus Kapitel II bis V soll gezeigt werden, dass es sich bei der Gattungsdiskussion um parallel existierende und gänzlich konträre Positionen und Wirklichkeiten handelt. Die Diskrepanz besteht zwischen den Wirklichkeiten von Kunstmarkt und der (nichtakademischen) Bildproduktion einerseits und einer zunehmend institutionalisierten, akademischen und rein theoretischen Gattungsnormierung andererseits. Schließlich soll ein Ausblick auf die Veränderung der Idee und der Bewertung von Bildgattungen von circa 1650 bis 1800, und somit nach unserem Kernzeitraum, gegeben werden (Kap. V.3.3), um so die Geschichte *ante litteram* in einen größeren zeitlichen Kontext zu stellen. Trotz – oder wegen – der chronologischen Aufbereitung der Quellen und zum Teil der Kapitelstruktur ist zu betonen, dass gerade keine Fortschrittsgeschichte intendiert ist. Vielmehr wird es darum gehen, das Nebeneinander unterschiedlicher Standpunkte und Realitäten aufzuzeigen und diese separat sowie in Beziehung zueinander zu betrachten. Die Herausforderung der Arbeit liegt schließlich darin, die komplexen Wechselwirkungen zwischen Malerei und Theorie, zwischen unterschiedlichen Akteuren und Positionen, auszuloten.

Zwar ist die Gattungsproblematik als gesamteuropäisches Phänomen zu betrachten, der Untersuchung von Gattungsreflexionen in Italien müssen dennoch methodische, vor allem zeitliche sowie räumliche Grenzen gesetzt werden, um so eine kohärente Analyse der Quellen und Fallbeispiele innerhalb eines kulturellen und sozialen Umfeldes zu gewährleisten. Die Beschränkung der gattungstheoretischen Untersuchung auf das geografische, und nicht etwa national verstandene Italien lässt sich zunächst dadurch begründen, dass gerade dort im 16. Jahrhundert eine große Dichte an überlieferter Kunstliteratur,

vor allem auch in Bezug auf die Landschaftsmalerei, vorzufinden ist, was bereits Gombrich als Reaktion auf die antiken Autoren erklärte.⁵² Konträr dazu verhält sich die Niederlande, weil sie in der Forschung zwar das ‚Primat‘ der Landschaftsmalerei hält, dort aber bis 1604 keine Kunsttheorie überliefert ist.⁵³ Vor diesem Hintergrund scheint gerade Italien als Untersuchungsfeld besonders aufschlussreich für ein sich in Bild und Text manifestierendes, sehr differenziertes Gattungsbewusstsein zu sein. So wird zu zeigen sein, dass in diesem regional sowie zeitlich begrenzten Betrachtungszeitraum ein reges und zugleich komplexes Wechselspiel aus Kunstproduktion und Sammelwesen, Auftraggebern und Betrachtern im privaten sowie öffentlichen Kontext auszumachen ist.

Die Zusammenstellung der Quellen verschiedenster Textsorten aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert ist, mit einigen Ausnahmen, auf italienische Autoren beziehungsweise in Italien ansässige und sich auf italienische Malerei beziehende Autoren beschränkt, um so die konkrete Rezeptionshaltung speziell in Italien aufzeigen zu können. Eine Ausnahme dieser Eingrenzung bildet die Gattungsdiskussion in [Kapitel V.3.3](#), in der aufgrund der theoretischen sowie künstlerischen Beziehungen zwischen den Kunstzentren Rom und Paris auch französischsprachige Quellen eine zentrale Rolle für den Ausblick über unseren Kernzeitraum hinaus spielen werden. Konkret sind die behandelten Quellen der Kunsttheorie und anderer Textsorten, die für die Wahrnehmung von Natur- und Landschaftskonzepten relevant sind, primär in den Städten Rom, Mailand, Bologna, Venedig und anderen, meist norditalienischen Zentren zu verorten. Sowohl im Rahmen der Untersuchung von Sammlungsinventaren und -beschrei-

52 Durch den Rekurs auf Plinius und Vitruv konnten die Sammler ihr ästhetisches Bedürfnis nach Landschaftsbildern, verstanden als nicht illustrative Malerei, rechtfertigen, vgl. Gombrich 1953, S. 355.

53 Einen vergleichenden Überblick bei Michalsky 2011, S. 159–163; Pfisterer 2002, S. 315–317. Zur niederländischen Kunsttheorie in Bezug auf die Landschaftsmalerei vgl. Michalsky 2011, S. 165–214, zu Karel van Mander (1604) vgl. ebd. S. 167–175; stark verkürzt gesagt fasste van Mander die Landschaft nicht als Gattung auf, sondern als Bildbestandteil neben der Historie und somit als reziprokes Verhältnis, vgl. Mander 1916; ders. 1973; ders. 1994–1999.

bungen (Kap. II), als auch des Paragone-Streites (Kap. III) sowie der Quellen zu formal-ästhetischem, wissenschaftlichem und spirituell-religiösem Interesse an Landschaftsbildern (Kap. IV.1–IV.3) lässt sich dabei eine Konzentration der Quellen auf Rom und Umgebung sowie Mailand feststellen.

Anders verhält es sich mit der Untersuchung der Dynamiken von Kunstmarkt und Sammlungspraxis – die über das erste Hauptkapitel (Kap. II) hinaus durchweg von Relevanz ist –, die sich ausschließlich auf Rom (und Umgebung) sowie Mailand beschränkt. Der Fokus auf Rom lässt sich dadurch begründen, dass dort zum einen der bedeutende Kunstsammler und Mäzen Vincenzo Giustiniani zu lokalisieren ist, welcher eine Schlüsselposition in der vorliegenden Arbeit einnimmt. Zum anderen hält sich zeitgleich auch der vielfältig interessierte Kardinal und engagierte Kunstsammler Federico Borromeo in der Stadt am Tiber auf, der unter anderem als Kardinalprotektor der Accademia di San Luca fungierte. Sein Wissen ermöglichte ihm ein tiefes Verständnis der Kunstpraxis sowie einen kunsttheoretischen Austausch, was sich auf seine Sammelaktivität und Ambitionen für das 1618 gegründete Kunstmuseum, die Pinacoteca Ambrosiana, sowie auf die kurz darauf eröffnete Kunstakademie, die Accademia del Disegno (1620), auswirkte. Nicht uninteressant scheint dabei die zeitgleiche Entstehung des *Discorso sopra la pittura* Vincenzo Giustinianis zwischen 1617 und 1618 zu sein, was eine Gegenüberstellung der Positionen beider Kunstliebhaber, Sammler und Verfasser kunsttheoretischer Schriften ermöglicht. Aus der Person Borromeos und dessen institutionellen Bestrebungen in seiner norditalienischen Heimatstadt ergibt sich folglich der Bezug zwischen Rom und Mailand. Das damit benannte zweite Untersuchungszentrum resultiert aus den bereits erwähnten, von Borromeo errichteten Institutionen; die Stadt beherbergt zudem den Maler und Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo, dessen Schriften eine wichtige Rolle in den gattungstheoretischen Reflexionen des Cinquecento und somit im Zeitraum vor

Giustinianis *Discorso* einnehmen. In Mailand und Rom sind folglich aussagekräftige Positionen in den Bereichen des zeitgenössischen Kunstdiskurses und der Sammlungspraxis innerhalb des Untersuchungszeitraums vertreten.⁵⁴ Aufgrund der zeitlichen und zugleich räumlichen Koexistenz beider für die Arbeit zentraler Persönlichkeiten ist ein direkter Vergleich der Gattungsreflexionen möglich.

Nicht zuletzt ist der Fokus auf Rom und Umgebung auch mit der für uns relevanten Kunstproduktion zu begründen, zumal sich der Großteil der norditalienischen (Landschafts-)Maler früher oder später dort aufhielt oder dauerhaft übersiedelte. Im Rahmen der Fallbeispiele stellt auch Venedig im Cinquecento bezüglich der Landschaftsmalerei einen relevanten Untersuchungsraum dar, da Maler wie Dosso Dossi oder Girolamo Muziano nach Rom übersiedelten und so im privaten und öffentlichen Raum die Landschaftsmalerei, deren Einsatzmöglichkeiten und Rezeptionsformen veränderten.⁵⁵ Was das Spektrum der untersuchten Landschaftsmaler betrifft, sind automatisch auch niederländische Künstler inbegriffen, die durch ihre langen Romaufenthalte maßgeblich die Veränderung der Gattungslandschaft mitgeprägt haben. Neben Rom, Mailand und Venedig spielen natürlich auch die sich mit den Carracci in Bologna ereignenden Neuerungen in der Malerei um 1600 eine wichtige Rolle, zumal die dort entstandenen Werke nach Mailand und Rom in die großen Kunstsammlungen gelangten und so den zeitgenössischen Wahrnehmungshorizont von Landschaftsmalerei zu verändern halfen.

Vorab zu definieren sind schließlich auch verschiedene, in der vorliegenden Arbeit verwendete Termini. Zunächst sind ‚Natur‘ und ‚Landschaft‘ zu unterscheiden, die in unserem heutigen Sprachgebrauch häufig synonym verwendet werden. Im Untersuchungskontext soll der Terminus ‚Landschaft‘ als „kulturell kodiertes Konzept von Natur“ verstanden werden, „an dessen Bedeutungshorizont eine Vielzahl von historischen Diskursen aufscheint, zu deren wichtigsten neben Ästhe-

⁵⁴ Zum größeren soziokulturellen Kontext von Privatsammlungen in Italien vgl. Haskell 1996.

⁵⁵ Vgl. Hochmann 2004b; ders. 2004a; ders. 2008b.

tik, Religion und Naturwissenschaft auch nationales Selbstverständnis und Politik zählen.“⁵⁶ In der Untersuchung des frühneuzeitlichen Gattungsbewusstseins stellt sich deshalb stets die Frage nach dem vorliegenden Naturverständnis, mit dem die Wahrnehmung von ‚Landschaft‘ im Bild zusammenhängt. Dabei können für die Zeitgenossen naturphilosophische Überlegungen eine genauso wichtige Rolle einnehmen wie theologische Konzepte und literarische Topoi.⁵⁷ Insofern wird die Herausforderung darin bestehen, nicht unser heutiges, modernes Verständnis von Landschaft oder Landschaftsbildern auf die Wahrnehmung im Untersuchungszeitraum zu projizieren – ähnlich der Verwendung des anachronistischen Gattungsbegriffs. Vielmehr soll der Versuch unternommen werden, aus historischer Perspektive heraus nachzuvollziehen, wie ein ‚Naturausschnitt‘ in der Malerei einen so bedeutenden Platz in der Kunst, womöglich in Form einer ‚Bildgattung‘, gewinnen konnte. Grundlegend hierfür soll an Michael Baxandalls Konzept des *period eye* angeknüpft werden, mit dem die Abhängigkeit der visuellen Bildwahrnehmung und des Betrachterhorizontes von der spezifischen „Sehkultur“ der jeweiligen Zeit gemeint ist.⁵⁸ Baxandalls Theorie bildet vor allem auch einen Ausgangspunkt für die Überlegungen zum Zusammenhang von Landschaftswahrnehmung in Bildern einerseits und Sprache, damit auch Gattungsbezeichnungen, andererseits (vgl. [Kap. V.1.1](#)).

56 Michalsky 2011, S. 22; ausführlich zu Problemen der Definition von Landschaft ebd. S. 22–24. Eine andere mögliche Definition von Landschaft lautet nach Küster 2004, hier S. 67: „Landschaft ist ein Bild, Landschaft ist vom Menschen nach ästhetischen Begriffen geordnete Natur. Landschaft ist das Bild, das sich der Mensch von der Natur macht. Während diese [Natur] eine objektive, wenn überhaupt nur schwer zu beeinflussende Größe ist, ist jene, nämlich die Landschaft, subjektiv. Landschaft ist ein von der Wahrnehmung des Menschen bestimmtes Konstrukt“. Vgl. auch Küster 1999: „Landschaft ist unter sich verändernden ästhetischen Gesichtspunkten geordnete und subjektiv erfahrene Natur.“ Zur Kulturgeschichte der Natur vgl. umfassend Ingensiep 1996, darin v. a. Eusterschulte 1996.

57 Für eine zusammenfassende Etymologie des Naturbegriffs und seiner semantischen Ursprünge vgl. Leinkauf 2005, S. 1–18, 187–195; Hedwig, Klaus: „Natura naturans/naturata“; Maierù, Alfonso: „Natur“, in: Ritter 1971–2007, Bd. 6 (1984), Sp. 504 u. 447–455; Laufhütte 2000.

58 Baxandall 1972, v. a. S. 29, 151, 184. Vgl. auch den Begriff der Sehkultur nach Baxandall bei Alpers 1985, S. 35.

Darüber hinaus wird im Folgenden, vor allem aufgrund der uneinheitlichen Verwendung der Gattungsterminologie in der kunsthistorischen Forschung, der Begriff ‚Gattung‘ beibehalten. Entsprechend der literaturwissenschaftlich-systematischen Terminologie Hempfers wird dieser „in metatheoretischer Funktion“ verwendet, das heißt „um über die verschiedenen fachsprachlich-theoretischen Textgruppenbezeichnungen [hier: Bildgruppenbezeichnungen] zu reden“, sowie „auf der theoretischen Ebene zur Bezeichnung einer spezifischen Gruppenbildung“. ⁵⁹ Diesbezüglich ist im Folgenden die grundlegende Differenzie-

- 59 Vgl. Hempfer 2005, S. 7 u. Anm. 5, mit weiterführender Literatur. Hempfer markiert diesen Unterschied durch einfache Anführungszeichen in ersterem Fall, was in der vorliegenden Arbeit nicht konsequent angewandt wird. Hempfer unterscheidet weiterhin zwischen einer unsystematischen Objektebene (vgl. Gattungsmischungen) und einer Beschreibungsebene (systematische Ordnung). Letzteres meint Gattungsnamen oder -definitionen; und daran anknüpfend eine zweite Unterscheidungsebene von Gattungsbegriff (vgl. *genere di pittura*) und Gattungsname (vgl. *paesaggio*). Grundsätzlich meint die wissenschaftliche ‚Gattungstheorie‘ „das generelle Problem der Gruppierungsmöglichkeiten [von Texten, entspr. Bildern] überhaupt“, vgl. ebd. S. 6–7. Allg. wird in der literaturwissenschaftl. Gattungstheorie zwischen theoretischen und historischen Gattungen unterschieden, vgl. ebd. S. 7–12. Hempfer differenziert terminologisch eine logische Begriffshierarchie (Gattung/Art/Untergattung usw.) von verschiedenen Begriffsarten (typologisch/ahistorisch versus historisch); und so auch einerseits allg. generische Konzepte der ‚Sprechsituation‘, ‚Schreibweise‘ [ahistorische Konstanten vgl. das Narrative, Dramatische, Satirische], ‚Typus‘ [überzeitlich], ‚Gattung‘ [historisch konkrete Realisationen dessen, vgl. Verssatire, Roman, Epos], ‚Untergattung‘ [z. B. pikaresker Roman] und andererseits ‚Sammelbegriffen‘ [Klassifizierungen von Texten, aufgrund verschiedener Kriterien, d. h. Klassen, unter denen konkrete Texte subsummierbar sind, vgl. Epik, Lyrik]. Hempfer betont die Verknüpfung des heterogenen Klassencharakters [Eigenschaften bzw. Kriterien] von Sammelbegriffen, was zu den Aporien traditioneller Gattungsforschung beigetragen habe. Zuletzt noch der Hinweis auf das Problem, dass etwa „mit Begriffen wie ‚Lyrik‘, ‚Epik‘ usw. im geschichtlichen Prozess jeweils andere Gruppenbildungen gemeint waren. [...] Man muss also explizit machen, ob man [...] den historischen Begriff oder den modernen literaturwissenschaftlichen Terminus verwendet“, vgl. ebd. S. 12–14. – Zusammenfassend dazu vgl. Stolz 2005, S. 24: „Hempfer fordert somit eine kontextunabhängige Wissenschaftssprache, jenseits der ‚natürlichen‘ Sprache und der Alltagskommunikationssituation“. Zum literaturwiss. Gattungsbegriff vgl. zudem Hahl 2005: griech. ‚genos‘ (Gattung) bei Aristoteles (*Poetik*) als logisch-klassifizierender Begriff; Aristoteles unterschied Gattungen nach Darstellungsmitteln (Vers, Rhythmus), nach Darstellungsgegenständen (hohe, uns gleichstehende, niedrige Personen) und nach Darstellungsmodi (Redekriterium). Die frühneuzeitliche ‚Verknüpfung mit dem Substanzbegriff verstärkte die Implikation von Normativität und führte zur Konstruktion ‚reiner‘ Gattungen durch Ausblenden empirischer Vielfalt und Übergänge“ (vgl. ‚Klassencharakter‘ bei Hempfer). Die Literatur kannte bis ins 18. Jh. keine konsequente Gattungssystematik: „Die Gattungspoetik als traditionelle Regelpoetik büßte ihre Maßgeblichkeit schon im 18. Jh. ein. Ihre

zung nach Hempfer zwischen einem Gattungsbegriff (*genere/genere di pittura* u. Ä.) und einem Gattungsnamen (*paesaggio* u. Ä.)⁶⁰ zu beachten. In der vorliegenden Arbeit wird zudem der Begriff ‚Malereigattungen‘ als Synonym zu den ‚Bildgattungen‘ der Malerei verwendet.

moderne literaturwissenschaftliche Nachfolgerin ist die Gattungstheorie“, vgl. ebd. S. 15. Und weiter:

„Die Spiegelung sozialer Hierarchie in den Kategorien von hohen und niederen Gattungen [nach dem Gegenstandskriterium], großen und kleinen Formen der Dichtung bildete vor allem im 17. Jh. die übergreifende Ordnung des Gattungssystems, nachdem sich die dem Charakter der Dichtung angemessenere Einteilung auf der Grundlage der Darstellungsmodi nicht durchgesetzt hatte“, vgl. ebd. S. 17. – Zum literarischen Gattungsbegriff und den Aporien der literaturwissenschaftlichen Diskussion vgl. Stolz 2005.

60 Vgl. Hempfer 2005, S. 6–7. – Vgl. dazu S. 29. – Der im Folgenden seltener verwendete Begriff der ‚Gattungsbezeichnung‘ bezieht sich auf beide Kategorien.

II Gattungsbewusstsein in fiktiven und realen Bildersammlungen

1 Das Galeriebild als Konzeptualisierung der Malereidisziplinen

Um der zentralen Frage nach dem zeitspezifischen Seh- und Wahrnehmungshorizont des Gattungsspektrums in der Malerei nachzugehen, eignen sich insbesondere selbstreferenzielle Bilder, die das Thema der Malerei visualisieren. Hierfür erweisen sich zwei Bildkategorien mit meta-pikturalem Charakter als höchst aufschlussreich: zum einen der Typus der Pictura-Allegorie und zum anderen der des um 1600 in Antwerpen einsetzenden gemalten Galeriebildes beziehungsweise Liebhaberkabinettes, in dem eine Überführung realer oder fiktiver Bilder in ein Ordnungssystem erfolgt.¹ Daneben existiert auch eine Kombination beider Bildthemen, mit einer für gewöhnlich malenden Pictura in einem Bildersaal, welcher hier von besonderem Interesse sein wird. Liegt dieser Bildtypus vor, handelt es sich um eine mehrfache Selbstreferenzialität, und zwar in Bezug auf die Malkunst (etwa ihrer Ranghöhe innerhalb der Künste und/oder Wissenschaften) sowie auf das mögliche Themen- oder Gattungsspektrum in der künstlerischen Praxis und zugleich auf die Rezeption der bekannten Malereidisziplinen seitens der Sammler, Kunstliebhaber und Betrachter der Zeit.

Ziel des folgenden Abschnittes ist es, anhand einer gattungsübergreifenden Untersuchung das gesamte Bildspektrum zumindest ansatzweise in den Blick zu nehmen. In einem ersten Schritt soll nun am Beispiel eines Galerieinterieurs aus dem frühen 17. Jahrhundert die Praxis von Gruppierung, (Un-)Ordnung, Systematisierung und möglicherweise Hierarchisierung unterschiedlicher Bildthemen und Bildtypen

1 Stoichiță 1998, S. 145.

im privaten Sammlungskontext problematisiert werden. Die sichtbar gemachte Ausstellungspraxis – wenngleich es sich weniger um eine wahrheitsgetreue Darstellung als vielmehr um eine Idealvorstellung des Künstlers handelt – soll auf Bewertungs- und Anordnungskriterien hin untersucht werden, um so Aufschluss über Wertschätzung und Vorlieben der Sammler zu erhalten. Es wird zu zeigen sein, dass gerade diejenigen Themen der Malerei besondere Beliebtheit erfahren, welche in der zeitgenössischen Kunsttheorie als rangniedrig eingestuft werden. Dazu zählen vor allem ‚unbelebte‘ beziehungsweise ‚unbeseelte‘ Gegenstände in Form von Landschaftsansichten und Stilleben.²

An diese Beobachtungen anknüpfend stellt sich die Frage nach den historischen Begriffen und Bezeichnungen für die unterschiedlichen Bildtypen (auch Formate) und Malereidisziplinen, die es in einem zweiten Schritt anhand von Kunstliteratur und den Sammlungsinventaren mit Fokus auf Landschaftsmalerei zu analysieren gilt. Zunächst wird der Blick auf reale Sammlungsbeschreibungen in der Kunstliteratur im Zeitraum von 1525 bis 1625 gerichtet, bevor eine quantitative sowie lexikalische Analyse wichtiger Familieninventare aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (1618–1638), mit einem vergleichenden Ausblick auf die zweite Jahrhunderthälfte (1649–1684) vorgenommen wird. Die steigende Nachfrage und das Interesse am Landschaftsthema soll anhand einer sprachlichen Auswertung der Bildbezeichnungen in Sammlungsbeschreibungen und inventaren demonstriert werden. Nicht zuletzt sollen ‚ideale‘, kunsttheoretische Sammlungsbeschreibungen im Zeitraum von 1584 bis 1621 unter die Lupe genommen werden, um so Einblicke in die zeitgenössischen Vorstellungen von geeigneten Anbringungsorten – also dem Kriterium des *aptum* – der jeweiligen Bildthemen zu gewinnen. Anhand dieser Textsorten soll dafür argumentiert werden, dass die Reihenfolge der beschriebenen Bildelemente eine Bedeutungshierarchie der sichtbaren Elemente zu erkennen gibt. Gleichzeitig soll eine veränderte Wahrnehmung von Landschaftsmalerei im ausgehenden Cinquecento aufgezeigt werden, und zwar von einem Bildbestandteil hin zu einer Bildkategorie, die

2 Vgl. dazu Kap. V.3.1, v. a. S. 256f.

sich von anderen Bildthemen abgrenzt. Anders aber, als in den später normierten, ‚klassischen Bildgattungen‘, ist eine um vieles ausdifferenziertere Einteilung des Landschaftsthemas in Untergattungen auszumachen.

Darüber hinaus scheint in der Zeit um 1600 nicht mehr der Bildgegenstand (Figur, Tiere, Landschaft, Architektur etc.), sondern dessen malerische Qualität und mimetische, künstlerische Leistung zum zentralen Bewertungskriterium zu werden – so die Hypothese. Es ist deshalb zu überlegen, ob nicht die neue Darstellungswürdigkeit ‚niederer‘ Bildmotive³ in beabsichtigt hohem Stil und kunstfertiger Ausführung zu einer Erweiterung des Gattungsspektrums führte – eine These, die bereits Valeska von Rosen für die Malerei Caravaggios anführte.⁴ Aus den zu untersuchenden Quellentexten sollen Prozesse der Motivkombination, der Werteinversion und schließlich eine Erweiterung der möglichen Bildthemen sowie deren Rangfolge um 1600 evident werden. In diesen Mechanismen sind sowohl Künstler als auch Rezipienten und Auftraggeber beteiligt, was vor allem am Beispiel des Mäzenatentums und der Sammeltätigkeit des Mailänder Kardinals Federico Borromeo zu zeigen ist. Schließlich sollen so produktions- und rezeptionsästhetische Ansätze zusammengebracht werden, um Aufschluss über das zeitgenössische Gattungsbewusstsein zu erhalten.

1.1 Frans Franckens *Kunstkammer mit malender Pictura* (1636)

In einem flächendeckend mit Bildern behängten Galerieraum sitzt eine jugendliche *Pictura* vor einer uns zugewandten Staffelei (Abb. 3). Durch den Blick über die linke Schulter tritt sie mit dem Betrachter in direkten Blickkontakt, was unser Augenmerk zunächst auf den Werk-

3 Vgl. S. 253 u. Kap. V.3.2. Die Unterscheidung hoher und niederer (Natur-)Dinge ist auf Aristoteles (*Poetik*) zurückzuführen, der zudem drei Arten der Nachahmung unterscheidet, und zwar den Menschen besser, schlechter oder genauso darzustellen, wie er ist; vgl. dazu Hochmann 2014, S. 70–71. – Vgl. auch S. 404 u. S. 437.

4 Vgl. Rosen 2011.

prozess⁵ lenkt. Das auf der Staffelei stehende Gemälde, eines der zahlreichen Bilder im Bild, stellt eine mittelgroße Leinwand dar. Darauf lässt sich ein mythologisches Historienbild, das *Urteil des Midas* aus den Metamorphosen des Ovid, erkennen.⁶ In der Erzählung endet ein musikalischer Wettstreit zwischen Apoll und Pan mit der Bestrafung des Midas durch Eselsohren, nachdem er mangelnden Kunstverstand bewiesen hat.⁷

Die literarische Grundlage und das musikalische Thema von *Picturas* Historienbild kann als Verweis auf die Schwesterkünste der Malerei gedeutet werden⁸: In der rechten Bildhälfte wird *Pictura* von der Allegorie der Lorbeer bekränzten Dichtung sowie einem Lautenspieler als Verkörperung der Musik, an einem Tisch sitzend, flankiert. Die personifizierten Schwesterkünste sind insofern als Reflexion über deren Bewertung und Ranghöhe zu verstehen. Am rechten Bildrand ist ein weiterer, den Betrachter direkt anblickender Mann mit einem ovalen Porträt in der Hand zu sehen, das als Selbstporträt von Quentin Massys, dem Begründer der Antwerpener Malerschule, identifizierbar ist. Die rechtsseitige Figur wird in der Forschung zugleich als Verkörperung des Kunstverstandes und mögliches Selbstbildnis Frans Franckens ausgelegt.⁹ Unmittelbar dahinter ist eine weitere Figurengruppe zu sehen, die aus je zwei diskutierenden Kunstliebhabern oder Sammlern besteht und entsprechend der allegorischen Figuren die Kunstreflexion widerspiegelt. Die Männer links tauschen sich über ein Porträt aus, die beiden weiteren richten ihre Aufmerksamkeit auf ein Objekt außerhalb der Bildfläche. Das in vielen der Kabinettbilder Franckens dargestellte Gespräch kann als Aufforderung an den Betrachter zur Reflexion über den ‚Dialog der Bilder‘ untereinander gedeutet werden.¹⁰ In der rech-

5 Zum Arbeitsprozess als Konzeptualisierung der Malkunst vgl. Pfisterer 2012c, S. 67–69. Hier auch zu den vielfältigen semantischen Ebenen der gemalten Staffelei, mit weiterführender Literatur zum Thema Malerwerkzeuge in der Malerei.

6 Ovidius Naso 2010, S. 85–145 zu Midas, S. 382–400 zu Marsyas; zur Relevanz vgl. weitere Argumentation.

7 Zu den im Laufe des 16. Jh.s gewandelten Deutungsmöglichkeiten vgl. S. 37f.

8 Für die folgende visuelle Interpretation vgl. Stoichiță 1994, S. 429–433.

9 Vgl. Kat.Ausst. München 2002, S. 384.

10 Stoichiță 1994, S. 429–433.

ten oberen Bildecke erblicken wir im tiefenräumlichen Bildhintergrund hinter einem hochgezogenen Vorhang einen weiteren Raum, in dem nochmals das Tischmotiv, hier mit einer Gruppe speisender Figuren, aufgegriffen ist. Beide sichtbaren, bildparallelen Galeriewände sind in symmetrischer Ordnung in mehreren Registern übereinander dicht mit Bildern und sie flankierenden Statuetten und Kleinbronzen bedeckt.¹¹ Insgesamt führt uns Francken „kanonische Werke und Meister seit der Antike über die Renaissance bis zur Antwerpener Gegenwart“ vor Augen.¹² In der linken Bildhälfte, die optisch durch die Senkrechte der Leinwand *Picturas* abgegrenzt wird, ist im Vordergrund eine stillebenartige Komposition von Gemälden und Büchern zu sehen. Das an einem Stuhl lehrende Buch ist aufgeklappt und gibt so den Blick auf Kupferstiche Albrecht Dürers frei: rechts das *Bildnis Friedrichs des Weisen*, darunter eine Tierdarstellung und auf der linken Buchseite eine (naturwissenschaftliche) Insektenstudie. Die prominent in Szene gesetzte Druckgrafik lässt sich als Verweis auf den *disegno* verstehen, der in anderen gemalten Kunstkammern mit *Pictura* auch in personifizierter Form des ‚Vater Disegno‘ thematisiert wird (Abb. 4). Weil die Zeichnung beziehungsweise Zeichenkunst – hier repräsentiert durch die Druckgrafik – in der italienischen Kunsttheorie für das Kunsturteil zentral ist, kann sie hier als „Referenzkompendium“¹³ der diskutierenden Kunstliebhaber verstanden werden. Flankiert wird die Druckgrafik im Bildvordergrund von aufgestellten Gemälden. In einem lässt sich eine kleinformatige, figurale Szene erkennen, die als *Musizierendes Ehepaar* von Lucas van Leyden identifizierbar ist, sowie ein weiteres mythologisches Bildthema, bei dem es sich um Frans Franckens eigenes Bild mit dem *Triumphzug der Amphitrite* handelt.¹⁴ Dahinter befindet sich noch ein zusätzliches, jedoch davon verdecktes Gemälde. Im Zentrum der Galeriewand und zugleich auf der Mittelachse des realen Gemäldes ist über einem Büffet ein großformatiges, vertikal ausgerichtetes, gerahmtes Historiengemälde mit der *Allegorie der Wissenschaften* angebracht. Die Bedeutsamkeit des prominen-

11 Vgl. dazu Wettengl 2002, S. 139–141.

12 Kat.Ausst. München 2002, S. 384.

13 Wettengl 2002, S. 139.

14 Zur Identifizierung vgl. Asemissen 1994, S. 124.

ten Gemäldes für die Galerie wird durch den vorgezogenen Vorhang unterstrichen.¹⁵ Zu sehen sind die Verkörperungen der Freien Künste auf dem Parnass, deren Sieg über die Laster zugleich durch die Figur der Fama verkündet wird. Darüber befindet sich die Versammlung der mythologischen Gottheiten.¹⁶ Beidseitig der allegorischen Darstellung hängen insgesamt acht kleinere, ebenso gerahmte, quer- sowie hochformatige Landschaftsgemälde. Die so gebildeten oberen zwei Register sind durch ein Wandbrett getrennt, auf dem sich eine Ansammlung von Kleinplastiken befindet.¹⁷ Die Reihe mit den figuralen Statuetten wird lediglich durch eine Muschel- und Naturaliensammlung oberhalb des Büffets unterbrochen, linksseitig steht ein kleinformatiges Porträt, das am dahinter hängenden Gemälde mit der *Allegorie der Wissenschaften* lehnt. Eine aufgeklappte Büffettür gibt den Blick auf eine Kunsthandwerk-Sammlung aus Bronze frei. Im unteren Wandregister lehnt schließlich von links nach rechts ein gerahmter Triptychon mit Christusdarstellung und Stifterfigur sowie eine ungerahmte religiöse Historie an der Wand, wobei letzteres Bild ein dahinter liegendes, gerahmtes Bild fast vollständig verdeckt. In den Zwischenräumen befinden sich am Wandbrett (oder den Konsolen) angebrachte Medaillen mit Porträtköpfen. Linksseitig ist in etwa derselben Höhe ein Studientisch zu sehen, auf dem eine von weiteren Naturalien flankierte Skulptur einer Madonna mit Kind positioniert ist, welche mit den profanen Kleinplastiken thematisch kontrastiert. Auf der rechten Seite im hinteren Raum sind in ähnlicher Weise primär Landschaftsbilder sowie zwei kleinformatige Porträts – eines rund, das andere hochformatig – erkennbar. Die beiden von Francken gezeigten Hauptthemen der zeitgenössischen Malerei, Landschaft und Mythologie, vereinen sich in dem von Pictura angefertigten Bild im Bild. Dadurch, dass die linke obere Bildecke mit der dort dargestellten Wandbehängung kontrastiert, überwiegt flächenmäßig sowie der Bedeutung nach die sich noch im Werkprozess befindende Landschaftsansicht im *Midasurteil* Picturas. Die thematische Gewichtung wird auch in der Gesamtansicht

15 Vgl. Stoichiță 1998, S. 164.

16 Zur ikonografischen Deutung der Allegorie der Wissenschaften vgl. Kat.Ausst. München 2002, S. 384, Kat.-Nr. 167.

17 Zur traditionellen Ausstattung von Liebhaberkabinetten vgl. Stoichiță 1998, S. 135.

der Galerieräume widergespiegelt und wird primär durch die Farbgebung der Landschafts- und Himmelspartie bewirkt.

Bei genauerer Betrachtung der Landschaftsgemälde an der Wand lassen sich diese dem flämischen Stil des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts zuordnen. Von links nach rechts sind im oberen Register eine Nachtlandschaft, eine Winterlandschaft mit Staffagefiguren, ein Seestück sowie eine karge Felsenlandschaft mit winzigen Figuren zu erkennen, darunter Meerestiere (?) vor Landschaftshintergrund, eine figurenlose Waldlandschaft, eine Heiligenfigur mit Himmelserscheinung in einer Landschaft und zuletzt eine Hafensicht bei Nacht oder Feuer. Das Nachtthema ist auch an der hinteren Galeriewand im zentral angebrachten Bild aufgegriffen. Folglich führt uns der Maler das ihm bekannte Spektrum der flämischen Landschaftsmalerei vor Augen, das sich nach den Kriterien der Jahres- und Tageszeiten, den Lichtsituationen, dem Format und den Staffagefiguren oder menschlichen Protagonisten richtet. Insgesamt spielen figürliche Motive dabei eine deutlich untergeordnete Rolle. Bei einem weiteren Durchlauf fällt darüber hinaus das flächenmäßige Überwiegen der Landschaftskomponenten, vor allem der Himmelspartien, in den fiktionsinternen, mythologischen Allegoriebildern über dem Büffet, auf der Staffelei und im linken Bildvordergrund auf. Auch ein zeitgenössischer Betrachter dürfte den Eindruck erhalten haben, dass das Landschaftsmotiv von Francken nicht zufällig dermaßen prominent in Szene gesetzt wurde.

Für die Bedeutung der Landschaft im Kontext der damals möglichen Bildgattungen scheint die Thematik des Midasurteils, hier in dem vor Pictura lehnenen Bild im Bild, nicht uninteressant zu sein. Denn wie Martin Raspe in einem Aufsatz zeigen konnte, lässt sich das Sujet als Verweis auf die *virtus* der niederländischen Landschaftsmalerei ab 1600 verstehen.¹⁸ Hierfür hinterfragt Raspe die Beziehung von Figu-

18 Zur folgenden Argumentation vgl. Raspe 2004, v. a. S. 160–167, hier am Beispiel des *Urteils des Midas* von Gillis van Coninxloo und Karel van Mander (1588/1604–1606); vgl. Abb. 5. Ersterer führte die Landschaft aus, Letzterer erst deutlich später die Histo-rienszene. Zur ikonografischen Tradition und den wichtigsten Deutungsansätzen des Midasurteils (allg. Themen des Wettstreites und der Urteilsfindung; zunächst als pädagogisch-moralisches Exemplum, später mit musikalisch-ästhetischen Konnotationen,

renszene und Landschaft in einem Bild von Gillis van Coninxloo und Karel van Mander (1588/1604–1606, Abb. 5). Zentral ist dabei die besondere Rolle, die der Landschaft in den Schriften des Ovid (*Metamorphosen*) zukommt, und zwar sowohl im Midasurteil als auch in der vergleichbaren Erzählung von Apoll und Marsyas. Denn „Ovid deutet zugleich an, dass der Aufenthalt in der Wildnis, [und folglich] der Umgang mit Pan der Grund dafür ist, dass Midas in Torheit verharrt, sodass sie ihm ein zweites Mal zum Verhängnis wird. Die Natur, die im Landschaftshintergrund repräsentiert wird, wirkt also auf die geistige Verfassung des Protagonisten ein und gewinnt so Einfluss auf die Handlung. Folgerichtig wird Midas am Ende durch die Eselsohren in das niedere Reich der Natur zurückgewiesen.“¹⁹ Entsprechend der sprachlichen Mittel von Ovid fallen auch in der malerischen Interpretation Coninxloos das Landschaftsmotiv und die handelnde Figur in eins. Landschaftselemente werden zu Protagonisten, so etwa wenn in der Midaserzählung der Richter Tmolus zunächst als Berg und nicht als Person von Ovid eingeführt wird, oder wenn das Schilfrohr wie von selbst die Erzählung fortführt; in der Geschichte des Marsyas beweint etwa die Natur den geschundenen Protagonisten.²⁰

Zusammenfassend wird die Naturdarstellung im Midasurteil „zum essentiellen Bestandteil der *historia*.“²¹ Ein derartiges Landschaftskonzept vermittelt schließlich, dass „sich der Landschaftsmaler nicht auf die Darstellung toter Materie und niederer, weil unbeseelter Lebewesen beschränken muss, sondern eine personifizierte, lebende, zu dramatischem Ausdruck fähige Natur wiedergeben kann.“²² Ähnliches demonstrierte bereits Tizian in seinem heute verlorenen Altarbild des *Martyriums des hl. Petrus Martyr* (Original ca. 1530, Abb. 84).²³

zuletzt als Gleichnis für den triumphierenden Kunstverstand) vgl. ebd. S. 148–154, 160. Eine erstmalige Nutzung des Themas des Midasurteils zur Selbstreflexion der bildenden Kunst bei Melchior Meier, *Apoll schindet Marsyas* (1581), München, Staatl. Graphische Sammlung, vgl. ebd. S. 154, Abb. 12. – Zum Begriff *virtù* bzw. *virtus* vgl. auch Vasari 2004, S. 274–275. – Vgl. dazu S. 39f.

19 Raspe 2004, S. 161.

20 Ebd.

21 Ebd. S. 161–162.

22 Ebd. S. 162.

23 Vgl. dazu S. 187.

„Aufgrund dieser neu erworbenen *virtus*, der Fähigkeit zur Erzählung und Vermittlung von Handlung, darf die Landschaft nunmehr den gleichen Rang wie die gemalte Historie beanspruchen.“²⁴ Indem sich der Begriff der *virtus* allgemein auf die bewusste, sinnvolle und ethisch verantwortete menschliche Tat bezieht, ist der Tugendbegriff in der Malerei seit Alberti mit dem figuralen Ereignisbild (*istoria*)²⁵ verbunden. Gemäß der Affektenlehre sollte sich in der äußeren Bewegung der Figur ihre innere Bewegtheit widerspiegeln, was Gefühlsregungen beim Betrachter wecken sollte. Ein *virtuoso* in der Malerei zeichnet sich aber zugleich durch das Kriterium der stilistischen sowie formalen Mäßigung aus. Van Mander, der die Figuren in die Landschaft Coninxloos setzte, verfolgte so mittels der „neuentdeckten *virtus* der Landschaftsmalerei, ihre Fähigkeit zu dramatischem [Natur-] Pathos“²⁶, die „Aufwertung der Landschaft und zugleich die Reflexion ihrer Ausdrucksfähigkeit“.²⁷ Und weiter interpretiert Raspe *Das Urteil des Midas* von Coninxloo und van Mander als „Gleichnis für die künstlerische Aufgabe [...], die sich dem Landschaftsmaler stellt. Wie Apoll den Pan besiegt, indem er die Töne nicht roh und ungeformt aus einem Stück Schilf herausbläst, sondern auf einem edlen Instrument und mit Kunstverstand hervorbringt, so übertrifft der durch Apoll repräsen-

24 Raspe 2004, S. 162.

25 Zum *historia*-Begriff bei Alberti vgl. S. 382 u. S. 387; zum Tugendbegriff bei Alberti vgl. Alberti 2002, S. 40–44.

26 Raspe 2004, S. 162–163. Zum Begriff *virtù* bzw. lat. *virtus* vgl. Vasari 2004, S. 274–275, zu übersetzen mit ‚Tugend‘, aber auch ‚Begabung, Talent, Verdienst, Leistung‘: „In der italienischen Renaissance ein Begriff mit reicher Konnotation, die weit über die heutige Bedeutung hinausgeht. ‚Virtù‘ bezeichnet umfassend die hohe Gesinnung eines Menschen, die sich in seiner Denk- und Handlungsweise manifestiert. Die Verwirklichung der positiven Qualitäten der menschlichen Natur im sozialen Gefüge gilt als Maßstab für die hohe Auszeichnung als ‚uomo di virtù‘, unabhängig vom gesellschaftlichen Stand.“ Und weiter:

„Dies ist elementar für das neue Selbstverständnis vieler Künstler, deren ‚virtù‘ sich in der Qualität ihrer Werke, Bildung und ihrem Auftreten offenbart und ihnen erlaubt, sich auf den höchsten Ebenen der Gesellschaft zu bewegen. Bezeichnend für diese Entwicklung ist die in humanistischen Kreisen betriebene Herauslösung des Begriffs aus seinem christlich-moralischen Kontext und seine Neudefinition in Anlehnung an die antike ‚virtus‘, deren konstituierendes Element die individuelle Leistung ist. [...] In diesem Sinne handelt es sich v. a. um ein Konzept der höfischen Kultur, das in dem Wort ‚Verdienst‘ seine treffendste deutsche Entsprechung findet“, vgl. ebd.

27 Raspe 2004, S. 167.

tierte Künstler die von Pan vertretene Natur, indem er ihre wilden und zügellosen Formen veredelt und mit Kunstverstand und Geschmack [...] dem Kunstliebhaber zur Beurteilung präsentiert.“ Anders als Midas wird der wahre Kunstkenner „die preiswürdige Leistung des Malers und die *virtus* der Landschaftsmalerei erkennen“.²⁸

Überträgt man nun diese Überlegungen zur Beziehung von Landschaftsmalerei und Figurendarstellung auf die möglicherweise programmatische Aussage Frans Franckens zur landschaftsdominierten Malerei der Niederländer, scheint die Wahl des *Midasurteils* als zentrales Bild im Bild kein Zufall zu sein. Auf einer ersten selbstreflexiven Ebene verweisen Galeriansicht und malende *Pictura* auf die Stellung der Malerei im Allgemeinen sowie ihre Ausdifferenzierung in Gattungen; auf einer weiteren Ebene wird der Betrachter durch das Gemälde der *Pictura* dazu aufgefordert, die *virtus* des Landschaftsmalers und seiner Disziplin anzuerkennen. Ein weiteres Argument, das für diese Deutungsoption spricht, hängt mit dem Motiv der Kopfwendung *Picturas* zusammen: Dieses fungiert seit dem Cinquecento in Künstler(selbst-)bildnissen und auch *Pictura*-Darstellungen vor der Staffelei als Attribut des künstlerischen Ingeniums.²⁹

Um diese Überlegung bezüglich der Ranghöhe ‚niederer Gattungen‘³⁰, wie die der Landschaftsmalerei, überprüfen zu können, ist ein Vergleich mit ähnlichen Bildergalerien Frans Franckens d. J. und anderer Künstler erforderlich. Aus Franckens *Ceuvre* ist noch eine zweite, frühere Darstellung einer malenden *Pictura mit Poesia in einer Kunst-kammer* von etwa 1615 bis 1620 bekannt (Abb. 6). In vergleichbarer,

28 Ebd.

29 Zum Motiv der Kopfwendung in der Malerei des 16. Jh.s vgl. Raupp 1984, S. 181–219, hier S. 200–205. Basierend auf der von Giorgione und seinem Kreis begründeten Tradition führt Frans Floris in seiner *Pictura-Allegorie* (1562–1565) das Motiv der ‚genialen‘ Kopfwendung in das Bild des Malers vor der Staffelei in den Niederlanden ein, vgl. ebd. S. 195, 424–434 u. Abb. 82–103, v. a. S. 429, Abb. 93. Otto van Veen begründet sodann die Verbindung des Künstlerporträts (*Selbstbildnis mit Familienangehörigen*, 1584, vgl. ebd. S. 434, Abb. 103) mit der *Pictura-Allegorie* in der niederländischen Kunst, vgl. ebd. S. 202. Zur Kopfwendung als Attribut der *Pictura* vgl. ebd. S. 193–200.

30 Zur grundsätzlichen Diskrepanz zwischen der Beliebigkeit ‚niederer‘ Bildgattungen und der normativen Kunsttheorie des 17. Jh.s vgl. Kap. V.3.2.

jedoch gespiegelter Komposition sitzen die Schwesterkünste an einem Tisch beisammen und auch hier ist *Pictura* im Schaffensprozess eines von Landschaft dominierten, großformatigen und prominent in Szene gesetzten Gemäldes zu sehen. Es handelt sich dabei um ein mythologisches Thema: Zu erkennen sind die Musen am Berg Helikon.³¹ Die niederländischen Bilder an den Galeriewänden stellen Interieurs, Stillleben, typisch flämische Dorfansichten sowie unterschiedliche Landschaftstypen (Nachtstück, Brand bei Nacht etc.) dar³² und nicht zuletzt ist eine Szene der Madonna mit Kind (?) als einziges figurales Motiv zu sehen. Auch in dieser Version des Bildthemas ein und desselben Malers liegt die Betonung auf den in Italien als ‚typisch flämisch‘ eingestuften Bildthemen des Interieurs, der Landschaft und des Stilllebens, welche in der italienischen Kunsttheorie auf einem traditionell niederen Rang innerhalb der Malerei verortet waren.³³ Eine von Francken intendierte Rangordnung der Bildthemen innerhalb der Wandregister ist allerdings nicht auszumachen. Die Tatsache, dass jeweils Landschaftsbilder relativ weit oben angebracht sind, mag mit ihrer meist querformatigen und somit raumgreifenden Ausrichtung zusammenhängen, oder aber mit ihrer auf Weitsicht angelegten Ausführung.³⁴

Beide Malerieallegorien Franckens stellen insofern eine Ausnahme dar, als dass sie eine Kunstkammer mit einer *Landschaft* malenden *Pictura* darstellen. Das einzige annähernd vergleichbare Beispiel aus der Zeit findet sich in der Darstellung eines Landschaft malenden Künstlers in einem Galerieinterieur, ausgeführt von einem anonymen Maler

31 Für die Identifizierung vgl. Härting 1989, S. 349.

32 Das Motiv auf der Leinwand *Picturas* ist aus einem Bild Rundformat von Peter Schoubroeck (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister), darüber beidseitig des Kronleuchters zwei Landschaften von David Teniers, rechts ein Stillleben von Geerit Willem Heda (Rotterdam, Slg. Castendijk), mittig ein Interieur von David Teniers, auf der rechten Wand oben eine Landschaft von Joos de Momper (Bonn, Rheinisches Landesmuseum), darüber eine andere Landschaft desselben Künstlers (Paris, Privatsammlung), vgl. <http://catalogue.gazette-drouot.com/ref/lot-ventes-aux-encheres.jsp?id=1044335> (30.03.2017).

33 Zur Rezeption vgl. Kap. III.1.2.

34 Vgl. dazu S. 44 u. S. 96; Brown 2001, S. 55–56. In den Sammlungsinventaren werden diese als Sopraporten bezeichnet.

zu Beginn des 17. Jahrhunderts (Abb. 7).³⁵ Häufiger ist dagegen das Motiv des Blumenstilllebens oder ‚Blumenstückes‘ auf der Leinwand der Pictura vorzufinden. Eine vergleichbare Idealvorstellung von einer Gemäldegalerie mit malender Pictura ist in der auf etwa 1625 datierenden *Allegorie der Malerei* von Jan Brueghel d. J. (Abb. 8) zu sehen. Der Blick des Betrachters wird dabei mittels zweier Wanddurchbrüche zum einen auf die weite, reale Landschaft gelenkt und zum anderen auf eine extrem tiefenräumliche Atelierszene. Die in der Werkstatt arbeitenden Maler scheinen zusammen mit Pictura die Werke, die so dicht aufeinander an Wänden und Boden positioniert sind, produziert zu haben. Unser Augenmerk fällt zunächst auf Pictura, die gerade dabei ist, ein Stillleben zu Ende zu malen, dem wir eine Realitätsebene dritten Grades zuordnen können (wenn das reale Bild Brueghels der ersten entspricht). Die daneben auf einem Tisch positionierten fiktionsintern ‚realen‘ Blumen – mit einer Realitätsebene zweiten Grades – sind jedoch nur in der unteren Bildhälfte wiederzuerkennen.³⁶ Der obere Teil muss nach Vorlage eines anderen Blumenstraußes entstanden sein und ähnelt einem weiteren, größtenteils verdeckten, gemalten Stillleben – dritter Realitätsebene – in der linken Bildmitte. Der Bildtypus des Stilllebens geht jedenfalls als eigenständiges Bildthema und zugleich Malereidisziplin aus der Anordnung hervor, wenngleich das Blumenmotiv natürlich auch in anderen Bildzusammenhängen eine Rolle spielen kann, so etwa in der *Apoll-und-Pan*-Darstellung am linken oberen Bildrand. Grundsätzlich ist der fiktionsintern ‚reale‘ Blumenstrauß in der gemalten Kunstkammer darüber hinaus „als Sinnbild für eine kunstgelehrte Gesprächskultur zu verstehen, der auf das zeitgenössische Wortfeld von *florilegium* – Blütenlese, Sammlungen

35 Vgl. Speth-Holterhoff 1957, S. 112–113 u. S. 120, Abb. 43.

36 Zu den insg. drei Realitätsebenen der dargestellten Blumen, hier demonstriert anhand der *Allegorie des Gesichts- und Geruchssinnes* von Jan Brueghel d. Ä. und Pieter Paul Rubens (ca. 1617–1618, Abb. 14) vgl. Stoichiță 1998, S. 102–105. Zur Differenzierung von Realitätsgraden in der Malerei allg. vgl. Sandström 1963, jedoch mit anderen Begrifflichkeiten. – Eine vergleichbare Darstellung einer Stillleben malenden Pictura mit flankierendem ‚realen‘ Blumenstrauß findet sich in Cornelis de Baellieus *Galeriedarstellung mit Pictura-Allegorie* (Graf Harrach’sche Familiensammlung, Schloss Rohrau), vgl. Kleinert 2006, S. 44, Abb. 13.

kostbarer Schriften etc. – anspielt“.³⁷ Das Motiv kann außerdem als Metapher für das Additive, die Assemblage und die ‚Bricolage‘ verstanden werden.³⁸

Insgesamt präsentiert uns Brueghel Bildinhalte und Formate, welche die Galerieansichten Frans Franckens d. J. aus demselben Zeitraum an Abwechslungsreichtum und Vielfalt übertreffen. An den Wänden hängen Stillleben, bürgerliche Porträts und aristokratische Ganzkörperbildnisse, Landschaftsbilder, Interieurs und Alltagsszenen, mythologische und religiöse Historienbilder, Andachtsbilder und Allegorien. Eine bewusste Ausdifferenzierung unterschiedlichster Themen und Formate des zu dieser Zeit bestehenden Gattungsspektrums wird zur Schau gestellt. Als Gegenpol – aber natürlich auch Grundlage – der Malkunst (*pittura*) und ihres sichtbaren Werkzeuges ist im Vordergrund die Zeichenkunst (*disegno*) durch einen Stapel von Zeichnungen, Studien und Zeichenbüchern sowie Zeichenwerkzeug repräsentiert. Der handwerkliche Aspekt wird auch durch die Atelierdarstellung im Hintergrund betont. Entsprechend der gemalten Bildersammlungen Frans Franckens ist ein Affe zu Füßen der *Pictura* als Symbol des rein sinnlichen und deshalb für Kunst und Wissenschaft bedrohlichen Umgangs mit der Malerei zu sehen, ähnlich dem in Galerieansichten beliebten Motiv der ikonoklastischen Esel.³⁹

Die personifizierte Malerei in Brueghels Bild ist von zahlreichen berühmten Porträts umgeben, wie etwa Darstellungen Michelangelos, Raffaels (eigentlich ein Bildnis nach Raffael, das man damals für sein Selbstbildnis hielt), Albrecht Dürers sowie der niederländischen Maler Hubert van Eyck, Lucas van Leyden, Quentin Massys (dem Begründer der Antwerpener Malschule) und Jan Gossaert – ein Porträt des Letzteren tauchte bereits in Frans Franckens *Pictura*-Allegorie auf. Darü-

37 Stoichiță 1998, S. 153–154.

38 Ebd.; Wertengl 2002, S. 136.

39 Kat. Ausst. München 2002, S. 381. Zu den ikonoklastischen Eseln bei Frans Francken d. J. als Exempla des verbildlichen und negativen Umgangs mit Kunst vgl. auch Andratschke 2010, S. 454–456.

ber hinaus sind vorwiegend italienische und niederländische, profane sowie religiöse Historienbilder zitiert, so etwa von Raffael, Tizian, Jacopo Bassano (?), Pieter Brueghel d. Ä., Jan Brueghel d. Ä., Pieter Aertsen, Peter Paul Rubens und Frans Francken d. J.⁴⁰ Ein einziges Landschaftsbild mit Figurenstaffage ist dabei links des Türrahmens zu sehen. Die Anbringung von Landschaftsbildern über oder seitlich der Tür dürfte dabei den Angaben in zeitgenössischen Inventarbeschreibungen entsprechen, wobei mit dem Begriff ‚Sopraporte‘ häufig auch einfach das Querformat der Bilder gemeint war.⁴¹

Die pikurale Kategorie der Landschaft erscheint in zahlreichen gemalten Liebhaberkabinetten nicht nur relativ weit oben an der Wand, sondern vor allem auch auf dem Boden ausgestellt, damit die anwesenden Kunstkenner diese genauer in Betracht nehmen können. Exemplarisch hierfür lässt sich ein *Galerieinterieur* von Hans Jordaens III. und Cornelis de Baellieur anführen (1. Hälfte 17. Jh., [Abb. 9](#)), in dem ein großes längsrechteckiges Landschaftsgemälde prominent am rechten Bildrand in Szene gesetzt ist und so zum Diskurs einlädt. In ganz ähnlicher Weise sind in zwei Bildern Hieronymus Franckens d. J., dem Bruder Frans Franckens d. J., die Landschaftsgemälde jeweils am Boden sowie tief unten an der Wand positioniert, um so deren genaues Studium zu ermöglichen, wie es die Figuren bereits vorführen (um 1620, [Abb. 10](#), [Abb. 11](#)).

Zusammenfassend: Das für die Landschaftsthematik typische Querformat wird in den Galerieansichten Frans Franckens d. J. offensichtlich systematisch in Kontrast zu den religiösen Bildern (auch mit Landschaftsanteilen) präsentiert. Die Gegenüberstellung der an die Inhalte gebundenen Formate lässt sich exemplarisch an unserem Fallbeispiel der malenden *Pictura* von 1636 aufzeigen ([Abb. 3](#)) und weist zugleich auf eine sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts bereits verbreitende Norm in der malerischen Praxis hin. So mag mit dem Format auch die Etablierung der Landschaft als eigenständige Malereidiszi-

⁴⁰ Kat.Ausst. München 2002, S. 382.

⁴¹ Vgl. dazu [S. 96](#); Brown 2001, S. 55–56.

plin in Praxis und Theorie (bzw. Rezeption der Sammler) einhergehen, was später auch für die Vedutenmalerei bezeichnend sein sollte.⁴² Bekanntermaßen war der Bildtypus der Liebhaberkabinette nicht für den privaten Raum bestimmt, vielmehr wurde dieser in den Sammlungsräumen im Kreis von Liebhabern und Kunstkennern als Anlass für die Diskussion über Kunst eingesetzt. Als idealer Betrachter galt damals „das gebildete Publikum von Antwerpen (und später Rom), das mit jenen ‚Rhetorik-Kammern‘ verbunden war, denen sich bekanntlich auch die Maler selbst [...] verbunden fühlten.“⁴³ Mit der steigenden Zahl von Privatsammlungen war folglich zu Beginn des 17. Jahrhunderts nördlich sowie südlich der Alpen nicht nur ein idealer Rezeptionsrahmen der gemalten Bildergalerien geschaffen, sondern auch der Gattungsdiskurs seitens Malern und Betrachtern angeregt – was im Folgenden noch zu präzisieren ist.

1.2 Gattungsspektrum und Bilderordnungen

Die in der Forschungsliteratur herausgearbeiteten Deutungsansätze des Bildtypus der gemalten Kunstkammer mit *Pictura-Allegorie*⁴⁴, wie etwa in der Version Frans Franckens d. J. von 1636 ([Abb. 3](#)), kreisen um die Anerkennung der niederländischen Malerei als eine der Freien

42 Zur Bedeutung des Formates für die Entstehung der Landschaftsgattung vgl. Girardi 2011, S. 157–163.

43 Stoichiță 1998, S. 143.

44 Für einen Überblick dazu vgl. Asemissen 1994, S. 122–131; Kat. Ausst. München 2002, S. 127–141, S. 378–391; Kleinert 2006; Speth-Holterhoff 1957; umfassend zur den Deutungsebenen vgl. Stoichiță 1998, S. 125–169; speziell zur Kabinettbildmalerei Frans Franckens d. J. vgl. Härting 1983; allgemeiner zum Thema der Malerei in der Malerei vgl. Geogel, Pierre/Lecoq, Anne-Marie (Hg.): *La peinture dans la peinture*, Paris 1987; Asemissen 1994; Stoichiță 1998, S. 125–169; zur Erfindung der personalisierten Bildkünste in der Malerei vgl. Andratschke 2010, S. 273–279; allgemeiner zu Sammelbildern der Frühen Neuzeit vgl. Ganz 2006; zum frühneuzeitlichen Sammeln u. zu Sammlungstypen vgl. Grote 1994; zur Entstehung der Liebhaberkabinette als Bild-, Genre‘ vgl. auch Gorman 2007, S. 87, mit weiterführender Literatur, vgl. etwa Speth-Holterhoff, Simone: *Les peintres flamands de cabinets d’amateurs aus XVIIe siècle*, Brüssel 1957; Filipczak, Zirka: *Picturing art in Antwerp 1550–1700*, Princeton (N. J.) 1987; Härting, Ursula: „Doctrina et pietas“. Über frühe Galeriebilder“, in: *Jaarboek* (1993), S. 95–134; Honig, Elisabeth: „The beholder as work of art. A study in the location of value in seventeenth-century Flemish painting“, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 46 (1995), S. 252–297.

Künste (*artes liberales*),⁴⁵ den Paragone von Malerei und Skulptur⁴⁶, die Dichotomie von Unwissenheit und Kunstkenntnis sowie ihrer Wertschätzung, oder aber die Malerei als Medium theologischer Erkenntnis.⁴⁷ Gerade aber die offenkundigste Deutungsoption scheint in der Forschung noch keine angemessene Beachtung gefunden zu haben⁴⁸: Die Tatsache, dass in allen Darstellungen unterschiedliche Malerdisziplinen nebeneinander bestehen und diese Differenzierung offensichtlich als akzeptierte Norm verstanden wird, impliziert ein ausgeprägtes Gattungsbewusstsein in den Jahrzehnten nach 1600. Dagegen stellt Stoichiță in einer umfassenden Untersuchung von niederländischen Sammlungsbildern fest, dass „wie üblich [...] die Verteilung der Bilder an der Wand mehr vom Zufall herzurühren [scheint], als von ausdrücklichen Kriterien. Die Gattungen sind gemischt, ebenso die Schulen; Chronologie und Ikonografie scheinen keine große Rolle zu spielen.“⁴⁹ Überprüft man diese Aussage, so muss die Anordnung

45 Vgl. dazu Kat.Ausst. München 2002, S. 384. Hier wird für das Streben der niederländischen Künstler um Anerkennung der Malerei als eine der Freien Künste argumentiert, und zwar mittels der Verbindung von Malerei mit Dichtkunst und Musik sowie mittels des Zitierens kanonischer Werke seit der Antike: „Damit richtet sich der Künstler gegen die als rückständig erachteten Gilden und deren handwerkliches Selbstverständnis. Er appelliert aber gleichzeitig an die Befürworter der ‚freien Malkunst‘, sich der moralischen Verantwortung und der Forderung nach tugendhafter Lebensführung bewusst zu sein. Das Gegenbild hierzu mag man in dem Lautenspieler, den Prunkgefäßen und dem bewirteten Paar im angrenzenden Raum sehen. Eben diese Motive lassen sich allerdings auch positiv als Zeichen des Reichtums verstehen, unter dem Künste und Wissenschaften blühen und ihre Liebhaber finden“, vgl. ebd., mit weiterführender Literatur. – Bereits Asemissen argumentiert, dass das Kunstverständnis des Midas als Belastung auf *Pictura* selbst übertragen wird, gegen das sie hier durch das Streben nach Anerkennung einsteht, vgl. Asemissen 1994, S. 123–124.

46 Wertengl 2002, S. 139–141; Stoichiță 1998, S. 106–108.

47 Zu den zwei letzteren Deutungen vgl. Kat.Ausst. München 2002, S. 384.

48 Einzige Ausnahme bildet der kurze Hinweis im Sammlungskatalog der Galleria Borghese, indem die Intention des Künstlers als möglichst breit gefächerte Zurschaustellung der Bildgattungen, v. a. der Stillleben-Typen, gedeutet wird, vgl. Kat.Slg. Rom 2008a, S. 358.

49 Stoichiță 1998, S. 159; Zitat bzgl. Willem van Haechts *Galerie von Cornelis van der Geest* (1628, Antwerpen, Rubenshaus), vgl. ebd. Abb. 67. Stoichiță stellt dagegen im Zusammenhang mit dem Bildtypus der Madonna im Blumenkranz sehr wohl eine Gattungsreflexion fest, vgl. die folgende Argumentation. Hier auch grundlegend zur frühneuzeitlichen Bilderwand: „Die Präsentation eines Kunstwerkes ist ein Teil der Kunstauffassung zu einer bestimmten Epoche. Die Bilderwand ist ein modernes Phänomen und steht zur Tradition in evidentem Kontrast. Ihr Auftreten – um 1600 in

der Gemälde in den unterschiedlichen Registern beziehungsweise die räumlich höhere oder tiefere Hängung nicht zwingend eine Aussage über ihre Wertigkeit enthalten. Dies hat vermutlich vielmehr, genau wie auch heute noch, mit dem Format und der Unterscheidung von fern- und nahsichtigen Darstellungen zu tun, als mit dem Inhalt. Aber selbst wenn die Aussage *Stoichiḗās* auf den Bildtypus der Galeriean-

Antwerpen – ist die Konsequenz einer Wendung, die sowohl das Kunstwerk als solches wie seinen Kontextbezug betrifft. Das Gemälde als transportables Rechteck, die Generalisierung der Leinwand als Träger, die Vereinfachung der Rahmen, die Beliebtheit des kleinen Formates und der Triumph des privaten Sammlertums – dies sind dafür die Hauptgründe.“ Und weiter:

„Die Kontiguitätsbeziehung – die innerhalb der Bilderwand wesentlich ist – gehorcht fließenden Kriterien. In den ältesten Kabinetten war noch eine hierarchische Anordnung am Werk, die der großen (meist biblischen) *historia* die Hauptrolle zuteilte. Dieses großformatige Haupt-Gemälde befand sich in der Wandmitte über einem Schrank, der so die Rolle eines ‚Altars‘ übernahm. Sicherlich war diese Rolle ganz formal, denn der Schrank enthielt gewöhnlich eine Sammlung heterogener kostbarer Objekte, die auf Fächer und Schubladen verteilt waren (Schmuckstücke, Medaillen, Muscheln ...). Dieses Möbel wird bisweilen durch einen Kamin oder durch einen Tisch ersetzt; um die Mitte des [17.] Jahrhunderts wird es verschwinden [...]. Die Präsenz des zentralisierten Möbels (mit einer großen *historia* darüber) lässt darauf schließen, dass sich die ersten Kunstsammlungen notwendig einem dem kirchlichen Bereich entlehnten visuellen Modell anpassen mussten. Um das zentrale Bild herum sind die kleinen Gemälde ‚modernen‘ Typs verteilt, deren Gruppierung an die schon erwähnten Theoretiker des Sammlungswesens denken lässt, die ein Arrangement nach, den Epochen, den Stoffen und der Beleuchtung‘ empfahlen [Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, vgl. Mancini 1956–1957, Bd. 1, vgl. Kap. II.2.3, S. 105 u. App. A.6].“ Und weiter:

„Bisweilen trifft man auf aus einem oder mehreren Gemälden bestehende ikonografische Sequenzen, aber die Ikonografie bildet nicht das Hauptkriterium der Anordnung. Außerdem scheint die ikonografische Ordnung (eines oder mehrerer ursprünglich unabhängiger Gemälde, deren Verkettung auf die eine oder andere Weise betont wird) ausschließlich den ‚Liebhaber-Kabinett‘-Darstellungen mit allegorischer Botschaft anzugehören. Die ikonografische Beziehung ist also eher ein Problem des Intertextes und nicht notwendig eines des realen Kontextes. Diese Verschiebung zwischen Kontext und Intertext ist indirekt ablesbar in gewissen Schriften der Epoche, von denen das ‚Museum‘ des Kardinals Borromeo [vgl. Kap. II.2.1] aufgrund des Kontaktes, den der Autor mit der flämischen Kunstwelt hatte, von besonderer Wichtigkeit ist. Auf den ersten Seiten seines Werkchens erklärt der Kardinal, dass die Anordnung der Malereien in seiner Pinakothek teils aus dem Wunsch, ihnen eine adäquate Situation zu bieten, resultiere, teils aus den räumlichen Notwendigkeiten, teils aus dem Zufall. Etwas später kommt er auf diese Aussage zurück und versichert, dass ikonografische Kriterien bei der Anordnung keine Rolle gespielt hätten, obwohl ihm bei der Beschreibung des ‚Museums‘ – also beim Schreiben des Buchs – manche möglichen, aber willkürlichen Anordnungen durch den Kopf gegangen seien, an die er zuvor nie gedacht habe“, zitiert nach Stoichiḗās 1998, S. 133–134.

sicht, mit oder ohne Pictura-Allegorie, zutrifft, wird unabhängig davon ein deutliches Bewusstsein seitens der Künstler und Betrachter sowie Sammler der Zeit für eine dezidierte *Ausdifferenzierung* der Malerei nach Themen, Formaten und weiteren Kriterien deutlich. Die Unterscheidung einerseits in religiöse und profane Historien, Allegorien, Landschaftsbilder, Stilleben, Heiligendarstellungen, Porträts und Intérieurs (durch das ‚reale Bild‘) scheint zudem nicht einer willkürlichen Anordnung in Wandregister, Vorder- und Hintergründe innerhalb der Aufstellung im Raum zu folgen. Vielmehr mag es sich, zumindest bis zu einem gewissen Grad, um eine bewusste Klassifizierung nach bestimmten Kriterien, also eine taxonomische Bilderordnung⁵⁰, und zusätzlich eine hierarchische (*An-*)*Ordnung* handeln. Zumindest aber verweist die Symmetrie der Landschaftshängung in unserem Bild auf eine durchdachte Anordnung der Gemäldesammlung, zumal es sich in der Regel um fiktive, idealtypische Sammlungsansichten handelt.⁵¹

Grundsätzlich ist zum Bildtypus des Galeriebildes Folgendes zu bedenken, wie bereits Stoichiță konstatiert: „Von den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts sind die Fälle, in denen sich mit Sicherheit ‚wirkliche Kabinette‘ identifizieren lassen, höchst selten. Und selbst wenn man es mit den Darstellungen von identifizierbaren Galerien zu tun hat, ist, wie wir sehen werden, ihre Neuinterpretation durch die Verwandlung ins Gemälde unbestreitbar. Daher ließen sich die ersten bekannten ‚Liebhaber-Kabinette‘ mit Recht als imaginäre Kataloge bezeichnen. Diese Kataloge (oder Pseudo-Kataloge) wären also, da sie imaginär sind, nicht als ein wirkliches Ensemble von Dokumenten über Kunstwerke, sondern nur als Ausdruck eines kombinatorischen Geschmacks zu lesen, der sich rein bildlich ausdrückt. Ein mögliches Pendant zu diesen ersten ‚Liebhaber-Kabinetten‘ findet man in einer literarischen Gattung, die zur selben Zeit in ganz Europa große Mode ist: [etwa

50 Von gr. *taxis*, übers. ‚Ordnung, Rang, Stellung, Einrichtung‘ und *nomos*, übers. ‚Regel, Gesetz‘, vgl. Michel 2007b, S. 107.

51 Zu Ideal und Fiktion in gemalten Kunstkammern vgl. auch Asemissen 1994, S. 122–123; Wettengl 2002; zum Unterschied fiktiver und identifizierbarer Sammlungen in den Galeriebildern F. Franckens d. J. vgl. Härting 1983, S. 153–164.

die *Galeria* von G. B. Marino⁵² (vgl. Kap. V.3.1). Eine Ausnahme bildet etwa Frans Franckens *Kunstkammer des Sebastian Leerse* (ca. 1628/1629, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), die eine tatsächlich identifizierbare Sammlung darstellt, wengleich kein Anspruch auf tatsächliche ‚Abbildlichkeit‘ des Innenraums und Hängung sowie Bilderauswahl besteht.⁵³

Natürlich handelt es sich bei Galeriebildern dieser Art (meist ohne *Pittura-Allegorie*, dafür aber mit Sammlern, Antiquaren, Malern, Betrachttern oder ohne Figuren) aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stets um niederländische Produktions- und (fiktive) Ausstellungskontexte. Mehrere Fakten aber legitimieren den Vergleich dieser Bilder mit dem Gattungsbewusstsein der Maler und Betrachter in Italien: Denn zum einen erhalten wir durch die Beschreibung Federico Borromeos seines Mailänder Museums von 1625 (Kap. II.2.1) eine deutliche Vorstellung von den Differenzierungskriterien, die für Bilder galten, sowie von der zeitgenössischen Ausstellungspraxis. Zum anderen sind in Rom zwei Sammlungsbilder Frans Franckens d. J. nachweisbar: Erstens die *Galerie eines Antiquars* (1615–1620, Abb. 12), seit 1650 in der Galleria Borghese verzeichnet, und zweitens ein *Liebhhaberkabinett mit ikonoklastischen Eseln* (ca. 1615, Abb. 13) in der Galleria nazionale d'arte antica im Palazzo Barberini – Letzteres ist allerdings erst seit 1895 in Rom nachweisbar.⁵⁴ Diese Tatsache lässt nicht nur auf die Kenntnis der italienischen Sammler und Kunstliebhaber solcher Sammlungsbilder und ihrer kunsttheoretischen Aussagen schließen, sondern auch darauf, dass sie gesammelt wurden. Zumindest aber lässt sich dies für Rom und Mailand mit Sicherheit sagen, denn darüber hinaus waren niederländische Künstler, wie etwa Jan Brueghel d. Ä., lange Jahre in Rom tätig und arbeiteten explizit für die wichtigsten römischen und

52 Stoichiță 1998, S. 132; ausführlich zu Katalogen als literarischer Gattung vgl. ebd. S. 125–132.

53 Vgl. Asemissen 1994, S. 122–123, Abb. 1. Sebastian Leerse war Drogist in Antwerpen. „Hier scheint eine wirkliche Sammlung dargestellt, wenn auch nicht unbedingt in jedem Detail“, vgl. ebd.

54 Zu Ersterem vgl. Kat.Slg. Rom 1955, Bd. 2, S. 163, Kat.-Nr. 235; Kat.Slg. Rom 2008a, S. 358, Kat.-Nr. 13; zu Letzterem vgl. Kat.Slg. Rom 2008b, S. 203; dass sich das Bild schon vor 1895 in Rom bzw. Italien befand, ist dabei nicht auszuschließen.

norditalienischen Sammler. Zu nennen ist vor allem Federico Borromeo, welcher in Mailand und Rom ansässig war. Auch ein weiteres Werkbeispiel verdeutlicht die Annahme der Bekanntheit des besagten Bildtypus in Italien: Die *Galerieansicht mit ‚Vater Disegno‘ und schlafender Pictura* eines unbekanntes niederländischen Malers aus den Jahren 1627 bis 1628 (Abb. 4) ist speziell für Peter Lindner, einen deutschen Kaufmann mit einer Kunstsammlung in Mailand, entstanden. Das Werk steht zudem fiktionsintern in Zusammenhang mit der Mailänder Accademia del Disegno Borromeos, welche wiederum mit dessen Museum, der Pinacoteca Ambrosiana (1618) räumlich sowie funktional verbunden ist.⁵⁵ Die Sammlungsinventare Borromeos sowie sein persönlicher Geschmack werden in den folgenden Kapiteln noch eine zentrale Rolle bei der Analyse des zeitgenössischen Gattungsverständnisses spielen. Insofern kann von einem Austausch von Ideen zwischen nordalpinen und italienischen Malern und Betrachtern sowie einer bewussten Reflexion über das Gattungsspektrum in Verbindung mit einer differenzierten Wertschätzung der jeweiligen Bildtypen und Themen nördlich sowie südlich der Alpen ausgegangen werden.

Für eine zumindest ansatzweise programmatische Bildaussage unserer Beispiele spricht nicht zuletzt auch deren Entstehungszeitraum, der sich just mit den für das Gattungsbewusstsein zentralen malerietheoretischen Publikationen Vincenzo Giustinianis (*Discorso sopra la pittura*, 1617–1618, Kap. V.2) und Federico Borromeos (Stiftungsakt der Ambrosiana-Sammlung, 1618, Kap. II.2.2) überschneidet. So datieren etwa auch Borromeos Sammlungskatalog der Ambrosiana (*Musaeum*, 1625, Kap. II.2.1) und das Galerieinterieur mit der *Allegorie der Malerei* von Jan Brueghel d. J. (Abb. 8) auf das Jahr 1625. Damit lässt sich zwar noch lange nicht auf einen direkten Zusammenhang der genannten kunsttheoretischen Positionen mit den konkreten Sammlungsbildern schließen; dennoch dürfte spätestens an die-

55 Kupfer, 56,5 x 82,2 cm, New York, Privatsammlung. In der Forschung wurde das Bild bereits im Zusammenhang mit dem aktuellen naturwissenschaftlichen Diskurs (Gorman 2007) sowie dem radikalen Neubeginn in den Künsten durch das Konzept des Schlafens, Träumens und Erwachens der Malerei (Pfisterer 2011d) untersucht. Vgl. auch Kat.Ausst. München 2002, S. 137–138.

sem Punkt eine rege Gattungsreflexion sowie ein zeitgenössischer Diskurs mit unterschiedlichen Akteuren über Ausdifferenzierung, Wertschätzung, Bewertungskriterien und Bilderordnungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutlich geworden sein. Produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte scheinen dabei in einem komplexen Wechselspiel zu stehen.

An dieser Schwelle steht insbesondere eine um 1600 entstandene, ‚hybride‘ Bildgattung. Hierfür ist ein Blick auf weitere Beispiele gemalter Sammlungsansichten, auch ohne Pictura-Allegorie, aufschlussreich. Die *Allegorie des Gesichts- und Geruchssinnes*⁵⁶ (1617–1618, Abb. 14) von Jan Brueghel d. Ä. (dem Vater Jan Brueghels d. J.) ist Teil des Zyklus der *Fünf Sinne*, der im Auftrag der Stadt Antwerpen für die Habsburger entstand.⁵⁷ Über die politischen sowie auftraggeberspezifischen Deutungsebenen hinaus⁵⁸ ist Brueghels großes Interesse an einer Ausdifferenzierung der Bildgattungen erkennbar. Der Maler übernahm für den Zyklus die Leitung einer Gruppe von zwölf beteiligten Malern. Peter Paul Rubens führte dabei die Figuren aus, die einzelnen Bilder im Bild stammen dagegen von den jeweiligen Malern der Originalbilder, wie etwa Frans Snyders, Jan Brueghel d. Ä. selbst und nochmals Rubens.⁵⁹ Der Bilderzyklus thematisiert die Kunstbetrachtung und Kunstsystematisierung,⁶⁰ indem etwa Landschaftsbilder deutlich zur Geltung kommen und mit profanen sowie sakralen Historienbildern kontrastieren. Insgesamt ist das Spektrum der ‚klassischen Bildgattungen‘ auch hier neben-, unter- oder voreinander gestellt. Vor allem aber ist die Darstellung der *Madonna im Blumenkranz* Jan Brueghels d. Ä.

56 Zum Thema der fünf Sinne, speziell des Gesichtssinnes in der Malerei vgl. Asemissen 1994, S. 132–139. Zum Zusammenhang von Pictura, Venus und Visus in der Darstellungstradition vgl. Andratschke 2010, S. 347–356.

57 Der Zyklus ist für Albrecht VII. von Österreich und Isabella Clara Eugenia entstanden, vgl. dazu Corsato 2013b. Zur Auftragslage vgl. auch Asemissen 1994, S. 134.

58 Hauptthema ist eine enzyklopädische Rekonstruktion einer geordneten Welt, eines wahren Kosmos, mittels der Sammlung der beiden Regenten, einladend als Rückkehr zur Ordnung. Weitere Bildfunktion ist die Autolegitimation der habsburgischen Macht in Flandern, vgl. Corsato 2013b. Für weitere Deutungsebenen, die auf Albrecht und Isabella bezogen sind, vgl. Asemissen 1994, S. 135–136.

59 Arasse 2000, S. 40–43.

60 Stoichiță 1994, S. 429–433.

von Bedeutung für die Gattungsreflexion seitens Sammlern und Malern zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Das Bild im Bild ist rechts unten positioniert und mit einem Zettel versehen, der eine Art Signatur des Gesamtbildes darstellt und somit auf das professionelle und soziale Prestige Brueghels als Maler ‚niederer Sujets‘ verweist, welcher unter dem Beinamen ‚Blumen-Brueghel‘ bekannt war. Dieses Detail ist deshalb so zentral für die Bildaussage, weil die Wertschätzung und Beliebtheit ‚niederer‘ Bildgattungen bei Sammlern und Betrachtern seit dem ausgehenden Cinquecento der institutionalisierten Gattungshierarchie André Félibiens an der Pariser Kunstakademie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zuwiderläuft.⁶¹ Diese sah vielmehr die Historienmalerei an der Spitze, Landschaft und Stillleben folgten auf den untersten Rängen. Brueghel führt uns den sakralen Bildtypus der Blumenkranzmadonna neben anderen Gattungen der Malerei vor Augen, wie es auch viele andere niederländische Sammlungsbilder demonstrieren.

Diese Bildform scheint insofern ein fester Bestandteil jeder Bildergalerie gewesen zu sein, oder zumindest zu den gängigen sowie beliebten Bildthemen gezählt zu haben. Dem besagten Bild im Bild wurde in Brueghels Galerieansicht offenbar noch kein Platz an der Wand zugewiesen, wenngleich es speziell als Kabinettbild⁶² im Kontext des Aufkommens privater Gemäldesammlungen in Italien zu verorten ist. Grund hierfür ist, dass der Bildtypus auf die Erfindung und den nachdrücklichen Wunsch Federico Borromeos für seine *quadreria* (Gemäldegalerie) in Mailand zurückgeht und sich als „Synthese zwischen Galeriebild und Devotionsbild“⁶³ beschreiben lässt. Zunächst fungiert dieser für Borromeo als spirituelles Medium und erfährt im Zuge seiner Standardisierung eine große Beliebtheit unter Privatsammlern.⁶⁴ Die Kombination aus sakraler Figur und profaner Blumendarstellung geht aus der Kollaboration Brueghels mit den

61 Zur Argumentation vgl. Arasse 2000, S. 40–43. Zu Félibien vgl. umfassend Kap. V.3.3, S. 452 u. App. A.48–A.49; zur grundsätzlichen Diskrepanz zwischen der Beliebtheit ‚niederer‘ Bildgattungen und der normativen Kunsttheorie des 17. Jh.s vgl. Kap. V.3.2.

62 Dazu Fusenig 2013; Hochmann 2013.

63 Stoichiță 1998, S. 99–102.

64 Ebd.

Figurenmalern Peter Paul Rubens und Hendrick van Balen hervor, was vor dem Hintergrund des niederländischen Spezialistentums (vgl. Kap. III.1) zu verstehen ist. In diesem Zusammenhang ist das Aufkommen von Kabinettbildern – einem retrospektiv verwendeten Begriff – und ihrer Standardisierung ab dem späten 16. Jahrhundert zu verstehen. Bevor die Ölbilder kleinen bis mittleren Formates auf Kupferplatten in Italien großen Anklang fanden, etablierten sie sich zunächst auf dem Antwerpener Kunstmarkt. Es handelt sich dabei meist um religiöse, mythologische oder historische Themen, die sich durch eine Landschaftsansicht auszeichnen.⁶⁵ Das Museum Borromeos bestand zunächst aus zwei Räumen, wobei im zweiten Saal der Blumenstrauß Jan Brueghels d. Ä. als „Perle“ bezeichnet wird, das Hauptwerk des ersten beschriebenen Raums dagegen die Blumenkranzmadonna von Jan Brueghel d. Ä. und Hendrick van Balen darstellt (vgl. Kap. II.2.1). Dabei wird lediglich der von Brueghel ausgeführte Blumenkranz bewundert und zudem deutlich höher vergütet als die figuralen Anteile van Balens, was die Wertschätzung seitens Borromeos verdeutlicht.⁶⁶ Bedenkt man die täuschend echten Insekten auf den Blumen des gemalten Kranzes, der selbst eine Art Metadiskurs über die Idee des Rahmens darstellt, erhält der Kranz einen höheren Realitätsgrad als die Madonna im Bild. Das Spiel mit den Realitätsebenen macht die Blumenkranzmadonna zu einem „Objekt der Meditation über die Beziehung zwischen dem geheiligten Bild, der Malerei und der Wirklichkeit“.⁶⁷

65 Zum Kabinettbild vgl. Fusenig 2013, S. 73. Zum Zusammenhang von Spezialisierung u. Kabinettbild vgl. ebd. S. 78; Härtig 1983, v. a. S. 16–53; Hochmann 2013, hier zur Kollaboration niederländischer Maler untereinander sowie mit italienischen Kollegen in Kabinettbildern und zu ihrer Standardisierung; Hochmann bestätigt das Auftauchen von kleinformatigen Kupferbildern in den venezianischen Inventaren erst in den Jahren ab 1600, vgl. ebd. S. 94.

66 Vgl. Stoichiță 1998, S. 98–99. – Vgl. auch S. 426.

67 Zur Blumenkranzmadonna im Zusammenhang mit Galeriebildern vgl. Stoichiță 1994, S. 422–433; ders. 1998, S. 97–109; zum Preisunterschied u. den Realitätsebenen vgl. ebd. S. 98–99. Für die Dokumentation der Entstehung dieses Bildtypus vgl.: Crivelli, Giovanni: *G. Brueghel, pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Mailand 1868; Freedberg 1981. Zu Borromeos Interesse an Stilleben und zur Erfindung der Blumenkranzmadonna vgl. ausführlich Jones 1988a; dies. 2004a; dies. 2004b; dies. 2006; zum Erfinder Borromeo vgl. auch Stoichiță 1998, S. 97–103.

Wie Stoichiță in seiner umfassenden Untersuchung dieses Bildtyps in gemalten Kabinettbildern feststellt, ist die Blumenkranzmadonna als Bild im Bild in der Regel am rechten Bildrand und meist auf dem Boden stehend präsentiert (vgl. [Abb. 14](#), [Abb. 15](#)). Gemäß der Lese- richtung wird damit evoziert, dass das Bild als letztes in die Samml- ung gelangt sein muss. Meist ist ein vielfältiges Spiel zwischen den gemalten Blumen und einem ‚wirklichen‘ Blumenstrauß innerhalb des Galerieraums auszumachen.⁶⁸ „Der Blumenstrauß in der Zone des *incipit* und die *Blumenkranzmadonna* in der *conclusio* geben der Dar- stellung der Sammlung – die wie ein pikturales ‚Florilegium‘ zu lesen ist – einen symbolischen Rahmen“.⁶⁹ Im Zyklus der *Fünf Sinne* Jan Brueghels d. Ä. besteht zusätzlich zur Kontextualisierung des Bildtyps in der Sammlung eine künstlerische Selbstreferenzialität, indem die reale *Madonna mit Kind im Blumenkranz* von Jan Brueghel d. Ä. und Rubens ([Abb. 21](#)) den Prototyp dieses Bildtyps darstellt. Der intertex- tuelle Bezug zwischen diesem Bild und anderen Malereigattungen wird auch in der *Allegorie des Gesichtssinnes* dieser Serie ([Abb. 15](#)) vor Augen geführt. Dabei handelt es sich um ein überdimensional großes Bild an der rechten Galeriewand, welches unübersehbar mit dem profanen Historiengemälde im Bildzentrum, somit dem eigentlich wichtigsten Sammlungsstück, konkurriert.⁷⁰ Im *Liebhaberkabinett mit ikonoklasti- schen Eseln* von Frans Francken d. J. (1619, [Abb. 16](#)) verdeutlicht sich diese Annahme: Das Bild im Bild erscheint als neue Ikone an einem

68 Stoichiță 1998, S. 102–105. Vgl. dazu auch Cornelis de Baellieurs *Galeriedarstellung mit Pictura-Allegorie* (Graf Harrach'-sche Familiensammlung, Schloss Rohrau), mit einer Stillleben malenden Pictura und daneben ‚realem‘ Blumenstrauß, vgl. Kleinert 2006, S. 44, [Abb. 13](#).

69 Stoichiță 1998, S. 157.

70 Zu dieser Argumentation vgl. ebd. S. 102–105; hier auch im Detail zu den insgesamt drei Realitätsebenen der dargestellten Blumen, demonstriert an der *Allegorie des Gesichts- und Geruchssinnes* von Jan Brueghel d. Ä. und Pieter Paul Rubens von ca. 1617–1618 ([Abb. 14](#)). Vgl. dazu weitere Implikationen in Cornelis de Baellieurs *Galeriedarstellung mit Pictura-Allegorie* (Graf Harrach'-sche Familiensammlung, Schloss Rohrau), in dem sich ein Blumenstillleben auf Picturas Staffelei befindet, vgl. dazu ebd. S. 106–107; vgl. auch Kleinert 2006, S. 44, [Abb. 13](#). Die zentrale These Stoichițas lautet, dass durch die Einbeziehung der Blumenkranzmadonna in die Liebhaberkabinette der Prozess illus- triert wird, durch den das heilige Bild in den neuen Existenzzusammenhang der privaten Galerie Eingang findet, vgl. Stoichiță 1998, S. 108–109. Für eine weiterführende Interpretation der *Allegorie des Sehens* vgl. ebd. S. 149–152.

zentralen Platz an der Wand und ist über der *Anbetung der Könige*, somit einer religiösen Historie, positioniert – im Gegensatz zu dem einige Jahre zuvor entstandenen *Liebhaborkabinett mit ikonoklastischen Eseln* desselben Malers (ca. 1615, Abb. 13), in dem noch ein religiöses Historienbild an zentraler Stelle hängt. „Bezeichnenderweise ist die *Madonna im Blumenkranz* dabei von vier Landschaftsbildern umgeben, dies könnte einen wichtigen Anstoß zu Reflexionen über die Gattungshierarchie innerhalb der neuzeitlichen Kunstsammlung geben“⁷¹, was auch im Vergleichsbild der Fall ist. Hinter dem ‚wirklichen‘ Blumenstrauß rechts sind Bilderstürmer (Ikonoklasten) und somit das Sinnbild des mangelnden Kunstverständes thematisiert. Stillleben- und Landschaftsmalerei, die eigentlich ‚niederer‘ Bildthemen, dominieren nun das neue Bildersystem der Kunstsammlung.⁷² Ähnlich verhält es sich auch in einer gemalten *Kunst- und Raritätenkammer* desselben Malers (1636, Abb. 17), wobei hier nicht die Blumenkranzmadonna anstelle des Historienbildes im Zentrum der Wand hängt, sondern just ein Landschaftsbild direkt über zwei religiösen Historien. Insgesamt bestehen die oberen beiden Wandregister ausschließlich aus Landschaftsbildern, das Stilllebenmotiv ist im unteren Bildteil aufgenommen.

Als Zwischenergebnis lässt sich festhalten, dass die pikurale Gattung der gemalten Liebhaborkabinette als „sichtbare Manifestation eines Diskurses über die Kunst“⁷³ zu verstehen ist. „Jedes Produktionsszenario impliziert die Figur des Autors (als ‚Präsenz‘, als ‚Absenz‘, als ‚frontalen Partner‘ des Betrachters, als ‚alter ego‘ des Operators)“.⁷⁴ Die Präsenz des Malers – auch in Form einer Pictura-Allegorie – bei der Arbeit inmitten einer Galerie entspricht einer Einfügung des kreativen

71 Stoichiță 1994, S. 430.

72 Für diese Argumentation vgl. ebd. S. 429–433; Stoichiță bezieht sich auf eine leicht abgewandelte Variation des Bildes (Bayreuth, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), das zentrale Historienbild ist dasselbe, vgl. Stoichiță 1998, S. 138, Abb. 57. Vgl. auch ders.: „Cabinets d’amateurs‘ et scénario iconoclaste dans la peinture anversoise du XVIIe siècle“, in: *Les iconoclastes* 4 (1992), S. 71–192.

73 Stoichiță 1998, S. 149. Hier jedoch im Sinne der Bilderfrage, des rhetorischen Szenarios der Kunst des Gedächtnisses und der politischen Allegorie, und nicht etwa als Gattungsdiskurs.

74 Ebd. S. 275.

Aktes in einen piktoralen ‚Intertext‘, und zwar den der präsentierten Bilder im Bild. „Der Maler, der in einer Galerie malt, ist derjenige, der die historische Erfahrung der ‚Kunst‘ im Schöpfungsakt zentralisiert. Was er macht, ist [...] ein Werk, das aus dem Intertext, in den es als dessen konstitutiver Bestandteil zurückkehren kann, hervorgeht.“⁷⁵ Auf diese Weise entsteht das Produkt der künstlerischen Arbeit inmitten der Bildersammlung mittels einer „kombinatorischen Demontage der Kunstgeschichte“⁷⁶ und so mit einer möglichen Referenz auf die zeitgenössischen Bildkategorien.

Ich fasse die entscheidenden Aspekte zusammen: Die visuellen Befunde aus dem Kontext des Bildersaals in der niederländischen Malerei zwischen etwa 1617 und 1636 zeigen sich als wichtige Beweise für die Wahrnehmung und Wertschätzung von Landschaftsbildern und Stilleben (im weitesten Sinne) in frühneuzeitlichen Gemäldesammlungen. Grundsätzlich spielen Landschaftsbilder, für gewöhnlich mit fast unsichtbar kleinen Staffagefiguren, meist eine gleichberechtigte oder gar zentrale Rolle innerhalb des zeitgenössischen Gattungsspektrums. Nicht selten sind Landschaften direkt neben ‚realen‘ Blumenvasen oder einem fiktionsintern gemalten ‚Blumenstück‘ angeordnet, was für die Zeitgenossen eine Verbundenheit beider Gattungen aufgrund des Naturthemas, des typisch flämischen Detailreichtums sowie der vergleichbar großen Wertschätzung nahelegt. Exemplarisch hierfür ist zum einen Kardinal Federico Borromeo anzuführen, welcher die Bildtypen der Landschaft, des Stillebens und der Blumenkranzmadonna für spirituelle Zwecke im privaten Raum einsetzte; zum anderen wissen wir von Vincenzo Giustinianis und Francesco Maria del Montes Bewunderung für die Stilleben Caravaggios, die sich in ihrem Besitz befanden – womit nochmals auf eine Parallele von nordalpinen und italienischen künstlerischen Interessen verwiesen sei. Sowohl in den realen Sammlungen um 1600 als auch in den gemalten, fiktiven Galerieräumen lässt sich das neue Interesse an Landschaften und Stilleben nicht nur ästhetisch, sondern zugleich enzyklopädisch durch das Kri-

⁷⁵ Zu dieser Argumentation vgl. ebd. S. 263, 275.

⁷⁶ Ebd.

terium der motivischen Vielfalt begründen.⁷⁷ Die deutlich gewordene zeitgenössische Wertschätzung und Vorliebe für diese ‚neuen Bilder‘ und zugleich ‚niederer‘ Gegenstände im Kontext des privaten Kunstmarktes wird im Folgenden anhand der Beschreibungen von realen und idealen Gemäldesammlungen zu präzisieren sein.

2 Sammlungsbeschreibungen in Kunstliteratur und Inventaren

Folgende Untersuchung besteht zunächst aus einer vergleichenden Analyse sowie einer Auswertung von realen Sammlungsbeschreibungen, die Aufschluss über die zeitgenössische Sammlungs- und Ausstellungspraxis geben sollen. Zunächst wird es darum gehen, einen Blick auf die Musealliteratur in Italien zu werfen, die in direktem Zusammenhang mit dem einsetzenden privaten Sammlungsweisen steht.⁷⁸ Mit Kardinal Federico Borromeo ist die Schlüsselfigur benannt. Dessen Mailänder Sammlung wird aufgrund ihrer schriftlichen Dokumentation auch im zweiten Abschnitt von großer Relevanz sein, wenn es um die wichtigsten Sammlungsinventare aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert geht.⁷⁹ Der Fokus liegt dabei auf Mailand und Rom als die Standorte der Privatsammlungen Federico Borromeos, Francesco Maria del Montes und der Brüder Benedetto und Vincenzo Giustinianis.⁸⁰ Durch die Bekanntschaft

77 Auch die beliebte Darstellung von „Blumen, Nautilusmuscheln, Korallen direkt neben Bildern, Skulpturen, Globen, Karten und Kompassen sowie lebenden Tieren, u. a. Affen, Papageien und Hunden“ in diesem Bildtypus spiegelt den „Enzyklopädismus“ der Zeit wider (vgl. [Kap. IV.3.3, V.1.1](#)), vgl. Gorman 2007, S. 87.

78 Für einen primär bibliografischen Überblick vgl. Schlosser 1985, S. 478–480.

79 Allg. zum Verhältnis von realer Sammlung zum Sammlungskatalog u. zu den Prinzipien des Katalogs im Vergleich zu denen des Inventars vgl. Stoichiță 1998, S. 125–133. Für einen primär bibliografischen Überblick vgl. Schlosser 1985, S. 486–490.

80 Venedig als weiteres wichtiges Sammlungszentrum der Zeit wird in [Kap. IV.1](#) thematisiert. – Für eine Zusammenstellung römischer Inventare mit Fokus auf Landschaftsbilder vgl. Salerno 1977–1980, Bd. 3, S. 1121ff.; zum Sammeln von Landschaftsbildern zu Beginn des 17. Jh.s in Rom vgl. Cappelletti 2006b, S. 24–25, hier auch zu anderen großen Sammlungen, u. a. von Ciriaco Mattei, Matteo Contarelli, Ottavio Paravicini, Michele Bonelli (gen. ‚il Cardinale Alessandrino‘); das Inventar des Letzteren wurde

zwischen Borromeo, Benedetto Giustiniani und del Monte, was vor allem auch die Werke und Auftragsvergabe an Caravaggio betrifft,⁸¹ wird eine Vernetzung zwischen den ausgewählten Untersuchungsor-ten hergestellt. Die Inventartexte sollen mit Bezug auf das Gattungsbewusstsein als auch auf das Gattungsspektrum untersucht werden.⁸² Von besonderem Interesse wird die Bezeichnung von Landschaftsbildern sein, die hinsichtlich der Differenzierung des figuralen und landschaftlichen Motivs und deren Reihenfolge zu analysieren ist. Wann wird die Darstellung eines „Heiligen in einer Landschaft“ zu einer „Landschaft mit einer Heiligenfigur“?⁸³ Gefragt wird nach der Relevanz des figürlichen Inhaltes in der zeitgenössischen Wahrnehmung im Kontext von Landschaftsdarstellungen.⁸⁴ In einem dritten Schritt

1598 von Paul Bril, Cristoforo Roncalli und Wenceslaus Cobergher erstellt. Für einen Überblick zum prozentualen Anteil von Landschaftsbildern in den großen Sammlungen des 16. u. 17. Jh.s vgl. Lagerlöf 1990, S. 54–58, u. a. zu V. Giustiniani, Cassiano dal Pozzo (40–50 Bilder von Poussin, davon ca. zehn Landschaftsbilder), Camillo II. Massimo (laut Inventar von 1677 mit 20 Prozent Landschaftsbildern von in Rom tätigen Künstlern, darunter Poussin) und Barberini (sieben Prozent Landschaftsbilder im Inventar von 1641, 13 Prozent im Inventar von 1671). Zu Camillo II. Massimo vgl. auch Beaven 2003. – Zum Sammeln von Landschaftsbildern und Stilleben vgl. Danesi Squarzina 1996; zum größeren römischen Sammlungskontext des Seicento u. um 1600 vgl. Zuccari 1984; Cappelletti 2003; Cavazzini 2004. Zum Sammlungswesen mit Fokus auf Rom und Bologna dieser Zeit vgl. Curti 2007; zum Kunstsammeln im 15. u. 16. Jh. vgl. Hochmann 2002; zum größeren soziokulturellen Kontext von Privatsammlungen in Italien vgl. Haskell 1996; allg. zum Sammlungswesen der Frühen Neuzeit vgl. Minges 1998; zur historischen Typologie von Sammlungen vgl. Pomian 1994; zur Geschichte des Sammelns von 1450 bis 1800 vgl. Grote 1994.

- 81 Der Markgraf V. Giustiniani steht somit nur indirekt in Kontakt mit F. Borromeo: „[...] die Verbindung der Giustiniani zu Carlo und Federico Borromeo. Der Heilige Karl Borromäus war Kardinal Vincenzo Giustiniani [Vincenzos und Benedettos Onkel] verbunden, und auch Federico Borromeo pflegte Kontakte zu den Giustiniani, in deren Palast an der Piazza delle Coppelle er bei einem Romaufenthalt Ende des 16. Jahrhunderts wohnte“, vgl. Danesi Squarzina 2001, S. 28; zu genannten Bekanntschaften vgl. auch dies. 1997, S. 771–772 u. Anm. 33; Jones 2004b, S. 223.
- 82 Für eine umfassende Untersuchung der Vorliebe für flämische Landschaften und Stilllebenmalerei in den Sammlungen Francesco Maria del Montes, Federico Borromeos und Benedetto Giustinianis vgl. Jones 2004b; dies. 2006.
- 83 Diese Frage stellt auch Larry Silver in Bezug auf Patinir und die frühe niederländische Landschaft. „That is precisely the transition that occurred over the span of the first quarter of the sixteenth century, particularly in Antwerp and principally in the oeuvre of Joachim Patinir, designated already by Albrecht Dürer in 1521 as ‚the good landscape painter‘“, vgl. Silver 2006, S. 2.
- 84 Vgl. zu dieser Fragestellung etwa Girardi 2011, S. 132–133.

soll ein Blick auf fiktive beziehungsweise ideale Beschreibungen von Gemäldesammlungen gerichtet werden, die vor allem Aufschluss über die zeitgenössische Idee von der Interdependenz von Bildthema und Anbringungsort geben sollen – was uns schließlich zurück zu den gemalten Galerieinterieurs aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts führen wird.

2.1 Reale Sammlungsbeschreibungen

Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere del disegno* (Venedig 1525–1532)

Das vielfältige Spektrum der zeitgenössischen Interessen ist in Marcantonio Michiels Beschreibung von Kunstwerken in norditalienischen Privatsammlungen aus den Jahren 1525 bis 1532 veranschaulicht.⁸⁵ Dabei liegt eine Synthese aus den Textsorten des Inventars und der Ekphrasis vor.⁸⁶ Zentral für unsere Untersuchung ist die bereits von Gombrich gemachte Feststellung, dass der Terminus der Landschaft („*tavolette de paesi*“/„*paesetto*“) vermutlich erstmals von Michiel in Venedig für ein individuelles Bild verwendet wurde und nicht etwa in Antwerpen.⁸⁷ Michiels Bericht ist deshalb für die Untersuchung der Wahrnehmung von Landschaftsmalerei relevant, weil es sich mitunter um Beschreibungen berühmter Bilder handelt wie etwa dem *Gewitter* Giorgiones (Abb. 49). Was auffällt, ist eine Betonung der gemalten Landschaftsprospekte, die gegenüber den Figuren gleichrangig erscheinen. Michiel spricht meist von Figuren *in* einer Landschaft, etwa bei Werken Domenico Campagnolas oder Tizians. Besondere Bewunderung für den Detailreichtum der Landschaft bringt der Autor dem Gemälde Giovanni Bellinis mit der *Stigmatisierung des hl. Fran-*

85 Vgl. Pfisterer 2002, S. 142–143; Michiel 1888; ders. 2000.

86 Zu Michiel im Kontext venezianischer Sammlungen vgl. Michiel 2000, S. 7–23. Zur Ekphrasis als rhetorisches Modell der Beschreibung in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance vgl. Pfisterer 2002, S. 252–258.

87 Gombrich 1985, S. 143–144. Gombrich betont mit Verweis auf Federigo Gonzaga (1535), dass es sich unter den zeitgenössischen Connaisseurs dabei um nichts Ungewöhnliches handelt; vgl. dazu Busch 1997, S. 78. Busch argumentiert, dass Michiels Landschaftsbezeichnung einen Eigenwert markiert, jedoch auch eine relativ niedrige Einstufung dieser Malerei ermöglicht, die primär von der farbigen Erscheinung und nicht von der Idee bzw. Zeichnung beherrscht wird.

ziskus (ca. 1480, [Abb. 76](#)) entgegen. Auch in Tizians *Taufe Christi* wird die schöne Landschaft („cun el bel paese“) hervorgehoben. An anderer Stelle differenziert Michiel, indem er die Landschaftsdarstellung Antonello da Messinas als natürlich beziehungsweise ‚nach der Natur‘ sowie kleinteilig und vollendet beschreibt („el paesetto è natural, minute et finite“) oder die Kategorie der ‚nahsichtigen Landschaft‘ („paese propinquo“) formuliert, gemäß der Unterscheidung von nah- und fernsichtigen Landschaftsansichten in der Kunstliteratur des Cinquecento.⁸⁸ Der Gegenstand der Landschaft geht zwar aus den Sammlungsbeschreibungen stets als zentrales Bildthema hervor, weshalb von der Forschung zum Teil ein vermeintliches Gattungsbewusstsein herausgelesen wird.⁸⁹ Eine eigenständige Bildgattung kann in unserem heutigen Sinne – was nicht auf eine ‚reine‘, figurenlose Landschaft beschränkt ist – zu diesem frühen Zeitpunkt jedenfalls noch nicht gemeint sein. Vielmehr scheinen damit die prominenten Bildbestandteile in religiösen oder profanen Szenen benannt zu sein.⁹⁰ Michiels Beschreibungen sind bezeichnend für das neue Interesse seitens Sammlern und Betrachtern an den sensuellen Qualitäten von Licht und Farbe in der venezianischen Landschaftsmalerei aus der ersten Hälfte des Cinquecento (vgl. [Kap. IV.1.2](#) und [App. A.1](#)).⁹¹

Paolo Giovio, *Musaei Ioviani descriptio* (Venedig 1546, Übersetzung aus dem Lateinischen ins Italienische 1551)

Als Ausstellungsort der umfassenden Porträtsammlung Paolo Giovios sollte eine eigens für diese Zwecke errichtete Villa am Comer See dienen.⁹² Beachtlich ist dabei nicht nur deren Bezeichnung als

88 Zum Thema von Nah und Fern in der Malerei vgl. etwa Warnke 1997, S. 6–15; v. a. zu den Bildern Tizians vgl. Suthor 2004, S. 34–44; vgl. dazu auch [Kap. IV.1.1–IV.1.2](#).

89 Büttner zufolge meinen die Ausdrücke „tavolette de paesi“ und „paesetto“ sowohl Klassen von Landschaftsbildern als auch den spezifischen Gegenstand, womit Landschaft bereits als Gattung greifbar würde, vgl. Büttner 2006, S. 74–76.

90 Vgl. Colby 2008, S. 208–210.

91 Zu [App. A.1](#): Beim Gemälde Jan van Eycks handelt sich um ein verschollenes Bild mit einer *Otterjagd*, vgl. dazu Barocchi 1971–1977, Bd. 3, S. 2867. Zur Identifizierung der Werke Giorgiones und Bellinis vgl. ebd. S. 2882; zur Identifizierung des Malers Aelbert van Ouwater vgl. ebd. S. 2889.

92 Zu Villa, Sammlungsgeschichte, Museum und Kategorisierung der Porträts vgl. Zimmermann 1995, S. 4–5, 158–163, 187–189, 206–208.

,Museum'⁹³, sondern auch ihr öffentlicher Charakter zum Zwecke des Vergnügens („ad publicam hilaritatem“).⁹⁴ Giovios Sammlungsbeschreibung der „uomini famosi“ ist weniger aufgrund der terminologischen Bezeichnung der Werke als vielmehr aufgrund der Klassifizierung der Werkgruppe von Interesse. Die Kategorie des Porträts beziehungsweise Bildnisses („vere effigie“), bestehend aus Leinwänden und Bronzemedailles, wird in vier Teile unterschieden. Diese Unterkategorien richten sich erstens nach der Unterscheidung lebender und toter Personen (Porträtierten), zweitens dem Alter der noch lebenden Personen und drittens werden die berühmtesten Kunstschaffenden und politischen sowie religiösen Persönlichkeiten herausgefiltert – das einzige inhaltliche Kriterium. Sinn und Zweck der letzten Bilderreihe beziehungsweise Werkgruppe ist deren belehrende Funktion in Form des *exemplum bonum* und *exemplum malum*.⁹⁵ Der Text bietet so einen Einblick in die Ordnungsprinzipien einer Privatsammlung um 1550, die Aufschluss über Bewertungs- und Klassifizierungskriterien gibt. Für eine Differenzierung, Abgrenzung und schließlich Gruppierung von Bildern war der Inhalt (die Auswahl der Persönlichkeiten) offensichtlich genauso ausschlaggebend wie der zeitliche Bezug zu den dargestellten Personen. Anhand der Sammlungsordnung manifestiert sich folglich Giovios historisches Bewusstsein (vgl. [App. A.2](#)).⁹⁶

Federico Borromeo, *Musaeum Bibliothecae Ambrosianae* (Mailand 1625, Lateinisch – Italienisch)

Erst sieben Jahre nach der offiziellen Eröffnung der Mailänder Pinacoteca Ambrosiana (1618) – bedingt durch langjährige Umbauphasen – publiziert Federico Borromeo (1564 in Mailand bis 1631 ebd.) 1625 einen Museumsführer. Es handelt sich dabei europaweit um eine

93 Vgl. den Gesamtittel *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur* bzw. *Le iscrizioni poste sotto le vere imagini de gli Huomini famosi, le quali a Como nel Museo del Giovio si veggiono*, übers. von Ippolito Orio Ferrarese. Für weiterführende Literatur zu Giovios Porträtsammlung vgl. Barocchi 1971–1977, Bd. 3, S. 2905, Anmerkungen.

94 Zimmermann 1995, S. 159–160; Findlen 1989.

95 Vgl. Zimmermann 1995, S. 207–208.

96 Zu Giovios humanistischer Bildung und historischem Bewusstsein vgl. ebd. S. 4–5.

der ersten öffentlichen Galerien.⁹⁷ Das *Musaeum Bibliothecae Ambrosianae* enthält Bildbeschreibungen der wichtigsten Werke, zum Teil auch mit Informationen über deren Anordnung.⁹⁸ Das Büchlein impliziert die Vorstellung, dass die Beschreibung der Werke ihnen bis zu einem gewissen Grad ein Nachleben ermögliche – eine Idee, die in Borromeos Vorstellung der Funktion von Kopien nach Meisterwerken anklingt.⁹⁹ Eine Rekonstruktion der ursprünglichen Hängungsordnung der Exponate ist allerdings nur bedingt möglich, da nur ein geringer Teil der Exponate, vornehmlich die besten Werke, besprochen werden, zudem nur mit vereinzelt Informationen zur Hängungsordnung.¹⁰⁰ Dennoch geben die Ekphrasen sowie die persönliche Einschätzung Borromeos eine Vorstellung von den Sammlungskriterien und der Ausstellungspraxis. Gleichzeitig gehen damit zumindest ansatzweise Ordnungsprinzipien nach bestimmten Wertekriterien des Sammlers einher. Der Aufbau des Katalogs und damit die Reihenfolge der Werkbeschreibungen basiert Borromeo zufolge auf der Anordnung der Exponate in den Ausstellungsräumen (vor dem Neubau), welche sich wiederum nach der räumlichen Verfügbarkeit richtete.¹⁰¹ Es stellt sich die Frage, inwieweit das Kriterium der Ikonografie beziehungsweise des Inhaltes/Themas – heute würden wir von Gattungen sprechen – die Bilderanordnung in den Ausstellungsräumen und folglich

97 Falchetti 1986, S. 31–32.

98 Vgl. Jones 1993, S. 51–55. Zur Rekonstruktion der zugehörigen Bilder und Räume vgl. Falchetti 1986, S. 475–491; Borromeo 1997. Für die heutige Sammlungshängung vgl. Kat.Slg. Mailand 1997; für die Sammlungsgeschichte mit Katalog vgl. umfassend Kat. Slg. Mailand 2005–2010; Kat.Slg. Mailand 1969; vgl. auch <http://www.ambrosiana.eu/cms/sale-pinacoteca/16-ricerca-nelle-sale-per-visita-virtuale.html> (30.03.2017). Zum Begriff *musaeum* vgl. Witte 2004, S. 75: Das enzyklopädische Sammeln in der Frühen Neuzeit impliziert eine Reflexion über Mikro- und Makrokosmos, die Sammlung sollte zur Welterkenntnis führen; hier bzgl. des Palazzetto Farnese. Auch in Borromeos Sammlung sollte gemalte Natur zur Welterkenntnis führen; zur Metapher von Mikro- und Makrokosmos vgl. ebd. S. 306.

99 Falchetti 1986, S. 31–32.

100 Für den Versuch einer Rekonstruktion der Wand mit dem *Letzten Abendmahl* von Andrea Bianchi (gen. ‚il Vespino‘) vgl. das Schema von E. Fontana in Vecchio 2004, S. 250, Abb. 1. Für die teils falschen Zuschreibungen, wie etwa die Tizian zugeschriebene *Grablegung* (vgl. App. C.1 [2]), vgl. Falchetti 1986, S. 31–32; Kat.Slg. Mailand 1969.

101 Allg. zum Verhältnis von realer Sammlung zum Sammlungskatalog u. zu den Prinzipien des Katalogs im Vergleich zu denen des Inventars vgl. Stoichiță 1998, S. 125–133.

auch im Bewusstsein Borromeos bestimmte.¹⁰² Die Sammlung umfasst Skulpturen, Malerei und Zeichnungen, die inhaltlich sowie formal zunächst nach „Bildnisse[n] berühmter Leute [Porträts]“, „Bilder mit historisch-narrativem Inhalt [Historienbilder]“ sowie „Kopien nach den berühmtesten antiken [älteren] Werken“ differenziert sind.¹⁰³ Borromeos Vorliebe für die klassischen Maler des 16. Jahrhunderts und die zeitgenössischen lombardischen sowie flämischen Künstler entspricht dem Geschmack der wichtigsten Mailänder Sammler zu Zeiten Borromeos,¹⁰⁴ weshalb die Untersuchung von Gattungsbewusstsein und Ausstellungspraxis als repräsentativ angesehen werden kann.

Die Auflistung der Katalogeinträge samt Werkbeschreibungen – im Gegensatz zu den allgemein kunsttheoretischen Überlegungen – umfassen insgesamt 47 Punkte, wobei teilweise mehrere Werke in einem Eintrag zusammengefasst sind (vgl. [App. C.1](#)). Die Punkte 1 bis 40 beinhalten Gemälde und Zeichnungen, in den Punkten 41 bis 47 sind die Skulpturen aufgeführt. Eine ausführlichere Beschreibung nimmt Borromeo in den Punkten 1, 3, 5, 6, 11, 12, 22 und 31 vor, wobei der Eintrag zur Kopie von Andrea Bianchi (genannt ‚il Vespino‘) nach Leonardo da Vincis *Letztem Abendmahl* (Punkt 31) am ausführlichsten besprochen ist. Die Gruppierung der Werke mit Benennung ihrer Position im Museum würde folgende approximative Aufteilung auf die drei beschriebenen Säle ergeben: in Saal 1 die Punkte 1 bis 21 (Venezianer mit religiösen Historien, flämische Landschaften und Blumenkranzmadonnen), in Saal 2 die Punkte 22 bis 31 (Kopie des *Letzten*

102 Stoichiță argumentiert mittels der Unterscheidung von Intertext und Kontext gegen ein ikonografisches Kriterium: „Die ikonografische Beziehung ist also eher ein Problem des Intertexts [der Werke untereinander in gemalten Galerieansichten] und nicht notwendig eines des realen Kontexts [etwa Borromeos reale Sammlung]. Auf den ersten Seiten seines Werkchens erklärt der Kardinal, dass die Anordnung der Malereien in seiner Pinakothek teils aus dem Wunsch, ihnen eine adäquate Situation zu bieten, resultiere, teils aus den räumlichen Notwendigkeiten, teils aus dem Zufall. Etwas später kommt er auf diese Aussage zurück und versichert, dass ikonografische Kriterien bei der Anordnung keine Rolle gespielt hätten, obwohl ihm bei der Beschreibung des ‚Museums‘ – also beim Schreiben des Buchs – manche möglichen, aber willkürlichen Anordnungen durch den Kopf gegangen seien, an die er zuvor nie gedacht habe“, vgl. Stoichiță 1998, S. 134.

103 Borromeo 1997, S. 5–9.

104 Falchetti 1986, S. 31–32.

Abendmahls im oberen Register, flämische und italienische Landschaften sowie Heiligendarstellungen im mittleren Register, kleinformatige flämische Landschaften und Blumenstillleben Jan Brueghels d. Ä. im unteren Register), in Saal 3 die Punkte 32 bis 40 (italienische profane und religiöse Bildnisse, Stillleben von Caravaggio, Miniaturen). Anteilig gesehen zählt Borromeo fast doppelt so viele Bilder italienischer Maler im Vergleich zu den nordalpinen Künstlern (54 zu 32) auf. Von den tatsächlich 172 Gemälden in seiner Sammlung zeigt fast die Hälfte christliche Inhalte,¹⁰⁵ was sich im Museumskatalog anteilig widerspiegelt. Borromeo nennt explizit etwa 13 Bilder mit profanen beziehungsweise mythologischen Themen, 16 Landschaften sowie fünf Stillleben beziehungsweise ‚Blumenstücke‘ und nur zwei profane Porträts, verweist aber im letzten Katalogeintrag auf eine große Anzahl geplanter Porträts berühmter Persönlichkeiten, die tatsächlich etwa 300 Bilder umfassen.¹⁰⁶ Zusammengenommen machen die Landschaftsbilder, Stillleben und Blumenkranzmadonnen insgesamt etwa ein Drittel der Sammlung aus.¹⁰⁷ Da häufig große Ungenauigkeiten und Auslassungen bei den Beschreibungen Borromeos auftreten, zumal nur ein Teil der Sammlung beschrieben ist – dafür aber die für ihn nennenswertesten Bilder –, können diese Angaben nur einen Annäherungswert darstellen. Dennoch lässt sich feststellen, dass die nur fünf explizit benannten ‚Stillleben‘ im weitesten Sinne doch viel Platz innerhalb der Sammlungsbeschreibung einnehmen, die religiösen Themen dagegen zwar anteilig überwiegen, doch diese nicht ausführlicher oder mit größerer Bewunderung beschrieben sind als etwa die Landschaftsbilder. Im Gegenteil: Das *Seeunwetter*, die *Winterlandschaft* sowie die *Vier Elemente* Jan Brueghels d. Ä. (Abb. 18, Abb. 19; vgl. App. C.1, Punkte 11–12, App. C.2, [3.], IA: 34a–c, mit Auslassung der *Allegorie der Luft*¹⁰⁸) werden detailliert geschildert und von Borromeo hoch geschätzt. Die Quantität der Bilder einer Thematik (z. B. profane oder

105 Borromeo 1997, S. XV–XVI.

106 Ebd. S. XVII.

107 Entsprechend der Feststellung Ravasis vgl. Borromeo 1997, S. XVII–XVIII.

108 Zur Allegorie der Luft von Jan Brueghel d. Ä. u. Hendrick van Balen (1611, Lyon, Musée des Beaux-Arts) vgl. Ertz 2008–2010, Bd. 3, Kat.-Nr. 501. Borromeos Beschreibung der *Allegorie der Erde* (Abb. 18) ist mit Brueghels *Paradies mit Sündenfall* gleichzusetzen, das nicht zur Serie der *Vier Elemente* gehört, vgl. Ertz 2008–2010, Bd. 2, Kat.-Nr. 195.

religiöse Porträts/Bildnisse) stellt insofern keinen ausschlaggebenden Indikator für das gesteigerte Interesse Borromeos dar. Hierfür spricht etwa das als Rarität und Meisterwerk wahrgenommene Obststilleben Caravaggios (Abb. 20) und der von Borromeo bezugte Wunsch nach einem weiteren qualitativ vergleichbaren Exponat.¹⁰⁹

Für eine präzisere Vorstellung des zeitgenössischen Gattungsbewusstseins ist ein Überblick zur quantitativen, thematischen sowie ‚nationalen‘ Verteilung (Italiener/Niederländer) der Werke in der Sammlung Borromeos natürlich ungenügend. Deshalb gilt es nun den Blick auf die wichtigsten Katalogeinträge zu richten. Grundsätzlich webt Borromeo immer wieder seinen Standpunkt zu kunsttheoretischen Fragen ein, um so die besonderen malerischen Qualitäten eines Tizian oder eines Caravaggio in seiner Sammlung zu betonen. Gleich im zweiten Katalogeintrag bezieht Borromeo Stellung zu allgemeinen Kunstfragen, indem er auf den Standpunkt Federico Zuccaris zum *disegno-colorito*-Streit rekurriert. Zuccari fungiert ab 1593 als *principe* (Fürst, Präsident) der Accademia di San Luca in Rom, nach vorangehenden Bestrebungen Girolamo Muzianos¹¹⁰, und stand mit Borromeo als Kardinalprotektor der Akademie (von 1593 bis 1595)¹¹¹ in direktem Kontakt. Zuccari kritisierte die von Figurendarstellung dominierte römische Malpraxis, berichtet Borromeo, was zu qualitativ minderwertigen Landschaftsdarstellungen in Figurenbildern führe und so das gesamte Bild ruiniere, wenn nicht (norditalienische oder niederländische) Landschaftsspezialisten eingesetzt würden.¹¹² Dennoch räume Zuccari ein, dass keiner auf allen Gebieten Perfektion erreichen könne, was eng an die Nachahmungstheorie des 16. Jahrhun-

109 Falchetti 1986, S. 31–32. Borromeo hatte den *Obstkorb* vermutlich selbst bei Caravaggio in Rom zw. 1595 u. 1601 in Auftrag gegeben, vgl. Jones 2006, S. 158; übereinstimmend mit Borromeos Aufenthalt in Rom 1586–1595 u. 1597–1601, vgl. Jones 2004b, S. 224; dies. 1993, S. 23–25, 209–210.

110 Vgl. v. a. Marciari 2009, S. 197–223. Muziano initiiert 1577 die Gründung der Akademie mithilfe von Papst Gregor XIII. und leitete diese bis zu seinem Tode im Jahr 1592; zur Akademie vgl. auch Pevsner 1986, S. 67–75; Mahon 1947, S. 157–191.

111 Jones 1993, S. 27; dies. 2004b, S. 226. Nach der Rückkehr Borromeos nach Mailand wird Kardinal Francesco Maria del Monte ab 1595 dessen Nachfolger.

112 Zu Spezialistentum und Aufgabenteilung in der niederländischen Werkstattpraxis vgl. etwa Corsato 2013b; Cappelletti 2013.

derts anknüpft, so etwa in den Malereiabhandlungen des Mailänder Malers und Kunsttheoretikers Giovanni Paolo Lomazzo.¹¹³ Die Positionen Zuccaris, Lomazzos und damit auch Borromeos stimmen darin überein, dass jeder Maler zwar alle Malereibestandteile zumindest auf einem gewissen Niveau beherrschen muss, darüber hinaus aber nur auf einem Malereigebiet Perfektion erlangen könne. Der Eintrag kann jedenfalls bereits als Hinweis auf die große Vorliebe Borromeos für die Landschaftsdisziplin gewertet werden (vgl. [Kap. IV.3](#) und [App. A.3.a](#)).

Bereits im ersten Katalogeintrag und folglich im ersten beschriebenen Saal bekundet Borromeo hinsichtlich eines Werkes von Tizian seine große Wertschätzung der norditalienischen Malweise. Tizian wird in der Tradition der venezianischen Kunsttheorie des Cinquecento als bester italienischer (Landschafts-)Maler hervorgehoben und wird in Zusammenhang mit den Flamen Jan Brueghel d. Ä. und Paul Bril gestellt, die als beste nordische Maler speziell kleinformatiger Stillleben und Landschaftsbilder eingestuft werden. Die Malweise Tizians gilt es dabei gegenüber Michelangelo und Raffael, als den römisch-florentinischen Vertretern des *disegno*, zu verteidigen: „[...] [E]s handelt sich um eine großartige Nachahmung der Natur, die Tizian in den Bewegungen [von Figuren und Tieren] mit einer Intensität darzustellen vermochte, in der er jeden anderen Künstler übertraf“¹¹⁴ und folglich die Malereibestandteile *disegno* und *colorito* gleichermaßen beherrsche. So erklärt sich auch der Einstieg in Borromeos *Musaeum* mit der Gemäldebeschreibung von Tizians *Anbetung der Könige*, welches zugleich einen prominenten Ort in der Sammlungsausstellung erhielt. Die Einzigartigkeit der Farbgebung wird mit deren magischer Wirkung auf den Betrachter begründet.¹¹⁵ Im Kunsturteil Borromeos verschwimme das Kolorit der fernsichtigen Landschaft („lontani“) entlang des Horizontes und erzeuge zusammen mit der Aussparung des Farbauftrags an diesen Übergangszonen einen besonders suggestiven Landschaftseindruck. Der durch diese ästhetischen Qualitäten

113 Zur Imitationstheorie der Renaissance vgl. auch [S. 339](#) u. [S. 367](#); zur Nachahmungslehre Lomazzos vgl. [S. 366–367](#).

114 Borromeo 1997, S. 13.

115 Vgl. dazu ausführlich [Kap. IV.1.1–IV.1.2](#).

(vgl. [Kap. IV.1.2](#)) erzeugte Wiedererkennungsgrad wird als Kriterium hoher Kunst verstanden. Abgesehen von der Funktion der Bilder Tizians als Sammlungsobjekt für das visuelle Vergnügen, betont Borromeo deren Einsatz als Studienobjekt. Gerade die Motivvielfalt im Werk Tizians mit Landschaftselementen, Figuren und Architekturansichten soll als nützliche Vorlage und für motivische Anregungen im Rahmen der künstlerischen Ausbildungspraxis dienen. Dazu rät auch wenige Jahre zuvor Vincenzo Giustiniani, wenn er in der zweiten und dritten Kategorie seines *Discorso sopra la pittura* (1617–1618) das Kopieren von Originalen („il copiare da altre pitture“ / „copiare statue antiche, o moderne buone, o pitture di autori insigni“) als grundlegendes Element künstlerischer Ausbildung empfiehlt, wozu nicht zuletzt auch dessen eigene Sammlung im Palazzo Giustiniani diene.¹¹⁶ Entsprechend ist auch die Sammlung Borromeos vor dem Hintergrund der Künstlerausbildung an der im Jahre 1620 von ihm gegründeten Accademia del Disegno in Mailand zu verstehen (vgl. [App. A.3.b](#)).¹¹⁷

Im Sammlungskatalog ist an vielen Stellen von den Kopien bekannter Bilder innerhalb der Sammlung die Rede, welche eigens für den Ausbildungszweck angefertigt wurden.¹¹⁸ Die so zu erklärende „Nützlichkeit von Kopien beziehungsweise Reproduktionen“¹¹⁹ ist für das Sammlungsverständnis Borromeos zentral und steht unserer heutigen Vorstellung von der Präsentation der Exponate und den Funktionen eines Museums entgegen. So wird die Kopie des *Letzten Abendmahls* von Andrea Bianchi, einem Schüler Leonardo da Vincis, im oberen Register des zweiten Saals von Borromeo als eines der Meisterwerke des Museums bezeichnet.¹²⁰ Als Grund für den Ankauf sowie die explizite Auftragsvergabe an Kopisten wird die Vergänglichkeit beziehungsweise der Verlust von Originalen, primär von Wandbildern, genannt. Für die Anfertigung von Reproduktionen werden zugleich zweierlei Kriterien, genauer gesagt ‚Normen‘ („normativa“), erhoben, zu deren

116 Vgl. dazu ausführlich [Kap. V.2](#). Zur didaktischen Funktion von Kopien vgl. etwa Sapienza 2013; zu Kopien in Form von Vermarktungsstrategien um 1600 vgl. Dalla Costa 2013.

117 Borromeo 1997, S. XV–XVIII; dazu ausführlich Jones 1989.

118 Borromeo 1997, S. XV–XVIII.

119 Ebd. S. 19.

120 Ebd. S. 43–47.

Einhaltung gemahnt wird: Zum einen sollen sich diese ausschließlich auf bedrohte beziehungsweise bereits durch Witterung und Zeit zerstörte Werke beziehen, zum anderen wird der hohe Anspruch an die Qualität der Ausführung betont.¹²¹ Ganz ähnlich beschreibt Vincenzo Giustiniani später in seinem *Discorso* die Kopie als zentralen Bestandteil der Künftlerausbildung an der Akademie (Kap. V.2.2).

Im Werkstattkontext ist wohl auch die Nennung eines der Landschaftsbilder Tizians zu verstehen. Der Individualstil Tizians und somit seine durch das Motivrepertoire bedingte Wiedererkennbarkeit wird erneut thematisiert. Bezugnehmend auf ein als Waldstück („foresta“) charakterisiertes Landschaftsbild, berichtet Borromeo von der Arbeitspraxis Tizians. Derartige Bilder sollen ausschließlich für den Zweck der eigenen Vorlagensammlung Tizians entstanden sein, was womöglich als Verweis auf die Beliebtheit und folglich eine höhere Nachfrage und Produktion dieser Sammlungsbilder zu verstehen ist (vgl. App. A.3.c).

Analog zum Wiedererkennungswert Tizians, der sich durch mit Farbe und Licht arbeitende, optische Wahrnehmungsphänomene auszeichnet, fungiert in der flämischen Landschaftsmalerei die als extrem ‚naturnah‘¹²² wahrgenommene Darstellung von Figur und Landschaft. Immer wieder unterstreicht Borromeo die technische Exzellenz und den Erfindungsreichtum der nordischen Vertreter in seiner Sammlung, allen voran Paul Bril und Jan Brueghel d. Ä. Im unteren Register des zweiten beschriebenen Saals, somit unterhalb der Kopie des *Letzen Abendmahls*, ist eine *Hafenansicht* (Meereslandschaft) von Paul Bril¹²³ zu sehen, zusammen mit weiteren, thematisch nicht näher bestimmten Exponaten desselben Malers. Flankiert werden sie von anderen niederländischen Werken, darunter auch etwa zwölf kleinformatige Kabinetttbilder Jan Brueghels d. Ä. Auf der einen Seite hingen ein *Füllhorn*, ein *Tartarus*, ein *Sturm* und eine *Waldlandschaft*. Auf der

121 Ebd. S. 19.

122 Zu den damit in Verbindung stehenden niederländischen Begriffen *au vif* u. *naar het leven* vgl. Bakker 2011; speziell in diesem Zusammenhang zum Werk Jan Brueghels d. Ä. vgl. Corsato 2013b, v. a. S. 123.

123 Vgl. dazu Kat.Slg. Mailand 2005–2010, Bd. 2, S. 67, Abb. 186.

gegenüberliegenden Wand war ein Bild mit dem „Brand“ angebracht, welcher für Borromeo in der typischen Malweise („genere di pittura“) von Jan Brueghels Frühwerk gehalten ist. In selbigem Saal ist die *Winterlandschaft mit blumenstreuenden Engeln* von Jan Brueghel d. Ä. in Kollaboration mit Hans Rottenhammer zu sehen. Es handelt sich in diesem zweiten Raum folglich um vielfältige Landschaftstypen in Form von kleinformatigen Kabinettbildern.¹²⁴ Offensichtlich spielt die Unterscheidung nach Schulen oder ‚nationaler‘ Herkunft und damit auch nach inhaltlichen (vgl. Landschaft) sowie stilistischen Kriterien für die Gruppierung und Anordnung der Exponate in den Sammlungsräumen eine zentrale Rolle (vgl. [App. A.3.d](#)).

Borromeos Faszination für die flämische Malweise liegt daran, in dem durch Feinmalerei und Detailreichtum erzeugten Eindruck etwa die *Hafenansicht* Brils nicht nur visuell, sondern auch physisch betreten zu können. Dieselbe Bewunderung der Beobachtungsgabe und enormen Sorgfalt („cura“) der Ausführung äußert Borromeo gegenüber einer detailgetreuen Fischereiszene Brueghels, indem ihm der Maler ein mindestens ebenso guter Fischer zu sein scheint. Auch Vincenzo Giustiniani betont einige Jahre zuvor (1617–1618) den Aspekt der Sorgfalt im Kontext der flämischen Landschaftsmalerei, was die „diligenza“¹²⁵ sogar zum zentralen Unterscheidungskriterium im Vergleich zur italienischen Landschaft eines Tizian machen sollte (vgl. [Kap. V.2.2–V.2.3](#)). Gerade auch Borromeos Bezeichnung der Malweise Brueghels als „genere di pittura“ – erneut in nachfolgender Passage zu dessen Feinmalerei – ist in diesem Fall mit Giustinianis Differenzierung der Malerei nach den „mod[i] di dipingere“ vergleichbar (vgl. [App. B.2](#)).

In der Beschreibung der von Borromeo in Auftrag gegebenen Serie der *Vier Elemente* Brueghels, die sich im ersten Saal befindet, erscheint Borromeo die Malweise so, „als ob sein Malpinsel quer über die gesamte

124 Für die Identifizierung dieser zwölfteiligen Bilderreihe vgl. Kat.Slg. Mailand 2005–2010, Bd. 2, S. 75, Abb. 192a–192f, 193a–193f. Falchetti 1986, S. 218–225, Abb. 143–154; darunter befindet sich auch Brueghels *Berglandschaft mit Eremit* (vgl. [Abb. 75](#)), zugleich Fallbeispiel in [Kap. IV.3.1](#).

125 Zum Begriff vgl. Vasari 2004, S. 265–266, auch zu übersetzen mit ‚Fleiß‘.

Realität der Natur wandern [*vagare*] wollte“.¹²⁶ Bekannt war, dass Borromeo Darstellungen schätzte, die einem *speculum* der Welt glichen.¹²⁷ Die topografische, botanische sowie zoologische Genauigkeit steht in Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Interesse an naturhistorischen Illustrationen von Pflanzen und Tieren.¹²⁸ Die Textstelle gibt aber vor allem einen Hinweis auf die Abbildungswürdigkeit ‚rangniederer‘¹²⁹ Naturelemente, wie Fischabfälle oder als Meeressausscheidungen und „Launen der Natur“ bezeichnete Muschelansammlungen. Gerechtfertigt wird dies durch die mimetische Leistung der Künstler und hohe Darstellungsqualität der gezeigten Objekte („esibendoli con sua somma lode“). Auch andere Katalogeinträge zeugen von der neuen Wertschätzung kleiner und ‚niederer‘ Dinge, wie etwa in der Darstellung einer kargen Winterlandschaft, düsterer und verlassener Orte oder einer einfachen Maus. Die Kombination der Bewertungskriterien aus Qualität und Abwechslungsreichtum (*varietas*)¹³⁰ – die vor allem in Zusammenhang mit den *Vier Elementen* Brueghels zum Tragen kommt („di così vario genere“) – invertiert die traditionelle Rangordnung belebter und unbelebter Materie.¹³¹ Die Überlegung, dass nicht mehr der Bildgegenstand (z. B. Figur, Tiere, Landschaft, Architektur), sondern die malerische Qualität des Gegenstandes zum primären Bewertungskriterium wird, stellt sich für die Zeit um 1600 als bezeichnend und äußerst aufschlussreich für das Gattungsbewusstsein im Malereikontext heraus. Ausgehend von den neuen Dynamiken der privaten Kunstsammlungen ist deshalb anzunehmen, dass die

126 „Der Begriff [*vaghezza*] ist von *vagare* abgeleitet und bezeichnet jene Bildqualität, die durch eine Vielzahl von Details die Rezeption des wandernden Blickes, wie er Landschaften (und weiblichen Körpern) angemessen ist, auslöst“, vgl. Michalsky 2011, S. 164.

127 Falchetti 1986, S. 31–32.

128 Zu dieser Beobachtung vgl. Olmi 1992, S. 119–161, v. a. S. 141.

129 Die Unterscheidung von ‚hohen‘ und ‚niederer‘ Objekten oder Charakteren ist auf die *Poetik* des Aristoteles zurückzuführen, der zudem drei Arten der Nachahmung unterschied, und zwar den Menschen besser, schlechter oder genauso darzustellen, wie er ist; vgl. dazu Hochmann 2014, S. 70–71. – Vgl. auch S. 404 u. S. 437.

130 Zum Begriff *varietas* vgl. Michalsky 2011, S. 164–165: Schon in Vasaris *Viten* wird „in der krönenden dritten Epoche [...] mit der Ölmalerei ein höherer Grad an Verschmelzung der Farben ermöglicht, wirken *varietas* und *vaghezza* [sinnlich-färbliche Qualität von Bildern] zusammen.“

131 Vgl. S. 256f.

Werte-Inversion zu einer Erneuerung und zugleich Erweiterung des Gattungsspektrums und der bestehenden, wenngleich noch nicht normativen Hierarchie der Bildgegenstände führt.¹³²

Doch nicht nur die auf technischem Können und Fertigkeiten („tutta la perizia tecnica e inventiva“) basierenden Qualitäten des Detailreichtums, der Vielfalt und Naturnähe sind als Auslöser der großen Bewunderung Borromeos und seiner Zeitgenossen für den nordischen Landschaftstypus zu verstehen. Die spezifische Darstellungsweise war auch deshalb begehrt, weil sie imstande war, ganz bestimmte Affekte hervorzurufen. So würde etwa Brils Darstellung einer Schlucht jeden Betrachter in Schauern versetzen („chiunque resterebbe inorridito“), schreibt Borromeo. Ähnlich formuliert es der Autor in Bezug auf die Landschaften von Jan Brueghel d. Ä. Gerade die Spezialfälle der Landschaftsdarstellung, wie die *Winterlandschaft* und das *Seestück*, haben eine ganz eigene, intensive Wirkung auf den Betrachter, zum Beispiel kann letztere das Gefühl des Entsetzens auslösen. Wie aus Borromeos zahlreichen Schriften bekannt ist, wird das Bewertungskriterium der Faszination („in maniera affascinante“) und Augenlust („dilettevole“) durch die beruhigende und zugleich immersive Wirkung der flämischen Landschaften komplementiert. Die vielfältige Wirkungsästhetik der nordalpinen sowie italienischen Landschaftsmalerei kann folglich als Erklärungsmodell für die große Beliebtheit und steigende Nachfrage nach dieser Bildkategorie seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert angesehen werden (vgl. **App. A.3.e**).¹³³

132 Vgl. dazu die Untersuchung in **Kap. V.3.1–V.3.2**.

133 Jones 2004b, S. 230–235. Kardinal Benedetto Giustiniani etwa schätze ebenso Landschaften und Stillleben zum Teil für die private Andacht. Vgl. dazu auch Jones 1993, S. 51–56, 63–76; dies. 1997, S. 387–408. – Zum Begriff der Leichtigkeit, hier bzgl. der Werke Brueghels, vgl. Vasari 2004, S. 234–244: Der Begriff *facilità* (seit Vasari) hier als „Kennzeichen des sicheren, flüssigen Stils“, eine „im Sinne von Mühelosigkeit zu verstehende Leichtigkeit ist im fertiggestellten Werk formal an einer handwerklichen Umsetzung abzulesen, die keine sichtbaren Spuren des Arbeitsprozesses hinterlässt“. – Zu den *Vier Elementen* Jan Brueghels d. Ä. (vgl. **App. A.3.e**) siehe auch Jones 1988a, Abb. 39–41. Im Stiftungsakt fehlt jedoch die *Allegorie der Luft* von Jan Brueghel d. Ä. u. Hendrick van Balen (1611, Lyon, Musée des Beaux-Arts, vgl. Ertz 2008–2010, Bd. 3, Kat.-Nr. 501).

Eine Inversion der Werte von Bildobjekten findet auch in der Einschätzung der eigens von Borromeo erfundenen und in Auftrag gegebenen großen *Blumenkranzmadonna* Jan Brueghels d. Ä., der die Blumen ausführte (Abb. 21), statt.¹³⁴ Beide Versionen dieses Bildtyps in unterschiedlichen Formaten befinden sich im ersten beschriebenen Saal. Das hochwertige ‚Blumenstück‘, ein eigentlich ‚niederer‘ Gegenstand, erfährt eine starke Aufwertung im Vergleich zur Figurendarstellung. Aus der Korrespondenz zwischen Borromeo und Brueghel ist bekannt, dass sowohl Sammler als auch Maler naturgetreue Blumen Darstellungen schätzten, was aus Brueghels Kommentar zum eigenen Werk als „das Blumenbild nach der Natur [*del naturel*]“ hervorgeht.¹³⁵ Borromeo gibt diesen Sachverhalt metaphorisch wieder: Die Figuren (Madonna mit Kind) würden im Vergleich zur spektakulären, minutiösen Blumendarstellung regelrecht verblassen. Das Qualitätskriterium vor allem in Bezug auf Blumendarstellungen beziehungsweise ‚Blumenstücke‘ weist eine deutliche Parallele zur Meinung Vincenzo Giustinianis im *Discorso sopra la pittura* auf, in dem die Darstellung von Blumen und anderen „kleinen Dingen“ eine hierarchisch hohe Position einnimmt. Entsprechend des einleitenden Zitates der vorliegenden Arbeit (Kap. I), plädieren folglich sowohl Borromeo als auch Giustiniani für die Vorrangstellung einer qualitativ hochwertigen Blumendarstellung im Vergleich zu einer mittelmäßigen Figurendarstellung. Borromeo verdeutlicht diesen Standpunkt durch einen weiteren Gegensatz, den er in Form einer räumlichen Anordnung vornimmt. Eine „Paradiesdarstellung“, namentlich die *Engelsglorie* von Hans Rotenhammer und Jan Brueghel d. Ä. – ein ‚hohes‘ christliches Thema –, wird der Zeichnung *Maus mit Rosenzweig und Insekten* von Jan Brueghel d. Ä. (Abb. 23) gegenübergestellt. Die Maus wird als „niederstes und verächtlichstes aller Tiere“ eingestuft, deren Art der Ausführung jedoch den Betrachter regelrecht bekehrt und in Verzückung versetzt.¹³⁶ Sowohl die Blumenkranzmadonna als auch die Paradies-

134 Ob es sich dabei um das heute im Prado aufbewahrte Bild in Kollaboration mit Peter Paul Rubens handelt, ist zu bezweifeln, vgl. dazu Ertz 2008–2010, Bd. 3, S. 984, Kat.-Nr. 464.

135 Rovetta 2013, S. 415 u. Anm. 22. Vgl. auch Jones 1997, S. 69. Zur meditativen Qualität von Blumenstillleben im privaten Gebrauch Borromeos vgl. Kap. IV.3.1–IV.3.2.

136 Vgl. S. 258.

darstellung sind Resultate aus Kollaborationen niederländischer und deutscher Künstler in Italien, die derartige Kabinettbilder seriell herstellten (vgl. dazu [Kap. IV.3.1](#) und [App. A.3.f](#)).¹³⁷

Zwei miteinander ‚kämpfende‘ Bilderpaare, im Sinne eines künstlerischen Wettstreites, befinden sich auch im zweiten Saal. Zum einen setzt Borromeo die beiden *Magdalenen* Bernardino Luinis (vgl. [App. C.1](#), Punkt 24) und Tizians ([App. C.1](#), Punkt 26) in Bezug zueinander, zum anderen findet eine Gegenüberstellung des Blumenstilllebens Jan Brueghels d. Ä. (*Blumenvase mit Münzen, Muscheln und Schmuck*, [App. C.1](#), Punkt 30 und [Abb. 25](#)) und dessen kleinerer *Blumenkranzmadonna* ([App. C.1](#), Punkt 20 und [Abb. 22](#)) in Kollaboration mit Hendrick van Balen im ersten Saal statt. Die Bilder werden folglich bewusst räumlich oder geistig gegenübergestellt und vergleichend betrachtet. Die sich so ergebenden Spannungen zwischen verschiedenen Künstlern sowie zwischen den Werken eines Künstlers untereinander steigern – genau wie auch in der heutigen Museumspraxis – die Intensität der Betrachtung, lassen bestimmte Bildqualitäten noch deutlicher hervortreten und erhöhen so den Genuss der Bildbetrachtung. Ein Blick auf die Auflistung dieser Exponate im Stiftungsakt der Pinacoteca Ambrosiana lässt erkennen, dass Blumen- und Früchtestillleben beziehungsweise die Darstellung ‚kleiner Dinge‘ (vgl. [App. C.2](#), [3.], IA: 25, 32, 33, 42; [App. C.1](#), Punkt 30) sowie die Blumenkranzmadonna ([App. C.2](#), IA: 26) im Abschnitt der „originalen Landschaftsbilder“ jeweils gruppiert aufgeführt sind. Eine ähnliche Tendenz ist auch in Giustinianis Schrift *Discorso sopra la pittura* erkennbar, die Blumenstücke ebenfalls in der thematischen Kategorie der „kleinen Dinge“ subsummiert (vgl. [Kap. V.2.2](#) und [App. A.3.g](#)).¹³⁸

Die Blumenthematik spielt nicht zuletzt auch im dritten Saal eine zentrale Rolle. Es handelt sich um den berühmten *Obstkorb* Caravaggios ([Abb. 20](#)), der so fantastisch und einzigartig sei¹³⁹, dass er dem Rang

¹³⁷ Vgl. Corsato 2013a; Hochmann 2013. – Vgl. auch [S. 53](#) u. [S. 98](#).

¹³⁸ Vgl. dazu den Katalogeintrag zu den „Engelchen von Rottenhammer“ in [App. A.3.g](#).

¹³⁹ Das Lob bezieht sich natürlich auf ein figurenloses Stilleben Caravaggios ohne sexuell konnotierte Jünglinge; zur sonst abwertenden Sicht F. Borromeos auf Caravaggio vgl.

des erwähnten Heiligenbildnisses Girolamo Muzianos ebenbürtig sei, was genau mit der bereits besprochenen These der Höherstellung von mimetischer Qualität (und auch *difficoltà*) über das Kriterium des Bildsujets übereinstimmt (vgl. **App. A.3.h**).

Innerhalb desselben Saals beschreibt Borromeo schließlich die nebeneinander angebrachten „Köpfe“ von der Hand Michelangelos und Leonardo da Vincis, bei denen es sich entweder um Zeichnungen oder Porträts in Form von Gemälden handeln kann. Vergleicht man diese Bezeichnung mit anderen Einträgen zu Kopfstudien profaner oder religiöser Figuren und tatsächlichen Porträts, ist die Verwendung nicht konsequent. So spricht Borromeo bezüglich Porträts in Form von Miniaturen ebenfalls von „teste“, die in vier langen Registern angebrachte Reihe der Bildnisse von Girolamo Muziano aber nennt er „volti virili“; oder aber ein „Kopf“ („testa“) Giovanni Bellinis wird mit einem Bildnis oder „Porträt“ („ritratto“) von Parmigianino verglichen. Im letzten Eintrag verweist Borromeo auf ein noch zu realisierendes Projekt einer profanen Porträtserie („*ritratti di uomini famosi*“) berühmter, lebender Personen („*il ritratto dal vivo*“) auf dem Gebiet der Literatur oder der Freien Künste.¹⁴⁰ Diese uneinheitliche, aber differenzierte Wortwahl verweist einerseits auf die noch nicht normierten Gattungsnamen, andererseits lässt sich daran eine bewusste Unterscheidung der Bildtypen sowie eine differenzierte Wahrnehmung der Bildmedien (Zeichnung, Gemälde), ihrer Formate (z. B. Miniatur) sowie ihrer Funktionen (Studie, Porträtserie etc.) erkennen (vgl. **App. A.3.i**).

In der lexikalischen Untersuchung der Gattungswahrnehmung Borromeos fällt die vielfältige Verwendung des Begriffs „*genere*“ auf. Dieser wird zum einen auf die Technik/das Medium der Miniaturmalerei bezogen (vgl. Eintrag zu Girolamo Marchesini), an anderer Stelle

Kat.Ausst. Rom 2014, S. 130–131; vgl. auch Sickel, Lothar: „Gli esordi di Caravaggio a Roma. Una ricostruzione del suo ambiente sociale nel primo periodo romano“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 39 (2009/2010), S. 225–265, hier S. 252.

¹⁴⁰ Diese sollten vielmehr in der Biblioteca ausgestellt werden, vgl. dazu Jones 2004b, S. 224, Anm. 5.

war mit dem „*genere di pittura*“ die stilistisch-technische Malweise im Frühwerk Jan Brueghels d. Ä. gemeint. An dritter Stelle bezieht sich der Ausdruck „*vario genere*“ auf eine vielfältige Darstellung von Fischereiprodukten desselben Malers und zuletzt taucht der Terminus in der Bedeutung des Malstils Brueghels auf, der sich durch die Angleichung der Malerei an die Natur auszeichne. Insofern handelt es sich auch beim Begriff „*genere*“ um eine heterogene Verwendung, jedenfalls aber nicht im Sinne unseres Verständnisses einer sich durch das Gegenstandskriterium auszeichnenden Bildgattung. Diese lexikalische Beobachtung entspricht dem zeitgenössischen Sprachgebrauch, was nicht nur anhand der Kunstliteratur, sondern auch anhand von Lexika nachweisbar ist (vgl. [Kap. V.1.2](#)).

Ein in diesem Zusammenhang stehender Terminus ist das „*argomento*“, mit dem Borromeo ähnliche Bildgegenstände beziehungsweise Bildthemen bezeichnet und nicht etwa von einer „(i)storia“ spricht, wenn man bedenkt, dass es sich um eine Darstellung der *Madonna mit Kind und hl. Elisabeth* handelt. Gleichzeitig aber ist hier offensichtlich der Bildinhalt – heute würden wir sagen die Gattung – das die Bilder verbindende Kriterium (vgl. [App. A.3.j](#)).

Den Abschluss des Museumskatalogs bildet schließlich eine Gruppe von Skulpturen, die nicht mehr als ein Siebtel des Sammlungskatalogs ausmacht (vgl. [App. C.1](#)).

Es lässt sich zusammenfassend festhalten, dass sich die Auswahl und Anordnung der Bilder im Museum Borromeos zum einen nach dem Sujet, das heißt der Inhaltsebene richten, um so reziproke – teils ‚kämpfende‘ – Bildwirkungen, Bilderreihen und ihre Zusammengehörigkeit hervorzuheben. Zum anderen scheinen ‚nationale‘ und folglich auch stilistische Kriterien ausschlaggebend für die Hängungsordnung gewesen zu sein. Daran manifestiert sich ein vergleichendes Sehen von Kunst sowie eine bewusste Differenzierung nach unterschiedlichen Bewertungs- und Ordnungskriterien. Was die Bewertungskategorien erstklassiger Exponate betrifft, macht Borromeo keinen Unterschied zwischen hochwertigen Kopien und Originalwerken, zumal beide

im Dienste der Ausbildungspraxis stehen. Schließlich gibt der kommentierte Sammlungskatalog Borromeos nicht nur Aufschluss über den Umgang mit mobilen, kleinformatigen und leicht veräußerbaren Sammlungsbildern, sondern auch über das Gattungsbewusstsein eines prominenten Kunstmäzens und Sammlers um 1620 – eine Zeit, in der der Gattungsstreit gerade an Aktualität und Dynamik gewinnt.

2.2 Sammlungsordnungen

Federico Borromeo, *Stiftungsakt der Pinacoteca Ambrosiana* (Mailand 1618)

Der von dem Mailänder Kardinal Federico Borromeo verfasste Stiftungsakt der Ambrosiana-Sammlung ([App. C.2](#))¹⁴¹ stellt – neben Vincenzo Giustinianis *Discorso sopra la pittura* – eine zentrale Quelle für die Wahrnehmung von Bildgattungen, speziell von Landschaftsbildern, dar. Inhaltlich schließt er an den bereits untersuchten Museumsführer Borromeos an ([Kap. II.2.1](#)). Trotz der heterogenen Textsorten des kunsttheoretischen Briefes Giustinianis einerseits und dem öffentlichen Gründungsdokument Borromeos andererseits erscheint eine Gegenüberstellung der beiden Quellentexte sinnvoll. Ein vergleichender Blick auf die Kategorisierungen und Hierarchisierungen von Malerei und Bildern soll Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausstellen, um so Aufschluss über den Sehhorizont und die Gattungswahrnehmung um 1600 zu gewinnen. Zum einen sind beide Texte exakt zeitgleich entstanden: Giustinianis *Discorso sopra la pittura* datiert auf 1617 bis 1618¹⁴², Borromeos Stiftungsakt auf das Jahr 1618. Zum anderen ist ihnen die Stadt Rom gemein – Vincenzo Giustiniani lebt dort nachweislich von 1566 bis zu seinem Tode 1637¹⁴³, Federico Bor-

¹⁴¹ Für das komplette, im Stiftungsakt enthaltene Inventar der Gemäldesammlung Borromeos von 1618 vgl. [App. C.2](#); zuletzt publiziert bei Jones 1993, App. III, S. 347–357; zuvor schon bei Ratti, A.: *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annessi*, Mailand 1907; Galbiati 1951, S. 265–278; Kat.Slg. Mailand 1969, S. 285–301; vgl. dazu auch Quint 1986; Vecchio 2004; ders. 2009, v. a. S. 143–161, hier auch zu den Inventaren aus dem 16. Jh.

¹⁴² Vgl. [Kap. V.2](#).

¹⁴³ Danesi Squarzina 2001, S. 15–16; aus Furcht vor der türkischen Invasion zieht Vincenzos Vater, Giuseppe Giustiniani, 1566 zusammen mit seiner Familie nach Rom.

romeo in den Jahren 1586 bis 1595 und 1597 bis 1601.¹⁴⁴ Gleichzeitig stellt die Stadt am Tiber den Ausgangspunkt ihrer Sammel­­tätigkeit und des Mäzenatentums dar, zumal beide Persönlichkeiten mitunter dieselben Künstler förderten (Caravaggio, die Carracci und ihre Nachfolger) und deren Werke sammelten beziehungsweise in Auftrag gaben (z. B. Caravaggio).¹⁴⁵ Interessant ist dieser Vergleich auch, da Borromeo, anders als Giustiniani, einen geistlichen Hintergrund hat, Vincenzos älterer Bruder Benedetto dafür aber Kardinal und zugleich Kunstsammler sowie -förderer war. Eine Bekanntschaft oder gar Freundschaft zwischen Vincenzo und Federico ist dennoch nicht nachweisbar.¹⁴⁶ Der zeitgleiche, langjährige Aufenthalt in ein und derselben Stadt stellt eine Ausgangsbasis für den Vergleich des Nachdenkens über Gattungsfragen dar, welcher an zentrale Faktoren gekoppelt ist, wie künstlerisches Klima, Kunstmarkt, Neuheitskonzepte in der Malerei (um 1600)¹⁴⁷, den kunsttheoretischen Diskurs (häufig auch verbal)¹⁴⁸, die Sammelpraxis und nicht zuletzt gegenreformatorische Bestrebungen hinsichtlich Kunstpraxis und Bildbetrachtung. Darüber hinaus bewegte sich Federico Borromeo aufgrund seiner Funktion als erster Kardinalprotektor beziehungsweise geistlicher Schutzherr der Accademia di San Luca seit 1593¹⁴⁹ sehr nah am aktuellen Kunstgeschehen und an der Kunstpraxis. Die Erfahrungen in Rom dürften sich schließlich auf die Gründung seines Museums, der Pinacoteca Ambrosiana¹⁵⁰, im Jahr 1618 sowie auf die der Kunstakademie, der Accademia del Disegno¹⁵¹, im Jahr 1620 in Mailand ausgewirkt haben. Entsprechend dazu nimmt Vincenzo, vor allem nach dem Tod seines Bruders Benedetto im Jahr 1621, eine Umstrukturierung und Auswei-

¹⁴⁴ Jones 1993, S. 23–25; dies. 2004b, S. 224; Falchetti 1986, S. 17.

¹⁴⁵ Zu den gemeinsamen Sammlungsinteressen vgl. auch Jones 2004b, hier S. 226–227.

¹⁴⁶ Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 126–127. Vincenzo verlässt den Palazzo Giustiniani im Jahre 1582. Im selben Jahr mietet F. Borromeo einen anderen Palazzo in der Nähe von S. Luigi dei Francesi, nicht aber jenen, in dem die Brüder Vincenzo und Benedetto Giustiniani lebten und ihre Sammlung hatten.

¹⁴⁷ Zu den Neuheitskonzepten in der Malerei um 1600 vgl. Pfisterer 2011a. – Zur Bekanntschaft zwischen B. Giustiniani, F. Borromeo u. Francesco M. del Monte vgl. S. 57f.

¹⁴⁸ Rosen 2001.

¹⁴⁹ Jones 1993, S. 209–210.

¹⁵⁰ Ebd. S. 51–55.

¹⁵¹ Ebd. S. 45–51.

tung der Gemälde- und Skulpturensammlung im römischen Palazzo Giustiniani und im Palazzo di Bassano Romano vor. Die durch (soziale) Funktionen und Aktivitäten bedingte, enge Verzahnung Vincenzo Giustinianis und Federico Borromeos mit der römischen Kunstpraxis und dem kunsttheoretischen Diskurs zu Beginn des Seicento macht insofern einen Vergleich beider Quellentexte – nicht nur in diesem Kapitel – plausibel.

Borromeo kann aufgrund der 1618 eröffneten Pinacoteca Ambrosiana in Mailand¹⁵², der noch heute erhaltenen Gemäldesammlung und seiner zahlreichen Schriften als zentrale Leitfigur für die zeitgenössische Wahrnehmung von Landschaftsbildern gesehen werden. Für die vorliegende Untersuchung ist dessen Sammeltätigkeit zwischen 1585 und 1631, ab 1590 speziell von Landschaften und Stilleben, von Interesse. Seine Sammlung dient als Beispiel sowohl privater Verwendung als auch öffentlicher Ausstellung von Landschaftsbildern. Mit Beginn seiner Sammeltätigkeit befanden sich die Kabinettbilder zunächst in den privaten Räumlichkeiten des Kardinals und dienten ihm als Naturersatz sowie Medium für die spirituelle Kontemplation.¹⁵³ Wichtiges Kriterium für diese Andachtsübungen ist die Verwendung spezifischer Bildinhalte, was aus heutiger Perspektive den unterschiedlichen, nach inhaltlichen Kriterien differenzierten Bildgattungen entsprechen würde. Durch die Verlagerung der Werke in die 1618 eröffnete, primär für akademische Studienzwecke frei zugängliche Pinacoteca Ambrosiana fand gleichzeitig ein Funktionswechsel statt.¹⁵⁴

Das Sammlungsinventar des offiziellen Stiftungsaktes der Pinacoteca Ambrosiana aus dem Jahre 1618 verzeichnet insgesamt 184 Museumsexponate. Darin sind in etwa gleich viele religiöse Bildthematiken und Porträts enthalten, gefolgt von einer beachtlichen Gruppe von Landschaftsgemälden und einer kleinen Gruppe von Stilleben. In

152 Borromeo 1997, S. XV–XVI.

153 Vgl. dazu ausführlich [Kap. IV.3.1–IV.3.2](#); Jones 1993, S. 51–55, 215–223, zur Sammeltätigkeit im Detail; dies. 2004b, v. a. S. 230–232; zum Stilleben als Naturersatz für den privaten Gebrauch u. in Sammlungen oder Raritätenkammern vgl. Olmi 1992, S. 156.

154 Jones 2004b, S. 232–233.

der Anzahl überwiegen zwar die italienischen Künstler, da aber die Landschaften und Stillleben fast ausschließlich von flämischen Malern stammen, machen die nordalpinen Künstler ein Viertel der Sammlung aus. Im Gegensatz zu den mit ihm in Kontakt stehenden Sammlern Francesco Maria del Monte sowie Benedetto (und Vincenzo) Giustiniani in Rom erwarb Borromeo lediglich drei Werke der nach 1570 geborenen, jüngsten Malergeneration, wozu Caravaggios *Obstkorb* (Abb. 20) zählt.¹⁵⁵ Die inventarisierte Werkgruppierung folgt einer klaren Unterteilung. Im Vorwort erläutert Borromeo die Klassifizierung der Werke mittels der Buchstaben A bis G.¹⁵⁶ In einem Überblick ergibt sich die Aufzählung folgender Oberkategorien, denen jeweils die Werke zugeordnet werden (App. C.2):

- A. Die wichtigsten Originalwerke, die Historien [*historie*] und Porträts [*ritratti*] enthalten
- B. Die Originale von weniger bekannten Malern, die Historien enthalten
- C. Die Originale der Landschaftsbilder [*originali dei paesi*]
- D. Die sorgfältig angefertigten Kopien
- E. Die Porträts [*ritratti*] von weniger bekannten Malern
- F. Die Miniaturbilder
- G. Zeichnungen¹⁵⁷

155 Die anderen beiden Bilder stammen von Morazzone und einem Nachfolger der Carracci. Für die quantitativen u. ‚nationalen‘ Angaben vgl. Jones 2004b, S. 224–225 u. Anm. 6. Bei den Porträts ist die zu diesem Zeitpunkt geplante Serie der *virii illustri* ausgenommen, vgl. Anm. 5. – Borromeo hatte den *Obstkorb* vermutlich selbst bei Caravaggio in Rom zw. 1595 u. 1601 in Auftrag gegeben, vgl. Jones 2006, S. 158; übereinstimmend mit Borromeos Aufenthalt in Rom 1586–1595 u. 1597–1601, vgl. Jones 2004b, S. 224; dies. 1993, S. 23–25, 209–210.

156 Zur Anzahl vgl. Jones 2004b; dies. 1993, S. 347–348; im Originalwortlaut: „Nominative de omnibus et quibuscunque iconis et tabulis depictis/ graffidibus cum suis coronidibus et ornamentis singillatim/ descriptis, et annotatis in Indice tenoris sequentis videlicet/ Ponatur vulgari sermone sign. A B C D E F G“, vgl. Jones 1993, S. 347–357.

157 Originalübersetzung der Autorin. [1.] *Gli Originali degli artefici maggiori che contengono historie e ritratti*; [2.] *Gli Originali dei pittori men celebri che contengono historie*; [3.] *Gli Originali dei paesi*; [4.] *Le Copie fatte con diligenza*; [5.] *I Ritratti fatti da pittori men celebri*; [6.] *Le Opere di miniatura*; [7.] *Disegni*, vgl. Jones 1993, S. 349–357, App. III. – Vgl. App. C.2.

Auffällig ist zunächst, dass die sieben Werkgruppen ganz heterogenen Kriterien folgen. Grundsätzlich ist eine absteigende, konsequente Werthierarchie auszumachen. Die obersten Kriterien folgen der Unterscheidung von Original und Kopie sowie dem Bildinhalt beziehungsweise Motiv, was heute den Bildgattungen entsprechen würde. Die Punkte A, B, C und E richten sich nach dem Inhalt, und zwar stehen an erster und oberster Stelle Historie und Porträt beziehungsweise Bildnis (religiös und profan), gefolgt von Historienbildern weniger bekannter Maler, Landschaftsbildern im dritten Punkt sowie an fünfter Stelle Porträts weniger bekannter Maler. Zwar nimmt das Landschaftsbild innerhalb dieser Bildgattungen einen niederen Rang ein, dennoch ist es mit der dritten Stelle von sieben in der Gesamthierarchie positiv eingestuft. Aus dem detaillierten Inventar wird ersichtlich, dass dazu ausdrücklich der Bildtypus der Madonna im Blumenkranz und auch das ‚Stilleben‘ gezählt werden. Borromeos Gruppierung erinnert an die Kategorien Vincenzo Giustinianis im *Discorso sopra la pittura*, welcher ebenso von Landschaften („o un paese vicino, o lontano“), Blumendarstellungen und anderen kleinen Dingen („fiori, ed altre cose minute“) spricht, wobei er sie anders als Borromeo getrennten Kategorien zuweist. Das zweite zentrale Wertekriterium Borromeos, stets in Kombination mit dem Inhalt, richtet sich nach der Unterscheidung von Originalwerken und Kopien. Die höheren Positionen nehmen natürlich die Originale in den Punkten A bis C ein, nur die vierte Kategorie wird explizit von hochwertigen Kopien eingenommen, was gleichzeitig bedeutet, dass es sich bei den Punkten E bis G auch um Originalwerke handeln muss. Eine explizite Klarstellung dieses Punktes wurde aber aus naheliegenden Gründen unterlassen, da Kopien nach weniger bekannten Malern, Miniaturbildern oder Zeichnungen auszuschließen sind. Hinter der Hierarchie stehen weitere Wertekriterien wie der Bekanntheitsgrad des Malers beziehungsweise der Werke (A: wichtigste Werke, B: Historien weniger bekannter Maler, E: Porträts weniger bekannter Maler), das Bildformat (F: Miniaturen) und das Bildmedium (A–F: Malerei, G: Zeichnung). Die Beobachtungen stimmen zum Großteil mit der Analyse der Sammlungshängung überein, die aus Borromeos Museumsführer hervorging (*Musaeum*, 1625, Kap. II.2.1). Im Stiftungsakt stehen die bekanntesten Gemälde

in größeren Formaten an höherer Position als die weniger bekannten, kleinformatigen Bilder, gefolgt von der Gruppe der Zeichnungen an letzter Stelle. Mit dieser Unterscheidung wird nicht nur ein geringerer Wert und folglich auch ein niedrigerer Preis von Zeichnungen impliziert – man denke an Material, Format, Aufwand, Ausführung, ursprüngliche Funktion et cetera –, sie könnte auch im Zusammenhang mit der konkreten Verwendung beziehungsweise dem privaten Gebrauch dieser Objekte für den Sammler Borromeo gesehen werden. Eine gute Zeichnung wird nie den illusionistischen und den mitunter durch die Farbgebung bedingten ‚naturnahen‘ Charakter eines detaillierten Gemäldes erreichen und wird sich dementsprechend für meditative Zwecke weniger effektiv einsetzen lassen. Bis zu einem gewissen Grad stellt die Bildqualität ein letztes Ordnungskriterium dar, was lediglich in Bezug auf die Kopien (D: sorgfältig/fleißig) zum Zwecke ihrer Aufwertung angeführt wird. Im weiteren Sinne spielt somit das Kriterium der sich in der Qualität auswirkenden *difficoltà* – das für Giustiniani eine zentrale ästhetische Kategorie darstellt – in der Werkhierarchie Borromeos nur implizit eine Rolle, wenn dieser etwa die „größten Kunstwerke“ an den Anfang der Auflistung stellt. Insgesamt aber überwiegen die Kriterien des Bildinhaltes – entsprechend unser es Begriffs der Bildgattungen – sowie der Differenzierung von Original und Kopie.

Aus der Analyse der Werkgruppierung der Ambrosiana-Sammlung ergibt sich zudem mit Blick auf das Gesamtinventar (App. C.2) die Beobachtung, dass die Bildgruppen [D] Kopien, [F] Miniaturen und [G] Zeichnungen keine einzige Landschaft enthalten. Am meisten verwundert diese Tatsache in Bezug auf die Zeichnungen, denkt man vor allem an die bekannten und weit verbreiteten Landschaftszeichnungen Girolamo Muzianos aus den 1570er-Jahren, zum Teil mit Eremitenfiguren (Abb. 79a–Abb. 79b).¹⁵⁸ Laut Inventar besaß Borromeo zumal diverse Porträts beziehungsweise Heiligendarstellungen des Künstlers und musste somit Kenntnis über Muzianos zentrale Posi-

¹⁵⁸ Hochmann 2004b, S. 373–376; ders. 2011b, mit Abbildungen der Stiche; Procacci 1955, S. 263, Anm. 67.

tion als Landschaftsmaler gehabt haben.¹⁵⁹ Auch die Stichserien von Jan und Raphael Sadeler (vgl. [Kap. IV.3.1](#)), die sich nachweislich in Borromeos Besitz befanden, sind in der Kategorie der Zeichnungen nicht enthalten.

Inventar des Kardinals Francesco Maria del Monte (Rom 1627–1628)

Aufgrund der ähnlichen Interessen, Sammlungsschwerpunkte und der Bekanntschaft zwischen den Mäzenen und Kunstsammlern Benedetto Giustiniani, Federico Borromeo und Francesco Maria del Monte¹⁶⁰ stellen die Inventare des Letzteren eine zentrale Quelle für die Untersuchung des Gattungsbewusstseins zu Beginn des 17. Jahrhunderts dar.¹⁶¹ Der ursprünglich aus Venedig stammende Kardinal ist durch seine große Kunstsammlung primär in die römische Kunstwelt zu verorten.¹⁶² Aus seiner Herkunft rührt aber sicherlich seine Vorliebe für die venezianische Malerei des Cinquecento her, die einen seiner Sammlungsschwerpunkte ausmacht. In den Inventaren sind Werke Tizians, Sebastiano del Piombos, Jacopo Bassanos und Girolamo Muzianos (lediglich Bildnisse des Letzteren) verzeichnet.¹⁶³ Ähnlich wie Benedetto und Vincenzo Giustiniani hat del Monte großes Interesse an der zeitgenössischen Malerei, wobei vor allem das Frühwerk Caravaggios sowie die flämischen Landschaftsmaler zu nennen sind – beide sind zugleich in der Sammlung Federico Borromeos vertreten. So führte etwa Jan Brueghel d. Ä. Aufträge del Montes aus, ein Kontakt, der sich vermutlich durch die Freundschaft zwischen del Monte und Borromeo

159 Vgl. [App. C.2](#), [2.], IA: 79, [4.], IA: 102; für eine umfassende Untersuchung der Inventare del Montes vgl. Waźbiński 1994; Jones 2004b; dies. 2006.

160 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. LVII. V. Giustiniani und del Monte verbanden viele gemeinsame Interessen wie Musik, Astrologie und Kunst, vgl. Danesi Squarzina 2001, S. 274.

161 Zu den Bekanntschaften vgl. [S. 57–58](#). Zu den wichtigen Sammlungen der Zeit zählen zudem jene von Kardinal Alessandro Farnese, Matteo Contarelli, Michele Bonelli, Paolo Emilio Sfondrato und Giovan Giorgio Cesarini, vgl. Waźbiński 1994, Bd. 1, S. 179–184.

162 Zur Biografie del Montes vgl. Jones 2004b, S. 225; Waźbiński 1994, Bd. 1; Frommel 1971, S. 50–52, hier auch eine Chronologie der frühen Bilderwerke. Zum kulturellen Kontext und seinen Errungenschaften vgl. Spezzaferro 1971.

163 Waźbiński 1994, Bd. 1, S. 163; für das komplette Inventar del Montes vgl. Frommel 1971.

erklärt. Brueghel hatte schon zuvor Auftragswünsche für Letzteren erfüllt, wie etwa den so generierten Bildtypus der Blumenkranzmadonna.¹⁶⁴ Für unsere Überlegungen dürfte zudem die Tatsache, dass del Monte das Amt Borromeos als Kardinalprotektor beziehungsweise Schutzherr der Accademia di San Luca (von 1593 bis 1595)¹⁶⁵ in den Jahren 1595 bis 1626 übernimmt, nicht uninteressant sein.¹⁶⁶ Nach der von del Monte durchgeführten Reform der Ausbildungspraxis wurde die sonntägliche Ausstellung einer Kopien- und Abgussammlung berühmter Werke im Studio der Accademia eingerichtet – so wie es Borromeo für die Synthese seines Museums mit der Kunstakademie vorsah. Die Anfertigung dieser Kopien erfolgte systematisch durch ausgewählte sowie geübte Künstler. Zuvor hatte bereits Federico Zuccari der Malerjugend zum Kopieren von Originalen geraten, vor allem von bereits beschädigten Werken,¹⁶⁷ was sich exakt mit der Anweisung Federico Borromeos im *Musaeum* an die Schüler seiner eigenen Accademia del Disegno in Mailand deckt.¹⁶⁸ Dieselbe Anweisung findet sich auch in der Hierarchie Vincenzo Giustinianis, der im *Discorso sopra la pittura* in der zweiten und dritten Kategorie zum Kopieren nach Originalwerken aufruft. Eine enge Vernetzung der wichtigsten Sammler, ihrer Funktionen und Vorstellungen im Rahmen der Künstlerausbildung wird anhand dieser Zusammenhänge ersichtlich.

Das Museum del Montes, lokalisiert im Palazzo Avogadro in der Via di Ripetta (zuvor im Palazzo Madama), sollte insgesamt der Erinnerung an die wichtigsten Künstler dienen – eine Idee, die bereits Borromeo in seinem Sammlungskatalog aufgegriffen hatte.¹⁶⁹ Die

164 Die Aufträge für Borromeo führte Brueghel in den Jahren 1592–1596 aus, vgl. Waźbiński 1994, Bd. 1, S. 212–214. Zum Frühwerk Caravaggios in der Sammlung vgl. Frommel 1971.

165 Jones 1993, S. 27; dies. 2004b, S. 226.

166 Borromeos Aktivität an der Akademie wurde durch seine Ernennung zum Erzbischof in Mailand unterbrochen, vgl. Waźbiński 1994, Bd. 1, S. 219, 240, hier auch zum größeren Kontext der Sammeltätigkeit del Montes, vgl. ebd. S. 219–245.

167 Borromeo paraphrasiert dabei Zuccari in seinem *Musaeum*, vgl. Kap. II.2.1 u. Waźbiński 1994, Bd. 1, S. 227–228.

168 Vgl. Jones 1989; dies. 1993.

169 Waźbiński 1994, Bd. 1, S. 310–316; Jones 2004b, S. 225: Die Sammlung im Palazzo Madama ab 1589.

Ausstellungsräume fungierten bereits im Palazzo Madama als interdisziplinärer und kultureller Sammelpunkt für Musiker, Literaten und Maler. Die Ausstellung bot den idealen Rahmen für einen kunsttheoretischen Austausch. Unter den Besuchern der Sammlung befand sich beispielsweise Torquato Tasso, Giovan Battista Marino¹⁷⁰ und der Kunstliebhaber Giulio Mancini¹⁷¹, welcher noch als Ratgeber für die angemessene Anbringung von Bildern eine Rolle spielen wird (vgl. Kap. II.2.3). Aufgrund der heterogenen Sammlung in Form einer Kunstkammer sollten die neben Bildern, Skulpturen, Zeichnungen und Stichen dort enthaltenen Naturalien wie etwa Steine, Stoffe und Glas ebenso dem Naturstudium dienen.¹⁷² Was den Sammlergeschmack del Montes betrifft, waren vor allem nordische Maler aufgrund der Zeichnungen nach antiker Architektur beziehungsweise archäologischen Motiven beliebt wie etwa Paul Bril und dessen Schüler Willem van Nieulandt. Die neue Wertschätzung der exakten Vedute und folglich der flämischen Landschaftsmalerei hängt mit del Montes geografischem Interesse zusammen, das sich in der Ausstattung seiner Bibliothek manifestiert. Darin sind zahlreiche Geografiebücher verzeichnet wie das sechsbändige *Civitates Orbis Terrarum* (1572–1618) mit Stichen von Franz Hogenbert nach den Zeichnungen Georg Hoefnagels, kommentiert vom Geografen Georg Braun, welcher meist die Ausführung der Veduten in Auftrag gab. Darüber hinaus besaß del Monte auch Schifffahrtskarten, Beschreibungen des Mittelmeeres und diverser Inseln sowie Städte.¹⁷³

Das Amt del Montes an der Accademia di San Luca lässt zunächst vermuten, dass die Statuten der Akademie von 1617, 1619 und 1621

170 Wazbiński 1994, Bd. 1, S. 215–216 u. Anm. 173–174, 338–339. Marino, dessen Schutzherr Pietro Aldobrandini war, hielt sich ab 1600 in Rom auf; Marino schätzte Caravaggio sehr, welcher in der Sammlung del Montes vertreten war, vgl. Marinos *Rime* (1602) und die *Galleria* (1619, vgl. Kap. V.3.1). – Torquato Tassos letzter Romaufenthalt datiert auf 1592 (?) bis 1595, dessen Schutzherr war Kardinal Cinzio Aldobrandini.

171 Wazbiński 1994, Bd. 1, S. 338–339.

172 Wazbiński 1994, Bd. 1, S. 310–316; Jones 2004b, S. 225.

173 Für diese Argumentation vgl. Cappelletti 2006b, S. 34–35. Del Montes Interessen nähern sich denen der römischen Accademia dei Lincei (1603) an, da deren naturwissenschaftliche Studien eine grafische Darstellung erforderten, was i. d. R. flämische Künstler implizierte. Für die Bedeutung der Kartografie für das neue Interesse an Landschaftsmalerei seit dem ausgehenden 16. Jh. vgl. Kap. IV.2.

oder deren Inventare von 1624 und 1633¹⁷⁴ für das zeitgenössische Gattungsbewusstsein aufschlussreich sein könnten. Da sich diese Vermutung nicht bestätigen lässt, soll nun das Sammlungsinventar der Privatsammlung del Montes unter die Lupe genommen werden. Verfasst wurde es posthum im Jahre 1627 von dessen zweitem Erben, Bischof Alessandro del Monte, basierend auf den Notizen Francesco (App. D.1). Einen Hinweis auf die Funktion der Notizen gibt der Kardinal bereits in seinem Testament. Das Inventar gilt als wichtigstes Dokument zur Sammelaktivität del Montes. Es ist dabei zu beachten, dass aufgrund der Verzögerung der Inventarisierung um ein Jahr nach dessen Ableben die Sammlung zu jenem Zeitpunkt nicht mehr vollständig erhalten war und somit eine Verzerrung der Sammlungsbestände inbegriffen ist.¹⁷⁵ Das Inventar beinhaltet 56 Skulpturen und 599 Bilder, von denen 277 die Porträtserie der „viri illustri“ darstellen. Selbst abzüglich dieser Gruppe besteht die übrige Sammlung ebenfalls vorwiegend aus Porträts, gefolgt von religiösen Themen und schließlich Landschaftsbildern.¹⁷⁶ Insgesamt sind 144 Werke 42 Künstlern zugeschrieben und nur diese sind identifizierbar.¹⁷⁷ Ein Drittel der Bilder stammt von den Künstlergrößen des Cinquecento, darunter Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Raffael, Michelangelo und Tizian. Anders als die Sammlungsschwerpunkte Federico Borromeos, Benedetto und Vincenzo Giustinianis, handelt es sich aber hauptsächlich um zeitgenössische Maler, allen voran Caravaggio und dessen Nachfolger, die sogenannten ‚Caravaggeschi‘.¹⁷⁸ Vier Werke sind als Blu-

174 Vgl. dazu Ważbiński 1994, Bd. 2, S. 553–557. Es handelt sich dabei um die überlieferten Statuten und Inventare aus der Amtszeit del Montes an der Akademie (1595–1626), vgl. ebd. S. 551–553.

175 Ważbiński 1994, Bd. 2, S. 567–568. Für Inventar und Index vgl. ebd. Bd. 2, S. 575–582, 583–600; das Inventar zuvor schon publiziert bei Frommel 1971, S. 30–52.

176 Jones 2004b, S. 225; zuvor schon Frommel 1971.

177 Ważbiński 1994, Bd. 2, S. 567–568; für die 144 Einträge mit 167 identifizierbaren Werken vgl. den Index des Inventars von 1627, ebd. S. 575–582; vgl. dazu den daraus zitierten Auszug in App. D.1 der vorliegenden Arbeit; dazu auch Frommel 1971; Jones 2004b, S. 225.

178 Ważbiński 1994, Bd. 2, S. 583–599. – Zu den ‚Caravaggeschi‘ vgl. Zuccari, Alessandro: *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, Mailand 2010; Kat.Slg. Kunsthistorisches Museum Wien. *Caravaggio und der internationale Caravaggismus*, hg. von Wolfgang Prohaska, Gudrun Swoboda u. Marco Cardinali, Mailand 2010; Bartoni, Laura/Cappelletti, Francesca (Hg.): *Caravaggio e i Caravaggeschi*, Florenz u. a. 2007; Perego, Andrea/

men- beziehungsweise Fruchtestilleben bezeichnet: „ein Blumengemälde“ („Un Quadro di fiori“) von Tommaso Salini, „ein Gemälde mit verschiedenen Früchten“ („Un quadro di frutti diversi“) sowie „ein Gemälde mit verschiedenen Blumen“ („Un quadro di diversi fiori“) von unbekanntem Malern und „[...] ein kleines Gemälde, auf dem eine Karaffe, gemalt von Caravaggio, zu sehen ist“ („[...] un Quadretto nel quale vi è una Caraffa di mano del Caravaggio“) – die heute verlorene „Karaffe“ von Caravaggio, die später auch im Bericht Giovanni Bagliones erwähnt wird. Im Zusammenhang mit der komplizierten Rezeptionsgeschichte dieses Werkes steht der *Lautenspieler* Caravaggios („Un quadro con un huomo che suona il leuto“), der sich heute in New York befindet.¹⁷⁹ Insgesamt sind 22 Werke (in 18 Einträgen) als „Landschaftsbilder“ verzeichnet („paese“/„paesino“), davon werden elf nordalpinen sowie drei italienischen Malern zugeschrieben. Die Bezeichnungen sind verhältnismäßig knapp gehalten und gehen meist nicht über die Benennung eines einzelnen Bildthemas beziehungsweise Bildgegenstandes hinaus. Der Landschaftsgegenstand dürfte folglich als der zentralste wahrgenommen worden sein. Nur an einer Stelle wird etwas präzisiert: „Eine andere Landschaft auf Kupfer, in der eine kleine Madonna zu sehen ist“ („Un altro Paese in rame nel quale vi è una Madonnina“). Unter den Werken Jan und Pieter Brueghels d. Ä. ist je ein Eintrag als „marina“ bezeichnet, womit Meereslandschaften oder Hafenansichten gemeint sein dürften, die von den Zeitgenossen eindeutig zu den Landschaftsbildern gezählt wurden, wofür etwa Borromeos Klassifizierung spricht (Kap. II.2.1). Wenn es sich um Historienbilder handelt, ist meist das Sujet benannt („Una Crocefissione“; „Una testa di una Santa“ etc.) oder die Bezeichnung alterniert als „favola de ...“, also „die erdachte Handlung/Erzählung von ...“. In einem anderen Eintrag ist die Rede von einer Nachtdarstellung („Un quadro dipinto di notte“), jedoch ohne Erwähnung des Sujets.

Sgarbi, Vittorio (Hg.): *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale*, Mailand 2005; Kat.Ausst. *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland*, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1987, Braunschweig 1987.

179 Zu *Karaffe* und *Lautenspieler* in der Sammlung del Montes vgl. S. 2–3; vgl. auch Wąziński 1994, Bd. 2, S. 577; zum Frühwerk Caravaggios in der Sammlung vgl. Frommel 1971.

Eine erneute Inventarisierung im darauffolgenden Jahr (1628) von Bischof Alessandro del Monte ([App. D.2](#))¹⁸⁰ erweist sich im Vergleich zur Auflistung des Vorjahres als deutlich ausführlicher und präziser. In einem von Wązbiński publizierten Auszug des Inventars von 1628 gehen aus den insgesamt 36 Einträgen (mit mindestens 25 Werken) sechs Einträge mit Landschaftsthematik hervor. Deren Beschreibung („descrittioni di diversi paesi“) lautet folgendermaßen:

Vier ähnliche, kleinformatige Landschaften [...] über den Fenstern, die eine mit einem brennenden Troja, die andere mit einer Madonna mit Kind und hl. Joseph.

Drei Landschaften [...] / Zwei davon sind Nachtdarstellungen, eine davon als Meeresdarstellung mit einem Schiff in einem Sturm und rauchendem Turm, die andere als Fluss- und Uferdarstellung [...].

Ein anderes Tafelbild einer Landschaft mit Ochsen, Schafen und anderen Tieren [...] von Baldassare da Siena.

Zwei andere Landschaften [...] mit einem Ufer, Fluss und Fischern von Francesco Fiammengo.

Zwei andere Landschaften [...] flämischer Art [...].

Ein kleines Tafelbild einer Landschaft mit schwarzem Rahmen [...] von Baldassare da Siena.

Eine Landschaft in Form einer Sopraporte samt kleinformatigem Tobias mit dem Engel [...] von Polidoro da Caravaggio.

Eine Madonna mit dem Christuskind auf dem Arm, dem hl. Johannes [in einer] kleinen Landschaft [*paesetto*].

Fünf kleine ovale Tafelbilder mit Landschaften, Galeeren und Bränden.

Eine kleine ovale Landschaft mit einer Schlachtendarstellung.¹⁸¹

Auffällig ist das kleine Bildformat der Kabinettbilder.¹⁸² Nach thematischer Unterscheidung sind diverse Brände, religiöse Historien, Meeres- und Hafensichten, ländliche Szenerien, Schlachten sowie Markt- und Alltagsszenen aufgelistet. Aus dem von Wązbiński zusam-

180 Auszug bei Wązbiński 1994, Bd. 2, S. 583–599: Es handelt sich um den Erben von Ugucione del Monte.

181 Originalübersetzung der Autorin; Originaltext in [App. D.2](#).

182 Vgl. [S. 53](#) u. [S. 98–99](#).

mengestellten Index des Inventars von 1628¹⁸³ lassen sich lediglich die folgenden, namentlich zugeschriebenen Landschaftswerke entnehmen: „zwei Landschaftsbilder“ („Doi paesaggi“) von Francesco Fiammingo (?), „zwei Landschaftsbilder“ („due Paesaggi“) von Cornelis van Poelenburgh sowie „eine Landschaft und eine kleine Landschaft“ („Un Paese, Un Paesetto“) von Baldassare da Siena. Die restlichen werden unter dem flämischen Stil subsummiert. Insgesamt wird eine deutliche Vorliebe Francesco Maria del Montes für Stilleben und Landschaften ersichtlich, die er mit den zeitgenössischen Sammlern und Kunstliebhabern Federico Borromeo und Vincenzo Giustiniani in Rom teilte.¹⁸⁴

Sammlungsinventare der Familie Giustiniani in Rom (1600–1638)

Die römischen Sammlungsinventare der Familie Giustiniani bilden neben den bereits untersuchten Inventaren Federico Borromeos in Mailand und der römischen Sammlung Francesco Maria del Montes die dritte zentrale Quelle für sprachliche Bezeichnungen mit Fokus auf der Landschaftsthematik. Die Sammlung der Giustiniani-Brüder spiegelt sich in den drei wichtigsten Inventaren von 1600 bis 1611, 1621 und 1638 wider, wobei letzteres als vollständigstes gilt.¹⁸⁵ Zu bedenken ist, dass es sich um posthume Inventare (Nachlassinventare) und somit Laienurteile handelt. Dennoch gibt die Untersuchung der Einträge Aufschluss über Terminologie, die Relevanz der Bildmotive, Wertschätzung, Anbringung und Funktion unterschiedlicher Bildsorten und Künstlergruppen. Die Gemäldesammlung der Giustiniani-Brüder wurde von Benedetto (1554 in Chios bis 1621 in Rom), dem älteren Bruder Vincenzos, initiiert und nach dessen Tod von Vin-

183 Wazbiński 1994, Bd. 2, S. 599.

184 Benedetto Giustiniani bildet die Ausnahme mit einem Fokus auf religiöse Bildinhalte italienischer Maler, vgl. Jones 2004b, S. 224, hier im Detail zur Sammelleidenschaft del Montes und anderer wichtiger Sammler von Landschaftsbildern und Stilleben; vgl. auch dies. 2004a; dies. 2006; Cappelletti 2006b.

185 Vgl. dazu umfassend Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 1–2; vgl. dazu [App. E](#); fehlende Künstlernamen in den ersten beiden Inventaren sind aus dem Abgleich mit jenem von 1638 hervorgegangen.

cenzo umstrukturiert und erweitert.¹⁸⁶ Die Sammlungsfunktion war in den Augen Benedettos vor allem religiöser Art und lag weniger in der Eigenständigkeit der Werke. Da der Würde der Räumlichkeiten eine wichtige Rolle zukam, ließ er Werke zum Teil übermalen oder nach seinem Geschmack abändern, was der Künstlerethik der Accademia di San Luca widersprach.¹⁸⁷ Benedetto ließ in der „Galleria“ 39 Gemälde anbringen (vgl. Inv. 1621, [App. E.2](#)), welche Vincenzo später auf 15 Werke reduzierte (vgl. Inv. 1638, Teil I–II, [App. E.3–E.4](#)), elf davon aus dem Nachlass seines Bruders. Die schönsten Gemälde waren fortan zusammen mit einer Skulpturensammlung in den drei „Stanze grande de’ quadri antichi“ versammelt.¹⁸⁸ Weitere Veränderungen ergaben sich daraus, dass Benedetto häufig thematische Gruppierungen bei der Hängung unternahm, so etwa von biblischen Historien und büßenden Heiligenfiguren. Vincenzo ordnete die Hängung neu, und zwar nicht mehr nach dem Kriterium des Sujets beziehungsweise Themas, sondern nach Autorschaft. Sakrale und profane Themen waren nebeneinander zu sehen wie etwa die Kirchenväter *Augustinus* und *Hieronymus* neben einem *Künstlerbildnis*, eine *Magdalena* neben dem *Lautenspieler* Caravaggios oder dessen *Amor als Sieger* neben dem *Ungläubigen Thomas*. Wie bereits aus der Sammlungsanalyse Federico Borromeos ersichtlich wurde, schätzte auch Vincenzo Kopien nach berühmten Gemälden.¹⁸⁹

Die Sammlung der Brüder Giustiniani hatte einen größeren Umfang als die Kunstsammlung anderer römischer Familien aus derselben Zeit. Bis 1638 sind 638 Gemälde und über 1800 antike Skulpturen

186 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. XXXIX–CXXIV; Zur Unterscheidung der Sammlungsbestände Benedettos und Vincenzos sowie zur Rekonstruktion der Bilderhängung vgl. Danesi Squarzina 1997; dies. 1998, S. 84 u. Anm. 257; Bis 1638 befanden sich ca. 600 Gemälde und über 1800 antike Skulpturen in der Sammlung, vgl. dazu auch dies. 2001, S. 19; Brown 2001, S. 54–56; Salerno 1960a; ders. 1960b; ders. 1960c.

187 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. XCIII–CIV, vgl. dazu den Bericht Malvasias. Für einen Abdruck der Statuten der Akademie vgl. Waźbiński 1994, Bd. 2, S. 554.

188 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. XCII–XCIII; dies. 2001, S. 15–17; Zur Zusammenarbeit V. Giustinianis und Joachim von Sandrarts bei der Einrichtung und Umdekoration der Galerie nach dem Tod Benedettos vgl. Ebert-Schiffener 1994. – Zur ursprünglichen Hängung vgl. [S. 88](#).

189 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. XCIII–CIV, vgl. Abb. 166.

in der Sammlung nachweisbar¹⁹⁰, davon 15 Gemälde Caravaggios.¹⁹¹ Die Sammlungsbestände zeugen von der Vorliebe für ‚bewegliche‘, verkäufliche und eintauschbare Kunstwerke.¹⁹² Vincenzo zufolge sollten die Palazzi „vollständig mit Bildern [ausgeschmückt werden], anstelle des einst verwendeten Brauches prächtiger Tapisserien“.¹⁹³ Der Großteil der Wandflächen war mit beweglichen Werken bedeckt. Unbewegliche Fresken nahmen lediglich die Gewölbe und das obere Register ein, im unteren Register der Galerie befand sich zusätzlich in der Mitte der Längswand ein großes Wandbild mit einer Landschaftsansicht und kleinen Figuren, das der Werkstatt Antonio Tempesta sowie Paul Bril zugeschrieben ist (Abb. 101a–Abb. 101b).¹⁹⁴

Sogenannte ‚*Entrata della Guardarobba*‘ von Benedetto Giustiniani (ca. 1600–1611)

Das erste Inventar der Giustiniani-Sammlung, die sogenannte ‚*Entrata della Guardarobba*‘ Benedettos (App. E.1¹⁹⁵) ist von mindestens vier verschiedenen Garderobiers verfasst worden.¹⁹⁶ Es handelt sich zwar

190 Ebd. S. XLII, 258–259; zuvor schreibt Danesi Squarzina 2001, S. 19–20, dagegen noch: „Die Inventare wurden von einem großen Kenner abgefasst [...]. [Sie] basieren vermutlich auf Listen, die noch Vincenzo selbst anfertigen ließ, als er am 22. Januar 1631 ein neues Testament aufsetzte und den Fideikommiß einrichtete.“ Für einen Überblick des Nachlasses nur von Benedetto vgl. dies. 1997; dies. 1998; zur Unterscheidung der Anschaffungen Benedettos und Vincenzos vgl. dies. 1997; dies. 1998; Salerno 1960a; ders. 1960b; ders. 1960c.

191 Danesi Squarzina 2001, S. 28; für das Inventar von 1638, II, vgl. dies. 2003, Bd. 1, S. 388–400, 417, 421–422, [1]–[13]; vgl. auch Salerno 1960b; ders. 1960c.

192 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. XCIV; zum größeren Kontext des Tableaus vgl. Stoichiță 1998.

193 Vgl. App. B. Für die Publikation sowie Kommentierung des Inventars vgl. Danesi Squarzina 1997; dies. 1998; dies. 2003, Bd. 1, S. XCV.

194 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. XCV; Vincenzo ließ das Fresko ausbleichen, damit die Skulpturen mehr betont würden, vgl. dazu Guerrini, Lucia: „Indicazioni‘ giustiniane (II). Di affreschi e stucchi ritrovati e perduti“, in: *Xenia. Roma* 12 (1986), S. 65–96, hier S. 70.

195 Für weiterführende Literatur zu Werken, Abbildungen, Identifikation und Konkordanz zwischen den Inventaren der Familie Giustiniani bis ins 18. Jh. vgl. Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 14–29.

196 Ebd. S. 1–4; ASR, Giustiniani, b. 15, Bd. 14A, Teil IV; Bilder 1–83 (fol. 102r–105r) verfasst vom Garderobier Silvio Silva; die nächsten vier Bilder 84–87 von anderer Hand, die Bilder 88–101 von Alfonso Amarotti und Bilder 102–108 (fol. 105v–106r) von vierter Hand; die Bilder ab Nr. 102 sind wohl nach 1606 verfasst, dem Jahr des Umzugs B. Giustinianis nach Bologna. Alfonso Amarotti bleibt in Rom und ist bis zum

um das spärlichste dieser drei Dokumente mit deutlich unpräziseren und knapperen Einträgen, was vermutlich mit den unterschiedlichen Verfassern (Laien versus Connaisseurs) zusammenhängt, dazu enthalten nur die wenigsten Bilder eine Zuschreibung. Dennoch ist das Dokument aufgrund der Entstehung zu Zeiten der Umbrüche und Neuheitskonzepte in der Malerei um 1600, vor allem durch Caravaggio und die Carracci, von Interesse. Die *Guardarobba* fungierte als eine Art Bühne beziehungsweise königlichen und nicht öffentlichen Besuchern zugängliche, abgeschiedene Galerie, in der Gemälde, Skulpturen und wertvolle Objekte, sogenannte *meraviglie*, ausgestellt waren¹⁹⁷ – man könnte sich das Konzept auch als Kunst- und Wunderkammer in Verbindung mit einer Kunstausstellung vorstellen. Viele der in den Inventaren von 1621 und 1638 aufgelisteten Werke sind hier nicht verzeichnet, weshalb Danesi Squarzina vermutet, dass einige Gemälde in einer der „Stanze dei quadri antichi“ oder in die „Galleria“ verlagert waren und deshalb nicht der Rechtsprechung der Garderobiere unterlagen, bei anderen Bildern handelt es sich dagegen um spätere Erwerbungen.¹⁹⁸ Im Inventar von 1600 bis 1611 sind primär Künstler des Cinquecento mit profanen sowie religiösen Bildthemen enthalten, darunter besonders wertvolle Gemälde mit Vorhängen zum Auf- und Zudecken.¹⁹⁹ Enthalten sind sieben Bilder von Jan Brueghel d. Ä., welcher unter der Schirmherrschaft Federico Borromeos stand. Die Tatsache, dass Borromeo 1599 im Palazzo von Giorgio Giustiniani verweilte, lässt vermuten, dass der Ankauf der Bilder Brueghels aus dieser Verbindung herrührt.²⁰⁰ Der Sammelaktivität Benedetto ist zwar keine besondere Vorliebe für Landschaftsmalerei zu entneh-

Tode Benedetto (1621) noch für die „Garderobe“ verantwortlich; vgl. auch Danesi Squarzina 1997; Salerno 1960a; ders. 1960b; ders. 1960c.

197 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. LXXXII.

198 Ebd. Bd. 1, S. LXXXVIII–LXXXIX. Das Inventar listet zudem nicht alle von Benedetto in Bologna erworbenen Werke auf; viele der genannten Bilder von bolognesischen Malern sind unauffindbar.

199 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. LXXXVII, 1–2; vgl. dazu bereits Salerno 1960a, S. 25, der keine ‚Genrebilder‘ in Vincenzos Sammlung feststellen kann.

200 Es handelt sich um den Bruder des Kardinals Vincenzo Giustiniani (1516–1582), nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Markgrafen und Bruder Benedetto Giustinianis, um den es hier hauptsächlich geht, vgl. dazu Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. LXXXVII–LXXXVIII u. Anm. 218.

men, für eine hohe Wertschätzung Jan Brueghels d. Ä. als Landschaftsmaler spricht dennoch die Tatsache, dass es sich bei über der Hälfte der wenigen zugeschriebenen Werke ausgerechnet um diese sieben kleinformatischen Kabinettbilder Brueghels handelt.²⁰¹ Zudem ist aus dem späteren Inventar von 1621 bekannt, dass sich die Werkgruppe zusammen mit anderen kleinformatischen Andachtsbildern in seinem Schlafgemach befand. Diesen Anhaltspunkten lässt sich zugleich ein ästhetischer Genuss beim Betrachten der Werke Brueghels entnehmen als auch deren devotionale Funktion (z. B. Eremiten oder Heilige in einer Landschaft), beruhend auf den gegenreformatorischen Werten der Bescheidenheit, Frömmigkeit und der spirituellen Kontemplation der göttlichen Schöpfung. Benedettos Anbringung dieser flämischen Kabinettbilder lässt sich folglich mit der spirituellen Praxis im privaten Raum des mit ihm befreundeten Federico Borromeo vergleichen.²⁰²

Von den insgesamt 108 Werken sind acht Einträge explizit mit Landschaftsdarstellungen verzeichnet. Einige davon werden als Landschaftsbilder bezeichnet (vgl. [App. E.1](#), Nr. 66–70): „Drei große Bilder [Zeichnungen] auf Papier mit verschiedenen Landschaften“ („tre quadri grandi in carta di diversi paesi“), „zwei große Leinwandbilder mit flämischen Landschaften“ („Dui quadri grandi in tela di paesi di Fiandra“), andere enthalten Landschaftsanteile, was aus der Begriffsverwendung eindeutig hervorgeht und somit eine Unterscheidung je nach Anteil von Figur und Landschaft impliziert (vgl. [App. E.1](#), Nr. 37, 47, 74, 80, 93, 102): „Ein kleines Gemälde ... mit dem hl. Franziskus in der Einsiedelei mit seinen Begleitern und einer kleinen Landschaft [*con ... un paesino*]“, „ein Gemälde ... mit Moses ... und vielen Figuren sowie Landschaft [*paese*]“, „ein kleines Bild auf Kupfer mit der Anbetung der Könige und vielen kleinen Figuren sowie kleinen Landschaften [*paesini*]“, „ein kleines Gemälde mit Adam und Eva und vielen Tieren sowie Landschaften [*paesi*]“, „ein kleines Gemälde ... mit

201 Zur Argumentation vgl. Jones 2004b, S. 233. Genannt werden die Motive „Paradies“, „Höllendarstellung“, „Jüngstes Gericht“, „Anbetung der Könige“, „Sintflut“ und zwei Bilder mit einem „Brand“. Die Bilder sind jedoch nicht identifizierbar; vgl. dazu auch Cappelletti 2006b, S. 16–18.

202 Jones 2004b, S. 234–235; vgl. ausführlich dazu [Kap. IV.3](#).

dem unbedeckten hl. Johannes in der Wüste ... und einer Landschaft [*paese*]“, „ein kleines Gemälde mit einer ... Magdalena in der Wüste und einer kleinen Landschaft [*con un paesetto*]“. Die Beschreibung etwa des hl. Franziskus „in der Einsiedelei ... und einer kleinen Landschaft“ (App. E.1, Nr. 37) entspricht folgendem Eintrag im Inventar von 1638 (Teil II, Nr. 222): „Ein Gemälde mit der Stigmatisierung des hl. Franziskus in einer Grotte, mit einer fernen Landschaft [*con la lontananza di un paese*]“. Die identifizierbaren ‚Landschaftsbilder‘ sind unter anderem ein *Paradies mit Adam und Eva* von Paolo Veronese und eine *Hl. Magdalena in der Wüste* von Giovanni Andrea Donducci, genannt ‚il Mastelletta‘.²⁰³ Die unterschiedlichen Bildgründe, Bildmedien und künstlerischen Techniken (Zeichnung, Kupferstich, Tafelbild, Öl auf Kupfer oder Leinwand) spielen bei der Bezeichnung von Landschaften offensichtlich keine Rolle, wobei davon auszugehen ist, dass es sich bei den flämischen Landschaften um kleinformatige Kabinettbilder auf Kupfer handelt.²⁰⁴

Inventar des Kardinals Benedetto Giustiniani (1621, post mortem)

Das posthum erschienene Inventar Benedetto Giustinianis (App. E.2²⁰⁵) ist von Rainoldo Buratti, einem Notar, aufgesetzt worden²⁰⁶ und basiert vermutlich auf dem heute nicht mehr erhaltenen Original von Vincenzo Giustiniani.²⁰⁷ Von den 283 Werken aus dem Nachlass Benedettos sind einige bereits in der *Guardarobba* enthalten wie etwa die elf Bilder der Carracci.²⁰⁸ Vergleichbar mit dem Inventar von 1600 bis 1611 umfasst hier der Sammlungsschwerpunkt vorwiegend ein-

203 In drei Versionen erhalten: Dresden, Privatsammlung; Wien, Kunsthistorisches Museum; Venedig, Palazzo Ducale; zum Inventar vgl. Danesi Squarzina 2003, Bd. 1.

204 Vgl. S. 53 u. S. 98–99.

205 Für weiterführende Literatur zu Werken, Abbildungen, Identifikation und Konkordanz zwischen den Inventaren der Familie Giustiniani bis ins 18. Jh. vgl. Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 103–198.

206 Für die Publikation sowie Kommentierung des Inventars vgl. Danesi Squarzina 1997, hier S. 772. Das Dokument beginnt mit einer Stellungnahme Vincenzos zum Erbe. Vgl. dazu auch dies. 1998.

207 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 75. In einem anderen Dokument wird auf das Inventar „fatto dal Marchese Vincenzo di lui erede il 31 Marzo 1622 [sic]“ verwiesen, das Dokument ist jedoch im Giustiniani-Archiv des ASR nicht auffindbar; vgl. dazu auch dies. 1997, S. 772.

208 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 76; vgl. dazu auch dies. 1997.

quecenteske sowie zeitgenössische Bilder, in denen religiöse Themen häufig von profanen Elementen durchdrungen sind. Ein Beispiel dafür ist die „Überfülle von Tieren, Hausrat und Geschirr“²⁰⁹ in den Gemälden Jacopo Bassanos und ganz konkret in der *Hochzeit zu Kanaan* von Claude Vignon (verschollen, früher Potsdam, Neues Palais von Sanssouci).²¹⁰ Jedoch sind so gut wie keine ausschließlich profanen Alltagsszenen (Genrebilder) nachweisbar, was zugleich Benedettos – aber auch Vincenzos – Interesse an religiösen Bildthemen widerspiegelt.²¹¹ Im Vergleich zur verhältnismäßig häufigen Nennung von gemalten Landschaften der *Guardarobba* von 1600 bis 1611 taucht im Inventar von 1621 in den Einträgen zu den entsprechenden Exponaten das Wort ‚Landschaft‘ nur ein einziges Mal auf („paesi diversi“, vgl. [App. E.2](#), Nr. 273–276). Die entsprechenden Bilder, die 1638 mit den Beobachtungen „mit (ein wenig) Landschaft [*paese*]“, „mit (ein wenig) kleiner Landschaft [*paesino*]“, „in einer kleinen Landschaft“ und „mit kleiner Nachtlandschaft [*paesino di notte*]“ versehen sind, weisen in den Einträgen von 1621 lediglich eine Benennung nach Figuren und Themen auf.²¹² Vergleicht man die Künstlernamen mit den Nennungen Vincenzo Giustinianis im *Discorso sopra la pittura* (1617–1618) innerhalb der Kategorie der Landschaftsmalerei, entsprechen sich zwar großteils die Künstlernamen, jedoch handelt es sich im Inventar nicht um Landschaftsbilder.²¹³

209 Danesi Squarzina 2001, S. 25.

210 Ebd.; vgl. auch dies. 2003, Bd. 1, S. 300; Jones 2004b, S. 223.

211 Danesi Squarzina 2001, S. 25–26; Salerno 1960a, S. 25, bzgl. des Ausbleibens von Genrebildern in der Sammlung V. Giustinianis, die sich mitunter aus der Sammlung Benedettos speist; als Ausnahme wird Pietro Paolo Bonzis *Junger Mann mit einer Melone in der Hand* (*Allegorie des Geruchssinnes*) genannt (verschollen, früher in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), vgl. die Abb. bei Danesi Squarzina 2001, S. 24.

212 Die identifizierbaren Landschaftsbilder sind u. a. folgende: Andrea del Sarto: *Maria mit Christus und dem hl. Johannes* (Perm, Gemäldegalerie); Francesco Francia: *Adam und Eva*; (Kopie nach?) Dosso Dossi (?): *Hl. Hieronymus* (Potsdam, Neues Palais von Sanssouci, Depot); Lodovico Carracci: *Maria mit Christuskind und Lamm* (Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister); Giovanni Andrea Donducci, gen. ‚il Mastelletta‘: *David und Goliath*; Battista Dossi und Werkstatt: *Venus* (Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister); Annibale oder Lodovico Carracci (?): *Passion Christi*; Giovanni Andrea Donducci, gen. ‚il Mastelletta‘ (?): *Maria mit hl. Domenikus*. – Für weiterführende Literatur vgl. die jeweiligen Inventareinträge bei Danesi Squarzina 2003, Bd. 1.

213 Vgl. jeweils ein Bild von Tizian, Raffael, Agostino Carracci, Guido Reni; drei Bilder von Annibale Carracci, fünf Bilder von Lodovico Carracci, sechs Bilder von Jan Brueghel d. Ä.; jeweils keine Bilder von Antonio Carracci, Herri met de Bles, Pieter Brueghel

Inventar Vincenzo Giustinianis, Teil I bis II (1638, post mortem)

Das zweiteilige Inventar der Sammlung Vincenzo Giustinianis von 1638 ist posthum von dessen Nacherben Andrea Giustiniani-Banca verfasst worden und beinhaltet 638 Gemälde sowie über 1800 antike Skulpturen ([App. E.3–E.4](#))²¹⁴. In der Forschung wird davon ausgegangen, dass die Beschreibungen auf einem früheren, womöglich von dem Neffen Vincenzos, Kardinal Camillo II. Massimo, verfassten Inventar beruhen. Dieses liefert einen kompletten Überblick über die gemeinsame Sammlung der Brüder Giustiniani.²¹⁵ Luigi Salerno betont, dass der Wortlaut Aufschluss über profunde Kunstkenntnisse gibt, zum Beispiel die Formulierung „niederer Stils“ („di bassa maniera“) oder „im frühen Stil/im Stil des Frühwerkes“ („di giovanile maniera“), was darauf hinweist, dass diese Zuschreibungen vermutlich von Vincenzo selbst stammen.²¹⁶ In der Sammlung befanden sich 15 Werke Caravaggios, von denen vier auf die Sammelaktivität Benedettos zurückgehen.²¹⁷ Im zweiten Teil des Inventars ist der *Lautenspieler* verzeichnet, wobei der Eintrag dem gängigen Muster entspricht, zunächst das zentrale Sujet zu benennen und weitere, diesem in ihrer Bedeutung oder visuellen Prominenz untergeordnete Bildmotive anzuschließen: „Eine Sopraporte mit einer Halbfigur eines Jünglings, der die Laute spielt, mit verschiedenen Früchten und Blumen sowie Notenbüchern“ („Un quadro sopra Port[a] con una mezza figura d’un Giovane che sona il liuto con diversi frutti, e fiori e libri di musica [...]“).²¹⁸

d. Ä., Paul u. Mathijs Bril; vgl. dazu das Künstlerverzeichnis des Inventars bei Danesi Squarzina 2001, Bd. 1, S. 204–205.

214 Für weiterführende Literatur zu Werken, Abbildungen, Identifikation und Konkordanz zwischen den Inventaren der Familie Giustiniani bis ins 18. Jh. vgl. Danesi Squarzina 2003, Bd. 1; zu [App. E.3](#) vgl. ebd. S. 267–367, zu [App. E.4](#) vgl. ebd. S. 403–476.

215 Vgl. dazu [S. 89](#). – Zum Inventar von 1638 gehört ebenso eine kürzere, separate Liste mit den Werken aus dem Palazzo di Bassano Romano, vgl. Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 503–519, vgl. archivalische Angabe in [App. E.4](#), darunter auch mehrere Sopraporten mit dem Bildthema der Landschaft (*paesi*); eine Auswertung dieses Teils wurde nicht vorgenommen.

216 Salerno 1960a, S. 26.

217 Davon sind nur fünf Werke erhalten, darunter der *Lautenspieler* (vgl. [Abb. 1](#)); für genaue Angaben und Anbringungsorte vgl. Danesi Squarzina 2001, S. 29ff.

218 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, II. Teil des Inventars, S. 394, [8].

Im Inventar von 1638 sind insgesamt 18 Bilder in der „stanza grande“ als „eine Sopraporte“ („un quadro sopraporta“) oder „Sopraporten mit Landschaften“ („sopraporti di paesi“) verzeichnet, davon vier von Caravaggio, womit jedoch nicht gemeint ist, dass die Bilder tatsächlich ausschließlich über den Türen hingen; vielmehr ist auf deren Querformat verwiesen, was dem typischen Format von Landschaftsbildern gleichkommt und später als ‚Landschaftsformat‘ bezeichnet wird.²¹⁹ Das Inventar enthält 57 Einträge zu 73 Werken, die das Wort ‚Landschaft‘ enthalten oder zumindest ein solches Bildmotiv implizieren (z. B. [Abb. E.3](#), Nr. 59 und 93: „Un quadro con S. Giovannino ignudo nel deserto“; „Un quadretto piccolo ... con la veduta d'un giardino“). Zugeschrieben werden diese im ersten Teil des Inventars den Künstlern Giovanni Battista Viola, Anthonie van Os (?), Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Agostino Tassi, Antonio Tempesta und unbekanntem flämischen Malern. Im zweiten Teil handelt es sich um Bilder von Tizian, Annibale Carracci, Giovanni Battista Viola, Andrea del Sarto und Jacopo Bassano.²²⁰ Das Inventar von 1638 weist im Vergleich zu jenem von 1621 insgesamt deutlich häufiger eine Werkbezeichnung mit dem Wort ‚Landschaft‘ beziehungsweise eine häufigere Benennung der ‚Landschaft‘ als zentralen Bildbestandteil auf. Dieses Zwischenergebnis könnte als Indikator für eine bewusstere Wahrnehmung von Landschaftsbildern (mit Figuren) als Teil des zeitgenössischen Gattungsspektrums gewertet werden.

219 Brown 2001, S. 55–56.

220 Die identifizierbaren (Landschafts-)Bilder sind u. a. von Giovanni Battista Viola (Nr. 30: Cambridge, Fitzwilliam Museum; Nr. 32: New York, Richard L. Feigen & Co.; Nr. 33: Isle of Bute, Coll. Mount Stuart Trust/London, National Gallery), Guido Reni (*Hl. Johannes in der Wüste*), Claude Lorrain (*Landschaft mit Cefalo und Procri vereint durch Diana*, Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister), Herman van Swanevelt (*Landschaft mit Latona*, Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister, vgl. [Abb. 108](#)), Nicolas Poussin (*Landschaft mit Juno und Argus*, Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister), Palma il Vecchio (*Geburt Christi*, Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister), Annibale Carracci (*Taufe Christi*, 1585?, vgl. Silos 1979, Bd. 1, S. 103), Ludovico Cardi, gen. ‚Cigoli‘, oder Domenico Cresti, gen. ‚Passignano‘ (*Hl. Franziskus*, Rom, Palazzo Barberini, Galleria nazionale d'arte antica), nordischer Maler (*Venus ...*, Zelle, Bomann-Museum), unbekannter nordischer Künstler aus der 2. Hälfte d. 16. Jh.s (*Entführung des Ganymed*, Potsdam, Bildergalerie von Sanssouci), Francesco Perrier (*Tod Ciceros*); für weiterführende Lit. vgl. jeweils die Inventareinträge bei Danesi Squarzina 2003, Bd. 1.

Zusammenfassend: Die vergleichende Analyse der Giustiniani-Inventare, vor allem mit Blick auf das posthume Inventar der Sammlung Vincenzos von 1638, macht eine differenzierte Wahrnehmung und dementsprechend ein breites Spektrum an Kriterien für die Einträge zu den ‚Landschaftsbildern‘ deutlich. Zunächst fällt die Reihenfolge der Nennung von Landschaft und Figur oder Handlung ins Auge: „eine Landschaft“ („un paese“), „(mit einer) kleine(n) Landschaft“ („con un paesino“), „mit ein wenig Landschaft“ („con un poco di paese“), „Landschaft mit ...“ („paese con ...“), „Landschaft mit der Geschichte von ...“ („paese con l’historia di ...“) oder aber „... mit Landschaft“ („... con paese“), „ein Gemälde mit der Geschichte von ... mit Landschaft“ („un quadro con l’historia di ... con paese“), „... in einer Landschaft“ („... in un paese“). Es wird zudem nach Themen, Ansichten (nah/fern) und Maßstäben von Landschaft und Figur sowie weiteren Bildelementen unterschieden, nicht zuletzt nach Bildformat: „(mit) eine(r) entfernte(n) Landschaft“ („(con la) lontananza di (un) paese“), „verschiedene Gemälde mit Landschaften und kleinen sowie großen Figuren“ („quadri diversi di paesi e figure piccoli e grandi“), „Landschaften mit verschiedenen Figuren und Tieren“ („paesi, con varie figurine, at animali“), „mit (ein wenig) Perspektive und Landschaft“ („con (un poco di) prospettiva, e paese“), „Landschaft, Perspektive und kleine Figuren“ („paese, e prospettiva, e figurine piccole“), „Sopraporte mit einer Landschaft, antiken Ruinen und kleinen Figuren“ („sopraporto, con un paese, et antichità, con figurine piccole“), „Sopraporten mit zwei wunderschönen Landschaften und verschiedenen kleinen Figuren“ („quadri sopraporto con due paesi bellissimi, e varie figurine“), „Landschaften mit Geschichten aus dem Alten Testament“ („paesi col’historie del testamento vecchio“). Häufig wird der Charakter der Landschaft zudem als antikisch bezeichnet: „Landschaft mit antiken Ruinen“ („paese con l’antichità“), „antikisierende Landschaft“ („paese antico“), oder es findet eine Differenzierung nach Unterkategorien statt, wie der Meereslandschaft oder Hafensicht, der Wüste (vor allem wenn Eremitenfiguren beinhaltet sind) sowie der Nachtlandschaft: „Landschaft mit einer fernen Meeresansicht“ („paese con una lontananza di mare“), „mit Landschaft und Meeresansicht“ („con paese e veduta di mare“), „(mit) Nachtlandschaft“ („(con) paesino di notte“), „mit Nachtland-

schaft (und der Geschichte von ...)“ („con paese di notte (con l'istoria di ...)“), „im Chiaroscuro einer Landschaft mit ...“ („in chiaro scuro d'un Paese con ...“), „mit einer menschenleeren Landschaft“ („con un paese deserto“), „eine Landschaft mit einem Wasserfall“ („un paese dove e una cascata d'acqua“), „eine Landschaft mit einem Einsiedler“ („un paese con un romito“), „mit einem Einsiedler in einer Landschaft“ („con un eremita in un paese“), „in einem Blumengarten, gemalt auf Kupfer, und ein wenig Landschaft“ („in un giardino di fiori dipinto in rame, e un poco di paese“), „nahe eines Flusses ... mit Landschaft“ („vicino ad un fiume ... con paese“). Einige wenige Bilder zeichnen sich durch die Schönheit der Landschaften beziehungsweise die sehr gelungenen Darstellungen aus, und zwar in den Einträgen zu zwei Werken Annibale Carraccis mit den Ausdrücken „wunderschöne Landschaft“ („bellissimo paese“) und „eine wunderschöne Landschaft mit verschiedenen Figuren“ („un paese bellissimo con diverse figurine“). Nicht zuletzt werden auch der Landschaft verwandte und ihr zugehörige Wörter verwendet: „ferne Meeresansicht“ („lontananza à/di mare“), „ein Meeresunwetter“ („una fortuna di mare“), „der Garten“ („il giardino“), „mit der Ansicht des/eines Gartens“ („con la veduta del/d'un giardino“), „in einer Einsiedelei“ („nel eremo“), „in der Wüste“ („nel deserto“), „mit Ansichten vieler antiker Stätten Roms“ („con prospettive di molte antichità di Roma“).

Ein weiteres Unterscheidungskriterium ist die Differenzierung erstens von Einzelwerken und Bilderreihen mit dem gemeinsamen Thema der Landschaft, zweitens von profanen und sakralen Themen und drittens von italienischen und nordischen (meist flämischen, häufig anonymen) Werken. Letztere Unterscheidungsebene bezieht sich meist auf den spezifischen Malstil einer Landschaftsdarstellung. Vor allem bei den Meereslandschaften handelt es sich meist um flämische oder deutsche Künstler. Auffällig ist auch die Erwähnung der Technik Öl auf Kupfer („in rame“), womit kleinteilige Kabinettbilder gemeint sind. Diese sich durch flämisches Spezialistentum in Italien herausgebildete und äußerst beliebte Bildform unter den Privatsammlern beinhaltete meist christliche oder mythologische Themen, welche sich vor allem durch eine Landschaftsdarstellung und deren Andachtscharakter aus-

zeichnen. Exemplarisch hierfür sind die vier verschiedenen Versionen der *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* von Jan Brueghel d. Ä. und Hans Rottenhammer anzuführen, wovon sich eine in Federico Borromeos Pinacoteca Ambrosiana befand (Abb. 26).²²¹ Die Herausbildung des Tableaus – ein gerahmtes, mobiles und leicht veräußerbares Galeriebild – ist als Reaktion auf die Evolution der Kunstsammlungen und -märkte in den Jahrzehnten um 1600 zu verstehen, womit ein schriftlich fixierter „Theorie-Schub“²²² einherging. Exemplarisch hierfür sind der Museumskatalog (*Musaeum*) von Federico Borromeo und die Malereiabhandlung (*Discorso sopra la pittura*) von Vincenzo Giustiniani.

Entsprechend der Feststellung Corsatos in seiner Untersuchung zu den Ursprüngen der Bildgattungen geht der Wortlaut in Inventaren und kunstliterarischen Bildbeschreibungen stets vom prominentesten Motiv aus, was jedoch nicht mit der Identifizierung des Bildthemas (d. h. der Figurenhandlung) gleichzusetzen ist.²²³ Dennoch, so sollte bisher deutlich geworden sein, ist für die Ausdifferenzierung und Erweiterung des Gattungsspektrums ‚nach unten‘²²⁴ offensichtlich entscheidend, ob ein ‚Landschaftsbild‘ als ‚eine Figur in einer Landschaft‘ oder – mit steigender Tendenz im 17. Jahrhundert – als ‚eine Landschaft mit Figur‘ wahrgenommen und entsprechend beschrieben wird. Dabei scheint es unwesentlich zu sein, ob es sich beim Verfasser um einen Laien oder Kunstkennner handelt.

Wirft man einen vergleichenden Blick auf die Inventare der Familie Giustiniani von 1649 bis 1684, die in der Zeit einer autoritativen Gattungsnormierung entstanden²²⁵, sind ebenso häufig Bilder, die eigent-

221 Vgl. Hochmann 2013, S. 91–94; Fusenig 2013, S. 73, 79. Die italienischen Maler verwendeten den Bildträger aus Kupfer noch vor ihren flämischen Kollegen, für weiterführende Literatur vgl. ebd. S. 87, Anm. 54. Fusenig bezeichnet die Entstehung dieser flämischen Kabinettbilder als „neue Gattung in der Malerei“, was zu hinterfragen bleibt und hier nicht weiter ausgeführt werden kann.

222 Zu diesem Zusammenhang vgl. Pfisterer 2010, S. 274–275; zur Entstehung des Tableaus vgl. umfassend Stoichitã 1998.

223 Corsato 2013b, S. 122. Als Beispiel wird die *Allegorie der Erde* von Jan Brueghel d. Ä. (vgl. Abb. 18) genannt, was in den Inventaren als „il quadro delli animali“ verzeichnet ist.

224 Vgl. dazu Kap. V.3.1–V.3.2; Rosen 2009, v. a. S. 297–298; dies. 2012b, v. a. S. 9–10, 21–24.

225 Dies erfolgt mit André Félibien (1667) und Roger de Piles (1708), vgl. dazu Kap. V.3.3.

lich religiöse Historien darstellen, mit der Benennung der ‚Landschaft‘ eingeleitet.²²⁶ Schließlich spricht dieses Zwischenergebnis zum einen für das neue Interesse an Landschaftsmalerei in unserem Untersuchungszeitraum sowie für die Bereitschaft ein Landschaftsbild mit verschwindend kleinen Figuren als ‚paese‘, ‚paeseaggio‘ oder dergleichen zu bezeichnen.²²⁷ Zum anderen spiegelt sich darin die Kunstpraxis und der Geschmack der privaten Sammler ab Ende des Cinquecento wider, in der die Landschaft in einem Bild mit profaner oder sakraler *historia* zunehmend überwiegt – wie etwa in den Eremiten-Landschaften der Flamen (vgl. Abb. 75).

2.3 Ideale Sammlungsbeschreibungen

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (Mailand 1584)

Wie bereits Gombrich treffend feststellte, ist das Malereitraktat des Mailänder Malers und Kunsttheoretikers Giovanni Paolo Lomazzo von 1584 als „eine der ersten systematischen Abhandlungen über die Landschaftsdarstellung“²²⁸ zu verstehen. Da Lomazzos Traktat in der Folgezeit als eines der zentralen Handbücher in der Accademia di San Luca in Rom einzustufen ist²²⁹, lässt sich zudem eine Verbindung zu

226 Vgl. die Inventare von Kardinal Orazio Giustiniani (1649); von der Villa di S. Giovanni, verfasst vom Fürsten Andrea Giustiniani (1662), das Inventar des Letzteren (1667, post mortem) und von Maria Pamphilj Giustiniani (1684, post mortem), vgl. dazu Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. LXXIX u. Bd. 2, S. 1–122.

227 Zu dieser Feststellung, jedoch auf die Niederlande bezogen, vgl. Büttner 2000, S. 9–10: Um 1650 war es in den Niederlanden noch nicht üblich, ein Gemälde als ‚Landschaftsbild‘ zu bezeichnen. Die zunehmende Verbreitung des Terminus *landschap* wird in Zusammenhang mit der häufigeren Nennung von Landschaftsbildern in privaten Kunstsammlungen Antwerpens gesehen; Büttner bezieht sich dabei auf die statistische Auswertung von Antwerpener Nachlassinventaren von 1526 bis 1600, von denen nur 111 von 3309 Gemälden dem Landschaftsfach zuzurechnen sind, dabei hauptsächlich aus der Zeit nach 1580, vgl. dazu den Hinweis von Büttner auf Stappaerts, Greet: *Bijdrage tot de studie van schilderijen in privébezit te Antwerpen in de zestiende eeuw*, Dipl.-Arbeit, VU Brüssel 1987/1988, S. 133–139.

228 Vgl. Gombrich 1985, S. 155; dazu auch Sternberg-Schmitz 2005, S. 43. Das *Trattato* spielt auch in Kap. V.3.1 eine zentrale Rolle.

229 Wązbiński 1994, Bd. 2, S. 558, zum Inventar der dort aufgeführten Handbücher vgl. ebd. S. 558–560.

dem Wissensstand und theoretischen Ausgangspunkt Federico Borromeos und Francesco Maria del Montes herstellen, die beide Ende des 16. Jahrhunderts als Kardinalprotektoren der Akademie fungierten.²³⁰

Die Abhandlung Lomazzos ist in dreierlei Hinsicht für die Wahrnehmung von Landschaft als Malereidisziplin und Bildgattung von Bedeutung: Erstens differenziert Lomazzo systematisch die zu seiner Zeit denkbaren Bildgegenstände (Historie, Architektur, Figuren, Tiere, Landschaft etc.) in Kombination mit weiteren Unterscheidungsebenen und formuliert so erstmals – wenn auch nicht programmatisch – ein zeitgenössisches Gattungsspektrum.²³¹ Zweitens wird die Landschaftsmalerei erstmals anhand realer, vorbildhafter Werke kunsttheoretisch abgehandelt. Zuvor hatten Künstler und Kunsttheoretiker die Landschaftsmalerei noch vor dem Hintergrund der eigenen Erfahrung oder der Anschauung der Natur in einen theoretischen Diskurs eingebunden, wie etwa im Falle Leonardo da Vincis²³² oder Cristoforo Sortes. Ein Novum stellt die Theoretisierung der Landschaftsdarstellung auf Basis der perspektivischen Dreiteilung der Bildgründe in Vorder-, Mittel- und Hintergrund dar, was zuvor in der Kunsttheorie noch nicht in dieser Form ausformuliert worden war. Auch diese Beobachtung Lomazzos rührt von der Betrachtung existierender Kunstwerke her, wie etwa den Landschaftsbildern von Tizian. Lomazzo setzt die gelungene perspektivische Anlage der Bildgründe als Bewertungskriterium für die Landschaft fest.²³³ Und schließlich ist drittens die Anweisung an die Kunstsammler von Relevanz, angemessene Anbringungsorte je nach Gegenstand und Format zu wählen – ein entscheidendes Merkmal für das veränderte zeitgenössische Gattungsbewusstsein im Sammlungskontext.²³⁴ Der Autor rekurriert dabei auf Vitruv und dessen Typologie des Bühnenbildes, die der Tragödie, der Komödie oder dem Satyrspiel angemessen sein sollte, wobei lediglich Letzteres in einem landschaftlichen Kontext

230 Vgl. [Kap. II.2.1–II.2.2](#).

231 Vgl. Lomazzo 1973–1975, Bd. 2, Kap. XXVIII–LXIII; vgl. im Detail dazu [Kap. V.3.1](#).

232 Für diese Argumentation vgl. Sternberg-Schmitz 2005, S. 43–44.

233 Vgl. ebd.

234 Im sechsten Buch, vgl. Lomazzo 1973–1975, Bd. 2, Kap. XXI–XXVII.

mit Bäumen, Grotten und Bergen situiert ist (*De Architectura*, 5.6.9). Vitruvs daran orientierte typologische Ordnung der Wandmalerei mit landschaftlichen Darstellungen (*topia*, übers. Gegenden, Örtlichkeiten, landschaftliche Versatzstücke) als Ausschmückung von Villen, Loggien und Gärten zum Zwecke der Erholung und des Rückzugs (*De Architectura*, 7.5.2) erweist sich nicht nur für Lomazzo als vorbildhaft, sondern bereits für Albertis Empfehlung, die *villa suburbana* mit Landschaften auszuschnücken (*De re aedificatoria*, 1452).²³⁵

235 Colby 2008, S. 216–221; Sternberg-Schmitz 2005, S. 43–44: „Die Tragödie wird in ein repräsentatives Ambiente mit Säulen oder Statuen situiert, die Komödie in einen alltäglichen Kontext in sozialem Rahmen, während das Satyrspiel in einem landschaftlichen Kontext mit beispielsweise Bergen, Bäumen und Grotten stattfindet. Sebastiano Serlio hat diese Bühnenbildtypen in *Il secondo libro di prospettiva*, Venedig, von 1560 [Erstdruck Paris 1545] in Holzschnitten wiedergegeben. Alberti setzt dann in einem Folgeschritt die Malerei mit der Dichtkunst gleich, indem er ihr verschiedene Gattungen zuspricht.“ Vgl. dazu auch Busch 1997, S. 45.

Zur Passage bei Vitruv im Original und in dt. Übersetzung vgl. Vitruvius 1964, S. 332–333 u. Anm. 450, Buch VII, Kap. V, 1–2: „1. Für die übrigen Zimmer, d. h. die, die im Frühling, Sommer und Herbst benutzt werden, auch für die Atrien und Peristyle sind von den Alten ganz bestimmte Verfahrensweisen für die (Anfertigung der) Gemälde festgesetzt: man malte ganz bestimmte Dinge naturgetreu ab. Denn durch Malerei wird eine Nachbildung dessen geschaffen, was ist oder sein kann, z. B. Menschen, Gebäude, Schiffe und andere Dinge [...] / 2. Später gingen sie dann dazu über, auch Gebäude und Ausladungen von Säulen und Giebeln nachzuahmen, in offenen Räumen aber wie z. B. Exhedren wegen der Größe der Wände, Theaterszenen, wie sie in Tragödien, Komödien oder Satyrspielen vorkommen, abzumalen, in Wandelgängen aber wegen ihrer Wandlängen die Wände mit verschiedenartigen Landschaftsbildern auszuschnücken, wobei sie die Gemälde nach den ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten schufen. Es werden nämlich Häfen, Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtrümer, Wälder, Gebirge, Viehherden, Hirten abgemalt und anderes, was in ähnlicher Weise wie dies von der Natur geschaffen ist. Ebenso gibt es einige Wände, die an Stellen, wo sonst Statuen stehen, große Gemälde haben: Götterbilder oder die wohlgeordnete Darstellung von Mythen, aber auch die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus von Land zu Land.“

Im Originalwortlaut: „1. Ceteris conclavibus, id est vernis, autumnalibus, aestivis, etiam atriis et peristylis, constitutae sunt ab antiquis ex certis rebus certae rationes picturarum. Namque pictura imago fit eius, quod est seu potest esse, uti homines, aedificia, naves, reliquarumque rerum [...] / 2. Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes projecturas imitentur, patentibus autem locis, ut exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes; pinguntur enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores ceteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata; nonnulli locis item signorum megalos-

Lomazzo ordnet heiligen Orten wie Friedhöfen und Kirchen die Darstellung von Heiligenfiguren zu; in Herrschaftshäusern („Palazzi reali, case di Principi“) sei vielmehr die Anbringung von Schlachtendarstellungen angemessen. Auch damit die Exponate richtig zur Geltung kommen, sollte bei der Sammlungshängung zum einen nach sakralen und profanen Werken unterschieden werden, zum anderen nach ihrer „Natur“ – gemeint ist die Differenzierung von ‚hohen‘, ‚mittleren‘ und ‚niederer‘ Gegenständen. So sollten etwa bürgerliche Porträts von Adelsporträts getrennt werden oder Heiligenbildnisse von Papstbildnissen (vgl. **App. A.4.a**).

Für die „Gartenarchitektur“ seien mythologische Historienbilder passend, vor allem weil sie meist einen fröhlichen Charakter („allegrezza“) aufweisen im Gegensatz zu melancholischen Bildthemen. Die „Tonlage“ ist nach Lomazzo an spezifische Bildinhalte gebunden und erscheint als weiteres Kriterium für die Aufteilung von Bildern nach Inhalten und folglich auch für den passenden Ausstellungskontext. Im Zusammenhang mit den mythologischen Motiven kommt

graphiam habentes: deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia.“

Zur Passage bei Alberti in dt. Übersetzung und im Original vgl. Gombrich 1985, S. 144–145: „Sowohl in der Malerei wie in der Dichtkunst gibt es verschiedene Gattungen. Die Gattung, die die Taten berühmter Männer verewigt, unterscheidet sich von der, die die Gebräuche gewöhnlicher Bürger beschreibt, und diese wieder von der, die das Leben der Landleute schildert. Die erste Form, die feierlich majestätischen Charakter hat, wendet man in öffentlichen Gebäuden und in den Häusern der Großen an, während die letztgenannte sich besonders für Gärten eignet, denn sie ist die gefälligste./ Unser Geist wird durch den Anblick von Gemälden, auf denen heitere ländliche Gegenden, Häfen, Jagd und Fischfang, Badeseen und Schäferspiele, Blumen und üppiges Grün dargestellt sind, über alle Maßen ergötzt.“

Im Originalwortlaut: „Cumque pictura et poetica varia sit: alia quae maximorum gesta principum dignissima memoratu: alia quae privatorum civium mores: alia quae aratoriam vitam exprimat. Prima illa quae maiestatem habet publicis at praestantissimorum operibus adhibebitur. Ultima hortis maxime conveniet, quod omnium sit ea quidem incundissima. Hilarescimus maiorem in modum animis cum pictas videmus amoenitates regionum, et portus, et piscationes, et venationes, et natationes, et agrestium ludos, et florida et frondosa.“ Für den Originaltext vgl. auch Alberti 1966, Bd. 2, S. 804–806, hier S. 804. – Zur Landschaftstheorie Lomazzos als Anlehnung an die Bühnenbilder (*alla brava*), v. a. dem Satyrspiel, vgl. Ignaczak 2004.

Lomazzo auf die perspektivische Ansicht von (pastoralen) Landschaftsdarstellungen zu sprechen. Die erzeugte Tiefenräumlichkeit könne dazu dienen, den Garten optisch (illusionistisch) zu erweitern. Grundsätzlich wird die Landschaftsdarstellung in diesem Abschnitt mit ihrer Wirkung der Fröhlichkeit und Unterhaltung verschränkt, was mit der Kunstliteratur seit Alberti, welche wiederum auf Vitruv rekurriert, übereinstimmt (vgl. [App. A.4.b](#)).²³⁶

Was die Ausschmückung von Schulen und Akademien betrifft, sollen die Bilder einen didaktisch-wissenschaftlichen Anspruch aufweisen; in Gaststätten und Herbergen dagegen seien Motive mit trinkenden, essen- den oder spielenden Menschen angemessen – somit ‚Genrebilder‘ –, wofür die niederländischen Maler bekannt seien (vgl. [App. A.4.c](#)).

**Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*
(Ravenna 1586)**

Ähnlich der Anweisung Lomazzos bezüglich der richtigen Anbringungsorte von Bildern gemäß der Thematik, befasst sich damit auch Armenini in seinem Malereitratat aus demselben Jahrzehnt. Die Historienmalerei („istoria“) wird vorab als höchste Aufgabe und somit nobelste Bildart eines Malers eingestuft, weil sich darin alle Teile der Malerei vereinen würden. Landschaftsmalerei („paesi“) – als nur ein Element unter vielen – wird vor allem für Gärten und Villenausstattungen und im Wohn- und Gästezimmer als angemessen eingestuft. Dabei bezieht sich der Autor auf ornamental-dekorative Friese mit poetischen Inhalten wie etwa weibliche Figuren, Putten, Landschaften und Festons, Grottesken, Architekturdarstellungen und Tiere. Der künstlerische Einfallsreichtum solle beim Betrachter Staunen und Vergnügen auslösen. Im geräumigen Freien, vor allem im Kontext von Gartenanlagen, werden einfache und fröhliche Themen bevorzugt, wozu unterhaltsame Landschaften zählen. Motivisch umfassen diese Städte, Burgen, Seehäfen, Nymphen und weitere mythologische Fantasiegestalten, keinesfalls jedoch melancholische Motive, was durchweg an Lomazzos Anweisungen erinnert. In der Lombardei und vor allem in Mailand seien zahlreiche solcher gelungener Umsetzungen („istorie e con favole“) aufzufinden. Als gelungenes Beispiel für diese

²³⁶ Vgl. [Kap. III.2, S. 145–151](#).

Art der Landschaftsmalerei nennt Armenini die nicht mehr erhaltenen Ausmalungen Pordenones im Garten von Barnaba dal Pozzo in Piacenza (vgl. [App. A.5](#)).²³⁷

Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (Rom 1617–1621)

Ein Sprung ins 17. Jahrhundert führt uns zum römischen Arzt und Kunstliebhaber Giulio Mancini²³⁸, dessen *Considerazioni sulla pittura*²³⁹ Anweisungen für die geeigneten Anbringungsorte von Bildern enthalten – was als eigentliches Hauptanliegen des Werkes verstanden werden kann.²⁴⁰ Vorangestellt ist diesen eine Rechtfertigung des Laienurteils.²⁴¹ Im Gegensatz zu den Ausführungen Lomazzos und Armeninis gestalten sich in Mancinis Werk die Unterscheidungskriterien von Bildern sowie der darauf basierenden Hängungsordnung noch differenzierter. Eine Gemeinsamkeit zur Theorie Lomazzos besteht dagegen in der großen Relevanz des Textes für die gattungstheoretischen Reflexionen seit dem ausgehenden Cinquecento (vgl. [Kap. V.3.1](#))²⁴², deren Autoren zu Zeiten Mancinis einen regelrechten Gattungsstreit austragen. Die in verschiedenen Redaktionen vorhandene Abhandlung datiert auf die Jahre 1617 bis 1621 (mit Ausnahme des Kunstführers *Viaggio per Roma* von 1623 bis 1624)²⁴³ und fällt somit genau in den Zeitraum des *Discorso sopra la pittura* von Vincenzo Giustiniani (1617–1618). Beide Texte sind für die Differenzierung und Hierarchisierung von Bildthemen in der Malerei von Bedeutung. Daneben umfasst der Text ganz pragmatische Themen wie etwa die für den Marktwert von Bildern relevanten

237 Zu den Ausmalungen vgl. Barocchi 1971–1977, Bd. 3, S. 2595, Anm. 3, mit Verweis auf die entsprechende Textstelle bei Vasari. Es handelt sich dabei um mythologische Szenen. Vgl. dazu auch Cohen, Charles E.: *The art of Giovanni Antonio da Pordenone. Between dialect and language*, 2 Bde., Cambridge 1996, Bd. 2, S. 740.

238 Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. IX; zu Leben und Werk Mancinis vgl. ebd. Bd. 2, S. VII–XXXVII; Mahon 1947; Gage 2011.

239 Lediglich der Kunstführer *Viaggio per Roma* datiert auf 1623–1624, Teil I u. II der *Considerazioni* datieren auf 1617–1621, vgl. Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. XV; zu den unterschiedlichen Fassungen und Manuskripten vgl. ebd. S. XVff.

240 Vgl. Gage 2011, S. 70–73, mit einer Interpretation dieses Teils; vgl. zuvor Mancini 1956–1957, Bd. 2.

241 Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 5ff.

242 Vgl. den Abschnitt ‚Malereisystematiken im Vergleich: Lomazzo – Giustiniani – Mancini‘.

243 Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. XV.

Kriterien.²⁴⁴ Die Qualität eines Werkes (auch einer Landschaftsdarstellung) steht dabei in direkter Proportion zu seinem Kaufpreis.

Zum Zwecke der kunsttheoretischen Ausdifferenzierung des Malereispektrums entsprechend des Ausstellungskontextes führt Mancini unterschiedliche Kriterien an. Handzeichnungen und Stiche sind in Zeichenmappen aufzubewahren und im privaten Kontext in Ruhe zu betrachten. Tafelbilder dagegen, vor allem Landschaftsbilder, Kosmografien und Kartografien, sollen in großen, öffentlichen Gebäuden angebracht werden. Erotische Sujets gehören wiederum in den Gartenkontext oder in die Privatgemächer, was nicht zuletzt ganz allgemein die Fortpflanzung anregen sollte.²⁴⁵ Für die Vorzimmer oder Schlafgemächer eignen sich gleichzeitig religiöse Historien. Profane Historien²⁴⁶, Porträts und Heiligenbildnisse sind für die öffentlichen Empfangsräume bestimmt, in denen mitunter Verhandlungen stattfinden und Besuch empfangen wird. Entsprechend der Anweisungen Mancinis, „Landschaften, Hirten, Tiere, Jahreszeiten und Ähnliches“ sowie Kosmografien in den öffentlichen Galerien auszustellen, waren in der Bildersammlung von Ciriaco und Asdrubale Mattei im Palazzo Mattei alle *Botteghe Oscure* Landschaftsbilder und *Veduten* an den Wänden zu sehen.²⁴⁷ Diese umfassten ein querformatiges Bild mit der Darstellung Konstantinopels, eine großformatige Darstellung eines Festes im Belvedere, eine großformatige Marktszene, ein Bild mit der Darstellung von Antwerpen im Winter, ein Landschaftsgemälde („un quadro di paesi“) mit einer Ansicht des Tibers sowie Ansichten des

244 Vgl. ebd., S. 139–148, Kap. X: *Regole per comprare collocare e conservare le pitture; Valutazione del prezzo – Collocazione – Verniciatura e lavatura – Cornici e tende.*

245 Vgl. dazu vgl. Pfisterer 2012a, S. 43–60.

246 Entgegen Gages Konstatierung des Ausbleibens eines Historienbegriffs, vgl. Gage 2011, S. 70–72, findet sich der Begriff an verschiedenen Stellen des Werkes, z. B. „l'histoire [...] per imitation d'attion historique, tanto sacre quanto profane e civili o militari“; „Seguita hora l'istoria, ch'è una rappresentatione d'attion fatta da più persone“; „l'istorie semplici“; häufig liegt alternativ eine Umschreibung vor: „attion civili, o di pace o di guerra“, als „specie della pittura ... con attione“; dabei meint *historia* häufig auch ‚Handlung‘; vgl. Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 23, 117, 316. Zu Mancinis Aufteilung der Malerei nach Gegenstand vgl. Kap. V.3.1, S. 414 u. App. A.46.

247 „[P]aesacci, pastori, animali, stagione d'anno et simili, si metterano nelle gallerie comuni e portici, e dovuno possa praticare, dove ancor si possin mettere le prospettive cosmografic“, vgl. Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 331.

Palazzo Farnese und Frascati, außerdem eine flämische Marktszene.²⁴⁸ Die Anweisungen Mancinis wurden folglich in der zeitgenössischen Sammlungspraxis tatsächlich umgesetzt.

Bei Platzmangel in einem Palazzo wird zur Gründung einer Galerie geraten, wobei dann ganz spezielle Kriterien für die Hängung nachzulesen sind: (1) nach Themen beziehungsweise Gegenstand, (2) Farbigkeit, (3) Entstehungszeit und (4) Schulen. In einem weiteren Schritt wird nun eine zweite Kriterienebene für die Zusammenhörigkeit von Bildern in einer Galerie eröffnet: Zunächst sollen die ältesten und großformatigsten Bilder einen gut ausgeleuchteten Platz finden, wobei sie in sich nochmals geografisch von Nord nach Süd (nordalpin, lombardisch, toskanisch, römisch) geordnet sind – dabei ist eine leichte Durchmischung der „Schulen und Malstile derselben Epoche“ und die so erzeugte „Vielfalt“ durchaus erwünscht. Zweck dieser Ordnung ist zum einen die leichtere Betrachtung und der Genuss seitens des Betrachters, zum anderen soll so die Memorisierung der Werke erleichtert werden. Eine mnemotechnische und somit auch didaktische Funktion der Hängungsordnung stellt zugleich einen Ansatz dar, der noch heute in der Regel die Sammlungsordnungen in den Museen (mit Ausnahme von zeitgenössischer Kunst) bestimmt. Mancini spricht sich dennoch gegen eine homogene Zusammenstellung ein und derselben Schulen und Malweisen aus, vielmehr sollen Bilder desselben Jahrhunderts miteinander kombiniert werden. Durch die räumliche Visualisierung der künstlerischen Vielfalt solle ein didaktisch motivierter Bildvergleich ermöglicht werden.

Im Vergleich zur ‚konventionellen‘ Empfehlung Mancinis für die Sammlungsordnung innerhalb einer Villa, was schon dem Text Lomazzos zu entnehmen war, gestalten sich die genannten Kriterien für die Anbringung in einer Bildergalerie ungewöhnlicher. Vor allem wird dies im Vergleich zur Hängungsordnung Federico Borromeos in der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand von 1618 deutlich, der zwar auch nach Schulen (nordalpin versus italienisch) – mehr noch nach

²⁴⁸ Cappelletti 2006b, S. 20–21 u. Anm. 34.

Künstlern – und nach Themen unterschied, nicht aber nach Farbigkeit oder explizit nach Epochen. Die unterschiedlichen Bildersystematiken mögen auch deshalb nicht verwundern, da Borromeo, anders als Mancini, dezidiert akademische Ziele der Künftlerausbildung in Verbindung mit der von ihm gegründeten Kunstakademie verfolgte (vgl. [Kap. II.2.1](#)). Was sich für die Sammlungsordnung Mancinis herauskristallisiert, ist die zentrale Bedeutung des Bildgegenstandes – entsprechend unseres heutigen, alleinigen Unterscheidungsmerkmals von Bildgattungen –, mehr noch als die Unterscheidung nach Epochen oder in einem zweiten Schritt nach Schulen (vgl. [App. A.6](#)).²⁴⁹

Im Zusammenhang mit der Sammlungshängung thematisiert Mancini die Konventionen und Arten von Bilderrahmen. Die Wahl der Holzsorte und der eventuellen Vergoldung könnten dabei denkbare Rückschlüsse auf die Wertschätzung von Bildern anhand der Kriterien Mancinis zulassen. Nicht uninteressant erscheint dabei die Empfehlung zum Abgleich der Rahmenfarbe mit der Farbgebung des Malers, um so möglichst nicht vom Werk abzulenken.²⁵⁰

²⁴⁹ Vgl. auch die Interpretation von Elsig 2010, S. 77.

²⁵⁰ Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 145–146. Kleine Bilder etwa besaßen für gewöhnlich einen Rahmen aus Ebenholz. Bezüglich möglicher Rückschlüsse auf die Wertschätzung unterschiedlicher Bildgattungen müssten die Angaben Mancinis mit den Angaben zur Rahmung in Sammlungsinventaren aus der Zeit systematisch abgeglichen werden, was hier nicht weiter verfolgt wurde.

III Landschaft als Metapher für Malerei

1 Künstlerische Selbstreflexivität

Nachdem das gesamte Gattungsspektrum im Kontext des Sammlungswesens im 16. und frühen 17. Jahrhundert beleuchtet wurde, soll nun der Fokus auf die Landschaftsmaler als Akteure innerhalb des Malerei- und Gattungsdiskurses gerichtet werden. Dabei gilt es, die These zu erhärten, dass in unserem Untersuchungszeitraum visualisierte Natur- und Landschaftskonzepte in Form von bewussten Bildstrategien zur Aufwertung von Landschaftskunst und Landschaftsmalerei eingesetzt werden. Aufgrund der zentralen Rolle von Landschaftskonzepten und künstlerischem Selbstverständnis nordischer Maler in Rom für die Veränderung des Gattungsschemas um 1600 in Italien, soll die nationale Kodierung solcher Bildstrategien problematisiert werden. Anhand eines Selbstbildnisses von Paul Bril ([Kap. III.1](#)) wird exemplarisch zu zeigen sein, dass und wie Landschaft im Bild speziell von nordischen, aber auch norditalienischen Künstlern in Rom als Mittel der künstlerischen *aemulatio* gegenüber anderen Bildthemen verwendet wird. Vor dem Hintergrund des um 1600 aufkommenden Spezialistentums soll eine daran anknüpfende Untersuchung schriftlicher Quellen zeitgenössische Positionen zur Differenzierung und Bewertung von italienischer und flämischer Landschaftsmalerei vor Augen führen.

Landschaft, so soll in einem zweiten Schritt gezeigt werden ([Kap. III.2](#)), spielt nicht nur im künstlerischen Wettstreit der Maler um 1600 eine zentrale Rolle, sondern bereits in dem um 1500 einsetzenden Paragone-Streit der Künste (Malerei, Skulptur, Dichtung, Musik) untereinander. Auf rezeptionsästhetischer Ebene wird es darum gehen, die Disziplin der Landschaftsmalerei im Rahmen des kunsttheoretischen Paragone im Cinquecento zu verorten. Erstens ist dabei der Rangstreit der Künste untereinander von Interesse, das heißt von Malerei einerseits und Skulptur, Dichtung sowie Musik andererseits; zweitens der

Paragone innerhalb der Malereidisziplinen, womit die Bildthemen gemeint sind (Ereignisbild, Figuren, Landschaft etc.); drittens spielen die Charakteristika von Landschaftsbildern im Rahmen des *dise-gno-colorito*-Streites eine zentrale Rolle, die zeitlich mindestens bis zu unserem Fallbeispiel, dem Selbstbildnis Paul Brils, reichen. Deutlich zu machen ist, dass in der Kunstdliteratur die spezifisch ästhetischen Qualitäten von Landschaftsmalerei einerseits und die Visualisierungsmöglichkeit von Naturphänomenen (Lichtstimmung, Aurora, Wetterphänomene etc.) andererseits oftmals als Höherstellungskriterium beziehungsweise Argument für die Malerei fungieren – mehr noch für die Landschaftsdisziplin – und so die Bereiche Skulptur, Musik und Dichtung bestritten werden.¹ Die Visualisierung von Landschaft im Laufe des 16. Jahrhunderts bringt, so die Annahme, in der Wahrnehmung von Produzenten und Rezipienten eine Nobilitierung der Werke und ihrer Produzenten – in Form eines Spezialistentums – mit sich. Zu überlegen ist, ob sich diese Annahme sowohl auf die als *parergon*² wahrgenommene Landschaft beziehen lässt als auch auf Landschaft als dezidiertes Bildthema. Ziel dieses Kapitels ist es herauszustellen, wie das gattungsspezifische Potenzial von Landschaftsmalerei als Argument für die Überlegenheit der Malerei eingesetzt wird und folglich Landschaft als Metapher für die gesamte Malerei fungiert. Schließlich wird es darum gehen, anhand des visuellen sowie kunsttheoretischen Diskurses eine neue Wertschätzung von Landschaftsbildern in der sich wandelnden Gattungslandschaft um 1600 aufzuzeigen.

1 Vgl. Michalsky 2011, S. 163: „Obgleich die Darstellung der Landschaft sogar in manchen Beiträgen zur Paragone-Debatte als eine besondere Qualität der Malerei (im Unterschied zur Poesie) ins Feld geführt wurde [vgl. Busch 1997, S. 66–73; Goodchild 1998, S. 130–135], erhielt sie in der kanonisierten italienischen Kunsttheorie vor Vasari keinen höheren Status als den des *parergon*.“

2 Zum Begriff *parergon* vgl. ausführlich Stoichiță 1998, S. 30–45, v. a. S. 39. Hier auch zum Verhältnis von *para* zu seinem *ergon*, v. a. aber bzgl. des Stilllebens. – Vgl. auch S. 381.

1.1 Paul Brils *Selbstbildnis* (1595–1600)

Auf dem nahezu quadratischen Bild des flämischen und zum Entstehungszeitpunkt in Rom ansässigen Malers Paul Bril sehen wir die Selbstinszenierung eines Künstlers, der Laute spielend vor seiner Staffelei Platz genommen hat (Abb. 27). Bei dem Gemälde auf Brils Staffelei handelt es sich offenbar um ein Werk im Entstehen, das kurz vor seiner Vollendung steht. Durch den linken Bildrand sowie durch den Arm der Figur auf der gegenüberliegenden Seite wird das Bild im Bild leicht angeschnitten. Die Leinwand auf der Staffelei ist prominent in Szene gesetzt und dem (impliziten) Betrachter deutlich zugewandt, was eine gewollte Demonstration des gemalten Bildinhaltes einschließt, zumal die Leinwand ein Drittel der gesamten Bildfläche einnimmt. Dem Betrachter präsentiert sich eine gemalte Landschaft, die erst bei genauem Hinsehen kleinformatige Figuren im Bildvordergrund zu erkennen gibt. Gerade deren skizzenartiger Charakter weist auf einen un abgeschlossenen Werkprozess hin. Dennoch ist kein Produktionszenario zu sehen, die Inszenierung Brils ist auf das Wesentliche reduziert.

Über die Identifizierung des Porträtierten als Paul Bril ist sich die Forschung einig; anders verhält es sich mit der Zuschreibung des Werkes.³ Häufig ist von einem „flämischen Maler“ – nicht jedoch Paul Bril – die Rede. Aufgrund der aktuellen Forschungslage soll im Folgenden zunächst von der Autorschaft Brils ausgegangen werden, was anhand weiterer Argumente zu erhärten ist. Nicht zuletzt gilt im Folgenden die Annahme, dass es sich um ein programmatisches Bild handelt, was mit dem sozialen sowie künstlerischen Status Brils um 1600 in Rom übereinstimmen würde. Es soll gezeigt werden, dass es sich um eine höchst selbstbezügliche Darstellung auf mehreren Ebenen handelt. Zum einen verweist das Selbstbildnis auf die zeitgenössische Wahr-

3 Dass es sich dabei um Paul Bril handelt, ist in der Forschung nachgewiesen, vgl. Capelletti 2006a, S. 44–45; dies. 1996a, S. 213; v. a. durch den Vergleich mit einem Stich von Hendrik Hondius (1610), der Bril porträtiert und später im *Het Schilderboek* Karel van Manders verwendet wurde, vgl. Mander 1994–1999; für eine Abbildung des Stiches vgl. ebd. S. 231, Abb. 2; vgl. ebd. auch die Diskussion des Selbstporträts.

nehmung von Landschaftsmalern im römischen Kunstumfeld. Zum anderen ist ein Bild im Bild zu sehen, mit dem eine zweite Realitätsebene eröffnet wird.⁴ Es scheint, dass dieses ebenso selbstreferenzielle Gemälde eine Aussage über den Status sowie die spezifischen Qualitäten von flämischen Landschafts- und Naturkonzepten in Italien enthält.

Paul Bril präsentiert sich als Künstler mittleren Alters, was dem tatsächlichen Alter von circa 40/45 Jahren zum Entstehungszeitpunkt entspricht. Die Figur befindet sich vor schwarzem Hintergrund in einem dunklen Innenraum, in dem eine unbekannte künstliche Lichtquelle mit gestreutem Licht lediglich das Gesicht, den Oberkörper des Malers, das Instrument sowie die Leinwand auf der Staffelei recht gleichmäßig erhellt. Durch die Art der künstlichen Beleuchtung wird die Abend- oder Nachtzeit evoziert. Bereits der verdunkelte Raum impliziert eine unrealistische Malsituation. In Kombination mit der herausgeputzten, posierenden Inszenierung Brils ist sicherlich keine ‚realistische‘ Ateliersituation wiedergegeben. Blick und Kopf des Malers sind dem Betrachter zugewandt, der Oberkörper dagegen ist zur Leinwand gedreht. Der direkte Blickkontakt scheint den Betrachter persönlich zu adressieren. Man erhält den Eindruck, als hätte der Künstler das Musizieren für einen Augenblick unterbrochen, um sich über seine linke Schulter blickend über den Betrachter seines Gemäldes zu informieren. Das Motiv der Kopfwendung erzeugt nicht nur eine Unmittelbarkeit, sondern lässt sich in der italienischen und später niederländischen Bildnistradition des tätigen Malers im 16. Jahrhundert grundsätzlich als Erkennungszeichen des Selbstbildnisses deuten. Darüber hinaus kann die Pose auf das Ingenium des Künstlers verweisen.⁵ Durch den uns zugewandten linken Arm wird eine gewisse Distanz zwischen dem Bildbetrachter und dem uns anblickenden Porträtierten erzeugt. Bril stellt sich selbstbewusst, aufmerksam und zugleich in der Rolle des Beobachteten sowie des Betrachters dar. Es scheint ein stummer Dialog zwischen

⁴ Zu den unterschiedlichen Realitätsgraden in der Malerei vgl. Sandström 1963.

⁵ Zum Motiv der Kopfwendung in der Malerei des 16. Jh.s vgl. S. 40.

den Künsten (Malerei und Musik) sowie den Akteuren (Kunstbetrachter und Künstler) stattzufinden, der in einer eigenartigen Spannung verharret.

Vor der linken unteren Ecke der Leinwand sind Messstock, Palette und Pinsel mit noch frischer Farbe geklemmt, daneben ist eine Spachtel auf der Ablagefläche zu sehen. Die Farbe, die die Palette trägt, enthält Farbtöne sowohl der Landschaft als auch der dargestellten Person. Am rechten, gegenüberliegenden Bildrand ist ein Holzstuhl zu erahnen. Der übrige Hintergrund wurde im Dunkeln gelassen, durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast treten Maler und Gemälde optisch besonders stark hervor. Bildkompositorisch gesehen entsteht eine vertikale Zweiteilung des nahezu quadratischen Bildes. Die linke Bildhälfte wird von der Leinwand eingenommen, die rechte von Künstler und Laute, beide nehmen in etwa die gleiche Bildfläche ein. Da sowohl Gemälde als auch Maler im gleichen Winkel zum Betrachter gedreht sind, hat Brill beide Bildgegenstände im Vordergrund angelegt. Das Bild im Bild tritt durch die Überschneidung leicht hinter die Figur. Einen Bildmittelgrund gibt es insofern nicht, der Hintergrund erscheint als einheitliche, opake Fläche. Die Farbpalette der ersten Realitätsebene, das heißt von Figur, Musikinstrument und Staffelei, ist entsprechend des zweiten Realitätsgrades, dem Gemälde auf der Staffelei, auf gedeckte, warme Erd- und Ockertöne sowie Schwarz reduziert. Nur das Weiß des Kragens, das in der gemalten Farbpalette aufgegriffen ist, bildet einen hellen Akzent. Die Lichtführung zieht – in Kombination mit der uns fixierenden Figur – den Blick zunächst auf Gesicht und Oberkörper und wird schließlich über die klar ausgeleuchteten Hände zum Gemälde geleitet. Wenngleich schwach, weist dieses in der oberen Hälfte eine mit dem Bildhintergrund des realen Bildes kontrastierende Lichtführung auf. Auch Körperhaltung und Gestik lenken den Blick des Betrachters in einem zweiten Schritt gen Leinwand. Viele Details innerhalb des realen sowie ‚fiktiven‘ Gemäldes lassen sich nur erahnen, was eine bewusste Entscheidung darstellen mag, sicherlich aber auch durch das Nachdunkeln bedingt ist.

Die edle und zugleich moderne Kleidung, bestehend aus braunem Hut, dunklem Mantel, einem mit Goldfaden bestickten beige Hemd und weißem Spitzenkragen, ist als typisch niederländische Mode um 1600 identifizierbar, wie sie auch eine Reihe vergleichbarer künstlerischer Selbstdarstellungen im Atelier aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufweisen.⁶ Diese Zuordnung ist für die Identifikation eines nationalen Selbstverständnisses Brils als flämischer Landschaftsspezialist in Rom nicht unwichtig. Zusammen mit dem goldenen Ring am kleinen Finger verweist die vornehme Kleidung auf einen gehobenen sozialen Status und zugleich einen gebildeten Porträtierten.⁷ Es handelt sich jedenfalls nicht um die übliche Arbeitskleidung eines Malers, was damit übereinstimmt, dass in der malerischen Fiktion die Tätigkeit des Malens und die Selbstinszenierung nicht unbedingt in zeitlicher Sukzession erfolgt sein müssen. Zentral für die Bildaussage scheint jedenfalls die Tatsache, dass wir einen Künstler sehen, der sich uns in repräsentativer Kleidung während des Musizierens zeigt und eben nicht im Kontext des Malaktes. Bril scheint sich folglich, gekennzeichnet durch vornehme Kleidung und Musikinstrument, primär als sozial aufgestiegenen, gebildeten *virtuoso*⁸ präsentieren zu wollen und betont die handwerkliche Tätigkeit weniger – lediglich die Malwerkzeuge sowie das Ergebnis der Malpraxis sind sichtbar.⁹ Sein Erscheinungsbild entspricht vielmehr seiner eigentlich gezeigten Tätigkeit, dem des Musizierens. Bildkompositorisch legt der Maler vor allem auf zwei Aspekte beziehungsweise Attribute der dargestellten Figur Wert, das

6 Für eine Charakterisierung der Arbeitskleidung niederländischer Maler des 17. Jh. vgl. Kleinert 2006, S. 92–95 u. Abb.-Katalog.

7 Cappelletti zufolge sei ein solcher Status erst wenige Jahre vor der Entstehung des Gemäldes aufgrund der Zunahme von Landschaftsfresken unter Papst Gregor XIII. möglich gewesen, vgl. Cappelletti 2006a, S. 45.

8 Vgl. die Interpretation von Raupp 1984, S. 340; zum Künstler als *virtuoso* in Künstlerbildnissen und zum Begriff *virtus* in diesem Zusammenhang (allg. Tugend oder rationale menschliche Fähigkeit und Tüchtigkeit) vgl. ebd. S. 72–90; vgl. dazu den Bezug zu praktisch-künstlerischen Fähigkeiten bei Vasari sowie den sozialen Anspruch eines *virtuoso* bei Raupp 1978, S. 107; zum Begriff *virtù* bzw. *virtus* vgl. auch Vasari 2004, S. 274–275. – Vgl. auch S. 39.

9 Zu den Komponenten von *eruditio/virtuoso* und Werkstattpraxis in italienischen und niederländischen Selbstbildnissen im 16. u. 17. Jh. vgl. Mai 2002a, S. 114–119, hier S. 116–117. Zur vornehmen Darstellung von L. B. Alberti, Leonardo da Vinci, C. Ripa u. a. als gelehrte *virtuosi* vgl. Raupp 1984, S. 36, 72.

Musikinstrument und das Landschaftsgemälde. Bril setzt sich in der Doppelrolle des Landschaftsmalers und des Musikers beziehungsweise Musikliebhabers in Szene. Mit der doppelten künstlerischen Tätigkeit mag auf die fruchtbare Wechselwirkung beziehungsweise den Dialog zwischen Musik und Malerei verwiesen sein.¹⁰ Die Referenz auf die Musik wirkt zudem weniger paragonal den anderen Künsten gegenüber, sondern gleicht vielmehr einer sozialen Nobilitierung des Porträtierten durch die Vorliebe und Kenntnis der Musik. Ähnlich scheint es sich in Caravaggios kurz zuvor entstandenen Versionen des *Lautenspielers* (1595–1596, [Abb. 1](#)) zu verhalten: Das speziell für Vincenzo Giustiniani eingefügte Motiv der Notenbücher spiegelt das persönliche Interesse und die Kenntnisse auf dem Gebiet, wovon nicht zuletzt Giustinianis *Abhandlung über die Musik* (ca. 1628) zeugt.¹¹ Der Bildvergleich lässt außerdem Caravaggios Gemälde als Referenz für Brils Inszenierung deutlich werden: Bildausschnitt, Beleuchtung, Körperhaltung, Musikinstrument sowie der direkte Blick in Brils Werk weisen eine hohe Affinität zum *Lautenspieler* auf. Ein vergleichbares Sujet liegt zudem der Version eines *Lautenspielers* von Annibale Carracci von 1593/1594 zugrunde – ebenfalls zeitlich direkt vor dem Werk Brils –, wobei auch hier die Elemente des Blickes, des Bildausschnittes, des dunklen Bildhintergrundes und nicht zuletzt des goldenen Ringes am kleinen Finger der linken Hand mit der Inszenierung Brils Ähnlichkeiten aufweisen ([Abb. 28](#)).

Betrachtet man nun das Gemälde auf der Staffelei in unserem Fallbeispiel genauer, stellt man zunächst fest, dass es sich um eine querformatige, relativ kleine Leinwand handelt, die mit Nägeln auf ein Holzbrett gespannt ist. Um 1600 waren ein derartiges Format und Bildthema für eine private beziehungsweise öffentliche Bildersammlung charakteristisch (vgl. [Kap. II](#)), was fiktionsintern für selbige Bestimmung des Landschaftsgemäldes spricht. Der Landschaftsausschnitt gliedert sich

10 Zu Theorie und Geschichte der Beziehung von Musik und bildender Kunst vgl. Hammerstein 2000.

11 Zur Musikvorliebe Giustinianis vgl. [Kap. I, S. 3](#) u. Kat.Ausst. London 2001, S. 274. Zum *Discorso sopra la musica* vgl. Aurigemma 2001, S. 168–169; Danesi Squarzina 2001, S. 274.

in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Optisch wird das Bild mitunter durch einen Zaun horizontal geteilt. Der Bildmittelgrund wird von zwei großen Bäumen in der rechten Bildhälfte eingenommen, hinter denen ein für Brils Œuvre charakteristisch heller Bildhintergrund angelegt ist. In der Ferne sind weite Felder, ein Wald sowie ein Stück wolkenbehängener Himmel zu sehen, wobei alle Landschaftselemente präzise ausgearbeitet sind. Im dunkel gehaltenen Bildvordergrund sind schließlich zwei winzige Figurengruppen inmitten einer flachen, unbewachsenen Ebene zu erahnen: Die eine, bestehend aus einer Figur mit Esel oder Pferd, befindet sich auf der rechten Seite, mittig dagegen sind eine Figur in Rückenansicht (mit Gepäck?), eine weitere weibliche Figur (mit Kind?) sowie ein Hund zu erkennen, welche links von einem Baumstumpf flankiert werden. Die Kombination aus Farbperspektive, womöglich unvollendetem Bildzustand und zeitlicher Nachdunkelung des fiktiven Gemäldes hat eine – womöglich teils gewollte – Verundeutlichung der figuralen Motive zur Folge. Soweit zu erkennen ist, handelt es sich um Alltagsszenen, nicht aber um im Freien zeichnende Künstler. Die Referenz auf eine mögliche zeitgenössische Zeichenpraxis, wie es etwa eine Zeichnung Federico Zuccaris von 1576 zeigt (Abb. 29)¹², wird nicht zuletzt durch die edle Kleidung des Landschaftsmalers ausgeschlossen. Die Vermutung, es handle sich aufgrund der skizzenartigen, sich nur schwach von ihrem Hintergrund abhebenden Figuren um ein noch unfertiges Bild wird dadurch bestätigt, dass die Leinwand noch nicht auf den Keilrahmen gespannt ist, sondern im Zustand des Werkprozesses präsentiert wird. Die Art der Landschaft, die uns Bril vor Augen führt, scheint eine typische Darstellung aus seinem uns heute bekannten Œuvre zu sein, ist aber innerhalb des Werkkatalogs nicht identifizierbar.¹³ Es handelt sich dabei um den flämischen Landschaftsstil, den Mancini als „jene flämische Entbehrung“ beschreibt, noch bevor Bril seine Landschaftskonzepte den italienischen Auftraggeberwünschen anpasst. Mancini verweist damit auf „das Malen nach der Natur“ sowie „einen typisch flämischen,

12 Für eine Analyse sowie Interpretation der Zeichnung vgl. Kat. Ausst. Berlin 2007, S. 171, Kat.-Nr. 49, dort auch weitere vergleichbare Darstellungen von Zeichnern in der Landschaft, vgl. ebd. S. 164–187.

13 Vgl. auch Cappelletti 2006a, S. 45 u. Werkkatalog. – Vgl. auch Abb. 67.

hoch angesetzten Bildhorizont, sodass deren Landschaften vielmehr einer szenischen Erhabenheit gleichen als einer Landschaftsansicht¹⁴. Jedenfalls wäre die stilistische Affinität zur flämischen Landschaftsdarstellung ein weiteres Argument für eine Zuschreibung an Paul Bril.

Grundsätzlich ist zu bedenken, dass das künstlerische Interesse am Thema der Staffelei (*cavalletto*) erst seit dem späten 16. Jahrhundert einsetzt, was mit der Entstehungszeit von Brils *Selbstbildnis* übereinstimmt. Vor allem handelt es sich dabei um „Atelierbilder und Selbstbildnisse beim Arbeitsprozess“, so Ulrich Pfisterer, die als „Konzeptualisierung der Malkunst“¹⁵ zu verstehen sind. Die gesteigerte Wertschätzung von künstlerischen Werkzeugen (Staffelei, Palette, Messstock, Pinsel etc.) und Werkprozessen auf produktions- und rezeptionsästhetischer Ebene im 17. Jahrhundert drückt sich dadurch aus, dass eine Veränderung der Staffelei sowie der Malerwerkzeuge auf einer semantischen Ebene auszumachen ist. Die ursprünglich dinglich aufgefasste Staffelei wird innerhalb des theoretischen sowie malerischen Diskurses bewusst zu einem Symbol der Inspiration, der Geisteskraft, Welterkenntnis oder aber – wie es hier der Fall zu sein scheint – zu einem Sinnbild des Gattungstreites.¹⁶ Gerade die „demonstrative

14 Zur zitierten Passage vgl. Kap. III.1.2 u. App. A.9. Zur Interpretation der Landschaft innerhalb des Selbstbildnisses Brils vgl. Kat.Ausst. London 2001, S. 148.

15 Pfisterer 2012c, S. 67–69, hier auch zum einsetzenden Interesse u. den vielfältigen semantischen Ebenen der gemalten Staffelei, mit weiterführender Literatur zum Thema Maler-Werkzeuge in der Malerei; zum Gattungstreit vgl. ebd. S. 78–89, hier am Beispiel der augentäuschenden Staffeleien von Gijsbrechts und Forbera (Abb. 120, Abb. 121). Im Zusammenhang mit der Kunst der Täuschung ist hier die Auseinandersetzung mit dem Werkprozess über die mimetische Oberfläche hinaus als Bedingung der Weltwahrnehmung zu verstehen. – Zu Selbstbildnissen und der damit zusammenhängenden Bedeutung des *disegno interno/esterno* vgl. Mai 2002a, S. 112–117; zur Bedeutung der Praxis für die künstlerische *virtus*, v. a. im Kontext des Paragone-Streites vgl. Kusch-Arnhold 2006; zur Kunst als *virtù* im Kontext des Paragone-Streites im 16. Jh. vgl. Mendelsohn 1982, S. 47–52; zur Seltenheit von Künstlerdarstellungen im Atelier bzw. bei der Arbeit im 16. Jh. vgl. Mai 2002a, S. 117–119. Zur Selbstreflexion in Selbstbildnissen des 17. Jh.s im Rahmen von Stillebenmalerei, hier auch zur Spezialisierung niederländischer Maler, vgl. Brusati 1990/1991. Für ein Vergleichsbeispiel mit ähnlicher Bildanlage von Staffelei und Figur in einem künstlerischen (niederländischen) Selbstbildnis vgl. Anthonis Mor: *Selbstbildnis*, 1558 (Florenz, Uffizien), vgl. Brusati 1990/1991, S. 173, Abb. 7.

16 Vgl. Pfisterer 2012c, S. 67–69.

Selbst-Ausstellung der Materialien, Werkzeuge und Arbeitsprozesse des Malers“ erscheint „für den Betrachter als unverzichtbares Fundament des kunsttheoretischen Diskurses“. ¹⁷ Das neue Interesse sowie die gleichzeitige Funktionsveränderung der Werkzeuge des Malers erklären sich so aus den „Diskussionen und Systematisierungsversuchen zur Malkunst“ ¹⁸ um und nach 1600 (vgl. Kap. V), worauf gleich zurückzukommen sein wird.

Zurück zum Fallbeispiel: Die identische Farbpalette in Kombination mit der mimetischen, qualitativ vergleichbaren Ausführung von Figur und Landschaft, welche eigentlich zwei unterschiedlichen Realitätsgraden angehören, sorgt dafür, dass beide Ebenen angenähert werden und folglich in ihrer Bedeutung sowie Prominenz gleichwertig auf den Betrachter wirken. Der Maler führt uns die Landschaft als Bildkategorie und zugleich Malereidisziplin direkt neben der des Porträts vor Augen, was als malereiinterne Paragone gedeutet werden kann und so eine Nobilitierung der Landschaftsspezialisierung Brils verfolgen würde. ¹⁹ Dafür würde etwa eine vergleichbare, wenn auch zeitlich spätere Selbstinszenierung des renommierten Blumenmalers Mario Nuzzi (*Selbstbildnis an der Staffelei*, 1658–1659) ²⁰ sprechen, welcher beim Malprozess eines Blumenstilllebens zu sehen ist – einem ebenso ‚niederen‘ Gegenstand, vor allem auch vor dem Hintergrund der normativen Gattungshierarchie zur Entstehungszeit des Gemäldes.

Die Kombination beider Bildthemen schließt sich zu einer Innenraumdarstellung, genauer einem Atelierinterieur, zusammen, was der uns heute geläufigen Bildgattung der für die nordalpine Malerei so

17 Ebd. S. 86, hier in Zusammenhang mit der gemalten Staffelei von Gijsbrechts. – Vgl. Abb. 121.

18 Pfisterer 2012c, S. 67.

19 Zum Zwecke der Aufwertung des sozialen Status der Künstler durch den Paragone vgl. Pfisterer, Ulrich: „Paragone“, in: Ueding 1992–2015, Bd. 6 (2003), S. 528–529, darin eine Auflistung der Argumentationsstrategien zur Aufwertung der Malerei in der Kunsttheorie, u. a. mittels der Wissenschaftlichkeit der bildenden Künste und die darin begründete Zugehörigkeit der Malerei zu den *artes liberales*, vgl. ebd. S. 528–533. Zu den die Künstler aufwertenden Quellen des Paragone-Streites vgl. Mendelsohn 1982, S. 37–88.

20 Vgl. Abb. bei Boehm 2005, S. 41, hier als Beispiel für Mischgattungen angeführt.

typischen ‚Genredarstellung‘ entspricht. Ausgehend von unserem heutigen Sehhorizont, wird geradezu der Eindruck erweckt, es handle sich hier um eine Gattungsmischung²¹, die vermutlich nicht zufällig entstanden ist. Nimmt man Laute und Malwerkzeuge hinzu, ließen sich diese zu einer Art Stillleben optisch zusammenfassen. Dabei ist als Referenz die um 1615/1620 populäre Untergattung musizierender Personen in Kombination mit einem ‚Stillleben‘ anzuführen, repräsentiert durch den Prototypen des *Lautenspielers* von Caravaggio (Abb. 1) sowie den Werken seiner Nachfolger und der niederländischen ‚*Caravaggeschi*‘.²² Im Zeitraum von etwa 1595 bis 1620 ist daneben eine große Beliebtheit des Motivs profaner musizierender Halbfiguren unter italienischen und niederländischen Malern auszumachen.²³ Dagegen sind Vergleichsbeispiele einer (Selbst-)Darstellung eines musizierenden Künstlers in Kombination mit einem (Landschafts-) Bild im Bild vor Anfang des 17. Jahrhunderts nicht nachweisbar,²⁴ wes-

21 Wie Rosen konstatiert, ist „das Oszillieren eines Werkes zwischen zwei Gattungen [...] grundsätzlich nichts Ungewöhnliches. Gattungen liegen selten und schon gar nicht in der Phase ihrer Genese ausschließlich in reiner Form vor“, was „auch für die *per se* heterogene Gattung der Genremalerei [gilt], was solche Werke verdeutlichen können, die sich an der Grenze zwischen Genre und Porträt, Genre und Stillleben [...] bewegen“, vgl. Rosen 2009, S. 34.

22 Zu den ‚*Caravaggeschi*‘ vgl. S. 85.

23 Vgl. Kat. Ausst. London 2001, S. 84–87, hier auch zu musizierenden jungen Männern in Kombination mit Früchtestillleben, vgl. ebd. Abb. 25–27; zu Caravaggios *Musikern* (1595, einer der Jünglinge hält eine Laute) und den zwei Versionen des *Lautenspielers* (1597–1598) vgl. ebd. S. 92–95, Abb. 28–29, 32; zum Motiv musizierender Figuren um 1600 in der italienischen u. niederländischen Malerei vgl. ebd. S. 92–115; zu Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei, v. a. in Atelierbildern und Künstlerbildnissen (jedoch alle zeitlich deutlich nach Brils *Selbstbildnis*, frühestes Beispiel von 1627), vgl. Raupp 1978; zur Bedeutung von Musizierenden in Atelierdarstellungen im Kontext der Fünf Sinne vgl. ders. 1984, S. 326–328. – Für ein vergleichbares frühes italienisches Bild bzgl. Bildausschnitt, Körperhaltung mit Mandoline und dem Betrachter zugewandten Blick vgl. Bartolomeo Passerotti: *Lautenspieler* (1576, Boston, Museum of Fine Arts), vgl. dazu Rosen 2011, S. 34, Abb. 21.

24 Spätere Beispiele niederländischer Künstler selbstporträts mit Laute sind etwa Johannes Cornelisz van Swietens *Selbstbildnis* (?) als *Laute spielender Maler* (ca. 1650, vgl. Abb. 31), das auch eine Leinwand enthält, oder Jan Steens *Selbstbildnis mit Laute* (ca. 1661/1663), vgl. Eckardt 1971, Abb. 36, 39; zu Selbstbildnissen niederländischer Maler des 17. Jh.s vgl. ebd.; Kleinert 2006; dazu in größerem Kontext Smith, Pamela H.: *The body of the artisan. Art and experience in the scientific revolution*, Chicago u. a. 2004, S. 155–241; speziell zu Künstler (selbst-) bildnissen mit gemalten Landschaftsgemälden im Atelier vgl. Raupp 1984, S. 339–342; zu Malerporträts und Künstler selbstporträts aus

halb Brils Ikonografie folglich keine Vorgänger hat und gerade deshalb eine ganz bewusste, programmatische Aussage dahinter zu vermuten ist. Vergleichsbilder für musizierende Maler in Atelierräumen finden sich in den Niederlanden ab etwa 1630. Die größte Ähnlichkeit zu Brils Gemälde weist ein holländisches Bild mit einem *Cetra spielenden Maler* vor der Staffelei auf (Abb. 30). Abgesehen von der ganzfigurigen Darstellung entspricht die obere Bildhälfte spiegelbildlich der Komposition Brils, zumal im Vergleichsbild eine gemalte Landschaft auf einer Staffelei zu sehen ist. Die pompöse holländische Kleidung ist zusammen mit dem Instrument moralisch zu deuten, eine weitere Ähnlichkeit mit Brils Werk. Gleichzeitig wird auf die Analogie von Farbharmonie und tonaler Harmonie verwiesen, was auch in Brils Darstellung zum Tragen kommt.²⁵ Andere vergleichbare Atelierbilder stets wenig bekannter Künstler zeigen ganzfigurige Laute oder Geige spielende Maler in Juxtaposition zu ihrer fertiggestellten Leinwand. Exemplarisch sind die Darstellungen von Johannes Cornelisz van Swieten und Isaac van Jouderville anzuführen (Abb. 31, Abb. 32). Das ein-

der Zeit vgl. Kat.Ausst. London 2001, S. 142–171, darin zu Brils Selbstbildnis S. 148; zu Künstler selbstporträts und dabei speziell der führenden Rolle nordischer Künstler sowie zum Künstlerbild im Atelier vgl. Mai 2002a, S. 111–125; zu Atelierdarstellungen in der niederländischen Malerei des 17. Jh.s vgl. umfassend Kleinert 2006; dazu auch Asemissen 1994, speziell zur Bildgattung als Bildthema vgl. ebd. S. 163–171, zur Landschaft vgl. ebd. S. 169–170: Als erstes Beispiel hierfür ist *Das Atelier des Malers* von David Ryckaert III. (ca. 1638, Dijon, Musée des Beaux-Arts, vgl. ebd. S. 169, Abb. 9) angeführt, welches als Bild im Bild eine Staffelfigur in einer Landschaft zeigt sowie den Maler im Werkstattkontext; als zweites Beispiel wird *Der Maler in seiner Werkstatt* von Adrian van Ostade (1663, Dresden, Gemäldegalerie, vgl. ebd. S. 170, Abb. 10) angeführt, das eine Landschaft auf dem Bild im Bild erkennen lässt. Überblickartig zu Landschaftsbildern im Bild, v. a. in niederländischen Interieurs, vgl. Asemissen 1994, S. 221–225. Für eine exemplarische Auswahl an künstlerischen Selbstbildnissen aus der Zeit vgl. Kat.Ausst. München 2002, Abb. auf S. 352–377. Allg. zu Funktionen von Künstlerbildnissen und Selbstporträts vgl. Marschke 1998; Woods-Marsden 1998; Schweikhart, Gunter (Hg.): *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, Köln 1998; speziell zu den Niederlanden vgl. Raupp 1984; umfassend zu Künstler (selbst-) bildnissen in Atelierdarstellungen der Niederlande vgl. Kleinert 2006; Whitfield 2001; für einen zusammenfassenden Überblick zu Künstler selbstdarstellungen in der Zeit vgl. Asemissen 1994, S. 76–90; zum Künstler als Gelehrten in Künstler selbstdarstellungen des 16. Jh.s vgl. King 1998; vgl. auch Asemissen 1994; für exemplarische Untersuchungen zu künstlerischer Autoreferenzialität vgl. Winner 1992; für eine umfassende Theorie zu selbstreferenziellen Malereithemen (Bilder vom Maler und Bilder vom Malen), insbesondere Selbstporträts vgl. Stoichiță 1998, S. 235–245.

25 Vgl. dazu Raupp 1978, S. 125–126 u. Anm. 80, Abb. 11.

zige Vergleichsbeispiel mit musizierendem Maler und Landschaftsbild im Atelier stammt vom holländischen Maler Gonzales Coques und datiert auf circa 1665 ([Abb. 33](#)).²⁶ Grundsätzlich lassen sich vergleichbare holländische Ikonografien mit dem Verweis auf die Sinne (Sehsinn und Gehörsinn) als moralischer Appell oder aber als Negativexempel für die fehlende musikalische beziehungsweise künstlerische Inspiration des Malers deuten. Alternativ dazu lassen sich die Darstellungen, basierend auf zusätzlichen Attributen, als Allegorie der Sinne, der Vanitas oder als Analogie der Harmonie von Malerei und Musik verstehen. Letzteres trifft vor allem auf die Darstellung von Staffeleien mit Landschaftsgemälden (als Bild im Bild) zu, welche auf die Farbharmonie verweisen.²⁷ Als letzter Vergleich für eine Atelierinszenierung ist ein Selbstbildnis des Malers Joost Cornelisz Droochsloot in seinem Utrechter Atelier vor einem großen Landschaftsgemälde anzuführen – Kleidung und Bildaufbau sind vergleichbar, nur ein Musikinstrument ist nicht zu sehen ([Abb. 34](#)). Das Bild datiert ebenfalls auf 1630 und somit deutlich nach dem *Selbstbildnis* Brils.

Ginge man lediglich von der Beliebtheit musizierender Halbfiguren in der Malerei um 1600 in Italien und den Niederlanden aus, könnte man Brils (Selbst-)Inszenierung als reine Modeerscheinung interpretieren. Anhand der visuellen Vergleiche dürfte deutlich geworden sein, dass es sich bei dem Künstlerselbstbildnis des musizierenden Paul Bril vor der Staffelei um eine frühe und zugleich erste Version dieses Bildthemas in der Malerei handelt. Das jedoch lässt auf eine vielmehr kunstbezogene Positionierung schließen, die vermutlich mit der Entstehungszeit um kurz vor 1600 und speziell dem Status flämischer Maler in Rom zusammenhängt. Ausgehend von dem vielfältigen semantischen Feld der Darstellung von Malerei und Musik, lassen sich dazu mehrere Überlegungen anstellen. Zunächst ist im *Selbstbildnis* Brils von den klassischen Bildgattungen lediglich die Historie – ein christliches, mythologisches oder allegorisches Ereignisbild – nicht repräsentiert. Diese

26 Zu diesen drei Vergleichsbildern vgl. ebd. S. 111–114, 121, Abb. 4, 6, 9; hier auch eine eingehende Analyse dieses Bildtypus. Zu genannten holländischen Bildern vgl. Raupp 1984, S. 281, 340, 349.

27 Zu diesen Deutungsmöglichkeiten vgl. im Detail Raupp 1978.

wird in der Kunsttheorie seit Alberti (*De Pictura*, 1435) als bedeutendste Bildaufgabe eingestuft, wenngleich keine lineare Entwicklung der Historie als höchste Bildgattung folgt. Im Gegensatz zu Brils Spezialisierung war bis zum ausgehenden Cinquecento vielmehr die Beherrschung aller Bildaufgaben gefordert.²⁸ Vor dem Hintergrund von Brils Œuvre würde sich das Landschaftsthema durchaus für ein mythologisches oder zumindest profanes Ereignisbild anbieten – zu sehen ist aber, so weit erkennbar, eine Alltagsszene. Unweigerlich drängt sich deshalb die Frage auf, ob nicht in diesem um 1600 entstandenen Werk ein bewusstes Nebeneinanderstellen, Auslassen und gar ein Wettstreit von Bildsujets und somit ein Nachdenken über Bewertungskriterien, Kategorien und (hierarchische) Ordnungen von Bildern stattfindet. Das Spannungsverhältnis von Landschaft und Figurendarstellung lässt sich als selbstreflexive Positionierung des flämischen Landschaftsspezialisten zur malerischen Praxis seiner Zeit und den Anforderungen an die Maler deuten. Die farbliche und qualitative Gleichwertigkeit der Ausführung von Landschaft und Figur würde so parallel eine Gleichrangigkeit innerhalb der denkbaren und gängigen Bildthemen implizieren und zugleich Brils malerische Beherrschung beider Bereiche. Bedenkt man aber, dass das Gemälde auf metanarrativer Ebene ein Landschaftsmotiv mit winzigen Figuren zeigt, verschiebt sich das Gleichgewicht und die Wertschätzung Brils schließlich zugunsten der Landschaftsdisziplin.

Für eine weitere Deutungsoption ließe sich zudem überlegen, ob hier im Zusammenhang von Musik und Kunst²⁹ ein möglicher Verweis auf die Inspiration des Malers durch das Musizieren denkbar ist, ohne dass dabei sofort der Paragone von Musik und Malerei impliziert sein muss (vgl. [Kap. III.2](#)).³⁰ Unter Bedacht der Zugehörigkeit der Musik zu

28 Pfisterer 2002, S. 95–98, vgl. dazu etwa Leonardo da Vincis Forderung der Allseitigkeit im *Trattato della pittura* (ca. 1492–1510). Für das Traktat Albertis vgl. Alberti 2002.

29 Zu Theorie und Geschichte der Beziehung von Musik und bildender Kunst vgl. Hammerstein 2000.

30 Zu diesen Deutungsmöglichkeiten in Atelierbildern und Selbstbildnissen vgl. Mai 2002a, S. 119–121; zur Musik als Inspirationsquelle v. a. in den Niederlanden vgl. Raupp 1978, v. a. S. 107, 115–117, 120–121: Das Warten auf Inspiration kann dabei auch als Kennzeichen mangelhafter Bildung als negatives Exemplum eines Künstlers interpret-

den *artes liberales*³¹ könnte Bril vielmehr eine Nobilitierung der Malerei durch die Gleichstellung mit der Musik intendiert haben. Dabei mag es sich aber wohl eher um eine untergeordnete Intention handeln, da es Bril weniger um eine Nobilitierung der Malerei als solche gehen dürfte. Primäres Movens scheint vielmehr die Aufwertung der Landschaftsdisziplin als Teilbereich der Malerei zu sein und zugleich die Demonstration der künstlerischen *virtus* (it. *virtù*) im Sinne von künstlerisch-intellektuellen Fähigkeiten und Tugenden beziehungsweise der Selbstdarstellung als *virtuoso*.³² Musik und Malerei, hier konkret das Lautenspiel und die Landschaftsmalerei, können auf der Ebene der jeweiligen Fähigkeiten in Verbindung gesehen werden: Entsprechend der musikalisch erzeugten Harmonie, ist es auch Aufgabe des Landschaftsmalers die zentralen Bestandteile Farbe und Licht in eine Gesamtharmonie und in eine daraus resultierende Schönheit³³ zu überführen.³⁴

tiert werden; ein solches Negativbeispiel kann auch durch den Maler als Repräsentant der Sinnlichkeit (Gesichts- und Gehörsinn) gegeben werden. Diese moralisierende Funktion ist v. a. in der holländischen Malerei zu finden – diese Deutungsoptionen sind natürlich nicht auf Brils *Selbstbildnis* zutreffend. Auch Raupp konstatiert, dass Brils Erscheinung jegliche moralisierende Kritik fehle, vielmehr repräsentiere er das soziale Ideal der italienischen Künstler im Vergleich mit dem holländischen Gegenbeispiel, wie etwa im Bild eines anonymen Malers (*Cetra spielender Maler* vor einem Landschaftsgemälde, vgl. Abb. 30) mit typisch holländischer moralischer Deutung und zugleich mit kunsttheoretischer Aussage durch den Verweis auf die Analogie von Farbharmonie und tonaler Harmonie, vgl. ebd. S. 125–126 u. Anm. 80, Abb. 11. Zum Thema der künstlerischen Inspiration vgl. überblickartig Asemissen 1994, S. 98–105.

- 31 Zur Musik und Malerei im System der Künste (*artes liberales* und *artes mechanicae*) vgl. Hammerstein 2000, S. 2–13. – Vgl. auch S. 457. Zur Stellung der Malerei im System der Künste vgl. Pfisterer, Ulrich: „Paragone“, in: Ueding 1992–2015, Bd. 6 (2003), S. 528–533; Andratschke 2010, S. 263–265.
- 32 Zum Thema der *virtus* in Künstler selbstbildnissen vgl. King 1998; dazu auch Raupp 1978, S. 107; ders. 1984, S. 72–87. – Zu künstlerischen Selbstinszenierungen als *virtuoso* in der Malerei vgl. S. 114f.; zur Kunst als *virtù* im Kontext des Paragone-Streites im 16. Jh. vgl. Mendelsohn 1982, S. 47–52. Zum Begriff *virtù* bzw. *virtus* vgl. auch Vasari 2004, S. 274–275. – Vgl. auch S. 39.
- 33 Zu *bellezza* und *grazia* vgl. Kap. IV.1.2 u. S. 175.
- 34 Zur Deutung bzgl. der musikalischen Harmonie im Allgemeinen vgl. Raupp 1984, S. 341; ders. 1978, S. 106, 126–127: Die Verwandtschaft von Musik und Malerei erklärt sich allg. durch die Analogie von arithmetischen Verhältnissen in der musikalischen Harmonie und der Proportions- sowie Perspektivlehre u. Farbharmonie in der Malerei.

Schließlich lässt sich eine weitere, mit den Fähigkeiten des Malers zusammenhängende Interpretation anführen: Vor dem Hintergrund der intendierten Profilierung Brils als begabter Landschafts- und zugleich Figurenmaler scheint die Wahl der Laute als Musikinstrument, trotz Darstellungstradition, kein Zufall zu sein. Denn gerade die Demonstration ihrer perspektivisch korrekten Erfassung, deren Komplexität bereits aus einem Holzschnitt Albrecht Dürers hervorgeht (Abb. 35)³⁵, kann als Ausweis künstlerischen Könnens und zugleich künstlerischer Reife gewertet werden. Gleichzeitig weist die Beherrschung des *disegno* (Entwurf und Ausführung/Zeichnung) – man bedenke die fehlenden technischen Zeichengeräte wie etwa eines Zirkels als Sinnbilder des Ingeniums und der Erfindungskraft³⁶ – auf die Meisterung dieses Malereibestandteils hin. Komplementär und kontrastierend dazu verweist die Landschaftsmalerei auf das *colorito* (Farb- und Lichtgebung)³⁷ und damit auf die eigentliche Spezialisierung Brils, was wiederum durch die Malerwerkzeuge repräsentiert ist. Bereits Dürer wertet die perspektivische Richtigkeit einer Darstellung als zentrales Kriterium der Bildqualität.³⁸ Für diese Deutungsoption spricht zudem das Motiv der Kopfwendung als Zeichen des künstlerischen Ingeniums. Die ‚geniale‘ Kopfwendung fungiert seit dem 16. Jahrhundert als Attribut des Künstlers und zugleich der Maleriallegorie (vgl. Abb. 3). In der niederländischen Kunst entsteht so Ende des 16. Jahrhunderts eine ikonografische Verbindung von Künstler(selbst-)porträt und dem Typus der malenden Pictura vor der Staffelei³⁹, was Bril nicht entgangen sein dürfte. Der Bildtradition folgend betont Bril durch die Kopfwendung die für die Landschaftsmalerei nötige intellektuelle Leistung, die ‚Idee‘ (*idea* vgl. Lomazzo bzw. *disegno interno*

35 Zur Zeichnung Dürers vgl. Kat.Ausst. Berlin 2007, S. 76, Kat.-Nr. 10.

36 Zur Darstellungstradition von Zeichner- und Malerwerkzeugen sowie deren Interpretation vgl. Pfisterer 2012c, v. a. S. 68.

37 Zu den Begriffen des *disegno* und *colorito* vgl. etwa Rosen, Valeska von: „Disegno und Colore“, in: Pfisterer 2011b, S. 94–96; Vasari 2004, S. 193–196, 229–231; vgl. auch Pfisterer 2011d, S. 327; Pfisterer 1993, S. 260–268; zum *disegno*-Begriff speziell bei Vasari vgl. ebd. S. 260–261: „Disegno meint die Sichtbarmachung eines inneren ‚con-cetto‘ oder einer ‚bella idea‘ mittels der Zeichnung“.

38 Kat.Ausst. Berlin 2007, S. 76.

39 Zum Motiv der Kopfwendung in der Malerei des 16. Jh.s vgl. S. 40.

vgl. F. Zuccari)⁴⁰, was ihr gerade in der Kunsttheorie des Cinquecento aufgrund der vermeintlich reinen, nicht-idealisierenden Naturnachahmung (*ritrarre dal naturale*)⁴¹ abgesprochen wird und so die in der Kunsttheorie traditionelle Rangniedrigkeit der Landschaft mit sich zieht.

Die Tatsache, dass Brill dem Betrachter selbstreferenziell die technische Beherrschung des Spektrums an Fähigkeiten und Fertigkeiten im Medium der Malerei vor Augen führt, lässt sich als Aufwertung seiner dargestellten Profession als Landschaftsmaler deuten. Dazu zählen technische Hilfsmittel (siehe perspektivische Konstruktion der Laute), perspektivische Verkürzung, Bildmotive (Figuren unterschiedlichen Formates, Tiere, Landschaftsbestandteile), Bilderfindung, verschiedene Bildgründe, Licht- und Farbgebung. Aber auch das Malen ‚nach der Natur‘ – die scheinbar nicht-idealisierte Landschaftsansicht und das Selbstporträt mithilfe eines Spiegels – und aus der Vorstellungskraft heraus ist zu nennen, da dieses Bild ja offensichtlich im Atelier entsteht. Knapp zwanzig Jahre nach Entstehung des Gemäldes erwähnt Vincenzo Giustiniani, ein römischer Mäzen, Kunstsammler und Bewunderer des flämischen Landschaftsstils, namentlich Paul Brill in seiner Malereiabhandlung (*Discorso sopra la pittura*, 1617–1618, vgl. Kap. V.2). Darüber hinaus beschreibt Giustiniani all diese Anforderungen an einen guten Maler, wie sie uns Brill teils nur implizit demon-

40 Raupp 1984, S. 194–198. – Zum Begriff *idea* vgl. Vasari 2004, S. 226–229, zu übersetzen mit ‚Idee‘, auch ‚Vorstellung, Vorstellungskraft‘, hier auch zur *idea delle bellezze* bei Alberti; im Cinquecento ist die platonische ‚Idee‘ im Sinne eines Idealbildes mit dem aristotelischen Formprinzip verquickt, vgl. geistiger Schöpfungsakt eines Kunstwerkes, entsprechend des *conceito*-Begriffs als ‚Vorstellung‘ (ebd. S. 280–283). „Bei Vasari findet sich eine Koppelung des ‚idea‘-Begriffs mit jenem des ‚disegno‘, der vor allem ein intellektuelles Konzept umschreibt“, d. h. die Idee ist bei Vasari ein „Produkt seiner Vorstellungs- und Urteilskraft. Die Idee ist hier eng verbunden mit der Beobachtung der Wirklichkeit, durch die sie geformt wird, allerdings aus jener auswählend und die ausgewählten Teile zu einem neuen, idealisierten Ganzen zusammensetzend. Mit dieser Umdeutung des Ideenbegriffs geht auch eine neue Art der Wortverwendung einher: ‚Idea‘ bezeichnet nicht mehr allein den künstlerischen Vorstellungsinhalt, sondern meint nun auch das künstlerische Vorstellungsvermögen an sich“, vgl. ebd. S. 226–229. – Zu Begriff und Theorie des *disegno* vgl. auch S. 124; zum *disegno interno* bei Lomazzo und Zuccari vgl. S. 406.

41 Zum Begriff *ritratto dal naturale* als nicht-idealisierte Naturnachahmung vgl. etwa Pfisterer 2011d, S. 340–341. Zur *imitatio naturae* in der Kunsttheorie vgl. Eusterschulte 2000.

triert, um die Vollendung in der Malerei zu erlangen. Was offensichtlich auch für Bril ein erstklassiges Bild ausmacht, so legt es zumindest sein reales Gemälde nahe, ist die Qualität einer Darstellung. Dabei zeichnet sich die Qualität des hier präsentierten, typisch flämischen Stils durch eine motivische Vielfalt, mimetische Leistung und einen bestechenden Detailreichtum aus. Giustiniani reiht sich mit seiner Charakterisierung der flämischen Landschaft in die Tradition der italienischen Kunsttheorie ein, wenn er von „größter Sorgfalt“ spricht, „indem jedes Detail einer jeglichen Sache beobachtet wird“. Exemplarisch hierzu führt der Autor Herri met de Bles, genannt ‚il Civetta‘, Jan Brueghel d. Ä. sowie Paul Bril an, da sich vor allem die flämischen Landschaftsmaler dadurch auszeichnen würden, dass sie „die Geduld besitzen, die Dinge nach der Natur in feiner Differenzierung zu malen.“⁴² Bril war zu seiner Zeit mehr noch als Landschaftsmaler für seine Fähigkeit des *dipingere in piccolo* bekannt.⁴³ In der Kunstliteratur geht mit der mimetischen Feinmalerei die Bewunderung für flämische Landschaftsbilder wegen ihres Abwechslungsreichtums (*varietas*) einher, einem Kriterium, das sich grundsätzlich auf die Darstellung traditionell ‚niederer‘ Bildgattungen, das heißt unbelebter Dinge (Stilleben, Landschaften), bezieht (vgl. Kap. V.2.3, V.3.1). Ein Blick auf Brils Gemälde lässt unschwer die Diversität auf mehreren Ebenen erkennen, so etwa in den landschaftlichen Elementen (Bäume, Berge, Pflanzen), Licht- und Schattennuancen, Oberflächenqualitäten (Holzinstrument, unterschiedliche Kleidungsstoffe etc.) und Formaten (große Figur und in Relation dazu kleinformatige Landschaft). Nicht uninteressant scheint dabei sowohl Giustinianis grundsätzliche Differenzierung der Landschaftsmalerei in eine „nahsichtige“ und eine „fernsichtige Landschaft“ zu sein, da im *Selbstbildnis* Brils gerade dem Thema Nah- und Fernsicht eine zentrale Bedeutung zukommt: Die Figurendarstellung ist in Form eines Close-up zu sehen, konträr dazu ist die Landschaft in extremer Fernwirkung dargestellt und weist dennoch den als typisch wahrgenomme-

42 Vgl. Giustiniani, *Discorso sopra la pittura* (1617–1618) in App. B; zur Textanalyse vgl. Kap. V.2.

43 Cappelletti 2013, S. 105; hier im Kontext der Spezialisierung und daher Kollaboration zwischen flämischen Malern wie Bril und italienischen Malern unter Gregor XIII. am Vatikan; vgl. auch Cappelletti 2006a.

nen und wertgeschätzten Detailreichtum auf. Nicht zuletzt gelingt es Bril die Stufenleiter der Malerei eines Giustinianis auch insofern zu erklimmen, als dass ihm die Verbindung von Naturvorbild und dessen künstlerischer Überhöhung als höchste Stufe der Malerei in einer wohldurchdachten Bildstruktur gelingt.

Schließlich – das sollte hier gezeigt werden – deuten sowohl die stilistischen Charakteristika des Gemäldes auf der Staffelei Brils als auch die Selbstinszenierung des Malers auf eine künstlerische Strategie der professionellen und sozialen Identitätsstiftung eines niederländischen Landschaftsspezialisten hin.⁴⁴ Als Erklärung hierfür sind künstlersoziologische Veränderungen zu nennen, welche bereits Friedländer und Gombrich für die Antwerpener Landschaftsspezialisten erkannten. Der steigende Konkurrenzkampf unter den Malern, mitunter aufgrund von Preisverfall, innerhalb eines neuen, freien Kunstmarktes im Gegensatz zum traditionellen Auftraggebermodell, hatte zu einem künstlerischen Wettstreit (*aemulatio*) und folglich einer zunehmenden Spezialisierung der Maler in den Niederlanden sowie in Italien geführt.⁴⁵ Durch die Überführung der Landschaftsspezialisierung von

⁴⁴ Vgl. Brusati 1990/1991, S. 170.

⁴⁵ Zur Spezialisierung auf dem freien Kunstmarkt im Kontext künstlerischer *aemulatio* vgl. Müller 2011b, hier S. 3–4, mit weiterführender Literatur vgl. ebd. Anm. 10; zur Spezialisierung und Kollaboration flämischer und italienischer Maler in Rom unter den Großprojekten Gregors XIII. vgl. Cappelletti 2013; zur Spezialisierung im Kontext niederländischer Kabinettbilder vgl. Härting 1983, zusammenfassend auf S. 16–24. – Friedländer sieht als Erklärung für die zunehmende Spezialisierung den allg. Preisverfall, der zum Konkurrenzkampf der Maler geführt habe, vgl. Friedländer 1947, S. 10ff., 59; dazu auch Büttner 2000, S. 13–14. – Auch Gombrich plädiert für die Entstehung der ‚Landschaftsgattung‘ nicht durch stilistische Entwicklungen, sondern durch die Veränderung äußerer Umstände; als Erklärung für das Spezialistentum in Form einer „Institutionalisierung“ wird ebenfalls die künstlerische Konkurrenz sowie der freie Kunstmarkt in Antwerpen um 1600 angeführt, vgl. Gombrich 1953, S. 338. Diese Überlegungen sind auf die nach Rom übergesiedelten flämischen Maler, wie etwa Paul Bril, übertragbar. Gombrich setzt dabei ein neues Bedürfnis der Sammler nach nicht illustrativer, somit deskriptiver Malerei voraus. Als Rechtfertigung für dieses ästhetische Bedürfnis seitens der Künstler und Sammler wird die antike Literatur (Plinius d. Ä., Vitruv) angeführt, die zugleich als Erklärung für die Entstehung der italienischen Kunsttheorie fungiert. Gombrich geht grundsätzlich davon aus, dass die italienische Renaissance über eine Theorie der Landschaftsmalerei verfügte, noch bevor sich die Landschaft als Bildthema emanzipiert hatte (vgl. Spezialistentum), vgl. ebd. S. 355. – Friedländers und Gombrichs Erklärungsmodelle für die Entstehung der

Antwerpen nach Rom wie im Falle Paul Brils, kommen die Aspekte des kulturellen Wettstreites sowie der *aemulatio* von unterschiedlichen Kunstzentren hinzu.⁴⁶ Brils Selbstdarstellung als Landschaftsspezialist kann folglich vor dem Hintergrund des künstlerischen Wettstreites sowohl auf Ebene der Malereidisziplinen (Landschaft, Figurendarstellung, Historie etc.) verstanden werden als auch auf kultureller beziehungsweise nationaler Ebene. Durch die vielfältigen interpikturalen Verweise innerhalb der Selbstinszenierung Brils, schließlich auch durch die Betonung der ‚Idee‘⁴⁷ als Überhöhung der Natur im Vergleich zur nicht-idealisierten Naturnachahmung, kann das Selbstbildnis als „nationale Antwort auf den Anspruch von Lehre und wahrer Kunst des Südens“ gesehen werden, auch weil „der [Süden] seit jeher den Norden für ‚barbarisch‘ hielt“⁴⁸ – was etwa im Kommentar Paolo Pinos von 1548 zur „Wildheit“ der flämischen Heimatlandschaft anklingen mag.⁴⁹ Nicht zuletzt scheint so im Selbstbildnis Brils auf das für die Malerei im Allgemeinen, im Speziellen auch für den flämischen und italienischen Landschaftsstil präzise Problem des Wechselspiels von Kunst und Natur – von Fantasielistung, Inspiration, Erfindungskraft einerseits und der unmittelbaren Naturnachahmung andererseits – verwiesen zu sein.⁵⁰

Landschaftsdisziplin sind um weitere Denkmodelle und Referenzsysteme für die Maler zu erweitern, vgl. dazu umfassend [Kap. IV](#) u. [V](#).

46 Müller 2011b, S. 4–5.

47 Zum Begriff *idea* vgl. Vasari 2004, S. 226–229. – Vgl. auch [S. 124](#).

48 Zitiert nach Mai 2002a, S. 119, vgl. auch S. 125. Zum Begriff „nationale Kodierung“ und der Herausbildung eines nationalen Selbstverständnisses niederländischer Maler seit Mitte des 16. Jh.s vgl. Michalsky 2011, S. 303. Zum Begriff des Nationalen in diesem Zusammenhang vgl. auch Michalsky, Tanja: „Die Natur der Nation. Überlegungen zur ‚Landschaft‘ als Ausdruck nationaler Identität“, in: *Europa im 17. Jahrhundert*, hg. von Klaus Bußmann u. Elke A. Werner, Stuttgart 2004, S. 333–354.

49 „[...] [I]l farsi pratico e valente nelli lontani, di che ne sono molto dotati gli oltramontani, e quest’ avviene perché fingono i paesi abitati da loro, i quali per quella lor selvatichezza si rendono gratissimi“, zitiert nach Paolo Pino: *Dialogo di pittura* (Venedig 1548), in: Barocchi 1960–1962, Bd. 1, hier S. 133–134. – Für die gesamte Passage vgl. [App. A.8](#).

50 Vgl. Mai 2002a, S. 125, hier in Bezug auf Gustave Courbets gemalte Landschaft im *Atelier des Malers – Allégorie réelle* (1855, Paris, Musée d’Orsay). Vgl. dazu auch V. Giustinianis Unterscheidung in [Kap. V.2.2](#), dabei werden v. a. die ‚Utrechter Caravaggisten‘ dem Naturstudium zugeordnet, die italienischen Maler dagegen der *maniera*, also der Fantasielistung. – Zu den ‚Caravaggisten‘ vgl. [S. 85](#). Zum Begriff *fantasia* vgl. Vasari 2004, S. 251–255, zu übersetzen mit ‚Fantasie‘ oder ‚Einbildungskraft‘. Zur *imitatio naturae* in der Kunsttheorie vgl. Eusterschulte 2000.

Paul Bril, der seit 1582 in Rom nachweisbar ist⁵¹, steht bis 1595 im Dienste Papst Gregors XIII. am Vatikan. In dieser Zeit entstehen unter anderem die Ausmalungen im Turm der Winde⁵² sowie der Galleria delle carte geografiche, in der Bril unter der Leitung Girolamo Muzianos mitwirkt (vgl. [Kap. IV.2.1–IV.2.2](#)). Später arbeitet er für Papst Sixtus V. und erhält zahlreiche weitere Aufträge für wichtige Sammlungen in Rom, darunter eine Reihe an Gemälden für die Galleria Borghese sowie prominente Kirchengemälden, etwa in S. Cecilia in Trastevere.⁵³ Wie aus Brils Œuvre und der zeitgenössischen kunsttheoretischen Rezeption hervorgeht (vgl. [Kap. III.1.2](#)), war der Maler vor allem für seine Landschaftsdarstellungen im privaten Sammlungskontext sowie für seine Fresken im öffentlichen Raum bekannt. Es ließe sich an dieser Stelle einwenden, dass sich kein anderes Bildmotiv zur Selbstdarstellung als Maler eigne und sich damit die Selbstreferenzialität in unserem Fallbeispiel begründet. Dennoch ist nicht abzustreiten, dass die Art der Landschaft so prominent und großformatig ins Bild gesetzt ist, dass ein dezidiertes Statement bezüglich der Position des flämischen Landschaftsmalers in jenem zeitlichen und geografischen Kontext evident wird. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts ist der Ruhm Paul Brils schließlich so weitreichend, dass sich die Selbstdarstellung als gebildeter Künstler eines relativ hohen sozialen Ranges mit der realen Lebenssituation Brils zum Entstehungszeitpunkt des Bildes deckt. Dessen hoher sozialer sowie künstlerischer Status lässt sich vor allem auch vor dem Hintergrund der Förderung von Landschaftsmalerei unter Papst Gregor XIII. wenige Jahren vor der Entstehung des Gemäldes erklären.⁵⁴ Gerade in der Zeit um 1600 erfährt das Landschaftsthema in der Malerei ein großes Interesse seitens Sammlern und Auftraggebern, was noch aus unterschiedlichen Perspektiven zu zeigen sein wird (vgl. [Kap. IV.1–IV.3](#)), denkt man vor allem an die Sammlungen Federico Borromeos, Benedetto und Vincenzo Giustinianis sowie Francesco

51 Cappelletti 1996a, S. 218; spätestens jedoch ab 1584, vgl. Hendriks 2003, S. 17–19, hier S. 18.

52 Dazu Courtright 2006.

53 Cappelletti 2006a, S. 72, 118–129. Für einen Überblick zu Brils Leben und Werk vgl. ebd.; dies. 1996a, hier auch zur Rezeptionsgeschichte in der Kunstliteratur; dies. 1996b; Hendriks 2003; zum topografischen Aspekt der Landschaften vgl. Cappelletti 2001.

54 Cappelletti 2006a, S. 45.

Maria del Montes (vgl. [Kap. II.2.2](#), [V.2.2](#)).⁵⁵ Bereits die Tatsache, dass Paul Bril sich eines (Selbst-)Bildnisses würdig sah – unabhängig vom intendierten Rezipienten oder Ausstellungskontext – bezeugt seine Einschätzung der eigenen Person als prestigeträchtig.⁵⁶

Zusammenfassend erscheint eine Zuschreibung des untersuchten Gemäldes an Paul Bril aufgrund von stilistischen, ikonografischen (Kopfwendung), historischen und künstlersoziologischen Argumenten als plausibel. Deutlich wird die visuelle Reflexion über die Ranghöhe und Bedeutung des Spezialistentums und der Landschaft als darstellungswürdige Malereidisziplin, was wesentlich durch die flämischen Landschaftsmaler unter nationaler Kodierung mitgeprägt wurde.

Abschließend stellt sich noch die Frage nach dem Entstehungskontext und dem Adressaten des Bildes. Für wen war das *Selbstbildnis* Brils überhaupt sichtbar? Für eine Annäherung scheint es lohnend, einen Blick auf die übliche Adressatengruppe und Verwendung von Künstlerselbstporträts im 16. Jahrhundert (in Italien und nördlich der Alpen) zu werfen.⁵⁷ In der Forschungsliteratur zu unserem Bildbeispiel wird unter anderem nahegelegt, dass das kleine Format mit einem privaten Aufstellungsort zusammenhängt, zumal Bril mehrere Selbstporträts, Bildnisse von Familienangehörigen und anderen Malern anfertigte.⁵⁸ Sein eigenes Bildnis – vor allem aufgrund der programmatischen Aussage, die sich dahinter vermuten lässt – könnte entweder in seinem eigenen Atelier gezeichnet haben oder aber es war für einen kunst- und musikkaffinen Sammler gemalt wie etwa Vincenzo Giustiniani. Denkbar ist nicht zuletzt eine Freundschaftsgabe an einen Künstler.⁵⁹ Die zwei letzteren Denkoptionen würden zugleich eine Visualisierung von Brils eigener künstlerischer Position im Gattungsdiskurs um 1600 nahelegen.

⁵⁵ Vgl. Jones 2004b; dies. 2006.

⁵⁶ Vgl. entsprechend dazu die Argumentation bzgl. Poussins Selbstbildnis bei Stoichiță 1998, S. 235.

⁵⁷ Vgl. dazu Marschke 1998; Woods-Marsden 1998; Winner 1992; Raupp 1984; zum Thema der *virtus* in Künstlerselbstbildnissen vgl. King 1998.

⁵⁸ Cappelletti 2006a, S. 45.

⁵⁹ Eine vergleichbare Selbstinzenierung des renommierten Blumenmalers Mario Nuzzi (*Selbstbildnis an der Staffelei* mit Stilleben, 1658–1659, Öl auf Leinwand, 195 x 276 cm)

Ich fasse die entscheidenden Aspekte zusammen: Unabhängig vom Adressaten des Gemäldes wird das Bedürfnis Brils und damit auch seiner Malerkollegen nach Abgrenzung und Bewertung der eigenen Malereidisziplin deutlich, die im künstlerischen Bewusstsein offensichtlich als separate Bildgattung verstanden wird. Entsprechend dem Paragone in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts (vgl. Kap. III.2), scheint in Brils Selbstporträt der Rangstreit innerhalb der Malereidisziplinen – Landschaft, Figurendarstellung, Porträt und Historie – die Aufwertung des sozialen Status des Landschaftskünstlers zu bezwecken. Nicht zuletzt war es der Mechanismus der zunächst technischen und später ikonografischen Spezialisierung in der Zeit um 1600, vor allem im niederländischen Künstlerkreis in Rom, der zu einer differenzierten Wahrnehmung von Malereidisziplinen und schließlich einer Ausdifferenzierung der Bildgattungen in der Malpraxis der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts führte.⁶⁰

Die Selbstreflexivität Paul Brils sowie eine dezidierte Positionierung zum Status des Landschaftsspezialisten um 1600 lassen sich als primäres *Movens* des Bildes werten.⁶¹ Deutlich geworden sein dürfte, dass Brils spezifische Gegenüberstellung von Künstler und Kunstwerk als Visualisierung des Gattungsdiskurses zu deuten ist, in dem vor allem die Frage nach Systematisierungsmöglichkeiten der Malkunst in Disziplinen und Rangordnungen verhandelt wird.

entstand für die Sammlung des Kardinals Flavio Chigi im Palazzo Chigi in Ariccia (vgl. Boehm 2005, S. 41, mit Abb.).

- 60 Vgl. die These von Corsato 2013a, hier exemplarisch anhand der Kollaboration zwischen Jan Brueghel d. Ä. als Landschaftsmaler u. Peter Paul Rubens als Figurenmaler; dazu auch Aikema 2013; vgl. auch Honig, Elizabeth A.: „Paradise regained. Rubens, Jan Brueghel, and the sociability of visual thought“, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 55.2004 (2006), S. 270–301; allg. zur niederländischen Arbeitsteilung in der Werkstatt des 16. Jh.s vgl. Faries, Molly A.: *Making and marketing. Studies of the painting process in fifteenth- and sixteenth-century Netherlandish workshops*, Turnhout 2006. – Ein Gattungsbewusstsein ist schließlich auch in der Kunsttheorie nachweisbar, exemplarisch hierfür stehen F. Borromeos Stiftungsinventar und seine Schriften über Kunst, z. B. *Della pittura Sacra*, vgl. Kap. IV.3.1, S. 244; zum Stiftungsakt vgl. Kap. II.2.2.
- 61 Zur Selbstreflexivität in der Malerei vgl. etwa Stoichiță 2002, mit weiterführender Literatur; vgl. auch Springer, Peter: „Tod der Unsterblichen. Zur Rolle des Künstlers in Selbstreflexion und Erinnerungspraxis der bildenden Kunst“, in: Kat.Ausst. München 2002, S. 21–37; zu künstlerischen Selbstdarstellungen in Atelierbildern und Selbstbildnissen vgl. Mai 2002a.

Pictura-Allegorien

Eine vergleichbare Art der künstlerischen und gattungstechnischen Selbstreflexivität ist dem Thema der Pictura-Allegorie inhärent (vgl. auch [Kap. II.1.1](#)). Dabei sind besonders diejenigen Ikonografien von Interesse, in denen die personifizierte Malerei Landschaftsbilder fertigt und womöglich noch dazu selbst in der freien Natur situiert ist. Die zwei einzigen der Forschung bekannten Beispiele dieser Art datieren auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁶² In der Version des Florentiner Malers Bartolomeo Salvestrini sitzt Pictura inmitten einer Landschaft und hält dabei keinen Pinsel, sondern einen Zeichenstift in der Hand ([Abb. 36a](#)). Die Malutensilien liegen jedoch zu Füßen der Figur und wurden offensichtlich bereits eingesetzt, betrachtet man die angerührten Farben als auch, soweit erkennbar, fortgeschrittene Landschaftsbild – dabei handelt es sich ebenso wie bei Brils *Selbstbildnis* um ein Bild im Bild. Zum fertigen Ölgemälde Salvestrinis ist eine Entwurfszeichnung des Malers erhalten ([Abb. 36b](#)). Die einzige andere bekannte Darstellung einer Landschaft malenden Pictura ist vermutlich einem römischen Maler zuzuschreiben, Genaueres ist jedoch nicht bekannt ([Abb. 37](#)). Die Verkörperung der Malerei ist in einem (römischen?) Villengarten zu sehen, umgeben von zwei weiteren Figuren und einer manieristischen Venusstatue florentinischen Stils sowie antiken Skulpturen im Bildhintergrund. Zwar sind keine Details auf der fiktiven Leinwand zu erkennen, offensichtlich sind aber Landschaftsansicht und Natureindruck als Inspirationsquelle für das Bildmotiv zu verstehen und weniger die Skulpturen oder andere Sujets. Durch die Dialektik von Natur und Kunst in italienischen Renaissancegärten wie etwa in der Villa d'Este in Tivoli ([Abb. 92](#)), wurden kultivierte Gärten als ‚dritte Natur‘ verstanden.⁶³ So erklärt sich, warum gerade die Landschaft als bewusste Themenwahl Picturas präsentiert wird

62 Für eine umfassende Zusammenstellung von Pictura-Darstellungen in Italien, ca. 1505/1525–1650, vgl. Pfisterer 2011d, S. 345–350. Zum Thema der künstlerischen Selbstdarstellung im Atelier und der Grenzüberschreitung von Selbstreflexivität zu Maleriallegorien vgl. Mai 2002a, v. a. S. 111–112. Zum Thema der Pictura-Allegorie vgl. ebd. S. 117–124; vgl. auch Kat.Ausst. München 2002, Abb. auf S. 246–285.

63 Lazzaro 1990, S. 8–9. – Zur Ikonografie der Pictura-Darstellung ([Abb. 37](#)) vgl. Kat. Slg. Bordeaux 1987, S. 183.

und nicht etwa eine Figuren- beziehungsweise Historiendarstellung, womöglich noch dazu in einem Atelierraum. Gerade die Landschaft erscheint folglich (programmatisch?) als Metapher für Malerei eingesetzt zu werden, was sich bereits anhand der paragonalen Argumente im Cinquecento manifestiert (vgl. [Kap. III.2](#)). Denn der ästhetische Reiz, der durch die Farbwirkung, die Dichotomie aus Nah und Fern, das Atmosphärische sowie die vielfältigen Formen von Ambiguität generiert wird, konnte ausschließlich in diesem Bildthema ausgereizt werden.⁶⁴ Nicht zu vergessen ist die bereits erwähnte Deutung des hier vorhandenen Motivs der Kopfwendung als Zeichen des künstlerischen Ingeniums, das seit dem Cinquecento als Attribut der Maleriallegorie fungiert.⁶⁵ Die vorliegende Pictura-Darstellung mag so als bewusste Positionierung des Malers zum Stellenwert der Malerei innerhalb der zu Beginn des 17. Jahrhunderts intensiv diskutierten Wertigkeit von Bildthemen verstanden werden. Ein Vergleich mit weiteren behandelten Bildthemen aus dem Œuvre des Malers wäre an dieser Stelle natürlich hilfreich, was sich jedoch aufgrund der fehlenden Zuschreibung nicht erbringen lässt. Als Unterstützung der Annahme, es handle sich womöglich um eine Positionierung zur Rangordnung der Landschaftsmalerei, lässt sich jedoch die Pictura-Allegorie Salvestrinis anführen. Bereits die Existenz zweier solcher Bildthemen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wenngleich in stark abweichender ikonografischer Ausführung, deutet darauf hin, dass zumindest ein künstlerisches Interesse an Landschaft als Metapher für Malerei bestand oder zumindest im Medium der Malerei formuliert wurde. Noch dazu ist das weitere Œuvre Salvestrinis von Figurenmalerei beziehungsweise von Historien ohne Landschaftselemente dominiert und steht so in starkem Kontrast zum pittoresken Charakter der hier gezeigten Landschaftsmalerei.⁶⁶

⁶⁴ Zu Ambiguitäten in der Landschaftsmalerei vgl. [Kap. IV.1](#).

⁶⁵ Vgl. [S. 40](#).

⁶⁶ Zu den Figurenstudien vgl. Chappell, Miles: „Unknown drawings by Bilivert’s ‚best disciple““, in: *Paragone. Arte* 55 (2004) Ser. 3, S. 63–68, hier S. 57–60, Entwurfszeichnungen biblischer Szenen; für einige wenige in religiösen u. mythologischen Historienbildern eingebundene Landschaftselemente vgl. Hoppe, Ilaria: *Die Räume der Regentin. Die Villa Poggio Imperiale zu Florenz*, Berlin 2012, S. 125, Abb. 56; Gregori 1967, S. 56–57, Abb. 1–2.

Daneben existieren noch zwei weitere Pictura-Allegorien, in denen die Figur jeweils eine Landschaft malend dargestellt ist, sich jedoch in einem Galerieraum befindet (vgl. Kap. II.1.1). Es handelt sich dabei um zwei vergleichbare Gemälde Frans Franckens d. J. mit dem Titel *Kunstkammer mit malender Pictura und Poesia* aus den Jahren 1615 bis 1620 und 1636, die zugleich die Allegorien der Malerei und der Dichtkunst, umgeben von mit Bildern bedeckten Galeriewänden, zeigen (Abb. 6, Abb. 3).⁶⁷ Im Unterschied zu den eben besprochenen Maleriallegorien Salvestrinis sowie des unbekanntes (römischen?) Malers ist zwar eine Landschaft zu sehen, doch der reale Naturbezug als Inspirationsquelle und die damit implizierte, nach dem unmittelbaren Naturvorbild arbeitende Malerei (*ritratto dal naturale*)⁶⁸ bleibt aus. Dennoch zeugen auch Franckens Bilder von einer bewussten Entscheidung für die Landschaftsmalerei als wertgeschätztes Thema. Denn das Galerieinterieur führt ja gerade das gewaltige Spektrum an potenziellen Sujets vor Augen, deren Differenzierung, Ordnungen und mögliche Hierarchisierungen nach bestimmten Bewertungskriterien durch die Zeitgenossen offensichtlich reflektiert wurden. Was anhand des Bildvergleiches mit den Allegorien der Malerei deutlich geworden sein dürfte, ist nicht nur die herausragende Stellung und Wertschätzung von Landschaftsmalerei im Gattungsdiskurs um 1600 in Italien sowie nördlich der Alpen (vgl. F. Francken d. J.), sondern auch die Nobilitierung dieser Malereidisziplin durch die Funktion der Landschaftsmalerei als Metapher für die gesamte Malerei. Diese Funktion geht nicht nur aus metanarrativen Bildern wie den Maleriallegorien hervor, sondern ist bereits zuvor als zentrales Thema des Paragone-Streites im 16. Jahrhundert nachweisbar, wie in den folgenden Abschnitten zu zeigen sein wird.

⁶⁷ Für eine Bildbeschreibung und -interpretation vgl. Kap. II.1.1.

⁶⁸ Zum Begriff *ritratto dal naturale* als nicht-idealisierte Naturnachahmung vgl. etwa Pfisterer 2011d, S. 340–341.

1.2 *Aemulatio* der Landschaftskonzepte und Spezialistentum

Francisco de Holanda, *Diálogo da pintura em a cidade de Roma* (Rom 1548–1549)

In Form von vier fiktiven, 1538 geführten Gesprächen über die Malerei mit Michelangelo und anderen Personen stellt Francisco de Holanda⁶⁹ die Eigenschaften der niederländischen Malerei, wie etwa den visuellen Reiz von Anmut und Schönheit einer Landschaft, dezidiert als mindere Qualität der Flamen dar. Kritisiert wird so die Reduzierung der Malerei auf äußere Merkmale zum Zwecke der Augenlust, was dem Malereibestandteil des *colorito*⁷⁰ in der italienischen Kunsttheorie entspricht. Als Gegensatz dazu wird die durch Michelangelo verkörperte, ‚wahre Kunst‘ der Italiener verstanden, was sich auf die Bestandteile des *disegno* (Entwurf und Ausführung/Zeichnung, aber auch Proportion und Maß) bezieht. Die flämische Kunst, die von Holanda als vermeintlich rein mimetisches Abbild der Natur verstanden wird, könne deshalb nur künstlerisch unbewandertes sowie in der Bildbetrachtung ungeübtes Publikum beeindrucken.⁷¹ Im Gegensatz dazu konnte im vorangehenden Kapitel anhand von Paul Brils *Selbstbildnis* gezeigt werden, dass es den flämischen Landschaftsspezialisten vor und um 1600 gerade um die demonstrative Verbindung beider Bildqualitäten ging. Interessant ist Holandas Bezeichnung der flämischen Landschaftsbilder als „paisagens“, was dem Autor zufolge ein von den Flamen selbst verwendeter Begriff sei. Die Passage lässt sich als früher Nachweis der bewussten Landschaftsspezialisierung nordalpiner Maler werten (vgl. [App. A.7](#)).

69 Maler und Kunsttheoretiker niederländischer Abstammung, in Lissabon und Rom tätig gewesen; die veröffentlichten ‚Gespräche‘ stellen das zweite Buch des Malereitraktates *Da pintura antiga* (1548/1549) dar, vgl. Pfisterer 2002, S. 341. Die fiktiven Gespräche mit Michelangelo, Vittoria Colonna u. a. sind im zweiten Buch des Malereitraktates enthalten. Zur Quellenkommentierung der ganzen Passage vgl. ebd. S. 323; zusammenfassend zur italienischen und nordalpinen Kunstliteratur im Vergleich vgl. ebd. S. 315–317.

70 Zum Begriff vgl. Vasari 2004, S. 229–231.

71 Vgl. dazu Michalsky 2011, S. 163–164; Busch 1997, S. 81–84.

Paolo Pino, *Dialogo di pittura* (Venedig 1548)

Eine vergleichbare Bewertung der niederländischen Landschaftsmalerei, jedoch aus italienischer Perspektive, ist der Malereiabhandlung Paolo Pinos zu entnehmen. Der dialogisch angelegte Text umfasst zunächst eine Benennung der Gegenstandsbereiche (Figuren, Landschaften usw.) sowie Bestandteile der Malerei (Perspektive, Architekturansichten, Farbgebung etc.), bevor der Vergleich von niederländischer und italienischer Landschaftsmalerei angestellt wird. Die unmittelbare Naturnachahmung („imitazione del naturale“ vgl. *imitatio naturae*) soll schließlich die Grundlage der Malerei darstellen – von einer Idealisierung durch die Kunst ist hier zunächst keine Rede.⁷² Der Autor gesteht den „oltramontani“ zunächst eine nationale Überlegenheit oder zumindest Dominanz auf dem Gebiet der Landschaftsansichten zu („valente nelli lontani“), die sich in den pittoresken Motiven der realen, von den Italienern als ‚wild‘ empfundenen Gegenden begründet. Die natürliche Schönheit der nordischen Landschaft wird somit als Erklärung für die künstlerische Inspiration angeführt, ‚Schönheit‘ wird dabei als Vermittlerin zwischen Natur und Kunst verstanden.⁷³ Weiter argumentiert Pino, dass dagegen in Italien der optische Reiz, der von realen Landschaftsansichten ausgehe, ein größeres Vergnügen bereite, als deren malerische Darstellung. Lediglich die Malweisen Tizians und Girolamo Savoldos würden dazu imstande sein – so der rhetorische Kunstgriff Pinos –, was sodann in eine Höherbewertung der italienischen Landschaftsmalerei umschlägt.⁷⁴ Savoldo soll in der Lage gewesen sein, die atmosphärischen Eindrücke („alcune aurore con rifletti del sole, certe oscurità con mille descrizioni ingenuissime e rare“) so eindringlich darzustellen, dass sie in höherem Maße als „wahres Abbild [*vera imagine*]“ empfunden wurden als die Bilder der Niederlän-

72 Zur *imitatio naturae* in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vgl. etwa Eusterschulte 2000.

73 Vgl. Pfisterer 2002, S. 309. – Der Spiegel als Hilfsmittel ist Barocchi zufolge ungleich der üblichen Tradition die Malerei im Spiegel zu überprüfen wie bei Alberti und Leonardo, vgl. Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 428, Anm. 4.

74 Wobei sich Pino nicht bewusst war, dass auch die Niederländer an der Herausbildung der Vorliebe für die ‚savoldeske‘ Landschaft ihren Anteil hatten, vgl. dazu Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 428 u. Anm. 2, mit weiterführender Literatur.

der.⁷⁵ Sowohl der Wettstreit von Kunst und Natur, der hier durch die poetischen Qualitäten des *colorito* zugunsten der Malerei entschieden wird, als auch die wahrgenommene Vermischung der Realitäten im Medium dieser Art der Malerei steht in der Tradition der venezianischen Kunsttheorie der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (vgl. Kap. IV.1.2–IV.1.3). Vor diesem Hintergrund wird auch Pinos Nachahmungsprinzip erkennbar, das in einer Überhöhung der Natur durch die Kunst besteht. Entsprechend der Zeuxis-Anekdote fordert Pino eine selektive Kombinatorik der schönsten Naturelemente (vgl. App. A.8).⁷⁶

Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (Rom 1617–1621)

Die zeitgleich zum *Discorso sopra la pittura* (1617–1618) Vincenzo Giustinianis verfasste Abhandlung des römischen Arztes und Kunstliebhabers Giulio Mancini ermöglicht einen vergleichenden Blick auf die Wahrnehmung von Landschaftsmalerei als Bildkategorie des Wettstreites zwischen italienischen und flämischen Malern. Die *Considerazioni* enthalten mitunter eine Beschreibung römischer Sammlungen in Form einer Ekphrasis⁷⁷ und zugleich eines kritischen Kommentars. Im zweiten Teil der Abhandlung berichtet der Autor von zeitgenössischen und noch lebenden Malern, darunter der als Landschaftsmaler bezeichnete Jan Brueghel d. Ä. sowie Paul Bril. Mancini beschreibt dabei die Veränderung des Landschaftskonzeptes in den Bildern Brils, der durch seinen Aufenthalt in Italien zu erklären sei. Vor allem dessen Orientierung an den Bildanlagen der Carracci sowie Giuseppe Cesaris (genannt ‚il Cavaliere d’Arpino‘) hätte die Aufgabe des typisch flämischen, hoch angelegten Horizontes bewirkt.⁷⁸ Mancini unterscheidet die zeitgenössische Landschaftsmalerei folg-

75 Vgl. dazu auch Büttner 2006, S. 81–84. Zu Textinterpretation und Kritik an Pinos „pittoresker“ Erklärung vgl. Gombrich 1953, S. 349–353.

76 Vgl. S. 367; zur Nachahmungstheorie der Renaissance vgl. Pfisterer 2002, S. 195–206. 77 Zur ‚Ekphrasis‘ vgl. S. 59.

78 Zu dem in der Kunstliteratur als typisch flämisch beschriebenen Stil Brils, v. a. die Farbperspektive und Verblauung, vgl. Cappelletti 1996a, S. 226–227; allg. zum flämischen Landschaftsstil im 16. Jh. in Italien vgl. Dacos 1999. – Zu dem in diesem Abschnitt (vgl. App. A.9) erwähnten Werk Brils in der Kirche Santi Luca e Martina in Rom vgl. Noehles, Karl: *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell’opera di Pietro da Cortona*, Rom 1970, S. 336, Dok. 17.

lich nicht kategorisch nach flämischem und italienischem Stil, wie es zeitgleich Vincenzo Giustinianis *Discorso sopra la pittura* zu entnehmen ist.⁷⁹

Es folgt eine Bewertung des künstlerischen Œuvres von Paul Bril, die nach privatem und öffentlichem Ausstellungskontext sowie implizit nach Bildträgern (vgl. Wand- und Tafelmalerei) differenziert ist. Mancinis Urteil zufolge sei eine allgemein hohe Wertschätzung der künstlerischen Leistung in den Landschaftsgemälden innerhalb römischer Privatsammlungen auszumachen, man denke an die Bilder Brils in der Galleria Borghese oder in der Galleria nazionale d'arte antica im Palazzo Barberini.⁸⁰ Im Gegensatz dazu würden die Landschaftsfresken im öffentlichen Raum keine besondere Wertschätzung erfahren. Damit dürften vor allem die Ausmalungen am Vatikan gemeint sein wie die Landschaftsdarstellungen in der Scala Santa oder in der Galleria delle carte geografiche: In den Zahlungsdokumenten sind lediglich die *impresarii*, die Leiter der künstlerischen Teams, und/oder die Figurenmaler erwähnt, nicht aber der Landschaftsmaler Paul Bril.⁸¹ Denkbar wären auch die 1612 bis 1614 fertiggestellten Ausmalungen im Palazzo Rospigliosi-Pallavicini, für die ein mehrköpfiges Team mit diversen Gehilfen Brils bezüglich der Figuren- und Tierdarstellungen dokumentiert ist.⁸² Als Erklärung hierfür nennt Mancini

79 Vgl. Cappelletti 1996a, S. 215–216.

80 Vgl. Cappelletti 2006a, Abb.-Kat. auf S. 219–235, 253–256; dies. 1996a, S. 220–225, Abb. auf S. 238–240, vgl. Abb. 11–13, 15; zum topografischen Aspekt der Landschaften in der Galleria nazionale d'arte antica im Palazzo Barberini in Rom vgl. dies. 2001.

81 Cappelletti 1996a, S. 219–220. Im Gegensatz dazu bietet ihm 1599 Kardinal Girolamo Mattei eine leitende Position für die Landschaftsfriese im *Salone* des Palazzo Caetani (urspr. Palazzo Mattei alle Botteghe Oscure) an, wofür Bril die Figurenmaler auswählen sollte, ohne dass diese in den Dokumenten namentlich erwähnt werden sollten; vgl. ebd. S. 235–237, Abb. 7–9; vgl. auch dies. 2013, S. 105; zu den Friesen Brils vgl. auch Feigenbaum 2014, S. 182–189; zum Auftrag Girolamo und Asdrubale Matteis, speziell unter topografischem Gesichtspunkt der Landschaften Brils, vgl. Cappelletti 2001; zur Galleria delle carte geografiche unter der künstlerischen Leitung Girolamo Muzianos vgl. Kap. IV.2.1; zu den Aufträgen Brils am Vatikan u. von privaten Auftraggebern unter Gregor XIII. vgl. Cappelletti 2012.

82 Cappelletti 2006a, S. 274–277, zur Sala della Pergola (1612) und zum Casino dell'Aurora (bis 1614); in ersterem Saal führte etwa Guido Reni die Putti aus; für weitere öffentliche Werke vgl. den Katalog ebd., S. 204–205 zum Torre dei Venti im Palazzo Apostolico im Vatikan, ebd. S. 208–212 u. S. 238–239 zu Kirchenfresken; zu Werk

die von Gehilfen ausgeführten Figurendarstellungen und folglich die rein schmückende Funktion der Landschaftsanteile Brils (*parergon*).⁸³ Die so wahrgenommene Beziehung von Figur und Landschaft führe schließlich dazu, dass die öffentlichen Werke Brils ihm gar nicht erst zugeschrieben würden. Mancinis Einschätzung stellt die zentrale Rolle der privaten Sammler und Kunstliebhaber für das veränderte Bewusstsein der Landschaftsdisziplin heraus. Ähnlich formuliert es knapp 30 Jahre später auch Edward Norgate in einer anschaulichen Anekdote zur Entstehung der Malerei.⁸⁴ Offensichtlich erhielten Landschaftsbilder erst durch deren Wahrnehmung und Wertschätzung einen höheren Status innerhalb des möglichen Spektrums von Bildgegenständen. Damit geht die Aufgabenteilung von Landschafts- und Figurenmalern um 1600 in Rom und des so generierten Spezialistentums flämischer Maler einher.⁸⁵ Gerade die von Mancini herausgestellte Spezialisierung *auf* sowie Beziehung *von* Figur und Landschaft im Bild ist hinsichtlich des *Selbstbildnisses* Brils (vgl. [Kap. III.1.1](#) und [Abb. 27](#)) und der darin inszenierten Gegenüberstellung beider Sujets – mit dezidiert, selbstreferenzieller Herausstellung der Landschaftsdisziplin – interessant (vgl. [App. A.9](#)).

2 Landschaftsmalerei im künstlerischen Wettstreit

Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura* (Mailand 1492–1510)

Die mit Leonardo da Vinci einsetzende und sich in der ersten Hälfte des Cinquecento in der Kunstliteratur zuspitzende Debatte um die Vorrangstellung der Künste untereinander ist bereits aus der Antike bekannt. Retrospektiv wird der Rang- und Wettstreit der bildenden

und Arbeitsteilung vgl. auch Hendriks 2003; für weitere Kollaborationen Brils in Rom vgl. Cappelletti 1996a; dies. 2004.

83 Zum Begriff des Parergon vgl. ausführlich Stoichiță 1998, S. 30–45, hier auch zum Verhältnis von *para* zu seinem *ergon*, v. a. aber bzgl. des Stilllebens. – Vgl. auch [S. 381](#).

84 Vgl. [Kap. IV.1.3](#), [S. 194](#) und [App. A.29](#).

85 Zum Spezialistentum vgl. [S. 9](#) u. [S. 127](#).

Künste als Paragone-Streit bezeichnet.⁸⁶ Im ersten Teil der Textkompilation Leonardos entscheidet sich der Wettstreit zwischen Malerei einerseits und Skulptur, Dichtung sowie Musik andererseits zugunsten Ersterer.⁸⁷ Über die Kategorien des Vergleiches legt der Maler dabei eine große Wertschätzung für die Landschaftsdarstellung offen. Den Kontext hierfür bildet der in Theorie und Malerei ausgetragene Wettstreit⁸⁸ zwischen Kunst und Natur, wobei die Schönheit eine vermittelnde Stellung einnimmt.⁸⁹ In einem ersten Schritt begründet Leonardo zunächst die Ranghöhe der Malerei durch ihren Wissenschaftsstatus (vgl. **App. A.10.a**). In einem weiteren Abschnitt beschreibt Leonardo den Künstler als gottgleichen Schöpfer und zieht als Veranschaulichung dessen die vielfältigen Landschaftselemente und phänomene heran, nicht also etwa die Figurendarstellung. Landschaftsmalerei wird dabei als wahres Ebenbild der Natur verstanden (vgl. **App. A.10.b**).

Innerhalb des kunsttheoretischen Wettstreites von Dichtung und Malerei im 16. Jahrhundert zieht Leonardo gerade die Landschaftsdarstellung („paesi dipinti“) vielfach als Argument für die Malerei

86 Zum Begriff ‚Paragone‘ vgl. Pfisterer, Ulrich: „Paragone“, in: Ueding 1992–2015, Bd. 6 (2003), S. 528–546; Baader, Hannah: „Paragone“, in: Pfisterer 2011b, S. 321–324; zum Rangstreit der Künste in der ital. Kunstliteratur vgl. Pfisterer 2002, S. 259–314: Der Begriff ‚Paragone‘ wird erstmals 1817 im Zusammenhang mit einer Neuausgabe von Leonardo da Vincis *Trattato della Pittura* etabliert. Die zeitgenössische Umschreibung lautete *disputa sulla maggioranza* (bzw. *nobilita*) *delle arti, combattimento, contesta*; zum Rangstreit zwischen Malerei und Skulptur in den *Viten* Vasaris vgl. Vasari 2004, v. a. S. 23–25; zum Paragone-Streit vgl. auch Varchi 2013, S. 7–64, zum retrospektiven Begriff vgl. ebd. S. 9ff., 26ff.; Vasari 2004, S. 23; Hessler 2002; zur Paragone-Schrift Leonardos vgl. auch Pfisterer 2002, S. 263–266, 289; Farago 1992. Das Bedürfnis nach Abgrenzung und Bewertung der eigenen Disziplin hängt mit dem Horazischen *Ut pictura poesis*-Diktum zusammen, womit die „prinzipielle Vergleichbarkeit von Malerei und Dichtung hinsichtlich künstlerischer Mittel und Ziele postuliert“ wird, vgl. Pfisterer, Ulrich: „Paragone“, in: Ueding 1992–2015, Bd. 6 (2003), S. 528–529; vgl. dazu auch Lee 1967; Markiewicz 2008.

87 Zusammenfassend zu Leonardos Beobachtungen der Erscheinungsphänomene und seinem empirischen, wissenschaftstheoretischen u. wahrnehmungspsychologischen Naturzugriff vgl. Busch 1997, S. 73.

88 Überblickend zum künstlerischen Wettstreit vgl. Varchi 2013; Kat.Ausst. München 2002, darin v. a. Hessler 2002; Müller 2011b; umfassend zu Formen frühneuzeitlicher *aemulatio* vgl. Müller 2011a.

89 Dazu Pfisterer 2002, S. 309; vgl. auch Eusterschulte 1997 im Kontext von *imitatio naturae* und dem Verhältnis ästhetischer und wissenschaftlicher Naturwahrnehmung in der Renaissance.

heran. Begründet wird die *pars-pro-toto*-Funktion der Landschaftsmalerei durch das der Malerei stärker inhärente Lebendigkeitskriterium⁹⁰ sowie durch die Anregung der Imagination des Betrachters. Gemalte Flüsse, Wälder, Täler und andere landschaftliche Elemente hätten durch den Sehsinn eine weitaus lebendigere, greifbarere und schließlich auch genussvollere Wirkung auf den Betrachter, im Gegensatz zu einer durch den Leser rezipierten Landschaftsbeschreibung. „Das Auge stellt überhaupt erst die Liebe zur Natur her“⁹¹, so Leonardo (vgl. **App. A.10.c**).

In der paragonalen Argumentation Leonardos wird der Sehsinn entsprechend der aus der Antike bekannten Hierarchie der Sinne als wertvollstes aller Sinnesorgane herausgestellt,⁹² als „Organ der Schönheits- und Naturerkenntnis schlechthin.“⁹³ Nicht zuletzt habe das Sehen die Kultivierung der Natur bedingt. Vor dem Hintergrund der *aemulatio* von Kunst und Natur argumentiert Leonardo mit den Möglichkeiten der Landschaftsmaler für die Überlegenheit der Kunst. Denn die von Natur aus begrenzte Vielfalt von Flora und Fauna könne durch die malerische Erfindungsleistung unbegrenzt erweitert werden (vgl. **App. A.10.d**).

Auch wenn es um die *aemulatio* innerhalb der bildenden Künste geht, argumentiert Leonardo speziell mithilfe des illusionistischen Potenzials von Landschaftsbildern, so vor allem der Tiefenräumlichkeit und der Ortsdarstellung, als Stellvertreterin der gesamten Kunstdisziplin. Anders als die unterlegen dargestellte Skulptur liege der Malereidisziplin eine wissenschaftliche Methode zugrunde. Neben der Erzeugung von Raumillusion und Tiefe führt Leonardo das Kolorit (und das damit implizierte *sfumato*) als ausschlaggebendes Kriterium der Höherbewertung von Malerei an. Die Engführung von venezianischer Malerei, vor allem des Landschaftsthemas und dem zentralen Malereibestandteil des *colorito* (Farbe und Lichtgebung) – im Gegen-

90 Zum Begriff *vivacità* bzw. *vivezza*, übers. mit ‚Lebendigkeit‘, vgl. Vasari 2004, S. 232–234.

91 Eusterschulte 1997, S. 38–39.

92 Pfisterer 2002, S. 279–285. Dies sollte Leonardo zur Aufwertung der Malkunst im Paragone mit Dichtung und Musik dienen.

93 Eusterschulte 1997, S. 39.

satz zur *disegno*-orientierten Figurenmalerei – nimmt in der Folgezeit einen Gemeinplatz in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts ein (vgl. Kap. IV.1.2–IV.1.3 und App. A.10.e).⁹⁴ Leonardo verstärkt das Argument der Farbgebung für eine Höherbewertung der Malerei gegenüber der Skulptur durch die differenzierte Darstellungsmöglichkeit der Tageszeiten und Wetterphänomene. Dazu zählen die mittels einer natürlichen oder künstlichen Lichtquelle kreierten Lichtsituationen, worunter auch Nachtstücke fallen (vgl. App. A.10.f).

Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano* (Venedig 1528)

Der Rangstreit der Künste zwischen Malerei und Skulptur lässt sich in Baldassare Castigliones weit verbreitetem Handbuch für den Hofmann weiterverfolgen. In einem fiktiven Dialog, der als „umfangreichste publizierte Sammlung von Paragone-Argumenten der Zeit“⁹⁵ zu werten ist, führt der Autor zunächst paragonale Argumente der Licht- und Schattengebung, Farbigkeit sowie Perspektive zugunsten der Malerei an, wobei zunächst primär auf Figurenmalerei Bezug genommen wird. Entsprechend der Argumentation Leonardos sind aber mehr noch landschaftliche und dabei vor allem atmosphärische Wetter- und Tageszeitenphänomene, mitunter Nachtdarstellungen, ein Grund für die Unterlegenheit der Bildhauer (vgl. App. A.11).

Benedetto Varchi, *Due Lezioni* (Florenz 1547/1550)

Die berühmte Künstlerumfrage in der Florentiner Akademie, die im Anhang an die *Due Lezioni*⁹⁶ Benedetto Varchis abgedruckt ist, stellt einen Lösungsversuch der Paragone-Diskussion in der Kunstliteratur dar. Letztlich gesteht Varchi zwar der Skulptur eine leichte Vorrangstellung zu, gleichzeitig stellt er aber den *disegno* (Entwurf und Ausführung/Zeichnung) als die Grundlage aller bildenden Künste (Malerei, Skulptur, Architektur) heraus.⁹⁷ In der Profilierung ihres

⁹⁴ Zum *disegno-colorito*-Streit in der Kunstliteratur vgl. Pfisterer 2002, S. 309–314.

⁹⁵ Pfisterer 2002, S. 294–297, hier S. 294.

⁹⁶ Der Gesamttitle lautet: *Due lezioni, sulla prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura.*

⁹⁷ Dazu Pfisterer 2002, S. 261, 300–306. Zu den acht befragten Künstlern zählen Michelangelo, Pontormo, Bronzino, Vasari, Cellini, Tasso, Francesco de Sangallo und Tribolo,

eigenen Metiers positionieren sich die befragten Maler in den Antwortschreiben an Varchi unter anderem mit Berufung auf die Darstellung von Landschafts- und Naturelementen sowie atmosphärischen Phänomenen in ihrem Medium (vgl. **App. A.12**). Spätestens an diesem Punkt dürfte deutlich werden, dass die besondere Herausstellung des Potenzials von Landschaft im Rahmen der Paragonediskussion eine nobilitierende Wirkung auf die Ranghöhe der Landschaftsmaler (wenngleich in retrospektiver Bezeichnung)⁹⁸ und ihrer Werke hatte. Schließlich steht diese Beobachtung mit dem etwa 50 Jahre später entstandenen programmatischen Selbstbildnis Paul Brils in Verbindung (vgl. **Kap. III.1.1**).

Giorgio Vasari, *Antwortschreiben an Benedetto Varchi* (Florenz 1547)

Im Rahmen der Umfrage Varchis⁹⁹ wendet Giorgio Vasari die Affektwirkung auf den Betrachter sowie das Lebendigkeitskriterium¹⁰⁰ als distinktive Merkmale zugleich auf die Figuren-, Tier- sowie Land-

deren schriftliche Meinung im Anhang der *Due lezioni* abgedruckt wurde. Zu den Meinungen der anderen Umfrageteilnehmer: Tribolo, Cellini und Tasso favorisieren die Skulptur (Tasso: „rappresentando la cosa propria, et essere quello che l'è e non quello che la pare“), F. de Sangallo favorisiert die Malerei, Michelangelo dagegen hebt den *disegno* als Gemeinsamkeit aller bildenden Künste hervor. Dabei verweist die Kürze des Antwortbriefes Michelangelos auf eine bereits mit Ironie betrachtete, ergebnislose Diskussion, ähnlich der Meinung Aretinos. Dennoch scheint Michelangelo den Rang der Skulptur höher einzuschätzen, vgl. Pfisterer 2002, S. 304. – Zum Paragone bei Varchi vgl. umfassend Varchi 2013, mit Faksimile u. kommentierter dt. Übersetzung; Mendelsohn 1982; Varchi 1998. – Zur Bedeutung der Praxis für die künstlerische *virtus*, v. a. im Kontext des Paragone-Streites Benedetto Varchis vgl. Kusch-Arnhold 2006; zur Kunst als *virtù* in diesem Kontext vgl. Mendelsohn 1982, S. 47–52. – Zum Paragone in den *Viten* Vasaris vgl. Varchi 2013, S. 55–64, hier auch eine Diskussion der Künstlerbriefe an Varchi, vgl. v. a. S. 35–41. – Zum *disegno* als verbindendes Prinzip der Künste vgl. Vasari 2006, S. 10–12: Von Alberti (*De re aedificatoria*, 1452, II, 7) übernimmt Vasari in seiner Einführung der *Viten* die Definition der Zeichnung als „jedem Werk vorausgehende Entwurfstätigkeit“, die „als materielles Verfahren und geistiges Prinzip die ‚Künste des *disegno*‘ [Malerei, Bildhauerei, Architektur] adelt und ihnen ihr eigentliches Gepräge gibt“, vgl. ebd. S. 10.

98 Vgl. die begriffsetymologische Untersuchung des Terminus „Landschaftsmaler“ (it. *paesaggista/pittore di paesaggio* u. Ä.) in **Kap. V.1.2** u. **V.3.3**.

99 Für eine Diskussion der Künstlerbriefe vgl. Mendelsohn 1982, S. 147–160; zu Vasari vgl. ebd. S. 148–150.

100 Zum Begriff *vivacità* bzw. *vivezza*, übers. mit ‚Lebendigkeit‘, vgl. Vasari 2004, S. 232–234.

schaftsmotive in der Malerei an. Ein weiteres Herausstellungsmerkmal der Malerei sei der perspektivische Entwurf der Landschaftsansicht¹⁰¹ sowie die darin mögliche Darstellung von Temperaturen und Wetterphänomenen. Letzteres wird von Vasari als eine der Schwierigkeiten (*difficoltà*) der Malkunst gewertet. Es handelt sich dabei um eine Referenz auf den Bericht von Plinius d. Ä., in dem Apelles als Meister der Darstellung von Blitz und Donner herausgestellt wird.¹⁰² Diese universellen Fähigkeiten in der Malerei fungieren als zentrales Argument im Landschaftsdiskurs der Zeit.¹⁰³ Abwertend äußert sich Vasari dagegen zur Landschaft als nordalpine Spezialität und vermeintlich reine Naturnachahmung. In einer berühmten Passage betont Vasari deren Beliebtheit bei den ungebildeten Betrachtern mit dem Verweis auf die gängige Ausschmückung von Schusterläden mit derartigen Landschaftsansichten (vgl. **App. A.13**).¹⁰⁴

Jacopo da Pontormo, *Antwortschreiben an Benedetto Varchi* (1546/1547)

In der weiteren Künstlerbefragung referiert Varchi die Stellungnahme des Malers Jacopo da Pontormo.¹⁰⁵ Auch er plädiert aufgrund der fern- und nahsichtigen Wirkung von Landschaftsmalerei („paesi lontani e da presso“), der Wetterphänomene und deren koloristischer Darstellung für die eigene Disziplin der Malerei, welche durch ihre „grazia“ die Natur überhöhe und verbessere.¹⁰⁶ Ein weiteres, gängi-

101 Vgl. dazu Busch 1997, S. 92–93, 113; Kemp, Martin: *The science of art. Optical themes in western art*, New Haven u. a. 1990. – Vgl. auch die Einleitung zu Vasaris *Viten* in Form des Rangstreites zwischen Malerei und Skulptur bei Vasari 2004, S. 23–25.

102 Spagnolo 2004, S. 94–95 u. Anm. 27.

103 Vgl. dazu das wandfüllende Fresko mit Landschaftsmalerei und Apelles-Thematik in der Casa Vasari in Florenz; vgl. auch das *Proemio di tutta l'opera* der Lebensbeschreibungen Vasaris, vgl. Vasari 2004, S. 23ff.

104 Vgl. dazu Busch 1997, S. 92–93, 113. Mit einem Rekurs auf die Anekdote von Plinius d. Ä. zu Apelles und dem Schuster, der bei seinem Leisten bleiben sollte, da er die tieferen Möglichkeiten der Kunst nicht begreife.

105 Für eine Diskussion der Künstlerbriefe vgl. Mendelsohn 1982, S. 147–160, zu Pontormo S. 153–154.

106 Zum Begriff *grazia* in der italienischen Kunsttheorie vgl. **Kap. IV.1.2** u. **S. 175**; zur *grazia* im Zusammenhang mit Pontormo vgl. auch Barocchi 1971–1977, Bd. 1, S. 506, Anm. 1.

ges Argument für die Höherstellung des Malerberufes wird in der geistigen Herausforderung gesehen, die im Kontrast zur körperlichen Anstrengung der Bildhauertätigkeit steht (vgl. [App. A.14](#)).

Anton Francesco Doni, *Disegno* (Venedig 1549)

Die zeitgleich zu den *Due Lezzioni* erschienene dialogische Abhandlung¹⁰⁷ des Schriftstellers und Musikers Anton Francesco Doni handelt ebenso vom Rangstreit zwischen Malerei und Skulptur, welche der Autor mit der Natur als drittem, fiktivem Gesprächspartner gegeneinander antreten lässt. Letztlich verweist Doni darauf, dass die Skulptur stets wie von Menschenhand erzeugt aussehe, die Malerei dagegen göttlich wirke und aus nicht von Menschenhand gemalten Farben zu entspringen scheine. Für die malerische Überlegenheit wird primär die Darstellungsmöglichkeit von Landschafts- und Naturphänomenen – so etwa des Gewitters entsprechend der Argumentation Vasaris in der Künstlerumfrage Varchis –, aber auch von Größe und Oberflächenstruktur von Tieren angeführt. Als Argument für die Skulptur wird dagegen das Kriterium der technischen *difficoltà* angeführt, so sei es für den Bildhauer schwieriger einen Himmel darzustellen als im Medium der Malerei (vgl. [App. A.15](#)).

Raffaele Borghini, *Il Riposo* (Florenz 1584)

Ganz ähnlich plädiert später auch Raffaele Borghini im Paragone-Kontext für die Malerei, da sich die vier Elemente der Natur nur malerisch darstellen ließen (vgl. [App. A.16](#)).

***Disegno-colorito*-Streit und Farbwirkung**

Als Lösungsansatz für den in der Florentiner Künstlerumfrage ausgetragenen Rangstreit der Künste schlägt Benedetto Varchi die alle Bildkünste verbindende Grundlage des *disegno* (Entwurf und Ausführung/Zeichnung) vor. Die Betonung der Zeichenkunst als römisch-florentinischer Aspekt der Malerei stößt bei den venezianischen Malern auf heftigen Widerstand, da sich deren Qualität der

¹⁰⁷ Der Gesamttitel lautet: *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura [...]*.

Malerei durch das *colorito*, die Qualität von Farb- und Lichtgebung sowie deren Wirkung, auszeichnet.¹⁰⁸ In der venezianischen Kunstdliteratur des 16. Jahrhunderts werden Farbe und Licht als ein Teilbereich der Malerei besonders hinsichtlich des Landschaftsmotivs betont.¹⁰⁹ Alleine Tizian soll dabei sowohl Erfindung und Zeichnung als auch Farbgebung und daraus resultierende Grazie in seiner Malerei vereint haben und auf diese Weise Michelangelo und Raffael übertroffen haben.¹¹⁰ Infolge von Vasaris Wertschätzung der Schwierigkeit in der Malerei, der „*difficultà dell'arte*“, werden in der Kunstliteratur eine Reihe anderer Wertekriterien erhoben wie etwa der „*convenevole sprezzatura*“ oder der „*naturalità vaga e piacevole*“.¹¹¹ Wie bereits gezeigt, spielten besonders die koloristischen und luministischen Qualitäten von Landschaftsdarstellungen in der Paragone-Debatte eine zentrale Rolle für die Ranghöhe der Malerei und dies obwohl die Landschaftsmalerei in der Kunsttheorie bis zur Mitte des Cinquecento lediglich als *parergon* gewertet wird.¹¹² Durch die damals

108 Zum *disegno-colorito*-Streit im Paragone-Kontext vgl. Pfisterer 2002, S. 261, S. 309–314. Der Lösungsansatz wurde primär von Michelangelo vorgeschlagen, in dessen Person sich Malerei, Skulptur und Architektur verbinden. Zu Vasaris Definition der beiden Teilbereiche und ihrer Gewichtung vgl. ebd. S. 312–313. Zu den Begriffen des *disegno* u. *colorito* vgl. Vasari 2004, S. 193–196, S. 229–231. – Vgl. auch S. 124; Pfisterer 2011d, S. 327.

109 Vgl. Girardi 2011, S. 116–117. Dem steht der erfolgreiche antike Gründungsmythos der Malerei mit der Betonung des *disegno* entgegen; diesem zufolge seien Malerei und Relief aus dem Umfahren eines Schattenumrisses entstanden (Plinius d. Ä., *Historia Naturalis*, Buch XXXV, 5; Quintilian, *Institutio oratoria* 10,2,7; Athenagoras, *Legatio pro Christianis* 17,2), vgl. dazu Pfisterer 2002, S. 88–89.

110 Vgl. Pfisterer 2002, S. 311–314, hier mit Passagen aus Lodovico Dolces *Dialogo della pittura intitolato L'Aretino* (1557) und den *disegno* favorisierenden *Viten* Vasaris (1568); vgl. dazu auch Paolo Pinos Idee der Kombination von Tizians Farbgebung und Michelangelos Zeichenkunst, vgl. ebd. S. 309–310.

111 Vgl. dazu Spagnolo 2004, v. a. S. 101–104. – Vgl. dazu S. 184 u. S. 373; Hochmann 2004b, S. 50–61; zu *difficultà* und *sprezzatura* bei Lodovico Dolce vgl. Rhein 2008, S. 128–143.

112 Michalsky 2011, S. 163–164; dazu auch Pommier 2013, S. 25–40, v. a. S. 38, mit einer Zusammenfassung zur Landschaft in der Kunstliteratur der Renaissance; zum Begriff *parergon* vgl. etwa Paolo Giovios Bemerkungen zu Dosso Dossi (*Raphaelis Urbinatius Vita*, 1527) in Kap. V.3.1, S. 382 u. App. A.36; zum *parergon* vgl. auch Stoichiță 1998, S. 30–45, hier primär bzgl. des Stilllebens. – Vgl. auch S. 381. Zur Rolle der Farbgebung für die Höherstellung von Landschaftsmalerei im Wettstreit der Künste vgl. Girardi 2011, S. 125–129.

geringe Bedeutung des *disegno* für den Landschaftsgegenstand bewegt sich diese Malereidisziplin weg von einer erzählenden Bildfunktion, hin zu einer Betonung ihrer sichtbaren Oberflächenstruktur.¹¹³

Außerhalb des Paragone-Kontextes finden sich in der Kunstliteratur sowie der Garten- und Villentheorie des Cinquecento immer wieder wirkungsästhetische Argumente für die Nobilitierung der Landschaftsmalerei. Die Verbindung von Natur und Kunst, von realer und gemalter Landschaft, erfolgt über die Gemeinsamkeit einer häufig beschriebenen ästhetischen und zugleich optisch wohltuenden Funktion. In Anlehnung an Vitruv empfiehlt bereits Alberti vielfältige Landschaftsmotive („ländliche Gegenden, Häfen, Jagd und Fischfang, Badeszenen und Schäferspiele, Blumen und üppiges Grün“) für die Dekoration von privaten Häusern.¹¹⁴ Dies sollte sich positiv auf Augen und Geist auswirken. Dem grünen Farbton der realen sowie gemalten Landschaft wird eine beruhigende und zugleich heilende, gar therapeutische Wirkung beigemessen.¹¹⁵ Später empfiehlt auch Alvise

113 Girardi 2011, S. 118–127. Zu den Qualitäten und wahrnehmungspsychologischen Effekten des venezianischen Landschaftsstils vgl. Kap. IV.1.2–IV.1.3.

114 *De re aedificatoria* (1452), vgl. Alberti 1966, Bd. 2, S. 804–806, hier S. 804–805; im Kontext der Angemessenheit bestimmter Bildthemen für die jeweiligen Anbringungsorte schreibt Alberti: „Ora, poiché la pittura, come la poesia, può trattare diversi argomenti: le gesta memorabili dei grandi monarchi, i costumi dei semplici cittadini, la vita dei contadini; il primo di questi tre generi, quello di maggior prestigio, si userà negli edifici pubblici e nelle case dei personaggi più ragguardevoli; il secondo si applicherà come ornamento alle pareti delle case private; l'ultimo meglio degli altri si attaglierà ai giardini, per esser di tutti il più piacevole. L'animo nostro infatti si rallegra in sommo grado alla vista di dipinti raffiguranti plaghe ridenti, porti, vivai, zone di caccia, specchi d'acque, divertimenti agresti, paesaggi coperti di vegetazione e fioriti.“

Im lateinischen Original: „Cumque pictura ut poetica varia sit – alia quae maximorum gesta principum dignissima memoratu, alia quae privatorum civium mores, alia quae aratoriam vitam exprimat –, prima illa, quae maiestatem habet, publicis et praestantissimorum operibus adhibebitur; secunda vero privatorum civium parietibus, ornamento ut sit, appingetur; ultima ortis maxime conveniet, quod omnium sit ea quidem iocundissima. Hilarescimus maiorem in modum animis, cum pictas videmus amoenitates regionum et portus et piscationes et venationes et natationes et agrestium ludos et florida et frondosa.“

115 So sollten etwa Fieberpatienten durch die Betrachtung gemalter Brunnen, Flüsse und fließender Bäche Linderung finden. Bei Schlaflosigkeit rät Alberti zur Vorstellung von fließendem Wasser und Seen. Dazu Büttner 2006, S. 78–81; Jones 1993, S. 78–79; Busch 1997, S. 62; für die Textstelle vgl. Gombrich 1985, S. 145.

Cornaro den Aufenthalt in einer Villa, besonders aber dem Villengarten, „im Sinne einer ganzheitlichen Diätetik“ zum Zwecke „körperliche[r] und geistige[r] Erholung“. ¹¹⁶ Nicht zuletzt wird um 1600 die Engführung der positiven Farbwirkung von realer Natur und gemalter Landschaft aus zeitgenössischen Quellen, wie den Schriften Federico Borromeos, ersichtlich. ¹¹⁷ Landschaftsbilder werden folglich bereits seit dem 15. Jahrhundert als Ersatz für den physischen Aufenthalt in der Natur und die damit verbundene Regeneration von Körper und Geist wahrgenommen.

Auch noch weit über das 16. Jahrhundert hinaus sollte in der Theorie und Praxis die Frage nach der Vorrangstellung von *colorito* und *disegno* für die Malerei eine zentrale Rolle spielen. Trotz – oder gerade wegen – der schließlich Mitte des 17. Jahrhunderts normativ festgelegten Rangfolge der Bildgattungen mit der Landschaft an unterer Stelle entbrennt erneut eine Debatte zwischen den ‚Rubenisten‘ (Farbe) und ‚Poussinisten‘ (Linie). ¹¹⁸ Roger de Piles gilt dabei als Wortführer der Koloristen und argumentiert mit der Wirkungsästhetik von Farbe, speziell auch zugunsten der Landschaftsmalerei. ¹¹⁹

Bartolomeo Taegio, *La Villa* (Melano 1559)

Das in Dialogform verfasste Traktat Taegios handelt von den zahlreichen Vorzügen der suburbanen Villa und dem Aufenthalt in Villengärten. ¹²⁰ Die Bemerkung zur positiven Farbwirkung der Landschaft

¹¹⁶ Büttner 2006, S. 78–81, hier S. 81.

¹¹⁷ Vgl. Kap. IV.3.2 –IV.3.3.

¹¹⁸ Zur neuen Paragone-Diskussion im 17. Jh. in Theorie und Praxis (u. a. bei Bernini, Galilei, Carracci) vgl. Pfisterer, Ulrich: „Paragone“, in: Ueding 1992–2015, Bd. 6 (2003), S. 535. Zu genannter Debatte vgl. auch Rosen, Valeska von: „Disegno und Colore“, in: Pfisterer 2011b, S. 94–96, hier S. 96.

¹¹⁹ Vgl. Roger de Piles: *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* (Paris 1677); ders.: *Cours de peinture par principes* (Paris 1708), vgl. Kap. V.3.3, S. 459 u. App. A.50, S. 464 u. App. A.53. De Piles sieht lediglich die klassische – entweder pastorale oder heroische – Landschaft als darstellungswürdig an, vgl. dazu Busch 1997, S. 165. Den Kontext dieses Streites bildet die *Querelle des anciens* [Linie; Verbindlichkeit der antiken Norm] *et des modernes* [Farbe] seit etwa 1670; vgl. dazu Erben 2004, S. 320–340; vgl. auch Jauss 1964; Kuhnle, Till R.: „Querelle“, in: Ueding 1992–2015, Bd. 6 (2005), S. 503–532.

¹²⁰ Zum Traktat im Kontext des spirituellen Aufstieges mittels des kontemplativen Aufenthaltes in Gärten vgl. Kap. IV.3.3. Für eine Diskussion des Traktates vgl. Taegio 2011, S. 1–79.

wird mit einem Gegensatz zu den Qualen des Stadtlebens eingeleitet (vgl. [App. A.17](#)).

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (Mailand 1584)

In dem ersten von zwei Malereiabhandlungen des Mailänder Malers und Kunsttheoretikers Giovanni Paolo Lomazzo spielt der Malereibestandteil der Farbgebung („colore“) eine zentrale Rolle. Für eine Rechtfertigung sowie Veranschaulichung des Argumentes nimmt Lomazzo speziell auf die Darstellung von Landschaften Bezug. Die Engführung von Farbgebung und Landschaftsmalerei geht hervor aus der kunsttheoretischen Gegenüberstellung von venezianischer *colorito*-Dominanz, ausgehend vom Malstil Tizians, und dem römisch-florentinischen, den *disegno* betonenden Stil im Umkreis von Michelangelo. Die Polarisierung steht wiederum in Zusammenhang mit dem *disegno-colorito*-Streit innerhalb des Rangstreites der Künste (Paragone) in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (vgl. [App. A.18](#)).¹²¹

Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* (Mailand 1590)

Wie bereits der Titel des zweiten Traktates von Lomazzo erahnen lässt, ist das Bild des Tempels als Allegorie der Malerei zu verstehen. Die sieben Säulen des Rundtempels verkörpern jeweils die sieben besten Künstler des Cinquecento („governatori dell'arte“) und stützen wiederum die sieben Grundbestandteile („generi“) der Malerei, welche die Mauern und Gewölbe des Tempels bilden. Nur durch das harmonische Zusammenwirken der Einzelteile können die „generi“ funktionieren. Tizian etwa, als einer der „governatori“, habe Vollkommenheit in der Farbgebung erlangt.¹²² In Entsprechung zu seinem ersten Maleritratat stellt ihn Lomazzo als Verkörperung des „colorito“ heraus, was durch einen Vergleich mit Apelles legitimiert wird. Plinius zufolge soll der antike Maler erstmals die Wetterphänomene gemalt haben, so etwa Donner, Blitze, Gewitter, Regen und

¹²¹ Zu den *generi* als Grundbestandteilen der Malerei (in [App. A.18](#)) vgl. [App. A.19](#) (Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, 1590).

¹²² Vgl. dazu Stoichiță 1995, S. 50–53; Lomazzo 1974, Bd. 1, S. 359.

Wind.¹²³ In der Tradition der venezianischen Kunstliteratur sieht Lomazzo allein Tizian dazu imstande, in dessen einzigartiger Malweise die Vielfalt der Landschaftselemente und Wetter- sowie Lichtphänomene mittels Farbe und Licht darzustellen. Die Farbgebung sowie die daraus resultierenden Kriterien der Lebendigkeit („tinte, che paiono vere e vive“)¹²⁴, Lieblichkeit („con vaghissima maniera“) und angeborenen Anmut („tanta venustà e grazia“)¹²⁵ lassen den Künstler in den Augen Lomazzos zugleich als unübertroffenen Landschafts- und zugleich Figurenmaler erscheinen (vgl. [App. A.19](#)).

Giovanni de' Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro* (Venedig 1592)

In der kurze Zeit nach Lomazzos Abhandlung erschienenen Schrift Giovanni de' Rinaldis ist die Farbwirkung nicht in kunsttheoretischem Zusammenhang abgehandelt, sondern im Kontext des Aufenthaltes in der realen Natur. Speziell der Farbe Grün werden die Eigenschaften von Hoffnung und Fröhlichkeit zugeschrieben. Auch hier spielt das Lebendigkeitskriterium eine Rolle, indem der Autor auf die Verbindung von Frühling und Erwachen sowie Vitalität verweist. Im Zusammenhang mit den positiven Eigenschaften der Farbe Grün bezieht sich Rinaldi auf die Verbindung von pastoraler Landschaft in Dichtung und Malerei. Dazu führt er unter anderem Passagen aus einem Sonett Francesco Petrarcas sowie aus der Hirtendichtung Jacopo Sannazaros (*Arcadia*, ca. 1485, überarbeitet ab 1496, erster autorisierter Druck 1504) an (vgl. [App. A.20.a](#)).¹²⁶

123 Plinius d. Ä., *Historia Naturalis*, Buch XXXV, 36, vgl. Plinius 1925, S. 45–46.

124 Zum Begriff *vivacità* bzw. *vivezza*, übers. mit ‚Lebendigkeit‘, vgl. Vasari 2004, S. 232–234.

125 Zu ästhetischen Kriterien und der Entwicklung des Kunstvokabulars in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance vgl. Pfisterer 2002, S. 188–259, zu den Begriffen *bellezza* und *grazia*, die im Cinquecento an Bedeutung gewinnen, vgl. ebd. S. 210–220. Im Detail dazu vgl. [Kap. IV.1.2](#) u. [S. 175](#).

126 Vgl. Sannazaro 2013. Zu arkadischer Naturbildlichkeit bis Giorgione vgl. Korbacher 2007; zur Datierung vgl. Pfisterer 2002, S. 118. – Zu [App. A.20](#): Vgl. den Verweis auf eine Passage von Francesco Petrarca [Rime, IX; CCCCX]: „Zefiro torna e 'l bel tempo rimena,/ e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,/ e garrir Progne e pianger Filomena,/ e primavera candida e vermiglia./ Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena./ Giove s'allegria di mirar sua figlia, l'aria, l'acqua, la terra è d'amor piena, ogni animal d'amar si racconsiglia“, vgl. Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 2307 u. Anm. 3. – Barocchi verweist bzgl. der Farbe Grün als Symbol für Hoffnung auf Equicola, Serafino Aquilano, Marin Sannudo und Lomazzo, vgl. Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 2157, 2198, 2257ff.; Rinaldis

Anhand weiterer Autoren und Textstellen führt Rinaldi vor, wie die grüne, blühende Frühlingslandschaft stets mit Hoffnung, Freude, Leben und auch mit Amor in Verbindung steht. Diesem Argument wird mithilfe einer „Tabelle der Farbbedeutungen“ Nachdruck verliehen. Dort ordnet Rinaldi der Farbe Grün die Wirkungskategorien der Fröhlichkeit, Hoffnung und Freude zu (vgl. **App. A.20.b**).¹²⁷

Antonio Calli, *Discorso de' colori, lettione degna e piacevole* (Padua 1595)

In Entsprechung zu der kurze Zeit vorher erschienenen Abhandlung Giovanni de' Rinaldis beschreibt Antonio Calli in einem speziell der Farbe gewidmeten Traktat die Farbwirkung auf das menschliche Gemüt. Auch hier betont der Autor den besonderen optischen Reiz der Farbe Grün in einer real erlebten Landschaft. Die Farbsymbolik umfasst die Bereiche Liebe, Liebreiz, Schönheit, Freude und Hoffnung. Calli misst der grünen Farbe in einer – mit der Giovanni de' Rinaldis vergleichbaren – tabellarischen Aufzählung eine bestimmte, nach Geschlechtern zu differenzierende Wirkung bei. Der Mann verbinde die Farbe Grün mit Anmut und Vergnügen, die Frau dagegen mit Liebe (vgl. **App. A.21**).¹²⁸

Farbexegese ist jener Dolces (*Colori*) ähnlich: „A me pare che 'l verde si possa più propriamente attribuire alla speranza: perciocché, quando si vede la terra coprirsi di verde erbetta e gli alberi adornarsi di verdi frondi, senza alcun dubbio allora si prende ferma speranza di dovere avere i frutti della terra“, zitiert nach Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 2307, Anm. 1.

127 Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 2322–2323. – Zu diesem Abschnitt in **App. A.20** vgl. auch den Verweis auf eine Passage bei Bernardo Tasso (*I tre libri degli Amori*, 1534–1537, Sonett CLXXIII) sowie bei Torquato Tasso (*Goffredo*, später: *Gerusalemme Liberata*, hier XIX): „[...] [N]el canto decimo nono alla ottava cinquantesima seconda: Inviti, fin che verde è fior di speme [...]“, vgl. Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 2306–2309.

128 Barocchi verweist zu den Edelsteinen auf eine Passage bei V. Borghini: „Egli [il verde] rappresenta altresì piante, prati, verdi erbetta e fronzuti colli, cose giocondissime e dilettevoli alla vista; però non dee esser tenuto in poca stima. Significa allegrezza, amore, gratitudine, amicizia, onore, bontà, bellezza e secondo la commune opinione speranza. Fra le pietre preziose s'assomiglia allo smeraldo [...]“, zitiert nach Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 2332, 2338.

IV Landschaft als Erkenntnis- und Erfahrungsraum

1 Ambiguität und Augenlust: Landschaft als ästhetische Kategorie

Wenn es um die Rezeptionsweisen von Landschaftsdarstellungen in der Frühen Neuzeit geht, scheinen primär drei Aspekte zentral zu sein, die zugleich als Bezugssysteme für die große Beliebtheit dieser neuen, ganz unterschiedlichen Bilder stehen – so die Annahme. Verschiedenartige Quellentexte weisen auf den visuell-ästhetischen Reiz von Landschaftsbildern hin, was in unterschiedlicher Gewichtung zugleich den religiösen sowie profanen Betrachterkontext betrifft. In einem ersten Schritt wird es um die sensuelle Wirkkraft der Malerei auf den Betrachter gehen ([Kap. IV.1](#)). Daneben scheint die Malereidisziplin der Landschaft seit dem 16. Jahrhundert als neue Erkenntnisform verstanden zu werden, was es in einem zweiten Schritt – als zweite große Kategorie der Bildbetrachtung – zu untersuchen gilt ([Kap. IV.2](#)). Landschaftskonzepte spielen aber nicht nur vor dem Hintergrund der (Universal-)Wissenschaften eine zentrale Rolle, sondern fungieren auch im spirituell-religiösen Bereich als Wissensform und Wissensordnung. Nicht zuletzt ist deshalb die vermittelnde Funktion von gemalten Landschafts- und Naturkonzepten auszumachen, die vor allem im religiösen – öffentlichen sowie privaten – Kontext eine zentrale Rolle spielt ([Kap. IV.3](#)). Die drei damit benannten zentralen Bereiche der Bildbetrachtung sind keineswegs strikt voneinander trennbar. Sowohl im privaten Sammlungskontext als auch im öffentlichen Raum entsteht ein Nebeneinander oder eine Überlagerung von ästhetischen, wissenschaftlichen und/oder religiösen Rezeptionsformen, zwischen denen

frühneuzeitliche Landschafts- und Naturkonzepte oszillieren.¹ Insofern wird es nun vielmehr darum gehen, in drei Teiluntersuchungen den Fokus jeweils auf die dominierenden Aspekte der Bildrezeption und der Bildfunktion zu legen, um so unterschiedliche Bezugssysteme für das Interesse der Betrachter und Sammler an Landschafts- und Naturkonzepten offenzulegen.

Im folgenden Abschnitt soll anhand eines Fallbeispiels aus dem frühen Cinquecento aufgezeigt werden, dass und wie ästhetische Kriterien und zeitgenössisches Kunstvokabular in einem Wechselspiel mit der Malpraxis und künstlerischen Strategien stehen. Zentral erscheinen dabei die Konzepte von Vagheit, Uneindeutigkeit, Schönheit und dem so generierten visuellen Reiz. In einem zweiten Schritt sollen auf rezeptionsästhetischer Ebene formal-ästhetische Reflexionen sowie Naturerlebnisse verschiedener Akteure innerhalb des Malereidiskurses Aufschluss über die Rezeption von gemalter und realer Landschaft geben (Kap. IV.1.3). Anhand der Quellentexte soll gezeigt werden, dass Vokabular und ästhetische Wahrnehmung, so auch wahrnehmungspsychologische Themen, zwischen den Bereichen realer Natur und malerischer Fiktion oszillieren und sich damit auch auf dieser Ebene ambige Wahrnehmungsformen manifestieren.

1.1 Giulio Campagnolas *Schlafende in einer Landschaft* (ca. 1510)

Eine weibliche Aktfigur liegt mit dem Rücken zu uns gewandt vor einer Landschaft, die als eine Art Schwelle zu der in der Ferne wahrnehmbaren Stadtarchitektur erscheint (Abb. 38). Die entspannten Gesichtszüge und geschlossenen Augen lassen keinen Zweifel daran, dass die junge Frau am helllichten Tage in einen tiefen Schlaf gefallen ist, ganz ungestört durch den Betrachter – so möchte man meinen. Der Eindruck einer intimen Szene mag vor allem an der beschaulichen Wirkung der Landschaftspartie im Bildmittelgrund liegen. Der ruhige

¹ Zu den Formen der Überlagerung oder des Ersetzens religiöser Rezeptionsformen durch die ästhetischen vgl. Rosen 2010, S. 247–248, mit weiterführender Literatur; zum Verhältnis ästhetischer und wissenschaftlicher Naturwahrnehmung in der Renaissance vgl. Eusterschulte 1997.

und erholsame Charakter des Ortes auf einer Anhöhe legt die Assoziation mit einem *locus amoenus* oder einer arkadischen Landschaft nahe.² Allerdings wird keine rein bukolische Landschaft evoziert, denn die dunklen, im Schatten liegenden Partien der Bäume und Büsche betonen zugleich den ungewissen, geheimnisvollen Charakter der Landschaft. Zusätzlich versperrt die dichte Waldgruppe die Sicht auf den Horizont; sie fungiert als Abgrenzung zu dem dahinter Verborgenen. Durch die Positionierung der Landschaft in der oberen Bildhälfte sind die Büsche und die dichte Baumgruppe zum Großteil angeschnitten. Der Ausschnitt-Charakter verstärkt zugleich noch den optischen Eindruck eines Close-up der Aktfigur. Indem der Bildvordergrund undefiniert leer gelassen und die Szene in Untersicht dargestellt ist, wird der Betrachter ohne optische Hindernisse in die Szene involviert, gleichsam hineingesogen. Zunächst fällt der Blick auf die hellste Stelle an der Hüfte der Figur und wandert entsprechend der Lichtführung in fließender Aufwärtsbewegung gen Rücken, Schulter, weiter zum Profil des Gesichtes und schließlich über die andere Schulter und den Ellbogen zur Bildmitte. Dort müsste sich die rechte Hand der Figur befinden, die jedoch von einem Tuch verhüllt wird. Folgt man schließlich der leicht angewinkelten Beinhaltung, ergibt sich die erste visuelle Unsicherheit: Ist die Hand zwischen den Oberschenkeln eingeklemmt oder ruht sie auf dem Unterkörper? Denn mit Sicherheit lässt sich im Bildzentrum lediglich feststellen, dass dieses die Hand bedeckende Tuch zwischen den Beinen verläuft und sich als Liegefläche unterhalb der gesamten Länge der Figur erstreckt – mit Ausnahme des Kopfes. Dieser scheint in einer nicht präzisierbaren Haltung aufzuliegen, womöglich auf dem Baumstumpf links der Figur – so der erste Eindruck. Da der Kopf aber im Grunde den Baumstumpf gar nicht berührt, lediglich das Haar und der Hals scheinen ihn zu streifen, lässt sich vermuten, dass er von dem für den Betrachter nicht sichtbaren linken Arm gestützt wird. Jedoch kann es sich bei dieser zweiten Option unmöglich um eine bequeme, langfristige Schlafposition handeln. Ruht der Kopf dann womöglich auf einem Kissen? Einen Hinweis darauf

2 Zur arkadischen Naturbildlichkeit, dem alten und neuen Arkadien und dem *locus amoenus* bis Giorgione vgl. Korbacher 2007.

könnte der helle Fleck rechts des Kinnes geben, wobei Farbe, Form und Textur nicht weiter präzisierbar sind. Oder handelt es sich dabei etwa um das Blatt einer Pflanze? Mit diesen sich häufenden Ungewissheiten im Bewusstsein wandert unser Auge in die Bildmitte, die sich durch die starken Lichtkontraste und die Kleinteiligkeit der Blätter und Äste von der Figur deutlich absetzt. Unser prüfender Blick tastet besonders die dunkelsten Stellen nach weiteren aufschlussreichen Informationen ab wie etwa einer Schäferfigur oder einem Betrachter im Bild. Nachdem, außer einer dichten Wand aus Wald und Gebüsch, keinerlei Attribute, Figuren, Tiere und dergleichen zu erkennen sind, schweift unser Blick schließlich über die Landschaftsszenerie in die obere rechte Bildecke zu einer angeschnittenen Architekturansicht, in der lediglich eine Stadtmauer sowie einige Häuser auszumachen sind, jedoch keine Personen. Auch der schmale Ausblick links des Wäldchens lässt lediglich den Himmel erkennen. Ob sich etwas oder jemand hinter dem die Sicht versperrenden Waldabschnitt befindet, bleibt ebenso unklar.

Auch ein Betrachter im 16. Jahrhundert mag sich die Frage nach der Identität der jungen, schönen Frau und nach ihrem Aufenthaltsort gestellt haben. Nicht nur bedingt durch unser Vorwissen, sondern auch durch das eines bewanderten Betrachters um 1510, suggeriert die Szene mit arkadischer Landschaft³ zunächst einmal eine mythologische Figur. Es könnte sich um eine schlummernde Venus oder eine Nymphe handeln, wengleich jegliche Attribute beziehungsweise Symbole, wie etwa ein Satyr, Pan oder ein Hirte, Blumen, Früchte, Tiere oder Gegenstände fehlen – bis auf den nicht eindeutig zu interpretierenden Schal.⁴ Trotz fehlender ikonografischer Hinweise eröffnet der Maler ein poetisch-literarisches Assoziationsfeld. Insofern ist zu vermuten, dass es gerade diese ikonografischen Uneindeutigkeiten und Ambiguitäten sind, die für einen frühneuzeitlichen Betrachter den visuellen Reiz und ästhetischen Genuss der Szene ausmachten. Im Folgenden ist deshalb

3 Zur arkadischen Landschaft in den Stichen Giulio Campagnolas im Kontext venezianischer Landschaftsmalerei vgl. Korbacher 2015, S. 7–8; dies. 2007, dort auch zur venezianischen Malerei vgl. ebd. S. 143–180; Kat.Ausst. Berlin 2014; Brown 2010; Emison 1992. Zum Motiv der Nymphen und Hirten in den Stichen G. Campagnolas vgl. Sorce 2004, zum Fallbeispiel vgl. ebd. S. 89–97.

4 Vgl. dazu S. 162.

zu überprüfen, ob es sich um eine beabsichtigte Bildstrategie Campagnolas handelt. In Anbetracht der Hypothese einer gewollten Ambiguität und Augenlust scheint sich für den Maler eine Landschaft in Kombination mit einer weiblichen Aktfigur besonders geeignet zu haben.⁵ Mehr noch, es scheint ein ganz spezifisches Landschaftskonzept generiert worden zu sein, das sich im Wechselspiel mit dem literarischen Arkadien zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Venedig als zentrales Anliegen der Maler herausstellt.⁶ Gleichzeitig haben diese neuen Bilder Konjunktur, wovon die hohen Auflagen der gestochenen *invenzioni* Giulio Campagnolas zeugen.⁷ In dieser von Campagnola präferierten arkadischen Landschaftsikonografie kommen verschiedene Sinn- und Interpretationsebenen zum Tragen, was als ambige Bildstruktur bezeichnet werden kann. Bereits das dokumentierte, aktive Wirken Campagnolas in humanistischen Kreisen in Padua und Venedig gibt einen Hinweis auf die tieferen Sinnebenen des arkadischen, sich aus der Literatur speisenden, neuartigen Landschaftskonzeptes. Primär ist dies für Campagnolas thematisch ‚offen‘ gehaltenes Stichwerk mit fünfzehn ihm zugeschriebenen Blättern zutreffend, denn im Gegensatz dazu lassen sich in seinen Gemälden mythologische Themen deutlich ausmachen.⁸ Das an humanistische Sammler gerichtete Stichwerk, so auch unser *Liegender weiblicher Akt in einer Landschaft* zwischen 1510 und 1515, zielt offensichtlich darauf ab, den Betrachter visuell zu irritieren und ihm die Möglichkeiten der imaginativen Projektion⁹ aufzuzeigen. Der Erfolg dieser Methode hängt wiederum von den jewei-

5 Für das Motiv liegender weiblicher Aktfiguren vgl. Meiss 1966; ders. 1967.

6 Zur arkadischen Naturbildlichkeit bis Giorgione vgl. Korbacher 2007.

7 Korbacher 2015, S. 7–8. Zusammenfassend zum neuen Interesse und zur Darstellungswürdigkeit dieser Landschaft im Austausch mit der pastoralen Dichtung, v. a. in Bezug auf Giulio Campagnola, vgl. Hochmann 2011a, v. a. S. 111–113.

8 Korbacher 2015, S. 7–8; zum Unterschied von druckgrafischem und malerischem Werkkorpus Campagnolas vgl. auch Brown 2010, hier S. 93; zu den 15 Giulio Campagnola zugeschriebenen Stichwerken vgl. Bartsch 1978ff., 25.2, S. 473–476; zu den arkadischen Themen im Stichwerk vgl. auch Sorce 2004; Holberton 1996.

9 Zum Spektrum der Erscheinungsformen, in denen sich Imagination konkretisiert – von Erinnerungen und Gedächtnisleistungen bis zu Träumen, Visionen, subjektiv bestimmten Sehnsüchten sowie Wünschen und Projektionen – vgl. Krüger 2000a, S. 7–9. Im größeren Kontext von Realität und Projektion als Strukturphänomen der Kunstproduktion sowie zum Diskurs der Wahrnehmungstheorie in der Kunst vgl. Büchsel 2006.

ligen Vorkenntnissen und Erwartungshaltungen der Betrachter ab.¹⁰ Im Folgenden ist zu zeigen, dass es sich im Kontext der venezianischen Privatsammlungen des frühen Cinquecento¹¹ um ästhetische Rezeptionsformen handelt, die sich als visueller, auch eindeutig erotischer Reiz der ambigen Darstellung präsentieren und zugleich den Horizont humanistischer Deutungsmöglichkeiten eröffnen. Bereits das kleine Format von etwa 12 x 18 cm regt zur nahsichtigen Betrachtung an. Wie bereits von der Forschung vermutet wurde, könnte ein verlorener Prototyp Giorgiones für Campagnolas Rückenfigur – von Mark J. Zucker eindeutig als Venus identifiziert – existiert haben.¹² Grund für diese Annahme ist die auf 1525 datierende Beschreibung Marcantonio Michiels einer Miniatur von Giulio Campagnola aus der Privatsammlung Pietro Bambos in Padua. Der Autor verzeichnet „eine weibliche Aktfigur nach Giorgione, liegend und in Rückenansicht“.¹³ Sowohl das Gemälde als auch der Stich Campagnolas könnten auf einen heute verlorenen Prototypen einer Rückenfigur Giorgiones zurückgehen, was wiederum als Gegenstück zu dessen berühmter *Schlummernden Venus* in Frontalansicht (Abb. 39) konzipiert gewesen sein könnte. Die Möglichkeit einer ursprünglichen Juxtaposition oder Gegenüberstellung der Gemälde Giorgiones in der Sammlung Girolamo Marcellos bleibt allerdings eine vage Vermutung. Denn aus dem Bericht Michiels geht keinerlei Pendant zur ‚Dresdner Venus‘¹⁴ hervor. Hierfür, so weiterhin das Argument Zuckers, würde jedoch die Tatsache sprechen, dass in derselben Zeit Raffael für einen Ausstellungsraum Philipps II. in Spanien eine entsprechende Gegenüberstellung von weiblichen Aktfiguren in Frontal- sowie Rückenansicht intendierte, und zwar von *Danae* sowie von *Venus und Adonis*. Folglich ist denkbar, dass Giorgione seinem eigenen Interesse an der Darstellung eines beidansichtigen, ide-

10 Zu den Formen der Überlagerung oder des Ersetzens religiöser Rezeptionsformen durch ästhetische vgl. Rosen 2010, S. 247–248, mit weiterführender Literatur.

11 Eine Auswahl an Literatur dazu umfasst Aikema 2005, darin auch Hochmann 2005; ders. 2008a; Mason Rinaldi, Stefania/Borean, Linda (Hg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venedig 2007; Kat.Ausst. Bonn 2002–2003; Burckhardt 2000; allgemeiner bei Hochmann 2002; enger gefasst bei Lüdemann 2008; zur Typologie von Sammlungen vgl. Pomian 1994.

12 Zur Argumentation von Mark J. Zucker vgl. Bartsch 1978ff, 25.2, S. 473–474.

13 Ebd.; „Una nuda tratta da Zorzi, stesa e volta“, vgl. Michiel 1888, S. 22.

14 Vgl. zusammenfassend dazu Lüdemann 2008, S. 23–62; Korbacher 2007, S. 167–171.

alen weiblichen Körpers in Form von zwei Gemälden nachging und zugleich den Geschmack des männlichen Sammlers und Betrachters bediente. Weiterhin wäre ein derartiges Interesse auch in einem Stich Marcantonio Raimondis erkennbar: Im *Traum Raffaels* (1507–1509, [Abb. 40](#)) liegen zwei schlafende weibliche Aktfiguren in Frontal- sowie Rückenansicht innerhalb einer Bildfläche in Juxtaposition zueinander. Die Anatomie und Körperhaltung der Rückenfigur kommt der Version Campagnolas sehr nahe. Aus diesem Grund lässt sich vermuten, dass ein verlorener Prototyp Giorgiones sowohl für die Rückenfigur Raimondis als auch für die Campagnolas existiert hat.¹⁵ Abgesehen von einer motivischen Referenz ist Raimondis Kupferstich noch auf einer weiteren Ebene für die Deutung unseres Fallbeispiels relevant. Wie Ulrich Pfisterer erklärt, waren „Schlafen, Traum und Fantasie von Frauen in der Frühen Neuzeit immer auch sexuell konnotiert“.¹⁶ Zusätzlich wird die erotische Wirkung der Figur Campagnolas durch ihre Rückenansicht noch verstärkt, was seit der Antike als die Wirkmacht von Bildwerken *a tergo* diskutiert wurde.¹⁷ Und noch auf einer dritten Ebene besteht ein Bezug zur sexuell konnotierten Figurendarstellung im *Traum Raffaels*: Die schräg von oben zu sehende Nackte, das heißt in Draufsicht aus Perspektive des Betrachters, erweckt „den Eindruck, der Betrachter stehe unmittelbar vor der Liegenden, blicke von oben herab, ja beuge sich fast über sie. Zumindest einem männlichen Blick musste es daher scheinen, als sei er in die Rolle eines voyeuristischen Satyrs versetzt“¹⁸, wie es aus der Antike sowie einem zeitgenössischen Stich aus Francesco Colonnas Werk *Hypnerotomachia Poliphili* (1499, [Abb. 55](#)) bekannt war.¹⁹ „Dem solchermaßen forcier-

15 Zur Argumentation vgl. Bartsch 1978ff, 25.2, S. 473–474; vgl. auch Kat.Slg. Washington 1973, S. 399.

16 Pfisterer 2011d, S. 323; dazu sowie zur erotischen Dimension des Kupferstiches vgl. Ruvoldt, Maria: *The Italian Renaissance. Imagery of inspiration: metaphors of sex, sleep, and dreams*. Cambridge u. a. 2004.

17 Zur besonderen Wirkmacht vgl. Pfisterer 2011d, S. 323, vgl. die Künstleraneddote des Plinius; dazu Hinz, Bertold: *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München u. a. 1998.

18 Pfisterer 2011d, S. 324 u. Abb. 1, hier bzgl. Artemisia Gentileschis (?) *Schlafende Pic-tura* (ca. 1615/1630, Le Mans, Musée de Tessé).

19 Für weitere Vergleichsbeispiele und weiterführende Literatur zur Aktualität des Motivs wollüstiger Naturwesen vor einer schlafenden Schönen in der Renaissance vgl. Pfisterer

ten Aufheben der Grenze zwischen Bild und Betrachter, dem aktiven Einbeziehen der Person vor der Leinwand arbeitet schließlich auch der [...] Lichteinfall von rechts zu, der erneut die Körperlichkeit der Schlafenden betont“, wie Pfisterer in Bezug auf eine andere ‚Schlafende‘ konstatiert.²⁰

Ganz unabhängig von der möglichen Existenz eines Prototyps Giorgiones sprechen die reine Anzahl und die Variationen venezianischer Bilder und Stiche mit dem Sujet weiblicher, liegender Aktfiguren in Landschaftsumgebungen aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts für eine große Beliebtheit frontal- sowie rückenansichtiger Darstellungen. Darüber hinaus mögen die humanistischen Kenntnisse Campagnolas mindestens genauso ausschlaggebend für das künstlerische Interesse am Motiv der Rückenfigur gewesen sein. Die Anekdote zur Entstehung einer Rückenfigur im Medium der Malerei geht auf eine Passage aus Jacopo Sannazaros berühmtem Prosagedicht *Arcadia* (ca. 1485, überarbeitet ab 1496, erster autorisierter Druck 1504) zurück.²¹ Sannazaro berichtet von den Hirten und ihrer großen Bewunderung für die Fresken über dem Eingang zum Tempel der Hirtengöttin Pales, worunter sich eine Venusfigur befand, die aufgrund ihrer überwältigenden und somit malerisch nicht darstellbaren Schönheit von den Künstlern als Rückenfigur wiedergegeben wurde.²²

Vor diesem Hintergrund ist zuletzt noch zu überlegen, ob nicht auch die neuartige, technische Ausführung Campagnolas als Ausdruck einer poetischen Bildstruktur verstanden werden kann.²³ Die differenzierte Oberflächenbehandlung von Körper und Landschaft wird mittels der

2011d, S. 324 u. Abb. 1; hier auch zur theoretischen Diskussion über den ‚männlichen Blick‘, vgl. ebd. Anm. 34. – Zu Inhalt und Bedeutung der *Hypnerotomachia Poliphili* vgl. Burioni 2013.

20 Pfisterer 2011d, S. 324, hier in Bezug auf ein anderes Bild, vgl. S. 158.

21 Vgl. dazu Korbacher 2012, S. 22ff., mit weiterführender Literatur vgl. ebd. S. 32, Anm. 18. Der Gesamttitle lautet: *Libro Pastorale nominato Arcadio*; Vorbild hierfür waren Vergils *Eklogen*. Zur Datierung der *Arcadia* vgl. Pfisterer 2002, S. 118.

22 „Diffidandosi di Venere fare sì bella come bisognava, la volta di dipinse spalle“ (Sannazaro, *Arcadia*, Prosa 3, 78; vgl. Sannazaro 2013), vgl. dazu Korbacher 2015, S. 7–8 u. Anm. 29; zu diesem Motiv vgl. auch Emison 1992, S. 276.

23 Für die folgende Argumentation vgl. Korbacher 2015, S. 7–8.

Punktierstich-Technik, auch Kornraster genannt, erzeugt.²⁴ Anders als Schraffierungen erzeugen die dicht nebeneinander gesetzten Punkte eine graduelle Abstufung der Lichter und Schatten und ermöglichen so eine noch größere Differenzierung der Materialität der Objekte. Die so generierte atmosphärische, nahezu poetische Stimmung korrespondiert mit der literarischen Vorlage Sannazaros.²⁵ Dessen Beschreibung der Landschaftsbilder im Tempel lässt kein konkretes Thema erkennen, sondern repräsentiert vielmehr das Goldene Zeitalter im Einklang mit der Natur.²⁶ Die daneben eingesetzten kurzen Linien Campagnolas können als Entsprechung zur Prosa gesehen werden, beides lässt sich als klar, umschreibend, dynamisch und narrativ charakterisieren. Die Punktierung dagegen entspräche dem lyrischen Stil, beides erzeugt Stimmung, Atmosphäre und Harmonie. Die Engführung von Malerei und Dichtung aufgrund ihres schöpferischen Potenzials stellt bekanntermaßen auch in der zeitgenössischen Kunsttheorie ein wichtiges Thema dar. So argumentiert etwa Paolo Pino im *Dialogo di Pittura* (Venedig 1548): „Weil die Malerei eigentlich Dichtung ist und somit Erfindungsleistung [*invenzione*]²⁷ und sie noch nie Gesehenes darzustellen vermag.“²⁸

24 Eine entsprechende Technik ist auch in einem kleinformatigen Gemälde Campagnolas zu sehen, in dem ebenso eine nackte weibliche, jedoch stehende Rückenfigur dargestellt ist (Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 19,1 x 16,5 cm, New York, Brooklyn Museum of Art); zur Verbindung mit dem Kupferstich aufgrund der Punktiertechnik vgl. Korbacher 2015, S. 7–8; Christiansen 1994; Tietze, Hans/Tietze-Conrat, E.: „Giulio Campagnola's engravings“, in: *Print Collector's Quarterly* 29.2 (1942), S. 179–207, hier S. 195. Es wird vermutet, dass Campagnola Punkte und Schraffur von Fall zu Fall unterschiedlich einsetzte, vgl. Kat.Slg. Washington 1973, S. 390–401.

25 Dazu auch Hochmann 2011a, S. 108ff. Zu arkadischer Naturbildlichkeit bis Giorgione vgl. Korbacher 2007.

26 Pfisterer 2002, S. 118.

27 Zum Begriff *invenzione* vgl. Vasari 2004, S. 207–209.

28 „E perché la pittura è propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparere quello che non è [...]“, vgl. Pino 2011, S. 114. – Vgl. S. 182; vgl auch Krüger 2001, S. 121–123: „Was hier beschworen wird, ist im Kern der Gedanke einer Malerei des Unmalbaren, die Vorstellung von der Malerei als einer Poesie des Imaginären. Das bekundet im frühen 15. Jahrhundert ausdrücklich bereits Cennino Cennini, wenn er [...] die Malerei als eine Kunst begreift, die ‚ungesehene Dinge‘ erfindet und sie unter dem ‚Schatten von natürlichen Dingen verbirgt‘, um hierdurch ‚das, was nicht ist, darzubieten, als sei es‘. Sich der Festlegung auf Vorgaben der faktischen Wirklichkeit zu entheben und die Freiheit eines fiktiven, poetisch geformten Anblickes zu gewinnen: eben hierin gründet für ihn der besondere Rang der Malerei, der sie als Poesie bekrönen lässt“, vgl. ebd.

Nicht zuletzt sind es gerade der ästhetische Reiz und zugleich die schwierige Greifbarkeit des optischen Eindrucks dieser neuen Bildthemen – häufig mit atmosphärischen sowie tageszeitlichen Variationen einhergehend –, die verschiedene Ausformungen von Ambiguitäten implizieren. Richten wir den Blick auf Campagnolas weiblichen Akt, um diese Überlegung zu konkretisieren (Abb. 38). Bereits die Forschungsdiskussion bezüglich Benennung und Zuordnung des umstrittenen Bildes zu bestimmten Bildkategorien wie etwa religiös oder profan, zeitgenössisch, allegorisch oder mythologisch, deutet auf diese Vermutung hin.²⁹ Die neuere Forschung identifiziert die Figur nicht als Venus, sondern vorrangig als Nymphe³⁰, eine weibliche Naturgöttlichkeit Arkadiens.³¹ Das Argument ist primär an den Landschaftstypus in den Stichen Campagnolas gekoppelt, die einen Kontrast zwischen der urbanen und der pastoralen Welt erkennen lassen. Dabei werden die Architekturelemente als intellektuelles Gegenstück zur Schlichtheit der Natur aufgefasst. Die Nacktheit der Figur wird als Attribut der pastoralen Landschaft interpretiert, beides wird nicht narrativ in Verbindung gesehen, sondern ihrem Wesen nach. Auch wenn in der Forschung eingeräumt wird, dass speziell das Landschaftskonzept in Campagnolas Bild mit Rückenfigur gerade nicht der Idylle des literarischen Arkadiens entspricht (mit Bächen, Hirten etc.), sondern vielmehr die Dichotomien von Licht und Schatten, Sichtbarem und Verborgenen, Stadt und Land, Tod (vgl. Schlaf als kleiner Tod) und Traum aufmacht, will man in der weiblichen Figur doch eine Nymphe sehen und nicht etwa eine andere mythologische Gestalt.³² Hierfür würde eine Venus, eine Personifikation, etwa als *Natura* oder *nuda Veritas* oder eine biblisch konnotierte Figur in Frage kommen – denkbar wäre auch ein zeitgenössischer weiblicher Akt, womöglich mit Porträtcharakter.³³

S. 123. – Zur Beziehung von Linien/Punktierung und Prosa/Lyrik vgl. Korbacher 2015, S. 7–8.

29 Dazu generell auch Rosen 2010, S. 264.

30 Vgl. Korbacher 2015, S. 7–8.

31 Zu arkadischer Naturbildlichkeit bis Giorgione vgl. Korbacher 2007.

32 Vgl. Korbacher 2015, S. 7–8.

33 Für eine systematische Darstellung möglicher Deutungsansätze für profane weibliche Aktdarstellungen in der Frühen Neuzeit vgl. Pfisterer 2012b, S. 206–208; für die neuere Interpretation als ‚Nymphe‘ vgl. Korbacher 2015, S. 7–8; für die Spezifik der Land-

Einen einzigen ikonografischen Hinweis gibt das ausgebreitete Tuch, auf dem die Figur liegt, welches allerdings sowohl in der literarischen und bildlichen Darstellungstradition der *dormente Venere* zu finden ist als auch in der von Nymphen.³⁴ Handfeste Argumente für eine eindeutige Identifizierung der Figur lassen sich offenbar nicht finden. Die Interpretation liegt im Auge des Betrachters, sowohl in denen der heutigen Eigentümer der erhaltenen Stiche, wie etwa den Museen, als auch denen der Besitzer zur Entstehungszeit des Werkes. Die Vermutung, dass eine ikonografische, vom Maler bewusst eingesetzte sowie von Betrachtern geschätzte Uneindeutigkeit vorliegt, lässt sich deshalb aufrechterhalten.³⁵

Wie in der aktuellen Forschung bereits herausgearbeitet wurde, lassen sich Anfang des 16. Jahrhunderts sowohl auf produktions- als auch auf rezeptionsästhetischer Ebene Darstellungen des nackten (Ideal-) Körpers als „Musterbeispiele für visuelle Ambiguität und Vagheit“³⁶ verstehen. Wie Ulrich Pfisterer konstatiert, ist „das Bild des nackten (idealen) Körpers [...] nie eindeutig, es erlaubt immer verschiedene Formen und Möglichkeiten des erotischen Begehrens, lässt konkurrierende Ideen zu Geschlecht, körperlicher Verletzbarkeit und Vergänglichkeit assoziieren, provoziert Differenz-Erfahrungen der Darstellung zu Wirklichkeit und Textwissen.“³⁷ Zum einen eignen sich die formalen, ikonografischen Charakteristika für eine aktive, bewusst vage oder

schaft Campagnolas vgl. Sorce 2004, S. 73; zu *Natura* und Venus in der arkadischen Naturbildlichkeit bis Giorgione vgl. Korbacher 2007, S. 35–38.

34 Zur Tradition der *dormente Venere* vgl. Pfisterer 2012b, S. 206–208; zur Tradition der Nymphe vgl. Fiorenza 2008, S. 92–93; So beschreibt Francesco Colonna im illustrierten *Hypnerotomachia Poliphili* von 1499 die schlafende Nymphe auf einem prächtigen Stoff liegend; zur Verbindung von Landschaft und Schlafenden in der venezianischen Malerei vgl. Meiss 1966; ders. 1967; Dalmasso 2012; zu Landschaft und Natur in der *Hypnerotomachia Poliphili* vgl. Korbacher 2007, S. 159–161.

35 Vgl. dazu Pfisterer 2012a; ders. 2012b; Koos 2014; dies. 2011; Rosen 2010; dies. 2009; jeweils mit weiterführender Literatur.

36 Pfisterer 2012a, S. 29–30; für weiterführende Literatur zu historischen, psychologischen und ästhetischen Dimensionen des Mehrdeutigen vgl. ebd. S. 43, Anm. 26. Zur ursprünglichen Unterscheidung der Rhetoriklehre zwischen Ambiguität (*ambiguitas* als Wahlmöglichkeit zwischen alternativen, als solchen aber klar benennbaren Deutungsmöglichkeiten) und Vagheit (*obscuritates* bieten unklare oder tendenziell ‚offenes‘ Sinnpotenzial an) vgl. ebd. S. 43–44.

37 Ebd. S. 29–30.

ambige Darstellungsweise, zum anderen scheinen solche Bildthemen in der ‚passiven‘ Wahrnehmung des Betrachters Unsicherheiten auszulösen.³⁸ Im Folgenden soll dieser Punkt noch durch einen weiteren ergänzt werden, denn diese Überlegungen treffen neben dem weiblichen Körper auch auf Landschaftsdarstellungen, speziell in Verbindung mit ambigen (Akt-)Figuren, zu – so die Hypothese dieser Arbeit.

Für die Untersuchung unseres Fallbeispiels ist zunächst zu präzisieren, worauf sich die ambigen Aspekte innerhalb des Spektrums der Formen visueller Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit beziehen. Zugleich stellt sich die Frage nach der künstlerischen Intention der ambigen Bildstruktur. Für eine systematische Herangehensweise an diese Fragestellung ist es sinnvoll, unser Fallbeispiel auf die von Ulrich Pfisterer ausgearbeiteten Möglichkeiten von Ambiguität und Vagheit im Bild³⁹ hin zu überprüfen: Zunächst einmal sind (1) ikonografische Uneindeutigkeiten bezüglich Figur und Landschaft festzustellen, denn weder die Identifizierung der Figur ist eindeutig möglich, noch haben wir Gewissheit über mögliche Dinge oder Personen, die sich – so der visuelle Befund aus der Bildanalyse – hinter der Baumgruppe befinden. Hierfür sind mehrere, ikonografisch sowie zeitlich vergleichbare ambige Darstellungen aus Venedig und Umgebung im Medium der Zeichnung, Druckgrafik sowie der Malerei auszumachen wie etwa eine Zeichnung und ein danach angefertigter Stich Domenico Campagnolas (Abb. 41, Abb. 42), dem Adoptivsohn Giulio Campagnolas. Die zwei, wenn gleich variierenden, Versionen der frontalansichtigen Aktfigur inmitten einer Landschaft von 1517 sprechen für ähnliche ikonografische Mehrdeutigkeiten: Heute reichen die Titel von ‚*Rubende Frau*‘ (London, British Museum; New York, Metropolitan Museum), über ‚*Venus*‘ (London, British Museum; New York, Metropolitan Museum; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen; Wien, Graphische Sammlung Albertina) bis zu ‚*Nymphe*‘ (Berlin, Kupferstichkabinett). Ungeach-

38 Ebd.

39 Vgl. ebd., hier mit anderer Nummerierung, vgl. S. 45–54: (1) Verschiedene Deutungsangebote auf einer tieferen Sinnebene, (2) Unklarheiten auf der Ebene des ‚konventionellen Sujets‘, (3) Unbestimmtheit der Form oder des ‚natürlichen Sujets‘, (4) ‚Visuelle Leerstellen‘, (5) Mehrdeutigkeit durch unterschiedliche Betrachter, (6) nicht intendierte Mehrdeutigkeit, (7) vorgebliche Vagheit und Ambiguität.

tet der modernen Zuschreibungen ist davon auszugehen, dass auch ein zeitgenössischer Betrachter auf visuelle Irritationen stieß, bedenkt man etwa die Gestik. Hierfür würde zudem ein etwa 1570 entstandenes Bild mythologischen Themas von Tizian sprechen (Abb. 43). Die von einem Hirten flankierte, deutlich als Nymphe erkennbare Figur stellt ein motivisches Zitat nach der Rückenfigur Campagnolas (oder eines verlorenen Prototyps Giorgiones) dar. Folglich wurde die Ikonografie Campagnolas im 16. Jahrhundert auch seitens der Künstler als undefiniert wahrgenommen und eine ‚Venus‘ muss darüber hinaus nicht unbedingt im Deutungshorizont der Zeit gelegen haben.

Für die Rekonstruktion der künstlerischen Absichten und der Werkgenese eignen sich insbesondere Werke, die eine Vielzahl variierender Bildfassungen mit sich bringen. Hier bietet sich besonders ein Agostino Veneziano oder Giulio Campagnola zugeschriebener Stich mit der Darstellung eines weiblichen Aktes aus der Zeit um 1510 bis 1520 an (Abb. 44), der eine ähnlich vage Ikonografie aufweist wie unser Fallbeispiel von Campagnola. Im Vergleich mit Domenico Campagnolas *Rubender Frau in einer Landschaft* (Abb. 41, Abb. 42) ist die Körperhaltung dieser Figur ähnlich, jedoch lässt sowohl die Architekturansicht und Mauer als auch der Kopfschmuck (Lorbeer- oder vielmehr Olivenkranz?) Raum für unterschiedliche Deutungsoptionen.⁴⁰ In einem motivisch vergleichbaren Stich Agostino Venezianos, diesmal mit deutlich narrativerem Charakter, ergeben sich ebenfalls Unsicherheiten hinsichtlich der ikonografischen Deutung der Figur (Abb. 45). Die Tatsache, dass Variationen dieser Ikonografie in Form eines Nachstiches von Barthel und Sebald Beham (Abb. 46) – und wiederum einem Nachstich dessen (Abb. 47) – existieren, spricht für die Uneindeutigkeit und das Spiel mit den ikonografischen Möglichkeiten des Bildthemas ‚Frau‘. Aus einem ‚Weiblichen Akt‘ in Rückenansicht, flankiert von einem Knaben (wobei gerade die Möglichkeit von Flügeln

⁴⁰ Der Lorbeerschmuck kann als Attribut der Nymphe für die Tugendhaftigkeit und das rechte Maß gedeutet werden, vgl. dazu Fiorenza 2008, S. 98; der Olivenkranz (Kotinos) dagegen lässt sich als Symbol des Sieges oder des Friedens deuten, was in diesem Fall weniger Sinn ergibt. In der Kurzbeschreibung des British Museum in London heißt es bezeichnenderweise nur ‚Kranz‘ (*wreath*).

formal uneindeutig gemalt ist, vgl. [Abb. 45](#)), wird im Beham-Nachstich zunächst eine ‚Frau mit Kind und Buße des hl. Johannes Chrysostomus‘ ([Abb. 46](#)), und im zeitlich nächsten Nachstich eines anderen deutschen Künstlers wiederum eindeutig eine ‚Frau (Venus?) mit Putto und Buße des hl. Johannes Chrysostomus‘ ([Abb. 47](#)). Irritierend ist letzterer Stich auch, weil die Geschichte des Heiligen eine junge Frau mit Sohn involviert, nicht aber eine Figurengruppe, die wie hier vielmehr als Venus (?) mit Cupido erscheint. In den Nachstichen liegt außerdem buchstäblich im Dunkeln, auf wen oder was die Figurengruppe blickt. Nicht zuletzt deutet die starke Variation der Landschaft in allen drei Versionen auf einen ‚offenen‘ Kontext hin, in dem die Figur je nach Bedürfnis situiert, positioniert, frisiert, attribuiert (Knabe/Sohn/Cupido) und mittels ihrer Landschaftsumgebung atmosphärisch aufgeladen werden kann. Denn im Original befindet sich die Figur vor einer klar erkennbaren Stadtarchitektur und einer friedlichen Berglandschaft ([Abb. 45](#)). Im Nachstich der Beham-Brüder ist die Stadt sodann weiter in den Hintergrund getreten, nun in Form eines Kastells, dafür ist nun für narrative Zwecke ein gewaltiger Felsen hinter den Figuren zu sehen, die bereits einen entschieden bedrohlicheren Landschaftscharakter evozieren ([Abb. 46](#)). Im zeitlich späteren Nachstich auf Grundlage des Beham-Blattes bleibt der Felsen bestehen, die Gesteinsbrocken links des Armes der Rückenfigur lassen außerdem Assoziationen mit einem Totenschädel aufkommen ([Abb. 47](#)). Diese deutlich in ihrer Dramatik gesteigerte Interpretation der Natur wird zusätzlich durch den wilden und furchteinflößenden Wald komplementiert. Die Stadt, nun mit erkennbar nordischem Charakter, ist im Hintergrund kaum noch wahrzunehmen.

Zusammenfassend findet folglich eine Verlagerung von Stadt zu Natur, von Sicherheit zu Unsicherheit, von profaner oder mythologischer zu religiöser Thematik statt. Richtet man den Blick auf ein letztes Vergleichsbeispiel Agostino Venezianos, wird die Bandbreite der Deutungsoptionen solcher Landschaftsbilder klar ([Abb. 48](#)). Es handelt sich hier nicht um eine liegende, schlafende oder erwachende Figur, sondern um eine kniende Frau vor einer Grotte, die einen Konvexspiegel in der rechten Hand hält und an deren linker Seite sich

eine dämonische Schlange befindet. Die von der Forschung zunächst wegen des Drachens als ‚hl. Margareta von Antiochia‘ vorgeschlagene Deutung lässt sich leicht aufgrund des jungfräulichen Martyriums der Heiligen verwerfen, bedenkt man die laszive Kleidung (und das Fehlen eines Heiligenscheins). Eine andere Denkoption ist die einer Hexenfigur, wofür das Attribut des konvexen Spiegels und der Schlange sprechen würde.⁴¹ Nicht zuletzt erscheinen die Formen der Felslandschaft nahezu organisch, beziehungsweise wirken wie verschleiert, und unterliegen somit einem hochgradig ambigen Bildkonzept.

Die ikonografischen Ambiguitäten beschränken sich beim Thema ‚weibliche Figuren in Landschaften‘ natürlich nicht auf die Druckgrafik; hierfür genügt ein Blick auf Giorgiones *Gewitter* (Abb. 49) – oszillierend zwischen profaner und sakraler Thematik⁴² –, Giovanni Carianis *Junge Frau vor einer Landschaft*⁴³ (Abb. 50) oder Dosso Dossis *Erwachende Venus* beziehungsweise *Psyche*⁴⁴ (Abb. 51) sowie dessen *Mythologische Szene mit Pan*⁴⁵ (Abb. 52), die allesamt vielfältige Interpretationen zulassen. Letzteres Bild ist als Synthese des erotischen Begehrens und eines humanistischen Anspruchs zu verstehen, womit der Künstler den Geschmack Alfonso I. d’Este und

41 Zu letzterer Deutung vgl. Jill Burke in Korrespondenz mit dem British Museum in London, vgl. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1441269&partId=1&searchText=agostino+veneziano&page=3; oder <http://bit.do/Veneziano> (30.03.2017), mit weiterführender Literatur zu ersterer Deutung.

42 Zusammenfassend dazu vgl. Korbacher 2007, S. 162–180, v. a. S. 163–166; vgl. auch Arasse 2000, S. 45–47.

43 Umfassend dazu vgl. Lüdemann 2008, Einleitung u. S. 9–22, 142–154.

44 Zu den konträren Deutungen vgl. Lüdemann 2008, S. 155–190 (als Venus) u. Kat. Ausst. Trient 2014, S. 176–178 (als Psyche).

45 Zu Deutungsansätzen und Ambiguität in diesem Bild vgl. Pastore, Raffaella: „L’Allegoria con Pan‘ di Dosso Dossi al Getty Museum. Dal ‚furor erotico‘ al ‚purus amor‘ nel segno di Polifilo“, in: *Politico* 5 (2008), S. 37–51; Fiorenza 2008, S. 79–109, mit weiterführender Literatur zu früheren Deutungsversuchen; Kat. Ausst. New York 1998, S. 203–209; Ciammitti 1998b; Koos 2011, S. 50, hier auch zum ambigen Motiv der Biterorangen, was auch auf das Bild der *Erwachenden Venus* von Dosso Dossi u. der *Venus mit Amoretten in einer Landschaft* von Battista Dossis (vgl. Abb. 51, Abb. 54) zutrifft; zu diesem Motiv vgl. auch Fiorenza 2008, S. 85–87. – Vgl. auch Dosso Dossis kompositorisch ähnliche *Mythologische Allegorie* (Rom, Galleria Borghese), dazu Fiorenza 2008, S. 96–98; Kat. Ausst. New York 1998, S. 203–209; Kat. Ausst. Trient 2014, S. 190–192. Für weiterführende Literatur zum Pan-Bild vgl. Koos 2011, S. 66, Anm. 28.

seines Kreises am Hof von Ferrara antizipiert haben dürfte.⁴⁶ Das fantastische Landschaftskonzept Dossis wird in der Forschung häufig mit dem Charakter der Dichtung Ariostos verglichen, was insbesondere im Bild der *Zauberin Melissa* durch einen inhaltlichen Bezug zum Ritterepos *Orlando Furioso* (1516) zum Tragen kommt, die so als *Circe* identifiziert wird (Abb. 53).⁴⁷ Dossis Bilder, die grundsätzlich für deren uneindeutige Interpretation bekannt sind – ähnlich wie auch das Werk Giorgiones – werden in der Einleitung der Lebensbeschreibung Dosso Dossis in der ersten Ausgabe von Vasaris *Viten* (1550) in Beziehung zum literarischen Schaffen Ariostos am selben Hof in Ferrara gesehen:

Wiewohl die Malerei durch Linien Gestalt gewinnen und sich als eine wortlose Poesie geltend machen kann, so bleiben doch Malerei und Dichtkunst stets durch eine Kluft voneinander geschieden; denn jene ist stumm, diese redet; allein der Pinsel kann, was die Feder ausgesprochen, soweit der Gegenstand es zulässt, durch Stellung, Gebärden etc. [*con l'artificio et co'gesti maravigliosi*] wiedergeben und ausdrücken. Deshalb fügte es ein günstiges Geschick, dass zu Ferrara gleichzeitig mit dem göttlichen Dichter Lodovico Ariosto der Maler Dosso geboren ward.⁴⁸

46 Vgl. dazu Fiorenza 2008, S. 79–100, hier S. 82–83; allgemeiner zu Dosso Dossi vgl. Kat.Ausst. New York 1998; Ciammitti 1998a; Kat.Ausst. Trient 2014.

47 Bereits Burckhardt wies 1860 auf diesen Zusammenhang von Dichtung und Malerei hin (vgl. Burckhardt 2006). Schlosser identifiziert sodann die Figur mit der Zauberin Melissa aus dem Ritterepos, vgl. Schlosser, Julius von: „Jupiter und die Tugend. Ein Gemälde des Dosso Dossi“, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 21 (1900), S. 262–270, hier S. 268–269; zusammenfassend dazu vgl. Kat.Ausst. New York 2008, S. 114–118; Fiorenza 2008, S. 101–126, hier auch zur Ambivalenz seiner Bilder; für weiterführende Literatur dazu vgl. Koos 2011, S. 62, Anm. 6. Für eine stilistische sowie semantische Untersuchung der Landschaftsmalerei Dossis, v. a. bzgl. des Kommentars Paolo Giovios (vgl. Kap. IV.1.3, S. 382 u. App. A.36) sowie bzgl. der Bezugssysteme Dossis vgl. Colby 2008. Zur Beziehung von Dossis und Ariostos Werk vgl. Fiorenza 2008, S. 101–126; dazu auch Wood, Christopher: „Countermagical combinations by Dosso Dossi“, in: *Res* 49/50 (2006), S. 151–170; zum Liebeskonzept des *amor cortigiano* in Ariostos *Orlando Furioso* vgl. Steigerwald 2012; zur Beziehung von Paradies und Poesie in der arkadischen Naturbildlichkeit bis Giorgione vgl. Korbacher 2007.

48 Dt. Übersetzung zitiert nach Vasari 1983, Bd. 5, S. 26, Anm. 27. – „Benchè il Cielo desse forma alla pittura nelle linee, e la facesse conoscere per poesia muta, non restò egli però per tempo alcuno di congiungere insieme la pittura e la poesia, acciò che se l'una stesse muta, l'altra ragionasse; et il pennello con l'artificio et co'gesti maravigliosi mostrasse quello che gli dettasse la penna, et formasse nella pittura le invenzioni che se

Für die Untersuchung der Betrachterrezeption auf einer anderen Ebene ist ein Blick in die Bezeichnungen solcher Bilder in den zeitgenössischen Sammlungsinventaren nicht uninteressant. In dem bereits erwähnten, posthumen Inventar der Sammlung Kardinal Benedetto Giustinianis von 1621 (Kap. II.2.2) wird die Ikonografie knapp 70 Jahre nach Entstehung der *Venus mit Amoretten in einer Landschaft* (1546–1548, Abb. 54) von Battista Dossi – dem jüngeren Bruder Dosso – und Werkstatt folgendermaßen erfasst: „Ein Tafelbild mit einer Venus und ringsherum vielen Putten“.⁴⁹ Der Wortlaut entspricht in etwa dem des posthumen Inventars der Sammlung Vincenzo Giustinianis von 1638, was in diesem Fall aufgrund der enthaltenen Putten eine recht eindeutige Figurenidentifizierung als Liebesgöttin zulässt: „Ein Tafelbild mit einer Venus und verschiedenen Amoretten sowie Landschaften [...]“.⁵⁰ Dass aber gerade das Motiv der Aktfigur in einer Landschaft, trotz der hier eindeutigen thematischen Zuschreibung, ein breites Assoziationsfeld eröffnete und sich abseits der Ikonografie noch eine ganze Reihe weiterer Möglichkeiten der Ambiguität ausmachen lassen, soll im Folgenden aufgezeigt werden.

Bereits die große Anzahl und das variationsreiche Spektrum der Landschaftsbilder mit profanen, weiblichen (Ideal-)Körpern zu Beginn des venezianischen Cinquecento sprechen dafür, dass das Bildthema seitens der Maler bewusst für die von den Betrachtern geschätzten Ambiguitäten eingesetzt wurde. Grundsätzlich lässt sich ein Spektrum an möglichen Deutungsoptionen für profane weibliche Aktdarstellungen der Frühen Neuzeit benennen, wie Ulrich Pfisterer im Detail systematisch aufzeigen konnte. Dazu gehören (a) mythologische Figuren (Venus, Diana, Nymphen etc.) und (b) Personifikationen (*Natura*,

le convengono. Et per questo insieme co'l dono che a Ferrara fecero i fati de la natività del divino messer Lodovico Ariosto, accompagnando la penna al pennello, volsero che e' nascesse ancora il Dosso pittore ferrarese.“ Originaltext zitiert nach Vasari 1906, Bd. 5, S. 96, Anm. 8.

⁴⁹ Vgl. App. E.2 [143].

⁵⁰ Vgl. App. E.4 [177]. Auch im Zahlungsdokument von 1548 ist von einer Venus die Rede („l'altro [quadro] piccolo dove glie suso una Venere con sei putini cioè amor fato da giuro oltra mar [d'azzurro oltremare]“); hierzu sowie zur problematischen Zuschreibung v. a. der Figurenanteile vgl. Danesi Squarzina 2001, S. 224–226.

nuda Veritas etc.), deren venezianische Tradition wohl auf die liegende Figur einer Nymphe in Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* von 1499 zurückgeht (Abb. 55).⁵¹ Das Motiv der schlafenden Nymphe wurde in der Malerei in vielfältigen Kontexten verwendet, so etwa in Themen der Tugend, Laster, Fruchtbarkeit und Inspiration.⁵² Für die Ikonografie der Nymphe, beziehungsweise einer (halb-)nackten Schlafenden, waren dabei vor allem auch antike und frühneuzeitliche Texte zentrale Inspirationsquellen. Zu nennen sind hier vor allem Giovanni Boccaccios *Ninfale Fiesolano* (Florenz ca. 1345), Giovanni Pontanos *Lepedina Sive Pastorales* (Neapel 1498) und Pietro Bembo's *Gli Asolani* (Venedig 1505).⁵³ Die in antiken Quellen beschriebene liegende sowie schlafende Venus ist „antike Liebesgöttin und zugleich metaphorisch für erwachende Liebe und körperliches Verlangen“⁵⁴ zu verstehen. Daneben existiert auch das visuelle Vorbild einer antiken Kleopatra-Skulptur.⁵⁵ Weitere Interpretationsmöglichkeiten dieser Aktfiguren sind (c) Frühformen der Pornografie bei Zurücknahme thematischer Hinweise – was in unserem Fallbeispiel nicht zuletzt durch die unter dem Tuch verschwindende Hand evoziert wird –, (d) Status- und Potenzzeugnisse des männlichen Besitzers, wenn es sich um *cortigiane oneste* handelt, (e) Liebesbilder, (f) Hochzeitsallegorien oder Tugendmodelle und -appelle für zukünftige oder aktuelle Ehefrauen in antiker Tradition der Tugend (*virtus*) und Lust (*voluptas*)⁵⁶, und nicht zuletzt

51 Umfassend zu den Deutungsoptionen profaner weiblicher Aktdarstellungen der Frühen Neuzeit anhand von Quellentexten, zu deren Wahrnehmung und Funktion vgl. Pfisterer 2012b, S. 206–208, hier mit anderer Nummerierung; zur *Hypnerotomachia Poliphili* als Vorlage Dossis vgl. auch Fiorenza 2008, S. 83–85; zu Landschaft und Natur in der *Hypnerotomachia Poliphili* vgl. Korbacher 2007, S. 159–161; zu den erotischen Symbolen u. der poetisch aufgefassten Natur bei Dossi nach Vorbild der antiken erotischen Dichtung (*Priapea*) vgl. ebd. S. 85–92; zur Verbindung von Landschaft und Schlafenden in der venezianischen Malerei vgl. Meiss 1966; ders. 1967; Dalmasso 2012; Fiorenza 2008. Zum Liebeskonzept im Werk Colonnas vgl. Dickhaut 2012.

52 Vgl. dazu Fiorenza 2008, S. 79–100, v. a. S. 82; vgl. auch Meiss 1966; ders. 1967, S. 212–239.

53 Fiorenza 2008, S. 92.

54 Suthor 2004, S. 51–62.

55 Als antikes Beispiel einer halb nackten Schlummernden wird die Statue der schlafenden Kleopatra im vatikanischen Belvedere angeführt; für die antiken Quellentexte (*dormente Venere*) wird auf Claudian verwiesen, vgl. Pfisterer 2012b, S. 206–208. Zu Venusdarstellungen im Kontext von Sexualität und Malerei vgl. Suthor 2004, S. 51–62.

56 Umfassend dazu vgl. Lüdemann 2008.

(g) künstlerische Selbstreflexivität etwa in Form einer Maleriallegorie⁵⁷, in der „[w]eibliche Schönheit [...] als Synekdoche für künstlerische Schönheit und ‚Liebe zur Kunst‘“⁵⁸ verstanden wird, bis hin zu einer Interpretation der Maleriallegorie als Argument für die Malerei gegenüber der Poesie im Wettstreit der Künste. Aus der Untersuchung Pfisterers geht hervor, wie zwischen diesen Kategorien gewechselt werden konnte und dass Kombinationsmöglichkeiten und Variationen genutzt wurden, um so vielfältige Anspielungen, Ambiguitäten und Diskrepanzen zu generieren. Die Imaginationen und Projektionen der individuellen Betrachter erweisen sich als zentrales Anliegen der Maler und zugleich als wertgeschätztes Potenzial seitens der Betrachter.⁵⁹ Dabei war der Einsatz solcher Bilder je nach Rezeptionskontext und dem individuellen Betrachter höchst vielfältig und reichte von einem Geschenk bis zum Fetisch, von einem erotischen Anreiz über einen Tugendappell bis hin zu einem „Objekt sexueller Aufklärung“.⁶⁰

Aber zurück zu Campagnolas schlummernder Frau in einer Landschaft (Abb. 38) und den Formen der Ambiguität: Neben der bereits besprochenen (1) ikonografischen Ambiguität ist (2) auch die formale Unbestimmtheit im Sinne einer (2a) „visuellen Leerstelle“⁶¹ im Bildvorder-

57 Pfisterer verweist auf die Serie *Venus und Orgelspieler* von Tizian, vgl. dazu auch Suthor 2004.

58 Pfisterer 2012b, S. 209.

59 Ebd. S. 191–206. Zur künstlerischen Selbstreflexivität, die womöglich „als primäres Movens für einige Bilder verstanden werden darf“ vgl. ebd. S. 209–210: „Die erotisch-sexuelle Attraktion der Werke bezeugt die künstlerische Wirkkraft und teils als paragonales Argument sogar die Überlegenheit der Bilder über die Texte.“ Hier der Hinweis auf die Serie *Venus und Orgelspieler* von Tizian als Variation einer Maleriallegorie sowie auf die Beschreibung Antonio Persios (1576) von „Tizians Konzentration und Versenkung im Malakt explizit in Analogie zum Liebesakt und dessen ‚belebender Wirkung‘ für das ‚Werkkind‘“. – Vgl. dazu die Untersuchung der Formen malerischer Fiktion in ihrer Beziehung zur Wirklichkeit bei Krüger 2000a; Aspekte dieses Metaspiels sind etwa der literarische Mythos als Verkleidung der irdischen Interessen von Auftraggebern, die Wirkung der imaginären Erzählung auf die Imagination des Betrachters als Mitspieler der poetischen und malerischen Fiktion oder aber das Bild als Medium, das in seiner Eigenwirklichkeit eine Schwelle zwischen Imagination und Realität bildet, vgl. ebd. v. a. S. 93.

60 Pfisterer 2012b, S. 208–211.

61 Zu den Möglichkeiten der Ambiguität in diesem Kontext vgl. Pfisterer 2012a, S. 43–60, daraus sind auch die folgenden Kategorien – mit anderer Nummerierung – entnommen. In der Kategorie der „visuellen Leerstellen“ der Verweis auf den Bericht des Plinius vom „Timanthes-Effekt, der den maximalen Affekt einer Bildfigur in die Vorstellung

grund auszumachen, wodurch die Szene horizontal nach oben gerückt erscheint. Der untere horizontale Bildbereich ist nicht ausgearbeitet und lässt so keine Identifizierung seiner materiellen Beschaffenheit zu (Erde? Stein? Gras?), zumal die Textur der rechten Ecke des Schleiers gleicht und so die Imagination des Betrachters anregt. In diesem Fall handelt es sich zusätzlich um eine Art *non-finito*, was unter die Kategorie der ‚visuellen Leerstelle‘ fällt.⁶² Eine weitere hoch ambige ‚Leerstelle‘ wird durch die rechte Hand der Schlafenden evoziert, die durch das Tuch bis zum Handgelenk verdeckt ist und deren Position zur erotischen Stimulation des Betrachters dienen konnte. Auch in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts werden derartige Ambiguitäten geschätzt.⁶³ Ähnlich dazu ist die Unbestimmtheit der Form zu verstehen, was auch (2b) Zufallsbilder im Auge des Betrachters generieren kann. Ein Beispiel hierfür findet sich weniger in einer Frauenfigur als vielmehr in einer Landschaftsformation des bereits erwähnten Nachstiches der Beham-Brüder nach Agostino Veneziano (Abb. 46). Die Struktur der Felsformation erinnert an die von den Zeitgenossen bemerkten ‚Farbflecken‘ (*macchie*) in den Landschaftsbildern Tizians, wodurch jeweils die Betrachterimagination angeregt wurde. Eine derartige Pinselführung konnte dazu führen, dass sich die Ikonografie erst bei Zurücktreten vom Bild optisch generiert. Entsprechend konnten Darstellungen auch durch eine graduelle Näherung an die Bildober-

des Betrachters verlagert“, also einem „Kunstgriff, der auch zur Verhüllung des ‚Göttlichen‘ wie zur erotischen Stimulation dienen konnte“, vgl. ebd.; zudem der Verweis auf den Bericht von Plinius zu einem Gemälde des Parrhasios (*Historia Naturalis*, Buch XXXV, 36), auf denen die Konturen zu zeigen scheinen, was eigentlich hinter ihnen verborgen liegt; vgl. die Anspielung auf Diskussionen über das *sfumato* und *non-finito*; dazu auch Fehrenbach 2002; Pfisterer (2012a) verweist in diesem Zusammenhang auch auf eine Ambiguität der Wahrnehmung durch die Involvierung mehrerer Sinne bei der individuellen Betrachtung; zu den ‚Leerstellen‘ der Verweis auf Kemp, Wolfgang: „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung“, in: *Der Text des Bildes*, hg. von Wolfgang Kemp, München 1989, S. 62–88; Bättschmann 2010; zu Verhüllungen vgl. Krüger 2001.

62 Pfisterer 2012a, S. 50.

63 Vgl. etwa Paolo Pinos Anforderung an die Maler eine Figur „tutta sforciata, misteriosa et difficile“ in ein Bild aufzunehmen (*Dialogo della pittura*, 1548), „als Herausforderung an den Betrachter“ im Kontext der „Wertschätzung dieser Effekte“ von Ambiguität und der variierenden Betrachterprojektionen, vgl. Pfisterer 2012a, S. 50–51; hier auch zum Hinweis auf die Funktion der erotischen Stimulation durch ‚visuelle Leerstellen‘. Zur Textstelle bei Pino vgl. Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 115; für die Interpretation vgl. auch ebd. S. 412–413, Anm. 10.

fläche ihren Sinngehalt verlieren.⁶⁴ Diese wahrnehmungspsychologischen Effekte⁶⁵ sind vor allem in Hinblick auf die Beschreibung von Landschaftsbildern in der Frühen Neuzeit auszumachen, was die Landschaft vor allem bis Anfang des 17. Jahrhunderts zu einem besonders reizvollen Bildthema machte.

Für die rezeptionsästhetische Dimension sind weitere Formen der Ambiguität in dem von uns untersuchten Landschaftstypus zu berücksichtigen, die vom individuellen Betrachter abhängen. Bei jedem Werk ist davon auszugehen, dass sich verschiedene Deutungsmöglichkeiten einer Darstellung durch die unterschiedliche Wahrnehmung jedes Betrachters ergeben, die mit dem Hängungskontext, sozialem Rang, Vorwissen, Vorlieben, Gender⁶⁶ und so weiter zusammenhängen. Natürlich können bei der Bildbetrachtung auch „visuelle Fehlinterpretationen“, das heißt vom Maler unbeabsichtigte Mehrdeutigkeiten, entstehen, entsprechend der weiteren Kategorien von Ambiguität nach Pfisterer.⁶⁷

Zusammenfassend: Am Beispiel von Campagnolas liegendem Rückenakt in einer Landschaft dürfte schließlich deutlich geworden sein, dass gerade das Thema der Landschaft in der Malerei vor allem in Venedig zu Beginn des Cinquecento nicht zufällig mit weiblichen

64 Zu Ersterem vgl. die Anekdote zu einem Bild Tizians in [Kap. IV.1.2, S. 182](#) u. [App. A.41, S. 584](#); zu letzterem Fall vgl. Pfisterer 2012a, S. 47–50; hier der Verweis auf die Beschreibung Sperone Speronis von 1537 (gedruckt 1542) zu den Landschaftsausblickten (*lontani*) in einem Bild; zu diesem Effekt vgl. auch Fehrenbach 2002, Hoff 2003. – Formale Ambiguitäten wurden dabei seitens der Maler aktiv für den kreativen Prozess eingesetzt, wovon etwa Leonardos berühmte Flecken an der Wand zeugen, aus denen Ideen für die Bildentstehung generiert wurden, vgl. Pfisterer 2012a, S. 47–50; dazu auch Kemp 1977; Pedretti 2004.

65 Pfisterer 2012a, S. 47–50, dazu der Verweis auf Estienne Pasquier (*Des Recherches de la France*, Paris 1560, fol. 225v) und René Descartes (*Dioptrik*); vgl. dazu Zittel 2009, S. 296–297; Warnke 1997, S. 6–15.

66 Zum *gendering* (Geschlechterdifferenzierung als soziale Kodierung) vgl. Suthor 2004, S. 77–85, vgl. z. B. Liebeskonzeptionen und weibliches Begehren in Kunstpraxis, -theorie und -literatur im Kontext von erotisierenden weiblichen und männlichen Körpern.

67 Mögliche Fehlinterpretationen wurden später im gegenreformatorischen Kontext als „*pitture oscure e difficili da intendersi*“ oder „*pitture incerte*“ kritisiert, vgl. dazu Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), den Hinweis darauf bei Pfisterer 2012a, S. 51–53 u. Anm. 54. – Weitere Kategorien der insgesamt sieben bei Pfisterer genannten sind hier weniger relevant.

Aktfiguren enggeführt wurde. Denn aus Quellentexten geht hervor, dass sowohl der weibliche Körper als auch Natur- und Landschaftsformen sowie deren spezifische Phänomene aufgrund ihrer Vieldeutigkeit als ästhetisch besonders reizvoll galten. In Campagnolas Darstellung ließ sich auf vielfältigen Ebenen ein bewusstes Moment der Irritation und des Spielens mit der visuellen Unsicherheit des Betrachters feststellen. Am Beispiel des grafischen Werkes von Giulio Campagnola und seinen Zeitgenossen konnte das Spektrum der Formen von Ambiguität, Vagheit, Assoziation und Anspielung aufgezeigt werden. Wie bereits Valeska von Rosen an anderen Figuren innerhalb von Landschaftsprospekten nachweisen konnte, lag der Reiz dieser Bilder „wohl bereits für die Zeitgenossen auch und möglicherweise sogar gerade in der semantischen Offenheit der Darstellung [...]“. Sie bot das Potential, die Darstellungen performativ zu transformieren.“⁶⁸ Dieser Argumentation folgend, scheint hier der Reiz weniger im „Rätsel-Raten“ über das Sujet der Bilder gelegen zu haben als vielmehr im Interesse am Verwandeln der Figur, die zwischen sakral und profan (wie im Beispiel Venezianos) oder zwischen mythologischen (Venus/Nymphe), allegorischen (Liebesbilder/Tugendmodelle) und zeitgenössischen Identifizierungsmöglichkeiten (*cortigiana onesta*) oszilliert.⁶⁹ Der „Blick auf die nackten Nymphen“, so Klaus Krüger zusammenfassend zu diesem Bildtypus, „wird immer neu zum Reiz und zugleich zum Wagnis, zum lustvoll-beunruhigten und wache Aufmerksamkeit fordernden Eindringen, ein Widerspiel, das sich am Ende im Erlebnis jener Ambiguität niederschlägt, die das dem Auge sich Bietende zwischen Wirklichkeit und Imagination oszillieren lässt.“⁷⁰ Die große Beliebtheit solcher Bilder, sowohl im Medium der Malerei als auch der Druckgrafik, ist so im „Ausreizen des Ambiguitätspotentials“ und der aktiven „Sinnkonstitution“ innerhalb des Rezeptionsprozesses auszumachen.⁷¹ Gerade diese viel-

68 Rosen 2010, S. 253.

69 Ebd. S. 249–254. Für die auf unsere Untersuchung übertragbare These der „aktiven Involvierung des Betrachters in den Akt der Sinnkonstitution des Bildes“ wird auf die These von Mary Pardo zu Magdalena-Darstellungen von Sebastiano del Piombo verwiesen, vgl. ebd. S. 264; Pardo, Mary: „The subject of Savoldo's *Magdalene*“, in: *The Art Bulletin* 71 (1989), S. 67–91.

70 Krüger 2001, S. 242, für weiterführende Literatur vgl. ebd. Anm. 137.

71 Rosen 2010, S. 249–254.

fältig erzeugten Bildstrukturen und Qualitäten von Landschaft und Figur erweckten mitunter bei den frühneuzeitlichen Betrachtern das Interesse an der Disziplin der Landschaftsmalerei – wofür es offensichtlich nicht einer ‚autonomen‘ Landschaft bedurfte. Im Gegenteil, Figur und Landschaft konnten gegenseitig ihr ambiges Potenzial noch steigern. Dabei ging es den Malern zum einen um das Spiel mit den Erwartungshaltungen, zum anderen wurde die Imaginationleistung der Betrachter herausgefordert. Sowohl auf produktionsästhetischer als auch auf rezeptionsästhetischer Ebene sollte so gezeigt werden, dass Landschaftsprospekte von zeitgenössischen Künstlern neben profanen weiblichen Aktfiguren – vor allem aber in Kombination – als Sujet für ambige Bildintentionen und Bildrezeptionen geschätzt und eingesetzt wurden.

1.2 Ästhetische Qualitäten und Kunstvokabular: das ‚Unbestimmte‘ in der Malerei

„Trotz der einhellig geringen Wertschätzung der Landschaftsmalerei“ – man denke an ihren Status in der Zeit vor Vasari – „gab es allerdings sowohl in der [italienischen] Kunsttheorie [des 16. Jahrhunderts] als auch in der zeitgenössischen Dichtung einen elaborierten Landschaftsdiskurs“⁷², so die Feststellung Tanja Michalskys. Tatsächlich geht aus der vergleichenden Betrachtung von zeitgenössischer Dichtung und Malereibesreibungen ein Bezugssystem für den erfolgreichen Bildtypus der venezianischen Landschaften mit profanen weiblichen Aktfiguren hervor. Anhand der neuen ästhetischen Kriterien und dem spezifischen Vokabular lassen sich deutliche Bezüge zwischen den topischen Eigenschaften weiblicher (Ideal-)Körper und kunsttheoretischen Termini für reale sowie gemalte Landschaftsprospekte herstellen.⁷³ Wie bereits Karen H. Goodchild und darauf aufbauend Michalsky herausgearbeitet haben, waren die Qualitäten von Landschaft „weiblich konnotiert. Sie galt als ornamental (versus rational), körperlich/materiell (versus geistig), schön und damit auch verführe-

⁷² Michalsky 2011, S. 163; vgl. auch Goodchild 1998, S. 68–110, 140ff.; hier auch zur Landschaft als *paregon*.

⁷³ Vgl. Michalsky 2011, S. 63–64.

risch und gefährlich. Zahlreiche Texte verwenden Metaphern weiblicher Körper, um Landschaft zu beschreiben. Der Körper der Geliebten wird zum *locus amoenus*. Der Kunsttheorie zufolge machen Farben und Oberflächenreize ihre Wirkung aus.⁷⁴ Klaus Krüger resümiert dazu treffend: „Der Naturvergleich, ausgeführt als metaphorische Verwebung der sichtbaren Landschaft mit der Schönheit der Frau, hat in der Liebesdichtung eine lange Tradition. Sie führt vom Natureingang der Troubadourlyrik über die vielfachen Personifizierungen der Frau mit Blumen und dem blütenreichen Frühling bei Guido Cavalcanti, bis hin etwa zur berühmten Blütencazone Petrarcas.“⁷⁵ Dessen Verse „setzen die Geliebte unmittelbar in einen metaphorischen Vergleich mit den schönen Hügeln, grünbegrasten Auen und dunklen Weiden einer Landschaft, die in tausend Farben aufscheint („die color mille“) [...]. Noch Tasso recurriert auf dieses poetische Verfahren, wenn er etwa in seinen Balladen auf die Venezianerin Bianca Capello (1579) die Angebetete ins luftige Farbenspiel der Bäume, Wiesen und Wolken einer mild leuchtenden, im Tageslauf sich wandelnden Sommerlandschaft einverwebt. Im Licht solcher literarischer Motivik gewinnt auch bei Bellini der Zusammenklang, in den die bildliche Erscheinung der Frau mit dem Ausblick auf die Landschaft gesetzt ist, ihre sinnfällige Bedeutung.“⁷⁶ Die Darstellung thematisiert [...] im Medium der Malerei eine Erfahrungsform der ästhetischen Betrachtung, die ähnlich auch für die Dichtung im Bereich der Liebespoesie gilt.“⁷⁷

Wie bereits eingehend von der Forschung aufgezeigt, dienten literarische Quellen als Bezugspunkte für Ikonografie und intendierte Bildwirkung.⁷⁸ Die sensuelle Wirkkraft wird durch die ästhetischen Kriterien der *grazia* (angeborene Anmut), *bellezza* (regelhafte Schönheit) oder *amenità, leggiadria* (Anmut, Leichtigkeit) und *vaghezza* (Lieb-

74 Ebd. S. 63; vgl. auch Goodchild 1998, S. 68–110, v. a. S. 69–91, 93ff.

75 Krüger 2001, S. 229. Zur ästhetischen Landschaftserfahrung in den Schriften Petrarcas vgl. Stierle 1979.

76 Krüger 2001, S. 228–229, mit weiterführender Literatur; vgl. dazu auch Michalsky 2011, S. 163–164.

77 Krüger 2001, S. 242.

78 Vgl. etwa Korbacher 2007; Steigerwald 2012; Krüger 2001, S. 205–242.

lichkeit, Unbestimmtheit) zu fassen versucht.⁷⁹ Der Begriff *vaghezza* meint dabei eine „sinnlich-farbliche Qualität“⁸⁰, vor allem der venezianischen Malerei, und leitet sich vom Begriff *vagare* (umherschweifen, wandern) ab.⁸¹ Dieser „bezeichnet jene Bildqualität, die durch eine Vielzahl von Details die Rezeption des wandernden Blickes, wie er Landschaften (und weiblichen Körpern) angemessen ist, auflöst. Ähnlich dem *non so che* der zeitgenössischen Literatur kann die *vaghezza* durch Fragmentation den Schein von Perfektion erwecken, evoziert eher als dass sie abbildet.“⁸² Ähnlich dazu meint der Terminus *leggiadria* eine mit dem *sfumato* vergleichbare Wirkung der Farbverwischung, die sich durch „weiche Formen ohne scharfe Konturen“ auszeichnet und so „dem Auge das Dahingleiten in der Landschaft“⁸³ ermöglicht. Entsprechend verhält es sich mit der durch die besagte Punktierstich-Technik erzeugte Oberflächenwirkung des weiblichen Rückenaktes von Giulio Campagnola (Abb. 38, vgl. Kap. IV.1.1). Die Eigenschaft der *grazia* wird schließlich durch den Gesamteindruck von *vaghezza* und *leggiadria* ausgelöst und bewirkt Erheiterung, Genuss und Vergnügen (*diletto*) des Betrachters – eine wichtige „Aufgabe

79 Zu ästhetischen Kriterien und der Entwicklung des Kunstvokabulars in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance vgl. Pfisterer 2002, S. 188–259; zu den Begriffen *bellezza* und *grazia*, die im Cinquecento an Bedeutung gewinnen, vgl. ebd. S. 210–220; *grazia* wird als dem Künstler angeborene ‚Anmut‘ übersetzt und bezieht sich zunächst auf alle schönen Körperteile, die sich nicht durch Darstellungsregeln und Proportionen beschreiben lassen, wozu Farbgebung, Lichtführung, Bewegungsnuancen oder seelischer Ausdruck zählen können: „Erst die Verbindung von regelhafter *bellezza* mit *grazia* schuf vollendete Schönheit.“ Exemplarisch für diese Begriffskategorien wird Giovanni Pico della Mirandola's *Comento alla canzone di G. Benivieni* (1486) angeführt; hier auch zur Begriffsdefinition Vasaris (1550/1568) als „künstlerische Freiheit innerhalb der Regeln“ sowie zu jener Vincenzo Dantis (1567), vgl. Pfisterer 2002, S. 218–219; zum ‚ästhetischen Genuss‘ unter Kunstkennern und Sammlern als Funktion des Kunstwerkes vgl. ebd. S. 140–143; zum *grazia*-Begriff vgl. auch Vasari 2004, S. 186–188, zu *leggiadria* und *vaghezza* vgl. ebd. S. 235–238, zu *bellezza* vgl. ebd. S. 261–263. Zu den Begriffskategorien mit Fokus auf Lodovico Dolce vgl. auch Rhein 2008, S. 143–152.

80 Michalsky 2011, S. 164.

81 Ebd. S. 163–164: *Vaghezza* „wird eher den venezianischen Werken zugesprochen, was allerdings insofern [in der Landschaft geringschätzenden Kunsttheorie der Zeit] als pejorativ verstanden werden muss, als es die einzige Qualität ist, die überhaupt Beachtung findet, während etwa der Zeichnung keine Aufmerksamkeit geschenkt wird“. – Vgl. dazu S. 180.

82 Michalsky 2011, S. 164; vgl. auch Goodchild 1998, S. 83–100.

83 Michalsky 2011, S. 164.

jeder Kunst, die allerdings die Landschaft besonders gut zu erfüllen weiß⁸⁴. In der venezianischen Kunsttheorie werden vor allem Kolorit und Lichtgebung als wichtig für den spezifischen Oberflächenreiz und dessen ästhetische Wirkung hervorgehoben. „Im verstärkt polarisierten Diskurs zwischen *disegno* und *colorito*“, so Krüger, „bot sich gerade die venezianische Farbmalerie für diesen Vergleich an, unter dem Aspekt nämlich, dass der Farbauftrag als eine immaterielle Gegebenheit von fragil-verführerischer Wirkung, von transitorischem und immerfort augenblicksgebundenem Reiz, von unsagbarem und sich allem deskriptivem Zugriff entziehender *vaghezza* aufgefasst und solcherart als genuiner Repräsentationsmodus des ‚Weiblichen‘ und seiner ‚unfasslichen Ausstrahlung‘ konzeptualisiert werden konnte“.⁸⁵

Für die Anwendung dieser kunsttheoretischen Termini auf das Motiv der Landschaftsprospekte – der *lontani* – und der Aktfiguren war gerade die Unbestimmtheit und somit das *non so che* dieser neuen ästhetischen Kategorien ausschlaggebend.⁸⁶ Auf produktionsästhetischer Ebene handelt es sich konkret um eine formale Ambiguität, die sich als Auflösung der Formen im *non-finito*, in Zufallsbildern oder aber in wahrnehmungspsychologischen Illusionen äußern kann.⁸⁷

84 Ebd. S. 164. – Zu den Begriffen des *disegno* und *colorito* vgl. Vasari 2004, S. 193–196, 229–231; vgl. auch Pfisterer 2011d, S. 327.

85 Krüger 2011, S. 227–228, mit weiterführender Literatur. Zum *disegno-colorito*-Streit vgl. Kap. III.2.

86 Zu den Formen der Unbestimmtheit, v. a. in Bezug auf profane weibliche Aktfiguren (in Landschaften) vgl. Pfisterer 2012a, S. 47–50; zum Begriff *grazia* vgl. Emison 1991; zum Begriff *vago* vgl. Castellano 1963, S. 126–169, v. a. S. 142–146; umfassender zur Unbestimmtheit in der Malerei vgl. Kürger 2001; Krüger, Klaus: „... figurano cose diverse da quelle che domostrano“. Hermetische Malerei und das Geheimnis des Opaken“, in: *Zeitsprünge* 6 (2002) 1/4, S. 408–435.

87 Zu Möglichkeiten der Ambiguität der Form in der Malerei vgl. Pfisterer 2012a, S. 47–50. Eine ganz andere Funktion konnte die Unbestimmtheit der Form im Kontext der Werkgenese haben, indem sie „von den Künstlern selbst bewusst als Hilfsmittel zur Ideenfindung eingesetzt“ wurde; vgl. etwa Leonardos Flecken (*macchie*) an der Wand, die zu verschiedenen Kompositionen anregen, oder Dürers Traum- und Zufallsgeichter als Inspirationsquelle, vgl. dazu ebd. S. 47–50; zu Leonardos Zufallsbildern vgl. Pfisterer 2002, S. 229–230; zum Begriff *macchia* vgl. Kemp 1977; Pedretti 2004; Vasari 2004, S. 212–215, zu übersetzen mit ‚[Farb-]Fleck‘, aber auch ‚Farbupfen, Skizze, Entwurf‘; zur künstlerischen Fantasie vgl. Ladendorf, Heinz: „Zur Frage der künstlerischen Phantasie“, in: *Mouseion*, hg. von Heinz Ladendorf u. Horst Vey, Köln 1960, S. 21–35. Pfisterer verweist zudem auf Pietro Bembo, der in den *Asolani* (1505) „ein

Ästhetische Reize, Augenlust und affektives Vergnügen des *diletto*⁸⁸ gehen nicht nur gleichermaßen von Figur und Landschaft aus, sondern verstärken sich dazu noch gegenseitig – entsprechend den Beobachtungen aus unserer Fallanalyse (vgl. Kap. IV.1.1).

Neben der Engführung von weiblichem Körper und Landschaft ist im Cinquecento auch eine Überschneidung der Diskurse um weibliche Schönheit, Liebe und Malerei auszumachen, was wiederum Landschaftsmalerei als Metapher für die Gesamtheit der Malerei erscheinen lässt.⁸⁹ Beides lässt sich anhand des Gebrauches der ästhetischen Kategorien der *dolcezza*, *grazia*, *morbidezza*, *tenerezza*, *vaghezza*, *venustà*, dem *non so che* und so weiter festmachen.⁹⁰ Schließlich fungieren diese ästhetischen Kriterien auch als paragonales Argument in der Kunstliteratur des Cinquecento, wenn es um die Höherstellung der Malerei über die Skulptur geht (vgl. Kap. III.2), oder aber um die Gegenpole von Natur und Kunst. So argumentiert Benedetto Varchi in den *Due Lezioni* (1547/1550) für eine höhere Wirkung von *vaghezza* und *diletto* in der Disziplin der Malerei. Bildbeschreibungen aus dem 16. Jahrhundert ist zu entnehmen, dass die Qualitäten der *vaghezza* und *grazia* durch ihre intensive Wirkung auf den Betrachter ein „Gefühl der Lieblichkeit“ evozieren und schließlich „auf unerklärliche, wunderbare Weise zur Liebe bewegt[en]“.⁹¹ So heißt es etwa bei Benedetto Varchi:

vergleichbares freies, imaginatives und zugleich Erfolg und Anerkennung verheißendes ‚Herumspazieren‘ der Dichter und Liebenden auf dem Feld ihres Stoffes“ beschreibt, vgl. Pfisterer 2012a, S. 47–50: „[...] [Q]ueste sono specialissime licenze, non meno de gli amanti che de’ poeti [...]. Aperto et commune et ampissimo è il campo [...], per lo quale vanno spatiando gli scrittori, et quegli massimamente sopra tutti gli altri che, amando et d’Amore trattando, si dispongono di coglier frutto de’ loro ingegni et di trarne loda per questa via [...]“ Zitiert nach Bembo 1991, S. 134, 136–137 (II, viii); zur Übersetzung vgl. Bembo 1992, S. 93. Vgl. zu dieser Passage auch Nagel, Alexander: „Structural indeterminacy in early-sixteenth-century Italian painting“, in: *Subject as aporia in Early Modern Art*, hg. von Alexander Nagel u. Lorenzo Pericolo, Farnham u. a. 2010, S. 17–42, hier S. 27–31.

88 Vgl. dazu Suthor 2004, S. 31–32. Zum Begriff *dolcezza* seit Vasari vgl. Vasari 2004, S. 285.

89 Zur ästhetischen Naturwahrnehmung in der Renaissance im Kontext der *imitatio naturae* vgl. Eusterschulte 1997.

90 Zur Zusammenführung der Diskurse von Malerei und weiblicher Schönheit vgl. Suthor 2004, S. 51–52, mit weiterführender Literatur.

91 Ebd., hier auch zum vollständigen Argument Varchis.

Die Schönheit ist nichts anderes als eine gewisse Grazie, welche den Geist eines jeden erheitert, der sie erblickt und kennenlernt, und mit der Erheiterung bewegt sie den Geist dazu die Schönheit als Einheit zu genießen, das heißt (kurz gesagt) bewegt sie ihn zur Liebe.⁹²

Ähnlich stellt Lodovico Dolce in Bezug auf die Bilder Parmigianinos „eine gewisse Anmut“ fest „[so]dass sich jeder, der sie betrachtet, in sie verliebt.“⁹³ Selbiges Phänomen ist im Cinquecento auch in der poetischen Beschreibung realer Landschaften in Form von lieblicher Natur auszumachen, wobei das Kunstvokabular stets zwischen den Bereichen von Natur und Kunst oszilliert.⁹⁴ Gerade diese nicht bestimmbare Schönheit des Natureindrucks entspricht begrifflich der *grazia*, welche mittels Farbgebung und Lichtführung erzeugt wird, anders als die mittels Malereiregeln erzeugte *bellezza*. Erst die Verbindung beider Kategorien, so die Vorstellung in der zeitgenössischen Kunsttheorie, führe zu „vollendete[r] Schönheit.“⁹⁵ Den Hintergrund dieses Diskurses stellt die neoplatonische Vorstellung zur äußeren Schönheit dar, die mit dem Wesen dieser Sache als „untrennbar verbunden und voneinander abhängig“⁹⁶ gesehen wird. Bedenkt

92 Originalübersetzung der Autorin. „La bellezza non è altro che una certa grazia, la quale diletta l'animo di chiunque la vede e conosce, e diletta lo muove a desiderare di goderla con unione, cioè (a dirlo in una parola) lo muove ad amarla.“ Originaltext zitiert nach Varchi, Benedetto: *Libro della Beltà e Grazia*, vgl. http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_varchi2.pdf (30.03.2017); den Hinweis darauf bei Suthor 2004, S. 31–32.

93 Aus dem *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* (Venedig 1557): „Ma che vi dirò di Francesco Parmigiano? Diede costui certa vaghezza alle cose sue, che fanno inamorar chiunque le riguarda“, zitiert nach Rhein 2008, S. 140–141; vgl. zur Argumentation auch Suthor 2004, S. 31–32.

94 Ein Beispiel hierfür ist die in humanistischem Kreise vorgetragene Canzone Giovanni Andrea Gilios mit den Begriffen „stagion vaga e gentile“, „leggiadri boschetti“, „fiorite e belle, leggiadrette e vaghe“, „del dolce viso, ove dipinse Amore, con maraviglia, fior vermigli e bianchi.“ Anschließend heißt es: „Letta che fu la canzone, e lodata da tutti come che dipingesse bene il sito de la bella valle, de le rive, de' prati, de' boschi e di tutto il luogo“, zitiert nach Barocchi 1960–1962, Bd. 2, S. 6–9, vgl. dazu auch Gilios *Topica poetica* (1580). – Zur Auffassung der Malerei als zweite Natur vgl. etwa Carlo Ridolfi („una nuova natura prodotta dall'arte“) in der *Vita di Giorgione Da Castel Franco Pittore* (Venedig 1648), vgl. dazu Ridolfi 1914–1924, Bd. 1, S. 95; vgl. auch Korbacher 2015, S. 7–8.

95 Pfisterer 2002, S. 218.

96 Ebd. S. 214–215. Im Gegensatz zur aristotelischen Idee des ‚Kunstschönen‘. – Vgl. dazu S. 257f. Zu der für den Neoplatonismus zentralen Frage nach dem Verhältnis von

man die Möglichkeiten von Ambiguität in der Malerei, konnte neben der Form folglich auch das *colorito* in den Landschaftsbildern Tizians eine weitere Kategorie der vom Maler beabsichtigten Vagheit ausmachen. Im Rahmen des neuen Kunstvokabulars ist die Wirkungskategorie des *vago* im Zusammenhang mit der Landschaftsmalerei Tizians sehr häufig anzutreffen. Gemeint ist vor allem eine durch Farbqualität vermittelte, sinnliche Wirkung des Pittoresken.⁹⁷

Eine weitere, in diesem Zusammenhang bestehende Parallele in der Figuren- und Landschaftsrezeption ist das häufig ausgelöste Umherschweifen oder gar ‚Wandern‘ des Blickes. In der Kunstliteratur wird der Begriff *vagare* – aus dem sich die Qualität der *vaghezza* ableitet – sowohl auf den weiblichen (Ideal-)Körper als auch auf die Seherfahrung von realer und gemalter Landschaft bezogen.⁹⁸ Grundlegend für Letzteres scheint das Oszillieren des Auges zwischen den dichotomen nah- und fernsichtigen Bildteilen zu sein. Vor allem anhand der venezianischen Landschaftsmalerei sind Maltechniken zur „Erzeugung eines illusionären Tiefenraums“ auszumachen, so Nicola Suthor, die gleichzeitig bestimmte ambige Wirkungsstrategien verfolgen.⁹⁹ Bestes Beispiel hierfür ist die bereits von den Zeitgenossen kommentierte Malpraxis Tizians in seinem Spätwerk, der zur Vollendung seiner Bilder „motivisch unmotivierte“ Farbflecken setzt, um so die „male-
rische Gesamtwirkung“ des Bildes zu verstärken.¹⁰⁰ Ulrich Pfisterer

Liebe und Schönheit (vgl. Stufenmodell alles Seienden, das den Ursprung der Schönheit in Gott sieht; allein die Liebe des Menschen zum Schönen zieht seine Seele zum Göttlichen hin) vgl. Pfisterer 2002, S. 214–215, hier auch zur Schönheit (*bellezza/grazia*) von Natur und Kunst in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance, vgl. ebd. S. 210–220, v. a. S. 214–217, mit einem Text von Lorenzo de’ Medici (1480–1490).

97 So etwa bei Pietro Aretino, Lodovico Dolce und Giorgio Vasari; vgl. dazu Suthor 2004, S. 31–32. Hier auch zur Kritik, z. B. von Vasari und Cristoforo Sorte, an der ‚Leere‘ durch die mittels schöner Farben erzeugten *vaghezza* in Form einer reinen Oberflächenwirkung und dem dadurch vernachlässigten *disegno* oder Inhalt.

98 Michalsky 2011, S. 163–164, mit Verweis auf Goodchild 1998 bzgl. der italienischen Kunsttheorie.

99 Suthor 2004, S. 34–37.

100 Ebd. S. 32, hier auch zu den daraus resultierenden ästhetischen Kategorien der *vaghezza* und *grazia*. Vgl. auch Boschini 1966, S. 712: „Ma il condimento de gli ultimi ritocchi era andar di quando in quando unendo con sfregazzi delle dita negli estremi de’ chiarri, [...] altre volte, con un striscio delle dita pure poneva un colpo d’oscuro in qualche angolo, per rinforzarlo [...]“; Sohm, Philip: *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and*

konstatiert, dass der von den Zeitgenossen mit den Begriffen *macchie* und *botti* bezeichnete venezianische Malstil Tizians mit einem „offenen Pinselduktus [...] als Resultat unmittelbarer Naturbeobachtung galt“.¹⁰¹ Die daraus hervorgehende wahrnehmungspsychologische Wirkung war Gegenstand zeitgenössischer Kommentare: Zum einen sorgen die Pinselhiebe dafür, dass sich die Formen beim Herantreten an das Bild aufzulösen scheinen.¹⁰² Wie Pfisterer herausstellt, berichtet etwa Sperone Speroni 1537 (*Dialogo d'amore*) von dem optischen Effekt einer nahsichtigen Betrachtung, dass sich innerhalb von Landschaftsprospekten, den sogenannten ‚*lontani*‘, die kleinformatigen Figuren in reine Farbflecken auflösen. Es handelt sich um ein Thema, so Pfisterer, das auch von René Descartes (*Dioptrik*, 1637) aufgegriffen wird.¹⁰³ Zum anderen entfalten die Bilder Tizians ihre Wirkung und ihren Sinn erst bei Zurücktreten vom Bild und somit aus Fernsicht.¹⁰⁴ Diesen Wahrnehmungseffekt illustriert eine von

their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy, Cambridge 1991, S. 117.

101 Pfisterer 2003a, S. 288.

102 Pfisterer 2012a, S. 48; zur Möglichkeit der Ambiguität: hier eine Unbestimmtheit der Form, welche Bildchiffren, Auflösung der Formen im *non-finito* oder Zufallsbilder umfasst, vgl. ebd. S. 47–50. Vgl. auch Fehrenbach 2002; Hoff 2003.

103 Pfisterer 2012a, S. 48; Speroni schreibt, dass „man dort einige kleine Figürchen herumspazieren sieht, die Menschen scheinen, die aber bei genauer Betrachtung kein einziges Teil an sich haben, das menschlichen Gliedmaßen ähnelt“, dt. Übersetzung zitiert nach Pfisterer 2012a, S. 48; „[...] [D]al creator d'ogni cosa l'uomo solo fu eletto, nel quale imprimendo una imagine di divinità, egli a se stesso oltre ad ognaltro l'assimilasse. Tul[ia]. Questa vostra ragione simile è molto alle dipinture, le quali volgarmente noi nominiamo lontani, per le quali sono paesi, ove si veggono camminare alcune piccole figurette, che pajono uomini, ma sottilmente considerate non hanno in se parete alcuna, che a membro umano si rassimigli“, zitiert nach Speroni, Sperone: *Dialogo d'amore* (1537), in: Speroni 1740 (gedruckt 1542), Bd. 1, S. 27. Pfisterer (2012a, S. 48–49) verweist dabei auf das Aufgreifen der Idee bei Estienne Pasquier (*Des Recherches de la France*, Paris 1560, fol. 225v) und René Descartes (*Dioptrik*, orig. *La Dioptrique*, 1637), mit dem Verweis auf Zittel 2009, S. 296–270; zur Relevanz von Descartes für die Bildkünste vgl. Leonhard, Karin/Felfe, Robert: *Lochmuster und Linienspiele. Überlegungen zur Druckgraphik des 17. Jahrhunderts*, Freiburg i. Br. 2006; jeweils mit weiterführender Literatur; aus anderer Perspektive vgl. Warnke 1997, S. 6–15; zum Thema von Nah und Fern in der Malerei, v. a. in Tizians Bildern, vgl. Suthor 2004, S. 34–44; zum Thema ‚Optik‘ vgl. auch Jütte, Robert: „Augenlob – oder die (Neu-)Bewertung des Sehens in der Frühen Neuzeit“, in: Wimböck 2007, S. 38–54; vgl. auch die Einleitung ebd. S. 9–38.

104 Ganz anders verhält es sich mit den zeichnerischen Landschaftsstudien Tizians, die von einer „intensiven Auseinandersetzung mit dem gesehenen Natureindruck“ sowie

Giovanni Paolo Lomazzo im *Trattato dell'arte della pittura* (1584) überlieferte Anekdote zur Bildwirkung Tizians. Lomazzo berichtet vom Besuch des Malers Aurelio Lovino im Atelier von Tizian, dem sich die Darstellung in einem seiner Bilder bei nahsichtiger Betrachtung entzog, das Bild sich jedoch aus der Ferne betrachtet als atemberaubende Landschaft erwies:¹⁰⁵

Aurelio Lovino verstand sich bestens auf diese Kunst. So geschah es einmal, dass er, als er Tizian besuchte und ihn nach seiner Meinung über die Darstellung von Bäumen auf dem Felde fragte sowie über viele andere Dinge, die er von ihm über das Begrünen der Zweige gehört hatte, eines seiner wunderbaren Landschaftsbilder sah, das er im Hause hatte. Aurelio hielt es auf den ersten Blick für eine Schmiererei [*una cosa empiatrata*], als er dann aber zurückgetreten war [*ritiratosi di lontano*] und es aus Distanz betrachtete, schien es ihm, als ob im Bild die Sonne leuchtete und die Straßen vor ihr nach allen Seiten zurückwichen. Aurelio musste sich eingestehen, dass er in der Landschaftsmalerei nie etwas Außerordentliches gesehen hatte.¹⁰⁶

Die wahrnehmungspsychologische Verunsicherung, resultierend aus einer nahsichtigen Betrachtung, fordert folglich die Imagination heraus. Gerade der zwischen Sehen und Erkennen oszillierende Blick macht dabei den ästhetischen Reiz dieser Werke aus.¹⁰⁷ Das wirkungsästhetische Spiel zwischen Fern- und Nahsicht¹⁰⁸ im Spätstil Tizians wird von Vasari mit der Formulierung „fra 'l vedi e non vedi“ auf den Punkt gebracht.¹⁰⁹ Dieser ist von der unbestimmten (*vago*), skizzen-

einer detaillierten Darstellung zeugen, vgl. Büttner 2006, S. 81–84.

105 Vgl. dazu Busch 1997, S. 98–99; Büttner 2006, S. 81–84.

106 Dt. Übersetzung von Doris Müller-Ziem und Marina Neri, in: Busch 1997, S. 95–97. Für den Originaltext vgl. App. A.41.

107 Suthor 2004, S. 41–43. Im Kontext dieser Wahrnehmungskategorie ist auch das Argument von Roger de Piles in der zweiten Hälfte des 17. Jh.s im Streit zwischen ‚Rubenisten‘ (Farbe) und ‚Poussinisten‘ (Linie) zu verstehen, vgl. dazu S. 460.

108 Vgl. dazu auch die Landschaftskategorien von *paese vicino* und *paese lontano* in Vincenzo Giustinianis *Discorso sopra la pittura* (1617–1618) in Kap. V.2.; zum Thema Nah und Fern in der Malerei vgl. Warnke 1997, S. 6–15.

109 Vgl. S. 160; vgl. auch Suthor 2004, S. 6ff. und umfassend bei Krüger 2001, S. 121–123: „Aus dem Kontrast und gleichzeitigem Ineins von materieller Textur und fiktiver Gegenständlichkeit entspringt jene oszillierende Übergänglichkeit, die die Wirklichkeit

artigen Malweise (*abbozzo*) im Spätwerk Tizians deshalb so angetan, weil sie zur Belebung der Bilder beitrage („fa parere vive le pitture“) und so im ästhetischen Vergnügen des Betrachters resultiere. Eine visuelle Erfassung der Gesamtwirkung sei, so Vasari, nur durch die Fernwirkung möglich¹¹⁰:

Wahr ist bei alledem, dass seine [Tizians] Verfahrensweise in den letzten Lebensjahren von der seiner Jugend sehr verschieden war, indem er seine ersten Arbeiten mit einer gewissen Feinheit und mit unglaublichem Fleiß ausführte, so dass man sie nahe wie ferne betrachten kann, während die des späten Alters im Fluge, groß und fleckig gemacht sind, in der Nähe nicht gesehen werden dürfen, in der Ferne aber eine vollkommene Wirkung machen.¹¹¹

der bildlichen Erscheinung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, „fra 'l vedi e non vedi“, schweben lässt“, vgl. ebd. S. 122. „Folgt man Vasari (und nicht nur ihm), so findet sich das unlösliche Wechselspiel zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem [...] in seiner genuinsten Ausprägung in der durch Leonardo begründeten Kunst des *sfumato* verwirklicht. In der Konturauflösung, der zarten Umschattung der Gegenstände und Figuren und der Verwischung ihrer Umrisse („una certa oscurità di ombre bene intese“, vgl. Vasari 1906, Bd. 4, S. 11), entzieht sich ihre fassliche Prägnanz, die feste Gegebenheit ihrer Formen dem Auge und wandelt sich in die Wirklichkeit einer Erscheinung, die der farblichen Textur des Bildes selbst eingewirkt ist; dem dunklen Grund, dem sich die Formen kraft der Wirkung ihres *rilievo* entheben, bleiben sie zugleich konsubstantiell verbunden. Es ist eben jene Verwobenheit der Gegenstände und Figuren mit den Bedingungen ihrer bildlichen Erscheinung, die auch Daniele Barbaro im Sinn hat, wenn er ihr ‚fuggir dolcissimo‘, ihr Oszillieren zwischen Sein und Doch-nicht-Sein beschreibt“, vgl. ebd. S. 123. Vgl. dazu auch die vom Bühnenbild inspirierte grobe Malerei *alla brava*, die erst aus der Ferne perfekt erscheint, vgl. dazu Ignaczak 2004, hier S. 152.

110 Vasari misst dem Spätstil Tizians in den Bildern *Andromeda*, *Das Bad der Diana* und *Die Anbetung der Könige* das Charakteristikum *vago* bei. Zur Argumentation vgl. Busch 1997, S. 98–99; Verweis darauf bei Suthor 2004, S. 34–44. Krüger spricht in diesem Sinne von einer Bifokalität des Bildes, vgl. Krüger 2000b, S. 112 u. Anm. 55. Vgl. dazu auch Gombrich 1978, S. 218; Busch 1997, S. 94ff.

111 Dt. Übersetzung zitiert nach Vasari 1983, Bd. 6, S. 54–55. „Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime, è assai differente dal fare suo da giovane: con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano; e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, die maniera che da presso non si possono vedere, e di lontano appariscono perfette.“ Originaltext zitiert nach Vasari 1906, Bd. 7, S. 452; zur Interpretation dieser Passage vgl. Warnke 1997, S. 8–9.

Mit dem in den *Viten* häufiger anzutreffenden „Prüfungskriterium“¹¹² rekurriert Vasari zwar auf das *ut-pictura-poesis*-Diktum von Horaz (*Ars poetica*, v. 361), die Wirkung des Nähertretens an ein Werk ist jedoch verschiedenartig. „Während der Betrachter des Horaz beim Nähertreten genauer erkennt, sieht der von Vasari an [...] Tizian herangeführte Betrachter nur noch ungenau, nur noch unstrukturierte Gestaltungselemente, [...] bei Tizian verschwommene Farbflächen.“¹¹³ Auch Marco Boschini (*La carta del navigar pittoresco*, Venedig 1664) berichtet später von dem *non so che* der skizzenhaften Malweise (*abbozzi*) Tizians aus nahsichtiger Betrachtung, die gerade aufgrund ihrer immersiven Wirkung (vgl. *vagare*) so beliebt seien.¹¹⁴ Entsprechend Vasaris Kommentar zum Spätwerk Tizians begründet auch Boschini seine Wertschätzung der scheinbar schnell hingeworfenen Flecken („la machia veneziana“) nicht zuletzt mit der darin verborgenen ‚Anstrengung‘, beziehungsweise Kunstfertigkeit („industrie tante“). Es handelt sich um ein widersprüchliches Ideal, das in der zeitgenössischen Kunstliteratur unter dem Begriff der Leichtigkeit (*sprezzatura*) diskutiert wird.¹¹⁵

112 Warnke 1997, S. 8–9, so etwa in der Vita des Luca della Robbia vgl. ebd. S. 9, oder über Giulio Clovio vgl. Vasari 1906, Bd. 7, S. 563; oder über Tintoretto vgl. ebd., Bd. 6, S. 591.

113 Warnke 1997, S. 9–10; zum ambivalenten Begriff *macchia* bei Vasari bzgl. Tizian vgl. Vasari 2004, S. 212–215. – Horaz, *Ars poetica* (*Epistula ad Pisones*), v. 361: „ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes,/ te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.“ Zur Diskussion der Textstelle vgl. etwa Lee 1967, Markiewicz 2008; zusammenfassend Rhein 2008, S. 152–156, mit dt. Übers. ebd. S. 153: „Eine Dichtung ist wie ein Gemälde: es gibt solche,/ die dich, wenn du näher stehst, mehr fesseln, und/ solche, wenn du weiter entfernt stehst.“

114 Vgl. Boschini zur Malweise Tizians: „[...] [E] con queste massime di Dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'una rara figura, e in ogni modo questi simili abbozzi satollavano i più intendenti, di modo che da molti erano così desiderati, per tramontana di vedere il modo di ben incaminarsi ad entrare nel Pelago della Pittura“, zitiert nach Boschini 1966, S. 711; vgl. dazu Suthor 2004, S. 34–44.

115 Zur Passage bei Vasari vgl. Vasari 1906, Bd. 7, S. 452 und in dt. Übersetzung Vasari 1983, Bd. 6, S. 55. Boschini 1966, S. 361–362: „Per machia intendo el far che le figure l'una da l'altra se destaca e spica, e far che le se cava e le se fica, con varie tente più chiare e più scure.“ Zu diesem Diskurs vgl. Lebensztejn, Jean-Claude: „Florilège de la nonchalance“, in: *Annexes. De l'oeuvre d'art*, hg. von ders., Paris 1999, S. 225ff.; zur Argumentation vgl. Suthor 2004, S. 34–37, mit dem Verweis auf die Untersuchung Valeska von Rosens, „die den Begriff *sprezzatura* als die Kunst, die sich hinter einer scheinbaren Kunstlosigkeit verbirgt, als Modell für die Erklärung des Phänomens des nicht-mimetischen Pinselstrichs heranzieht, um diese als rhetorisch motiviert auszuweisen.“ Zum widersprüchlichen Ideal der ‚Anstrengung‘ und ‚Leichtigkeit‘ (*sprezza-*

Schließlich, so lässt sich festhalten, erkennt der Betrachter erst durch das Zurücktreten die Vollkommenheit der Malerei. Die Distanzierung des Betrachters vom Werk ist deshalb nicht nur physisch zu verstehen, sondern auch im übertragenen Sinne als Mittel zur ästhetischen Reflexion.¹¹⁶ Augenlust und Bildbegehren werden folglich durch den Entzug des Bildsujets stimuliert¹¹⁷, analog zu den Dynamiken des erotischen Begehrens. Obwohl es sich in den profanen weiblichen Aktdarstellungen in einer Landschaft aus dem Cinquecento um eine andere Form der Vagheit und visuellen Irritation handelt, wie etwa in unserem Bild von Giulio Campagnola (Abb. 38, vgl. Kap. IV.1.1), scheint gerade darin der Zusammenhang zu bestehen.

1.3 Naturerlebnis und Imagination

Francesco Priscianese, *Della lingua romana* (Venedig 1540)

Dem Traktat des Florentiner Humanisten Francesco Priscianese über die *Questione della lingua* ist ein Brief beigefügt, der im Kontext der venezianischen Gesprächskultur zu verorten ist. Dieser handelt von einem Abendessen im Garten Tizians, bei dem auch Pietro Aretino, der Florentiner Historiograf Jacopo Nardi sowie der Bildhauer und Architekt Jacopo Sansovino anwesend waren. Priscianese berichtet zunächst von der Betrachtung der (Landschafts-)Gemälde Tizians im Hausinneren, was sodann sprachlich in die Beschreibung des Natureindrucks von realem Garten und dem Ausblick auf die Lagune überführt wird. Die Verbindung von Kunst und Natur wird zum einen

tura) vgl. Pfisterer 2002, S. 236–241: „Leichtigkeit‘ bezieht sich auf einen visuellen Gesamteindruck, der den Betrachter an eine vermeintlich schnelle und mühelose Invention und Realisierung glauben lässt.“ Die Begriffe gehen zurück auf Ciceros Diktum „ars est celare artem“, d. h. der höchsten Kunst als Verbergen ihrer selbst. Zu diesem neuen Ideal äußern sich etwa Vasari, Baldassare Castiglione und Pietro Aretino, ebd. S. 241; vgl. dazu auch umfassend Rhein 2008, S. 128–143; zu *sprezzatura* und *facilità* bei Vasari vgl. Vasari 2004, S. 231–232, 234–244.

116 Vasari misst dem Spätstil Tizians in den Bildern *Andromeda*, *Das Bad der Diana* und *Die Anbetung der Könige* das Charakteristikum *vago* bei. Zur Argumentation vgl. Busch 1997, S. 98–99; vgl. auch Suthor 2004, S. 34–44. Krüger spricht in diesem Sinne von einer Bifokalität des Bildes, vgl. Krüger 2000b, S. 112 u. Anm. 55. Vgl. dazu auch Gombrich 1978, S. 218; Busch 1997, S. 94ff.

117 Suthor 2004, S. 34–37.

über das Kriterium der Schönheit hergestellt, die zugleich eine vermittelnde Stellung einnimmt¹¹⁸, und zum anderen über das an die Malerei gestellte Lebendigkeitskriterium, indem Priscianese von den „*vive immagini*“ der vorzüglichen Gemälde¹¹⁹ Tizians spricht. Die im Kreise der Literaten und Künstler aktuelle Thematik der künstlerischen Paragone zwischen Malerei und Dichtkunst (vgl. Kap. III.2) wird auf diese Weise um den Gegenpol der Natur erweitert. Malerei ist dabei als „künstlich geschaffene Natur“ zu verstehen (vgl. App. A.22).¹²⁰

Pietro Aretino, *Brief an Tizian* (Venedig 1544)

Geht es um die sprachliche Beschreibung landschaftlicher Reize und atmosphärischer Seheindrücke im 16. Jahrhundert, handelt es sich häufig um ein Spannungsfeld aus real erlebter Natur und venezianischer Landschaftsmalerei. Ähnlich wie schon im Brief Priscianeses wird auch hier die Charakteristik der Bilder Tizians herangezogen. Die venezianische Kunsttheorie in der Mitte des Cinquecento zeichnet sich durch eine Lobrede auf dessen *pittoreske* sowie koloristische Qualitäten aus und begründet damit eine Gegenposition zum *disegno* der florentinisch-römischen Kunst.¹²¹ Als gängiges Medium hierfür wird in Venedig der publizierte Brief verwendet, der als verschriftlichter Diskurs und somit als Gesprächsform zu verstehen ist.¹²² Vor dem Hintergrund der Nobilitierung venezianischer Kunst schildert Pietro Aretino in einem berühmten, an Tizian adressierten Brief den Ausblick aus einem Fenster auf den Sonnenuntergang über der Lagunenstadt. Die sprachliche Beschreibung des Seheindrucks, wie etwa des Farbenspiels am Wolkenhimmel, wird sofort mit der Malerei Tizians assoziiert. Das

118 Vgl. dazu Pfisterer 2002, S. 309, hier im Zusammenhang mit Paolo Pino und der venezianischen Kunstdliteratur.

119 Zur Textinterpretation vgl. Rosen 2001, S. 109–111. – Zum Begriff *vivacità* bzw. *vivezza*, übers. mit ‚Lebendigkeit‘, vgl. Vasari 2004, S. 232–234.

120 Rosen 2001, S. 95 u. S. 130, Anm. 66; der Paragone war v. a. zwischen Aretino, Tizian und Sansovino ein Thema. – Vgl. zum Quellentext (App. A.22) Rosen 2001, S. 110–111.

121 Busch 1997, S. 88–89. Zu den zentralen Positionen venezianischer Kunsttheorie zählen Lodovico Dolce, Paolo Pino und Michelangelo Biondo. Vgl. dazu auch Blunt 1984. Zu Tizian im venezianischen Dialog vgl. auch die Schriften des Humanisten Francesco Priscianese und des Historiografen Jacopo Nardi.

122 Rosen 2001, S. 81–92. Von Aretino sind etwa 600 Briefe an Künstler nachweisbar, vgl. dazu Aretino 2003–2004; Aretino 1957–1960; Roskill 1968.

Sprechen über Malerei ist mit dem Brief Priscianeses vergleichbar. In den Augen Aretinos würde die ästhetische Erfahrung der Naturphänomene erst in der Malweise Tizians ihren wahren Ausdruck finden.¹²³ Malerische Qualitäten, wie die Lebendigkeit, Vagheit, Anmut und Schönheit (vgl. Kap. IV.1.2), aber auch die oftmals beschriebene erholsame Wirkung der Landschaft auf den Menschen (*ricreazione*) oszillieren dabei paragonal zwischen Kunst und Natur, zwischen Fiktion der imaginierten Bilder und Realität.¹²⁴ So erscheinen ihm etwa reale Häuser als unecht. Mittels einer anschaulichen, poetischen Sprache („pura“, „viva“, „torbida“, „smorta“; „naturale“/„vero“ versus „artificiale“) und einem neuen Kunstvokabular („vaga pittura di ombre“, „pennelli naturali“, „sfumato“) erzeugt der Autor in der Vorstellung des Lesers den Eindruck eines Gemäldes, entsprechend einer Ekphrasis.¹²⁵ Durch die imaginative Leistung des Betrachters, in diesem Fall Priscianeses, werden in den realen oder gemalten Landschaftsraum Stimmungen, „subjektive Eindrücke und seelische Befindlichkeit“¹²⁶ projiziert. Alleine die Malerei, so Aretino, könne diesen subjektiven Natureindruck dauerhaft und auf vollkommene Art und Weise einfangen.¹²⁷ Ein berühmtes Beispiel dieses von Zeitgenossen bewunderten koloristischen Effektes sowie Naturschauspiels in Tizians (Spät-)Werk ist das heute nur in Form von Kopien und Stichen überlieferte Altargemälde mit dem *Martyrium des hl. Petrus Martyr* (Abb. 84), das zudem durch die monumentalen Bäume als neuartiges Landschaftskonzept in der venezianischen Malerei zu verstehen ist. „Diese Art empathischer Unterstützung des dramatischen Vorgangs durch die umgebende

123 Dazu ausführlich Rosen 2001, S. 111–112, mit weiterführender Literatur vgl. ebd. S. 135; Anm. 125; zum Brief vgl. auch Girardi 2011, S. 20; Busch 1997, S. 88–89.

124 Zur ‚Artifizierung der Natur‘ vgl. Eusterschulte 1997, hier auch zum Bewusstsein für Naturschönheit, der Bewunderung von Naturphänomenen, der künstlerischen Schöpferfähigkeit der Natur, dem Postulat der *imitatio naturae*, den Kriterien natürlicher Schönheit und der Nobilitierung des Visuellen in der Renaissance.

125 Zur Interpretation dieser Passage vgl. Rosen 2001, S. 112. – Zur ‚Ekphrasis‘ vgl. S. 59; zum verwendeten *meraviglia*-Begriff im Quellentext vgl. Vasari 2004, S. 283–285.

126 Rosen 2001, S. 112, vgl. den berühmten Brief Petrarcas zur Besteigung des Mont Ventoux, dazu auch Busch 1997, S. 58ff. Zum Spektrum der Erscheinungsformen, in denen sich Imagination konkretisiert – von Erinnerungen und Gedächtnisleistungen bis hin zu Träumen, Visionen, subjektiv bestimmten Sehnsüchten sowie Wünschen und Projektionen – vgl. Krüger 2000a, S. 7–9.

127 Zur Interpretation dieser Passage vgl. Rosen 2001, S. 112.

Natur stammt aus der venezianischen Kunst [...]. Tizian steigert die Kraft der Szene nicht nur durch das Hochformat, sondern auch indem er ihren dramatischen Gehalt in Bewegung der Natur, in das Gegenüber der schlanken Baumstämme übersetzt“.¹²⁸ Schließlich ist es der auch in Venedig ausgebildete Girolamo Muziano, der um die Jahrhundertmitte die Monumentalität sowie Farb- und Lichteffekte Tizians aufgreift und in den römischen Kirchenraum in Form einer religiösen Historie und zugleich eines Nachtstückes einführt (*Abb. 85a–85b*).¹²⁹ Aretinos Brief kann schließlich als Dokument für die Erfahrung von Natur als ästhetisch betrachtete Landschaft vor dem Hintergrund der Landschaftsmalerei Tizians verstanden werden (vgl. *App. A.23*).¹³⁰

Anton Francesco Doni, *Lettere* (Venedig 1544)

In einem an Tintoretto adressierten Brief schwärmt Anton Francesco Doni vom Reiz eines real erlebten landschaftlichen Eindruckes am Comer See. Voller Begeisterung beschreibt er in additiver Aufzählung die landschaftlichen Elemente. Auch in einem anderen, an Agostino Landi gerichteten Brief schreibt Doni ganz angetan über den Ausblick, der sich ihm aus der Villa Paolo Giovios und dem sogenannten ‚Museo del Giovio‘ am Comer See bot. Die Schilderung der Villenumgebung mit Blick auf die Hügel, Berge, Täler, die Stadt und den See ähnelt Giovios eigener Beschreibung von Villenumgebungen (vgl. nächster Abschnitt). Durch eine metaphorische Sprache vergleicht Doni den intensiven Sehvorgang mit der genussvollen und befriedigenden Nahrungsaufnahme. Eine gleich gartete sinnliche Wirkung dürften folglich auch die (Landschafts-)Bilder im Inneren der Villa auf den Betrachter gehabt haben. Denn nicht nur die frische Luft und

128 Raspe 2004, S. 159; der Altar wurde ca. 1530 für die Scuola di S. Pietro Martire gemalt; vgl. auch Rosen 2001, S. 141–203, hier S. 171: Die Bäume fungieren nicht als Staffage, sondern spiegeln vielmehr durch ihre geschwungene Form die Handlung wider; mit weiterführender Literatur zu zeitgenössischen Bildbeschreibungen vgl. ebd.; vgl. auch Meilman 1989, S. 78–88, 247; Ewel 1993.

129 Gemeint ist die *Rube auf der Flucht nach Ägypten* in S. Caterina della Rota in Rom (1552–1554, *Abb. 85a*), vgl. dazu *Kap. IV.3.3*. Zum Schaffen Muzianos sowie seiner Bedeutung für die italienische Landschaftsmalerei vgl. *Kap. II.2.1, IV.2.1–IV.2.2*.

130 Rosen 2001, S. 112.

der ästhetische Genuss der reich bewachsenen Hügel, sondern auch die Schönheit der Villa und der darin enthaltenen Gemäldesammlung Giovios habe eine erheiternde Wirkung auf den Betrachter („vi genera una allegrezza estrema“; vgl. [App. A.24](#)).

**Paolo Giovio, *Musaei Ioviani Descriptio* (Venedig 1546,
Übersetzung aus dem Lateinischen ins Italienische 1551)**

Giovios Interesse an der Landschaftsbeschreibung manifestiert sich im Kontext der *villa suburbana*¹³¹ anhand der Schilderung seiner eigenen Villa, dem Museo del Giovio am Comer See. Mit großer Detailfreude schreibt er über die landschaftliche Umgebung, von der aus sich ein herrlicher Blick auf den See, Ortschaften, Villen, das geschäftige Treiben am Hafen, wunderschöne Gärten, Weinhänge und waldige Hügel bot. Entsprechend der Formulierungen Aretinos, Priscianeses und Donis, bezeichnet auch Giovio die optischen Eindrücke als Vergnügen und zugleich Erholung für Augen und Geist. Mittels einer anschaulichen Sprache regt der Autor in einer Ekphrasis¹³² der Villa die Einbildungskraft des Lesers an und kreiert so ein Vorstellungsbild der Landschaftsprospekte. Terminologie und verwendete Topoi sind durch die Villenbeschreibungen von Plinius d. J. gefiltert.¹³³ Mit Beschreibungen wie dieser hängen nicht zuletzt die in Renaissance-Villen anzutreffenden illusionistischen Landschaftsprospekte im „Übergang vom Innenraum zur Gartennatur“¹³⁴, vom gemalten zum realen Landschaftsgarten zusammen. Exemplarisch hierfür stehen die Ausmalungen Peruzzis in der Villa Farnesina oder jene Veroneses in der Villa Maser, die ihre Rechtfertigung von der typologischen Unterscheidung der Wandmalerei bei Vitruv (*De Architectura*, 7.5.2) erhalten (vgl. [App. A.25](#)).¹³⁵

131 Vgl. dazu Zimmermann 1995, S. 158–159, hier auch zu Giovios an Francesco Sfondrato gerichtete poetische Beschreibung des Comer Sees in der *De chorographia Larii Lacus* (1537).

132 Zur ‚Ekphrasis‘ vgl. [S. 59](#).

133 Colby 2008, S. 220–221; Zimmermann 1995, S. 4–5, 159–162, 187–189, 206–208; vgl. auch Du Prey, Pierre de la Ruffinière: *The villas of Pliny. From Antiquity to Posterity*, Chicago u. a. 1994.

134 Busch 1997, S. 44–45.

135 Vgl. ebd.

Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (Camerino 1564)

In einem ganz anderen kunsttheoretischen Kontext steht Gilios Position zur ästhetischen Schönheit von Kunst und Natur. Das an Kardinal Farnese adressierte Traktat ist als in einer Villa situierter Dialog zwischen sechs Gelehrten konzipiert. Der profane Renaissance-Garten fungiert gemäß dessen traditioneller Funktion zugleich als Ort des intellektuellen Austausches und der Erholung.¹³⁶ Eingeleitet durch den paragonalen Vergleich zwischen realer Landschaftsansicht und deren bildlicher Darstellung wird der Streit zwischen den modernen – vor allem flämischen – und antiken Landschaftsmalern und ihren Werken¹³⁷ eröffnet und schließlich zugunsten der ‚Alten‘ entschieden, wenngleich der flämische Landschaftsstil eine große Wertschätzung erfährt. Italienische Maler wie etwa Tizian finden dagegen keine Erwähnung. In den Augen Gilios ist das Medium der Malerei dem tatsächlichen Natureindruck eindeutig unterlegen, anders als es in den bisherigen Ekphrasen realer und gemalter Landschaften aus der venezianischen Kunstliteratur um die Mitte des 16. Jahrhunderts der Fall war (vgl. [App. A.26.a](#)).¹³⁸

Trotz der für ihn offensichtlichen Unterlegenheit der zeitgenössischen Maler, stellt Gilio in einem weiteren Abschnitt mit Rekurs auf die antiken Maler, von denen Plinius d. Ä. berichtet¹³⁹, Argumente zur künstlerischen Freiheit¹⁴⁰ der Landschaftsmaler auf, womit ihnen eine eigene Malereidisziplin zugestanden wird. Ihre „poetische Freiheit“ läge in der Vielzahl möglicher Erfindungen – was dem Landschaftsmotiv bereits inhärent ist –, gleichzeitig solle aber eine angemessene und sinnvolle Auswahl und Zusammenstellung der Landschaftselemente

¹³⁶ Vgl. [S. 288](#) u. [S. 384](#).

¹³⁷ Zur antiken Kunst als Ärgernis, Maßstab und Herausforderung in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance, konkret zum Streit zwischen *antichi* und *moderni* vgl. Pfisterer 2002, S. 221–227.

¹³⁸ Vgl. Aretinos *Brief an Tizian* (1544), siehe [S. 186](#) u. [App. A. 23](#). – Zu [App. A.26](#): Im weiteren Verlauf des Textes folgt eine Diskussion über Gärten der Herrscherhäuser des 16. Jh.s („vaghezza de giardini“), vgl. Barocchi 1960–1962, Bd. 2, S. 11ff.

¹³⁹ Vgl. dazu [S. 253–254](#), hier auch zum folgenreichen Wortspiel des Plinius.

¹⁴⁰ Zu Fantasie, Inspiration und ‚künstlerischer Freiheit‘ in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance vgl. Pfisterer 2002, S. 227–231.

erfolgen. So wird die nötige Fähigkeit zum richtigen Kunsturteil (*giudizio*)¹⁴¹ aufgerufen. Vor dem gegenreformatorischen Hintergrund dieser Abhandlung lässt sich Gilios Forderung an die (Landschafts-)Malerei auch als Kriterium der Wahrscheinlichkeit verstehen (vgl. **App. A.26.b**).

Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura* (Venedig 1580)

Die Malereiabhandlung des aus Verona stammenden Malers und Chorografen Cristoforo Sorte ist als Antwortbrief an den Künstler Bartolomeo Vitali konzipiert und hat die malerisch-technische Herstellung chorografischer Landschaftsdarstellungen zum Inhalt (vgl. **Abb. 74**).¹⁴² In einem Abschnitt zu Farbgebung und perspektivischer Darstellung schildert Sorte mit poetischer, stark metaphorischer Sprache den Eindruck eines Sonnenaufgangs sowie verschiedenartiger atmosphärischer Naturphänomene. So sind etwa mit den „umspülten Pferden“ die aufschäumenden Wellen des Meeres gemeint. Die dort inserierten mythologischen Bezüge kreieren sogleich eine weniger chorografische als vielmehr pittoreske Vorstellung dieser Landschaften. Eine differenzierte Farb- und Lichtgebung ist dabei nicht nur als technische Anweisung an einen Maler für eine wissenschaftlich korrekte Darstellung zu verstehen, sondern soll vor allem auch der Belebung der Szene dienen – ein Kriterium, das bereits in der venezianischen Kunstliteratur einen wichtigen Stellenwert einnahm.

Sortes Anleitung zur Ausarbeitung der Farb- und Luftperspektive eines Landschaftsbildes gestaltet sich sehr ausführlich, wobei es sich einerseits um technische Termini handelt, wenn es etwa um die Farbpigmente geht, und andererseits immer wieder die optischen Reize der ästhetisch wahrgenommenen Naturelemente umschrieben werden wie etwa in der Aurora-Beschreibung. Was eigentlich eine allgemeine, abstrahierte Malerei-anweisung sein soll, gleicht vielmehr einer ganz kon-

141 Zu Theorien der ästhetischen Urteilskraft in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance vgl. Pfisterer 2002, S. 189–195; zum Begriff vgl. auch Vasari 2004, S. 275–278, zu übersetzen mit ‚Urteilskraft‘, aber auch ‚Urteil, Urteilsfähigkeit, Sachverstand, Kennerschaft‘.

142 Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 349; für eine Untersuchung seiner Landschaftszeichnungen und Kartografien vgl. Schulz 1976.

kreten poetischen Ekphrasis der Landschaften, die Sorte kennt. Nicht uninteressant ist dabei, dass der Autor vom Malen der „Landschaften“ („paesi“) in unterschiedlichen Techniken („colorire a fresco“, „a secco“) und auf verschiedenen Bildträgern („in tavola“, „in tela“)¹⁴³ spricht, was eindeutig auf ‚Landschaft‘ als eigene Malereidisziplin hinweist, zumal er sich als Chorograf bewusst auf diesen Teil der Malerei spezialisiert hatte, wenngleich primär im Dienste kartografisch-wissenschaftlicher Darstellungen (vgl. **App. A.27.a**).

Die Darstellungsmodi von Landschaften variieren zudem nicht nur in ihrer technischen Ausführung, sondern auch in ihrer „Qualität“, womit das Spektrum an unterschiedlichen Landschaftstypen gemeint sein dürfte. So unterscheidet Sorte etwa Landschaften bei Sonnenaufgang, Nachtstücke sowie die Darstellung der vier Jahreszeiten.¹⁴⁴ Die Differenzierungskriterien bestehen dabei in der Art der Lichtquelle, der Tages- und Jahreszeit, Farbnuancen, Vegetationsarten, Luft und Atmosphäre, was hier zugleich wissenschaftlichen als auch ästhetischen Charakter hat (vgl. **App. A.27.b**). Zeitlich passt die Beschreibung Sortes zur Bildproduktion der vor allem in Oberitalien beliebten Nachtstücke, wovon die Bilder Antonio da Correggios, Jacopo Bassanos und Girolamo Muzianos zeugen (**Abb. 85a**).¹⁴⁵

Das Interesse an Lichtsituationen wird besonders an der Beschreibung des Brandes im Palazzo della Ragione in Verona von 1541 deutlich, dessen Ergebnis sogleich in die Ekphrasis von Sortes eigener malerischer Umsetzung dieses Bildthemas überführt wird.¹⁴⁶ Licht und Farbe fungieren dabei als zentrale Bestandteile einer Umsetzung des intensi-

¹⁴³ Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 288.

¹⁴⁴ Barocchi verweist auf die literarische Kenntnis Sortes in der Beschreibung der Jahreszeiten durch die gängige poetische Sprache, vgl. Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 532, Anm. 2 (zu S. 289).

¹⁴⁵ Zur Tradition der Nachtdarstellung im Italien des 16. und 17. Jh. s. vgl. Steinhardt-Hirsch, Claudia: *Correggios ‚Notte‘. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance*, München 2008, v. a. S. 122ff.; Kat. Ausst. *Italia al chiaro di luna. La notte nella pittura italiana 1550–1850 (Italy by Moonlight. The Night in Italian Painting 1550–1850)*, 2. verb. Aufl., Ashmolean Museum Oxford 1990/Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate London, Rom 1990.

¹⁴⁶ Zum Pittoresken dieser Passage vgl. auch Gombrich 1953, S. 349–353.

ven Seheindrucks. Erneut stehen die Sphären von Natur und Kunst, von realem Seheindruck und Imagination in Wechselwirkung zueinander (vgl. [App. A.27.c](#)).

Der darauffolgende Abschnitt handelt von der Darstellung eines Seeunwetters, eine in der Zeit ebenso beliebte Unterkategorie von Landschaftsmalerei wie das Nachtstück, womit Sorte nochmals sein poetisch-künstlerisches Interesse an Landschaft unterstreicht und weniger den wissenschaftlich-chorografischen Aspekt (vgl. [App. A.27.d](#)).

Anonymer italienischer Autor, *Vita di Girolamo Muziano* (Rom 1584)

In einer anonym verfassten Biografie des aus Brescia stammenden und in Norditalien ausgebildeten Girolamo Muziano (vgl. [Kap. IV.2.1–IV.2.2](#)) berichtet der Autor anekdotisch von einem – offensichtlich für seine Fähigkeiten als Landschaftsmaler notwendigen oder zumindest zentralen – intensiven Naturerlebnis.¹⁴⁷ Er soll nach seiner Reise von Padua nach Venedig bei der Ankunft an starkem Fieber gelitten und dennoch Zeichnungen nach seiner lebendigen Erinnerung an die Landschaft gemacht haben, die er während der Fahrt gesehen hatte.¹⁴⁸ So wird die reale Naturerfahrung als Inspirationsquelle¹⁴⁹ für die Werkgenese verstanden, wobei das Lebendigkeitskriterium¹⁵⁰ als wichtige Bewertungskategorie für gelungene Landschaftsmalerei aufgerufen wird (vgl. [App. A.28](#)). Die zentrale Bedeutung dieser Anekdote für den künstlerischen Status Muzianos erklärt sich aus dessen Rolle in der römischen Kunstwelt: Bereits in jungen Jahren war er unter

147 Ein gewisser F. N. des Dominikanerordens, Bußpriester von S. Maria Maggiore und Beichtvater von Muziano, gilt als Verfasser der Biografie, die wohl auf Anweisung Muzianos niedergeschrieben wurde, vgl. Procacci 1955, S. 249–250.

148 Procacci zufolge, der den Text erstmals abdruckte, soll wohl durch diese Erzählung der naturalistischen Landschaftsauffassung Muzianos Nachdruck verliehen werden. Muzianos Kunstverständnis wird als „vera immitatrice della natura“ bezeichnet, vgl. Procacci 1955, S. 252; zur Ausbildung Muzianos bei Lambert Sustrius und Domenico Campagnola vgl. ebd. S. 193.

149 Zu Fantasie, Inspiration und ‚künstlerischer Freiheit‘ in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance vgl. Pfisterer 2002, S. 227–231.

150 Zum Begriff *vivacità* bzw. *vivezza*, übers. mit ‚Lebendigkeit‘, vgl. Vasari 2004, S. 232–234.

den dortigen Malern als ‚Giovane de’ paesi‘ bekannt, einem in den Künstlerviten Giovanni Bagliones (1642) überlieferten Beinamen.¹⁵¹ In der zweiten Hälfte des Cinquecento sollte Muziano schließlich zu einem der bedeutendsten Landschaftsmaler seiner Zeit avancieren (vgl. [Abb. 85a–85b](#)).¹⁵²

Edward Norgate, *Miniatura or The Art of Limning* (England ca. 1649)

Als Ergänzung zur italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts lässt sich Edward Norgates 1650 publizierte zweite Abhandlung über Malerei auf Wasserbasis zur Verdeutlichung des paragonalen Wechselspiels von Natur, Kunst und den Mitteln der Sprache anführen.¹⁵³ Norgates Anekdote zur Entstehung der Landschaftsmalerei funktioniert analog zu Pietro Aretinos Entdeckung landschaftlicher Schönheit und deren imaginativen Projektion auf die malerische Umsetzung Tizians. Die sprachliche Beschreibung eines landschaftlichen Seheindrucks findet, so Norgate, erst durch dessen Überführung in das Medium der Malerei ihren wahrhaftigen Ausdruck vollendeter Schönheit. Die Sprache würde so erst im Medium der Malerei verlebendigt werden. Der Autor betont zudem die imaginative Leistung des Malers selbst, dessen Landschaftsbild jedoch durch die Seherwartungen des Kunstliebhabers beeinflusst wird. Entsprechend Aretino selbst, scheint hier der Betrachter, Liebhaber oder Kunstsammler des Seicento qua Einbildungskraft und Vorerwartungen die persönlichen Seherfahrungen

151 Zu dem von Giovanni Baglione in den Künstlerviten von 1642 überlieferten Beinamen Muzianos vgl. Hochmann 2004b, S. 318. „[...] [E] da tutti i pittori di Roma era chiamato il giovane de’ paesi.“ Zitiert nach Baglione 1935, S. 49. „[...] Und von allen Künstlern in Rom wurde er ‚der junge Mann der Landschaften‘ genannt.“ Originalübersetzung der Autorin. – Als Jugendlicher hielt er sich drei Jahre lang in Padua auf (1544–1546) und verbrachte im Anschluss daran vier weitere Jahre in Venedig (1546–1549), bevor er schließlich 1549 nach Rom übersiedelte. Bereits in Padua stand er in engem Kontakt zu zwei Künstlern, die sein späteres Schaffen grundlegend prägen sollten: Domenico Campagnola und der dort tätige Niederländer Lambert Sustis. In Padua ging der junge Muziano zudem bei dem unbekanntem Maler Francesco Picchena in die Lehre, vgl. dazu Procacci 1955, S. 249 u. S. 253, Anm. 6.

152 Die wichtigsten Titel dazu umfassen: Tosini 2008; dies. 2001; dies. 1996; Hochmann 2004a; ders. 2004b, S. 311–318, 363–442; Marciari 2000; ders. 2002; Da Como 1930; Procacci 1955. – Vgl. auch [S. 273](#).

153 Zu den zwei Versionen und ihrer Publikationsgeschichte vgl. Norgate 1997.

in gemalten Landschaftsansichten wiederzuerkennen.¹⁵⁴ Folglich ist noch bis ins 17. Jahrhundert ein Wechselspiel aus den wahrnehmungs-ästhetischen Dimensionen des realen Naturerlebnisses einerseits und des ästhetischen Reizes von Landschaftsmalerei andererseits auszumachen (vgl. **App. A.29**).

2 Landschaft im Kontext kartografischer Wissensordnungen

Die Darstellungsformen von Kartografie und Landschaftsmalerei bestimmen maßgeblich den Raumdiskurs im 16. und 17. Jahrhundert. Überwiegend betrifft die umfassende Forschung zu diesem Thema die niederländische Kunst.¹⁵⁵ Dabei lassen sich die Untersuchungen zum parallel verlaufenden Aufschwung von Landschaftsmalerei und Kartografie nördlich der Alpen ab Mitte des 16. Jahrhunderts auch für die Bildproduktion in Italien fruchtbar machen. Bedingt durch den engen europaweiten Austausch auf naturwissenschaftlicher und künstlerischer Ebene ist eine vergleichbar parallele Konjunktur beider Darstellungsformen in Italien festzustellen. Die transalpinen Kollaborationen sowie die zentrale Bedeutung der niederländischen Maler für

¹⁵⁴ Zu dieser Argumentation vgl. Gombrich 1953, S. 349–353. Norgates Position ist dabei konträr zu Paolo Pinos Erklärung zu verstehen, welcher Landschaftsmalerei als Produkt der Inspiration eines tatsächlichen Seheindrucks natürlicher Schönheit versteht. Im Kontext von verschiedenen Formen von poetischer und malerischer Fiktion in ihrer Beziehung zur Wirklichkeit vgl. Nova 2000, S. 93. Zum Spektrum der Erscheinungsformen, in denen sich Imagination konkretisiert – von Erinnerungen und Gedächtnisleistungen bis hin zu Träumen, Visionen, subjektiv bestimmten Sehnsüchten sowie Wünschen und Projektionen – vgl. Krüger 2000a, S. 7–9.

¹⁵⁵ Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft sowie zur historischen Verbindung von Landschaftsmalerei und Kartografie v. a. in Holland vgl. Michalsky, Tanja: „Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae“. Der Blick auf die Landschaft als Komplement ihrer kartographischen Eroberung“, in: *Zeitsprünge* 6.2002 (2002) 1/4, S. 436–453; dies. 2014; dies. 2011; dies. 2007; Gehring 2014; Fiorani 2005; Büttner 2000; Alpers 1985; Jones, Caroline A. (Hg.): *Picturing science, producing art*, New York u. a. 1998; Baigrie, Brian S. (Hg.): *Picturing Knowledge. Historical and philosophical problems concerning the use of art in science*, Toronto u. a. 1996. – Zu Kartografie im Kontext von Raum und Weltbild vgl. Michalsky 2009, v. a. S. 7–17. Die wenigen umfassenderen Kartografiestudien im Zusammenhang mit der Landschaftsmalerei in Italien basieren meist auf Alpers 1985, vgl. etwa Fiorani 2005; dies. 2012.

die (topografische) Landschaftsmalerei in Italien unterliegen ausgiebigen Untersuchungen, was einer Wiederholung an dieser Stelle nicht bedarf.¹⁵⁶

Auf produktionsästhetischer Ebene beschreibt Tanja Michalsky das Verhältnis von Landschaftsmalerei und Kartografie in Form einer gegenseitigen Bezugnahme von Text, Bild und Karte, die weit über eine bloß technische Adaption oder Assimilierung hinausgeht. Für die Niederlande ließ sich eine Ausdifferenzierung beider Bildformen in Form von Panoramalandschaften, topografischen Stadtansichten oder die der Landschaft inhärenten Vogelperspektive aufzeigen, die alle klare Bezüge zum Wissenschaftsgebiet der Kartografie aufweisen.¹⁵⁷ Gleichzeitig konnte in der Forschung auf rezeptionsästhetischer Ebene nachgewiesen werden, dass mit dem weit verbreiteten zeitgenössischen Kartografiediskurs eine Veränderung in der Wahrnehmung von Landschaftsbildern nördlich der Alpen einherging.¹⁵⁸ Dass dies wiederum ein interessantes Licht auf das Gattungsbewusstsein von Malern und Betrachtern der Zeit – auch in Italien – wirft, ist bislang noch nicht genauer in den Blick genommen worden.

Zeitgleich entstehen im 16. Jahrhundert auf gesamteuropäischer Ebene in den Wissenschaften der Botanik und Zoologie neue systematische Klassifikationsmethoden, was sich in der Entstehung von botanischen Gärten, Naturalienkabinetten, Herbarien und Ähnlichem manifestiert. Auch naturhistorische Konvolute von Zeichnungen finden eine

156 Vgl. dazu z. B. Kat.Ausst. Brüssel 1995; Hochmann 2004a; ders. 2004b; ders. 2008b; Cappelletti 2001; dies. 2006a; dies. 2013; Dacos 1995; dies. 1999; Danesi Squarzina 1995; dies. 1996; Dudzik 2004; Hendriks 2003; Jones 1988b; Michalsky 2011, v. a. S. 159; vgl. auch die These von Svetlana Alpers 1985 zum fundamentalen Unterschied holländischer und italienischer Malerei der Zeit (deskriptiv versus narrativ; Bildkonzeptionen Keplers versus Albertis). Zur Vermarktung flämischer Bildthemen in der zweiten Hälfte des 16. Jhs durch Kunsthändler vgl. Di Lenardo 2013.

157 Michalsky 2014, S. 36–37; Alpers 1985, S. 243, 251–252, 261–273; Büttner 2000, S. 153–154. Zur Geschichte des topografischen Porträts in Italien vgl. Feldges 1980.

158 Michalsky 2011; dies. 2014, S. 23: Zum „kollektiven Halbwissen“ als Modell des visuellen Diskurses: „[...] In vergleichbarer Weise kann man annehmen, dass Karten als historischer Inbegriff einer modernen Erfassung der Welt das Verständnis von Land und Landschaft verändert haben und dass dies sich auch implizit in der Landschaftsmalerei niederschlägt.“

weite Verbreitung, die aus dem zeitgenössischen Bedürfnis nach einer Neuordnung der sichtbaren Welt und folglich nach einer Anordnung des Wissens herrührt.¹⁵⁹ Gerade an diesem Punkt entsteht eine Verbindung zur grundlegenden Beobachtung in der Kartografieforschung, sodass neue Raumvorstellungen gleichzeitig neue Darstellungsformen hervorriefen. Nicht zuletzt spielt diese Überlegung auch im *spatial turn* eine zentrale Rolle.¹⁶⁰

Den größeren Kontext unserer Untersuchung bilden die sich verändernden Welt- und Wissensordnungen in der Frühen Neuzeit. Als Prämisse für die folgende Untersuchung soll dabei die These eines veränderten ‚Denkraums‘ (Foucault), vor allem auf dem Gebiet der Wissenschaft, gelten. Es soll davon ausgegangen werden, dass die neuen Repräsentationsformen der sichtbaren Welt (Kartografie, Botanik etc.) in Form einer wissenschaftlichen Einteilung, Klassifizierung, Nomenklatur und neuen Visualisierung diesem neuen taxonomischen ‚Denkraum‘ entspringen.¹⁶¹ Folglich würde sich die Darstellungsform der Kartografie auf Grundlage einer Diskontinuität¹⁶² im wissenschaftlichen Denkraum generiert haben. Den größeren Kontext dieser Prämisse gilt es an anderer Stelle noch zu präzisieren (vgl. [Kap. V.1.1](#)). Festzuhalten ist an diesem Punkt, dass Kartografie eine visuelle Konstruktion und zugleich Ordnung der sichtbaren und messbaren Welt darstellt und folglich als Wissensform zu verstehen ist.¹⁶³ Die Generie-

159 Dazu Zollikofer 2008; Alessandrini 2007; Findlen 1994; Fischel 2009; Olmi 1992; Kat.Ausst. Bologna 2001; Tagliaferri 1994; Maiorino 1995. Vgl. etwa das berühmte Konvolut von Zeichnungen und das Naturalienkabinett Ulisse Aldrovandis. Zu frühneuzeitlicher Botanik sowie botanisch-ästhetischen Illustrationen vgl. Lechtreck 2000.

160 Vgl. etwa Michalsky 2009, S. 8; Fiorani 2005, S. 253; Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008.

161 Zum taxonomischen Denkraum vgl. Foucault 1986, S. 91, 165–166, 203. Zu Welt- und Wissenformen der Frühen Neuzeit in Bild und Text vgl. Kat.Ausst. *Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen*, Universitätsbibliothek Heidelberg 2012, Heidelberg 2012; zum Bezug von Kartografie als Wissensform zu den Wissenschaften wie Zoologie, Botanik etc. vgl. Fiorani 2005, S. 253–255. Zu barocken Wissensformen vgl. auch Zenck 2008.

162 Der Begriff ‚Diskontinuität‘ in diesem Sinne nach Foucault 1973; ders. 1986.

163 Fiorani 2005, S. 7. Wichtig ist dabei zu betonen, dass in Karten ein bestimmtes Weltbild sichtbar wurde, Karten aber auch umgekehrt das konkrete Weltbild verändern konnten, vgl. Michalsky 2009, S. 11. Vgl. dazu auch Pfisterer 2013, S. 163–169.

rung und Anordnung geografischen Wissens in Form von Landkarten erfolgt dabei mittels einer verbalen und zugleich visuellen ‚Beschreibung‘ der sichtbaren Welt.¹⁶⁴

Im Folgenden sollen nun unterschiedliche zeitspezifische Formen der Wissensproduktion und -ordnung vergleichend in den Blick genommen werden. Die Untersuchung konzentriert sich dabei auf den Zeitraum von etwa 1570 bis 1620. Am Beispiel der vatikanischen Galleria delle carte geografiche ist die Beziehung von kartografischen Wissens- und Darstellungsformen zu den unterschiedlichen ‚Landschaftsformen‘ auf künstlerischer und theoretischer Ebene zu problematisieren. Ziel der Untersuchung ist es, die Relevanz des frühneuzeitlichen Kartografie- und Raumdiskurses für den neuen Blick auf ‚Landschaft‘ als Wissens- und Erkenntnisform deutlich zu machen. Schließlich soll so die Rolle und Darstellungswürdigkeit von ‚Landschaft‘ im Kontext des Gattungsspektrums herausgearbeitet werden.

2.1 Die Galerie der Landkarten (1580–1581)

Eine der beeindruckendsten und zugleich monumentalsten Beispiele frühneuzeitlicher Kartografie befindet sich im Apostolischen Palast und wurde im Auftrag Papst Gregors XIII. in kürzester Zeit, von 1580 bis 1581, umgesetzt (Abb. 56).¹⁶⁵ Künstlerischer Leiter der Ausmalungen war Girolamo Muziano. An den Wänden der 120 Meter langen Galleria delle carte geografiche sind in Vogelperspektive 40 Landkarten unterschiedlichen Maßstabs der italienischen Regionen zu sehen (Abb. 57).¹⁶⁶ ‚Italien‘ ist dabei zu diesem Zeitpunkt noch nicht als politische Einheit, sondern rein geografisch-konzept-

¹⁶⁴ Zum Begriff ‚Beschreibung‘ in Bezug auf Landkarten vgl. Alpers 1985; Michalsky 2011.

¹⁶⁵ Zur Galerie im größeren Kontext von Renaissance-Kartografie vgl. Fiorani 2005, v. a. S. 11–13, S. 171–207; spezieller zur Galerie vgl. Zollikofer 2008, u. a. S. 121. Für eine Übersicht der Ausmalungen sowie Farbbildungen vgl. Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 7.

¹⁶⁶ Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 7, 11–13. Zur Rolle Muzianos und der Aufgabenteilung vgl. Kap. IV.2.2, Abschnitt ‚Il giovane de’ paesi‘ ..; S. 209; vgl. auch Fiorani 2005, S. 171–194; Tosini 2012. – Für eine weitere schematische Galerieübersicht vgl. Malafarina 2009, S. 19.

tionell zu verstehen, was nicht zuletzt in der christlich-historischen Auffassung des Werkzyklus gründet.¹⁶⁷ Unter der großen Anzahl der die Wandbilder ausführenden Künstler sind Cesare Nebbia, Paul und Mathijs Bril sowie Antonio Tempesta zu nennen, wobei die beiden Letzteren eine leitende Rolle innerhalb des künstlerischen Teams übernahmen.¹⁶⁸ Das Bildprogramm der Landkarten ist nach dem Entwurf des Kosmografen und Mathematikers Egnazio Danti entstanden, der zeitgleich auch die Ausmalungen im Turm der Winde am Vatikan konzipierte.¹⁶⁹ Auf Grundlage seiner dortigen Berechnungen wird schließlich 1582 die gregorianische Kalenderreform durchgeführt.¹⁷⁰

Betrachtet man die Galerie im größeren kartografischen Kontext der Zeit, ist das Projekt Dantis zehn Jahre nach dem ersten gedruckten Atlas zu verorten, dem *Theatrum orbis terrarum* von Abraham Ortelius (Antwerpen 1570). Die Landkarten des damaligen Italien lassen sich direkt vergleichen (Abb. 58, Abb. 59).¹⁷¹ Auch im Medium der Wandmalerei sind zuvor schon eine ganze Reihe kartografischer Projekte entstanden, so etwa die Sala dello Scudo im Dogenpalast in Venedig (1553), die Sala delle carte geografiche (Guardarobba Nuova) im Palazzo Vecchio in Florenz (1561–1565)¹⁷² sowie die Sala del Mappamondo im Palazzo Farnese in Caprarola (1573–1575). Neben den rein pragmatischen Zwecken von Land- und Seekarten zur Navigation konnten frühneuzeitliche Welt-, Land- und Stadtkarten darüber hinaus geopolitische Interessen verbildlichen oder den „Gesamtzusam-

167 Malafarina 2009, S. 10–12; wobei hier eine primär zeitgenössische Darstellung von Italien zu sehen ist, keine historische.

168 Fiorani 2005, S. 180–181; zudem auch Marco da Faenza, Matteo da Siena, Giovanni Battista Lombardelli, Donato da Formello, Paris Nogari, Baldassare Croce, Giacomo Stella, Jacomo Semenza u. a.; vgl. auch Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 11–12.

169 Malafarina 2009, S. 18; zur Person Dantis vgl. Fiorani 2005, S. 10–11. Zu den Ausmalungen im *Turm der Winde* vgl. Courtright 2006.

170 Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 9.

171 Für eine Zusammenfassung und einen Vergleich mit der Galerie der Landkarten im Vatikan vgl. Girardi 2011, S. 190–198. Der Atlas des Ortelius gilt als erster seiner Art, da er in standardisierter Form homogene Landkarten mit Anspruch auf Vollständigkeit enthielt und seriell produziert wurde.

172 Die Guardarobba Nuova ist ebenso nach dem Konzept Egnazio Dantis entstanden, vgl. dazu Fiorani 2005.

menhang von Gottes Schöpfung¹⁷³ visualisieren. All dem liegt die wichtigste Funktion von Landkarten zugrunde, und zwar die visualisierte Ordnung von Wissen und Macht.¹⁷⁴ Die Landkarten Dantis sind zwar im Stil frühneuzeitlicher Kartografien gestaltet und waren somit zum Entstehungszeitpunkt vor diesem Hintergrund kein Novum, die Überlagerung optischer Systeme, vor allem historischer und christlicher Bildfelder, war jedoch beispieldlos (Abb. 56). Gleiches betrifft die programmatische Dimension der Ausmalung in diesem monumentalen Ausmaß, die nicht zuletzt zusammen mit der Deckenausmalung den Triumph der geistigen Macht über die vergängliche irdische Macht verdeutlichen will. Zu sehen ist ein ideales, christliches Italien in Form eines historisch-religiösen Atlanten, wobei die Betonung auf dem zeitgenössischen Italien liegt.¹⁷⁵ Gerade die vielfältigen Ebenen historischer, geografischer sowie idealer Ordnungen und Informationsgehalte machen die Galerie zu einem prägnanten Exempel für die Erfassung und Anordnung der sichtbaren Welt im 16. Jahrhundert, die ganz im Zeichen der Wissensgenerierung und Wissensordnung steht. Die damit einhergehende Neukonzeption von Raum und Land unter Gregor XIII. gilt es genauer zu betrachten.¹⁷⁶

Kommen wir zum visuellen Befund: Der Galeriekorridor ist symbolisch in Form des Apennin-Gebirges konzipiert, wodurch beidseitig die jeweils östlich und westlich des Gebirgsmassivs liegenden Gebiete angeordnet sind (Abb. 57).¹⁷⁷ An der einstigen Eingangswand befinden sich die vier größten Hafenstädte Venedig (Abb. 60), Genua, Civitavecchia und Ancona, auf der gegenüberliegenden Wand kleinere Inseln. Die monumentalen Bildfelder an den Längswänden enthalten über die italienischen Teilgebiete hinaus auch eine ideelle Karte des antiken sowie des zeitgenössischen Italiens (Abb. 59).¹⁷⁸ In den Bild-

173 Michalsky 2009, S. 10.

174 Ebd. S. 11. – Zur politischen Landschaft vgl. Warnke 1992.

175 Malafarina 2009, S. 10–12; Fiorani 2005, S. 10, 13, 182, 196–207.

176 Zur Kunstpolitik Papst Gregors XIII. vgl. Bernardini 2012, v. a. S. 69–70.

177 Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 15–17; Fiorani 2005, S. 173–174. – Für eine weitere schematische Galerieübersicht vgl. Malafarina 2009, S. 19.

178 Beide Darstellungen von Lukas Holste, ca. 1630, vgl. Fiorani 2005, S. 174–177. Für eine Abb. des antiken Italiens (römische Kaiserzeit) vgl. Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 11.

feldern der regionalen Karten sind alle größeren Städte, Täler, Gebirge und Flüsse bis hin zu kleineren Bächen dargestellt, Städte und Ortschaften sind minuziös beschriftet. Der erstaunliche Detailreichtum der Bildfelder reicht bis zu einer differenzierten, qualitativ anspruchsvollen Darstellung verschiedenster Schiffstypen, die auf den Gewässern entlang der Küsten treiben. Als weiteres Charakteristikum der Landkarten ist die kleinformatige Darstellung militärischer Siege und Schlachten innerhalb der großen Bildfelder zu nennen. Bereits nach einer ersten, flüchtigen Sichtung offenbaren sich folglich unterschiedliche Informationsebenen: Es handelt sich um eine geografische, historische und zugleich ideale Landkarten-Galerie.¹⁷⁹

Der Galerieraum war von Egnazio Danti als Ort konzipiert, an dem Papst Gregor XIII. der Überlieferung nach „in ganz Italien spazieren gehen konnte, ohne das Gebäude zu verlassen“.¹⁸⁰ Die spezifische Anordnung in einem langen Korridor und das ‚sequenzielle Anschauen‘ der Bildfelder erinnert an das Blättern in einem gedruckten Atlas der Zeit. Wie Zollikofer richtig konstatiert, wird das Material von Papier darüber hinaus durch die zahlreichen Trompe-l’Œil-Darstellungen suggeriert.¹⁸¹ Diese bestehen aus illusionistisch verwirklichten, scheinbar mit Nägeln auf den Landkarten angebrachten Papierblättern (Abb. 62, Abb. 64, Abb. 65). Zu sehen sind darauf Stadtveduten oder erklärende Texte. Auch die verzierten Schriftfelder, Windrosen und Skalen der Längen- und Breitengrade innerhalb der Landkarten evozieren gedruckte Landkarten, vergleichbar mit dem berühmten Atlas des Ortelius (Abb. 58, Abb. 61). Nicht zufällig kommt diese semantische Engführung auch sprachlich durch den metonymischen Begriff *carta* zum Ausdruck, der im Italienischen zugleich das Papier als auch die Landkarte bezeichnet.¹⁸² Trompe-l’Œil-Darstellungen rufen auch weitere dichotome Sehkategorien auf, so etwa Fenster/Papier, Tiefe/Oberfläche, Wahrscheinlichkeit/Unähnlichkeit.¹⁸³

179 Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 11–13.

180 Ebd. S. 15.

181 Zollikofer 2008, S. 126–127.

182 Ebd. S. 126–127; zum Trompe-l’Œil vgl. auch Girardi 2011, S. 184–185; zu Abraham Ortelius vgl. ebd. S. 190–198; zu den einzelnen Elementen vgl. Fiorani 2005, S. 74; zum Vergleich der Projekte von Danti und Ortelius vgl. ebd., S. 203–207.

183 Girardi 2011, S. 184.

Bezieht man nun die mit den Landkarten korrespondierenden Gewölbefresken mit ein, wird ersichtlich, warum die Deutung des Bildprogramms weit über eine kartografische Motivation hinausgeht. Die zahlreichen Bildfelder teilen sich in unterschiedliche Bildzyklen auf (Abb. 56):¹⁸⁴ Das breite Spektrum an Themen beinhaltet 51 Episoden aus der Kirchengeschichte, 24 monochrom gemalte alttestamentliche Opferszenen, eine Serie von 128 kleinen Bildfeldern mit biblischen Gestalten, allegorischen Figuren und christlichen Tugenden sowie 52 kleine, quadratische Bildfelder mit Vogeldarstellungen.¹⁸⁵ In dieser Zusammenstellung wird dem Betrachter im Gewölbe der Galerie ein Bilderatlas der christlichen Geschichte vor Augen geführt, dessen Ereignisse mit den dazugehörigen Orten in den Landkarten unterhalb korrespondieren.¹⁸⁶ Auf programmatische Weise sollte so die Vorrangstellung der römischen Kirche verbildlicht werden.¹⁸⁷ Die politische Motivation Gregors XIII. liegt folglich in der Engführung von Kirchengeschichte und der Geschichte Italiens, um so seinen eigenen, göttlich legitimierten Besitzanspruch auf das Gebiet Italien zu visualisieren. Vor allem die Demonstration des Wissens über ein Gebiet war es, was Landkarten zu einer Form politischer Repräsentation oder zum Symbol von Herrschaftsansprüchen machen konnte.¹⁸⁸ Wie bereits die Inschrift über dem einstigen Ausgang deutlich macht, sollte hier jedem Betrachter die Herrschaft über „die edelste Region der ganzen Welt“ („Regio totius orbis nobilissima“) vor Augen geführt werden.¹⁸⁹

184 Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 15–17.

185 Ebd.; Zollikofer 2008, S. 121, hier auch Abb.-Beispiele.

186 Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 15–17; Malafarina 2009, S. 18; zu Ikonografie und Deutung vgl. Fiorani 2005, S. 176, 182–183, 199–202.

187 Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 15–17.

188 Fiorani 2012, S. 125; zur Landschaft als ideologisches Instrument der gegenreformatorischen Propaganda Papst Gregors XIII. vgl. Aksamija 2011. – Zur politischen Landschaft vgl. Warnke 1992.

189 Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 14–17.

2.2 Visuelle Raumdiskurse zwischen Kartografie, Chorografie und Landschaftsdarstellung

Das Medium der Kartografie war im Italien des 16. Jahrhunderts dermaßen weit verbreitet, dass Jacob Burckhardt ihm eine eigene Malereigattung zuschrieb.¹⁹⁰ In dem von Svetlana Alpers treffend benannten „kartografischen Impuls der Moderne“ – vor allem ab etwa 1550 – vermengen sich sowohl wissenschaftliches als auch ästhetisch-künstlerisches Interesse. Karten waren Träger geografischen sowie topografischen Wissens und „Dispositive räumlicher Ordnung“.¹⁹¹ Die vor dem Hintergrund eines Raumdiskurses angelegten Kartografien, stets an der Schnittstelle von Wissenschaft und Malerei, unterliegen feinen Abstufungen in ihrer Ausführung, Verwendung und Funktion.¹⁹² Deren Affinität zur Malerei manifestiert sich vor allem in den üblichen Landschaftspartien innerhalb von kartografischen Darstellungen – was in den monumentalen Wandbildern Dantis besonders gut zur Geltung kommt.

Wie eingangs bereits erwähnt, konnte in der Forschung in Folge dieser Entwicklung in den Niederlanden eine Veränderung in der Wahrnehmung von Landschaftsbildern nachgewiesen werden.¹⁹³ Vor dem Hintergrund des sich wandelnden Raum- und Landschaftsdiskurses um 1600 in Italien ließe sich überlegen, ob die kartografische Perspektive auf Land und Landschaft als Referenzsystem für eine neue Art von Landschaftsbildern und folglich als ein neues, oder zumindest verändertes Gattungsbewusstsein fungierte. Für eine sinnvolle Annäherung an diese Fragestellung ist eine präzisere visuelle Analyse der Landkarten erforderlich. Ein erster Blick in die monumentale Galerie der Landkarten mag die Darstellungsmodi der einzelnen Bildfelder im Gesamteindruck zunächst als homogene, kartografische Reihe erscheinen lassen. Bei genauerem Hinsehen jedoch entfalten sich vielfältige

190 Vgl. Burckhardt 2006, S. 334–337; vgl. dazu Girardi 2011, S. 181–182; Fiorani 2005, S. 11.

191 Zu den Zitaten vgl. Michalsky 2014, v. a. S. 27–32; vgl. Alpers 1985.

192 Vgl. Fiorani 2005, S. 7; Girardi 2011, S. 181–182; Alpers 1985.

193 Zu den Zitaten vgl. Michalsky 2014, v. a. S. 27–32; vgl. Alpers 1985.

Darstellungssysteme, die der kartografischen Bildpraxis des 16. Jahrhunderts entsprechen. Grundsätzlich bleibt die antike Aufteilung der Kartografie nach Ptolemäus in die Bereiche Geografie und Chorografie bis ins 18. Jahrhundert erhalten. Geografie (Erdbeschreibung) wird dabei als Wissenschaft des Zeichnens und Beschreibens der Welt beziehungsweise großer Erdregionen verstanden, Chorografie (Beschreibung von Gegenden) dagegen definiert sich als grafische, detaillierte Darstellung bestimmter kleinerer Gebiete.¹⁹⁴ Dem Wortlaut des Ptolemäus folgend sollten für eine Region „alle Einzelheiten (*singula*) für sich und praktisch alles noch so Kleine, das wir bemerken können, wie Häfen, Dörfer, Bezirke, die Nebenflüsse der Hauptströme und Ähnliches beschrieben werden“¹⁹⁵, womit keine ästhetisch-subjektive Landschaftsbeschreibung gemeint ist. In der frühneuzeitlichen Rezeption des Ptolemäus waren die Terminologie sowie die Beziehungen der Teildisziplinen der Kosmografie, Geografie, Topografie und Chorografie zueinander komplex, die Begriffsverwendung zugleich sehr variabel. Der Definition Peter Apians (1564) folgend ist es Aufgabe des Kosmografen, die Erde mittels Zirkel und Sphären zu erfassen. Der Geograf beschreibt die Erde anhand von Bergen, Flüssen und Tälern, der Chorograf dagegen befasst sich mit einzelnen Ausschnitten aus der Geografie, wobei er das Erdganze ausblendet.¹⁹⁶

Die zwei Bereiche der Kartografie nach Ptolemäus – Geografie und Chorografie – wurden im 16. Jahrhundert in Bezug zur Kosmografie und Topografie gesehen. Dabei wird Topografie als Beschreibung und Darstellung eines einzelnen Ortes (*topos*) definiert, der in der Regel mit der Ansicht von Städten gleichgesetzt wurde.¹⁹⁷ Anders als gewöhnlich interpretierte Egnazio Danti die Topografie als Beschreibung von

¹⁹⁴ Casey 2006, S. 227, 240–245; vgl. auch Alpers 1985, S. 234; Büttner 2006, S. 30. Zu Bedeutung und Rezeption der Schriften des Ptolemäus in der frühneuzeitlichen Kartografie vgl. Fiorani 2005, S. 6–7, 13, 78–89, 96, 188–196. Die Manuskripte der *Geographia* des Ptolemäus erreichen Florenz erst Ende des 14. Jh.s und werden 1406 ins Lateinische übersetzt, womit ein zentraler Einschnitt in die kartografische Tradition einhergeht. Das Wort Chorografie leitet sich vom griech. *chora* (Ort) und *grapho* (beschreiben) ab.

¹⁹⁵ Friedrich 2003, hier S. 84–85.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Büttner 2006, S. 30.

Orten in Textform, die Chorografie als dessen grafische Visualisierung.¹⁹⁸ Für die ptolemäische Dichotomie von Geografie und Chorografie spielt die Topografie als eine Art Mittler eine entscheidende Rolle. Wird in einer Darstellung die topografische Komponente der Kartografie zugeschrieben, geht daraus eine geografische Darstellung hervor. Prägend hierfür sind die Vermessung des Landes und die daraus folgenden Stellenmarkierungen innerhalb der kartografischen Darstellung. Wenn die Topografie aber der Landschaftsmalerei zugeschrieben wird, handelt es sich um eine chorografische Darstellung.¹⁹⁹ Diese manifestiert sich im Aussehen der Landschaft mit der Abbildung landes- und ortsspezifischer Flora und Fauna, was die Darstellung von Bergen, Tälern, Flüssen und Gewässern umfasst.²⁰⁰

Diese noch abstrakten Definitionen lassen sich anhand unseres Fallbeispiels veranschaulichen. Die von Cristina Girardi treffend formulierte „Überlagerung verschiedener optischer Systeme“²⁰¹ in der Galerie der Landkarten umfasst das topografische Porträt²⁰² (Abb. 62, vgl. Detailansichten im Bild und Abb. 64), die detaillierte, vedutenhafte Stadtansicht aus Vogelperspektive²⁰³ (Abb. 60), die präzise historische²⁰⁴ (Abb. 65) sowie zeitgenössische Landkarte (Abb. 59), die chorografische Darstellung (Abb. 62, Abb. 65), die Landschaftsmalerei (Abb. 62 unten, Abb. 63), naturalistisch-zeitgenössische Bildelemente wie etwa Schiffsszenarien (Abb. 60), aber auch Inschriften (Abb. 62, Abb. 65).²⁰⁵ Francesca Fiorani spricht in diesem Kontext

198 Fiorani 2005, S. 94–102, 188–196. Der Begriff der Kosmografie ist in der *Geographia* des Ptolemäus nicht enthalten.

199 Casey 2006, S. 227, 240–245.

200 Ebd.; Michalsky 2014, S. 36–37. Noch deutlicher ist dieser Aspekt in den Landkarten des *Theatrum orbis terrarum* von Abraham Ortelius (Antwerpen 1570), vgl. Büttner 2000, S. 330, Abb. 23 (Russland, fol. 46).

201 Girardi 2011, S. 188; vgl. auch Fiorani 2005, S. 7, 194–207.

202 Zum topografischen Porträt und seiner Vorgeschichte in Italien vgl. Feldges 1980.

203 Zur Vogelperspektive in Kartografie und Malerei vgl. Michalsky 2014, S. 24–32; Bucic-Glucksmann 1997, S. 26–29.

204 Für eine Abb. der *Italia antica* vgl. Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 11.

205 Girardi 2011, S. 188; vgl. dazu auch Fiorani 2012, S. 125. Fiorani nimmt in ihrer weiteren Untersuchung einen punktuellen Vergleich des *Theatrum orbis terrarum* und des Kartografiezyklus Dantis am Vatikan in den Blick. Zu den historischen Bildfeldern vgl. Fiorani 2005, S. 196–199.

von einer frühneuzeitlichen Pluralisierung der Darstellungssysteme (Draufsicht/Vogelschau/perspektivische Ansicht), der Bezeichnungsarten (schriftlich/bildlich, kartografisch/historisch, mathematisch/literarisch) sowie der Zeichen selbst (indexikalisch/ikonisch/symbolisch).²⁰⁶ Auch unterschiedliche Zeitstufen sind übereinander gebündelt, indem antike Schlachten inmitten zeitgenössischer Landkarten zu sehen sind (Abb. 65). Die Überlagerung von Bild- und Textebenen ist als gängige Praxis in der Kartografie des 16. Jahrhunderts zu verstehen. Die scheinbaren Widersprüche – oder besser gesagt visuellen Irritationen – in der Darstellungsform, vor allem von Landschaft und Karte, lassen sich als umfassende, hybride Darstellung von Raum beschreiben, den Fiorani als zugleich qualitativ und quantitativ, körperhaft und körperlos, absolut und begrenzt definiert.²⁰⁷ Wie Egnazio Danti selbst erläutert, sollten seine Landkarten jeden Ort mittels der Koordinaten sowohl geografisch als auch chorografisch repräsentieren, das heißt zugleich in Form eines Fixpunktes im kartografischen Gitter und in Form einer Landschaft:²⁰⁸

Da man sich bei der Konstruktion dieser Chorografie Italiens nach jenen Autoren richten musste, die die vielen Orte Italiens beschrieben haben [...] sowie nach teils zweifelhaften Berichten von denjenigen, die besondere Orte durchreisten, darf es niemandem seltsam erscheinen, dass hier die kleinen Ortschaften nicht ermittelt sind. Dennoch haben wir dafür Sorge getragen, dass die Längen- und Breitengrade sowie deren Minuten mit den bekanntesten Orten exakt übereinstimmen (soweit dies eine Chorografie zulässt) [...].²⁰⁹

206 Fiorani 2012, S. 127; dies. 2005, S. 7. Im 16. Jh. bildete noch das ptolemäische (geozentrische) Weltbild die Basis von Kartografie.

207 Fiorani 2012, S. 130–131; zur Raumauffassung in Kartografie vgl. auch dies. 2005, S. 8–10.

208 Girardi 2011, S. 186; Fiorani 2005, S. 96.

209 Originalübersetzung der Autorin. „Poiché nel costruire questa Corografia dell’Italia, ci si è dovuti attenere a quegli autori che descrissero i molti luoghi dell’Italia [...] e con vari dubbi alle relazioni di coloro che percorsero luoghi particolari, a nessuno deve sembrare strano che non siano qui localizzati i piccoli borghi. Abbiamo curato tuttavia che i gradi e i minuti di longitudine e di latitudine rispondessero esattamente ai luoghi più insigni (per quanto può comportare una Corografia) [...]“ Originaltext zi-

Mittels der Verschränkung von Geografie und Chorografie im Konzept Dantis findet in der Galerie eine Aufhebung der traditionellen Unterscheidung beider Darstellungsweisen statt. Der Begriff der Geografie impliziert folglich in der Galerie der Landkarten eine quantitative, wissenschaftliche Darstellung der Erdoberfläche, Chorografie dagegen meint eine subjektive Darstellung, die bemüht ist, den qualitativen Aspekt der Details sowie die Ähnlichkeit der Orte maximal darzustellen. Nicht nur Danti versucht im 16. Jahrhundert die unterschiedlichen Darstellungssysteme zu harmonisieren, indem die orthogonale (senkrechte) Projektion mit der Zentral- sowie Vogelperspektive vereint wird.²¹⁰ Wie Girardi richtig feststellt, bezeichnet Danti seine Landkarten trotz der Verschränkung von Landkarte und Landschaftsdarstellung lediglich als Chorografien. Er verweist dabei auf die schriftlich überlieferten Beobachtungen von Ländern, Regionen, Flora und Fauna, die ihm als Basis für die gemalten Landschaften und Orte dienten (vgl. auch [Kap. IV.2.3](#)).

Die malerisch-plastische Darstellung von Bergen, Vegetation, Wellengang und zahlreichen ausschmückend-narrativen Details (Architektur, Schiffe und Personen, historische Ereignisse etc.) erfolgt meist aus einer leichten Schrägansicht, im Gegensatz zur strengen Vogelperspektive der Karte (vgl. [Abb. 63](#)). Auch sind diese Landschaftspartien im Verhältnis zur rein chorografischen Darstellung des Landes unverhältnismäßig groß wiedergegeben. Visuelle Irritationen entstehen durch die bewusste Inversion der Größenverhältnisse, indem Bäume, Figuren und Schiffe als Close-up und somit zur Erdoberfläche überproportional erscheinen. Innerhalb der kartografischen Darstellung finden sich die Landschaftselemente vorwiegend am unteren Bildrand, bestehend aus Baumgruppen auf einer Anhöhe, Büschen, Tieren und kleinen Figuren. Deren Funktion lässt sich, der Argumentation Fioranis folgend, zunächst in Form eines visuellen Zugangs zum dargestellten Gebiet deuten und somit nicht nur als dekorative Ausschmü-

tiert nach Girardi 2011, S. 186–187; zur Textbasis der Darstellungen vgl. auch Fiorani 2005, S. 188–196.

²¹⁰ Definitionen und Zitat nach Danti, vgl. dazu Girardi 2011, S. 187; Ptolemäus, *Geographia* 1, 5. Für weiterführende Literatur zu Ptolemäus vgl. Fiorani 2005, v. a. S. 6–13; zur Vorgehensweise im 16. Jh. vgl. ebd. v. a. S. 6–7, 78–89.

ckungen der sonst womöglich eintönig wirkenden Landkarten.²¹¹ Der zunächst subjektive Eindruck der gemalten Landschaftsdarstellung, der den Einstieg ins Bildfeld ermöglicht, weicht sogleich dem objektiven Eindruck der flachen und geometrischen Darstellung der Welt. Daran knüpft auch der Vorschlag Girardis an, dass die Landschaftsdetails auf den anonymen topografischen Abschnitten die Idee einer suggestiven Vision des Gebietes projizieren, was durch einen erhöhten Betrachterstandpunkt auf Bergen, Bäumen und Ähnlichem bedingt wird.²¹² In einigen Bildfeldern der Landkartengalerie dominiert sogar das malerische Element gegenüber dem kartografischen Darstellungsmodus, vor allem in den Wandbildern mit den Hafenstädten, wie etwa Venedig (Abb. 60), die vielmehr schrägansichtigen Veduten als Kartografien gleichen.

Nah und Fern

Die sichtbare Auseinandersetzung Egnazio Dantis mit perspektivischen sowie allgemein optischen Darstellungsfragen spielt auch in der Landschaftsmalerei des Cinquecento eine zentrale Rolle. Das Thema von Nah und Fern, dem ‚richtigen‘ Sehen, auch im Zusammenhang mit wahrnehmungspsychologischen Effekten, findet bereits in der venezianischen Malerei im Umkreis von Tizian Beachtung (vgl. Kap. IV.1.2). Wie bereits herausgearbeitet, ist in der Galleria delle carte geografiche eine Verschränkung von nahsichtiger, naturalistischer sowie dreidimensionaler Landschaft einerseits und fernsichtiger, abstrahiert-schematischer sowie zweidimensionaler Oberflächenstruktur der Erde andererseits auszumachen. Die Herausforderung lag folglich darin, die heterogenen Darstellungsmodi nicht nur in den nebeneinanderliegenden Bildfeldern, sondern auch innerhalb eines Bildfeldes synthetisch zu verschränken, was eine weitere ‚optische Überlagerung‘ von Nah und Fern im Sinne Girardis darstellt. Beim Betreten der Galerie dürfte die Monumentalität der Wandbilder auch dem damaligen Publikum zunächst einmal eine Betrachtung aus der Ferne abverlangt haben. Der für die Betrachtung von Landschaftsbildern typische umherschwei-

211 Verweis darauf bei Girardi 2011, S. 187; Fiorani 2005, S. 229.

212 Girardi 2011, S. 186–188; entsprechend auch Fiorani 2005, S. 195–196.

fende Blick, der in der Kunstliteratur des Cinquecento mit dem Begriff *vagare* umschrieben wird²¹³, ist auf die kartografischen Landschaften an den Wänden übertragbar und erzeugt so eine Immersion in das großformatige Bildfeld. Hierbei sind die auf Augenhöhe des Betrachters dargestellten Landschaftselemente behilflich. In einem nächsten Schritt wird der Blick zur Vogelperspektive übergeleitet und wechselt mittels Beschriftungen und weiterer visueller Informationen in einen analytisch-distanzierteren Betrachtermodus, was schließlich ein erneutes Zurücktreten erfordert. In einem dritten Schritt wird so die gesamte Landkarte nochmals in den Blick genommen. Das Oszillieren zwischen Nah und Fern, sowohl interpiktural als auch physisch, führt dem Betrachter einen Mikrokosmos vor Augen, der sich exemplarisch in Form von Landschafts- und Figurendetails manifestiert, und zugleich einen Makrokosmos in Form der Galerie selbst. Das geografische Italien wiederum soll stellvertretend für das Weltganze verstanden werden. Die möglichen visuellen Irritationen durch die Verschränkung von Nah und Fern, von unterschiedlichen Darstellungssystemen, Perspektiven und Zeitstufen werden schließlich in ein Bildganzes beziehungsweise Weltganzes überführt.

„Il giovane de’ paesi“ oder die Rolle Girolamo Muzianos als Landschaftsmaler

Ein in der Forschung bisher wenig beachteter und doch wichtiger Aspekt des Ausmalungsprogramms ist die Auftragsvergabe Papst Gregors XIII. an Girolamo Muziano. In seiner Doppelfunktion als Maler und Impresario leitete dieser die Ausmalung der Landkartengalerie und stand schon zuvor mit selbigem Papst in engem Kontakt.²¹⁴ Das Gesamtkonzept der Galerie sowie der Entwurf der Landkarten gehen auf Egnazio Danti zurück. Für die Anordnung der Szenen in den Gewölbefresken war Muziano verantwortlich, für die Bildentwürfe und zum Teil deren Umsetzung dessen früherer Schüler und Mitarbeiter Cesare Nebbia. Die Kartografien an den Wänden sind dagegen

²¹³ Vgl. dazu [Kap. IV.1.2, S. 69–70](#).

²¹⁴ Vgl. Tosini 2012, v. a. S. 279: Ab 1578 übernahm Muziano die Leitung aller vatikanischen Aufträge, wie etwa die Cappella Gregoriana und die Galerie der Landkarten; vgl. auch Fiorani 2005, S. 177–181, v. a. S. 177.

vermutlich Giovanni Antonio da Varese zuzuschreiben, nur die Landschaftsdetails der Wandbilder wurden von Muziano konzipiert und vermutlich von den Brüdern Bril ausgeführt. Für die Ausmalungen in der gesamten Galerie waren zudem Marco da Faenza, Antonio Tempesta sowie die Landschaftsspezialisten Matteo da Siena, Paul und Mathijs Bril verantwortlich.²¹⁵ Wie aber auch Fiorani richtig bemerkt, ist alleine Muziano die Prominenz der Landschaftsmalerei in der gesamten Galerie zuzuschreiben.²¹⁶ Der aus Brescia stammende und in Venedig ausgebildete Maler war bereits in jungen Jahren unter dem Beinamen ‚Giovane de’ paesi‘ unter den Künstlern in Rom bekannt.²¹⁷ Obwohl er eine zentrale Rolle für die Landschaftsmalerei im Italien der zweiten Hälfte des Cinquecento spielt, hat er bislang in der Forschung wenig Beachtung gefunden.²¹⁸ Zu seinem Frühwerk zählt das bisher weitgehend unbekannte, jedoch zentrale Landschaftsfresko in S. Caterina della Rota in Rom ([Abb. 85a–Abb. 85b](#)). Später avanciert er mit der Unterstützung Papst Gregors XIII. zum Initiator der Accademia di San Luca in Rom. So fällt im Zuge ihrer Zusammenarbeit die Wahl des Papstes für eine Ausmalung in der Cappella Gregoriana (1578–1580) auf Muziano. Nicht zuletzt entstehen unter dessen künstlerischer Leitung die Landschaftsfresken in der Villa d’Este in Tivoli für Kardinal Ippolito II. d’Este. Die intensive Beziehung zu seinen niederländischen Gehilfen und Malerkollegen geht aus der Zusammenarbeit mit Pieter Vlerick in Tivoli und mit den Brüdern Bril in der Galerie

215 Vgl. dazu Tosini 2008, mit einer Zusammenfassung des bisherigen Forschungsstandes zu den Ausmalungen; Fiorani 2005, S. 176–181. Vgl. dazu die *Memoria sulle pitture et fabriche* (BAV, Ms. Boncompagni D 5, fol. 240v): „Della Galeria maggiore ne fù architecto Ottaviano Mascharino. La pittura delle tavole di cosmografia fù fatta con ordine e disegno del R[everendissimi]mo Padre Ignatio Danti Vescovo d’Alatri. Le pitture della volta furono ordinate da Gieronimo Mutiano, mà disegnate da Cesare Nebbia da Orvieto“, zitiert nach Fiorani 2005, S. 307, Anm. 10. Zur Zusammenarbeit von Muziano und Cesare Nebbia vgl. Mack, Rosamond E.: „Girolamo Muziano and Cesare Nebbia at Orvieto“, in: *The art bulletin* 56 (1974), S. 410–413; Pinelli 1994, v. a. S. 136–139. Zur Rolle Dantis vgl. Fiorani 2005, S. 185–187.

216 „Muziano [...] provided [...] the inspiration for the great attention paid to landscape details in the maps and in the scenes of the vault. [...] The predominance of landscape both in maps and vault must be attributed to Muziano“, vgl. Fiorani 2005, S. 181.

217 Vgl. dazu S. 193–194.

218 Die Literatur zu Girolamo Muziano und seiner Rolle als Landschaftsmaler ist sehr überschaubar. Zu den wichtigsten Titeln vgl. S. 273.

der Landkarten hervor – damit auch die Verschränkung italienischer und niederländischer Landschaftstraditionen und entsprechenden Spezialistentums.²¹⁹

Was aber hat es für die zeitgenössische Wahrnehmung und Wertschätzung der Landschaftsdisziplin in der Malerei zu bedeuten, wenn einer der wichtigsten italienischen Landschaftsmaler aus der zweiten Hälfte des Cinquecento – in Zusammenarbeit mit weiteren prominenten Landschaftsmalern seiner Zeit – die künstlerische Leitung des Kartografieprojektes im Vatikan übernimmt? Zunächst einmal dominiert in den Landkarten Dantis das wissenschaftliche, geografische Grundgerüst, erst auf einer zweiten Ebene erscheint die malerische, vor allem landschaftliche Komponente relevant (Abb. 63). Die Beobachtung, dass die Gestaltungsmittel von Landkarten und Landschaftsmalerei aufeinander Bezug nehmen und sich annähern, liegt auf der Hand, was auch bereits Michalsky für die niederländische Kunst konstatiert hat.²²⁰ Dennoch stellt sich die Frage nach der Wahrnehmung der kartografischen Wandbilder, wenn man die Sehgewohnheiten und das ‚Vorwissen‘ eines künstlerisch bewanderten Betrachters aus der Zeit bedenkt.

Ein kurzer Vergleich mag dies veranschaulichen. Hierfür genügt es, den Blick von den Wandbildern der Landkarten im Apostolischen Palast hinauf zum Gewölbe zu richten (Abb. 56). Die kleinen Bildfelder mit religiösen Historien beziehen sich nicht nur auf den dargestellten Ort der Landkarten unterhalb, sondern auch auf eine offensichtlich damit zusammenhängende ‚kartografische Form‘ von Landschaftsmalerei. In der Geschichte zur *Kreuzerscheinung Kaiser Konstantins* sind sowohl die topografische Stadtansicht als auch die weite Landfläche in starker Aufsicht nahezu vogelperspektivisch angelegt (Abb. 66). Dabei ist eine deutliche Trennung zum unteren Bilddrittel erkennbar, denn die Szene

219 Für das Œuvre Muzianos vgl. Tosini 2008, Katalog, hier Nr. A 41, S. 412–419. Von zentraler Bedeutung für die italienische Landschaftsmalerei war darüber hinaus Muzianos Stichserie von Landschaften mit Eremiten-Darstellungen, die sodann eine Referenz für Marten de Vos und die Sadeler-Brüder darstellen sollten, vgl. Kap. IV.3.1.

220 Michalsky 2014, S. 36–37.

im Vordergrund ist normalansichtig dargestellt.²²¹ Wie ein ‚kartografisches Landschaftskonzept‘ aussehen kann, wird bereits innerhalb der Landkarten selbst vorgeführt: Die kleinen rechteckigen Ausschnitte mit Detailansichten der wichtigsten Orte sind der Ebene mit kartografischer Darstellung vorgeblendet (Abb. 62, Abb. 64). Ein Kippmoment scheint zwischen einer nicht streng genommenen Vogelperspektive und einer topografischen Überschaulandschaft zu entstehen. Letztere Bildform weist die Darstellungskonventionen von Landschaftsbildern aus der Zeit auf, die sich durch die hoch angelegte Horizontlinie und die tiefenräumliche Bildanlage samt Luftperspektive auszeichnete (Abb. 67, Abb. 68). Zwischen ‚landschaftlicher Kartografie‘ und ‚kartografischer Landschaft‘ ist keine klare Trennung mehr möglich, vielmehr oszillieren die Bildfelder zwischen diesen Darstellungsmodi, zwischen wissenschaftlichem Charakter und formal-ästhetischem Interesse.

Ausgehend von der zeitgenössischen Praxis der Landschaftsmaler mag ein weiterer Bildvergleich die potenziellen Sehgewohnheiten und das Vorwissen eines idealen Betrachters noch verdeutlichen. Exemplarisch hierfür lässt sich die Darstellungsweise der Bäume im bereits erwähnten Fresko Muzianos in der römischen Kirche S. Caterina della Rota zwischen 1552 und 1554 (Abb. 85a) oder aber in Muzianos Landschaftszeichnungen aus den 1570er-Jahren (Abb. 79a–Abb. 79b)²²² heranziehen. Zunächst fällt in beiden Werkbeispielen die konventionell nahsichtig und detailliert ausgearbeitete Baumgruppe im Bildvordergrund auf, die eine rahmende Funktion haben soll. Dahinter erstreckt sich stets eine fernsichtige und unpräziser ausgeführte Landschaft dementsprechend perspektivisch kleineren Formates. Gemäß der Farbperspektive sind dunkle und farblich kräftige Objekte im Bildvordergrund (hier die Bäume) zu sehen, dagegen die hellere und farblich gedämpftere Landschaftspartie im Hintergrund. Vergleicht man nun diese auf perspektivischen sowie optischen Regeln beruhenden Bildformeln der Landschaftsmalerei mit der Detailansicht der Gegend

221 Entsprechend des Bildfeldes mit der Übertragung des hl. Hauses, vgl. Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, S. 69.

222 Vgl. dazu Hochmann 2004b, S. 373–376; ders. 2011b, mit Abb. der Stiche; Procacci 1955, S. 263, Anm. 67.

von Perugia (Abb. 63), erschließen sich sofort deutliche Parallelen. Die gesamte kartografische Darstellung ist an die traditionelle Farbgebung von Landschaftsbildern angepasst, in denen Grün-, Braun- und Blautöne dominieren – womit natürlich auch die Landschaftsprospekte in den religiösen Historienbildern des Gewölbes korrespondieren. Auch die Baumgruppen sowie die Dichotomie von Nah- und Fernsicht in den Wandbildern entsprechen der damaligen Darstellungskonvention von Landschaft. Der Vergleich soll weniger dazu dienen, stilistische Affinitäten aufzuzeigen, als vielmehr die Bildformeln bewusst zu machen, die ein historischer Betrachter primär aus dem Bereich profaner oder sakraler Landschaftsdarstellungen, wie etwa denen Girolamo Muzianos, kannte. Folglich wäre auch ein Zusammenhang in der Wahrnehmung kartografischer Darstellungen und gemalter Landschaften plausibel. Die Kartografie wird so als Bezugssystem für einen veränderten Blick auf Landschaftsmalerei gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien greifbar.

Die Engführung beziehungsweise Überblendung der spezifischen Darstellungsformen von Landschaftsmalerei und Kartografie zur selben Zeit hängt schließlich auch mit einer Veränderung des Landschaftsdiskurses in der Kunsttheorie zusammen. Cristoforo Sorte etwa widmet der chorografischen Darstellungsweise von Landschaft mit den *Osservazioni nella pittura* (1580) eine eigenständige Abhandlung (vgl. Kap. IV.1.3, IV.2.3). Gleichzeitig verändert der Kartografiediskurs offensichtlich auch die Praxis der Landschaftsmaler, indem seit Mitte des 16. Jahrhunderts die vielfältigen Bildformen der Panoramalandschaft, der Vogelschau (vgl. Abb. 67, Abb. 68), der topografischen Ansicht von (Villen-)Gärten (Abb. 72, Abb. 73) oder das vedutenhafte Landschaftsprospekt aufkommen – wobei eine strenge Abgrenzung häufig nicht möglich ist. Prägnante Beispiele des Oszillierens zwischen diesen Darstellungsmodi sind Étienne Dupéracs *Vogelperspektive von Neapel* (1566, Abb. 69) sowie die Ansicht der *Bucht von Neapel* von Pieter Brueghel d. Ä. (ca. 1562, Abb. 70).²²³ Damit stimmt

²²³ Zu dieser Feststellung bzgl. der holländischen Landschaftsmalerei vgl. bereits Michalsky 2014, S. 36–37. Hier auch eine Auswahl besonders auffälliger kartografischer Land-

die Beobachtung Nils Büttners überein (wenngleich auf das 17. Jahrhundert bezogen), dass die Zeichnung mit *Wasserfall im Gebirge* von Roelandt Savery (Abb. 71) von den Zeitgenossen offensichtlich als topografisch-chorografische Illustration der Bergwelt wahrgenommen und geschätzt wurde, und nicht als künstlerische Invention. Als Beleg dafür gilt die Tatsache, dass die Zeichnung etwa 1663 von einem Sammler in einen Weltatlas geklebt wurde und sich noch heute dort befindet.²²⁴

Neue Impulse: profane und sakrale Gärten

Richtet man den Blick auf den weiteren Kontext von topografischen und chorografischen Bildformen im 16. Jahrhundert, fällt eine deutliche Affinität zwischen den spezifischen Darstellungsmodi frühneuzeitlicher Landkarten und ‚kultivierter‘ Villengärten auf.²²⁵ Die Ansichten von Gärten in Druckgrafik und Wandbildern lassen sich einerseits durch die steigende Anzahl jesuitischer Novizenkirchen und die dazugehörigen Gärten erklären, andererseits durch die Beliebtheit der *villa suburbana* im Cinquecento.²²⁶ Vor allem auch die Abgrenzung wilder Natur von kultivierten Ländereien²²⁷ bildet einen zentralen Ausgangspunkt der bildlichen Darstellung. Die Ausformungen und Funktionen frühneuzeitlicher Gärten sind vielfältig und unterscheiden sich voneinander durch einerseits kultivierte, geordnete und andererseits unbebaute Flächen ohne Ordnungsprinzipien. Erstere stellen im Kontext der Villenkultur einen in bepflanzte Kompartimente unterteilten Garten (*vigna*) dar, somit ein vorwiegend landwirtschaftlich genutztes Terrain für den Acker-, Wein- und Obstbau; die unbebauten Flächen dagegen bestehen aus einem baumbestandenen, schattigen Abschnitt (*bosco*). Die Villa umfasst dabei das Gebäude selbst (*casino*) sowie den

schaften nordalpiner Maler; vgl. auch Alpers 1985, S. 243, 251–252, 261–273. Für weitere Bildbeispiele und ihre Deutung vgl. Kat. Ausst. Karlsruhe 2014.

224 Büttner 2000, S. 153–154, zum potenziellen Besitzer vgl. ebd. S. 266, Anm. 119.

225 Zu Renaissance-Gärten vgl. Lazzaro 1990; Comito 1979; Falda 1994; Guillaume, Jean (Hg.): *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles (actes du colloque, Tours 1992)*, Paris 1999. Der ‚Garten‘ ist dabei zu differenzieren, vgl. z. B. Kategorisierung in *vigna*, *barco* und *bosco*, vgl. Lazzaro 1990, S. 109–130.

226 Vgl. dazu S. 189 u. Kap. IV.3.3.

227 Vgl. dazu Kap. IV.3.3, S. 286.

umgebenden, vielfältigen Garten.²²⁸ Zur Kategorie einer nicht geometrisch bebauten Landfläche zählt auch ein dem Vergnügen dienender Jagdpark (*barco*).²²⁹ Geordneter Garten und natürlicher Park grenzen häufig direkt aneinander wie etwa in der Villa Lante in Bagnaia. Dabei spiegeln meist künstlerische Darstellungen im Villeninneren den außen liegenden Villengarten, wie es die Fresken in selbiger Villa demonstrieren (vgl. Abb. 72).²³⁰ Es galt als antikes Ideal, sich die Natur „in den Raum zu holen“.²³¹ In bildlichen Darstellungen markiert meist ein Zaun die Dialektik der Landschaft an der Schwelle vom Garten zur Wildnis. Was in Bildern visualisiert ist, findet sich auch in landschaftsbezogenen Diskursen seit dem 17. Jahrhundert wieder, in denen eine Dialektik aus nützlicher und gefährlicher Natur nachweisbar ist, welche mit den Attributen ‚hässlich‘ beziehungsweise ‚schön‘ korrespondiert.²³² Ein weiterer, für unsere Untersuchung relevanter Aspekt von

228 Lazzaro 1990, S. 109–112; Falda 1994, S. 6.

229 Lazzaro 1990, S. 109–112. Die *vigna* war v. a. in Rom und Umgebung vorzufinden, dabei handelt es sich um eine mit Bäumen und/oder Weinreben bebaute Fläche; vgl. etwa die *Vigna Carpi* (1540) auf dem Quirinalshügel in Rom, die einen Weinberg und zugleich eine Sammlung antiker Skulpturen beherbergte; oder die *Vigna Cesi* in Rom, die auch antike Skulpturen beheimatete. Beide Grundstücke weisen eine strikte Trennung zwischen dem Teil des Gartens und dem der *vigna* auf. – Zum Weinberg als Symbol der Kirche vgl. Ribouillault 2011a, S. 263ff. Zu den Regeln der Nutzung von Gärten bzw. für private u. öffentliche Nutzung vgl. Coffin 1982; ders. 1991; zur Dichotomie von ‚wild‘ und ‚kultiviert‘ vgl. auch Schama 1996, S. 553–575.

230 Lazzaro 1990, S. 109–112.

231 Exemplarisch hierfür vgl. die Landschaftsfresken in S. Vitale in Rom mit den Jesuitengärten der Kirche; die Fresken Muzianos und seiner Werkstatt in der Villa d’Este in Tivoli mit dem sie umgebenden Garten, vgl. dazu Tosini 2001; die Architektur von Pienza und des Palastes in Urbino, die so angelegt waren, dass man die umgebende Landschaft als Panorama überblicken konnte. Auch hier gilt das antike Vorbild solcher Villenausmalungen und Gartenanlagen, bei denen man versuchte, den Garten abbildlich in den Raum zu holen; die die Villa umgebende Natur wurde in die malerische Ausstattung antiker römischer Villen einbezogen, vgl. dazu Büttner 2006, S. 26–36, 78–81. Büttner argumentiert im Rahmen der ‚Villen-Manie‘ im Veneto des 16. Jh.s für die Bezugssysteme der Politik und Wirtschaft, die zur Nobilitierung des Landschaftlichen in der schönen Literatur, in Malerei, Philosophie und Kunsttheorie in Venedig beitrugen, vgl. ebd. S. 73. – Zum antiken Vorbild basierend auf Vitruvs siebtem Buch zur Freskenmalerei in Villen vgl. auch Gombrih 1953, S. 355. Das Innere sollte dabei das Äußere abbilden. – Zu architektonisch inszenierten Ausblicken bei Alberti (*De re aedificatoria*) vgl. Blum, Gerd: ‚Palladios ‚Villa Rotonda‘ und die Tradition des ‚idealen Ortes‘. Literarische Topoi und die landschaftliche Topographie von Villen der italienischen Renaissance‘, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70 (2007) 2, S. 159–200.

232 Bann 2012, S. 32. So etwa eine naturalistische, agrikulturelle, poetische oder pittoreske

frühneuzeitlichen (mitunter botanischen) Gärten ist deren enzyklopädische Dimension: Die möglichst vielfältige Bepflanzung von Gärten sollte alle Naturelemente beinhalten, worin sich die frühneuzeitliche Sammelleidenschaft, Wissens- und Weltordnung widerspiegelt.²³³

Entsprechend der kartografischen Bildform als Bezugssystem scheint auch die Villen- und Gartenkultur eine Rolle in der veränderten Wahrnehmung von Landschafts- und Naturkonzepten sowie für neue Landschaftstypen in der Malerei gespielt zu haben. Die Engführung von Natur und Kunst in der italienischen Villa (vgl. auch [Kap. IV.1.3](#), [IV.3.3](#)) legt die Vermutung nahe, dass die Wahrnehmung realer sowie gemalter Gärten einen neuen Impuls für die Landschaftsmaler bereitstellte. Zusätzlich scheint eine Parallele zwischen den jeweiligen Darstellungsformen von Kartografie und Villen- beziehungsweise Gartendarstellung zu bestehen. Mehr noch als die teils schematischen Gartenansichten im Medium des Kupferstiches eignen sich für eine Veranschaulichung dieser Parallele vor allem Wandbilder, wie etwa in der Villa Lante in Bagnaia (jeweils von 1574 bis 1578, [Abb. 72](#), [Abb. 73](#)). Eine vergleichende Betrachtung der Detailansicht des Herzogtums Urbino in der Landkartengalerie (1580–1581, [Abb. 62](#)) einerseits und des Freskos *in* und zugleich *von* der Villa Lante (1574–1578, [Abb. 72](#)) andererseits soll dies verdeutlichen.²³⁴ Eine auffällige Ähnlichkeit zur Villenansicht ist zunächst in der vedutenhaften, topografischen Architekturansicht im kleinen Bildfeld der Landkarte auszumachen. Weitere Parallelen in der Darstellungsweise bestehen in der schrägansichtigen Vogelperspektive, dem Horizont, den sich in der Ferne erhebenden Bergen sowie den die Villa beziehungsweise Stadt umgebenden, schematisch-geometrisch bebauten Feldern und nicht zuletzt

Sicht auf Landschaft. Erst im 18. Jh. konvergieren die Vorstellungen von Garten und Wildnis; Büttner verweist zudem auf Reiseberichte des 16. Jh.s mit einem neuen ‚Dualitätsprinzip‘ frühneuzeitlicher Naturschau: Die gefährliche, feindliche Natur wurde als hässlich empfunden, die wohlgefällige, nützliche Natur dagegen als schön, was einer „utilitaristischen Naturschau“ gleichkommt, vgl. Büttner 2006, S. 125. – Vgl. auch [S. 221](#).

²³³ Lazzaro 1990, S. 10–11.

²³⁴ Die Parallelen lassen sich trotz einer zeitlichen Differenz dadurch legitimieren, dass die Galerie der Landkarten exemplarisch angeführt wird; schon zuvor existieren in Italien weitere, im Darstellungssystem vergleichbare Beispiele, vgl. dazu [Kap. IV.2.1](#).

in der Gesamtfarbigkeit. Die im Vordergrund der Landkarte angelegte chorografische Hügellandschaft ähnelt der hügeligen Umgebung der Villa Lante aus vergleichbarer Vogelperspektive, zumal die schematischen, sich windenden Flüsse auf den Landkarten den ebenso schematisch angedeuteten, gewundenen Straßenzügen innerhalb der Gartendarstellung formal entsprechen. Beide Bildformen weisen zudem, gemäß der Darstellungskonvention von Landschaftsmalerei zu der Zeit, verhältnismäßig groß ausgearbeitete sowie nahsichtige Baumgruppen auf.

Zusammenfassend: Mit der florierenden Gartenkultur der Renaissance im profanen und sakralen Bereich zeichnet sich ein Wandel in der Landschaftsrezeption sowie eine neue Darstellungswürdigkeit von Landschaft ab. Aus dem visuellen Befund des Kapitels geht darüber hinaus hervor, dass sich an der Schnittstelle von frühneuzeitlicher Gartenkultur und – mehr noch – von kartografischem Bilddiskurs zwischen 1550 und 1600 neue Landschaftskonzepte in der künstlerischen Praxis konstituieren und so das Bildspektrum erweitert wird.²³⁵ Landschaftsdarstellungen bewegen sich infolge dessen zwischen Panoramalandschaft, Vogelschau, topografischer Ansicht und Vedute. Stets jedoch oszilliert ‚Landschaft‘ in diesem Kontext zwischen wissenschaftlichem Interesse oder Wissensform und ästhetischem Anspruch. Deutlich geworden sein dürfte, dass sich der hierfür nötige, differenzierte Blick auf ‚Land‘ und ‚Landschaft‘ am visuellen Raumdiskurs im Umfeld der Kartografie geschärft hat.

2.3 Reiseberichte: Landesbeschreibungen als Wissenskompilation

Am Beispiel der Galleria delle carte geografiche konnte aufgezeigt werden, dass die malerischen Landschaftsanteile innerhalb der Landkarten nicht etwa der reinen Ausschmückung der sonst womöglich eintönigen Landkarten dienen sollten, sondern eine weit darüber

²³⁵ Zur reziproken Wahrnehmung von realer und gemalter Natur, mitunter in Form von Villengärten, vgl. auch Kap. IV.1.3, IV.2.2, IV.3.2–IV.3.3.

hinausreichende Funktion erfüllten: Landschaft kann die Ansicht der Orte repräsentieren, die sonst nur durch Koordinaten auf der planen Fläche fixiert sind. Entsprechend der Aussage Egnazio Dantis (vgl. Zitat in [Kap. IV.2.2](#)) gilt es sich bewusst zu machen, dass es sich dabei um eine Orientierung an schriftlichen Berichten zu diesen Orten handelt. Gemeint ist die Textsorte der Chorografie, die als Wissenskompilation zu verstehen ist. Deren Zugang zur Geografie ist deskriptiv-anschaulicher Art, die Texte enthalten deshalb lediglich eine rein informative und beschreibende Ebene, keine ästhetischen (stimmungsevozierenden) Elemente.²³⁶ Im Laufe der Zeit hat sich dabei eine Topik formiert, in der ein abzuarbeitender Katalog mehr oder minder festgelegt war. Dazu gehörten Lage und Begrenzung eines Gebietes, historische und politische Aspekte, lokalspezifische Bräuche und Religion. Auch Landschaftsaspekte waren gefragt, wobei es sich hier wie gesagt nicht um subjektive Eindrücke handelt.²³⁷ Mit der sprachlich umgesetzten Landeskunde ging in der Frühen Neuzeit auch die grafische beziehungsweise piktorale Abbildung dessen einher. Chorografen standen deshalb eng mit dem Gebiet der Malerei in Verbindung.²³⁸ Als zentrales Beispiel hierfür sind die *Osservazioni nella pittura* (1580) von Cristoforo Sorte anzuführen, die Grundlagen der Landeskunde sowie detaillierte Vorgehensweisen für die Erstellung einer Chorografie enthalten (vgl. [Abb. 74](#)). Sorte orientiert sich dabei an der Schilderung seiner eigenen Seherfahrten, die sich aus Neugierde und Wissensdrang speisen.²³⁹

Die antike Tradition geografischer beziehungsweise topografischer Beschreibungen wird von frühneuzeitlichen Autoren wieder aufgenommen wie etwa von Flavio Biondo, Raffaello Maffei oder Leandro Alberti in ihren Beschreibungen Italiens und Roms. Die Stadt am Tiber erscheint etwa in Biondos *Roma restaurata et Italia illustrata* (1474) als Zentrum der Welt. Für Dantis Konzept der Landkarten

236 Friedrich 2003, hier S. 84–85, 96–99; zu Beschreibungen in frühneuzeitlichen Kosmografien als Welterfahrung und dem Rückbezug auf antike Beschreibungen vgl. ders. 2009, S. 229–232.

237 Friedrich 2003, hier S. 84–85.

238 Ebd., hier S. 96–99.

239 Zu Sorte als Kartografen und Chorografen vgl. Salgaro 2012.

muss aber vielmehr die Abhandlung Leandro Albertis grundlegend gewesen sein. Die *Descrittione di tutta l'Italia et isole pertinenti ad essa* (Bologna 1550) stellt eine detailliert chorografische Beschreibung dar, wozu Erklärungen über den Ursprung von Flüssen, Bergen oder Berichte über historische Schlachten sowie über Heiligenleben zählen – allesamt Bereiche, die zweifellos Einzug in die Landkartengalerie fanden. Vor allem die Anordnung Albertis war ausschlaggebend für die konkrete Gestaltung der Wände und Gewölbe. Sowohl der Geschichtsschreibung Albertis als auch deren visuelle Umsetzung durch Danti liegt ein auf Geografie (und nicht auf Chronologie) basierendes, historisches Konzept zugrunde.²⁴⁰ „Die Lektüre solcher Reiseberichte entsprach in gewissem Sinne, wie bei der wissenschaftlichen Induktion, dem Sammeln einzelner Fakten nach dem Augenschein, woraus der Geograf dann ‚wissenschaftliche‘ Erkenntnisse erheben mochte.“²⁴¹ Die Texte in Form von Landschafts- und Ortsbeschreibungen werden folglich als wahrheitsgenerierende und authentisierende Instanzen herangezogen, um so auch den Landkarten nicht nur in ihren unumstößlichen geografischen Koordinaten, sondern auch innerhalb der landschaftlich-chorografischen ‚Welt-Schau‘ Authentizität zu verleihen.

Die Verschiebung innerhalb der Landschaftsmalerei von einer narrativen Struktur hin zu einem deskriptiv-räumlichen Charakter konnte erst mittels der Kartografie erfolgen. Gleichzeitig hat dieses Phänomen auch eine Verschiebung vom Aspekt des Zeitlichen hin zu dem von Ort und Raum bewirkt.²⁴² Michalsky folgert aus dieser Verschiebung für die niederländische Malerei eine Wahrnehmung der Landschaft „als reines Bild mit Eigenwertigkeit“.²⁴³ Entsprechend ist die Raum-„Beschreibung“ im Sinne Alpers eine wissenschaftliche und keine sinnliche.²⁴⁴ Nils Büttner spricht in diesem Zusammenhang

240 Fiorani 2005, S. 188–199.

241 Friedrich 2003, hier S. 92.

242 Vgl. dazu die zentrale These von Alpers 1985, S. 25ff., zur Charakterisierung der holländischen Kunst durch Beschreibung (Aspekt des Ortes und des Raums) im Gegensatz zur narrativen Kunst in Italien (Aspekt der Zeit).

243 Michalsky 2014, S. 36–37.

244 Vgl. ebd. S. 34.

von der Grundbedingung des geografischen Interesses für die Bildwürdigkeit einer Landschaftsdarstellung. Erst die Wahrnehmung der topografischen beziehungsweise chorografischen Landschaft brachte der Landschaft als Bildform einen neuen, dokumentarischen Wert ein, der auch als Nutzen über einen ästhetischen Wert hinaus beschrieben werden kann.²⁴⁵ All das lässt sich mehr oder minder auf die Dynamiken der Bildformen von Landschaft und Kartografie in Italien übertragen. Jedoch ist dabei nicht zu vergessen, dass es sich hier lediglich um eines der vielen Bezugssysteme für das veränderte Bewusstsein und die neue Darstellungswürdigkeit von Landschaft seit dem Cinquecento in Italien handelt.

In der Landkarten-Galerie erhält der Betrachter nicht nur Informationen über das landschaftliche Vorkommen in jeder einzelnen Region Italiens, sondern er kann diese Elemente einem größeren Ganzen zuordnen, sie sortieren, gegenüberstellen und vergleichend betrachten – ähnlich der zeitgenössischen, wissenschaftlichen Taxonomien von Pflanzen und Tieren auf Papier. Die Darstellung von Land und Landschaft wird vor allem auch mittels ihrer Textbasiertheit selbst zu einer Art authentisierender, wahrheitsstiftender und wissensgenerierender Instanz. Natürlich sind dabei Idealisierung und Verzerrung des Weltbildes, vor allem aus eurozentrischer Perspektive, nicht auszublenden. Um aber über die Welt eine wahre Aussage treffen zu können und eine Erkenntnis aus ihrer visuellen Darstellung ziehen zu können, benötigt es nicht nur wissenschaftliche Methoden, sondern auch Wissen über Vegetation, Land und Menschen, über die optische Erscheinung von Orten und ihre variierende Umgebungslandschaft. Dieses Wissen lässt sich entweder mittels der eigenen Seherfahrung oder ausgehend von den Textsorten der Chorografie oder Reisebeschreibung generieren, was wiederum in das Medium der Malerei oder Grafik übertragen werden konnte. So berichtet etwa bereits Baldassare Castiglione in dem 1528 publizierten *Il libro*

²⁴⁵ Büttner 2000, S. 153–154. Büttner geht noch weiter und erklärt den Nutzen solcher Darstellungen als Basis für die Entwicklung einer eigenen Bildgattung. Grund hierfür sei die Loslösung aus der religiösen Zweckbindung des Altar- oder Andachtsbildes – eine These, die hier nicht geteilt wird.

del Cortegiano von der Nützlichkeit der malerischen Landschaftsdarstellung (vgl. **App. A.30.a**).

Castiglione sieht eine Analogie zwischen den Sphären der Natur und der Kunst, die sich auf deren spezifischen Nutzen gründet. Die Ausformungen der Landschaft, von der Meereslandschaft bis zur Berglandschaft, werden als großartige Schau der göttlichen Schöpfung (*deus artifex*) und als Makrokosmos beschrieben. Mikrokosmos – hier der Mensch als *piccolo mondo* sowie Tiere und Pflanzen – und Makrokosmos²⁴⁶ unterliegen dem Prinzip der gleichzeitigen Schönheit und Nützlichkeit der jeweiligen Einzelteile („per piacere come per utilità“). Was für die Natur gilt, wird schließlich auf die menschengeschaffene Kunst übertragen.²⁴⁷ Die Nachahmung der Naturdinge sei höchst lobenswert, da nicht nur Spezialwissen (beziehungsweise Können) als Voraussetzung hierfür gilt, sondern der Zweck der Kunst vor allem auch die Erkenntnisgenerierung sei. Als Beispiel hierfür wird die kartografische Darstellung von topografisch realen Gebieten („dise-

²⁴⁶ „Die Mikrokosmos-Metapher geht ursprünglich zurück auf Demokrit (Aph. 34), später bei Aristoteles: „Es gibt nämlich nichts in der Welt, was aufgrund einer bestimmten Eigentümlichkeit den Menschen als solchen nicht zukommen könnte; deswegen ist der Mensch nicht ohne guten Grund ‚Mikrokosmos‘ oder ‚Welt im Kleinen‘ (*parvus mundus*) genannt worden“, vgl. letztes Buch der *Physik*, zitiert nach Leinkauf 2005, S. 21–30. Und weiter: „Sicher ist mit dieser Metapher auch gemeint, dass der Mensch die Dreiheit der kosmischen Seelen- und Erkenntnistypen – göttlich, menschlich, tierisch – seinerseits noch einmal in toto und in hierarchischer Gliederung repräsentiert“, vgl. ebd. Zur Rezeption in der Frühen Neuzeit vgl. Pietro Pomponazzi (*Abhandlung über die Unsterblichkeit der Seele*, ca. 1519), „dessen Interesse vor allem im Nachweis der naturwissenschaftlichen Plausibilität der aristotelischen Seelenlehre lag“. Und weiter: „Im Unterschied zu den unbeseelten Dingen sind beseelte Dinge Selbstbeweger – in einem naturphilosophisch begründeten Sinne ‚autonom‘. Aristoteles (*Physik*) dient diese Feststellung als Grundlage für den Analogieschluss, demzufolge das, was für den Mikrokosmos des Lebewesens gilt, entsprechend für den ‚Megalokosmos‘, für das All, zu gelten habe. Auffällig ist, dass dort, wo Aristoteles seine vorsichtige Analogie zwischen Lebewesen und Kosmos vornimmt, Pomponazzi den Menschen in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt [vgl. Modell der Selbstbewegung]. Pomponazzi radikalisiert den physikalischen Immanentismus des Aristoteles anthropologisch“, was als typisch für die Übernahme antiker Quellentexte in der Frühen Neuzeit gilt, vgl. ebd. – Zur Mikrokosmos-Metapher vgl. auch ebd. S. 194–195.

²⁴⁷ Zur utilitaristischen Naturschau vgl. S. 215; zum ‚Kunstschönen‘ vgl. S. 258; zu den Begriffen *bellezza* und *grazia*, den Schönheiten von Natur und Kunst bei Castiglione vgl. Kap. IV.1.2; zu *bellezza* und *grazia* von Natur u. Kunst in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance vgl. Pfisterer 2002, S. 210–220, hier S. 214–217.

gnar paesi, siti, fiumi, ponti, rocche, fortezze e tal cose“) zum Zwecke der Kriegsführung genannt. Das Gesehene zu memorieren, reiche auf Dauer nicht aus und es müsse deshalb visuell festgehalten werden. Die Landschaftsdarstellung im weitesten Sinne gleicht also nicht nur der visualisierten Schöpfung – mitunter wird die erschaffene Welt als „edles und großartiges Gemälde“ bezeichnet –, sondern hat auch einen darüber hinausreichenden Nutzen. Dazu zählt Castiglione mitunter den Himmel (vgl. [App. A.30.b](#)).

Castiglione verwendet dabei die „technische Metapher der *machina mundi*“, die das Verhältnis von Makro- und Mikrokosmos veranschaulicht wie etwa „den Funktionsmechanismus, die ideale geometrische Ordnung [und] die natürlichen Wirkmechanismen.“²⁴⁸ Gemeint ist hier konkret auch ein Oberbegriff für die Natur- beziehungsweise Weltanschauung, die als nachahmenswert verstanden wird. Die aus den Überlegungen Castigliones ableitbaren, künstlerischen Darstellungsformen sind im Grunde Kartografien und Landschaftsbilder, in denen auch Menschen und Tiere als göttliche Geschöpfe (in Form von Chorografie) vorkommen. Wie deutlich geworden sein dürfte, fand bei der Herstellung von chorografischen Landschaften eine Übertragung des Authentizitätsanspruches vom Text auf das Bild statt. Die Betrachtung von Kartografie konnte so den Blick auf die Landschaft nicht nur schärfen, sondern auch verändern.

Visueller Genuss und Ordnung des Sichtbaren: ein ästhetisch ordnender Blick auf Landschaft

Da es sich bei unserem Fallbeispiel, der Galerie der Landkarten, im ersten Teil der Untersuchung ([Kap. IV.2.1](#)) um konkrete und real existierende Orte und textbasierte Landschaftsdarstellungen (vgl. Zitat Dantis in [Kap. IV.2.2](#)) handelt, liegt es nahe, den Blick auch auf reale Beschreibungen von Gebieten in Italien zu werfen. Deren Charakter ist meist wissenschaftlicher oder dokumentarischer Art. Hierfür soll exemplarisch ein Fallbeispiel aus der Textsorte des Reiseberichtes

²⁴⁸ Friedrich 2009, S. 225, hier konkret in Bezug auf Paracelsus, vgl. auch S. 217ff.; die Metapher der Maschine kann sich auch auf das astronomische Weltbild des späten Mittelalters beziehen.

untersucht werden. In diesem Zusammenhang ist auf das weite Feld der Guidenliteratur zu verweisen, worauf hier nicht weiter eingegangen werden kann.²⁴⁹

Die in Italien aus dem Geiste der Kartografie generierten, neuen und vielfältigen Landschaftstypen stehen eng mit der schriftlichen Ausformulierung von Landschaftserfahrungen und den damit zusammenhängenden optischen Eindrücken in Wechselwirkung – stets gilt es natürlich zu bedenken, dass die Kartografie nur als eines von mehreren Bezugssystemen für eine Gattungskonstituierung von Landschaft diskutiert wird. Die schriftliche oder verbale Formulierung des Landschaftseindrucks wurde nicht nur zur Referenz für die Bildwelt der Kartografen, sondern auch für die Landschaftsmaler im Allgemeinen – und umgekehrt: So konnten Landschafts- und Naturkonzepte in der Malerei nachweislich die Wahrnehmung realer Seheindrücke verändern, wie es beispielsweise zahlreiche Texte aus dem Cinquecento belegen (vgl. Kap. IV.1.3). Darin äußern sich eindrückliche Erinnerungen an reale Natur(-phänomene) oder aber der Wunsch nach einer piktoralen Umsetzung dessen, in Form von kunst-metaphorischer Sprache; reale und gemalte Landschaft ist dabei häufig sprachlich nicht mehr strikt getrennt. Als Beispiel hierfür ist der berühmte Brief Pietro Aretinos an Tizian von 1544 anzuführen. Die darin enthaltene Beschreibung eines Sonnenuntergangs am Canal Grande bewirkt bei Aretino zugleich den starken Wunsch nach einer malerischen Umsetzung dieses Erlebnisses durch Tizian.²⁵⁰ Diese „stark durch die Malerei bestimmte Wahrnehmung beziehungsweise überformte Betrachtung der umgebenden Natur“ speist sich aus dem visuellen „Repertoire von Landschaftsformen“.²⁵¹

249 Zur Guidenliteratur vgl. etwa Michalsky 2011, S. 95ff.; für eine *Übersicht und vollständige Bibliografie* römischer Guiden von 1541–1674 vgl. Mancini, Giulio: *Viaggio per Roma*, hg. von Ludwig Schudt, Leipzig 1923; für einen vorwiegend bibliografischen Überblick vgl. Schlosser 1985, S. 183–191, zur Reiseliteratur im weiteren Sinne vgl. ebd. S. 493–494, zur Literatur der Ciceroni (Fremdenführer, topografische Lit.) vgl. ebd. S. 472–474.

250 Vgl. App. A.23.

251 Egle 2011, S. 278–279, hier bzgl. Goethes Schriften zur Landschaft im Rahmen seiner Italienreise.

Besonders aufschlussreich für das Wechselspiel aus realen und gemalten Natureindrücken erweisen sich schriftliche Berichte von realen Naturerlebnissen und landschaftlichen Umgebungen im 16. Jahrhundert. Für eine rezeptionsästhetische Analyse eignen sich vor allem zeitgenössische Reiseberichte. Die darin enthaltenen Formulierungen des „ordnenden und genießenden Blickes“ sind zum einen Referenz für den kunsttheoretischen Diskurs und zum anderen für die Bildproduktion (vgl. jeweils Cristoforo Sorte) – in Form von kartografischen Darstellungen und Landschaftsbildern. Es ist erkennbar, dass ein Autor auf die aus seiner visuellen Kultur heraus generierte Bildkompetenz beziehungsweise auf das Bildrepertoire „wie selbstverständlich zurückgreift“.²⁵² Wenn beispielsweise für den landschaftlichen Ausblick der Begriff *prospettiva* verwendet wird, ist dieser auch in gängigen Beschreibungen von kartografischen Ansichten in einem Bild nachweisbar.²⁵³ „Das künstlerische Sehen“ wird so durch das naturwissenschaftliche, „forschende Sehen [...] einer steten Prüfung unterzogen“, was etwa das „Interesse für meteorologische Phänomene, Geologie, Botanik einzelner Landstriche [oder] landwirtschaftliche Nutzung“²⁵⁴ betrifft.

Michael Baxandalls Konzept des *period eye* verdeutlicht, dass die visuelle Wahrnehmung von Bildern, und damit der zeitgenössische Betrachterhorizont, abhängig ist von der spezifischen „Sehkultur“²⁵⁵ der jeweiligen Zeit. Da die visuelle Vorbildung immer gesellschaftlich geprägt ist, werden bestimmte Formen und Stile folglich als Antworten auf soziale Umstände verstanden.²⁵⁶ Übertragen auf unsere Untersuchung bedeutet das, dass visuelle Fertigkeiten und Gewohnheiten die Wahrnehmung *von* und den Blick *auf* Landschaftsmalerei und Landkarten verändern konnten. Wie bereits skizziert, spielen auch

252 Michalsky 2014, S. 34.

253 Ebd. S. 34. Die Feststellung Michalskys bzgl. eines überlieferten, niederländischen Textes ist auf Berichte aus Italien übertragbar.

254 Egle 2011, S. 278–279, hier bzgl. Goethes Schriften zur Landschaft im Rahmen seiner Italienreise.

255 Baxandall 1972, v. a. S. 29, 151, 184. Vgl. auch den Begriff der Sehkultur nach Baxandall bei Alpers 1985, S. 35.

256 Baxandall 1972, v. a. S. 29, 151, 184.

hier Baxandalls Überlegungen zur Sprachrelevanz für die Bildrezeption eine wichtige Rolle.²⁵⁷ ‚Sprache‘ meint dabei das Vorhandensein des Begriffs oder das allgemein Sagbare. Anhand der Textsorte des Reiseberichtes soll aufgezeigt werden, wie die Beobachtung, die (Natur-)Erfahrung sowie das Wiedererkennen von antrainierten Sehmustern mit den Mitteln der Sprache geschärft wird. Daraus folgt, dass Sprache eine visuelle Fokussierung mit sich führt. Angewendet auf unser Untersuchungsgebiet bedeutet das: Erst die Formulierung, hier in schriftlichen Berichten zur Naturerfahrung, schärfte auch den Blick für die Wahrnehmung unterschiedlicher Landschaftsformen in der Malerei.²⁵⁸

Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura* (Venedig 1580)

In den *Osservazioni nella pittura* von 1580 gibt uns der Veroneser Cristoforo Sorte einen genauen Einblick in das Arbeitsfeld und die Anforderungen an einen Chorografen – eine Tätigkeit, für die er den Malerberuf aufgegeben haben soll.²⁵⁹ Ein Beispiel ist etwa die *Landkarte von Verona und Vicenza* (1591, Abb. 74). Mit der Abhandlung reagiert der Autor auf einen an ihn adressierten Brief Bartolomeo Vitalis von 1573 zu fachspezifischen Fragen. Die Textsorte der *Osservazioni* enthält neben genauen Arbeitsanweisungen an die Künstler (vgl. auch Kap. IV.1.3) auch eine deskriptive sowie topische Landes- und Landschaftsbeschreibung aus künstlerischer Perspektive. Die chorografi-

257 Vgl. Baxandall 1988, S. 8–10, 44–49.

258 Die Reiseliteratur wurde im letzten Viertel des 16. Jh.s systematisiert; dabei wurden die während Reisen gemachten Beobachtungen nicht nur schriftlich, sondern auch in Zeichnungen festgehalten, vgl. dazu Stagl, Justin: *Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1550–1800*, Wien 2002; ders.: *Apodemiken. Eine räsionierte Bibliographie der reisetheoretischen Literatur des 16., 17. u. 18. Jahrhunderts*, Paderborn u. a. 1983; zur ‚Methodisierung des Reisens‘ im 16. Jh. vgl. ebd. S. 104. – Die Intention, auf Reisen neues Wissen anzusammeln, wurde aufgrund einer Vorstrukturierung der Vorstellungsbilder von anwachsender Literatur unterlaufen, ähnlich unseren heutigen Reiseführern. Wie Michalsky nachweisen konnte, wurde der Erfahrungs- und Beobachtungsmodus (Rezeption) der niederländischen Landschaftsbilder durch Reisen begünstigt. Bilder sollten Auskunft geben und zugleich subjektive Erfahrungen oder Befragungen stimulieren. Die Rhetorik der imaginär durchwanderbaren Bilder befriedigt diesen Wunsch durch die ihnen eigene Illusion, aus dem Leben gegriffen zu sein, vgl. dazu Michalsky 2011, S. 301–302.

259 Zu Sorte als Kartografen und Chorografen vgl. Salgaro 2012; Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 349.

schen Beschreibungen sind, wie bereits erwähnt, Ergebnis seiner Neugierde, weshalb die *Osservazioni* folglich als Wissensaneignung und -kompilation zu verstehen sind.²⁶⁰ Darüber hinaus ist zu betonen, dass Sortes gesonderte Abhandlung zur Landschaftsdarstellung die einzige in dieser Form nach den Schriften Leonardo da Vincis darstellt.²⁶¹

Als Teil des Antwortschreibens berichtet der Autor ausführlich von der Disziplin der Chorografie, erklärt wo Flüsse und andere Gewässer ihren Ursprung haben (vgl. **App. A.31.a**) und geht danach auf die Arten des Farbaufrags ein (vgl. **App. A.31.b**). Aus Sortes Vokabular geht stets eine Engführung der künstlerischen Disziplinen von Landschaftsmalerei und Karto- oder Chorografie hervor. Zum Schluss fasst Sorte die bisher behandelten Themen zusammen (vgl. **App. A.31.c**).

Spätestens mit Sorte dürfte das Interesse an der Theoretisierung des Malvorgangs in der Landschaftsmalerei und Choro- sowie Kartografie deutlich geworden sein. Wie zuvor schon in den Schriften Leonardo da Vincis angeklungen ist (vgl. **Kap. III.2**), findet auch hier eine zugleich wissenschaftliche als auch formal-ästhetische Differenzierung der Landschaftsmalerei in Unterkategorien statt, die sich etwa nach dem Kriterium des Motivs, der Meteorologie oder der Geografie richten.

Bernardo Bizoni, *Europa milleseicentesei. Diario di viaggio di Bernardo Bizoni (Rom 1606)*

In den Monaten März bis August 1606 unternimmt Vincenzo Giustiniani in Begleitung seines Sekretärs Bernardo Bizoni sowie des Malers Cristoforo Roncalli, genannt ‚il Pomarancio‘, eine Europareise durch Deutschland, Flandern, England und Frankreich. Auf Anweisung Giustinianis ging daraus ein von Bizoni niedergeschriebenes Reisetagebuch hervor.²⁶² Dessen Inhalt ist auch deshalb von Interesse, weil

²⁶⁰ Vgl. Friedrich 2003.

²⁶¹ Busch 1997, S. 98–99. Für eine Untersuchung seiner Landschaftszeichnungen und Kartografien vgl. Schulz 1976.

²⁶² Bizoni 1942, S. [27]; Cropper 1996, S. 88. Zum Originalmanuskript vgl. BAV, cod. Ottob. Lat. 2646; im Jahre 1942 von Banti publiziert, dann neu transkribiert und publiziert von Agosti (vgl. Bizoni 1995). Für die Publikations- und Rezeptionsgeschichte im Detail sowie für weiterführende Literatur vgl. Bizoni 1995, S. 13–15. Zur Anwei-

Giustiniani eine wichtige Position im Gattungsdiskurs um 1600 einnimmt (vgl. Kap. V.2). Zweck der Unternehmung dürfte vor allem die Erweiterung von Kenntnissen über die europäische Malerei und Architektur durch die Besichtigung von Kirchen, Palazzi und Kunstsammlungen gewesen sein.²⁶³ Vor allem die bewanderten kunst- und maleispezifischen Anmerkungen sprechen sehr für das Kunsturteil eines Connaisseurs, dessen Sprachrohr Bizoni gewesen ist. Sicherlich spielte auch die Begleitung Pomarancios eine Rolle, der später in Giustinianis *Discorso sopra la pittura* Erwähnung findet.²⁶⁴ Von besonderem Inte-

sung Giustinianis vgl. ebd., S. 9. – Im Vorwort des Reiseberichtes heißt es: „Relazione in forma di diario del viaggio che corse per diverse provincie d'Europa il signor Vincenzo Giustiniano, marchese di Bassano, l'anno 1606, per lo spazio di cinque mesi, la quale fu giornalmente scritta dal quondam signor Bernardo Bizoni romano, il quale fece compagnia al marchese in quel viaggio come camerata ed amico antico e confidente“, zitiert nach Bizoni 1995, S. 19.

Roncalli wird in der zehnten Malweise des *Discorso sopra la pittura* erwähnt, vgl. Kap. V.2.2; der Maler hatte Giustiniani während einer Pause in der Basilika Santa Casa di Loreto getroffen, wo er gerade tätig war, und beschließt den Markgrafen wenigstens bis nach Venedig zu begleiten, vgl. Eintrag vom 26. März: „[...] [I] marchese [...] ritrovò ancora molti altri amici che lo conoscevano e in particolare Cristoforo Pomarancio, pittore insigne, che in quel tempo attendeva a dipingere la volta della sacristia, che riusciva molto ricca e nobile“, vgl. auch den Eintrag vom 27. März: „[E] tra li discorsi che si fecero in quella sera circa al viaggio che il marchese aveva in animo di fare per la Romagna a Venezia, s'eccitò nell'animo del Pomaranci desiderio di veder quella nobile città da lui non più veduta [...] il marchese [...] si risolse di condurlo seco fin a Venezia, dove si sarebbe fatta risoluzione circa il modo del suo ritorno per finir l'impresa sudetta della pittura della sacristia“. Vgl. dazu auch Bizoni 1995, S. 11–12, 24–25 u. S. 148, Anm. 12. Er begleitet Giustiniani auch noch auf der Reise nach Venedig, vgl. z. B. den Eintrag vom 8.–17. April, vgl. ebd. S. 32–33.

Zur Anweisung: Giustiniani schreibt in den einige Jahre später erschienenen *Istruzioni per far viaggi* (1606 post quem), dass die Verfassung eines Reisetagebuches einen zentralen Bestandteil einer Reise darstelle, welche auf der eigenen Auswahl beruht und nicht auf der Notwendigkeit ihrer Durchführung („Che s'intraprende per elezione“ e „non per necessitá“). Und weiter empfiehlt er eine detaillierte schriftliche Fixierung des Gesehenen und Erlebten durch einen Reisebegleiter, was schließlich noch für weitere Zwecke nützlich sein könne: „Se nella compagnia sarà alcuno che scriva minutamente li progressi del viaggio con le sue circostanze e che faccia nota distinta, quasi come una relazione delle cose notabili che si vedon e che occorrono, sarà cosa che potrà arrecare molto gusto a tutti della compagnia, nel rivedere e conferire che potranno fare poi quando saranno tornati a casa, e nell'occasioni poi servire anco in casi di non poca importanza.“ Zitiert nach Bizoni 1995, S. 29.

263 Cropper 1996, S. 88. Zu den umfassenden Kunstkenntnissen Giustinianis vgl. Kap. V.2. – Zu dem in App. A.32 erwähnten Louvre siehe auch Bizoni 1942, S. 219, Anm. 113.

264 Zum *Discorso* vgl. Kap. V.2. – Auch die Aktivität Pomarancios (Cristoforo Roncalli) während der Reise wird dokumentiert. – Giustinianis Kunstkenntnis zeigt sich etwa im Eintrag des 1. Aprils zum Dom von Faenza: „In quella chiesa è un bellissimo qua-

resse ist im Folgenden die Dokumentation der visuellen Eindrücke und der Wahrnehmung von Natur und Landschaft. Auch die besichtigten Orte lassen sich dem Bericht entnehmen, auf die der römische Kunstmäzen und Sammler offensichtlich Wert legte, und zwar die „beachtenswerten Dinge der Orte, die der Betrachtung würdig sind“.²⁶⁵ Das in der landeskundlichen Beschreibung Bizonis versammelte Wissen entspricht der Tradition der wissenskompilatorischen²⁶⁶ Textsorte der Chorografie. Wie bereits in diesem Zusammenhang erwähnt, hatte sich schon im 16. Jahrhundert aus der Antikenrezeption eine Topik formiert: Die Verfasser von Landesbeschreibungen befolgten in der Regel ein tradiertes Gerüst von Punkten²⁶⁷, das es abzuarbeiten galt. Nicht nur Lage und Begrenzung eines Gebietes oder lokalspezifische Bräuche und Sitten waren gefragt, sondern auch Landschaftsbeschreibungen.²⁶⁸ Genau diese Aspekte sind dem Reisetagebuch zu entnehmen. Aber anders als bei der chorografischen *descriptio* zeugt hier die Wahrnehmung von Landschaft nicht nur von informativen und beschreibenden Elementen, sondern ebenso von subjektiven Eindrücken in Form von ästhetischen und stimmungsevozierenden Beschreibungen.²⁶⁹ Von den klassischen Landesbeschreibungen (Chorografien) unterscheidet sich Bizonis Reisetagebuch auch aufgrund des persönlichen Charakters. Abgesehen von den subjektiven Landschaftseindrücken, geht die Tätigkeit des Reisens und folglich auch des Sehens als Erkenntnismitel aus der Schrift Bizonis hervor, entsprechend der allgemeinen (Auf-)

dro di pittura in capo alla nave sinistra della chiesa, e mentre che per tale da tutti era ammirato, si dimandò al Pomaranci se sapeva di chi era mano ed egli rispose: „Io non so il nome del pittor che l'ha fatto, ma ben so ch'è molto bello“. Allora il marchese, dopo d'averlo osservato, disse: „A me pare che sia di mano del Dossi alla maniera con la quale è dipinto“. Il Pomaranci continuò ad osservarlo con maggior attenzione e a caso lesse alcune poche lettere con le quali era scritto il nome del Dossi che lo avea dipinto, di che tutti ebbero gusto, e particolarmente il signor Vincenzo, perché gli parve di non aver fatto poco in accertare l'autore, che dall'istesso Pomaranci non si diceva.“ Zitiert nach Bizoni 1995, S. 29.

265 „Le cose notabili del luogo, che sono degne di essere vedute“, aus dem Reisebericht, zitiert nach Bizoni 1995, S. 12.

266 Vgl. Friedrich 2003.

267 Ebd. S. 92–93.

268 Ebd. S. 84–85; Büttner 2000, S. 16–17: Chorografie als Weltbeschreibung, Itinerarien, Reiseberichte, Bräuche, Sitten, Kleidung.

269 Zu Charakteristik und Elementen frühneuzeitlicher Chorografien vgl. Friedrich 2003, hier S. 96–99.

Wertung des Reisens seit dem 16. Jahrhundert. Vor diesem Hintergrund ist auch die von Vincenzo Giustiniani verfasste und an seinen engen Freund Dirck van Ameyden adressierte Anweisung zum Reisen (*Istruzione per far viaggi*, 1606 post quem)²⁷⁰ zu verstehen. Die auf Reisen gemachten Seherfahrungen sind also Wissensaneignung und folglich Welterkenntnis.²⁷¹ Dennoch sollte das Gesehene in Sprache transformiert und auf dem Papier angeordnet werden.²⁷² Dass sich in die ‚selbst gemachten‘ Beobachtungen Bizonis auch geografisches Vorwissen mischt, ist dabei nicht auszuschließen.²⁷³ Prinzipiell konkurriert in frühneuzeitlichen landeskundlichen Sammlungen die Ordnung des Wissens mit dem Anspruch auf Vollständigkeit. In der Regel konnte man dabei diesem Anspruch der Universalität nicht gerecht werden, sodass vielmehr eine Eingrenzung des Sammelbereiches erfolgte.²⁷⁴

Entgegen der Vermutung, dass Bizonis Reisetagebuch primär kunstbezogene Dokumentationen enthalten könnte, handelt es sich vorwiegend um eine Landesbeschreibung mit durchweg subjektiven, sehr differenzierten Eindrücken, die von der optischen Naturerfahrung ausgehen. Auf verschiedenen Ebenen sind Parallelen zu gängigen Modi der Beschreibung von Landschaftsbildern oder innerhalb von Malereianweisungen auffällig: Dazu gehört die benennende und additive Aufzählung aller sichtbaren Landschaftselemente (in der Tradition Vitruvs)²⁷⁵ wie etwa Bäume, Hügel, Bäche, Berge und so

270 Zur Publikationsgeschichte vgl. Aurigemma 2001, S. 167–172; Giustiniani 1981, S. 6. – Ameyden berichtet in einem Brief: „Fece un nobilissimo viaggio per tutta Europa, il quale pose in carta, e dresse a me“, zitiert nach Bizoni 1995, S. 14, vgl. das Original in Ameyden, T.: *Delle famiglie romane nobili*, Biblioteca Casanatense, Ms. 1335, fol. 438.

271 Vgl. auch Alpers 1985, v. a. S. 51–52, 62. Alpers zufolge dient das Auge als grundlegendes Mittel der Erlangung von Wissen, die Welt wird primär durch das Sehen bzw. die Seherfahrung, weniger durch das Lesen erkannt.

272 Friedrich 2003, hier S. 92–93, 96.

273 Ebd. S. 92: „Gelesenes und gesehenes Wissen ergänzten sich oft genug, als dass hier pauschal von Widerspruch auszugehen wäre. Insofern geht es zunächst nicht um die Frage, ob die als ‚selbst beobachtet‘ ausgegebenen Fakten frühneuzeitlicher Landeskunde ‚tatsächlich‘ vom Autor selbst gesehen und nur deshalb berichtet wurden. Freilich wurde die Differenz zwischen geografischem Wissen und Reiseberichten dadurch nicht gänzlich verwischt, ganz im Gegenteil.“

274 Ebd., S. 99–105. Zum botanischen Wissens vgl. Findlen 1994, S. 158–170.

275 Vgl. S. 101–102.

weiter. Sowohl die „additiv-enumerative Konzeption“²⁷⁶ als auch die Beschreibung vom Großen zum Kleinen ist an das rhetorische Modell der Beschreibung, der Ekphrasis²⁷⁷, angelehnt. Landesbeschreibungen aus der Frühen Neuzeit sind deshalb oft als reine Listen wiedergegeben, was der Wissensform der naturhistorischen Sammeltätigkeit (z. B. Botanik) entliehen wurde. Die allgemeine Charakterisierung dieser Textform durch die „Akzeptanz der Unabgeschlossenheit“ sowie die „Integration tabellarischer und listenhafter Abschnitte“²⁷⁸ liegt auch unserem Reisebericht zugrunde.

Ein Abgleich von Bizonis Landschaftsterminologie mit Wörterbüchern und Enzyklopädien aus der Zeit (vgl. Kap. V.1.2, V.3.1) gibt Aufschluss über das Verständnis von ‚Land‘ und ‚Landschaft‘. Die häufige Verwendung von „paese“ stimmt mit der Begriffsbedeutung in dem etwa zeitgleich herausgegebenen Wörterbuch der Accademici della Crusca (Venedig 1612) überein: Im semantischen Umfeld des ästhetisch verstandenen ‚Landes‘ beziehungsweise der ‚Landschaft‘ sind dort die Definitionen von „campagna“, „bosco“, „natura“ und „veduta“ aufgeführt; der Begriff „paese“ wird dagegen vielmehr im geografischen Sinne als ‚Land‘, ‚Region‘ oder ‚Provinz‘ definiert²⁷⁹ – so auch bei Bizoni. Darüber hinaus zeugt der Reisebericht von einer gesteigerten Kenntnis der botanischen Ordnung durch die Terminologie von Baumarten („Wälder aus Ulmen, Buchen, Kiefern, Kastanien, Tannen und Eichen“), wobei sich das wissenschaftliche Interesse mit Ausdrücken der persönlichen Wahrnehmung der Umgebung vermischt. So finden sich häufig objektive, adjektivische Charakterisierungen von Landschaftselementen wie etwa „schneebehangen“, „flach“, „hoch“, „verschiedenartig“, „steinig“, „rein“, „frisch“, „dicht besät“, „fruchtbar“ – oder aber es handelt sich um Begriffe der subjektiven Wahrnehmung wie etwa „(sehr) schön“, „wunderschön“, „herrlich“, „heiter“, „ansprechend“, „wehmütig“, „melancholisch“, „üblich“ oder

276 Friedrich 2003, S. 102, vgl. auch S. 96–99, v. a. S. 98.

277 Zur ‚Ekphrasis‘ vgl. S. 59.

278 Friedrich 2003, hier S. 96–99, 102. Zu derartigen Aufzählungen in der Antike vgl. auch Büttner 2006, S. 23–24.

279 Vgl. App. A.44.

„neutral“. Zur präzisen Bestimmung der sichtbaren Welt zählen ebenso Beschaffenheit, Größenverhältnisse, Formbestimmungen („zahlreiche Berge, die wie zufällig gespalten zu sein schienen“) sowie Farbwahrnehmung entsprechend der Tageszeiten und Wetterphänomene („Berge, die durch das Sonnenlicht rötlich und bläulich erschienen“). Der Blick, den uns der Autor auf das Land präsentiert, ist ordnend und genießend zugleich. Vor allem die Kriterien der Vielfalt und des Abwechslungsreichtums (*varietà*), die stets als Ursache der Schönheit des Natureindrucks wahrgenommen werden, sind zugleich zentrale Bewertungskriterien für Landschaftsmalerei in der Kunstliteratur des Cinquecento (vgl. Kap. IV.1.2). Wie noch zu zeigen sein wird, ist die ästhetische Kategorie der Vielfalt oder des Abwechslungsreichtums im kunsttheoretischen Gattungsdiskurs ein wichtiges Argument für die Ranghöhe der Disziplinen von Landschafts- und Stillebenmalerei (vgl. Kap. V.2.2–V.2.3, V.3.1).

Der Reisebericht Bizonis verweist zudem auf besichtigte Bilder und Ausmalungen in Kirchen und Palazzi, unter anderem ein „von vielen Bäumen umgebener“ *Hl. Franziskus in einer Landschaft*.²⁸⁰ Vielfalt und Schönheit der sichtbaren Natur erzeugen in der Wahrnehmung realer sowie gemalter Landschaften stets Vergnügen und *meraviglia*²⁸¹, wovon der Autor explizit berichtet. Auffällig sind auch schwärmerische Beschreibungen verschiedener Villen- und Klostergärten.²⁸² Häufig werden visuelle Vergleiche zu bestimmten Orten in Italien gezogen, indem eine ‚fremde‘ Landschaft einer heimischen „ähnelte“, „ganz ähnlich wie [sie]“, „genau wie [sie]“ oder „römischer Art“ sei. So wird Bizoni etwa von einer bayerischen Waldlandschaft an einen entsprechenden Ort im Latium erinnert. Die Sehgewohnheiten spielen auch bei der Betrachtung von Landschaftsbildern eine Rolle, da der Unterschied zwischen der italienischen und der niederländischen Landschaftsmalerei in der Kunstliteratur stets bewusst wahrgenom-

280 Vgl. auch den Eintrag vom 28. März: „Prima di partirci [da Ancona] fossimo [...] a [...] vedere la sala della Loggia, ove erano molte belle pitture“, vgl. Bizoni 1995, S. 25–26 u. S. 148, Anm. 18; es handelt sich um Ausmalungen von Pellegrino Pellegrini (heute verloren) in der Loggia dei Mercanti in Ancona.

281 Zum *meraviglia*-Begriff vgl. Vasari 2004, S. 283–285.

282 Zu den in App. A.32 erwähnten Thermen siehe auch Bizoni 1942, S. 219, Anm. 115.

men und kommentiert wird (vgl. etwa [Kap. III.1.2](#)). Neben der offensichtlichen Augenlust am landschaftlichen Reiz („amenità del paese“), kommt der ordnende Blick Bizonis in Form von chorografischen oder topografischen Beschreibungen deutlich zum Vorschein: Wir erfahren, dass die Wildbäche „ihr Wasser aus all jenen Bergen erhalten“, die Stadt Klausen „im Bistum Perzenone [?] liegt“ und ein bestimmter Ort „fünf Meilen von Verona entfernt liegt“. Es mischen sich chorografischer, topografischer sowie geografischer Blick auf Land und Leute („Hütten wilder Menschen“).

Stets enthält der Bericht Bizonis aber auch subjektive Eindrücke; so erfahren wir etwa von einer „heiteren Stadt [in Südtirol] mit bildhübschen Frauen“. Wieder erscheint der Reisebericht zwischen ästhetisch-subjektivem und wissenschaftlich-objektivem Blick auf Land und Natur. Entsprechend der These Baxandalls schärft hier tatsächlich Sprache die Naturerfahrung.²⁸³ Das Vokabular gibt darüber hinaus Aufschluss über das Wechselspiel von Naturerlebnis und Wahrnehmung von Landschaftsbildern. Bizoni führt eine weitere Seh- und Wahrnehmungskategorie an, die sowohl gemalten als auch realen Landschaften gemein ist: Mehrmals bezieht er sich auf die Dichotomie von ‚wilder‘ und ‚kultivierter‘ Natur, vor allem wenn es um die Gestaltung von Gärten geht („einem so schönen [da vielfältig bewachsenen und geordneten] Garten im Vergleich zu der [ihn umgebenden] Landschaft“; „auf dem Weg findet man [...] nur Hütten wilder Menschen“). Kultivierte Natur entsteht dabei hauptsächlich aufgrund ordnender Maßnahmen des Menschen, was Bizoni nicht entgeht, wenn er von kunstvollen sowie „gelungenen Aufteilungen“ eines Gartens berichtet.

Noch eine letzte frühneuzeitliche Sehkategorie lässt sich nachweisen, die der Dichotomie von Nah- und Fernsicht. Sie ist in der Beschreibung von realer, aber auch in gemalter Landschaft anzutreffen und spielt zudem im Kartografiediskurs eine wichtige Rolle (vgl. [Kap. IV.2.2](#)). Bizoni berichtet mehrmals von der atemberaubenden Sicht,

²⁸³ Vgl. [S. 224](#).

die sich von einem erhöhten Standpunkt aus ergibt: „Von diesem Teil Rouens aus hat man die schönste Aussicht [*prospettiva*]: Auf der linken Seite sind die hohen, grünen Hügel, auf der rechten Seite ein dicht besätes Land sowie die Seine zu sehen [...]“. An anderer Stelle erfahren wir von einem „herrlichen Ausblick auf die Berge“ oder einem „herrlichen Blick auf die Gärten“ (vgl. **App. A.32**). Bizonis Vogelperspektive auf das Land, kombiniert mit einer extremen Fernsicht, erinnern nicht zuletzt an kartografische Panoramalandschaften im Medium der Malerei (**Abb. 67, Abb. 68**); zwischen Brils *Lebensgut des Jupiter* (1601) und dem Reisebericht (1606) liegen nur wenige Jahre.

Bizonis Reisebericht ist schließlich nicht nur in Form einer Dokumentation zu verstehen, vielmehr ist das darin enthaltene „geografische Reisewissen“²⁸⁴ vor dem Hintergrund frühneuzeitlicher Wissenskompilationen zu lesen, wie etwa der Guidenliteratur. Ihren Sinn konnten diese Textsorten schließlich auch im Nutzen für chorografische Darstellungen entfalten, denkt man etwa an die Entstehung der Chorografien Egnazio Dantis in der Galleria delle carte geografiche. Vincenzo Giustiniani konstatiert später selbst in den *Istruzioni per far viaggi* (1606 post quem), dass eine detaillierte visuelle Dokumentation während der Reisen nicht nur ein Objekt der Erinnerung für alle Beteiligten darstelle, sondern darüber hinaus weiteren, „nicht unwichtigen“ Zwecken dienen könne.²⁸⁵

3 Immersion und Meditation: Landschaft als Medium

Neben den primär ästhetischen und wissensorientierten Rezeptionsformen von Natur- und Landschaftskonzepten in der Malerei des 16. Jahrhunderts scheint im Aufkommen und im zugleich neuen Interesse am sakralen Landschaftstypus ein dritter zentraler Aspekt des

²⁸⁴ Zum Begriff vgl. Michalsky 2009, S. 13.

²⁸⁵ Vgl. S. 227.

veränderten Gattungsbewusstseins zu liegen. Grundsätzlich ist dabei zwischen öffentlichem und privatem Raum zu differenzieren, wobei deutlich formale und zugleich funktionale Bezüge untereinander festzustellen sind. Der Fokus wird im folgenden Kapitel auf ein Tafelbild aus einer der wichtigsten privaten Kunstsammlungen in Italien gerichtet ([Kap. IV.3.1](#)). Deren Begründer Federico Borromeo ist die Schlüsselfigur des gesamten Kapitels dieser Arbeit ([Kap. IV.3](#)). Aufgrund seiner vielschichtigen Persönlichkeit – Träger des Kardinalamtes, fixer Bestandteil einer regen Kunstszene ab etwa 1590 in Mailand und Rom, Autor eines umfassenden, schriftlich fixierten Kunstdiskurses – eignet sich Borromeos Sammlung ganz besonders für die Untersuchung der neuen Einsatzmöglichkeiten und Rezeptionsformen von ‚sakralen‘ Natur- und Landschaftskonzepten im Bild. Anhand von Borromeos eigener, zunächst privater und später öffentlicher Gemäldesammlung soll gezeigt werden, dass dieser Art religiös konnotierter Landschaftsmalerei eine ‚Verweisfunktion‘ zugrunde liegt.²⁸⁶ Das konkrete Fallbeispiel ist auch deshalb relevant, weil Borromeo mit Bildern wie diesem die Veränderung des Gattungsspektrums aktiv und maßgeblich mitveränderte. Schließlich ist deutlich zu machen, dass die Gattungsdiskussion zu Beginn des Seicento im Kontext der Kunstsammlungen und des privaten Kunstmarktes erst mit Akteuren wie Borromeo eine „neuartige Relevanz“²⁸⁷ erlangen konnte. Dies wird im Vergleich mit anderen wichtigen Sammlern der Zeit zu überprüfen sein. Als Vorarbeit dazu diente die Untersuchung der Sammlungsinventare der Privatsammlungen Borromeos, der Brüder Giustiniani und des Kardinals Francesco Maria del Monte (vgl. [Kap. II.2.2](#)).

In einem zweiten Schritt ([Kap. IV.3.2](#)) wird es darum gehen, die visuelle Analyse mit den schriftlichen Quellen Borromeos zu ‚spirituellen‘ Rezeptionsformen von gemalter aber auch realer Natur und Landschaft – vor allem in Form von Villen- und Klostergärten – in Bezug

286 Vgl. dazu umfassend Eusterschulte 1996; zum Thema der Natur als Erfahrungsraum und einem metaphysisch fundierten Naturverständnis, so etwa Natur „als immanentes göttliches Wirken [...] über das eine transzendente Wahrheit *super naturam* hinausweist“ oder als Offenbarung „gleich einem aufgeschlagenen Buche (*liber naturae*)“ vgl. ebd. S. 69.

287 Dazu im Kontext kunsthistorischer Gattungsforschung vgl. Pfisterer 2010, S. 274–275.

zu setzen. Wichtig wird dabei das theologische Naturverständnis sein, das von der jesuitischen Bildtradition geprägt ist. Ein Vergleich der zeitgenössischen Wahrnehmung von Landschaftsmalerei und Landschaftsgärten soll schließlich die spezifischen Qualitäten sowie den sich daraus ergebenden Mehrwert für den (christlichen) Betrachter deutlich machen (Kap. IV.3.3). Es wird zu zeigen sein, wie die große Beliebtheit der neuen Bildtypen, darunter die ‚sakrale‘ Landschaft, unter Sammlern und Auftraggebern zugleich in Wechselspiel mit der Kunstproduktion steht, was uns zurück zu unserem Fallbeispiel führt.

3.1 Jan Brueghels *Landschaft mit Eremit* (1597)

Inmitten einer weiten Landschaft ist im Bildvordergrund ein alter Mann zu sehen, der mit gesenktem Haupt in ein Buch vertieft ist (Abb. 75). Dieses hält er in seiner rechten Hand, mit der anderen stützt er sich auf einen Stock, um offenbar das Gleichgewicht während der Lesetätigkeit nicht zu verlieren. Er trägt eine weiße Kutte und darüber ein rotes Gewand mit Kapuze (ähnlich der heutigen Kukulle), was ihn als Geistlichen ausweist. Der Mann scheint völlig isoliert auf einer menschenleeren Anhöhe zu stehen. Hinter seiner rechten Schulter ist ein angeschnittenes Zeltlager zu erkennen. Aufgrund des relativ soliden Strohdaches scheint es sich hier weniger um eine provisorische Unterkunft zu handeln, als vielmehr um einen dauerhaften Rückzugsort in der Natur. Das an der Dachspitze angebundene Holzkreuz, das Buch mit vermutlich religiösem Inhalt, die Kleidung des Mannes sowie sein einsamer Aufenthalt in der Natur lassen keinen Zweifel daran, dass es sich hier um einen Einsiedler handelt. Wir erhalten zudem Hinweise darauf, dass der Mann ein Selbsternährer sein muss: Im Bildvordergrund liegt zu seinen Füßen bereits geerntetes Gemüse, rechts davon sehen wir einen Brunnenhahn, aus dem Wasser läuft, von dem auch die Vögel trinken. Am unteren Bildrand befindet sich zudem eine frühlinghafte Blumenvielfalt. Unser Auge wandert sogleich in den Bildmittelgrund, den ein abgesenktes, bebautes Gemüsegeld einnimmt. Obwohl eine Umzäunung fehlt, erhält das Feld durch die farbliche und geometrische Begrenzung geradezu den Charakter eines kultivierten Gartens. Der Spaten ist inmitten des Ackerlandes in

die Erde gestochen, fast meint man das frische Gemüse im Bildvordergrund wurde eben erst von dort geerntet. Über dem Acker fliegen nahrungssuchende Vögel in größerer Anzahl umher. Bei genauerem Hinsehen sind auf der rechten Seite des Feldes auch Rehe zu entdecken.

Auf der linken Bildseite erhebt sich hinter dem Eremiten eine dicht bewachsene, scheinbar bewaldete Anhöhe, die den Eremiten abzusichern und zu schützen scheint – was mit der tradierten Funktion des Baummotivs in religiösen Bildern und Texten korrespondiert.²⁸⁸ Die auf dem Hügel wachsenden Laubbäume sind nur teilweise sichtbar, denn ihre Baumkronen werden durch den Bildrand angeschnitten. Der direkt oberhalb des Eremiten positionierte Baumstumpf sowie der große, „sich windende Baum über dem Kruzifix dient nicht allein der Angabe der Lokalität, und ihre Bedeutung beschränkt sich auch nicht auf das Symbolische. Ihr künstlerischer Wert liegt vielmehr in der sinnlich-expressiven Überhöhung des inbrünstigen Gebetes des Heiligen“²⁸⁹, so Martin Raspe bezüglich einer vergleichbaren Darstellung. Durch den dunklen Farbton dieser Partie sowie die farblich dunklere Randzone des Feldes im Mittelgrund überwindet unser Blick in einem nächsten Schritt diese Schwelle, hin zu den sich schier unendlich erstreckenden Bergketten. Anders als die nahsichtige, blühende, farbenfrohe und relativ reiche Flora und Fauna im Bildmittelgrund sehen wir im Bildhintergrund eine räumlich und zugleich im übertragenen Sinne distanzierte Berglandschaft. Die durch Verblauung evozierte Ferne strahlt automatisch eine gewisse Kühle aus. Wie unüberbrückbare Hindernisse türmen sich beidseitig hoch emporragende, karge sowie spitz zulaufende Berggipfel auf, nur das sich dazwischen erstreckende Tal mit einem Flusslauf lässt die Vorstellung einer Überquerung zu. Der Horizont wird durch einen Berg im Bildhintergrund gebildet, der jegliche Sicht darüber hinaus versperrt. Dahinter erstreckt sich nur noch der weite, lediglich von zwei Vögeln am rechten oberen Bildrand

288 Vgl. Rast und Schutz unter dem Baum während der *Flucht nach Ägypten*; die antike Idee des Rastens unter einem Baum ist auf Vergil zurückzuführen, vgl. Erlemann 1993, S. 43–44, 147–200.

289 Die Beschreibung und Interpretation Martin Raspes bezieht sich auf den *Hieronymus in der Einöde* (1573) von Hendrick Goltzius nach Girolamo Muziano und trifft zugleich auf das hier untersuchte Fallbeispiel zu, vgl. Raspe 2004, S. 160.

geschmückte, Wolken behangene Himmel. Trotz des gewaltigen Ausmaßes der Bergketten suggeriert der Maler doch eine harmonische und zugleich hoffnungsvolle Koexistenz von Mensch, Tier- und Pflanzenreich, und damit von allen Ebenen der gottgeschaffenen Natur.

Zur Blickführung lässt sich festhalten: Indem unser Augenmerk zunächst einmal auf die Lagerstätte des Eremiten im Bildvordergrund fällt, wird der Eindruck erweckt, als würden wir zu allererst auf den Endpunkt der eremitischen Reise blicken. Die Blickführung bedingt sich durch die Farbperspektive und den starken Gegensatz von nah- und fernsichtiger Landschaft; aber auch die perspektivisch nach hinten verlaufende Linienführung in den Ackerfurchen, die beidseitig rahmende Funktion der Baumgruppen sowie der sich in die Tiefe windende Flusslauf tragen zu einer Fokussierung auf den Vordergrund bei. In einem zweiten Schritt wandert das Auge stetig in die Bildmitte und schließlich in den Hintergrund, wozu die horizontale Staffelung der Landschaftspartien in vier große, parallele Streifen dient. Es handelt sich dabei um eine typische Technik der Landschaftsmaler zur Erzeugung von Bildtiefe.²⁹⁰ Zusätzlich erlaubt uns der erhöhte Betrachterstandpunkt einen Blick auf die Landschaft, die – wie die umherschwirrenden Vögel selbst – ein vogelperspektivisches Überblicken des weiten Landschaftsausschnittes erlauben. Schließlich wird unser Auge stufenweise bis zur scheinbaren Unendlichkeit des Himmels geleitet, was zugleich eine Weiter- oder Rückreise des Eremiten suggeriert. Gleichzeitig scheint die graduelle Führung des Blickes nach oben auf das Geistige zu verweisen.

Mit der zeitlich zurückliegenden Wandertätigkeit des Eremiten verweist der Künstler auf verschiedene Zeitebenen der Darstellung. Gleichzeitig scheint sich die Vision oder imaginierte Realität des Wanderers²⁹¹ durch den umherschweifenden Blick des Betrachters zu konkretisieren: Dieser wandert von vorne nach hinten, von unten

290 Es handelt sich dabei um eine „Technik der gestaffelten Flachlandschaft, die das Auge durch zahlreiche bildparallele Streifen ertasten kann.“ Diese „gängige Technik in der Praxis der Landschaftsmaler“ wird verwendet, um Tiefe zu erzeugen, vgl. Michalsky 2014, S. 33–34.

291 Vgl. Fricke 2015, o. S.

nach oben, vom mimetischen und nahsichtigen Detail zum fernsichtigen Unspezifischen. Das italienische *vagare* beschreibt in zeitgenössischen Quellen genau diese Art des Sehens.²⁹² Vor allem flämische Landschaftsbilder, wie die Jan Brueghels d. Ä., forderten die Einbildungskraft des impliziten Betrachters heraus, welcher anstelle des Protagonisten Kraft seiner *vis imaginativa* durch die Landschaft wandern kann.²⁹³ „Das Spektrum der Erscheinungsformen, in denen sich die Imagination konkretisiert, reicht von Erinnerungen und Gedächtnisleistungen bis zu Träumen, Visionen, Fantasmen, sozialen Utopien, mythischen Entwürfen, religiös fundierten Glaubenserwartungen, bis zu subjektiv bestimmten Sehnsüchten, Wünschen und Projektionen“.²⁹⁴ Bei der Betrachtung solcher Landschaftsdarstellungen können sich folglich die Sinneseindrücke mit den eigenen Seherfahrungen vermischen und schließlich auf das Bild projiziert werden. Eine involvierte Bezugnahme des Betrachters wird so ermöglicht. Die Vision des Heiligen oder des Eremiten wird so im Prozess der Bildrezeption durch den Betrachter verinnerlicht.²⁹⁵ Folglich ist unser Fallbeispiel weniger als ein vermeintlich mimetisches Abbild der Welt zu verstehen – wenngleich Borromeo diese Qualitäten sehr schätzte – sondern vielmehr als „visueller Beitrag zur Erkenntnis von Welt“.²⁹⁶ Den Hintergrund für ein Naturverständnis als Erkenntnisform bildet die auf

292 So etwa bei Federico Borromeo (*Musaeum Bibliothecae Ambrosianae*, 1625), der sich zu den Landschaften Jan Brueghels d. Ä. äußert: „Pare che il suo pennello abbia voluto vagare attraverso tutta la realtà della natura“. Zum Begriff *vagare* im Kontext von Malerei vgl. auch S. 69–70.

293 Zu dieser Argumentation bzgl. Landschaftsbildern, hier denen Pieter Brueghels d. Ä., vgl. Michalsky 2000, S. 133–134; umfassend zu Imagination und Projektion in der niederländischen Malerei vgl. Michalsky 2011; zur imaginativen Kraft des Betrachters im weiteren Sinne vgl. Krüger 2000a.

294 Krüger 2000a, hier S. 7–10; Fricke 2015, o. S. Zum größeren Kontext von Realität und Projektion als Strukturphänomen der Kunstproduktion sowie zum Diskurs der Wahrnehmungstheorie in der Kunst vgl. Büchsel 2006.

295 Vgl. dazu die Fallstudie Fricke zu einer flämischen Landschaft mit dem hl. Antonius von 1525: „Presence is generated through references to the imaginary nature of what is there to be seen, while the absence of the Lord, of the real, guided only by the dialogue with the spirit [...], is an absence that turns into presence. [...] We can no longer differentiate between represented nature and imagined reality in the picture, that is to say between the various images to which the picture (the painting) refers“, vgl. Fricke 2015, o. S.

296 Zu Imagination und Projektion vgl. Michalsky 2000, hier S. 133–134.

der augustinischen Naturallegorese beruhende Metapher vom ‚Buch der Natur‘. In christlicher Tradition benötigt es einer visuellen Exegese, um das Göttliche in der Natur zu sehen, wofür vor allem Diagramme, biblische Illustrationen, typologische Bilder und Stichwerke mit einer Textexegese eingesetzt wurden.²⁹⁷ Die Trennung zwischen profanem und sakralem Verwendungskontext solcher Bilder ist dabei nicht immer ganz eindeutig. Stets bilden aber ästhetische Kategorien, wie Abwechslungsreichtum (*varietas*) und Vielfalt (*copia*)²⁹⁸, noch bis zum 17. Jahrhundert einen Topos der Landschaftswahrnehmung und ihrer Beschreibung. Sie gelten als Bedingung für das daraus resultierende visuelle Vergnügen (*voluptas*) und/oder einen spirituellen Aufstieg. Im Kontext von Privatsammlungen werden so religiöse Rezeptionsformen durch den visuell-ästhetischen Genuss ergänzt.²⁹⁹

Bewertungskriterien und Bildwirkung sind in der Kunstliteratur und allgemein in Bildbeschreibungen des Cinquecento nachweisbar. Gerade in diesen Textsorten findet auch der umherschweifende Blick, das *vagare*, häufig Erwähnung.³⁰⁰ Mancini fordert beispielsweise in seinen Überlegungen zur Malerei, dass das Auge des Betrachters mit zunehmender Fernsicht stetig zur Ruhe und Erholung (*ricreazione*) kommen solle. Diese Wirkung sei durch die Abnahme der Bildelemente, vom nahsichtigen Detail zum fernsichtigen Hintergrund, sowie durch die Reduktion der Farbintensität zu erzielen.³⁰¹ Bereits in die-

297 Speer, Andreas: *Die entdeckte Natur. Untersuchungen zu Begründungsversuchen einer ‚scientia naturalis‘ im 12. Jahrhundert*, Leiden u. a. 1995, S. 30 u. Anm. 53; Ribouillault 2011b, vgl. Einleitung S. XIV, XVIII; hier ausführlich zu Aspekten der ‚sakralen Landschaft‘ im Bild; zur christlichen Metapher vgl. ebd. S. XIII–XIV. Zur Kulturgeschichte der Natur vgl. umfassend Ingensiep 1996, darin v. a. Eusterschulte 1996.

298 Zu den Begriffen vgl. Pfisterer 2002, S. 103–104, hier im Zusammenhang mit Albertis Anforderungen an ein gutes Bild.

299 Zu den Formen der Überlagerung oder des Ersetzens religiöser Rezeptionsformen durch die ästhetischen vgl. Rosen 2010, S. 247–248, mit weiterführender Literatur.

300 Vgl. dazu die ästhetischen Kriterien und das Kunstvokabular in Bezug auf Landschaftsmalerei in Kap. IV.1.2.

301 Dabei solle die Handlung von vorne nach hinten stetig abnehmen, damit das Auge im Hintergrund ruhen und sich so erholen könne. Ein gelungenes Landschaftsbild solle deshalb eine heitere, vergnügliche (*dilettevole*) und visuell entspannende Wirkung aufweisen. In den Vordergrund seien grundsätzlich Bildgegenstände zu positionieren, „deren kunstfertiger Imitation man sich erfreuen könne, also nahsichtige Objekte wie

sem profanen Kontext der Bildbetrachtung schwingt der Aspekt der Immersion, des Eintauchens in das Bild und damit zugleich der Hinweis auf eine meditative Wirkung mit. Dafür ist es zunächst irrelevant, ob sich in der gemalten Landschaft eine Figur befindet. Mit dem Zusatz eines Heiligen, eines büßenden Eremiten oder Mönches aber, wie in unserem Bildbeispiel, konnte der andächtig-meditative Charakter eines Landschaftsbildes im religiösen Betrachterkontext noch verstärkt werden. Häufig spiegelt die Tätigkeit der Figur, wie etwa das Lesen, Meditieren, Büßen oder Beten, die erwünschte Aktivität des Betrachters wider. Eremiten- oder Heiligenfiguren können in diesem Kontext als ‚Indices‘ oder Schlüssel verstanden werden, welche auf die Landschafts- und Naturexegese vor dem Bild verweisen.³⁰² Auch die landwirtschaftliche Tätigkeit von Eremiten wie in unserem Bildbeispiel steht symbolisch für die Natur, also das Werk Gottes, und kann im Kontext gegenreformatorischer Bestrebungen als pädagogische Richtungsweisung für einen guten Christen verstanden werden. Darüber hinaus besteht eine weitere mögliche Lesart des Bildmotivs der Agrikultur in dem Hinweis auf die Kultivierung der Seele, die hier dem impliziten Betrachter anempfohlen wird. Nicht zuletzt ist der Verweis auf die Verwandlung des wilden Arkadiens in ein irdisches Paradies eine denkbare Option.³⁰³

Nun ist im Laufe des 16. Jahrhunderts ein Wandel von zunächst größeren Heiligendarstellungen (wie etwa in Giovanni Bellinis *Stigmatisierung des hl. Franziskus*, ca. 1480, [Abb. 76](#)) über kleinformatigere Figuren im Verhältnis zur Landschaft bis hin zur Aufgabe der Figuren festzustellen, was nicht die sakrale Bedeutung der Landschaft mindert. Vielmehr ist anzunehmen, dass ab einem gewissen Punkt Bedeutung, Funktion und Einsatzmöglichkeiten von gemalten und realen Landschaften (z. B. Gärten) so allgegenwärtig waren, dass es dieser

Tiere, Bäume“ etc., vgl. dazu Michalsky 2014, S. 33–34; zur Passage bei Mancini vgl. [Kap. V.3.1, S. 105](#) u. [App. A.6](#).

302 Vgl. dazu die überzeugende Argumentation bzgl. der Eremitenlandschaften im *Cammerino degli Eremiti* bei Witte 2004, S. 285–286.

303 Aksamija 2011, S. 150ff., hier etwa der Verweis auf Gabriele Paleottis *Istruzione per li Predicatori destinati alle Ville, o Terre* (1578); zum Konzept der *sacra agricultura* vgl. auch Ribouillault 2011a, S. 235–237.

‚Indices‘ für den Betrachter um 1600 nicht mehr bedurfte. In diesem Zusammenhang sind auch die Positionen der Forschung zu verstehen, die diese Beobachtung als vermeintliche Marginalisierung und somit Bedeutungsminderung der Figuren im Gegensatz zur Landschaft auslegen.³⁰⁴ Dagegen scheint die Reduzierung der Figurengröße keine Auswirkung auf deren Bedeutung zu haben, vielmehr sollten Eremiten- oder Heiligenfigur (soweit vorhanden) sowie Landschaft einer Lesart dienen, die mittels einer symbolischen Stufenleiter zum spirituellen Aufstieg führte.³⁰⁵

Die möglichen Funktionen und Einsatzmöglichkeiten von sakralen Landschaftsbildern beziehen sich dabei zugleich auf den öffentlichen Raum wie Kirchengebäude und auf den privaten Sammlungskontext.³⁰⁶ In der Person Federico Borromeos (1564 in Mailand bis 1631 ebd.) vereint sich beides: Der Mailänder Kardinal und Kunstsammler beschreibt in zahlreichen Schriften die meditativen Qualitäten, die vor allem Landschaftsbildern flämischen Stils zugrunde liegen.³⁰⁷ Nicht zufällig hing die für immersive Zwecke funktionale *Landschaft mit Eremit* Jan Brueghels d. Ä. in der Privatsammlung Borromeos.³⁰⁸ Das ab 1618 in der für die Öffentlichkeit zugänglichen Pinacoteca Ambrosiana ausgestellte Kabinettbild befand sich zuvor in den privaten Gemächern des Kardinals.³⁰⁹ Im Inventar des Stiftungsaktes wird das Werk als eines von fünf Landschaftsbildern („pezzi di paesini“) desselben Malers aufgelistet: „Im vierten [Bild] ist ein Eremit aufrecht stehend mit einem [Geh-]Stock in der Hand zu sehen sowie

304 Vgl. etwa Büttner 2006, S. 70–72.

305 Witte 2004, S. 285–286; zur symbolischen Stufenleiter vgl. Kap. IV.3.3.

306 Umfassend dazu Witte 2004.

307 Zur Person Borromeos vgl. Kap. II.2.1–II.2.2; zur didaktischen Funktion von Bildern in der Pinacoteca Ambrosiana vgl. Jones 1997.

308 Zur Sammlung und Sammeltätigkeit Borromeos vgl. Jones 1988a; dies. 1993; dies. 2004a; dies. 2004b; dies. 2006. Zur Sammlung, der Rekonstruktion der Sammlungshängung und den Abbildungen der im Folgenden relevanten Landschaftsbilder und Stilleben vgl. Falchetti 1986; Kat.Slg. Mailand 1969; zur Hängung und Sammlungsordnung vgl. auch Borromeo 1997, S. XIII–LIV. – Zum Typus der Eremitenlandschaft Jan Brueghels d. Ä. vgl. Prosperetti 2007.

309 Jones 2004b, S. 232–233.

lesend, hinter ihm befindet sich eine Hütte.³¹⁰ Bekanntermaßen sollte Brueghel auf Wunsch Borromeos für diese Landschaftsbilder gestochene Vorlagen mit Eremiten-Thematik von Jan und Raphael Sadeler adaptieren, die sich mit den speziellen spirituellen Vorstellungen und Bedürfnissen Borromeos deckten – so etwa das Thema des Betens in der Natur. Brueghels Figurendarstellung in der *Landschaft mit Eremit* ist nach Vorlage des *Hl. Paphnutius*, dem zwölften Blatt von 30 aus der Stichserie *Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum* (1585–1586, Abb. 77) entstanden, die Landschaftsszenerie dagegen basiert auf der Darstellung des *Hl. Simeon* aus der zweiten Serie der Sadeler-Brüder, der *Sylvae sacrae Monumenta Sanctoribus Philosophie quam Severa Anachoretarum* (1594, Abb. 78). Beide Stichserien befanden sich nachweislich im Besitz Federico Borromeos und sollten auch Paul Bril als Vorlage für Landschaftsgemälde mit Eremitenfiguren dienen.³¹¹ Im Übrigen existiert ein späteres Pendant zur *Solitudo*-Serie von Justus Sadeler, dem Sohn Jan Sadelers, mit weiblichen Heiligen- und Eremitenfiguren, bestehend aus 25 Blättern mit dem Titel *Solitudo, sive vitae foeminarum anachoritarum* (1621).³¹² Die in Venedig, Deutschland und Antwerpen produzierten Stiche fanden in Europa eine weite Verbreitung.³¹³

Zusammen mit Paul Bril gehörte Brueghel zu den meistgeschätzten Künstlern aus der Sammlung Borromeos, was selbst an den sonst sachlichen Inventareinträgen abzulesen ist: „Eine Meeresansicht von Paul Bril, welche zu den schönsten Dingen zählt, die er je gemalt hat [...]“³¹⁴ Gerade der als typisch flämisch wahrgenommene Detailreich-

310 Vgl. App. C.2, [3.], IA: 30 [d].

311 Für weitere Vorlagenidentifizierungen aus den unterschiedlichen Stichserien der Sadeler vgl. Jones 2004b, S. 231, Anm. 33; vgl. dazu auch dies. 1988b; dies. 1988a, S. 263–264; dies. 1993, S. 78–79, 234; dies. 2004a, S. 86–87; Hochmann 2004a, S. 260. Für ein Faksimile der Serie *Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum* (ca. 1588, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. S.R. 706) vgl. Vos 1966, 5. Serie, Taf. 63–92, hier Taf. 75. Für die Serie *Sylvae sacrae Monumenta Sanctoribus Philosophie quam Severa Anachoretarum* (München 1594) vgl. Rijksmuseum online, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken?q=Sylvae%20sacrae%20Monumenta&ii=0&p=1>; oder <http://bit.do/Sadeler> (30.03.2017). – Zur anachoretischen Ikonografie vgl. zudem Witte 2004, S. 38–40; Prosperetti 2007. – Zur Vorlagenübernahme Brils vgl. Jones 1988b; Prosperetti 2007.

312 Für ein Faksimile vgl. Vos 1966, 6. Serie, Taf. 93–117.

313 Witte 2004, S. 38–40.

314 Vgl. App. C.2, [3.], IA: 24.

tum von Landschaftsdarstellungen muss diesen erwünschten meditativen Effekt hervorgerufen haben. Die Wüste, in der sich die Eremitenfiguren gemäß der mittelalterlichen Tradition befanden, wirkt in den zeitgenössischen Bildern paradiesisch und naturnah, was die „positive Bewertung der eremitischen Weltflucht“³¹⁵ unterstreicht. Die Popularität von gemalten Bußlandschaften rührt nicht zuletzt von einer Verbreitung der didaktischen Zurschaustellung christlicher Reue in der Natur her, vor allem in den Malereizyklen und in der Druckgrafik während des Pontifikates Gregors XIII.³¹⁶ Bei diesem Darstellungstypus gilt es zu bedenken, dass in der Bildtradition einsame, unzugängliche und teils beängstigende Wald- und Gebirgsgegenden, wie sie auch unser Fallbeispiel aufweist, mit der Vorstellung von Wüste und Einöde gleichgesetzt wurden. Erst durch die künstliche Bebauung des Landes konnten sich diese zu einem fruchtbaren Feld oder Garten wandeln. Darüber hinaus war für die Zeitgenossen die Assoziation des Waldes mit einer ehrerbietenden Haltung selbstverständlich.³¹⁷ Die Eremitenlandschaft Brueghels verbindet schließlich beide Typologien der sakralen Landschaft, den blühenden Garten sowie die trockene, felsige Wüste.³¹⁸ Und noch eine weitere Unterscheidung innerhalb des eremitischen Landschaftstypus ist zu beachten: Die in mittelalterlicher Bildtradition an die Heiligenfigur gebundene Natur- und Gartenallegorese, wie etwa in Giovanni Bellinis *Stigmatisierung des hl. Franziskus* (ca. 1480, [Abb. 76](#))³¹⁹, ist nicht als Bemühung um eine naturgetreue Pflanzendarstellung zu verstehen. Vielmehr waren alle Details der Tier- und Pflanzenwelt symbolisch aufgeladen,³²⁰ was auch aus einem

315 Aksamija 2011, hier S. 148.

316 Ebd., mit weiterführenden Beispielen; vgl. auch Witte 2004, v. a. S. 38–57, 212–267, 285–286, hier zur Aufwertungsgeschichte der Eremiten nach dem Tridentinum in Form einer Umdeutung als Mönche; Eremiten galten Anfang des 17. Jh.s als lebende Exempel des spirituellen Ideals. – Zur Bildthematik im Zusammenhang mit den Künstlern Gregors XIII. vgl. Tosini 2012.

317 Lazzaro 1990, S. 123, hier auch zum Thema der *boschetti*, wie etwa dem *Sacro Bosco* von Vicino Orsini aus der zweiten Hälfte des 16. Jh.s.

318 Büttner 2006, S. 59–60; Busch 1997, S. 21–24; zur sakralen Landschaftstypologie vgl. Ribouillault 2011a; Das Mönchtum spielte eine große Rolle für die Nutzung und Verwandlung von kargen Wüstenlandschaften in fruchtbare Städte, vgl. ebd. S. 261ff.; zum eremitischen Paradigma von Wüste, Bergen und Wald vgl. Brunon 2011, S. 304ff.

319 Für eine zusammenfassende Interpretation dieses Bildes vgl. Büttner 2006, S. 125.

320 Ebd. S. 59–60.

Vergleich mit mittelalterlichen Predigten, theologischen Traktaten und Handbüchern hervorgeht. Anders verhält es sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, indem der botanisch-naturwissenschaftliche Charakter des Detailreichtums von eremitischen Landschaften einen Anlass zur Meditation über die Schöpfung und Weisheit Gottes bot. Einer Figurendarstellung bedurfte es hierfür nicht.

Im Zusammenhang mit den Details, der Bildstruktur und einer meditativen Form der Rezeption stellte sich für den zeitgenössischen Betrachter offenbar die Frage nach der formalen und somit auch inhaltlichen Beziehung von Figur und Landschaft. Borromeos Malereiabhandlung *Della Pittura Sacra*³²¹ (1624) handelt vom Decorum und ausgehend davon vom Lob und Tadel der Maler. Der Autor moniert dabei mitunter die künstlerische Praxis der Dezentralisierung und der ungenügenden Ausarbeitung der in Landschaftsansichten situierter Heiligenfiguren. So sei etwa die winzige Figur in Girolamo Muzianos Darstellung *Johannes des Täufer betet in der Wüste* (ca. 1573, Abb. 79a) in eine Ecke gedrängt, dagegen sei die restliche Bildfläche mit Tieren, Pflanzen und Felsen gefüllt:

[...] Diejenigen Maler, die in einem Gemälde das Hauptsächliche zum Nebensächlichen machen und das Nebensächliche zum Hauptsächlichen, sind zu tadeln. Jene werden den hl. Johannes in der Wüste malen, die Heiligenfigur an einem düsteren, schlecht gemalten und kaum sichtbaren Ort darstellen und dafür die vornehmsten und edelsten Bildflächen mit Tieren, Pflanzen, Felsen und Aussichten füllen. Es wäre in diesem Fall besser gewesen, diese Dinge als Darstellungen einer Landschaft zu malen (in einem anderen Gemälde, das der Gottesanbetung dient), sodass das (ganz andächtige und sorgfältig ausgeführte) Bild auf dezente Art und Weise der Anbetung und Verehrung dienen kann.³²²

321 Vgl. Borromeo 1932. Es sind inhaltliche Bezüge zum *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* des ebenfalls gegenreformatorisch gesinnten Gabriele Paleotti aus Bologna auszumachen sowie zu den Schriften des Mailänder Malers und Kunsttheoretikers Giovanni Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura*, 1584; *Idea del tempio della pittura*, 1590), vgl. dazu Borromeo 1997, S. XIX–XX.

322 Originalübersetzung der Autorin; im Abschnitt *Del campo*. »[...] [S]ono grandemente da biasmare quei pittori che in una tavola fanno ciò che è principale accessorio, e ciò che

Vor dem Hintergrund der eben beschriebenen Beliebtheit solcher Darstellungen bei den Zeitgenossen mag die Aussage zunächst widersprüchlich klingen, zumal Borromeo in seiner Sammlung eine große Anzahl von Eremiten-Landschaften besaß und sehr schätzte, darunter auch die von Brueghel.³²³ Der Widerspruch lässt sich dadurch auflösen, indem Borromeo offensichtlich eine Fokussierung auf das zentrale Bildsujet fordert, was zunächst einmal vor dem Hintergrund der tridentinischen Vorgaben von Decorum und *convenienza* zu verstehen ist.³²⁴ Gemäß der Bedeutungsperspektive in der Malerei scheint er die extreme Disproportion von Figur und Landschaft speziell in der italienischen Malerei zu bemängeln.³²⁵ Eine verschwindend kleine Figuren-

è accessorio lo fanno principale. Essi dipingeranno san Giovanni nel deserto, e porranno l'istessa figura del santo in una parte oscura e mal fatta, che appena potrà vedersi, e poi riempieranno il campo nelle parti più signorili e nobili d'animali, di piante, di scogli, e di prospettive. Meglio sarebbe stato in questo caso dipingere queste cose sì come rappresentanti alcun paese (in altra tavola, e poi in quella che si doveva destinare al culto divino,) decentemente rappresentare l'immagine (tutta devota, e fatta con gran studio) per adorarla e riverirla.“ Originaltext zitiert nach Borromeo 1994, S. 30.

- 323 Vgl. App. C.2, [3.], IA: 15 „Un Paese, dove vi è un'Angelo, che apparisce ad un Romito, di mano di Paolo Brillo, lungo quattro braccia e mezzo, et alto tre, con cornici con un profilo d'oro“; IA: 16 „Un altro Paese dell'istessa grandezza e dell'istesso Autore [Paul Bril], con un altro Romito, che con una mano tiene un bastone, e l'altra mano tiene innanzi agli occhi“; IA: 118 „Un Paese con un Romito, dove anche si vede un piccolo Castello sopra un Monte di mano d'un Pittore Fiamengo, largo un braccio, et once due, et alto tre quarti, con cornice di pero proffilata d'oro“; IA: 119 „Un altro Paese dell'istesso Fiamengo con un Montagna in mezzo, un Romito da una parte, et un cervo sopra un sasso“; IA: 29 „Sei pezzi di Paesini dipinti sopra il rame, tutti di mano di Giovanni Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.] [...] / Nel primo pezzo vi è un Eremita, che legge un libro, con alcune ruine antiche. / [...] Nel sesto si vede un'Eremita, che siede con le mani giunte, con una lontananza di mare“; IA: 30 [a–f] „Sei altri pezzi di Paesini sopra il rame dell'istessa grandezza e misura [auch von Brueghel, vgl. sechstes Bild]. / [...] Il terzo contiene un'Eremita che fa oratione avanti a una immagine, con una lontananza, et una rupe, e nel fondo alcuni fiori.“
- 324 Vgl. dazu Pfisterer 2002, S. 231–236, hier zur ersten frühneuzeitlichen Theorie des Decorum bei Alberti für ‚Ereignisbilder‘. Die aus der Antike bekannte ‚Angemessenheit‘ ist als Übereinstimmung von Form und Gehalt bzw. Funktion eines Werkes zu verstehen (Vitruv, *De architectura* I, 2, 5–7).
- 325 Vgl. zu dieser Argumentation auch Jones 1993, S. 78–79: Er gab den flämischen Landschaftsbildern den Vorzug, da der Stil der italienischen Landschaften nicht seinen spirituellen Kriterien entsprach. – Arasse argumentiert dagegen, dass Borromeo ausschließlich separate Darstellungen von Heiligenfiguren und Landschaften fordere, was in Anbetracht der beachtlichen Anzahl von Eremiten-Landschaften in der Sammlung Borromeos so nicht stimmen kann, vgl. Arasse 2000, S. 43–45. – Barbara Agosti weist darauf hin, dass die *convenienza* im Rahmen gegenreformatorischer Kunsttheorie kein

darstellung wird ihrer Bedeutung nicht gerecht. Aber noch eine weitere Bedeutungsebene wird ersichtlich, die für die Untersuchung des Gattungsbewusstseins von Relevanz ist: Borromeos Forderung, dass „die profanen Vordergründe von den sakralen Bildern unabhängig werden und eigenständige Gemälde bilden“³²⁶ sollen, beschreibt den historischen Prozess – keinen bestimmbar Moment –, in dem eine Loslösung des *parergon* von seinem religiösen Kontext, der sakralen *historia* stattfindet und eine eigene Bildgattung entsteht. Damit ist, wie oben beschrieben, keine Marginalisierung der Heiligenfigur gemeint; vielmehr bedurfte es dieser ‚Indices‘ für eine spirituelle Landschaftsexegese ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr. Der Prozess ist in theoretischen Schriften zu Beginn des 16. Jahrhunderts ausformuliert, wofür Borromeos *De Pictura Sacra* exemplarisch anzuführen ist.³²⁷

Die in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts als Bildform aufkommende ‚sakrale‘ Landschaft – mit oder ohne Figur – fungiert als Mittel zur Andacht. Indem das Landschaftsmotiv zum eigentlichen Bild-Protagonisten wird, gelingt es den Künstlern, die gegenreformatorische Kritik am funktionslosen, schmückenden Beiwerk (*parergon*) zu umgehen. Oder anders gesagt: Dadurch, dass der sakrale Landschaftstypus zum Träger theologischer, moralischer oder spiritueller Botschaften wird, erlangt dieser den Status eines neuen religiösen Bildes.³²⁸

stilistisches Prinzip darstellt, sondern eines der theologischen Hierarchie der Dinge, vgl. dazu die Argumentation von Giovanni Andrea Gilio (*Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Camerino 1564): „Ma prima d'ogni altra cosa si deve informare del soggetto de l'istoria [...] dopo, del tempo, del luogo, de le persone, e non confondere ignorantemente l'uno con l'altro, ma ordinatamente dare ad ogn'uno il suo proprio, acciò si servi in ogni cosa il decoro.“ Zitiert nach Borromeo 1994, S. 96, Anm. 33; zu dieser Textstelle vgl. auch Barocchi 1960–1962, Bd. 2, S. 26; für den Hinweis darauf vgl. Borromeo 1994, S. 30. Zur gegenreformatorischen Bildertheologie vgl. Hecht, Christian: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Molanu, Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997; Kummer, Stefan: „Doceant Episcopi. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56 (1993), S. 508–533.

326 Zum Zitat vgl. Stoichiță 1998, S. 40.

327 Zur Interpretation dieser Textstelle im Kontext der Entstehung des Stillebens in Abgrenzung zur religiösen Historie vgl. ebd. S. 39–40.

328 Vgl. Ribouillault 2011b, Einleitung S. XVIII–XX.

Entsprechend der Forderung Borromeos, sind in der Kategorie der „*historie e ritratti*“³²⁹ des Stiftungsinventars seiner Sammlung zahlreiche Heiligendarstellungen verzeichnet (vgl. [Kap. II.2.2](#)). Separat werden innerhalb der Kategorie der „*paesi*“ profane Landschaften mit und ohne Figurenteil sowie Landschaften mit Eremiten-, Mönchs- und Heiligenfiguren („*paese con ...*“) aufgelistet, darunter auch unser Fallbeispiel.³³⁰ Die Beschränkung der ‚sakralen‘ Landschaften auf Gemälde von Paul Bril und Jan Brueghel d. Ä. bestätigt Borromeos *gusto* für flämische Landschaften. Auch aus anderen Sammlungen großer römischer Sammler(kardinäle) der Zeit, so etwa der von Francesco Maria del Monte, geht dieselbe Vorliebe hervor.³³¹ In der Zeit um 1600 hielten in Rom und Mailand, den Aufenthaltsorten Borromeos, vor allem Maler flämischer Herkunft das Monopol der Landschaftsmalerei.³³² Die von Flamen und Italienern unterschiedlich gelöste Frage nach dem Verhältnis von Figur und Landschaft sowie ihrer jeweiligen Bildfunktion scheint dabei eine nicht unwesentliche Rolle gespielt zu haben. Unabhängig von der Meinungsäußerung Borromeos gilt es, den Erfolg der sakralen Landschaften der italienischen Maler in der zweiten Hälfte des Cinquecento ins Bewusstsein zu rücken. Allen voran waren es die Landschaftszeichnungen Girolamo Muzianos – teils mit Heiligen- und Eremitenfiguren –, die schließlich so großen Erfolg hatten, dass sie 1573 bis 1575 von Cornelis Cort gestochen und auch nördlich der Alpen verbreitet wurden ([Abb. 79a](#), [Abb. 79b](#)),³³³ wovon der Bericht Karel van Manders zeugt:

329 Vgl. dazu die Kategorien, nach denen die Bilder aufgeteilt sind: [App. C.2](#), [1.] *A. Gli Originali degli artefici maggiori che contengono historie e ritratti*; [5.] *E. I Ritratti fatti da pittori men celebri*; unter den Porträts bzw. Bildnissen befinden sich unter anderem Heiligendarstellungen.

330 Vgl. dazu Jones 1988a, hier S. 68.

331 Vgl. dazu umfassend Jones 2004b; dies. 2006.

332 Borromeos Patronat der Flamen seit den 1590er-Jahren scheint insofern persönliche sowie historische Gründe zu haben. Die Heiligenfiguren sollten zumal als Büßende dargestellt werden, nicht als Märtyrer. Grund hierfür ist der von Borromeo vertretene christliche Optimismus, vgl. dazu Jones 1993, S. 78–79, 207; zu den Künstlern vgl. Salerno 1977–1980, Bd. 1, S. 2–59, zu den Auftraggebern vgl. S. LX–LXII.

333 Vgl. dazu Vecchi 2002, S. 228, 373–376; Hochmann 2011b, mit Abbildungen der Stiche; Procacci 1955, hier S. 263, Anm. 67; dazu Baglione: „Tra le altre, ch'egli intagliò, furono quelle, che vengono da Girolamo Mutiano con que' rari paesi, ch'è cosa degna a vederli con franchezza, e con nobil intaglio per alto fatti, cioè il San Gio. Battista, il

Wenngleich es Muziano gelang, Landschaften auf anmutige Weise farbig zu gestalten, war er nicht minder begabt, sie mit Bleistift oder Kreide zu zeichnen. Vorlagen, die unser Cornelis Cort aus Hoorn auf vorzügliche und präzise Art und Weise in seinen künstlerischen Stichen zu reproduzieren wusste. [...] Trotzdem sind davon wenige in der breiten Öffentlichkeit bekannt, wohl aber unter den Künstlern. Man bewundert [in diesen Stichen] anmutige Hintergründe und Bäume mit einer gewissen Perspektive.³³⁴

Im Anschluss an den Erfolg Muzianos entstanden zudem die zwei bereits erwähnten Stichserien der Sadeler-Brüder nach Zeichnungen von Maerten de Vos – diese waren wiederum an Muziano orientiert (Abb. 77, Abb. 78).³³⁵ Die Stiche stellten einen europaweit beliebten Sammlungsgegenstand dar, vor allem als Alternative zu den kostspieligeren Gemälden.³³⁶ Aber auch im Medium des kleinformatigen Sammlungsbildes reagierte Muziano erfolgreich auf den neuen Auftraggebergeschmack, der eine neuartige, fromme Malerei favorisierte.³³⁷ Dazu zählte mitunter auch, dass die Betonung der Bäume verschiedene reli-

S. Girolamo, il S. Francesco, la S. Maria Maddalena, il S. Eustachio, e il S. Honofrio co' loro Romitorij, e paesi egregiamente incisi. E per traverso un'altro bellissimo paese, ov'è S. Francesco, che riceve le stimmate.“ Zitiert nach Baglione 1935, S. 388. Für die serielle Herstellung von Heiligen und Eremiten in einer Landschaft fertigte Muziano speziell Zeichnungen an; zur sakralen Landschaft bei Muziano vgl. Hochmann 2004b, S. 372–402; zu Muzianos Landschaften im Allgemeinen und dessen Bedeutung in Rom vgl. ebd. S. 363–442; umfassend zum Konvolut von Zeichnungen vgl. Marciari 2000, S. 28–314.

³³⁴ Übersetzung der Autorin auf Grundlage der italienischen Übersetzung bei Vaes 1931, S. 341–342; für den Originaltext vgl. Noë 1954, S. 300 bzw. fol. 192b: „Gelijck hy oock de Landschappen aerlich schilderde/ en met de verwe uytnemende handelde: soo was hy oock van ghelijcken uytnemende/ de selve te teykenen met Pen oft krijt. Welcke manier en handlinghe onsen/ Hoornschen Cornelis Cort seer uytnemende en eygentlijck heeft connen nae volghen/ met zijn constigh Graef-ijzer: Als te sien is in eenighe Printen/ die door desen gesneden/ van Muzziano uytcomen/ te weten/ twee Landschappen van S. Franciscus, en noch twaelf in de hooght/ waer in comen eenighe Eremijten/ oft Heyligen/ die sich in de Woestijn onthielden: dan men sietse weynich uytcomen/ oft onder den Schilders. Hier in comen schoon gronden en boomen/ met een weynich verschiet.“

³³⁵ Vgl. S. 242.

³³⁶ Vgl. etwa Bianchi, Ilaria: *La politica delle immagini nell'età della controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna 2008, S. 131–144.

³³⁷ Vgl. dazu Hochmann 2011b.

giöse Deutungen ermöglichte.³³⁸ In der Sammlung Matteo Contarellis sind etwa Bilder eines *Hl. Franziskus* und eines *Hl. Hieronymus in der Wüste* nachweisbar.³³⁹

Zurück zu unserem Fallbeispiel: Bekanntermaßen schätzte Federico Borromeo mobile und meist kleinformatige Landschaftsgemälde flämischen Stils als Ersatz für den physischen Aufenthalt in der Natur und die damit verbundene Regeneration von Körper und Geist (vgl. [Kap. IV.3.2](#)).³⁴⁰ Die wahrnehmungsästhetische Wirkung von realen und gemalten Landschaften geht auf Vitruv zurück; daran angelehnt empfahlen auch Leon Battista Alberti und Alvise Cornaro anmutige Landschaftsprospekte, basierend auf beruhigenden und gar heilenden Farbwirkungen, für die geistige und körperliche Erholung.³⁴¹ Während Borromeos Aufenthalt in Rom von 1586 bis 1595 und 1597 bis 1601³⁴² scheint die besondere Vorliebe für Landschaftsbilder innerhalb seines spirituellen Lebens daran gelegen zu haben, dass er kaum Zeit in der Natur verbringen konnte. Ab 1590 beginnt nachweislich seine Sammelleidenschaft für flämische Landschaften.³⁴³ Die Devo-

338 Vgl. ebd. zur Symbolik der Bäume und Natur bei Muziano; zu den semantischen Deutungsmöglichkeiten von einzeln stehenden, prominenten Bäumen in der Druckgrafik des 16. Jh.s, u. a. als religiöse Präfiguration der Passion Christi durch das Holz vgl. Prosperetti 2012. – Vgl. dazu die Landschaftsstiche Muzianos, z. B. *Johannes der Täufer betet in der Wüste*; *Der büßende hl. Onofrius in einer felsigen Landschaft*, [Abb. 79a–Abb. 79b](#); vgl. auch Muzianos *Flucht-nach-Ägypten*-Thematik in S. Caterina della Rota sowie Martino Rotas Kopie nach Tizian mit dem *Martyrium des hl. Petrus Martyr*, [Abb. 84](#), [Abb. 85a](#).

339 Hochmann 1998, S. 279 u. Anm. 6, 8.

340 Vgl. Jones 1993, S. 78–79: Bereits Alberti schreibt, dass das Betrachten von Bildern, Fontänen und Bächen den Geist beruhige, bei Schlaflosigkeit solle man sich etwa fließendes Wasser oder Seen vorstellen (*De re aedificatoria*, 1452), vgl. Alberti 1966, Bd. 2, S. 804–806; Alberti rekurriert dabei auf Vitruv, vgl. dazu Gombrich 1953; zu Landschaftsbildern als Ersatzform für den privaten Rückzug vgl. auch Olson 2002, S. 227; zur Landschaft als Ort der Regeneration vgl. Goodchild 1998; Michalksy 2011, S. 37.

341 Büttner 2006, S. 78–81, v. a. S. 81; Jones 1993, S. 78–79; Busch 1997, S. 62; vgl. dazu ausführlich [Kap. III.2](#).

342 Jones 2004b, S. 224; dies. 1993, S. 23–25, 209–210. Zentral erscheint auch die Tatsache, dass Borromeo Kardinalprotektor an der Accademia di San Luca war und folglich umso mehr mit den zeitgenössischen Tendenzen römischer Malerei vertraut war.

343 Vgl. Jones 1993, S. 78–79, hier auch zur Chronologie der Käufe. Borromeo schreibt ausführlich in zahlreichen Briefkorrespondenzen von den erholsamen Weltflüchten in die Natur, vgl. dazu [Kap. IV.3.2](#), *Lettere ai familiari*; zum Inhalt beider Traktate vgl.

tionstraktate Borromeos zeugen davon, dass die Visualisierung der göttlichen Schöpfung in Form von Landschaftsdarstellungen als kontemplatives Medium diente.³⁴⁴ Im Vordergrund der *Tre libri de' piaceri della mente cristiana* (1625) und der *Tre libri delle laudi divine* (1632) steht die Schönheit der Schöpfung („bellezza“, „amenità“, „vaghezza“), die zur Erheiterung und zum Wohlbefinden beitrage. Die als irdisches Paradies verstandene Natur soll so in all ihren Ausformungen der Einkehr dienen. Dabei zieht sich der Topos des *deus artifex* wie ein roter Faden durch beide Schriften, womit sprachlich eine Übertragbarkeit von realen Landschaftsbeschreibungen auf die Malerei greifbar wird.³⁴⁵ Neben dem Bildtypus der Eremiten-Landschaft waren folglich auch profane, kleinformatige Landschaftsbilder mit einer vielfältigen Zusammenstellung von Landschaftselementen für meditative Zwecke geeignet – wie bereits aus obigem Zitat hervorging. Ein Beispiel hierfür aus der Sammlung Borromeos ist die profane *Vier-Elemente*-Serie Jan Brueghels d. Ä. (Abb. 18, Abb. 19), in dem sich ein breites Spektrum an Pflanzen und Tieren als Teil der göttlichen Schöpfung präsentiert. Aus dem Inventareintrag Borromeos von 1618 zur *Allegorie der Erde* geht dessen Bewunderung für die Mannigfaltigkeit der gezeigten Elemente hervor: „Das Element Erde repräsentiert in einer Landschaft mit der Darstellung eines Löwen, eines Pfau, eines Stieres, eines Pferdes und vieler anderer

auch Borromeo 1997, S. XVI; zur Spiritualität in Form des christlichen Optimismus Borromeos in Verbindung mit den Bildern in seiner Sammlung vgl. Jones 1997.

344 Zur Funktion von sakralen Landschaftsbildern und ihrer Beschaffenheit im 16. Jh. vgl. umfassend Ribouillault 2011b, Einleitung; für umfassende Studien dazu vgl. Jones 1988a; dies. 1997; dies. 2004a; dies. 2006.

345 Die *I tre libri de' piaceri della mente cristiana* sind als Prämisse zu den *I tre libri delle laudi divine* zu verstehen. Der Inhalt des zweiten Buches ist den *Laudi* sehr ähnlich. Zu den *I tre libri delle laudi divine* vgl. Borromeo 1975, S. 192–193; zu den *I tre libri de' piaceri* vgl. Borromeo 1975, S. 44–48; Letzteres erschien posthum auch auf Latein als *De christianae mentis iucunditate* (1632). Die Kapitelüberschriften lauten u. a. *della contemplazione delle cose naturali; della bontà di esse; della grandezza; del numero; della durabilità e vita di esse; della loro virtù e possanza; dell'ordine e della misura di esse cose; della prudenza e sapienza; della bellezza e degli ornamenti; dell'amenità di alcuni luoghi; della letizia mostrata dagli animali; della solitudine*. Zur Spiritualität Borromeos in beiden Traktaten vgl. auch Jones 1997; hier auch zu weiteren Schriften Borromeos, wie z. B. *I ragionamenti spirituali*. – Zum Topos des *deus artifex* in der Darstellungstradition und zu Natur als Kunst bzw. als Künstlerin vgl. Sander 2002; Eusterschulte 1996, S. 78–79, 85; dies. 1997.

Tiere“.³⁴⁶ Die Darstellung des Weltganzen im Bilderzyklus der *Fünf Sinne* entspricht zum einen dem Konzept des Abwechslungsreichtums beziehungsweise der Vielfalt (niederländisch: *verscheydenbeyt*), von dem auch van Mander spricht, und zum anderen dem Anspruch, die Welt der Erscheinung (*mundus sensibilis*) und die Welt des wahrhaft Seienden (*mundus intelligibilis*) zu einer dialektischen Einheit zu verbinden. Entsprechend der so ermöglichten spirituellen Verwendung dieser Darstellungen schildert auch Roberto Bellarmino, ein Freund Borromeos, in der *Scala di salire con la mente a Dio per mezzo delle cose create* (1615) wie die Natur als Mittel für den spirituellen Aufstieg fungiert, ausgehend von der Kontemplation des ‚Buches der Natur‘.³⁴⁷ Borromeo bestaunt die Darstellung von Meeresgetier und Muscheln aber nicht nur in Brueghels *Allegorie der Erde*, sondern auch in einem seiner Stillleben.³⁴⁸ Organismen dieser Art werden als Demonstration des Erfindungsreichtums Gottes interpretiert. Im Eintrag zur *Allegorie des Elementes Wasser* stellt Borromeo außerdem die große Sorgfalt der Darstellung heraus („con somma diligenza“), bezogen auf die nach dem unmittelbaren Naturvorbild arbeitende Malerei und die nicht-idealisierte Naturnachahmung („ricavato dal naturale“) der Tierdarstellungen. Mit den Kategorien der *varietas*, *diligenza* und *dal naturale* sind bereits wichtige Bewertungskategorien Borromeos benannt.³⁴⁹

³⁴⁶ Vgl. App. C.2, [3.], IA: 34c; vgl. auch die *Allegorie des Feuers* in IA: 34a.

³⁴⁷ Zu dieser Argumentation vgl. Corsato 2013b, S. 122 u. S. 131, Anm. 30; vgl. dazu auch Witte 2004, S. 89–119. Zum Dualismus vgl. zudem Beier Waltes, W.: „Mundus intelligibilis/sensibilis“, in: Ritter 1971–2007, Bd. 6 (1984), Sp. 235–240.

³⁴⁸ Zur Blumenvase Jan Brueghels d. Ä. vgl. App. C.2, [3.], IA: 25: „Un Vaso grande, dove sono dipinti con somma vaghezza fiori di varie sorti, con un gioiello nel fondo, alcuni danari antichi, et alcune conchiglie marine di mano di Giovanni Brueghel [...]“.

³⁴⁹ Vgl. App. C.2, [3.], IA: 34b „L'Elemento dell'Acqua di Gio[vanni] Brueghel [...]. Et a tergo vi sono i nomi de i pesci e de gli altri animali ch'egli con somma diligenza ha ricavato dal naturale [...]“. Zum Begriff *ritratto dal naturale* vgl. etwa Pfisterer 2011d, S. 340–341. Zur Tradition der Begriffe vgl. auch Vasari 2004, S. 242–46, 265–266. Zum Begriff *diligenza* vgl. auch ebd. S. 265–266, zu übersetzen mit ‚Sorgfalt‘ oder ‚Fleiß‘. Zur *imitatio naturae* in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vgl. Eusterschulte 2000.

Die neuen, profanen sowie religiösen Landschaftsbilder aus der Sammlung des Kardinals enthalten ein breites Spektrum von Elementen aus Flora und Fauna, was als ‚Abbild‘ der Natur verstanden wurde. Gleichmaßen ist den bereits genannten Abhandlungen sowie seiner autobiografischen Schrift *Pros suis studiis* (1628) zu entnehmen, dass sich neben Landschaften auch Bilder mit Blumen- und Früchtedarstellungen, das heißt Stilleben, als Naturersatz eigneten, wenn das Gebet in der freien Natur nicht möglich war.³⁵⁰ Auch sie dienten Borromeo zur Erholung (*ricreazione*) und zu spirituellen Zwecken. Als Nachweis hierfür gelten die Darstellungen von reich gefüllten Blumenvasen Jan Brueghels d. Ä. in der Mailänder Sammlung (Abb. 25). Der Inventar-eintrag lautet folgendermaßen:

Eine große Vase, in der mit größter Lieblichkeit verschiedene Blumenarten dargestellt sind, unterhalb befinden sich Schmuckstücke, einige antike Münzen und einige Muscheln [...]. Eine weitere Blumenvase desselben Malers [...].³⁵¹

Im Zusammenhang mit der meditativen Funktion und ästhetischen Wertschätzung von Stilleben ist auch Borromeos eigene ‚Erfindung‘ eines Bildtypus zu verstehen. Das Gemälde mit der *Madonna mit Kind im Blumenkranz* geht aus einer Kollaboration zwischen Jan Brueghel d. Ä. und Hendrick van Balen hervor. Ersterer führte die Blumenpartie aus, Letzterer war für den Figurenanteil zuständig (Abb. 22).³⁵² Bei genauem Hinsehen wird erkennbar, dass der Kranz im Arbeitsprozess zuerst gemalt wurde, vielleicht auch weil Borromeo seine Vorliebe für das Stilleben den Künstlern gegenüber zu verstehen gab und Brueghel

350 Jones 2004b, v. a. S. 230–232, Anm. 37; *Pros suis studiis* (1628), fol. 252r–253r, 254v–255r; vgl. auch die *I tre libri de' piaceri della mente cristiana* (1625); *I tre libri delle laudi divine* (1632), vgl. dazu Jones 1993, v. a. S. 78–79; zum kontemplativen Einsatz solcher Bilder vgl. dies. 1997, S. 395ff.

351 Vgl. App. C.2, [3.], IA: 25 und IA: 32.

352 Jones 1993, S. 233, 238; dabei ist in der Sammlung Borromeos nicht nachweisbar, dass es sich bei dem zweiten von ihm erwähnten Bild im Galerieführer von 1625 auch um eine Blumenkranzmadonna in Kollaboration mit Peter Paul Rubens handelt (heute in Madrid, Prado), vgl. Kat.Slg. Mailand 2005–2010, Bd. 2, S. 98; Falchetti 1986; Kat.Slg. Mailand 1969. – Allg. zu Kollaborationen zwischen niederländischen Malern untereinander sowie mit italienischen Malern in Kabinettbildern vgl. S. 53 u. S. 98–99.

bevorzugt malen ließ.³⁵³ Im Stiftungsakt der Ambrosiana-Sammlung taucht diese Mischgattung von Figur und Stilleben innerhalb der Kategorie der Landschaftsbilder zusammen mit den Stilleben auf, wodurch ein eindeutiger Bezug zwischen Landschaft, Stilleben und Naturersatz deutlich wird (vgl. [App. C.2](#) und [Kap. II.2.2](#)). Im Inventareintrag verzeichnet Borromeo das Bild als „eine Madonna mit Kind auf dem Arm in einem Oval, ringsherum mit einem Kranz aus verschiedenen Blumen [...]“.³⁵⁴ Auch zeitgenössische Galerieansichten zeugen von der Beliebtheit dieses Bildtypus unter den privaten Kunstsammlern (vgl. [Kap. II.1](#) und [Abb. 15](#)).³⁵⁵ Sowohl ein Blumen- oder Früchtestilleben als auch ein Blumenkranz sollten idealerweise eine vielfältige Schau des irdischen Pflanzen- und Insektenreiches darstellen. Auch in dieser Bilderfindung der beiden Künstler waren die Kriterien des Abwechslungsreichtums (*varietas*) und der Vielfalt (*copia*) gefordert, die eine große Sorgfalt (*diligenza*) der Ausführung verlangten, was wiederum dem visuellen Vergnügen (*voluptas*) des Betrachters zugute kam.

Für die Malereidisziplin der Blumen- und Früchtestilleben lassen sich um 1600 zwei Bezugssysteme ausmachen: Landschafts-, Tier-, Blumen- und Früchtedarstellungen sowie bestimmte Kategorien von Malern sind als Rekurs auf die Antike zu verstehen. Nicht nur die Zeuxis-Anekdote des Plinius, sondern auch dessen Bericht zu den bewundernswerten ‚Schmutzmalern‘ (*rhyparographos*), darunter Peiraikos, ist als Rechtfertigung und zugleich Nobilitierung alltäglicher und somit ‚niederer‘ Sujets zu verstehen.³⁵⁶ Gemeint war die Darstellung von klei-

353 Vgl. dazu auch [Kap. II.2.1](#), darin der Eintrag im Museumsführer Borromeos (*Musaeum*, 1625), vgl. [App. A.3.f](#).

354 Vgl. [App. C.2](#), [3.], IA: 26.

355 Vgl. dazu Jones 2004a; dies. 2004b; dies. 2006.

356 Plinius d. Ä. berichtet von Peiraikos, der sich auf *rhyparographoi* spezialisiert hatte, womit minderwertige Sujets beziehungsweise ‚kleine Dinge‘ (*minoris picturae*) gemeint waren. Mit modernen Bezeichnungen ausgedrückt, würde das dem Stilleben (kleine Tiere, Blumen etc.), Jagd-, Fischerei-, Straßen- sowie Alltagsszenen entsprechen. Dieser Kategorie setzt Plinius den Maler Ludius (oder Studius) entgegen, der auf ansprechende Landschaften spezialisiert war, vgl. Mai 1991, S. 37; Hochmann 2014, S. 73–74; Stoichiță 1998, S. 30–31.

Vgl. den Wortlaut: Plinius d. Ä., *Historia Naturalis*, Buch XXXV, 37: „Es wird angebracht sein, jetzt auch die berühmten Meister in der Klein-Malerei zu nennen, vor allen den Pyreicus [Peiraikos], welcher als Künstler wenigen nachsteht, bei dem aber die Frage entsteht, ob er sich nicht selbst geschadet hat, weil er nur alltägliche Dinge

nen Tieren, Blumen, Jagd-, Fischerei, Straßen- und Alltagsszenen. Zu beachten ist dabei das Wortspiel des Plinius, welcher in der relevanten Passage den Begriff ‚Rhopografie‘ (*minoris picturae* vgl. ‚cose piccole‘) zu ‚Rhyparografie‘ (‚schmutzige Malerei‘, Darstellung von ‚niedrigen‘, abstoßenden Dingen) abändert. Plinius spielt damit auf den Widerspruch zwischen der ‚Niedrigkeit‘ des Themas und dem ‚höchsten Ruhm‘ sowie das ‚unendliche Vergnügen‘ (*consummata voluptas*) an, das sie dem Maler einbringen. Als Erklärung hierfür nennt Plinius den illusionistischen Charakter der Darstellung – und nicht ihren Gegenstand.³⁵⁷ Dieser Kategorie von Malern setzt Plinius schließlich den

malte. Aber er erwarb sich gerade hierin den größten Ruhm. Seine Darstellungen umfassten Barbierstuben, Schusterwerkstätten, Esel, Speisen und ähnliche Dinge. Man nennt ihn daher auch ‚Schmutzmalerei‘ [*rhyparographos*]. Seine Arbeiten sind aber voll Lebendigkeit und Humor, sodass sie höher bezahlt wurden als die größten Werke vieler anderer Künstler. Demgegenüber bedeckte, wie M. Varro sagt, eine Tafel des Serapion alle Erker unter den Buden. Diesem Künstler lag es am besten, die Schaubühnen zu malen. Es war ihm aber nicht möglich, einen Menschen wiederzugeben. Dahingegen wiederum malte Dionysius [Dionysos] nur Menschen und wurde deshalb der Menschenmaler genannt. Callicles [Kallikles] machte nur kleine Stücke, Calates [Kalates] ebenfalls, aber mit komischem Einschlag, und Antiphilus arbeitete in beiden Richtungen.“ Zitiert nach Plinius 1925, S. 51–52.

„Ferner darf ich dem Ludius [oder Studius], der zur Zeit des Kaisers Augustus lebte, das ihm gebührende Lob nicht vorenthalten. Er schuf zuerst die herrlichsten Wandmalereien und stellte auf diesen wie man es wünschte, Landhäuser, Säulengänge, Kunstanlagen in Gärten, Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Meerengen, Flüsse, Küsten, Spaziergänger, Schiffer, Eselreiter, Wagenfahrer, Fischer, Vogelsteller, Jäger, Winzer und dergleichen mehr dar. Man findet auch auf seinen Stücken schöne Landhäuser mit sumpfiger Umgebung, in die Verliebte wankend und ängstlich ihre Weiber auf dem Rücken tragen und dergleichen lustige und sinnreiche Einfälle mehr. Eben derselbe unternahm es, unter freiem Himmel Seestücke zu malen, welche sich sehr schön ausnehmen und nur sehr wenig kosten. Doch haben eigentlich nur diejenigen Künstler Ruhm erlangt, welche bewegliche Tafeln malten.“ Zitiert nach Plinius 1925, S. 53.

Die für die Landschaftsmalerei relevante Passage lautet im Originalwortlaut: „Non fraudando et Studio [var. Ludio], divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimum parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium, terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes aucupantesque aut venantes aut etiam vindemiantes“, zitiert nach Barocchi 1960–1962, Bd. 2, S. 577, Anm. 4 zu S. 22. – Zur Wiederkehr der antiken Künstleranekdoten in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vgl. Lecoq 2002, v. a. S. 55–61, 66–69.

357 Stoichiță 1998, S. 30–32: „Der Passus bei Plinius zeigt, wie das Auftreten des Stilllebens (und des Genre) auf dem Gegensatz zwischen dem unbedeutenden, nichtigen Charakter des Sujets und dem illusionistischen Charakter der Darstellung begründet ist.“

Maler Ludius (oder Studius) entgegen, der auf ansprechende Landschaften spezialisiert war.³⁵⁸

Seit dem Cinquecento spielt in der Kunsttheorie die Kategorie der *cose piccole* eine wichtige Rolle in der viel diskutierten Wertigkeit und Ranghöhe von Bildsujets (vgl. Kap. V.2.2–V.2.3, V.3.1–V.3.2).³⁵⁹ Bestes Beispiel eines illusionistisch gemalten, vermeintlich naturnahen Stilllebens ist der berühmte *Obstkorb* von Caravaggio (ca. 1595–1598, Abb. 20), der just von Federico Borromeo für die Pinacoteca Ambrosiana in Mailand erworben wurde.³⁶⁰ Auch Borromeo bezieht eindeutig Stellung zu der Frage nach Darstellungswürdigkeit und Wert des im Inventar als „ein Obstkorb“³⁶¹ bezeichneten Sujets, wenn auch nicht im Sinne einer Rangfolge möglicher Bildgattungen: Der Besitz solcher Bilder und deren dokumentierter Einsatz und Nutzen im privaten Kontext zeugen von ihrer hohen Wertschätzung.

Als zweites Bezugssystem für die Produktion von Stillleben im weitesten Sinne gilt das Interesse an den Naturwissenschaften seitens der Künstler und Sammler. So erklärt sich auch die Existenz derar-

³⁵⁸ Vgl. S. 253.

³⁵⁹ Häufig sind mit den *cose piccole* Früchte- und Blumenstillleben gemeint, so etwa auch bei Vincenzo Giustiniani, dessen Abhandlung (*Discorso sopra la pittura*, 1617–1618) in denselben Zeitraum des *Salomon sive opus regium* (1617) und des Stiftungsaktes Borromeos (1618) fällt. Dem Bericht Vasaris zufolge wurde jedenfalls Bassano in Venedig für seine *cose piccole* sowie für alle möglichen Tierdarstellungen geschätzt, was an den Ausdruck bei Plinius sowie an die *Poetik* des Aristoteles zugleich erinnert (vgl. Kap. V.3.1); zu Vasari vgl. Hochmann 2014, S. 73–74; Auch dem Bericht Edward Norgates über die Landschaftsmalerei der Niederlande in der Abhandlung *Miniature or The Art of Limning* (1650) ist zu entnehmen, dass Adam Elsheimer unter den Italienern als „diavolo per gli cose piccole“ bekannt war (vgl. Kap. V.3.2), vgl. Busch 1997, S. 132. Der Ausdruck *cose piccole* erinnert zudem an das in der Kunstliteratur des 16. Jh.s häufig konstatierte „dipingere in piccolo“ und ist somit ein Verweis auf das Kleinformat. Vasari bemerkt etwa innerhalb der *Vita* Tizians zu Jacopo Bassano: „[S]ono molte altre opere di esso Bassano che sono sparse per Vinezia e tenute in buon pregio, e massimamente per cose piccole et animali di tutte le sorti“, zitiert nach Vasari 1906, Bd. 7, S. 455; vgl. dazu auch Corsato 2013b, S. 120–121, 130 u. Anm. 2.

³⁶⁰ Vgl. dazu S. 500. Borromeo hatte den *Obstkorb* vermutlich selbst bei Caravaggio in Rom zwischen 1595 und 1601 in Auftrag gegeben, vgl. Jones 2006, S. 158; übereinstimmend mit Borromeos Aufenthalt in Rom in den Jahren 1586–1595 u. 1597–1601, vgl. Jones 2004b, S. 224; dies. 1993, S. 23–25, 209–210.

³⁶¹ Vgl. App. C.2, [3.], IA: 42.

tiger Bildthemen in den Kunstsammlungen Borromeos und seiner Zeitgenossen. Eine theoretische Fundierung des Interesses an den *cose piccole* ist den Schriften des Mailänder Kardinals zu entnehmen: Erst die visuelle Inbezugsetzung unterschiedlichster Naturdinge zueinander könne zu einer Erkenntnis über das Wesen der Natur führen.³⁶² Das naturhistorische Interesse steht in Zusammenhang mit dem Sammlungstyp der Kunst- und Wunderkammern sowie der Naturaliensammlungen, in denen Bilder, Plastiken und Naturalien, das heißt künstliche (*artificialia*) und natürliche Objekte (*naturalia*), nebeneinander standen.³⁶³ Dabei überlagern sich die Funktionen der Wissensvermittlung (*docere*) und des visuellen Vergnügens (*delectare*) – beiden liegt die Neugierde des Sammlers und Betrachters zugrunde.³⁶⁴ Selbst eine als ‚nieder‘ und verächtlich empfundene Kreatur war in den Augen Borromeos darstellungswürdig und konnte Staunen (*meraviglia*)³⁶⁵ hervorrufen, was mit der tridentinischen Doktrin über die gleichrangige Bedeutsamkeit aller Kreaturen übereinstimmt.³⁶⁶ Die Position ist folglich als unabhängig von der Unterscheidung belebter und unbelebter Dinge, ausgehend von der aristotelischen Seelentheorie und Klassifikation der Natur in Seinsstufen zu verstehen.³⁶⁷ Borromeo verweist ganz konkret auf

362 Vgl. F. Borromeo: *Salomon sive opus regium* (Mailand 1617), vgl. dazu Rovetta 2013, v. a. S. 411–412.

363 „Da viele Naturobjekte [...] sich nicht oder schwer als ganze erhaschen und mitführen lassen wie große Bäume, Tiere, Gebirge und Landschaften, sollten bildliche Darstellungen sie ersetzen und Teile von ihnen ergänzen“, zitiert nach Hoppe 1994, S. 243. Zu den unterschiedlichen Typologien von frühneuzeitlichen Sammlungen vgl. Grote 1994, darin v. a. auch MacGregor 1994 u. Pomian 1994; zur Frage nach dem enzyklopädischen Anspruch auf Vollständigkeit in verschiedenen Sammlungstypen vgl. Olmi 1992, v. a. S. 165–209.

364 Olmi 1992, S. 291–292.

365 Zum *meraviglia*-Begriff vgl. Vasari 2004, S. 283–285.

366 Rovetta 2013, v. a. S. 411–412 u. Anm. 22. Textstelle aus F. Borromeo: *Salomon sive opus regium* (Mailand 1617). Zur gegenreformatorischen Forderung der gleichrangigen Rücksicht aller Kreaturen vgl. Gaehgens 1996, S. 26–34; Jones 1993, S. 76–77; dies. 1997, S. 395ff.: In Landschaften und Stillleben drückt sich der christliche Optimismus Borromeos aus, alle lebendigen sowie leblosen, geschaffenen Naturdinge hatten einen positiven Wert und drückten gleichzeitig den göttlichen Heilsplan aus.

367 Die aristotelische Klassifikation der Natur (*De Plantis*), der Lebewesen (*De generatione animalium*) sowie die damit verbundene Seelentheorie (*De Anima*) lässt sich auf die Hierarchie von Bildgegenständen beziehen. Es handelt sich dabei um eine systematische Hierarchie von Lebensformen, die dem Kriterium biologischer ‚Lebendigkeit‘ und

eine Zeichnung Jan Brueghels d. Ä. aus seiner eigenen Sammlung, die eine *Maus mit Rosenzweig und Insekten* (ca. 1605, Abb. 23) darstellt. Im Inventar des Stiftungsaktes heißt es: „Eine Maus und eine Rose in einem kleinen Bild.“³⁶⁸ Aus dem Museumsführer (*Musaeum*, 1625) lässt sich entnehmen, dass die Zeichnung in den Ausstellungsräumen hing und ihre spezifische Qualität den Betrachter regelrecht bekehren und in Verzückung versetzen konnte (vgl. Kap. II.2.1). Borromeo wolle bei dieser Zeichnung „verweile[n], [...], bis ihr Wert erkannt wird aufgrund der Tatsache, dass sogar Mäuse [visuellen] Genuss bereiten können.“³⁶⁹ Eine solche Aussage ist nicht nur vor dem Hintergrund des folgenreichen Wortspiels von Plinius d. Ä. zu verstehen, sondern auch vor dem der Rechtfertigungsstrategie des Aristote-

‚Vitalität‘ folgt, vgl. dazu Leonhard 2010, S. 97–98, 104, 107; Happ 1969; umfassend dazu vgl. Leinkauf 2005, S. 191–192: „Die einschlägige Passage in der *De Anima* (III, 5, 430a 10ff.) bietet eine Unterscheidung zwischen zwei Funktionsweisen der Seele. Die eine besteht darin, Vorstellungen von Dingen erzeugen zu können, die ihr durch die Sinne vermittelt werden [...] [wahrnehmungsabhängige Seele]. Die andere Funktionsweise besteht darin, zu denken [intellektuelle Tätigkeit der Seele], ohne auf durch Wahrnehmung vermittelten Stoff angewiesen zu sein [*uomo sensitivo ed intelletivo*].“ D. h. es handelt sich nicht um eine Zwei-Seelen-Theorie, sondern „beide Funktionsweisen der Denkseele bilden ein [biologisches] Organ.“ Und weiter: „Im Unterschied zu den unbeseelten Dingen, sind beseelte Dinge Selbstbeweger – in einem naturphilosophisch begründeten Sinne ‚autonom‘, vgl. ebd. – Im mittelalterlichen Naturverständnis des Thomas von Aquin „ist das Lebewesen Paradigma allen natürlichen Seins, weil es eine immanente Idee in sich enthält. Dies ist die *anima* [...]“: Seinem „Konzept der Natur liegt das mittelalterliche *ordo*-Denken (*ordo* des Kosmos) wesentlich zugrunde. Danach zielen alle Geschöpfe auf einen Zweck unabhängig davon, ob sie *per intellectum* oder *per naturam* handeln“, vgl. ebd. Die *res naturales* unterliegen verschiedenen Ordnungen in der Welt und werden zunächst in zwei Klassen unterteilt:

(1) Gegenstände, die Vernunft haben, das heißt der Mensch wird durch eine vernünftige Seele konstituiert; und (2) Gegenstände ohne Vernunft, die wiederum in die zwei Gegenstandsbereiche der unvergänglichen Dinge (z. B. Himmelsobjekte) und vergänglichen Dinge unterschieden werden, vgl. ebd. – Albertus Magnus zufolge werden die Naturgegenstände dagegen „nach ihrer Lage von den Himmelskörpern unterschieden“, daneben „gibt es aber auch Dinge, die nicht ‚von Natur‘ bewegt werden, sondern aus einem inneren Prinzip. Letztere sind die sinnlichen Dinge [*sensitivo*], die eine mit einem Willen begabte Seele haben. Sie sind vernünftige Substrate. [...] Ist die Bewegung, die durch die Seele veranlasst wird, nicht von Wissen begleitet, so ist die Bewegung der Seele vollkommen gleichförmig. Die vegetative Seele [*anima vegetativa*], die nährt, zeugt, wächst [...], veranlasst diese Bewegung“, vgl. Leinkauf 2005, S. 191–192.

³⁶⁸ Vgl. App. C.2, [3.], IA: 33. Zwei sehr ähnliche Ölskizzen Brueghels gleicher Datierung befinden sich in der Sammlung P. N. de Boers in Amsterdam und in der Galerie d'Art St. Honoré in Paris, vgl. dazu Ertz 2008–2010, Bd. 3, Kat.-Nr. 578–580.

³⁶⁹ Zum Katalogeintrag vgl. Kap. II.2.1 u. App. A.3.f.

les. Diese beruht auf der Differenz von Naturwahrheit und Kunstproduktion. Am Beispiel von Leichen und niederem Getier argumentiert Plinius dafür, dass diese im echten Leben abstoßend seien, in der künstlerischen Umsetzung aber Faszination hervorriefen.³⁷⁰ In der Zeichnung Brueghels sind neben einer Maus und einer Rose zugleich eine Raupe sowie ein Schmetterling zu sehen. Die zeichnerische Sorgfalt und der Detailreichtum zeugen, so scheint es, von einem primär naturwissenschaftlichen künstlerischen Interesse, was noch durch die Bildkomposition betont wird. Die Annahme lässt sich dadurch erhärten, dass für Brueghels Auswahl, Kombination und Anordnung der Bildelemente offensichtlich die zoologischen sowie botanischen Illustrationen des flämischen Miniaturmalers und Illuminators Georg (Joris) Hoefnagel Vorbildcharakter hatten.³⁷¹ In seinem als *Archetypa* betitelten Werk von 1592 (Abb. 24) manifestiert sich ein großes Interesse an Kleintieren und Insekten.³⁷² Die naturhistorischen Bestrebungen von Sammlern und Naturforschern auf dem Gebiet der Botanik und Zoologie seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert, vor allem auch nördlich der Alpen, werden im Medium der Malerei und Zeichnung komplementiert. Exemplarisch hierfür sind die Darstellungen Jan van Kessels und der Illustratoren der naturhistorischen Sammlung Ulisse Aldrovandis anzuführen (Abb. 80, Abb. 81, Abb. 82a–Abb. 82b). Dieselbe Begeisterung teilte offensichtlich auch Borromeo, welcher das naturhistorische Zeichenkompendium des Bologneser Arztes und Naturforschers Ulisse Aldrovandi kommentiert. Dieses enthielt vor allem Darstellungen

370 Vgl. dazu Pfisterer 2002, S. 212–214: Die Theorie basiert auf Aristoteles (*Poetik* 1448b) mit Reflexen schon bei Plutarch (*Moralia* 17F) und Thomas von Aquin (*Summa Theologiae* I qu39 ar8 co); exemplarisch hierfür wird ein Text von Manual Chrysoloras (1411) angeführt. Enthalten ist die „Theorie des ‚Kunstschönen‘ unabhängig und teilweise sogar im Gegensatz zum ‚Naturschönen‘: Ein Kunstwerk ist schön, wenn es seinen Gegenstand ‚schön‘, d. h. treffend wiedergibt, mag dieser für sich genommen auch hässlich sein“, vgl. ebd. – Zum Kunstschönen vor dem Hintergrund der *imitatio naturae* vgl. Eusterschulte 1997, hier speziell zum detaillierten Naturstudium und der Hinwendung zur einzelnen Spezies, vgl. ebd. S. 44–53; vgl. auch dies. 2000.

371 Zum Zusammenhang der Zeichnung Brueghels und jener Hoefnagels vgl. Jones 1993, S. 236.

372 *Archetypa studiique patris Georgii Hoefnageli (Archetypen und Studien des Vaters Georg Hoefnagel)*; gestochen in Zusammenarbeit mit seinem Sohn, Jacob Hoefnagel, vgl. Kat.Slg. München 1994, S. 20.

vergänglicher Naturalien (Tiere, Pflanzen, Wasserorganismen). Der natürliche Abwechslungsreichtum („varietà“; „varie qualità“) und die Vielfalt („copia“), die Borromeo auch an den flämischen Landschaftsbildern und Stillleben in der eigenen Sammlung bewunderte, bezeichnet Borromeo in diesem Zusammenhang als Mikrokosmos (*mondo piccolo*).³⁷³ Zudem ist einem Bericht Borromeos die Bewunderung für die 25 verschiedenen Blumensorten im Florentiner Garten von Ferdinand I. Medici zu entnehmen.³⁷⁴ Nicht zuletzt zeigt sich das naturwissenschaftliche Interesse Borromeos und seiner Zeitgenossen auch darin, dass seit dem 16. Jahrhundert niedere Tierchen nicht mehr auf Bilderrahmen dargestellt werden, sondern allmählich Einzug in das Bildzentrum finden, wie Karin Leonhard beobachtete. Als Grund hierfür wird die antike Idee der spontanen Entstehung von Lebewesen angeführt.³⁷⁵

Es lässt sich festhalten, dass sich naturwissenschaftliches und religiöses Interesse an der Mannigfaltigkeit der Schöpfung in der Person Borromeos vereint. Die am Beispiel Borromeos aufgezeigte Wertschätzung von Naturthematiken in der Malerei stellt dabei keinen Ausnahmefall dar. Man kann davon ausgehen, dass andere, vor allem geistliche Mäzene und Sammler, Borromeos Position und ästhetischen Geschmack für diese neuen Landschaftsbilder und Stillleben teilten.³⁷⁶ Dennoch dürfte deutlich geworden sein, wie differenziert die

373 Rovetta 2013, S. 411–412. – Zur Metapher von Mikro-/Makrokosmos vgl. S. 221.

374 Rovetta 2013, S. 415 u. Anm. 22; vgl. auch Jones 1997, S. 69.

375 Leonhard 2010, S. 95–98, 104: In der von ihr untersuchten sog. *sottobosco*-Thematik wird die systematische Hierarchie von Lebensformen infrage gestellt, wobei die Neuinterpretation des *De rerum natura* von Lucrez in Italien Mitte des 17. Jh.s (also nach der Zeit Borromeos) ausschlaggebend war und sich parallel zu den *sottoboschi*-Bildern ereignete. Dabei wird auf den zentralen aristotelischen Gegensatz von Form und Materie für das hierarchische System biologischer Lebendigkeit und Vitalität rekurriert. Man ging davon aus, dass die ‚niederen‘ Tierchen zwischen Stabilität und Instabilität der Form angesiedelt waren. Die damit zusammenhängende Idee der ‚spontanen Entstehung‘ von Materie bzw. Lebewesen wird im 17. Jh. in Rom sehr aktuell; vgl. zu dieser Thematik auch Leonhard, Karin: *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2013.

376 Jones 1993, S. 210; vgl. auch dies. 2004b; dies. 2004a; dies. 2006; zu Kardinal Pietro Aldobrandinis Vorliebe für religiöse Landschaften, darunter die Lünette mit der Flucht nach Ägypten von Annibale Carracci, vgl. Salomon 2011; weitere wichtige Auftraggeber und Sammler von Landschaftsbildern um 1600 waren die Kardinäle Alessandro

Wahrnehmung und wie bewusst sich der Sammler und Kunstkritiker Borromeo der unterschiedlichen Gattungen der Malerei gewesen sein dürfte – was vor allem aus der beachtlichen Anzahl seiner theologischen sowie kunsttheoretischen Schriften hervorgeht. Die Unterscheidung von Landschaften, ‚Stillleben‘ und weiteren Bildthemen erfolgt dabei primär über das Gegenstandskriterium. Wie bereits die Untersuchung des Museumsführers (*Musaeum*, 1625, vgl. Kap. II.2.1) und des Stiftungsaktes (1618, vgl. Kap. II.2.2) zur Kunstsammlung Borromeos zeigten, findet sich diese Gruppierung von Bildern in unterschiedlichen Kategorien auch in der Sprache wieder, zum Beispiel in „*historie e ritratti*“ oder „*paesi*“ (vgl. App. C.2 und Kap. II.2.2). Für die neuen Einsatzmöglichkeiten dieser Bilder war jedoch primär die ästhetische Qualität der Ausführung entscheidend. Die erwünschten Funktionen der Kontemplation, visuellen und geistigen Erholung (*ricreazione*) und/oder des visuellen Genusses (*voluptas*) hingen in der Wahrnehmung Borromeos von der als ‚naturnah‘ empfundenen, mimetischen Darstellung ab.³⁷⁷ Weitere, damit zusammenhängende ästhetische Kategorien der Bewertung sind Abwechslungsreichtum (*varietas*), Vielfalt (*copia*), Schönheit (*bellezza*) sowie Anmut (*vaghezza*) einer Darstellung, was idealerweise das Umherwandern des Blickes (*vagare*) auslösen sollte.³⁷⁸ Häufig war es gerade der typisch nordische, sorgfältige und detailfreudige Bildcharakter, der die Bandbreite der neuen Landschaften und ‚Stillleben‘ für die Sammler und Betrachter der Zeit so interessant machte. Die Unterscheidung zwischen dem italienischen und flämischen Stil stellt in der Kunstliteratur des Cinquecento einen der wichtigsten Aspekte für die Kommentierung von Landschaftsdarstellungen dar (vgl. Kap. III.1.2, V.2.2). Im Falle Federico Borromeos konnten spezifische Darstellungsmodi folglich die Nutzung und Rezeption von Bildinhalten bedingen. Dadurch aber, dass flämische Maler wie Jan Brueghel d. Ä. auf die konkreten

Peretti (gen. ‚Montalto‘), Francesco Maria del Monte, Odoardo Farnese, Paolo Emilio Sfondrati und die Brüder Giacomo und Clemente Sannesio, vgl. Salomon 2011, S. 128–129.

³⁷⁷ Zur gleichzeitigen Funktion von Landschaften und Stillleben als visuellem Genuss und als Medium der Kontemplation vgl. Jones 2004b; dies. 2006.

³⁷⁸ Zu den ästhetischen Kategorien vgl. Kap. IV.1.2; Vasari 2004, S. 186–188, 235–238, 261–263; Goodchild 1998; Michalsky 2011, S. 37.

Bildwünsche Borromeos eingingen, konnten Wahrnehmung und privater Einsatz von Landschaftsbildern umgekehrt auch eine konkrete Auswirkung auf die Kunstpraxis und Bildproduktion der Zeit haben – so etwa mit der Entstehung des mobilen, leicht veräußerbaren Kabinettbildes oder dem Bildtypus der Madonna im Blumenkranz (vgl. [Kap. II.1.2](#)). Deutlich geworden sein dürfte, dass es sich dabei um ein komplexes Wechselspiel von Interessen und Motivationen sowohl der privaten Sammler als auch der Künstler handelt.

3.2 Spirituelle Naturerlebnisse

Federico Borromeo, *Lettere ai familiari* (1587–1601, in Auszügen)

Die Vorliebe des Kardinals Federico Borromeo für Landschaftsbilder mit Eremitenfiguren steht nicht nur exemplarisch für den spirituellen Einsatz solcher Bilder im privaten Kontext, sondern spiegelt auch seine eremitische Weltflucht im realen Leben wider. Ein autobiografisches Dokument dieses Rückzugs ist die große Sammlung an Briefen, die hauptsächlich an Borromeos Mutter und seinen Bruder Carlo adressiert sind. Die Korrespondenz hat vorwiegend finanzielle sowie gesundheitliche Themen zum Inhalt, wobei auch soziale Beziehungen zu anderen Personen im Vordergrund stehen, wie etwa zu seinem Vater oder zu befreundeten Kardinälen. In einer beachtlichen Regelmäßigkeit berichtet Borromeo von seiner Flucht in die Natur, das heißt in ländliche Gebiete, um seine Erkrankungen zu heilen, um dem Lärm der Großstadt zu entfliehen und dabei seelische Ruhe und innere Einkehr zu finden. Vor allem werden dabei durchgängig die Vorzüge der frischen Luft, der Stille sowie der Reiz der vielfältigen Naturelemente betont. Durch die allgemein positive Bewertung der eremitischen Weltflucht entsprachen die Aktivitäten Borromeos dem Frömmigkeitsideal der Zeit. Auch andere Kardinäle um 1600 nutzten Rückzugsorte im anachoretischen Sinne zum Zwecke der Meditation und Andacht.³⁷⁹ Ihm und seinen Gleichgesinnten galt dabei jene men-

³⁷⁹ Witte 2004, S. 150–172, so etwa Odoardo Farnese in der Palazzina Farnese in Caprarola (1621–1626), die zudem mit Eremiten-Darstellungen ausgestattet war, sowie die Kardinäle Paolo Emilio Sfondrati und Roberto Bellarmino; zu den realen Einsiedeleien vgl. ebd. S. 259–267.

schenferne Einsamkeit, wie sie die Landschaftsbilder in der Sammlung des Kardinals zeigen, als willkommener Zufluchtsort, der mit ganz bestimmten Handlungen verbunden wurde.³⁸⁰

Ein erster Rückzug Borromeos in die Natur ist im Jahre 1593 dokumentiert, was vermutlich nicht zufällig just in die Zeit seines ersten langjährigen Aufenthaltes in Rom von 1586 bis 1595 fällt.³⁸¹ Der Brief handelt von dessen mehrtägiger Anwesenheit in der suburbanen Villa Mondragone in dem nahe Rom gelegenen Frascati, die im Besitz des mit Borromeo befreundeten Kardinals Altemps war.³⁸² Sinn und Zweck seines Besuches war es, einen Ort der Ruhe und inneren Einkehr aufzusuchen. Einige Monate später berichtet Borromeo vom Aufenthalt in der ebenfalls in Frascati gelegenen Villa Rufina (später Villa Falconieri).³⁸³ Abgesehen von der rein räumlichen Distanz zu den zivilisatorischen Plagen waren es vor allem die riesigen Gärten einer *villa suburbana*, denen Borromeo heilsame Wirkung zuschrieb. So berichtet Borromeo, er genieße „die Luft und den Blick auf die Bäume, das Ackerland [*campagna*] und die Berge“. Ein Eindruck des Ausmaßes und der Diversität dieser Villengärten bietet sich in einem Blatt des deutschen Kupferstechers Matthaeus Greuter (**Abb. 83**). Zu sehen ist eine vogelperspektivische Überschaubandschaft von Frascati mit den berühmtesten Bauten und den sie umgebenden Gärten. In der Tat entwickelte sich eine regelrechte ‚Villen-Manie‘ der römischen Elite im 16. Jahrhundert. Die ländliche Idylle diente als Zufluchtsort vor dem Großstadtleben, genau wie bei Borromeo (vgl. **App. A.33.a**).³⁸⁴

380 Büttner 2006, S. 59–60; hier auch zur mittelalterlichen Tradition der Einsiedler; zur Tradition des Renaissance-Gartens als Zufluchtsort vgl. Comito 1979, S. XI, 51–52; ders. 1971.

381 Zur Biografie Borromeos vgl. Jones 2004b, S. 224; dies. 1993, S. 23–25, 209–210; zu den Phasen der Spiritualität vgl. dies. 1997, S. 389ff.

382 Zu den zahlreichen freundschaftlichen Beziehungen zwischen Borromeo und anderen Kardinälen wie etwa Kardinal Francesco Maria del Monte, vgl. Borromeo 1971–1978, Bd. 1, S. 89. Nicht unwichtig sind diese Bezüge auch aufgrund eines Austausches über Kunst. – Zur Villenkultur vgl. **Kap. IV.1.3, IV.2.2, IV.3.2–IV.3.3**. Zur Villen-Manie vgl. auch Büttner 2006, S. 73.

383 Vgl. dazu den Ort der Einträge am 13. Februar 1594.

384 Zur Villenkultur vgl. **Kap. IV.1.3, IV.2.2, IV.3.2–IV.3.3**.

Noch im selben Jahr zieht sich Borromeo in eine Einsiedelei nahe Viterbo und des Lago di Bracciano zurück. Immer wieder berichtet er von seinen Krankheitszuständen, wie etwa körperlicher Schwäche oder negativen Gedanken, die sich aber alleine schon durch die räumliche Distanz zur Stadt relativieren. Die Natur erscheint so als Quelle positiver Erlebnisse, die eine kognitive, seelische wie auch körperliche Regenerierung ermöglicht. Eine solche Funktion erinnert an die Schilderungen Borromeos und seiner Zeitgenossen von einer Erholung (*ricreazione*) des Auges und damit des Geistes, die sich bei der Betrachtung von zeitgenössischen Landschaftsbildern einstellt. Die reale Naturerfahrung wird so mit einer durch die Malerei vermittelten parallelisiert. Vergleicht man die Briefe Borromeos mit seinen Devotions-traktaten (vgl. nächster Abschnitt), wird der Zusammenhang von realem und gemaltem Naturerlebnis noch deutlicher (vgl. **App. A.33.b**).

Borromeos einjähriger Mailand-Aufenthalt im Jahre 1596 liegt zeitlich zwischen zwei mehrjährigen Aufenthalten in Rom (1586–1595 und 1597–1601).³⁸⁵ Bezeichnenderweise sind aus jenem Jahr keine Briefeinträge zu eremitischen Rückzügen des Kardinals verzeichnet.³⁸⁶ Rom stellte sich für den Kardinal offensichtlich als anstrengender Wohnort heraus, denn erst nach seiner Rückreise in die ewige Stadt erfahren wir erneut von den Unannehmlichkeiten der Großstadt, gefolgt von weiteren Aufenthalten in der Natur. Im Jahr 1597 zieht sich Borromeo krankheitsbedingt in ein Kloster im toskanischen Camaldoli zurück und berichtet wie so oft von der lieblichen, frischen, reinigenden und zugleich heilsamen Luft sowie von der ruhigen und zugleich beruhigenden Umgebung fernab des Lärms und der Sommerhitze Roms. Die ‚Reinigung‘ von Körper und Geist („la purga ch’io ho fatto“), im Sinne einer Genesung von körperlichem oder seelischem Leid³⁸⁷, erscheint als Äquivalent zur reinen Luft („l’aria pur-

385 Zu den Aufenthalten vgl. Jones 1993, S. 23–25; dies. 2004b, S. 224; Falchetti 1986, S. 17.

386 Vgl. Bd. 1 der Edition Borromeo 1971–1978, lediglich mit Briefen von 1579–1599; Bd. 2 mit Einträgen von 1578–1591 u. 1600–1603; aus dem Jahre 1596 sind grundsätzlich keine Briefe überliefert, was sich durch die räumliche Nähe zur Familie erklären lässt.

387 Zur Begriffsbedeutung von *purgare*, u. a. im medizinischen Sinne, vgl. Battaglia 1961–2004, Bd. XIV, S. 1021–1026, v. a. S. 1022–1023.

gatissima“). Daraus ergibt sich eine begriffliche Entsprechung in den Beschreibungen von Mensch und Natur. Gemäß der Vier-Säfte-Lehre setzt Borromeo die Gesundheit und das menschliche Gemüt mit den Jahreszeiten, den vier Elementen und den Gestirnen in direkte Beziehung. Der Zustand des gottgeschaffenen Menschen und das Wesen der gottgeschaffenen Erde werden stets als Dichotomie beschrieben (vgl. [App. A.33.c](#)).³⁸⁸

In den Folgejahren, von 1599 bis 1601, berichtet Borromeo seiner Mutter und seinem Bruder weiterhin in regelmäßigen Abständen von krankheitsbedingten Rückzügen fernab Roms. Um der Überflutung des Tibers zu entkommen, dokumentiert der Kardinal im Frühjahr 1599 seine Absichten, in eine abgelegene Villa zu verreisen. Der Aufenthalt fällt in die 40-tägige Fastenzeit vor Ostern, was zeitlich mit den Exerzitien³⁸⁹ der Bußzeit übereinstimmt. An dieser Textstelle wird deutlich, dass sich die Natur in der Wahrnehmung Borromeos und seiner Gleichgesinnten zum Zwecke geistiger Übungen eignete. Inhaltlich richten sich die spirituellen Übungen auf das Nachdenken über Diesseits und Jenseits, was auch aus dem Brief vom 28. Juli 1600 hervorgeht. Borromeo halte sich an einem einsamen Ort auf, um in Ruhe über das jenseitige Leben nachzudenken, auf welches das irdische Leben, gemäß der christlichen Theologie, ausgerichtet werden solle („le cose di quell'altra vita che è la vera vita“). Kurz nach Ostern 1599 hält sich der Kardinal in einem eremitischen Garten außerhalb Roms auf („un giardino, quasi fuor di Roma, solitario et mezzo heremita“), womit ausdrücklich die Erheiterung des Gemütes beabsichtigt war. Auch hier könnte durch das Pfingstfest, im Sinne der vorangegangenen Bußzeit, ein spirituell-religiöser Bezug zur Einsiedelei bestehen (vgl. [App. A.33.d](#)). Auf 1601 datiert ein letzter Eintrag zu einem geplanten Rückzug in die Natur, diesmal in eine Villa in der Gemeinde Monte Cavallo (Marken). Wieder soll der Aufenthalt zur Regeneration nach Krankheit dienen (vgl. [App. A.33.e](#)).

³⁸⁸ Borromeo 1971–1978, Bd. 1, S. 301–302.

³⁸⁹ Die Bußzeit zu Ostern ist neben dem Advent eine Zeit für Exerzitien (geistige Übungen); zu den geistigen Übungen Ignatius von Loyolas vgl. Nicolas 1986.

Was deutlich geworden sein dürfte, sind die vielfältigen Aktivitäten in der Natur, in die sich Federico Borromeo und seine Zeitgenossen in eremitischer Tradition zurückzogen. Dafür boten sich nicht nur urbane oder suburbane Kloster- oder Villengärten an, sondern auch die visuelle Immersion in gemalte Landschaftsbilder sowie Stilleben (im weitesten Sinne), wie sie in der Gemäldesammlung Borromeos zu sehen waren (vgl. Kap. IV.3.1). Bilder konnten als Naturersatz verstanden und mit ganz bestimmten Tätigkeiten – wie etwa dem Gebet – verbunden werden, die in der realen Natur ihre Entsprechung fanden.³⁹⁰ Dazu gehören Meditation, Imagination, Immersion und Kontemplation von Naturvielfalt und göttlicher Schöpfung. ‚Landschaft‘ wird folglich als vermittelndes Medium dieser Tätigkeiten und zugleich als Verweis auf etwas Höheres verstanden.

Federico Borromeo, *I tre libri delle laudi divine* (Mailand 1632)

Der biografische Bezug zur Naturschönheit und ihrer heilenden Wirkung wurde aus der umfassenden Briefkorrespondenz Borromeos an seine Familie ersichtlich. Noch deutlicher werden die euphorische Bewunderung und das Loblied auf die Mannigfaltigkeit der gottgeschaffenen Naturelemente und -phänomene in dem dreiteiligen Devotionstraktat Borromeos. Das erste Buch hat die gottgeschaffene Welt zum Inhalt, bestehend aus Gott selbst, den Geschöpfen und Himmelskörpern. Der zweite Teil umfasst sowohl astrologische und kosmologische Aspekte, wozu die vier Elemente sowie Jahreszeiten, Himmelsphänomene und auch botanische sowie zoologische Gesichtspunkte zählen. Letztere umfassen Beschreibungen von Landschaftselementen, Tier- und Pflanzenarten, Stein- und Metallarten, aber auch die Vielfalt der Farben und Gerüche, womit mehr als nur der Sehsinn angesprochen wird. Im dritten Buch handelt der Autor die menschliche Natur anhand von deren Bestandteilen (Gesicht, Herz, Auge, Geist, Wille und Gedächtnis) ab. Für die Untersuchung des Wechselspiels von realen und gemalten Landschaften in der zeitgenössischen Wahrnehmung ist vor allem das zweite Buch sehr aufschlussreich, da hier die Naturphänomene und deren Wirkung auf den Menschen eingän-

³⁹⁰ Vgl. dazu Jones 2004b, v. a. S. 230–232; dies. 1997, S. 395ff.

gig thematisiert sind. Den Beschreibungen Borromeos ist eine genaue Beobachtungsleistung sowie große Bewunderung für die Vielfalt, Qualitäten und Veränderungen von Naturelementen zu entnehmen. Wie bereits gezeigt werden konnte, schätzte er als Kunstsammler dieselben Aspekte auch in der Landschafts- und Stillebenmalerei (vgl. [Kap. IV.3.1](#)). Mittels einer konsequenten Analogisierung von Natur und Kunst wird in Verbindung mit einem klaren Kunstvokabular diese Parallele noch verstärkt. Aus dem Text geht deutlich hervor, dass in dieser Dichotomie einzig die Natur zur Vollkommenheit fähig ist. So ist dem Abschnitt zu den Blumen, Blättern und Düften zu entnehmen, dass „kein Maler imstande [ist,] die Schönheit [des Frühlings] vollkommen darzustellen. [...] Sie [die Jahreszeiten] selbst stellen sich dar, sie sind lebendige Bilder [*vive dipinture*] ihrer selbst“ (vgl. [App. A.34.a](#)). Darüber hinaus ist die gesamte Abhandlung vom Topos des *deus artifex* durchzogen.³⁹¹ Die Grenzen der Beschreibungen realer und gemalter Natur verschwimmen, denn beide Bereiche werden als Verweis auf den göttlichen Ursprung der Welt verstanden. Gleich zu Beginn der ersten Passage findet sich eine rhetorische Frage, mit der auf die malerische Gestaltung der Welt Bezug genommen wird. Jene Vielfalt der Farben und der Wesen seien Werke („opere“) Gottes, dem „größten aller Künstler“ („Iddio sommo artefice“, vgl. [App. A.34.c](#)); er habe sie „geschmückt“ und „gemalt“. Sogar der „Malpinsel“ findet im Bezug auf die Vielfalt der Farbe Grün Erwähnung. Borromeo spricht von der großen „Kunst und Virtuosität dieses hoheitlichen Künstlers [Gott], welcher jene gegensätzlichen Qualitäten mit so fabelhaften Proportionen zu vereinen wusste“ (vgl. [App. A.34.d](#)). Im Abschnitt zu den Gewässern wird das Kunstvokabular noch expliziter auf die Naturschöpfung und ihre Gottesähnlichkeit angewandt, indem die Gestirne wie ein Abbild („effigiate“) des Himmels erscheinen, das Meer soll dagegen ein Simulacrum und zugleich Bildnis („ritratto“) Gottes sein (vgl. [App. A.34.b](#)). An anderer Stelle tritt Gott nicht nur als Maler, sondern auch als Architekt der Erdoberfläche, vor allem der Berge, auf.

391 Zum Topos des *deus artifex* vgl. [S. 250](#). – Zur *teatro del mondo*-Thematik in [App. A.34.e](#) vgl. Borromeo 1975, S. 48–52.

Der Autor führt uns im weiteren Textverlauf ein weiteres Ähnlichkeitsverhältnis vor Augen, diesmal zwischen den Naturdingen untereinander, womit die Erde als Lebewesen beschrieben wird.³⁹² Die Analogie zwischen dem menschlichen Körper und den Gewässern sowie der Geografie ist metaphorischer Art: „Jene [Flüsse, Seen, Quellen und das Meer] sind die Venen, durch die das Blut durch den gesamten Körper der Erde fließt und sich verteilt [...]“ (vgl. **App. A.34.c**). Auch ein Vergleich mit den menschlichen Gesichtern wird gezogen, „in denen die Berge, Täler und verschiedene Ähnlichkeiten abgebildet erscheinen [...]“ (vgl. **App. A.34.d**). Der Topos des *deus artifex* bildet den gemeinsamen Nenner all dieser Ausformungen und Analogien.

Die sich hinter der Natur verbergende theologische Schöpfungstheorie manifestiert sich auch im Kapitel zum Element der Luft: Der Zorn Gottes tobt in Form von Winden, Unwettern, Blitzen, Eis und Kälte sowie anderen zerstörerischen, aber gleichzeitig für die Erde notwendigen Naturkräften. Kennt man die Gemäldesammlung Borromeos, wird man unweigerlich an das Sujet des *Seeunwetters* in zwei Bildern Jan Brueghels d. Ä. erinnert.³⁹³ Es ist anzunehmen, dass Borromeo bei der Abfassung dieses Traktates auf zweierlei imaginäre Quellen zurückgriff: einerseits auf die real erlebten Natureindrücke, basierend auf seinen biografisch belegten Rückzügen in die Natur; andererseits auf das Bildrepertoire, welches sich aus der intensiven Bildbetrachtung im Rahmen seiner Sammlung speist. Weitere Textstellen erhärten diese Annahme: Borromeos Staunen über Farbe und Beschaffenheit von Tierfell und Tierfedern ruft unweigerlich die florale und zoologische Diversität in der *Vier-Elemente*-Serie Jan Brueghels d. Ä. in Erinnerung (**Abb. 18, Abb. 19**). Auch die im Abschnitt zu den Gewäs-

392 Vgl. Eusterschulte 1996, S. 91–100.

393 Vgl. Sammlungsinventar in **App. C.2**, [3.]: erstens IA: 37b „Un altro ovato della medesima grandezza e della medesima mano [Jan Brueghel d. Ä.] di una Tempesta di mare, con la S[antissima] Vergine Maria circondata da splendori, ornato parimenti d'argento“; zweitens *Christus im Boot mit den Aposteln* (zur Abb. vgl. Kat.Slg. Mailand 1969, S. 137): IA: 30 [a–f] „Sei altri pezzi di Paesini sopra il rame dell'istessa grandezza e misura. [...] Il quinto è di una Nave, che rappresenta il Misterio, salva nos perimus' et un gran Mare“; und drittens ein Bild Paul Brills mit einer Meereslandschaft: IA: 24 „Una Prospettiva di Mare di mano di Paolo Brillo, la quale è delle più belle cose, ch'egli habbia fatto, larga braccia due e mezzo et alta un'è mezzo, senza cornici.“

sern ausführlich beschriebenen ‚niederer‘ Kreaturen, allen voran die ‚Meeresausscheidungen‘ in Form von Muscheln, werden in solchem Maße wertgeschätzt, wie es auch Borromeos Einträgen im Museumsführer (*Musaeum*, 1625) und im Sammlungsinventar (Stiftungsakt, 1618) zu entnehmen ist (vgl. [Kap. II.2.1](#), [II.2.2](#), [IV.3.1](#); [App. A.34.b](#)). Vor allem drängt sich der Bezug zur *Allegorie des Elementes Wasser* auf, die quasi eine visuelle Interpretation dieses Textabschnittes darstellt. Die ‚Größe‘ von Naturschauspiel und der entsprechenden maleischen Sujets legitimiert sich durch ein und dieselben ästhetischen Kategorien. Dazu gehören Vielfalt („copia“), Abwechslungsreichtum („varietà“), Sorgfalt („sottili lavori“ entsprechend der *diligenza* des flämischen Stils), Schönheit („bellezze“) und Anmut („vaguezza“, „dolci ed ameni“). Auch Borromeos Beschreibung der Landschaftselemente erscheint in topisch additiver Aufzählung, wie es den Bildbeschreibungen zu seiner Sammlung zu entnehmen ist; so etwa die „Berge, Hügel, Täler“ im gleichnamigen Abschnitt (vgl. [App. A.34.d](#)). In Entsprechung zur Malerei können diese visuellen Bewertungskriterien zum ‚Wandern‘ oder Umherschweifen des Blickes („vagando“) und schließlich zu einer visuellen Entspannung oder aber meditativen Einkehr („contemplando, e lodando“) führen. Diese Art des Sehens konnte bereits am Beispiel der Eremitenlandschaft Brueghels in der Sammlung Borromeos aufgezeigt werden ([Kap. IV.3.1](#)). Wieder im Abschnitt zu den Bergen und Tälern scheint in diesem Zusammenhang auch, dass eremitische Darstellungen eine hohe Anerkennung genießen, was Borromeos eigener Aktivität vor den Bildern und in der realen Natur entspricht. Die „dichten, frischen und blattreichen Schatten“ und die „angenehm plätschernden, vollen Bäche“ werden in einem Atemzug mit der „abgelegenen Ausflucht und stille[n] Erholung“ genannt. An die Thematik der Regenerierung in der Natur schließt sodann ein Bezug zu realen (Villen-)Gärten an, welche „mit einem solch herrschaftlichen und königlichen Genuss [...] üppig geschmückt“ seien. Borromeo verweist damit auf die tatsächliche Nutzung von Kloster- und Villengärten, was bereits aus dessen Briefkorrespondenz hervorging. Interessant erscheint in dieser Passage auch die Ansprache des Gesichts- und Gehörsinnes mittels der adjektivischen Beschreibung von Einzelobjekten („frisch“, „blattreich“, „angenehm plätschernd“,

„still“). In selbigem Abschnitt betont Borromeo, dass diese Reize und Qualitäten den Menschen „nur zu gut an jene höchste, göttliche Freude“ erinnern würden, was erneut eine Bezugnahme auf die kontemplative Funktion von Landschaftsbildern und Stillleben in der Sammlung Borromeos darstellt. Sowohl reale als auch gemalte Natur kann folglich zum Nachsinnen über die gottgeschaffene Welt und zum Zwecke spiritueller Übungen dienen.

Eine Erklärung für die große Beliebtheit des Aufenthaltes in der realen Natur sowie des Betrachtens von gemalter Natur liegt schließlich in der gleichzeitig spirituell-religiösen und ästhetisch-profanen Wahrnehmung Borromeos. Die benannten ästhetischen Kategorien (*copia, varietà, diligenza, bellezza, vaghezza*) bringen weitere Kriterien hervor, so zählen zu den wichtigsten Topoi der Landschaftswirkung der visuelle Genuss („diletto“ entsprechend der *voluptas*) und die Heiterkeit („giocondità“, „allegrezza“). Nicht zuletzt finden sich in der Abhandlung auch klassisch-malerische Fähigkeiten wie das „ingegno“³⁹⁴ und „artificio“, die der Natur zugeschrieben werden und zugleich die Einstufung der „Meeresausscheidungen“ als ehrwürdige Schätze begründen. Im Abschnitt zu den Tieren findet eine interessante Erweiterung dieses Argumentes statt. Hier wird zunächst eine Hierarchie der Kreaturen mit explizitem Bezug zur Malerei („immagini e simulacri“) skizziert (vgl. **App. A.34.e**). Borromeo bezieht sich bei dieser Wertung zugleich auf den Exodus und auf den hl. Gregorius Nazianzenus, einen griechischen Kirchenlehrer.³⁹⁵ So seien göttliche, das heißt religiöse Darstellungen („divini obietti“) höher einzustufen als die Darstellung des Menschen („immagini degli huomini“), diese hätten wiederum eine Vorrangstellung gegenüber „niederer“ („cose basse“), tierischen („animali bruti“) und weltlichen („cose terrene“) Dingen oder entsprechenden Sujets in der Malerei. Da aber die Natur ganzheitlich einzig-

394 Zum Begriff vgl. Vasari 2004, S. 272–274.

395 Dieser war seit dem Jahre 372 Bischof von Sasima und nach 374 vorübergehend Administrator des Bistums Nazianz, vgl. Stadler, Johann Evangelist/Heim, Franz J. (Hg.): *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, 5 Bde., Hildesheim 1975, Bd. 2, S. 494–497; der Exodusbezug ergibt sich aus den begrifflichen Bezügen zur biblischen Schöpfungsgeschichte sowie aus der Passage „con tutto ciò gli animali, come sappiamo, furono prodotti per cagione dell’huomo“.

artig und gottgeschaffen ist, seien sogar die „kleinsten Dinge“ („cose minutissime“), „jene Lebewesen, die fast keinen Körper, Geist und Seele besitzen“ bewundernswert. Die Textstelle und ihre Auslegung steht in unübersehbarem Bezug zum visuellen Reiz der *cose piccole*³⁹⁶ in den zeitgenössischen Stillleben und naturhistorischen Darstellungen, allen voran die Zeichnung einer Maus Jan Brueghels d. Ä. (Abb. 23). Ihr hoher Wert sei darin begründet, so Borromeo, dass selbst die male-riche Darstellung von derartigen Kreaturen einen visuellen Genuss bereiten könne (vgl. Kap. II.2.1, IV.3.1).³⁹⁷ Eine solche Interpretation ist zum einen vor dem Hintergrund des Wortspiels von Plinius d. Ä. zu verstehen³⁹⁸, und zum anderen vor dem der aristotelischen Rechtfertigungsstrategie: Diese gründet auf der Differenz von Naturwahrheit und Kunstproduktion, so seien etwa Leichen und niederes Getier im echten Leben abstoßend, in der künstlerischen Umsetzung aber riefen gerade diese Faszination hervor.³⁹⁹ Darüber hinaus recurriert Borromeo mit den Begriffen der natürlichen Hierarchie („viventi“, „corpo“, „spirito“ und „anima“) auf die aristotelische Klassifikation der Natur sowie auf die damit verbundene Seelentheorie. Es handelt sich dabei um eine systematische Hierarchie von Lebensformen, die dem Kriterium biologischer ‚Lebendigkeit‘ und ‚Vitalität‘ folgt.⁴⁰⁰

Eine weitere Parallele zwischen Natur und Kunst ist in einem umfassenden Abschnitt zur Farbigkeit geschildert (vgl. App. A.34.f). Zunächst widmet sich der Autor den vielfältigen Naturelementen sowie -phänomenen, denen eine positive Wirkung auf die menschliche Natur, auf Körper und Geist zugeschrieben wird. Zudem könne der optische Eindruck von Farben das Leben verschönern und ihm eine höhere Qualität verleihen. Die Eigenschaften der Natur scheinen sich folglich auf das Wesen des Menschen übertragen zu lassen. Borro-

396 Ein Begriff, der im Cinquecento sowie später von Vincenzo Giustiniani als Schlüsselbegriff verwendet wird, vgl. dazu Kap. V.2.2, V.2.3.

397 Vgl. Borromeo 1997, S. 31.

398 Vgl. S. 254.

399 Vgl. dazu Kap. IV.3.1, S. 258.

400 Leonhard 2010, S. 97–98, 104; zu den aristotelischen Klassifikationen vgl. Kap. V.3.1 u. S. 256f. – Zum Begriff *vivacità* bzw. *vivezza*, übers. mit ‚Lebendigkeit‘, vgl. Vasari 2004, S. 232–234.

meos Haltung zur Wirkungsästhetik von Natur als Landschaft erinnert stark an die Argumente im Rahmen des Paragone-Streites zwischen Malerei und Skulptur in der Kunsttheorie des Cinquecento. In der Tradition Vitruvs wurde der grünen Farbigkeit und dem optischen Reiz von Landschaftsbildern eine heilsame Wirkung auf Körper und Geist nahegelegt. Diese Auslegung fungiert schließlich als Argument für die Höherstellung der Malerei gegenüber der Skulptur, der diese Qualitäten abgesprochen wurden (vgl. [Kap. III.2](#)).⁴⁰¹

Es lässt sich festhalten, dass Borromeos *I tre libri delle laudi divine* als exemplarisches Dokument für die zahlreichen Bezüge zwischen real erlebter Natur und der Betrachtung von Landschaftsbildern zu verstehen sind. Wie schon anhand der Bildersammlung und der Briefkorrespondenz Borromeos evident wurde, überschneiden sich nicht nur die visuell-ästhetischen Kriterien, sondern auch die (neuen) Einsatzmöglichkeiten realer und gemalter Landschaft im privaten Kontext. Gerade der theologische und spirituelle Zugang zur Welterkenntnis mittels des Nachdenkens über das Wesen von Natur scheint ein Grund für die enorme Beliebtheit und den großen Erfolg dieser neuen Bilder gewesen zu sein. Dazu gehören sowohl Landschaftsbilder als auch Blumen- und Früchtedarstellungen, die das gesamte mediale Spektrum umfassten: von Kabinettbildern bis zu naturwissenschaftlichen Zeichnungen (vgl. [App. A.34](#)).

3.3 Landschaft als Garten

Anders als die bisherige Untersuchung des privaten Sammlungskontextes um 1600 (wenngleich mit ‚öffentlicher‘ Nutzung der Pinacoteca Ambrosiana), wird es im Folgenden um den öffentlichen Raum, vornehmlich Kirchengebäude, gehen. Der räumliche Kontext bringt zugleich unterschiedliche Formen (Format, Bildträger) und Funktionen (Altarbild, Bilderzyklus etc.) mit sich. Eine Gemeinsamkeit beider Bereiche besteht in der großen Beliebtheit sakraler Landschaften seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit einem Schwerpunkt

⁴⁰¹ Vgl. auch Büttner 2006, S. 78–81.

auf Rom. Sowohl die privaten Sammler als auch die öffentlichen Auftraggeber, hier vornehmlich Kirche und Ordensgemeinschaften, entwickeln in dieser Zeit ein starkes Interesse an einem sakralen Landschaftstypus.⁴⁰² Unterschiedliche Bezugssysteme sind dabei für die Legitimierung der neuen Bilder auszumachen. Dazu zählt die bereits thematisierte Naturspiritualität beziehungsweise Naturmystik gegen Ende des 16. Jahrhunderts, die nicht zuletzt durch die jesuitische Glaubenspraxis vorangetrieben wird. Unter den italienischen und niederländischen Malern in Rom blühen zwischen 1550 und 1600 vor allem diejenigen Bildthematiken auf, die sich durch die Komponente der Landschaft bedingen. Dazu zählen Einsiedler, Mönche, büßende Heilige oder Märtyrerverfiguren, die in Landschaften situiert sind, sowie die Thematik der *Flucht nach Ägypten*. Letztere erfährt seit Mitte des 16. Jahrhunderts auch im privaten Sammlungskontext eine große Beliebtheit⁴⁰³, wofür stellvertretend die Version dieses Themas von Jan Brueghel d. Ä. und Hans Rottenhammer (1595, Abb. 26) in der Pinacoteca Ambrosiana Federico Borromeos zu nennen ist. Es lässt sich allgemein feststellen, dass der Schwerpunkt vorwiegend auf dem meditativ-kontemplativen Charakter dieser Landschaftsbilder liegt, weniger auf der narrativen, semantischen Struktur.

Das früheste und zugleich bekannteste Beispiel einer sakralen Landschaft im Kirchenraum (wenngleich mit narrativem Charakter) ist Tizians Altarbild mit dem *Martyrium des hl. Petrus Martyr* (Original ca. 1530). Das einst in der venezianischen Kirche Santi Giovanni e Paolo angebrachte Gemälde ist heute nur noch in Form von Nachstichen und Kopien erhalten, so etwa in einem Holzschnitt Martino

402 Vgl. dazu umfassend Ribouillault 2011b, darin v. a. Ribouillault 2011a, S. 233ff., hier zu S. Vitale, Sant'Onofrio, dem Lateranpalast etc.; zum Lateranpalast vgl. auch Mandel, Corinne: *Sixtus V and the Lateran Palace*, Rom 1994; dies.: *The Lateran Palace fresco cycle*, o. O. o. J.; zur Eremitenthematik im 16. Jh. sowie um 1600 in Villen und Kirchen, mit einer Fallstudie zum Palazzetto Farnese und anliegendem Camerino degli Eremiti vgl. umfassend Witte 2004.

403 Schwartz, Sheila: *The iconography of the rest on the flight into Egypt*, o. O. 1975, S. 2–3; Erlemann 1993, S. 43–65; Schweicher, C./Jászai, G.: „Die Flucht nach Ägypten“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Rom u. a. 1968–1976, Bd. 2 (1970), S. 43–50; vgl. auch Girardi 2011, S. 67–73.

Rotas (Abb. 84).⁴⁰⁴ Ein Rekurs auf das Landschaftskonzept Tizians liegt dem etwa zwanzig Jahre später entstandenen und bis heute recht unbekanntem Altarfenestrom Girolamo Muzianos mit der *Flucht nach Ägypten* zugrunde. Das sich in der römischen Kirche S. Caterina della Rota befindende Wandbild mit den spektakulären, lebensgroßen Bäumen muss in der römischen Kunstwelt ein absolutes Novum gewesen sein (Abb. 85a).⁴⁰⁵ Der angehende, aus Brescia stammende und in Padua bei Domenico Campagnola und dem Niederländer Lambert Sustris ausgebildete Maler war unter seinen römischen Kollegen aufgrund seiner Begabung in der Landschaftsmalerei unter dem Beinamen ‚Giovane de’ paesi‘ bekannt.⁴⁰⁶ Wie bereits im Zusammenhang mit der Sammelaktivität Borromeos erwähnt wurde, entwarf Muziano eine überaus erfolgreiche Serie an Zeichnungen mit Darstellungen von Eremiten und Heiligen in Landschaftsansichten. Diese wurden schließlich 1573 bis 1575 von Cornelis Cort gestochen und fanden so in ganz Europa Verbreitung (Abb. 79a, Abb. 79b).⁴⁰⁷ In der Nachfolge Tizians, Campagnolas und der norditalienischen Landschaftsmaler ist Muziano als Protagonist der Landschaftsmalerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einzustufen. Sein Œuvre ist deshalb auch für unsere Untersuchung in mehrfacher Hinsicht von großer Relevanz.

In der Folgezeit der römischen Kapellenausmalung Muzianos in S. Caterina della Rota zwischen 1552 bis 1554 entstehen in der zwei-

⁴⁰⁴ Es handelte sich um ein ca. 5 x 3 m großes Ölgemälde, das 1530 in der Kirche Santi Giovanni e Paolo in Venedig angebracht wurde. 1867 wurde es schließlich bei einem Brand zerstört. Zahlreiche Zeichnungen, Nachstiche und Kopien vermitteln eine Vorstellung des Bildes; von den Nachstichen ist der Holzschnitt von Martin Rota der bekannteste, vgl. dazu Turner 1974 u. Abb. 60; Wethey, Harold E.: *The paintings of Titian*, 3 Bde., London 1969, Bd. 1, S. 153–155, Abb. 153–154.

⁴⁰⁵ Die wichtigsten Titel dazu umfassen: Da Como 1930; Procacci 1954; Gere, J. A.: „Girolamo Muziano and Taddeo Zuccaro. A note on an early work by Muziano“, in: *The Burlington Magazine* 108 (1966), S. 417–419; Marciari 2000, S. 88–99; ders. 2002; Ceccarelli 2001, S. 75–134; Hochmann 2004a; Tosini 2008, S. 41–65, 324–325; dies. 1996, S. 203–204; Piazza, Filippo: „Sulle tracce di un pittore bresciano a Roma. Girolamo Muziano e la sua eredità“, in: *I quaderni della Fondazione Ugo da Como* 9 (2010), S. 59–68.

⁴⁰⁶ Vgl. S. 193–194.

⁴⁰⁷ Zur Stichserie vgl. Consonni 1983, S. 169–219; Vecchi 2002, S. 228; Hochmann 2004b, S. 373–376; ders. 2011b, mit Abbildungen der Stiche; zum Werdegang und Œuvre Muzianos vgl. Kap. IV.2.2; vgl. auch Marciari 2009, S. 197–223.

ten Hälfte des Cinquecento in zahlreichen, meist jesuitischen Novizenkirchen Wandbilder mit einem vergleichbar prominenten Landschaftssujet, sogenannte ‚Kirchenlandschaften‘.⁴⁰⁸ Anders als die vermutlich von einem jesuitischen Auftraggeber unabhängige Bildthematik Muzianos⁴⁰⁹ lässt sich die Vorliebe für die Landschaftsthematik der Jesuiten mit deren Gebetspraxis erklären. Für die 1540 von Ignatius von Loyola gegründete Ordensgemeinschaft gehörten Imagination, Meditation und Spiritualität zu den Hauptbestandteilen der Glaubenspraxis. Loyolas schriftlich dokumentierte *Spirituelle Übungen* (1544) zeigen, wie durch Meditation religiöse Erinnerungen wachgerufen werden sollten.⁴¹⁰ Unerlässlich hierfür war die Naturerfahrung sowohl in der realen Umgebung, wie etwa in künstlich angelegten Gärten, als auch in gemalten Bildern.⁴¹¹ Die Jesuiten führen damit die Traditionslinie der Naturspiritualität fort, die Ramon Lull, der in Bäumen und Gräsern eine Art göttliche Potenz sah und die natürliche Welt als Mittler der spirituellen Welt verstand, um 1300 begann. Lulls Ansicht ähnelt folglich der Bildpraxis Federico Borromeos um 1600 (vgl. Kap. IV.3.1). In diese Reihe ist auch Petrarcas berühmte, stilisierte Besteigung des Mont Ventoux im Jahre 1336 einzuordnen.⁴¹² Die heimische Landschaft sowie die Gärten und Wälder von Vaucluse dienten als Folie für die Selbstreflexion. Die Naturbeschreibung lässt sich in

408 Vgl. Witte 2004, S. 15–23, bzgl. der Werke von 1570–1620, mit der frühesten dieser Art in S. Silvestro al Quirinale von Polidoro da Caravaggio (ca. 1526).

409 Obwohl die Kirche S. Caterina della Rota zum Kapitel von Sankt Peter gehörte – in einer Bulle Papst Urbans III. von 1186 wird die Kirche als Pfarrkirche S. Maria de Catenariis des römischen Stadtteils Regola und zugleich als Teil des Kapitels von Sankt Peter ernannt (vgl. Lombardi 1993, S. 167; Ceccarelli 2001, S. 75–134, hier S. 76–77) – und trotz des in der Kapelle dargestellten Christusmonogramms scheint ein direkter jesuitischer Einfluss unwahrscheinlich. Aus der äußerst spärlichen Forschungsliteratur sind keinerlei Bezüge der Kirche zum Jesuitenorden bekannt, auch lässt die eingehende Werkanalyse der Autorin keinen Zusammenhang erkennen. Vielmehr ist von einem profanen (bislang nicht nachweisbaren) Auftraggeber auszugehen.

410 Nicolas 1986, Einleitung; vgl. auch Bailey 2003b, S. 125.

411 Zum jesuitischen Einsatz devotionaler Bilder in Verbindung mit spirituellen Übungen vgl. Bailey 2003b; zur devotionalen Funktion von realen Gärten vgl. Witte 2011, auch in Bezug auf die Gärten von S. Vitale in Rom.

412 Petrarca zufolge verfasste er nahezu alle Werke in der Vaucluse, vgl. dazu Comito 1979, S. 5–59, 141; zur Natur als Landschaft in der Besteigung des Mont Ventoux vgl. Korbacher 2007, S. 74–77.

diesem Fall als Seelenlandschaft des Autors verstehen.⁴¹³ Auch in anderen Schriften Petrarcas ist das Potenzial eines Ortes, dem *locus plenus*, für den geistigen Aufstieg thematisiert.⁴¹⁴ Durch den Aufenthalt in der Natur würden außerdem sowohl der Geist als auch das Land kultiviert werden.⁴¹⁵ Die Landschaft, sei es eine natürliche Berglandschaft oder ein von Menschenhand angelegter Garten, wird auch in diesem Fall zu einem Medium des geistigen Aufstieges und somit eines höheren Zweckes. Interessant ist dabei die Analogisierung von menschlichem Geist oder menschlicher Seele und dem Land, denn beides erfordert eine entsprechende Aufmerksamkeit und sorgsame Pflege durch das Individuum. Eine zur Vaucluse Petrarcas vergleichbare Potenz des Ortes weist später Marsilio Ficinos Monte Vecchio auf.⁴¹⁶ Letzterer diskutiert in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang die Heilsamkeit des Ortes am Beispiel einer Villa beziehungsweise eines Villengartens.⁴¹⁷ Etwa ein Jahrhundert nach Petrarca ist im Meditationstext *Zardino de Oration* (Venedig 1454) nachzulesen, wie sich speziell Gärten für einen geistigen Aufstieg eignen. Das Werk ist als Vorgängertext zu den auf Alltagstauglichkeit ausgerichteten *Spirituellen Übungen* Ignatius von Loyolas (1544) zu verstehen. Das an junge Mädchen adressierte Buch beinhaltete private Meditationsübungen, die der Gebetspraxis dienen sollten. Durch eine visuelle Meditation war die innere Vergegenwärtigung und folglich Memorisierung der Heilsgeschichte bezweckt.⁴¹⁸ Die geistigen Übungen zielen somit über den religiösen Aspekt hinaus auf die Mnemotechnik ab, die bereits seit der Antike an bestimmte Orte gebunden war, welche im Geiste ‚durchlaufen‘ werden sollten.⁴¹⁹ Wie es in Michael Baxandalls *Giotto*

413 Büttner 2006, S. 40.

414 So etwa Petrarca, Francesco: *De vita solitaria* (Avignon 1346–1356), vgl. Petrarca 1990; zur ästhetischen Landschaftserfahrung in den Schriften Petrarcas vgl. Stierle 1979.

415 Vgl. Korbacher 2007, S. 77–78.

416 Comito 1979, S. 86–88.

417 Ebd., mit weiterführender Literatur zu Ficino.

418 Baxandall 1988, S. 46–48; Logemann, Cornelia: *Heilige Ordnungen. Die Bild-Räume der ‚Vie de Saint Denis‘ (1317) und die französische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts*, Köln u. a. 2009, S. 226. Vgl. umfassend zum Thema meditativer Darstellungen in der Kunst Melion 2009; ders. 2012.

419 Zur Mnemotechnik von Aristoteles bis zur Frühen Neuzeit vgl. Yates 1990; vgl. auch Stoichiță 1998, S. 143, hier bzgl. der frühneuzeitlichen ‚Rhetorik-Kammern‘.

and the orators (1988) anklingt, wurden im 15. Jahrhundert Stiche von Gärten für meditative und mnemotechnische Zwecke benutzt⁴²⁰, was sich später auch in der enzyklopädischen Bepflanzung botanischer Gärten und ihrer Verwendung spiegelt. Die schwierige Trennung von wissenschaftlichen und meditativen Impulsen prägt auch die botanischen Traktate des 16. Jahrhunderts, die dem enzyklopädischen Ordnungssystem verpflichtet sind (vgl. Kap. V.1.1).⁴²¹ Die Metaphorik der spirituellen Stufenleiter, wie in den *Spirituellen Übungen* Loyolas, wird später von Bellarmino (*Scala di salire con la mente a Dio per mezzo delle cose create*, 1615) fortgeführt.⁴²²

Häufig findet sich in mittelalterlichen Mönchsschriften über Klostergärten der Paradiestopos in Gartenkonzepten wie dem *hortus conclusus* oder dem *hortus Dei*, dem Garten als geheimen Ort Gottes. Dabei ist zwischen einer allegorisch-topischen und einer auf visueller Basis beruhenden, wörtlichen Beschreibung spezifischer Orte zu unterscheiden. Der Aufenthalt von Mönchen in der Natur wurde als Erfahrung des Göttlichen gedeutet und so die Naturbestandteile in das mystische Leben integriert: Schon Basilius und Seneca gingen auf die göttlichen Qualitäten von Wäldern, Tälern und Wasserfällen ein, indem etwa der Berggipfel mit dem spirituellen Streben nach oben assoziiert wurde, das Tal dagegen mit der Empfindung von Demut.⁴²³ Anders als die gläubigen Laien suchten Mönche das irdische Paradies an einem speziellen Ort, und zwar im Klostergarten.⁴²⁴ Das eremitische, klösterliche Leben wird deshalb als provisorisches Paradies verstanden (*paradisus claustralis*). Die Assoziation des geordneten, mannigfaltigen Gartens mit dem irdischen Paradies setzt sich bis ins Cinquecento fort, was sich auch anhand der Titelholzschnitte von Gartentraktaten und spirituellen Abhandlungen manifestiert. Der antike Paradiestopos wird alle-

420 Vgl. Baxandall 1988.

421 Vgl. dazu Comito 1979, S. 22–25; zum Prinzip der Wiederholung auch als gegenreformatorische Strategie und als Stärkung der ikonografischen Bedeutung der Landschaftsmalerei vgl. Witte 2011, S. 111.

422 Vgl. dazu Witte 2004, S. 172–174.

423 Comito 1979, S. 22–25, 35–49; Witte 2011; zur mittelalterlichen, meditativen Bildfunktion im Kontext der Mystik vgl. Fricke 2015, o. S.

424 Comito 1979, S. 35–49; ders. 1971.

gorisch als ‚Garten der Welt‘ visualisiert, wie etwa im Titelholzschnitt des Traktates *Paradisi in Sole, Paradisus terrestris* (1629, Abb. 86), verfasst von John Parkinson, einem englischen Arzt und Botaniker.⁴²⁵ Noch immer in der Traditionslinie der Naturspiritualität, empfiehlt sodann 1518 Erasmus von Rotterdam in einem zunächst profanen Kontext den Bau von Sommerhäusern und das Anlegen von Gärten, weil sowohl der reale Garten als auch die gemalten Landschaften, mit denen das ideale Sommerhaus ausgestattet sein sollte, sich zum Zwecke der Versenkung und religiösen Besinnung eignen.⁴²⁶

Bestes Beispiel eines spirituellen Einsatzes von Gärten im 16. Jahrhundert in Italien ist das 800-seitige, spirituelle Traktat des französischen, von 1608 bis 1615 in Rom lebenden Jesuiten Louis Richeôme mit einer vermutlich von Matthaeus Greuter stammenden Kupferstichserie (Abb. 87a–Abb. 87c).⁴²⁷ Gerade hier besteht eine Verbindung zum Bildverständnis Federico Borromeos zu Beginn des Seicento: Entsprechend Borromeos Leseweise von flämischen Landschaftsbildern als ‚Buch der Natur‘, ging es Richeôme um die kontemplative Wirkung von Landschaftsdarstellungen (mit Märtyrerszenen) in den römischen Kirchen sowie der sie umgebenden realen Landschaftsgärten. Die Richeôme und Borromeo verbindende Idee manifestiert sich auch anhand von Paul Brils Landschaftsfresken mit Eremitenthematik (entstanden im Jahr 1600) in der Kirche S. Cecilia in Trastevere. Die Wandbilder wurden vom Mailänder Kardinal Paolo Emilio Sfondrati in Auftrag gegeben, welcher mit dem ebenso aus Mailand stammenden Federico Borromeo befreundet war. Zu vermuten ist deshalb,

425 Zum Paradiestopos in Renaissance-Gärten vgl. Falda 1994, S. 7; Comito 1979, S. XI, 1–3, 9, 51–52; Lazzaro 1990, S. 11–12, 118; Coffin 1982; ders. 1991; Fagiolo 1998; zum Weinberg als Symbol der Kirche vgl. Ribouillault 2011a, S. 263ff.

426 Büttner 2000, S. 184–185, mit weiterführender Literatur.

427 Richeôme hielt sich als Repräsentant der römischen Jesuiten in Rom auf, vgl. Jones 2004b, S. 232; Höltgen 2004, S. 447–450; die zeitliche sowie räumliche Überlappung der Aufenthalte Richeômes und Greuters (1564 in Straßburg–1638 in Rom) ist innerhalb in Frankreich durchaus möglich. Zur Stichserie Greuters vgl. Fabre 1995, S. 137–145. Zur Verortung von Richeômes Werk im größeren jesuitischen Kontext vgl. Oy-Marra 2011, darin v. a. Behrmann 2011; hier auch der Nachweis, dass die Stiche im Traktat von Matthaeus Greuter beinhaltet sind; Bailey 2003a; Sale, Giovanni (Hg.): *Ignazio e l'arte dei gesuiti*, Mailand 2003.

dass Sfondrati von Borromeo den Vorschlag erhielt, die in Borromeos Sammlung enthaltene Stichserie mit spirituellem Thema von den Sadeler-Brüdern als Vorlage für die Ikonografie Brils zu verwenden.⁴²⁸

Die theologischen, mnemotechnischen und meditativen Qualitäten des von Richeôme 1611 in Lyon publizierten Traktates *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres*⁴²⁹ waren wohl ursprünglich als spiritueller Führer und Ergänzung zu Loyolas *Spirituellen Übungen* gedacht.⁴³⁰ Thema des Werkes ist die Beschreibung von S. Andrea al Quirinale, der römischen Novizenkirche der Jesuiten, sowie der angrenzenden Kirche S. Vitale und der sie verbindenden Gärten (Abb. 87b) in Form einer erläuternden Naturbetrachtung.⁴³¹ Vor dem Hintergrund der Missionierung durch die jesui-

428 Zur Verbindung der Fresken in S. Cecilia und der Idee Richeômes vgl. Zuccari 1984, S. 657; zur erweiterten Argumentation mit Verbindung zu Borromeo vgl. Jones 2004b, S. 232–233, zur Stichserie der Sadeler-Brüder vgl. ebd. S. 231 u. Anm. 33. – Zu den Serien vgl. auch S. 242. – Ein weiteres Beispiel der Thematik mit Eremit in einer Landschaft aus dem römischen Kirchenraum ist der Freskenzyklus in den Lünetten des Kreuzgangs im Kloster S. Onofrio auf dem Gianicolo-Hügel, u. a. ausgeführt von ‚il Cavaliere d'Arpino‘, Cristoforo Stati, Claudio Ridolfi und Domenichino, vgl. Lombardi 1993, S. 292.

429 Die einzigen in öffentlichen Einrichtungen erhaltenen Originalausgaben des Traktates befinden sich in Washington (D. C.) sowie in Dillingen bei Augsburg.

430 Höltgen 2004, S. 447–450. Zu den meditativen Qualitäten der *La peinture spirituelle* vgl. umfassend Loach 2012; vgl. auch Melion 2009.

431 Die im Mittelalter erbaute Kirche S. Andrea al Quirinale wurde von Bernini umgebaut, vgl. dazu Frommel 2002, S. 275–283; ders. 1999; San Vitale stammt aus dem 5. Jh. und wird 1595 von Clemens VIII. dem Jesuitenorden zugewiesen. – Zum Traktat: Buch 1 und 7 zu S. Andrea al Quirinale und den in der Kirche enthaltenen Bildern, Buch 2 zum Bilderzyklus im Refektorium von S. Andrea, Buch 3 zu den Bildern in der *Sala di ricreazione*, Buch 4 zu den Bildern im *Corps de logis*, Buch 5 zu den Bildern in den Krankenstationen der Refektorien, Buch 6 zu den Gärten und der Pflanzenvielfalt, Buch 7 zum Märtyreryklus in S. Vitale, vgl. dazu Fabre 1995, S. 137–145; zu Aufbau, Symbolik und Nutzung der Gärten entsprechend Richeômes Traktat vgl. auch Macioce 1995; zu den Gärten vgl. Coffin 1991, S. 100ff.; Damis 1919; Witte 2011, v. a. S. 103–111, hier u. a. zur erläuternden Naturbetrachtung in den Gärten von S. Vitale, die unter dem römischen Volk und den Pilgern von außerhalb verbreitet wurde; die Absicht der jesuitischen Novizen lag seit den 1590er-Jahren in der pädagogischen Vermittlung der christlichen Doktrin mittels Führungen durch den Garten im Rahmen einer gegenreformatoren Strategie; den Erfolg belegen Reiseberichte aus dem frühen 17. Jh.; Richeôme zufolge wurden die Besucher nach dem Besuch der Gärten, noch vor der Almosenspende, für weiteren Unterricht in die Kirche S. Vitale geführt. Zur Auslegung des Traktates vgl. auch Couton 2009; Salliot 2009; Witte 2011; Zeri 1957, v. a. S. 92–94, hier auch

tischen Novizen lag dem spirituellen Traktat eine didaktische Funktion zugrunde. Die virtuelle Führung durch die Kirchen und angrenzenden Gärten ist als Anweisung mittels Text und Bild zu verstehen, was sodann in die spirituelle Gebetspraxis umgesetzt werden sollte. Für die christliche Lehre war dabei eine allegorische, symbolische sowie biblische Auslegung der Natur zentral.⁴³² Das in Form einer *pictura loquens* gestaltete Titelbild spiegelt den Buchinhalt wider. Beidseitig sind die Patrone der Kirchen und zugleich Märtyrer zu sehen, links der hl. Andreas und gegenüber der hl. Vitalis (Abb. 87a).⁴³³ Die Stichreproduktionen des Traktates weisen ein System der Nummerierung von einzelnen Bildelementen auf. In der zentralen Darstellung beider Kirchen und der dazwischenliegenden Gärten markieren die Buchstaben A bis I die jeweiligen Bildteile, was sodann auf den folgenden Seiten aufgelöst wird. Die Bildstrategie ist als Legitimierung des gegenreformatorischen Wahrheitsanspruches und schließlich der christlichen Doktrin zu verstehen, indem die gezeigte Landschaft den antiken Schauplätzen der Martyrien entsprechen sollten.⁴³⁴ Es handelt sich dabei um ein Phänomen aus der Zeit um 1600 in Rom, das im Kontext der sakralen Landschaftsmalerei⁴³⁵ und insbesondere in der jesuitischen Bildpraxis vorzufinden ist, was sich durch deren Missionierungstätigkeit erklärt. Ein vergleichbares Nummerierungssystem findet sich etwa in zahlreichen Kupferstich-Illustrationen aus Lorenzo Pezzis theologischem Traktat *La Vigna del Signore* (Venedig 1588, Abb. 88). Die zentrale Tafel stellt eine Art allegorische Weltkarte dar. Mittels der theologischen Metapher vom Weinberg Gottes (*vinea Domini*) wird das katholische Weltbild veranschaulicht. Die einzelnen Bereiche, wie etwa das Heilige Jerusalem, das Purgatorium oder das Fegefeuer, sind mit Buchstaben (A bis P) versehen, die sodann auf den Folgeseiten aufgelöst werden.⁴³⁶

zur Geschichte der Kirche und Gärten sowie zu den Ausmalungen in S. Vitale und S. Stefano Rotondo.

432 Vgl. dazu Witte 2004, S. 190–197.

433 Zu den zwei Traditionssträngen des hl. Vitalis vgl. Höltgen 2004, S. 447–450.

434 Zur Deutung vgl. Witte 2004, S. 19–21.

435 Zur sakralen Landschaft vgl. umfassend Ribouillault 2011b.

436 Der Untertitel lautet: *Nella quale si dichiarano i Santissimi Sacramenti, et si descrivono il Paradiso, il Limbo, il Purgatorio, et l'Inferno*; mit Abbildungen aus dem Alten und

Zurück zum Inhalt der *Peinture Spirituelle* Richeômes: Im sechsten Buch sind die Gärten („les jardins“) sowie der Weinberg („vigna“) des Quirinalshügels beschrieben (Abb. 87b).⁴³⁷ Im Jahre 1566 werden die Jesuitengärten des Quirinalshügels als Ausbildungsort für die zukünftigen Novizen eröffnet. Im 19. Jahrhundert wurden die Gärten zerstört und sind deshalb nur noch in Form von Reproduktionen überliefert.⁴³⁸ Wie anhand des Kupferstiches zu erkennen ist, waren die Gärten in regelmäßige Kompartimente aufgeteilt, was noch auf das 16. Jahrhundert zurückgeht.⁴³⁹ Das gesamte Noviziat fungiert in dem aus sieben Büchern bestehenden Traktat als mnemotechnisches Gebäude. In antiker Tradition der *ars memoria* charakterisiert Richeôme die spirituellen Landschaften und Martyrien in den Freskenzyklen im Kircheninneren von S. Andrea (Buch 1, 3, 4) und San Vitale (Buch 7) sowie die sie umgebenden Gärten als Orte des Vergessens und der Erinnerung.⁴⁴⁰ Das Auf- und Absteigen des

Neuen Testament von Girolamo Porro; übers. aus dem Lateinischen ins Volgare; zum Traktat vgl. Pezzi 1588; Franceschini 2007.

⁴³⁷ Ursprünglich stellte der Palazzo del Quirinale eine typische *casa di vigna* dar. Um 1500 befand sich dort die *Vigna Carafa*, eine der frühesten römischen Villen. Der Palazzo des unbekanntenen Auftraggebers wurde schon vor 1475 als *vigna Boccaccio*, *vigna Grimani*, *boschetto* und *orto* bezeichnet. Ab Mitte des 16. Jh.s wurde das Gelände an die Familie d'Este verpachtet, die nach weiteren Grundstücksankäufen in den folgenden Jahrzehnten den Garten anlegen ließen. Laut Vasari stammt der Entwurf von Girolamo da Carpi, vermutet wird auch die Mitarbeit von Pirro Ligorio, der für die d'Este auch den Garten in Tivoli anlegte. Zunächst diente der Palazzo als Sommerresidenz der Päpste, später als Sitz der Savoia: 1572 stirbt Ippolito II. d'Este und Papst Gregor XIII. übernimmt den Palast als vorübergehende Sommerresidenz; seit Sixtus V. fungiert die Anlage durchgehend als solche. Nach dem Bau des Quirinalspalastes ab 1583 erfolgten erst unter Clemens VIII. erneute Arbeiten am Garten, z. B. an der neuen Brunnenanlage; Papst Urban VIII. erwirbt im 17. Jh. einen Teil der angrenzenden, höher gelegenen Gärten (*vigna*) der Colonna und lässt den Palazzo vertiefen. Heute befindet sich dort der Sitz des Präsidenten der Italienischen Republik, vgl. dazu Frommel 2002, S. 275–283; ders. 1999; Falda 1994, S. 9.

⁴³⁸ Zur Bau- und Gartengeschichte des Quirinalshügels vgl. Frommel 2002, S. 275–283; ders. 1999.

⁴³⁹ Falda 1994, S. 9.

⁴⁴⁰ Fabre 1995, S. 137–145; zu San Vitale vgl. etwa Strinati, Flavia: „Gli affreschi della basilica di San Vitale. Conservazione tra Pio IX e giubileo (1860–2000)“, in: *Lazio ieri e oggi* 46 (2010) 550, S. 274–278 u. 551, S. 306–310; Kat.Ausst. *Saint, Site, and Sacred Strategy. Ignatius, Rome and Jesuit urbanism*, Biblioteca Apostolica Vaticana 1990, Vatikanstadt 1990, hier S. 188–189; Hertz, Alexandra: „Imitators of Christ. The martyr-cycles of late sixteenth century Roma seen in context“, in: *Storia dell'arte*

am Hang gelegenen Gartens solle zur Meditation und zur Frömmigkeitsübung dienen. Wie der Körper, der sich wandernd von einem Ort zum nächsten bewegt, sollte auch der Geist stufenartig zu einem spirituellen Aufstieg gelangen. Für die Konstruktion eines visuellen Gedächtnisses sollte die Desorientierung im Sinne eines Labyrinthes fundamental sein, da so der Garten zum Thema der Erinnerungsleistung wird.⁴⁴¹ Fiktionsintern soll bereits vor dem Eingang zum ersten Garten über die parallelen Zustände von Schlaf und Tod meditiert werden. Der Garten fungiert so als Ort des Durchgangs zu den Märtyrerbildern in San Vitale.⁴⁴²

Die realen Gärten hängen insofern mit den gemalten Bildern in San Vitale zusammen, als beide aufeinander verweisen. Sobald der Betrachter vor den Wandbildern steht, sollen die Gärten ins Gedächtnis gerufen werden. Beiderlei eigneten sich zum Zwecke spiritueller Übungen.⁴⁴³ Den Gärten ist das sechste Buch gewidmet. Im Abschnitt zur Vielfalt des Pflanzen- und Tierreiches ist eine Anleitung zur Meditation über die „kleinen Dinge“ („les choses petites“) zu lesen (vgl. **App. A.35**), was der späteren Bezeichnung von Blumendarstellungen in der Malerei als *cose piccole* in Vincenzo Giustinianis Malereitraktat *Discorso sopra la pittura* (1617–1618) entspricht. In der italienischen Kunstliteratur findet sich der Begriff schon deutlich vor Giustiniani.⁴⁴⁴ Durch das lexikalische Pendant entsteht zugleich eine Verbindung aus

62 (1988), S. 53–70, hier S. 65, 67; Abromson, Morton C.: *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592–1605). A documented study*, New York u. a. 1981, hier S. 240–251; Mâle, Emile: *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris 1932, hier S. 109–112.

441 Fabre 1995, S. 145–148; zu Aufbau, Auslegung und Funktion der Quirinalgärten bzgl. Richeômes *Peinture spirituelle* vgl. Witte 2011, v. a. S. 103–111.

442 Die Thematik ist in einem separaten Abschnitt zwischen dem fünften und sechsten Buch lokalisiert; auch die Zusammensetzung von körperlichem und zeitlichem Ort des Gartens wird thematisiert, entsprechend der Metaphorik des ‚Gartens der Seele‘ („l'ame dévôte, jardin de Jesus-Christ“), vgl. zu dieser Interpretation Fabre 1995, S. 137–145; zur jesuitischen Thematik von Schlaf und Tod als Aufforderung zum *memento mori* vgl. auch Bailey 2003b, S. 130–131; ein thematisch entsprechender Bilderzyklus befand sich in der Krankenstation des Noviziats in S. Andrea al Quirinale.

443 Fabre 1995, S. 145–148; zu den Ausmalungen in S. Vitale in Verbindung mit den spirituellen Übungen der Jesuiten vgl. Bailey 2003b, S. 136–137.

444 Vgl. S. 254.

der Bewunderung von kleinteiligen sowie kleinformatigen Naturdingen auf realer und pikturaler Ebene. Dass auch gemalten Blumen und Pflanzen für den christlichen Betrachter um 1600 ein meditativer Charakter inhärent war, bezeugt nicht zuletzt auch Borromeos spiritueller Einsatz von Stilleben (vgl. [Kap. IV.3.1](#)).

Für den Leser sollten die Abbildungen im Traktat Orte der Erinnerung darstellen und so der Meditation dienen. Der von Richeôme beschriebene visuelle Eindruck von Gärten und Bildern will eine allegorische Bedeutung der Bilder vermitteln: Der beschriebene Reichtum und die Schönheit dieser Gärten verweisen eindeutig auf Gethsemane, den *hortus Christi* („jardin de Jesus-Christ“), womit nochmals auf die Märtyrertematik verwiesen ist.⁴⁴⁵

Besonders Jesuiten bedienten sich dieser Bilderzyklen, da die Märtyrertematik auf den in diesem Orden wichtigen Missionierungsgedanken hinweist.⁴⁴⁶ Im zweiten Buch der *Peinture spirituelle* wird die Bilderfolge der aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammenden und heute verlorenen jesuitischen Märtyrerszenen im Refektorium der Kirche S. Andrea al Quirinale beschrieben.⁴⁴⁷ Auch in der frühchristlichen Basilika San Vitale, die 1595 den Novizen von S. Andrea al Quirinale von Clemens VIII. übergeben wurde, ist ein entsprechender Freskenzyklus zu sehen.⁴⁴⁸ Die Erläuterungen zu den im siebten Buch beschriebenen Martyrien werden durch Bildtafeln ergänzt, wie etwa in der Darstellung des hl. Vitalis. Auch hier sind mit den Buchstaben A bis D die Stationen des Martyriums – und an anderer Stelle auch die Folterinstrumente – innerhalb des Bildfeldes markiert ([Abb. 87c](#)). Die sich im Längsschiff der Kirche befindenden Martyrien wurden von Tarquinio Ligustri ausgeführt (1599–1603,

⁴⁴⁵ Fabre 1995, S. 137–145.

⁴⁴⁶ Zuccari 1984, S. 140; Bailey 1999, S. 158; im Detail auch ders. 2003b, S. 131–133; Witte 2004, S. 190–197.

⁴⁴⁷ Zum Bilderzyklus in S. Andrea vgl. Bailey 2003b, S. 128–132; hier auch Abbildungen einiger Szenen, die in Form von Stichen in Richeômes *Peinture spirituelle* überliefert sind.

⁴⁴⁸ Die Kirche stammt aus dem 5. Jh. und wird unter den Jesuiten 1598 Clemens VIII. zugewiesen, vgl. Fabre 1995, S. 137–145; zum Refektorium in S. Andrea vgl. Bailey 1999, S. 158–159; zum Freskenzyklus in S. Vitale vgl. ders. 2013b, S. 136–137.

Abb. 89), die Szenen in der Apsis und im Hauptaltar stammen von Agostino Ciampelli und Andrea Commodi. Darüber hinaus ist bekannt, dass der von Gaspare Celio ausgemalte Portikus mit einer Darstellung von Folterinstrumenten auf den jesuitischen Berater Giovanni Battista Fiammeri zurückgeht.⁴⁴⁹ Der Freskenzyklus in San Vitale unterscheidet sich dadurch von anderen vergleichbaren jesuitischen Kirchengemälden, dass der Fokus in den Fresken des Längsschiffes weniger auf der *Qual* liegt, sondern vielmehr auf der Landschaft, in der die Martyrien situiert sind. Die Figuren erscheinen im Gegensatz zu ihrer Umgebung nicht nur proportional unterlegen, sie heben sich auch farblich nicht sonderlich davon ab. Die Proportionen von Landschaft und Figur sind mit den frühesten Kirchenlandschaften von Polidoro da Caravaggio in S. Silvestro al Quirinale vergleichbar wie etwa der *Landschaft mit der Geschichte der hl. Katharina von Siena* oder der *Landschaft mit der Geschichte der Maria Magdalena* von 1524 (Abb. 90a–Abb. 90b).⁴⁵⁰ In beiden Szenen sind die Figurengruppen entweder aus dem Zentrum gerückt beziehungsweise sie befinden sich komplett in der Peripherie entlang des Bildrandes, oder aber weit entfernt und dementsprechend kleinformatig im Bildhintergrund, wodurch die großen und mächtigen Bäume und Felsen der trockenen Wüstenlandschaft das gesamte Bildzentrum einnehmen. Später entstehen weitere Märtyrerzyklen in Verbindung mit Landschaftsdarstellungen in den jesuitischen Kollegien von S. Apollinare, S. Tommaso di Canterbury und S. Stefano Rotondo, letztere Kirche mit Ausmalungen von Niccolò Circignani (genannt ‚il Pomarancio‘), Matteo da Siena und Antonio Tempesta.⁴⁵¹ Entsprechend der didaktischen Nummerierungen innerhalb der Illustrationen in

449 Bailey 1999, S. 158; Zeri 1957, S. 56–59, 92–94; vgl. auch https://www.info.roma.it/monumenti_dettaglio.asp?ID_schede=356 (30.03.2017).

450 Zur Deutung der Landschaft und zu den Typologien der sakralen Landschaft (blühender Garten/felsige Wüste) vgl. Ribouillault 2011a, S. 259ff.; Witte 2004, S. 15–22; Jérôme Nadal gibt 1593 das *Evangelicae Historiae Imagines* mit Illustrationen der Wandbilder von S. Vitale und S. Silvestro heraus.

451 Das ungarische, deutsche und englische Kollegium; Papst Gregor XIII. war ein großer Förderer der *Società dei Gesuiti* und erbaute eine große Anzahl jesuitischer Kollege. So übergab er den Jesuiten diese drei Kirchen zur Nutzung, vgl. Zuccari 1984, S. 140; zu den Bilderzyklen in S. Vitale und S. Stefano Rotondo vgl. auch Zeri 1957, S. 56–59, 92–94; Monssen 1983; zu den Ausmalungen inkl. Abbildungen, auch bzgl. der Landschaftsmalerei in S. Stefano Rotondo vgl. Bailey 2003b, S. 131ff. u. Abb. 38–51.

Richeômes Traktat sind auch die Elemente in den Wandbildern in S. Stefano Rotondo mit Buchstaben versehen so etwa im *Martyrium des hl. Marius* von Niccolò Circignani (Abb. 91a, Abb. 91b).

Die Gärten von Kirchen und Klöstern in Rom und Umgebung aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, häufig in Benutzung von Ordensgemeinschaften wie den Jesuiten, spielen mit ähnlichen Raumkonzepten wie die Maler in den dort angebrachten Bildern. Grundlegend sowohl für die reale als auch die gemalte Landschaft (als Garten) ist das frühneuzeitliche Dualitätsprinzip der Natur, das sich vor allem in der Eremiten-Thematik manifestiert. Die einerseits gefährliche, feindliche, unnütze und somit als ‚hässlich‘ wahrgenommene Natur wird durch die wohlgefällige, nützliche und folglich als ‚schön‘ empfundene Natur komplementiert. Es handelt sich dabei um eine utilitaristische Naturschau beinahe aller Literaten des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, was etwa aus Reiseberichten aber auch aus der Kunstliteratur hervorgeht wie zum Beispiel in Baldassare Castigliones *Buch vom Hofmann* (1528).⁴⁵² Das Dualitätsprinzip wird in Klostergärten, so auch in den

⁴⁵² Büttner 2006, S. 125; vgl. auch Küster 1999, S. 112–113. Explizit formuliert in Baldassare Castigliones *Il libro del Cortegiano* (1528): „Die Hässlichen sind also meistens auch schlecht und die Schönen gut, und man kann sagen, dass die Schönheit das gefällige, heitere, angenehme und ersehenswerte Antlitz des Guten sei, und die Hässlichkeit das finstere, verdrießliche, widrige und traurige Gesicht des Bösen; und wenn Ihr alle Dinge betrachtet, werdet Ihr finden, dass die guten und nützlichen stets auch die Anmut der Schönheit haben. Seht Euch die Einrichtung dieses großen Kunstwerkes der Welt an, das zum Heil und zur Erhaltung alles Geschaffenen von Gott verfertigt worden ist: den runden Himmel, von so vielen göttlichen Lichtern geschmückt, und im Mittelpunkt die Erde, von den Elementen umgeben und durch ihr eigenes Gewicht gehalten; die Sonne, die kreisend das Ganze erleuchtet, sich im Winter dem tiefsten Zeichen nähert und dann allmählich nach der anderen Seite aufsteigt; den Mond, der jener sein Licht entnimmt, je nachdem er sich ihr nähert oder sich von ihr entfernt; und die anderen fünf Sterne, die in verschiedener Weise denselben Lauf verfolgen! Diese Dinge haben untereinander so viel Kraft des Zusammenhalts aufgrund einer notwendig gefügten Ordnung, dass, wenn man diese an einem Punkte veränderte, jene nicht zusammenbleiben könnten, und die Welt zugrunde gehen würde, sie sind ferner so schön und anmutig, dass der menschliche Geist sich nichts Schöneres vorzustellen vermag. Denkt nur an die Gestalt des Menschen, den man eine kleine Welt nennen kann; an ihm wird jeder Teil des Körpers als notwendig und kunstvoll gebildet und nicht als zufällig entstanden erkannt, die ganze Gestalt dann aber als äußerst schön, sodass man schwer urteilen könnte, ob die einzelnen Teile wie Augen, Nase, Mund, Ohren, Arme, Brust und alles andere dem menschlichen Antlitz und dem übrigen Körper

Novizengärten von S. Vitale und S. Andrea al Quirinale, evident, in Gärten, die typischerweise eine quadratische Vierung aufweisen. Die strenge Symmetrie ist nicht nur als Allegorie des Ausgleiches (*aequilitas*) im Mönchsleben zu verstehen, sondern auch als Gegensatz zum bewucherten, wilden, ursprünglichen Garten Eden. Der geordnete, kultivierte Klostersgarten weist dagegen ein Zentrum sowie klare Begrenzungen auf und wird, entsprechend Richeômes allegorischer Auslegung der Quirinalgärten, mit einer Vielzahl symbolischer Bestandteile als *hortus Christi* verstanden.⁴⁵³

mehr zum Nutzen dienen oder mehr Schönheit verleihen [...]. Verlassen wir die Natur und kommen wir zur Kunst! Was ist für Schiffe notwendiger als Bug, Spanten, Rahen, Mast, Segel, Steuer, Ruder, Anker und Taue? Alle diese Dinge besitzen jedoch so viel Schönheit, dass es dem Betrachter scheint, sie seien ebenso des Vergnügens halber wie wegen des Nutzens so erfunden worden.“ Dt. Übersetzung zitiert nach Castiglione 1986, S. 393–395, 4. Buch, Kap. LVIII.

„I brutti adunque per lo più sono ancor mali e li belli boni; e dir si po che la bellezza sia la faccia piacevole, allegra, grata e desiderabile del bene; e al bruttezza la faccia oscura, molesta, displicevole e trista del male; e se considerate tutte le cose, troverete che sempre quelle che son bone ed utili hanno ancor grazia di bellezza. Eccovi il stato di questa gran machina del mondo, la qual, per salute e conservazion d’ogni cosa creata è stata da Dio fabricata. Il ciel rotondo, ornato di tanti divini lumi, e nel centro la terra circondata dagli elementi e dal suo peso istesso sostenuta; il sole, che girando illumina il tutto, e nel verno s’accosta al più basso segno, poi a poco a poco ascende all’altra parte; la luna, che da quello piglia la sua luce, secondo che se le appropinqua o se le allontana; e l’altre cinque stelle, che diversamente fan quell medesimo corso. Queste cose tra sé han tanta forza per la connexion d’un ordine composto così necessariamente che, mutandole per un punto, non poriano star insieme e ruinarebbe il mondo; hanno ancora tanta bellezza e grazia che non posson gl’ingegni umani imaginar cosa più bella. Pensate or della figura dell’omo, che si po dir piccolo mondo nel quale vedesi ogni parte del corpo esser composta necessariamente per arte e non a caso, e poi tutta la forma insieme esser bellissima; tal che difficilmente si poria giudicar qual più o utilità o grazia diano al volto umano ed al resto del corpo tutte le membra, come gli occhi, il naso, la bocca, l’orecchie, le braccia, il petto e così l’altre parti. [...] Lassate la natura e venite all’arte. Qual cosa tanto è necessaria nelle navi quanto la prora, i lati, le antenne, l’albero, le vele, il timone, i remi, l’ancore e le sarte? Tutte queste cose però hanno tanto di vensità che par a chi le mira che così siano trovate per piacere come per utilità [...]“ Zitiert nach Castiglione 1984, S. 336–337, 4. Buch, Kap. LVIII.

⁴⁵³ Comito 1979, S. 35–49. Die Brunnen und Bäume von Klostersgärten werden als Zentren verstanden; der Baum des Lebens wird als kosmischer Baum verstanden: Seine Zweige tragen die Welt und sind im Material des Kreuzes für alle Ewigkeit umgesetzt. So entspricht auch die Kreuzform der perfekten quadratischen bzw. rechteckigen Anlage. Zum Symbolismus in Klostersgärten vgl. Daniélou, Jean: *Primitive Christian symbols*, London 1964, hier S. 25–41; zum Gegensatz des geordneten Gartens als Wiederbelebung der Antike und zum Park mit vorgefundenen Ruinen aus der Antike vgl. Lazzaro 1990, S. 107.

Vergleicht man nun dieses Dualitätsprinzip von wilder und kultivierter Natur in Form von Gärten mit der zeitgenössischen Landschaftsmalerei von etwa 1550 bis 1600, wird schnell deutlich, dass auch in der Malerei religiöse und profane Raumkonzepte mit diesem Gegensatz spielen.⁴⁵⁴ In unserem Fallbeispiel, der *Berglandschaft mit Eremit* von Jan Brueghel d. Ä. (Abb. 75), erzeugt der Maler einen deutlichen Kontrast zwischen dem kultivierten, rechteckig-symmetrischen Gemüsegarten im Bildmittelgrund und der sich dahinter anschließenden, wilden, gefährlich anmutenden Natur. Die Grenze zwischen beiden Sphären wird zudem farblich durch einen starken Kontrast entlang des horizontalen, hinteren Endes des bebauten Feldes betont. Das heißt, selbst die eremitische Weltflucht in die menschenleere Einsamkeit wird im Rahmen eines kultivierten ‚Gartens‘ lokalisiert, der vor allem durch die Darstellung des Gegenteiligen als solcher erkennbar wird. Weitere Bildbeispiele, die die Dichotomie von kultivierter (schöner) und wilder (hässlicher) Natur aufweisen, finden sich auch in bildlichen Darstellungen von Kloster- und profanen Villengärten, die häufig im gleichen Gebäude abgebildet sind und so aufeinander verweisen. Ein Stich Étienne Dupéracs von der Villa d’Este in Tivoli (1573, Abb. 92) zeigt einen profanen Villenbau aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der im Bildzentrum die nach symmetrischen Prinzipien gestaltete Gartenanlage mit einem klaren Zentrum präsentiert sowie die durch eine klare Begrenzung abgetrennte, nicht-geometrische Landschaftsnatur außerhalb dieser Anlage. Dabei lässt sich zwischen den drei Kategorien des kultivierten ‚Weinberges‘ (*vigna*), des ‚wilden‘ (Jagd-)Parkes (*barco*) sowie des ‚Waldes‘ (*bosco*) unterscheiden.⁴⁵⁵ Vor diesem Hintergrund lassen sich profane Gartenanlagen, wie etwa in Tivoli, als Orte verstehen, an denen sich Natur und Kunst verbanden, so etwa durch die enthaltene Grotte.⁴⁵⁶ Ein vergleichbares

454 Zu dieser Dichotomie vgl. Schama 1996, S. 553–575: der Garten als kultiviertes Arkadien, speziell der Klostergarten wird dabei durch die Mauern symbolisiert; dagegen galt der *sacro bosco* als sorgfältig un gepflegtes Gebiet am Rande eines Gartens, quasi als Schwelle zur rohen Natur, vgl. Pans Arkadien als Sinnbild des Chaos; zum Motiv des Gartens in der religiösen Malerei vgl. Brunon 2011, S. 294–299. Zu arkadischer Naturbildlichkeit bis Giorgione vgl. Korbacher 2007.

455 Lazzaro 1990, S. 109–112. – Vgl. auch S. 214. – Zur Kultivierung von Landschaft in Italien vgl. Colantonio 2004.

456 Falda 1994, S. 7; Lazzaro 1990, S. 239–241.

Dualitätsprinzip von wilder und kultivierter Naturschau ist in der Villa Lante in Bagnaia vorzufinden: Zum einen ist dort ein Fresko mit der Villa Lante (1574–1578, Abb. 72) inklusive Villengärten zu sehen, zum anderen ein Wandbild, das die Villa Farnese in Caprarola (1574–1578, Abb. 73) darstellt.⁴⁵⁷ Auch hier zeugt das Raumkonzept von einem starken Kontrast aus einer dezidiert symmetrisch-kultivierten und einer natürlich-wilden Landschaftsnatur. Dabei treten deutliche, ikonografisch voneinander abgegrenzte Dichotomien auf, zwischen Zentrum und Peripherie, Symmetrie und Asymmetrie, Ordnung und Unordnung, Hell und Dunkel.

Sowohl gemalte als auch reale Villen- und Klostergärten nutzte man für bestimmte geistige Aktivitäten. Entsprechend des platonischen Topos des *locus amoenus* bestand in Renaissance-Gärten eine rhetorische sowie philosophische Tradition für die starke Bindung zwischen Tätigkeit und Ort. Basierend auf ihrer formalen Gestaltung waren Gärten seit jeher Nutzorte und Lustorte zugleich (der persische Ursprung des Wortes ‚Paradies‘ in der Bedeutung von ‚Lustpark‘ hängt damit zusammen). In ihnen verband sich die *vita activa* und die *vita contemplativa* als Spiegel des menschlichen Lebens, was vor allem auch das Mönchsleben betraf. Die klassischen mit dem Garten (als *locus amoenus*) verbundenen Aktivitäten speisen sich aus den Bereichen der Dichtung, Philosophie (auch Theologie) und Liebe. Den unterschiedlichen Nutzern, von Mönchen über Philosophen, von Dichtern bis hin zu Liebenden, ist Sehnsucht nach dem irdischen Paradies gemein.⁴⁵⁸

457 Zu humanistisch geprägten Villengärten in der italienischen Renaissance vgl. Comito 1971; ders. 1979; ders. 1991; Falda 1994; Lazzaro 1990; Lazzaro, Claudia: „The sixteenth-century central Italian villa and the cultural landscape“, in: *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XVe et XVIe siècles (actes du colloque, Tours 1992)*, hg. von Jean Guillaume, Paris 1999, hier S. 29–44.

458 Falda 1994, S. 7; Comito 1979, S. XI, 1–3, 9 u. v. a. S. 51–52, mit Bezug auf Platon; hier auch bzgl. der Hesperidengärten in mythologischer Auslegung; vgl. auch Comito 1991; Lazzaro 1990, S. 11–12, Anm. 33–35 u. S. 118; zur privaten und öffentlichen Nutzung, die u. a. aus Landwirtschaftstraktaten in Nord- und Mittelitalien hervorgeht, vgl. Coffin 1982; zur Rolle der Agrikultur im Zusammenhang mit Bußlandschaften während der Gegenreformation vgl. Aksamija 2011, S. 150ff.; Ribouillault 2011a, zur These der Kontemplation von Garten und Landschaft aus dem Verlangen nach Wiederherstellung der paradiesischen Agrikultur als Utopie in ganz Europa vgl. ebd. S. 278, zur Beziehung von Sakralität und Landwirtschaft vgl. ebd. S. 262; zum *lex hortorum* vgl. Coffin 1991, v. a. S. 21ff., 245ff.; ders. 1982.

Die erläuterte symmetrische Anordnung der Gärten ist dabei als Verweis auf die kosmische Ordnung zu verstehen, Garten und Welt entsprechen folglich dem Verhältnis zwischen Mikro- und Makrokosmos.⁴⁵⁹ Noch deutlicher wird die Parallelisierung durch den enzyklopädischen Anspruch der Bepflanzung von Gärten, die im Kontext frühneuzeitlicher Sammelleidenschaft, Wissens- und Weltordnung zu verstehen ist (vgl. Kap. V.1.1).⁴⁶⁰ Wie Bartolomeo Taegio 1559 in seiner Abhandlung *La Villa* schreibt, liege der Zweck des Aufenthaltes in einem (Villen-)Garten mitunter darin, mittels der visuellen Erfahrung der vielfältigen Naturelemente (Erde, Wasser, Flora, Fauna, Mineralien) zu einem geistigen Aufstieg bis zum Erkennen des Schöpfergottes zu gelangen. Das Medium des frühneuzeitlichen Gartens eignet sich folglich, ganz im Sinne Richeômes und auch Borromeos, als ideale Erkenntnisquelle der (göttlichen) Weltordnung.⁴⁶¹

Weitere Gemeinsamkeiten zwischen profanen und religiös genutzten Gärten bestehen zum einen in der aus der Antike überlieferten Übernahme ländlicher Villen durch Mönche, zum anderen entstammt das den antiken Quellentexten zugrunde liegende Vokabular dem spätrömischen Villenkult. Der Kirchenvater Augustinus berichtet etwa in seiner Schrift *De ordine* (um 386) über seinen eigenen ländlichen Rückzug, der ihm dazu diene, die „Früchte der reichen Freizeit“ zu genießen. In der Zeit des *otium liberale* konnte folglich der Geist ‚bebaut‘ werden, was sozusagen einer ‚göttlichen Bepflanzung‘ gleichkam.⁴⁶² Die göttliche Kultivierung des Geistes in der Umgebung eines Gartens konnte sowohl damals als auch in der Frühen Neuzeit mithilfe der Mnemotechnik erfolgen. Diese spielt im Rahmen der spirituellen Übungen eine wichtige Rolle, indem sie beispielsweise zur Memorisierung der Heilsgeschichte eingesetzt werden kann.⁴⁶³ Eine entsprechende mnemotechnische Funktion ist auch Richeômes Beschrei-

459 Zur Metapher von Mikro-/Makrokosmos vgl. S. 221.

460 Zu einer Auslegung der Quirinalgärten, beschrieben in Richeômes *Peinture Spirituelle*, u. a. als Herbarium, vgl. Witte 2011, S. 103ff.

461 Lazzaro 1990, S. 10–11; Taegio 1559, v. a. S. 9–10; vgl. dazu auch ders. 2011.

462 Comito 1979, S. 35–49.

463 Lazzaro 1990, S. 15.

bungen und Bildtafeln zum Noviziat auf dem Quirinalshügel in der Abhandlung *La Peinture Spirituelle* von 1611 inhärent.

Zusammenfassend: Die Formen wilder und kultivierter Natur werden seit dem 16. Jahrhundert mit ganz spezifischen Tätigkeiten verbunden: vom kultivierten, paradiesischen Garten einer Villa oder eines Klosters, dem *locus amoenus* nach antikem Vorbild, welcher der Augenlust diente und als Ort philosophischer Diskurse galt, bis hin zur wilden Natur, die zum einen Bedrohung, zum anderen aber auch willkommener eremitischer Rückzugsort sein konnte (vgl. Kap. IV.1.3, IV.2.2, IV.3.2). Letzteres spielt vor allem für die Gärten des Jesuitenordens sowie deren Praktiken der Bildmeditation eine zentrale Rolle.⁴⁶⁴ Der frühneuzeitliche Garten hat sich als Ort der privilegiertesten Momente eines Menschen herausgestellt, in denen das Ich mit der Welt eins wird.⁴⁶⁵ Die aus dem Aufenthalt in frühneuzeitlichen Gärten gewonnenen Seheindrücke sind in spirituellen Quellentexten dokumentiert. Sie geben Aufschluss über eine ähnliche Rezeption von real existierenden Gärten sowie bildlich dargestellten Landschaftsgärten. Den untersuchten Formen realer und gemalter Landschaft im Zeitraum von etwa 1550 bis 1610 liegt jeweils eine Verweiskfunktion zugrunde. Die malerische Darstellung von Landschaftsorten sollte der privaten Einkerkehr dienen, entsprechend den real existierenden und begehbaren Gärten von Kloster- oder Villenanlagen. Beide Repräsentationsformen der Natur sind als ästhetisch wahrgenommene Landschaft zu verstehen, sie fungierten als Medium für den geistigen Aufstieg zu einer höheren Wahrheit. Im öffentlichen Raum konnte dies zunächst am Beispiel der religiös genutzten Klostersgärten auf dem Quirinalshügel in Rom gezeigt werden, wobei sich sowohl deren reale Benutzung durch den Besucher nachweisen ließ als auch die vermittelte Nutzung in Form von Reproduktionen in Richeômes spirituellem Traktat. Einen Spezialfall der vermittelnden Funktion von Landschaftsdarstellungen stellen die freskierten Gartendarstellungen der Villa Lante in Bagnaia dar,

⁴⁶⁴ Höltgen 2004. Zum antiken Vorbild von Gärten und Villenausmalungen, speziell Landschaftsdarstellungen, und zur frühneuzeitlichen Rezeption derselben vgl. Büttner 2006, S. 26–36, 73; zur Kultivierung von Landschaft vgl. Colantonio 2004.

⁴⁶⁵ Comito 1979, S. XI.

indem sie die realen Villengärten im Gebäudeinneren widerspiegeln. Realität und Fiktion greifen so ineinander, die Grenze zwischen dem Einsatz von Bildern und dem tatsächlichen Aufenthalt der Zeitgenossen in der Natur in Form von Gärten löst sich auf. Die bisher skizzierten Natur- und Landschaftskonzepte im öffentlichen (Kirchen-)Raum zwischen 1550 und 1600 legen nahe, dass die den Menschen umgebende Natur als Ort göttlichen Ursprungs sowie göttlicher Weisheit gesehen wurde. „Alle Details sowie die gesamte Bildstruktur sind einer meditativen Form der Rezeption verpflichtet“.⁴⁶⁶ Reale und gemalte Landschaft, beide auch in Form von kultivierten Gärten, werden so zu einem „Assoziationsraum“⁴⁶⁷ religiöser Auslegungen, aber auch zum Instrumentarium der Mnemotechnik und nicht zuletzt zum Gegenstand geistiger sowie physischer Regeneration.

⁴⁶⁶ Büttner 2006, S. 125.

⁴⁶⁷ Ebd., hier bzgl. der früheren Eremitenbilder Bellinis und seiner Zeitgenossen, was in diesem Fall aber auch auf das späte 16. Jh. zutrifft.

V Die Facetten des Gattungsdiskurses: Bedingungen – Akteure – Strategien

1 Wissensorganisation und Sprachrelevanz

Nachdem bisher auf verschiedenem Wege ein sich direkt oder indirekt manifestierendes Gattungsbewusstsein bei Künstlern und Rezipienten aufgezeigt werden konnte, wird es in diesem letzten Teil um den schriftlich fixierten, gesamteuropäischen Gattungsdiskurs gehen, der in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts neue Relevanz erlangt. Grund hierfür sind die unterschiedlichen Neuheitskonzepte in der Malerei, die – so soll gezeigt werden – mit einer Erweiterung und grundsätzlichen Veränderung des Gattungsspektrums um 1600 zusammenhängen.¹ Bevor die unterschiedlichen Positionen vergleichend betrachtet werden, stellt sich zunächst die Frage nach den möglichen Erklärungsmodellen für ein ‚Denken in (Bild-)Gattungen‘. Wie aus den kunsttheoretischen Quellen ersichtlich wird, existiert sowohl das Phänomen einer Ausdifferenzierung der Malerei nach bestimmten Kriterien als auch das Phänomen einer Hierarchisierung dieser ‚Bildformen‘ innerhalb einer Rangfolge. Systematische Kategorisierungen dieser Art sind in den antiken Quellen nicht vorhanden, erst im ausgehenden 16. Jahrhundert verdichten sich solche Gattungsreflexionen. Da sich die beschriebenen Phänomene insofern auf die Jahrzehnte um 1600 konzentrieren, soll die Hypothese aufgestellt werden, dass hierfür ein epistemologischer Wandel nötig war. Dieser soll anhand von taxonomischen sowie enzyklopädischen Wissensformen und Wissensordnungen veranschaulicht werden. Auch die Relevanz von Sprache für die Wahrnehmung von Bildgattungen gilt es in diesem Zusammenhang bewusst zu machen (Kap. V.1.1). Das vorgeschlagene Denkmmodell soll als Ausgangspunkt für die Quellendiskussion dienen.

1 Bzgl. des Zusammenhangs zwischen der Veränderung des Gattungsspektrums und den Neuheitskonzepten in der Malerei um 1600 vgl. S. 6.

Der zweite Teil der Vorüberlegungen besteht aus einer etymologischen Untersuchung der historischen Terminologie im Umfeld der Bildgattungen (Kap. V.1.2), gerade weil es sich um eine retrospektive Begriffsverwendung handelt. Das Aufkommen oder Ausbleiben bestimmter Gattungsbegriffe sowie -namen ist deshalb relevant, weil so auf sprachlicher Ebene mögliche Systematisierungen des Bildspektrums im zeitgenössischen Seh- und Bewusstseinshorizont evident werden. Es soll bewusst gemacht werden, dass eine Auffächerung der Malerei in Bildgattungen nicht ausschließlich, aber eben auch mit einer sprachlichen Fixierung zusammenhängt.

In einem zweiten Schritt soll der Fokus auf den schriftlich fixierten Gattungsstreit des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts gelegt werden (Kap. V.2–V.3). Hierfür wird angenommen, es bestünde ein Spannungsverhältnis zwischen einem Normierungsprozess, welcher einerseits durch die Positionen von Einzelpersonen sowie Institutionen vermittelt wird, und andererseits dem Brechen dieser Normen, die sich als Gegenpositionen in Malerei und Theorie manifestieren. Von besonderem Interesse wird Vincenzo Giustinianis Malereiabhandlung (1617–1618, Kap. V.2) sein, die deshalb als exemplarische Gegenposition zu den klassischen Normen – und zugleich als Schlüsseltext der vorliegenden Arbeit – unter die Lupe genommen wird, weil es sich um eine neuartige, systematische Gattungsreflexion handelt. Erstmals soll hierfür das Originalmanuskript ins Deutsche übersetzt und dieses vor allem auch in Hinblick auf die Wahrnehmung von Landschaftsmalerei analysiert werden. Da die Abhandlung in Bezug zur Privatsammlung Giustinianis steht, werden auch auf produktionsästhetischer Ebene aktuelle künstlerische Positionen in den Blick genommen – wenn gleich ohne eine separate Fallstudie.

Schließlich wird es in einem dritten Schritt um eine theoretische Kontextualisierung der Position Giustinianis innerhalb des Gattungsstreites gehen. Hierfür gilt es, unterschiedliche Positionen vor und nach der Zeit Giustinianis aufzuführen (Kap. V.3). In unterschiedlichen Textsorten werden sowohl gattungstheoretische Definitionen abgehandelt als auch in diskursiver Form die Beschaffenheit, Ausdifferen-

zierung und/oder Hierarchisierung dieser unterschiedlichen Bildformen debattiert (Kap. V.3.1). In einem letzten Abschnitt gilt es, die wichtigsten Malereisystematiken der italienischen Kunsttheorie aus Kapitel V.2 und V.3.1 (Lomazzo – Giustiniani – Mancini) vergleichend zu betrachten. Daran anschließend sollen über den rein theoretischen Diskurs hinaus auch auf produktionsästhetischer Ebene die unterschiedlichen künstlerischen Positionen deutlich gemacht werden (Kap. V.3.2). Vor dem Hintergrund einer grundlegenden Diskrepanz zwischen normativer Theorie und Kunstproduktion – so die Annahme – sollen Normbrüche in der Malerei untersucht werden. Exemplarisch hierfür werden Annibale Carraccis sowie Caravaggios Bildstrategien zwischen Ironisierung und Subversion unter die Lupe genommen. Es ist zu zeigen, dass gerade das Zusammenwirken von Normierungsprozessen und Affirmieren, Spielen oder Überschreiten der Gattungsgrenzen den komplexen historischen Gattungsdiskurs in Bild und Text ausmacht.

Den Abschluss der gattungstheoretischen Untersuchung bildet ein Ausblick auf den größeren zeitlichen sowie räumlichen Kontext der Gattungsnormierung auf gesamteuropäischer Ebene (Kap. V.3.3). Untersucht wird dabei der schriftliche Diskurs im Zeitraum von 1667 bis 1795 mit Fokus auf Frankreich, welcher in Wechselwirkung mit der Gattungsdebatte in Italien zu verstehen ist. Den nur kurze Zeit danach liegenden Schlusspunkt der Untersuchung wird das erste Landschaftstraktat in der Kunstliteratur kurz vor 1800 bilden, womit sich ‚Landschaft‘ im historischen Seh- und Wahrnehmungshorizont endgültig als Bildgattung konstituiert hat.

1.1 Ein neuer taxonomischer Denkraum

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts tritt ein Phänomen in Erscheinung, das mit der zeitlich übereinstimmenden Genese der Bildgattungen, in Form von Ordnungsprinzipien und zugleich Hierarchisierungsformen von Bildern bei Künstlern und Betrachtern, in Zusammenhang zu stehen scheint: Auf gesamteuropäischer Ebene ist eine Transformation des enzyklopädischen Wissenssystems und seiner Ordnungen

festzustellen, was sowohl die Bandbreite der Wissenschaftsgebiete als auch die spezifische Wissensorganisation betrifft. Im Konkreten interessiert uns dabei das Phänomen der systematischen Visualisierung von Wissen, wobei das Material enzyklopädisch gesammelt und zugleich in Buchform taxonomisch geordnet wird. Der Begriff Taxonomie meint dabei ein Ordnungssystem beziehungsweise ein Klassifikationsschema, in dem die zu untersuchenden Dinge nach bestimmten Kriterien und mittels (neuer) Nomenklatur hierarchisch aufgeschlüsselt werden. „Eine Taxonomie besteht in einer nach bestimmten Regeln vorgenommenen ‚Einschachtelung‘ von Mengen“ und dient „zur Darstellung logischer Abhängigkeiten und systemischer Zusammenhänge“.² Das Wissen und diese so definierten Klassen, Unterklassen, Gattungen, Arten und so weiter innerhalb eines ‚taxonomischen Tableaus‘ werden vor allem auch grafisch in Form von Baumschemata beziehungsweise Flussdiagrammen neu visualisiert.³ Zu den zentralen Wissenschaftsgebieten dieser neuen Systematik zählen die Botanik und Zoologie, die dem enzyklopädischen Anspruch folgend Naturalienkabinette füllten und eine ganze Reihe an naturhistorischen Konvoluten von Zeichnungen hervorbrachten.⁴

2 Vom griech. *taxis*, übers. ‚Ordnung, Rang, Stellung, Einrichtung‘ und *nomos*, übers. ‚Regel, Gesetz‘, vgl. dazu Michel 2007b, S. 107, hier auch allg. zu taxonomischen Ordnungssystemen in Enzyklopädien.

3 Foucault 1986, S. 172, 179–180, 203; ders. 1973. Zum Tableau-Begriff bei Foucault vgl. Graczyk 2004, hier S. 13–14: „Der neue Typus des Wissens [gibt] im 17. und 18. Jahrhundert, dessen Kern Foucault als ‚Tableau‘ definiert, das Denken in Analogien auf und artikuliert die Dinge und ihre Ordnung in einem neuen zeichenhaften Bezugssystem“. – Zu Wissensformen vgl. auch S. 297. Zur Organisation und Struktur der Ähnlichkeitsepisteme im 16. Jh. vgl. Hempfer 1993, v. a. S. 24–28, 36–39. Hempfer präzisiert ausgehend von Foucault die *episteme* als Bedingungen der Möglichkeit des Redens und somit der Konstitution von Wissen/Wirklichkeit, vgl. ebd. S. 26–27; er präzisiert zudem den Diskursbegriff Foucaults als System des Denkens und Argumentierens, das von einer Textmenge abstrahiert ist, vgl. ebd. S. 24–25.

4 Beispielsweise durch die Umstrukturierung bestehender Bereiche und die Erfassung neuer Bereiche, durch die Transformation der Disziplinen, vgl. Ventura 2009. „Die Pluralisierung der Erfahrungswelten stellt auch auf neue Art die Frage nach der Ordnung der Welt und des Wissens“, vgl. Friedrich 2009, S. 195. – Zur enzyklopädischen Kultur der Renaissance vgl. Grote 1994; Schierbaum 2009; Serrai 1991; Olmi 1992, hier u. a. zur Neugierde als treibende Kraft und zur Frage nach dem enzyklopädischen Anspruch auf Vollständigkeit in verschiedenen Sammlungstypen. Zu Sammelbildern der Frühen Neuzeit vgl. Ganz 2006.

Betrachtet man nun die zeitliche Korrelation mit der Auffächerung der Bildgattungen seit der zweiten Hälfte des Cinquecento in Bild und Text – mit einer Verdichtung des Phänomens um 1600 – liegt die Vermutung nahe, dass die Veränderung der Wissensorganisation, vor allem in Form von grafischen Baumdiagrammen, mit der Gattungsauffächerung innerhalb der Malerei zusammenhängt. Oder anders gesagt: Es soll die These aufgestellt werden, dass sich das innerhalb des visuellen sowie schriftlichen Malereidiskurses zu beobachtende Gattungsbewusstsein seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert aus dem Impuls eines neuen, taxonomischen Denkraums heraus generierte. Grund für diese Annahme ist die Herausbildung von Malereigattungen, die mit einer semantischen Veränderung beziehungsweise Erweiterung des Vokabulars im Rahmen der Gattungsdiskussion ab Mitte des 17. Jahrhunderts einhergeht: So tauchen zum einen Gattungsnamen, wie etwa der Begriff *paesaggio*, in Kunstliteratur, Briefkorrespondenz, Lexika und Enzyklopädien auf – gemeint ist dabei ein ästhetisch wahrgenommener, gemalter Naturausschnitt. Zum anderen sind auf Grundlage dieses neuen Vokabulars seitens der Künstler, Sammler, Auftraggeber und Kunsttheoretiker konkrete Überlegungen zu Gattungsauffächerungen bis hin zu expliziten Hierarchien nachweislich in dieser Zeit ausformuliert worden, was in den folgenden Kapiteln noch zu zeigen sein wird. Erst die neuen Begriffe scheinen folglich – zumindest bis zu einem gewissen Grad – auch einen veränderten Diskurs ermöglicht zu haben.

Als Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen soll das epistemologische Epochenmodell von Michel Foucault dienen. Dessen These zu einem neuen, durch Diskontinuität im Denken erzeugten, taxonomisch-kategorischen Denkraum, der sich im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert vollzieht, lässt sich mit der Gattungsfrage in Verbindung bringen.⁵ Die Diskurs-These besagt, dass es „in einer Kultur, und in einem bestimmten Augenblick [...] immer nur eine Episteme [gibt],

5 Zu dieser Verbindung vgl. auch Rosen 2011, S. 475–486, mit weiterführender Literatur. ‚Episteme‘ ist als Instanz zu verstehen, die „die historischen Bedingungen definiert, unter denen ein bestimmtes Denken möglich wird“, zitiert nach Brieler, Ulrich: *Die Unerbittlichkeit der Historizität. Foucault als Historiker*, Köln u. a. 1998, S. 122.

die die Bedingungen definiert, unter denen jegliches Wissen möglich ist. Ob es sich nun um das handelt, das in einer Theorie manifest wird, oder das, das schweigend durch eine Praxis eingehüllt wird, spielt dabei keine Rolle.“⁶ Die Dinge wurden nach Foucault nicht mehr durch das Prinzip der Ähnlichkeit, sondern entweder mittels ihrer Unterschiede oder aber ihrer gemeinsamen Merkmale beschrieben. Die neue Anordnung des Wissens in einem „taxonomischen Raum der Sichtbarkeit“⁷ hatte sich fundamental verändert. Man konnte die Seinsbereiche und Dinge mittels Gattungen, Arten/Untergattungen, Klassen und Ordnungen einteilen und voneinander abgrenzen.⁸

„Ob sich für die Frühe Neuzeit eine epochenspezifische Anschauungsform ausmachen lässt, die in einem homogenen Zeichenbegriff gründet, einer ‚Episteme der Ähnlichkeit‘, mag bezweifelt werden“, so Udo Friedrich, „nicht aber ihre Ausprägung als eine dominante Denkform unter anderen.“⁹ Im 16. Jahrhundert funktioniert die Beziehung von *res* (Sache) und *verba* (mediale Vermittlung) in Form von Vergleichen, Analogien, Ähnlichkeiten und Metaphern. „Analogie und Ähnlichkeit [...] sind für die Frühe Neuzeit elementare Mittel der Erkenntnis, nicht nur in der Theologie [Naturallegorese] und Medizin [Signaturlehre vgl. Paracelsus], sondern auch in der Naturgeschichte [vgl.

6 Foucault 1986, S. 213–214.

7 Ebd. S. 82, 88–89, 180–189.

8 Ebd. Die Unterscheidung beider Modelle der Gattungsbegründung (‚System‘ versus ‚Methode‘) soll hier nicht weiter relevant sein, da es vielmehr von naturwissenschaftlicher Relevanz ist; vgl. auch White, Hayden V.: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart 1986, v. a. S. 277–280. – Zur Kritik an Foucaults Epochenaufteilung vgl. Otto 1992; Hempfer, Klaus W.: „Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende““, in: *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, hg. von ders., Stuttgart 1993, S. 9–45; Mehlretter 2013, v. a. S. 331–338, hier mit Rekurs auf Küppers These der Zwischenschritte zwischen analogischem und taxonomischem Diskurs in Bezug auf die Literaturwissenschaft (vgl. Küpper, Joachim: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen 1990); Mehlretter plädiert anknüpfend an Foucault für einen analogischen Spezialdiskurs, der als Teil des umfassenden Verhältnisses von Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit zu verstehen ist; mit weiterführender Literatur. – Zum Kriterium des unterscheidenden Merkmals innerhalb von Flussdiagrammen und Taxonomien vgl. Michel 2007b, v. a. S. 107–109, 114–115.

9 Friedrich 2009, S. 226.

Seinsstufen/Mikro- und Makrokosmos]¹⁰. Es galt die Ableitung aus Bezeichnungen, aus dem Greifbaren zu machen, um so dem Sinn nachzugehen und einen Erkenntniswert aus dem Zeichensystem zu gewinnen. Vor dem Hintergrund dieses Denkmodells konnte nur gedacht werden, was sprachlich ausgedrückt werden konnte (vgl. das historisch wandelbare Sagbare¹¹). Auch hier bedingen die historischen Möglichkeiten der Sprache die Rezeption beziehungsweise das Bewusstsein. Bezogen auf die Herausbildung des Gattungsspektrums im Seh- und Bewusstseinshorizont der Zeitgenossen war also erst ein neuer taxonomischer Denkraum nötig, hinter dem die Episteme der Ähnlichkeit des 16. Jahrhunderts allmählich zurücktrat – so die Hypothese.

Im Folgenden soll das Modell Foucaults als zentraler Impuls sowohl für die neue Raumbeschreibung in den Naturwissenschaften (vgl. Kartografie, Botanik, Zoologie) als auch für die neue, enzyklopädische Wissensordnung verstanden werden. Die unterschiedlichen visuellen Ordnungen des Wissens (Tableau, wissenschaftliche Zeichnung, (Baum-)Diagramm etc.) basieren auf einem Bedürfnis nach visueller beziehungsweise schriftlicher (An-/Neu-)Ordnung und Konstruktion der Seinsbereiche (v. a. *artes* und *scientia*) und der sichtbaren Welt¹² – wozu nicht zuletzt auch die Malerei zählt. Im Folgenden soll deshalb überlegt werden, wie sich infolge der „encyklopädischen Wissenskultur“¹³ in der Zeit um 1600 ein neues Bewusstsein für die Bildgattungen in Theorie und Praxis generieren konnte.

10 Ebd. v. a. S. 217–226, mit weiterführender Literatur. Dazu im weiteren Kontext der historischen Diskursanalyse vgl. Landwehr 2008.

11 Vgl. dazu Rosen 2011, S. 476, mit weiterführender Literatur.

12 Zur These der Neuordnung von Welt und Wissen vgl. auch Friedrich 2009; zu Wissensformen und Wissensordnungen in der Frühen Neuzeit vgl. Marksches 2011, darin v. a. Siegel 2011; Schierbaum 2009; Kat.Ausst. Leipzig 2006; Dülmen 2004, darin v. a. Schneider 2004; Stammen 2004; Holländer 2000; Büttner 2003; Arnold 2008, darin v. a. Zollikofer 2008; Neumeister 1990; Meier-Staubach 2002; Eybl 1995; Michel 2007a; Pohle 2000. – Zu Wissensbäumen als visuelle Form der Ordnung im Zusammenhang mit frühneuzeitlichen Enzyklopädien vgl. Siegel 2011; Michel 2007b.

13 Zollikofer 2008, S. 128; vgl. dazu auch Grote 1994; Ganz 2006.

Sprachrelevanz

Zur Erhärtung der These ist zu überlegen, in welcher Beziehung Funktion und Relevanz von Sprache zur Bildrezeption stehen. Wie bereits erwähnt, scheinen erst die neuen Gattungsnamen (z. B. *paesaggio/paysage* u. Ä.) – im Unterschied zu den Gattungsbegriffen (z. B. *genere/genre*)¹⁴ – auch einen veränderten Diskurs ermöglicht zu haben. Für die Annahme einer Wechselwirkung von Sprache und Erfahrung – hier übertragbar auf Lexik und Gattungsbewusstsein – liefert Michael Baxandall ein zentrales Denkmodell. In seiner Untersuchung der Beziehung von Sprache und Wahrnehmung von Bildern geht er davon aus, dass jede Sprache ein System zur Klassifizierung von (visuellen) Erfahrungen darstellt. Erst die gesprochene oder geschriebene Sprache ermöglicht deshalb eine spezifische Betrachtungsweise und Kategorisierung des Sichtbaren,¹⁵ wobei stets versucht wird, diese Erfahrungen zu vereinfachen und in ‚leicht verdauliche Häppchen‘ zu teilen. Auf die Gattungsfrage übertragen würden Sammelbegriffe, Oberkategorien und dazugehörige Unterkategorien der Gattungsnamen eingeführt werden. So wäre beispielsweise die Landschaftsmalerei in Berglandschaften, Flusslandschaften, Weltenlandschaften, Seestücke und Ähnliches unterteilt worden. Weiterhin argumentiert Baxandall, liege das Problem darin, die komplexe und vielfältige Erfahrung mit dem relativ einfachen und begrenzten Sprachsystem zu beschreiben, weil dieses eine limitierte Anzahl an Kategorien aufweist.¹⁶ Natürlich können aber Kategorien in Beziehung gesetzt werden. So kann beispielsweise im Kunstdiskurs die Qualität eines Werkes mittels eines Vergleiches, einer Metapher oder aber durch den Verweis auf ihre Wirkung charakterisiert werden. Baxandall folgert daraus die Dominanz der Sprache gegenüber der Erfahrung.¹⁷ Wenn etwa eine sprachliche Differenzierung existiert (z. B. orange/gelb), können diese Dinge auch besser erkannt und

14 Vgl. die terminologische Unterscheidung von Gattungsbegriff (z. B. *genere*) und Gattungsname (z. B. *paesaggio*) bei Hempfer 2005, S. 6–7. – Vgl. dazu umfassend S. 29f.

15 Baxandall 1988, S. 8–10. Im Folgenden handelt es sich um eine nahezu wörtliche Übersetzung von zentralen Textstellen.

16 Ebd. S. 44–46.

17 Ebd.

memoriert werden. Die Sprache – und damit das Vorhandensein des Begriffs oder das allgemein Sagbare – schärft folglich die Beobachtung, die Erfahrung sowie das Wiedererkennen.

Baxandall argumentiert, dass das Erlernen und Zuordnen einer Bezeichnung für eine bestimmte Klasse von Phänomenen die Aufmerksamkeit auch auf die Qualität lenkt, die diese Klasse zu anderen abgrenzt. Wenn etwa für die Bildbetrachtung die Kategorie des *ordo* (Ordnung) antrainiert ist, wird ein Bild auch unter diesem Aspekt betrachtet werden. Bestimmte Seh- und Bewertungskategorien können deshalb als eine Art Ausübung visueller Aufmerksamkeit verstanden werden. Baxandall folgert daraus, dass das kollektive System an Konzepten, basierend auf einer kollektiven Erfahrung einer Sprache, die Aufmerksamkeit fokussieren könne. Sprachliche Möglichkeiten führen somit zu einer visuellen Fokussierung.¹⁸

Übertragen auf die Gattungsausdifferenzierung bedeutet das: Eine Fokussierung auf das Erkennen von Bilderreihen wird aufgrund bestimmter visueller Kriterien möglich. Wenn also eine Anzahl von Bildern unter dem gemeinsamen (und dominierenden) Merkmal der Landschaft (z. B. prominente Landschaft; querformatige Bilder mit verhältnismäßig kleinformatigen Figuren oder ein Landschaftsausschnitt ohne Figuren) gruppiert wird, bildet ‚Landschaft‘ folglich den kollektiven Gattungsnamen.¹⁹ Für die Definition eines solchen bedarf es bedeutungstragender Elemente – in der Malerei ist es das jeweilige Bildsujet –, die sich schließlich zur kollektiven Bezeichnung formieren. Die Aufmerksamkeit wird sodann auf die spezifische Qualität des gemeinsamen Merkmals gelenkt (das heißt die Qualität der Landschaftsdarstellung, Farbigkeit, Vielfalt, Wirkung etc.). Der schriftlich fixierte Kunstdiskurs unseres Untersuchungszeitraums ist durch topische Eigenschaften von Landschaftsmalerei bestimmt. Dazu zählen *vaghezza* (sinnlich-farbliche Bildqualität, abgeleitet von *vagare*, dem wandernden Blick), *amenità* oder *leggiadria* (Anmut, eigentlich

¹⁸ Ebd. S. 47–49.

¹⁹ Ebd.; vgl. dazu Zymner 2010, darin v. a. Pfisterer 2010; Hempfer 1973; ders. 2002.

aber eine Leichtigkeit weicher Formen ohne scharfe Konturen ähnlich dem *sfumato*), *grazia* (Gesamteindruck, ausgelöst von *leggiadria* und *vaghezza*, häufig im Sinne von Schönheit), *varietà* (Abwechslungsreichtum) und *copia* (Vielfalt).²⁰ Ein kurzer Blick auf die niederländische Kunsttheorie macht deutlich, dass dort seit van Mander die Mannigfaltigkeit in Form von Naturnachahmung und variationsreicher Imagination als zentrale Kategorie für die Beurteilung von Landschaftsmalerei galt. Unter dem Begriff *verscheydenheyt* (vgl. *varietas*) sind somit zugleich eine ästhetische Kategorie und eine Naturgebenheit zu verstehen.²¹

Zusammenfassend lassen sich die Überlegungen Baxandalls auf die Gattungsproblematik folgendermaßen anwenden: Erst die Formulierung des Sichtbaren, also der Kriterien und gemeinsamen Merkmale, in Form von Kunsttheorie, Lexika und Enzyklopädien konnte den Blick und die Wahrnehmung von Bildern in einer Art und Weise schärfen, dass eine Gattungsauffächerung im Denkhorizont der Zeit möglich wurde.

Enzyklopädische Wissensformen

Kommen wir zurück zu den enzyklopädischen Wissensformen sowie -ordnungen: Der Wissensspeicher der Frühen Neuzeit besteht nicht nur aus dem gedruckten Buch, sondern häufig auch aus „Anordnungen und Visualisierungen von Wissen in realen Räumen und in Bildform“.²² Auch unser Fallbeispiel der vatikanischen Landkartengalerie (Kap. IV.2) steht im Zeichen einer „verbreiteten enzyklopädischen Wissenskultur“²³ gegen Ende des Cinquecento, die in sich die Dar-

20 Zu den Begriffsdefinitionen vgl. Michalsky 2011, S. 163–164: Es handelt sich um topische Eigenschaften bzw. Termini in der kunsttheoretischen Landschaftsbeschreibung, die auch für die Niederlande seit van Mander gültig sind; vgl. Mander 1994–1999; vgl. auch Goodchild 1998, S. 69–100. Zu den Begriffen in der ital. Kunstliteratur vgl. auch Kap. IV.1.2; Vasari 2004, S. 186–188, 235–238.

21 Michalsky 2011, S. 165–214, zu van Mander vgl. ebd. S. 167–175; vgl. Mander 1994–1999. Zur *imitatio naturae* in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vgl. Eusterschulte 2000.

22 Pfisterer 2003b, S. 328.

23 Zollikofer 2008, S. 128; vgl. dazu auch Grote 1994; Ganz 2006.

stellungen von Welt, Natur (Landschaft) und Geschichte vereint.²⁴ Die Galerie ist vor diesem Hintergrund als „begehbare Enzyklopädie“²⁵ beziehungsweise „monumentale Bildenzyklopädie“²⁶ zu verstehen, deren Nutzen nicht zuletzt auch in dem eines „Wissensspeichers“²⁷ bestand. Ein bisher noch nicht erwähnter ikonografischer Bestandteil der Galerie ist geradezu exemplarisch für die systematische sowie enzyklopädische Naturordnung: Die Serie naturalistischer und profilansichtiger Vogeldarstellungen im Gewölbe sind den Untersuchungen Zollikofers zufolge weniger als Allegorien der kartografischen Schweise zu verstehen, sondern vielmehr, in Kombination mit den Landkarten, in Form von „monumentalisierten wissenschaftlichen Darstellungen.“²⁸ Zollikofer zeigt auf, dass die Vogelserie nachweislich nach der Vorlage des fast vollständig erhaltenen naturhistorischen Konvolutes von Zeichnungen des Arztes und Naturforschers Ulisse Aldrovandi entstanden ist.²⁹ Dieser besaß eine der berühmtesten Naturaliensammlungen in ganz Europa³⁰ und begründete in diesem Zusammenhang nicht nur den botanischen Garten in Bologna (1567)³¹, sondern verfasste zudem umfassende, systematisch angelegte sowie illustrierte naturhistorische Schriften.³² Nicht nur botanische Gärten, auch frühneuzeitliche Gärten im Allgemeinen zeichnen sich meist durch den Anspruch einer enzyklopädischen Schau von Flora und Fauna aus (vgl. Kap. IV.3.1, IV.3.3). Als Beispiel für die Repräsentation der natürlichen Welt im Gartenkontext lässt sich die

24 Zur Karte als Instrument des Geschichtsverständnisses vgl. Michalsky, Tanja: *Geographie – das Auge der Geschichte. Historische Reflexionen über die Macht der Karten im 16. Jahrhundert*. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0220-2009-0002-091> (30.03.2017); zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit vgl. Büttner 2003.

25 Vgl. der Ausdruck in anderem Werkkontext bei Pfisterer 2003b, S. 328.

26 Zollikofer 2008, S. 126–128.

27 Vgl. der Ausdruck in anderem Werkkontext bei Pfisterer 2003b, S. 328, 352.

28 Zollikofer 2008, S. 122–123.

29 Ebd. Zur Zeichnungs- und Naturaliensammlung Aldrovandis vgl. Alessandrini 2007; Fischel 2009; Kat.Ausst. Bologna 2001; Findlen 1994; Tagliaferri 1994; Olmi 1992.

30 Zu Aldrovandi und seinem Werk vgl. v. a. Fischel 2009, hier S. 15, 74–75; Tugnoli 1981; zu den Zeichnungen vgl. Antonino 2004; zum vollständig digitalisierten Konvolut von Zeichnungen vgl. <http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/> (30.03.2017).

31 Fischel 2009, S. 76–77; Olmi 1992, S. 92–93.

32 Darunter der *Discorso naturale* (1572/1573); „Modo di esprimere [...] tutti i generi principale delle cose naturali [...]“ (1582).

in Grotten nachweisbare Kombination von gemalten und lebenden Fischen sowie Tierskulpturen anführen.³³

Mit dem enzyklopädischen Gedanken geht zugleich die Faszination für den Abwechslungsreichtum (*varietas*) sowie die Vielfalt (*copia*) in der Natur einher. Botanische Gärten entstehen in Italien Mitte des 16. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der wachsenden Popularität von präzisen und detaillierten Beschreibungen von Pflanzen und Kräutern, deren Nützlichkeit im Vordergrund der Erforschung stand und in anspruchsvollen Illustrationen dokumentiert wurde. Die große Beliebtheit der Aktivitäten des Beobachtens, Beschreibens und Katalogisierens von Pflanzen bedingte sich vor allem auch durch den zunehmenden Import exotischer, außereuropäischer Pflanzen. Darüber hinaus war das Ziel der Botanik, eine Art frühlingshaftes, irdisches Paradies wiederherzustellen, in dem die bislang bekannte Flora zusammen mit den Pflanzenarten aus der Neuen Welt präsentiert werden sollten.³⁴

Das Bedürfnis nach Erforschung und Ordnung der Welt spiegelt sich im gesamten Schaffen Aldrovandis wider.³⁵ Dessen enzyklopädische Naturgeschichtsschreibung umfasst unter anderem das *Herbarium* (1594–1603), eine systematische Sammlung von zoologischen sowie botanischen Objekten (Abb. 82a–Abb. 82b), das mit rund 7000 getrockneten und gezeichneten Pflanzen eine Art Mikrokosmos darstellt.³⁶ Die Ausführungen gehen auf die besten zeitgenössischen Zeichner zurück, mitunter Jacopo Ligozzi, welcher sich auf die Illustrationen

33 Lazzaro 1990, S. 13.

34 Ebd. S. 11–12 u. Anm. 133–135; jedoch ist die Bezeichnung dieser Gärten als ‚botanisch‘ erst ab 1625 nachweisbar, zuvor Bezeichnung als Kräutergärten.

35 Lazzaro 1990, S. 15; vgl. auch Olmi 1992, S. 21–118.

36 Fischel 2009, S. 75–81. Aldrovandi selbst bezeichnet seine Arbeit im *Discorso naturale* (1572/1573) als Mikrokosmos: „Hora, per fare più compito questo microcosmo di natura, dopo tante varietà de piante, a imitatione d’Artistotile, habbiamo osservato in ogni genere d’animali tante diverse specie, de quali, per darne la perfetta cognitione, habbiamo fatto dipingere distintamente in molti volumi [...]“, zitiert nach Tugnoli 1981, S. 930; vgl. dazu Fischel 2009, S. 99, Anm. 392; vgl. auch Rovetta 2013. – Abb. 82a u. Abb. 82b sind Teil der über 2800 aquarellierten, von Ulisse Aldrovandi in Auftrag gegebenen Illustrationen in 18 Bänden, vgl. dazu Alessandrini 2007, S. 95.

von Pflanzen und Tieren spezialisiert hatte.³⁷ Dabei muss man sich vor Augen halten, dass botanische Traktate bis Anfang des 16. Jahrhunderts lediglich im Dienste der Medizin eine Rolle spielten, erst danach wurden Pflanzen nicht mehr symbolisch dargestellt, sondern gewollt naturalistisch beziehungsweise botanisch.³⁸ Die Sammlung von Zeichnungen Aldrovandis unterliegt einem, wenn auch nicht stringenten, enzyklopädischen Anspruch. Dabei funktioniert das Wissenssystem nach einer Anordnung von Eigenschaften – anders als das der alphabetischen Nomenklatur Conrad Gessners, dessen zoologisches Kompendium als „erste deskriptive und systematische Tierbeschreibung“³⁹ in der Frühen Neuzeit gilt. Aldrovandis Werk dagegen, das größtenteils posthum erschien, besteht vielmehr aus einer Enzyklopädie des textlich überlieferten Naturwissens in Kombination mit empirischen Beobachtungswerten.⁴⁰ Die sprachliche als auch grafische Enzyklopädisierung wird schließlich durch die lebendigen Objekte im botanischen Garten sowie jenen im Naturalienkabinett ergänzt.⁴¹ Aldrovandis ‚museale‘ Ausstellungsform im realen Raum sowie in Buchform lässt sich als Ort der naturkundlichen „Inventarisierung der Welt“⁴² bezeichnen.

Nicht zuletzt war es auch diese neue Bildwürdigkeit von Flora und Fauna, die auch für die neue Art der Malerei ab Ende des 16. Jahrhunderts ein Bezugssystem darstellte. Die Naturdinge hielten Einzug

37 Lazzaro 1990, S. 13; Olmi 1992, S. 61–91.

38 Allg. zur Entwicklung der Botanik im 16. Jh. vgl. Alessandrini 2007, v. a. S. 39–42, 49–52. Speziell zu den Darstellungen bei Aldrovandi vgl. Tagliaferri 1994; Maiorino 1995. Eine der bekanntesten nordalpinen botanischen Schriften ist das *New Kreüterbuch* von Leonarth Fuchs (1543). Zum Pflanzenbild zwischen Botanik und Ästhetik vgl. Lechtreck 2000.

39 Fischel 2009, S. 18, zur *Historiae animalum* (1551–1560) vgl. ebd. S. 74–80. Fischel bezieht sich zudem auf Michel Foucault, demzufolge Aldrovandi lediglich die *legenda* der Dinge erforschte, also „die Menge sämtlicher sprachlich und textlich überlieferten Informationen“. Die Methode Aldrovandis würde folglich als typisch analogisches Denken für das 16. Jh. beschrieben werden.

40 Fischel 2009, S. 75–80; Olmi 1992, S. 130: „Studiare la natura significava per lui prima di tutto catalogarla, ridurla a un lungo e dettagliato elenco e quindi raccogliere, sugli oggetti così enumerati, tutte le possibili informazioni, attendibili o meno che fossero, dalle fonti più disparate.“

41 Zur Enzyklopädistik in frühneuzeitlichen Gärten vgl. Lazzaro 1990, S. 11–12. Zu frühneuzeitlicher Botanik vgl. Lechtreck 2000.

42 Ausdruck vgl. Olmi 1992; Fischel 2009, S. 75–76.

in Form von Blumenstillleben, Blumenkranzmadonnen oder besonders detaillierten Landschaftsdarstellungen wie etwa bei Jan Brueghel d. Ä. (vgl. Kap. IV.3.1). Ein anderes Beispiel für die Schnittstelle von ‚Stillleben‘ und naturwissenschaftlicher Zeichnung ist dem Werk Bartolomeo Bimbis und Filippo Napoletanos zu entnehmen. Letzterer wird von Giulio Mancini in den *Considerazioni sulla pittura* (Rom 1617–1621) als „einzigartig“ in der Darstellung von Landschaften und „besonders kleinen Dingen sowie von Bränden, Schiffen und Tieren“ geschätzt.⁴³ Auch an anderer Stelle dient Mancinis Abhandlung als Beleg für die allgemeine Beobachtung der Annäherung von wissenschaftlicher Zeichnung und Malerei: Die naturhistorischen Zeichnungen von Flora und Fauna Ulisse Aldrovandis werden mit den Ausmalungen der Loggia della Cosmografia im Vatikan von Giovanni da Udine auf eine Ebene gestellt. Letzterer sei für seine Darstellung von Tieren, Landschaften und „Stillleben“ bekannt gewesen:⁴⁴

Der Bildvordergrund soll der Fantasie und dem Intellekt mittels der nachgeahmten Dinge Vergnügen bereiten; diese werden in Form von einem Baum, einer Frucht, einem Tier, Menschen, Gebäuden oder anderen nahsichtigen [*d'approso*] Elementen nach der Natur [*dal vero*] dargestellt. Erfreuliche Tiere, Früchte und Ähnliches sind etwa im Werk Giovanni da Udines in den Loggien des Vatikans zu sehen sowie im Werk Giorgio da Sienas im Palazzo der Familie Piccolomini del Mandorlo [heutiger Palazzo Chigi-Saracini in Siena], in den Büchern des Herrn Aldrovandi in Bologna, die aus Ligozza stammen, in den Tieren Baldassare da Sienas und im Hausrat [in den Bildern Jacopo] Bassanos.⁴⁵

43 „[...] [S]ingolare [...] nelle cose picciole in particolare e di fuochi, navigli et animali“, zitiert nach Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 225. Zur Beziehung von naturkundlichen Zeichnungen und niederländischer Stilllebenmalerei vgl. Olmi 1992, S. 119–161, zu Bimbi und Napoletano vgl. ebd. S. 136–141, hier auch zu Werkbeispielen: B. Bimbi, *Kürbis* (Florenz, Museo Botanico bzw. Università degli Studi, vgl. ebd. Abb. 4); F. Napoletano, *Zwei Muscheln* (Florenz, Palazzo Pitti, vgl. ebd. Abb. 25).

44 Vasari berichtet über Giovanni da Udine als begabt im „contraffare benissimo [...] tutte le cose naturali d'animali, di drappi, d'instrumenti, vasi, paesi, casamenti e verdure“. Zitiert nach Vasari 1906, Bd. 6, S. 550. Zur Argumentation vgl. Olmi 1992, S. 134–135.

45 Originalübersetzung der Autorin. Zur gesamten Passage im Original vgl. App. A.46.b. Zur Argumentation vgl. Olmi 1992, S. 134–135.

Neben den Darstellungsbereichen von Kartografie und botanischen sowie zoologischen Illustrationen florieren in dieser Zeit europaweit auch andere Wissensbereiche an der Schnittstelle von Naturwissenschaft und Malerei. Dazu zählen zum einen pikturale Klassifikationen der sichtbaren Natur beziehungsweise der gesamten Welt, wofür sich im Medium der Malerei vor allem Blumen- und Tier-Stillleben, Allegorien der fünf Sinne, der vier Elemente und der vier Jahreszeiten eigneten. Exemplarisch hierfür lässt sich Jan van Kessels Darstellung der *Vier Erdteile* anführen, die eine scheinbar enzyklopädische Sammlung und Kategorisierung der real existierenden und imaginierten Tierarten aufweisen, welche sich sowohl nach geografischen Kriterien als auch nach Gattungsmerkmalen richtet (Abb. 80, Abb. 81). Die Bezüge zu zoologischen Illustrationen, wie in der *Historiae animalium* Conrad Gessners, ist nicht zu übersehen.⁴⁶ Eine weitere enzyklopädisch erscheinende, unsystematische Zusammenstellung von Tierarten liegt in den allegorischen Darstellungen der *Vier Elemente* von Jan Brueghel d. Ä. vor (Abb. 18, Abb. 19). Das enzyklopädische Interesse seitens der Künstler und Auftraggeber oder Sammler (z. B. Federico Borromeo, vgl. Kap. II.2.1, IV.3.1) wird in solchen ‚Wimmelbildern‘ evident, wenngleich es natürlich weniger um eine systematisch-wissenschaftliche Ordnung von Flora oder Fauna geht, sondern vielmehr um eine detaillierte, möglichst naturnahe Darstellung der *varietas* in der Natur, woraus schließlich der visuelle Genuss (*voluptas*) bei der Bildbetrachtung hervorgehen soll.

In diesem Zusammenhang ist auch die Entstehung von Naturaliensammlungen und Kunstkammern in ganz Europa zu sehen, welche spätestens seit dem 17. Jahrhundert große Beliebtheit erfuhren. Kunstkammern stellten nicht zuletzt auch ein populäres Bildsujet dar, sowohl in der Druckgrafik als auch in der Malerei in Form von Galeriebildern (vgl. Kap. II.1, Abb. 3–Abb. 17).⁴⁷ Obwohl bildliche Inszenierungen

⁴⁶ Vgl. Pfisterer 2013, S. 163–169; Olmi 1992, S. 145–152.

⁴⁷ Zu Kunst- und Wunderkammern in der Frühen Neuzeit und zu den unterschiedlichen Typologien von Sammlungen vgl. Grote 1994, darin v. a. MacGregor 1994, Pomian 1994, Hoppe 1994. Zur Frage nach dem enzyklopädischen Anspruch auf Vollständigkeit in verschiedenen Sammlungstypen vgl. Olmi 1992, v. a. S. 165–209.

stark idealisiert und somit verzerrt sind, vermitteln sie eine grobe Vorstellung dieser Ausstellungsformen als „Laboratorien“. ⁴⁸ Beispiele dessen sind die Illustrationen des Museums des Ferrante Imperato in der *Dell' Historia Naturale* (Neapel 1599, Abb. 93) – eine der frühesten Darstellungen von Naturalienkabinetten –, des dänischen Kuriositätenkabinettes von Ole Worm im *Museum Wormianum* (Lugdunum Patavorum 1655, Abb. 94) sowie des *Museo Cospiano* von Ferdinando Cospi (Bologna 1677, Abb. 95). ⁴⁹ Gerade diese heterogenen Formen der Wissensproduktion und ihrer visuellen Darstellung waren es, die mitunter die Ausweitung des Bildwürdigen mit sich führten wie etwa von Kuriositäten, vegetativen und nicht denkvermögenden Körpern – somit Pflanzen und Tieren entsprechend der antiken Seelentheorie. ⁵⁰

Als Zwischenergebnis lässt sich festhalten: Es lag im enzyklopädischen, klassifizierenden und zugleich taxonomischen Denk- und Sehhorizont der Zeit, die Natur in Form ihrer Einzelteile visuell zu erforschen, verlaufend vom Großen zum Kleinen, vom Makro- zum Mikrokosmos. ⁵¹ Die bisher untersuchten Bildformen – von der Landkartengalerie samt

48 Findlen 1994, hier S. 194–195: Museum im Sinne von naturhistorischer Sammlung und Bildersammlung wie es u. a. in Kuriositätenkabinetten der Fall war: „Das Museum schuf einen Raum, innerhalb dessen die klassischen *Problemata* der Naturphilosophie mittels des Sammelns und Vergleichens von Daten, sowie der Wiederholung bereits beschriebener Experimente der Probe unterworfen werden konnten [...]. Als Laboratorium war das Museum der Ort der Beobachtung, Darstellung und Deutung; hier beschrieben die Naturwissenschaftler die Natur, sie bildeten sie ab und definierten sie [...]. Im Museum konnte man ‚Theorie und Praxis vereinigen‘, wie Aldrovandi über die wissenschaftlichen und alchemistischen Streifzüge des Francesco I. de' Medici in seinem berühmten Laboratorium in Florenz schrieb.“

49 Zur Idealisierung allg. und hier am Bsp. des *Museo Cospiano* vgl. MacGregor 1994, S. 93–94: „Heute ist bekannt, dass es gravierende Ungleichheiten zwischen der Präsentationen des Materials im Text des Katalogs und der Art und Weise gibt, wie es tatsächlich aufgestellt war; dies zeigen die Inventare. Während der Text des 1677 von Legati publizierten Katalogs das Material nach soliden rationalen Prinzipien einordnet, kann aus einem handschriftlichen Inventar von 1680 entnommen werden, dass diese Prinzipien bei der Aufstellung der Sammlung selbst keineswegs Anwendung fanden.“ Vgl. dazu auch Breidbach, Olaf: „Was ist das für eine Welt“, in: Markschies 2011, S. 269–278. Zur Sammeltätigkeit in Form von Kunstkammern, Museen etc. vgl. Grote 1994, darin v. a. auch Hoppe 1994 zu Kunstkammern der Spätrenaissance; Olmi 1992. Zu Sammelbildern der Frühen Neuzeit vgl. Ganz 2006.

50 Vgl. dazu die aristotelische Theorie in Kap. V.3.1, S. 256f.

51 Zur Metapher von Mikro-/Makrokosmos vgl. S. 221.

Vogelserie über die Baumdiagramme und das naturhistorische Konvolut von Zeichnungen Aldrovandis bis hin zu den enzyklopädisch anmutenden beziehungsweise auf Abwechslungsreichtum und Vielfalt zielenden Wimmelbildern – sind bezeichnend für das Phänomen der mehr oder minder systematischen (An-)Ordnung der Welt in strukturierten, klassifizierbaren Räumen.⁵² Der gemeinsame Nenner dieser Bereiche ist die Suche nach neuen Mitteln der oftmals hierarchisierenden Systematisierung von Wissen.⁵³ So zeichnet sich die Universalwissenschaft (*scientia universalis*) ab Mitte des 16. Jahrhunderts durch die Bestrebung des enzyklopädischen Sammelns, Untersuchens und Beschreibens von Einzelobjekten aus, um diese sodann in eine Gesamtsystematik beziehungsweise übergreifende Ordnung zu überführen. Mehr noch als die ohnehin nicht erreichbare Vollständigkeit dieser Beschreibungen galt der Leitgedanke der Ordnung. Folglich geht es zum einen um die ordnende Kategorisierung und zum anderen um eine Hierarchisierung dieser Einzelobjekte; beides kann nach dem Kriterium der Unterschiede beziehungsweise des gemeinsamen Merkmals, oder aber vom Großen zum Kleinen, vom Allgemeinen zum Speziellen erfolgen.⁵⁴ „Im Zusammenhang mit den sammelnd-inventarisierenden Bestrebungen der Wissenschaft und deren Bemühungen um taxonomische, enzyklopädische und disziplinäre Ordnungen wird eine Vielzahl von komprimierenden Bild- und Visualisierungsverfahren ausgebildet.“⁵⁵

52 Zur enzyklopädischen Denkweise der Zeit und der Deutung der Galerie in diesem Sinne vgl. Zollikofer 2008, S. 126–128.

53 Tagliaferri 1994, S. 269–270.

54 Vgl. Olmi 1992; Pohle 2000; Schierbaum 2009, v. a. S. 270–271; „Zwischen 1520 und 1560 beginnt eine intensive Diskussion um Methoden und Ordnungen in den Wissenschaften [...]. Unter dem Aspekt der Universalität [Vollständigkeit] werden Wissensspeicher, wie Bibliografien und Curricula neu organisiert [...]. Kurz gesagt, der Differenzierungsgrad des Wissens und damit auch der Wissensverarbeitung nimmt zwischen 1520 und 1630 erheblich zu“, vgl. ebd. S. 362. – „Die enzyklopädische Kultur Italiens im 16. Jahrhundert kennt wenige universale Werke, die die gesamte Welt der Natur beschreiben oder eine komplette Darstellung eines Systems der Wissenschaften liefern, dafür aber viele verschiedene, von differenzierten Ansätzen und Orientierungen gekennzeichnete enzyklopädische (Teil-)Projekte [...]“. Zitiert nach Ventura 2009, S. 84. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit vgl. Büttner 2003. Zu frühneuzeitlicher Sammeltätigkeit vgl. Grote 1994; Ganz 2006. Zum leitenden Anspruch auf Ordnung vgl. Siegel 2011, S. 288, hier bzgl. frühneuzeitlicher Enzyklopädistik.

55 Graczyk 2004, S. 12.

Bäume des Wissens

Die enzyklopädische Bebilderung der Welt manifestiert sich besonders prägnant an systematisch gegliederten Übersichten in Form von taxonomischen Tableaus, womit tabellarische und schematische Schaubilder gemeint sind.⁵⁶ Das Tableau „etabliert sich [...] im 17. Jahrhundert als die zentrale Form der systematisierenden Wissensdarstellung. Sie baut freilich auf den Komprimierungs- und Systematisierungstechniken der vorausgegangenen Epochen auf. Besonders einflussreich wurde im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert die Divisionslogik von Petrus Ramus, die die dichotomische Untergliederung eines Begriffs in jeweils zwei Unterbegriffe empfahl. Sie wurde in ganz Europa zur bestimmenden Methode systematischer Lehrbücher, Kompendien und Enzyklopädien.“⁵⁷ Die „Zuordnungen [der Begriffe] sind letztlich abhängig von den übergeordneten taxonomischen Ordnungssystemen. Die Ordnungssysteme basieren ihrerseits vielfach auf der hierarchischen Kategorienbildung [...] und werden grafisch häufig als Strukturbäume verräumlicht.“⁵⁸ Bei dieser „grafischen Darstellung taxonomischer Systeme“⁵⁹, die auch als Baumgrafen oder Wissensbäume bezeichnet werden, handelt es sich um „ein System vertikaler Verklammerungen von vertikal angeordneten Aus-

56 Ebd. S. 11; vgl. auch Siegel 2011, S. 285–286.

57 Graczyk 2004, S. 12.

58 Ebd. S. 12.

59 Baumgrafen „sind aus Metaphern herzuleiten: Baum und Äste als Bild für ein ontologisches Abhängigkeitsverhältnis, der Spross als Bild für das Hervorgehen von Kindern aus Eltern, die Wurzel als Bild für den Ursprung der Sünde. Die vor allem im 16. Jahrhundert beliebte Darstellung mit geschweiften Klammern ist eine Stilisierung des Baumgrafen“, vgl. Michel 2007b, S. 115–118. „Das Baummodell ist denkbar alt, da es alttestamentlich durch den paradiesischen Baum der Erkenntnis (*Arbor scientiae*) präfiguriert ist. Bereits im Mittelalter sind Baummodelle nachweisbar, z. B. in Raimundus Lullus *Arbor scientiae* von 1295/1296, Erstdruck 1505“, vgl. Berns 2009, S. 41–45. Jedoch: „Das Diagramm ist formal kein Baum wie etwa ein Stammbaum (die Wurzel Jesse z. B.), [...] es enthält also kein zeitliches Element der Entwicklung, sondern repräsentiert Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit in ihren Differenzierungen“, vgl. Holländer 2000, S. 164–165. Vgl. zu dieser Thematik auch Schierbaum 2009; Zenck 2008; Eco 1995, S. 90–104; Neumeister 1990; Stammen 2004; Michel 2007b; Graczyk 2004, S. 11–75; Pohle 2000, S. 78–86. Zu Lull vgl. auch Schmidt-Biggemann, Wilhelm: „Die Welt als Ideen-Kombinatorik“, in: Marksches 2011, S. 143–152; zu Wissensbäumen als visuelle Form der Ordnung im Zusammenhang mit frühneuzeitlichen Enzyklopädien vgl. auch Siegel 2011.

sagen und Begriffen“⁶⁰, „die das Reich des Wissens bis in die kleinsten Verästelungen auffächern und damit hierarchisieren.“⁶¹ Die aristotelische Tradition des ‚Wissensbaumes‘ ist seit dem Mittelalter unter dem Namen des ‚Porphyrischen Baumes‘ (*arbor porphyriana*) bekannt.⁶² Das von Aristoteles entwickelte „Prinzip der Begriffsdefinition“ folgt der „Idee einer Ableitung, die aus einem Oberbegriff Gattungen und Arten unter Angabe der jeweils spezifischen, die einzelne Kategorie begründenden Differenz deduziert. Das hierbei entwickelte Modell aus Ober- und Unterbegriffen führt eine Semantik der Über- und Unterordnung ein und leitet damit bereits selbst zu dem Gedanken an eine Hierarchie der Begriffe über. Nur noch ein kleiner Schritt ist es von hier zum Vorstellungsbild des Baumes, folgt doch auch dieser einer Struktur von einheitlicher Wurzel und beinahe grenzenloser Entfaltung.“⁶³ Es lässt sich also festhalten, dass in Enzyklopädien des 16. und 17. Jahrhunderts die Wissensordnungen in Form solcher Baumdiagramme visualisiert wurden.⁶⁴

Um zu unserer Ausgangshypothese zurückzukehren, stellt sich folglich für die Frühe Neuzeit die Frage nach der Möglichkeit einer grafischen Auffächerung der Bildgattungen in Form eines taxonomischen Strukturbaumes, was vor dem bisher beschriebenen Hintergrund denkbar wäre. Eine derartige Quelle würde den Zusammenhang von taxonomischen Denkstrukturen und der Auffächerung der Bildgattungen belegen. Hierfür soll der Blick zunächst auf die überlieferten Beispiele der Strategien zur Wissensvermittlung in universalwissenschaftlichen Enzyklopädien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts gerichtet werden. Christofle de Savignys enzyklopädisches Tafelwerk *Tableaux accomplis de tous les Arts Liberaux* (Paris 1587, [Abb. 96](#)) ist nahezu zeitgleich

60 Holländer 2000, S. 164–165, 179.

61 Pohle 2000, S. 78.

62 Zenck 2008, S. 76; Siegel 2011, S. 284: Das Prinzip wird erstmals durch den spätantiken Aristoteles-Kommentator Porphyrios (234–ca. 300) an die Figur des Baumes angenähert; vgl. dazu das Kap. „Der porphyrische Baum“ in: Eco 1995, S. 90–104; Neumeister 1990; Stammen 2004; Schierbaum 2009; Michel 2007b, S. 115.

63 Siegel 2011, S. 284.

64 Holländer 2000, S. 164–165, 179. Vgl. auch noch im 18. Jh. in der *Encyclopédie* von Diderot und d’Alembert (1751–1780), vgl. dazu Siegel 2011, hier auch allg. zu Wissensbäumen seit dem 16. Jh.

mit der vatikanischen Galleria delle carte geografiche (1580–1581, vgl. Kap. IV.2.1–IV.2.2) entstanden. Das Eröffnungsblatt, eines der 17 darin enthaltenen, großformatigen Tafeln, trägt den Titel *Encyclopedie, ou suite et liaison de tous les arts et sciences*.⁶⁵ Savigny demonstriert dabei den *arbor scientiae* der Künste und Wissenschaften als zeitspezifische Form der Wissensproduktion und -ordnung innerhalb eines taxonomischen Denkraums. „Es zeigt ein Kreisoval, das von einer *catena scientiarum* umschlungen ist, in deren Einzelglieder mit Inschriften die Namen von achtzehn *artes* und *scientiae* eingetragen sind, dem Kanon der Wissenschaftsdisziplinen und Künsten, die das menschliche Leben charakterisieren. Den Medaillonraum innerhalb des Kettenovals füllt ein hierarchisierendes Arbor-Schema, das, von der Philosophie als Stammwissenschaft sich ausbreitend, in seinen Verzweigungen den enzyklopädisch-systematischen Ort der *artes* und *scientiae* nochmals bestimmt.“⁶⁶ Zu den Wissenschaften zählt mitunter die Kosmografie, welche sich in Himmels- und elementare Kosmografie aufspaltet. Ein Teilbereich der Letzteren besteht wiederum aus der Geografie, welche zuletzt in die Bereiche der Chorografie und Topografie unterteilt wird (d. h. Kosmografie – Geografie – Chorografie und Topografie).⁶⁷ Knapp ein Jahrzehnt später erscheint ein weiteres Baumdiagramm Savignys, nun kombiniert mit einer kartografischen Darstellung der Erde, unter dem Titel *La géographie* (1587). Die Methode des Ausdifferenzierens vom Großen zum Kleinen manifestiert sich nicht zuletzt anhand einer weiteren, das Oval umschließenden *catena scientiarum*. Die gesamte Erde lässt sich so schrittweise in Provinzen, Regionen, Länder, Gegenden, Gebiete, Felder, Joche, Ruten, Stücke, Füße, Abstände und zuletzt in Fingerbreiten unterteilen. Die schematische Darstellung lässt sodann dieselbe Einteilung der Geografie in Chorografie und Topografie erkennen. Diese systematisch-hierarchische Anordnung lässt sich am Beispiel der Galleria delle carte geografiche veranschaulichen, indem auch dort die Kartografie als Überbegriff alle

65 Zu Savigny vgl. ausführlich Berns 2009; Siegel 2011, S. 286.

66 Berns 2009, S. 53. Vgl. dazu auch Graczyk 2004, S. 11–75.

67 Die Unterteilung Savignys unterscheidet sich insofern leicht von der seit Ptolemäus tradierten Unterteilung der Kartografie in Geografie und Chorografie; gemeint sein dürfte dennoch eine inhaltlich entsprechende Unterscheidung.

Darstellungsbereiche umfasst: eine kosmografische Weltanschauung, vom Gesamteindruck des Herrschaftsbereiches als Makrokosmos, über die einzelnen Gebiete und Zeiten, bis hin zu den einzelnen Städten und nicht zuletzt einem Mikrokosmos in Form des Menschen.⁶⁸

Wirft man einen Blick auf die zahlreichen Baumdiagramme in der berühmten universalwissenschaftlichen *Encyclopaedia* Johann Heinrich Alstedts von 1630, wird auch hier die Bandbreite der Wissensfelder in dieser systematischen Form präsentiert. Es handelt sich dabei um „enzyklopädische, hierarchisierende Ordnungsbilder“,⁶⁹ in der Haupt- und Untergruppen nach allgemeinen/universalen („generalis“) und speziellen/elementaren („specialis“) Aspekten beziehungsweise nach Gattung („genus“) und Art („species“) klassifiziert sind. Der Gegenstandsbereich der Malerei fällt unter die *artes mechanicae* (Abb. 97).⁷⁰ Grundsätzlich bilden die Künste („artes“) und Wissenschaften („scientiae“) den Kanon der Wissenschaftsdisziplinen und Künste, die das menschliche Leben charakterisieren und diesem nützlich sind. In einem weiteren Schritt wird die Kunst („ars“) in drei Bereiche unterschieden: (1) Malerei („pictoria“, eigentl. *pictura*), (2) Reliefkunst („caelatoria“, eigentl. *caelatura*) und (3) Skulptur („sculptoria“). Die Malerei wiederum wird nochmals in die technischen Hilfsmittel (1a) (Rohr-)Feder, (1b) Pinsel und (1c) Nadel differenziert.

68 Die Figuren befinden sich auf den Schiffen innerhalb der Landkarten, vgl. Abb. 60.

69 Zenck 2008.

70 Angelehnt an den aristotelischen Schematismus der Deduktion, vgl. Schierbaum 2009, S. 296. Es handelt sich dabei um ein neues systematisches Verfahren im Gegensatz zur klassischen Einordnung der mechanischen Künste in die sieben Freien Künste, vgl. Meier-Staubach 1995, S. 38–42, hier allg. zur historischen Entwicklung der mechanischen Künste; dazu auch Serrai 1991, Bd. 2, S. 120–144; Bacher 2000b; speziell zu den mechanischen Künsten bei H. Alsted vgl. Bacher 2000a; zu Alstedts Enzyklopädie vgl. Pohle 2000, S. 73–91. Heß spricht dabei von „Verästelung des Wissenssystems“: „Im zweiten Buch von Alstedts *Encyclopaedia* [...] werden die Differenzen der Wissensgebiete abgesteckt und damit eine Einordnung der Teile in ein komplexes Gesamtsystem ermöglicht. Wenn in diesem Zusammenhang die Lehre als ein Fortschreiten vom Einfachen zum Speziellen, vom Leichten zum Schweren sowie die Thesen- und Hypothesenbildung erörtert werden, so wird die gesamte Enzyklopädie als sukzessiv zu erschließendes pädagogisches Konzept und als Darstellung des Aufbaus der Wissenschaft schlechthin erkennbar; als Erörterung sowohl des Wissenschaftssystems selbst als auch als Anleitung zu dessen stufenweiser Durchdringung“, vgl. Hess 2004, S. 56. Zur Stellung der Malerei im System der Künste vgl. Pfisterer, Ulrich: „Paragone“, in: Ueding 1992–2015, Bd. 6 (2003), S. 528–533; Andratschke 2010, S. 263–265.

Ein weiteres Beispiel einer grafischen Systematisierung der Malkunst ist dem enzyklopädischen Werk *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia* (Geschichte beider Welten in Form des Makro- und Mikrokosmos) des englischen Philosophen, Naturforschers und Arztes Robert Fludd von 1617 bis 1618 zu entnehmen. Anders als später bei Alsted, handelt es sich um ein eigenständiges, dreiteiliges Kapitel (Bd. 2, Teil 5: *De arte pictoria*, Abb. 98a), in dem Fludd gleich zu Beginn die Bereiche der Malereidisziplin, als Teil der *artes liberales*, in Form eines Baumschemas terminologisch systematisch ausdifferenziert (Abb. 98b):⁷¹ (1) in die Darstellungsformen beziehungsweise -arten mit den drei Unterpunkten (1a) Linie, (1b) Lichtgebung und (1c) Plastizität; des Weiteren (2) in die geometrischen Hilfsmittel, wozu (2a) Linie, (2b) rechter Winkel, (2c) Dreieck, (2d) Viereck, (2e) Oval, und (2f) Kreis zählen; und zuletzt (3) in die Zeichenpraxis von Figuren, welche wiederum in die drei Unterkategorien der (3a) menschlichen Figurenbestandteile (Auge, Gesicht etc.), (3b) der Tierdarstellung (Pferd, Löwe etc.) und (3c) der Ganzfigurendarstellung mit plastischer Gestaltung unterteilt ist. Die drei Kapitel gliedern sich sodann in (I) die Anforderungen an einen Künstler sowie die nötigen Fähigkeiten und Fertigkeiten, (II) die Grundlagen der Geometrie sowie (III) die künstlerische Praxis. Die zwei letzten Abschnitte stehen in der Tradition frühneuzeitlicher Zeichenbücher und enthalten Anleitungen zum richtigen Zeichnen (Augen, Kopf, Figur, Perspektive etc.).⁷²

Der wohl deutlichste Nachweis einer grafischen Malereisystematik ist schließlich im ersten Teil der *Considerazioni sulla pittura* von Giulio Mancini (Rom 1617–1621) zu finden. Obwohl er als Laie der

71 Vgl. dazu Pohle 2000, S. 84–85: Genauer handelt es sich um die „*artes liberaliores*, die ‚Freieren Künste‘ der Mechanik, Chronographie, Kosmographie, Astrologie, Geomantie, Arithmetik, Musik, Geometrie, Perspektive, Malerei und Festungstechnik [...]. Die traditionellen Bereiche des *Quadrivium* sind also noch vorhanden, aber durch andere Künste, zum Teil aus Unterbereichen der genannten, zum Teil aus den *artes mechanicae* entwickelt, ergänzt“; mit weiterführender Literatur vgl. ebd. Anm. 62; zu Fludds Theorie vgl. auch Perler 2011, S. 221–229.

72 Zu Zeichenbüchern in der Frühen Neuzeit in Europa vgl. umfassend Kat. Ausst. München 2014.

Kunsttheorie gilt, war Mancini durch seine vielseitigen Kontakte mit der römischen Kunstwelt bestens vertraut.⁷³ Am Ende des ersten Teils seiner Abhandlung ist eine grafische Visualisierung der zuvor beschriebenen Malereitheorie in Form einer Baumsystematik enthalten (Abb. 111).⁷⁴ Das Schema kann als Nachweis der eingangs aufgestellten Hypothese zur taxonomischen Denkweise als Voraussetzung einer Gattungsauffächerung gewertet werden. Das Baumdiagramm entfaltet sich von links nach rechts, beginnend mit einer Definition von Malerei gemäß der ‚Nachahmungsarten‘ („imitatione delle cose naturali ... o semplicemente come sono o con aggiuntione et levatione. Di questa sono varie spetie“). Grundsätzlich liegt dem Schema eine Unterscheidung nach künstlerisch-technischen sowie inhaltlichen Kriterien zugrunde – folglich eine Differenzierung nach Bildmedium („modi“/„specie“) und Gegenstand („cose imitate“), nicht jedoch nach Stil/Malweise. Auf einer ersten Ebene differenziert Mancini (1) nach Gestaltungsweisen, womit die Ausführungsgrade einer Darstellung von der (Vor-/Entwurfs-)Zeichnung bis zur fertigen, malerischen Darstellung gemeint sind; dabei findet in einem zweiten Schritt eine Binnendifferenzierung nach Gestaltungsweise/künstlerischer Technik statt: (1a) Figur/Gestalt – gemeint ist die zeichnerische Darstellung der Proportionen –, (1b) Figur/Gestalt mit Schatten – das heißt die plastische Gestaltung – und (1c) Figur/Gestalt mit Schatten und Farbe. Diese sowie folgende Kategorien präzisiert Mancini zudem diskursiv im ersten Teil seines Werkes.⁷⁵ Auf der ersten Ebene wird darüber hinaus (2) nach Gegenstand unterschieden, basierend auf einem Landschaftshintergrund, diese wiederum nach den Kriterien (2a) natürlich und seelenlos: die einfache Landschaft, (2b) mit wahrnehmungsfähiger Seele: komponierte Landschaft, (2c) mit denkvermögender Seele: höhere Stufe der komponierten Landschaft und (2d) all das zusammen: höchste Stufe der komponierten Landschaft (vgl. dazu

73 Vgl. etwa Mahon 1947, v. a. S. 32ff., 279–332.

74 Vgl. Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 149; vgl. Modena, Biblioteca Estense, Ms. Estense I, a.6.17, fol. 83r–83v; vgl. dazu Gage 2011, S. 70–73.

75 Vgl. Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 13–24; vgl. auch die erste kürzere Fassung (*Discorso di pittura*), ebd. S. 291–346, hier S. 307–310; zu den unterschiedlichen Fassungen und Manuskripten vgl. ebd. S. XVff.

im Detail [Kap. V.3.1](#))⁷⁶; sowie auf erster Ebene (3) nach Maltechnik beziehungsweise Bildträger: (3a) Gouache, (3b) Freskotechnik und (3c) Ölmalerei; und schließlich (4) nach der Anzahl der (belebten/unbelebten) Bildgegenstände: (4a) viele und (4b) wenige.⁷⁷ In einer weiteren Verästelung werden (1a) bis (1c) genauer definiert, und zwar als (i) der allen Darstellungsarten zugrunde liegende *disegno*, (ii) die Zeichenmittel für das Chiaroscuro (Feder, Kreide, Bleistift, Aquarell), und schließlich nochmals (iii) Gouache, Freskotechnik, Ölmalerei. Parallel dazu wird die ideale Bildform (2d. Landschaft mit Figurenhandlung) weiter nach (i) religiösen und profanen, (ii) militärischen sowie (iii) zivilen Handlungen unterschieden. Dabei sind jeweils Beispiele möglicher Thematiken angeführt: (i) Taufen, Opferszenen und Prozessionen, (ii) Schlachten zu See oder zu Land, Sieges- oder Friedensdarstellungen sowie Überfälle, (iii) Ansprachen, Besprechungen und Ähnliches. Wenn auch in Form einer sehr speziellen Malereisystematik sind folglich Landschaftsbilder sowie profane und sakrale Historienbilder aufgeführt; Porträts, Stilleben sowie Alltagsszenen sind dagegen nicht enthalten.

Ich fasse die entscheidenden Aspekte zusammen: Die Malerei als Kunstgattung in Form eines systematischen Strukturbaumes war zu Beginn des 17. Jahrhunderts bereits in verschiedenen Textsorten und Zusammenhängen ausformuliert. Eine hierarchische Klassifikation der Malerei mit einer Untergliederung ihrer Teilbereiche nach bestimmten Kriterien – wie etwa belebt/unbelebt, Sujet, Modus, Form, Anbringungsort oder Funktion – lag folglich durchaus im Denkhorizont der Zeit. Trotz des Ausbleibens einer alle zentralen Gegenstandsbereiche umfassenden, grafischen Gattungssystematik ist die Idee einer theoretischen und folglich auch praktischen Auffächerung der Malereigattungen spätestens zu Beginn des 17. Jahrhunderts in der visuellen Kultur Italiens nachweisbar – bestes Beispiel hierfür ist der Ansatz Giulio Mancinis.

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 112–119; vgl. auch die erste kürzere Fassung (*Discorso di pittura*), ebd. S. 316–320.

⁷⁷ Vgl. dazu die Entsprechung in Punkt (2) bei Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 316–320.

1.2 Etymologie der Gattungsbezeichnungen

Für die Untersuchung des zeitgenössischen Gattungsbewusstseins bezüglich der Malkunst ist die Etymologie der Gattungsbegriffe (z. B. *genere*) sowie Gattungsnamen (z. B. *paesaggio*)⁷⁸ von zentraler Bedeutung. Begriffsveränderungen, Wortneuschöpfungen und Bedeutungserweiterungen sind dabei an die frühneuzeitliche Verbreitung von Lexika und Enzyklopädien in Italien, Frankreich sowie nördlich der Alpen gekoppelt. Enzyklopädien und Wörterbücher stellen *per definitionem* „normierende Elemente des allgemeinen Erwartungshorizontes beziehungsweise des ‚Geschmacks‘“ dar „und üben somit auch Einfluss auf die künstlerische Praxis aus. Im Rückblick ergeben sich Querschnitte durch den jeweiligen historischen Wissensstand“, die vor allem „Beurteilungskriterien sowie die geistesgeschichtliche beziehungsweise gesellschaftliche Relevanz der Künste“⁷⁹ betreffen. „Die italienischen Enzyklopädien des 16. Jahrhunderts zeigen sehr enge Verbindungen zu dem kulturellen Milieu auf, in dem sie verfasst worden sind, und spiegeln die Debatten um die verschiedenen Disziplinen [und] ihren Status [...] wider.“⁸⁰ Parallel zur „Kategorisierung und [zum] Erfassen des Wissens zu den Künsten unter Stichworten“, somit alphabetisch geordneten Lexika, lässt sich für die Frühe Neuzeit eine „diskursive Darstellung in Überblickswerken oder Handbüchern“⁸¹, wie etwa systematisch angelegte Enzyklopädien, nachweisen.

78 Vgl. die terminologische Unterscheidung von Gattungsbegriff und Gattungsname bei Hempfer 2005, S. 6–7. – Vgl. dazu umfassend S. 29f.

79 Pfisterer, Ulrich: „Enzyklopädien, Wörterbücher und Bibliographien zur Kunst“, in: Pfisterer 2011b, S. 106–110, hier S. 106.

80 Ventura 2009, S. 96.

81 Pfisterer, Ulrich: „Enzyklopädien, Wörterbücher und Bibliographien zur Kunst“, in: Pfisterer 2011b, S. 106–110, hier S. 106. Dabei waren außer dem Titel ‚Enzyklopädie‘ eine ganze Reihe metaphorischer Bezeichnungen der Wissenskompilationen üblich, wie etwa *Theatrum*, *Thesaurus*, *Polyanthea*, *Bibliothek*, *Historia*, *Museum*, *Spiegel*, *Garten* etc. Dagegen bezeichneten ‚*Dictionarium*‘, ‚*Lexikon*‘ und ‚*Wörterbuch*‘ kein gegliedertes Wissen, sondern ein begrifflich und als alphabetisch geordnete Wortfolge präsentiertes Wissen, vgl. Kat.Ausst. Leipzig 2006, S. 11–15. Für eine Bibliografie der enzyklopädischen Werke in Europa ab 1500 vgl. Kat.Ausst. Leipzig 2006, S. 212–235. – Zur Alphabetisierung bzw. Systematik vgl. Pohle 2000, v. a. S. 113–118 u. Anm. 240: „Neben die systematisch angelegten Enzyklopädien trat in wachsender Zahl das alphabetisch geordnete Lexikon, ohne die älteren Formen je völlig zu verdrängen [...]. Die Anfänge der neuen Entwicklung liegen jedoch in Frankreich, wo bereits Ende des

Eine lexikografische Untersuchung des Aufkommens und der Verwendung von Begriffen aus den Begriffsfeldern ‚Land‘ (*paese*), ‚Landschaft‘ (*paesaggio*), ‚Historie‘ (*(h)istoria*), ‚Porträt‘ (*ritratto*), ‚Gattung‘/ ‚Genre‘ (*genere*) und Ähnlichem soll Aufschluss über das historische Bewusstsein von Bildgattungen, vor allem von Landschaftsmalerei, in Italien geben. Auf diese Weise lassen sich im zeitgenössischen Wissensstand Kontinuitäten und Diskontinuitäten von klassifikatorischen Einteilungen in bestimmte Bildformen (Ober- und Unterkategorien) aufzeigen. Die Kategorien und Definitionen geben aber auch Einblicke in die Wahrnehmung und Beurteilung von Spezialistentum in der Malerei. Dabei ist die Frage nach dem Zeitpunkt des Auftretens der Begriffsdefinition oder der Verwendung der Landschaftsvokabel in ihrer ästhetischen Bedeutung zentral, wenn etwa der Begriff ‚Landschaftsbild‘ beziehungsweise ‚Landschaftsmalerei‘ in unserem heutigen Sinne in die italienische Sprache eindringt.⁸²

Das erste eigenständige Kunstwörterbuch (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*) von 1612 stammt aus Venedig,⁸³ wobei die für uns relevanten Begriffe, wie etwa ‚Landschaftsmalerei‘ oder ‚Bildgattung‘/ ‚Malereigattung‘, nicht erfasst sind, was Rückschlüsse auf den zeitgenössischen Sprachgebrauch im künstlerischen Umfeld ermöglicht (vgl. Kap. V.3.1). Erst aber ein zeitlicher Vergleich mit weiteren Textsorten würde auf eine (Nicht-)Verwendung dieser ästhetischen Begriffe hindeuten. Eine entscheidende Rolle für die Geschichte der Malereigattungen spielt vor allem der lexikografische Diskurs in Italien und Frankreich ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, da

17. Jahrhunderts erste *dictionnaires* – in alphabetischer Ordnung – den systematischen *encyclopédies* entgegengestellt wurden.“ Und weiter: „Die alphabetische Ordnung offenbarte nicht zuletzt eine Krise des universalwissenschaftlich-topischen Denkens.“ – Zu Enzyklopädistik, Wissensformen und Wissensordnungen in der Frühen Neuzeit vgl. Marksches 2011, darin v. a. Siegel 2011; Schierbaum 2009, darin v. a. Ventura 2009; Kat.Ausst. Leipzig 2006; Dülmen 2004, darin v. a. Schneider 2004; Stammen 2004; Holländer 2000; Büttner 2003; Arnold 2008, darin v. a. Zollikofer 2008; Neumeister 1990; Büttner 2003; Meier-Staubach 2002; Eybl 1995; Serrai 1991; Michel 2007a; Pohle 2000.

82 Zu dieser Frage vgl. Gruenter 1975, S. 192.

83 Pfisterer, Ulrich: „Enzyklopädien, Wörterbücher und Bibliographien zur Kunst“, in: Pfisterer 2011b, S. 106–110, hier S. 108.

erstmal eine „präzisere Definition mit kritisch-knapperen Einträgen nur für technisch-künstlerisches und kunsttheoretisches Vokabular“⁸⁴ entsteht. Wenngleich diese ‚Belege‘ erst einige Jahrzehnte nach unserem Untersuchungszeitraum publiziert werden, lässt sich dennoch daraus folgern, dass schon zuvor das Vokabular der Gattungsdiskussion ausformuliert war und im allgemeinen Sprachgebrauch Einzug hielt. Auch muss man sich vor Augen halten, dass selbst beim Ausbleiben eines Nachweises relevanter Begriffe im Sprachgebrauch die Idee einer Auffächerung und/oder Hierarchisierung von Bildgattungen durchaus im zeitgenössischen Denk- und Sehhorizont ausgeprägt gewesen sein mag. So legte es bereits die Untersuchung taxonomischer Visualisierungen der Malkunst in Form von Baumdiagrammen nahe (vgl. Kap. V.1.1). Die begriffsetymologische Untersuchung ist deshalb als Teiluntersuchung zu verstehen, die basierend auf der Sprachverwendung mögliche Hinweise auf ein Gattungsbewusstsein liefern kann.

Beschäftigt man sich mit frühneuzeitlicher Gattungstheorie im kunsthistorischen Sinne, ist es zunächst sinnvoll nach dem Aufkommen des Gattungsbegriffs (z. B. *genere*) in der Bedeutung einer ‚Bildgattung‘ zu fragen – ganz unabhängig davon, welchen Kriterien eine mögliche Differenzierung beziehungsweise Kategorisierung folgt. Aus dem lateinischen Wort *genus* bildet sich das italienische Äquivalent *genere* sowie das *genre* im Französischen. Grundsätzlich impliziert der Begriff mehrere Bedeutungsebenen. Die ursprüngliche Bedeutung von *genere/genre* als ‚Art‘ oder ‚Sorte‘ nimmt offenbar im Laufe des 16. bis 18. Jahrhunderts zunächst die Bedeutung der ‚Malereigattung‘ an und erst später die der ‚Genremalerei‘, womit bis zum heutigen Sprachgebrauch im weitesten Sinne die Darstellung von Alltagsszenen gemeint ist.⁸⁵ Die etymologische Untersuchung von Stechow und Comer (1976) zum Begriff *genre* zielt vor allem auf die Geschichte der dritten Bedeutungszuweisung (‚Genremalerei‘) ab, die außerhalb des Kernzeitraums unserer Untersuchung liegt.⁸⁶ Die Unterscheidung von Genremalerei (frz. *genre*) und Historienmalerei (frz. *histoire*) wird

84 Ebd.

85 Vgl. Pfisterer 2010, S. 274.

86 Vgl. Stechow 1976.

Mitte des 17. Jahrhunderts an der Pariser Kunstakademie etabliert. Die *genres* der Malerei umfassten dabei zunächst alle Bildgattungen mit Ausnahme der Historienmalerei und bezogen sich somit auf Stillleben jeglicher Art, Landschaftsbilder inklusive Tierdarstellungen und (Herrschafts-)Porträts (vgl. Kap. V.3.3). Stechow und Comer konstatieren bis 1791 dennoch in der Benutzung des Begriffs *genre* beziehungsweise *genere* eine weitgehende Diskrepanz, da sich der Terminus abwechselnd auf Sujet, Dimension, Medium oder auf die sich von der Historienmalerei abgrenzenden Bilder beziehen konnte. Heute besteht sowohl im Deutschen als auch im Italienischen und Französischen eine Doppelbedeutung des Begriffs *genere/genre*, der sowohl als Synonym für ‚Gattung‘ gebraucht wird als auch für die Beschreibung von bürgerlichen Szenen beziehungsweise Alltagsszenen in der Malerei.⁸⁷

Was die Begriffsetymologie von ‚Landschaft‘ auf gesamteuropäischer Ebene betrifft, besteht speziell in den Wörterbüchern bis 1630 zwischen den Begriffen ‚Land‘ (*paese*) und ‚Landschaftsmalerei‘ (später *paesaggio*) nur in einem einzigen Fall eine konkrete Verbindung, worauf gleich zurückzukommen sein wird.⁸⁸ Anders verhält es sich dagegen in der italienischen Kunstliteratur beziehungsweise Künstlerkorrespon-

87 Sapienza 2013, S. 34; Pfisterer 2010, S. 274: „Die vier in den bildenden Künsten geläufigen Verwendungen des Begriffs ‚Gattung‘ hat 1791 bereits Quatremère de Quincy (*Considération sur les arts du dessin en France*, 1791) angedeutet: (1) Gemäß Material und Technik ist von den Gattungen der Malerei, der Skulptur, der Architektur, der Grafik usw. die Rede. (2) Innerhalb der Bildkünste wird häufig allein aufgrund des Sujets der Darstellung differenziert zwischen den Gattungen Historienmalerei, Porträt, Genre, Landschaft, Stillleben und anderen. Dabei gehen mit den Themen zumeist auch bestimmte ästhetische Anforderungen einher, sodass (3) der Übergang zu verschiedenen Gattungsstilen fließend erfolgen kann. Schließlich läßt sich (4) auch nach bestimmten Funktionen von Bildwerken gruppieren, nach Altar- oder Andachtsbildern, Privatporträts, Cassone-Malereien usw. Zusätzliche Verwirrung stiftet, dass der aus dem Französischen entlehnte Begriff ‚Genre‘, der synonym für ‚Gattung‘ stehen kann, seit dem späten 18. Jh. auch noch die spezifische Gattung der Genremalerei bezeichnet, die sich im Unterschied zur Historienmalerei mit Alltagsszenen befasst.“

88 Weder die griechische noch die römische Antike hat ein Wort, das mit ‚Landschaft‘ gleichzusetzen wäre. Es besteht lediglich das griechische Wort *tópos* als allgemeine Bezeichnung von Ort oder Platz und *chora* für Gebiet oder Region; im Lateinischen dagegen der *prospectus* im Sinne von (Panorama-)Ausblick, Ansicht, vgl. Jakob 2005, S. 20; zur europaweiten Begriffsetymologie von Landschaft vgl. ebd. S. 20–25.

denz, in der bekanntermaßen Marcantonio Michiel erstmals 1521 für die Beschreibung von Giorgiones *Gewitter* den Ausdruck „el paesetto in tela“ verwendet, was übersetzt in etwa ein „kleines Landschaftsbild“ bezeichnet. Erneut berichtet Michiel 1530 in seinen *Beschreibungen venezianischer Sammlungen* (1525 bis 1532) von Landschaftsbildern mit der Bezeichnung „paesetto“ oder „tavolette de paesi“. ⁸⁹ Der Landschaftsbegriff wird insofern zur Bildbezeichnung, ⁹⁰ „Im Italienischen, entsprechend der deutschen Verwendung, stößt man auf die gleiche Bindung von *paesaggio* an die Terminologie der bildenden Kunst. Auffallend sind Diminutiva von *paese* wie *paesello*, *paesuccio*, *paesuvolo*, *paesotto*, *paesettino*, *paesino* mit unterschiedlichen Konnotationen.“ ⁹¹

Die Begriffsetymologie von ‚Landschaft‘ im Sinne einer realen oder gemalten Landschaft, immer aber als ein durch den Bildrand oder das Sichtfeld begrenztes, ästhetisch wahrgenommenes Objekt ⁹², ist folglich im europäischen Sprachgebrauch bereits im 16. Jahrhundert nachweisbar – anders als auf der Ebene der Lexikografie. Diese setzt nicht nur später ein, sondern impliziert aufgrund ihrer Entstehungsbedingungen bereits eine zeitliche Verzögerung. Zunächst ist jedenfalls in Holland bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts der Begriff *landschap* (auch *landtschap*/*lantschap*) im Sinne einer Region oder Landschaftsansicht nachweisbar ⁹³, wobei der Terminus erst ab 1608, infolge des *Schilder-Boeck* Karel van Manders (1604), als allgemein verbreitet angenommen wird. ⁹⁴ Im Englischen findet später eine Entlehnung

89 Zum vollständigen Zitat Michiels vgl. [App. A.1](#) und [Kap. II.2.1, S. 59](#).

90 Mai 1991, S. 36–37, bzgl. der Feststellung Gombrichs; vgl. dazu Gombrich 1953.

91 Gruenter 1975, S. 192, 195–198, die Untersuchung ist auf den gesamteuropäischen Raum bezogen.

92 Zur Unterscheidung der Begriffe ‚Natur‘ und ‚Landschaft‘ vgl. Girardi 2011, S. 15 u. Einleitung, mit weiterführender Literatur; zur ästhetischen Einstellung gegenüber Bildern von Kunden und Auftraggebern als Voraussetzung für die Entstehung von Landschaftsmalerei und ihre Wahrnehmung als solche vgl. Büttner 2006, S. 77–78; Jakob 2005, S. 20–25.

93 Girardi 2011, S. 13–14.

94 Büttner 2000, S. 9–10 u. Anm. 6; Busch 1997, S. 74, 77: Dürer, der 1521 durch die Niederlande reiste, scheint erstmals im deutschen Sprachgebrauch explizit von einem Landschaftsmaler, als eine Bezeichnung für einen Gattungsspezialisten, zu sprechen. Dabei ist es kein Zufall, dass Patinir der Erste ist, auf den der Begriff angewandt wird, da er als einer der Urväter der Gattung der Landschaftsmalerei gilt. Vgl. Albrecht Dürer,

des niederländischen *ladschap* statt,⁹⁵ dagegen ist das deutsche Wort *landschaft* im Sinne von Landschaftsmalerei erstmals 1508 im Bericht Albrecht Dürers über Joachim Patinir als „der gut landschafft mahler“⁹⁶ nachweisbar. Nicht zuletzt leitet sich der französische Begriff *paysage/païsage* vom italienischen *paesaggio* ab und taucht erstmals 1549 tatsächlich auch in einem Wörterbuch auf. Robert Estienne definiert darin das Wort „païsage“ als „üblicher Begriff unter den Malern“⁹⁷, womit eine erste Andeutung gemacht ist, aber keinesfalls eine systematische oder gar konkrete Definition eines Landschaftsbildes vorliegt. Das italienische *paesaggio*, das uns neben der französischen Variante hier primär interessiert, ist mit Ausnahme von Michiels „paesetto“ von 1521 erstmals 1552 nachweisbar: In einem Brief berichtet Tizian von seinen Bildern als „die Landschaft [*il paesaggio*] und das Bildnis [*il ritratto*] der hl. Margareta“.⁹⁸ Im Zusammenhang mit der Etymologie der Gattungsnamen werden gemalte Landschaften folglich als ästhetischer Gegenstand wahrgenommen.⁹⁹ Das Suffix *-schaft/-aggio/-age* impliziert darüber hinaus eine kollektive Bezeichnung, eine Ansammlung ähnlicher Bildinhalte in der Wahrnehmung des zeitgenössischen Betrachters.¹⁰⁰ Grundsätzlich besteht im europäischen Sprachgebrauch sowie in Wörterbüchern parallel zu diesen Wortneuschöpfungen auch die Bezeichnung des abstrakten oder neutralen Landes (it. *paese*, frz. *païs*, dt. *land*, nl. *landt*) im Sinne von ‚Region‘, ‚Gebiet‘, ‚kultiviertem Land‘, ‚Nation‘ oder ‚Heimatland‘.¹⁰¹

Tagebuch der Reise in die Niederlande (1521): „Item am sondag vor der creutzwochen hat mich maister Joachim [Patinir], der gut landschafft mahler, auf sein hochzeit geladen und mir alle ehr erbotten“, zitiert nach Rupprich, Hans (Hg.): *Schriftlicher Nachlass. Albrecht Dürer*, 4 Bde., Berlin 1956–1969, Bd. 1, S. 169.

95 Gruenter 1975, S. 192, 195–198, die Untersuchung ist auf den gesamteuropäischen Raum bezogen.

96 Girardi 2011, S. 13–14; zu Dürer vgl. auch Gibson 1989.

97 Vgl. Robert Estienne: *Dictionnaire françois-latin. Autrement dict les mots françois, avec les manières d'user* (Paris 1549), vgl. Estienne 1549: „mot commun entre les peintres“; in der Ausgabe von 1539 noch nicht in dieser Bedeutung.

98 Aus einem Brief an den spanischen Prinzen vom 11. Oktober 1552, vgl. Girardi 2011, S. 13–15; Folena 1983, S. 841.

99 Vgl. dazu auch Büttner 2006, S. 77–78, gemeint ist hier ist die ästhetische Einstellung aus Sicht der Auftraggeber und Sammler.

100 Jakob 2005, S. 21.

101 Girardi 2011, S. 13–14.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es sich begriffsgeschichtlich um ein gesamteuropäisches Phänomen handelt, „wenn sich im Laufe des 16. Jahrhunderts der Begriff *Landschaft*, *landscap*, *paesaggio*, *paysage* als *terminus technicus* der Malerei im allgemeinen Sprachgebrauch festsetzt [...]. Gemeint ist eine künstlerische Darstellung eines als ästhetisch wahrgenommenen Naturausschnittes. Zum Sehen von Natur als Landschaft gehört so korrelativ ein Subjekt, das Natur in einem besonderen Akt des Sehens zur Landschaft macht.“¹⁰²

102 Gruenter 1975, S. 192, 195–198, die Untersuchung ist auf den gesamteuropäischen Raum bezogen; Petri u. a.: „Landschaft (ital. *paesaggio*, frz. *paysage*, engl. *landscape*)“, in: Ritter 1971–2007, Bd. 5 (1980), S. 11–28, vgl. Abschnitt III: „Der ästhetisch-philosophische Begriff: Diese Bedeutung [...] lässt sich für das 15. und 16. Jh. für den deutschen, italienischen, niederländischen, französischen und englischen Sprachraum belegen [...]. Diese Konstellation [der ästhetisch angeschauten Natur] zieht sich in der Geschichte des Begriffs durch, mag man sich nun auf die Typen der ‚sinnbildhaften‘, der ‚sachgetreuen‘, der ‚fantastischen‘, der ‚idealen L[andschaft]‘ beziehen; oder als ‚Gattungen der L[andschafts]-Malerei‘ die ‚Sach-L[andschaft]‘ und die ‚metaphysische L[andschaft]‘ systematisieren; oder L[andschaft] als Idylle dichterisch gegenwärtig machen [...]“. Vgl. dazu auch Eberle 1980, Kap. II: Eberle untersucht den deutschen Begriff ‚Landschaft‘ und fragt dabei nach Wesen und Funktion. Die These wird aufgestellt, dass Landschaft an einen individuellen Betrachter gebunden ist, der ästhetisch zwischen ihm und der Natur zu vermitteln sucht, ohne dessen Vermittlungstätigkeit die Landschaft nicht existiert. Das Individuum ist hier konstitutiv für die Landschaft. – Vgl. dazu auch Fechner 1986, v. a. Kap. A I.: zum Begriff ‚Landschaft‘ (Etymologie, Wortgeschichte, semantische Analyse) vgl. S. 9–36, v. a. S. 9–10: Fechner untersucht das deutsche Wort ‚Landschaft‘ im Sprachgebrauch und nennt drei Bedeutungen: (1) urspr. Gebiet, Region, Gegend, (2) ästhetisch aufgefasster Naturausschnitt, (3) künstlerische Darstellung eines solchen Naturausschnittes, wobei (2) und (3) denselben Begriff darstellen; im Italienischen existieren dagegen zwei Begriffe (*paese/paesaggio*). (2) hängt zugleich von (3) ab, d. h. es handelt sich bei ‚Landschaft‘ um einen ästhetisch determinierten Begriff. „Die Datierung der Landschaftsvokabel ist ein Indikator für die historische Dimension der ästhetischen Landschaft. Landschaft als Idee, die Gestalt geworden ist. Unser Blick bildet Zusammenhänge, die sich in Form konkretisieren“, vgl. ebd. S. 82. Und weiter: „Damit ist die Gattung kein typologischer Hilfsbegriff von Kunst- und Literaturwissenschaften, sondern ein objektiver Weltentwurf. Den induktiven Gattungsbegriff (vom Einzelnen zum Allgemeinen – *universalia post rem*) lehnt Walter Benjamin ab“, vgl. ebd. S. 333–335. Fechner zitiert W. Benjamin (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928): „Der Gattung liegt eine konstitutive Idee – *universalia in re* – zugrunde. Die Darstellung der Ideen vollzieht sich im Mittel der Empirie. Denn nicht an sich selbst, sondern einzig und allein in Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen die Ideen sich dar“, vgl. Fechner 1986, S. 1–8. Das Konzept der Landschaft als ästhetische Kategorie und Auffassung der Natur ist eines der Frühen Neuzeit; „Die historische Situation um 1500 ist der Ursprung der Gattung ‚Landschaft‘“, vgl. ebd. Fechner übt Kritik an der Landschaftsforschung:

2 Vincenzo Giustinianis *Discorso sopra la pittura* (1617–1618)

Die Ausformulierung der wohl bedeutendsten frühneuzeitlichen Malereihierarchie *ante litteram* datiert auf 1617 bis 1618¹⁰³ und stellt ein zentrales Dokument des italienischen Gattungsbewusstseins in Malerei und Theorie dar. Nicht zufällig, so scheint es, handelt es sich bei dem Verfasser der Abhandlung, Markgraf Vincenzo Giustiniani (1564 in Chios bis 1637 in Rom), um einen der wichtigsten Sammler und Förderer der Künste zu Beginn des 17. Jahrhunderts.¹⁰⁴ Im römischen Sammlungskontext galt Giustiniani als Kunstkenner, *virtuoso*¹⁰⁵ und *amateur*: Seine Kenntnisse der Malerei und Skulptur mussten breit gefächert sein¹⁰⁶ – vor allem auch aufgrund von Vincenzos Bildungsreise quer durch Europa im Jahre 1606¹⁰⁷ (vgl. Kap. IV.2.3), also etwa

„Der geschichtliche Ablauf einer als selbstverständlich verstandenen Bildgattung wird verfolgt, ohne überhaupt eine Analyse der Problemgeschichte vorzunehmen“, vgl. ebd. Die Untersuchung Fechners basiert auf Ritter 1978 zur Entzweiung von logisch-rationaler Naturerkenntnis und ästhetischer Empfindung der Natur als Landschaft. – Vgl. dazu auch Clark 1962; Pochat 1973; Eberle 1980; umfassend dazu Friedländer 1963; zur Begriffsgeschichte des *parergon* vgl. Goodchild 1998, Kap. III, S. 107–150, dazu auch Michalsky 2011, S. 163: „Erst im 16. Jahrhundert kam es zu einer deutlichen Einengung der Bedeutung auf ein mimetisch gemaltes, variationsreiches Landschaftsornament“, vgl. dazu auch Stoichiță 1998, hier bzgl. des Stilllebens. – Vgl. auch S. 381.

103 Zur Datierung und zum Kontext der Entstehung vgl. Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. LXXII–LXXIII: Der Titel *Discorsi sulle arti e sui mestieri* ist nachträglich entstanden vgl. Ausgabe Giustiniani 1981. Danesi Squarzina datiert mithilfe von textinternen Hinweisen, vgl. v. a. die frühesten Aufenthaltsbelege der ‚Utrechter Caravaggisten‘ Honthorst, Terbrugghen und Baburen in Rom. Es gäbe keinerlei Hinweise dafür, dass der Brief zu Lebzeiten Caravaggios verfasst wurde. Der *Discorso sopra la scultura* ist auf 1627 post quem datierbar. Die wichtigsten Titel zum *Discorso sopra la pittura* umfassen Danesi Squarzina 2001; dies. 1998, S. 112–113; Preimesberger 1999c, S. 316–320; Pommier 1998, S. 171–173; Cropper 1996, S. 98–105; Ebert-Schifferer 1994, S. 102–104; Giustiniani 1981; Enggass 1970, S. 16–17, 20; Mahon 1947, S. 200–201 u. Anm. 9.

104 Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 207. Die Familie stammt ursprünglich aus Genova; zur Person, Sammlung und zum Schaffen Vincenzo Giustinianis vgl. Danesi Squarzina 2003; dies. 2001; Cropper 1996, S. 23–108; Haskell 1996; Bizoni 1995; Giustiniani 1981; Salerno 1960a; ders. 1960b; ders. 1960c. – Zu den ‚Caravaggisten‘ vgl. S. 85.

105 Zum Begriff *virtù* bzw. lat. *virtus* vgl. auch Vasari 2004, S. 274–275. – Vgl. auch S. 39.

106 Haskell 1996, S. 51: V. Giustiniani besitze eine „breite und tiefempfundene künstlerische Bildung[, die] in Rom, ja in Europa nicht ihresgleichen hatte [...]“; vgl. dazu auch Cropper 1996, S. 88ff.

107 Giustinianis Kunstkenntnisse zeigen sich etwa im Eintrag vom 1. April zum Dom von Faenza, vgl. S. 227f. Zur Überlegenheit Vincenzos gegenüber dem Künstler vgl.

ein Jahrzehnt vor der Abfassung des *Discorso sopra la pittura*. Diese relativ kurze, dreizehn Manuskriptseiten umfassende Abhandlung ist in der literarischen Form eines Briefes verfasst. Dieser kann sicherlich unter anderem als Würdigung der berühmten Giustiniani-Sammlung verstanden werden¹⁰⁸, was nicht zuletzt durch die zahlreichen Künstlerverweise und die persönliche Vorliebe für bestimmte Maler evident wird. Der Text liefert darüber hinaus „einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis der malerischen und skulpturalen Kunstproduktion in den ersten dreißig Jahren des 17. Jahrhunderts.“¹⁰⁹ Bekanntermaßen nahm Giustiniani zudem gerne „auf die von ihm geförderten Kunstwerke direkten Einfluss“ und lenkte „die von ihm protegierten Künstler in bestimmte Richtungen“.¹¹⁰ Die beachtliche Giustiniani-Sammlung baut zwar auf der Sammeltätigkeit des älteren Bruders und Kardinals Benedetto auf, Vincenzo war jedoch derjenige, der als Kunstkenner und Mäzen, vor allem auch dezidiert anticlassischer Malerei um 1600, herausragte. Dabei favorisierte Vincenzo aber gerade auch religiöse Thematiken – ‚Genrebilder‘ finden sich so gut wie keine.¹¹¹ Der unterschiedliche Sammlungsschwerpunkt beider Brüder hängt vor allem mit der Ausrichtung und Zweckmäßigkeit der Sammlung zusammen. Für Benedetto war die Einhaltung des Decorum und der Würde (*dignitas*) der Werke im Sinne nachtridentinischer Forderungen an die Kunst ausschlaggebend. Vincenzos „zukunftsweisender Geschmack“¹¹²

den Kommentar bei Salerno 1960a, S. 25. Vgl. dazu auch den Eintrag vom 21. April, [Abreise aus Verona]: „[...] [V]idimo la chiesa di Sant’Anastasia [...] ed il domo fatto all’antica [...]. Si vidde anche il coro con la sacrestia di legname, intarsiato di esquisito lavoro, più bello, disse il Pomaranci, di San Domenico di Bologna. C’era un gallo veramente vivo, oltre l’altre molte figure, uccelli ed istorie. Cinque quadri: quattro di Paolo Veronese, l’altro principale di Andrea Mantegna, del quale l’Ariosto ne parla“, zitiert nach Bizoni 1995, S. 36, 54–55. – Die Chorausmalung von Fra Giovanni da Verona enthält perspektivische Veduten sowie Stillleben und wird mit der Chorausmalung des Bologneser Fra Damiano da Bergamo verglichen, beides aus dem 16. Jh., vgl. Bizoni 1995, S. 153, Anm. 60–62.

108 Giustiniani 1981, S. 6.

109 Danesi Squarzina 2001, S. 24.

110 Ebd. v. a. S. 33.

111 Im Sinne von reinen Alltagsszenen. – Zur Unterscheidung der Werke aus den Sammlungen Benedettos und Vincenzos sowie zum Unterschied religiöser und profaner Sammlungsschwerpunkte vgl. Danesi Squarzina 1997; dies. 1998; Salerno 1960a, v. a. S. 25; ders. 1960b; ders. 1960c.

112 Danesi Squarzina 2001, v. a. S. 42.

richtete sich mehr nach seinem persönlichen Sinn für Ästhetik und seinem Interesse an künstlerischen Individualstilen¹¹³, wie es sein *Discorso* reflektiert. In der Sammlung des Palazzo Giustiniani waren unter anderem Landschaftsbilder, moderne religiöse Historienbilder, alttestamentliche Deckenfresken und moderne Herrscherporträts zu sehen, kombiniert mit einer enormen Anzahl antiker Skulpturen – was eine recht ungewöhnliche, heterogene Zusammenstellung (Auswahl und Präsentation) antiker und moderner Werke für den römischen Sammlungskontext der Zeit darstellt.¹¹⁴ Vincenzos Art der Sammlungspräsentation sollte bei den Besuchern Staunen und Überraschung hervorrufen – so befolgte er etwa Joachim von Sandrarts Empfehlung, das Meisterwerk der Sammlung, Caravaggios *Amor als Sieger* (1602), aus dramaturgischen Gründen bis zuletzt verhüllt zu lassen.¹¹⁵

Aufgrund der Verzahnung von Kunsttheorie und Sammlungspraxis in der Person Giustinianis erscheint es zentral, den *Discorso* als zeitgenössisches Dokument des Gattungsbewusstseins auf dem Gebiet der Malerei zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu untersuchen.¹¹⁶ Die kurze Abhandlung ist als Ausnahmeerscheinung auf gesamteuropäischer Ebene und zugleich als Schlüsseltext für die vorliegende Arbeit zu verstehen: Erstens sind keine vergleichbaren Quellen vor, um und nach dem Entstehungszeitraum überliefert.¹¹⁷ Zweitens nimmt die Abhandlung eine geradezu außergewöhnliche, zentrale Position zur Bewertung

113 Zentral ist dabei die Zusammenarbeit Vincenzos und Joachim von Sandrarts bei der Einrichtung und Umdekoration der Galerie nach dem Tod Benedettos, vgl. dazu Ebert-Schiffere 1994; zur Bedeutung der Individualstile in Giustinianis Kunstverständnis vgl. auch Haskell 1996, S. 50–51; Strunck 2001, S. 106.

114 Strunck 2001, S. 105–108; Joachim von Sandrart war in den frühen 1630er-Jahren vermutlich für die Gemäldehängung, zum Teil für die Antikenpräsentation im Palazzo Giustiniani sowie für die Leitung der Stichpublikation zuständig, vgl. Ebert-Schiffere 1994, S. 104–106; Die Sammlung Vincenzos teilte sich auf den Palazzo Giustiniani in Rom und den Palazzo di Bassano Romano (früher Bassano di Sutri) in der Nähe von Viterbo auf, vgl. Bizoni 1995, S. 9.

115 Danesi Squarzina 1998, S. 109; Strunck 2001; Cropper 1996, S. 88ff., 104; zum Überraschungseffekt vgl. auch Haskell 1996, S. 50; Ebert-Schiffere 1994, S. 104. – Für eine eingehende Analyse des Bildes in der Sammlung Giustinianis vgl. Rosen 2012a; vgl. auch Olson 2011 im Kontext der Sammlung Giustinianis.

116 Zur Verzahnung vgl. auch Danesi Squarzina 2001, v. a. S. 42.

117 Cropper 1996, S. 88ff.; Pommier 1998, S. 171–173. Für die Vorläufer bzw. zeitgenössischen Malerhierarchien vgl. Kap. V.3.1.

der zeitgenössischen Malerei in Rom ein. Klar ist auch, dass es sich bei der Doppelfunktion Giustinianis, dem privaten Kunstsammler und zugleich Kunsttheoretiker, ebenso um ein Ausnahmephänomen handelt.¹¹⁸ Eine damit vergleichbare, prominente Rolle nimmt um 1600 Kardinal Federico Borromeo in Mailand ein (vgl. Kap. II.2.1, II.2.2, IV.3). Als großer Förderer der Künste, vor allem auch von Landschaftsmalerei, Stillleben und neuartigen Bildgattungen, gründete Borromeo 1618 die Pinacoteca Ambrosiana und verfasste mit Bezug darauf einen fachkundigen Museumsführer (*Musaeum Bibliothecae Ambrosianae*, 1625) sowie zahlreiche kunsttheoretische Abhandlungen zur Malerei (z. B. *Della Pittura Sacra libri due*, 1624). Auch der römische Arzt und Kunstliebhaber Giulio Mancini ist zugleich leidenschaftlicher Sammler und Kunsttheoretiker (vgl. Kap. II.2.3, III.1.2, V.3.1, *Considerazioni sulla pittura*, 1617–1621), wobei Umfang und Sammlungspräsentation nicht mit denen Giustinianis oder Borromeos vergleichbar sind.¹¹⁹

Der hierarchisch angelegte Text Giustinianis handelt von den zwölf Malweisen, den sogenannten „modi“, denen italienische und nordalpine Künstler zugeordnet werden. Die Kategorien folgen einer klar nummerierten, stichpunktartigen Struktur, die in aufsteigender Hierarchie von der niedrigsten zur höchsten Stufe der Malerei führt. Man könnte auch sagen, es geht um die ‚Seinszustände‘ von Maler und Bild auf dem Weg zur Vollkommenheit der Malerei und somit um eine für die Neuzeit charakteristische Stufenleiter.¹²⁰ Die Textstruktur ist dabei

118 Vgl. dazu Haskell 1996, S. 144–175; Pommier 1998, S. 170–171; die einzige weitere Kunsttheorie eines Amateurs aus der Zeit, der jedoch keine Kunstsammlung besaß, stammt von Giovanni Battista Agucchi (*Trattato della pittura*, ca. 1596–1602, publ. 1646, vgl. Kap. V.3.1; *Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia*, 1602). Cassiano dal Pozzo, ein wichtiger römischer, zeitgenössischer Sammler neben Giustiniani brachte zwar die Zeichnungs- und Stichsammlung des *Museo Cartaceo* heraus, jedoch ohne jeglichen Kommentar. Insofern ist er nicht als Kunsttheoretiker oder Laie der Kunsttheorie einzustufen; vgl. Cropper 1992; Jenkins, Ian/Montagu, Jennifer (Hg.): *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, 2 Bde., Mailand 1992; Stumpo, Enrico: „Dal Pozzo, Cassiano iunior“, in: Ghisalberti 1960ff., Bd. 32 (1986), S. 209–213; Comparato, Victor I.: „Bourbon del Monte, Francesco Maria“, in: Ghisalberti 1960ff., Bd. 13 (1971), S. 523–524.

119 Zur Gegenüberstellung der Positionen Mancinis u. Giustinianis vgl. Ebert-Schiffener 1994, S. 103–104.

120 Zur Idee einer Stufenleiter bis zur Vollkommenheit vgl. Strinati 2001, S. 49.

weder konsequent gedacht, noch handelt es sich um homogene Kategorien, was in vergleichbaren Systematisierungen der Malerei jedenfalls keine Ausnahme darstellt. Die Forschung führt den weitläufig bekannten *Discorso* meist in einem Atemzug mit dem *Trattato dell'arte della pittura* (1584) von Giovanni Paolo Lomazzo (vgl. Kap. II.2.3, III.2, V.3.1) als Beleg für die frühneuzeitliche Gattungshierarchie an. Zwar handelt es sich damit um den einzigen ‚Vorläufer‘ einer systematischen Hierarchisierung der Malerei, auch sind zahlreiche Verweise erkennbar; dennoch liegen gänzlich unterschiedliche „Systematisierungsversuche zur Malkunst“¹²¹ vor, wie noch zu präzisieren sein wird. Die grundlegende Frage nach der individuellen Positionierung Giustinianis im römischen Gattungsstreit wird aber von der Forschung außer Acht gelassen. Auch das Problem der retrospektiven Begriffsverwendung aus heutiger Perspektive, sobald es um das Thema Bildgattungen geht, wird als selbstverständlich gehandelt und gar nicht erst hinterfragt.¹²² Anderenfalls wird der Text in der Forschung in Form von „zwölf Stilarten anhand der zeitgenössischen Malerei“¹²³ eingestuft.

121 Vgl. dazu Pfisterer 2012c, S. 67, hier bzgl. des späten 16. u. v. a. 17. Jh.s. – Für die relevanten Passagen bei Lomazzo vgl. Kap. V.3.1, für eine vergleichende Gegenüberstellung beider Theorien vgl. Kap. V.3.1, Abschnitt ‚Malereisystematiken im Vergleich: Lomazzo – Giustiniani – Mancini‘.

122 Vgl. etwa Meijer 1989, S. 585, 596: „Quando verso la fine del Cinquecento il Lomazzo pubblica il suo Trattato, ed altri scritti, i generi in pittura erano in via di formazione e quelli già parzialmente formati in fase di espansione [...]. Il Giustiniani distinse grosso modo due maniere di dipingere paesaggi: una larga, rappresentata secondo lui da Raffaello, dalla tradizione veneziana, dai Carracci e da Guido Reni, e una diligente, i cui protagonisti furono soprattutto nordici [...]. Durante tutto l'arco del Cinquecento queste due grandi tendenze si influenzarono e si frammischiarono reciprocamente [...]“ „Nei decenni a venire [dopo 1600], con l'ufficializzazione delle classi pittoriche minori, i formati delle nature morte, dei paesaggi e delle scene ‚di genere‘ possono diventare molto più grandi, crescendo di pari passo con la complessità classica e barocca delle composizioni verso una nuova ed impressionante monumentalità.“

123 Vgl. Mai 1991, S. 40. Unterschiedliche Forschungsansätze zum *Discorso* finden sich bei Danesi Squarzina 2001; vgl. darin etwa die Zusammenfassung bei Strinati 2000, S. 46–47: „In seinem Brief über die Malerei erweist sich Giustiniani im übrigen durchaus willens und in der Lage, Übliches von Außergewöhnlichem zu unterscheiden, wenn er die zwölf Modi des Malens beschreibt, die theoretisch eher die Parodie eines ernstzunehmenden Traktates als eine wirkliche Lehrmeinung zu sein scheinen, einer Stufenleiter vergleichbar, einem *Gradus ad Parnassum*, der zur Vollkommenheit des zwölften Modus führt.“ Strinati interpretiert den Text als dezidierte Gegenposition zur modernen Ästhetik Federico Zuccaris.

Es wird zu zeigen sein, dass diese Charakterisierungen der zentralen Bedeutung von Giustinianis Malereiabhandlung für das frühneuzeitliche Gattungsverständnis nicht gerecht werden. Obwohl sich jeder Lexikonbeitrag zu den Bildgattungen in der Malerei auf den berühmten Brief bezieht¹²⁴, ist er inhaltlich noch nicht in all seiner Tragweite genauer unter die Lupe genommen worden.¹²⁵ Die folgende Textanalyse wird zeigen, wie vielfältig und differenziert sich die Einteilung der zeitgenössischen Malerei und Künstler in den Augen Vincenzo Giustinianis, einer zentralen Figur der römischen Kunstwelt, gestaltet und wie weit sich unser heutiges Verständnis von Bildgattungen davon unterscheidet. Die (Gegen-)Position Giustinianis soll zudem in den folgenden Kapiteln im Kontext der Kunsttheorie des Cinque- und Seicento lokalisiert werden, um so den Standpunkt innerhalb des frühneuzeitlichen Gattungsdiskurses herauszukristallisieren.¹²⁶ Wie Haskell richtig feststellt, ist der *Discorso sopra la pittura* mindestens genauso bedeutend einzustufen, wie die mit Abstand breitflächiger publizierten Positionen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.¹²⁷

2.1 Rezeptionskontext

Adressat des *Discorso sopra la pittura* ist der mit Giustiniani befreundete und in Rom ansässige flämische Jurist und Literat Dirck van Ameyden.¹²⁸ Bereits der internationale Austausch von Überlegungen zu den Künsten gibt einen Hinweis auf den gesamteuropäischen Kontext des abgehandelten Themas.¹²⁹ Der Brief wird mit einem Kunst-

124 Vgl. etwa Pfisterer 2010, S. 275; Kemp, Wolfgang: „Gattung“, in: Pfisterer 2011b, S. 136.

125 Einzige Ausnahme bildet Preimesbergers Untersuchung der Passage zum ‚Porträt‘, der im Folgenden allerdings zum Teil widersprochen werden muss, vgl. Preimesberger 1999c, S. 316–320.

126 Für andere Positionen vgl. ausführlich Kap. V.3.1, für eine vergleichende Gegenüberstellung von der Theorie Giustinianis und seiner ‚Vorläufer‘ bzw. Zeitgenossen vgl. Kap. V.3.1, Abschnitt ‚Malereisystematiken im Vergleich: Lomazzo – Giustiniani – Mancini‘.

127 Vgl. Haskell 1996, S. 51.

128 Vgl. Bastiaanse, Alessandro: „Ameyden, Teodoro“, in: Ghisalberti 1960ff, Bd. 2 (1960), S. 772–774.

129 Ameyden war mit Vincenzo Giustiniani eng befreundet und widmete diesem den *Discorso sopra l'interdetto della Chiesa et Hospitale di S. Giacomo de Spagna a Roma* (1628).

griff Giustinianis eingeleitet:¹³⁰ Als Anlass für die Abhandlung nennt er die Kritik (Ameydens?) an der Bildqualität eines namentlich nicht weiter bestimmten flämischen (Landschafts-?)Malers. In der folgenden Ausführung soll die persönliche Einschätzung Giustinianis desselben Künstlers als eines „mehr als nur mittelmäßigen Malers“ fachkundig begründet werden.¹³¹ Da es sich um ein „schriftlich fixiertes Kunstgespräch“¹³² handelt, beruht der Brief vermutlich auf der Fiktion eines Antwortschreibens an seinen Freund Ameyden¹³³ – hierfür würde der anonyme flämische Maler sprechen, der erwähnt wird. Gleichzeitig bedient sich der Autor des Bescheidenheitstopos eines Laien der Kunsttheorie („farò alcune distinzioni [...] che sono à mia notizia fondata più in qualche poca prattica, che in teorica, che io habbia in

In Briefform fand zwischen den beiden ein reger Austausch über Kunstfragen statt, vgl. S. 329f.

130 Zur Interpretation als ‚Kunstgriff‘ vgl. Strinati 2001, S. 49.

131 In der Forschung hat man sich bisher nicht um dieses Detail oder gar mit der Auflösung des Namens beschäftigt. In der Abschrift des Originalmanuskriptes steht „quel N. fiammengo“; dass es sich um den Buchstaben „N“ sowie um die Abkürzung von „unser“ (*nostra*) handelt, wird aus einem Vergleich mit dem letzten Satz des Briefes ersichtlich: der Buchstabe ist identisch mit dem in der Textstelle „N[ost]ro Sig[no]re“. – Vgl. dazu auch die Überlegungen bei Aurigemma 2001, S. 173, Anm. 40. – Zunächst ließe sich vermuten, dass es sich um einen der flämischen Maler handelt, die im *Discorso* namentlich erwähnt werden; in der Gruppe der Landschaftsmaler werden Herri met de Bles [gen. ‚il Civetta‘], [Jan] Brueghel [d. Ä.] und [Paul] Brill genannt; in der Gruppe der Flamen, die ‚nach der Natur‘ malen, werden [Peter Paul] Rubens, Crus Spagnolo [Jusepe de Ribera?], Gherardo [delle Notti, d. h. Gerrit van Honthorst], Enrico [Hendrick ter Brugghen?] und Teodoro [Dirck van Baburen?] genannt; da es sich aber um die herausragenden Maler handelt, ist eine andere Möglichkeit in Betracht zu ziehen: Womöglich handelt es sich um den weniger bekannten Anthonie van Os (Ossini oder Antonietto Fiammingo), der in der Sammlung Giustinianis mit 21 Bildern vertreten war, darunter ein Porträt Vincenzos; in den Dokumenten taucht der Name häufig auf, dessen Malstil ist aber nicht bekannt; zum Künstler in der Sammlung Giustiniani vgl. Danesi Squarzina 2001, S. 42. Eine dritte Option besteht in einer fiktiven Referenz auf einen flämischen Maler, die sich aus dem möglicherweise fiktiven Antwortschreiben Giustinianis erklärt, d. h. die Referenz würde so als Prämisse für die Abhandlung dienen.

132 Preimesberger 2001, S. 50, hier bezüglich des *Discorso sopra la scultura*.

133 Ebd. Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass Giustiniani im *Discorso sopra la pittura* tatsächlich auf eine kunstbezogene Frage Ameydens in diesem Brief rekurriert. Danesi Squarzina plädiert für eine Interpretation der *Discorsi* Giustinianis als fiktive Briefe an Ameyden in Form eines literarischen Topos, vgl. Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. LXXXIV.

questa professione“)¹³⁴, wengleich seine weitreichenden Kenntnisse des ästhetischen Vokabulars und der kunsttheoretischen Positionen im weiteren Textverlauf deutlich werden. Da er aus der Perspektive des Kunstsammlers schreibt, der zudem Künstler in seinem eigenen Palazzo Gastfreundschaft gewährte und Besuche in Künstlerateliers abstattete, verweist er auf seine Praxisaffinität, konträr zu seiner Theoriekenntnis.¹³⁵ Die praktische Anschauung der zeitgenössischen Bildproduktion, unter anderem in seiner eigenen Sammlung, wird schließlich in Giustinianis Werturteil und Malereitheorie reflektiert.

Der Brief ist nicht die einzige Abhandlung Giustinianis, vielmehr steht er in Zusammenhang mit einer Reihe weiterer *Discorsi*, die an Ameyden adressiert sind. Dieser schreibt über den hochgebildeten und sehr geschätzten Freund Vincenzo, er sei:

[...] an Tugend und Verdienst unvergleichbar und in der ganzen Welt, und insbesondere mir, bekannt, da ich mit ihm für den Zeitraum von 20 Jahren in einem Verhältnis von größter Vertrautheit stand, so dass kein Tag verging, an dem wir uns nicht sahen. Nie zuvor erblickte die Welt solch einen Geist. Über alles sprach er, auf alles, auch auf die entlegensten Wissenschaften, verstand er sich. Und da er ein umgänglicher Mensch war, hatte er in seinem Haus eine Gesellschaft von Edelmännern und Menschen jeder Profession zusammengebracht, die es so nicht woanders in Europa gab. Er schrieb viele Abhandlungen zu unterschiedlichen Themen, alle an mich gerichtet, die ich stets in Erinnerung behalten werde.¹³⁶

134 Vgl. dazu Preimesberger 2001, S. 50, hier mit der Interpretation des *Discorso sopra la scultura* als Topos vom unprofessionellen, ungerechten und falschen Urteil über Kunst seit der Antike. Zum Begriff *pratica* seit Vasari vgl. Vasari 2004, S. 204–206, zu übersetzen mit ‚Erfahrung‘, auch ‚Übung, Praxis, Routine‘, in der Kunstliteratur jedoch ein sehr ambivalenter Begriff.

135 Vgl. dazu Salerno 1960a, S. 22.

136 Erster Teil der Übersetzung von Baldriga 2001, S. 73: „[...] [C]avalieri di virtù e meriti incomparabili noti a tutto il mondo, ma particolarmente a me che per il spacio di 29 anni ebbi seco familiarità grande e tale che non era giorno alcuno che non si vedessimo. Non viddi mai tal ingenio al mondo. Di tutto s’intendeva, di tutto discorreva, anche delle scienze più ricondite, e con esser affabile aveva ridotto in casa sua una congregazione de cavalieri ed uomini letterati d’ogni professione, che non era tale in Europa.“ Zweiter Teil der Übersetzung von der Autorin: „[...] Scrisse molti discorsi sopra varie materie, tutti diretti a me, di modo che ne conserverò eterna memoria [...].“ Original-

Die Briefe sind folglich im Kontext der Gesprächskultur, im Austausch mit Gelehrten, Künstlern und *virtuosi* entstanden.¹³⁷ In der heterogenen Themensammlung sind die *Discorsi* über die Musik, Architektur, Skulptur und Jagd sowie weitere Kurztexte (*Istruzione per far viaggi; Avvertimenti per uno scalco; Dialogo fra Renzo e Aniello napoletano sugli usi di Roma e di Napoli*) enthalten, die auf die 1620er-Jahre bis circa 1630 datieren und für die folgende gattungstheoretische Analyse keine weitere Relevanz haben.¹³⁸ Allen Texten ist dafür ein grundsätzliches Interesse am Prinzip der *varietas* gemein, sowohl was die Malerei betrifft als auch die Musik oder die auf Reisen beobachteten Bräuche. Giustiniani führt beispielsweise zu Beginn der *Istruzioni per far viaggi* (1606 post quem) das Reisen als Mittel zur Welterkundung an, da so unter anderem das nötige Wissen und die Erfahrungen für die richtige, besonnene Lebensführung erlangt werden könne:¹³⁹

[...] da ohne die Heimat zu verlassen niemand wahre Erkenntnis erlangen kann über die unterschiedlichen Bräuche, die unterschiedlichen Regierungsarten, die Kriegskunst, die Agrikultur, das Bauwesen, die Mode, die Eigentümlichkeiten der Getränke, die unterschiedlichen Pferde, die vielen Arten zu reisen und die Vielfalt der Gebiete und Städte. Ein jedes dieser Dinge hat eine ganz eigene Individualität, an welche die anderen nicht herankommen. Sie hängen von den unterschiedlichen Neigungen und von der Natur der Menschen ab, was zudem durch die Klimata und Temperamente bedingt ist [...].¹⁴⁰

text zitiert nach Bizoni 1995, S. 14; zum Manuskript vgl. T. Ameyden, *Delle famiglie romane nobili*, in Biblioteca Casanatense, Ms. 1335, fol. 438.

137 Die Familie Giustiniani unterhielt mit diesen Personen eine Art private Akademie in Rom bzw. in ihrem Anwesen in Bassano, vgl. dazu Banti 1981, S. 6; vgl. auch Preimesberger 2001, S. 50; zur Gesprächskultur vgl. Rosen 2001, S. 81–139.

138 Grund hierfür ist, dass keine auf die Malerei bezogenen gattungstheoretischen Fragen enthalten sind. Die *Abhandlung über die Skulptur* beinhaltet eine Aufzählung von vier Punkten zu den nötigen technischen Fähigkeiten eines Bildhauers mit dem Vorbild Michelangelo sowie eine Differenzierung des Materials und der Techniken. Zur Publikationsgeschichte dieser Texte im Detail vgl. Aurigemma 2001, S. 167–172; Giustiniani 1981, S. 6; zu den (moral-)philosophischen Überlegungen in den *Discorsi* vgl. Gachgens 1996, S. 20–22.

139 Aurigemma 2001, S. 171; zum Prinzip der *varietas* in der realen und gedruckten *Galleria Giustiniana* vgl. Strunck 2001, v. a. S. 108.

140 Originalübersetzung der Autorin: „[...] [N]on potendosi da veruno senza uscire dalla patria arrivare alla vera cognizione delli varii costumi, del vario modo di governare, del

Der Begriff der Vielfalt, auch in der Bedeutung des Abwechslungsreichtums, spielt seit Alberti¹⁴¹ in der Kunsttheorie des Cinque- und Seicento eine zentrale Rolle für das visuelle Vergnügen bei der Bildbetrachtung, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Heute sind die Originalmanuskripte der *Discorsi* in der *Biblioteca Apostolica Vaticana* aufbewahrt – bis auf den *Discorso sopra la pittura*, was eine lange und fehlerhafte Publikations- und Rezeptionsgeschichte zur Folge hatte. Dieser wird zusammen mit einem nicht weiter relevanten Brief an Kardinal Camillo II. Massimo (dem Neffen Vincenzo Giustinianis) erstmals 1675 durch den Abt Michele Giustiniani ediert und publiziert.¹⁴² Aurigemma zufolge erzielte infolge dessen die Abhandlung Vincenzo Giustinianis eine gewisse Resonanz innerhalb der Kunsttheorie, allerdings erst im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. Ein Grund hierfür mag vor allem die Nennung der drei ‚Schlüsselfiguren‘ gewesen sein – Caravaggio, Annibale Carracci und Guido Reni –, womit die Abhandlung sich inhaltlich und auch zeitlich zwischen Giovanni Pietro Belloris *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni* (1672) und Carlo Cesare Malvasias *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi* (1678) positioniert.¹⁴³

Ob der Brief an Dirck van Ameyden bereits zu Lebzeiten eine weitreichendere Ausstrahlung hatte, bleibt folglich ungewiss, zumal Bezugnahmen anderer Autoren auf diesen Text nicht nachweisbar sind. Auch der Zeitpunkt der Publikation scheint mit der neuen prestigeträchtigen Rolle von Camillo II. Massimo, dem Erben von Camillo I. Massimo, ab 1670 zusammenzuhängen: Dieser war im

guerreggiare, del cultivare li terreni, del fabbricare, del modo di vestire, delle proprietà delle bivande e de' vini, delle diverse qualità de' cavalli, delli molti modi di far viaggi, e della diversità delle provincie e delle città, quali tutti ciascuno ha qualche buona qualità propria alla quale l'altre non arrivano, et in ristretto delle varie inclinazioni e nature e costumi degli uomini che per lo più vengono distinti dalli climi e varii temperamenti [...]“. Originaltext zitiert nach Giustiniani 1981, S. 104.

141 Vgl. Pfisterer 2002, S. 103–104. In Albertis *De pictura* (1435) werden mitunter die Kriterien des Abwechslungsreichtums (*varietas*) und der Vielfalt (*copia*) an ein gutes Bild gestellt.

142 Aurigemma 2001, S. 167–168.

143 Vgl. Bellori 1976; Malvasia 1983; zusammenfassend vgl. etwa Dempsey 1993.

Palazzo Giustiniani zu Gast und fungierte zugleich als Verwahrer der Kupferstiche nach den Antiken für die von Vincenzo Giustiniani 1631 publizierte, zweibändige Stichpublikation, der *Galleria Giustiniana*.¹⁴⁴ Aurigemma zufolge erfolgte die Rezeption Giustinianis somit erst ab 1675 durch die posthume Publikation des *Discorso*, der folglich auch keinen Anspruch auf eine programmatische Aussage darstellte, sondern lediglich als Dokument der Korrespondenz mit Ameyden zu verstehen ist.¹⁴⁵ Darüber hinaus mögen die Abhandlungen des Kunstlaien Giustiniani, ähnlich jener Giulio Mancinis, als Leitfaden für die Geschmacksbildung anderer Connaisseurs und Sammler intendiert gewesen sein.¹⁴⁶ Auch stellt sich die Frage, weshalb Vincenzo diese und weitere briefförmige Abhandlungen mit der Bezeichnung *Discorso* betitelte. Vielmehr könnte man das als Hinweis darauf verstehen, dass sich hinter der Reihe an Abhandlungen zu diversen Themen, die sich aus der privaten Vorliebe des Autors speisen, eine Publikationsabsicht Vincenzos verbirgt – bedenkt man auch die zweibändige Stichpublikation, die den Bekanntheitsgrad seiner Skulpturensammlung vergrößern sollte.¹⁴⁷ Der Briefcharakter würde dem nicht widersprechen, denn es handelt sich um eine beliebte Form der Kunstdebatte seit dem 16. Jahrhundert. Der *Discorso* ist „in die Kategorie des schriftlich fixierten Kunstgesprächs“¹⁴⁸ einzuordnen.

144 Zur Argumentation vgl. Aurigemma 2001, S. 167; im Antwortbrief von Camillo I. Massimo an Vincenzo von 1638 handelt es sich um die Stichserie für die *Galleria Giustiniana* Vincenzos; der Brief wird 1669 zusammen mit dem nicht betitelten *Discorso sopra la pittura* in der zweiten Auflage der *Lettere memorabili* Michele Giustinianis publiziert; zur *Galleria Giustiniana* vgl. Danesi Squarzina 2001, S. 105–114, 362–365.

145 Vgl. dazu Haskell 1996, S. 144–145; Ebert-Schifferer 1994, S. 102–104. Der erste Band datiert auf 1631–1635 und kam wohl nicht vor 1636 in Umlauf; der zweite Band war 1635 abgeschlossen, aber erschien erst zwischen 1636 und 1637, vgl. dazu Cropper 1992, S. 108.

146 Pommier 1998, S. 170–171.

147 Zur Stichpublikation vgl. Cropper 1996, hier S. 66. Zur Begriffsbedeutung der *galleria* in der Frühen Neuzeit vgl. ebd. S. 70–76.

148 Zitiert nach Preimesberger 2001, S. 51, hier zum *Discorso sopra la scultura*. V. a. im venezianischen 16. Jh. war die publizierte Briefform ein beliebtes Mittel für Kunstdiskussionen, vgl. etwa Pietro Aretinos *Lettere sull'Arte* (Aretino 1957–1960); darin z. B. der *Brief an Tizian* (1544, vgl. Kap. IV.1.3, S. 186 u. App. A.23); zu Aretino, der Gesprächskultur der Renaissance und ihrer Dominanz gegenüber dem verschriftlichten Diskurs vgl. Rosen 2001, S. 81–139. Auch monologische oder dialogische Textformen

Obwohl keine direkten Hinweise auf eine zeitgenössische Rezeption des *Discorso sopra la pittura* im Malerei- beziehungsweise Gattungsdiskurs bestehen, lassen sich doch einige Argumente hierfür anbringen: Zunächst einmal handelt es sich um einen Text, der gemäß des Umfangs der Rangstufen und deren Struktur nicht homogen erscheint, auch ist die Argumentation nicht konsequent – was allerdings in der Traktatliteratur des Cinque- und Seicento häufig anzutreffen ist. Dennoch scheint der Brief aufgrund von dessen durchdachter, systematischer Anlage nicht *ad hoc* verfasst zu sein. Vielmehr ist die spezifisch nummerierte, argumentative Struktur als Zeichen dafür zu deuten, dass der Text in Kreisen von gebildeten Gesprächspartnern diskutiert, und somit über den Adressaten hinaus rezipiert wurde. Ein weiteres Argument für die weite Rezeption des *Discorso* stellt der Öffentlichkeitscharakter der Briefkultur um 1600 dar, in der es üblich war in Briefform abgehandelte Themen öffentlich umherzureichen und zur Diskussion zu stellen, entgegen unserer Vorstellung des ‚privaten‘ Briefstatus.¹⁴⁹ Diese Annahme wird durch die Überlegung unterstützt, dass sich zum Entstehungszeitpunkt des Briefes sowohl der Verfasser als auch der Adressat des *Discorso*, Dirck van Ameyden, in Rom befanden – und Ameydens eigener Aussage zufolge „kein Tag verging“, an dem sie sich nicht sahen.¹⁵⁰ Eine schriftliche Übermittlung der Überlegungen Giustinianis wäre deshalb, bedenkt man auch die intensive Gesprächskultur am Palazzo Giustiniani, im Grunde überflüssig. Insofern spricht das Verfassen dieses Briefes für eine öffentliche Diskussion der darin abgehandelten kunsttheoretischen Problematik.

Darüber hinaus deutet bereits das Bestehen einer zeitgenössischen, offiziellen Abschrift des Originalmanuskriptes auf eine intendierte und zugleich zeitnahe Zirkulation des Textes hin. Nicht zuletzt verweist

sind typisch für Traktate des 16. Jh.s, wie etwa bei Benedetto Varchi (*Due Lezzioni*, 1547/1550, vgl. Kap. III.2), Francisco de Holanda (*Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538*, vgl. Kap. III.1.2, V.3.1), Lodovico Dolce (*Dialogo della pittura intitolato l'aretino*, Venedig 1557, vgl. Kap. V.3.1).

¹⁴⁹ Vgl. S. 330.

¹⁵⁰ Ameyden siedelte im Jahr 1600 dauerhaft nach Rom über, vgl. Bastiaanse, Alessandro: „Ameyden, Teodoro“, in: Ghisalberti 1960ff, Bd. 2 (1960), S. 772–773. – Zu Ameydens Aussage vgl. das Zitat auf S. 329.

der Bezug Giustinianis auf die zeitgenössische Malereipraxis selbst auf eine intendierte Rezeption des Textes zu Lebzeiten des Autors. Aus der Perspektive des Kunstsammlers schätzte Giustiniani Landschaftsbilder, Stilleben und Genreszenen hoch ein, ganz im Gegensatz zu den klassischen Positionen der Kunstkritik, die in diesem Zusammenhang von ‚niederer‘ Sujets sprechen. In der Kunsttheorie der ersten Hälfte des Seicento, in die auch der *Discorso* fällt, war das Thema der Würdigkeit (*dignitas*) und des Decorum von Bildthemen eines der meistdiskutierten, wenn es um die Unterscheidung und Rangfolge von Bildtypen, Stilen und Malern ging (vgl. Kap. V.3). Die Einstellung Giustinianis spiegelt somit die nichtakademischen Positionen künstlerischer Neuheitskonzepte in den Jahrzehnten um 1600 wider¹⁵¹, was vor allem auch die Schlüsselwerke Caravaggios demonstrieren, wie etwa der bereits erwähnte *Lautenspieler* aus der Sammlung Vincenzos (Abb. 1).

Zurück zur Publikationsgeschichte: Auf Grundlage der Edition von Michele Giustiniani gibt Monsignore Giovanni Gaetano Bottari knapp ein Jahrhundert später (1775) die Malereiabhandlung Giustinianis in der *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* (Rom 1754–1783) neu heraus.¹⁵² In den Jahren 1822 bis 1825 lässt Stefano Ticozzi diese Sammlung in der wohl meist zitierten Auflage im Neudruck erscheinen. Anna Banti publiziert den *Discorso sopra la pittura* 1981 schließlich auf Grundlage der Ausgabe Bottari/Ticozzi; zuvor hatte Banti 1942 den bereits untersuchten, von Bernardo Bizoni verfassten *Diario di Viaggio Vincenzo Giustinianis* (1606, vgl. Kap. IV.2.3) herausgegeben.¹⁵³ Dies hat zur Folge, dass die gedruckten Editionen Michele Giustinianis und folglich auch jene Bottaris und Bantis zahlreiche Abweichungen zum ursprünglichen Manuskript enthalten. So führen die Wort- und Satzmodifikationen, Wortauslassungen und abgeänderte Interpunktionen zu Bedeutungsveränderungen und schließlich für unsere Untersuchung zu relevanten

151 Vgl. Pfisterer 2011a.

152 Bottari verweist auf die Quelle, ohne aber auf die Frage nach dem Originalmanuskript einzugehen; Der *Discorso sopra la pittura* wird zusammen mit dem Brief an Carlo I. Massimo im Rahmen der *Lettere pittoriche* publiziert, vgl. Bottari 1979–1980.

153 Aurigemma 2001, S. 167–168; Giustiniani 1981.

Unterschieden.¹⁵⁴ Vor allem die darin enthaltenen Abänderungen beziehungsweise Missinterpretationen von Künstlernamen bewirken zunächst eine Spätdatierung von Haskell auf die Jahre 1630 bis 1640, was alleine schon dem Todesjahr Vincenzo Giustinianis (1637) widerspricht. Erst Silvia Danesi Squarzina (1998) korrigiert die Datierung der Malereiabhandlung mit einer überzeugenden Argumentation auf die Jahre 1617 bis 1618.¹⁵⁵

154 Bantis Transkription basiert auf dem dritten Teil, Nr. LXXXV der *Lettere Memorabili dell'Ab. Michele Giustiniani, patrizio genovese, de' signori di Scio, stampate in Roma per il Tinassi nel 1675*. Banti publiziert den *Discorso sopra la pittura* zusammen mit anderen *Discorsi* Giustinianis; zur Publikationsgeschichte vgl. Giustiniani 1981, S. 6.

155 Zur (Falsch-)Datierungen vgl. zuletzt Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. LXXII–LXXIII; zuvor bereits dies. 1998, S. 112. Vgl. auch Aurigemma 2001, S. 168–171 u. Anm. 5: Bereits Longhi („Alucni pezzi rari nell'antologia della critica caravaggesca“, in: *Paragone*, II (1951) 17, S. 44–62 u. 21, S. 43–56 u. 23, S. 28–53, hier S. 51) korrigiert mithilfe von Nicolson die grafische Verwechslung der Künstlernamen (vgl. unten) von Haskell (1996) mit der Konsequenz einer Datierung auf 1620 ante quem. Anders als die Datierung Anna Bantis auf kurz nach 1610 liefert schließlich Danesi Squarzina eine überzeugende Datierung auf 1617–1618, basierend auf textinternen Hinweisen. Der *Discorso sopra la musica* wird auf ca. 1628 datiert, der *Discorso sopra la scultura* auf 1627 post quem, der *Discorso sopra l'architettura* auf 1606 ante quem. Bis auf die Malereiabhandlung datieren fast alle Schriften Giustinianis auf die 1620er-Jahre.

Die Sammlung von Abschriften einiger Manuskripte, darunter der *Discorso sopra la pittura* im ASL ist mit dem Besitzer Nicolò Orsucci und dem Jahr 1640 versehen, womit aber nicht das Entstehungsjahr des Originalmanuskriptes gemeint ist. Einen Hinweis auf eine Datierung von 1615 post quem und 1618 ante quem gibt zum einen die am Ende des Textes erwünschte Bewahrung des „Friedens“, der vor dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) liegen muss; gemeint ist die Unterzeichnung des Vertrages zum Waffenstillstand zwischen Spanien und den Vereinigten Provinzen (Niederlande) durch Philipp III. von Spanien im Jahre 1609, infolgedessen der Frieden bis zum Beginn des 30-jährigen Krieges im Jahre 1618 andauerte. Zudem sind die ‚Utrechter Caravaggisten‘ genannt, die ab 1615 in Rom nachweisbar sind, vgl. Aurigemma 2001, S. 168–171; vgl. dazu auch Danesi Squarzina 1998, S. 112; dies. 2003, Bd. 1, S. LXXII–LXXIII.

Zu den Modifizierungen: Es wurden „von M. Giustiniani teilweise Auslassungen übernommen und Änderungen eingefügt. Insgesamt wurde bei M. Giustiniani und Bottari über ‚Barocci‘ und ‚Cesari‘ nicht diskutiert, während ‚Pomarancio‘, obwohl er bekanntlich der Familie Giustiniani nahestand, von M. Giustiniani falsch gelesen und ‚korrigiert‘ wird und gar von Bottari mit Anachronismus durch den moderneren, aber sehr wenig manieristischen ‚Romanelli‘ ersetzt wird. Der Künstlername ‚Rossignano‘ wurde dagegen völlig von M. Giustiniani abgeändert und erneut von Bottari revidiert und [zugunsten ‚Passignanos‘] korrigiert, nun mit größter Haftung an die Zeiten Vincenzos. Schon Roberto Longhi hatte mit gewohnter Schärfe den Text geändert: Im von ihm verwendeten Bottari-/Ticozzi-Text hat er ‚Romanelli‘ zu ‚Pomarancio‘ abgeändert und so die Datierung des *Discorso* auf 1630–1640 und mit wenigstens 20 Jah-

Der *Discorso sopra la pittura* ist damit jedenfalls die zeitlich erste Abhandlung Giustinianis. Die bisherige, relativ spärliche Forschung zu seinen Schriften basiert stets auf der Ausgabe Bantis (1981), mit Ausnahme der Untersuchung Aurigemma (2001), die bereits einige zentrale Unterschiede zum ursprünglichen Manuskript aufgedeckt hat. Aufgrund der fehlerhaften Editionen des *Discorso sopra la pittura* wird in der vorliegenden Arbeit erstmals die Transkription der zeitgenössischen Abschrift des Originalmanuskriptes aus dem Nachlass Orsucci im Staatsarchiv in Lucca, zusammen mit einer vollständigen deutschen Übersetzung vorgelegt¹⁵⁶ – der Originalbrief Giustinianis aus Ameydens Manuskript in der Biblioteca Apostolica Vaticana gilt

ren nach vorne befördert“ (vgl. Longhi, Roberto: „Alcuni pezzi rari nell’antologia della critica caravaggesca“, in: *Paragone. Arte* 17 (1951), S. 44–62, hier S. 50: „Il Barocci, il Pomaranci, il Passignano, e Giuseppe d’Arpino“), vgl. Aurigemma 2001, S. 168–171; vgl. auch Haskell 1996, S. 144, Anm. 3: Haskell erklärt die vorherige Datierung des *Discorso* auf 1630–1640 durch die spätere Änderung des Namens ‚Romanelli‘ und die Korrektur zu ‚Pomarancio‘ durch R. Longhi, mithilfe von Nicolson, der die mögliche grafische Verwirrung von ‚Roncalli‘ und ‚Romanelli‘ einschließt und so zur Datierung 1620 ante quem gelangt“, vgl. Aurigemma 2001, S. 168–171; Haskell 1996, S. 144, Anm. 3.

- 156 Es liegt lediglich eine partielle Übersetzung ins Deutsche vor, an der sich die Originalübersetzung der Autorin in der vorliegenden Arbeit orientiert: zum einen des letzten Abschnittes des *Discorso sopra la pittura*, beginnend mit „Und hinsichtlich dessen“ bis einschließlich „Nutzen für die Zukunft bringen wird“ (vgl. *App. B.1*), vgl. Mai 1991, S. 36 (zuvor schon bei Conti 1987, S. 200), zugleich mit einer Interpretation: „[Die Malerei,] die zum gegenwärtigen Zeitpunkt auf dem Gipfel ihrer Wertschätzung steht, die nicht allein an dem gewohnten Gebrauch, den man in Rom davon macht, zu ermessen ist, sondern auch daran, dass sie nach außerhalb, nach Spanien, Frankreich, Flandern und England und in andere Gegenden verschickt wird; wahrhaftig eine des Staunens und der Betrachtung würdige Tatsache sind aber die große Anzahl von ordentlichen Malern und die vielen Personen, die mit großer Familie ein offenes Haus halten und sogar noch Überfluss haben und dies alles auf der Grundlage der Malkunst in ihren verschiedenen Stilarten und Erfindungen. Nicht allein in Rom, in Venedig und in anderen Teilen Italiens, sondern auch in Flandern und in Frankreich ist es in jüngerer Zeit zur Gewohnheit geworden, die Paläste vollständig mit Bildern auszuhängen, um den Gebrauch von kostbaren Paramenten zu variieren, die man in der Vergangenheit insbesondere in Spanien und während der Sommerzeit verwendet hat; und diese neue Sitte erbringt großen Vorteil für den Absatz der Werke der Maler, denen in der Zukunft noch größerer Nutzen als heute zukommen wird.“
Zum anderen existiert eine Übersetzung ins Deutsche der vierten und elften Malweise, die jedoch auf Bantis Edition beruht, folglich nicht auf dem Original, vgl. Preimesberger 1999c, S. 316–320. – Auch liegt eine komplette, jedoch ungenaue Übersetzung ins Englische vor, die sich an der alten Edition des Briefes von Bottari orientiert und somit fehlerhaft ist, vgl. etwa die Nennung des Malers ‚Romanelli‘ anstatt ‚Pomarancio‘

heute als verloren. Es handelt sich dabei um eine offizielle, von einem Sekretär oder Kopisten angefertigte, wortgetreue Kopie der Originalfassung, die vermutlich kaum Modifizierungen enthält. Die Annahme stützt sich auf Aurigemmas umfassenden Abgleich der Abschriften im Luccheser Staatsarchiv (Manuskript Orsucci) mit anderen vatikanischen Originalmanuskripten Giustinianis (Manuskript Ameyden), welcher, zusätzlich durch einen Abgleich der Wasserzeichen, für eine zuverlässige, offizielle Abschrift der Dokumente spricht. Die Verbindung der Manuskripte aus Rom mit der Abschrift in Lucca ergibt sich schließlich durch mehrere persönliche Luccheser Bekannte der Familie Giustiniani – einem Intellektuellen (Paolo Guidotti Borghese), einem auch mit Bildern in der Sammlung Giustinianis vertretenen Historienmaler (Pietro Testa)¹⁵⁷ und einem Prälaten (Francesco Orsucci) –, von denen sich vor allem Letzterer für die Schriften Vincenzo Giustinianis interessiert haben dürfte.¹⁵⁸ Das im Staatsarchiv in Lucca aufbewahrte Manuskript (vgl. Transkription und deutsche Übersetzung in **App. B**) stellt die Grundlage der folgenden Textanalyse dar.

in der zehnten Malweise, vgl. Enggass 1970, S. 16–20; dieser Text wurde für die Übersetzung ins Deutsche nicht weiter berücksichtigt.

157 Zu den Werken Pietro Testas in der Sammlung vgl. Danesi Squarzina 2001, S. 358–361 u. Kat.-Nr. E9 (*Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*, ca. 1635), E10 (*Laban sucht die von Rahel verborgenen Götterbilder*, ca. 1635).

158 Aurigemmas gründlicher Recherche zufolge handelt es sich bei der Version aus dem ASL (Ms. Orsucci 48) um ein (sowie das einzige) zeitgenössisches Manuskript, das als vollständiger Antwortbrief und getreue Abschrift des Originalmanuskriptes zu betrachten ist. Die einzigen tatsächlichen Originalmanuskripte (u. a. *Discorso sopra la scultura*) stammen aus dem Manuskript Ameydens in der BAV (Ms. Ottob. Lat. 2365, vol. 1, fol. 168r–193v, enthalten sind die Abhandlungen über das Reisen, Bauwerke, Pferde und Skulptur sowie auf fol. 93r–95r ein Brief von Ameyden mit politischem Inhalt an V. Giustiniani sowie weitere Briefe), in dem aber die Malereiabhandlung womöglich schon von Beginn an fehlte: „Die Kopie Ameydens ist möglicherweise vom Rest der Sammlung – es handelt sich um lose Blätter, die später in einem Sammelband zusammengebunden worden sind – von dem ersten Herausgeber des *Discorso sopra la pittura*, dem Abt Michele Giustiniani, getrennt worden, der die anderen Texte jedoch nicht veröffentlicht“, vgl. Aurigemma 2001, S. 167–169 u. Anm. 2.

Der Nachlass Orsucci enthält folgende Manuskripttexte: *Dialogo tra Renzo et Aniello napoletano sopra l'uso e costumanze di Roma e Napoli*; *Avvertimenti per uno scalco*; *Istruzione necessaria per fabbricare*; *Istruzione per far viaggi*; *Discorso sopra la pittura*; *Discorso sopra la musica*; *Discorso sopra la caccia*; *Istruzione per un Maestro di Camera*. Die Handschrift des Kopisten – Ameyden ist auszuschließen (vgl. Aurigemmas Abgleich der Handschrift Ameydens, vgl. ebd. Anm. 10) – sowie die Wasserzeichen weisen Merkmale des 17. Jh.s auf. Da dasselbe Wasserzeichen auch im Nachlass der Giustiniani

2.2 Malereisystematik

Als erste und grundlegendste Kategorie der Malerei präsentiert uns Giustiniani ein technisches Hilfsmittel und zwar die Lochpause („*con spolveri*“), die zugleich eine Grundtechnik der Malerei¹⁵⁹ darstellt (vgl. [App. B.1–B.2](#)). Mithilfe dieses Verfahrens kann durch Einstauben des gelochten Kartons die Entwurfszeichnung in Originalgröße auf die Leinwand oder die zu freskierende Wand übertragen werden.¹⁶⁰ Diese „*spolveri*“ werden „sodann entsprechend der Begabung des Malers oder gemäß des Auftraggebers“ koloriert. Die erste Stufe der künstlerischen Techniken impliziert deshalb nicht den Prozess der Vorzeichnung, sondern bereits den nächsten Schritt, die Übertragung und Kolorierung des Bildmotivs.¹⁶¹ Fest steht jedenfalls, dass der erste *modo* eine relativ einfache Arbeitstechnik beinhaltet, welche Teil der akademischen Malerausbildung war.¹⁶²

im ASR auftaucht, handelt es sich folglich um eine „offizielle Kopie ohne irgendeine Korrektur, die von einem Sekretär oder einem Kopisten angefertigt worden ist. Auf dem Band ist das Datum 1640 und der Name des Besitzers Nicolò Orsucci angegeben“, vgl. ebd.

Auf die Frage, wie die Manuskripte von Rom nach Lucca gelangt sind, findet Aurigemma Folgendes heraus: „Von den Lucchesern, deren Namen mit Vincenzo verbunden sind, fällt zuerst Paolo Guidotti Borghese auf, der sich eingehend mit der von ihm bevorzugten Villa von Bassano beschäftigte. Er war ein vielseitiger Intellektueller und interessierte sich sicherlich für die Schriften des Marchese. Zu diesem gesellte sich der ‚Lucchesino‘ Pietro Testa, der mit Bildern in der Sammlung von Vincenzo vertreten und für ihn sowie für Cassiano dal Pozzo als Zeichner von Statuen aus der Galleria [Giustiniana, Stichwerk] tätig war. Ferner hatte ein gewisser Francesco Orsucci, der zwischen Rom und S. Maria della Quercia in Viterbo lebte (also tatsächlich in jenem Teil Latiums, durch den Vincenzo auf dem Weg zu seiner Villa in Bassano [Romano] am häufigsten kam), 1623 eine in der BCL aufbewahrte *Orazione* zum Tod des Kardinals Montalto geschrieben, einem seit dem Ende des 16. Jahrhunderts mit der Familie Giustiniani eng verbundenen Prälaten, von welchem diese ein Porträt besaß“ Vgl. Aurigemma 2001, S. 167–169 u. Anm. 2. – Zu den Wechselfällen der Familie Orsucci und den Schriften, die im ASL und in der BCL aufbewahrt werden vgl. Bonghi, L.: *Inventario del R. Archivio di Stato*, 4 Bde., Lucca 1888, hier Bd. 4, S. 398.

159 Zu Materialien und künstlerischen Arbeitstechniken als Teil der Werkgenese in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance vgl. Pfisterer 2002, S. 157–162.

160 Zur Definition von ‚Karton‘ und ‚Lochpause‘ vgl. Giustiniani 1981, S. 41, Anm. 2; Enggass 1970, S. 17, Anm. 1; vgl. auch „Karton“, in: *Lexikon zur Kunst und Geschichte abendländischer Kultur*, hg. von Peter Hawel, München 2005, S. 373.

161 Aurigemma legt die Textstelle dagegen so aus, dass ein rein dekoratives Gestaltungsniveau (z. B. Fries) durch die Farbphantasie ergänzt werde, vgl. Aurigemma 2001, S. 169–171.

162 Zur akademischen Ausbildungspraxis vgl. etwa Lukehart 2009; Kat. Ausst. München 2014.

Auch die zweite Kategorie beschreibt ein technisches Hilfsmittel, nun aber zur Ausführung von Ölbildern, was bereits eine Herausforderung mit erhöhtem Schwierigkeitsgrad darstellt. Es geht um das Kopieren von originalen Werken durch bloßes Hinsehen oder mittels weiteren Übertragungstechniken wie dem Fadengitter/Quadratnetz oder dem Abpausverfahren.¹⁶³ Gemeint ist hier das möglichst präzise Abzeichnen beziehungsweise Abmalen („copiare“) eines Originals bis hin zum Grad einer täuschend echt wirkenden Kopie, die keiner Transformation oder eigenen Interpretation unterzogen werden sollte. An dieser Stelle ist der Vorgang des Kopierens deshalb nicht mit dem Begriff *imitare* aus der Nachahmungstheorie des Cinquecento zu verwechseln. Gemeint ist lediglich eine basale künstlerische Ausbildungspraxis. Zur Veranschaulichung dessen dienen etwa Federico Zuccaris Darstellungen seines älteren Bruders Taddeo beim Abzeichnen des Jüngsten Gerichtes Michelangelos (Abb. 99a), der Fresken Raffaels in der Villa Farnesina (Abb. 100a), eines antiken Reliefs oder der Fassadenfresken (Abb. 100b).¹⁶⁴ Gleichzeitig lässt sich ein Bezug zur eigenen Kunstsammlung Giustinianis herstellen, da dort bekanntermaßen „gelegentlich Kopien zwischen hochkarätigen Originalen [hingen], wenn sie sich durch besonders hohe Qualität auszeichnen oder wenn sie

163 Mit dem Begriff *dilucidazione* dürfte *lucidazione* gemeint sein, eine seltene Form für *lucidatura*, vgl. „lucidatura“, in: Duro 1986–1994, Bd. 2 (1987), S. 1173; „Operazione di copiatura di un disegno eseguita ripassandone i contorni su carta semitrasparente (carta lucida) sovrapposta all’originale.“ (Abpausverfahren zum Übertragen einer Vorlage durch Nachzeichnung der Umrisse auf transparentem Papier); zum Fadengitter vgl. den Holzschnitt von Albrecht Dürer, *Der Zeichner mit Fadengitter und quadriertem Papier* (Nürnberg 1538), vgl. Alberti 2002, S. 17, Abb. 5.

164 Zu den Stationen der Künstlerausbildung Taddeo Zuccaris in 24 Blättern von Federico Zuccari vgl. Kat.Ausst. München 2014, S. 111. – Die *imitatio* als typische Vorgehensweise der Malpraxis des 16. Jh.s; ihr wurde eine eigenständige und intellektuelle künstlerische Leistung beigemessen, sie war deshalb durchweg positiv bewertet. Dabei sollte das Vorbild (Stile oder Bildelemente) jedoch nicht schematisch kopiert werden, sondern stets einer Veränderung unterzogen werden, vgl. Pfisterer 2002, S. 195–196. Seit Beginn des 15. Jh.s wurden in der Traktatliteratur gegensätzliche Meinungen vertreten; die einen plädierten für die *imitatio* des einen besten Meisters, die anderen für die Selektion und Neukombination mehrerer Vorbilder, vgl. dazu das antike Bieneleichnis Senecas oder die Zeuxis-Anekdote bei Plinius und Cicero; daneben bestanden verschiedenste Mischformen, wieder andere rieten grundsätzlich zum Kreieren *ex nihilo*, d. h. ohne Vorbilder, vgl. ebd. S. 195–202; vgl. auch Irlé 1997, S. 176ff.; Rhein 2008, S. 110–112; Quiviger 2003, S. 317–319; Pochat 2001; Rosen, Valeska von: „Nachahmung“, in: Pfisterer 2011b, S. 295–299. – Zur Nachahmungstheorie der Frühen Neuzeit vgl. auch S. 367.

besonders effektiv sind. [...] Die Kopien, die er in Auftrag gibt, sollen nicht ein illustres Original ersetzen, sondern besitzen eher didaktische Funktion.“¹⁶⁵

Mit der dritten, nochmals technischen Kategorie bezieht sich der Autor auf die Nachahmung der sichtbaren Natur, nicht aber eines Vorbildkünstlers oder -werkes, was erneut die Ausbildung der Malerjugend impliziert. Die Nennung von Bleistiftzeichnung, Aquarellmalerei, Kreide- sowie Federzeichnung als Malmittel lässt auf Studien und Entwurfszeichnungen schließen. Diese Malweise ist als Übung für diejenigen zu verstehen, „die sich der Malerei widmen, vor allem wenn sie auch das Abzeichnen antiker oder gelungener, moderner Skulpturen oder aber Bilder ausgezeichneter Maler üben“. Dieser Vorgang kann nur als Rekurs auf den vorangehenden, zweiten Punkt zu verstehen sein, da lediglich dort das Abzeichnen beziehungsweise Kopieren von Originalwerken, diese vor allem in Öltechnik, thematisiert wird. Da auch das Verb „esercitaranno“ im Futur steht, scheint Giustiniani auf eine andere Kategorie zu verweisen. Der erhöhte Schwierigkeitsgrad des dritten *modo* besteht jedenfalls darin, Studien nach der Natur anzufertigen, um so auch flüchtige Seheindrücke einzufangen, und eben nicht vorbildhafte Werke sorgfältig abzumalen. Zur Veranschaulichung dieses Vorgangs lässt sich eine weitere Darstellung Federico Zuccaris des jungen Taddeo beim Zeichnen nach Vorlagen (Abb. 99b) anführen, die zugleich Teil der Stationen der künstlerischen Ausbildung in 24 Studien ist.¹⁶⁶ Vincenzos theoretische Ausführungen stehen im Zusammenhang mit der eigenen, umfassenden Antikensammlung in der zweibändigen Stichpublikation, der *Galleria Giustiniana*, in der die Skulpturen „einen möglichst kompletten Überblick über die antike Ikonografie bieten“¹⁶⁷ sollten. Nachahmung wird hier als „Grundprinzip künstlerischer Tätigkeit“¹⁶⁸

165 Danesi Squarzina 2001, S. 22. Zur didaktischen Funktion von Kopien vgl. etwa Sapienza 2013; zu Kopien in Form von Vermarktungsstrategien um 1600 vgl. Dalla Costa 2013.

166 Vgl. dazu Kat.Ausst. München 2014, S. 111.

167 Strunck 2001, S. 107.

168 Kat.Ausst. München 2014, S. 111–116. Es handelt sich um die Stationen der künstlerischen Ausbildung des jungen Taddeo Zuccari auf 24 Blättern. Zentral ist dabei „die

verstanden. Zusammenfassend beschreiben die ersten drei Grade der Malerei eine speziell auf die künstlerische Ausbildungsphase bezogene, grundlegende Malpraxis.

Ging es bisher noch um künstlerische Techniken und Ausbildungspraxis, beinhaltet die vierte Kategorie erstmals die Ausführung konkreter Bildinhalte und legt den Fokus auf die Darstellung eines Einzelobjektes, somit eines Bildsujets. Mit der „gelungenen“ beziehungsweise gekonnten Darstellung einzelner Personendarstellungen wird das erste zu erlernende Bildthema der Künftlerausbildung benannt und zugleich auf die zentrale Rolle des Qualitätskriteriums in der Hierarchie Giustinianis verwiesen, was noch zu zeigen sein wird. Es geht folglich um das Thema der Darstellung der menschlichen Figur. Die Schwierigkeit dieses Modus besteht in der Einheitlichkeit beziehungsweise Ähnlichkeit und Symmetrie der dargestellten menschlichen Figuren, individuell sowie untereinander in einem einheitlichen Bildganzen. Die Malereidisziplin des Bildnisses ist weniger als fertiges (adeliges oder bürgerliches) Porträt zu verstehen, vielmehr scheint es um einen Teil einer späteren Gesamtkomposition zu gehen.¹⁶⁹ Im Vergleich zu den vorangehenden Malarten gilt es hier, die im zweiten und dritten Punkt erworbenen Motive und Fertigkeiten in einem eigenständigen Bild umzusetzen. Über das mimetische *ritrarre*, also das reine Ähnlichkeitskriterium hinaus, ist zugleich implizit der Vorgang des idealisierenden *imitare* aufgerufen, indem hohe Qualität sowie eine harmonische Proportion gefordert sind.¹⁷⁰ Dabei dürfte weniger eine ausgearbeitete

autodidaktische Ausbildung Taddeos, die ausschließlich auf Abzeichnen und dem Studium ausgewählter Vorbilder beruht“, vgl. ebd. Hier auch Näheres zu Federico Zuccaris Zeichnung und der Bedeutung des Kopierens im Sinne der frühneuzeitlichen Nachahmungstheorie, mitunter durch Lehrbücher vermittelt. – Zur Nachahmungstheorie der Frühen Neuzeit vgl. S. 339 u. S. 367.

169 Für eine Interpretation ausschließlich im Sinne des ‚Porträts‘ vgl. die Argumentation bei Aurigemma 2001, S. 169–171.

170 Hier übereinstimmend mit der Interpretation von Preimesberger 1999c, S. 317–318. – Die Idee einer Aufteilung findet sich bei Melanchtrons Einteilung der deutschen Maler und Albertis Dreiteilung der (Historien-)Malerei (angelehnt an Vitruvs Bühnenbilder in tragisch, komisch, satirisch). Später macht Vincenzo Danti den Unterschied (basierend auf der *Poetik* des Aristoteles) zwischen *ritrarre* (wie die Dinge erscheinen/mimetisch) und *imitare* (wie die Dinge sein sollten/idealisierend) im Kontext der Nachahmungs-

Bildkomposition in Form eines Ölbildes gemeint sein, als vielmehr vorbereitende Figurenstudien und (Entwurfs-)Zeichnungen. Zum Erlernen der Darstellung einzelner Körperteile (u. a. Hände und Füße) und ihrer Kombination in Hinblick auf eine spätere Bildkomposition dienten in der Akademiepraxis spezielle Vorlagenbücher.¹⁷¹

Die fünfte Kategorie ist ebenfalls themenbasiert und richtet den Fokus auf Einzelobjekte. Mit der Darstellung von Blumen und anderen kleineren Bildelementen fällt sie aus dem Kanon der in der Akademie gelehrt Disziplinen (vgl. Punkt 1 bis 7) heraus. Gemeint sind vermutlich wissenschaftliche, botanische sowie zoologische Darstellungen, wie etwa die Illustrationen in Georg Hoefnagels *Archetypa* (Abb. 24), und nicht etwa ‚fertige‘ Stilllebenmalerei im Sinne des *Obstkorb*s von Caravaggio aus der Sammlung Federico Borromeos (Abb. 20) oder gar der Blumenvase im Bild des *Lautenspielers* in Giustinianis eigener Sammlung (Abb. 1).¹⁷² Es ist also anzunehmen, dass sich auch dieser Modus nicht auf die Ausführung fertiger Ölgemälde bezieht, ähnlich wie die vorbereitenden Figurenstudien im vorangegangenen Punkt. Im Gegensatz zu den in der Tradition des Plinius ‚nieder‘ bewerteten Bildsujets nimmt diese Malereidisziplin eine relativ hohe Position ein, was durch den hohen Schwierigkeitsgrad („cosa difficile“)¹⁷³ der

theorie des 16. Jh.s. Vgl. Dani, Vincenzo: *Trattato delle perfette proporzioni* (Florenz 1567), im Abschnitt *Delle differenze ch'io intendo che sia tra l'imitare e ritrarre*:

„[...] [C]hi vorrà imitare qual si voglia delle cose antedette, o in particolare o in generale, la via sarà [...] l'andare ricercando le cagioni dell'essere delle cose, cioè nel genere delle cose visibili, le quali abbiám detto potersi e ritrarre et imitare. Ritrarre si possono tutte quelle cose che sempre appariscono perfette nell'essere loro; et imitare tutte quelle che possono essere per alcun accidente imperfette.“ Originaltext zitiert nach Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 1570–1576; für die dt. Übersetzung vgl. App. A.39, siehe auch Kap. V.3.1, S. 575. Vgl. dazu auch Preimesberger 1999b, 273–287, hier auch mit dt. Übersetzung der relevanten Passage; Arasse 2000, S. 36–39, 40–43; Rosen, Valeska von: „Nachahmung“, in: Pfisterer 2011b, S. 297.

171 Vgl. Kat.Ausst. München 2014. – Preimesberger argumentiert genau entgegengesetzt für eine Auslegung dieser Passage in Form einer „Gattung und gattungsspezifisch[en] Schwierigkeiten der Porträtmalerei selbst“, und „nicht, wie man schon gemeint hat [vgl. Panofsky 1960, S. 116, Anm. 245], um das Anfertigen von ‚Einzelstudien nach Köpfen, Händen usw.‘“, vgl. Preimesberger 1999c, S. 317.

172 Zur Bekanntschaft zwischen F. Borromeo und der Familie Giustiniani vgl. S. 57–58. – Zur *Archetypa* vgl. S. 258.

173 Erstmöglicher Wortgebrauch Giustinianis; zum Thema der Schwierigkeit in der Malerei (*difficoltà*) vgl. S. 373.

mimetischen Darstellung begründet wird.¹⁷⁴ Die Herausforderung der Maler war es, gerade einen alltäglichen, kleinen und deshalb als minderwertig angesehenen Gegenstand, wie beispielsweise Pflanzen oder Insekten, auf virtuose Art und Weise darzustellen. Die Bewertung der Bildqualität, womit die gesamte Malereiabhandlung überhaupt erst eingeleitet und gerechtfertigt wird, hängt von der mimetisch-malerischen Leistung ab. Für die Darstellung von Blumen und anderen kleinen Gegenständen fordert der Autor eine langjährige Erfahrung im Farbumgang sowie die Kenntnis der Farbwirkung. Entsprechend der Künstlerausbildung verweist die fünfte Kategorie auf eine fortgeschrittene Praxis. Giustiniani betont mehrmals, dass für eine virtuose Farbgebung eine natürliche Begabung für Farbkombinationen und -kompositionen notwendig ist, weshalb es sich nicht um ein rein technisches Kriterium handelt. Die Schwierigkeit dieser fünften Malweise bestehe in der erforderlichen Geduld, dem mühsamen Arbeitsprozess einer exakten Darstellung kleinteiliger Elemente, vor allem auf kleinem Bildformat, sowie im geforderten Abwechslungsreichtum („varietà“) des Dargestellten – einem Topos, der in der italienischen Kunstliteratur vor allem auch für die Landschaftsmalerei geltend gemacht wird.¹⁷⁵ Das Kriterium der Vielfalt bezieht sich auf die geistige sowie materielle Entwurfstätigkeit¹⁷⁶ („disegno vario“), auf die Bildkomposition (beziehungsweise die Anordnung zahlreicher kleiner Elemente) und auf die Lichtgebung – somit Forderungen einer relativ komplexen Bildaufgabe. Gerade vor diesem Hintergrund ist Giustinianis Rekurs auf den Standpunkt Caravaggios zu verstehen, demzufolge der Arbeitsaufwand eines guten Blumenbildes dem eines gelungenen Figurenbildes entspräche.¹⁷⁷ Anhand der fünften Kategorie manifestiert sich folglich die Vorliebe des römischen Sammlers sowie seiner Zeitgenossen gerade für solche Bildthemen. Exemplarisch hierfür lassen sich die Werke in der Sammlung des Kardinals Federico Borromeo in Mailand anführen ([Kap. II.2.1](#), [II.2.2](#), [IV.3.1](#)). Zu den meistgeschätzten Bildern gehör-

174 Vgl. dazu die Einteilung der antiken Maler bei Plinius, vgl. [S. 253f.](#), hier auch zu dessen Begründung der Wertschätzung durch die mimetische Qualität ‚kleiner‘ und ‚niederer‘ Dinge bei den antiken Malern.

175 Vgl. dazu ausführlich [Kap. IV.1.2](#).

176 Zum *disegno* als Prinzip der Künste vgl. Vasari 2006, S. 10–12. – Vgl. auch [S. 124f.](#)

177 Vgl. das Eingangszitat in [Kap. I](#).

ten die Zeichnung einer *Maus mit Rosenzweig und Insekten* (Abb. 23), der berühmte *Obstkorb* Caravaggios (Abb. 20) und die *Blumenkranzmadonna* von Jan Brueghel d. Ä. und Hendrick van Balen (Abb. 22). Aus Perspektive von Auftraggebern und zugleich Sammlern (Giustiniani/Borromeo) sowie Künstlern (Caravaggio/Brueghel) wird die Kombination aus den Kriterien der Qualität und Schwierigkeit über das Kriterium des Bildthemas beziehungsweise des ‚niederer‘ Sujets gestellt. Sicherlich war dem kunsttheoretisch bewanderten Vincenzo die Anekdote von den Trauben des Zeuxis¹⁷⁸ bekannt; die Darstellung von Blumen und „anderen kleinen Dingen“ sowie deren hohe Einstufung in der Rangfolge der Malweisen wird so durch den Verweis auf die Antike legitimiert.

Im sechsten Punkt der Hierarchie ist die Herausforderung der korrekten perspektivischen Architekturansicht beschrieben, was zugleich an den späteren *Discorso sopra l'architettura* (1606 ante quem) von Giustiniani erinnert.¹⁷⁹ Es ist anzunehmen, dass Giustiniani Entwurfszeichnungen, Studien sowie Architekturansichten in Form von Einzelobjekten und als Teil eines Gemäldes oder Freskos im Sinne hatte. Eine autonome Architekturzeichnung als Endprodukt kann dagegen ausgeschlossen werden, da die sechste Kategorie als Teil der Stufenleiter auf die Vollkommenheit von Malerei hinausführen sollte.¹⁸⁰ Eine gelungene Darstellung erfordere das Studium von Architektur- und Perspektivbüchern, was unter Umständen, wie auch die Punkte 1 bis 4, zur Künftlerausbildung gehörte. Die Perspektivkonstruktion beinhaltet auch den Umgang mit technischen Hilfsmitteln wie beispielsweise dem Zirkel, wie es die Kunst- und Vorlagenbücher der Zeit vorführen.¹⁸¹

Aufgrund der komplexen Konstruktion und somit einem erhöhten Schwierigkeitsgrad im Vergleich zu den ersten beiden Bildsujets der Figuren- und Blumendarstellung, nimmt der sechste Modus einen

178 Vgl. dazu Kap. I u. S. 2.

179 Abgedruckt bei Giustiniani 1981, S. 47–62.

180 Der *Discorso sopra la scultura* enthält dazu keine Informationen.

181 Vgl. Kat.Ausst. München 2014.

höheren Grad ein; für die vierte Kategorie (Figurendarstellung) war die einheitliche und symmetrische Darstellung erforderlich; Punkt fünf (Blumendarstellung) verlangte bereits ein größeres Können und mehr Erfahrung im Farbumgang und in der Bildkomposition, zudem war ein Abwechslungsreichtum auf mehreren Ebenen gefordert. Es lässt sich schlussfolgern, dass diese drei nach Bildinhalten gegliederten Malereikategorien (4 bis 6) eine technisch-künstlerische Anforderung an den Maler stellen, die über das nötige Wissen, die Erfahrung und den Schwierigkeitsgrad der ersten drei Punkte (Übertragungs- und Nachahmungstechniken) hinausgehen. Als vorbildlich dafür können die herausragenden perspektivischen Fresken eines Agostino Tassi angesehen werden, mehr noch als der illusionistische Effekt in der Tafelmalerei.¹⁸² Besonders deutlich wird der Bezug zwischen Theorie und tatsächlicher Bildbetrachtung sowie Sammlungskontext, wenn man bedenkt, dass sich in der Galleria grande des Palazzo Giustiniani Wandbilder mit perspektivischer Scheinarchitektur und Landschaftsdurchblicken befanden sowie Grottesken, vorgetragene Bilder („quadri riportati“) mit Historienszenen und kleine Landschaftsbilder in den Deckenfresken der Werkstatt Antonio Tempesta (Abb. 101a, Abb. 101c) – wobei die Autorschaft der großen Landschaftsfresken an den Wänden nicht gesichert ist (Abb. 101b).¹⁸³

Den letzten zur Ausbildungspraxis gehörenden Teil der Hierarchie bildet die siebte Malweise, die unter anderem die Landschaftsmalerei zum Inhalt hat. Als Illustration dieses Zusammenhangs genügt ein kurzer Blick auf Pietro Francesco Albertis allegorische Darstellung der Künftlerausbildung an der ‚Academia del Dissegno, de pittori,

182 Zu dieser Vermutung vgl. Aurigemma 2001, S. 170; zum Werk Tassis vgl. Kat. Ausst. *Agostino Tassi (1578–1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, Palazzo di Venezia Rom 2008, Rom 2008, darin v. a. Cappelletti 2008.

183 Zu den Ausmalungen im Detail vgl. Strunck 2001, S. 105; Danesi Squarzina 2001, S. 16–17; dies. 2003, Bd. 1, S. XCV; Leuschner 2005, S. 62–65. Bei den Deckenfresken mit Grottesken und kleinen Landschaftsbildern handelt es sich um alttestamentliche Bildthemen, vgl. Strunck 2001, S. 105. Insgesamt sind nur zwei Werke Tempesta in den Inventaren registriert, die heute als verloren gelten, vgl. App. E.3, [208–209]; zum großen Landschaftsfresko, womöglich von der Werkstatt Tempesta im Palazzo Giustiniani vgl. Danesi Squarzina 1998, S. 108–110 u. Abb. 51; zu den Sopraporten Tempesta vgl. Cropper 1996, S. 102; Salerno 1960b, S. 103, Nr. 208–209.

scultori, et architetti' (1600–1610) und dem kleinen, an der Wand angebrachten Landschaftsbild (Abb. 102).¹⁸⁴ Zunächst gehe es darum, eine große Ansicht („cosa grande“) darzustellen, wodurch der Fokus über das Einzelobjekt in den vorangehenden Kategorien der „kleinen Dinge [*cose minute*]“ (Kopf, Figur, Blume, evtl. Architekturverkürzung) hinausgeht. Auch ist erstmals keine vorbereitende Studie als Teil einer Gesamtkomposition mehr gemeint, sondern vielmehr fertige Ölgemälde oder Wandbilder. Einen Hinweis darauf gibt die erstmalige Aufzählung und Zuordnung bekannter Künstler. Beginnend mit der siebten Malweise, sind bis zum letzten Punkt der Hierarchie stets abgeschlossene Werke gemeint. Die größere Ansicht ist folglich im optischen Sinne zu verstehen. Giustiniani unterscheidet hierfür (a) Gebäudefassaden beziehungsweise größere Architekturansichten („facciata“), (b) Ansichten von antiker Architektur („anticaglia“)¹⁸⁵ sowie (c) unterschiedliche Landschaftsprospekte („paese“). Zunächst lässt sich feststellen, dass die moderne Architektursituation (a) deshalb über den sechsten Punkt hinausgeht, weil eine korrekte perspektivische Architekturverkürzung bereits vorausgesetzt wird. Die antiken Architekturansichten (b) nehmen innerhalb der großen Ansichten eine separate Unterkategorie ein. Es handelt sich bei (a) bis (c) zunächst um grundlegend verschiedene Sujets, die aber insofern zusammenhängen, als dass antike Ruinen zum Bild der römischen Landschaftsumgebung gehören, was sich etwa anhand der *Landschaft mit Ruinen und einem Zeichner* von Virgil Solis (1560, Abb. 103) veranschaulichen lässt.

¹⁸⁴ Zur Akademie vgl. Roccasecca 2009.

¹⁸⁵ Ein Beispiel dessen findet sich im posthumen Inventar V. Giustinianis (1638, vgl. Kap. II.2.2; App. E.3, [100]): ein Werk des Franzosen Jean Lemaire mit antiker Architekturansicht Roms („Un quadro Sopraporto con prospettive di molte antichità di Roma ...“). Es handelt sich dabei um ein unbekanntes Bild mit typischer Ikonografie des ab 1613 in Rom tätigen Künstlers, vgl. Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 300; vgl. auch das Inventar von Maria Pamphilj Giustiniani (1684, post mortem), einer angeheirateten, entfernten Verwandten von Vincenzo: Darin werden Landschaften u. a. als „paesi, et anticaglie“ bezeichnet, vgl. Danesi Squarzina 2003, Bd. 2, S. 105–122. Vgl. auch die Begriffsverwendung im Reisebericht Bernardo Bizonis, dem Reisebegleiter V. Giustinianis (vgl. Kap. IV.2.3): „[U]na grande anticaglia che pareva fatta fino al tempo dei Romani“ im Sinne von antiken Ruinen, die einst römische Thermen waren, vgl. Bizoni 1942, S. 164.

Was die Landschaftsmodi (c) betrifft, nimmt Giustiniani scheinbar eine dichotome Einteilung vor. Bei genauer Lektüre erweist sich die Binnendifferenzierung jedoch als zweideutig. Die Passage lautet „entweder eine nahsichtige oder eine fernsichtige Landschaft; *und das* wird auf zweierlei Arten getan“. Zunächst werden also ein nahsichtiger („paese vicino“) und ein fernsichtiger Landschaftsmodus („paese lontano“) einander gegenübergestellt, womit eine Art Close-up des Bildmotivs im Gegensatz zu einem entfernten Landschaftsprospekt gemeint ist, in dem das Auge erholend umherwandern kann. Aus der Kunstdliteratur ist hierfür der Begriff *vagare* bekannt. Die davon abgeleitete *vaghezza* bezeichnet „jene Bildqualität, die durch eine Vielzahl von Details die Rezeption des umherschweifenden Blickes, wie er Landschaften (und weiblichen Körpern) angemessen ist, auslöst.“¹⁸⁶ Ein sehr anschauliches Beispiel der Dichotomie und zugleich des künstlerischen Problems von Nah und Fern im Cinquecento ist in den Aquarellen Gherardo Cibo vorzufinden (Abb. 104).¹⁸⁷ Auch die Binnendifferenzierung der Landschaft in Nah- und Fernsicht ist der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts nicht unbekannt, der Terminus *lontani* wird darüber hinaus allgemein stellvertretend für Landschaftsprospekte verwendet.¹⁸⁸ Giustiniani teilt diesen zwei konträren Landschaftsformen in einem zweiten Schritt unterschiedliche Malweisen und Künstler zu („[...] o paese vicino, o lontano; il che si fa in due maniere“). Der Satzlogik folgend kann letztere Differenzierung entweder die zwei Darstellungsmodi der nah- und fernsichtigen Landschaft näher beschreiben, oder aber sie bezieht sich sowohl auf die

186 Michalsky 2011, S. 164; vgl. dazu auch Kap. IV.1.2.

187 Vgl. dazu v. a. die Forschungsergebnisse von Claudia Steinhard-Hirsch, u. a. im noch nicht erschienenen Frankfurter Tagungsband zum Thema „Nahsicht, Fernsicht. Kunst und die Erfahrung der Natur in Italien vom 14. bis zum 16. Jahrhundert“.

188 Vgl. etwa Pontormos Stellungnahme innerhalb der Florentiner Künstlerbefragung Benedetto Varchis (*Due Lezioni*, 1547/1550), dort spricht Pontormo von „paesi lontani e da presso“, zur vollständigen Passage vgl. Kap. III.2, S. 144 u. App. A.14. – Zum Terminus *lontani* stellvertretend für Landschaftsprospekte, vgl. etwa Sperone Speroni: *Dialogo d'amore* (1537), in: Speroni 1740 (gedruckt 1542), Bd. 1, S. 27: „[...] [D]ipinture, le quali volgarmente noi nominiamo lontani, per le quali sono paesi [...]“; zur vollständigen Passage vgl. Kap. IV.1.2, S. 181; Paolo Pino schildert im *Dialogo di pittura* (Venedig 1548) die niederländischen Maler als „valente nelli lontani“, vgl. Kap. III.1.2, S. 511; Cristoforo Sorte spricht in den *Osservazioni nella pittura* (Venedig 1580) von „i lontani delle prospettive“.

nahsichtige als auch auf die fernsichtige Landschaftsdarstellung. Geht man von letzterem Fall aus, könnten nah- und fernsichtige Landschaft *jeweils* auf zwei verschiedene Arten gemalt werden. Sowohl die Syntax als auch die semantische Ebene legen nahe, dass nicht *zwei* Arten der Landschaftsansichten, sondern insgesamt *vier* Darstellungsmodi für die Landschaft unterschieden werden, die sich aus der Kombination der Gegensatzpaare Nah und Fern sowie Detailreichtum/Sorgfalt und Ungenauigkeit in den Einzelheiten generieren. Diese Annahme wird dadurch gestützt, dass die Sammlungsinventare Giustinianis (vgl. [Kap. II.2.2](#); [App. E](#)) von einem deutlichen Interesse an verschiedenen Landschaftstypen italienischer und niederländischer Maler zeugen, was zugleich eine intensive Auseinandersetzung vor den Originalen vermuten lässt.

Die zweite Unterscheidungsebene („*due maniere*“) der Landschaftsmalerei besteht jedenfalls zum einen aus einer weniger sorgfältigen, undetaillierten und raschen Malweise („*senza diligenza di far cose minute, ma con botte*“).¹⁸⁹ Mit den kunstfertigen ‚Pinselhieben‘ („*botte*“) und ‚Farbklecksen‘ („*macchie*“) scheint auf sichtbare Spuren im Bild hingewiesen zu sein. „*Botte*“, auch in der Form *botti*, hängt sprachlich nicht zuletzt auch mit den *bozzi*, *sbozzi* oder dem *abbozzo*, also der Skizze, zusammen.¹⁹⁰ Wie bereits Christina Strunck zu diesen „malerischen Prinzipien“ bemerkt, beweist Vincenzo „in seiner Beschreibung von Landschaften Tizians und Carraccis [...] seine Sensibilität für die Ästhetik der *macchie*, das heißt für einen Stil, der Licht und Schatten der Kontur überordnet, eher auf Fernals auf Nahsicht berechnet ist.“¹⁹¹ Dabei mag Giustiniani auch solche Bilder gemeint haben, die erst bei räumlich distanzierter Betrachtung optisch ‚richtig‘ zu erfassen sind, was auf den Diskurs zur Unbestimmtheit und Ambiguität der Malweise Tizians im Cinquecento verweist.¹⁹² Ein berühmtes Beispiel hierfür ist die überlieferte Anek-

189 Zum Begriff *diligenza* vgl. Vasari 2004, S. 265–266, zu übersetzen mit ‚Sorgfalt‘ oder ‚Fleiß‘.

190 Verweis darauf bei Aurigemma 2001, S. 169–171.

191 Strunck 2001, S. 107.

192 Zu dieser Malweise und den davon ausgehenden Ambiguitäten vgl. umfassend [Kap. IV.1.2](#).

dote zu einem Landschaftsbild Tizians, dessen Bildmotiv für den Maler Aurelio Lovino erst nach Zurücktreten vom Bild erkennbar wurde.¹⁹³ Dieser ersten (ein- oder zweigliedrigen) virtuos grobmalerischen Art der Landschaftsmalerei werden schließlich italienische Maler und ihre Landschaftsbilder zugeteilt, und zwar allen voran Tizian, Raffael, die Carracci sowie Guido Reni, wobei die Nennung des Letzteren an dieser Stelle zunächst verwundern mag. In der Kunstsammlung Vincenzo Giustinianis ist aber in der Tat zumindest ein Gemälde Guido Renis mit Landschaftsanteil nachweisbar, und zwar handelt es sich um einen *Hl. Johannes in der Wüste*.¹⁹⁴ Auch die anderen Künstler sind in der Sammlung vertreten, wenn auch häufig in Form von Kopien. Mit Ausnahme der *Flusslandschaft mit Kastell und Brücke* Annibale Carraccis (ca. 1598, [Abb. 105](#)) sind keine weiteren Bilder mit Landschaftsprospekten von den genannten Malern vertreten.¹⁹⁵

Die zweite, dazu konträre Art der Landschaftsmalerei besteht zum anderen aus einer sehr sorgfältigen Malweise („con maggior diligenza“) und einer detaillierten, kleinteiligen sowie differenzierten Ausarbeitung der Bildelemente. Voraussetzung dessen ist eine präzise – als typisch flämisch eingestufte – Naturbeobachtung („far le cose del naturale con minuta distintione“) sowie ein hohes Maß an Geduld.¹⁹⁶ Diesem Modus werden primär Herri met de Bles (genannt ‚il Civetta‘), Jan Brueghel d. Ä. sowie Paul Bril zugeordnet, womit es sich um die flämischen, vor allem in Italien praktizierenden Landschaftsmaler

¹⁹³ Vgl. [Kap. V.3.1](#) u. [App. A.41](#).

¹⁹⁴ Verbleib unbekannt; vgl. [App. E.3](#), [59] „Un quadro con S. Giovannino ignudo nel deserto dipinto in tela alta palmi 7. larga 5. incirca [di mano di Guido Reni], con sua cornice intagliata tutta dorata“; vgl. dazu Silos 1979, Bd. 1, S. 118, Epigr. CCXIV. Für Abbildungen anderer Versionen des Themas vgl. Pepper, Stephen D. (Hg.): *Guido Reni. A complete catalogue of his works*, Oxford 1984, Kat.-Nr. 90 (Taf. 116), Kat.-Nr. 92 (Taf. 117), Kat.-Nr. 156 (Taf. 182), Kat. Nr. 165 (Taf. 190).

¹⁹⁵ Vgl. Cropper 1996, S. 102. Die zwei *Landschaften* Annibale Carraccis aus dem Inventar von 1638 werden dem Maler inzwischen nicht mehr zugeschrieben, vgl. Salerno 1960c, Nr. 103–104. Die *Flusslandschaft mit Kastell und Brücke* dagegen ist nicht in diesem Inventar aufgenommen, das Siegel bestätigt aber die Provenienz aus der Sammlung Giustinianis, vgl. dazu Danesi Squarzina 2001, S. 262.

¹⁹⁶ Auch Aurigemma plädiert für die Auslegung der *minuzia* bzgl. des Naturobjektes an sich und der technischen Feinheit, nicht aber bzgl. der ‚naturalistischen‘ Malweise.

handelt.¹⁹⁷ Ähnlich dem fünften Rang scheinen auch hier die ‚kleinen Dinge‘ eine zentrale Bildaufgabe darzustellen, was sich auf ein technisches und folglich stilistisches Charakteristikum der flämischen Landschaften bezieht. Die „cose minute“ scheinen zugleich auf die Kategorie der ‚niedereren Dinge‘ zu verweisen, von denen Plinius d. Ä. in Bezug auf die antiken, als *rhyparographos* bezeichneten und dafür hoch angesehenen Maler berichtet: Peiraikos etwa hatte sich auf kleine Tiere und Blumen, Fischerei-, Jagd- und Straßenszenen spezialisiert, was ihm „höchsten Ruhm“ einbrachte und beim Betrachten „unendliches Vergnügen“ bereitete. Der Maler Ludius (oder Studius) war dagegen auf ansprechende Landschaften spezialisiert.¹⁹⁸ In der Sammlung Giustinianis ist lediglich ein ‚reines‘ Stillleben nachweisbar, und zwar eine Blumen und Früchte darstellende Sopraporte von Pietro Paolo Bonzi (genannt ‚Gobbo dei Carracci‘).¹⁹⁹

Für die genauere Analyse der Landschaftskategorie im Rahmen von Giustinianis Stufenleiter der Malweisen erscheint es jedenfalls sinnvoll die möglichen Deutungsoptionen für die Frage offenzulegen, ob zwei oder vier verschiedene Formen der Landschaftsdarstellung intendiert waren.²⁰⁰ Es gilt dabei zu überlegen, inwiefern diese Bildformen tatsächlich in dieser Zeit vorhanden waren und welche der genannten Künstler diesen zugeordnet werden können. Im Folgenden soll darüber hinaus lediglich auf Bildbeispiele aus der Giustiniani-Sammlung verwiesen werden. Sollte Giustiniani in einer ersten Option die Unterscheidung von nur zwei Landschaftsformen beabsichtigt haben, so müssten diese (gemäß der jeweiligen Erstnennung der Gegensatzpaare im Text) einer Zweiteilung entsprechen: zum einen die nahsichtige Landschaft mit undetaillierter, unpräziser und ‚pinseliebartiger‘

197 Banti dagegen identifiziert den Maler *Brugolo* mit einem Abramo Brughel Fiammingo Ende des 17. Jh.s, der mit Luca Giordano befreundet war; alternativ der Verweis auf Pieter Brueghel (Brucula) d. Ä., vgl. Giustiniani 1981, S. 42, Anm. 4.

198 Vgl. S. 253; zum folgenreichen Wortspiel des Plinius vgl. S. 254. Zur antiken Kunst als Ärgernis, Maßstab und Herausforderung in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance, konkret zum Streit zwischen *antichi* und *moderni* vgl. Pfisterer 2002, S. 221–227.

199 Vgl. Cropper 1996, S. 101 u. 322, Anm. 137; Salerno 1960b, S. 96, Nr. 66.

200 Aurigemma, die als einzige den Text in seinen verschiedenen Fassungen untersucht, interpretiert diese Stelle in Form zweier Malweisen, eine flächige und skizzenhaft, die andere kleinteilig, vgl. Aurigemma 2001, S. 170.

italienischer Malweise, zum anderen die fernsichtige Landschaft in sorgfältiger, detailreicher sowie flämischer Darstellungsart. So gesehen ergäbe sich jedoch ein doppeltes Problem: Zum einen dominieren auf Fernsicht angelegte Landschaftsbilder italienischer Maler aus der Zeit, wie etwa in Annibale Carraccis *Flusslandschaft mit Kastell und Brücke* (ca. 1598, Abb. 105)²⁰¹, zum anderen sind die nahsichtigen Landschaftsbilder, zumindest aber die einzelnen Bestandteile, in der italienischen Malweise der Zeit meist nicht unpräzise, undetailliert oder in Form von Farbflecken gemalt. Exemplarisch hierfür lässt sich das Bild *Venus mit Amoretten in einer Landschaft* von Battista Dossi und seiner Werkstatt (Abb. 54)²⁰² anführen. Die eher seltenen Fälle in einer ersten Option sind folglich wenig repräsentativ für die italienische Landschaftsmalerei des 16. und angehenden 17. Jahrhunderts, auf die sich Giustiniani bezog. Umgekehrt ist die fernsichtige Landschaft durchaus Bestandteil des flämischen Stils, doch ist gerade dieser Teil in der Regel gerade nicht detailreich und sorgfältig ausgeführt. Es müsste sich folglich genau andersherum verhalten, ganz verallgemeinernd gesagt: die Nahsicht als typisch für die flämischen, die Fernsicht als charakteristisch für die italienischen Landschaftsbilder. Aber selbst dann würde eine Zweiteilung der Landschaftsarten nicht ausreichen, um zumindest die in der Zeit als typisch empfundenen, gegensätzlichen Darstellungsmodi von Italienern und Flamen treffend zu charakterisieren (ganz zu schweigen von dieser starken Verallgemeinerung der tatsächlichen stilistischen Bandbreite). Sowohl der nah- als auch der fernsichtige Landschaftsmodus lässt sich folglich nicht *entweder* den italienischen *oder* den flämischen Malern beziehungsweise Landschaftsbildern zuschreiben.

Im Gegensatz zu einer zweigliedrigen Entweder-oder-Konstruktion, scheint eine vom Autor intendierte Einteilung in vier verschiedene Landschaftstypen sinnvoller zu sein. Geht man dieser zweiten Option nach, bleibt die Koppelung der dynamisch-unpräzisen Malweise an

201 Das Bild geht nicht aus dem Inventar von 1638 hervor, dennoch weisen die Siegel auf den Besitz Giustinianis hin, vgl. Danesi Squarzina 2001, S. 262, hier auch zur Datierung und stilistischen Einordnung im Werk Annibales.

202 Zum Bild im Detail vgl. Danesi Squarzina 2001, S. 224–226.

die Italiener sowie die sorgfältig-detailgetreue Malweise an die Flamen bestehen. Für alle vier Landschaftstypen lassen sich Beispiele aus Vincenzo Giustinianis Gemäldesammlung mithilfe der Inventare auffinden (vgl. [App. E.3–E.4](#)), was zusätzlich für diese zweite Option spricht. Die erste Art (1a: „paese vicino senza diligenza“ der Italiener) bestünde aus einer nahsichtigen und zugleich weniger präzisen Landschaft, wofür Battista Dossis Malweise repräsentativ wäre, zum Beispiel im Bild der *Venus mit Amoretten in einer Landschaft* ([Abb. 54](#)), sowie nach eigener Aussage Giustinianis vor allem die Bilder Tizians, Raffaels und der Carracci. Die zweite Art (1b: „paese vicino con diligenza“ der Niederländer) besteht nochmals aus der Nahsicht einer Landschaft, aber diesmal präzise und detailliert ausgearbeitet, wie es etwa Karel Philips Spierincks *Hagar vom Engel getröstet* aufweist ([Abb. 106](#))²⁰³ – wenngleich das Bild auf 1635 datiert und somit nach dem *Discorso* Giustinianis. Zu dieser Kategorie gehören dem Text nach die Landschaftsbilder von Herri met de Bles, Jan Brueghel d. Ä. und Paul Bril,²⁰⁴ wobei lediglich Werke von Brueghel in der Sammlung nachweisbar sind.²⁰⁵ Die dritte Art (2a: „paese lontano senza diligenza“ der Italiener) wäre eine fernsichtige und unpräzise Malweise, bei der man das Dargestellte womöglich erst durch Zurücktreten vom Bild erkennen kann – entsprechend der besagten Tizian-Anekdote. Beispiele hierfür sind Annibale Carraccis *Flusslandschaft mit Kastell und Brücke* ([Abb. 105](#)), Guido Renis *Hl. Johannes in der Wüste*²⁰⁶ sowie Giovanni Battista Violas *Landschaft mit der Flucht nach Ägypt-*

203 Im Detail zum Bild vgl. ebd. S. 352.

204 Zu Brils Landschaftsbildern, stilistischen Kriterien sowie seinem Spezialistentums vgl. das Fallbeispiel in [Kap. III.1.1](#), zur Rezeption der Landschaftsdarstellungen Brils vgl. [Kap. III.1.2](#).

205 Zu den Werken Jan Brueghels d. Ä. vgl. das Inventar von 1600–1611 ([App. E.1](#)), [74] „adoratione con paesini“, [75] „incendio“; entsprechend Inv. 1621 ([App. E.2](#)), Nr [252], [247], entsprechend Inv. 1638, II ([App. E.4](#)), [310]; es handelt sich um eine sechsteilige Bilderserie vgl. dazu Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 21; weitere Bilder Brueghels im Inv. 1600–1611, [87] (Brueghel?); entsprechend Inv. 1621, [212]; Inv. 1600–1611, [91–92] „dilu[v]io“; entsprechend Inv. 1621, [244], [253]; Inv. 1600–1611, [99–100] „paradiso“; „inferno“; entsprechend Inv. 1621, [245]. – Die Werke Brueghels gelangten womöglich in die Sammlung Benedetto Giustinianis (vgl. Inv. 1600–1611/1621) aufgrund seiner freundschaftlichen Beziehung zu Kardinal Federico Borromeo, vgl. Danesi Squarzina 2001, S. 27.

206 Vgl. [S. 349](#).

ten (Abb. 107)²⁰⁷; zu dieser Kategorie gehören der Abhandlung nach auch Tizian und Raffael.²⁰⁸ Die vierte und letzte Art (2b: „paese lontano con diligenza“ der Niederländer) wäre eine fernsichtige Landschaft, die sich durch große Präzision und Detailreichtum auszeichnet, wofür die Landschaftsbilder Karel Philips Spierincks *Hagar vom Engel getröstet* (Abb. 106) oder Herman van Swanevelts *Landschaft mit Latona*²⁰⁹ (Abb. 108) bezeichnend wären; hier sind die erwähnten Künstler Herri met de Bles, Jan Brueghel d. Ä. und Paul Bril einzuordnen. Da allen vier Landschaftsmodi entsprechende Maler vor und aus der Zeit Giustinianis zugewiesen werden können und darüber hinaus eine beträchtliche Anzahl an verschiedensten Landschaftstypen in der Sammlung Giustinianis nachweisbar sind, scheint die Landschaftsgattung mit vier Unterkategorien die sinnvollere Auslegung der Textstelle zu sein.

Ganz abgesehen von der Frage, ob tatsächlich vier oder nur zwei Formen des Landschaftsbildes gemeint sind, sollte spätestens an diesem Punkt deutlich geworden sein, wie bemerkenswert die Ausdifferenzierung der Darstellungsmodi von Landschaftsmalerei im Denk- und Wahrnehmungshorizont Giustinianis (und seines Umfeldes) war. Vor allem der Blick auf die 1708 von Roger de Piles konstatierte Beschränkung der Landschaftsmalerei auf zwei stilistische Formen, die heroische und die pastorale (vgl. Kap. V.3.3), verdeutlicht die gänzlich unterschiedlichen Kriterien und Bewertungsmaßstäbe – zumal Landschaftsbilder in der normativen Gattungshierarchie ab den 1670er-Jahren in Frankreich eine untergeordnete Rolle spielten. Jedenfalls hängt Giustinianis Auffächerung der Landschaftsmodi vor allem auch mit damals aktuellen Fragen und Entdeckungen auf dem Gebiet der Optik zusammen, wodurch auch ein präziserer und differenzierterer Blick auf Landschaftsbilder auszumachen ist.²¹⁰ Gleichzeitig schlägt sich die

207 Zu Viola vgl. Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, Inv. 1638, I, [33], vgl. App. E.3; zur Zuschreibung und Datierung vgl. ebd. S. 274; für weitere Abbildungen der Werke Violas in der Sammlung Giustiniani vgl. ebd. Abb. 104–105, 199–200.

208 Entsprechende Werke beider Künstler zu dieser Kategorie sind in der Sammlung nicht nachweisbar.

209 Zum Bild im Detail vgl. Danesi Squarzina 2001, S. 356.

210 Vgl. dazu etwa Fehrenbach, Frank: „Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der italienischen Renaissance“, in: *Sehen und Handeln*, hg. von Horst Bredekamp

ses differenzierte Sehen wiederum im Vokabular und der neuen oder präziseren Begriffsverwendung nieder. Die von Giustiniani aufgetane Dichotomie von Nah- und Fernsicht lässt sich auch als veränderter Blick auf reale und gemalte Landschaft, auf Natur und Kunst verstehen. Gleichzeitig scheint auch ein sprichwörtliches Zurücktreten vor der Malerei einen klareren Blick auf ihr Wesen und ihre formbaren Kategorien zu verschaffen. Die Kategorien von Nah und Fern sind damit nicht nur optisch, sondern auch auf abstrahierter Ebene als Erkenntnismittel zu verstehen – entsprechend zur bereits erwähnten Tizian-Anekdote (vgl. Kap. IV.1.2). Es lässt sich zur siebten Kategorie festhalten, dass die Bildform der Landschaft aus der Perspektive Giustinianis eine ‚Mittelposition‘ einnimmt, welche bereits die erforderlichen Fertigkeiten für die Kategorien der Figuren- und Blumen-darstellung voraussetzt, wie der Farbumbang, die exakte Darstellung von kleinteiligen Objekten (z. B. Blumen) sowie die korrekte perspektivische Darstellung (z. B. Ruinen). Vor allem aber geht es darum, aus einem begrenzten optischen Ausschnitt ‚herauszuzoomen‘: Eine große Ansicht ist gefordert, die über das Einzelobjekt der vorangehenden Kategorien (Punkt 4 bis 6) hinausgeht.

Im Anschluss folgt an achter Stelle die Grotteskenmalerei, die als einzige Disziplin ausschließlich in Freskotechnik verwirklicht werden kann und deshalb als besonders schwierig eingestuft wird. Um die komplexe Herausforderung dieser Maltechnik/Gestaltungsweise und folglich die Rangsteigerung innerhalb der Hierarchie hervorzuheben, verwendet Giustiniani an zwei Stellen den Schwierigkeitsbegriff („difficile“, „assai difficile“), der zuvor nur in der fünften Kategorie (Blumen und kleine Dinge) auftaucht. Als Begründung der Ranghöhe führt er eine ganze Bandbreite an erforderlichen Eigenschaften und Fertigkeiten an: Das genaue Beobachten und die Umsetzung vieler verschiedener Einzelobjekte ist ebenso gefordert

u. John M. Krois, Berlin 2011, hier S. 141–154; Köhnen, Ralph: *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, München 2009, hier S. 91–128; Jütte, Robert: „Augenlob – oder die (Neu-)Bewertung des Sehannes in der Frühen Neuzeit“, in: Wimböck 2007, S. 38–54; vgl. auch die Einleitung ebd. S. 9–38. – Vgl. auch S. 181f.

wie das Wissen über antike Kunst, Mythen und Geschichten in Kombination mit der Kenntnis zeitgenössischer Malereierfindungen, um so dem Auftraggebergeschmack gerecht zu werden. Weitere Voraussetzungen umfassen die technische Beherrschung der Zeichnung, die Farbgebung im Medium der Wandmalerei, die Bilderfindung, die Beherrschung der Darstellung verschiedener Bildgegenstände (Figuren unterschiedlichen Formates, Tiere, Pflanzen, Blumen, Historien, Medaillons, Perspektivdarstellungen, Metallimitationen) – mitunter als vorgetragene Bilder („quadri riportati“)²¹¹ –, so auch das Malen nach der Natur und nicht zuletzt die Beherrschung der Bildgründe. Die Grotteskenmalerei verlange geradezu nach einem Universalmaler mit natürlicher Neigung für diese komplexe Malereidisziplin. Gemeint ist damit kein Universalgenie auf allen Gebieten und in allen Medien der Malerei, sondern die Beherrschung der bisherig aufgeführten, grundlegenden Teilaspekte der Malerei (z. B. *disegno* und *colorito*)²¹² neben den für Grottesken spezifischen Fertigkeiten. Die Freskotechnik bedinge zudem eine Anpassung von Gesamtkomposition und Gestaltungsweise an den jeweiligen Standort, was nochmals einen erhöhten Schwierigkeitsgrad im Vergleich zu einem mobilen Bildträger, wie der Leinwand oder einem Tafelbild, ausmacht. So wird implizit begründet, warum die Grotteskenmalerei eine höhere Position als die vorangehende Kategorie der Landschaft einnimmt.²¹³ Der achte Punkt enthält allerdings keine Künstlernamen, was eine Ausnahme innerhalb der Kategorien 7 bis 12 darstellt. Im *Discorso* finden sich meist Künstlernamen, die auch in der eigenen Sammlung Giustinianis mit ‚mobilen‘ Werken vertreten waren – was insofern Sinn macht, weil der Text nicht zuletzt als Würdigung seiner eigenen Gemäldesammlung zu verstehen ist. Dennoch wissen wir, dass sich

211 Es handelt sich dabei um Wand- oder Deckenfresken, die den illusionistischen Effekt von an der Wand angebrachten, meist gerahmten Tafelbildern erzeugen, vgl. Enggass 1970, S. 18.

212 Zu den Begriffen *disegno* und *colorito* vgl. Vasari 2004, S. 193–196, 229–231; vgl. auch Pfisterer 2011d, S. 327.

213 Die Landschaftsmalerei nimmt in Freskierungen des 16. Jh.s eine nicht uninteressante Rolle ein, man denke an Tizians *Martyrium des hl. Petrus Martyr*, urspr. in der Kirche Santi Giovanni e Paolo in Venedig (Original ca. 1530, vgl. Abb. 84) oder die recht unbekannte, aber imposante Landschaftsdarstellung Girolamo Muzianos in S. Caterina della Rota in Rom (1552–1554, vgl. Abb. 85a).

in der Galerie des Palazzo Giustiniani Deckenfresken mit Grottesken-darstellungen befanden, die genau wie die angrenzenden, kleinformatigen Landschaftsfresken vermutlich der vielköpfigen Werkstatt Antonio Tempesta zuzuschreiben sind (Abb. 101a–101c).²¹⁴ Grotteskenmalerei findet sich darüber hinaus auch in der Ausmalung Domenichinos und Francesco Albanis im Palazzo Giustiniani in Bassano Romano.²¹⁵

Die nächsthöhere, neunte Malweise entspricht im weitesten Sinne dem heutigen Verständnis von Historienmalerei und wird mit den verschiedenartigen und herausragenden sowie vorbildlichen Malweisen Polidoro da Caravaggios und Antonio Tempesta gleichgesetzt. Anders als bei der Unterscheidung zwischen Landschaftskünstlern und -typen werden hier alle beide der gleichen Malweise zugerechnet. Die Künstler seien gleichermaßen hoch geschätzt – eine Meinung, die offensichtlich Giustinianis eigenes Werturteil widerspiegelt.²¹⁶ Polidoro ruge aufgrund seiner expressiven Zeichnung („*furore di disegno*“) und natürlichen Begabung („*istinto dato dalla natura*“) heraus. Wie bereits Aurigemma konstatiert hat, impliziert Letzteres die Kenntnis der Unterteilung Giovanni Paolo Lomazzos von Malern und Malereibestandteilen; die Figurendarstellung Polidoros wird etwa durch die Begriffe „Wucht“ und „Vehemenz“ („*grandissima furia e fierezza*“) charakterisiert.²¹⁷ Lomazzo spricht in der *Idea del Tempio della Pit-*

214 Zu dieser Interpretation vgl. Giustiniani 1981, S. 6: Banti argumentiert jedoch, dass keine Grottesken in der Sammlung Vincenzos vorhanden waren und deshalb keine Künstlernamen genannt werden; vielmehr sind diese nicht von ihm in Auftrag gegeben worden, sondern noch vor seiner Zeit; vgl. dazu Danesi Squarzina 2001, S. 16–17. – Zu den Ausmalungen von der Werkstatt Tempesta vgl. S. 345.

215 Cropper 1996, S. 102; die Fresken sind an die Ausmalung Annibale Carraccis im Palazzo Farnese angelehnt, welche selbst die geforderte Art der Universalität aufweisen; zu den Ausmalungen im Palazzo Giustiniani von Bassano Romano (früher Bassano di Sutri) vgl. auch Leuschner 2005, S. 71–74; Strunck 2003; zum Bau vgl. Bureca 2003.

216 Antonio Tempesta war einer der bevorzugten Maler der Brüder Giustiniani, vgl. dazu Aurigemma 2001, S. 169–171. Aurigemma argumentiert zudem für die Vorbildfunktion Lomazzos für Vincenzos Begriffsverwendung von *istinto*. Zu den Inventaren der Giustiniani-Brüder vgl. Danesi Squarzina 2003.

217 Vgl. Lomazzo 1974, Bd. 1, S. 107, vgl. auch ebd. S. 119; vgl. dazu auch Aurigemma 2001, S. 170 u. Anm. 55. Die *governatori* der Malerei treten stets in folgender Reihenfolge auf: Michelangelo, Gaudenzio Ferrari, Polidoro da Caravaggio, Leonardo da Vinci, Raffael, Mantegna, Tizian.

tura (1590) von „natürlichen Gaben“ („doti naturali“)²¹⁸ oder „dem Guten der Natur“; auch die Begriffe „disposizione“ und „inclinazione“ meinen die individuelle, natürliche Neigung eines Malers, der unbedingt zu folgen sei.²¹⁹ Weiterhin, so Giustiniani, seien beide Maler allgemein für Licht- und Schattengebung, herausragende Zeichnung, für ihre Kupferstiche, Bilderfindungen, ausgezeichnete Schlachten- sowie Jagddarstellungen sowie für andersartige Historienbilder („historic“) mit Figuren und Tieren in Bewegung hoch angesehen. Daran schließt eine Negativbewertung ihrer Historien Darstellungen in Form von Ölgemälden an, weil beide Künstler darin „nicht denselben Grad [der Kunstfertigkeit] erlangt“ hätten – eine Einschätzung, die sich nach den Kriterien dieses neunten Modus richten muss. Die Kategorie der His-

218 Vgl. Lomazzo 1974, Bd. 1, S. 33–35.

219 „Folglich ist es an der Zeit, dass der Maler und jeder andere Künstler seine eigene Begabung [*genio*] erkennt sowie das, wozu er eine größere Eignung und Bestimmung hat, um so leichter und treffender vorzugehen; auf die eine oder andere Weise muss jeder diesbezüglich mit höchster Sorgfalt vorgehen, und wenn er sie [*die Bestimmung*] erkannt hat, soll er sich der Nachahmung der *maniera* jener hingeben, die ihm entsprechen, aber gleichzeitig muss er aufpassen, nicht in das Gegenteilige zu geraten.“ Originalübersetzung der Autorin.

„Essendo adunque di tanto momento che l’ pittore e qualunque altro artefice conosca il suo genio, e dove più inclini l’attitudine e disposizion sua d’operar più facilmente e felicemente per un modo che per un altro, ha da porre ognuno in ciò somma diligenza, e conosciuto, deve darsi ad imitar la maniera di quelli che se gli conformano, guardandosi con molta cautela di non inciampare nelle contrarie.“ Originaltext zitiert nach Lomazzo 1974, Bd. 1, S. 33, 35.

Und an anderer Stelle: „Somit ist das der Grund dafür, dass viele verwirrt geblieben sind, und das wenige Gute verlieren, was ihnen die Natur gegeben hatte[.] [Demjenigen], dem es gelingt, mithilfe seiner Urteilskraft die natürlichen Gaben mit dem Studium und der entsprechenden [im Sinne von zu ihm passenden] Nachahmung zu verbinden, wobei er sich jene Disziplinen aneignet, die für diese Kunst notwendig sind, [...] wird in kurzer Zeit zu großem Ruhm unter den gepriesensten und berühmtesten [Künstlern] gelangen.“ Originalübersetzung der Autorin.

„Perciò che di qui nasce che molti sono restati e restano confusi, perdono quel poco di buono che dalla natura avevano, là dove chi sa giudiciosamente con le doti naturali congiungere lo studio e l’imitazione conforme, apprendendo quelle discipline che sono necessarie a questa arte, [...] in breve tempo acquista chiara fama tra i più lodati e famosi.“ Originaltext zitiert nach Lomazzo 1974, Bd. 1, S. 33–35.

Zur Theorie Lomazzos vgl. Stoichiță 1995; Kemp 1989; ders. 1987; Cassimatis 1985; Klein 1959; vgl. auch die Kommentierung bei Lomazzo 1973–1975; ders. 1974. – Zur Kategorie des Naturinstinktes im *Discorso sopra la pittura* vgl. auch Preimesberger 2001, S. 53: Die natürliche künstlerische Begabung wird dem *sapere* der Kunst gegenübergestellt.

torienmalerei wird folglich auf die Freskomalerei, die Ölmalerei und auf das Medium der Druckgrafik bezogen, wobei Letztere im gesamten *Discorso* nur an dieser Stelle Erwähnung findet. In Vincenzos eigener Sammlung sind ein Landschaftsbild und zwei große Sopraporten in Chiaroscuro von Antonio Tempesta verzeichnet sowie Wand- und Deckenfresken mit Landschaftsdarstellungen von der Werkstatt Tempesta (wobei unter anderem Paul Bril und Pietro Paolo Bonzi, genannt ‚Gobbo dei Carracci‘, die Landschaften ausführten), keines jedoch von Polidoro da Caravaggio (Abb. 101a–Abb. 101c).²²⁰ Die Kenntnis der Malerei Tempesta dürfte auch von den berühmten Fresken an römischen Hausfassaden und Stichwerken herrühren.²²¹ Und schließlich ist der Verweis auf die Druckgrafik dadurch zu erklären, dass Vincenzo für die Stichpublikation der *Galleria Giustiniana* Antonio Tempesta als ersten Zeichner und Stecher berief.²²²

Als letzte der thematischen beziehungsweise objektbasierten Kategorien (vgl. Punkt 4 bis 9) nimmt die Historienmalerei deshalb eine höhere Position als die Grotresken- und Landschaftsmalerei ein, weil sie die Elemente Landschaft, Figuren und Tiere in Bewegung („in moto“) miteinander vereint (vgl. Aufzählung der Elemente im Text). Die Bewegung, meist aber in Form des Ausdruckes von Gemütsbewegungen, gilt als klassische Forderung der Kunsttheorie, vor allem für die Figuren- und Tierdarstellung, wie auch von Lomazzo beschrieben.²²³ Einen bewegten Körper darzustellen, galt als Schwierigkeit der Malerei (vgl. *difficoltà*)²²⁴, weshalb die menschliche Figur in der traditionellen Ranghöhe der Bildthemen über das Tier, dieses wiederum über ‚tote‘ oder ‚unbelebte‘ Dinge gestellt wird.²²⁵ Mit der thematischen Stufenfolge im *Discorso* nimmt Giustiniani folglich eine deutliche Gegenposition zur klassischen Kunsttheorie ein, indem er die Darstellung von Pflanzen und Landschaft über die Figur stellt.

²²⁰ Vgl. S. 345.

²²¹ Cropper 1996, S. 102.

²²² Zu dieser Vermutung vgl. Aurigemma 2001, S. 170; zur *Galleria Giustiniana* vgl. Danesi Squarzina 2001, v. a. S. 40–42, 105–114, 362–365.

²²³ Zur Theorie Lomazzos vgl. S. 356.

²²⁴ Vgl. S. 373.

²²⁵ Vgl. dazu die aristotelische Seelentheorie in Kap. V.3.1, S. 256.

Idealerweise sollten die drei Hauptelemente eines Historienbildes von einem übergeordneten Thema, das heißt einer Erzählung, eingefasst werden. Die Ranghöhe des neunten Modus wird folglich nicht mit dem ‚hohen‘ Gegenstand begründet, welcher in der Regel mit dessen Würdigkeit (*dignitas*) und Seinszustand (belebt/unbelebt) zusammenhängt. Vielmehr argumentiert Giustiniani mit rein künstlerisch-ästhetischen Bewertungsmaßstäben wie etwa Lichtgebung, *disegno*, Bilderfindungen oder Figuren in Bewegung. Eine Diskrepanz besteht allerdings zwischen der Ranghöhe der „historie“ und der relativ kurzen Passage, vor allem im Vergleich zur Landschafts- und Grotteskenmalerei. Als Erklärung hierfür lässt sich eine für die Kunstdliteratur der Frühen Neuzeit nicht untypische Inkonsequenz anführen. Womöglich hängt die Länge der jeweiligen Passagen aber auch mit den Interessensgebieten Giustinianis zusammen; noch plausibler aber erscheint eine Korrelation von Textlänge und der Notwendigkeit einer ‚Rechtfertigung‘ der Ranghöhe bestimmter Modi – wie etwa der Landschaftsmalerei.

Man sollte sich zudem bei dieser neunten Kategorie vor Augen halten, dass es sich ausschließlich um profane Historienbilder handelt. Religiöse Themen werden im gesamten *Discorso* nicht erwähnt – mit Ausnahme des Verweises auf Federico Zuccaris Ausmalungen in der Kapelle des Collegio Romano zum Thema der *Verkündigung* (1567) in der 1626 zerstörten jesuitischen Kirche Santissima Annunziata²²⁶ –, was gleichzeitig nicht ausschließt, dass etwa die erwähnten Landschaftsbilder religiöse Handlungen aufweisen. Dennoch sind in der neunten Kategorie lediglich Jagd- und Schlachtenbilder, nicht aber religiöse Historien genannt, wofür die besagten Maler durchaus bekannt waren, wenngleich es sich dabei primär um Landschaftsdarstellungen handelt wie etwa in Polidoro da Caravaggios Fresken in S. Silvestro al Quirinale (Abb. 90a–Abb. 90b). Eine bewusste Auslassung beziehungsweise

226 Vgl. dazu Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 1, S. 7, 255–258, 263–264 u. Anm. 166–168. Die Kirche wurde 1626 zerstört, um an deren Stelle die größere Kirche Sant’ Ignazio zu errichten. Im Zuge dessen wurden die Fresken Zuccaris zerstört und später mit Nachbildungen ersetzt, vgl. ebd. S. 255–257, Abb. 58, 59, 61, 62, hier auch eine Reproduktion von Cornelis Cort und Vorstudien Zuccaris.

Nichtnennung religiöser Bildthemen und -motive ließe sich dadurch erklären, dass die Unterscheidung profan/sakral für Giustinianis Hierarchie irrelevant ist beziehungsweise für die Argumentation keinen Mehrwert bringen würde.²²⁷ Zudem stellten religiöse Bildthemen keinen eigenständigen Teil der Ausbildung an Kunstakademien dar, was ein weiterer Grund für die Nichtbeachtung sein könnte.

Es lässt sich festhalten, dass die Historienmalerei den höchsten und als am schwierigsten eingestuften Rang der objektbasierten Unterteilung darstellt. Tradierte Argumente der Würde (*dignitas*), des Decorum²²⁸ und der ‚Beseeltheit‘ eines Gegenstandes, welche in der klassischen Kunsttheorie für die Höherbewertung von Historienmalerei fungieren, spielen im *Discorso* keine Rolle. Die *historia* als Bildthema wird sich zudem bemerkenswerterweise für die höchsten Stufen der Malerei weder als bezeichnend noch als ausschlaggebend herausstellen. In dieser rein produktionsästhetischen Argumentation Giustinianis mit Bezug sowohl zur eigenen Sammlung als auch zum zeitgenössischen Sammlungswesen ist unschwer ein sehr aufgeklärter Kunstsinn erkennbar.

An zehnter Stelle folgt die Kategorie der freien, nicht an Vorbildern orientierten („senza alcuno esemplare“) Bilderfindung („dipingere, come si dice, di maniera“²²⁹) – man könnte auch sagen, es handelt sich um den zentralen Begriff der Idee.²³⁰ Das Schöpfen aus der (natürlich immer vorgeprägten) Vorstellungskraft heraus, das heißt ohne Vorlage, und das daraus zu entwickelnde „disegno“ und „colorito“ gilt als drittschwierigste Stufe der Malerei. Als Grund hierfür wird auch die notwendige langjährige Erfahrung in der Zeichnung und Farbgebung

227 Vgl. im Gegensatz dazu die funktionale Unterscheidung von G. Paleotti nach sakral/profan in Kap. V.3.1, S. 392 u. App. A.40.

228 Zur frühneuzeitlichen Theorie des Decorum als Angemessenheit vgl. S. 244f.

229 Zum Begriff *maniera*, zu übersetzen mit ‚Stil‘, aber auch ‚Art, Weise‘, vgl. Vasari 2004, S. 267–271. Hier im Sinne von *fantasia*, vgl. ebd. S. 251–255, zu übersetzen mit ‚Fantasie‘ oder ‚Einbildungskraft‘.

230 Vgl. auch Mai 1991, S. 40; Panofsky 1960; Mahon 1947, v. a. S. 109–154. – Vgl. auch Kap. V.3.2, Abschnitt ‚Natur versus Idee‘, S. 431. – Zum Begriff *idea* vgl. Vasari 2004, S. 226–229. – Vgl. auch S. 124.

angeführt. Das zu vermeidende ‚Vorbild‘ bezieht sich dabei sowohl auf das Kopieren von anderen Werken (antike sowie moderne Malerei und Skulptur im zweiten bis dritten Punkt), als auch dem Malen ‚nach der Natur‘ und der realen Umgebung (vierter bis achter Punkt). Inhaltlich werden Köpfe, Ganzfiguren wie aus Historienbildern oder aber jegliche andere Dinge („qualsivoglia altra cosa“) genannt, solange „disegno“ und „colorito“ anmutig erscheinen. Das heißt, auch an dieser Stelle gibt Giustiniani zu erkennen, dass die Qualität der Darstellung und die geistig-intellektuelle Schöpfung höher bewertet werden als das Sujet selbst. Folglich stellt ein Historienbild – entgegen der normativen Gattungshierarchie ab den 1670er-Jahren – keineswegs die höchste Stufe der Malereidisziplinen dar, schon gar nicht, wenn es von mittelmäßiger oder gar schlechter Qualität zeugt. Unter den vorbildhaften, zeitgenössischen Künstlern dieser Malweise befanden sich Federico Barocci, Giuseppe Cesari (genannt ‚il Cavaliere d’Arpino‘) sowie Cristoforo Roncalli (genannt ‚il Pomarancio‘) – welcher Giustiniani 1606 auf der Europareise begleitet.²³¹ Sie alle sind mit einem Werk in der Sammlung Vincenzos vertreten; Giuseppe Cesari soll vor allem aufgrund der Fresken im römischen Kapitol brilliert haben. Gemeint ist die Freskierung im Palazzo dei Conservatori.²³²

Die Kategorien 10 bis 12 beziehen sich folglich (zum Teil implizit) sowohl auf Ölbilder als auch auf Fresken. Wie schon zuvor bei der Historienmalerei wird auch der Umfang des zehnten Punktes seiner hohen Position und Bedeutung innerhalb der Hierarchie nicht gerecht. Auch hier lässt sich entweder die Inkonsequenz der Textstruktur oder die fehlende Notwendigkeit einer ausführlicheren theoretischen Präzisie-

²³¹ Zur Europareise vgl. Kap. IV.2.3, S. 226 u. App. A.32.

²³² Für das Inventar vgl. Danesi Squarzina 2003. – Die Fresken befinden sich in der Sala degli Orazi e Curiazi, wobei lediglich die *Auffindung der Wölfin* (1596) und der *Schwur der Horatier* (1612–1613) zeitlich vor dem *Discorso* Giustinianis datieren und folglich kommentiert werden konnten. Die anderen zwei Szenen, u. a. der *Raub der Sabinerinnen*, datieren auf 1635–1636, vgl. dazu Masini, Patrizia: „Sala dei Trionfi“, in: *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, hg. von Sergio Guarino u. Patrizia Masini, Mailand 2008, S. 14–30, Abb. 8, 17, 22.

rung als Erklärung anführen. Mit Ausnahme der neunten und zehnten Malweise nimmt jedenfalls die Länge der einzelnen Stichpunkte proportional zu.

Die elfte und zugleich zweithöchste Malweise beschreibt das Malen ‚nach der Natur‘ („con avere gli oggetti naturali d'avanti“), was zunächst an die dritte Kategorie erinnern könnte (vgl. „copiare quel che si rappresenta all'occhio“). Aber abgesehen davon, dass es sich hier nicht um Studien, sondern vor allem um fertige Ölbilder handelt, warnt Giustiniani sogleich davor, nicht ungefiltert abzuzeichnen beziehungsweise abzumalen („farne il semplice ritratto“). Vor dem Hintergrund der Nachahmungstheorie der Renaissance²³³ dürfte vielmehr eine selektive oder idealisierende Form der *imitatio* gemeint sein.²³⁴ Die elfte Kategorie erfordere Exzellenz und eine natürliche Neigung beziehungsweise Begabung – was erneut als Rezeption Lomazzos zu verstehen ist – für die Bereiche der Entwurfszeichnung („buon disegno“), Umrisszeichnung, Farbgebung („vago colorito“) hinsichtlich des Chiaroscuro, Lichtgebung, Einheitlichkeit und einer Weichheit in den dunklen Farbflächen. Besonderen Wert legt Giustiniani dabei auf eine für den Betrachter angenehme Farbgestaltung, die sich zugleich aus der Wahrung der Eigenfarbigkeit und der Kombination von deutlich voneinander abgegrenzten, hellen sowie dunklen Partien ergebe – also auch hier eine Überhöhung der Natur. Zudem soll jeder Bildteil gemäß seiner Farbigkeit adäquat beleuchtet sein. Diese Anzahl an malerischen Qualitäten treffe nur auf wenige Maler zu. Entsprechend Giustinianis wertschätzender Beschreibung von Lichtqualitäten wird man unweigerlich an die Künstlergruppe erinnert, von der er sogleich berichtet: Unter den zeitgenössischen Malern seien Peter Paul Rubens, Crus Spa-

233 Die alleinige Orientierung an der Natur, d. h. auch ungefiltert durch andere Künstler, vertritt z. B. Leonardo da Vinci (*Trattato della pittura*, 1492–1510); Lodovico Dolce (*Dialogo della pittura intitolato l'aretino*, 1557). Die Gegenposition besagt, dass bei der Nachahmung in einem zweiten Schritt eine Idealisierung stattfinden muss. Ein Vertreter dessen ist Vincenzo Danti (*Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, 1567), vgl. Pfisterer 2002, S. 202ff. – Zur Nachahmungstheorie der Renaissance vgl. auch S. 339 u. S. 367.

234 Damit übereinstimmend auch die Interpretation bei Preimesberger 1999c, S. 318–319; vgl. auch Pfisterer 2002, S. 195–206.

gnolo (Jusepe de Ribera?)²³⁵, Gerrit van Honthorst, Enrico (Hendrick ter Brugghen?), Teodoro (Dirck van Baburen?)²³⁶ und andere, „größtenteils in Rom praktizierende und in der Farbgebung begabte Flamen“ anzuführen – vornehmlich also die sogenannten ‚Utrechter Caravaggisten‘. Bis auf Rubens sind Werke aller genannten Künstler in der Sammlung Giustinianis enthalten.²³⁷

Auffällig ist, dass es sich ausschließlich um niederländische Maler handelt, Caravaggio sowie die italienischen ‚*Caravaggeschi*‘²³⁸ werden dagegen nicht erwähnt. Dahinter ist zum einen die Aufspaltung des Super-Künstlers Caravaggio – zumindest aus Perspektive Vincenzo Giustinianis – für die letzte und höchste Kategorie zu vermuten; zum anderen werden so die italienischen Künstler in der zwölften Kategorie automatisch höher gestellt als die niederländischen; dem zwölften Modus unterliegen folglich bereits die Qualitäten der elften Kategorie. Ständen im siebten Punkt der Landschaftsmodi noch italienische und niederländische Künstler auf einer Ebene, werden diese in den ranghöchsten Arten der Malerei dagegen klar nach Herkunftsländern aufgeteilt. Giustiniani bezieht sich jedoch nur auf die in Italien aktiven Niederländer, obwohl man aufgrund seiner Europareise (1606, vgl. [Kap. IV.2.3](#)) auch einen darüber hinausreichenden Kenntnisstand nordalpiner Malerei vermuten dürfte.

Die letzte und vollkommene, zwölfte Malweise vereint in sich die zehnte und elfte Disziplin: das freie Schöpfen aus der Vorstellungskraft heraus, ohne jegliche Vorlage, und zugleich das Malen nach der Natur

235 Ribera (1591–1625) erhielt den Spitznamen ‚lo Spagnoletto‘; er war zwar nur kurz in Rom und wirkte hauptsächlich in Neapel, aber er wurde Mitglied der Accademia di San Luca in Rom; er orientierte sich wie auch Honthorst an Caravaggio, was die Vermutung bestätigen würde; vgl. dazu Mahon 1947, S. 200–201, Anm. 9; ‚Crus‘ wird hier als ‚Gius‘, d. h. Jusepe de Ribera interpretiert; vgl. auch Salerno 1960a, S. 25.

236 Anna Banti zufolge handle es sich vermutlich um ‚Berckmanns Fiammingo‘ und ‚Hembrecker d’Arlem‘ (?), vgl. Giustiniani 1981, S. 44, Anm. 11, was sehr unwahrscheinlich ist; vgl. dazu auch Danesi Squarzina 2003, S. LXXIII; Salerno interpretiert die Künstlernamen wie oben angegeben, als Alternative zu ‚Baburen‘ schlägt er ‚Rombouts‘ vor, vgl. Salerno 1960a, S. 25.

237 Vgl. Cropper 1996, S. 102–103. – Zu den ‚Utrechter Caravaggisten‘ vgl. [S. 85](#).

238 Zu den ‚*Caravaggeschi*‘ vgl. [S. 85](#).

(„dipingere di maniera, e con l'empio avanti del naturale“). Letzteres verlange eine hohe Kunstfertigkeit und Virtuosität in der Lichtgebung. Die Dichotomie der künstlerischen Konzepte von Naturvorbild und Idee, als künstlerische Überhöhung der Natur²³⁹, hat ihren Ursprung in der Nachahmungstheorie des Cinquecento und bestimmt spätestens mit den künstlerischen Neuheitskonzepten um 1600 den Kunstdiskurs.²⁴⁰ Giustiniani sieht die höchste Stufe der Malerei als Verbindung von Natur und Fantasie. Die Bewertung der Malweise als „vollkommen“ liegt im höchsten Schwierigkeitsgrad begründet, was sie zur anspruchsvollsten Malart überhaupt mache, und wird „mit Neigung nach der ein oder anderen Seite sowohl Caravaggio wie Guido Reni und Annibale Carracci zugestanden“²⁴¹ – bisher fiel der Begriff „difficile“ nur in der fünften und achten Stufe der Malerei (Blumen- und Grotteskenmalerei). Bedenkt man, dass Caravaggio ein von Vincenzo enorm geförderter Künstler war und dessen *Amor als Sieger* (1602) als ‚Meisterwerk‘ der Sammlung gehandelt wurde, verwundert es nicht, dass sein Name an erster Stelle unter den „ausgezeichneten, erstklassigen und weltbekannten“ Malern fällt. Caravaggio verkörpert demnach die Vollkommenheit der Malerei. Die Zusammenstellung der drei Künstler lässt sich darüber hinaus so interpretieren, dass ein jeder von ihnen eine emblematische Figur des Siegers dargestellt habe, der den zwölften Modus verkörpere – der *Erzengel Gabriel* Annibale Carraccis (für Gabriele Bombasi), der *Erzengel Michael* Guido Renis und der *Amor als Sieger* Caravaggios. Gerade diese Bilder, so die Argumentation Claudio Strinatits, würden den Triumph ihrer Malereiepoche visualisieren.²⁴² Schließlich ist hervorzuheben, dass in den höchsten Rängen, dem elften und zwölften *modo*, keine konkreten Bildsujets genannt werden. Folglich sind jegliche Bildthemen denkbar, solange sie die technischen sowie künstlerisch-ästhetischen Kriterien erfüllen.

239 Vgl. Mai 1991, S. 40. – Zu den Begriffen *idea/idea delle bellezze* bei Alberti vgl. Vasari 2004, S. 226–229. – Vgl. auch S. 124.

240 Vgl. Kap. V.3.2, Abschnitt ‚Natur versus Idee‘, S. 431.

241 Vgl. Mai 1991, S. 40; vgl. auch Strinati 2001, S. 49.

242 Strinati 2001, S. 49; zum Werk im Kontext der Sammlung Giustinianis vgl. auch Olson 2011.

In der weiteren Beschreibung der Malweise betont Giustiniani, dass die Neigungen der Maler entweder mehr zur zehnten (aus der Vorstellung heraus) oder mehr zur elften Kategorie (nach der Natur) tendierten, die besten Maler jedoch immer beides in sich vereinten. Auch hier spielen die Malereibestandteile „disegno“, „colorito“ und „lume“ eine zentrale Rolle. Unterschiede ergeben sich aber aufgrund der jeweiligen Begabungen und Fähigkeiten, da einige im Medium der Ölmalerei und andere in der Freskomalerei begabter seien, oder aber eine der Malweisen nicht ausüben. Als Erklärung und zugleich Verteidigung der Maler für etwaige Lücken in der künstlerischen Karriere werden äußere Umstände wie etwa Auftraggeberforderungen angeführt. Als weiteres Bewertungskriterium der Malerei stellt Giustiniani den Wettstreit mit den antiken Malern (*aemulatio*) und das dadurch mögliche Übertreffen der Zeitgenossen dar. Was also zählt, ist nicht die Variationsbreite der Maltechniken, in denen ein Maler Perfektion erlangt, vielmehr genügt bereits das Herausragen in einem dieser Bereiche. Exemplarisch hierfür werden Federico Zuccaris ausgezeichnete und gepriesene, heute jedoch verlorene Ausmalungen in der ehemaligen Kirche Santissima Annunziata in Rom (*Verkündigung*, 1567) angeführt, der keine gleichwertigen Leistungen mehr gefolgt seien.²⁴³ Die unterschiedlichen persönlichen Begabungen werden auch auf weitere Bereiche ausgeweitet, wie Bildkomposition und -erfindung, Farbgebung von Figuren in Nahsicht, Architekturansicht oder -verkürzung, Historiendarstellung mit Nah- und Fernsicht und die Erzeugung von Bildgründen. Giustiniani verlangt folglich kein Universalgenie, das in allen Bereichen sowie Bildmedien gleichermaßen Perfektion erreichen soll; mit der Forderung eines universalbegabten Malers im achten Punkt (Grotesken) war lediglich die Beherrschung der grundlegenden Malereidisziplinen, wie etwa *disegno* und *colorito* intendiert. Vielmehr findet im *Discorso* eine Differenzierung auch auf Ebene der künstlerischen Begabung statt. So habe ein jeder dieser Künstler

²⁴³ Zur Ausmalung vgl. S. 359. – Strinati interpretiert die Textstelle als ironischen Verweis; Zuccari, der Fürst der Ästhetik, erscheine von Giustiniani zurechtgestutzt, vgl. Strinati 2001, S. 46–47. Weitere Textpassagen (ebd. S. 47) werden fragmentarisch von Strinati übersetzt, die allerdings nicht auf dem Originalmanuskript beruhen und somit zu einer fehlerhaften Übersetzung führen.

auf seinem Gebiet beziehungsweise in seiner spezifischen Malweise („in suo genere“) brilliert. Giustinianis Standpunkt ist stark an der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts orientiert. Auch an diesem Punkt scheint der Vorbildcharakter von Lomazzos *Idea del Tempio della Pittura* (1590) unübersehbar, welcher die besten Maler seiner Zeit jeweils einem Bereich der Exzellenz zuordnete. Anders als Giustiniani aber hatte Lomazzo letzten Endes einen ‚Super-Künstler‘ beziehungsweise ein vollkommenes Werk gefordert:²⁴⁴

[...] Sie [die *governatori*] haben die Spitze der Exzellenz erreicht, dennoch erkennt man in jedem von ihnen nicht ein und denselben Stil, sondern vielfältige Stile und von einem zum anderen verschieden. Dies hat seinen Ursprung in nichts Geringerem als der Verschiedenheit der Stile und der Begabungen, welche jeder in sich selbst erkennen muss [...], um seiner eigenen besonderen Begabung [*genio*] zu entsprechen [...].²⁴⁵

²⁴⁴ Vgl. dazu die Passage bei Lomazzo: „Ich würde aber sagen, dass meiner Ansicht nach, wenn jemand zwei Bilder höchster Perfektion kreieren wollte, so wäre eines das Bild Adams und das andere das der Eva, die die edelsten Körper darstellen, die es je gegeben hat, und man müsste Adam von Michelangelo zeichnen lassen, und von Tizian farblich gestalten sowie die Proportion und die Angemessenheit von Raffael nehmen: Und Eva würde von Raffael gezeichnet und von Antonio da Correggio koloriert werden; diese beiden Bilder wären die besten, die jemals auf der Welt gemalt worden wären.“ Originalübersetzung der Autorin.

„Ma dirò bene che, a mio parere, chi volesse formare due quadri di somma profezione, come sarebbe d'uno Adamo e d'un Eva, che sono corpi nobilissimi al mondo, bisognerebbe che l'Adamo si desse a Michel Angelo da disegnare, a Tiziano da colorare, togliendo la proporzione e convenienza da Raffaello: e l'Eva si disegnasse da Raffaello e si colorasse da Antonio da Correggio; che questi due sarebbero i miglior quadri che fossero mai fatti al mondo.“ Originaltext zitiert nach Lomazzo 1973–1975, Bd. 2, S. 294. Vgl. dazu auch Quiviger 2003, S. 318; Stoichiță 1995, v. a. S. 60–63; Klein 1959, S. 281–282; Kemp 1989; ders. 1987; Cassimatis 1985; vgl. auch die Kommentierung bei Lomazzo 1973–1975; ders. 1974. – Auch der venezianische Maler Paolo Pino beschreibt das perfekte Bild als eine Kombination aus dem *disegno* Michelangelos und dem *colore/colorito* Tizians (*Dialogo di Pittura*, 1548).

²⁴⁵ Originalübersetzung der Autorin. „[...] [S]ono pervenuti al colmo dell'eccellenza, nondimeno in alcuno non si scorge una medesima maniera, ma varie tutte e fra sé l'una dall'altre differenti. Il che non d'altronde nasce che dalla diversità delle maniere e delle disposizioni, le quali conoscendo ciascuno in se stesso [...] per esser conforme al suo particolare genio [...].“ Originaltext zitiert nach Lomazzo 1974, Bd. 1, S. 27, vgl. auch ebd. S. 33.

Auch der Begriff „genio“ („Nelli suddetti 12 modi di dipingere sono stati varii li genii“), der sich mit ‚Begabung‘ übersetzen lässt, erinnert zugleich an die Formulierungen Lomazzos sowie Giovanni Bagliones. Letzterer berichtet etwa über Girolamo Muziano:

[...] Und er begann Landschaften zu zeichnen, was er sehr gut machte, weil es seiner eigenen Begabung [*genio*] entsprach, so wie man in einigen Stichen vom Flamen Cornelis Cort sehen kann [vgl. Abb. 79a–79b]; und von allen Malern in Rom wurde er ‚der junge Mann der Landschaften‘ genannt.²⁴⁶

Giustinianis Forderung nach einer Verbindung der besten Malweisen als höchste Form der Malerei ruft eine Kombination aus zwei antiken, der Renaissance bekannten Imitationsmodellen auf: dem Bienengleichnis und dem Zeuxis-Topos.²⁴⁷ Vor allem letzteres Modell erfordert eine ‚Verbesserung‘ des Naturvorbildes, welches in der elften Kategorie Giustinianis wiederklingt: „Die Malart, bei der vor dem natürlichen Objekt gemalt wird. Es sei jedoch davor gewarnt, dass es nicht genügt, diese einfach abzubilden; es erfordert vielmehr, dass das Werk aus einer guten Zeichnung [... und] einer anmutigen und angemessenen Farbgebung besteht [...]“. In Giustinianis Theorie beziehen

²⁴⁶ Vgl. dazu S. 193–194.

²⁴⁷ Das aus der Literaturtheorie stammende Bienengleichnis ist bei Seneca (84. Brief an Lucilius), Lukrez, Horaz, Aristoteles (*Historia Animalium*) und Plinius (*Historia Naturalis*) zu finden und wird später von den italienischen Humanisten übernommen. Wie die Bienen sammeln und den Honig produzieren, so verhält es sich mit der Literatur bzw. der Kunst. Aus mehreren Quellen wird mithilfe der Urteilskraft das Beste selektiert und daraus etwas Neues kombiniert (*ars combinatoria*), vgl. Irle 1997, S. 7; Quiviger 2003, S. 317–319. Das Modell wird später in der Nachahmungstheorie des Cinquecento aufgegriffen, so auch von Lomazzo. – Der Zeuxis-Topos gilt als Sinnbild der *electio*: Dem antiken Künstler Zeuxis wird nachgesagt, er habe den Auftrag bekommen, das Idealbild der Helena für den Tempel der Juno zu malen. Dafür wählte er die fünf schönsten Jungfrauen Krotons aus und setzte je eines ihrer Körperteile bildnerisch zusammen, vgl. Plinius d. Ä. (*Historia Naturalis*, Buch XXXV, 64/36) und Cicero (*De Inventione* II, I, 1–3), vgl. Kliemann 2006, S. 207. Das auch hier wiederspiegelte Prinzip der *electio*, der Vorlagentransformation und Synthese bezog sich in der Zeuxis-Anekdote ursprünglich auf die idealisierende Naturnachahmung und wurde später auf die Nachahmung der besten Vorbildkünstler, -bilder, -dichter oder -autoren übertragen, vgl. Irle 1997, S. 8. – Zur Nachahmungstheorie der Frühen Neuzeit vgl. auch S. 339.

sich beide Imitationsmodelle nicht auf den Gegenstand, sondern auf die Stufenleiter zur vollkommenen Malerei. Im Unterschied zum Biengleichnis treten bei der Zeuxis-Methode neben *imitatio* sowohl *aemulatio* als auch *superatio* ein. Einen in diesem Zusammenhang viel diskutierten Punkt stellt die Frage nach der ‚Idee‘²⁴⁸ des Künstlers dar, was den Ausdrücken „di maniera“ und „di fantasia“²⁴⁹ aus dem *Discorso* Giustinianis entspricht: Man geht von einer Idee aus, die sich zu einem idealen Bild im Geiste entwickelt hat, was das bloße Kopieren oder ‚Zusammenstückeln‘ von Einzelteilen ausschließt.²⁵⁰ Folglich funktioniert der Prozess der Nachahmung nur aufgrund des Intellektes, einer inneren Visualisierung der Gestaltung, wie es etwa Vincenzo Danti 1567 beschreibt.²⁵¹ Diese Vorstellung teilt auch Lomazzo.²⁵² „Ästhetische Kriterien und Kunstvokabular“²⁵³ in Giustinianis *Discorso sopra la pittura* lassen folglich unschwer erkennen, dass der Ursprung sowohl des hier so zentralen Entstehungsprozesses von Bildern als auch des Bewertungsmaßstabs von Kunst zu einem Großteil in der Kunsttheorie des Cinquecento liegt.²⁵⁴

Im letzten Abschnitt des *Discorso* nennt Giustiniani schließlich die hier nicht abgehandelten Themen wie die Entwicklungsgeschichte der Malereiarten und Bildthemen seit ihrer Erfindung; es wird lediglich auf umfassende Literatur zu diesen Bereichen verwiesen. Gleichzeitig beweist der Autor damit sein historisches Bewusstsein und seine Kenntnis der Stile („modo di dipingere“) und Sujets. Die daran anschließende Passage ist als kunst- sowie künstlersoziologischer Kom-

248 Kliemann 2006, S. 211–212, Quiviger 2003, S. 320–321; Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 1607, Anm. 1. Zum Begriff *idea* vgl. Vasari 2004, S. 226–229. – Vgl. auch S. 124.

249 Zum Begriff *fantasia* vgl. Vasari 2004, S. 251–255, zu übersetzen mit ‚Fantasie‘ oder ‚Einbildungskraft‘.

250 Zur Unterscheidung der künstlerischen Konzepte *ritrarre* und *imitare* vgl. S. 341.

251 Vgl. Quiviger 2003, S. 320 u. Anm 40, zur ‚inner visualisation‘; vgl. auch Kliemann 2006, S. 211ff.: Dieser Gedanke lässt sich bei Boccaccio (*De mulieribus claris*, 1361/1362) und später bei Giovan Battista Armenini (*De’ veri precetti della pittura*, 1586) wiederfinden. Zu Danti vgl. Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 1570. – Vgl. auch die Theorie F. Zuccaris zum *disegno interno*, vgl. S. 405f; zur *idea* bei Vasari vgl. S. 124.

252 Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 1527, Anm. 3 u. S. 1605.

253 Allg. für ästhetische Kriterien und Kunstvokabular der Zeit vgl. Pfisterer 2002.

254 Vgl. dazu Preimesberger 2001, S. 50–56.

mentar zur aktuellen Lage zu verstehen. Wir erhalten Aufschluss über die zeitgenössischen Dynamiken von Kunstmarkt, Sammlungsweisen und Ausstellungspraxis auf gesamteuropäischer Ebene. Die eben beschriebenen Modi der Malerei und Ränge der Maler werden so innerhalb der visuellen Kultur zu Beginn des 17. Jahrhunderts kontextualisiert. Giustiniani nach erfahre die zuvor beschriebene Male-reiervielfalt seitens Sammlern und Auftraggebern in ganz Europa eine große Wertschätzung, was sich besonders in der finanziellen Selbstständigkeit und somit im Status der Künstler „nur auf der Grundlage verschiedener Arten und Erfindungen in der Malkunst“ spiegle.

Wir erfahren nicht zuletzt von der neuen Mode in Rom, Venedig und anderen Teilen Italiens, aber auch in Flandern und Frankreich – vor allem bedingt durch den Export von Bildern aus Italien nach Europa –, ganze Wände in Privatgalerien von Villen und Palazzi mit Bildern zu behängen, was in Form von zahlreichen Aufträgen für die besagten Künstler sehr positive Folgen habe.²⁵⁵ Besonders dürften damit auch die traditionell ‚rangniederer‘ Sujets wie Landschaften und Stillleben zur Anwendung gekommen sein, die gerade für die aufgeklärten Sammler in den besagten Ländern von so großem Interesse und Vergnügen waren. Wie solche Bildergalerien ausgesehen haben dürften, wurde bereits anhand des Galeriebildes (vgl. [Kap. II.1](#)) ersichtlich – ein Bildtypus, der gerade zu Lebzeiten Giustinianis florierte. Dessen Kenntnisse speisen sich wohl nicht zuletzt aus der im Jahre 1606 unternommenen Europareise, für die eine Vielzahl von Besuchen in Kirchen, Palazzi und Kunstsammlungen sowie die Betrachtung konkreter Werke dokumentiert ist.²⁵⁶ Konträr zur beschriebenen ‚Mode‘, war die Galerie im Palazzo Giustiniani nicht komplett mit Bildern behängt. Vincenzo reduzierte nach dem Tod des Bruders Benedetto vielmehr die Gemälde von 39 auf 15 und ersetzte sie durch eine Skulpturengalerie.²⁵⁷

255 Vgl. auch Olmi 1992, S. 178–181, hier zur Kultur des Sammelns aus Neugierde in der Frühen Neuzeit und zur Ausbildung von musealen und naturhistorischen Sammlungen. Zum größeren soziokulturellen Kontext von Privatsammlungen in Italien vgl. Haskell 1996.

256 Vgl. [Kap. IV.2.3](#), Abschnitt ‚Bernardo Bizoni, *Europa milleseicentesei* ...‘, S. 226 u. [App. A.32](#).

257 Danesi Squarzina 2001, S. 15–17, v. a. S. 17; zur Zusammenarbeit Vincenzos und Joachim von Sandrarts bei der Einrichtung und Umdekoration der Galerie nach dem

2.3 Bewertungskriterien und Hierarchisierungsformen

Zusammenfassend lässt sich die Hierarchie der Malarten, die zugleich eine Gattungshierarchie beinhaltet, in drei große Abschnitte unterteilen (vgl. Schema in [Abb. 110a](#) u. [App. B](#)): Die ersten drei Modi (1 bis 3) betreffen technische Kriterien und Grundlagen der Malerei; als Teil der Ausbildungspraxis beschreiben sie den akademischen Aufstieg. Darauf folgt in den Kategorien 4 bis 9 eine Unterteilung nach Einzelobjekten und somit Bildbestandteilen (Sujets), die mit technisch-künstlerischen Anforderungen verbunden sind. Diese stellen, mit Ausnahme der Landschaftsmalerei, keine eigenständigen Bildthemen dar, sondern sind als Bestandteile und Fertigkeiten für Gesamtkompositionen auf dem Weg zur vollkommenen Malerei zu verstehen.²⁵⁸ Eine zusätzlich Teilung der Ränge 4 bis 6 und 7 bis 9 basiert auf der Unterscheidung in kleine („cose minute“) und große Ansichten oder umfassendere Kompositionen („cosa grande“). Die obersten drei Ränge 10 bis 12 nehmen stilistische Kriterien in Form von Nachahmungsprinzipien, Malweisen und ganzheitlichen Bildverfahren ein, und das ohne Rücksicht auf einen konkreten Bildinhalt.²⁵⁹ Die Stufenleiter zur Vollkommenheit der Malerei richtet sich folglich, wie Giustiniani selbst einleitend erklärt, zum einen nach den Niveaus der Maler, sozusagen dem akademischen Aufstieg von der Ausbildung bis hin zur Expertise, und zum anderen nach den Schwierigkeitsgraden von Sujet und Stil, womit auf die Qualitätsfrage verwiesen ist.

Auf thematischer Ebene („materie“) lässt sich in einem ersten Durchlauf eine sechsteilige Hierarchie ausmachen, die vom Kleinen („cose minute“) zum Großen („cosa grande“) sowie von Einzelobjekten zu deren gelungener Synthese reicht. Die Stufenleiter entspricht *grosso modo* unseren heutigen Gattungsnamen. In umgekehrter Reihenfolge ergibt sich die Rangfolge: (1) Historie (mit menschlichen Figuren und Tieren in Bewegung), (2) Grottesken, (3) Landschaft, (4) Archi-

Tode Benedetto's vgl. auch Ebert-Schifferer 1994.

258 Vgl. Cropper 1996, S. 101.

259 Vgl. dazu auch Pommier 1998, S. 171–173.

tekturansicht, (5) Blumen und kleine Dinge, (6) Bildnis und menschliche Figur. Nur die Kategorien der Architekturansicht und Grotteskenmalerei sind später in der ‚klassischen‘ Gattungshierarchie der Pariser Kunstakademie (vgl. Kap. V.3.3) nicht enthalten. Um dies zu verdeutlichen, lohnt es sich, die Rangfolge Giustinianis der fünfzig Jahre später verfassten, themenbasierten Gattungshierarchie André Félibiens in der Einleitung der *Conférences* (1667, publ. 1669) gegenüberzustellen. Dabei ergibt sich folgendes Schema (vgl. Abb. 110b): Links ist die bekannte Rangfolge Giustinianis zu sehen, rechtsseitig stehen die Präferenzen Félibiens, beginnend mit der Allegorie an erster Stelle, gefolgt von profanen und religiösen Historien, dem Porträt, Tierdarstellungen, Landschaft sowie Stilleben im untersten Rang. Es ist zu bedenken, dass an der Pariser Akademie grundsätzlich zwischen zwei Hauptkategorien unterschieden wurde, der Historienmalerei einerseits und der gering geschätzten ‚Genremalerei‘ andererseits. Vergleicht man nun diese beiden Hierarchien miteinander, fallen zuerst einige Gemeinsamkeiten auf: Zunächst einmal werden jeweils sechs Bildthemen differenziert. Das Historienbild ist beidseitig an oberster Stelle positioniert, dennoch ist es in Giustinianis Systematik nicht mit dem obersten Rang der Malerei zu verwechseln. Als die herausforderndste Disziplin innerhalb der thematischen Gruppierung beruht die hohe Position dieser neunten Kategorie nicht auf dem klassischen Kriterium des ‚hohen Gegenstandes‘, sondern auf der künstlerischen Leistung des *disegno* und der Bilderfindung. Was die Landschaftsmalerei in der Rangfolge Giustinianis betrifft, so ist diese mit dem dritten von sechs thematischen Kategorien – sowie dem siebten von insgesamt zwölf Rängen – relativ hoch angesiedelt. Anders verhält es sich mit der eindeutig niedrigeren Einstufung der Landschaftsmalerei bei Félibien. Eine Gemeinsamkeit besteht lediglich darin, dass in beiden Fällen die Kategorie des Stillebens auf die der Landschaft folgt. Ein Bildthema, welches später an Wert gewinnt, ist dagegen das Bildnis beziehungsweise Porträt; von der bei Giustiniani letzten Stelle rückt es später an die zweithöchste Position (fasst man Allegorie und Historie bei Félibien zusammen). Ein Grund für die niedrige Einstufung dieses *modo* bei Giustiniani mag im Überwiegen der ‚Naturnachahmung‘ über die künstlerische

‚Idee‘ („maniera“) liegen.²⁶⁰ Dabei ist zu bedenken, dass Giustiniani allgemein auf die Darstellung menschlicher Figuren – vom Porträt oder Bildnis bis zur Ganzkörperfigur – verweist, welche auch als Teil einer Gesamtkomposition zu verstehen ist. Ein Beispiel hierfür ist etwa der *Lautenspieler* aus der Sammlung Giustinianis (Abb. 1), der als Mischgattung aus Figuren- (vierter *modo*) und Blumenbild (fünfter *modo*) zu verstehen ist. Bedenkt man die Stufenleiter des Textes, scheint es sich folglich weniger um repräsentative Herrscherporträts (im Sinne Félibiens) oder bürgerliche Porträts im Sinne einer starren Malereigattung zu handeln, sondern vielmehr um die Disziplin der Darstellung von menschlichen Figuren in unterschiedlichen thematischen Zusammenhängen.

Es lässt sich festhalten, dass gerade Landschaftsbilder und Stilleben im weitesten Sinne von Giustiniani hoch eingestuft wurden. Damit nimmt er eine dezidierte Gegenposition zum naturphilosophischen Hauptargument der Seinszustände (vgl. Kap. V.3.1) ein, das heißt einer Höherstellung ‚belebter‘ gegenüber ‚unbelebter‘ Materie und folglich auch eine Höherstellung von Figurenbildern gegenüber Landschafts- und Stillebenmalerei. Auch die in der Kunsttheorie des Cinquecento ausschlaggebende Wertigkeit (*dignitas*) eines Bildgegenstandes scheint hier irrelevant. Ganz unabhängig von der Frage, ob Giustiniani tatsächlich vier oder nur zwei Formen des Landschaftsbildes im Sinne hatte, lässt sich festhalten, dass sich nicht nur die Landschaftsmodi, sondern auch der gesamte Bewertungsmaßstab von Malerei um vieles ausdifferenzierter gestaltet, als in der normativen Gattungshierarchie seit den 1670er-Jahren.

Richtet man nun in einem zweiten Durchlauf den Blick auf die Bewertungskriterien, lässt sich Folgendes konstatieren: Als zentra-

²⁶⁰ Vgl. ebd. S. 172. Preimesberger argumentiert gegenläufig und spricht sich gegen Einzelstudien aus, ihm zufolge gehe es hier um die Porträtgattung selbst; dabei bezieht er sich auf das Postulat der Ähnlichkeit als Kriterium der Porträtkunst, vgl. Preimesberger 1999c, S. 316–320. – Zum Begriff *maniera*, zu übersetzen mit ‚Stil‘, aber auch ‚Art, Weise‘, vgl. Vasari 2004, S. 267–271. Zum Begriff *idea* und *idea delle bellezze* bei Alberti vgl. ebd. S. 226–229. – Vgl. auch S. 124. – Zur *imitatio naturae* in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vgl. Eusterschulte 2000.

les ästhetisches Kriterium der Rangfolge Giustinianis erweist sich der Schwierigkeitsgrad (*difficoltà*) der verschiedenen Malweisen, was sich sowohl auf technische Herausforderungen als auch auf die male- risch-mimetische Leistung bezieht. An dieser Stelle ließe sich nun einwenden, dass der Zusammenhang zwischen der Schwierigkeit der Darstellung und dem ‚Grad der Beseelung‘ unschwer zu erkennen ist – so wäre etwa eine menschliche Darstellung schwieriger als die eines Baumes. In unserem Untersuchungszeitraum ist diese Idee jedoch nicht ganz einheitlich ausgeprägt, weshalb sich hinter dem Thema der Schwierigkeit im Text Giustinianis und seiner Zeitgenossen ein größerer Diskurs verbirgt. Die *difficoltà* (bzw. *difficultà*) der Malkunst erfährt Mitte des 16. Jahrhunderts mit Giorgio Vasari eine extreme Wertschätzung und avanciert zu einem zentralen Anspruch der Maler und zugleich zu einem der wichtigsten Bewertungskriterien von Bildern.²⁶¹ Abgesehen von dieser Bewältigung künstlerischer Probleme, wie etwa der perspektivischen Verkürzung oder luministischer Effekte in Nachtstücken, beginnt sich vor allem ab 1600 offensichtlich die Vorstellung zu verbreiten, dass ein gut gemalter ‚unbelebtter‘, vermeintlich ‚niederer‘ Gegenstand (z. B. ein Holzbrett, eine Maus, Blumen und Früchte; vgl. dazu die Sammlung F. Borromeos) in seinem malerischen Wert höher einzustufen ist als etwa eine schlecht gemalte Historie mit

261 Zum *difficoltà*-/*difficultà*-Begriff als Bewertungskriterium für Malerei im 16. Jh. vgl. Spagnolo 2004; hier zur plinischen Erzählung der *Linia summae tenuitatis*, in der eine Schwierigkeit in der Malerei den Wettstreit zwischen den Malern Protogenes und Apelles auslöste. Eine andere Erzählung handelt von Protogenes, der ein Werk mit hohem Schwierigkeitsgrad ausführen sollte („quod difficillimum erat“) und dabei durch Farbspritzer auf die Leinwand den Zufall über die Sorgfalt (*diligenza*) stellte, vgl. ebd. S. 90–93. Diese eher ironische Antwort auf das *difficoltà*-Thema in der Malkunst ist allerdings konträr zur Position Giustinianis und der Paraphrase Caravaggios zu verstehen, denn hier rechtfertigt gerade die *diligenza* und der Arbeitsaufwand (*manifattura*) die Schwierigkeit der Aufgabe. – Infolge Vasaris Wertschätzung der *difficultà* werden in der Kunstliteratur eine Reihe anderer Wertekriterien erhoben, wie etwa der „convenevole sprezzatura“ oder der „naturalità vaga e piacevole“, vgl. Spagnolo 2004, S. 101–104. Zu den Begriffen *facilità* und *sprezzatura* vgl. Baldassare Castiglione: *Il libro del Cortegiano* (Venedig 1528), hier auch zur Beziehung von *difficoltà* und *meraviglia/stupore*; vgl. zum Begriff *sprezzatura* auch Lodovico Dolce: *Dialogo della pittura intitolato l'aretino* (Venedig 1557); zusammenfassend zur Begriffsverwendung (*difficoltà* bzw. *sprezzatura*) bei Baldassare Castiglione, Benedetto Varchi, Giorgio Vasari („le fatiche ed il difficile dell'arte“, „le bellissime difficoltà dell'arte“) und Lodovico Dolce vgl. Spagnolo 2004, S. 93–96 u. Anm. 23–26, 30; dazu auch Vasari 2004, S. 234–235, 263–265.

‚belebten‘ Bildelementen.²⁶² Diese Position manifestiert sich nicht nur innerhalb der zeitgenössischen Kunsttheorie, sondern auch in visueller Form, was noch zu zeigen sein wird. Als zweites zentrales Kriterium gilt die technisch-künstlerische Qualität des Dargestellten, und zwar unabhängig vom Bildsujet.²⁶³

Darüber hinaus scheint auch eine dritte Kategorie der Bildbewertung ein grundlegendes Prinzip der Malereisystematik Giustinianis auszumachen. Das Prinzip der *varietas* spielt nicht nur im *Discorso sopra la pittura* eine extrem wichtige Rolle, sondern auch in den anderen Abhandlungen, wie bereits gezeigt wurde. Besonders traditionell ‚niedere‘ Bildthemen wie Landschaften und Stilleben bieten sich dazu an, eine Vielzahl verschiedener und vor allem auch kleiner/kleinteiliger Bildelemente gekonnt in eine Gesamtkomposition einzubringen. Aber auch die Kombination von nah- und fernsichtigen Landschaftsprospekten ist Ausdruck der Mannigfaltigkeit des Bildthemas. Die Begriffsverwendung entspricht dabei den frühneuzeitlichen Topoi der Landschafts-, Landes- und Reisebeschreibungen in unterschiedlichen Textsorten aus dem Cinquecento. Die damit zusammenhängende Dichotomie von „paese vicino“ und „paese lontano“ bei Giustiniani ist häufig im Kontext des kunsttheoretischen Paragone als Argument für die Malerei zu finden, aber auch in Reisebeschreibungen und Guidenliteratur.²⁶⁴ Die erwünschte Wirkung dieser Vielfalt ist stets das Sehvergnügen (*voluptas*), das Giustiniani beim Betreten seiner Sammlung offenbar besonders wichtig war. Gleichzeitig vertritt er so eine dezidierte Gegenposition zu dem von Akademie und Kunsttheorie geforderten moralischen Anspruch (*dignitas*) an die Historienmalerei (vgl. [Kap. V.3.1](#), [V.3.3](#)). Gerade also mit der für Landschaften und Stilleben charakteristischen Kombination aus *varietas* und daraus hervorgehen-

262 Vgl. dazu [Kap. V.3](#); zur Sammlung und zum Geschmack F. Borromeos vgl. [Kap. II.2.1](#), [IV.3.1](#).

263 Aurigemma argumentiert konträr dazu mit der These, dass sich aus den Abänderungen in späteren Editionen eine Steigerung [des Kriteriums] der technischen *difficoltà* in der Hierarchie ergibt, mehr als der Grad der Qualität und das Urteil zur Exzellenz. Folglich sei es technisch einfacher, Porträts anzufertigen, als die ‚Natur‘ zu malen, vgl. Aurigemma 2001, S. 169.

264 Zur Paragone vgl. [Kap. III.2](#); zu Reiseberichten und Guidenliteratur vgl. [Kap. IV.2.3](#).

der *voluptas* wird für die Ranghöhe von traditionell ‚niederer‘ Bildthemen argumentiert. Die Einschätzung Giustinianis wird durch den tatsächlichen Wert sowie die Wertschätzung dieser Bildthemen auf dem damaligen internationalen Kunstmarkt bestätigt. Giustiniani wollte sich damit eventuell im Gattungsstreit gegenüber Autoritäten wie beispielsweise Giovanni Pietro Bellori oder Giovanni Battista Agucchi positionieren.²⁶⁵ Die heterogenen kunsttheoretischen Standpunkte existieren parallel zueinander und reagieren zum Teil auch aufeinander.

Die obersten Bewertungskriterien des *Discorso sopra la pittura* – Schwierigkeit, Qualität und Vielfalt – werden durch eine große Anzahl meist aufeinander aufbauender Kriterien ergänzt. Diese umfassen die für die jeweiligen Teilbereiche der Malerei erforderlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten sowie das nötige Spezialwissen. So ist etwa der Umgang mit Farbe bereits beim Kopieren von vorbildlichen Werken für ein gelungenes Bild nötig, beim nächsten Punkt kommt die Perspektivdarstellung hinzu, eine Stufe höher die Beherrschung der Komposition und so weiter, bis am Ende in der zwölften, vollkommenen Malweise eine Synthese all dieser Qualitäten vorzufinden sein muss. Die Liste aller nötigen Eigenschaften ist lang: Farbgebung, Einheitlichkeit/Ähnlichkeit, Symmetrie, Komposition, Detailreichtum, Virtuosität und Anmut im Farbauftrag, Zeichnung/Entwurf, Wissen über antike Kunst und Literatur, Wissen über zeitgenössische Malerei – und der Gegensatz dazu, die natürliche Neigung; zudem die Bildfindung, Beherrschung verschiedener Bildthemen und Bildgegenstände, das Malen nach der Natur, die Beherrschung der Bildgründe (Vorder-, Mittel- und Hintergrund), Licht- und Schattengebung, Figuren- und Tierdarstellung in Bewegung. Folglich werden in der Malereihierarchie Kriterien auf formalästhetischer Ebene (z. B. *disegno*

265 Vgl. dazu Ebert-Schifferer 1994, S. 103–104. Vgl. auch die ‚Pluralisierung der Autoritäten (bzw. Autoren)‘ in diesem Zusammenhang, gemeint sind „divergente Positionen in ein und demselben Diskurs oder in aufeinander bezogenen beziehungsweise aufeinander beziehbaren Diskursen eines oder verschiedener Autoren“, die „als gleichermaßen vertretbar“ ausgewiesen werden. Die Antike gilt dabei als zentrale normbindende Autorität der Frühen Neuzeit, vgl. Hempfer 1993, S. 36, 39; allgemeiner dazu Höfele 2013, v. a. S. XII–XIII. Zur Pluralisierung von Erfahrungswelten und Wissensordnungen vgl. Friedrich 2009.

und *colorito*) mit inhaltlichen Kategorien (Bildsujet) kombiniert. Der moralische Wert von Bildern (*dignitas, decorum, virtus*) ist hier folglich nicht von Relevanz.²⁶⁶ Zusätzlich zu den zwei obersten Kriterien der Schwierigkeit und Darstellungsqualität spielt auch die Frage nach dem Prozess der Bildgenerierung, auch Nachahmungsweise, eine wichtige Rolle. Dabei werden die freie Bilderfindung aus der Vorstellungskraft heraus („di maniera“) und die Nachahmung der sichtbaren Welt („del naturale“) gegenübergestellt. Die höchste Art der Malerei, so Giustiniani, generiere sich aus der Kombination dieser beiden künstlerischen Verfahren beziehungsweise Malereiprinzipien, ganz ungeachtet des Bildinhaltes.

Nimmt man nun in einem dritten Durchlauf die künstlerischen Techniken beziehungsweise Bildmedien in den Blick, ergibt sich auch hierfür eine aufsteigende Hierarchie, beginnend mit technischen Hilfsmitteln für die Bildübertragung, gefolgt von Techniken für Studien und Entwurfszeichnung, wozu die Bleistiftzeichnung, das Aquarellieren und die Kreide- sowie Federzeichnung gehören. Ab der fünften Kategorie alternieren die Öl- und die Freskomalerei, beginnend mit Ersterer, wobei die höchste Stufe der Malerei auf beide Medien zutrifft. Eine Ausnahme bildet die Druckgrafik, genauer gesagt der Kupferstich, der lediglich in der neunten Kategorie in Bezug auf Polidoro da Caravaggio und Antonio Tempesta erwähnt wird. Besonders stark tritt der handwerkliche Aspekt in der fünften („tanta manifattura“) und der achten („di mestieri [...] ma con inclinazione naturale“) Kategorie hervor, nicht zu vergessen in Giustinianis Rekurs auf die Aussage Caravaggios zur „tanta manifattura“ (vgl. Einleitungszitat in [Kap. I](#)). Der Begriff „manifattura“ bezieht sich zugleich auf Sorgfalt, Fleiß und Anstrengung.

²⁶⁶ Zu moralischen Werten der klassischen Kunsttheorie im Gegensatz zu formalen Kriterien im *Discorso* vgl. Bizoni 1995, S. 10; auch Haskell interpretiert den Geschmack Vincenzos und der gleichgesinnten Connaisseurs und Sammler aufgrund des ästhetischen Wertes von Bildern, konträr zum Bildinhalt, vgl. Haskell 1996, S. 187–188. – Zur frühneuzeitlichen Theorie des Decorum als Angemessenheit vgl. [S. 244](#).

Als Zwischenergebnis lässt sich festhalten, dass in der Wahrnehmung Giustinianis ein ausdifferenzierter Bewertungsmaßstab von Malerei vorliegt, der sich nach den Bewertungskriterien der Schwierigkeit, Qualität und Vielfalt einer Darstellung richtet und somit über das Gegenstandskriterium hinausgeht. Besonders deutlich wurden Bezüge zu Kunstvokabular, ästhetischen Kriterien und Imitationstheorie des Cinquecento,²⁶⁷ wie etwa die dreißig Jahre zuvor erschienenen Abhandlungen des Mailänder Malers und Kunsttheoretikers Giovanni Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura et Architettura*, 1584; *Idea del Tempio della Pittura*, 1590).²⁶⁸ Giustinianis weitreichende Kenntnisse der Kunsttheorie gehen nicht zuletzt aus dem posthumen Inventar seiner Sammlung von 1638 hervor, in dem 376 Bände verzeichnet sind.²⁶⁹ Trotz möglicher Bezugspunkte lassen Struktur und Inhalt den *Discorso* als ‚modernen‘ sowie aktuellen Kommentar erscheinen, der sich aus der spezifischen Sehkultur jener Zeit generiert.²⁷⁰ Wie bereits Christina Strunck richtig feststellte, spiegelt sich Giustinianis Stellungnahme in der eigenen heterogenen Bilder- und Skulpturensammlung aus jeglichen Epochen wider, indem er darauf hinweist, „dass jede Gattung nach ihren eigenen Gesetzen beurteilt werden müsse [...]. In ähnlicher Weise verlangte Vincenzo vom Besucher seiner Galerie [eine gewisse] geistige Flexibilität, um moderne christliche Malerei, alttestamentliche Fresken und klassische Götterbilder in ihren je spezifischen Qualitäten gleichermaßen würdigen zu können. Modernität muss über Imitation der Antike hinausgehen: Sie verlangt die Fähigkeit, mit verschiedenen Traditionen umgehen zu können.“²⁷¹

267 Vgl. dazu Preimesberger 2001, S. 50–56.

268 Für eine direkte Gegenüberstellung der Malereisystematiken vgl. Kap. V.3.1, Abschnitt ‚Malereisystematiken im Vergleich: Lomazzo – Giustiniani – Mancini‘.

269 Zusätzlich auch etwa 20 Bücher aus der Residenz von Bassano Romano (früher Bassano di Sutri), vgl. Baldriga 2001, S. 73; enthalten sind etwa Traktate von Sebastiano Serlio und Leon Battista Alberti; vgl. die Auflistung bei Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 369–383.

270 Vgl. dazu den von Baxandall geprägten Begriff *period eye*, vgl. Baxandall 1972, v. a. S. 29, 151, 184; vgl. auch den Begriff der Sehkultur nach Baxandall bei Alpers 1985, S. 35.

271 Strunck 2001, S. 106; mit dem Rekurs auf Haskell, der bereits dargelegt hat, „welch zentrale Rolle das Thema des individuellen Geschmacks in Giustinianis *Discorsi* spielte. Im Jahre 1615 definiert Vincenzo Scamozzi die Kunstsammlung als „un ritratto del

Zusammenfassend lässt sich darüber hinaus konstatieren, dass die Stellungnahme zur zeitgenössischen Malerei zu Lebzeiten Giustinianis offenbar keine direkten Reaktionen oder Bezugnahmen von Seiten der offiziellen Kunstkritik bewirkt. Der *Discorso* reagiert dafür, wenn auch nicht programmatisch, auf die bestehende akademische Lehrmeinung. Aus Perspektive des Kunstsammlers, Förderers auch nichtakademischer Malereipositionen und zugleich Laien der Kunsttheorie befindet sich Giustiniani an der Schnittstelle von Kunsttheorie, Marktdynamik und Kunstproduktion. Die Prämisse Giustinianis, den Brief vielmehr auf seiner „praktischen Erfahrung“ in der Malerei – womit seine Sammeltätigkeit und die Kunstförderung gemeint sein dürften – als auf theoretischer Grundlage zu begründen, spricht für eine Positionierung auf Seiten der von ihm favorisierten Maler. Er verteidigt gerade die Art von Bildern, die im Zuge der Gattungsdiskussion seit Anfang des 17. Jahrhunderts als kontrovers galten und später auch im Rahmen der institutionalisierten Gattungsnormierung rangniedrige Positionen einnehmen (v. a. Stillleben und Landschaftsbilder). Diese fungieren als Grundlage für seine Untersuchung, wofür bereits die Bezugnahme auf den anonymen flämischen (Landschafts-?)Maler zu Beginn des Briefes spricht, dessen Modus der Malerei es als höher einzustufen und zu rechtfertigen galt.

Der *Discorso* ist schließlich deshalb als Schlüsseltext des schriftlichen Gattungsdiskurses zu Beginn des Seicento zu verstehen, weil daraus zum einen ein dezidiertes Interesse am Thema ‚Landschaft‘ hervorgeht; zum anderen zeugt der Text von einem ausgeprägt kategorialen Denken in Bezug auf Malweisen und Disziplinen der Malerei, was nicht zuletzt auch dem neuen ‚taxonomischen Denkraum‘ um 1600 entspringen könnte. In der Nachfolge Lomazzos liegt hier somit erstmals eine systematische Abhandlung der Malereigattungen vor. Interessant wäre darüber hinaus, ob und wie die malerischen Gattungen im Sinne Giustinianis mit den musikalischen sowie literarischen Gattungssys-

grande e nobile animo del suo proprietario‘. Analog kann die Galerie des Palazzo Giustiniani als Selbstporträt eines Mäzens mittels seines modernen Geschmacks aufgefasst werden.“ Vgl. Haskell 1996, S. 50–51.

tematiken zu Beginn des Seicento zusammenhängen, gerade weil es sich um die Interessensgebiete Giustinianis handelt, wovon der etwa zehn Jahre später verfasste *Discorso sopra la musica* (ca. 1628) zeugt.²⁷²

3 Klassifizierungsmodi und Ordnungsprinzipien

Aufbauend auf der etymologischen Untersuchung der Gattungsbegriffe (z. B. *genere*) sowie Gattungsnamen (z. B. *paesaggio*, vgl. Kap. V.1.2)²⁷³ und zugleich vor dem Hintergrund der Malereisystematik Vincenzo Giustinianis (Kap. V.2) als Schlüsseltext des Gattungsbewusstseins in der Kunsttheorie, wird es im Folgenden (Kap. V.3.1) zunächst darum gehen, die ‚Vorgeschichte‘ der Bildgattungen – das heißt vor ihrer Normierung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – in Quellen zu untersuchen. Lange bevor in den Statuten der Pariser Akademie eine normative Gattungshierarchie mit der Historienmalerei an der Spitze festgelegt wurde, waren bereits seit Mitte des Cinquecento auch außerhalb Italiens – zum Teil hierarchisch angelegte – unterschiedliche Kategorien von Bildtypen, Bildinhalten und Darstellungsmodi schriftlich ausformuliert.²⁷⁴ Hierfür gilt es in einem ersten Schritt eine Auswahl an heterogenen Textsorten von etwa 1530 bis 1630 hinsichtlich gattungsrelevanter Inhalte zu untersuchen; dies kann sich in Form von Forderungen, Standpunkten, Normierungstendenzen oder im lexikalisch nachweisbaren Wissensstand der Zeit äußern. Die von stichpunktartig bis zu diskursiv reichenden Textformen umfassen Lexika, Enzyklopädien sowie Kunstliteratur. Dabei gilt

272 Eine vergleichende Betrachtung musikalischer und literarischer Gattungen kann hier nicht geleistet werden, es sei lediglich auf Galileo Galileis Kunsturteil zu Torquato Tassos *Gerusalemme Liberata* verwiesen, vgl. dazu etwa Thimann 2011, mit weiterführender Literatur. Ein gattungstheoretischer Zusammenhang von Malerei und Literatur wird zudem in Kap. V.3.2 hergestellt, vgl. S. 429f. und Anm. dazu. – Zum *Discorso sopra la musica* vgl. Aurigemma 2001, S. 168–169; Danesi Squarzina 2001, S. 274.

273 Vgl. die terminologische Unterscheidung von Gattungsbegriff und Gattungsname bei Hempfer 2005, S. 6–7. – Vgl. dazu umfassend S. 29f.

274 Zu den unterschiedlichen Kunstgattungen und ihrer Wertschätzung in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance vgl. Pfisterer 2002, S. 95–126.

es, Unterschiede deutlich zu machen sowie Zusammenhänge herauszuarbeiten. Die Quellen sind der Übersicht halber in chronologischer Reihenfolge aufgeführt; eine Fortschrittsgeschichte ist dabei gerade nicht beabsichtigt.

In einem zweiten Schritt (Kap. V.3.2) soll das untersuchte Spektrum an schriftlich ausformulierten Kategorisierungen und/oder Hierarchisierungen der Malerei mit einer Untersuchung auf produktions-ästhetischer Ebene zusammengebracht werden. Anhand unterschiedlicher künstlerischer Positionen und Bildstrategien soll das komplexe Spannungsverhältnis von Kunstpraxis und gattungstheoretischen Positionen aufgezeigt werden. Vor allem soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit künstlerische Neuheitskonzepte in den Jahrzehnten um 1600 mit einer Veränderung des Gattungsbewusstseins zusammenhängen.²⁷⁵

Nicht zuletzt wird es in einem – zugleich chronologisch – letzten Teil (Kap. V.3.3) darum gehen, die bislang nur vereinzelt angedeutete Normierung der Bildgattungen nach 1650, vor allem ausgehend von Frankreich, zu skizzieren. Die Intention ist weniger, einen ‚Schlusspunkt‘ der Untersuchung zu markieren; vielmehr soll diese normative Gattungshierarchie als Kontrastfolie zur Pluralisierung von Akteuren und Positionen vor allem im textbasierten Gattungsdiskurs Italiens bis etwa 1630 dienen. Die jeweiligen chronologisch geordneten Lexikon- und Enzyklopädieeinträge sind nicht alphabetisch, sondern – soweit vorhanden – in der Begriffsreihenfolge Gattung, Historie, Land(schaft), Stillleben, Porträt/Bildnis aufgeführt. Damit ist grundsätzlich keine wertende Position der Autoren gegenüber den Bildgattungen impliziert, vielmehr soll so aufgrund der häufig lexikalisch und/oder inhaltlich aufeinander aufbauenden sowie bezugnehmenden Einträge oder Passagen eine sinnvolle Analyse des jeweiligen Gattungsverständnisses gewährleistet werden.

²⁷⁵ Pfisterer 2011c, darin v. a. Rosen 2011 u. Pfisterer 2011a. Für eine prägnante Zusammenfassung ausschlaggebender Ereignisse und Phänomene für die Diskussion über Neuheitskonzepte in der Malerei um 1600 vgl. Müller 2011b, S. 3–5.

3.1 Pluralisierung der Positionen

Paolo Giovio, *Raphaelis Urbinatis Vita* (1527, publ. Modena 1781)

Paolo Giovios knapper Kommentar zum Œuvre des Malers Dosso Dossi ist aus mehreren Gründen die zeitlich erste, für unsere Untersuchung relevante Quelle.²⁷⁶ Zunächst ist die früheste Verwendung des Gattungsbegriffs im Zusammenhang mit der Malerei auszumachen²⁷⁷ – nicht jedoch in seiner heutigen Bedeutung. Giovio bezeichnet die Landschaftsmalerei mit all ihren Bestandteilen als „dieses ganze Genre“ („id genus“), was unserem Verständnis von einer Bildgattung in der Malerei sehr nahe zu kommen scheint; anders als das eigentliche Bildsujet („iusta opera“) wird ‚Landschaft‘ dagegen vielmehr als schmückendes Beiwerk („parerga“) verstanden²⁷⁸ – und somit als ein Rekurs auf den *terminus technicus* der Bildbeschreibungen von Plinius d. Ä.²⁷⁹

276 Die Vita Raffaels ist Teil des *Fragmentum trium dialogorum: Dialogus de viris litteris illustribus, cui in calce sunt additae Vincii, Michaelis Angeli, Raphaelis Urbinatis vitae* (1527), abgedruckt bei Tiraboschi, Girolamo: *Storia della letteratura italiana*, Bd. IX, Modena 1781, S. 254–293, für die Vita Raffaels vgl. ebd. S. 292–293. Für die Schriften Giovios und ihre Publikationsgeschichte vgl. Agosti, Barbara: *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Florenz 2008, hier S. 48–74.

277 Gombrich 1953, S. 347. Weiterhin argumentiert Gombrich, dass hier die Verortung dieser neuen ‚Gattung‘ in der Hierarchie der Werte festgelegt wurde.

278 Im Gegensatz dazu die Interpretation Gombrichs als „einer anerkannten Gattung, einem Genre“, vgl. Gombrich 1953, S. 347; ders. 1985, S. 148; daran angelehnt vgl. die Interpretation bei Pfisterer 2002, S. 116–117. Plinius spricht von ‚Beiwerk‘ im Zusammenhang mit der Darstellung der Athener Wandgemälde des berühmten Protagenes, um so zu belegen, dass er auch dies darstellen kann. Bei Plinius bezieht sich der Begriff *parerga* nicht direkt auf eine Landschaftsdarstellung, sondern allg. auf eine Ausschmückung der Hauptsache, vgl. Büttner 2006, S. 81, entsprechend dem ‚Haupt- und Nebenwerk‘ bei Giovio. Zur Begriffsgeschichte des *parergon* vgl. Goodchild 1998, S. 107–150: „Erst im 16. Jahrhundert kam es zu einer deutlichen Einengung der Bedeutung auf ein mimetisch gemaltes, variationsreiches Landschaftsornament“, zitiert nach Michalsky 2011, S. 163. Zum Begriff des Parergon vgl. ausführlich Stoichiță 1998, S. 30–45. Hier auch zum Verhältnis von *para* zu seinem *ergon*, v. a. aber bzgl. des Stilllebens.

279 Hochmann 2011a, S. 107, 111. Vgl. Plinius d. Ä., *Historia Naturalis*, Buch XXXV, 36: „[...] welche die Maler Parerga nennen“ („quae pictores parergia appellant“), zitiert nach Plinius 1925, S. 47. Vgl. dazu auch Stoichiță 1998, S. 39. – Die Passage bei Giovio lautet: „[...] [P]raeruptas cautes, viventia nemore [...] praeterea longissimos terrarum marisque prospectus, classes, aucupia, venationes et cuncta id genus spectatu oculis jucunda, luxuriant ac festiva manu exprimere consuevit“, zitiert nach Gombrich 1985, S. 113–114 u. S. 149, Anm. 33.

Die explizite Engführung des Begriffs „*parerga*“ mit dem Thema der Landschaftsmalerei könnte darüber hinaus aus dem illustrierten Werk *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) von Francesco Colonna herrühren.²⁸⁰ Auch lässt sich diese Vermutung dadurch unterstützen, dass Dossis Konzept profaner weiblicher Aktdarstellungen nicht zuletzt auf die Illustrationen in Colonnas Werk zurückzuführen ist.²⁸¹

Dass die Landschaft in den Augen Giovios aus dem eigentlichen Werk Dossis herausfällt, erklärt sich dadurch, dass in der Zeit Giovios die Landschaftsmalerei „in der kanonisierten italienischen Kunsttheorie vor Vasari keinen höheren Status als den des *Parergon*“²⁸² erhielt. So spielt bei Alberti (*De re aedificatoria*, 1452) das Ereignisbild als „komponierte, narrative Bildhandlung“²⁸³ in der nobilitierenden Funktion von Kunst und Künstler eine zentrale Rolle, die Darstellung des Landlebens dagegen wird lediglich kurz in Form von spielerischen sowie therapeutisch wirkenden Wanddekorationen im Gartenkontext erwähnt.²⁸⁴ Im Grunde steht die Landschaftsgattung bei Giovio aber nicht am unteren Ende der Gattungshierarchie, wie das *Parergon* evozieren könnte, sondern sie wird vielmehr als Teil des Bildganzen oder eines größeren Werkkontextes verstanden wie etwa bei Landschaftsfriesen im Medium der Freskomalerei.²⁸⁵ Giovio bezieht das Merkmal des „anmutigen Stils“ in Dossis Landschaften sowohl auf das

280 Etwa als Beiwerk in mythologischen Szenen aus Mosaik: „[C]um gli exquisiti parergi, aque, fonti, monti, colli, boscheti, animali“ (*Hypnerotomachia Poliphili* I, 53); zu dieser Argumentation vgl. Colby 2008, S. 208–210; vgl. auch Gilbert 1952; Wood 1993.

281 Vgl. Fiorenza 2008, S. 83–85; vgl. dazu ausführlich Kap. IV.1.1; zu Landschaft und Natur in der *Hypnerotomachia Poliphili* vgl. Korbacher 2007, S. 159–161.

282 Michalsky 2011, S. 163; vgl. auch Goodchild 1998, S. 140ff.

283 Vasari 2004, S. 113, Anm. 28.

284 Vgl. Alberti 1966, Bd. 1, 9. Buch, Kap. 4, S. 805, 807; vgl. die Passage mit dt. Übersetzung bei Busch 1997, S. 64–65. Gombrich schreibt dazu: „Für Alberti war die Landschaftsmalerei auf dem niedersten Rang der sozialen Leiter angesiedelt; dagegen unterteilte Vitruv die Landschaft selbst nach dem sozialen Rang [der Künstler]“, vgl. Gombrich 1953, S. 356.

285 Colby 2008, S. 208–210: Gombrich schreibt dagegen, dass diese Passage ein erstes Anzeichen der Wahrnehmung einer ‚reinen Landschaft‘ als eigene Bildgattung zu verstehen ist. Dem entspricht die zeitgenössische Verwendung des Begriffs *paese*, wie etwa in Marcantonio Michiels Beschreibungen venezianischer Sammlungen (1525–1532), die genau den Bestandteil von religiösen oder profanen Szenen meinen, und nicht etwa eine eigene Bildgattung, vgl. Gombrich 1953; vgl. auch Gilbert 1952; Wood 1993.

Hauptwerk als auch auf das Beiwerk. Letzteres sei unter den Betrachtern sogar besonders beliebt gewesen: Die offenbar weniger zentralen Landschaftsanteile würden aufgrund ihrer Qualität („anmutiger Stil“; „in einem üppigen bunten Stil“) und angenehmen Wirkung („das unsere Augen so sehr ergötzt“) durchaus wertgeschätzt. Es gilt dabei die Diskrepanz zwischen dem Geschmack der Auftraggeber, Käufer, Sammler von Landschaftsbildern und der zeitgenössischen Kunsttheorie im 16. und noch bis Anfang des 17. Jahrhunderts zu bedenken.²⁸⁶ Das ursprünglich tiefer eingestufte Sujet (Parergon) wird folglich aufgrund einer hohen Darstellungsqualität (Stil) und dem so bereiteten visuellen Vergnügen relativ hoch innerhalb des künstlerischen Œuvres Dossis eingestuft.

Eine eindeutige Wertung der Bildgegenstände in Form einer Hierarchie ist aus diesem Kommentar nicht ersichtlich. Was aber deutlich wird, ist die starke Filterung der Kategorien der Bildbeschreibung durch den Bericht von Plinius d. Ä. zum ersten Landschaftsmaler namens Ludius (oder Studius).²⁸⁷ Auf die eigene Seherfahrung dürfte es insofern in diesem Fall weniger angekommen sein. Wie bereits Gombrich feststellte, handelt es sich dennoch „um die erste detaillierte Beschreibung von Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit, die sich nicht auf Postulate wie bei Alberti²⁸⁸ und Leonardo bezieht, sondern auf ein tatsächliches zeitgenössisches Werk.“²⁸⁹ Die niedrige Einschätzung der Landschaftsmalerei und zugleich ihre „ästhetische Potenz“²⁹⁰ wird nicht nur von

286 Michalsky 2011, S. 163–164; Goodchild 1998.

287 Vgl. dazu die These des Antikenvorbildes bei Gombrich 1953, S. 334–346: Als Erklärung für die Entstehung der Landschaftsmalerei seit dem 15. Jh. dienen die Beschreibungen antiker Landschaftsmaler bei Plinius, was eine veränderte Wertschätzung des gebildeten römischen Publikums von Landschaftsmalerei zur Folge hatte. Zu diesem Argument vgl. auch Büttner 2006, S. 78–81. – Plinius d. Ä., *Historia Naturalis*, Buch XXXV, 37: „Er schuf zuerst die herrlichsten Wandmalereien und stellte auf diesen wie man es wünschte, Landhäuser, Säulengänge, Kunstanlagen in Gärten, Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Meerengen, Flüsse, Küsten, Spaziergänge, Schiffer, Eselreiter, Wagenfahrer, Fischer, Vogelsteller, Jäger, Winzer und dergleichen mehr, dar“, zitiert nach Plinius 1925, S. 53. – Für die gesamte Passage vgl. S. 253.

288 Vgl. Alberti, *De re aedificatoria* (1452): Scheidung der ‚hohen‘ Historie und ‚niederer‘ Landschaft mit Bezug auf Vitruv, vgl. dazu Busch 1997, S. 62.

289 Gombrich 1953, S. 347.

290 Büttner 2006, S. 78–81.

Giovio bemerkt, vielmehr handelt es sich dabei um einen Allgemeinplatz in den Kommentaren zur Kunst im Cinquecento.

Zum anderen erfahren wir aus Giovios Text, dass die Landschaftsdarstellungen zum Zeitvertreib und Vergnügen Dossis entstanden sein sollen.²⁹¹ Das positiv verstandene *otium* ist aus dem epideiktischen Genre der Rhetoriklehre Ciceros (*De Oratore*) entlehnt und stimmt mit Giovios Beschreibung der Landschaftsmalerei als unterhaltsamer Bestandteil in lieblichem und üppigem Stil überein.²⁹² Mit dieser Charakterisierung von Landschaftsmalerei ist auf unterschiedliche künstlerische Prozesse verwiesen, entsprechend Ciceros Unterscheidung dreier Arten von Rhetorik. Giovio hatte vermutlich dabei auch Vitruvs Beschreibungen (*De Architectura*) von Villen, Loggien und Gärten als Orte der Erholung und des Rückzugs und ihre Ausschmückung mit Landschaftsdarstellungen im Kopf. Denn zuvor noch nimmt Vitruv eine Typologie des Bühnenbildes vor, das der Tragödie, der Komödie und dem Satyrspiel angemessen sein sollte (*De Architectura*, 5.6.9), wobei lediglich Letzteres eine Landschaftsdarstellung implizierte. Dieses Konzept von Landschaft wird später von Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, 1452) aufgegriffen, um so für die Angemessenheit des Themas innerhalb einer *villa suburbana* (gemäß des literarischen Genres) zu plädieren. Gemäß dieser Tradition erweist sich Landschaftsmalerei folglich auch im Sinne Giovios als erholsamer Rückzugsort.²⁹³

„Landschaft“ beinhaltet im Sinne Giovios schließlich nicht nur reine Landschaftselemente, sondern gleichermaßen darin eingebundene menschliche Tätigkeiten. Mit den bäuerlichen Szenen und den Jägern auf dem Land oder den Fischhändlern am Hafen werden die zwei Bildtypen der ländlich-pastoralen Landschaft sowie der Seestücke der niederländischen Landschaftsmaler aufgerufen. In der Beschreibung Giovios scheinen gerade die „weiten Aussichten“ beziehungsweise die tiefenräumlichen Bildhintergründe (Meer, Berge, Felder) konstitutiv

291 Ebd. S. 81.

292 Colby 2008, S. 216–221, v. a. S. 219.

293 Vitruv, *De Architectura*, 7.5.2; für diese Argumentation vgl. Colby 2008, S. 216–221. – Für die Textstelle bei Alberti und Vitruv vgl. S. 101–102.

für die Bildsorte zu sein, was durchaus an Giustinianis Kategorie der „paesi lontani“ erinnert (Kap. V.2.2). Nils Büttner spricht in diesem Zusammenhang von einer „motivischen Aufzählung der Überschaualandschaften Dossis“²⁹⁴, wobei der Künstler selbst auf die antike Tradition der Landschaftsmalerei zu rekurrieren scheint (vgl. App. A.36).²⁹⁵

Francisco de Holanda, *Diálogo da pintura em a cidade de Roma* (Lissabon 1548–1549)

Nur wenige Jahre nach Paolo Giovio äußert sich Francisco de Holanda bekanntermaßen zu den Unterschieden der italienischen und flämischen Landschaftsbilder und verweist auf das für ihn wichtigste Bewertungskriterium.²⁹⁶ In der folgenden Passage stellt der Autor – in der Figur Michelangelos – die Forderung eines Universalkünstlers (*uomo universale*): Es genüge nicht, nur einen Bereich der Malerei zu meistern wie etwa den der Landschafts- oder Figurenmalerei – ein erstklassiger Maler müsse vielmehr auf Grundlage des *disegno* in allen Bereichen herausragen.²⁹⁷ Das Studium und der Arbeitsaufwand für eine Darstellung seien ausschlaggebend. Bezogen auf die Bereiche der Malerei lässt sich daraus ableiten, dass hier Schwierigkeitsgrad des Dargestellten und Qualität beziehungsweise Exzellenz in allen Bildgegenständen zugleich als Forderung und Kriterium für die hohe Kunst gelten. Folglich wird das Spezialistentum, beispielsweise die Spezialisierung auf Landschaftsmalerei, kritisiert.²⁹⁸

Wenngleich die Passage zunächst an die Gattungshierarchie Vincenzo Giustinianis von 1617 bis 1618 (vgl. Kap. V.2) denken lässt, besteht doch ein fundamentaler Unterschied: Aufgrund des unterschiedlichen

²⁹⁴ Büttner 2006, S. 78–81.

²⁹⁵ Ebd. S. 78–81. – Im Detail zum Bericht bei Plinius über den Maler Ludius vgl. auch S. 253f.

²⁹⁶ Holanda stammt väterlicherseits aus einer niederländischen Malerfamilie. Die „Gespräche“ bilden das zweite Buch (neben dem Porträt-Traktat) in der Malereiabhandlung *Da pintura antiga* (1548/1549); sie „überliefern angeblich vier Gespräche, die er dort [in Rom, vgl. Reise 1538–1549] Ende 1538 mit Michelangelo, Vittoria Colonna und anderen führte“, vgl. Pfisterer 2002, S. 341; vgl. auch Busch 1997, S. 83–84.

²⁹⁷ Vgl. dazu die Interpretation bei Pfisterer 2002, S. 99–100; zum *disegno*-Begriff vgl. auch Vasari 2004, S. 193–196.

²⁹⁸ Vgl. dazu auch Busch 1997, S. 81–84.

Schwierigkeitsgrades einer Darstellung je nach Gegenstand kommt diesen eine unterschiedliche ästhetische Wirkung zu (z. B. edel/schön). So sind Teile des menschlichen Körpers (z. B. ein Fuß) denen von Tieren und diese wiederum unbelebten Gegenständen (z. B. ein Schuh) vorzuziehen, die nicht in die Kategorie der göttlichen Schöpfung fallen. Dennoch will der Autor eine Hierarchie der Wertigkeiten von Gegenständen vermeiden, wie etwa Mensch/Tier oder Pferd/Fisch. Auch sei die Darstellung von „kleinen Dingen“ kein Prestigeverlust für einen Maler – entsprechend der wertgeschätzten ‚Schmutzmalers‘ in der Überlieferung des Plinius.²⁹⁹ Ebenso stellt Giustiniani den menschlichen Körper nicht an oberste Stelle, sondern plädiert für das Schwierigkeitskriterium auch kleiner und ‚niederer‘ Dinge. Der Unterschied zur Position Holandas liegt aber darin, dass Giustiniani mit der Berufung auf Caravaggio (vgl. Einleitungszitat in [Kap. I](#)) ein gelungenes Porträt genauso aufwändig und schwierig wie ein gelungenes Blumenstillleben einstuft. Dagegen fordert Holanda vielmehr die Beurteilung eines Malers aufgrund seines Könnens auf allen Gebieten, was der Forderung nach einem Universalmalers gleichkommt. Holandas Position ist somit als gegenläufig zur späteren Differenzierung Giustinianis in unterschiedlich begabte und fähige Maler zu verstehen, ebenso konträr zur Theorie individueller Begabung im *Idea del Tempio della Pittura* Giovanni Paolo Lomazzos (1590).³⁰⁰

Einer anderen Passage des fiktiven Dialogs ist die bekannte Gegenüberstellung italienischer und niederländischer Malerei zu entnehmen. Holanda zufolge malten die Niederländer vor allem „Gewänder, Maßwerk, grüne Felder, schattige Bäume, Flüsse, Brücken und was sie ‚Landschaften‘ [*paisagens*] nennen“.³⁰¹ Zwar ist damit noch lange nicht auf eine bewusste Ausdifferenzierung der Bildgattungen oder gar eine Hierarchie von Bildsorten in den Niederlanden zu schließen, gleichzeitig scheint aber der Terminus ‚Landschaft‘ um 1540 als Sammelbe-

299 Vgl. [S. 253–254](#), hier auch zum folgenreichen Wortspiel des Plinius.

300 Lomazzo bezieht sich dabei nicht auf Sujets, sondern auf Malereibestandteile. Für eine Diskussion seiner Theorie vgl. [S. 366](#).

301 Holanda 1899, S. 29, Originaltext auf S. 28: „Pintam em Frandes [...] trapos, maçoneiras, verduras de campos, sombras d’arvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens [...]“ – Für die gesamte Passage vgl. [App. A.7](#).

griff für einen bestimmten Bildgegenstand im allgemeinen Sprachgebrauch existent und ausformuliert gewesen zu sein (vgl. **App. A.37**).³⁰² Ähnlich verhält es sich auch in Italien, was an weiteren Texten zu zeigen sein wird.

Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'aretino* (Venedig 1557)

Eine Passage aus dem Malereitraktat Lodovico Dolces³⁰³ ist für unsere Untersuchung in zweierlei Hinsicht von Interesse. Zunächst einmal werden Erfindung, Zeichnung und Farbgebung als die drei zentralen Malereibestandteile benannt. Als Ausformung der Erfindung(-leistung) wird sodann die „favola“ (erdachte Handlung) oder „istoria“ (reales Ereignis) angeführt, womit eine Erzählung beziehungsweise ein mythologisches oder historisches/religiöses Ereignisbild gemeint ist. Dabei sind Figurenanteile, die möglicherweise in Bewegung dargestellt sind, bereits impliziert. Da nun für die Erfindungsleistung (entgegen des reinen Handwerkes) Wissen in Form von historischer und literarischer Bildung (vgl. mythologische Themen) sowie antiker Rhetorik und Affektenlehre (vgl. Historienmalerei) nötig ist, leitet Dolce daraus, zumindest ansatzweise, eine Rangfolge der Bildthemen ab. Dabei gilt die Figuren- und Historienmalerei als höchstes Ziel der malerischen *inventio*.³⁰⁴ Ähnlich verhält es sich in der sieben Jahre zuvor erschienenen ersten Ausgabe der *Viten* Giorgio Vasaris (1550), in denen eine Gattungseinteilung der Malerei nicht explizit formuliert ist – vielmehr erfolgt die Einteilung der Malerei aufgrund technischer Kriterien:³⁰⁵ „Die Auffassung von Historienmalerei lässt sich lediglich aus dem Gebrauch des Begriffs

302 Busch sieht darin einen Beleg für den Gattungsbegriff, vgl. Busch 1997, S. 83–84.

303 Die Gesprächspartner des fiktiven Dialogs sind Pietro Aretino und Giovan Francesco Fabrini.

304 Gaechtgens 1996, S. 16–22, in Bezug auf Alberti (*De Pictura*, 1435), womit das kunsttheoretische Nachdenken über Historienmalerei beginnt; es handelt sich um die erste folgenreiche Äußerung über die Bedeutung der *historia*, auch hier grundsätzlich im Sinne einer Erzählung, nicht eines Historienbildes in Form einer Bildgattung; im Detail zu Alberti vgl. ebd. S. 79–83. Zum *historia*-Begriff bei Alberti vgl. Patz 1986; Greenstein 1990; Müller Hofstede 1994; Pfisterer 2002, S. 95, 103–104; Bättschmann 2001; Alberti 2002, S. 31–40.

305 Vgl. dazu die kommentierten Proemien Vasaris in Vasari 2004, v. a. S. 31–32 u. Anm. 29.

istoria erschließen³⁰⁶, wofür wieder die Kategorie der *invenzione* von großer Bedeutung ist.³⁰⁷ Mit dem Begriff *istoria* ist bei Vasari und zugleich Dolce „eine komponierte, narrative Bildhandlung“³⁰⁸ im Sinne Albertis gemeint.

Im Zusammenhang mit der Farbgebung als einem der Malereibestandteile macht Dolce anschließend die Dichotomie von Kunst und Natur auf. Dabei rekurriert er auf die aristotelische Klassifikation der Natur (*De Plantis*), der Lebewesen (*De generatione animalium*) sowie auf die damit verbundene Seelentheorie (*De Anima*)³⁰⁹, welche sich folglich auch auf die Hierarchie von Bildgegenständen beziehen kann. Es handelt sich dabei um eine systematische Hierarchie von Lebensformen, die dem Kriterium biologischer ‚Lebendigkeit‘ und ‚Vitalität‘ folgt. Die körperhafte Substanz wird in unbelebte („inanimatum“, vgl. Stein, Mineralien, Metall, Holz etc.) und belebte Dinge („animatum“) unterschieden, letztere in vegetative Dinge („vegetabile“/„vegetativo“), die zwar belebt sind, aber keine Sinne besitzen (Pflanzen), gefolgt von Sinneswesen („sensibile“/„sensitivo“), die keine Vernunft besitzen („irrationale“, d. h. Tiere), zuletzt folgen auf dem höchsten Rang die Vernunft besitzenden Sinneswesen („rationale“/„intelletivo“, d. h. Mensch).³¹⁰ Ausgehend von der aristotelischen Tradition kommt Dolce zu einer nicht stringenten Unterscheidung beseelter und unbeseelter Naturdinge: Erstere Kategorie beinhaltet Mensch und Tier, zu den unbeseelten zählen dagegen zum einen unbelebte Dinge wie Steine, Minerale oder Metalle, und zum anderen – als Unterkategorie vegetativer Beseelung – Gräser und Pflanzen. Festzuhalten ist, dass bei

306 Gaechtens 1996, S. 106–115.

307 Ebd. – Zum Begriff *invenzione* vgl. Vasari 2004, S. 207–209, zu übersetzen mit ‚Erfindung‘, aber auch ‚Erfindungsgabe, Erfindungskraft, Einfall, Bildfindung‘.

308 Vasari 2004, S. 113, Anm. 28; für die dt. Übersetzung der relevanten Passage in den Proemien der *Viten* Vasaris vgl. ebd. S. 31–32 u. Anm. 28: „[...] [W]eil die Malerei die Erfindung der *istoria*, die äußerst komplizierte Technik der Verkürzung, alle Teile der Architektur zur Darstellung von Häusern und die Perspektive, das Temperamalieren und die Freskotechnik umfasst [...]“ Bezüglich der Intarsientechnik schreibt Vasari, dass diese „aus farbigen Hölzern *istorie* schafft“. – Zum *historia*-Begriff bei Alberti vgl. S. 382 u. S. 387.

309 Vgl. zur aristotelischen Seelentheorie Rhein 2008, Anm. 126.

310 Vgl. S. 256f.

Dolce die Vegetation, welche im Rahmen der Malerei der Landschaftsdarstellung entsprechen würde, zur Kategorie der mit vegetativer Seele ausgestatteten Elemente zählt und somit eine Mittelposition zwischen beseelten und unbeseelten Dingen einnimmt.

Vor allem auch die seit dem 16. Jahrhundert in Universalenzyklopädien etablierten Baumsystematiken zeugen von der gesamteuropäischen Rezeption dieser Theorie, so beispielsweise in den Werken von Anicius Manlius Severinus Boëthius (*Opera varia*, Venedig 1497), Domenico Nani Mirabelli (*Polyanthea*, Venedig 1507), Theodor Zwinger (*Theatrum Humanae Vitae*, Basel 1565) oder Johann Heinrich Alsted (*Encyclopaedia*, Herborn 1630, vgl. [Abb. 109](#)). Durch den Rückbezug auf Aristoteles und die im Mittelalter weiterentwickelte Seelentheorie lässt sich unschwer die traditionell niedriger eingestufte Landschaftsdarstellung im Vergleich zur Figurenmalerei (und vor allem Historienmalerei) erklären.³¹¹ Erst im Rom des 17. Jahrhunderts wird diese Hierarchie im Rahmen der Theorie von der ‚spontanen Generation‘ hinterfragt. Im Zuge der als Demonstration des Erfindungsreichtums Gottes verstandenen Darstellung kleiner, ‚niederer‘ Tierchen in der sogenannten ‚sottoboso‘-Thematik erfährt die Darstellung von Flora und Fauna in der Malerei eine theoretisch fundierte Aufwertung, wie Karin Leonhard zeigen konnte.³¹² Dieser auf Rom begrenzten Generationsidee ganz ungeachtet bleibt in der Kunstdebatte die klassische Seelentheorie bestehen. So wird bei der ab den 1670er-Jahren eingeführten, normativen Gattungshierarchie in Frankreich nicht zuletzt auf Grundlage dieses Ordnungsprinzips für die Historienmalerei als höchste aller Bildformen argumentiert (vgl. [App. A.38](#)).³¹³

Die Dichotomie von beseelten und unbeseelten Dingen stellt einen Gemeinplatz in der Universalwissenschaft des 16. Jahrhunderts dar, wie im Folgenden anhand von Texten Vincenzo Dantis, Federico

311 Vgl. dazu auch Leonhard 2010, v. a. S. 107.

312 Ebd. S. 95–98.

313 Vgl. [Kap. V.3.3](#) u. [App. A.48](#), A. Félibien, *Conférences* (1667, publ. 1669). – Zu Baumdiagrammen vor dem Hintergrund frühneuzeitlicher Enzyklopädik und Universalwissenschaft vgl. [Kap. V.1.1](#).

Zuccaris und ganz ausführlich bei Giulio Mancini zu lesen sein wird, wengleich prägnante Unterschiede auszumachen sind. Es ist anzunehmen, dass eine Unterteilung und Kategorisierung der Natur in dieser Form nicht nur mit Gattungsvorstellungen innerhalb der Malerei zusammenhängt, sondern wie bereits besprochen auch mit dem frühneuzeitlichen Interesse an der taxonomischen Ordnung der Welt (vgl. [Kap. V.1.1](#)).

**Vincenzo Danti, *Trattato delle perfette proporzioni*
(Florenz 1567)**

Danti formuliert im Rahmen seines Proportionstraktates eine an der aristotelischen Universalordnung orientierte Kategorisierung der Natur.³¹⁴ Anders als in Lodovico Dolces Malereiabhandlung, verknüpft Danti die Bereiche von Naturphilosophie und Malerei unter dem Vorzeichen der Proportionsfrage.³¹⁵ Aufbauend auf der aristotelischen Klassifikation, formuliert der Autor eine klare Hierarchie der darstellungsfähigen Bildgegenstände. Zunächst ordnet Danti hierfür die sichtbare Welt detailliert in Kategorien und Unterkategorien. Entscheidend ist dabei, dass er, anders als Dolce, die Landschaftskategorie samt ihrer Bestandteile zur Gruppe der beseelten Dinge zählt. Ausgangspunkt der Theorie bildet die Frage nach der Nachahmung der sichtbaren Welt (Natur) im Medium der Malerei, wobei Danti die Nachahmung als künstlerische Überhöhung der Natur versteht.³¹⁶

Das dreigliedrige System geht von den sichtbaren Bestandteilen der Welt aus: (I) die Elemente, (II) die von der Natur geschaffenen Körper (der Viersäftelehre folgend) und (III) die mit den Mitteln der Malerei transformierten (und somit artifiziellen) Dinge. In einem zweiten Schritt geht es primär um die zweite Kategorie (II), welche wiederum in zwei Teile unterschieden wird: (1) die unbeseelten und (2) die beseelten Körper. Daran schließt eine Differenzierung der beseelten Körper an: in (2a) vegetative („corpi vegetativi“), (2b) wahrnehmungsfähige („corpi sensitivi“) und (2c) denkvermögende Körper

³¹⁴ Vgl. [S. 256f](#).

³¹⁵ Vgl. dazu Preimesberger 1999a, S. 278–287.

³¹⁶ Zur Nachahmungstheorie im Cinquecento vgl. [S. 339](#) u. [S. 367](#).

(„corpi intellettivi“).³¹⁷ In der dritten Unterkategorie (2a) wird zuletzt zwischen Bäumen (i) und den ihnen aufgrund bestimmter Kriterien unterlegenen Gräsern (ii) differenziert; dazu zählen die Fähigkeiten der Nahrungsaufnahme, Temperaturempfindlichkeit oder Wachstum und Fortpflanzung. Für die Untergruppe der Pflanzen spielen die Kriterien des Abwechslungsreichtums und der Vielfalt („varietà“, „diversità“) eine zentrale Rolle – vergleichbar mit der Wahrnehmung von Landschafts- und Blumenbildern im 16. Jahrhundert. Nicht zuletzt leitet Danti auch für diese Teilgruppe eine innere Ordnung ab (Gräser, Blumen, Früchte und Samen).

Grundlegendes Kriterium für die systematische Hierarchie ist die Proportion, welche idealerweise geordnet, oder aber ungeordnet sein kann. Es wird daraus gefolgert, dass die perfekt erscheinenden Körper mit den Mitteln der Kunst mimetisch nachgeahmt werden können („ritrarre“), die unvollkommenen Körper dagegen auf idealisierende Weise („imitare“).³¹⁸ Ein weiteres Kriterium für die hierarchische Rangfolge beseelt–unbeseelt sowie denkvermögend–wahrnehmungsfähig–vegetativ besteht in der Quantität der Einzelteile eines jeden Körpers. Die mehrteiligen seien schwieriger darzustellen, vor allem auch in Bewegung („moto“). Ein weiterer zentraler Aspekt der Hierarchie liegt in ihrer Darstellungsqualität, was sich wiederum proportional zur „difficoltà“ und zum „artificio“ (Kunstfertigkeit) des Nachahmungsverfahrens verhält. Folglich ist ein Tier in Bewegung aufgrund seines komplexen, mehrgliedrigen Körpers schwieriger darzustellen als ein Baum oder gar ein Stein. Beschaffenheit, Komplexität und folglich der Schwierigkeitsgrad eines nachzuahmenden Objektes sind deshalb ausschlaggebend für die Rangfolge Dantis. Konträr dazu verhält es sich ein halbes Jahrhundert später mit dem anders begründeten Schwierigkeitskriterium Vincenzo Giustinianis (vgl. [Kap. V.2.2](#)).

317 Zur Vereinfachung der aristotelischen Klassifikationen der Universalordnung, v. a. im Zusammenhang mit den vegetativen Körpern, vgl. Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 1780, Anm. 4.

318 Zur Unterscheidung Dantis zwischen den künstlerischen Konzepten *ritrarre* u. *imitare* mit weiterführender Literatur vgl. im Detail [S. 341](#).

Die Hierarchie Dantis sieht schließlich in absteigender Form folgende Rangfolge vor: (1) Historiendarstellungen beziehungsweise menschliche Handlungen („storie“), Architekturansichten („prospettive di fabriche“) und Landschaften („paesi“); (2) die menschliche Figur, (3) Tiere beziehungsweise Fauna, (4) Landschaft und Landschaftselemente und zuletzt (5) unbeseelte Dinge wie etwa Steine. Die Landschaft kommt dabei zum einen als Bestandteil der Historienmalerei vor und zum anderen in der Kategorie der beseelten, vegetativen Elemente, wobei sie stets der menschlichen Figur unterliegt. Möchte man nun aus dieser naturphilosophisch fundierten Kunsttheorie eine Aussage zur Ranghöhe von Landschaftsbildern ableiten, lässt sich feststellen, dass im Vergleich zu Dolces Natursystematik bei Danti bereits eine höhere Einstufung der Vegetation in der Hierarchie der darstellbaren Dinge auszumachen ist. Dennoch wird ersichtlich, dass ‚Landschaft‘ jeweils niedriger als die ‚Figur‘ eingestuft wird. Es ergibt sich stets eine klar aufsteigende Hierarchie von Vegetation, Tier und Mensch (vgl. [App. A.39](#)).

Basierend auf diesem Modell wird in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine normative Gattungshierarchie eingeführt, die eine aufsteigende Rangfolge von Stillleben–Landschaft–Tiere–Porträt–Historie/Allegorie festlegt ([Kap. V.3.3](#)). Bereits an diesem Punkt dürfte deutlich geworden sein, wie in der Malereitheorie des Cinquecento die Natursystematik in aristotelischer Tradition als Referenzsystem für Bewertung und Rangfolge von Bildsujets fruchtbar gemacht wurde.

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (diviso in cinque libri, Bologna 1582)

Die Abhandlung Paleottis, eines Hauptvertreterers der gegenreformatorischen Forderungen an die Malerei, bietet uns eine Perspektive auf das Bildspektrum aus christlich-theologischer Sicht.³¹⁹ Der Text handelt im zweiten Buch von den „errori“ der Maler, von den Ver-

319 Barocchi 1960–1962, Bd. 2, S. 117–509; zur Unterscheidung in *imagini sacre e profane* hinsichtlich der Werke und Rezeptionsweisen als Dissoziation zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung bei Paleotti und seinen Zeitgenossen vgl. Krüger 2001, S. 181–189.

stößen gegen das Decorum sowie vom Unnützen in der Kunst, was vor dem Hintergrund politisch-religiöser Bestrebungen der Zeit zu verstehen ist.³²⁰ Grundsätzlich fordert Paleotti in allen Bereichen der Malerei die Einhaltung des Decorum und erhebt einen darauf basierenden Wahrheits- und Wahrscheinlichkeitsanspruch (*verità, verosimilità*).³²¹ Doch noch bevor der Autor zu diesem Kernthema seiner Abhandlung gelangt, werden einige zentrale Begriffe und Zusammenhänge genannt, die auf ein klares Gattungsbewusstsein in der Malerei schließen lassen. Zunächst ist für uns die vorangestellte Schilderung des Bildentstehungsprozesses relevant, da die Aspekte „für alle Bildgattungen“ („in qualsiasi genere di immagini“), somit auch für profane und religiöse Bildinhalte zugleich gelten, was erst im folgenden Text differenziert wird. Beide Bildtypen werden zugleich als „Gattung“ beschrieben („genere delle immagini profane“³²²). Im Folgenden taucht der Gattungsbegriff („genere“) im einleitenden Abschnitt auch in der Variation der „Art“ („specie“) auf; beides ist aus dem Bereich der Naturwissenschaft (Botanik, Zoologie) und frühneuzeitlichen Enzyklopädistik (vgl. auch Baumdiagramme in Kap. V.1.1 und Abb. 96, Abb. 97, Abb. 98b, Abb. 109) entnommen. Sowohl das „genere“ als auch die „specie“ meint hier einen Bildgegenstand, welcher aus der Vorstellung heraus generiert wird und sich im „disegno“ konkretisiert (*idea* vgl. Lomazzo bzw. *disegno interno/esterno* vgl. F. Zuccari).³²³ Das Bildsujet wird wiederum mittels seiner „Form“ präzisiert. Die Bildform, somit der Gegenstand, determiniere folglich den Gattungsnamen („la forma [dell’immagine] che le dà nome“). Somit würde eine gemalte Landschaftsansicht als ‚Landschaftsbild‘ klassifiziert werden.

320 Die Kritik richtet sich an falsche, unwahrscheinliche Bilder, innerbildliche Fehler etc. Zur frühneuzeitlichen Theorie des Decorum als Angemessenheit vgl. S. 244. Zum Sammeln religiöser Malerei im 16. u. 17. Jh. in Italien vgl. auch Feigenbaum 2011.

321 Vgl. Gachtgens 1996, S. 116–123: Paleotti ist gegen schmückendes Beiwerk oder reine Ablenkung durch Malerei; Bilder müssen zudem auf das Wesentliche reduziert sein, ein Maler müsse sich an den Text halten; *inventione* sei folglich nur erlaubt, wenn keine genauen textlichen Vorgaben bestehen.

322 Paleotti 2002, Kap. XI, S. 43.

323 Zur *idea* bei Vasari vgl. S. 124; zur *idea* bei Lomazzo und zum *disegno interno* bei Zuccari vgl. S. 406. Allg. zu Begriff und Theorie des *disegno* vgl. S. 124f.

Die folgende additive Aufzählung möglicher Bildgegenstände korrespondiert mit unseren heutigen Gattungsnamen (Landschaftsmalerei, Porträt, religiöse Historie etc.). So seien „Bilder eines Berges, eines Flusses, eines Hauses, eines Königs, eines Heiligen“ und so weiter darstellbar. Eine klare Ausdifferenzierung der Bildgattungen nach dem Gegenstandskriterium wird erkennbar, wenngleich Sammelbegriffe beziehungsweise Gattungsnamen erst an späterer Stelle genannt werden. Noch sind an diesem Punkt keine Indizien für eine hierarchische Ordnung dieser Bildgattungen auszumachen (vgl. [App. A.40.a](#)).

Die Gesamtheit der Malerei wird grundsätzlich in die zwei großen Bereiche der profanen und religiösen Bildtypen („tipologie di immagini“) unterteilt, die jeweils aufgrund ihrer Zweckentfremdung der Kritik Paleottis unterliegen.³²⁴ Grundsätzlich bestünden vier Funktionen beider Typen: die Notwendigkeit, die Nützlichkeit, das visuelle Vergnügen (*voluptas*) und die tugendhafte Wirkung (*dignitas*, vgl. Affektenlehre).³²⁵ Die Gattungszuweisung wird dabei mitunter durch das Sujet determiniert, vor allem aber käme es auf die Bildfunktion an: Profane Bilder dienen gemeinen Zwecken des Volkes (Erkenntnisgewinn, Mnemotechnik, Wissensverbreitung, Vergnügen, tugendhafte Wirkung), religiöse Bilder dagegen der Andacht oder religiösen Praktiken (vgl. [App. A.40.b](#)).³²⁶

An anderer Stelle wird die profane Malerei abgehandelt und zunächst für Kirchenräume als unangemessen eingestuft. Grundsätzlich nimmt der Autor in dieser Kategorie die Unterteilung der Bildinhalte in (1) Figurendarstellungen beziehungsweise Bildnisse („persone“) und (2) Bilder mit anderen, teils gemischten Inhalten vor. Zu Letzteren zählen

³²⁴ Dagegen konstatiert Gaechtgens, dass die sakrale Malerei höherwertiger ausgelegt sei als die profane, vgl. Gaechtgens 1996, S. 116–123.

³²⁵ „[...] [L]e cause principali sono quattro: la necessità, l'utilità, il piacere e la virtù [...]“, zitiert nach Paleotti 2002, Kap. XII, S. 44.

³²⁶ Paleotti 2002, Kap. XVI, S. 58–61; zur Interpretation des sakralen Bildtypus bei Paleotti vgl. auch Schildgen, Brenda Deen: „Cardinal Paleotti and the ‚Discorso intorno alle immagini sacre e profane‘“, in: Feigenbaum 2011, S. 8–16; zum Problem des religiösen Sammlerbildes um 1600 vgl. Rosen 2009, S. 225–238. – Bei der Mnemotechnik (vgl. [2c]) handelt es sich um eine Vitruvreferenz, vgl. dazu Barocchi 1960–1962, Bd. 2, S. 353–356.

Darstellungen von Stadt- oder Architekturansichten („città“), Landschaften („paesi“), Tieren und Pflanzen, welche jeweils auch menschliche Figuren und andere Elemente enthalten können. Erwähnt werden auch Themen christlicher Missionierung („wichtige Siege gegen die Ungläubigen“) sowie profaner Schlachtenbilder („Eroberungen von Festungen“), was unter dem Begriff der profanen Historie³²⁷ subsummiert werden kann. Bereits an diesem Punkt wird jedenfalls eine hierarchische Wertung der profanen Bildergruppen impliziert, mit den Figurenbildnissen (1) an oberster Stelle.

Im ersten Abschnitt (1) wird ausführlich nach dargestellten Personengruppen differenziert („*imagini cavate dal natural che si chiamano ritratti*“), vor allem nach realen Personen beziehungsweise historischen Figuren, aber auch Heiligendarstellungen – Letztere sind an dieser Stelle aus thematischen Gründen mit eingefügt.³²⁸ Die zweite Sammelkategorie profaner Bilder (2) entspricht der klassischen Dialektik zwischen Natur und Kunst und umfasst ‚natürliche‘ Dinge, wie Landschaft, Tiere und Pflanzen, sowie ‚künstliche‘ Dinge, wozu von Menschen errichtete Bauten sowie menschliche Taten zählen. In einem weiteren Schritt wird diese zweite Gruppe „gemischter Inhalte“ nochmals in vier hierarchisch aufsteigende Kategorien unterteilt: (2a) skandalöse, unwahre oder unangemessene Bilder (u. a. zum Zeitvertreib dienlich; „*pitture vane, ridicole e grottesche*“), (2b) wertlose, ertraglose und unnütze Bilder, die lediglich die Erfindungskraft des Malers repräsentieren, sowie (2c) natürliche oder künstliche Dinge, die an sich nicht tugendhaft sind, aber eine an christliche Tugenden appellierende Funktion innehaben und dem menschlichen Leben dienlich sind; dazu zählen Landschaftsdarstellungen („*pitture di paesi*“), Architekturansichten (vgl. die Kategorie der „*paesi*“ und „*facciate*“ in

327 Paleotti 2002, Kap. XII, S. 46. Vgl. dazu Gaetgens 1996, S. 116–123: Auch wenn der Begriff ‚Historie‘ nicht explizit formuliert oder definiert wird, ist hier „eine korrekte und angemessene Darstellung von Heiligen und Ereignissen nach autorisierten schriftlichen Quellen“ gemeint.

328 Vgl. Paleotti 2002, Kap. XXIII, S. 160–161: „I ritratti di santi/ [...] è parso opportuno inserire a questo punto, benché si stia parlando dei dipinti profani, esempi di ritratti di santi, affinché il pittore possa apprendere da questi capitali esempi di bontà e di religione [...]“ Heiligensbilder werden auch als „genere di ritratti“ bezeichnet.

V. Giustinianis *Discorso sopra la pittura*, Kap. V.2.2), Tierdarstellungen, Schlachten- und Triumphbilder (d. h. Historien). Paleotti listet zudem eine ganze Bandbreite naturwissenschaftlicher sowie naturkundlicher Darstellungsformen auf, die zugleich mit dem Bereich der Landschaftsmalerei in Verbindung stehen: Topografie, Chorografie („disegni di città e di paesi“), Kartografie und Kosmografie („tavole di geografia“), aber auch zoologische und botanische Darstellungen.³²⁹ Und schließlich besteht die vierte (2d) und zugleich ranghöchste Kategorie der profanen Bilder aus moralisierenden und tugendhaften (Figuren-)Bildern, die den Menschen zum Guten leiten. Damit scheint das profane (mythologische, historische oder allegorische) Historienbild gemeint zu sein (vgl. App. A.40.c).³³⁰

Als weitere Möglichkeit der Darstellung von Tugendhaftigkeit – dem Basiskriterium und der höchsten Funktion profaner Malerei – werden symbolische Darstellungen angeführt. Diese definieren sich durch ein hochwertigeres Konzept, das über die äußere Form des Gegenstandes hinausgeht. Im Unterschied zum tugendhaften Konzept der Heldentat („imprese“), ist hier eine bestimmte menschliche Handlung gemeint, die auf Absicht und Urteil beruht (Allegorie).³³¹ Auch die Kategorie symbolischer Bilder umfasst eine Kombination von natürlichen (Bäume, Pflanzen, Flüsse, Metalle, Sterne, Menschen, Tiere) und artifizialen Dingen (Architekturbauten, Türme, Maschinen). Stets soll sich der Schöpfergott beziehungsweise die Schöpfung als Makrokosmos widerspiegeln, und in der Vielfalt der Bildelemente der Mikrokosmos der Welt.³³² Dies wirke sich positiv auf den menschlichen Geist aus („mirabile giovamento all'animo“) – ähnlich der Bildbetrachtung

329 Der Bologneser Arzt, Naturwissenschaftler und Kunstkenner Ulisse Aldrovandi (vgl. Kap. V.1.1) kommentiert in einem Brief kritisch die Abhandlung Paleottis, was für den Austausch zwischen theologisch-kunsttheoretischen Positionen zur Malerei und naturwissenschaftlich-kunsttheoretischen Überlegungen steht, vgl. dazu Barocchi 1960–1962, Bd. 2, S. 511–517, 561.

330 Wobei die Darstellung von Gottheiten aus der griechischen Mythologie angeprangert wurde, vgl. Paleotti 2002, Kap. X.

331 Barocchi 1960–1962, Bd. 2, S. 467, 470. Drei Sorten von Malerei werden im Rahmen symbolischer Darstellungen genannt: Symbole, Heldentaten („imprese“) und Familienwappen („armi delle famiglie“), darunter z. B. Fabeln und Parabeln.

332 Zur Metapher von Mikro-/Makrokosmos vgl. S. 221.

Federico Borromeos (vgl. [Kap. IV.3.1](#)) – und würde zudem den christlichen Betrachter die Tugenden erkennen und umsetzen lassen. Paleotti fordert somit für die profane Malerei einen konkreten Nutzen oder Mehrwert für das menschliche (christliche) Leben, wie etwa einen pädagogisch-didaktischen Effekt³³³ oder aber Wissensaneignung (u. a. Mnemotechnik) sowie Wissensverbreitung. Christliche Werte werden so mit dem aktuellen Stand der Wissenschaft verschränkt (vgl. [App. A.40.d](#)).³³⁴

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es sich um eine indirekte, nach differenzierten Kriterien aufgefasste Einteilung der Malerei in Bildtypen handelt, welche nach profan/sakral, Funktion³³⁵ und Nutzen, Bildwirkung sowie nach Gegenstand unterscheidet – Letzterer wird wiederum nach natürlichen/künstlichen oder historischen/zeitgenössischen Inhalten differenziert. So wird ein deutliches, auch begrifflich auffälliges Interesse an einer systematischen Auffächerung und Ordnung der Malerei greifbar. Auffällig ist jedenfalls die Konzentration der (nicht hierarchischen) Gattungsauffächerung der profanen Malerei. Würde man sich diese Systematik als Baumdiagramm vorstellen, ergäbe sich eine ganze Reihe von Verästelungen, Ober- und Unterkategorien, womit gegen Ende des 16. Jahrhunderts im Umkreis Paleottis ein relativ eindeutiges Bewusstsein der möglichen, wenn auch nicht streng hierarchisch organisierten Bildgattungen deutlich würde. Schließlich sind auch Formen ‚wissenschaftlicher Landschaft‘ aus der

333 Die Funktionen religiöser Bilder sind der Unterricht und die Verbreitung christlicher Lehre zur Stärkung des Glaubens beim Betrachter, vgl. Gaehgtens 1996, S. 116–123.

334 Um das Argument des Nutzens dieser Darstellungsformen zu unterstreichen, führt Paleotti eine Anekdote aus dem Leben des Sokrates an, die die Macht und Überlegenheit eines Menschen durch (geografisch-topografisches) Wissen verdeutlichen soll.

335 Dagegen stellt Gaehgtens fest: „Eine Unterscheidung einzelner Gattungen, über die Einteilung in sakrale und profane Kunst hinausgehend hat sich noch nicht herauskristallisiert.“ „Entscheidend ist aber, dass die Funktion eines Bildes innerhalb eines übergeordneten, institutionalisierten Wertesystems zum wesentlichen Beurteilungskriterium gemacht wird“, vgl. Gaehgtens 1996, S. 23–25. Eine Voraussetzung der Hierarchie der Gattungen sei Gaehgtens zufolge damit gegeben. Er konstatiert eine „indirekte Rangordnung der Bildgattungen“, „trotz Ausrichtung der gegenreformatorischen Kunsttheorie auf die religiöse Kunst“ sei dies ein „wichtiger Schritt hin zur Systematisierung der Bildgattungen“, vgl. ebd. S. 116–123. – Die Bedeutung der unterschiedlichen Funktionen im Kontext der Gattungsetablierung ist an anderer Stelle bereits differenziert worden (vgl. [Kap. IV.1–IV.3](#)).

Perspektive Paleottis gut und nützlich, solange sie außerhalb des Kirchenraums zu finden sind. Anders als später bei Federico Borromeo aber, der einen spirituellen Nutzen auch in der ‚reinen‘ Form von Landschaftsmalerei sah (vgl. [Kap. IV.3.1](#)), hatte diese Bildform in der Systematik Paleottis keine Daseinsberechtigung.³³⁶

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (Mailand 1584)

Kurze Zeit nach Paleottis gegenreformatorisch gesinnter Abhandlung über die Malerei entwirft der Mailänder Maler und Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo im früheren seiner beiden Maleireitraktate erstmals ein umfassendes Spektrum der Malereigattungen (vgl. Schema in [Abb. 110c](#)).³³⁷ Nachdem die Frage nach dem passenden Anbringungsort je nach Bildgegenstand abgehandelt ist (vgl. [Kap. II.2.3](#)), geht es im sechsten Buch schließlich um die Malpraxis. Die systematische Auffächerung verschiedener profaner sowie religiöser Bildthemen ist dabei an die jeweiligen Malereibestandteile (oder Fähigkeiten) gekoppelt. So ergibt sich eine heterogene Hierarchie, die sich aus beiden Bereichen speist. Auch ist keine konsequente ab- oder ansteigende Rangfolge auszumachen. Die meisten Kategorien sind uns bereits in der Abhandlung Paleottis begegnet. Lomazzo leitet das Malereispektrum (1) mit profanen und religiösen Historienbildern ein, der Terminus „istorie“ wird dabei mehrmals verwendet, nicht aber in der Bedeutung einer Sammelkategorie von Bildern. Landschaftli-

³³⁶ Vgl. dazu auch das Inhaltsverzeichnis des nie erschienenen fünften Buches von Paleotti; es enthält ein Kapitel zur „Darstellung von Pflanzen, Bäumen, Vögeln, Fischen, Tieren und Ähnlichem“ (*Avertimenti nel figurare piante, arbori, ucelli, pesci, animali e cose simili*), was darauf hinweist, dass Landschaftsmalerei nicht als eigenständige Bildgattung wahrgenommen wird; auch das geplante dritte und vierte Buch ist nicht erschienen, vgl. Barocchi 1960–1962, Bd. 2, S. 508.

³³⁷ Pfisterer 2010, S. 274–277: „Aber erst Giovanni Paolo Lomazzo sollte dann 1584 in seinem *Trattato della pittura* (Buch VI) ein gesamtes Gattungsspektrum abhandeln“, nach dem ersten Traktat zu Porträts etwa 30 Jahre zuvor von Holanda (*Do tirar polo natural*, 1549, erster Teil des *Da pintura antiga*, 1548/1549). – Lomazzo war im Zeitraum 1593–1594 an der Accademia di San Luca tätig, vgl. Gaechtens 1996, S. 24–25, was nur einen Anhaltspunkt für seinen Bezug zur Stadt Rom und der dortigen Kunstszene darstellt; zum Aufbau des Traktates vgl. Busch 1997, S. 98–99: Unterteilt in sieben Bücher über (1) Proportion, (2) Ausdruck der Gemütsbewegungen, (3) Farbenlehre, (4) Licht und Schatten, (5) Perspektive, (6) Praxis der Malerei, d. h. Gattungen und Erscheinungsorte entsprechend des Decorum, (7) Themen bzw. Ikonografie.

che Elemente wie etwa Berge, Täler und Flüsse unterliegen in diesem Zusammenhang einer bestimmten Bildfunktion, und zwar sollen sie der Handlung kompositorisch dienen, lenkende Funktion haben, und die Bildlogik verbessern. Es folgt eine ausführliche Anweisung zu Bestandteilen und Kompositionen von Schlachtenbildern („compositioni delle guerre e battaglie“) sowie zur Anwendung der Maleirebestandteile, wozu Figurenkomposition, Bildmotive, Darstellung von (Gemüts-)Bewegung („moti“), Farb- und Lichtgebung gehören. Daran schließt eine lange Liste an Untergattungen des Historienbildes an, welche sich grundsätzlich in profane ‚Komödien‘ und historische, mythologische oder sakrale ‚Tragödien‘ differenzieren lassen. Auch die Zuweisung dieser ‚Genres‘ zum privaten oder öffentlichen Bereich entsprechend der Affektenlehre macht die Orientierung am Vorbild Vitruvs und dessen Typologie des Bühnenbildes (*De Architectura*, 5.6.9) deutlich.³³⁸ Die Unterscheidungskriterien innerhalb der profanen und religiösen Historien betreffen darüber hinaus auch die Art des Gegenstandes (gewaltsam/friedlich). Zur Liste der Unterkategorien zählen Gewaltdarstellungen (Angriffe, Furcht- und Schreckensdarstellungen, Seeschlachten, biblische Fluchtdarstellungen), Wundertaten, Spiele (z. B. Olympische Spiele), mythologische Themen, Liebesdarstellungen sowie Sieges- und Triumphdarstellungen. Entsprechend der Forderungen Paleottis seien bei religiösen Bildformen Decorum (v. a. Nacktheit von Figuren) und Wahrheitsanspruch der Darstellung einzuhalten.

Die zweite Kategorie beinhaltet (2) Architekturansichten, welche neben Figurendarstellungen als weiterer Bestandteil von Historien verstanden werden – ähnlich der späteren Malereisystematik Vincenzo Giustinianis. Es folgt eine detaillierte Aufzählung von Bauten, Architekturbestandteilen, Grottesken und ornamentalen Verzierungen von Alltagsobjekten im privaten oder öffentlichen Bereich (Brunnen, Säulen, Vasen etc.). Dem dritten Punkt weist Lomazzo die Darstellung (3) der menschlichen Figur nach dem unmittelbaren Naturvor-

³³⁸ Mai 1991, S. 38–39; dazu bereits Gombrich 1985, S. 155–156: Die ‚Höhlen‘ der Satyrspiele wurden etwa zu Lomazzos düsterer Kategorie umgebildet, das Bühnenbild der Komödie vermutlich zur Kategorie der realistischen Landschaften. – Zur Passage bei Vitruv vgl. S. 101–102.

bild („compositione di ritrarre dal naturale“)³³⁹ zu, worunter Porträts, (Ganzkörper-)Bildnisse („compositione de’ ritratti naturali per arte“), Körperteile, Gestik und Handlung, Figurenanordnung, Inkarnat, völkerspezifische Sitten und Gewanddarstellungen fallen. Hier wird, anders als bei Paleotti, nicht nach sakralen und profanen Bildnissen unterschieden und somit wird auch nicht auf spezifische Funktionen unterschiedlicher Inhalte eingegangen. Es folgen (4) die Kategorie der Tierdarstellung, (5) die Farbgebung, (6) Symbole (z. B. Vanitas-Thematik), (7) Landschaftsdarstellung, (8) Kunsthandwerk (z. B. Gemmenkunst, Mosaik, Intarsien) – das der Malerei hierarchisch unterlegen ist, aber alle Landschaftsformen aufweisen kann –, (9) Grotesken oder dekorative Malerei (z. B. Blumengirlanden, Bäume, Gräser, Metalle) und schließlich an höchster Stufe (10) die Idee, in der alle anderen Kategorien kulminieren.³⁴⁰ Vielleicht könnte man sich diese frühe Gattungshierarchie Lomazzos ähnlich der Auffassung vorstellen, die sich in der 1590 erschienenen *Idea del Tempio della Pittura* Lomazzos am Rundtempel orientierte, der alle Kategorien gleichrangig unter dem Dach der Idee beherbergt.³⁴¹

Betrachten wir nun die siebte Kategorie der Landschaftsdarstellung etwas genauer: Gleich zu Beginn betont Lomazzo den Schwierigkeitsgrad („difficoltà“), der aber nicht auf der Beschaffenheit der Naturelemente beruht, sondern auf der Anforderung des genauen Hinsehens und der Problematik der Flüchtigkeit des Seheindrucks (vgl. Tageszeit, Wetter, Atmosphäre). Eine erste Differenzierung des Bildgegenstandes erfolgt auf Grundlage der Bildgründe und ist somit kompositorisch-räumlicher Art, anders als es später bei Giustiniani auf stilistischer Ebene erfolgen wird: (7a) Nahsicht (Vordergrund), (7b) weiter entfernte Ansicht (Mittelgrund) und (7c) Fernsicht (Hintergrund).³⁴²

339 Zum Begriff *ritratto dal naturale* als nicht-idealisierte Naturnachahmung vgl. etwa Pfisterer 2011d, S. 340–341.

340 Lomazzo 1973–1975, Bd. 2, Kap. LXII–LXV, S. 411–419. – Zum Begriff *idea* in der Kunsttheorie der Renaissance vgl. Vasari 2004, S. 226–229. – Vgl. auch S. 124.

341 Vgl. dazu etwa Stoichiță 1995, S. 52.

342 Erstmals wird die Lehre von den drei Bildgründen im Zusammenhang mit der Landschaftsmalerei formuliert. Dies könnte aus der Unterscheidung in der niederländischen Malpraxis mit der Farbfolge Braun, Grün und Blau hergeleitet werden, worauf ein

Eine weitere Differenzierungsebene betrifft die Landschaftstypen oder Unterklassen („sorte di paesi“), wofür offenbar die Aufzählung von Bildelementen in der Einleitung Vitruvs zur Wandmalerei (*De Architectura*, 7.5.2) als Orientierungspunkt dient. Was die Rangordnung der Elemente betrifft, scheinen die auf Vitruv rekurrierenden Illustrationen Sebastiano Serlios der drei Bühnenbilder (*Il secondo libro di prospettiva*, Paris 1545) – Tragödie, Komödie und Satyrspiel – ausschlaggebend gewesen zu sein, wobei Lomazzo eine unsystematische beziehungsweise weniger logische Aufteilung vornimmt.³⁴³ Die Eigenschaften der Bildtypen setzten sich aus darstellbaren Orten (öffentlich/privat, furchterregend/heiter, privilegiert) und Landschaftselementen (Wüsten, Wälder, Felsen, Steine, Berge, Buschwerk, Gräben, Wasser, Flüsse) zusammen. Die Kombination dieser Bestandteile hing von der Kenntnis und den Fähigkeiten des Künstlers ab.

Ähnlich wie es auch Giustiniani später vornimmt, folgt auf die Differenzierung der Landschaftstypen eine Zuordnung herausragender italienischer sowie niederländischer Maler. Schon zu Beginn des Kapitels betont Lomazzo, dass hierfür eine göttliche sowie natürliche Gabe nötig sei. Dabei unterscheidet er zwischen Figurenmalern und Landschaftsmalern, was begrifflich lediglich umschrieben wird („nel far paesi“; „ne i paesi hà espresso ...“). Herausragende Vorbilder auf diesem Gebiet seien Apelles unter den antiken Malern und Tizian, als neuer Apelles, unter den ‚modernen‘ italienischen Malern.³⁴⁴ Die Liste der Vorbildkünstler wird entsprechend ihrer unterschiedlichen

Reimport aus Italien zurück in die niederländische Theorie van Manders erfolgt sein könnte, vgl. Busch 1997, S. 98–99; Mander 1994–1999.

343 Für die Vorbilder Lomazzos vgl. Gombrich 1953, S. 356–360: Durch die Rückbesinnung auf Vitruv war ein Rahmen für die Entwicklung der künstlerischen Sprache geschaffen, da es an traditionellen Themen bzw. Gegenständen der Landschaft mangelte. – Nach Leonardo da Vinci widmet sich lediglich C. Sorte in Form eines Traktates gesondert der Landschaftsdarstellung, vgl. Busch 1997, S. 98–99. – Für die Passage bei Vitruv vgl. S. 101–102. Für die Abhandlung Sortes vgl. Kap. IV.1.3, S. 191 u. App. A.27, Kap. IV.2.3, S. 225 u. App. A.31.

344 Vgl. dazu die Textstelle „i baleni, ...“ als Rekurs auf die Werkbeschreibung bei Plinius, vgl. dazu Benedetto Varchis Argument für die Vorrangstellung der Malerei im Paragone-Streit (*Due Lezzioni*, 1547/1550) in App. A.12. Zur Bedeutung von Tizian als neuen Apelles bei Lomazzo vgl. Fuccia 2012, S. 12.

„Spezialgebiete“ fortgeführt, was später in Lomazzos zweitem Traktat (*Idea del Tempio della Pittura*, 1590) in Form der „Regenten [governatori] der Kunst“ präzisiert wird. So hätte Raffael auf dem Gebiet der spektakulären Lichtsituationen in Nachtstücken und bei Sonnenaufgängen Vollkommenheit erreicht, Gaudenzio Ferrari sei für die Darstellung von jeglicher Art von Steinformationen und Blumen berühmt gewesen, Giorgione für vielfältige Wiesenlandschaften, Dosso Dossi und Lorenzo Lotto für die Lichtsituationen in Waldlandschaften sowie Barnazano, Girolamo Muziano und Paris Bordone für die feine Darstellung von atmosphärischen Eindrücken; zu guter Letzt hätten Girolamo Romanino sowie Francesco Bassano d. J. in der perspektivischen Figuren- und Tierdarstellung überzeugt; hierbei geht Lomazzo auf die unterschiedliche Darstellung von Figuren im Vorder- und Hintergrund beziehungsweise in Nah- und Fernsicht ein. Dass Lomazzos Malereisystematik auf der Betrachtung realer Werke basiert, geht aus präzisen Beobachtungen hervor, wie etwa dem „Glanz der Mondspiegelung im Wasser“ in den Bildern Jacopo Bassanos (dem Vater Francesco Bassanos d. J.).

Für eine Veranschaulichung der spezifischen Malweise Tizians als des besten italienischen Landschaftsmalers recurriert Lomazzo auf die besagte und berühmte Anekdote zur optischen Wahrnehmung seines Spätwerkes. Diese handelt vom Besuch des Malers Aurelio Lovino im Atelier von Tizian, welcher eine Darstellung von Nahem nicht recht erkennen konnte. Beim Zurücktreten stellte sich das Bild aber als atemberaubende Landschaft heraus.³⁴⁵ Auch Tizians *Martyrium des hl. Petrus Martyr* (Abb. 84), von Lomazzo als „schönstes Landschaftsbild aller Zeiten“ eingestuft, zeichne sich dadurch aus. Der stimmungsvolle Natureindruck wird folglich erst durch die Gesamtwirkung aus der Ferne erzeugt.³⁴⁶ Giustinianis spätere Unterscheidung von nah-

³⁴⁵ Vgl. dazu im Detail Kap. IV.1.2, S. 182 u. App. A.41, S. 584.

³⁴⁶ Zur Wirkungsästhetik venezianischer Malerei, v. a. von „Unbestimmtheit“ der „offenen“ Malweise Tizians vgl. Kap. IV.1.2; vgl. dazu Vasaris Argumentation zur Wertschätzung von Tizians skizzenhafter Malweise im Spätwerk (*abbozzo*), die sich erst bei größerem Abstand zur malerischen Illusion zusammenschließt, vgl. Busch 1997, S. 98–99. Thema ist der imaginäre Tiefenraum des Bildes, der an die distanznehmende Haltung des Betrachters gebunden ist. Die Distanz ist dabei nicht nur physisch, sondern auch als

und fernsichtiger Landschaft im optischen Sinne mag sich mitunter darauf bezogen haben. Nicht zuletzt folgt eine Aufzählung der besten deutschen und niederländischen Landschaftsmaler entsprechend ihrer Spezialgebiete, wie etwa Herri met de Bles (genannt ‚il Civetta‘), Pieter Brueghel d. Ä., Lucas van Leyden und Albrecht Dürer.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Anders als bei der primär funktional ausgerichteten Einteilung der Malerei bei Paleotti liegt hier an erster Stelle das Gegenstandskriterium vor. Lomazzos Auffächerung der Malerei in Gattungen und Arten (wenn auch mit anderer Terminologie) lässt ein ausgeprägtes Gattungsbewusstsein deutlich werden.³⁴⁷ Auch liegt eine „erste systematische Darstellung von Landschaftsmalerei“³⁴⁸ vor, die fünf Jahre nach Cristoforo Sortes technischen Beobachtungen (*Osservazioni nella Pittura*, 1580) einzuordnen ist.³⁴⁹ Lomazzos Malereispektrum enthält (1) die Historienmalerei als zunächst höchste Stufe, gefolgt von (2) Architekturansichten, (3) Figurendarstellungen, (4) Tierdarstellungen, (5) Farbgebung, (6) Symbolen, (7) Landschaften, (8) Kunsthandwerk, (9) Grottesken und an letzter Stelle (10) der Idee als grundlegendes Prinzip der Malerei (vgl. Schema in [Abb. 110c](#)). Einzig die Kategorien der Farbgebung (5) und der Idee (10) fallen aus dem Gegenstandskriterium heraus. Zunächst verläuft die Rangfolge scheinbar absteigend, wobei die Landschaftsmalerei eine relativ niedrige Position einnehmen würde, entsprechend der sehr untergeordneten Rolle der Landschaft in Lomazzos eigenem malerischen Werk. Bedenkt man aber, dass das künstlerische Prinzip der ‚Idee‘ als höchste Stufe oder gar vereinende Instanz aller Malereiformen eingestuft ist, relativiert sich sogleich die hierarchische Anlage der folglich inkonsequenten Systematik (vgl. [App. A.41](#)).

Mittel der ästhetischen Reflexion gemeint. Krüger spricht in diesem Sinne von einer Bifokalität des Bildes, vgl. Krüger 2000b, S. 112 u. Anm. 55. Vgl. dazu auch Gombrich 1978, S. 218; Busch 1997, S. 94ff. Ganz anders verhält es sich mit den zeichnerischen Landschaftsstudien Tizians, die von einer „intensiven Auseinandersetzung mit dem gesehenen Natureindruck“ sowie einer detaillierten Darstellung zeugen, vgl. Büttner 2006, S. 81–84.

³⁴⁷ Jeweils im sechsten Buch, vgl. zu (2) Kap. XLV–L, zu (3) Kap. LI–LVII, zu (4) Kap. LVIII, zu (5) Kap. LIX–LX, zu (6) Kap. LXI, zu (7) Kap. LXII.

³⁴⁸ Vgl. Sternberg-Schmitz 2005; Gombrich 1985, S. 155.

³⁴⁹ Zu den *Osservazioni nella Pittura* vgl. [Kap. IV.1.3](#), S. 191 u. [App. A.27](#), [Kap. IV.2.3](#), S. 225 u. [App. A.31](#).

**Giovanni Battista Agucchi, *Trattato della pittura*
(ca. 1607–1615, publ. Rom 1646)**

Anders als im Ansatz Lomazzos geht die Klassifikation der Malerei in der von Giovanni Battista Agucchi zu Beginn des 17. Jahrhunderts verfassten, aber erst 1646 posthum erschienenen Abhandlung³⁵⁰ auf antike Vorbilder zurück. Mit der Unterscheidung ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Gegenstände rekurriert er auf den Bericht über die antiken ‚Schmutzmaler‘ bei Plinius und zugleich auf die aristotelische Abstufung der Darstellungsweise der Menschen bei Polygnot, Dionysos und Pausan von besser über gleich bis zu schlechter, als die Menschen sind.³⁵¹ Agucchi spricht sich dezidiert für eine Höherstellung der Idealisierung (Polygnot und Raffael) gegenüber dem Naturalismus (Demetrius und Caravaggio) aus und stuft die ‚Genremalerei‘ an unterster Stelle des Bilderspektrums ein; exemplarisch hierfür führt er das Werk Jacopo Bassanos an (z. B. *Reise des Jacob*, ca. 1580, Venedig, Palazzo Ducale; *Verkündigung an den hl. Joachim*, ca. 1576, Neapel, Santissima Annunziata). Dieser wird zudem mit Peiraikos verglichen, welcher in der *Historia Naturalis* des Plinius als Maler der ‚kleinen Dinge‘ gilt.³⁵² Dem Bericht Vasaris zufolge wurde Bassano in Venedig aber gerade für die *cose piccole* sowie für alle möglichen Tierdarstellungen geschätzt. Die Wertschätzung vermeintlich ‚niederer‘ Bildthemen in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts – nicht jedoch bei Agucchi – hängt nicht zuletzt mit einem Wortspiel des Plinius zusammen, welcher auf den Widerspruch zwischen der ‚Niedrigkeit‘ des Themas und dem ‚höchsten Ruhm‘ sowie das ‚unendliche Vergnügen‘ alludiert, den sie dem Maler einbringen.³⁵³ So stuft etwa auch Vincenzo Giustiniani in seiner

350 Für eine Transkription des Manuskriptes von Agucchi vgl. Mahon 1947, S. 231–276, hier S. 242–244, 255–257.

351 Zu Plinius vgl. S. 253f. – Zu Aristoteles vgl. Hochmann 2014, S. 73–74; vgl. Aristoteles, *Poetik*, 1448a, 1–6; die Abstufung von Aristoteles diente dabei „keinem Selbstzweck, sondern fungiert als anschaulicher Vergleich für entsprechende ethisch-moralische und stilistische Abstufungen bei literarischen Stillagen“, vgl. Pfisterer 2003a, S. 284–286 u. Anm. 152, mit weiterführender Literatur zu Aristoteles und zur Rezeption dessen sowie zu seiner Bedeutung für die Theorie der Genremalerei des 16. Jh.s.

352 Zu den in App. A.42 auftauchenden Begriffen Albertis *idea/idea delle bellezze* vgl. Vasari 2004, S. 226–229. – Vgl. auch S. 124.

353 Vgl. S. 253f., hier auch zum folgenreichen Wortspiel des Plinius.

Malereihierarchie (1617–1618) die Kategorie der *cose piccole* dezidiert hoch ein (vgl. Kap. V.2.2) – anders der klassisch orientierte Agucchi.

Durch eine Interpretation der antiken Texte in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit entsteht eine Einteilung der Malerei nach der Art der Nachahmung (idealisierend versus mimetisch) und zugleich nach dem Bildgegenstand (,hoch‘ versus ,nieder‘). Folglich handelt es sich um eine formale sowie modale Ausdifferenzierung, aber auch – je nach Autor unterschiedliche – Hierarchisierung von Bildgattungen.³⁵⁴ Ein weiteres Beispiel dafür ist nochmals die Malereisystematik Giustinianis, welcher die Malerei mitunter nach Gegenstand und Nachahmungsweise („di maniera“ / „con l’esempio avanti del naturale“) differenziert, wenn auch mit einer zu Agucchi konträren Wertung. Agucchis Klassifikation sollte sodann für die Folgezeit, wie etwa für die Theorie Giovanni Pietro Belloris, wegweisend sein (vgl. App. A.42).³⁵⁵

Federico Zuccari, *L’idea de’ pittori, scultori et architetti*, I (Turin 1607)

Nicht nur aufgrund seiner Doppelrolle als Maler und Kunsttheoretiker ist Zuccari für unsere Untersuchung von Relevanz, sondern auch weil er eine tragende Rolle bei der Gründung und Leitung der Accademia di San Luca spielte. Von 1593 bis 1594 war er *principe* (Fürst, Präsident) der römischen Kunstakademie, wodurch er auch mit Federico Borromeo als dem Kardinalprotektor der Institution in direktem Zusammenhang stand.³⁵⁶ Die untersuchte Passage aus seiner 1607 publizierten Kunsttheorie kann in einer Traditionslinie mit den bereits untersuchten Textstellen zur aristotelischen Seelentheorie und dem damit zusammenhängenden Begriff der Materie verstanden wer-

³⁵⁴ Vgl. dazu auch die Interpretation von Hochmann 2014, S. 73–74. Der frühneuzeitliche Diskurs entfachte sich an der Frage, worauf sich das ,besser‘ bzw. ,schlechter‘ bezieht. Zur Auslegung der Theorie Agucchis vgl. auch Mahon 1947; Ginzburg 1996.

³⁵⁵ Hochmann 2014, S. 73–74; zu Belloris Kunsttheorie vgl. etwa Enggass 1970, S. 5–8. – Zum Rekurs auf Quintilian in App. A.42 vgl. *Institutio Oratoria*, XII, 10, § 9.

³⁵⁶ Zur Funktion Zuccaris vgl. Marciari 2009, S. 197–223; Mahon 1947, S. 160–166. Muziano initiierte 1577 die Gründung der Akademie mithilfe von Papst Gregor XIII. und leitete diese bis zum Tode im Jahr 1592. Zur Beziehung von Borromeo und Zuccari vgl. Jones 1993, S. 27; dies. 2004b, S. 226. Nach Borromeos Rückkehr nach Mailand wurde Kardinal Francesco Maria del Monte ab 1595 dessen Nachfolger; zur Akademie vgl. auch Pevsner 1986, S. 67–75.

den. Wie bereits Vincenzo Danti und Lodovico Dolce äußert sich auch Zuccari zur Hierarchie von Lebensformen, die dem Kriterium biologischer ‚Lebendigkeit‘ und ‚Vitalität‘ folgen, wenngleich der *disegno* einen besonderen Stellenwert einnimmt (vgl. die Begriffsschöpfung *disegno interno/esterno*)³⁵⁷ – worauf hier allerdings nicht näher eingegangen werden soll. Die Theorie und Begriffsverwendung zur Beschaffenheit des Kosmos, der universalen Ordnung und der Analogie von Natur und Kunst speist sich sowohl aus (neu)platonischer als auch aus aristotelischer Naturlehre sowie aus ihren mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Interpretationen.³⁵⁸

Zuccari stellt in der relevanten Passage eine Analogie aus universaler Naturordnung und *disegno* her, entsprechend der Dialektik von Natur und Kunst. Dabei wird zunächst die äußere Form aller wahrnehmbaren Dinge, die der Ordnungen aller Kreaturen unterteilt: (1) die geistigen, (2) die materiellen und (3) die „in Materie eingetauchten/versunkenen“, welche wiederum einer fünfteiligen Ordnung unterliegen, die auf den aristotelischen Klassifikationen (und ihrer späteren Rezeption und Transformation) basieren.³⁵⁹ Die skizzierte Weltordnung gliedert sich in: (a) die vier Elemente (Feuer, Luft, Wasser und Erde), (b) die unbeseelten Dinge (Steine, Metalle, Farben und allge-

357 Vgl. dazu umfassend Pfisterer 1993: Der *disegno esterno* ist als „Form (im Gegensatz zur Materie, aber nicht losgelöst von ihr existent) aller natürlichen und künstlichen Gegenstände“ bzw. Ausführung zu verstehen, der *disegno interno* dagegen als inneres Bild/*concetto*/geistiger Entwurf, vgl. ebd. S. 250, 253, 266; zum Aufbau des Traktates vgl. ebd. S. 245; hier auch zur weiteren Interpretation, der Rezeptionsgeschichte und den Vorläufern der ‚Idea‘ Zuccaris. – Zur *idea* bei Vasari vgl. S. 124, hier auch allg. zu Begriff und Theorie des *disegno*.

358 Zum Verhältnis von (neu)platonischer und aristotelischer Lehre in der ‚Idea‘ Zuccaris vgl. Pfisterer 1993, S. 257–260, mit weiterführender Literatur vgl. ebd. S. 260, Anm. 43. – Die Naturphilosophie Giordano Brunos (ab den 1580ern) könnte einen Orientierungspunkt für die Theorie Zuccaris darstellen, v. a. bzgl. der Begriffe; dieser unterscheidet innere und äußere Formen der Natur, woraus sich *disegno interno* (als *forma spirituale* enthält es die Urbilder) und *disegno esterno* (Kunstwerk) in der entsprechenden Unterscheidung Zuccaris herleiten lassen. Bei Zuccari geht es dabei um das Wesen von Malerei, vgl. dazu umfassend Pfisterer 1993; vgl. auch Gachtgens 1996, S. 25; zu Giordano Bruno vgl. Leinkauf 2005, S. 201.

359 Leinkauf 2005, S. 21–24, 29–30; zur Rezeption der aristotelischen Theorie im Mittelalter vgl. Leinkauf 2005, S. 191–192; bzgl. Zuccaris Vokabular und Weltordnung vgl. auch das Naturverständnis von Thomas von Aquin, vgl. ebd.

mein Wetterphänomene wie Wolken oder Blitze) – man bemerke den Unterschied zur Definition Dantis –, (c) die einfachen und nicht vergänglichen Körper wie den Sternenhimmel, (d) die Pflanzen, die nähren, wachsen und zeugen (entsprechend der vegetativen Seele, vgl. die Texte von Dolce und Danti) und (e) die Sinneswesen, wozu weniger vollkommene Tiere (Muscheln, Ameisen), vollkommene Tiere (z. B. Hund, Löwe) und an höchster Stufe der vollkommene sowie denkvermögende Mensch mit unsterblicher Seele zählen.

Die sichtbare, gottgeschaffene Formenwelt (Himmel, Sterne, Wolken, Gewitter, Steine, Berge, Felder, Täler, Flüsse, Tiere etc.) könne von Malern und Bildhauern nach der Natur („al vivo“) geformt werden. Ein guter Maler solle alle Teile der Malerei berücksichtigen, zunächst die Figurendarstellung, danach auch „die Architekturdarstellung, Landschaften, Tiere, den Ort, die Jahreszeit“ und so weiter. Sofort wird mit Berufung auf Platon und Aristoteles betont, dass der menschliche Körper – vor allem das Gesicht – als der edelste, schönste und höchste nachzuahmende Teil der Natur zu verstehen ist und deshalb vor allem die Figurendarstellung zur großen Wertschätzung der Kunst beitrage, weshalb Porträts so hoch angesehen seien. Zur Verstärkung seines Argumentes führt Zuccari an, dass bei der Betrachtung von Bildern der Blick immer erst auf die menschliche Figur fällt, vor allem auf die Gesichter. Zuccari bezieht sich dabei auf die Analogien zwischen den Bestandteilen des Kosmos und denen des menschlichen Körpers. Der Mensch wird als Mikrokosmos³⁶⁰ und Abbild Gottes verstanden.³⁶¹

Mittels eines naturphilosophischen, sodann ästhetisch ausgelegten Argumentationsstranges propagiert Zuccari folglich eine stark figurorientierte Malerei, woraus sich eine klare Hierarchie von Bildsujet ableiten lässt – obwohl Pflanzen ein gewisser Grad der Beseeltheit zugestanden wird. Nicht zuletzt spiegelt sich diese implizit formulierte, absteigende Rangfolge von (1) Ereignisbild/Porträt, (2) Tierdarstellung, (3) Landschaft und (4) ‚toter‘ Materie im Œuvre Federico

360 Zur Metapher des Mikro-/Makrokosmos vgl. S. 221.

361 Vgl. Eusterschulte 1996, S. 82–85; Pfisterer 1993, S. 245: „Der Mensch ist Abbild des Schöpfers, insofern er sich wie dieser einen *Disegno interno* bildet“, vgl. auch ebd. S. 255ff.

Zuccaris.³⁶² Dies ist nicht mit der grundsätzlichen Kritik Zuccaris an den qualitativ mangelhaften Landschaftspartien italienischer Maler gleichzusetzen, was aus der figurenlastigen römischen Malpraxis resultiere (vgl. **App. A.43**).³⁶³

***Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Venedig 1612, Accademia della Crusca, Florenz)**

Um nun von der Textgattung der Kunstliteratur zu der des Lexikons zu wechseln, soll das früheste Dokument dieser Gattung, das *Vocabolario degli Accademici della Crusca* aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts angeführt werden. Es handelt sich dabei um das „erste eigenständige Kunstwörterbuch, welches mit Unterstützung der Accademia della Crusca erarbeitet wurde“. ³⁶⁴ Darin sind für unsere Untersuchung relevante Begriffe enthalten, die aber noch nicht im Zusammenhang mit den Bildgattungen zu verstehen sind. Im semantischen Umfeld des Begriffs ‚Land‘ beziehungsweise der ‚Landschaft‘ sind Definitionen von „campagna“, „bosco“, „natura“ und „veduta“ aufgeführt, der Begriff „paese“ wird aber lediglich ganz klassisch im Sinne von (geografischem oder politischem) Land, Region, Provinz oder Vaterland definiert. Ein Eintrag zu „genere“ taucht zwar auf, ist jedoch nicht auf den Bereich der Künste bezogen, sondern wird im ursprünglichen Sinne von ‚Art‘ oder ‚im Allgemeinen‘ verstanden. Mit „campagna“ (lat. *campus, ager*) ist, wie es auch später der Fall sein wird, eine weite Landschaft außerhalb der Zivilisation beziehungsweise eine landwirtschaftlich bebaute Fläche gemeint (vgl. **App. A.44**).³⁶⁵ Das Ausbleiben des Gattungsbegriffs verwundert umso mehr, wenn man bedenkt, dass das Wörterbuch

³⁶² Vgl. dazu auch die Argumentation von Gaehetgens 1996, S. 25.

³⁶³ Vgl. **Kap. II.2.1** u. **App. A.3.a.** – Zu **App. A.43**: Beim „aufrechten Menschen mit ausgespreizten Armen und Beinen“ handelt es sich um ein vitruvianisches Motiv, vgl. Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 2090, Anm. 2.

³⁶⁴ Pfisterer, Ulrich: „Enzyklopädien, Wörterbücher und Bibliographien zur Kunst“, in: Pfisterer 2011b, S. 106–110, hier S. 108. Frühere Texte bieten keine relevanten Vergleichsbegriffe, vgl. etwa Gerolamo Cardano, *De subtilitate* (1550); Ortensio Lando, *Sette Libri de' Cathalogi* (1552); T. Garzoni, *La Piazza Universale* (1587); Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique* (1695–1697). – ‚Crusca‘ ist im Sinne der *lingua commune* zu verstehen, vgl. http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html (30.03.2017).

³⁶⁵ Zu **App. A.44**: Die *veduta* steht in der Bedeutung des Sehens (*visus*) bzw. der Ansicht („Il vedere, vista. Latin. *visus, us.*“, zitiert nach Crusca 1623, S. 913).

genau auf die Zeit vor der Gattungshierarchie Vincenzo Giustinianis (1617–1618) datiert, welcher sich durch sein Vokabular mit der Differenzierung von „paese“ explizit auf die Bildform der Landschaft bezieht und zudem eine ganze Reihe von Landschaftsmalern nennt. Eine mögliche Erklärung für diese Diskrepanz liegt zum einen in der Entstehungsdauer von der Erstellung eines solchen Großprojektes bis zu seiner Publikation, die sich über mehrere Jahre oder Jahrzehnte hinziehen kann; zum anderen handelt es sich beim *Vocabolario* um eine allgemeinwissenschaftliche Kompilation, anders als das hochspezialisierte Kunstumfeld Giustinianis, dessen Fachvokabular womöglich noch keine Basis für eine normierte Begrifflichkeit außerhalb dieses Umfeldes bot.

Giovan Battista Marino, *La galeria del cavalier Marino. Distinta in pitture, e sculture* (Venedig 1620, verworfene Erstausgabe Venedig 1619)

Eine ganz andere Quelle möglichen Gattungsbewusstseins liegt in der Zusammenstellung der umfangreichen und im Seicento weit verbreiteten Bildgedichte des Barockdichters und zugleich Kunstkenners, Förderers und Kunstliebhabers Giovan Battista Marino.³⁶⁶ Dem selbsternannten Vorbild der *Eikones* des Philostrat folgend wird zunächst bereits mit dem Titel eine ekphrastische Gemäldegalerie suggeriert, die in Form von Bildgedichten³⁶⁷ im Versmaß präsentiert wird.³⁶⁸ Wie aber Marino im Vorwort darlegt, war die Intention des Gedichtzyklus nicht etwa, eine Art „Universalmuseum“ zu präsentieren, auch waren die Gedichte „nicht als Bildbeschreibungen geplant

³⁶⁶ Zu Marinos Sammeltätigkeit vgl. ders., *Briefe* (1623), etwa an den Malerfreund Bernardo Castello, darin sind v. a. Handzeichnungen und Kupferstiche behandelt; Marino erweist sich als Kenner der Zeichen- und Drucktechnik sowie des Kunsthandels, nicht zuletzt weil er seine eigene Kunstsammlung referiert, vgl. Schlosser 1985, S. 478; zum Thema der Malerei in Marinos *Galeria* und in den *Dicerie sacre* (1614) vgl. umfassend Stillers 2013; Marino 2009, S. 387–419, v. a. S. 398–416; Ackerman 1961, v. a. S. 330–336.

³⁶⁷ Vgl. Marino 2009, S. 387, 400.

³⁶⁸ Der Erstdruck von 1619 war fehlerhaft; die korrigierte Ausgabe von 1620 enthält den Zusatz *Seconda Impressione corretta dall'Autore*, beide Ausgaben ohne die geplanten Abbildungen; aus dem 17. Jh. sind weitere 18 Drucke nachweisbar; insgesamt sind 624 Gedichte enthalten, vgl. Stillers 2013, S. 7, 135–137; Marino 2009, S. 400.

oder gar als kunstkritische Auseinandersetzungen, sondern als von Bildern angeregte poetische Fantasien und geistreiche Einfälle“.³⁶⁹ Somit handelt es sich um eine imaginäre Gemäldegalerie, deren Bildgedichte sich nur zum Teil aus nachweislich realen Gemälden speisen.³⁷⁰ Marinos Idealgalerie ist Teil einer literarischen Gattung, die ein Pendant zu dem seit Beginn des 17. Jahrhunderts florierenden Bildthema des imaginären ‚Liebhaber-Kabinettes‘ (vgl. Kap. II.1) darstellt. Sowohl Bild als auch Text sind jeweils als Ausdruck eines kombinatorischen Geschmacks zu verstehen.³⁷¹

Vor diesem Hintergrund erstellt Marino eine Systematik thematischer Kategorien³⁷², die er dann mit vorwiegend imaginären Inhalten füllt. Der erste, der Malerei gewidmete Teil gliedert sich in die Bereiche (1) „favole“ (mythologische Themen), (2) „historie“ (religiöse Historien), in eine beachtliche Anzahl von (3) „ritratti“ (Porträts) sowie einigen wenigen (4) „capricci“ (geistreiche Einfälle).³⁷³ Dabei suggeriert der nach dem Gegenstandskriterium gegliederte Gedichtzyklus eine absteigende Rangfolge: „Die einzelnen Abteilungen der *Galeria* spiegeln gleichwohl die realen Verhältnisse einer barocken Kunstsammlung wider: Göttergeschichten und biblische Themen nehmen den höchsten Rang in der frühneuzeitlichen Gattungshierarchie ein, Porträts und Capricci (mitunter Stilleben) sind ihnen untergeord-

369 Guthmüller 2013, S. 136–137; vgl. auch Marino 2009, S. 3–4, 405–406; Cropper 1996, S. 77–79.

370 Der Zyklus der *favole* enthält 83 Gedichte, darin sind 72 verschiedene Motive von 44 verschiedenen Malern enthalten, davon ist Giovanni Baglione mit sechs Bildern der am häufigsten genannte Maler (u. a. auch Bernardo Castello und Mario Valesio mit je vier Werken), von 22 Malern nimmt Marino jeweils nur ein Bild auf, vgl. Guthmüller 2013, S. 150–151, Anm. 50. Vertreten sind auch Michelangelo, Raffael, Tizian, Agostino und Lodovico Carracci, Guido Reni und Caravaggio, vgl. Marino 2009, S. 401. Zum imaginären Inhalt vgl. ebd. S. 399–400.

371 Stoichiță 1998, S. 132; hier ausführlich zu Katalogen als literarischer Gattung, vgl. ebd. S. 125–132; vgl. auch Marino 2009, S. 401.

372 Guthmüller konstatiert, dass die Bilderordnung nicht „nach Malern, sondern, wie damals üblich, nach Themen“ erfolgte, vgl. Guthmüller 2013, S. 137–138. Auch Marx stellt fest, dass die „Hierarchie der Textgattungen“ sich „nach den Vorgaben der zeitgenössischen Kunsttheorie“ richte: „*Favole* und *historie sacre* rangieren klar vor *ritratti* und *capricci*, auch in Marinos eigener Wahrnehmung als Sammler“, vgl. Marx 2013, S. 50.

373 Vgl. dazu auch Marino 2009, S. 400. Zum Begriff *capriccio* (dt. Einfall) vgl. Vasari 2004, S. 198.

net. Auch die Hängung von zwei oder mehr Gemälden als Pendants aus zwei oder mehreren Werken entspricht den Gepflogenheiten der Sammlungen und den Wünschen ihrer Betrachter.³⁷⁴ Das grundsätzliche Bedürfnis nach einer Klassifikation und Bezeichnung von Bildgruppen, aber auch die spezifische Aufteilung speist sich offensichtlich aus zeitgenössischer Kunsttheorie und Ausstellungspraxis (vgl. [Kap. II.1](#)). Ein Beispiel dafür sind etwa die *uomini illustri* präsentierenden Porträtgalerien des Cinque- und Seicento, die zugleich in der Kunstliteratur als solche gruppiert werden.³⁷⁵

Nur Landschaftsdarstellungen spielen in der Galerie Marinos so gut wie keine Rolle, mit Ausnahme einer Stelle im Abschnitt „favole“.³⁷⁶ Dort lässt sich eine knappe Landschaftsreferenz im Kontext der Beschreibung eines Festmahls („banchetto“) in einem Garten finden. Thema ist der Wettstreit von Kunst und Natur (vgl. „Pinsel der Natur“), der sich zugunsten der Malkunst entscheidet – bezeichnet durch die Zeuxis-Referenz („Zum vorgetäuschten Mahl lockst du die Vögel [...] mit süßer Täuschung“).³⁷⁷ Es handelt sich dabei nachweislich um ein reales Werk von Cornelis Cornelisz van Haarlem (vgl. [App. A.45.a](#)).³⁷⁸

Für die besondere Wertschätzung auch ‚niederer‘ Bildgegenstände spricht die kleine Gruppe der „capricci“. Anhand von kunstvollen Insektendarstellungen und Früchtestillleben entfacht Marino den Wettstreit zwischen der Schönheit von Natur und Kunst, welcher stets zugunsten Letzterer entschieden wird. Gleichzeitig ist damit die idealisierende Nachahmungsweise der Malerei aufgerufen, wel-

374 Marino 2009, S. 401–402, 418. – Zu Pendants in Bildergalerien vgl. [Kap. II.2.1, S. 73](#) u. [S. 75](#).

375 Vgl. etwa die Beschreibungen der eigenen Sammlungen bei Paolo Gioivo (1546, vgl. [S. 61](#) u. [App. A.2](#)) und Federico Borromeo (1625, vgl. [Kap. II.2.1, S. 61](#) u. [App. A.3](#)); vgl. auch Herklotz 2013.

376 Für eine eingehende Analyse des poetischen Verfahrens in dieser Passage vgl. Guthmüller 2013.

377 Vgl. [S. 2](#).

378 Vgl. Marino 2009, S. 75. – Zu [App. A.45](#): Die Edition ist an den zweiten Druck von 1620 angelehnt, dementsprechend auch die Nummerierung der Gedichte.

che die Natur zu überhohen vermag.³⁷⁹ Das dem folgenden Gedicht zugrunde liegende *conchetto* – eine in der Barockpoetik „zugespitzte, stark verdichtete Gedankenführung oder Metaphorik“³⁸⁰ – besteht aus einer topischen Engführung von Naturschönheit und weiblicher Schönheit durch die zweifach weibliche Schöpferinstanz. Mit der Bewunderung von mimetisch-täuschenden Obst- und Früchtestillleben rekurriert Marino zudem auch hier auf die Zeuxis-Anekdote des Plinius³⁸¹ und die hohe Konjunktur zeitgenössischer Stillleben in den privaten Kunstsammlungen seit dem ausgehenden Cinquecento. Grundlage dessen ist stets die *meraviglia*-Ästhetik (vgl. [App. A.45.b](#)).³⁸²

Noch deutlicher gestaltet sich die Reflexion über die Wirkungsästhetik von Malerei in einer metaphorischen Beschreibung des Sehvorgangs und Affektiertheit des Bildbetrachters.³⁸³ Der stechende Rüssel einer in höchster mimetischer Qualität dargestellten Stechmücke des Malers Giovan Battista Castello wird als Anlass für eine Analogisierung der Malerei mit dem Pfeil Amors verwendet.³⁸⁴ Das Pfeilmotiv veranschaulicht „jene Wirkungen, die Worte, Gemälde, Skulpturen oder auch imaginierte Bilder im Rezipienten auslösen können.“³⁸⁵ Denn „[a]rgute

379 Zur Nachahmungstheorie vgl. S. 339 u. S. 367.

380 Marino 2009, S. 397.

381 Vgl. S. 2.

382 Zur *meraviglia*-Ästhetik ab etwa 1570 vgl. Pfisterer 2011a, S. 17. Zum *meraviglia*-Begriff vgl. Vasari 2004, S. 283–285. – Zum Gedicht „3 Früchte – von einer Malerin“ in [App. A.45.b](#) vgl. exemplarisch Fede Galizias *Früchtestilleben* (1607, Privatbesitz), Abb. bei Marino 2009, S. 284–285.

383 Für eine Diskussion dieser Reflexion in der *Galeria* vgl. Marino 2009, S. 387–416, v. a. S. 387, 407.

384 Zum literarischen Topos des Pfeilmotivs vgl. Ott 2013, S. 109–111; hier auch eine umfassende Gedichtinterpretation. Eine weitere Deutungsebene, die hier nicht weiterverfolgt werden kann, besteht darin, dass „in der [Literatur] der italienischen Renaissance [...] das Motiv des treffenden Pfeils wohl vielfach als Visualisierung des ‚aptum‘ verstanden“ wurde. Das Bild kann dabei „umfunktioniert“ werden, „um das klassische Diktat der Stilhierarchie zu relativieren.“ So plädiert bereits Tasso (*La Cavaletta overo de la poesia toscana*, 1585) „für eine Mischung der Stillagen. Gerade der unvorhergesehene Wechsel von einer Tonart zur anderen erzeuge nämlich durch das Überraschungsmoment eine desto größere Wirkung“, vgl. Ott 2013, S. 110–111.

385 Ott 2013, S. 115.

[scharfsinnige] Wortpfeile³⁸⁶ beleben und stacheln den Leser an, sie sollen ihn „nicht nur emotional berühren, sondern geradezu in ihn eindringen und in seinem Bewusstsein etwas verändern“.³⁸⁷ ‚Scharfsinnige‘ Malerei, so auch die Dichtung Marinos, bewegt folglich zu visuellem Vergnügen (*diletto*) und gipfelt idealerweise „im erkennenden Staunen über diesen Prozess“.³⁸⁸ *Stupore* oder *meraviglia* sind dabei „immer doppelgesichtig: eine intellektuelle Leistung der Erkenntnis und ein dies begleitender Affekt.“³⁸⁹ So wird ersichtlich, dass die Intention der *Galeria* gerade nicht in der Ekphrasis liegt, vielmehr geht es darum, eine „Reflexion über die Wirkung mentaler Bilder zu inszenieren – vermittelt eines Betrachters, dessen reflexives, imaginatives und affektives Vermögen sich an Sprach-, Kunst- und Gedankenbildern entzündet.“³⁹⁰ Diese verborgene Zielsetzung von Marinos poetischer Bildergalerie findet ihr reflexives Symbol im Motiv des Pfeils.³⁹¹ Das Ausbleiben „ekphrastischer Absichten“ ist schließlich als rhetorische Strategie zu verstehen, „die dem Leser die Möglichkeit eröffnet, die visuelle Leerstelle mit eigener Imagination zu füllen, sich ein Bild aus dem eigenen Reservoir der in der Erinnerung gespeicherten Kunstwerke vor Augen zu stellen.“³⁹² (vgl. [App. A.45.c](#))

Nicht zuletzt erinnert das auf die Darstellungsqualität kleiner Dinge Bezug nehmende Kunstvokabular³⁹³ in der Bildgruppe der „capricci“ (z. B. „feingezeichnet die Flügel“, „so feine Linien“, „hübscher kleiner Falter“, „Biene, zarte Meisterin“) an die Wertschätzung der *cose piccole* in der italienischen Kunsttheorie des Cinque- und Seicento wie etwa in der fünften Kategorie der Malereiabhandlung Vincenzo Giustinianis (vgl. [Kap. V.2.2](#)).

386 Ebd. S. 130–131.

387 Ebd. Vgl. auch Rosen 2013, v. a. S. 322, in Bezug auf die Konzepte von Marino und Caravaggio.

388 Marino 2009, S. 395–396.

389 Ebd. Zum „Staunen als idealtypische Betrachterreaktion“ vgl. auch Oy-Marra 2013.

390 Vgl. bereits die Interpretation bei Stillers 2006, hier S. 249.

391 Ott 2013, S. 114.

392 Marino 2009, S. 410. Zu Ambiguität durch ‚visuelle Leerstellen‘ in der Malerei vgl. umfassend Pfisterer 2012a, S. 50.

393 Zum Kunstvokabular und zur Kunstmetaphorik vgl. auch Marino 2009, S. 411, 415.

Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (Rom 1617–1621)

Die in verschiedenen Redaktionen vorhandene Abhandlung Giulio Mancinis, eines römischen Arztes und Kunstliebhabers³⁹⁴, datiert auf den Entstehungszeitraum 1617 bis 1621³⁹⁵ und ist somit zeitgleich mit dem *Discorso sopra la pittura* Vincenzo Giustinianis (1617–1618) entstanden. Beide waren Kunstliebhaber, Sammler und Verfasser kunsttheoretischer Schriften, insofern rührt auch Mancinis Perspektive und Zugang zur Malerei aus der Sammlungspraxis her, was einen direkten Vergleich beider Texte ermöglicht. Im Rahmen der idealen Sammlungsbeschreibungen hatten wir bereits eine Passage bezüglich der idealen Anbringungsorte der jeweiligen Bildtypen untersucht (vgl. [Kap. II.2.3](#)).³⁹⁶ Im folgenden Abschnitt wird uns zunächst interessieren, wie sich Mancini der naturphilosophischen Begriffe und Kategorien der universalen Ordnung der Natur bedient, was bereits bei Lodovico Dolce, Vincenzo Danti und Federico Zuccari von Relevanz war. Darüber hinaus wird diese Thematik durch eine ganz eigene Art der Malereihierarchie erweitert. Es handelt sich dabei um eines der frühesten Dokumente einer Gattungshierarchie, das zeitlich zwischen Lomazzo und Giustiniani angesiedelt ist (vgl. Schema in [Abb. 110c](#)). Die nach inhaltlichen Unterscheidungen generierte Rangfolge ist als Teil jener italienischen Kunsttheorie zu verstehen, an der sich die spätere Malereidoktrin der Académie Royale in Paris orientiert.³⁹⁷ Wie jedoch zu zeigen ist, spielt in der Theorie Mancinis die Landschaftsmalerei eine ganz besondere Rolle, die ihr später nicht mehr zugestanden wird.

Für unsere Untersuchung ist zunächst das siebte Kapitel des ersten Buches aufschlussreich, in dem eine ungewöhnliche Aufteilung der nachahmbaren Dinge erfolgt, aus denen „die Arten der Malerei [...] hervorgehen.“ Die möglichen Bildgegenstände stellen somit Differen-

394 Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. IX. – Umfassend zum Werk und der Person Mancinis vgl. ebd., Bd. 2; Mahon 1947; Gage 2011.

395 Lediglich der Kunstführer *Viaggio per Roma* datiert auf 1623–1624, Teil I u. II der *Considerazioni* datieren auf 1617–1621, vgl. Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. XV; zu den unterschiedlichen Fassungen und Manuskripten vgl. ebd. S. XVff.

396 Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 5ff.

397 Vgl. dazu Pommier 1998, S. 170–171.

zierungskriterien für die unterschiedlichen Malereiarten („le specie della pittura“) dar, was unserem heutigen Verständnis der Bildgattungen zunächst einmal sehr nahekommt. Die Gegenstände der Nachahmung – wie bereits im Kontext von grafisch repräsentierten Gattungssystematiken besprochen (vgl. [Kap. V.1.1](#)) – bilden die Reihenfolge: (1) einfache Landschaft („paese semplice“), (2) komponierte Landschaft („paese composto“), (3) Mensch/Figuredarstellung/Bildnis („ritratto“), (4) Ereignisbild/Historie („historia“). Auffällig ist, dass die Landschaft zwei der vier Bereiche einnimmt und zudem gleich an erster Stelle genannt ist. Eine vergleichbare Klassifizierung der Bildthemen weist beispielsweise das bereits besprochene Werk Giovan Battista Marinis (1620) auf, zumal es sich ebenso um die Einschätzung eines Laien auf dem Gebiet der Malerei handelt. Interessant sind dabei die völlig unterschiedlichen Bildkategorien. Marino unterschied die Bereiche „favole“ (mythologische Themen), „historie“ (religiöse Historien), „ritratti“ (Porträts) und „capricci“ (geistreiche Einfälle). Im großen Unterschied dazu stellt Mancini vor allem die Landschaft durch ihre Stellung und Doppelnennung heraus. Die dritte und vierte Kategorie, die des Bildnisses und der Historie, entsprechen den Begriffskategorien Marinis, werden aber auch für die Landschaftsmodi fruchtbar gemacht: Figuren, mit oder ohne Handlung, bestimmen den Charakter von Landschaftsbildern.

In aufsteigender Rangfolge stellt die erste Art des Landschaftsbildes (1) eine einfache Landschaft ohne Bäume oder andere beseelte Dinge dar (nur Erde, Wasser und Luft)³⁹⁸, lediglich mit einer vegetativen (nährenden) Seele im Vergleich zur wahrnehmungsfähigen Seele von Pflanzen und Tieren und zusätzlich der denkvermögenden Seele des Menschen. Diese Bildform würde dem Betrachter kein Vergnügen bereiten. Die zweite Art von Landschaftsbildern (2) beinhaltet beseelte Dinge wie etwa Bäume, wieder aber keine Figuren; als Beispiel hierfür werden Bühnenprospekte genannt. Die dritte und vierte Art beschreibt die des perfekten Landschaftsbildes, welche sich aus der Einfügung von Figuredarstellungen (3) ohne Handlung sowie (4) mit Handlung ergibt.

³⁹⁸ Vgl. auch die Passage bei Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 316–317.

Im Grunde fungiert die Landschaft in der Malereisystematik Mancinis als *das* universale Bildthema, in das die Bildbestandteile Flora, Fauna, Figuren und Architekturelemente inseriert werden können (vgl. **App. A.46.a**). Die Unterteilung dieser Bestandteile erinnert an die Differenzierung Giustinianis und zuvor noch Lomazzos, bei Giustiniani aber vielmehr als eigenständiges Bildthema. Im Unterschied zu Giustiniani aber besteht nach Mancini die Vollkommenheit der Malerei in der Idealisierung der Natur. Giustiniani dagegen konstatiert lediglich gegensätzliche Nachahmungsarten (mimetisch versus idealisierend) und Neigungen der Maler, wenngleich in seinen Augen die Verbindung von Natur und Idee zur Vollkommenheit der Kunst führe. Giustinianis Abhandlung ist insofern als Gegenposition zu den Vertretern des klassischen Ideals wie Mancini, Agucchi und später Bellori zu verstehen.³⁹⁹

Mancini fasst mittels eines Diagramms die vier Kategorien (1 bis 4) seiner Malereisystematik zusammen (vgl. Schema in **Abb. 110c**), die nicht zuletzt mit den Tagen und Stufen der Schöpfung in Verbindung gesehen werden können:

- [1] Natürlich und seelenlos: die einfache Landschaft
- [2] mit wahrnehmungsfähiger Seele: komponierte Landschaft
- [3] mit denkvermögender Seele: höhere Stufe der komponierten Landschaft
- [4] all das zusammen: höchste Stufe der komponierten Landschaft.⁴⁰⁰

Am Ende des ersten Teils der *Considerazioni sulla pittura* ist eine grafische Visualisierung dieser Theorie in Form einer Baumsystematik enthalten (**Abb. 111**), welche bereits für die Hypothese einer taxonomischen Denkweise als Voraussetzung für eine Gattungsauffäche-

399 Zur Gegenüberstellung der Positionen Giustinianis u. Mancinis vgl. Ebert-Schifferer 1994, S. 103–104; zu Belloris Position vgl. etwa Dempsey 1993; Enggass 1970, S. 5–8; zu Agucchis und Mancinis Theorien vgl. etwa ebd. S. 24–26, 33–37; vgl. auch Mancini 1956–1957, Bd. 2.

400 Originalübersetzung der Autorin. „[N]aturale senz’anima: il paese semplice/ con anima sensitiva: paese composto/ con anima intellettiva: più composto/ di tutte queste cose insieme: molto più composto.“ Originaltext zitiert nach Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 149.

rung eine wichtige Rolle gespielt hatte (vgl. Kap. V.1.1). Entsprechend der Verästelungen auf der rechten Seite, ausgehend vom „paese molto più composto“, geht Mancini genauer auf den Bildaufbau der perfekt komponierten Landschaft (4) ein. Diese soll in Vorder-, Mittel- und Hintergrund eingeteilt sein, was an Lomazzos Differenzierung der Bildgründe erinnert, und die jeweils geeigneten Bildelemente (je nach Größe, Position, Hell-Dunkel-Verteilung) aufweist. Es handelt sich dabei um eine „Technik der gestaffelten Flachlandschaft, die das Auge durch zahlreiche bildparallele Streifen ertasten kann“.⁴⁰¹ Diese „gängige Technik in der Praxis der Landschaftsmaler“⁴⁰² wird verwendet, um Tiefe zu erzeugen. Dabei soll die Handlung von vorne nach hinten stetig abnehmen, damit das Auge im Hintergrund ruhen und sich so erholen kann („ricreazione“). Ein gelungenes Landschaftsbild soll deshalb eine heitere, vergnügliche („diletto“/„dilettare“) und visuell entspannende Wirkung aufweisen. In den Vordergrund sind grundsätzlich Bildgegenstände zu positionieren, „derer kunstfertige[n] Imitation man sich erfreuen könne, also nahsichtige Objekte wie Tiere, Bäume“⁴⁰³ und so weiter. Entsprechend riet bereits van Mander dazu, große Bäume möglichst im Bildvordergrund zu positionieren, um so Tiefenräumlichkeit zu evozieren.⁴⁰⁴ Den Mittelgrund sollen dagegen zur Erholung des Auges schwächere Farben und „in Wirklichkeit große Objekte wie Städte, Seen und Berge“ einnehmen, die „ohne Ermüdung in ihrer Kleinheit ganz leicht als Stellvertreter der realen angesehen werden könnten“.⁴⁰⁵ Eine terminologische Parallele zur Malereisystematik Giustinianis besteht hier in den „großen Ansichten“ („cose grandi“); auch Giustiniani verortete damit Architektur- sowie Landschaftsansichten im siebten *modo*. Nur im Hintergrund, so Mancini, soll so wenig wie möglich zu erkennen sein, damit dort „keine Aktion des Auges gefragt“ ist und so der „Blick die Ruhe und damit die größte Erholung“⁴⁰⁶ bei der Betrachtung erlangt. Ein damit zusammenhän-

401 Michalsky 2014, S. 33–34.

402 Ebd.

403 Ebd.

404 Michalsky 2011, v. a. S. 143–144, 159; im Detail zu van Mander vgl. ebd. S. 167–175.

405 Ebd. S. 144.

406 Ebd.

gender Topos der Beschreibung von Landschaft und der Landschaftsbeschreibung ist die beruhigende sowie heilende Wirkung der Farbgebung, vor allem der Farbe Grün (vgl. Kap. III.2).

Die Gliederung der Bildgründe eines Landschaftsbildes erinnert entfernt an die zweigliedrige Differenzierung Vincenzo Giustinianis (vgl. Kap. V.2.2) in eine nah- und fernsichtige Landschaft, wobei Mancini die Unterscheidung auf ein und dasselbe Bild bezieht, Giustiniani dagegen unterschiedliche Arten der Landschaftsmalerei intendiert. Mancinis Theorie verweist auf die Farbperspektive, die mit Bildrezeption und Wirkungsästhetik in enger Verbindung steht.⁴⁰⁷ „Das Alternieren von hellen und dunklen Zonen im Bild wurde in Landschaftsbildern ab 1600 geradezu Mode“⁴⁰⁸, anders als in den Überschaulandschaften des 16. Jahrhunderts mit einer endlosen undifferenzierten Ferne.⁴⁰⁹ Die zentrale Funktion einer derartigen perfekten Landschaftsanlage war die „Suggestion eines wahrscheinlichen Anblickes“⁴¹⁰, um so den Betrachter darin zu involvieren. Exemplarisch hierfür sind die Landschaften Jan Brueghels d. Ä. zu nennen, was mit Mancinis Aufzählung flämischer Landschaftsmaler übereinstimmt (vgl. App. A.46.b).⁴¹¹

Daran schließt die Besprechung des „ritratto“ und der „historia“ an. Zudem ist in einer ersten kürzeren Fassung (*Discorso di pittura*)⁴¹² des Werkes eine knappe Aufzählung von (herausragenden) Künstlern auf unterschiedlichen Gebieten der Malerei („specie di pitture“), von Werken, Malweisen und zuletzt Anbringungsorten in Rom (ohne Bildbeschreibungen) sowie Regeln diesbezüglich enthalten. Ganz konkret unterscheidet Mancini in seiner „Epoche“ (ca. 1560 bis 1624) vier Malschulen (a bis d) entsprechend den vier ‚Malarten‘ („varietà

407 Vgl. Michalsky 2014, S. 33.

408 Ebd.

409 Vgl. Michalsky 2011, S. 140–146.

410 Ebd. S. 159, vgl. auch ebd. S. 132.

411 Ebd. v. a. S. 143–144, 159; Michalsky 2014, S. 33–34. – Zum Begriff *fantasia* in App. A.46 vgl. Vasari 2004, S. 251–255, zu übersetzen mit ‚Fantasie‘ oder ‚Einbildungskraft‘.

412 Vgl. Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 291–346; diese sind auch in Teil I–II der letzten Fassung aufgeführt, jedoch in anderer Darstellung, die ‚Epochen‘ etwa weniger explizit; zu den unterschiedlichen Fassungen und Manuskripten vgl. ebd. S. XVff.

di dipingere“)⁴¹³, basierend auf der Farbgebung, Landschaftsmalerei und perspektivischen Darstellung. Die Aufteilung erfolgt also nach Landschaftssorten und Landschaftsmalern. Vertreter der großen Malschulen seien in abnehmender Rangfolge die Carracci, Caravaggio (für seine naturnahe Darstellung), Giuseppe Cesari (genannt ‚il Cavaliere d’Arpino‘; für die Anmut und Bewegung) sowie Cristoforo Roncalli (genannt ‚il Pomarancio‘, ohne Nachfolger). Auch weitere Künstler hätten in bestimmten Bereichen der Malerei herausgeragt wie etwa Agostino Tassi auf dem Gebiet der Seestürme oder Adam Elsheimer mit seinen kleinformatigen Landschaftsbildern (App. A.46.c).⁴¹⁴ Schließlich ist Mancinis Malereisystematik mit einem Teil der Kriterien Giustinianis vergleichbar, welcher ebenfalls Malereibestandteile, Bildmedien/künstlerische Techniken und Bildgegenstände unterscheidet und zudem größtenteils dieselben Künstler anführt (vgl. Kap. V.2.2).

Johann Heinrich Alsted, *Encyclopaedia* (Herborn 1630)

Die 1630 in Deutschland erschienene *Encyclopaedia* des Universalgelehrten Heinrich Alsted stellt „eines der größten Enzyklopädie-Projekte des 17. Jahrhunderts“⁴¹⁵ dar. Es enthält „Einträge zu Malerei und Skulptur, die aber unter die *artes mechanicae* gruppiert sind“.⁴¹⁶ Unter dem Stichwort der „scenographica“, dem perspektivischen Zeichnen, sind die Bestandteile und Grundlagen der Malerei benannt. Im Zuge dessen finden auch die „genera picturae“ Erwähnung, womit verschiedenste Maltechniken (Enkaustik, Glasmalerei etc.) sowie die Unter-

413 Vgl. Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 294–307; zu den Malschulen vgl. auch Teil I, ebd. S. 108–111.

414 Vgl. ebd. S. 310–316, 321–326.

415 Siegel 2011, S. 288.

416 Pfisterer, Ulrich: „Enzyklopädien, Wörterbücher und Bibliographien zur Kunst“, in: Pfisterer 2011b, S. 106–110, hier S. 107; vgl. auch Serrai 1991, Bd. 2, S. 120–144. Zur historischen Entwicklung der mechanischen Künste vgl. Meier-Staubach 1995; Serrai 1991, Bd. 2, S. 120–144; Bacher 2000b; speziell zu den mechanischen Künsten bei H. Alsted vgl. Bacher 2000a, S. 49: „*Artes mechanicae* sind bei Alsted grundsätzlich alle werktätigen Künste. Sie sind nur grob in einfache Handwerke, technische Künste und ‚naturbezogene‘ Beschäftigungen unterteilt.“ Die *Scenographica* tritt hier als Spezialgebiet der *Zographia* (Malkunst) auf. Zur Stellung der Malerei im System der Künste vgl. Pfisterer, Ulrich: „Paragone“, in: Ueding 1992–2015, Bd. 6 (2003), S. 528–533; vgl. auch Andratschke 2010, S. 263–265.

scheidung von Skulptur und Malerei gemeint sind. Da Alsted der Malerei zugleich eine irdische und eine göttliche Natur zuschreibt, zählt er zu den darstellbaren Dingen primär Menschen, Tiere und Pflanzen (vgl. [App. A.47](#)). Die sich im Zusammenhang mit der frühneuzeitlichen Enzyklopädistik und Universalwissenschaft herausbildende grafische Visualisierung von Wissen in Form von Baumdiagrammen hatten wir bereits vor dem Hintergrund des neuen taxonomischen Denkraums um 1600 skizziert (vgl. [Kap. V.1.1](#) und [Abb. 96](#), [Abb. 97](#), [Abb. 98b](#), [Abb. 109](#)). Vor allem im umfassenden Werk Alsteds kommt diese Art der grafischen Ordnungssystematik besonders zum Tragen, eine neuartige Begriffsdefinition oder Gattungsunterteilung der Malerei ist darin allerdings nicht enthalten.

Malereisystematiken im Vergleich: Lomazzo – Giustiniani – Mancini

Als Zwischenergebnis des schriftlich fixierten Gattungsdiskurses lässt sich festhalten, dass im 16. und frühen 17. Jahrhundert zum einen das Bedürfnis nach einer Gruppierung beziehungsweise Klassifizierung von Malerei nach bestimmten Kriterien bestand, wie etwa nach Gegenstand, Funktion (z. B. sakral/profan), Malereibestandteilen, künstlerischer Technik/Bildmedium, Stil/Mal- oder Nachahmungsweise und Bildqualität; zum anderen ist das Phänomen einer Rangordnung/Hierarchisierung nach diesen oder anderen Kriterien nachweisbar. Der Gegenstand eines Bildes spielt dabei fast immer eine Rolle, meist jedoch in Kombination mit anderen Bewertungskategorien. Anders verhält es sich mit der Gattungsdifferenzierung nach dem alleinigen Gegenstandskriterium bei André Félibien ab 1667. Zwar besteht bereits seit dem 14. Jahrhundert die sprachliche Unterscheidung von *figure* und (*h*)*istorie*, aber erst mit Alberti (*De Pictura*, 1435) wurde die Beschreibung der „formalen und ästhetischen Anforderungen an ein solches Ereignisbild (*historia*) ausführlich beschrieben und dieses im zweiten Buch seines Malertraktates als die ‚bedeutendste Aufgabe‘ des Malers definiert⁴¹⁷, worunter christliche Themen, antike Mythologie und Allegorien fallen. Dabei ging es Alberti aber nicht um eine Gat-

417 Pfisterer 2002, S. 95–98, hier S. 95.

tungshierarchie, sondern um eine regelhafte Bildkomposition, „deren komplexeste Anwendung das Ereignisbild darstellt.“⁴¹⁸ Die Kriterien hierfür umfassen die täuschende Lebendigkeit, die Vielfalt (*copia*), den Abwechslungsreichtum (*varietas*) und die Angemessenheit, zudem soll ein gutes Bild „das Auge des Betrachters erfreuen als auch seine Seele (zur Tugend) bewegen“.⁴¹⁹ Auf Albertis *historia*-Begriff folgte jedenfalls keine lineare Entwicklung der Historie als höchste Bildgattung, denn in der Beurteilung Vasaris und Dolces lag die Vollkommenheit der Malerei gerade in den Einzelfiguren (*figure*) Michelangelos. Angestrebtes Ideal der Renaissancekünstler in Italien war ein *uomo universale*, der alle Bereiche der Kunst unter dem gemeinsamen Nenner des *disegno* als Aufgabe eines Künstlers verstand und eben kein Spezialistentum anstrebte, wie es sich in der Zeit um 1600 herausbildet.⁴²⁰

Erstmals werden die Anfänge einer „umfassenden Gattungssystematik“⁴²¹ im 1584 publizierten *Trattato dell'arte della pittura* Giovanni Paolo Lomazzos greifbar, wenngleich nur in einigen Abschnitten.⁴²² Lomazzos Ausführungen stellen zugleich einen wichtigen Vorläufer für die systematische Ausdifferenzierung und Hierarchisierung der Malereidisziplinen in Vincenzo Giustinianis *Discorso sopra la pittura* dar. Als einziger weiterer, vergleichbarer Quellentext sind die *Considerazioni sulla pittura* Giulio Mancinis von 1617 bis 1621 (vgl. auch [Kap. II.2.3](#), [III.1.2](#)) anzuführen. Die wenige Jahre nach dem *Discorso* verfasste Abhandlung weist zunächst einmal Parallelen zu den Thematiken Giustinianis auf. Sie enthält eine Aufzählung von Künstlern und Kunstwerken sowie von Bildgegenständen und herausragenden Malern auf unterschiedlichen Gebieten der Malerei („specie di pitture“)⁴²³, wobei sich die Künstlernamen mit dem *Discorso* größtenteils überschneiden. Grundsätzlich liegt der Malereisystematik Mancinis

418 Ebd. S. 103–104.

419 Ebd. Für Albertis Traktat vgl. Alberti 2002.

420 Pfisterer 2002, S. 95–98. Vgl. dazu etwa Leonardo da Vincis Forderung der Allseitigkeit im *Trattato della pittura* (ca. 1492–1510).

421 Vgl. Pfisterer 2002, S. 95.

422 Vgl. Ebd.

423 Vgl. auch die erste kürzere Fassung (*Discorso di pittura*), Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 291–346.

eine Unterscheidung nach künstlerisch-technischen sowie inhaltlichen Kriterien zugrunde – folglich eine Differenzierung nach Bildmedium und Gegenstand, nicht jedoch nach Malweise/Stil. Unabhängig davon, ob sich Mancini und Giustiniani tatsächlich zu kunstbezogenen Fragen ausgetauscht haben⁴²⁴, macht eine Gegenüberstellung der Texte jedenfalls differenzierte Reflexionen zur Landschaftsmalerei im Kunstumfeld Roms evident.

Für eine vergleichende Übersicht der Malereisystematiken Lomazzos, Giustinianis und Mancinis ist der Blick auf eine nummerierte, schematische Darstellung hilfreich (Abb. 110a–Abb. 110c). Lomazzo formuliert ein ausführliches Gattungsspektrum, das vorwiegend auf dem Gegenstandskriterium beruht. Da die einzelnen Kategorien als autonome Bildthemen verstanden werden, ist hier noch am ehesten von ‚Bildgattungen‘ in unserem heutigen Sinne die Rede. Es handelt sich dabei um eine inkonsequente und deshalb vermutlich wertfreie Rangfolge der Sujets Historie, Architekturansicht, Figuren, Tiere, Farbgebung, Symbole, Landschaft, Kunsthandwerk, Grottesken und zuletzt die ‚Idee‘ als grundlegendem Malereiprinzip. Einzig die Kategorien der ‚Farbgebung‘ und ‚Idee‘ als Fähigkeiten oder Anforderungen an einen Maler fallen aus der sonst inhaltlichen Bestimmungsebene heraus. Lomazzo führt jeweils eine ganze Bandbreite an thematischen Untergattungen auf. Die zahlreichen Landschaftstypen (Waldlandschaft, Meereslandschaft etc.) werden nach räumlichen Kriterien (vgl. Bildgründe, fern/nah), nach Stimmung und nach topografischen Kriterien differenziert – was nur im Punkt der Entfernung von Giustiniani aufgegriffen wird („paesi vicini e lontani“).

Anders verhält es sich in Mancinis Malereisystematik (Abb. 110c), in der die Kategorie der Landschaft eine zentrale Rolle spielt. Zunächst findet eine Unterteilung der Malerei in Schulen, Techniken und Sujets statt; die Kategorie der Landschaftsmalerei folgt sodann der aristotelischen Klassifikation der Natur, womit die Darstellung von figuralen

⁴²⁴ Der nachweisliche Austausch von Literaten, Malern und Kunstsammlern – mitunter G. Mancini – in Francesco Maria del Montes Museum im Palazzo Avogadro in der Via di Ripetta legt diese Vermutung zumindest nahe, vgl. dazu S. 83.

Ereignisbildern den höchsten aller Landschaftstypen bildet, im Gegensatz zu unbeseelten, ‚reinen‘ Landschaftskompositionen. Die Frage nach dem Verhältnis von Figur und Landschaft wird bei Giustiniani und Lomazzo nicht thematisiert. Eine Gemeinsamkeit der Überlegungen Lomazzos und Mancinis liegt dagegen in der Differenzierung der Bildsorten nach Anbringungsorten.

Es lässt sich festhalten, dass Giustinianis theoretische Überlegungen deshalb über die Gattungsreflexionen Lomazzos und Mancinis hinausgehen, weil erstens eine eigenständige Abhandlung vorliegt und sich zweitens die Gattungssystematik Giustinianis deutlich ausdifferenzierter und weit über das Gegenstandskriterium hinausgehend gestaltet. Die Kategorien folgen technisch-künstlerischen Verfahren, propädeutischen, formalästhetischen sowie stilistischen Kriterien (vgl. [Abb. 110a](#)). Die zwölf *modi* des *Discorso sopra la pittura* sind schließlich nicht als normative oder gar programmatische Rangfolge von ‚Bildgattungen‘ zu verstehen, sondern als Stufenleiter zur Vollkommenheit der Malerei. Gerade darin mag auch ein Grund für das Fehlen der Gattungsbegriffe (*genere/generi*) liegen – ganz abgesehen davon, dass der Terminus zu diesem Zeitpunkt weder in der Kunstliteratur noch lexikografisch in dieser Bedeutung nachweisbar ist.

3.2 Diskrepanz zwischen Norm und Praxis

Die bisherige Untersuchung des text- und bildbasierten Gattungsdiskurses sollte anhand unterschiedlicher, nebeneinander existierender Positionen eine grundsätzliche Diskrepanz bewusst machen; diese ist zwischen den normativen Forderungen der zeitgenössischen Kunsttheorie einerseits und der künstlerischen Praxis sowie Vorliebe privater Auftraggeber und Sammler von Landschaftsbildern und anderen ‚niederer‘ Bildgattungen (Stilleben, Alltagsszenen)⁴²⁵ andererseits auszumachen, was bereits von der Forschung herausgestellt wurde.⁴²⁶

425 Vgl. etwa die Untersuchung zum Bildtypus der ‚Blumenkranzmadonna‘ im Kontext von Galeriebildern in [Kap. II.1.2](#).

426 Dazu umfassend Rosen 2010, S. 265–270; dies. 2011; dies. 2009; vgl. auch Goodchild 1998; Michalsky 2011, S. 163–164.

Die vielfältigen, neuen Ausformungen von Malereikategorien sind als Antrieb der Gattungsdiskussion zu verstehen: Zum einen bestehen weiterhin die klassischen Auftragswünsche von Staat und Kirche, die primär auf profane, mythologische und religiöse Historienbilder, Allegorien sowie repräsentative oder humanistische Porträts von den akademisch ausgebildeten Malern ausgerichtet waren; zum anderen steigen parallel dazu Produktion und Nachfrage nach Bildern kleineren oder mittleren Formates und somit mobiler, leicht veräußerbarer Sammlerbilder (u. a. Kabinettbilder) für den privaten Raum.⁴²⁷ Parallel zum Sammlungswesen verändert sich auch die Ausstellungspraxis um 1600. Als Repräsentant dieser Veränderungen kommentiert Vincenzo Giustiniani im *Discorso sopra la pittura* die neue Marktdynamik, beziehungsweise auf das Sammlungswesen zu Beginn des 17. Jahrhunderts:

[...] [W]ahrhaftig eine des Staunens und der Betrachtung würdige Tatsache sind aber die große Anzahl von ordentlichen Malern und die vielen Personen, die mit großer Familie ein offenes Haus halten und sogar noch Überfluss haben und dies alles auf der Grundlage der Malkunst in ihren verschiedenen Stilarten und Erfindungen. Nicht allein in Rom, in Venedig und in anderen Teilen Italiens, sondern auch in Flandern und in Frankreich ist es in jüngerer Zeit zur Gewohnheit geworden, die Paläste vollständig mit Bildern auszuhängen [...] und diese neue Sitte erbringt großen Vorteil für den Absatz der Werke der Maler, denen in der Zukunft noch größerer Nutzen als heute zukommen wird [...].⁴²⁸

Rezeption und Wertschätzung der neuen Sammlerbilder richten sich primär nach den (zusammenhängenden) Kriterien des visuellen Genusses (*voluptas*), der Qualität (*qualità*) und/oder Schwierigkeit (*difficoltà*) einer Darstellung, was vor allem auf Landschaftsbilder, Stillleben, ‚Genreszenen‘ – meist in Form von Gattungsmischungen – zutrifft. Wie Valeska von Rosen konstatiert, ist „das Oszillieren eines Werkes zwischen zwei Gattungen [...] grundsätzlich nichts Unge-

⁴²⁷ Mai 1991, S. 36.

⁴²⁸ Dt. Übersetzung zitiert nach Conti 1987, S. 200; zur Interpretation dieser Passage vgl. Kap. V.2.2; vgl. auch Mai 1991, S. 36; für die gesamte Passage und den Originaltext vgl. App. B.

wöhnliches. Gattungen liegen selten und schon gar nicht in der Phase ihrer Genese ausschließlich in reiner Form vor.⁴²⁹ Diese Beobachtung, so Rosen, gilt „auch für die *per se* heterogene Gattung der Genremalerei, was solche Werke verdeutlichen können, die sich an der Grenze zwischen Genre und Porträt, Genre und Stilleben [...] bewegen.“⁴³⁰ Exemplarisch hierfür lassen sich Caravaggios *Lautenspieler* (Abb. 1) oder Jan Brueghels Typus der *Madonna im Blumenkranz* (Abb. 21, Abb. 22) als Synthese aus Bildnis und Stilleben sowie Paul Brils *Selbstbildnis* (Abb. 27) als Kombination von Porträt und Genrebild anführen. Ein prägnantes Beispiel für die Oszillation eines Werkes zwischen Genredarstellung, Stilleben und religiöser Historie liegt dem Thema *Christus bei Maria und Martha* in den Antwerpener Bildern von Pieter Aertsen (1552–1553, Abb. 112, Abb. 113) zugrunde sowie nach Vorbild dessen später auch der Thematik bei Pieter de Bloot (1637).⁴³¹ Dabei handelt es sich um die Kategorie der sogenannten ‚Küchenstücke‘, in denen ein prominentes und bildfüllendes Stilleben aus unterschiedlichsten Nahrungsmitteln und Gegenständen im Vordergrund zu sehen ist, die religiöse Szene dagegen verschwindend klein im Hintergrund. Zwar könnte das Stilleben als moralisierende Allegorie auf die weltlichen Bedürfnisse (u. a. sexualisierte Symbolik) und als Vanitasmotiv gedeutet werden, die Dominanz der ‚niedereren‘ Gattung – als Bestandteil der Gattungsmischung – zeugt aber vom dezidierten Interesse seitens Maler und Sammler.

429 Rosen 2009, S. 34.

430 Ebd.

431 Vgl. die Auflistung möglicher Mischformen bei Boehm 2005 (zuvor Boehm 1985), S. 40–41: Vincenzo Campi, *Christus im Hause der Maria und Martha*, 2. Hälfte 16. Jh. (relig. Historie – Genre – Stilleben – Typenporträt); Bartolomeo Bimbi, *Stilleben mit Kirschen*, 1699 (Landschaft – Stilleben); Vincenzo Campi, *Früchteverkäuferin*, ca. 1580, und Giuseppe Recco, *Fischstilleben*, nach 1650 (Landschaft – Stilleben – Genre); A. Carracci, *Bobnesser*, 1584–1585 (Stilleben – Porträt); Paolo Antonio Barbieri, *Gewürzladen*, 1637 (Genre – Stilleben); Mario Nuzzi, *Selbstbildnis an der Staffelei*, 1658–1659 (Selbstporträt – Atelierbild – Stilleben); Andrea Belvedere, *Winde und Schneeball am Wasser*, 2. Hälfte 17. Jh. (Stilleben – Landschaft); Bartolomeo Bimbi, *Birnen*, nach 1650 (Architekturbild – Stilleben); vgl. dazu auch Kat. Ausst. *Das italienische Stilleben. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Kunsthau Zürich 1964, Mailand 1965. – Zu den Genrebildern Aertsens im Kontext des Kunstmarktes in Antwerpen vgl. Honig, Elizabeth A.: *Painting & the market in early modern Antwerp*, New Haven (Conn.) u. a. 1998.

Wie bereits aus dem Auftragswunsch Federico Borromeos zu Beginn des 17. Jahrhunderts nach dem Bildtypus der ‚Blumenkranzmadonna‘ hervorging (vgl. [Kap. II.2.1](#)), ließ sich die neue Wertschätzung und Erweiterung des Bildwürdigen auch an der deutlich höheren Vergütung für die Blumenmalerei Jan Brueghels d. Ä. gegenüber der des Figurenteils seines Malerkollegen ermesen. Hendrick van Balen etwa erhielt nachweislich nur zwölf Philippi (Münzen), Brueghel dagegen 284 Philippi des Kaufpreises, was zugleich auf das steigende Prestige der Landschafts-, Stilleben- und Genremaler hinweist.⁴³² Sowohl Aertsens als auch Brueghels neuartige Ikonografien können als Nivellierung geistlicher und weltlicher Themen verstanden werden, mehr noch als ein Oszillieren zwischen sakral und profan. Bedenkt man die gegenreformatorischen Forderungen an das Decorum religiöser Malerei, bedurften derartig ambige Bildstrukturen einer Legitimation.⁴³³ Nicht nur für Borromeo dürfte diese darin bestanden haben, dass die ‚niedereren‘ Gattungen als Verweis auf die religiöse Bildsphäre gelesen werden konnten, oder zumindest über die Augenlust hinaus noch eine weitere Bedeutungsebene generierten (z. B. Vanitasthematik/Meditation über Schöpfung, vgl. [Kap. IV.3.1](#)).

Brueghels Bildtypus der Blumenkranzmadonna ist auch in einem anderen Zusammenhang für die Spezialisierung der Maler und neue Bildwürdigkeit von ‚niedereren‘ Gattungen um 1600 signifikant. Desse Galerieansicht mit der *Allegorie des Gesichts- und Geruchssinnes* (1617–1618, [Abb. 14](#)) ist im Auftrag der Stadt Antwerpen für die Habsburger als Teil einer Serie der *Fünf Sinne* entstanden. Unter der Leitung Brueghels stammen die Figurendarstellungen aus der Kollaboration mit Peter Paul Rubens, die Bilder im Bild wurden dagegen von den jeweiligen zwölf Malern der Originalbilder (Rubens, Snyders, Jan Brueghel d. Ä. etc.) ausgeführt. Brueghels eigene *Blumenkranzmadonna* als Bild im Bild ist rechts unten auf dem Boden platziert und mit einem Zettel versehen, der eine Art Signatur des Gesamtbildes darstellt und somit das professionelle und soziale Prestige Brueghels als

⁴³² Stoichiță 1998, S. 98–99. – Zum Bild vgl. [Kap. IV.3.1](#).

⁴³³ Zur Legitimation vgl. Rosen 2012b, S. 10. Zum literaturwissenschaftlichen Ursprung des Nivellierungsbegriffs vgl. Schulz-Buschhaus 1985.

Maler ‚niederer Sujets‘ unterstreicht. Wie bereits Daniel Arasse bezüglich dieses Werkes vermerkte, läuft all das der fünfzig Jahre später verfassten Gattungsnormierung André Félibiens zuwider.⁴³⁴ Eine entsprechende Tendenz zeichnet sich in der italienischen Kunsttheorie schon seit Anfang des 17. Jahrhunderts ab, wofür die Gegner des vermeintlichen ‚Naturalismus‘ und zugleich Repräsentanten der idealisierenden Nachahmungstheorie stehen.

Die deutlichste kunsttheoretische Gegenposition dazu nimmt der private Sammler und Kunstförderer Vincenzo Giustiniani ein, was durch seine Sammlungsinteressen bestätigt wird, wie etwa dem hochgeschätzten *Lautenspieler* von Caravaggio (Abb. 1). Gerade wenn es sich um kleinformatige Bilder und eine minutiöse, ins Detail gehende Malerei handelt, waren Stilleben jeglicher Art, Landschaftsbilder im weitesten Sinne sowie Alltagsszenen (‚Genrebilder‘) besonders beliebt. Die erwünschten Funktionen reichen vom *meraviglia*-Effekt⁴³⁵ über Wissensformen bis hin zu einem meditativen Nutzen, stets im Kontext des privaten Gebrauches. Auch noch dreißig Jahre später scheint ein besonders kleines Format gemalter Bildgegenstände auf gesamt-europäischer Ebene für Staunen gesorgt zu haben. Wie dem Bericht Edward Norgates über die Landschaftsmalerei der Niederlande in der Abhandlung *Miniature or The Art of Limning* (1650) zu entnehmen ist, war Adam Elsheimer unter den Italienern als „Teufel der kleinen Dinge“⁴³⁶ bekannt.

Das visuelle Vergnügen (*voluptas*) des Betrachters, etwa aus dem Abwechslungsreichtum und der Vielfalt einer Landschaft oder ihrer ambigen Bildstruktur entspringend, liegt der Gattungsfrage zugrunde: Augenlust kann als Erklärung für die Konstituierung rangniedriger Bildgattungen und für deren Darstellungswürdigkeit verstanden werden. Zwar wird der Genuss erst im 18. Jahrhundert voll theoretisiert, seine Ausformungen aber werden bereits lange zuvor verschriftlicht

⁴³⁴ Arasse 2000, S. 40–43.

⁴³⁵ Zur *meraviglia*-Ästhetik ab etwa 1570 vgl. Pfisterer 2011a, S. 17. Zum *meraviglia*-Begriff vgl. Vasari 2004, S. 283–285.

⁴³⁶ „Diavolo per gli cose piccole“, vgl. Busch 1997, S. 132.

(vgl. Kap. IV.1.1–IV.1.2). Alberti benennt 1435 (*De Pictura*) den von einer bestimmten *historia* ausgehenden visuellen Genuss (*voluptas*), was sich hauptsächlich auf die Vielfalt (*copia*) und den Abwechslungsreichtum (*varietas*) der Bildgegenstände bezieht. Vor allem aber wird die Landschaft (*i lontani*) als Grund für das Vergnügen an einer *historia* gewertet, was sich auch in Albertis *De re aedificatoria* (1452) bestätigt: Unter den drei möglichen Bildtypen wird primär die Landschaft für den visuellen Genuss als ausschlaggebend wahrgenommen.⁴³⁷

Konträr zu den Dynamiken des italienischen und gesamteuropäischen Kunstmarktes seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert verhält es sich mit den Bestrebungen der teils institutionalisierten Kunsttheorie in Italien und Frankreich. In theoretischen Abhandlungen verfestigt sich ab 1667 eine normative Gattungshierarchie. Vor allem mit der Begründung der Pariser Kunstakademie werden Staat und Kirche zum primären Auftraggeber von repräsentativen, politischen Historien und Porträts. Die figurendominierte Malerei folgt vor allem den klassischen Idealen und folglich den Bewertungskriterien der Gemütsbewegung (*affetto*), Würde (*dignitas*), Erfindung (*idea*), Grazie (*grazia*), Angemessenheit (*decorum*) und damit natürlich auch dem klassischen Ideal der Antike. Wieder ist Alberti (*De Pictura*, 1435) als Begründer dieser Kategorien für ein gelungenes Bild zu verstehen, demzufolge „deren komplexeste Anwendung das Ereignisbild darstellt.“⁴³⁸

Die offensichtliche Diskrepanz zwischen Norm und Praxis führt im Zeitraum von etwa 1600 bis 1650 zu einem regelrechten Gattungstreit, der sich parallel zur Verlagerung der europäischen Kunstzentren von Italien auch auf Frankreich ausweitete. Zwar ist die Polarität der Bewertungskriterien *voluptas* und *dignitas* – beide sind zugleich als primäres Movens von Bildbetrachtung zu verstehen – in der Kunsttheorie nie explizit beschrieben worden.⁴³⁹ Wie aber die Gegenüber-

437 Arasse 2000, S. 47–48. – Vgl. auch S. 101–102 u. S. 145–151; vgl. zur Passage auch Gombrich 1985, S. 149. Zu ‚Wirkung‘ und ‚Genuss‘ bei Alberti vgl. Alberti 2002, S. 36–40.

438 Pfisterer 2002, S. 103–104. Für Albertis Traktat vgl. Alberti 2002.

439 Vgl. dazu die These von Arasse 2000, S. 48–51, zum Zusammenhang mit dem *ut pictura poesis*-Diktum des Horaz. – Zum Diktum vgl. S. 184.

stellung der Positionen aus Cinque- und Seicento offenlegt, scheint ein Paradigmenwechsel in der Bewertung von Malerei stattgefunden zu haben: Die aristotelische Klassifikation der Natur (u. a. Seelentheorie)⁴⁴⁰, verbunden mit einem moralischen Anspruch an Kunst (*dignitas, decorum, virtus*), verschiebt sich hin zu einer formalästhetischen Wertschätzung, basierend auf dem Entstehungsprozess, dem Qualitätskriterium und der künstlerischen Expertise.⁴⁴¹ Vergleicht man etwa die Positionen Vincenzo Dantis (1567, Kap. V.3.1) und Vincenzo Giustinianis (1617–1618, Kap. V.2.2, V.2.3), ist zwar jeweils das Kriterium der *difficoltà* von Relevanz, wird aber grundsätzlich konträr verstanden: Was bei Danti noch auf der Komplexität oder Beschaffenheit des darzustellenden Objektes beruhte (belebter, komplexer, mehrgliedriger Körper in Bewegung), wird von Giustiniani insofern invertiert, als dass gerade die virtuose Darstellung eines einfachen (unter Umständen unbelebten) Gegenstandes das künstlerische Können herausfordere. Oder anders gesagt: Ging es Danti noch um die Beschaffenheit des Gegenstandes (*res*) als ausschlaggebendes Kriterium, verweist Giustiniani vielmehr auf die Beschaffenheit der künstlerischen Umsetzung (*verba/artificium*), unabhängig von der ‚Ranghöhe‘ des Referenten. Insofern scheint im frühneuzeitlichen Bewertungsmaßstab von Kunst eine Bedeutungsverschiebung vom Objekt (*res*) hin zu seiner spezifischen Darstellungsweise (*verba*) stattgefunden zu haben, was sich im Gattungsdiskurs der Jahrzehnte um 1600 verdichtet. Ein Ausdruck dessen findet sich auch in der literarischen Barockposition der *meraviglia*-Ästhetik, so etwa bei Giovan Battista Marino sowie in der Ästhetik der Vielfalt, in welcher die Hierarchie der Gegenstände auf ähnliche Weise mittels des Stils nivelliert wird.⁴⁴² Erst vor diesem Hintergrund

440 Vgl. Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura* (1557); Vincenzo Danti, *Trattato delle perfette proporzioni* (1567); Federico Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, I (1607); Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, I (1617–1621), vgl. Kap. V.3.1. Zu den aristotelischen Klassifikationen vgl. S. 256f.

441 Zum moralischen Wert konträr zu den formalen Kriterien im *Discorso sopra la pittura* V. Giustinianis vgl. Bizoni 1995, S. 10; auch Haskell interpretiert den ästhetischen Wert von Bildern, konträr zum Bildinhalt, als Grundlage des künstlerischen Geschmacks von Giustiniani und gleichgesinnter Connaisseurs bzw. Sammler, vgl. Haskell 1996, S. 187–188.

442 Zur literarischen Ästhetik der Vielfalt und *meraviglia*-Poetik vgl. Mehlretter 2013, S. 350–351, mit weiterführender Literatur; zur „konzeptistischen Gattungsmischung

wird deutlich, wie etwa der *Obstkorb* (Abb. 20) oder ein Blumenstillleben (Abb. 1) Caravaggios von den Betrachtern und Sammlern der Zeit für ihre Virtuosität bewundert und in der Malereisystematik eines Giustiniani einen hohen Rang einnehmen konnten.

Ich fasse die entscheidenden Aspekte zusammen: Der Effekt des Staunens und der Überraschung (*meraviglia*)⁴⁴³ galt dem zeitgenössischen Betrachter als ein konstitutiver Bestandteil des visuellen Genusses (*voluptas*) und trägt somit um 1600 vor dem Hintergrund der neuen Marktmechanismen und Privatsammlungen zur Erweiterung der Bildgattungen ‚nach unten‘ bei. *Meraviglia* wird dabei primär durch die Bewertungskategorien der Schwierigkeit (*difficoltà*), Qualität (*qualità*) und Vielfalt (*varietà*) erzeugt. Letztere ist zugleich auf dem Gebiet der Literatur als Barockposition zu verstehen, indem auf ähnliche Weise die dadurch erzeugte *meraviglia* des Stils (*verba*) die Hierarchie der Gegenstände (*res*) nivelliert. Der Effekt von Staunen und Überraschung wird in der Malerei auf verschiedene Art und Weise erzeugt, hängt aber meist gerade mit diesem Aufbrechen der „Form-Inhalt-Adäquanzen“⁴⁴⁴ zusammen. Gemeint ist eine Auflösung der Interdependenz von Bildthema und Darstellungsweise, wie sie das Decorum erfordert.⁴⁴⁵ Die Äußerungen dessen sind vielfältig und reichen von Ambiguitäten im Bild (religiös/profan), ironischen Brechungen (vgl. Frühwerk Caravaggios) und optischen Illusionen (vgl.

sowie -nivellierung“ der Register in der Literatur, speziell der Lyrik (*res – concetto – verba*) vgl. die theoretische Formulierung bei Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico* (1594); vgl. dazu Schulz-Buschhaus 1985, S. 229. Vgl. dazu auch Rosen 2013, S. 323: Vor dem Hintergrund der „konzeptistische[n] Gattungsmischung“ in der „alle Genera sozusagen nivelliert werden, um darauf nach einem neuen Prinzip, das nichts mehr mit der Dignität ihrer Themen zu tun hat, geordnet und bewertet zu werden“, wird deutlich wie Caravaggio „solche Techniken [mitunter] für profane Sujets wie den *Lautenspieler* [...] nutzt“. – Zum späteren Überraschungsstil (*meraviglia*-Ästhetik) vgl. Giovan Battista Marino, dazu etwa Regn, Gerhard: „Marino“, in: *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, hg. von Julian Nida-Rümelin u. Monika Betzler, Stuttgart 1998, S. 538–543.

443 Zum *meraviglia*-Begriff vgl. Vasari 2004, S. 283–285, zu übersetzen mit ‚Wunder‘, aber auch ‚Herrlichkeit, Erstaunen‘.

444 Rosen 2010, S. 270.

445 Ebd. S. 265–270, vgl. auch die Einleitung; vgl. zum Verhältnis zwischen *res* und *verba* bzw. *signa* in diesem Zusammenhang vgl. auch Rosen 2009, S. 16–19.

Trompe-l'Œil-Stilleben) über wahrnehmungspsychologische Phänomene (vgl. bereits Tizians *macchie*, Kap. IV.1.2), das humorvolle Unterlaufen der Normen (vgl. Entdeckung des Bildwitzes in Bildern der ‚Bamboccianti‘, vgl. weiterer Abschnitt) bis hin zu neuen Form-Inhalt-Kombinationen wie etwa einem ‚niederer‘ Gegenstand in ‚hohem‘ Stil (vgl. Brueghels *Maus mit Rosenzweig und Insekten*, Abb. 23; Caravaggios *Obstkorb*, Abb. 20). Die Ausformungen von *voluptas* (und zugleich *meraviglia*) – als zentrale Sehkategorie um 1600 und zugleich dichotomes Gegenstück zur *dignitas* – führt folglich zu einer grundlegenden, nicht selten subversiven Veränderung und Ausdifferenzierung des Gattungsspektrums um 1600. Die Formen der Ambiguität, der *meraviglia* und des bewussten Unterlaufens des Decorum mittels einer Auflösung der Interdependenz von Form und Inhalt beschränken sich aber nicht nur auf die ‚rangniederer‘ Sujets, wozu Landschaft, Stilleben und kleine oder leblose Gegenstände im Allgemeinen (*cose piccole*) zählen; auch das Historienbild sollte als Medium für die Veränderung des Gattungsschemas um 1600 fungieren. Die gattungskonstituierenden Bildstrategien gilt es im Folgenden exemplarisch genauer zu betrachten.

Natur versus Idee

Die Diskrepanz zwischen normativer Theorie und realem Kunstmarkt äußert sich vielfältig, beruht aber durchgehend auf der in der Kunsttheorie herausgestellten Dichotomie von niederem und hohem Stil und somit den Malerei- und Nachahmungsprinzipien von Naturvorbild und Idealisierung:⁴⁴⁶ Die vermeintlich ‚reine Naturnachahmung‘ und somit intellektuell nicht herausfordernde Beschäftigung mit Stilleben und Landschaftsmalerei bildet den Kontrast zu der Intellekt erfordernden ‚Idee‘⁴⁴⁷ als Grundlage für die Historienmalerei und die damit verbundene Affektenlehre, indem die Natur durch die Malerei überhöht wird.⁴⁴⁸ Für diese galten große Formate als angemessen, was zugleich auf die Interdependenz von Anbringungsort und Bildthema

⁴⁴⁶ Zu diesen Prinzipien vgl. Mai 1991, v. a. S. 39–44; Levine 1991; Dempsey 1993.

⁴⁴⁷ Zum Begriff *idea* vgl. Vasari 2004, S. 226–229. – Vgl. auch S. 124.

⁴⁴⁸ Gaechtgens 1996, S. 16–22, zur Affektenlehre vgl. ebd. S. 26; zu dieser Thematik bei Alberti vgl. ebd. S. 79–83.

bei Vitruv rekurriert. So waren für Paläste Darstellungen großer Taten und wichtiger Ereignisse angemessen, ein Landhaus sollten dagegen bäuerliche und ländliche Szenen schmücken (vgl. Kap. II.2.3). Die Bevorzugung der idealisierenden *imitatio*-Lehre schlägt sich so bereits in der Abwertung nordalpiner Landschaftsmalerei im Cinquecento als vermeintlich ‚reine Naturnachahmung‘ etwa in den Schriften Francisco de Holandas, Paolo Pinos oder Vasaris nieder.⁴⁴⁹

Die kunsttheoretische Debatte um Naturalismus und Klassizismus in der ersten Hälfte des Seicento wird auf produktionsästhetischer Ebene exemplarisch anhand zweier Polemiken widergespiegelt: zum einen durch die Gegenüberstellung von Annibale Carracci als Vertreter des ‚hohen Stils‘ und Michelangelo Merisi da Caravaggio als Vertreter des ‚niederen Stils‘; zum anderen durch die herbe Kritik an der Künstlergruppe, der sogenannten ‚Bamboccianti‘ im Rom der 1630er- bis 1650er-Jahre, welche erst etwa ein Jahrzehnt nach Giustinianis Gattungshierarchie der Malereiarten einsetzt. Da zu dieser Gruppe auch Nachfolger Caravaggios zählten, ergeben sich Berührungspunkte beider Polemiken. Die Positionen sind vielfältig und reichen von einer Höherbewertung von Naturalismus oder Klassizismus bis hin zu einer Gleichbewertung beider Malereiprinzipien. Vor diesem Hintergrund ist auch der *Discorso sopra la pittura* Vincenzo Giustinianis zu lesen: Die höchste Stufe der Malerei wird als Verbindung von Natur und Idee gesehen, „die mit Neigung nach der ein oder anderen Seite sowohl Caravaggio wie Guido Reni und Annibale Carracci zugestanden wird“.⁴⁵⁰ Dabei handelt es sich folglich um eine Mittelposition, wenngleich für Giustiniani vor allem Caravaggio die Vollkommenheit der Kunst verkörpert. Zeitgleich beschreibt Giulio Mancini in den *Considerazioni sulla pittura* (1617–1621) vier Modi und zugleich Schulen der Malerei, „von der einfachen Nachahmung und der Landschaftsmalerei bis zur komplexen Historie [...] mit Caravaggio [und] Annibale Carracci an der Spitze“.⁴⁵¹ Dennoch fällt bei Mancini das „Kunsturteil allmählich zugunsten eines neuen Klassizismus“ aus, wie

⁴⁴⁹ Zur *imitatio naturae* in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vgl. Eusterschulte 2000.

⁴⁵⁰ Vgl. Mai 1991, S. 39–40.

⁴⁵¹ Ebd. S. 40.

Ekkehard Mai konstatiert.⁴⁵² Anders verhält es sich mit dem Urteil Giovanni Bagliones, der in der *Vita Caravaggios* von 1642 „dann sehr viel deutlicher den Umschwung zum akademisch-dogmatischen Hochstil zu erkennen [gibt], auch wenn er Caravaggios Größe akzeptiert. Vor allem den jungen Nachfolgern fehle es an schöner Idee, Grazie, Decorum und rechter Zeichnung. Sie seien unfähig [...], eine *historia* zu bringen, weil sie nichts vom Adel der Kunst verstünden.“⁴⁵³ Daran anschließend ergreift auch „der mit Domenichino befreundete Bologneser Prälat Giovanni Battista Agucchi [deutlich Partei], dessen schon 1607 bis 1615 geschriebener, aber erst 1646 fragmentarisch veröffentlichter *Trattato della Pittura* in der Nachfolge Paleottis für die neorenaissance *Idea del bello e del perfetto* eintrat. Für ihn waren die Carracci und ihre Akademie Maßstab der hohen Kunst“⁴⁵⁴, im Gegensatz zu den aus der Antike bekannten *rhyparographos*.⁴⁵⁵ „Von hier aus ist es dann zu den einschlägigen Urteilen der italienischen Chronisten des Klassizismus bei Passeri, Bellori, Malvasia, Baldinucci und Pascoli nicht mehr weit“⁴⁵⁶, wie Ekkehard Mai erläutert.

Die klassizistische Position Andrea Sacchis und Giovanni Battista Passeris (1673, „*genere bassi inconvenienti al bel decoro della Pittura*“ bezüglich Pieter van Laer, genannt ‚Bamboccio‘), somit Kritiker auch der ‚Bamboccianti‘, findet Niederschlag in der *idea*-Lehre Giovanni Pietro Belloris (*L'idea del pittore*, 1664; *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672). Zusammen mit Carlo Cesare Malvasia (1678) und Filippo Baldinucci (1681) gehören sie in Italien zu den „Vertretern des klassischen Ideals“ und der „akademischen Hochkunst [...] Domenichinos, Poussins, Renis, Sacchis, Marattas“⁴⁵⁷ und Guercinos. Der hohe Stil (*maniera grande*) wurde in Italien praktisch und theo-

452 Ebd. S. 39.

453 Ebd. S. 40.

454 Ebd.

455 Vgl. S. 253–254, hier auch zum folgenreichen Wortspiel des Plinius. – Zum Begriff *idea* und *idea delle bellezze* bei Alberti vgl. Vasari 2004, S. 226–229. – Vgl. auch S. 124.

456 Mai 1991, S. 40; vgl. auch ders. 2002b, S. 163; zu Agucchis *idea della bellezza* vgl. Mahon 1947, v. a. S. 109–154; zusammenfassend zu den Positionen vgl. etwa Dempsey 1993; in Form eines Quellenkommentars vgl. Enggass 1970.

457 Mai 1991, S. 40–41; vgl. auch ders. 2002b, S. 151.

retisch, mit Bezug auf Raffael, basierend auf der *imitatio*-Lehre und der Angemessenheit von Form und Ausdruck (*decorum* vgl. Alberti, Vasari, Dolce) etabliert.⁴⁵⁸ Höchstes Ziel dieser Malerei war die ‚Idee der Schönheit‘⁴⁵⁹ und somit die Vollendung der Natur durch die Kunst. Bellori argumentiert aufgrund des notwendigen höheren Wissens und technischen Könnens sowie der Affektenlehre (*affetti*) für den höchsten Rang der Historie, wobei er zwischen historischem oder religiösem Ereignisbild (*istoria*) und mythologischem Thema (*favola*) differenziert.⁴⁶⁰ Im Kontext der italienischen Chronisten des Klassizismus (Passeri, Bellori, Malvasia, Baldinucci) „emanzipierte sich zumal die französische Kunsttheorie von Poussin über Félibien, Le Brun, Testelin, und Roger de Piles bis Gerard de Lairesse und Dandré Bardon“, so „war der *grand goût* und das *sujet noble* noch über das ganze 18. Jahrhundert hinaus bis zum Beginn des 19. an den Kunstakademien verpflichtend für die Hierarchie der Gattungen geworden“⁴⁶¹, auch wenn die Debatten über das Kolorit einen Geschmackswandel mit sich brachten (‚Rubenisten‘ für Farbe versus ‚Poussinisten‘ für Linie).⁴⁶²

Die Kategorie der Landschaftsmalerei wird vor dem Hintergrund dieses theoretischen Malereidiskurses durch ein Neuheitskonzept Annibale Carraccis zu einer neuen Darstellungswürdigkeit erhoben. Historienbilder, somit Taten von Göttern und Menschen, gelten in der klassischen Kunsttheorie als einzige Rechtfertigung für die Darstellung der die Figuren umgebenden Landschaft im Bild. Die Kritik im Cinquecento richtet sich insofern an die niederländischen Landschaftsmaler, die sich auf ein ‚niederes Beiwerk‘ (*parergon*) spezialisiert hätten. Annibale reagiert auf das *Decorum* mit dem innovativen Konzept einer Synthese von Flächen- und Raumkomposition, was durch die Eta-

458 Mai 1991, S. 39–40. – Zur frühneuzeitlichen Theorie des *Decorum* als Angemessenheit vgl. S. 244. – Zum Begriff *maniera*, zu übersetzen mit ‚Stil‘, aber auch ‚Art, Weise‘, vgl. Vasari 2004, S. 267–271.

459 Zu den Begriffen *idea/idea delle bellezze* bei Alberti vgl. Vasari 2004, S. 226–229. – Vgl. auch S. 124.

460 Gaechtens 1996, S. 166–173; Girardi 2011, S. 132.

461 Mai 1991, S. 40, 42; vgl. auch ders. 2002b, S. 163; Białostocki 1961.

462 Busch 1997, S. 165. – Vgl. auch S. 459f. Im Detail zur Gattungstheorie in Frankreich vgl. Kap. V.3.3.

blierung der Bologneser Accademia degli Incamminati (zuvor Accademia dei Desiderosi) durch ihn, seinen Bruder Agostino und deren Vater Lodovico Carracci weit verbreitet wurde.⁴⁶³ Ein „affektwirksames Spannungsverhältnis zwischen Figur und Landschaft“ wird dadurch erzeugt, dass alle Bildteile in eine durchkomponierte, „streng axiale und geometrisch präzise Komposition“⁴⁶⁴ eingebunden sind. Durch ein „ausgewogene[s] Verhältnis zwischen den Vertikalen der Bäume und den Horizontalen der einzelnen Raumschichten werde[n] zugleich [eine neuartige] Geschlossenheit des Bildes und der Einheit des dargestellten Raums“⁴⁶⁵ erreicht. Die harmonische Einfügung der Figuren in die Landschaft ist aus dem Landschaftskonzept der Niederländer seit Jan Brueghel d. Ä. entnommen.⁴⁶⁶ Annibales Landschaften liegt so eine „visuell glaubwürdige Formel für die Strukturierung des Raums, die die reale Welt suggeriert“⁴⁶⁷, zugrunde, welche als „klassische Landschaft“ bezeichnet wird.⁴⁶⁸ Zentral für Annibales frühe Schaffensperioden ist das theoretische Problem einer Entwicklung von Landschaft in Form einer vollkommen harmonisch konzipierten Komposition mittels einer neuen Raumerschließung. Exemplarisch hierfür ist die Lünette mit der *Flucht nach Ägypten* (ca. 1603–1604, Abb. 114) im Palazzo Doria Pamphilj in Rom zu nennen, die in der Forschungsliteratur zum Inbegriff der klassischen Landschaft wurde.⁴⁶⁹ Annibale ist es damit gelungen, im Medium der Landschaftsmalerei der theoretischen Anforderung eines Überhöhens der reinen Naturnachahmung (*dal vero*) durch die ‚Idee‘ gerecht zu werden, gleichzeitig aber nicht ‚gegen die Natur‘ zu arbeiten, das heißt von der Wahrheit abzuweichen.⁴⁷⁰

Die so neu gewonnene Darstellungswürdigkeit der Landschaft ist im Kontext der Neuheitskonzepte um 1600 und einer damit verbunde-

463 Vgl. dazu S. 436. Zu Giovanni Battista Agucchi's *Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia* (1602) als Begründung der klassischen Landschaftsbeschreibung vgl. Busch 1997, S. 108–118. Zur Malereireform der Carracci im weiteren Sinne vgl. Keazor 2007.

464 Büttner 2006, S. 130.

465 Ebd.

466 Ebd.

467 Ebd. S. 127, 130; vgl. auch Sternberg-Schmitz 2005, S. 26, mit weiterführender Literatur.

468 Büttner 2006, S. 127, 130.

469 Sternberg-Schmitz 2005, S. 95–97, 159.

470 Lagerlöf 1990, S. 6.

nen Gattungserweiterung ‚nach unten‘ zu verstehen. Vor dem Hintergrund des veränderten Kunstmarktes und der Vorliebe privater Sammler in dieser Zeit, werden Natur- und Landschaftskonzepte im Bild zu einer neuen Art des intellektuellen Reflexionsmediums für Sammler sowie Künstler, was nicht zuletzt auch mit literarischen Vorlagen für die Figurenthematik zusammenhängt.⁴⁷¹

Ironisierung und Subversion

Auch mit Rekurs auf die Darstellungstradition der Figurenmalerei prägt Annibale Carracci die Veränderung des Gattungsschemas um 1600 bedeutend mit, indem er in seinem Frühwerk gleichzeitig die Gattungshierarchie als auch die stilistische Hierarchie unterläuft.⁴⁷² Die neuartige Genredarstellung eines *Fleischerladens* von 1582–1583⁴⁷³ (Abb. 115) auf großem Format – traditionell angemessen für die Historienmalerei – löste bei den Zeitgenossen Annibales große Kritik aus, die sich um die Stilhöhe von Bildern sorgte. Angeprangert wurde, dass seine Malerei „einzig auf der unmittelbaren, durch keine Kunst gefilterten Naturnachahmung“⁴⁷⁴ beruhe. Das Neuartige lag darin begründet, dass Annibale in Abgrenzung zur künstlerischen Naturüberhöhung des Manierismus, „das einfache Volk im scheinbar unmittelbaren Zugriff

471 Ebd. S. 3–4; zu den literarischen Vorlagen vgl. auch Busch 1997, S. 108–110, vgl. Agucchi *Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia* (1602); Thimann 2011, S. 428, hier im Kontext von Lodovico Carraccis Erneuerung des Historienbildes um 1600 (vgl. *Erminia bei den Hirten*, 1602) im Zusammenhang mit Tassos *Gerusalemme Liberata*.

472 Arasse 2000, S. 36–39. Plinius d. Ä., *Historia Naturalis*, Buch XXXV, 37. – Zum *historia*-Begriff bei Alberti vgl. S. 382 u. S. 387; zur Unterteilung der Malerei bei Alberti vgl. Alberti 1966, Bd. 2, IX, 4, S. 805. Zur Malereireform der Carracci vgl. umfassend Keazor 2007.

473 Pfisterer 2003a, S. 284 u. Anm. 149; hierzu existiert noch eine zweite Version; hier auch der Verweis auf ein anonymes, vor Carracci datierendes Bologneser (?) Gruppenporträt in einer Schlachtereier, veröffentlicht von Cavalli-Björkman, Görel: „A Bolognese portrait of a butcher“, in: *The Burlington Magazine* 141 (1999), S. 418–419; zu neuen Porträtzuschreibungen Annibales für die 1580er-Jahre vgl. etwa Kat.Ausst. *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, Dozza 2001, Mailand 2001, hier S. 14, 60. – Für die folgende Argumentation vgl. die Interpretation bei Pfisterer 2003a, S. 284ff.; zur Auslegung vgl. auch Cropper 1998, S. 110–111; Dreiling 2011; Arasse 2000.

474 Pfisterer 2003a, S. 284 u. Anm. 150: Über die Rezipienten der Bilder ist jedoch kaum etwas bekannt; hier der Verweis auf Christiansen, Keith: „The historiography of a once (and future?) Annibale Carracci“, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, hg. von M. G. Bernardini u. a., Mailand 2000, hier S. 23–131. Zur *imitatio naturae* in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vgl. Eusterschulte 2000.

eines kunstlosen Naturalismus⁴⁷⁵ darstellt. „Die Carracci selbst erheben dieses Kriterium [...] zum positiven Leitbild.“⁴⁷⁶ Wie Ulrich Pfisterer konstatiert, hing die Stildiskussion im ausgehenden Cinquecento mit der aristotelischen Abstufung (*Poetik*, 1448a, 1–6) der Darstellungsweise der Menschen bei Polygnot, Dionysos und Pauson zusammen – von besser über gleich bis zu schlechter als die Menschen sind. Über die Auslegung dieser Passage herrschte Unstimmigkeit. „Ein wichtiger Vorschlag lief darauf hinaus“, so Pfisterer, „die aktuellen drei Gattungen des religiösen Bildes, der profanen Historie und der Genredarstellung zum Vergleich heranzuziehen.“⁴⁷⁷ Gemäß letzterer Kategorie, stellt Annibale seine Figurendarstellung in die Darstellungstradition ‚schlechter Menschen‘ entsprechend denen von Pauson, aufgefasst als „niedrige und (darstellungs-)unwürdige Menschen“.⁴⁷⁸

475 Pfisterer 2003a, S. 287–288 u. S. 302, Anm. 166, die Argumentation steht im Zusammenhang mit dem Topos künstlerischer Frühbegabung. – Zur Forschungskontroverse über den vermeintlichen Gegensatz von der Erneuerung der Malerei auf Grundlage ‚unmittelbarer‘ Naturnachahmung in der von Lodovico, Annibale und Agostino 1582 gegründeten Bologneser Accademia degli Incamminati einerseits und der Kunsttheorie (Bildungsthese) sowie des malerischen Eklektizismus der Carracci andererseits vgl. Pfisterer 2003a, S. 287–288 u. Anm. 166, mit weiterführender Literatur; vgl. etwa Dempsey, Charles: *Annibale Carracci and the beginnings of Baroque style*, Glückstadt 1977, 2. ergänzte Aufl., Florenz 2000, als Vertreter der Bildungsthese; dem widersprechen D. Mahon, D. Posner, A. Boschloo und Goldstein 1988, S. 13–14.

476 Pfisterer 2003a, S. 284–285 u. Anm. 151: Und zwar „in den überlieferten Randbemerkungen zu Vasaris *Viten* – die zu einem wichtigen Teil von Annibales eigener Hand zu stammen scheinen [...]: So verwandelt einer der ausführlichsten Einträge die negativen und parteiischen Bemerkungen des Florentiners Vasari zu den ‚bäuerlichen‘ Bildern des Jacopo Bassano in höchstes Lob. Gerade Bassano habe vergleichbar dem antiken Zeuxis durch seine (ungeschönte) Naturnachahmung alle Betrachter, den Autor der Randbemerkung eingeschlossen, zu täuschen vermocht“, vgl. ebd.; hier auch die Transkription der Randbemerkung, zitiert nach Perini, Giovanna (Hg.): *Gli scritti dei Carracci*, Bologna 1990, hier S. 10, 163; mit weiterführender Literatur zur Carracci-Postille.

477 Pfisterer 2003a, S. 284–285 u. Anm. 152 mit weiterführender Literatur zu den Schriften des Aristoteles und dessen Rezeption sowie Bedeutung für die Theorie der Genremalerei des 16. Jh.s. Die Abstufung bei Aristoteles diente dabei „keinem Selbstzweck, sondern fungiert als anschaulicher Vergleich für entsprechende ethisch-moralische und stilistische Abstufungen bei literarischen Stillagen.“ Mitunter ist überliefert, dass Pauson ein großformatiges Gemälde mit dem Sujet eines Stieropfers malte, vgl. ebd. – Zur Aufteilung der Maler bei Plinius vgl. auch S. 253–254, hier auch zum folgenreichen Wortspiel des Plinius. Zur Rezeption der Passage bei Aristoteles vgl. auch die Textstelle bei G. B. Agucchi: *Trattato della pittura* (ca. 1607 bis 1615, publ. Rom 1646) in Kap. V.3.1, S. 404 u. App. A.42.

478 Pfisterer 2003a, S. 285–286 u. Anm. 153, zitiert nach Robortello, Francesco: *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florenz 1548, S. 20; bei Pfisterer auch der Ab-

Das Motiv der männlichen Figur mit Schaf im Vordergrund stellt bekanntermaßen ein Zitat der Opfertod-Darstellung Raffaels in den Deckenfresken der vatikanischen Loggien dar, wodurch eine Verbindung der religiösen Thematik mit der profanen Schlachtszene hergestellt wird. Durch die „Re-Kontextualisierung ‚sakrosankter‘ Bildmotive“⁴⁷⁹ lässt sich Annibales Bildverfahren als witzig-ironische *aemulatio* und zugleich „inhaltliche Subversion“⁴⁸⁰ charakterisieren. Durch den Rekurs auf Pauson strebte Annibale eine „Nobilitierung des einfachen Volkes, der einfachen Naturnachahmung, der einfachen Malweise“⁴⁸¹ an, so Pfisterer, was auf formaler und inhaltlicher Ebene als „bewusste Erneuerung der Malerei“⁴⁸² verstanden werden kann.

Wenngleich in anderer Weise zeugt auch die Bildsprache Caravaggios vom Spiel mit den tradierten Bildmustern mittels des Bildzitates, indem er „vor der Folie antiker Zuschreibungen und Wertvorstellungen eine den ‚niedrigen‘ Gegenständen angemessene, forciert einfache Malweise“⁴⁸³ entwickelt. Kommen wir kurz auf unser Einleitungsbeispiel zurück, den *Lautenspieler* (Abb. 1) sowie den *Knaben mit Früchtekorb* (Abb. 2). Die Figur weist im Vergleich zu Blumen und Früchten

druck der gesamten Passage sowie ein weiterführendes Bildbeispiel von A. Carracci zu dieser Thematik.

479 Dreiling 2011, S. 845–849.

480 Die Argumentation folgt der ausführlichen Interpretation von Dreiling 2011, S. 845–849; dazu auch Martin 1963, S. 263–264; Goldstein 1988, S. 185.

481 Pfisterer 2003a, S. 285–286 u. Anm. 161 mit weiterführender Literatur, u. a. zur Motivübernahme vgl. bereits Martin 1963; zur Vorgehensweise Carraccis vgl. Zapperi, Roberto: *Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Künstlers*, Berlin 1990, hier S. 62–65; Wind, Barry: „Annibale Carracci’s ‚scherzo‘. The Christ Church Butcher Shop“, in: *The Art Bulletin* 58 (1978), S. 93–96; Rossi, Francesca: „La ‚Macelleria‘ di Annibale Carracci e il bando per la quaresima del Cardinal Gabriele Paleotti“, in: *Paragone* XLVIII/565 (1997), S. 19–35.

482 Pfisterer 2003a, S. 289. – Des Weiteren zu Annibale Carraccis Neuerung der christlichen *historia* vgl. Pfisterer 2008a, S. 173: Diese ist als „neuartige Bildsprache christlich-katholischer Malerei im Gefolge der nachtridentischen Bilderdiskussion“ zu verstehen. Das Neue besteht dabei in einer „Überblendung“ der (heils-)geschichtlichen Ereignisse, hier einer Szene aus dem Leben des hl. Rochus mit etablierten allegorisch-personifizierenden Bildformeln, in diesem Fall den Kardinalstugenden Glaube, Liebe, Hoffnung. Ohne die Ereigniswahrheit zu stören, konnte so die Bildaussage auf eine höhere Verständnisebene gehoben werden, vgl. ebd. S. 180–181; vgl. dazu auch Pfisterer 2008b.

483 Rosen 2011, S. 472, v. a. bzgl. des bereits besprochenen Frühwerkes Annibale Carraccis.

jeweils eine deutlich mindere mimetische Leistung auf, was von der Forschung bereits eingehend als bewusste künstlerische Strategie offengelegt wurde. Denn die Reaktivierung einer antiken Gattung ist hier als Brechung zu verstehen. Ausgehend vom Bericht bei Plinius d. Ä. über das misslungene Verscheuchen der Vögel infolge des von Zeuxis schlecht gemalten, Trauben tragenden Knaben, rekonstruiert Caravaggio „ein unkonventionelles Sujet, das obendrein schlecht gemalt ist. Er nimmt sich schlechte Malerei zum Vorbild und produziert ein schlechtes Bild.“⁴⁸⁴ Es handelt sich dabei um „Kunst, die im Gewand der Kunstlosigkeit auftritt. Die Absicht der Strategie der rhetorischen Tiefstapelung, der *dissimulatio* – bekanntlich ist dies der originäre Inhalt des frühneuzeitlichen Ironiebegriffs – liegt in ihrer Wirkung: Der mit entsprechendem Wissen ausgestattete Betrachter erkennt die vermeintliche Kunstlosigkeit als Kunstgriff, die sich so prompt in ihr Gegenteil wendet.“⁴⁸⁵ Caravaggios Antikenrekurs durch die bildliche Umsetzung einer Ekphrasis ist als Rückgriff auf eine „normierte, ‚hohe‘ Verfahrensweise“⁴⁸⁶ zu verstehen. Nur handelt es sich um einen nicht zur Norm gehörenden, unkonventionellen, ‚niederer‘ Gegenstand und deshalb um ein strategisches Vorgehen des Künstlers, wie Valeska von Rosen herausgestellt hat. Die Norm für den Bildgegenstand und zugleich dessen Verhältnis zum Darstellungsmittel (Stil) wird so beispielsweise im Bild des *Lautenspielers* unterlaufen.⁴⁸⁷

Überträgt man das epistemologische Epochenmodell von Michel Foucault (vgl. Kap. V.1.1), mit der veränderten Beziehung von *res* und *verba*, auf die Künste, „interessiert das, was zu einer Zeit und an

484 Ebd. S. 472–476, hier S. 474. Zu Forschungsstand, Interpretationen und Kontext der Bilder vgl. etwa Kat. Ausst. Rom 2001, S. 274–276; Kat. Ausst. Rom 2014, S. 128–131; Herrmann-Fiore 1989, S. 117.

485 Rosen 2011, S. 474, mit weiterführender Literatur zu ‚Ironie‘. Dazu bereits Preimesberger, Rudolf: „Caravaggio im ‚Matthäusmartyrium‘ der Cappella Contarelli“, in: *Zeitspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft (Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag)*, hg. von Peter K. Klein u. Regine Prange, Berlin 1998, S. 135–149; Preimesberger, Rudolf: „Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum ‚Amor‘ der Berliner Gemäldegalerie“, in: Rosen 2003, S. 243–260.

486 Rosen 2011, S. 480–481.

487 Ebd., aufgezeigt am Beispiel des *Knaben mit Früchtekorb*.

einem bestimmten Ort ‚darstellbar‘ ist, womit natürlich nicht technisch-artistische Befähigungen gemeint sind, sondern das diskursiv Mögliche. Es geht also um Normen und Konventionen, die jeweiligen Spielräume in ihnen, und es geht um deren Diskursivierungen.⁴⁸⁸ Wie bereits Valeska von Rosen in Bezug auf das Neue in der Malerei Caravaggios eingehend dargestellt hat, sind um 1600 in Rom „Verschiebungen der Grenzen des Bildwürdigen durch das Entstehen und die Ausdifferenzierung neuer Bildgattungen“⁴⁸⁹ auszumachen. Zuvor hatte das Gattungsschema im Grunde aus den Kategorien des Historienbildes und des Porträts bestanden. Die einsetzende Ausdifferenzierung des Gattungsspektrums ‚nach unten‘ bezieht sich sowohl auf die funktionale Ebene, wie etwa die Entstehung des Sammlerbildes (vgl. auch Kabinettbild), als auch auf die Ebene des Sujets, indem das Stillleben, die Landschaft und das Genrebild als neue Bildgattungen hervorgehen – wobei es sich bis auf die Landschaft um retrospektive Gattungsnamen handelt. Dabei bestehen vor allem auch Kombinationen zwischen diesen neuen Sujets, wofür exemplarisch der *Lautenspieler* Caravaggios zu nennen ist (Bildnis/Stillleben).⁴⁹⁰ Die kunsthistorischen Überlegungen Rosens stimmen mit der literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie Klaus W. Hempfers zur Entstehung rangniedriger Gattungen mittels Normverstoß überein.⁴⁹¹ „Wenngleich in diesem Zeitraum noch kaum ein derart starres und hierarchisches Werteschema wie im späteren französischen Akademiewesen existierte, so ist doch mit Sicherheit davon auszugehen, dass aufgrund der Sujets und der Formate dieser Gemälde ein Bewusstsein für ihre vergleichsweise Rangniedrigkeit bei ihren Schöpfern wie ihren Betrachtern existierte.“⁴⁹² Wie Rosen bereits eingehend erörtert hat, lag „die Reflexion über solche Fragen und Themen [...] im Denkhorizont der Zeit; sie bildete sich offensichtlich mit den Bildern aus.“⁴⁹³ Nicht

488 Für die folgende Argumentation vgl. Rosen 2011, S. 476–486, hier S. 476, zur Verknüpfung des epistemologischen Modells und der gattungstheoretischen Überlegungen um 1600, v. a. bzgl. Caravaggio und der Erweiterung des Bildwürdigen.

489 Rosen 2011, S. 477.

490 Ebd. S. 477–478.

491 Rosen selbst bezieht sich auf Hempfer 2002; vgl. Rosen 2011, S. 479.

492 Rosen 2011, S. 477–478, vgl. etwa die Theorie von G. B. Agucchi und C. C. Malvasia.

493 Rosen 2011, S. 478–479.

nur in Italien, sondern auch in Spanien wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts über Rangfolgen und Wertigkeiten der Sujets nachgedacht, wofür Vicente Carducho *Diálogos de la Pintura* (1633) exemplarisch anzuführen ist. Dieser wertet die neuen Sujets der Genremalerei als der Darstellung unwürdig ab, was zugleich die bereits geschilderte Diskrepanz zwischen Kunsttheorie und der Beliebtheit dieser neuen Sujets bei Sammlern und Betrachtern aufzeigt.⁴⁹⁴

Die ‚Bamboccianti‘

Wie bereits angedeutet, ist die beschriebene Diskrepanz zwischen theoretisch festgelegten Gattungsnormen und dem tatsächlichen Sammlergeschmack auch anhand der Rezeption der sogenannten ‚Bamboccianti‘ auszumachen. Diese ist von Anfang an durch den Gegensatz zwischen der großen Beliebtheit dieser Künstler beim Publikum, bestehend aus Kunstliebhabern und Sammlern, einerseits und der fast konstanten Ablehnung durch die gleichzeitige Kunstgeschichtsschreibung andererseits geprägt.⁴⁹⁵ Vertreter der Bewegung waren holländische, flämische und italienische Maler in Italien, mitunter auch Nachfolger Caravaggios, von denen viele zugleich der künstlerischen Vereinigung der ‚*Schildersbent*‘ (auch ‚*Bentvueghels*‘) angehörten.⁴⁹⁶ Auf kleinformatigen Tafeln begründeten die ‚Bamboccianti‘ eine neue italienische Genremalerei, die einer grundsätzlichen Abkehr von mythologischen, historischen und religiösen Themen unterliegt, gleichzeitig besteht aber keine übergeordnete thematische Einheit;⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Den Hinweis darauf ebd.; vgl. Carducho 1979, S. 177–213, 326–374; vgl. dazu ausführlich Hellwig, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1996, S. 207–210.

⁴⁹⁵ Vgl. dazu Rosen 2009, zusammenfassend S. 297–298; Michalsky 2011, S. 163–164; Castiglione 2014, S. 111–114; Mai 2002b, v. a. S. 160–161; ders. 1991; Haskell 1996, S. 191ff.; Levine 1991; Goodchild 1998. Zur ‚Bamboccianti‘-Thematik vgl. Kat. Ausst. Rom 2014; Cousinić 2014; ders. 2010; Haskell 1996, S. 176–210. – Zu den ‚Bamboccianti‘ als Landschaftsmaler vgl. Marigliani, Clemente: *La Campagna Romana dai Bamboccianti alla Scuola Romana*, Rom 2010; zu dem von *bamboccio* abgeleiteten Begriff in der Bedeutung von ‚entstellte Puppe‘ oder ‚Einfaltspinsel‘ vgl. Kat. Ausst. Köln 1991, S. 14–17. Die Künstlergruppe wurde nach Pieter van Laer benannt, der aufgrund seiner physischen Deformierungen ‚Bamboccio‘ genannt wurde; zu Charakteristika, italienischem und niederländischem Kunsterteil vgl. Mai 1991, S. 39–44.

⁴⁹⁶ Castiglione 2014, S. 111–114; vgl. auch Levine 1991, S. 15; Ebert-Schifferer 1994.

⁴⁹⁷ Vgl. dazu Cousinić 2014, S. 77–80.

allenfalls lässt sich der Themenkreis als ‚*pittura minora*‘ kategorisieren: Diese zeichnet sich durch einfache, profane römische Straßen- oder Alltagsszenen, aber auch durch profane Landschaftsthematik aus.⁴⁹⁸ Dem stehen die Vertreter der klassischen Landschaftsmalerei und zugleich *maniera grande* gegenüber, vor allem Nicolas Poussin, Claude Lorrain und Annibale Carracci.⁴⁹⁹ Im Kunsturteil der italienischen, dann auch niederländischen und französischen Kunstliteratur nach 1650 werden die ‚Bamboccianti‘ als Nachfolger Caravaggios und somit der naturalistischen Richtung aufgefasst.⁵⁰⁰

„Grundlegendes Prinzip“ solcher Bilder ist die „Vermischung erhabener und profaner Elemente“⁵⁰¹, da zum einen klassische Motive übernommen wurden und zum anderen die Bildwürdigkeit ‚niederer Sujets‘ auf die Antike rekurriert: Plinius d. Ä. berichtet bekanntermaßen von einer bestimmten Gruppe antiker Maler, zu der Peiraikos zählte, die für die Darstellung minderwertiger Themen wie etwa Stilleben, Alltagsszenen, Hässlichem und Burleskem bekannt waren.⁵⁰² Ansprechendere Themen werden von den ‚Bamboccianti‘ dagegen „mithilfe ironisch behandelte[r], profaner Sujets [...] indirekt angesprochen“.⁵⁰³ Das klassische Ideal wird so unterlaufen, wobei das Paradox auch als Versuch gewertet werden kann, „einen tieferen Sinn zu vermitteln“⁵⁰⁴ oder eine moralisierende Botschaft, die sich etwa an die Verschwendung oder den Lusttrieb des Menschen wendet.⁵⁰⁵ Exemplarisch hierfür ist die Landschaftsthematik anzuführen, indem deren klassisch-pastorale Richtung durch alltägliche oder obszöne Szenen unterlaufen wird.

498 Kat.Ausst. Köln 1991, S. 14–17.

499 Mai 1991, S. 35–40.

500 Kat.Ausst. Köln 1991, S. 140–151, hier zu Charakteristik, Themenspektrum, Theorie und Rezeption der ‚Bamboccianti‘.

501 Levine, S. 19–22, hier S. 22.

502 Vgl. dazu S. 253–254, hier auch zum folgenreichen Wortspiel des Plinius. Die Vermischung profaner und erhabener Elemente erfolgt vergleichbar, aber dennoch anders als bei Annibale Carracci. Zur antiken Kunst als Ärgernis, Maßstab und Herausforderung in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance, konkret zum Streit zwischen *antichi* und *moderni*, vgl. Pfisterer 2002, S. 221–227.

503 Kat.Ausst. Köln 1991, S. 19–27.

504 Ebd.

505 Ebd.

Auch Claude Lorrain weist starke Affinitäten zu den ‚unangemessenen‘ Thematiken der ‚Bamboccianti‘ auf, so etwa in den Fäkalthemen der *Landschaft mit der Trinità dei Monti* (1632), des *Hafens* (1633) und der *Landschaft mit Weinernte* (1641/1643)⁵⁰⁶ oder in Bildthemen wie der *Romvedute mit Trinità dei Monti* (1632, vgl. Abb. 116), die bei genauerem Hinsehen eine Prostitutionsszene enthält. Ein möglicher Auftraggeber oder Käufer dieses Bildes ist nicht bekannt.⁵⁰⁷ Da derartige Thematiken, häufig erst bei nahsichtiger Betrachtung, zugleich Staunen und Witz (*meraviglia*) hervorrufen, waren sie bei den Sammlern besonders beliebt.⁵⁰⁸ Eine mögliche Erklärung für solche Themen im Rahmen des Œuvres von Lorrain ist merkantiler Natur. Andere Künstler spielen dagegen auf eine subtilere Art und Weise mit den Sehgewohnheiten und dem klassischen Ideal, wobei sich die Grenze hin zur Brechung der Normen fließend gestaltet. Simon Vouets *Zigeunerin mit Kind* (ca. 1625) spielt etwa unverkennbar auf den Darstellungstypus der Maria mit Kind an. Eine Parodie der tradierten Bildformen ist dabei nicht auszumachen, vielmehr scheint die Darstellung zwischen profan und sakral sowie zwischen Tradition und künstlerischer Neuheit zu oszillieren.⁵⁰⁹

Noch vor der 1667 mit André Félibien einsetzenden normativen Gattungshierarchie in Frankreich wird in Italien bereits gegen die ‚Bamboccianti‘ polemisiert. Gegenstand der Kritik Salvator Rosas um 1650 war zunächst die Darstellung von Armut, Hässlichkeit, Prostitution und Betrunktheit. Dieser Position schlossen sich Battista Passeri,

⁵⁰⁶ Cousinié 2010, S. 77–80; vgl. auch ders. 2014, S. 77–80.

⁵⁰⁷ Zum Bild vgl. Kat.Ausst. Rom 2014, S. 224 u. Kat.-Nr. 38. Als weiteres Beispiel lässt sich die *Ruinenlandschaft mit pastoralen Szenen* von Cornelis van Poelenburgh (ca. 1621–1623, Ariccia, Palazzo Chigi, Slg. Ferrari) – einem Mitglied der ‚*Schildersbent*‘ bzw. ‚*Bentvueghels*‘ – anführen, die einen urinierenden jungen Mann in einer klassisch-pastoralen Ruinenlandschaft zeigt, vgl. Kat.Ausst. Rom 2014, S. 224 u. Kat.-Nr. 37.

⁵⁰⁸ Kat.Ausst. Köln 1991, S. 19–27; zu Konzepten der ‚Novità‘ um 1600 vgl. Pfisterer 2011c, darin v. a. ders. 2011a; zur *meraviglia*-Ästhetik ab etwa 1570 vgl. Pfisterer 2011a, S. 17. Zum *meraviglia*-Begriff vgl. Vasari 2004, S. 283–285.

⁵⁰⁹ Vgl. Kat.Ausst. Rom 2014, S. 221, Kat.-Nr. 36; das Bild befindet sich in Mailand, Slg. Koelliker. – Zu Formen der Ambiguität v. a. auch von Heiligendarstellungen vgl. Rosen 2010; Rosen 2012a, Einleitung; Koos 2011.

Guido Reni sowie Carlo Cesare Malvasia an. Im Rahmen eines Briefwechsels von 1651 zwischen den klassizistisch und akademisch ausgeprägten Historienmalern Francesco Albani und Andrea Sacchi, der Albanis Schüler war, beschwört Ersterer in einer berühmten Passage den Verfall der zeitgenössischen Kunst herauf:

Einst pflegten die Maler die Vögel um einen Krug herumfliegend darzustellen; daraufhin stellten sie die Vögel davonfliegend dar, und zuletzt begnügten sie sich mit einem Krug mit lediglich einem, daneben platzierten, ausgestopften Vogel.⁵¹⁰

Die Anspielung auf den ausgestopften Vogel, welche die Bildgattung des Stilllebens impliziert, spiegelt die Besorgnis um den Beruf derjenigen Maler wider, die sich durch den Erfolg der ‚Bamboccianti‘ oder der Landschafts- und Stilllebensspezialisten bedroht fühlten.⁵¹¹ Der Anspruch der *dignitas* an einen traditionell ‚hohen‘ Gegenstand kontrastiert mit der neuen Wertschätzung ‚niederer‘ Gattungen in Privatsammlungen. Nicht zuletzt wurde die Spezialisierung italienischer und flämischer Maler auf Landschaften und Stillleben durch den spirituellen Einsatz von Federico Borromeo in den Jahrzehnten um 1600 nobilitiert (vgl. [Kap. IV.3.1](#)).

Die Polemik Salvator Rosas zielt, über den Inhalt hinaus, vor allem auch auf die Situation des Kunstmarktes, auf dem diese Art von Bildern nicht nur beliebter war, sondern auch einen höheren Preis bei den Sammlern erzielte (als etwa Historienbilder) und somit die Künstler der Accademia di San Luca in Konkurrenzdruck gerieten.⁵¹² Das heißt, weniger die Existenz solcher Bilder war proble-

510 Übersetzung der Autorin. „Jadis les peintres avaient l’habitude de représenter des oiseaux volant autour d’une jarre; puis, ils ont montré les oiseaux s’envolant et, finalement, ils se sont contentés d’une jarre avec seulement un oiseau empaillé posé à côté d’elle“, zitiert nach Arasse 2000, S. 45; vgl. auch Cropper 1998, S. 211. Zu den bei Malvasia publizierten Briefkorrespondenzen zwischen Albani und Sacchi vgl. Mai 1991, S. 35, 41. – Zum Verfall der Künste aus Perspektive Malvasias vgl. Dempsey 1993, S. 235.

511 Arasse 2000, S. 44–45; vgl. auch Puglisi, Catherine R.: *Francesco Albani*, New Haven u. a. 1999, hier S. 43, 48.

512 Haskell 1996, S. 191–210, v. a. S. 195, 203–204; hier auch im weiteren, soziokulturellen Kontext des privaten Sammlungswesen. Zum Preisunterschied und der Polemik

matisch, als vielmehr deren künstlerischer, ökonomischer und sozialer Rang. Nicht nur das Sujet, sondern auch deren Anbringungsort und Positionierung innerhalb der Sammlungen wurde als ‚ungeeignet‘ wahrgenommen.⁵¹³ Salvator Rosa zufolge waren „diese Bilder so hochgeschätzt [...], dass man beobachten konnte, wie sie in prächtig verzierten Rahmen in die Ateliers des Adels gelangten“.⁵¹⁴ So sind auch in der Sammlung Vincenzo Giustinianis zumindest zwei Bilder der ‚Bamboccianti‘ nachweisbar, eine *Landschaft mit Figuren und Tieren* und ein kleines Bild mit dem *Hl. Eustachius bei der Jagd*.⁵¹⁵ Ein anderer berühmter Sammler dieser ‚niedereren‘ Thematiken war Kardinal Camillo II. Massimo, der Neffe Vincenzo Giustinianis, welcher neben Werken Nicolas Poussins und Claude Lorrains auch die der ‚Bamboccianti‘ besaß.⁵¹⁶ Lob erfährt schließlich die Malweise der Künstlergruppe von Filippo Baldinucci, Joachim von Sandrart (*Teutsche Academie*, 1675) und zum Teil sogar von Passeri.⁵¹⁷ Die klassische Kunsttheorie versteht die Bilder der ‚Bamboccianti‘ dagegen als eine Störung der festgelegten Bildkategorien und ihrer Hierarchie. Das akademische System, basierend auf dem Mäzenatentum was die Auftragsvergabe angeht, stand folglich in Konkurrenz mit einer neuen Dynamik des Kunstmarktes. Die Kategorien der burlesken (niederer Sujet in hohem Stil) und satirischen Bilder lösten die bereits normative Struktur der traditionellen Gattungshierarchie

Rosas vgl. auch Cousinié 2010, S. 97–98; Castiglione 2014, S. 111–114; Mai 2002b, S. 160–161; ders. 1991, v. a. S. 39–44; Levine 1991, S. 23.

513 Cousinié 2010, S. 97–100.

514 Levine 1991, S. 14–17.

515 Vgl. [App. E.3](#) [74–75]; vgl. auch Haskell 1996, S. 196.

516 Vgl. Cousinié 2010, S. 97–100; speziell zu Sammlern von ‚Bamboccianti‘-Bildern vgl. Spezzaferro 1998.

517 Zur Rezeptionsgeschichte der ‚Bamboccianti‘ vgl. Castiglione 2014, S. 111–114; Haskell 1996; Kat.Ausst. Köln 1991, S. 140–151, hier auch zu Charakteristik, Aspekten von Themen, Theorie und Rezeption der ‚Bamboccianti‘; Kat.Ausst. Rom 1950, hier S. 25; zu Sandrart und Baldinucci vgl. auch Mai 1991, S. 34, 42; ders. 2002b, S. 160; Castiglione 2014, S. 112; zu Sacchi vgl. Mai 1991, S. 34; Sacchi kritisiert die anstößigen und unpassenden Szenen ohne Anstand und Würde; ihm zufolge waren diese Bilder bei den Käufern sehr beliebt und hochgeschätzt; Giambattista Passeri war Schüler Domenichinos, Direktor der Accademia di San Luca in Rom und Verfasser der Lebensbeschreibungen römischer Maler, Bildhauer und Architekten von 1641–1673; er stand unter der Regentschaft des streng akademisch und klassizistisch ausgerichteten Andrea Sacchi, vgl. Mai 1991, S. 34–35.

auf und fanden Einzug in die zeitgenössischen Kunstsammlungen.⁵¹⁸ Die Vorliebe für ‚niedere Bildgattungen‘ ließ sich bereits der Analyse der Sammlungsinventare Federico Borromeos, Vincenzo Giustinianis und anderer wichtiger Sammler zu Beginn des 17. Jahrhunderts entnehmen (vgl. [Kap. II.2.2](#), [IV.3.1](#)).

Das große Interesse seitens Sammlern und Betrachtern der Zeit lässt sich über die Sammlungsinventare hinaus auch aus bildlichen Darstellungen ableiten (vgl. [Kap. II.1](#)). In der *Galerie des Kardinal Valenti Gonzaga* von Giovanni Paolo Panini ([Abb. 117](#)) etwa sind neben antiken Skulpturen, religiösen Bildern und Porträts mehrere berühmte Bilder der ‚Bamboccianti‘ dargestellt. Entsprechend verhält es sich in einem Stich von Sebastian Stoskopff, auf dem ein Stillleben zu sehen ist, bestehend aus Büchern, Muscheln, wertvollen Gläsern, Juno-Statuetten und nicht zuletzt einem obszönen Stich von Jacques Callot. Wenngleich es sich stets um imaginäre beziehungsweise ideale Galerieansichten handelt, lässt sich durch die demonstrierte Juxtaposition von ‚hohen‘ und ‚niederen‘ Sujets zumindest auf eine gleichrangige Wertschätzung seitens privater Sammler und Kunstliebhaber schließen.⁵¹⁹ „Bei Künstlern und Sammlern manifestiert sich folglich nicht nur ein anti-klassischer Geschmack“, so Frédéric Cousinié, „sondern auch eine Dialektik zwischen hoher und niederer Kultur, realer und idealisierter, antiker und moderner, sublimer und rangtiefster Dinge, welche die europäische Kultur um 1640 charakterisiert“.⁵²⁰ Diese Dialektik kann auch als Pluralisierung des Geschmacks, der Bewertungskriterien und folglich der Hierarchisierungsweisen von Bildgattungen verstanden werden.

518 Mai 2002b, v. a. S. 160–161; Castiglione 2014, S. 111–114; Haskell 1996, S. 191ff. – Der Erfolg der ‚Bamboccianti‘ lässt sich anhand ihrer Bilder in den geneuesischen, florentinischen und römischen Auftraggebern und Sammler(-familien) (u. a. Spada, Corsini, Colonna, Barberini, Pallavicini, Cassiano dal Pozzo, V. Giustiniani) messen, vgl. auch Mai 1991, S. 34; ders. 2002b, S. 153; Cousinié 2010, S. 97–100; Haskell 1996, S. 196ff., vgl. speziell zu Giustiniani ebd. S. 196.

519 Zu dieser Argumentation sowie der Identifikation der ‚Bamboccianti‘-Werke in [Abb. 117](#) vgl. Cousinié 2010, S. 97–100, daraus auch die Bildbeispiele entnommen; hier auch der Hinweis auf den Stich von Callot im Musée du Louvre, Paris. – Speziell zu Sammlern von ‚Bamboccianti‘-Bildern vgl. Spezzaferro 1998.

520 Cousinié 2010, S. 97–100.

Zusammenfassend

„Gattungsfragen wie die nach dem Genre, der Landschaft, dem Stillleben und den niederen Bildthemen stehen um 1600 im Zentrum künstlerischer Diskussionen. Dazu gehört auch die verstärkte bildliche Reflexion über das Problem der Gattungen, deren Unterteilung noch nicht im Sinne eines akademischen Kanons normiert war. Doch auch das *Was* der Repräsentation wurde um 1600 nicht minder scharfsinnig gerade hinsichtlich der Übergängigkeit profaner und sakraler Bilder durchdacht“⁵²¹, so die treffende Zusammenfassung Michael Thimanns. Auch Valeska von Rosens Ergebnisse stimmen mit den gattungstheoretischen Überlegungen in der vorliegenden Arbeit überein, wenn sie konstatiert, dass „die Genese und Etablierung neuer Gattungen bei den Künstlern zu einer Reflexion genau über die angesprochene Interdependenz von Sujet und Modus der Darstellung, und damit über die Kategorie des Darstellbaren führte.“⁵²² Das Ausloten der Grenzen einer Norm impliziert dabei zugleich die Bewussthaltung dieser Norm.⁵²³ Dabei eigneten sich offensichtlich besonders die neuen, rangniedrigen Bildthemen zum „Austesten produktionsästhetischer Regeln oder zur (spielerischen) Negation derselben“.⁵²⁴ Durch die intendiert einfache Bildsprache Annibale Carraccis und der ironischen „Vertauschung von Gestaltungsweisen“⁵²⁵ sowie durch die Ambiguität im Werk Caravaggios, später auch durch den Bildwitz der ‚Bamboccianti‘, arbeiten die Künstler um und nach 1600 am „diskursiv Möglichen“, an dem, was darstellbar ist und wie es darstellbar ist“.⁵²⁶ Aus den Prozessen des Affirmierens, Spielens, Unterlaufens und Brechens der Normen sowie aus ambigen Bildstrukturen resultierte eine Erweiterung des Bildwürdigen und des Gattungsspektrums ‚nach

521 Zitat und Zusammenfassung nach Thimann 2011, S. 428, hier im Kontext von Lodovico Carraccis Erneuerung des Historienbildes um 1600 (vgl. *Erminia bei den Hirten*, 1602) im Zusammenhang mit Tassos *Gerusalemme Liberata*. – Zur Reform der Carracci vgl. auch Folesani 2011 mit weiterführender Literatur. Zum Zusammenhang von Novità und Veränderung des Gattungsschemas um 1600 vgl. umfassend Rosen 2011.

522 Rosen 2011, S. 481.

523 Rosen 2010, S. 265–270.

524 Rosen 2012b, S. 21–24.

525 Rosen 2011, S. 481, 486.

526 Ebd. Zu Unkonventionalität und Ambiguität (versus Decorum) bei Caravaggio vgl. Rosen 2009, v. a. S. 10–19.

unten⁵²⁷, zu einem Zeitpunkt, als sich die Gattungshierarchie „europaweit theoretisch und vor allem akademisch in der Künftlerausbildung etablierte“.⁵²⁸

Die Neuheitskonzepte wiederum führten dazu, so Valeska von Rosen, „dass dieses Potential für die entsprechend versierten, theoretisch gebildeten Betrachter auch wahrnehmbar war und Anlass zur kontroversen Diskussion bot. Dieses reflexive Potential bildete sogar einen zusätzlichen Reiz der Bilder.“⁵²⁹ Bestes Beispiel hierfür ist nicht nur Vincenzo Giustinianis eigener Sammlungsgeschmack (für mitunter hochambige Bilder), sondern auch dessen Rekurs auf die Aussage Caravaggios zum gleichermaßen hohen Arbeitsaufwand eines guten Figuren- wie Blumenbildes (vgl. Einleitungszitat in [Kap. I](#)), was als Gegenposition zu den klassischen Vertretern des ‚hohen‘ Stils zu werten ist.⁵³⁰

Deutlich geworden sein dürfte in diesem Kapitel bis jetzt auch, dass sich parallel zur künstlerischen ‚Novità‘ um 1600 zugleich auf rezeptionsästhetischer Ebene im privaten Sammlungskontext Funktionen,

527 Entsprechend der zentralen These bei Rosen 2011; hier auch eine Zusammenfassung der wichtigsten Literatur zu Caravaggio bis einschl. 2009, vgl. ebd. S. 471 u. Anm. 2. Rosen sieht sich in Übereinstimmung mit den gattungstheoretischen Überlegungen Hempfers, wonach die Einführung neuer, vergleichsweise niedriger Gattungen „*per se* mit einem Normverstoß einhergeht“, vgl. dazu auch Rosen 2009, S. 21; Hempfer 2002, S. 240–253; Rosen 2012b, S. 23; Rosen konstatiert die Schwierigkeit des Themas: „Wo nun exakt die Grenze verläuft zwischen äußerster Dehnung der Regeln, die aber gleichwohl als Folie existieren, und ihrer tatsächlichen Negation, und was als spielerische Destruktion von Normen, als ihre bewusste Transgression, gezielte Subvertierung oder Parodierung zu klassifizieren ist, und was wiederum als Baustein in einem Prozess der tatsächlichen Erodierung eines Systems, lässt sich kaum bestimmen“, vgl. ebd. – Für eine prägnante Zusammenfassung ausschlaggebender Ereignisse und Phänomene für die Diskussion über Neuheitskonzepte in der Malerei um 1600 vgl. Müller 2011b, S. 3–5; vgl. auch Pfisterer 2011a.

528 Mai 1991, S. 44. Akademisch und literarisch siegte der Klassizismus, indem um die Mitte des 17. Jhs eine akademische Verfestigung der Gattungshierarchie erfolgte. „Die verschiedenen Gattungen, ihre stilistischen Mittel und Schulen, vor allem ihre Bewertung führten dann zu den scharfen Richtungskämpfen, die sich schließlich spektakulär zwischen den Positionen des Idealismus und Realismus im 19. Jahrhundert verhärten sollten“, vgl. ebd. S. 40–41.

529 Rosen 2011, S. 481, 486.

530 Vgl. ebd. S. 22.

Kontexte, Einsatzmöglichkeiten und Rezeptionsweisen dieser neuen Bilder veränderten. Dabei war mit Betrachtern wie Giustiniani zu rechnen, die „die notwendige Sinnstiftung zu leisten imstande waren und für die sich der Reiz gerade am Ambigen entfaltete“⁵³¹, so die Feststellung Valeska von Rosens. Dies zeigt sich etwa in Caravaggios *Amor als Sieger* (1602), dem Meisterwerk der Sammlung Giustiniani.⁵³² Für Rezeption und Wertschätzung waren vor allem das sinnliche (*voluptas*) und intellektuelle Vergnügen (u. a. *meraviglia*) ausschlaggebend.⁵³³ „Es ist der Betrachter, der von ambigen Gemälden in neuer Weise aktiviert und gefordert wird, Relationen von Signifikanten und Signifikaten herzustellen und dem Prozess des Entzugs der Eindeutigkeit einerseits und der Bedeutungskonstitution im Akt der Wahrnehmung andererseits nachzuspüren.“⁵³⁴

3.3 Gattungsnormierung in Italien und Europa

Obwohl sich unsere Untersuchung des Gattungsdiskurses in Bild und Text auf den Zeitraum von etwa 1500 bis 1650 begrenzt, erscheint es sinnvoll, den Blick auf die Konsequenzen des aufgezeigten Gattungstreites auf gesamteuropäischer Ebene zu richten, welche sich noch bis Anfang des 19. Jahrhunderts auf die Kunstproduktion, Kunsttheorie und künstlerische Ausbildung in Europa auswirken sollten.⁵³⁵

531 Rosen 2012b, S. 10.

532 Vgl. S. 324; vgl. auch Olson 2011 zur Ambiguität des Bildes im Kontext der Sammlung Giustiniani.

533 Rosen 2012b, S. 10. Zum *meraviglia*-Begriff vgl. Vasari 2004, S. 283–285.

534 Rosen 2010, S. 265–270.

535 Vgl. dazu Mai 1991, S. 34–35, 40; ders. 2002b, S. 163; vgl. auch Białostocki 1961. – Da eine umfassende Einordnung der folgenden Autoren in die Kunsttheorie und -kritik des 18. Jh.s in Frankreich in dieser Arbeit nicht möglich ist, sei auf die folgende Literatur verwiesen: Michel, Christian: *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648–1793). La naissance de l'École Française*, Genf u. a. 2012; Fried, Michael: *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley (Calif.) u. a. 1980; Kohle, Hubertus: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin*, Hildesheim u. a. 1989; Gaachtgens 2002; Kat. Ausst. *Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David ...*, Musée Fabre Montpellier 2013–2014/Fondation de l'Hermitage Lausanne 2014, Paris 2013; Kat. Ausst. *The age of Watteau, Chardin and Fragonard. Masterpieces of French genre painting*, National Gallery of Canada Ottawa 2003/National Gallery of Art Washington (D. C.) 2003–2004, New Haven (Conn.) u. a. 2003.

Dabei ist keine Fortschrittsgeschichte angestrebt, vielmehr ist es Ziel die theoretischen Positionen nach 1630 als Kontrastfolie für die Zwischenergebnisse aus unserem Hauptuntersuchungszeitraum deutlich zu machen. Die 1648 gegründete Académie Royale de Peinture et de Sculpture ist jene Institution⁵³⁶, an der die Malereigattungen ab 1667 in eine allgemeinverbindliche, normative Hierarchie überführt werden sollten. Als Grundlage der dortigen Forderungen nach einer Systematisierung von Kunstbetrieb und Kunsttheorie ist der eigens deklarierten Verfall der Künste zu verstehen (vgl. Kap. V.3.2).⁵³⁷ Wie es zu einer Gattungsnormierung kommen konnte, erklärt sich zunächst einmal aus dem Kulturtransfer zwischen Rom und Paris um 1640.⁵³⁸ Trotz des theoretisch verankerten Gründers der römische Accademia di San Luca, ist Federico Zuccaris Traktat (*L'idea de' pittori, scultori et architetti*, 1607) „zumindes in Italien [...] an der Wende zum Seicento ohne größere Wirkung [ge]blieben“⁵³⁹ – auch sind keine anderen wesentlichen Beiträge Zuccaris⁵⁴⁰ zur zeitgenössischen Kunsttheorie seit der Akademiegründung im Jahre 1593 auszu-machen, konträr zu jenen der staatlich gelenkten Académie Royale.⁵⁴¹ Die zeitgenössische Kunstkritik in Italien, wie etwa die Polemik um Caravaggio, wurde in den Jahrzehnten um 1600 nicht von Vertretern der römischen Akademie geführt, sondern von Kunsttheoretikern wie Giovanni Battista Agucchi. Ab Mitte des 17. Jahrhunderts waren es schließlich die Positionen Giovanni Pietro Belloris und seiner Zeitgenossen, die in den Akademien Einzug hielten und so auch die Künftlerausbildung verändern konnten.⁵⁴² Die Accademia di San

536 Erster Direktor war Charles Le Brun, vgl. Gaehgtens 1996, S. 26–34.

537 Duro 1997, S. 12; Marciari 2009, v. a. S. 202–203; Gaehgtens 1996, S. 26–34.

538 Zu diesem Kulturtransfer vgl. Bayard 2010, darin u. a. Chauvard 2010 u. Hénin, Emmanuelle: „Le temple du goût. Éloquence sacrée et éloge du mécène, de Rome à Paris (1640–1643)“, in: Bayard 2010, S. 347–371; vgl. auch Hochmann 2011c. Für einen Überblick zu den staatlich gelenkten Kunstbeziehungen zwischen Paris und Rom unter Ludwig XIV. vgl. Erben 2004.

539 Pfisterer 1993, S. 238; konträr dazu die originelle Leistung Zuccaris, vgl. ebd., v. a. S. 268. – Zur ‚Idea‘ Zuccaris vgl. auch S. 406.

540 Zu weiteren Beiträgen Zuccaris vgl. Pfisterer 1993, S. 243–244. – Zur Accademia di San Luca vgl. Pevsner 1986, S. 67–75; Mahon 1947, S. 157–191.

541 Vgl. etwa Mahon 1947, S. 157–160, 166–182.

542 Zur Argumentation vgl. ebd. S. 157–191, v. a. S. 182ff.; zu Agucchis *idea della bellezza* vgl. ebd. S. 109–154; vgl. auch Ginzburg 1996.

Luca hatte im Jahr 1671, mit Bellori als deren Sekretär, jedoch keineswegs die autoritäre Atmosphäre der Pariser Akademie.⁵⁴³

Auf Grundlage der italienischen Kunsttheorie sollte Paris schließlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu dem neuen Kunstzentrum avancieren⁵⁴⁴: Die Vorrangstellung der Académie Royale innerhalb der europäischen Ausbildungsinstitutionen führte zu einer persönlichen sowie theoretischen Annäherung der römischen und der Pariser Institutionen.⁵⁴⁵ So veranlasste die Pariser Kunstakademie im Jahre 1666 mit der Académie de France à Rome eine Zweigstelle in Italien.⁵⁴⁶ Daraufhin wurde Charles Errard als Nachfolger Belloris 1672 zum *principe* (Fürst, Präsident) der römischen Akademie ernannt, wodurch die französische Kunsttheorie in das römische Akademiewesen infiltriert werden konnte; gleichzeitig fand eine enge Vernetzung Belloris mit den französischen Kollegen statt. Im Jahre 1681 wurden schließlich die *Conférences* (1667, publ. 1669) André Félibiens, dem Sekretär der Pariser Akademie, an der Accademia di San Luca diskutiert, was mitunter auf Kritik traf. Dennoch war diese Art der Theoretisierung der römischen sowie französischen Künstlerausbildung mit dem früheren Versuch Federico Zuccaris nicht vergleichbar.⁵⁴⁷

Die Pariser Institution wurde an das italienische Modell angelehnt und übernahm im Zuge dessen auch die bestehende – nicht aber starre oder allgemeinverbindliche – italienische Gattungshierarchie (*ante litteram*) von „Passeri, Bellori, Malvasia [und] Baldinucci“, den „Vertretern des klassischen Ideals“ und „der akademischen Hochkunst.“⁵⁴⁸ Den Kontext der Richtlinien bildet die kunsttheoretische Debatte seit etwa 1670, die sogenannten *Querelle des anciens et des modernes*⁵⁴⁹: Fortan sollte die narrativ strukturierte Malerei (hoher Stil) als vermeintlich

⁵⁴³ Mahon 1947, S. 157, 182–191.

⁵⁴⁴ Gaechtgens 1996, S. 26–34.

⁵⁴⁵ Mahon 1947, S. 157, 182–191.

⁵⁴⁶ Vgl. Erben 2004, S. 137–218.

⁵⁴⁷ Mahon 1947, S. 157, 182–191.

⁵⁴⁸ Mai 1991, S. 40, 41.

⁵⁴⁹ Ihren Höhepunkt erreicht diese in Frankreich um 1800, vgl. Weissert, Caecilie: „Kunstliteratur“, in: Pfisterer 2011b, S. 263–265; Erben 2004, S. 320–340.

einzig aus dem Geiste generierte Bildform (vgl. *idea*⁵⁵⁰) der beschreibend-mimetischen Naturnachahmung (niederer Stil) gegenübergestellt werden. Dies hatte eine Höherbewertung italienischer Kunst (v. a. Raffael und Michelangelo) gegenüber der niederländischen Malerei zur Folge sowie eine Bevorzugung der Zeichnung und eines linearen, klassizistischen Stils gegenüber den Qualitäten der Farbgebung.⁵⁵¹ So fand die italienische *maniera grande* in den Prinzipien des *grand goût* und *sujet noble* ihre Entsprechung,⁵⁵² mit der Historienmalerei (*la peinture d'histoire*) als der mit Abstand ranghöchsten Bildgattung.⁵⁵³ Als Grundlage dieser Gattungshierarchie fungierte das Gegenstandskriterium, ganz anders als die heterogenen Kategorien und Kriterien der Malereisystematiken in der italienischen Kunstliteratur bis etwa 1630. Im Folgenden wird es nun darum gehen, die wichtigsten Akteure der Gattungsreflexion in Frankreich näher zu betrachten.

André Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Paris 1667, publ. 1669)

Erst 1669, knapp zwanzig Jahre nach Eröffnung der Pariser Kunstakademie, bringt André Félibien, Sekretär der Académie Royale in Paris und Patron von Nicolas Poussin, eine institutionalisierte und zugleich normative Hierarchie der Malereigattungen heraus (vgl. Schema in [Abb. 110b](#)).⁵⁵⁴ Zu den programmatischen, die Gattungstheorie begründenden Schriften zählen zum einen die *Conférences* (1669) sowie die *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (1666–1688), die in Rom, zeitgleich zum dortigen Aufenthalt Poussins, entstanden sind;⁵⁵⁵ zum anderen lohnt es sich, vor allem

550 Zum Begriff *idea* vgl. Vasari 2004, S. 226–229. – Vgl. auch [S. 124](#).

551 Duro 1997, S. 1ff., 87–89, 153, 221–222. Zur beschreibenden Funktion niederländischer Kunst vgl. Alpers 1985. – Vgl. dazu den Streit zwischen ‚Rubenisten‘ (Farbe) und ‚Poussinisten‘ (Linie), vgl. [S. 460](#).

552 Mai 1991, S. 34–35, 40; ders. 2002b, S. 163; vgl. auch Białostocki 1961.

553 Duro 1997, v. a. S. 1–17. Zum längeren Anlauf einer Gattungshierarchie im Zeitraum 1648–1667 vgl. ebd. S. 18–62.

554 Roque 2000, S. 14; vgl. auch Kirchner, Thomas: „La nécessité d’une hiérarchie des genres“, in: *La naissance de la théorie de l’art en France (Revue d’esthétique 31/32 (1997))*, S. 187–196.

555 Gaechtens 1996, S. 31–34; zum Traktat vgl. Félibien 1967; zur Beziehung Félibiens zu Poussin vgl. Busch 1997, S. 150: In Rom wurde Félibien zu einem gebildeten Kunstkennner (*amateur*).

die etwa zehn Jahre nach den *Conférences* publizierte Abhandlung *Des principes* (1676) genauer zu betrachten. Andere, diesen Diskurs konstituierende Schriften stammen von den Zeitgenossen Félibiens wie etwa Charles-Alphonse du Fresnoy (*De Arte Graphica*, 1667), Roger de Piles (*Conversations*, 1677) und Henry Testelin (*Préceptes*, 1696).⁵⁵⁶

Die von den Vertretern der Pariser Akademie erarbeiteten Regeln finden ihre konkrete Anwendung in den von Félibien verfassten *Conférences*, dem wohl bedeutendsten Quellentext zur französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts. Vor allem das Vorwort gilt als Gründungstext der Gattungshierarchie.⁵⁵⁷ Da die französische Kunstakademie den Ruhm des Königs mehren sollte, war ihre Meinung über ‚gute Kunst‘ ausschlaggebend für die Künstler in Frankreich. Deshalb suchte sie nach einer allgemein verbindlichen Theorie, die den Maßstab für eine „verabsolutierte Norm des guten Geschmacks“⁵⁵⁸ (*le grand goût*) definierte. Die Bewertung von Kunstwerken musste demnach einer klaren Methode folgen. Seit 1667 wurden zu diesem Zweck akademische Versammlungen mit Bildbesprechungen zu den Werken aus der königlichen Sammlung abgehalten, wodurch Praxis und Theorie vereint werden sollten.⁵⁵⁹ Angestrebt war eine systematisch-analytische Bildbeschreibung, die sich von jener narrativen in Italien (Ekphrasis)⁵⁶⁰ abgrenzen sollte. Zugleich wurde eine neue Terminologie für Bildgegenstand und formale Kriterien eingeführt.⁵⁶¹ All das bildet die

556 Duro 1997, S. 139; zur Position und den Schriften Félibiens vgl. Germer, Stefan: *Kunst, Macht, Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, München 1997; zur Rezeption der italienischen Kunstliteratur in Frankreich vgl. Müller 2001, v. a. S. 147–158, zur Pariser Kunstakademie vgl. ebd. S. 153–175. – In der 1668 von Roger de Piles ins Französische übersetzte *De arte graphica* von du Fresnoy ist der Terminus *paysage* durch den Vergleich mit der *histoire* erklärt. Eine Gemeinsamkeit der Definitionen bei du Fresnoy, Félibien (*Des principes*, 1676) und de Piles (*Le Cours par principes*, 1708) besteht im kleinen Format der Figuren sowie ihrer ausschmückenden Funktion; vgl. auch Lagerlöf 1990, S. 27.

557 Démoris 2000, S. 56.

558 Büttner 2006, S. 148, vgl. auch S. 149–150.

559 Girardi 2011, S. 137–141; Mahon 1947, S. 157, 182–191.

560 Zur ‚Ekphrasis‘ vgl. S. 59.

561 Girardi argumentiert, dass schon zuvor in Italien analytische Bildbeschreibungen auf Interesse stießen, so etwa in der Figurenbeschreibung bei Agucchi (*Descrizione della Venere dormiente di Annibale Carracci*, 1602), in den Schriften von Ferrante Carlo und Bellori (*Descrizione delle immagini dipinte di Raffaello ... nelle Camere del palazzo*

Grundlage für die Niederschrift Félibiens, die als Institutionalisierung der Kunstkritik und erstmalige Gattungsnorm zu verstehen ist. Wie bereits erwähnt, ist die Hierarchie „mit den Regeln der französischen Kunst doktrin begründet, deren Voraussetzungen in der italienischen Kunsttheorie zu finden sind“.⁵⁶²

Ganz programmatisch beschränkten sich die Bildbesprechungen auf Historienbilder und Porträts, was nahelegt, dass alle anderen Sujets als intellektuell unwürdig galten und somit auch einen ‚niederen‘ Diskurs zur Folge gehabt hätten.⁵⁶³ Für die Ranghöhe der menschlichen Figur argumentiert Félibien in der Einleitung mit dem Menschen als Höhepunkt der Schöpfung sowie der Schwierigkeit der Darstellung lebendiger Bildgegenstände, angelehnt an die in Italien rezipierte Klassifikation der Natur und der Beseeltheitsgrade.⁵⁶⁴ Die sieben Bildbesprechungen enthalten Raffaels Darstellung des *Hl. Michael* mit Fokus auf der Zeichnung, Tizians *Grablegung Christi* in Bezug auf die Farbgebung, die Laokoon-Skulptur, Raffaels *Hl. Familie* hinsichtlich der Affekte, Paolo Veroneses *Abendmahl in Emmaus* mit Fokus auf dem Bildaufbau sowie Nicolas Poussins Werke *Die Israeliten sammeln Manna in der Wüste* und *Die Blinden von Jericho*. Letzterer vereine dabei alle Begabungen der besagten italienischen Maler.⁵⁶⁵ Im Vorwort

apostolico vaticano, 1695); nur handelt es sich immer um Figurenidentifizierung und Rekonstruktion von Historien. Félibien hatte wohl in den Jahren 1647–1649 in Rom derartige *descrizioni* gelesen, vgl. Girardi 2011, S. 137–141.

562 Gaegtens 1996, S. 31–34.

563 Arasse 2000, S. 48–51; vgl. dazu auch Blanc 2010.

564 Gaegtens 1996, S. 26–34; die Hierarchie Félibiens ist konträr zur gegenreformatorischen Forderung nach gleichrangiger Rücksicht gegenüber allen Kreaturen zu verstehen. – Zu den aristotelischen Klassifikationen (u. a. Seelentheorie) vgl. S. 256f.

565 Duro 1997, S. 10; in der Einleitung der *Conférences* rekurriert Félibien auf das Modus-Konzept Poussins, beruhend auf der musikalischen Tonartenlehre: So hätte ein vorherrschender Ton ein Landschaftsbild bis zu Malweise und gewählter Farbigkeit zu bestimmen (für eine Abb. der Tonartenlehre vgl. Bättschmann, Oskar: *Landschaft mit Pyramus und Thisbe*, Frankfurt a. M. 1987, S. 23, Abb. 12). Die modalen Qualitäten würden so ein Bild stimmig machen und dessen Rezeption steuern. Félibien entwirft so erstmals eine klare Rangordnung der Gattungen mit der Landschaft deutlich nach Historie und Porträt, dafür misst er aber gerade den Landschaftsbildern Poussins besonderen Stellenwert bei. Die Art und Figur der Bäume Poussins entsprechen dem Topos der Artenvielfalt seit Vergil; auch der von Plinius begründete Topos von der Darstellung des Undarstellbaren wird von Poussins Gewitterdarstellung verkörpert;

erklärt Félibien die Notwendigkeit von Regeln für die Bildbeurteilung, wofür zunächst umfassende Kunstkenntnisse nötig seien. Hier findet sich auch die Kategorisierung der Bildgegenstände – sowie der jeweiligen Maler – in aufsteigender Reihenfolge (vgl. Schema in [Abb. 110b](#), dazu auch [Kap. V.2.3](#)): (1) Allegorie („compositions allegoriques“), (2) Historie („histoire“) und Mythologie („fable“), (3) Porträt („portrait“, unbewegte Einzelfigur), (4) Tiere („animaux“), (5) Landschaft („paysage“) und (6) ‚Stillleben‘ (Obst, Blumen oder Muscheln – somit kleiner, unbelebter und unbewegter Gegenstände; vgl. die *cose piccolle*).⁵⁶⁶ Der Einbezug auch religiöser Historien geht aus der Auswahl der besprochenen Bilder hervor. Die Vorrangstellung von Allegorie und Historie als den schwierigsten und würdevollsten Bildthemen wird erstens mit dem erforderlichen historisch-mythologischen Wissen begründet, zweitens mit der Position des Menschen in der Klassifikation der Natur, drittens mit der Darstellung von Figuren in Bewegung und mit unterschiedlichen Affekten (Gemütsbewegung) als höchster Bildaufgabe. Nicht zuletzt bestünde die Schwierigkeit darin, alle anderen Bildgegenstände in einer Historie zu vereinen und zugleich das Thema auf eines zu beschränken.

Nur die in Italien und den Niederlanden unter Sammlern und Betrachtern beliebte ‚Genremalerei‘ (Alltagsszenen) bleibt unerwähnt, welche eigentlich entsprechend der Darstellungswürdigkeit der sichtbaren Welt (angelehnt an die Regeln der aristotelischen Klassifikation der Natur) den dritten Rang zwischen Historie und Porträt einnehmen sollte. Zusammen mit der rangniedrigen Einstufung von Landschaften⁵⁶⁷ und Stillleben – ebenfalls auf dem Kunstmarkt beliebter Bildthematiken – wird die bereits erläuterte Diskrepanz zwischen Norm und künstlerischer Praxis ersichtlich. Werner Busch konstatiert, dass „die klassisch-rhetorische Unterteilung in hohe, mittlere und niedrige Gegenstände [...] in eine verbindlich formulierte Gattungshierarchie [mündet] [...]. Aber die Gattung des ‚Genres‘ fehlt, weil es ihm pri-

Poussin erscheint so zugleich als neuer Apelles und neuer Raffael; auch Domenichino galt als vorbildlich, vgl. Busch 1997, S. 150.

⁵⁶⁶ Roque 2000, S. 16–18, den Beitrag von Arasse kommentierend.

⁵⁶⁷ Vgl. dazu Gombrich 1953, S. 347 u. Anm. 34.

mär um die Schlüssigkeit des literarischen Argumentes ging, nicht um eine präzise Beschreibung der praktischen künstlerischen Tätigkeit. Im Entwurf eines Aufstieges des Künstlers vom Materiellen [Stillleben, Landschaft] über das Lebendige [Tierdarstellung, Porträt] zum Immateriellen [Allegorie] ist für das Genre kein Platz.⁵⁶⁸ Auch die Interpretation von Daniel Arasse geht in diese Richtung: Die ‚Auslassung‘ Félibiens lege nahe, dass der Diskurs, den ein niederes Sujet auslösen könne, immer auch ein niederer Diskurs bleibe und deshalb bewusst nicht erwähnt wird.⁵⁶⁹ Da die steigende Beliebtheit ‚niederer‘ Genres seit dem Cinquecento darüber hinaus die gesamte humanistische sowie klassische Kunsttheorie in Frage stelle, könne Félibiens Hierarchie als politisch motivierte Abwehrstrategie verstanden werden.⁵⁷⁰ Zudem differenziert Arasse, dass Félibien gegen die Wirkung des Vergnügens (*voluptas*) eine Hierarchie der ‚Sujets‘/‚Gegenstände‘, nicht aber der ‚Gattungen‘ – oder besser gesagt stilistischen ‚Modi‘ – etabliert (da der Gattungsbegriff ‚genre‘ erst 1708 im *Cours de peinture par principes* von Roger de Piles nachweisbar ist).⁵⁷¹ Eine Erklärung hierfür liege in der Übereinstimmung der ‚Modi‘ beziehungsweise ‚Gattungen‘ mit den Gattungen der Rede aus der klassischen Rhetoriklehre, was implizit mit der Legitimität verschiedener (hoch/mittel/tief), sich nach dem Gegenstand richtender Stile übereinstimme.⁵⁷² Deshalb, so Arasse,

568 Busch 1993, S. 22–24.

569 Arasse 2000, S. 48–51.

570 Ebd. S. 33.

571 Ebd. S. 48–51.

572 Angelehnt an die rhetorische Tradition, sollten unterschiedliche Sujets einem angemessenen Modus (tief, mittel, hoch) entsprechen. Die Modustheorie, die zugleich eine Hierarchie der Sujets impliziert, war dennoch nicht rigide; Plinius d. Ä. spricht von *minoris picturae* und berichtet von den *rhyparographoi* (minderwertigen Sujets); Cicero unterscheidet in der Rhetorik zwischen drei thematisch anzupassenden Stilllagen, vgl. Arasse 2000, S. 34–36, 49. Den Hintergrund der Argumentation bildet die in der Gattungsdiskussion nie explizit beschriebene Polarität von *dignitas* und *voluptas*, hier als gegensätzliche Realitäten aufgefasst und in Zusammenhang mit dem Horazischen *Ut-pictura-poesis*-Diktum verstanden. Die klassische Kunsttheorie, so Arasse, benutze die Formel, um zu betonen, dass Malerei entsprechend der Poesie die Regeln der Klarheit, Würde und des Decorum einhalten müsse, um sich als Freie Kunst zu qualifizieren – konträr zur Intention des Horaz. Gemeint war die Ähnlichkeit von Malerei und Dichtung, indem verschiedene Typen verschiedene Arten des Vergnügens bereiten. Diese Ebene des Zitates nach Horaz sei nicht zufällig von der Kunsttheorie systematisch vernachlässigt worden, was bestätige, dass diese von Theoretikern verfasst wurde

seien auch die *modi* in der Malereisystematik Giustinianis in einem nicht hierarchischen Sinne angeordnet⁵⁷³ – was so zwar nicht stimmt (vgl. Kap. V.2.2–V.2.3); richtig ist dennoch die Schlussfolgerung, dass der ‚Gattungsbegriff‘ die überlegene Würde von Historie und Allegorie infrage gestellt hätte.⁵⁷⁴ Die hierarchische Polarisierung von hohem und tiefem Gegenstand bei Félibien ist auch vor dem Hintergrund des gewollten Aufstieges der Malerei vom Handwerk in den Rang der Künste zu werten (vgl. *artes mechanicae* versus *artes liberales*).⁵⁷⁵

Nicht zuletzt liegt die Bewertung von Allegorie, Historie und Porträt als wichtigste Bildaufgaben an der politischen Motivierung: Das Königshaus und dessen historische sowie aktuelle Taten sollten in repräsentativen Bildern dokumentiert werden.⁵⁷⁶ Die Allegorie als höchste Bildgattung (oder Arasse zufolge: als höchstes Bildsujet) solle zudem der übermittelten Moral und dem intellektuellen Rang der Académie Royale entsprechen.⁵⁷⁷ Natürlich konnte nur in einem absolutistischen Staat die vom König geförderte Akademie zu einem Teil der politischen Propaganda werden (vgl. App. A.48).⁵⁷⁸

und nicht von Malern; folglich würde das Malerische den Gesetzen des theoretischen Diskurses unterworfen. Das wiederum erkläre, warum Félibien in seinen *Conférences* von Sujets spricht und nicht von Gattungen bzw. Modi (was nicht mit der Begriffsvwendung hinsichtlich der Musik, einige Seiten weiter, zu tun hat), vgl. ebd. S. 48–51. – Zum Diktum des Horaz vgl. S. 184.

Ganz anders interpretiert Gaachtgens die *Conférences*: Einen Anstoß für die theoretische Begründung der Historienmalerei als höchstem Bildthema sei der berühmte Modusbrief Nicolas Poussins (*A Monsieur de Chantelou*, 1647) gewesen; wengleich eine direkte Übertragung dieser aus der Musik entlehnten Theorie auf die Malerei nicht möglich sei, sollte dennoch eine neue Differenzierung des Verhältnisses von Bildgegenstand und Komposition vorgeschlagen werden; der Modus sei vom Bildthema bestimmt und hätte somit eine ganz konkrete Bildwirkung zur Aufgabe; die Stimmungslage einer Geschichte müsse der Stimmungslage ihrer Darstellung entsprechen, vgl. Gaachtgens 1996, S. 28, 142–147; vgl. dazu auch Bialostocki 1961.

573 Arasse 2000, S. 34–35, mit Falschdatierung des *Discorso sopra la pittura* auf 1639–1640, gemäß der älteren Literatur.

574 Vgl. ebd. S. 34–36, 48–51.

575 Roque 2000, S. 15–16, den Beitrag von Arasse kommentierend. Zu den *artes liberales* und *artes mechanicae* vgl. Reudenbach, Bruno: „Artes liberales/artes mechanicae“, in: Pfisterer 2011b, S. 31–35.

576 Démoris 2000, S. 53.

577 Duro 1997, S. 10.

578 Gaachtgens 1996, S. 26–34.

André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent* (Paris 1676)

Sieben Jahre nach der Publikation der *Conférences* erscheint 1676 Félibiens Abhandlung *Des principes*. In einem ersten, diskursiven Teil positioniert sich der Autor umfassend zur besagten Hierarchie der Bildsujets, womit er den weitgehend homogenen Standpunkt der Pariser Akademie repräsentiert. Der systematisch geführte, schriftlich fixierte und staatlich autorisierte Kunstdiskurs basierte auf den Mitteln der Abgrenzung, Unterscheidung und Definition.⁵⁷⁹ Der letzte und für uns interessanteste Teil der Abhandlung besteht aus einem Kunstlexikon nach Stichworten, dem *Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, welches als das früheste – wenn auch noch nicht eigenständige – Lexikon dieser Art in Europa gilt. Der Gattungsbegriff (*genre*) ist zu diesem Zeitpunkt wie gesagt noch nicht formuliert, dafür aber eine Definition von Historie, Landschaftsbild und Porträt, wobei der Bildinhalt jeweils zum Gattungsnamen⁵⁸⁰ wird. Lediglich der Stichpunkt zum Porträt ist als Verbform formuliert, was als Inkonsequenz der Einträge gewertet werden kann. Noch deutlicher als in den *Conférences* wird nun die als mehrfigurige Bildkomposition definierte Historie als einzig wertgeschätzte und zugleich nobelste der ‚Malereiarten‘ („*especies*“/„*sortes de peinture*“) – gemeint sind Sujets – herausgestellt. Dies wird zusätzlich durch den Rekurs auf Vitruv gerechtfertigt, welcher diese Malereiaufgabe als ‚Megalografie‘, folglich als inhaltlich bedeutend bezeichnete.⁵⁸¹

Zum Stichpunkt ‚Landschaft‘ konstatiert Félibien eine ausschmückende Funktion der Figurenmalerei, was als Inversion des Bezugs von Landschaft zur Figur innerhalb von Historien erscheint. Wieder verweist Félibien auf die entsprechende Terminologie („*topia*“) in selbiger

579 Duro 1997, S. 117.

580 Vgl. die terminologische Unterscheidung von Gattungsbegriff und Gattungsname bei Hempfer 2005, S. 6–7. – Vgl. dazu umfassend S. 29f.

581 Vitruv bezieht sich dabei nicht auf das Format, sondern auf die große inhaltliche Bedeutung der Darstellung, zum Originalwortlaut mit deutscher Übersetzung vgl. S. 101–102, 2. Abschnitt; zur Übersetzung von *Megalographia* als ‚bedeutsame Bilder‘ vgl. „*megalografia*“, in: Duro 1986–1994, Bd. 3, 1 (1989), S. 134: „*Termine che, secondo le fonti letterarie dell'antichità classica, indicava sia la pittura di soggetti con dimensioni maggiori del vero sia di soggetti moralmente elevati.*“

Passage Vitruvs⁵⁸², was hier mehr als Hinweis und nicht als Aufwertung zu lesen ist. Aufkünstlersoziologischer Ebene wird schließlich die bewusste Spezialisierung der Landschaftsmaler („paysagistes“) betont (vgl. [App. A.49](#)).

Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* (Paris 1677)

Auch in den von Roger de Piles, ebenfalls einem Vertreter der Pariser Akademie, 1677 verfassten dialogischen Bildbesprechungen wird der Landschaftskategorie nur eine sehr geringe Bedeutung zugestanden. In den enthaltenen Bildbeschreibungen geht es hauptsächlich um Historienbilder, lediglich innerhalb der Analyse von, und zugleich Lobrede auf, fünf Gemälden von Peter Paul Rubens spielt die Landschaftsmalerei eine zentrale Rolle. Der Autor misst Rubens nicht nur die perfekte Beherrschung aller Bestandteile der Malerei bei – „les genres de la peinture“ dürften hier deshalb nicht wie in der 1708 erschienenen Abhandlung von de Piles als die klassischen ‚Bildgattungen‘ verstanden werden; Rubens wird darüber hinaus als bester bekannter Landschaftsmaler gewertet. De Piles stellt hierfür ohne hierarchische Wertung fünf verschiedene Landschaftsbilder („les paysages“)⁵⁸³ im Œuvre des Künstlers heraus, gemäß einer stilistischen („maniere“) sowie thematischen Differenzierung. Es handelt sich um bukolisch-pastorale sowie heroische Landschaftstypen mit mythologischem Thema, drei davon sollen zudem die ländliche Heimat des Malers darstellen. Besondere Bewunderung und visuelles Vergnügen würde die für Rubens charakteristische Malweise bewirken, die sich in den Lichtsituationen und atmosphärischen Landschaftsdarstellungen manifestiere („une lumiere rougeastre“, „un reflet bleuastre“). Die Wertschätzung des Autors von

582 Vgl. [S. 101–102](#).

583 Es handelt sich dabei um: (1) *Rückkehr der Bauern vom Feld*, 1640, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina; (2) *Landschaft mit Regenbogen*, ca. 1638, München, Alte Pinakothek; (3) *Ländliche Szene mit Schafherde und Regenbogen*, 1632/1635, Paris, Musée du Louvre; (4) *Landschaft mit dem Schiffbruch des Aeneas*, ca. 1620, Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister; (5) *Odysseus auf der Insel der Phaiaken*, 1630/1635, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. – Vgl. dazu etwa Raupp, Hans-Joachim: „Rubens und das Pathos der Landschaft“, in: *Rubens Passion. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Göttingen 2001, S. 159–180, vgl. Taf. 29–37.

Farb- und Lichtgebung in der Landschaftsmalerei aufgrund des daraus resultierenden Vergnügens (*voluptas*) steht im Kontrast zu den Prinzipien Félibiens. Die gegensätzlichen Positionen sind als Streit zwischen ‚Rubenisten‘ (Farbe) und ‚Poussinisten‘ (Linie) im Kontext der seit etwa 1670 ausgetragenen *Querelle des anciens et des modernes* zu verstehen, wobei de Piles die Rolle des Wortführers der Koloristenfraktion übernimmt. In gewisser Weise relativiert sich so durch die Wirkungsästhetik von Landschaftsbildern die zuvor etablierte, strenge Gattungshierarchie, in der die Landschaft auf den unteren Rängen angesiedelt ist (vgl. **App. A.50.a**).⁵⁸⁴

Zum Erstaunen des einen Gesprächsteilnehmers der *Conversations* weisen bei genauer Betrachtung des ersten Bildes von Rubens auch die rangniedrigeren Bildelemente – hier die Landschaft – die konstant präzise Malweise des Künstlers auf. Hohe Qualität und Sorgfalt der Ausführung durchziehen in der Bewertung des Autors zentrale, winzige sowie ausschmückende Bildelemente (vgl. **App. A.50.b**). Noch an anderer Stelle findet sich in der Ekphrasis des *Hl. Georg* von Rubens, somit eines Historienbildes, eine kurze Landschaftsbeschreibung (vgl. **App. A.50.c**).

Filippo Baldinucci, *Vocabulario toscano dell'arte del disegno* (Florenz 1681)

Nicht nur in Frankreich, auch in Italien erreicht die Lexikografie bis Ende des Seicento Hochkonjunktur. Filippo Baldinucci publiziert 1681 ein Wörterbuch, das „mit Unterstützung der Accademia della Crusca erarbeitet“ wurde und als „erste[s] eigenständige[s] Kunstwörterbuch“⁵⁸⁵ in Europa gilt – fünf Jahre nach dem Kunstlexikon Félibiens, welches lediglich einen Teil seiner Abhandlung bildete. Dabei gestalten sich Terminologie und Stichpunkte beider Autoren heterogen (Nomen/Verben, Informationsgehalt und Länge der Einträge)

⁵⁸⁴ Büttner 2006, S. 139–148; Busch 1997, S. 165; zu genannter Kontroverse vgl. Müller 2001, S. 153–175; zur *Querelle* vgl. auch Erben 2004, S. 320–340; vgl. auch Rosen, Valeska von: „Disegno und Colore“, in: Pfisterer 2011b, S. 94–96, hier S. 96.

⁵⁸⁵ Pfisterer, Ulrich: „Enzyklopädien, Wörterbücher und Bibliographien zur Kunst“, in: Pfisterer 2011b, S. 106–110, hier S. 108.

und sind folglich noch nicht standardisiert. Eine Definition des Gattungsbegriffs (*genere*) ist im *Vocabulario* nicht enthalten, dafür aber die Bildtypen und zugleich Gattungsnamen ‚Historie‘ und ‚Landschaft‘: Ersterer Bildtyp definiert sich als (geistig herausfordernde) ‚Erfindung‘ (‚invenzione“) eines Ereignisses, gemäß der bereits normativen Gattungshierarchie mit der Historie an der Spitze. Differenziert wird zwischen realem (historischem) und fiktivem (poetischem) Thema, Angaben etwa zu den Bildelementen oder dem Verhältnis von Figur und Landschaft sind nicht enthalten. Unter dem Stichwort ‚Landschaften‘ (‚paesi“) wird die inhaltliche Angabe Baldinuccis bereits konkreter – was sich von dem geografisch oder politisch verstandenen ‚Land‘ (‚paese“) abgrenzt. Auffällig ist das Pluralwort, das anstatt des in der Kunstdliteratur geläufigen Terminus *paesaggio* verwendet wird. Definiert wird die Landschaftskategorie als eine ‚Art der Malerei‘ (‚sorta di pittura“), was der Definition Félibiens von Historienmalerei als „sortes de peinture“ entspricht. Diese zeichnet sich durch den Bildinhalt aus, der sich durch das weite Land (‚campagne aperte“) sowie die dazugehörigen Landschaftselemente (Bäume, Flüsse, Berge etc.) auszeichnet.

Die letzte Gruppe gattungsrelevanter Einträge bezieht sich auf die gängigen Malerei- beziehungsweise Nachahmungsprinzipien: Entsprechend der terminologischen Differenzierung Vincenzo Dantis werden mimetisches Abbilden (*ritrarre*, hier: „ritratto ... dal naturale“) und idealisierende Darstellung (*imitare*, hier: „ritrarre alla macchia“) unterschieden.⁵⁸⁶ In diesem Zusammenhang ist auch das Stichwort „ritratto“ aufgeführt, womit jedoch nicht das Porträt als Bildgattung gemeint sein dürfte, sondern ein weiter gefasstes Verständnis einer figuralen, mimetischen Darstellung ‚nach der Natur‘ – ‚unbelebte‘ Gegenstände (z. B. Stillleben) dürften hier nicht gemeint sein. Das implizite Ähnlichkeitskriterium würde dabei ein klassisches Porträt nicht ausschließen (vgl. [App. A.51](#)).

⁵⁸⁶ Zur Unterscheidung der künstlerischen Konzepte *ritrarre* und *imitare* vgl. [S. 341](#); zum Begriff *ritratto dal naturale* vgl. etwa Pfisterer 2011d, S. 340–341. Für die Etymologie und Übersetzung der Begriffe *ritratto/ritrarre* bei Danti vgl. auch Preimesberger 1999a, S. 280.

**Antoine Furetière, *Dictionnaire universel des arts et sciences*
(Paris 1690)**

Knapp ein Jahrzehnt nach Baldinuccis Wörterbuch erscheint posthum Antoine Furetières Universallexikon der Künste und Wissenschaften, welches sich im Vergleich deutlich ausführlicher präsentiert. Obwohl kein direkter Kontakt zur Académie Royale in Paris nachweisbar ist – vielmehr war Furetière Mitglied der Académie Française⁵⁸⁷ – spiegelt das Werk den autoritativen Gattungsdiskurs in Frankreich wider. Der Gattungsbegriff („genre“) ist zwar verzeichnet, nicht aber bezogen auf die Malerei, sondern auf andere Wissenschafts- und Kunstbereiche wie etwa die musikalischen Gattungen. Dort aber, wo es um die nach ihrem Gegenstand unterschiedenen Bildgattungen sowie Arten von Malern (Spezialisierungen) geht, manifestiert sich eine deutliche Gattungsdifferenzierung, wengleich auch hier die Einträge nicht konsequent sind. Anders als das Landschaftsbild („paysage“), stellt das ‚Historienbild‘ kein separates Stichwort dar; auch sind ‚Landschaftsmaler‘ („paysagiste“) wie etwa Claude Lorrain in einem separaten Stichwort aufgeführt, ‚Historienmaler‘ („peintre d’histoires“) tauchen dagegen innerhalb des umfangreichen Eintrags zur ‚Historie‘ auf. Letztere Künstlergruppe wird aufgrund des Bildgegenstandes (mehrfigurige Handlungen) gegenüber allen anderen bevorzugt, womit nicht nur die Bildgattungen, sondern auch die Arten von Malern einer klaren Hierarchie unterliegen – wie bereits bei Félibien zu lesen war. Zugleich sei unter den Historienmalern selbst ein Bewusstsein ihrer Überlegenheit auszumachen.

Eine Präzisierung besteht gegenüber der Abhandlungen Félibiens – somit eine Weiterentwicklung dessen – im Informationsgehalt zur Landschaftsmalerei, wobei sich die Auflage von 1701 noch ausführlicher gestaltet (vgl. Angaben in eckigen Klammern in **App. A.52**). Dabei liegt auf gesamteuropäischer Ebene erstmals eine systematische, ausdifferenzierte Landschaftsdefinition vor: Das Stichwort „paysage“ ist als visuelle Konkretisierung („Aspect d’un pays [...] jusqu’où la veüe

⁵⁸⁷ Vgl. Titelblatt des Universallexikons. Furetière war Anwalt und später Abt; vgl. auch Leuschner, Kurt: *Antoine Furetière und sein Streit mit der französischen Akademie*, Univ. Diss. Berlin 1915.

peut porter“) des abstrakten, geografisch oder politisch verstandenen ‚Landes‘ („païs“) zu verstehen, was sich sowohl auf ‚reale‘ als auch auf ‚gemalte‘ Landschaften bezieht. Beides kann folglich nur in der visuellen Wahrnehmung eines Betrachters existieren, anders als das abstrakte Konzept von ‚Land‘. Noch deutlicher gestaltet sich dies in der Ausgabe von 1701, wo der subjektive Betrachterstandpunkt („on peut voir [le païs] d’un seul aspect“) für das Begriffsverständnis grundlegend erscheint.⁵⁸⁸ Dabei ist das Konzept stark mit einer Horizontalität sowie Tiefe der Raumwahrnehmung verbunden („territoire qui s’estend jusqu’où la veüë peut porter“), was nicht zuletzt auch konstituierend für das Querformat der Landschaftsmalerei war.⁵⁸⁹ Der Landschaftsbegriff im Malereikontext – und zugleich Gattungsname – wird hier folglich erstmals explizit als subjektiv und zugleich ästhetisch wahrgenommene Bildkategorie definiert. In der Auflage von 1701 wird zudem in Bezug auf reale Landschaftsumgebungen das sonst für die Landschaftsmalerei geltende Kriterium des Abwechslungsreichtums (vgl. *varietas*)⁵⁹⁰ schöner Objekte und daraus resultierendem visuellen Genuss betont. Dazu ist eine topische Aufzählung von Landschaftselementen (Hügel, Täler, Felder, Wiesen, Dörfer, Flüsse etc.) enthalten, welche aus der Kunstliteratur nach antikem Vorbild herrührt. Konträr dazu ist das zugleich auf reale und gemalte Landschaften bezogene Stichwort „campagne“ zu verstehen, das sich durch eine Landebene fernab von bebauten Städten, Bergen, Wäldern und Ähnlichem auszeichnet, durch die der Blick ungehindert über das Land schweifen kann. Schließlich erscheinen die Kriterien für die Betrachtung und Bewertung von realer und gemalter Landschaft austauschbar, ein Phänomen, das sich bereits für die Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts als zentral erwies (vgl. [Kap. IV.1.3](#)).

588 Vgl. die Interpretation bei Girardi 2011, S. 154–155.

589 Vgl. ebd. S. 155–157, zur Bedeutung des Querformates für die Entstehung der Landschaftsgattung vgl. ebd. S. 157–166.

590 Zum *varietas*-Begriff vgl. Michalsky 2011, S. 164–165: Schon in Vasaris *Viten* wird „in der krönenden dritten Epoche [...] mit der Ölmalerei ein höherer Grad an Verschmelzung der Farben ermöglicht, wirken *varietas* und *vaghezza* [sinnlich-farbliche Qualität von Bildern] zusammen.“

Zuletzt ist die Bildgattung des Porträts („portrait“) verzeichnet, wobei zwischen dem Bildgegenstand als mimetischem Abbild einer Person und der Bildgattung als Sammelkategorie differenziert wird. Eine separate Unterkategorie stellt die Karikatur dar. Zudem ist die Verbalform („porträtieren“) enthalten; in einer 1727 erschienenen Auflage wird schließlich der ‚Porträtmaler‘ („portraitiste“/„portrayeur“) als ein (von der Académie Française) noch nicht autorisierter Terminus definiert; empfohlen wird deshalb der etablierte Ausdruck „faiseur de portraits“, entsprechend des Wortgebrauchs in der Edition von 1690 (vgl. [App. A.52](#)).

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (Paris 1708)

Die nachweislich früheste Begriffsverwendung von *genre* als Bezeichnung einer Bild- oder Malereigattung – folglich als Gattungsbegriff – in unserem heutigen Sinne ist dem 1708 publizierten *Cours de peinture par principes* von Roger de Piles zu entnehmen. Gleichzeitig ist erstmals ‚Landschaft‘ als Gattungsname einer eigenständigen Bildgattung formuliert: „Le paysage est un genre de peinture“.⁵⁹¹ Die vorliegende Textsorte stellt kein (Kunst-)Lexikon im engeren Sinne dar, sondern enthält ausführliche Begriffsdefinitionen mit exemplarischen Veranschaulichungen. Neben der bereits bekannten Differenzierung nach Bestandteilen der Malerei („les genres de la peinture“)⁵⁹², unterscheidet de Piles Themengruppen/Funktionen (historisch/ allegorisch/mystisch und somit profan/sakral) sowie für das Sujet angemessene Stillagen (hoch/mittel/tief) der Dichtung und Rhetoriklehre entsprechend (vgl. *aptum*). Die ausführliche Gattungsdefinition ist im Abschnitt zur Bilderfindung („De l’invention“) lokalisiert.⁵⁹³ Eine wichtige Differenzierung betrifft das Bildthema (z. B. Landschaft) und einzelne dazugehörige Bildobjekte (z. B. Bäume, Berge, Flüsse

591 Zur Landschaftsgattung vgl. Piles 1989, S. 98–127.

592 Vgl. [S. 459](#) u. [App. A.50](#).

593 Vgl. dazu die Passage: „Car pour faire un tableau, ce n’est point assez que le peintre ait ses couleurs et ses pinceaux tout prêts, il faut, comme nous l’avons dit, qu’avant de peindre, il ait résolu ce qu’il veut peindre, ne fut-ce qu’une fleur, qu’un fruit, qu’une plante ou qu’un insecte.“ Zitiert nach Piles 1989, S. 31–32; vgl. dazu Démoris 2000, S. 65.

etc.). Gemäß der Gattungsnamen sind die jeweiligen Spezialisierungen der Historien-, Landschafts-, Tier- oder Blumenmaler aufgelistet (vgl. [App. A.53.a](#)).

Obwohl die Historie vorangestellt ist, formuliert de Piles eine ausführliche, diskursive Begriffsdefinition von Landschaftsmalerei – anders als die knappen Kommentare in den Lexika Félibiens (*Des Principes*, 1676), Baldinucci (1681) und Furetières (1690). Unterschieden wird die Landschaftsmalerei nach heroischem (hohem) und pastoralem (niederm) Stil⁵⁹⁴, welche jeweils immer auch sinngenerierende und das Bild ‚belebende‘ Figurendarstellungen enthalten sollen. Diese würden zudem einer differenzierteren Betitelung von Landschaftsgemälden dienen (vgl. Sammlungsinventare in [Kap. II.2.2](#))⁵⁹⁵; stets sollen Figuren jedoch in Relation zur Landschaft kleinformatig sein. Die Unterlegenheit der pastoralen Landschaft – auch aufgrund eines Mangels an bildästhetischer Eleganz⁵⁹⁶ – sei deshalb mittels einer „tugendhaften Figur“ oder aber eines „außergewöhnlichen und wahrscheinlich wirkenden“ Naturphänomens zu kompensieren. Grundsätzlich erfährt sowohl der italienische als auch der flämische Landschaftsstil gleichwertiges Lob; Rubens, Raffael, Tizian und die Carracci gelten dabei als Vorbildkünstler. Als Abgrenzung zu anderen Bildgattungen fungiert nicht zuletzt der Topos des Abwechslungsreichtums (*varietas*), bedingt durch die Vielfalt der Landschaftselemente⁵⁹⁷, woraus visuelles Vergnügen resultiere. De Piles fungiert folglich auch in seiner zweiten Abhandlung als Vertreter der für die Vorrangstellung der Farbe plädierenden ‚Rubenisten‘ (vgl. [App. A.53.b](#)).⁵⁹⁸

594 Vgl. dazu Busch 1997, S. 165.

595 Zur Bezeichnung von Landschaftsgemälden in Inventaren des 17. Jh.s vgl. Girardi 2011, S. 132–133.

596 Vgl. Büttner 2006, S. 148–150.

597 Zum Begriff *varietas* vgl. Michalsky 2011, S. 164–165: „Giorgio Vasari integriert die Vorstellungen von Landschaftsmalerei in sein dreistufiges Epochenmodell der *Vite*. In der ersten Epoche wird die Landschaft nur möglichst natürlich und topografisch exakt wiedergegeben, in der zweiten genügt die Landschaftsmalerei den strengen Kriterien der *mimesis*, kennt aber die *vaghezza* noch nicht. Erst in der krönenden dritten Epoche wird mit der Ölmalerei ein höherer Grad an Verschmelzung der Farben ermöglicht, wirken *varietas* und *vaghezza* [sinnlich-farbliche Qualität von Bildern] zusammen.“

598 Vgl. S. 460.

Zusätzlich formuliert de Piles für die Landschaftsgattung in einem neuen Abschnitt („Observations générales sur le paysage“) eine nummerierte, stichpunktartige Auflistung mit allgemeingültigen Regeln, Malereiweisungen und Vorbildkünstlern (Tizian, die Carracci), im Unterschied zu den konkreten Werkbeschreibungen in der früheren Abhandlung von de Piles (*Conversations*). Für ein vollkommenes Landschaftsbild sei dabei die Kombination des mimetischen und idealisierenden Nachahmungsprinzips erforderlich – ähnlich wie es auch Giustiniani für die Malerei im Allgemeinen formuliert hatte (vgl. [Kap. V.2.2](#)). Eine weitere Parallele beider Autoren lässt sich zudem in der Differenzierung grobmalerischer und feinmalerischer Landschaftsbilder ausmachen – entsprechend der zentralen Unterscheidung von Landschaftstypen mit oder ohne Sorgfalt bei Giustiniani („con maggior diligenza“/„senza diligenza ... ma con botte“). Auch de Piles geht auf die unterschiedliche Bildwirkung dieser Bildqualitäten ein, mit Bevorzugung des ‚rauen‘ Stils – entsprechend der geschätzten Bildwirkung von Tizians ‚Farbflecken‘ in der Kunstliteratur des Cinquecento (vgl. [Kap. IV.1.2](#) und [App. A.53.c](#)).

Schließlich kulminiert die Malereiabhandlung von Roger de Piles in einer tabellarischen Punktevergabe, die sich nach den Malereibestandteilen im Werk der berühmtesten Maler richtet, womit eine neue Ebene der kunsttheoretischen Malereisystematik erreicht sein dürfte.⁵⁹⁹

599 Vgl. dazu Démoris 2000, S. 66.

Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert,
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (Paris 1751–1780); Denis Diderot, *Essais sur la Peinture* (Paris 1795)

Diderots und d'Alemberts Enzyklopädie der Wissenschaften, der Künste und der Handwerke⁶⁰⁰, die als „Vorläufer des *Dictionnaire des beaux-arts* der französischen Akademie von 1806“⁶⁰¹ gilt, liefert in diskursiver sowie stark wertender Form die bislang umfassendste Definition der Bildgattungen und ihrer Hierarchie.⁶⁰² Darüber hinaus wird der Gattungsbegriff („genre“) erstmals in seiner allgemeinen Bedeutung (Art, Sorte) sowie im Kontext der Einzeldisziplinen von Kunst (Malerei, Architektur, Musik, Literatur) und Wissenschaft definiert. Speziell die Bildgattungen ließen sich endlos weiter unterteilen („les genres en peinture se sont divisés et peuvent se subdiviser à l'infini“); für die Landschaft wären etwa die Subgenres Vedute, Seestück oder Waldlandschaft denkbar. In einem weiteren Schritt wird innerhalb der Malerei, mit Rekurs auf Félibien und de Piles, zwischen Historienmalerei (wenn auch nicht in separatem Stichpunkt) und ‚Genremalerei‘ beziehungsweise ‚Genremalern‘ („peintre de genre“) differenziert. Dabei gilt der Begriff als Sammelkategorie für Tiere, Stillleben und Landschaften (anders als der heutige, auf Alltagsszenen beschränkte Terminus ‚Genremalerei‘), nicht aber für Porträts und Alltagsszenen. Obwohl den Historienmalern eigentlich der höchste Rang unter den Bildgattungen gewährt wird, findet aufgrund von nötigem Studium sowie entsprechender Sorgfalt und Schwierigkeit einer mimetischen, qualitativ hochwertigen Darstellung eine dezidierte Nobilitierung der

600 17 Bde. Text, 11 Bde. Abb., Ergänzung 1776–1777: *Supplément à l'Encyclopédie*. Vgl. die historische Einordnung bei Pfisterer, Ulrich: „Enzyklopädien, Wörterbücher und Bibliographien zur Kunst“, in: Pfisterer 2011b, S. 106–110, hier S. 108; umfassend dazu vgl. Graczyk 2004, S. 39–75. – Im *Supplément* sind die Begriffe *genre*, *[h]istoire* und *paysage* nicht thematisiert.

601 Pfisterer, Ulrich: „Enzyklopädien, Wörterbücher und Bibliographien zur Kunst“, in: Pfisterer 2011b, S. 106–110, hier S. 108.

602 Die Ideen von Diderot und d'Alembert bzgl. der Vorrangstellung des Historienbildes bleiben im Vergleich zum Beitrag von Watelet unter dem Stichwort ‚Gattung‘ zurückhaltend, vgl. Roque 2000, S. 16–18, bzgl. des Beitrages von Arasse 2000. – Da eine umfassende Einordnung Diderots und d'Alemberts in die Kunsttheorie und -kritik des 18. Jh.s in Frankreich in dieser Arbeit nicht möglich ist, sei auf die bereits aufgeführte Literatur verwiesen, vgl. die Anm. zu S. 449.

„Genremaler“ statt – was die ursprüngliche Gattungsnormierung an der Académie Royale deutlich relativiert. Die Bevorzugung eines guten Landschaftsbildes gegenüber einem mangelhaften Historienbild erinnert an Giustinianis Gleichstellung von Blumen und Figurenbildern, solange die Darstellungsqualität gleichwertig ist. Auch die Forderung nach einer mimetischen Leistung an die Blumen- und Früchtemaler stimmt mit Giustinianis Wertschätzung von „Blumen und anderen kleinen Dingen“ aufgrund ihres Schwierigkeitsgrades überein (vgl. [Kap. V.2.2](#)).

In den Künsten wird zudem nach stilistischen Gattungen („genre de style“) differenziert. Für die Landschaft gilt die seit Roger de Piles gültige Zweiteilung in einen heroischen und einen pastoralen Landschaftsstil mit möglichen Kombinationen und Variationen. Darüber hinaus wird – ähnlich wie bereits bei Giulio Mancini (vgl. [Kap. V.3.1](#)) – eine Differenzierung nach „Nationen“, Schulen und Epochen vorgenommen, diese wiederum werden wie bei de Piles mit konkreten Werkbeispielen und Künstlern belegt. Als beste Landschaftsmaler gelten Tizian, Poussin und Rubens. Die bereits von Mancini und de Piles geforderte Figureninserierung in die Landschaft wird dazu quantitativ und funktional präzisiert: Es sollen entweder mehrfigurige Handlungen oder aber eine nachdenkliche beziehungsweise leidenschaftliche Einzelfigur zu sehen sein, damit Landschaft zum Reflexionsmedium für den Betrachter werden kann. Nicht erwünscht sind dagegen einsame, melancholische Einzelfiguren, entsprechend der niedrigsten, „unbelebten“ Landschaftskategorie („paese semplice“) bei Giulio Mancini. Der erhobene Anspruch auf Nützlichkeit von Landschaftsmalerei kann folglich nur durch eine emotionale oder intellektuelle Beziehung des Betrachters zu den enthaltenen Figurendarstellungen erreicht werden, entsprechend der mit Historienmalerei verbundenen Affektenlehre.

Nur die Porträtkategorie ist separat und somit weder unter dem Stichwort der Bildgattungen noch in Relation zu den anderen Gattungen aufgeführt. Definition sowie Ausdifferenzierung von Porträt, Figur, Bild(-idee) („image“) und Effigie sind an Furetière orientiert. Eine

Erweiterung des Porträtbegriffs erfolgt dagegen durch das Ganzkörperbildnis („portrait en pié“), was sich vor allem auf das lebensgroße Format bezieht (vgl. **App. A.54**).

Angelehnt an das *Dictionnaire*, systematisiert Denis Diderot die Malereigattungen in den 1795 erschienenen *Essais sur la Peinture*⁶⁰³ (vgl. **App. A.55**).

Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France* (Paris 1791)

Infolge der bis ins späte 18. Jahrhundert anhaltenden Diskrepanz bezüglich der Verwendung des Gattungsbegriffs (*genre*) differenziert Quatremère de Quincy 1791 zunächst vier Begriffsbedeutungen im damaligen Sprachgebrauch (Gegenstand – Modus – Medium/Technik – Bildgattung).

Der *genre*-Begriff wird folglich mitunter im Sinne einer Bildgattung (entsprechend Diderot und d’Alembert) verstanden: „[Über das,] was man umgangssprachlich als wichtigste Bildgattungen [*genres principaux de la peinture*] bezeichnet [vgl. Historienmalerei].“⁶⁰⁴ Im Kontext der akademischen Künftlerausbildung schlägt Quatremère de Quincy schließlich eine neue, gegenstandsbasierte sowie hierarchische Rangfolge der Bildgattungen vor. Die drei darin enthaltenen Stufen entsprechen der klassischen philosophischen Tradition der Seelentheorie, jedoch mit Hinzunahme der Alltagsszenen, was zuvor seit Félibien ausgespart blieb. An diesem Punkt des schriftlich fixierten Gattungsdiskurses ergibt sich schließlich die uns heute geläufige Rangfolge der Bildgattungen: (1) Historie, (2) Alltagsszene, (3) Porträt, (4) Landschaft, (5) Stillleben. Tierdarstellungen seien dabei zwischen (3) und (4), Früchtestillleben zwischen (4) und (5) zu verorten.⁶⁰⁵

603 Vgl. dazu Stechow 1976, S. 89, mit Verweis auf Burckhard, Jacob: „Über die niederländische Genremalerei“, in: *Jacob Burckhardt. Gesamtausgabe*, hg. von Emil Dürr, 14 Bde., Stuttgart u. a. 1933, Bd. 14 (*Vorträge*), S. 110.

604 „[...] ce qu’on appelle vulgairement les genres principaux de la peinture“, zitiert nach Quatremère de Quincy 1791, S. 36; vgl. dazu Stechow 1976, S. 91 u. Anm. 11.

605 Daran anknüpfend lässt sich im weitesten Sinne der Diskurs zu den ‚Modi‘ im 17. Jh. erwähnen, der hier jedoch zu weit vom Untersuchungsgegenstand der Bildgattungen wegführen würde. Vgl. dazu Białostocki 1961. – Zur Seelentheorie vgl. **S. 256f**.

Trotz des Systematisierungsversuchs blieb parallel zu einer enger gefassten Definition – alle Bildgattungen mit Ausnahme historischer und religiöser Sujets – auch eine weiter gefasste Definition des Gattungsbegriffs – alle Bildgegenstände betreffend – bestehen (vgl. [App. A.56](#)).

Eine Neuerung dürfte dennoch die Tatsache sein, dass Quatremère de Quincy darüber hinaus den *genre*-Begriff explizit für Alltagszenen verwendet. Infolge der gesamteuropäischen Übernahme des französischen Terminus ist die ‚Genremalerei‘ aber erst im Deutschland der 1830er-Jahre als geläufiger Begriff im Sinne von Alltagszenen nachweisbar.⁶⁰⁶

606 Vgl. Stechow 1976, S. 90–92. – Zu heutigen Definitionen vgl. z. B. *Enciclopedia universale dell'arte*: „Gattung und profane Darstellungen [...]“. Definition des Begriffs ‚Genremalerei‘. ‚Gattung/Genre‘ ist ein Begriff, der eine Art oder Sorte bezeichnet (lat.: *genus*; gr. *γενος*). Das Wort kommt mit der Literaturkritik des 16. und 17. Jhs in Gebrauch [...]. Lyrische, dramatische und epische Gattung [...]./ Den Bildkünsten kam folglich eine ähnliche Begriffsbedeutung zu. Dennoch wurde einem Maler vier Jh. lang (ca. 1500–1900) kaum zugestanden, ein ernsthafter Maler zu sein, wenn er sich etwas anderem als der Historienmalerei widmete, die als höchste aller Bildgattungen angesehen wurde. Das Porträt wurde aufgrund der Darstellung von Menschen den anderen Bildgattungen vorgezogen, die die unteren Ränge einnahmen. Aber für die späteren Klassizisten und Neoklassizisten enthielten reine Landschaft, Stilleben und Alltagsbilder keinerlei künstlerischen Wert [...]“. Originalübersetzung der Autorin.

„Genere e profane figurazioni [...]./ Definizione del concetto di ‚Arte di genere‘./ ‚Genere‘ è una parola che significa sorta o varietà (lat.: *genus*; gr. *γενος*). La parola venne in uso colla critica letteraria del Cinque-Seicento [...]. [G]enere lirico, drammatico ed epico [...]./ Nelle arti plastiche finì per adottarsi una simile concezione. Tuttavia per almeno quattro secoli (c. 1500–1900) si concesse a stento che un pittore serio si applicasse ad altro che alla pittura storica, considerata il genere supremo. Il ritratto era preferito agli altri generi di pittura, ritenuti di livello inferiore, perché riproduceva le sembianze di individui umani; ma pei classicisti e pei neoclassicisti che vennero dopo, i puri e semplici paesaggi, le nature morte o le scene di vita quotidiana apparivano privi di ogni valore artistico [...]“. Zitiert nach Washburn, Gordon B.: „Genere e profane figurazioni“, in: *Enciclopedia universale dell'arte (Fondazione Giorgio Cini)*, 16 Bde., Florenz 1958–1978, Bd. 5 (o. J.), S. 651–683.

Vgl. auch *The dictionary of art*: „Genre/Gattung. Der Begriff stammt aus dem französischen Wort für ‚Art‘ oder ‚Sorte‘ und bezieht sich auf einen Bildtyp, der Alltagszenen zum Inhalt hat. Bis ins 18. Jh. umfasste der Begriff das, was damals als niedere Bildkategorien angesehen wurden, wie die Landschaft, das Stilleben und Tierdarstellungen (die ‚Genres‘); diese wurden von der Historienmalerei unterschieden [...]“. Originalübersetzung der Autorin.

„Genre. Term derived from the French word for ‚kind‘ or ‚variety‘, referring to a type of picture that shows scenes from everyday life. Until the late 18th century the term embraced what were then seen as the minor categories of art, such as landscape, still-

Zusammenfassend: Gattungsbezeichnungen und Gattungshierarchien 1667 bis 1795

Der Blick über unseren Kernzeitraum hinaus sollte eine größere zeitliche Kontextualisierung von normativer Begriffsgeschichte und Gattungshierarchien in Italien und Frankreich ermöglichen. In den untersuchten Schriften von André Félibien (1667/1669), Filippo Baldinucci (1681), Antoine Furetière (1690/1701), Roger de Piles (1677/1708), Diderot und d'Alembert (1751–1780/1795) sowie Quatremère de Quincy (1791) greifen die Autoren auf den Kunstdiskurs der italienischen Renaissance zurück und überformen das Gattungsspektrum mithilfe der staatlich gelenkten Académie Royale auf normative, streng hierarchische und verbindliche Weise. Erstmals sind die gegenstandsbasierten Bildgattungen bei Félibien (*Conférences*, 1667/1669) nachweisbar, ohne dass der Gattungsbegriff (*genre*) formuliert wird. Damit ist der Grundstein für die zentrale Unterscheidung von Historienmalerei als wichtigster Bildaufgabe und der ihr unterlegenen ‚Genremalerei‘ als Sammelbegriff für Tiere, Landschaften, Früchte und Blumen gelegt (Allegorie, Historie, Porträt, Tiere, Landschaft, Blumen/Früchte/Muscheln). Die Idee einer kollektiven Bezeichnung je nach Bildinhalten, anstelle von technisch-stilistischen Kriterien, wird in den Quellentexten seit Félibien mit Ausdrücken wie „espèce“, „sortes de peinture“, „tableaux de ...“ oder „sorta di pittura“ beschrieben – womit unterschiedliche Gattungsbegriffe vorliegen. Später differenzieren Diderot und d'Alembert (1751–1780) zusätzlich Malschulen und Stile auf gesamteuropäischer Ebene, vor allem auch für die Landschaftsmalerei.

Erstmals ist der Gattungsbegriff im heutigen Sinne einer Bildgattung der Malerei im 1708 publizierten *Cours de peinture* von Roger de Piles nachweisbar, zugleich handelt es sich um die erstmals explizite Bezeichnung von ‚Landschaft‘ als eigenständige Gattung („Le paysage est un genre de peinture“). Die Gattung des Stilllebens wird im Untersuchungszeitraum erst 1791 bei Quatremère de Quincy mit

life and animal painting (*les genres*); these were to be distinguished from history painting [...].“ Zitiert nach Langdon, Helen: „Genre“, in: *The dictionary of art*, hg. von Jane Turner, 34 Bde., Oxford u. a. 1998, Bd. 12, S. 286–298. Den Hinweis auf beide Definitionen bei Stechow 1976, S. 90–92.

dem Sammelbegriff als „nature morte“ bezeichnet, zuvor implizierten ‚Blumen- und Früchtebilder‘ auch etwa naturhistorische Darstellungen. Als zentrales Kriterium für Landschafts- und Stilllebenmalerei geht, entsprechend der italienischen Kunstliteratur, stets das Qualitätskriterium als Kompensation der ‚unbelebten‘ Materie hervor. Vor dem Hintergrund des Streites zwischen ‚Rubenisten‘ (Farbe) und ‚Poussinisten‘ (Linie) sowie der *Querelle des anciens et des modernes* ab etwa 1670⁶⁰⁷, ist eine systematische sowie programmatische Aufwertung der ‚niederer‘ Bildgattungen erst mit Diderot und d’Alembert (1751–1780) nachweisbar: Dabei wird ein erstklassiges Bild niederen Gattungsranges dem eines mittelmäßigen oder gar schlechten Bildes höheren Ranges vorgezogen – was die ursprüngliche Gattungsnormierung an der Académie Royale relativiert. Die bis zu diesem Zeitpunkt noch immer uneinheitlichen Gattungsnamen werden sodann 1791 mit Quatremère de Quincy normiert, zugleich wird erstmals die seit Félibien ausgesparte Kategorie der Alltagsszenen auf hoher Rangstufe aufgenommen (Historie, Alltagsszene, Porträt, Landschaft, Stillleben). Schließlich nimmt der Begriff ‚Genremalerei‘ unsere heutige Bedeutung von Alltagsszenen erst im Deutschland der 1830er-Jahre an.⁶⁰⁸

Zur Bezeichnung der Landschaft als Gattung – somit dem Gattungsnamen – lässt sich festhalten, dass mit Ausnahme des knappen Eintrags im Wörterbuch von Estienne 1549 („paysage“) eine Präzisierung erst mit der Académie Royale stattfindet. Eine Binnendifferenzierung ergibt sich erstmals bei Roger de Piles (*Conversations*, 1677) durch die Unterscheidung von Stilllagen und somit Subgenres (heroisch versus pastoral). Es dauert nicht lange bis auch Form, Inhalt, Kriterien und Anforderungen an die ästhetisch wahrgenommene Landschaftsmalerei schriftlich festgelegt werden. Mit Furetière (1690) liegt erstmals eine umfassende Definition der Landschaftsgattung vor, eine Landschaftstheorie dagegen bei Roger de Piles (1708). Innerhalb der diskursiven Quellentexte werden die Begriffe auf die tatsächliche Kunstproduktion angewandt, wie etwa in Félibiens *Conférences* (1667/1669) oder den *Conversations* von Roger de Piles (1677), woran ein alle Bildgat-

⁶⁰⁷ Vgl. S. 460.

⁶⁰⁸ Stechow 1976, S. 90–92.

tungen betreffendes Wechselspiel aus theoretischer Norm und Malpraxis erkennbar wird. Schließlich scheinen die lexikografischen Formulierungen, bereits seit der italienischen Renaissance und in Frankreich ab 1667 mit normativem Anspruch, eine entscheidende Rolle bei der Ausbildung von Gattungsreflexionen in Kunsttheorie und Praxis (vgl. Spezialistentum) gespielt zu haben.

Schlusspunkt der Untersuchung

Einen logischen Schlusspunkt der Untersuchung zur Landschaftsgattung *ante* und nun auch *post litteram* bildet das erste Landschaftstraktat in der Kunstliteratur in Form einer eigenständigen, kunsttheoretischen sowie praktischen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand der Landschaft. Voraussetzung dafür ist eine „Ausdifferenzierung der [Kunst-]Literatur nach Gattungen der Malerei“.⁶⁰⁹ Die Frage nach

⁶⁰⁹ Egle 2010, S. 178. – Zur Thematik der Landschaftstraktate (und Landschaftsmalerei) um 1800 vgl. ebd. u. vgl. dessen unpublizierte Univ. Diss. Heidelberg, *Die Kunstliteratur zur Landschaftsmalerei in Deutschland 1760–1830. Theorie, Komposition und Rezeption von Landschaftsgemälden*; Pfisterer, Ulrich: „Carl August Richter“, in: Kat. Ausst. München 2014, Kat. 4.6, S. 105–107, hier S. 107; Fröhlich 2002, S. 114–148; Bättschmann 2002; Kat. Ausst. Stendal 2005, S. 98–100. Zu Zeichenbüchern in Europa vgl. Kat. Ausst. München 2014; Kemp 1979.

Zu den Publikationen um und nach 1800 zählen: Jakob Philipp Hackert, *Theoretisch-Practische Anleitung zum richtigen und geschmackvollen Landschaft-Zeichnen nach der Natur* (1803), vgl. dazu Egle 2010 und dessen noch unpublizierte Univ. Diss. (s. oben); Adrian Zingg, *Anfangsgründen für Landschaftszeichner* (1808). Zu den Publikationen zwischen 1805–1811 zählen: Adrian Zingg, *Gründliche Zeichenschule für Landschaftler. Erste Anfangsgründe der Landschafts-Zeichenkunst und -malerey. Studienblätter für Landschaftszeichner* (1808), nur Illustrationen enthaltend; Zingg war Dresdner Akademieprofessor, die Bücher in Form von Vorlagensammlungen stellen das neue Ideal der Naturnähe dar, womit er der Forderung des Akademiedirektors Christian Ludwig von Hagedorn folgte; Christian August Günther, *Charakteristische Darstellung der Bäume als Lections Blätter für geübte Landschaftszeichner, Maler u. Kupferstecher* (1809), nur Illustrationen enthaltend; Carl August Richter, *Anweisung zum Landschaft-Zeichnen* (1810), nur Illustrationen enthaltend; zu Zingg vgl. auch Kat. Ausst. Dresden 2012, S. 183–205; Egle 2010; Fröhlich 2002, S. 114–124; zu Günther und Richter vgl. Fröhlich 2012, S. 128–131, 139–141.

„Während Kobells *Instruction* noch eine bloße Sammlung von Kobells selbstradierten Druckgrafiken darstellt und damit eine Mustersammlung im traditionellen Sinn, wurden die Blätter für die Anleitungen von Hackert und Zingg eigens angefertigt und nach methodischen Gesichtspunkten arrangiert; ein einleitender Text macht die Handhabung der Anleitung nachvollziehbar“, zitiert nach Egle, Steffen: „Unterrichtspraxis und Selbstvermarktung. Anleitungsbücher zur Landschaftskunst von Ferdinand Kobell, Jakob Philipp Hackert und Adrian Zingg“ (Abstract für das Internationale Kolloquium

den möglichen Gründen dieses Phänomens sowie eine Untersuchung dieser Textsorte erfordern einen Blick auf die gesamt europäische Entwicklung. Noch vor einer solchen Ausdifferenzierung war die Landschaftsgattung bis 1767, „wenn überhaupt, untergeordnet innerhalb von allgemeinen Malereitraktaten abgehandelt worden“⁶¹⁰, wie Steffen Egle konstatiert. Schriften über Theorie und Praxis der Landschaftsmalerei gab es nur wenige und nicht in Form von selbstständigen Publikationen. Jedoch allein der Umfang der Landschaftstheorie im *Cours de peinture par principes* von Roger de Piles (1708) deutet auf eine wachsende Bedeutung in der Gattungshierarchie hin.⁶¹¹ Bis Ende des 18. Jahrhunderts besteht ein Desiderat an handhabbaren Anleitungsbüchern für Laien mit handwerklicher Unterweisung und verständlicher Malereitheorie.⁶¹² Vor diesem Hintergrund ist auch Salomon Geßners Kritik im *Brief über die Landschaftsmalerey* (1770) zu verstehen: Diese, wenn auch nicht selbstständige Schrift ist als Anfang einer spezifischen, kunstpädagogisch ausgerichteten Literatur zur Landschaftskunst anzusehen und erfuhr eine bedeutende Rezeption bis weit ins 19. Jahrhundert. Die enthaltene Ideenskizze zu einem allgemeinen Lehrbuch der Landschaftsmalerei gilt als Inspiration für künftige Kunstliteratur nach Gattungen. Enthalten ist eine schrittweise Anleitung zur Erlernung der Landschaftsmalerei. Die Anfänge einer spezifischen Kunstliteratur zu diesem Thema sind folglich – zumindest in Deutschland – „als Reflex auf das von Geßner diagnostizierte Desiderat“⁶¹³ zu verstehen.

um, Zürich 2012), S. 10, vgl. www.sik-isea.ch/Portals/0/Content/Veranstaltungen/Abstracts_Landschaft_14und150612.pdf (30.03.2017). Vgl. auch dessen noch unpublizierte Univ. Diss. (s. oben).

610 V. a. in Bezug auf die deutschsprachige Literatur; eine Ausnahme bildet Heinrich Georg Werner, *Nützlicher Unterricht zu den Landschaft-Zeichnen* (1767) u. Johann Kleinhard, *Zeichenbuch für Liebhaber der freyen Landschaftszeichnung* (1783). Letzteres war jedoch aufgrund zahlreicher, kostspieliger Kupferstichillustrationen an Adelskreise adressiert (vergleichbar mit Meynier 1796; Anonym 1796; vgl. S. 476), vgl. Egle 2010, S. 178 u. Anm. 27.

611 Vgl. Egle 2010, S. 174–175. – Zur Passage vgl. Kap. V.3.3, S. 464ff. u. App. A.53.

612 Zum Zeichenunterricht vor und bis 1800 vgl. Kemp 1979; Kat. Ausst. München 2014; Egle 2010, S. 176–178.

613 Egle 2010, S. 176–178. Zu nennen ist lediglich eine frühe deutschsprachige Publikation von Heinrich Georg Werner, *Nützlicher Unterricht zu den Landschaft-Zeichnen* (1767), die aber aufgrund der kritisierten Qualität wenig erfolgreich war.

Eine weitere Erklärung für die Entstehung von Landschaftstraktaten ist, dass „die in der Kunstpraxis selbst sich rasch vollziehende Entwicklung in voneinander stark abweichende Richtungen [der klassizistischen und der romantischen Landschaftsmalerei] die Gattung ‚Landschaft‘ spätestens um 1800 in den Fokus kunstkritischer und ästhetischer Auseinandersetzungen gerückt“⁶¹⁴ hatte. „Ohne das über zweihundert Jahre lang stabile System der klassischen Landschaft grundsätzlich in Frage zu stellen“, so die Feststellung Steffen Egles, „definierten zeitgenössische Kunsttheoretiker das Verhältnis von Natur und Kunst um 1800 neu, indem sie daran erinnerten, dass die Begründer der Ideallandschaft, Claude Lorrain und Nicolas Poussin, ihre Prinzipien selbst nicht in der Kunst, sondern ausschließlich in der Natur gefunden hätten. Die Konsequenz, die Künstler wie Adrian Zingg, [Philipp] Hackert, Ferdinand von Kobell und andere aus einer zunehmenden Erstarrung des Ausbildungssystems in der Praxis schon früher gezogen hatten, war eine Ausdehnung des Studiums in der Natur sowie eine Synthese aus klassischem Kompositionsmuster und botanisch beziehungsweise geologisch genau beobachteten Landschaftsdetails.“⁶¹⁵ Diesbezüglich konstatiert Ulrich Pfisterer, dass „[d]ie Aufwertung der Landschaft im Zuge der Romantik [...] dann die Nachfrage nach Zeichenbüchern und Vorlagenwerken zu Landschaft und heimischer Flora [intensivierte], insbesondere auch zu den heimischen Baumarten.“⁶¹⁶

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ist eine Unterscheidung von allgemeinen Maleritraktaten und kunstpädagogisch ausgerichteter Landschaftstheorie auszumachen. Zum Großteil handelt es sich dabei um kunstdidaktische Landschaftstraktate, die in Form von Anleitungsbüchern zur Landschaftskunst populär werden und sich an Liebhaber, Laien und angehende Künstler richten.⁶¹⁷ „Vor allem in England und Deutschland [...] erschienen dann in der ersten Hälfte

614 Egle 2010, S. 280.

615 Ebd.

616 Pfisterer, Ulrich: „Carl August Richter“, in: Kat.Ausst. München 2014, Kat. 4.6, S. 105–107, hier S. 105; vgl. auch Bouffier, Michael: „Johann Daniel Preißler“, in: Kat.Ausst. München 2014, Kat. 5.3, S. 123–125.

617 Egle 2010, S. 173 u. Anm. 28.

des 19. Jahrhunderts zahlreiche Werke zu dieser Thematik.⁶¹⁸ Diese neuen Landschaftstraktate Ende des 18. Jahrhunderts weisen verschiedene methodische Herangehensweisen auf. Tendenziell herrscht eine Differenzierung von rein aus Illustrationen bestehenden Zeichnungsbeziehungswise Vorlagensammlungen und Anleitungsbüchern für die Jugend, Laien oder Kunstliebhaber mit nur wenigen Illustrationen, dafür aber mit einem ausführlichen, erklärenden Textteil.

Die erste umfassende und weit rezipierte Publikation eines Landschaftstraktates in Europa wurde in deutscher Sprache von Johann Heinrich Meynier verfasst. Die 1796 in Hof erschienene *Theoretisch-practische Anleitung zum Zeichnen und Tuschen der Landschaften* stellt deshalb den Schlusspunkt unserer Untersuchung zur Bildgattung der Landschaft dar, wengleich eine ganze Reihe an kürzeren theoretischen Schriften, Landschaftstraktaten und Zeichenlehrbüchern zur Landschaftsmalerei noch vor der Publikation Meyniers erschienen ist. Keines dieser Werke aber stellt ein vergleichbar umfassendes Traktat mit einer Verbindung von Theorie- und Praxisteil mit zugleich weitreichender Rezeption dar. So enthält etwa das zwar erfolgreiche Zeichenbuch für Kunstliebhaber und Amateure von Johann Daniel Preißler, die *Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecten bedienen kan* (Nürnberg 1759, 5. Aufl.; urspr. 1734 erschienen), lediglich zwei Textseiten und 16 Bildtafeln (Abb. 118a–Abb. 118b).⁶¹⁹

618 Pfisterer, Ulrich: „Carl August Richter“, in: Kat.Ausst. München 2014, Kat. 4.6, S. 105–107, hier S. 105.

619 Bouffier, Michael: „Johann Daniel Preißler“, in: Kat.Ausst. München 2014, Kat. 5.3, S. 123–125; zu Preißler vgl. auch Pfisterer, Ulrich: „Carl August Richter“, in: Kat.Ausst. München 2014, Kat. 4.6, S. 105–107, hier S. 105; Dickel, Hans: *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim 1987; Kemp 1979; Klinkhammer, Heide: „Kunst und Natur. Produktion und Rezeption. Kunsttheorien im 18. Jahrhundert“, in: Kat.Ausst. Stendal 2005, S. 45–70.

Folgende weitere Zeichenbücher in dieser Kategorie mit Kommentierung sind entnommen aus Egle 2010, v. a. S. 173–180 u. Anm. 28; vgl. auch dessen noch unpublizierte Univ. Diss. Heidelberg, vgl. S. 473. Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerey* (1762), darin eine rein chronologische Zusammenstellung von Landschaftsmalern, mit vielen Illustrationen auch von Zingg; vgl. dazu auch Egle 2011, S. 279–285; Ferdinand Kobell, *Livre ou Instruction pour dessiner les paysages. Contenant 108 Gravures A L'Eau Forte* (Mannheim 1784), nur Illustrationen enthaltend;

Anders verhält es sich mit dem über 200-seitigen Traktat Meyniers, größtenteils ausgestattet mit schriftlichen Anweisungen und nur wenigen exemplarischen, den Text begleitenden Tafeln (Abb. 119a–Abb. 119b), was es zu einem erschwinglichen Werk machte. Das methodisch stringente und allgemeinverständliche Lehrbuch besteht aus drei Teilen: (1) „Vom Tuschen einer Landschaft nach Kupfern oder andern Mustern“, (2) „Vom Aufnehmen einer Landschaft nach

Anonym: *Unterweisung im Landschaftmalen und Perspectzeichnen, nebst den Hauptregeln der menschlichen Theile, für angehende Liebhaber und Anfänger im Zeichnen und Malen* (Nürnberg 1796), vergleichbar mit den Traktaten von Meynier (1798) u. Kleinhart (1783); Gilpin, Wilhelm: „Versuch über Landschaftsskitzen“, in: *Bemerkungen über Waldszenen und Ansichten und ihre malerischen Schönheiten ...*, hg. von ders., Leipzig 1800, 2. Teil, S. 304–329; Pierre-Henri Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes ...* (Paris 1799–1800, Übersetzung ins Deutsche von Johann Heinrich Meynier, *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektive für Zeichner und Mabler*, 1803); sehr umfangreich, erster Teil zu Linear- und Luftperspektive, zweiter Teil: *Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*; darin zunächst Beschreibung der idealen Natur bei großen Vorbildern wie Claude Lorrain, Nicolas Poussin und Gaspard Dughet; wieder Forderung nach Natur- und Vorbildnachahmung; Lehrbuch, das nach allen Malereigattungen unterscheidet, wie etwa auch bei Adam Weise, *Grundlage in der Lehre von den verschiedenen Gattungen der Malerei* (Halle/Leipzig 1823); Valenciennes unterscheidet *paysage historique* (*héroïque*, vgl. Lorrain, Poussin, Dughet), *paysage pastoral*, *paysage portrait*, *la marine*, *les chasses et les batailles*; zu Valenciennes Traktat vgl. auch Bätschmann 2002, S. 27–28. Nennenswerte Traktate nach 1800: Christian Eberhard Eberlein, *Theoretisch-praktische Anweisung, Landschaften nach Kupferstichen, Gemälden und nach der Natur zu zeichnen und zu coloriren* (Göttingen 1804); Philipp Hackert, *Theoretische praktische Anweisung, Landschaften nach der Natur zu zeichnen und zu coloriren* (Göttingen 1804); Paul Wolfgang Schwarz, *Gründliche Anleitung im Landschaftszeichnen und Zusammenetzen derselben mit einem ausführlichen erläuternden Texte für diejenigen, welche dasselbe ohne Lehrmeister erlernen wollen* (Nürnberg 1805); Johann Daniel Preißler, *Anweisung zur Zeichnung schöner Landschaften und Prospecten. Neue verb. Ausg. (Johann Daniel Preißlers praktischer Unterricht im Zeichnen 6, Nürnberg 1808)*; Adrian Zingg, *Anfangsgründen für Landschaftszeichner* (1808), eine Folge von radierten Musterblättern, für Anfänger, von Detailstudien einzelner Gräser und Blätter über die Kombination unterschiedlicher Pflanzen bis hin zu vollständigen Bildkompositionen; nur Illustrationen enthaltend; Max Josef Wagenbauer, *Anleitung zur Landschaft-Zeichnung in Handzeichnungs-Manier* (München 1810); Johann Wolfgang von Goethe, *Über Landschaftsmalerei* (1811), als Edition von Hackerts theoretischen Fragmenten, dazu zählen Briefe, bekannte kunstpraktische Hinweise und Regeln; inhaltlich geht es um die Aufwertung von Natur und Naturstudium gegenüber der Kunst und dem gängigen Musterstudium; Goethe schafft ein Schema, das die historische Entwicklung der Landschaftsmalerei skizziert; vergleichbare zeitgenössische Ansätze zu einer historischen Behandlung der Gattung wie bei Goethe gab es nicht; Adam Weise, *Kunst und Leben. Ein Beitrag zur Landschaftsmalerei* (1825), in Form einer Erzählung.

der Natur, ingleichen von der Selbsterfindung und Zusammensetzung einer Landschaft“ und (3) „Allgemein practische Bemerkungen, Regeln und Grundsätze für Landschafts-Schilderer“. Der Praxisteil der ersten beiden Punkte entspricht der traditionellen Zweiteilung von Vorbild- und Naturstudium in der Malkunst.⁶²⁰ Dabei ist die Zeichenmethode dem ‚blotting‘-Verfahren von Alexander Cozens (*New method of assisting the Invention in drawing original Compositions of Landscape*, London 1785) entnommen.⁶²¹ Komplementierend dazu folgt der Theorieteil im dritten Punkt, „der auf Geschmackbildung und ästhetische Erziehung zielt.“⁶²² Geßners Forderungen an ein Lehrbuch – Erschwinglichkeit, Verständlichkeit, Praktikabilität, Verbindung von Theorie und Praxis – sind schließlich von Meynier im Jahre 1796 erstmals umfassend umgesetzt worden.⁶²³

620 Vgl. Egle 2010, S. 181.

621 Vgl. Busch 1993, S. 335–354, v. a. S. 350–351.

622 Egle 2010, S. 182.

623 Zu Geßners Forderungen vgl. ebd. S. 177; zu Meynier vgl. ebd. S. 180–184.

VI Landschaft als Gattung – oder: Die neue Gattungslandschaft um 1600

Vor dem Hintergrund künstlerischer Neuheitskonzepte in den Jahrzehnten um 1600 konnte die Untersuchung der Bildgattungen *ante litteram* deutlich machen, wie das Affirmieren, Spielen oder Unterlaufen der Gattungsgrenzen erst durch einen kunsttheoretischen Regelkanon möglich wurde, und schließlich in einer Veränderung des Gattungsschemas resultierte.¹ Vermeintlich rangniedrige Gattungen, wozu auch Landschaftsmalerei zählte, konnten so zu einem begehrten Bildgegenstand für Betrachter und Sammler der Zeit werden. Gleichzeitig konnte der frühneuzeitliche Gattungsdiskurs in Bild und Text „erst mit der Entstehung eines über den engen Kreis der Spezialisten hinaus interessanten, schriftlich fixierten Kunstdiskurses [...] neuartige Relevanz erlangen“², parallel zur „Ausbildung von Kunstsammlungen und Kunstmärkten.“³ Vincenzo Giustiniani, einer der wichtigsten Sammler, Kunstliebhaber und Mäzene in Rom zu Beginn des Seicento, ist dabei als Schlüsselfigur zu verstehen. In Form einer systematischen Klassifizierung der Malerei (*Discorso sopra la pittura*, 1617–1618) nimmt er eine dezidierte Gegenposition zur akademischen Lehrmeinung bezüglich Darstellungswürdigkeit und Rangfolge von Bildgegenständen ein, jedoch ohne programmatische Bestrebungen. Giustinianis Wertschätzung ‚rangniedriger‘ Gegenstände stimmt mit den progressiven, zeitgenössischen Malereipositionen überein.

In der vorliegenden Arbeit sollte bewusst gemacht werden, dass sich der frühneuzeitliche Gattungsdiskurs in einem komplexen Spannungsg-

-
- 1 Zu dieser These vgl. auch Rosen 2009, S. 298, hier jedoch mit anderer Gewichtung.
 - 2 Pfisterer 2010, S. 274–275. Exemplarisch hierfür ist neben V. Giustiniani auch G. Mancini anzuführen.
 - 3 Ebd.

verhältnis aus Normierungsbestrebungen und bewusstem Regelbruch bewegt, was sich zugleich in Kunsttheorie und Malpraxis manifestiert. Die im Laufe des 16. Jahrhunderts ausformulierten Normen (*decorum, aptum*) der Malerei sind als verbindliche „Prinzipien für eine Gattung“⁴ zu verstehen, welche entsprechend der antiken Rhetoriklehre die Relation von Sujet und Ausdrucksmittel (Stillage) festlegen.⁵ Die Neuheitskonzepte der Maler um 1600 basieren zum Großteil auf „Durchbrechungen dieser Form-Inhalt-Adäquanz“⁶ und somit auf einem neuen Verhältnis von *res* und *verba*, was eine „Erweiterung des Gattungsspektrums ‚nach unten‘“⁷ zur Folge hatte. Exemplarisch hierfür sind Annibale Carraccis *Fleischerladen* (1582–1583, Abb. 115) sowie Caravaggios *Lautenspieler* (1595–1596, Abb. 1) anzuführen. Folglich lässt sich insgesamt – „wie wohl bei jedem Normierungsprozess – beobachten, dass die neuen kunsttheoretischen Kategorisierungen vielfach und vor allem auch von den Künstlern selbst in ihren Werken nur aufgegriffen wurden, um sie entweder möglichst schnell auf die Spitze zu treiben oder gleich wieder infrage zu stellen, mit den Grenzen zu spielen“⁸ oder die „Grenzen des ‚Mach‘- und Darstellbaren“⁹, nicht selten mit ironischer Brechung, auszuloten¹⁰, „so etwa bei den sich ausdifferenzierenden Gattungsnormen.“¹¹ Gerade „das ist es, was sie auch für den Kreis hochgestellter und intellektueller Sammler so attraktiv machte, die sich die Werke als Reflexions- und Gesprächsstimulanzien in ihre Sammlungen hängten.“¹²

Für das Phänomen des veränderten Gattungsschemas um 1600 liegen vielfältige Erklärungsmodelle vor, die stets auf eine Wechselwirkung von produktions- und rezeptionsästhetischen Ebenen zurückzuführen

4 Rosen 2012b, S. 9.

5 Für die Definition vgl. ebd.

6 Rosen 2010, S. 270.

7 Umfassend dazu vgl. Rosen 2009, v. a. S. 16–19, 297–298; vgl. auch dies. 2012b, v. a. S. 9, 10, 21–24. Zur veränderten Beziehung von *res* und *signa* (anstatt *verba*) bzgl. des Gattungsspektrums vgl. dies. 2010, S. 265–270.

8 Müller 2011b, S. 4–5; zur ironischen Brechung vgl. auch Dreiling 2011.

9 Rosen 2009, S. 298.

10 Ebd., v. a. bzgl. Caravaggios Bildstrategien.

11 Müller 2011b, S. 4–5.

12 Rosen 2009, S. 298.

sind: (1) eine Veränderung des Bildwürdigen seitens Kunstproduzenten und Rezipienten, damit zusammenhängend (2) veränderte Produktionsbedingungen und eine neue Aufgaben(-teilung), vor allem durch das Entstehen des Sammler- sowie Kabinettbildes, (3) neue Rezeptions- und Kommunikationsweisen (z. B. Sammlungskataloge) sowie neue Einsatzmöglichkeiten dieser Bilder (z. B. öffentlich versus privat) und schließlich (4) Veränderungen in den Marktmechanismen gerade infolge der Etablierung des Sammlerbildes im privaten Kontext.¹³ Den Kern all dieser Aspekte bildet eine grundlegende Diskrepanz zwischen einer am klassischen Ideal orientierten, kunsttheoretischen Norm und der real existierenden Bildpraxis, die sich am Geschmack privater Sammler orientierte. Durch die Auftraggeber-schaft von Staat und Kirche bestanden zwar weiterhin die klassischen, vor allem an Akademiekünstler gerichteten Bildaufgaben der profanen sowie religiösen Historienmalerei, der Allegorien und repräsentativen Porträts. Parallel dazu entstehen zugleich Nachfrage nach und Produktion von kleinformatigen, mobilen und leicht veräußerbaren Sammlerbildern, deren hoher Marktwert in akademischen Kreisen Kontroversen erzeugte. Inhaltlich handelt es sich dabei um die neuen Bildthemen der Landschafts-, Stillleben- und Genremalerei (Alltagsszenen) sowie unterschiedlichste Gattungsmischungen, denen die besagte Durchbrechung des Decorum und der „Form-Inhalt-Adäquanz“¹⁴ zugrunde liegt. Im privaten Sammlungskontext reichen die erwünschten Funktionen und neuen Einsatzmöglichkeiten der vielfältigen Ausformungen von Landschafts- und Naturkonzepten im Bild von der Erkenntnisform, über die Augenlust, einem regenerativen oder spirituellen Nutzen, bis hin zum *meraviglia*-Effekt. Letzterer war bekanntermaßen ein besonderes Anliegen Giustinianis, weshalb er den in seiner Sammlung ausgestellten *Amor als Sieger* von Caravaggio (1602) aus dramaturgischen Gründen bis zuletzt verhüllt ließ, um so Überraschung und Staunen des Publikums hervorzurufen.¹⁵ Sowohl auf Ebene der Kunsttheorie (vgl. Giustiniani) als auch auf der der Bildproduktion konnte so gezeigt werden, dass sich um 1600, basierend auf der künstlerisch-mi-

13 Die Aufzählung orientiert sich nach Rosen 2009, S. 297–298.

14 Rosen 2010, S. 270.

15 Vgl. S. 324.

metischen Leistung, die Relevanz des Inhaltes (*res*) zugunsten einer formal- oder wirkungsästhetischen sowie technischen Wertschätzung (*verba*) verschiebt. Dieser Prozess lässt sich auch als ‚Nivellierung‘¹⁶ von Inhalt und Form/Stil beschreiben.

Unabhängig von den konträren Positionen der beschriebenen Diskrepanz ist grundsätzlich die Vielfalt der Differenzierungs- und Bewertungskriterien von Malereidisziplinen im 16. und frühen 17. Jahrhundert zu betonen, weit über das Gegenstandskriterium hinausreichend – das sollte hier vor allem gezeigt werden. Als Kontrast dazu ist die 1667 mit André Félibien einsetzende, autoritative Gattungsnormierung sowie -hierarchisierung nach Bildsujets zu verstehen. Im Sehhorizont des Untersuchungszeitraums lassen sich drei größere Bereiche von Bewertungskriterien ausmachen: (a) naturphilosophische (Seelentheorie, Seinsstufen), (b) funktionale oder rezeptionsästhetische (*dignitas/voluptas*) und (c) künstlerisch-technische oder formal-ästhetische Aspekte (*difficoltà, qualità, varietà, cose piccole, dal naturale/di maniera*). Die Unterscheidung profaner und religiöser Bildthematiken beschränkt sich primär auf die gegenreformatorisch geprägten Systematisierungsversuche der Malerei (vgl. G. Paleotti). Im Kontext des theologischen, „institutionalisierten Wertesystems“¹⁷ geht neben Decorum und Wahrheitsanspruch primär die Bildfunktion als zentrales Bewertungskriterium hervor.

Obwohl in der italienischen Kunsttheorie bis um 1600 gerade kein Spezialistentum, sondern vielmehr der *uomo universale* als Künstlerideal galt, bleibt die naturphilosophische Klassifikation der Natur für die Darstellungswürdigkeit von Bildgegenständen ausschlaggebend. Aus dem Kriterium der *dignitas* geht so das Ereignisbild (*(h)istoria*) mit bewegten menschlichen Figuren als bedeutendste Malereiaufgabe hervor. Damit zusammenhängende Maßstäbe betreffen Decorum, Klarheit, Zeichnung und Entwurf (*disegno*), Affektenlehre, Verdienst/Tugend (*virtus*), Angemessenheit (*aptum*) sowie (politische) Reprä-

¹⁶ Vgl. zu diesem aus der Literaturwissenschaft stammenden Begriff S. 426 u. S. 429.

¹⁷ Gachtgens 1996, S. 116–123. – Zur Argumentation vgl. S. 397.

sentation und Nützlichkeit.¹⁸ Konträr dazu setzt mit dem Paragone-Streit in der Kunstliteratur ab etwa 1500 eine Nobilitierung von Natur- und Landschaftskonzepten ein. Die spezifischen Qualitäten norditalienischer Landschaftsmalerei fungieren dabei als Argument gegenüber den anderen Künsten. Vor diesem Hintergrund wird die Augenlust (*voluptas*) als Bewertungsmaßstab und zugleich als Gegenposition zur *dignitas* angesetzt. Die sinnliche Erfahrung von gemalter Landschaft – entsprechend realer Naturerlebnisse – steht mit weiteren wahrnehmungsästhetischen sowie künstlerisch-technischen Kategorien in Verbindung (vgl. c.): Abwechslungsreichtum (*varietas*), Vielfalt (*copia*), Grazie (*grazia*), Staunen und Überraschungseffekt (*meraviglia*), Umherschweifen des Auges (*vagare*), visuelle Erholung (*ricreazione*) sowie Farb- und Lichtgebung (*colorito/lume*). Exemplarisch hierfür ist das Bildverständnis Vincenzo Giustinianis mit den zentralen Kriterien des Schwierigkeitsgrades und der Darstellungsqualität anzuführen. Darüber hinaus sollte gemäß des *Discorso sopra la pittura* die künstlerische Nachahmungs- sowie Fantasielistung über die Ranghöhe eines Bildes auf der Stufenleiter zur vollkommenen Malerei entscheiden – ungeachtet der Seinsstufe oder des Beseeltheitsgrades eines Bildgegenstandes. Meist ist in den Quellentexten jedoch keine klare Trennlinie zwischen den Bildfunktionen von Nutzen und Sehvergnügen auszumachen, wie etwa anhand von kartografischen oder naturhistorischen Darstellungen gezeigt werden konnte.

Im visuellen und zugleich schriftlich fixierten Kunstdiskurs des Untersuchungszeitraums werden folglich sowohl Klassifizierungsarten von Bildern als auch hierarchische Ordnungsprinzipien der Malereidisziplinen nach unterschiedlichen Kriterien reflektiert. Als epistemologisches Erklärungsmodell für diese Phänomene wurde der neue ‚taxonomische Denkraum‘ um 1600 vorgeschlagen: Die Darstellungsbereiche der Bildgattungen, verstanden als Spiegelbild einer Strukturierung

18 Vgl. dazu die Feststellung Kemps: Der kunsttheoretische Bewertungsmaßstab für die Malereidisziplinen war zunächst an der „Ständeklausel, [an der] Lehre des Decorum, [am] Anteil des Menschen am Darstellungsinhalt und ganz allgemein [an der] Stufenleiter des Seins“ orientiert, vgl. Kemp, Wolfgang: „Gattung“, in: Pfisterer 2011b, S. 135–138, hier S. 136.

und Ordnung der sichtbaren Welt, scheinen aus dieser Veränderung zu erwachsen. Gerade anhand von grafisch visualisierten Baumsystematiken zum Thema Malerei (vgl. G. Mancini) manifestiert sich das Denken in taxonomischen Ordnungen. Zeitgleich geht damit das Aufkommen von Lexika und Enzyklopädien im Laufe des Seicento einher, anhand derer sich Ausdifferenzierung und Erweiterung des malerischen Gattungsspektrums ‚nach unten‘ schließlich auch terminologisch anhand von Gattungsbegriffen (z. B. *genere*) sowie Gattungsnamen (z. B. *paesaggio*) nachweisen ließen.

Der sich in den Jahrzehnten nach 1600 verdichtende Gattungstreit in Bild und Text wird in einem Werk des aus Italien stammenden und nach Frankreich umgesiedelten Malers Antonio Forbera¹⁹ besonders suggestiv zum Ausdruck gebracht. Wie bereits Ulrich Pfisterer eingehend erörtert hat,²⁰ führt uns Forbera in der augentäuschend gemalten *Staffelei des Malers* von 1686 (Abb. 120) – mit Rekurs auf die frühere Version von Cornelius Gijsbrechts (ca. 1670, Abb. 121) – unterschiedliche Bildthemen vor Augen. Zu sehen ist eine fingierte Rötél-Vorzeichnung, zwei erstklassige Landschaftsstiche und ein kleines Genrebild, die sich alle durch ihre hohe Qualität von der eindeutig mittelmäßigen und seitenverkehrten Kopie eines Historienbildes im Bildzentrum absetzen. Nicht zufällig, so scheint es, handelt es sich dabei um ein Hauptwerk Nicolas Poussins (*Das Reich der Flora*, Abb. 122), womit

19 Nach Frankreich ausgewandert, war Forbera (? in Venedig bis 1690 in Avignon) unter dem Namen Antoine Fort-Bras bekannt, vgl. Kat. Ausst. Kopenhagen 1999, S. 36.

20 Zu folgender Argumentation im Detail und zu weiteren Deutungsmöglichkeiten vgl. Pfisterer 2012c, hier S. 78–79: Die *Staffelei* Forberas greift inhaltlich das Thema des Gattungstreites in der zuvor entstandenen Version einer augentäuschenden *Staffelei* von Cornelius Norbertus Gijsbrechts auf (ca. 1670), welches bereits als Reaktion auf die normative und autoritative Gattungshierarchie André Félibiens von 1669 zu verstehen ist; das kleine Königsporträt als hohe Malereiaufgabe kontrastiert seltsam zum Stillleben als eine „der niedrigsten Gattungen in der Hierarchie der Bildthemen überhaupt“, so Pfisterer, auch die Zweitklassigkeit des Stilllebens steht zur erstklassigen, augentäuschenden Staffelei in Kontrast, vgl. ebd. S. 71. Für weitere Verweise auf Quellen, auf den Gattungstreit auch in den Niederlanden sowie auf zeitgenössische Bildbeschreibungen der Staffelei Forberas, die von der Qualitätsdifferenz der gemalten Bilder innerhalb der Staffelei zeugen, vgl. Pfisterer 2012c. – Vgl. zur Interpretation des Werkes von Forbera bereits Herzog 1999; zu den Staffeleien von Forbera und Gijsbrechts im weiteren Kontext von Augentäuschung vgl. Kat. Ausst. Den Haag 2005; Kat. Ausst. London 2000; Kat. Ausst. Kopenhagen 1999, S. 9ff.; Loÿe 1960.

auf den mit Abstand bedeutendsten Maler der französischen Historienmalerei des 17. Jahrhunderts rekurriert wird. Forbera reagiert offenbar mit einer programmatischen Aussage auf die bereits von André Félibien im Jahre 1669 kanonisierte Rangordnung der Bildgattungen an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris. Der Bildaussage folgend sei ein erstklassiges Landschaftsbild aufgrund dessen malerisch-mimetischer Qualität höher einzustufen als eine mittelmäßige Historie. Es handelt sich dabei um einen Standpunkt, der zuvor in Giustinianis *Discorso sopra la pittura* impliziert, in der kunstrelevanten Literatur aber erst wieder 1751 bis 1780 mit Diderot und d'Alembert nachweisbar ist, was schließlich die ursprüngliche Gattungsnormierung der Académie Royale wieder relativiert.

Forberas visualisierte Gegenposition zu der 1686 bereits institutionell normierten Gattungshierarchie führt uns zurück zum *Lautenspieler* Caravaggios (Abb. 1) aus der Sammlung seines Förderers Vincenzo Giustiniani: Gerade durch den Kontrast zwischen der erstklassigen, maximal mimetischen Leistung des ‚Stilllebens‘ und dem bewusst zweitklassigen Figurenbild formuliert Caravaggio – entsprechend der Bildaussage Forberas – eine deutliche Position innerhalb des Gattungsdiskurses. Im Rahmen der 1617 bis 1618 verfassten, systematischen Urteilsbegründung zur Stufenleiter der Malereidisziplinen beruft sich Vincenzo Giustiniani just auf seinen Protegé Caravaggio, demzufolge ein erstklassiges Blumenbild einem qualitativ entsprechenden Figurenbild in keiner Weise nachsteht.

Appendices

A Quellentexte

Die Quellentexte sind in der Regel in deutscher Übersetzung sowie im Originalwortlaut aufgeführt. Sie sind in der Reihenfolge ihres Auftretens in der Arbeit und somit entsprechend der Gliederungsstruktur angeordnet. Im Fließtext sind die Verweise auf Appendix A jeweils fett gedruckt. Entsprechend wird mit den fett gedruckten Seitenzahlen im Personenregister auf die Quellentexte verwiesen. Kommentierungen der Quellentexte werden in eckigen Klammern angegeben.

A.1 Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere del disegno* (Venedig 1525–1532)

In Padua:

[...] [I]m Hause des Herrn Leonico Tomeo, Philosoph

Im Erdgeschoss [...]. Das kleine Leinwandbild, einen Fuß groß [ca. 34 cm], in der eine Landschaft mit einigen Fischern, die einen Otter gefasst haben, sowie zwei Schaulustigen dargestellt ist, wurde eigenhändig von Jan van Eyck gemalt.

Im Hause des Herrn Pietro Bembo

Das kleine Diptychon, in dem auf der einen Seite der bekleidete hl. Johannes der Täufer mit einem Schaf in einer Landschaft sitzend und auf der anderen Seite eine Madonna mit Kind in einer anderen Landschaft zu sehen sind, stammt von Hans Memling aus dem Jahre 1470 [...].

Im Hause des Herrn Doktor Marco von Mantua

Die Landschaften [*li paesi*] auf großen Leinwänden in Gouache und die anderen mit Bleistift auf Papier sind von Domenico Campagnola.

Werke in Venedig:

Im Hause des Kardinals [Domenico] Grimani, 1521

Die vielen kleinen Landschafts-Tafelbilder [*tavolette de paesi*] sind zum Großteil von Alberto de Holanda [Aelbert van Ouwater], von dem ich auf der Seite 96 berichtet habe [keine Werke bekannt].

Die große Leinwand mit dem Turm von Nemrod und einer großen Vielfalt an Dingen und Figuren in einer Landschaft ist von Joachim [Patinir], Seite 113.

Die große Leinwand mit der hl. Katharina am Rad in einer Landschaft ist von besagtem Joachim [Patinir].

Der hl. Hieronymus in der Wüste ist von demselben Maler.

Im Hause des Herrn Taddeo Contarino, 1525

Das Ölbild auf Leinwand der drei Philosophen in der Landschaft [*nel paese*], von denen zwei aufrecht stehen und einer sitzend die Sonnenstrahlen betrachtet, mit diesem so wunderbar dargestellten Felsen, wurde von Giorgione begonnen und von Sebastiano [del Piombo] vollendet [Giorgione, *Drei Philosophen*, ca. 1506, Wien, Kunsthistorisches Museum].

[...] Die Leinwand, die die Landschaft mit der Geburt von Paris und zwei aufrecht stehenden Hirten zeigt, ist von Giorgione und gehört zu seinem Frühwerk.

Das Tafelbild in Öl des hl. Franziskus in der Wüste ist ein Werk Giovanni Bellinis und wurde von Herrn Zuan Michiel begonnen; es beinhaltet eine nahe Landschaft [*paese propinquo*], die wundervoll erlesen und vollendet wurde [Giovanni Bellini, *Die Stigmatisierung des hl. Franziskus*, ca. 1480, Abb. 76].

Im Hause des Herrn Hieronimo Marcello A. S. Thomado, 1525

Die Leinwand der nackten Venus, die in einer Landschaft mit Amoretten schläft, ist von Giorgione, aber die Landschaft und die Amoretten sind von Tizian vollendet worden [Giorgione und Tizian, *Schlummernde Venus*, ca. 1508–1510, Abb. 39].

Im Hause des Herrn Antonio Pasqualino, 1529

Das kleine Gemälde mit dem hl. Hieronymus, der im Kardinalgewand in seinem Studiolo lesend dargestellt ist, wird von manchen Leuten Antonello da Messina zugeschrieben [Antonello da Messina, *Der hl. Hieronymus im Gehäuse*, ca. 1475, London, National Gallery]. Andere glauben, die Figur sei von Jacometto Veneziano überarbeitet worden, aber die meisten schreiben das Bild Giances [Jan van Eyck] oder Hans Memling zu, einem alten abendländischen [altdeutschen] Maler, was am wahrscheinlichsten erscheint. Jene [nordische] Malweise wird deutlich, obwohl das Gesicht in italienischem, wohl in Jaco-

mettos Stil vollendet wurde. Die Architekturdarstellung ist in nordischem Stil gemalt, die kleine Landschaft [*paesetto*] erscheint natürlich, fein und vollendet und man kann durch das Fenster und die Tür des Studiolos hindurchschauen.

Im Hause des Herrn Gabriele Vendramin, 1530

Die kleine Landschaft [*paesetto*] auf Leinwand mit dem Gewitter, der Zigeunerin und dem Soldaten ist von Giorgione [*Das Gewitter*, ca. 1505–1506, Abb. 49].

Im Hause des Herrn Zuan Ram, 1531

[...] Das Tafelbild mit der hl. Susanna, die den bis zu den Knöcheln im Fluss Jordan stehenden Christus tauft, mit einer schönen Landschaft sowie der Halbfigur des M. Zuan Ram in Rückenansicht von Tizian.

Im Hause des Herrn Andrea di Oddoni, 1532

Das Gemälde mit der Madonna in einer Landschaft zusammen mit dem Christuskind, Johannes dem Täufer und der Heiligen ... ist von Tizian.

In Padoa:

[...] [I]n casa de M. Leonico Tomeo Filosofo

Nella camera terrena [...]. Lo quadretto in tela d'un piede, ove è dipinto un paese cun alcuni piscatori che hanno preso una lodra cun due figurette che stanno a vedere, fu di mano di Giances da Brugia.

In Casa di Misser Pietro Bembo

El quadretto in due portelle del San Zuan Baptista vestito, cun l'agnello che siede in un paese da una parte e la nostra donna cun el puttino da l'altra in un altro paese, furon de man de Zuan Memglino, l'anno 1470 [...].

In casa de M. Marco da Mantoa dottore

Li paesi in tele grandi a guazzo e li altri in fogli a penna sono de man de Domenego Campagnuola.

Opere in Venezia:

In casa del Cardinal Grimano, 1521

Le molte tavolette de paesi per la maggior parte sono de mano de Alberto de Olanda, del quale ho scritto a c[art]a 96.

La tela grande della torre de Nembrot, cun tanta varietà de cose e figure in un paese, fo de mano de Ioachin, c[arta] 113.

La tela grande della S. Caterina sopra la rota nel paese fu de mano del detto Ioachin.

El S. Ieronimo nel deserto è de man de costui.

In casa de M. Taddeo Contarino, 1525

La tela a oglio delli 3 phylosophi nel paese, dui ritti et uno sentado che contempla gli raggii solari cun quell saxo [sasso] finto cusì mirabilmente, fu cominciato da Zorzo da Castelfranco, et finite da Sebastiano Venitiano. [...] La tela del paese cun el nascimento de Paris, cun li dui pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo da Castelfranco, et fu delle sue prime opera. La tavola del San Francesco nel deserto a oglio fo opera de Zuan Bellino, cominciata da lui a M. Zuan Michiel et ha un paese propinquo finite e ricercato mirabilmente.

In casa de M. Hieronimo Marcello A. S. Thomado, 1525

La tela della Venere nuda, che dorme in uno paese cun Cupidine, fo de mano de Zorzo da Castelfranco, ma lo paese et Cupidine forono finite da Titiano.

In casa de M. Antonio Pasqualino, 1529

El quadretto del S. Hieronimo che nel studio legge, in abito cardinalesco, alcuni credono chel sii stato de mano de Antonello da Messina. Altri credono che la figura sii stata rifatta da Jacometto Venitiano ma li piu, e piu verisimilmente, l'atribuiscono a Gianes, over al Memelin pittor antico Ponentino; et cusì mostra quella maniera, benchè el volto è finite alla italiana; sicche pare de man de Jacometto. Li edificii sono alla Ponentina, el paesetto è natural, minute et finite, et si vede oltra una finestra, et oltra la porta del studio.

In casa de M. Chabriel Vendramin, 1530

El paesetto in tela cun la tempesta, cun la cingana et soldato, fo de mano de Zorzi da Castelfranco.

In Casa de M. Zuan Ram, 1531

[...] La tavola del S. Zusanne che bapteza Cristo nel Giordano, che è nel fiume insin alle ginocchia, cun el bel paese et esso M. Zuan Ram ritratto fin al cinto e cun la schena contra li spettatori, fo de man de Tiziano.

In casa de M. Andrea di Oddoni, 1532

El quadro della nostra donna nel paese, cun el Christo fanziuolo et S. Giovan fanziullo, et S[anta] ... fu de mano de Titiano.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 3, S. 2868–2876, 2867, 2880, 2882–2891. Für den Originaltext mit dt. Übersetzung vgl. auch Michiel 1888.

A.2 Paolo Giovio, *Musaei Ioviani descriptio* (Venedig 1546, 1551 Übersetzung aus dem Lateinischen ins Italienische)

Beschreibung des Museums Giovios. Publikation der dem Museum gewidmeten Bildnisse berühmter Männer, gleich einem heiligen Tempel der unsterblichen Tugend [...].

Die Ordnung der Bilder:

Die in meinem Museum öffentlich gemachten Bilder zeugen von großer Kunstfertigkeit und stellen die wahren Abbilder [*vere effigie*] und die wahrhaftigen Umrisse der Gesichter berühmter Männer dar. Nach diesen Bildern habe ich kraft meines unermüdlichen und ununterbrochenen Studiums sowie meiner nahezu irrsinnigen Neugierde fast die ganze Welt abgesucht. Die meinem Museum gewidmeten Bilder sind in vier Kategorien unterteilt.

Die erste Kategorie umfasst jene [Männer], die eine beachtliche und ausgezeichnete Begabung besaßen, was ihnen zu einem besseren Leben verhalf. Die ewige Erinnerung an sie ist in ihren Schriften aufbewahrt [...]. Es ist deshalb kein anderes Ordnungskriterium zu suchen, außer jenem unseres unumgänglichen Lebensendes.

Die zweite Kategorie besteht aus den heute noch lebenden [Männern], welche ihre seltenen Fähigkeiten aufgrund ihrer großen Begabung der Welt kundgetan haben. Sie genießen das Leben dank ihres verdienten, strahlenden Ruhmes, welcher die Frucht der unzähligen, dem Studium gewidmeten Nächte darstellt. [...] Die Reihenfolge ihrer Nennung wird sich nach ihrem Alter richten, beginnend mit den Jungen bis zu den Alten.

Die dritte Kategorie wird die Schöpfer [*artefici*] der größten Werke und witzreichen Schriften beinhalten [...].

Die vierte Kategorie umfasst schließlich die größten Päpste, Könige [und] Herzöge, welche in Krieg und in Frieden unsterblichen Ruhm erlangten. Auf diese Weise hinterließen sie ihren Nachkommen außergewöhnliche Vorbilder ihrer bemerkenswerten, nachahmungswürdigen sowie zu meidenden Taten. Die beachtliche Anzahl dieser erstaunlich vielfältigen Bildnisse wird dem Betrachter ein unglaubliches Vergnügen bereiten, vor allem durch die in Kürze erfolgenden, geistreichen sowie meisterlichen Beschreibungen derer.

Descrizione del Museo del Giovio. – Publicati e nel Museo dedicati, come in santissimo tempio dell'immortal virtù, i ritratti de gli uomini famosi [...].

Gli ordini delle imagini.

Le imagini che, in molti quadri dipinte con tanta arte, che mostrano espressamente le vere effigie et i proprii lineamenti de' visi de gli uomini illustri, le quali ho fatto cercare quasi per tutto il mondo con un continuo studio infaticabile di molti anni e con una curiosità poco meno che pazza e di spesa incredibile, si veggono dedicate nel mio Museo, sono in quattro ordini distinte.

Il primo ordine è di quell, li quali furono di notevole et eccellente ingegno e che, passati a miglior vita, hanno lasciato però in iscritto l'eterna memoria delle felici opere loro [...]. Non si avrà dunque a cercar altra nobiltà dell'ordine, sennon quella che sarà destinata loro dal fatale et inevitabile fine di questa nostra vita.

L'ordine secondo sarà di quelli ch'ancora oggidì vivono e che, avendo manifestato al mondo le rare doti de gli alti ingegni loro, si godono in vita della chiara fama che per ciò s'hanno acquistata, come d'un certissimo frutto delle molte notti ne gli studi loro consumate. [...] L'ordine però di recitargli ora sarà secondo l'onor de gli anni, il quale debitamente dai giovani si suol dare a quelli che d'età vanno loro innanzi.

Nell'ordine terzo saranno gli artefici delle opere più eccellenti [...].

Et il quarto ordine sarà dei sommi pontefici, dei re e dei duchi, i quali nella pace e nella guerra avendo conseguita gloria immortale, hanno lascitao a i successori essempli rari de' notabili gesti loro, così da imitare come da fuggire. Il meraviglioso numero delle imagini di costoro, con la stupenda sua varietà, apporterà un piacere incredibile a i riguardanti, massime perché da argute e sentenziose iscrizioni brevemente saranno descritti.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 3, S. 2904, 2915–2918.

A.3 Federico Borromeo, *Musaeum Bibliothecae Ambrosianae* (Mailand 1625, Lateinisch – Italienisch)

a. Die Meinung des Malers [Federico] Zuccar[i]. Federico Zuccari, der es zu unserer Zeit vor allem auf dem Gebiet der Zeichnung zu Ruhm

brachte, behauptete, dass die beständige Fähigkeit eines Malers ein jegliches Motiv darzustellen, ein außergewöhnliches Ansehen bedeute. Er bestätigte insbesondere, dass es überaus beschränkte Maler gibt, welche für gewöhnlich bloß menschliche Figuren malen und wenn es denn nötig ist Landschaften [*paesaggi*], Berge und Landflächen darzustellen, sind diese bereit, sich entweder Hilfe bei jemand anderem zu holen oder sich mit solcher Unbeholfenheit dieser Aufgabe zu entledigen, dass sie ihr Gemälde zumindest teilweise ruinieren – wengleich sie zugegebenermaßen für das Bildganze Lob verdienen könnten. Zuccari hat folglich zu Recht behauptet, dass ein Künstler in jedem Bereich einer bestimmten Kunst [d. h. Bildinhalte/-motive] zumindest ein mittelmäßiges Niveau erreichen müsse und dass die Einzelteile [der Malerei, d. h. Bildinhalte] mit dem Bildganzen stimmig sein müssen.

Opinione del pittore Zuccaro. Federico Zuccaro, che ai nostri giorni ha acquistato fama specificamente nel campo del disegno, sosteneva che per un pittore costituisce pregio eccezionale la capacità costante di mettere su tela qualsiasi soggetto. Affermava in particolare che se ne trovano di così limitati che, abituati come sono a dipingere soltanto esseri umani, se è necessario rappresentare paesaggi montani e distese di terra, o finiscono col cercar aiuto da qualcun altro o se la sbrigano con tanta goffaggine da rovinare almeno in parte il loro quadro, anche ammesso che nel complesso esso potesse meritare una lode. Giustamente dunque lo Zuccaro sosteneva la necessità che in ogni settore di una specifica arte l'artista debba essere almeno a un livello di mediocrità e che le singole parti si accordino con l'insieme.

b. Gemälde Tizians. Beginnen wir also mit den Gemälden. Das erste befindet sich absichtlich an einem prominenten Ort: Es handelt sich um die *Anbetung der Könige* des Neugeborenen Heilands, ein bekanntes Werk Tizians. Der berühmte Künstler hatte daran mit außergewöhnlicher Leidenschaft gearbeitet, um der Anfrage des Auftraggebers, Kardinal Alfonso I. d'Este, gerecht zu werden [...]. [...] [E]s wurde auf unsere Anordnung hin erworben. Die Bildmaße sind beträchtlich und dank des Reichtums an vielfältigen Bildobjekten, die man dort sieht, könnte sich das Werk als überaus nützlich für die Künstlerausbildung erweisen, da man daraus zahlreiche Anregungen erhalten könnte, wie beispielsweise aus dem Füllhorn der Amaltheia, und so Ideen für

die [eigene] Arbeit finden könnte. Es beinhaltet menschliche Figuren, mannigfaltige Tierdarstellungen, Landschaftspanoramen [*panorami naturali*] und auch Beispiele raffinierter Architekturdarstellungen. Im Skizzieren von Landschaften hat Tizian die ausgezeichnete Fähigkeit genutzt, mittels derer er sich stets [von anderen] abgesetzt hat und genau daran kann man den Künstler wiedererkennen, der er wirklich war. In der Tat ließ er an den angrenzenden Bildzonen, wo das Ende der Himmelszone, die entferntesten Umrisse der Berge und der Abschluss der Felder verschwimmen und sich vermischen, absichtlich die Grundierung durchscheinen, das heißt ohne Farbauftrag. Die Wirkung, die solch eine Ausparung auf dem Bildfeld erzeugt, ist die einer Art visuellen Sinnestäuschung. Tatsächlich werden [so] die Augen bei der Betrachtung weit entfernter Bildobjekte getäuscht. Auf diese Weise hat dieser berühmte Maler die Vermischung der Dinge nicht mittels der Technik ausgedrückt, wie es die Maler für gewöhnlich tun, die für das Erzielen eines solchen Effektes eine mühselige Anstrengung unternehmen. [Tizian] hat sich stattdessen darauf beschränkt, die Dinge selbst zu vermischen, das heißt Oberfläche, Farbe und Leinwand zusammen mit einigen rohen Farben, um auf diese Weise eine verkopfte Technik zu ersetzen. Zweifelsohne ist dies ein außergewöhnlicher Beweis dafür, dass die Exzellenz auf einem Gebiet weder möglich ist, wenn sie fehlt, noch deren Verbergung im Falle des Vorhandenseins. Dieses so hochgeschätzte Gemälde kann deshalb tatsächlich für die Auszubildenden eine Vielzahl an Gemälden ersetzen, aus denen man eine hilfreiche Lehre ziehen kann.

Quadro di Tiziano. Cominceremo dunque dai quadri. Il primo si presenta in un luogo volutamente più insigne: si tratta dei *Magi in adorazione* del Salvatore appena nato, una celebre opera di Tiziano. Il famoso artista vi aveva lavorato con straordinaria passione per compiacere alla richiesta del cardinale d'Este il vecchio [...]. [...] fu acquistato dietro nostro ordine. Le dimensioni del quadro sono piuttosto notevoli e grazie alla ricchezza di soggetti diversi che vi si vedono rappresentati l'opera potrebbe risultare assai utile per gli studi dei pittori, che da essa potrebbero ricavare numerosi spunti, come dal corno di Amaltea, e ritrovarvi suggerimenti di lavoro. Contiene infatti tipi umani, multiformi figure di animali, panorami naturali e anche esempi di raffinate architetture. Nel tratteggiare i paesaggi

Tiziano ha sfruttato l'eccellente abilità in cui si è sempre distinto e proprio di lì si può riconoscere l'artista quale veramente fu. Infatti, al confine dove i margini del cielo, i profili più lontani dei monti e i limitari dei campi si confondono e si mescolano, lasciò intenzionalmente la tela soltanto verniciata, senza aggiungere colore; l'effetto che tale vuoto nel lavoro provoca è quello di una sorta di allucinazione visiva; in effetti quando gli occhi guardano oggetti troppo lontani sono tratti erroneamente in inganno. Così il celebre artista ha espresso il confondersi delle cose non con la tecnica di cui si servono i nostri pittori che fanno una penosa fatica per creare tale effetto; si è limitato invece a confondere le cose stesse, a mescolare cioè superficie, vernice, tela con alcuni colori grezzi, surrogando in tal modo una tecnica cerebrale; senza dubbio straordinaria prova che l'eccellenza in ogni campo non si può mostrare se manca né celare se c'è. Dunque, questo quadro così ricco di pregi può veramente sostituire per gli studenti molti quadri da cui trarre utile insegnamento.

c. Gemälde Tizians. Eines der beiden stellt Wälder dar, zusammen mit einer großen Anzahl von Naturdingen, wie etwa Bäume, Felsen, Felder, grünende Wälder, erhellte oder finstere Ausblicke; es handelt sich um einen Wald mit verschiedenen Objekten, das Tizian für sich selbst malte, zum alleinigen Zwecke – so sagt man – um aus dieser Art von Vorlagensammlung ähnliche Objektbeispiele schöpfen zu können. Insgesamt strebte er in seinen Werken eine Verteilung von gewonnenen Elementen an, was die Maler als ‚Zutaten‘ bezeichnen. Der Sinn dieses Werkes bestand in nichts anderem als in der Tatsache, wie bereits erwähnt, dass dieser Maler es ganz bewusst als Vorbild für die Erzeugung von Beispielen weiterer derartiger Bildobjekte hernahm, wodurch er sich letztendlich selbst nachahmte.

Quadro di Tiziano. Uno dei due rappresenta foreste e boschi mescolando insieme una gran quantità di oggetti naturali, come a dire alberi, rupi, campi, selve verdeggianti, panorami illuminati o bui; è una foresta che Tiziano dipinse per se stesso con vari oggetti, al solo scopo – si dice – di poter ripescare da questa specie di magazzino esempi di simili oggetti; insomma intendeva distribuire nelle sue opere qualcosa ricavato da quanto i pittori definiscono ‚accessori‘. Il senso, consapevole, dell'opera non consisteva in altro se non nel fatto che, come ho detto, egli chiedeva a questo

modello esempi per oggetti del genere da dipingere, per cui egli finiva con l'imitare se stesso.

d. Gemälde von Paul [Bril]. Das zweite [in diesem Saal] ist eines von Paul [Bril], einem Belgier, der [...] hier all seine technische und erfinderische Fertigkeit versammelt zu haben scheint, die er besaß. Man erblickt das Meer in einer sehr heiteren Ansicht [*veduta*], so ruhig und ausgedehnt, dass ein jeder, der die Augen in diese Richtung wendet, selbst diesen Meeresraum sowohl visuell als auch physisch zu durchstreifen scheint. Auch im übrigen [Werk] mangelt es nicht an vortrefflichen Aspekten [...]. Derselbe Raum ist reich an Werken desselben Malers, darunter unterscheidet man Einöden, Felsen und schauerhafte Gesteine, die er auf faszinierende Art und Weise in Aquarelltechnik malte.

Quadro di Paolo Belga. Il secondo è un quadro di Paolo, un belga che [...] sembra aver qui raccolto tutta la perizia tecnica e inventiva che possedeva. Vi si scorge il mare in una veduta tanto serena, tranquilla e distesa che chiunque volga in tale direzione gli occhi crede di percorrere quegli spazi marini sia con lo sguardo sia col passo. Tutto il resto non manca di aspetti pregevoli [...]. Sempre questa sala è ricca di opera del medesimo Paolo; tra di esse si distinguono i deserti, le rupi, orride rocce, che egli dipinse in maniera affascinante all'acquarello.

Bilder von Paul [Bril] und anderen. Das untere Register dieses Saals ist hauptsächlich mit Werken Paul Brils gestaltet und darüber hinaus mit Bildern weiterer berühmter Maler [...].

Kleine Werke [Jan] Brueghels [d. Ä.]. Am gleichen Ort sind circa zwölf kleinformatige Werke Brueghels angebracht, die von einem breiten und ausgearbeiteten Rahmen eingefasst sind. Dargestellt sind genauer gesagt Füllhörner, Tartaren, Gewitter und Wälder. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich ein Brand desselben Malers, einer Malweise [*genere di pittura*], für die er in seinem Jugendwerk berühmt war.

Quadri di Paolo Belga e di altri. La fila inferiore di questa sala è per lo più formata da opera di Paolo Belga, oltre che di vari altri illustri artisti [...].

Piccole opere di Bruegel. Appartengono allo stesso spazio alcune piccolo opera di Bruegel in numero di circa dodici, racchiuse in una grossa cornice lavorata; si tratta per l'esattezza di cornucopia, del tartaro, di una

tempesta e di foreste. Sulla parte opposta si trova un incendio del medesimo Bruegel, genere di pittura nel quale fu celebre in gioventù.

e. Werke [Jan] Brueghels [d. Ä.]. [...] Dargestellt sind die Passion Christi mit einer ungläublichen Bemühung der Angleichung an die Natur [*al reale*]. Es handelt sich um eine charakteristische Fähigkeit dieses berühmten Künstlers, dem europaweit Anerkennung gebührt [...]. Auf seinem Gebiet [*genere*] leistete er Bewundernswertes: Es gelang ihm, jenen winzigen Körpern derart ehrenwerte und intensive, spirituelle Werte einzuverleiben [...]. Es scheint, als ob sein Malpinsel quer über die gesamte Realität der Natur schweifen [*vagare*] wollte. Und so malte er, wie noch zu präzisieren sein wird, Meere, Berge, über- und unterirdische Höhlen. All diese Realitäten werden trotz ihrer riesigen räumlichen Trennung auf sehr kleiner Fläche eingeschlossen. Dabei wurde die Natur selbst nicht nur in ihrer Farbigkeit, sondern auch in ihrer Gewandtheit genau beobachtet, wobei Letztere gerade die höchste Ausschmückung sowohl der Natur als auch der Kunst darstellt. [...] In dieser Bilderreihe desselben Malers ist ein heftiges Meeresunwetter zu sehen, dessen Anblick bei jedem Entsetzen hervorrufen würde. Ebenso ist auch eine Winterlandschaft zu sehen, in welcher sogar die Rauheit des Schnees und die kahle Natur das Auge erfreuen.

Opere di Bruegel. [...] Rappresentano la Passione di Cristo con uno sforzo incredibile di adeguamento al reale; una capacità che fu propria di questo celebre artista affermato in tutta Europa [...]. Fu, nel suo genere ammirevole: in quei minuscoli corpi seppe inserire valori spirituali tanto nobili e intensi [...]. Pare che il suo pennello abbia voluto vagare attraverso tutta la realtà della natura. Dipinse infatti, come in seguito preciseremo, mari, monti, antri, spelonche sotterranee; tutte queste realtà, pur separate da spazi immensi, furono da lui racchiuse in una ridottissima superficie e la natura stessa fu seguita da presso non soltanto nei colori, ma anche nella scioltezza, che è appunto il massimo ornamento sia della natura sia dell'arte. [...] Della mano dello stesso in questa serie si può vedere una violentissima tempesta su un mare agitato, alla cui vista chiunque resterebbe inorridito; parimenti, un paesaggio invernale, in cui piace persino il rigore delle nevi e della natura morta.

Die vier Elemente von [Jan] Brueghel [d. Ä., vgl. Abb. 18, Abb. 19]. In der Wiedergabe des Meeres und der Gewässer hat er so vielfältige

Fischarten dargestellt, dass er ein genauso begabter Fischer sein könnte wie Maler. Er hat sozusagen eine Sammlung von Muscheln, Naturlaunen und Meeressausscheidungen bravourös zur Schau gestellt. Im Bild daneben hat er sich dem Element Erde angenommen, indem er düstere Orte darstellt, endlose Wüsten, dicht bewachsene Wälder und weite Ausblicke, zusammen mit den Landtieren: den stolzen Löwen, den Pfauen mit Flügelprunk und den grausamen Leoparden sowie den Wolf. Da die unfruchtbare Gier ihrer Natur [des Feuers] dem Künstler keine großen Möglichkeiten zugestand, stellte er bei der Wiedergabe des Feuers auf verschiedene Art und Weise die Kyklopen und ihre Feuerschmieden dar, indem er die mythologische Geschichte bezüglich Vulkan und Saturn einband und diese im Schlund eines Gebirgsmassivs malte, damit die Bilderfindung würdevoller erscheint. Die Luft, dargestellt wie eine Lichtebene, war von lauter vergnüglichen Objekten umgeben. Wenn es zum Schluss dieser Gegenüberstellung noch etwas hinzuzufügen gibt, dann scheint dieses letzte Gemälde die ganze Sorgfalt des Künstlers ausgeschöpft zu haben, insofern es den Abschluss des gesamten Werkes [dieser Reihe] darstellt. Dabei bemühte er sich nicht, die Bilder in ihrer Raumperspektive zu vereinheitlichen, weil die Pracht in unterschiedlichen Räumen nicht viel weniger wert war; vielleicht ist das der einzige Mangel an der Vollkommenheit dieser Kunst.

I quattro elementi di Bruegel. Nella riproduzione del mare e delle acque ha rappresentato prodotti della pesca di così vario genere che sembra essere stato non meno abile pescatore che esparto pittore; ha, per così dire, fatto una raccolta di conchiglie, scherzo di natura, e di rifiuti marini, esibendoli con sua somma lode. Nel quadro accanto, affrontando l'elemento terra, ha dipinto luoghi squallidi, ampi deserti, foreste fitte di alberi, dilatati panorami; e, insieme, gli animali terrestri: con superbia il leone, con la pompa delle penne il pavone, con crudeltà il leopardo e il lupo. Nel riprodurre l'elemento fuoco, poiché la sterile voracità della sua natura non concedeva grandi possibilità all'artista, mostrò in varie attitudini i Ciclopi e le loro ardenti officine, inserendovi le notizie mitiche relative a Vulcano e Saturno, dipingendoli nella voragine di un solo massiccio montuoso perché l'invenzione avesse maggiore dignità. L'aria, vista come una pianura di luce, la circondò di ogni oggetto dilettevole. Se occorre aggiungere

qualcosa a fine di confronto, questo ultimissimo quadro pare aver esaurito tutta la cura dell'artista, in quanto era il completamento dell'intero lavoro. In esso non si preoccupò di ordinare in prospettiva le immagini perché meraviglie distinte nello spazio non valessero tanto meno; questa è forse l'unica manchevolezza alla perfezione dell'arte.

f. [Blumen-]Kranz desselben Künstlers [Jan Brueghel d. Ä., Abb. 21]. Es gab wirklich nichts aus dem Museum, das wir jenen kleinformatigen Werken [*Vier Elemente*] hätten gegenüberstellen können, außer einem Kranz mit einer enormen Blumenvielfalt, den man quasi als Triumphbogen bezeichnen könnte und der es wirklich würdig ist, den vorangegangenen Werken gleichgestellt zu werden. Auf den Blumen befinden sich Vögelchen, die Blumen selbst sehen exotisch aus, da sich der Künstler mit den unsrigen Arten nicht zufrieden gab. Das vom Kranz eingeschlossene Bild[motiv] ist [dagegen] wirklich nicht der Rede wert, denn wenn viele Lichter drumherum leuchten, löschen sie das zartere Licht aus.

Corona del medesimo artista. Non v'era proprio nulla nel museo che potessimo mettere a confronto con queste minuscole opere ad eccezione di una corona che comprende una enorme varietà di fiori, da definire quasi arco trionfale, degna veramente di stare a pari delle opere precedenti. Sono posati sui fiori degli uccellini, i fiori stessi si presentano in aspetti esotici, in quanto l'artista non si è accontentato delle specie nostrane. Quanto all'immagine racchiusa nel serto, non val proprio la pena di parlarne, se è vero che tante luci brillanti tutt'intorno spengono una luce più tenue.

Die Maus von [Jan] Brueghel [d. Ä., Abb. 23]. Aber um zu demonstrieren, wie Kämpfe auch zwischen den kleinformatigen Werken ausgetragen werden, komme ich nun zu einer Zeichnung Brueghels auf Pergamentpapier, die eine Maus darstellt, ein Rosenbüschel und verschiedene Tierchen. Ich beziehe mich absichtlich auf diese Zeichnung inmitten der anderen [Zeichnungen] und verweile hier, bis ihr Wert erkannt wird aufgrund der Tatsache, dass sogar Mäuse [visuellen] Genuss bereiten können.

Kleines Gemälde mit dem Paradies. Aber in der Absicht, vom niedersten und verächtlichsten aller Tiere hin zur Betrachtung des ewigen himmlischen Lichtes zu gelangen, ist hier das nächste kleine Gemälde mit einem strahlend fröhlichen Thema, welches das Paradies mit der Muttergottes darstellt und als ‚die Castella‘ bezeichnet wird [...].

Il topo di Bruegel. Ma, per dimostrare come si combattono battaglie anche tra opere minuscole, citerò un disegno di Bruegel su pergamena che ritrae un topo, un cespo di rose e vari animalletti; accenno volutamente a tale pergamena tra le altre e mi ci soffermo affinché si comprenda il suo pregio dal fatto stesso che in essa persino i topi piacciono.

Quadretto del Paradiso. Ma, allo scopo di travalicare dal più basso e vile degli animali, alla contemplazione della luce eterna e del Cielo, ecco il successivo quadretto di soggetto luminosamente gioioso, che rappresenta cioè il Paradiso con la Madre di Dio, soprannominato ‚la Castella‘ [...].

g. Engelchen von Rottenhammer [Jan Brueghel d. Ä. und Hans Rottenhammer, *Winterlandschaft mit blumenstreuenden Engeln*, ca. 1605]. Von Rottenhammer sind kleine Engel zu sehen, die in der Kälte des Winters Blumen ausstreuen, welche von Brueghel umgesetzt wurden. Dort verbirgt sich ein Rätsel in Form des Zaubers der Blumen und der Strenge des Schnees, welche die entgegengesetzten Erscheinungsbilder der Natur darstellen, als ob die Erde in ihrem winterlichen Erscheinungsbild und der Himmel in seinem frühlinghaften Aussehen dargestellt wäre. [...] Im selbigen Saal, der eine Art Sanktuarium darstellt, sind zwei heftige Kämpfe [zwischen den Bildern] zu sehen, einer zwischen den zwei Magdalenen, der andere dagegen wird von Blumen [Jan] Brueghels [d. Ä.] entfesselt, die aus einer kleinen Vase herausschauen.

Alati di Rathnamero. Di Rathnamero vi sono dei piccoli alati che nel gelo dell'inverno spargono dei fiori realizzati da Bruegel. Vi si cela un mistero, come dire l'incanto dei fiori e il rigore della neve che rappresentano gli aspetti opposti della natura, come se la terra fosse rappresentata nel suo aspetto invernale e il cielo nel suo volto primaverile. [...] Nella medesima sala, ovvero in questa sorta di santuario, si vedono due violente battaglie, una appunto fra le due Maddalene, l'altra invece quella scatenata di fiori di Bruegel che fuoriescono da un piccolo vaso.

Blumen von [Jan] Brueghel [d. Ä.]. Aber der nicht weniger heftige Kampf der Blumen ist unschwer zu erkennen, dessen Wert durch den Künstler selbst mittels eines sehr subtilen Einfalls betont wurde: Er malte in der Tat im unteren Teil der Vase einen Diamanten; [...] [D]er Künstler wollte so darauf hinweisen, dass der Wert seines Werkes dem eines Edelsteines gleichkäme; und das ist der Preis, den wir auch dem Künstler zahlten. [Die Blumen] tummeln sich überall um die Schmet-

terlinge herum, das Grün der Gräser schaut hervor und auf dem Boden liegen verstreut Muscheln herum [Abb. 25]; wegen all dem wäre ein jedes andere Gemälde für einen exorbitanten Preis verkauft worden. Diese Blumen, die so aus der Vase herauschauen, ziehen wir stark dem [kleinen] Blumenkranz desselben Künstlers [Brueghels und van Balens, Abb. 22] vor, der wie gesagt im ersten Saal des Museums hängt.

Fiori di Bruegel. Ma è ben evidente la non meno violenta battaglia dei fiori, il cui pregio fu sottolineato dallo stesso artista, Brueghel, con una garbatissima trovata: dipinse infatti sulla parte inferiore del vaso un diamante; [...] [L]’autore voleva cioè indicare che il valore della sua opera era pari a quello delle gemme; e questo è il prezzo da noi pagato all’artista. Svolzano tutt’intorno delle farfalle, spicca il verde delle erbe e sparse giacciono a terra delle conchiglie; per tutto questo qualsiasi altro quadro sarebbe venduto a un prezzo esorbitante. Questi fiori, che così sporgono dal vaso, li antepomiamo di molto alla corona del medesimo artista che, come ho già precisato, è stata collocata nella prima sala del museo.

h. [Blumen-]Korb von Michelangelo [Merisi da Caravaggio]. Ein Korb, aus dem verschiedene Blumen herauschauen, gleich neben jenem Gemälde [Heiligenfigur Girolamo Muzianos, vorangehender Eintrag] ist nicht weniger kostbar. Es malte ihn Michelangelo [Merisi] da Caravaggio, der sich ein beachtliches Ansehen in Rom erwarb. Ich hätte gern selbst einen zweiten, ähnlichen Korb gehabt, aber da niemand die Schönheit und unvergleichbare Vortrefflichkeit dieses [Korbes] erzielte, ist er einzeln geblieben [...].

Canestro di Michelangelo. Non è privo di pregi un canestro accanto a questo quadro, dal quale ammiccano fiori variegati. Lo dipinse Michelangelo da Caravaggio che si conquistò a Roma un notevole credito. Personalmente avrei voluto avere un altro canestro simile a questo, ma, poiché nessuno raggiungeva la bellezza di questo e la sua incomparabile eccellenza, è rimasto solitario. [...].

i. Michelangelo und Leonardo [da Vinci]. [...] Es ist ein Porträt [*testa*] von Michelangelos Hand angebracht [...]. Glücklicherweise ist es so gekommen, dass dieses neben einem weiteren Porträt desselben in unserem Museum hängt, das das Gesicht eines unserer Fürsten darstellt [...].

Michelangelo e Leonardo. [...] è appesa una testa ideata da Michelangelo [...]. È fortunatamente accaduto che nel nostro museo sia stata posta accanto ad essa un'altra testa di Leonardo, nella quale, dovendo riprodurre il volto di uno dei nostri principi [...].

[E]in Gemälde Giovanni Bellinis (Giambellinos), das einen Kopf [*testa*] und eine Büste auf elegante Art und Weise darstellt; ein anderes Bildnis [*ritratto*] gleichen Ausmaßes von Parmigiano [...].

[U]n quadro del Giambellino, che rappresenta una testa e un busto elegantemente espressi; un altro ritratto di pari dimensioni dovuto al Parmigiano.

Miniatur von G[i]rolamo [Marchesini]. Obwohl ich die Namen vieler berühmter Künstler stillschweigend übergangen habe, so verspüre ich dennoch das Bedürfnis, eine Miniatur jenes G[i]rolamos genauer zu beschreiben, von dem bereits die Rede war. Es handelt sich um ein wohl proportioniertes Porträt [*testa*] [...]; [I]ch bin der Ansicht, dass es nicht möglich ist, etwas Raffinierteres in diesem Medium [*genere*] zu vollbringen [...].

Quadro in miniatura di G[i]rolamo [Marchesini]. Benché i nomi di tanti illustri artisti siano da me passati sotto silenzio, tuttavia sento il dovere di descrivere molto più accuratamente un quadro miniato in opera di quel G[i]rolamo di cui si è precedentemente parlato. È una testa umana di giuste proporzioni [...]; ritengo che non si potrebbe realizzare niente di più raffinato in questo genere [...].

Gemälde von [Girolamo] Muziano. Die Gemälde mit breiten und ausgearbeiteten Rahmen, die in vier langen Registern im selben Raum folgen, beinhalten verschiedene Darstellungen männlicher Köpfe [*volti virili*], hauptsächlich von [Girolamo] Muziano gemalt, der zu Zeiten Sixtus V. berühmt war, als die Kunst ehrenwert war.

Quadri di Muziano. I quadri con ampie cornici lavorate che si susseguono in quattro lunghe file nella medesima sala contengono vari volti virili per lo più di mano del Muziano, che fu famoso ai tempi di Sisto V, quando l'arte era in onore.

j. Gemälde des [Bernardino] Luini auf der Grundlage Leonardo [da Vincis]. [...] Das besagte edle Gemälde ist von zwei weiteren ähnlichen, ja geradezu identischen Bildthemen [*argomento*] eingerahmt, jedoch von einem anderen Künstler gemalt.

Quadro del Luini tratto dal Leonardo. Il nobile quadro di cui ho detto è circondato da due di argomento simile, per non dire identico, ma di mano diversa.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Borromeo 1997, S. 11, 9–11, 37–39, 25–29, 31, 41–43, 51–53, 33, 53, 51, 35.

A.4 **Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (Mailand 1584)**

a. Dazu gehören Siege, militärische Unterredungen, blutige Schlachten, in denen es scheint, dass unsere Seelen zu Gedanken und Wünschen von Ehre und Größe aufsteigen. Aber man könnte auch Scipio gegen Hannibal darstellen, oder Aeneas gegen Turnus, [...] und ähnliche berühmte Ereignisse, zu denen die berühmtesten Männer der Geschichte zählen: [...]. Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass es an den Anbringungsorten von Siegen und großen Unternehmungen eines großen Anführers empfehlenswert ist, stets gleichermaßen berühmte [Figuren] nebeneinander aufzuhängen. Und das muss auch bei der Anbringung von Bildnissen beachtet werden; deshalb wäre weder das Porträt eines Händlers neben dem eines Fürsten angebracht, noch das des Papstes neben dem eines Apostels [...]. Um die Bilder anzubringen, ist es nicht unwichtig über die passenden Anbringungsorte Bescheid zu wissen sowie dem Verstand nach die richtige Gruppierung gemäß ihrer unterschiedlicher Natur und Beschaffenheiten vorzunehmen. Denn selbst ein gut gemaltes Bild wird wenig anmutig erscheinen, wenn es nicht an einem angemessenen Ort angebracht ist [...].

[C]ome sono trionfi, vittorie, consigli militari, battaglie sanguinose, in cui riguardando pare che gl'animi nostri si sollevino à pensieri e desideri d'honore e di grandezza. Però vi si potranno rappresentare, Scipione contro Annibale, Enea contro Turno, [...] e altri simili fatti celebrati, dove entrino i più famosi huomini che siano stati: [...]. Ma in ciò s'ha d'avvertire, che in quei luochi dove si collocano le Vittorie Trionfi e imprese d'un gran Capitano, conviene che tutte siano egualmente celebri e Illustri [...]. Il che hà da essere osservato ancora nel collocare i ritratti; perciò che non starebbe bene il ritratto d'un mercatante, appresso quello d'un Principe, ne quello d'un Papa, appresso quello d'un Predicatore [...]. Et per situar

le pitture, giudico che non sia di poca importanza il saper applicarle alla convenienza de i luoghi, e fra di loro partirle secondo che sono diverse di natura e di essere, secondo la ragione [...]; e poca gratia hà una pittura quanto voglia buona, se non è accomodate al suo loco convenevole [...].

b. Solche Darstellungen [Historienbilder] werden um die Brunnen herum angebracht, in den Gärten, den Zimmern und anderen Orten des Vergnügens sowie an Musikinstrumenten.

[...] [M]an muss vor allem wissen, dass eine jegliche Historie in Form von Skulptur oder Malerei dem Anbringungsort angemessen und entsprechend sein muss. So etwa Liebesgeschichten, Verwandlungen von Göttern und Nymphen, in denen Wasser, Bäume und solch fröhliche sowie unterhaltsame Motive eine Rolle spielen [...]. Und wenn man solches nicht darstellen will, dann kann man stattdessen das Wetter, die Jahreszeiten, die Monate und deren Siege, Wägen, Wirkungen und Götter darstellen [...]; so auch die Scherze der Satyrn, die Tänze der Nymphen und der Flüsse mit ihren grünen Wiesen, die Sprünge der Faune; und diese Verzierungen sollen dem Verlauf der Historien folgen [...]. Man kann mit gleicher Anmut in solchen Geschichten auch verschiedene Ansichten einfügen, welche die Arkaden und Wände von Gärten optisch erweitern und außer den Säulen in den Zwischenräumen können auch Landschaften diese begleiten, welche der Natur zu folgen scheinen zusammen mit den bereits genannten, zum Ort passenden Historien. Obwohl ich anrühige Darstellungen nicht schätze, würde ich an solchen Orten [Fürstenhäusern] am ehesten noch die Erschaffung der Welt anbringen, der Bäume, der Landschaften und des Menschen [...].

Quali pitture vadano dipinte intorno à fonti, ne' giardini, nelle camera, e altri luochi di piacere, e ne gli instrumenti musicali.

[...] [H]abbiamo principalmente da sapere, che qualunque sia l'istoria che vi si ponga ò di scoltura, ò di pittura, hà da essere convenevole, e corrispondente al luoco. Tali sono le favole delli amori, e delle varie transformationi delle Dee, e delle Ninfe, dov'entrano acque, arbori, e simili cose allegre, e dilettevoli [...]. E chi non volesse rappresentare cosi fatte cose, potrebbe dipingere in vece i tempi, le stagioni, i mesi e gli anni, e oltre di ciò i lor trionfi, i carri, gl'effetti, e appresso le tavole dei Dei [...]; si come ancora gli scherzi de i Satiri, i balli delle ninfe de i fiumi per li verdi

prati, i salti dei fauni; e gl'ornamenti vogliono altresì seguire l'andamento delle historie [...]. Possono accommodarvisi con non minor vaghezza in luogo di favole prospettive diverse, le quali facciano allungare i portici e le pareti del giardino, e oltre alle colonne ne gli intervalli, paesi così accompagnati, che paiono seguire il natural, fingendovi alcune historie delle dette, che convengano à tali luoghi. [...] Ben che io non lodo rappresentazioni lascive, mà in luogo di queste [palazzi de Principi] più presto vi porrei la creation del mondo, de gli alberi dei paesi, de gl'uccelli, e dell'uomo [...].

c. In den Gasthöfen und Wirtshäusern, wo es lediglich um Essen, Trinken, Tauschen, Spielen geht, ist die Darstellung von Betrunkenen angemessen, wie bei gewissen deutschen und flämischen Malern [...].

Ne gli alberghi et hostarie, dove d'altro non si ragiona che di mangiare, bere, barattare, giuocare, si ricercano ubriachi, come fanno tra loro certi Todeschi, e Fiamenghi [...].

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Lomazzo 1973–1975, Bd. 2, Kap. XXV, S. 299, Kap. XXVI, S. 300–303, Kap. XXVII, S. 303–305.

A.5 Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (Ravenna 1586)

Weshalb die größte Unternehmung eines Malers das Historienbild [*l'istoria*] ist und von welcher Bedeutung sie ist. [...] [D]eshalb kann der vernünftige Mensch dieses weite Gebiet leicht bedienen und mit der ganzen Kraft seines Verstandes alles zeigen und ausdrücken, was er weiß und besitzt; [...] [U]nd dies findet sowohl unter Beachtung der Erfindungskraft als auch der Begabung und der Vereinigung von Farbgebung und den anderen zu beachtenden Teilen [der Malerei] statt [...].

Come la maggior impresa del pittore sia l'istoria; di quanta importanza ella sia [...]. [...] [P]ercioché in così ampio e spazioso campo può l'uomo giudizioso adoperarsi agevolmente e mostrare et esprimere con tutte le forze del suo ingegno tutto ciò ch'egli sa e possiede; [...] E questo è sì per rispetto della invenzione, sì per la disposizione, sì per la union de' colori e sì come ancora per le altre parti che d'intorno li possono esser considerate [...].

Über die Malereien, die man für die Gärten und die Villen anfertigt.

[...] In den Villen der Adeligen und den Ansichten im Inneren der Villengärten [...]. Wenn man die Wirkung bedenkt, sollte man mit den größeren Räumen beginnen; in diesen fertigt man Friese mit Stuckunterteilungen an und darin Historien mit poetischen Dingen und reichlicher Materie, in denen [...] wunderschöne Frauenfiguren Einzug halten sowie anmutige Jünglinge und Putten, mit Landschaften, Festen und Grotesken, Architekturansichten und Tieren. Und die Ornamente [...] sind voll von graziösen und bizarren Erfindungen, die beim Betrachter an solchen Orten wirklich Staunen hervorrufen und großes Vergnügen bereiten. [...] [V]on den sich im geräumigen Freien befindenden Gartenmauern, Arkaden, Balkonen und Brunnen, die von Tribünen und Statuen umgeben sind und ansprechenden Aufteilungen enthalten, ahmt man Dinge nach, die weniger mühsam als die zuvor genannten aber stets heiter sind; dort könnte man unterhaltsame Landschaften darstellen, in denen Städte, Burgen, Theater, Seehäfen, Fischerszenen, Jagdszenen, Schwimmszenen sowie Spiele von Hirten und Nymphen von Weitem zu sehen sind; so auch Faune, Satyrn, Waldmensen, Kentauren [und] Seemonster mit weiteren Wasser- und Waldbestandteilen. Und zwar sollen sie so aussehen, als seien sie aus den Büchern der guten Dichter entnommen und zudem sollen sie nichts Melancholisches oder Leidvolles enthalten. Diese Darstellungen sollen so aufgeteilt sein, dass sie weder Verwirrung stiften noch einen schrillen Eindruck machen aufgrund von zu intensiver und leuchtender Farbigkeit [...].

Dabei kommt mir ein zeitgenössischer Garten in den Sinn, der quasi in der Art ist wie eben beschrieben, da er sehr gut aufgeteilt ist und mit sehr gelungener Farbigkeit. Solches habe ich bereits in Piacenza im Hause Barnaba dal Pozzos gesehen, was von Pordenone ausgemalt war [...]. Davon gibt es auch viele andere, die ich in dieser Zeit auch in der Lombardei, vor allem die in Mailand, gesehen habe, die aufgrund der Historien und Mythen, Figurenkompositionen, Landschaften, Einteilungen und Farbigkeit zu den schönen gezählt werden können [...].

Delle pitture che si fanno per i giardini e le case di villa.

[...] *Ne' palagi di villa per i nobili e nelle faccie dentro ai giardini [...].*

Ma venendo agli effetti, è ben incominciarsi dalle cose maggiori, che sono

i salotti e le camera commune; et in queste vi si fanno fregi con partimenti di stucchi e dentro istorie di cose poetiche e di materie abondevoli, dove vi entrano [...] le figure di bellissime femine, di vaghi giovani e di putini, con paesi, festoni e grotesche, casamenti et animali; e gli ornamenti [...] sono per tutto ripieni di garbatissime e bizzarre invenzioni, le quali cose in così fatti luoghi sono veramente che porgono meraviglia e diletto grandissimo a chi le vede. [...] [N]elli aperti, e che sono all'aria spaziosi, come le mura intorno ai giardini, i portichi, le loggie e gli altri ricetti di fontane, con tribune e statue intorno, e con altri tali ricetti e partimenti piacevoli, vi si fingono materie che siano di minor fatica delle predette, ma sia di cose allegre, come sono paesi dilettevoli, dentro a i quali vi siano da lontano città, castella, teatri, porti di mare, pescagioni, cacciagioni, notazioni, giochi di pastori, di ninfe; vi siano fauni, satiri, silvani, centauro, mostri marini, con altre cose acquatiche e selvaggie, nel modo che si trovano esser finte per i libri de' buoni poeti, e non vi sia sopra tutto cosa che renda punto di malenconico, né del sazievole; le quali pitture io vorrei che fossero scompartite in maniera, che le non apportassero confusione, né asprezza per colpa de' colori troppo carichi e troppo accesi [...].

Mi soviene di un giardino al presente, quasi nel modo ch'io dico, per essere stato scompartito benissimo e molto ben colorito, il quale già vidi in Piasenza in casa di M. Barnaba dal Pozzo, che era dipinto dal Pordenone [...]. Ce ne sono molti altri, che pur per Lombardia vidi in quei tempi, e massimamente in Milano con molte istorie e con favole, i quali di composizione di figure, di paesi, di partimenti e di colorito si sariano potuti mettere tra' belli [...].

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 3, S. 2539–2540, 2594–2595.

A.6 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (Rom 1617–1621)

Nachdem man sich die besagten Arten [der Preisschätzung] angeeignet hat, muss man [die Bilder] an den zugehörigen Orten anbringen. [...] Und um nun zu den Fürsten und den ansehnlichen Palazzi mit vielfältigen Apartments zurückzukehren, muss dort die Anbringung [der Bilder] genau beachtet werden, sowohl durch Familienväter als auch öffentliche Personen oder Fürsten in Bezug auf den Usus und

die Wirkung, die sich aus der Bildbetrachtung ergeben. [...] Daher, dass man große Rücksicht auf die Besichtigung der Bilder und deren Anbringungsorte in einem nach Gemächern unterteilten, privaten Haus eines Edelmannes mit großer Familie nehmen muss, wird man folgende Vorgehensweise wählen: Für die Handzeichnungen wird dieser [der Sammler] verschiedene Bücher hernehmen, die nach Themen, Datierung, Maßen, Künstlerherkunft und der Zeichenart unterschieden werden – seien es Feder, Bleistift und Kohle, Aquarell, Hell-Dunkel-Malerei [z. B. Tuschezeichnung], Ölfarbe oder Kupferstiche. Denn auf diese Art und Weise wird er [der Sammler] sowie jeder Vorzeigende die Werke unschwer präsentieren können, sodass sich der Betrachter genussvoll daran erfreuen kann. Diese Bücher wird man an zurückgezogenen Orten des Hauses vorführen, damit diese in aller Ruhe betrachtet werden können. Danach sind die Malereien zu berücksichtigen: Die Landschaftsdarstellungen [*i paesaggi*] und Kosmografien [bzw. Kartografien] sollen in die jedem zugänglichen, öffentlichen Bildergalerien; die anrühigen Darstellungen – wie etwa Mars und Venus oder die [Allegorie der] Jahreszeiten mit weiblichen Akten – gehören in die Gartenanlagen und in die Privatgemächer des Erdgeschosses; die Gottheiten sollen zwar in die Erdgeschosszimmer, aber in die öffentlicheren, dagegen gehören die anrühigen ausschließlich in die zurückgezogenen Zimmer und wenn es sich um einen Familienvater handelt, so sollte er diese zugedeckt aufbewahren und nur ab und zu aufdecken, wenn er diese mit seiner Gemahlin oder Vertrauensperson betrachten will [...].

Die zivilen [profanen] Handlungen, seien es Friedens- oder Kriegsdarstellungen, sollen in die Säle oder Vorzimmer, in denen sich entweder wartende Personen aufhalten oder diejenigen, die zu Verhandlungen eintreffen. So sind auch Bildnisse berühmter Personen, Friedens- und Kriegsszenen oder Szenen der Einkehr für diese Räume angemessen, in denen jedem der Zugang gestattet ist. Dazu zählen Bildnisse von Päpsten, Kardinälen, Herrschern, Königen und anderen Fürsten oder auch Unternehmungen [profane Historien], Embleme und ähnliche Darstellungen.

Impadronitosene con i modi detti, si devon collocar [le pitture] ai luoghi loro. [...] E, ritornando al principe et habitation di palazzo riguardevole

con diversità d'appartamenti, in questo vi deve esser grand'osservanza nel collocarle ai lor luoghi, tanto essendo padre di famiglia, quanto che, essendo persona publica o principe, rispetto al costume et affetti che possono indurre nell'esser riguardate. [...] Onde, stando che si deve havere gran riguardo nel lasciar vedere le pitture et in collocarle ai lor luoghi in casa d'un gentilhuomo privato di distinzione d'appartamenti e di varietà di famiglia si osserverà questo modo: che dei disegni a mano ne farà libri destinti secondo le materie, tempi, grandezza di foglio, nationi e modo di disegno, s' a penna, lapis e carbone, acquarella, chiaro scuro, tenta a olio, così ancora nei disegni di taglio, che così sarà padrone di mostrarli e farli godere con gusto dei riguardanti e facilità di chi mostrerà, quai libri si serviranno in luoghi più ritirati e da poter esser visti con commodo. Dopo si considereranno le pitture, che per i paesaggi e cosmografie si metteranno nelle gallerie e dove puol andar ognuno; le lascive, come Veneri, Marte, tempi d'anno e donne ignude, nelle gallerie di giardini e camere terrene ritirate; le deità nelle camere più terrene, ma più communi, e le cose lascive affatto si metteranno ne' luoghi ritirati, e, se fusse padre di famiglia, la terrà coperte, e solo alle volte scoprirle quando vi anderà con la consorte o persona confidente e non scrupolosa [...].

Quelle d'attion civili, o di pace o di guerra, se devon mettere nelle sale et anticamere dove è il passeggio di quelli ch'aspettano e si trattengono per negoziare; così anco i ritratti di personaggi illustri o di pace o di guerra o di contemplatione, così i ritratti di pontefici, cardinali, imperatori, re et altri prencipi si devono mettere in questi luoghi dov'è lecito venir ad ognuno, dove ancora si possono mettere l'impres, gl'emblemi e simil altre pitture. Bilder von Christus, Maria, Heiligen sowie generell religiöse Themen sollen in die Vorzimmer und in die Schlafgemächer, wobei die Miniaturen und kleinformatige, edel verzierte Bilder an den Bettkopf gehören. Sollten aber diese Räume für die Fülle an Bildern nicht ausreichen, so bleibt einem nur der Neubau einer Galerie übrig, denn der Bilderreichtum wird auch das Geld und den Raum dafür ermöglichen. Und zwar soll diese Galerie an einem behaglichen Ort mit guter Belichtung sowie Belüftung errichtet werden, dem Nordwind zugewandt und vom Scirocco abgewandt sein. Darin sollen all diejenigen Bilder angebracht werden, die aus den Sälen und Zimmern übriggeblieben sind. Sie sollen je nach [1] Themen, [2] Farbgebung, [3] Entstehungszeit und [4] Mal-

schule aufgehängt werden. So viel also zu den für gewöhnlich gesammelten Bildern.

Quelle di Christo, della Vergine, dei Santi, et insomma le sacre si metteranno per l'anticamera e camera dove si dorme, et a capo il letto le miniature e quadri piccoli di nobil ornamento. Ma quando questi luoghi non bastino per l'abbondanza delle pitture, allhora, perchè con questa abbondanza di pitture vi è la ricchezza et commodità d'edificare, so potrà fare una galleria in luogo comodo e di lume et aria buona, e battuta da tramontana e parata da scirocco, et in quella si porran tutte le pitture che saranno avanzate alle sale e camere, e collocarle secondo le materie, il modo del colorito, il tempo nel quale sono state fatte e della schuola secondo la quale sono state condotte. E questo delle pitture quanto a quelle che comunemente si possano havere.

Und da in den Bildern die wieder aufblühenden, guten, perfekten und wieder nachlassenden Epochen [im Sinne von Zeitabschnitten] festzustellen sind, sollen – je nach Anbringungsort bestimmter Werke – allen voran die ältesten aufgehängt werden. Dabei gilt es, möglichst eine vorteilhafte Lichtsituation sowie die Abstimmung von Bildgröße und Wand- beziehungsweise Raumfläche zu beachten. Innerhalb dieser Bildergruppe sollen zunächst die nordischen, dann die lombardischen, dann die toskanischen und römischen Werke aufgehängt werden, da der Betrachter sie auf diese Weise mit größerer Leichtigkeit sehen und genießen sowie die betrachteten Bilder anschließend in Erinnerung behalten kann. Aber es soll vermieden werden, dass ein und dieselbe Malschule und ein und derselbe Malstil nebeneinander hängen, wie beispielsweise innerhalb der religiösen Malerei all die Werke Raffaels und seiner Schule, wozu Giulio [Romano], Timoteo [Viti], Buon Fattore [Gianfrancesco Penni] und andere bereits Genannte gehören. Diese sollen vielmehr mit anderen Schulen und Malstilen derselben Epoche durchmischt werden, da so der erzeugte Abwechslungsreichtum ein größeres Vergnügen bereiten wird. Mit der Betrachtung dieser Vielfalt der Malarten wird man die Werke – ohne den Geschmack zu verletzen – besser wahrnehmen können. Dies wäre der Fall, wenn etwa darunter ein Bild aus einer anderen Epoche gezeigt würde. Und so viel sei zu den Anbringungsorten von Bildern gesagt.

E perchè nelle pitture sono stati notati i secoli rinascente, buono, perfetto, declinante, pertanto, supposti i siti dove si devon collocare le pitture particolari, si dovranno collocare prima le più antiche, osservando al possibile i lumi convenienti e li spatij per le grandezze delle pitture, e fra queste prima le tramontane, poi le lombarde, poi le toscane e romane, perchè in questo modo lo spettatore con più facilità potrà vedere e godere e, doppo haver visto e goduto, reservare nella memoria le pitture viste. Ma non vorrei già che fosse messa insieme la medesima schuola e maniera, come per essemplio nelle cose sacre tutte le cose di Raffaello e sua scuola, come di Giulio, Timoteo, Buon Fattore et altri già detti, ma vorrei che si tramezzassero con altre maniere e schuole del medesimo secolo, perchè in questo modo, per la varietà, deleteranno più e, con la comparation della varietà del modo di fare, più si faranno sentir senza offesa di gusto, come sarebbe se fra queste si proponesse qualche pittura d'altro secolo. Et questo del collocar le pitture a' lor luoghi.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 141–145.

A.7 **Francisco de Holanda, *Diálogo da pintura em a cidade de Roma (Rom 1548–1549)***

In Flandern malt man nämlich, um das äußere Auge durch Dinge zu bestechen, welche gefallen und denen man nichts Übles nachsagen kann, wie Heilige und Propheten. Ferner malen sie Gewänder, Maßwerk, grüne Felder, schattige Bäume, Flüsse, Brücken und was sie ‚Landschaften‘ [*paisagens*] nennen, und dazu viele lebhaft bewegte Figuren, hierhin und dorthin verstreut. Und obgleich alles dies gewissen Augen zusagt, so fehlt daran in Wahrheit doch die rechte Kunst, das rechte Maß und das rechte Verhältnis sowie Auswahl und klare Verteilung im Raume und schließlich selbst Nerv und Substanz, wenn ich auch nicht leugnen will, dass man anderwärts schlechter als in Flandern malt. Auch tadle ich die flämische Malerei keineswegs, weil sie durch und durch schlecht ist, sondern weil sie zu viele verschiedene Dinge gutzumachen strebt (von denen jedes einzelne hinreichend groß und schwer ist), sodass sie keines davon bis zur Vollendung ausgestaltet.

Pintam em Frandes propriamente pera enganar a vista exterior, ou cousas que vos alegrem ou de que não possaes dizer mal, assi como santos e

profetas. O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras d'árvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas figuras para ça e muitas para acolá. E tudo isto inda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem symetria nem proporção, sem advertencia d'escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma sustancia nem nervo. E comtudo noutra parte se pinta pior que em Frandes. Nem digo tanto mal da framenga pintura porque seja toda má, mas poque quer fazer tanta cousa bem (casa uma das quaes só bastava por mui grande) que não faz nenhuma bem.

D.: Holanda 1899, S. 29.

O.: Holanda 1899, S. 28.

A.8 Paolo Pino, *Dialogo di pittura* (Venedig 1548)

Es ist notwendig, dass der [perfekte] Maler [...] ein hervorragender Figurenmaler ist, in der Darstellung von Landschaften und Bizarrerien bewandert ist, zudem erfahren in der perspektivischen Ansicht, anmutig in der Bildhauerei, [...] ein Freund der Architektur ist, [...] und einen sicheren Gebrauch der Farben aufweist [...]. Dennoch soll er sich nicht in andere Arten der Malerei verwickeln, als die des Malens nach der Natur, was seine hauptsächliche Grundlage und sein Studium darstellen soll. Darüber hinaus soll der [perfekte] Maler in der Darstellung weiter Landschaften [*nelli lontani*] erfahren und darin tüchtig sein, worin eine Vielzahl nordalpiner Maler sehr begabt sind. Der Grund hierfür liegt darin, dass sich ihre [reale] heimatliche Umgebung durch ihre Wildheit als überaus dankbares beziehungsweise geeignetes Motiv erweist. Dagegen befinden wir Italiener uns in dem Garten der Welt, dessen Betrachtung ein größeres Vergnügen bereitet als dessen Nachahmung. Dennoch habe ich Landschaften Tizians gesehen, die wahrlich wundersam sind. Die der Flamen sind im Vergleich dazu nicht sehr graziös. Girolamo Savoldo war auf diesem Gebiet sehr begabt; ich sah einige seiner Darstellungen von Morgenröten mit Sonnenreflexen und gewisse Finsternisse, die tausende geistreiche und unübliche Schilderungen enthielten. Diese Dinge stellen ein echteres Abbild [*più vera imagine*] der Wirklichkeit dar als die der Flamen. Dies ist ein sehr eigener und erfreulicher Teil des Malers für sich selbst und für andere. Und jene Technik, die Landschaften im Bild mittels eines Spiegels zu

erzeugen, wie es bei den Deutschen üblich ist, eignet sich hierfür hervorragend. Dennoch muss der [perfekte] Maler [auch] einen präzisen Blick haben [...] und die schönsten und begnadetsten Teile auswählen.

Bisogna ch' il nostro pittore [perfetto] sia [...] eccellente nelle figure, dotto nelli paesi e pratico in altre bizzarie; consumato nella prospettiva, vago nella scultura, [...] sia amico dell'architettura, [...] e franco nel maneggiar li colori [...]. Non però voglio ch' il nostro pittore si inveschi in altre pitture che nel far figure a imitazione del naturale, ma sia questo il suo fondamento et il suo studio principale; e dietro a ciò ami grandemente il farsi pratico e valente nelli lontani, di che ne sono molto dotati gli ultramontani, e quest' avviene perché fingono i paesi abitati da loro, i quali per quella lor selvatichezza si rendono gratissimi. Ma noi Italiani siamo nel giardino del mondo, cosa più dilettevole da vedere che da fingere; pur io ho veduto di mano di Tiziano paesi miracolosi, e molto più graziosi che li fiandresi non sono. Messer Gierolemo bresciano [Girolamo Savoldo] in questa parte era dottissimo, della cui mano vidi già alcune aurore con riflessi del sole, certe oscurità con mille descrizioni ingenuissime e rare, le qual cose hanno più vera imagine del propio che li fiamenghi. Questa parte nel pittore è molto propria e dilettevole a sé stesso et agli altri; e quel modo de ritrarre li paesi nello specchio, come usano li Tedeschi, è molto al proposito. Ma intendo ch' il pittor nostro abbi la vista acuta [...] e facci elezzione delle più belle e graziate parti.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 93–139.

A.9 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (Rom 1617–1621)

Unter den lebenden Künstlern befindet sich, wenn auch bereits fortgeschrittenen Alters, Paul Bril, welcher sich seit vielen Jahren durch gleichartige [Landschafts-]Bilder wohlverdient auf dem ersten Rang [unter den Landschaftsmalern] hält. Denn durch seinen langen Italienaufenthalt konnte er sich an den Bildern der Carracci und des Giuseppe [Cesari, genannt ‚il Cavaliere d'Arpino‘] schulen und hat so in der Figuren- und Landschaftsmalerei einen großen Wandel vollzogen, indem er den flämischen Stil hinter sich ließ. Dieser zeichnet sich durch das Malen nach der Natur aus sowie durch einen typisch flämi-

schen, hoch angesetzten Bildhorizont, sodass deren Landschaften vielmehr einer szenischen Erhabenheit gleichen als einer Landschaftsansicht [...]. Sein letztes Werk [...] befindet sich in der Kirche der Maler [Santi Luca e Martina, Rom] und an Festtagen sieht man eine riesige Landschaft mit einem Hafen, wobei derartige Malereien wirklich keine Wünsche offen lassen. In den Palazzi und Villen befinden sich viele seiner Werke, die er während seines langjährigen Romaufenthaltes herzubachte. Aber im öffentlichen Raum sind kaum Werke von ihm zu sehen, da derartige Landschaften nicht an die Öffentlichkeit gelangen. Und wenn sie es doch tun, dann sind sie es in Form eines Beiwerkes der Hauptwerke und der Figuren. In diesem letzteren Fall würde man die Bilder nicht ihm zuschreiben, sondern dem Figurenmaler. Da er also lediglich die Landschaftsanteile in vielen Werken ausführte, gebührte der Ruhm nicht ihm, sondern jenem, der die Figurenanteile ausführte, welchen diese Landschaft diene.

Vive hoggi, anchorchè di progress'età, Pavol Brillo, qual da molti anni in qua in simil sorte di pittura par che habbia tenuto il primo luogo et invero meritamente, poichè con la longhezza del star in Italia, vedendo le cose dei Caracci et del cavalier Giuseppe, ha nelle figure fatto assai passaggio et nel paesaggio lasciato quello stento fiammengo, accostandosi più al vero, nè facendo l'horizonte così alto com'usan i fiammenghi, che così poi il lor paesaggio son più tosto una maestà scenica che prospetto di paese [...]. Ha operato [...] ultimamente nella chiesa dei Pittori, per la festa, si vedde un grandissimo paesaggio di un porto, che invero non saprei quello che si possa desiderar più in simil sorte di pittura. Vi sono per questi palazzi et case nobili molte delle sue opere che, con la longhezza del tempo ch'è stato in Roma, ha condotte; ma delle pubbliche se ne vede poche poichè simil opere non cascano nel publico et, se pur vi cascano, sono in servitio del opere più principali et dele figure. Talchè, se vi haverà operato, non si dirà esser suo, ma di quelli che ha fatto le figure: come so haver operato in questo modo in molte opere et così la gloria non sia sua, ma di quello che ha condotto le figure alle quali serve quel paese.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 260–261.

A.10 Leonardo da Vinci, ‚*Trattato della Pittura*‘ (Mailand 1492–1510)

a. Wie, wer die Malerei missachtet, weder die Philosophie noch die Natur liebt.

Willst du die Malerei gering schätzen, welche einzig Nachahmerin aller sichtbaren Naturwerke ist, so wirst du sicher eine feine Erfindung missachten, die mit philosophischer und subtiler Spekulation alle Eigenschaften und Arten der Formen in Betrachtung zieht, Meere, Gegenden, Bäume, Getier, Gräser und Blumen, und was nur von Schatten und Licht umschlossen ist. Und wahrlich, die ist eine Wissenschaft und ist rechtmäßige Tochter der Natur [...].

Come chi sprezza la pittura, non ama la filosofia, nè la natura.

Se tu sprezzarai la pittura, la quale è sola imitatrice di tutte l'opere evidenti di natura, per certo tu sprezzarai una sottile inventione, la quale con filosofica e sottile speculatione considera tutte le qualità delle forme: mare, siti, piante, animali, erbe, fiori, le quali sono cinte d'ombra e lume.

[E] veramente questa [la pittura] è scientia e legittima figlia di natura [...].

b. Wie der Maler Herr ist über Leute aller Art und über alle Dinge [M. 3: Der Maler ist Herr über alle Dinge, die dem Menschen in den Sinn fallen können, denn wenn er den Wunsch hat etc.].

Will der Maler Schönheit erblicken, die ihn zur Liebe bewegten, so ist er Herr darüber, sie ins Dasein zu rufen, und will er Dinge sehen, ungeheuerlich, zum Erschrecken, oder drollig und zum Lachen, oder aber zum Erbarmen, so ist er darüber Herr und Gott [M. 3: Schöpfer]. Verlangt ihn nach bewohnten Gegenden oder Einöden, schattigen oder dunklen [M. 3: kühlen] Örtern [Orten] zur Zeit der Hitze, er stellt sie vor, und so zur Zeit der Kälte warme. Will er Talgründe [M. 3: das nämliche], will er von hohen Berggipfeln weite Gefilde vor sich aufgerollt sehen und hinter diesen den Meereshorizont erblicken, er ist Gebieter darüber und ebenso wohl, wenn er aus Tiefen der Täler zu Gebirgshöhen hinauf, oder von diesen zu tiefen Tälern und Abhängen hinabschauen will. Und in der Tat, alles, was es im Weltall gibt, sei es nun in Wesenheit und Dasein, oder in der Einbildung, er hat es, zuerst im Geist und dann in den Händen, und die sind von solcher Vorzüglichkeit, dass sie eine gleichzeitige, in einen einzigen An- und Augenblick zusammengedrückte Verhältnisharmonie hervorbringen, wie es die [Anm. d. Autorin: wirklichen, sichtbaren] Dinge tun.

Come il pittore è Signore d'ogni sorte di gente e di tutte le cose [M. 3: Il pittore è signore di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'omo, perciò che s'egli ha desiderio di etc.].

Se 'l pittore vol vedere bellezze, che lo innamorino, egli n'è signore di generale, et se vol vedere cose mostruose, che spaventino, o' che sieno buffonesche e risibili, o' veramente compassionevoli, ei n'è signore e Dio [M. 3: creatore]. E se vol generare siti e deserti, lochi ombrosi o' foschi [M. 3: freschi] ne' tempi caldi, esso li figura, e così lochi caldi ne' tempi freddi. Se vol valli [M. 3: il simile], se vole delle alte cime de' monti scoprire gran campagna, e se vole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli 'nè Signore, e se delle basse valli vol vedere gli alti monti, o' de' li alti monti le basse valli e spiagge. Et in effetto, cioè, ch'è nell'universo per essentia, presentia o' immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellentia, che in pari tempi generano una proportionata armonia in un'solo sguardo, qual' fanno le cose.

c. Welcher Dichter wird, o Liebender, mit Worten das wahrhafte Bildnis deines Ideals mit so viel Wirklichkeit vor dich hinstellen, wie es der Maler tun mag? Welcher wird dir die Plätze an Flüssen, die Gebüsche, Täler und Gefilde, wo sich dir deine vergangenen Freuden wieder vor Augen stellen, mit mehr Wahrheit zeigen als der Maler?

Qual poeta con parole ti mettera innanzi, o amate, la vera effigie della tua idea con tanta verità, qual farà il pittore? Qual sia quello, che ti dimostrera siti de' fiumi, boschi, valli e champagne, dove si rappresenti li tuoi passati piaceri con più verità del pittore?

Was bewegt dich, o Mensch, deine eigene Stadtwohnung zu meiden, Verwandte und Freunde dahinten zu lassen und durch Berg und Tal ländlichen Örtern [Orten] zuzuwandern, wenn es nicht die Naturschönheit der Welt ist, die du, überlegst du's recht, nur mit dem Gesichtssinn genießest? Und will sich der Dichter im gleichen Fall auch Maler nennen, warum nahmst du nie des Dichters Beschreibung solcher Örter [Orte] zur Hand und bliebst zu Hause, ohne die übermäßige Sonnenhitze zu fühlen? Oder war dir dies nicht dienlicher und geringere Müh', denn es ließ sich ja im Kühlen und ohne, dass du dich zu bewegen brauchtest und Krankheitsgefahr lieferst, ausführen.

Allein die Seele konnte der Wohltat der Augen nicht genießen, welche die Fenster ihrer Wohnung sind, sie konnte die Scheinbilder

der heiteren Gegend nicht bekommen, die schattigen Talgründe nicht sehen, die vom spielenden Schlängellauf der Bäche durchfurcht sind. Sie konnte der mancherlei Blumen nicht ansichtig werden, die dem Auge mit ihren Farben Harmonie verursachen, und so all' der Dinge nicht, die sich sonst noch dem Auge darstellen können. Wenn aber der Maler zu kalter und rauer Winterzeit die nämlichen Landschaften gemalt vor dich hinstellt, und noch andere, wo dir deine Freuden zuteil wurden, etwa bei einem Quell, und du kannst dich selbst da erblicken, Liebender, samt deiner Geliebten, in blumigen Wiesen, unterm sanften Schatten grünender Bäume, wirst du da nicht ganz anderes Wohlgefallen empfangen, als wenn du diese Wirklichkeit vom Dichter beschrieben hörtest?

Che ti muove, o homo, ad abbandonare le proprie tue abitazioni della città e lasciare li parenti et amici, et andare in lochi campestri per monti e valli, se non la natural bellezza del mondo, la quale, se ben consideri, sol col senso del vedere fruischi? E se il poeta vole in tal caso chiamarsi anco lui pittore, perchè non pigliavi tali siti descritti dal poeta e startene in casa senza sentire il superchio calore del sole? O non t'era questo più utile e men fatica, perchè si fa al fresco e senza moto e pericolo di malattia?

Ma l'anima non potea fruire il beneficio de li occhi, finestre delle sue abitazioni, e non potea ricevere le spetie de li allegri siti, non potea vedere l'ombre valli rigate dallo scherzare delli serpeggianti fiumi, non potea vedere li vari fiori, che con loro colori fanno armonia all'occhio, e cosi tutte le altre cose, che ad esso occhio rappresentare si possono. Ma se il pittore nelli freddi e rigidi tempi dell'inverno ti pone innanti li medesimi paesi dipinti ed altri, ne' quali tu abbi ricevuto li tuoi piaceri appresso a qualche fonte, tu possi rivedere te, amante, con la tua amata nelli fioriti prati, sotto le dolci ombre dell'verdeggianti piante, non riceverai tu altro piacere, che è udire tale effetto descritto dal poeta?

d. Siehst du nicht, dass das Auge die Schönheit der ganzen Welt umfasst? Es ist das Oberhaupt der Astronomie, es bewerkstelligt die Kosmografie [...].

[O]r non vedi tu, che l'occhio abbraccia la bellezza di tutto il mondo? Egli [l'occhio] è capo dell'astrologia; egli fa la Cosmografia [...].

Das Auge ist's, das die Natur mit Ackerbau und ergötzlichen Gärten geziert hat.

[...] Und darin übertrifft es [das Auge] die Natur, dass die einfachen Naturerzeugnisse endlich an Zahl sind, der Werke aber, die das Auge den Händen befiehlt, sind endlose, wie der Maler in der Erfindung unendlicher Formen von Tieren, Kräutern, Bäumen und Situationen dartut.

Questo [l'occhio] ha ornato la natura coll'agricoltura e dilettevoli giardini. [...] [E]t in questo [l'occhio] supera la natura, che li semplici naturali sono finite, e l'opere, che l'occhio commanda alle mani, sono infinite, come dimostra il pittore nelle fintioni d'infinite forme d'animali et erbe, piante e siti.

e. Hier hebt es an von der Skulptur, und ob sie Wissenschaft ist oder nicht.

Die Bildhauerei ist keine Wissenschaft, sondern eine höchst handwerksmäßige Kunst, denn sie schafft dem, der sie betreibt, Schweiß und körperliche Mühe. Auch hat ein solcher Künstler genug an den einfachen Maßen der Glieder und an der Natur der Bewegungen und Stellungen; und so ist sie zu Ende und zeigt dem Auge was da ist, wie es ist, sie verursacht ihrem Betrachter nicht die mindeste Verwunderung, wie die Malerei tut, die auf einer ebenen Fläche kraft ihrer Wissenschaft weitausgedehnte Gefilde mit fernen Horizonten zeigt.

Comincia della scoltura, e s'ella scientia o nò.

La scoltura non è scientia, ma arte meccanicissima, perchè genera sudore e fatica corporale al suo operatore, e solo bastano à tale artista le semplici misure de' membri e la natura delli movimenti e posati, e così in se finisce, dimostrando all'occhio quell, che quello è, e non dà di se alchuna ammiratione al sua contemplante, come fa la pittura, che in una piana superfitie per forza di scientia dimostra le grandissime champagne co' lontani orizzonti.

[...] Der Maler hat eine zehnfältige [zehnfache] Überlegung, mit der er seine Werke zu Ende führt, nämlich: Licht, Dunkelheit, Farbe, Körper, Figur, Lage und Örtlichkeit, Entfernung, Höhe, Bewegung und Ruhe. Der Bildhauer hat nur in Betracht zu ziehen: Körper, Figur, Lage, Bewegung und Ruhe. Um Dunkelheit und Licht kümmert er sich nicht, denn die Natur erzeugt dieselben an seinen Skulpturen von selbst, von Farbe – nichts. Auf Entfernung und Nähe lässt er sich nur zur Hälfte ein, das heißt er bringt nur die Linearperspektive zur Verwendung, aber nicht die der Farben, die sich in verschiedenerlei

Abständen vom Auge an Färbung und an Deutlichkeit ihrer Umrisse und Figuren verändern.

So hat also die Skulptur weniger theoretische Überlegung und ist in Folge dessen eine geringere Geistesanstrengung als die Malerei.

[...] [I]l pittore ha dieci varij discorsi, co'quali esso conduce al fine le sue opere, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remotione, propinquità, moto e quiete. Lo scultore solo ha da considerare corpo, figura, sito, moto e quiete. Nelle tenebre o luce non s'impaccia, perchè la natura da se le genera nelle sue sculture, del colore nulla; di remotione o propinquità se n'impaccia mezzanamente, cioè, non adopera se non la prospettiva lineale, ma non quella de' colori, che si variano in varie distantie dall'occhio di colore e di notitia de' loro termini e figure.

Adunque ha meno discorso la scultura, e per consequentia à di minore fatica d'ingegno, che la pittura.

f. Wie die Skulptur geringeren Geistes ist als die Malerei, und ihr viele Stücke aus der Natur abgehen.

Der Bildhauer vermag nicht, sich in verschiedenerlei Natur von Farben der Dinge mannigfaltig zu ergehen, die Malerei steht in keinem Stücke hiervon ab. [...] Die Prospekte [Tiefenräumlichkeit] der Bildhauer sehen in nichts überzeugend aus, die des Malers aber, als gingen sie hunderte Meilen jenseits des Bildwerkes hinein, weit hinter dieses weicht die Farbenperspektive zurück. Die Bildhauer können weder durchsichtige Körper darstellen [...], keine Nebel, kein dunkles Wetter [...].

Come la scultura è di minore ingegno, che la pittura, e manchano in lei molte parti naturali.

[L]o scultore non si può diversificare nelle varie nature de' colori delle cose, la pittura non manca in parte alcuna. [...] Le prospettive delli scultori non pareno niente vere, quelle del pittore pajono a centinaja de miglia di là dall'opera, la prospettiva aerea è lontana dall'opera. Non possono figurare li corpi trasparenti [...], non nebbie, non tempi oscuri [...].

D.: Leonardo 1882, Bd. 1, S. 17–19, Abschnitt 12, S. 19, Abschnitt 13, S. 29, Abschnitt 18, S. 45, Abschnitt 23, S. 57, Abschnitt 28, S. 59, Abschnitt 28, S. 73–75, Abschnitt 35, S. 79, Abschnitt 36, S. 83–85, Abschnitt 38.

O.: Leonardo 1882, Bd. 1, S. 16–18, Abschnitt 12, S. 18, Abschnitt 13, S. 28, Abschnitt 18, S. 44, Abschnitt 23, S. 56, Abschnitt 28, S. 58,

Abschnitt 28, S. 72–74, Abschnitt 35, S. 78, Abschnitt 36, S. 82–84, Abschnitt 38; vgl. auch Leonardo 1995, Bd. 1, S. 137–162; die Abkürzung ‚M‘ steht für ‚Manus‘, vgl. Leonardo 1882, Bd. 3, S. 19, bzw. für ‚Randbemerkung‘, vgl. Leonardo 1995, Bd. 1, S. 127.

A.11 Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano* (Venedig 1528)

Erscheint Euch ferner die Nachahmung der natürlichen Farben beim Darstellen von Fleisch, Stoffen und allen anderen farbigen Dingen von geringem Gewicht? Dies kann der Bildhauer nicht machen und noch weniger den Blick schwarzer oder blauer Augen mit dem Glanz verliebten Strahlens ausdrücken. Er kann nicht die Farbe blonden Haares zeigen, nicht das Leuchten der Waffen, eine dunkle Nacht, einen Meeressturm, Blitze und Wetterstrahl, den Brand einer Stadt, die Geburt der rosenfarbigen Morgenröte und ihre Gold- und Purpurstrahlen; er kann kurzum weder Himmel noch Meer, Erde, Berge, Wälder, Wiesen, Gärten, Flüsse, Städte oder Häuser zeigen, was alles der Maler tut.

Parvi poi che di poco momento sia la imitazione dei colori naturali in contrafar le carni, i panni e tutte l'altre cose colorate? Questo far non po già il marmorario, né meno esprimer la graziosa vista degli occhi neri o azzurri, col splendor di que' raggi amorosi. Non po mostrare il color de' capegli flavi, no 'l splendor dell'arme, non una oscura notte, non una tempesta di mare, non que' lampi e saette, non lo incendio d'una città, no l'nascere dell'aurora di color di rose con que' raggi d'oro e di porpora; non po in somma mostrare cielo, mare terra, monti, selve, prati, giardini, fiumi, città né case; il che tutto fa il pittore.

D.: Castiglione 1986, Buch I, Kap. LI, S. 92.

O.: Castiglione 1984, Buch I, Kap. LI, S. 96.

A.12 Benedetto Varchi, *Due Lezioni* (Florenz 1547/1550)

Man argumentiert weiter, die Malerei sei viel universeller, denn sie könne alle Dinge der Natur nachahmen. Denn die Maler bilden nicht nur alle Tiere und anderen Dinge ab, die sich ertasten lassen, sondern darüber hinaus all jene Dinge, welche man sehen kann und an welche die Bildhauerei nicht heranreicht. So sagte Plinius über Apelles, er habe Dinge gemalt, die sich bis dahin nicht machen ließen, das heißt den Donner, die Blitze und das Wetterleuchten. Die Maler stellen auch

das Feuer dar, die Lichter, die Luft, den Rauch, den Atem, die Wolken, die Spiegelungen und unendlich viele andere Erscheinungen wie etwa die Sonne, die Morgenröte, die Nacht, die Farben des Wassers, die Federn der Vögel, die Haare des Menschen und den Pelz der Tiere, den Schweiß, den Schaum und jene andere Dinge, welche die Bildhauer nicht machen können.

Argomentano ancora, la pittura essere molto più universale, cioè potere imitare la natura in tutte le cose; perciocché, oltre il potere contraffare tutti gli animali e tutte l'altre cose che si possono toccare, fanno ancora tutte quelle che si possono vedere, alle quali non aggiunge la scultura: onde Plinio diceva d'Apelle, ch'egli aveva dipinte quelle cose che non si potevano dipignere, cioè i tuoni, baleni e saette. [I pittori] [f]anno ancora fuochi, lumi, aria, fiumi, fiati, nugoli, riverberi et altre infinite apparenze, come sarebbe l'apparire del sole, l'aurora, la notte, i colori dell'acque, le piume degli uccelli, i capelli e peli dell'uomo e di tutti gli animali, sudori, spume et altre cose, che non possono fare gli scultori.

D.: Varchi 2013, S. 153–154.

O.: Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 16–17.

A.13 Giorgio Vasari, *Antwortschreiben an Benedetto Varchi* (Florenz 1547)

Daher drücken Zeichnung und Architektur in der Vorstellung die Tüchtigkeit des Verstandes auf jenen Blättern aus, die man herstellt. Die Malerei lässt mit Farbe und Zeichnung auf Wänden und Tafeln den Geist, die Leidenschaften und die Lebendigkeit der Figuren erkennen. Darüber hinaus bildet sie den Lufthauch vollkommen nach sowie die Flüsse, die Winde, die Stürme, die Regengüsse, die Wolken, den Hagelschlag, den Schnee, das Eis, das Wetterleuchten, die Blitze, die finstere Nacht, den heiteren Himmel, den Mondschein, das Leuchten der Sterne, das Tageslicht, die Sonne und ihre Strahlen. In gemalten Köpfen stellt man Dummheit und Weisheit dar sowie Tod und Leben, in ihnen verändert man die Farbe des Fleisches, man changiert die Gewänder [...]. Aber was ist mit den gemalten Flammen und der Klarheit der Gewässer? Darüber hinaus sehen wir, wie im Bild den Fischen eine lebendige Seele aus Farbe gegeben wird und wie die Federn der Vögel höchst lebendig wirken. Was soll ich über das Flaumige der

Haare und die Weichheit der Bärte sagen, deren Farben so lebhaft und leuchtend aufgetragen sind, dass sie lebendiger als die Lebendigkeit erscheinen? In hartem Stein kann der Bildhauer hingegen nicht Haar über Haar formen. [...] Was ist mit der überaus göttlichen Perspektive? Recht bedacht, wenn wir sie nicht nur in den Linien der Gebäude, der Säulen, der Mazzocchi, der Kugeln mit zweiundsiebzig Seiten anwenden, sondern auch mittels Perspektive Landschaften mit Hügeln und Flüssen darstellen, bereitet sie den Augen der Kenner und Laien doch so viel Vergnügen, dass selbst in Häusern von Flickschustern deutsche Landschaften zu finden sind, deren Anmut und Perspektive anziehend wirken. Die Ferne der Berge und die Wolken der Lüfte kann die Bildhauerei nicht darstellen, außer mit mühevoller Meisterschaft. Wo wird die Bildhauerei mir je eine solche ungeheure Gewalt des Windes vorführen, die einen Baum zerzaust und entblättert, während der Blitz ihn durchschlägt und in Brand setzt, sodass man die Flammen, den Rauch, den Windstoß und die Funken sieht. Stellt mir eine Gestalt durch Bildhauerei dar, die beim Essen einen heißen Bissen im Löffel vor sich habe [...].

E per questo disegno et architettura nella idea esprime il valor dello intelletto inelle carte che si fanno, et in i muri e tavole di colore e disegno ci fa vedere gli spiriti e sensi inelle figure e le vivezze di quelle, oltre contraffà perfettamente i fiati, i fiumi, i venti, le tempeste, le piogge, i nuvoli, le grandini, le nevi, i ghiacci, i baleni, i lampi, l'oscura notte, i sereni, il luce della luna, il lampeggiar delle stelle, il chiaro giorno, il sole e lo splendor di quello. Formasi la stultizia e la saviezza in quelle teste di pittura, et in esse si fa le mortezze e vivezze di quelle; variasi il color delle carni, cangiansi i panni [...]. Ma dove lascio i fuochi che si dipingano, [la] limpidezza dell'acque? Et in oltre veggiamo dare anima vivente di colore alla immagine de' pesci, e vivi le piume degli uccelli apparire. Che dirò io della piumosità de' capegli e della morbidezza delle barbe, i color loro sì vivamente stilati e lustri, che più vivi che la vivezza somigliano? Dove qui lo scultore [nel] duro sasso o pelo sopra pelo non può formare. [...] Dove lascio la prospettiva divinissima? che, quando considero, è da noi operata non solo inelle linee de' casamenti, colonne, mazzocchi, palle a settantadue faccie; et i paesi coi monti e coi fiumi, per via di prospettiva figurandoli, a tanta delectazione reca gli occhi di queglii che si diletta e non si

dilettano, che non è casa di ciavattino che paesi tedeschi non siano, tirati dalla vaghezza e prospettiva di quegli [paesi]: che i lontani de' monti e le nuvole della aria la scoltura non fa se non con duro magisterio. Dove mi sarà mai da lor figurato una terribilità di vento, che sfrondando un albero le foglie, la saetta il percuota, le accenda il fuoco, dove si vegga la fiamma, il fumo, il vento e le faville di quello? Figuratemi in scoltura una figura che, mangiando, in su 'n un cucchiaino abbia un boccon caldo [...].

D.: Varchi 2013, S. 214, 217.

O.: Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 30.

A.14 Jacopo da Pontormo, *Antwortschreiben an Benedetto Varchi* (1546/1547)

Der Maler ist im Gegenteil körperlich schlecht angelegt für die Mühen dieser Kunst und geeigneter für die Anstrengungen des Geistes als für die Stärkung des Leibes. Denn er ist (auf das Kühnste) bestrebt, alle von der Natur geschaffenen Dinge mit Farben so nachzuahmen, dass sie sich selbst ähneln (oder sie gar verbessert werden), indem er seine Werke reich und voll der verschiedenen Dinge macht und, wo nötig, zum Beispiel Helligkeit, Nächte mit Feuern und anderen Lichtern, Luft und Wolken, nahe und entfernte Landschaften, Gebäude in vielen verschiedenen Perspektiven, Tiere unterschiedlichster Gattungen und Farben sowie unzählige weitere Dinge malt, sodass es möglich ist, dass in einem Gemälde alles vorkommt, was die Natur jemals gemacht hat. Ebenfalls schwierig ist es, wie bereits gesagt, sie darüber hinaus zu verbessern und ihnen durch Kunst Anmut zu verleihen und sie dort einzufügen, wohin sie am besten passen.

[...] [D]ove che el pittore è el contrario, male disposto del corpo per le fatiche dell'arte, più tosto fastidi di mente che aumento di vita, troppo ardito, volonteroso di imitare tutte le cose che ha fatto la natura co' colori, perché le paino esse, e ancora migliorarle, per fare i sua lavori ricchi e pieni di cose varie, facendo dove accade, come dire?, splendori, notte con fuochi e altri lumi simili, aria, nugoli, paesi lontani e da presso, casamenti con tante varie osservanze di prospettiva, animali di tante sorti, di tanti vari colori, e tante altre cose, che è possibile che in una storia che facci vi s'intervenga ciò che fe' mai la natura, oltre a, come io dissi di sopra,

migliorarle, e col' arte dare loro grazia, e accommodarle, e comporle dove le stanno meglio.

D.: Varchi 2013, S. 234.

O.: Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 33.

A.15 Anton Francesco Doni, *Disegno* (Venedig 1549)

N[atur]: Jedes Mal wenn ich von den Skulpturen spreche, meine ich die menschliche Figur, die nicht von Gotteshand stammt. Wenn du [Malerei] dagegen jedes Mal die Himmel, die Gewässer, die Blitze, die Winde beschreibst, dann führt es zu göttlicher Malerei, die nichts mit den Grundfarben der menschlichen Figur gemein hat [...].

N[atura]: Ogni volta ch'io favello de' marmi, io vo' dire dell'opera umana, e non fatta per le man di Dio; e tu, ogni volta che si descrive i cieli, l'acque, le saette, i venti, si termina in pittura divina e non in mestiche di colori umani [...].

[N]atur: [...] In meiner universalen Schöpfung ist es eine große Sache meiner Ordnung den Ähnlichkeiten nach vorzugehen. Ein Maler stößt bei Nachahmung der Himmel und aller Ordnungen der sichtbaren, oder besser gesagt vorstellbaren Sphären, auf große Schwierigkeiten.

S[kulptur]: Mir erscheint es dagegen noch viel schwieriger [als Bildhauer] demselben Himmel samt seiner Himmelskreise, Sternzeichen und Sphären sowie anderer notwendiger Dinge die richtige Form zu verleihen [...].

M[alerei]: Du [Skulptur] wirst mich in der ohnehin schon schwierigen Aufgabe der Darstellung eines Meeres samt stürmischen Wellen, Meeresmündungen, Häfen und daraus hervortauchenden, unterschiedlichen Schiffsarten nicht übertreffen können [...].

M[alerei]: Die Skulptur schafft es ja nicht einmal die Lichter, die Glut des Feuers, die Flammen oder Dämpfe darzustellen. Dabei sind diese ja noch die [technisch] einfachen Dinge [in der Malerei], die keine große Wertschätzung erfahren. Der Maler kann darüber hinaus wunderschöne, fernsichtige Landschaften mit einer Vielfalt an farbigen Formen erzeugen, mit Blumen und anderen Pflanzen sowie Früchten, Flüssen und Quellen, die alle auf wunderbare Art und Weise gemalt sind.

M[alerei]: [...] Ist es nicht ein subtiles und kunstvolles Werk, winzige Blumen und verschiedenste Kleintiere, die die Natur erzeugt, so feinteilig und mit einer solch lebhaften Farbgebung zu malen?

[N]atura: [...] Nella quale [universale mia creazione] è gran cosa a operare secondo il mio ordine a similitudine; onde il pittore truova molto difficile la strada a imitare i cieli e tutti gl'ordini delle sfere che si veggono e per dir meglio s'imaginano.

S[cultura]: A me pare molto più difficile a sculpire in propria forma il medesimo cielo con i circuli di zone, zodiachi, sfere, et altre cose che vi bisognano [...].

P[ittura]: Voi non mi avanzerete già (che è cosa difficilissima) nel dipingere un mare con le tempestose onde e con le sue rive e porti e variate sorti di navili che dentro vi surgono [...].

P[ittura]: La scoltura non aggiunge già a mostrare i lustra e gl'ardori de' fuochi, né i vampi, o i vapori e questi son tanto facili, che in ciascuna arte non si stimano. Produce ancora il pittore lontani e bellissimoi paesi con tante varietà di colorate forme, di fiori et altre erbe e frutti, fiumi e fontane dipinte con mirabil arte.

P[ittura]: [...] Non è egli opera sottile et artificiosa i fiori piccioli et i variati animalletti minuti che la terra produce, che son dipinti con minio sì sottile, colorati sì vivamente?

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 1, S. 555, 565–567.

A.16 Raffaele Borghini, *Il Riposo* (Florenz 1584)

Aber jene [Maler] ahmen sodann das Inkarnat, Haare, Nägel, Lippen und den Liebreiz der Augen nach. Etwas Ähnliches ist dem Bildhauer nicht möglich. Darüber hinaus ahmen die Maler die Natur auf der Erde nach, das Wasser, die Luft und den Himmel, was den Bildhauern nicht möglich ist [...].

Ma essi [pittori] poscia imitano le carni, i peli, l'ugna, le labbra e la vaghezza degli occhi in quei medesimi che gli scultori far non possono, e di più imitano la natura nella terra, nell'acqua, nell'aria e nel cielo, il che non fanno gli scultori [...].

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 1, S. 682.

A.17 Bartolomeo Taegio, *La Villa* (Melano 1559)

V[itauro]: Der Aufenthalt im geschäftigen Treiben der Stadt wird von einer Vielzahl störender Zusammentreffen begleitet, welche unseren Geist oft mit Betrübtheit füllen. An diesem Punkt möchte man erblinden, was jedoch nicht beim Aufenthalt in einer Villa eintritt: An einem jeglichen Ort wird dort der Sehsinn aktiv; durch die daraus resultierende wohltuende Wirkung und das größtmögliche visuelle Vergnügen wird der Geist wachgerufen.

P[artenio]: Auf welche Weise? [...].

V[itauro]: [...] [D]ie grünen und lebendigen Pflanzen haben nicht nur eine beruhigende und zugleich bestärkende Wirkung auf den Sehsinn, sondern deren Duft, den wir einatmen, stärkt die menschlichen Lebenskräfte. Die grün gefärbte Kleidung der Bürger dagegen ist dazu nicht imstande.

V[itauro]: L'essercitio della città viene impedito da molti fastidiosi incontri, i quali spesse volte riempiono gli animi nostri di tristitia, et in quel ponto vorremmo esser ciechi, cosa, che non interviene alla villa: dove in qualunque parte vi trociate, vedete l'occhio, et sveglia la mente; ma conforta, et giova sommamente la vista.

P[artenio]: In che modo? [...].

V[itauro]: [...] [M]a le verdi et vive piante non solamente confortano la vista; ma con l'odore, che spirano aiutano molto gli spiriti vitali dell'huomo; cosa che non possono fare i panni verdi de cittadini.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Taegio 1559, S. 123–124; vgl. dazu auch die kommentierte Fassung Taegio 2011, S. 224.

A.18 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (Mailand 1584)

Über die Notwendigkeit der Farbgebung:

[...] [M]einer Meinung nach kann die Malerei ohne diese [Farbgebung] keine Vollkommenheit erlangen, denn diese begründet den Ausdruck und verleiht der Zeichnung mithilfe der anderen Grundbestandteile der Malerei [*generi*] ihren Geist; und je gekonnter und kunstvoller die Farbgebung ist, desto anmutiger und vollkommener werden die Dinge erscheinen. Man wird die nach rechtem Urteil ein-

gesetzte Farbwirkung in den Bildern erkennen, so etwa in den gemalten Gesichtern [...]; so auch bei den Gräsern, Blumen, Pflanzen, Früchten, Tieren, Steinen, Gewändern, Haaren und allem anderen, von denen ein jedes seine eigene natürliche [Lokalfarbe] sowie die erdachte Farbe erhält, je nachdem wie die Dinge natürlicherweise aussehen würden. Darstellbar sind sogar Sonnenstrahlen, Sterne, die Nacht, die Morgendämmerung, der Donner, Wolken, Blitze, Kometen, der Abend, der helllichte Tag sowie Regen, Wind und Meeresunwetter zusammen mit allen anderen Dingen, mit denen je nach der bestehenden Zeichnung Vollkommenheit erlangt werden soll. Dies soll jedoch in Kombination mit den anderen, teilweise bereits besprochenen Bestandteilen der Malerei erfolgen, aus denen man das Wissen über Licht und Schatten der Farbigkeit nimmt.

Della necessità del colorire.

[...] [D]ico che senza esso la pittura non si può adempire né ricevere la sua perfezione; perciocché egli è quello ch'esprime perfettamente e dà, come a dir, lo spirito a tutte le cose disegnate con la forza de gl'altri generi, e tanto più esse acquisteranno di grazia e di perfezione, quanto più eccellentemente e con maggior arte saranno colorite. Onde si vedranno per opera e virtù dei colori con buon giudizio dispensati nelle pitture, per esempio, in quelle faccie disegnate [...]; e così nell'erbe, fiori, piante, frutti, animali, sassi, panni, capelli e in tutto il resto dandogli il suo color particolare cavato dal natural et ancora dall'immaginazione, secondo le cose del mondo come se naturalmente fossero; esprimendo fino a i raggi solari, le stelle, la notte, l'alba, i tuoni, le nubi, i folgori, le comete, la sera, l'aer sereno e le pioggie, i venti, le tempeste del mare con tutte l'altre cose che bisogna ridurre alla perfezione secondo il disegno già fatto dal pittore, con la intelligenza però di quanto si è detto e dirassi delle altre parti necessarie a quest'arte, d'onde si cava la cognizione di dare la chiarezza e oscurzza dei colori.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 2230–2231.

A.19 Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* (Mailand 1590)

Über die sieben Teile oder Arten der Farbgebung:

Man erblickt keine geringere Vielfalt unter den Rängen der Maler im dritten Bestandteil der Malerei, der Farbgebung [...].

Aber unter all diesen Malern, nicht nur den italienischen, sondern weltweit, erstrahlt Tizian gleich einer Sonne inmitten kleiner Sterne und zwar sowohl in den Figuren- als auch in den Landschaftsdarstellungen [*nei paesi*], wobei er Apelles gleichkam, welcher als Erfinder der Darstellung von Donner, Regen, Wind, Sonne, Blitzen und Gewittern gilt. Jener Tizian hat vor allem auch auf anmutige Art und Weise Berge, Ebenen, Bäume, Wälder, Schatten, Lichter, die Bewegung der Meere und der Flüsse, Erdbeben, Felsen, Tiere sowie alles andere darzustellen vermocht, was den Landschaften zugehörig ist. Darüber hinaus demonstrierte er in der Darstellung des Inkarnats mit seinen Farbmischungen und Farbtönen eine große Lieblichkeit und Anmut. Diese scheinen echt und lebendig zu sein und zeigen vor allem auch die naturgegebene Fettleibigkeit und Zartheit [des menschlichen Fleisches] auf. Ebenso ist ihm die Farbgebung der Seidenstoffe, Brokatschleier, unterschiedlichen Harnische, Helme, Schilder, Mäntel und Ähnlichem geglückt [...].

Delle sette parti o generi del colore.

Non si scorge minor diversità in questi grandi uomini nella terza parte della pittura, che è il colore [...].

Ma fra tutti risplende come sole fra piccole stelle Tiziano, non solo fra gli italiani, ma fra tutti i pittori del mondo, tanto nelle figure quanto nei paesi, aguagliandosi ad Apelle, il quale fu il primo inventore dei tuoni, delle piogge, dei venti, del sole, dei folgori e delle tempeste. E specialmente esso Tiziano ha colorito con vaghissima maniera i monti, i piani, gli arbori, i boschi, le ombre, le luci, e le inondazioni del mare e dei fiumi, i terremoti, i sassi, gli animali, e tutto il resto che appartiene ai paesi. E nelle carni ha avuto tanta venustà e grazia con quelle sue mischie e tinte, che paiono vere e vive, e principalmente le grassesze e le tenerezze che naturalmente in lui si vedono. La medesima felicità ha dimostrato nel dar i colori ai panni di seta, di veluto e di broccato, alle corazze diverse, agli elmi, agli scudi e ai giacchi et ad altre simili cose [...].

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 2295, 2299.

A.20 Giovanni de' Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro* (Venedig 1592)

a. Über die Bedeutung der Farbe:

[...] Wie viel Hoffnung und Heiterkeit das Grün des neuen Laubes, der Pflanzen und Blumen in der süßen Frühlingszeit den Sterblichen bringt, ist für jeden augenscheinlich. Da uns der schreckliche und graue Winter verlassen hat, der [...] alles unter sich begrub, die Felder ausgetrocknet und wehmütig hinterließ und die Bäume ihrer Blätter beraubte. Da aber nun der Frühling wiederkehrt, beseitigt dieser das Eis und den Schnee, erfrischt die Luft und die Gestalt, begrünt und erheitert alles, verändert die Erde durch grüne Wiesen und verbreitet anmutige sowie duftende Blumen, wodurch den Sterblichen Hoffnung auf die Ernte des herbeigewünschten Getreides geschenkt wird. Von jener Heiterkeit des Frühlings sprach [Jacopo] Sannazaro in seiner ersten Elegie der *Arcadia* sowie [Francesco] Petrarca in seinem Sonett [...].

Del significato dei colori.

[...] Fa di speme e letizia il verde mostra. Quanta speranza et allegrezza apporti a' mortali il verdeggiare delle novelle frondi, erbe e fiori nel dolce tempo della primavera, è manifesto ad ogniuno. Imperoché, essendosi partito da noi l'orrido e canuto [in]verno, il quale aveva [...] fatto nascondere ogni cosa alla terra, tornando le piagge aride e meste, spoliando gli arbori delle loro frondi, quella, tornando di nuovo, sgombra i ghiacci e le nevi, rasserena l'aere e veste, rinverdisce et allegra il tutto, cangiando aspetto alla terra, rivestendola di verde erbette e spargendola di vaghi et odorati fiori, porgendo speranza a' mortali di raccogliere le desiate biade; della quale allegrezza di primavera leggiadramente ne parlò il Sannazaro nella prima egloga dell'*Arcadia*, et il Petrarca nel sonetto [...].

b. [Die Farbe Grün] schmückt nicht nur, verziert mit Blumen, erheitert und begrünt mit anmutigen Gräsern die Wiesen, Wälder, Täler, Hügel und Berge, sondern belebt alle Bestandteile der Schöpfung. In dieser glücklichen und grünenden, schönen Jahreszeit macht jedes Tier sein Herz frei von Überdruß, fröhlich genießend [...].

[Il verde colore] [n]é solo adorna, infiora, allegra e rinverdisce di vaghe erbette i prati, le selve, le valli, i colli et i monti, ma ancora vivifica ogni cosa creata; in questa felice e verdeggiante e bella stagione ogni animale sgombrandosi dal cuore ogni noia, lieto si gode [...].

Bernardo Tasso jedoch schreibt in seinen *Amori*: ‚Bereits mit dem Grün hüllt die Hoffnung die betrübte Seele und das ängstliche Herz neu ein‘. [...] Sieht man nicht jedes Mal, wenn ein Schriftsteller einen Ort voller Fröhlichkeit formen will, dass er diesen in der Frühlingszeit situiert, mit einem wunderschönen Garten und lieblichen Quellen, die mit ihrem eisigen Wasser in kristallklaren Bächen eine grüne Ebene wässern, und auf der einen Seite grüne Wäldchen gestaltet sind, in deren Zweigen lediglich die süßen Töne und der liebevolle, zärtliche Tonfall der anmutigen Vögel zu hören ist, [und] im Schatten des Wäldchens Amor sich an seinen Siegen über uns erfreut [...]?

Però disse Bernardo Tasso ne i suoi Amori: ‚Già di verde speranza si riveste l’anima afflitta e l’angoscioso core [...]‘: Non si vede tutto dì, che qualvolta uno scrittore vorrà formare un luogo pieno di allegrezza, fingerà, nel tempo della primavera, un bellissimo giardino con leggiadri fonti, che con le loro frigide acque anderanno per diversi cristallini ruscelli irrigando un verde piano, da un canto del quale fingerà verdi boschetti, tra le cui frondi so sentano i vagi augelli andar spargendo in dolci note lieti et amorosi accenti, all’ombra de’ quali diranno volare gli Amori godendosi delle vittorie avute di noi [...].

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 2306–2309.

A.21 Antonio Calli, *Discorso de’ colori, lettione degna e piacevole (Padua 1595)*

Bedeutung der Farben.

[...] Das Grün: Heiterkeit, Schönheit, Güte.

[...] Bezüglich des Mannes [...] Anmut, Annehmlichkeit – bezüglich der Frau: Liebe

Significato de’ colori.

[...] Il verde: letizia, bellezza o bontà.

[...] Sopra uomo [...] vaghezza, piacevolezza – Sopra donna: amore.

Die Farben bereiten demnach Freude und beeinflussen die Gefühle.

[...] Die Farbe Grün ist die der Gräser sowie des Frühlings und zeugt von Lebendigkeit, Jugendlichkeit und Hoffnung [...] sowie Fröhlichkeit durch die angenehmste aller Farben, die einem Edelstein, dem Smaragden, gleichkommt. Es gibt keine andere so fröhliche [Farbe], die das Auge vollkommen zufriedenstellt und es nie vertreibt [...].

Dilettan dunque i colori e muovono l'affetto.

[...] Il verde è proprio color dell'erbe e della primavera, e però dinotar può vivacità, gioventù et isperanza [...] et allegrezza, se come più grato color de gli altri, assomigliandosi allo smeraldo sua gemma, di cui non si può veder cosa più allegra, ch'a pieno sodisfa il vedere né mai lo scaccia. [...].

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 2339–2240, 2336.

A.22 Francesco Priscianese, *Della lingua romana* (Venedig 1540)

[...] Ehe die Tische herausgetragen wurden [...], verbrachten wir einige Zeit in der Betrachtung [der lebendigen Darstellungen] der vorzüglichen Gemälde, mit denen das Haus gefüllt ist, und unterhielten uns über den ganz außerordentlich reizend angelegten Garten, der unser aller Bewunderung erregte. Er liegt am äußersten Ende Venedigs am Strand der Lagune und man sieht von dort die anmutige Insel Murano und andere freundliche Nachbarschaft. Gleich nach Sonnenuntergang wimmelte das angrenzende Gewässer von zahllosen Gondeln mit schönen Frauen darin und bis tief in die Nacht hinein genossen wir die Klänge der Musik von Instrument und Kehle bei einem höchst appetitlichen Abendbrot. Er war so trefflich angelegt und wurde daher so vielfältig gepriesen; aufgrund der Ähnlichkeit, die der Garten mit der reizenden Einsiedelei von S. Agata [in Rom] zu haben schien [...] hatte ich den Rest des Abends wirklich Mühe, mir klar zu machen, ob ich in Rom oder in Venedig sei.

[...] Quivi avanti che si metessero le tavole [...] s'andò passando il tempo con la contemplazione delle vive imagini delle eccellentissime pitture delle quali era piena la casa, e col parlare della rara bellezza e vaghezza del giardino, con singulare piacere e meraviglia d'ogniuno. Il quale è posto nella estrema parte di Vinegia, sopra il mare là onde si risguarda la vaga isoletta di Murano, e altri luoghi bellissimi. La qual parte del mare, tosto che il sole fu andato sotto, fu ripiena di mille gondolette ornate di bellissime donne e ristoranti di diverse armonie e musiche di voci e di stromenti, che insino a meza notte accompagnarono la nostra lieta cena. Ma tornando al giardino, egli era tanto bene ordinato e tanto bello, e conseguentemente tanto lodato, che la somiglianza, la quale per esso mi si offerse alla mente, degli amenissimi orti di Santa Agata [...] che io non saprei bene discer-

nere se la maggior parte del tempo di quella sera io mi trovai a Roma o a Vinegia [...].

D.: Crowe 1877, Bd. 1, S. 408.

O.: Padoan 1980, S. 361–362.

A.23 Pietro Aretino, *Brief an Tizian (Venedig 1544)*

Und so richte ich meine Augen gen Himmel. [...] [D]ieser [Himmel] hatte noch nie seit Gottes Schöpfung ein so schönes Bild [*vaga pittura*] von Licht und Schatten gezeigt. Und die Atmosphäre war so, wie diejenigen sie gern durch Farbe ausdrücken würden, die Euch [Tizian] beneiden, weil sie nicht Eure Fähigkeiten besitzen. Und stellt Euch dies vor, wie ich es Euch erzähle, im Vordergrund schienen die Häuser, obwohl doch aus wirklichem Stein, wie gemalt. Und weiter seht Ihr den Himmel, den ich an einer Stelle klar und lebendig, an anderer trüb und fahl fand. Stellt Euch auch den wunderbaren Eindruck [*la maraviglia*] vor, den ich durch die aus verdichteter Feuchtigkeit bestehenden Wolken empfing; in der Mitte des Blickfeldes standen sie nahe an den Dächern der Gebäude oder fast am Horizont, während rechts alles in grau-schwarzen Schatten [*sfumato*] zusammenschmolz. Ich wunderte mich, in welch unterschiedlichen Farben sie sich zeigten. Die nächsten brannten wie das Licht der Sonne, die weiter entfernten leuchteten in schwächerem Feuer. Oh, mit welch kunstvollen Zügen führte da die Natur ihren Pinsel [*pennelli naturali*], malte sie den Himmel und setzte ihn von den Palästen ab, gerade so wie es Vecellio bei seinen Landschaften [*paesi*] tut. An bestimmten Stellen erschien ein Grün-Blau, an anderen ein Blau-Grün, von der wunderlichen Laune der Natur geschaffen, der Meisterin aller Meister. Sie schob mit Lichtern und Dunkelpartien in den Hintergrund und brachte nach vorne, was sie hervorheben und was sie zurücksetzen wollte, so dass ich, der ich doch weiß, wie Euer Pinsel Geist von ihrem [d. h. der Natur] Geiste ist, drei- oder viermal ausrief: ‚Oh Tizian, wo seid Ihr nur?‘ Ich versichere Euch, wenn Ihr das hier wiedergegeben hättet, was ich Euch erzähle, würdet Ihr die Menschen in das gleiche Erstaunen versetzt haben, das mich verwirrte. Während ich das bedenke, was ich Euch berichtet habe, füllt mein Geist sich mit der Einsicht, dass das Wunder [*meraviglia*] einer solchen Malerei nicht andauert.

[...] [E]cco ch'io [...] rivolgo gli occhi al cielo; il quale, da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi. Onde l'aria era tale quale vorrebbero esprimerla coloro che hanno invidia a voi per non poter esser voi. Che vedete, nel raccontarlo io, in prima i casamenti, che benché sien pietre vere, parevano di materia artificiata. E di poi scorgete l'aria, ch'io compresi in alcun luogo pura e viva, in altra parte torbida e smorta. Considerate anco la maraviglia ch'io ebbi dei nuvoli composti d'umidità condensa; i quali in la principal veduta mezzi si stavano vicini ai tetti degli edifici, e mezzi ne la penultima, peroché la diritta era tutta d'uno sfumato pendente in bigio nero. Mi stupii certo del color vario di cui essi si dimostrano: i più vicini ardevano con le fiamme del foco solare; e i più lontani rosseggiavano d'uno ardore di minio non così bene acceso. Oh con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel fare dei paesi! Appariva in certi lati un verde-azzurro, e in alcuni altri un azzurro-verde veramente composto da le bizzarrie de la natura, maestra dei maestri. Ella con in chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera ciò che la pareva di rilevare e di sfondare, che io, che so come il vostro pennello è spirito dei suoi spiriti, e tre e quattro volte esclamai: 'Oh, Tiziano, dove sète mo?' Per mia fè, che se voi aveste ritratto ciò ch'io vi conto, indurreste gli uomini ne lo stupore che confuse me; che nel contemplare quel che v'ho incontrato, ne nutrii l'animo, che più non durò la maraviglia di sì fatta pittura.

D.: Busch 1997, S. 86–87.

O.: Aretino 1957–1960, Bd. 2, S. 17–18.

A.24 Anton Francesco Doni, *Lettere* (Venedig 1544)

An den herausragenden Maler Jacopo Tintoretto:

Die Stadt Como erschien mir wunderschön, der [Comer] See göttlich [...]. Oh, schöne Hügel voller Früchte aller nur erdenklichen Arten!

A Messer Iacopo Tintoretto eccellente pittore.

Como m'è paruto bellissima città, il lago divino [...]. O belle colline piene di tutti i frutti che sia possibile!

An den hoch verehrten Grafen Agostino Landi:

Ich habe während meiner Lebenszeit eine unendliche Anzahl an

Palazzi gesehen, mein Herr, aber der, den ich Euch beschreibe, gefällt mir von allen am besten. Der verehrte [Paolo] Giovio hat sich ein – wie er es nennt – Museum an einem schönen Ort über dem [Comer] See errichten lassen. Dieser Ort ist so lieblich, dass es scheint, als hätte er [Giovio] den Genuss mit seinen bloßen Händen geformt. Zunächst kann man auf Wasser und auf Land mit wundersamem Vergnügen umhergehen. So wie man den Ort mit den Augen zu erkunden beginnt, entsteht durch die Ansicht, den Bau, die Malereien und den auf Wohlbefinden ausgerichteten Ort eine äußerste Heiterkeit. [...] Nachdem man dann in einen Innenhof, bestehend aus zwei Bogengängen, eingetreten ist, sieht man unterhalb der Bogengänge zahlreiche Bilder [...]. Am Kopfende dieser Seite befindet sich ein wunderbarer Saal mit all den Musendarstellungen, die von ihren Instrumenten sowie Architekturansichten, Tieren, Friesen und kleinen Figuren umgeben sind. Dieser Saal stellt das eigentliche Museum dar. Dort befindet sich eine Tür, die zum See hinausführt. Außer dem riesigen Vergnügen, das es bereitet, mit den Augen diesen Saal zu erkunden [*pascere l'occhio*], wird der Blick zusätzlich von einem [gemalten] Fischschwarm angezogen, an dem er sich neben den Hügeln, dem See, der Stadt, den Tälern, den Bergen und Ebenen satt essen kann.

Al molto illustre S. Conte Agostino Landi.

Una infinità di palazzi ho veduto a' miei dì, Signor mio, ma questo ch'io vi disegno mi piace più assai che tutti gl'altri. Il reverendissimo Giovio in un bel sito sopra del lago s'ha eletto fabricare un Museo, così da lui chiamato, in sì leggiadro luogo che gli pare che la dilettazion l'abbia formato con le sue mani. Prima vi si può gir per acqua e per terra, con miracoloso spasso all'uno e l'altro viaggio; e come voi cominciate a scoprire il loco con l'occhio, vi genera una allegrezza estrema per le prospettive, per la fabrica, per la pittura e per l'essere bene inteso. [...] Entrato poi dentro in un cortile dove sono duo portici, sotto de' quali si vede molte pitture [...]. In testa di questo lato è una sala molto miracolosa con tutte le Muse dipinte a torno con suoi stromenti, prospettive, animali, fregi e figurette mirabili. Questa si adomanda proprio il Museo. Eccì una porta la qual risponde sopra il lago, et oltre che l'uomo v'ha glorioso spasso a pascere l'occhio per la sala, lo ciba anco nel riguardare una legione di pesci, et ultimo si sazia nel vedere le colline, il lago, la città e le valli, monti e piano.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 3, S. 2892, 2895–2897.

**A.25 Paolo Giovio, *Musaei Ioviani Descriptio* (Venedig 1546,
Übersetzung aus dem Lateinischen ins Italienische 1551)**

Beschreibung des Museums Giovios:

[...] Dort befindet sich ein weiterer Innenhof gen Osten, der im Grunde etwas kleiner ist als der erste, aber sich an einem lieblichen und freieren Ort befindet, denn von dort aus präsentiert sich dem Betrachter beim Eintreten eine große Bergvielfalt, die viel anmutiger, erheiternder und vergnüglicher ist [als der erste Innenhof]. Dieser Hof der ‚Farnesina‘ ist nicht ohne Grund nach Ihnen benannt. Oberhalb des Zimmers, das bei Bedarf vor den warmen Ostwinden schützt, bietet dieser [Innenhof] aufgrund der schattigen Lage Frische am Morgen. Und aufgrund seiner Öffnung [hin zum See] legt [dieser Ausblick] von Weitem viele der verborgenen und höhlenartigen Orte entlang des Sees frei. Man erblickt auch alle Burgen, die sich auf den sonnigen Halbinseln befinden, unzählige Orte und sämtliche Segelschiffe, die ununterbrochen über den See gleiten. [...] Denn jener Teil der Villa, den man unschwer zu Fuß erreichen kann, [...] ist ebenfalls auf voller Länge geschmückt und abgeschlossen: Gegenüber des Hauptgebäudes befindet sich im Eingangsteil der Villa ein sehr würdiger Raum, der gekonnt und reizvoll ausgemalt ist. Beim Eintreten öffnen sich einem weitere Türen, die einen geradlinigen, leichten Blick mit einer optisch angenehmen Anordnung entlang der mit Weinranken bedeckten, kunstvoll angelegten Gartenlauben bis hin zu wunderschönen Gärten und einigen waldbewachsenen Bergen führen. Von diesen aus habe ich Wasser mittels Tonleitungen bis zum Brunnen im dorischen Portikus geleitet, von dem aus ununterbrochen reinstes Wasser fließt. Dieser liebe Raum [Esszimmer] ermöglicht den besten Blick nahezu auf die ganze Stadt und den gesamten See, von wo aus reizvolle Kurven und Hügel in Richtung Deutschland blickend führen: Man erblickt somit jene grünen Lorbeer- und Olivenhaine, die auch allerlei andere Baumarten und Früchte tragen, jene blumenübersäten Hügel voller Weinreben, die waldigen und von vielen Weiden geschmückten Bergspitzen der hohen Alpen, die auch für Kutschen zugänglich sind, wenn

einem danach zumute ist. Und egal in welche Richtung man den Blick wendet, eröffnet sich dem Sehsinn stets ein neues Vergnügen; an dieser heiteren Umgebung weidet sich die Seele unersättlich. Es ist ein großes Vergnügen und eine unendliche Freude, wenn man sich in kleinen Booten über den See fahren lässt, wo unzählige Fischer auf verschiedenste Weise die Netze auslegen.

Descrizione del Museo del Giovio.

[...] Evvi poi un'altra corte posta all'occidente, ch'è nel vero alquanto minore della prima, ma in un sito più dolce e libero e, per la gran varietà de i monti che s'appresentano a gli occhi di chi entra in essa, molto più vaga, più gioconda e più dilettevole, la quale (non senza ragione) chiamo dal nome Vostro Farnesina. Questa è freschissima per l'ombre della mattina et è poi tanto aperta che, lasciando sotto il poggio a chi vuole starve una stanza securissima da i caldi venti orientali, discuoivre molto da lungo i più riposte e cavernosi luoghi del lago, tutti i castelli posti ne gli aprici promontorii d'esso, ville innumerabili e tutte le navi che vanno continuamente a vela attorno per lago. [...] Percioché da quella parte che si può facilmente per terra andare alla villa, [...] finisce et orna parimente con la diritta lunghezza sua la fronte di tutto l'edificio: la principale delle quali fa dinanzi a sé un luogo molto degno all'entrata nella prima parte della casa, ov'è assai bene e vagamente dipinto; nella quale entrati, dall'una parte e dall'altra s'aprono altre porte che con una vista dirittissima et espedita, e con un ordine molto grato a gli occhi di chi guarda in esse, per lunghi pergolati coperti di viti lugliole, intralciate con molta maestria, conducono a bellissimi giardini et a certi monti silvosi, da i quali per cannoni di terra cotta ho fatto condurre nel portico, che chiamo Dorico, una fonte che sparge continovamente acqua limpidissima. Discuoivre questa graziosa stanza quasi tutta la città, e parimente il lago tutto, da quella parte massime, ove con amenissimi rivoltoli e seni si distende verso Allamagna: quindi veggonsi quei verdi liti pieni di lauri, di olive e di mill'altre maniere d'alberi vaghi e fruttiferi, quei fioriti colli tutti di vigne piantati, le silvose e di molti paschi adorne cime dell'Alpi altissime, che non sono però inaccessibili alle carrette, quando altrui piacesse salirle. E finalmente da ciascuna parte che l'uomo si rivolga, a gli occhi sempre un nuovo piacere rappresentandogli, il giocondo sito del luogo insaziabilmente pasce l'animo. Ma d'un sommo diletto e d'un piacer quasi infinito allora provare

altrui è concesso, quando in piccole navicelle gli aggrade farsi guidare in alcuni luoghi del lago, ove innumerabili pescatori con varie maniere di reti a' pesci tendono le insidie [...].

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 3, S. 2913–2915.

A.26 Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (Camerino 1564)

a. So sagte Herr Vincenzo: ‚Seht her, meine Herren, welch schönen Anblick diese Blütenvielfalt der Bäume und der Pflanzen auf dieser Wiese und an all diesen Berghängen bereitet. Welcher Maler könnte sie jemals so nach der Natur malen [*ricavarli tanto del naturale*], dass sie den realen ähnelten?‘

‚Oh‘, sagte Herr Polidoro, ‚hat es keine Kunstwerke gegeben, in denen die Weintrauben so echt dargestellt sind, dass die Vögel sie für echt hielten und sie aßen [vgl. die antike Zeuxis-Anekdote]?‘

‚Sicher war dies ein Werk der antiken Maler‘, fügte Herr Vincenzo hinzu, ‚heute aber, so meine ich, können ein solches weder die flämischen noch die italienischen Maler so gelungen fertigen, dass ein solcher Effekt wiederholt würde.‘

‚Ich schließe mich Ihnen an‘, erwiderte Herr Silvio, ‚denn wenn man sich die Art der Blumen, Früchte, Pflanzen, Vögel und Tiere in den Loggien des Papstes, des Palazzo Ghisi [heute: Palazzo Sommariva in Lodi (Lombardei)] und in anderen römischen Palazzi ansieht, so schön und anmutig diese auch scheinen, weisen sie dennoch weder jene natürliche Farbgebung noch jenen Liebreiz [der antiken Malerei] auf, von denen Herr Polidoro sprach.‘

[...] [D]isse M. Vincenzo: ‚Guardate un poco, Signori, che bella vista danno tante mescolanze de' fiori negli alberi e ne l'erbe che sono in questo prato e per tutte queste piaggie. Qual pittore mai potrebbe ricavarli tanto del naturale, che rassimigliassero ai veri?‘

‚O, disse M. Polidoro, non si sono trovati artefici che l'uve hanno tanto naturali dipinte, che gli uccelli sono venuti per mangiarle, pensando che vere fussero?‘

‚Per certo, soggiunse M. Vincenzo, che cotesta fu opera degli antichissimi pittori; ma oggi penso che nissuno Fiammengo, che la palma

portano dei paesi [bassi], né Italiano le sapesse così bene dimostrare, che quello effetto facessero che già fecero’.

„Io mi tengo da voi, disse M. Silvio, perché, se riguardiamo a la sorte de’ fiori, de’ frutti, d’erbe, d’uccelli, d’animali, che si veggono ne le loggie del palazzo del Papa, del Ghisi et in altri palazzi di Roma, ancor che belle e vaghe paiano, nondimeno non mostrano quell colore natural né quella vaghezza che dovevano mostrare quelle che M. Polidoro dice’.

b. Herr Troilo fragte: ‚Worin liegt also die poetische Freiheit?‘, woraufhin ihm Herr Vincenzo antwortete: ‚In vielerlei Dingen. Wenn jemand einen Wald malen möchte, so kann er die Bäume auf verschiedene Art und Weise darstellen: groß oder klein, blattreich oder blattlos, seltene oder typische Arten oder wie es ihm anmutet. Wenn er eine Landschaft malen will, so kann er Berge, Hügel, Täler, Wiesen, Felder, Flüsse, Jahreszeiten, Quellen, Flussufer, Fische, Tiere und verschiedenste Vogelarten darstellen; auch Städte, Burgen, Villen, Palazzi und Menschen, die gehen, stillstehen, schlafen, wach sind, trinken und Ähnliches. Es soll jedoch davor gewarnt sein, in den jeweils dargestellten Orten ungebührliche Dinge abzubilden: Wenn man etwa Moskau, Sarmatien, Gotengebiete, Grönland und andere nördliche, eiskalte Gebiete darstellt und darin Orangen-, Zitronat-, Zitronen- oder Olivenbäume, reife und frische Weintrauben, Lorbeer, Oliven und andere solche Dinge zeigt, die dagegen nur in warmen Gebieten wachsen, oder man in den unfruchtbaren Wüsten Arabiens oder Äthiopiens reizvolle Gärten, volle Quellen, klare und frische Bäche mit anmutigen Vögeln malt und dazu noch voll von schön verzierten Palazzi, die von Blumenwiesen, reizenden Lorbeerhainen, Heidelbeersträuchern und anderen schön anzusehenden Bäumen umgeben sind; oder wenn dort edle Städte mit Meereshäfen, zahlreiche schöne Schiffe und groß gewachsene, hellhäutige Männer und Frauen zu sehen wären [...]. Wie würdet Ihr einen solchen Maler bewerten?‘

„Es fehlt der künstlerischen Freiheit und den poetischen oder fingierten Dingen des Malers Ludius an nichts, wie wir bereits anhand der Landschaften gesehen haben, deren Erfinder er zu Zeiten von Augustus war. Als Erster malte er das Meer und die Schiffe und in den Villen malte er Menschen auf dem Acker, beim Spazierengehen, sitzend oder schlafend. Auch malte er Städte, Palazzi und Villen sowie den Reiz der

Landschaften, das was heutzutage die Flamen auf anmutige Art und Weise tun. Darin liegt also die künstlerische Freiheit: Wenn er mag, kann er auch den Tag, die Nacht, den strahlenden oder bewölkten Himmel, die Sonne, den Mond, die Sterne, das Meer, die Flüsse, die Seen, die Quellen, die Fische, schwimmende oder anders tätige Figuren malen. Apelles war der Erste, der den Regen, Gewitter, Blitze, Hagel und Schnee darstellte. Peiraikos war der Erste, der in den Städten jegliche Kunstwerke nachahmte, wie etwa warenbeladene Geschäfte und Ähnliches:

Disse M. Troilo: ‚In che sarà dunque la libertà poetica?‘ Rispose M. Vincenzo: ‚In moltissime cose. Se uno volesse dipingere una selva, vi può fare alberi di più sorte, alti, bassi, fronzuti, secchi, rari, spessi o come meglio gli parerà. Se vuol far un paese, vi potrà fingere monti, colli, valli, prati, campi, fiumi, stagni, fonti, rivi, pesci, animali, uccelli di più sorte; città, castella, ville, palazzi, uomini, chi vada, chi stia, chi dorma, chi vegli, chi camini, che beva, e simil altre cose. Averta però a non ci far cose sconvenevoli al luogo: come, se dipingesse la Moscovia, la Sarmazia, la Gottia, la Grutlandia et altri paesi settentrionali freddissimi, farli pieni di aranci, di cedri, di limoni, di olive, di vite cariche di maturissima e grossa uva, di lauri, di olive, e d’altre cose tali che non nascono se non in paesi calidi o temperate, o vero dipingesse i sterili deserti di Arabia e d’Etiopia pieni di amenissimi giardini, di limpissimi fonti, di chiari e freschi ruscelli, intorno ai quali volassero vaghi uccelli, et inoltre fussero pieni di ornate e bei palazzi, intorno ai quali fussero fioriti e verdi prati, ameni boschetti di allori, di mirtelle e d’altri vaghi alberi; o vero vi fussero nobilissime città con porti di mare, piene di grosse e belle navi, vi si vedessero uomini e donne bianchissime e grandissime [...]. Che giudichereste voi di quel pittore?‘

‚Non manca in che possa aver la libertà sua il pennello ne le cose poetiche e finte, come abbiamo detto di sopra dei paesi, dei quali Ludio pittore, che fu al tempo d’Augusto, ne fu inventore. Primamente egli dipinse il mare con le navi; ne le ville, chi arava la terra, chi caminava, chi sedeva, chi stava, chi dormiva. Dipinse ancora le città, i palazzi, le ville, l’amenità de’ paesi; il che vagamente ora fanno i Fiammenghi. In queste cose sarà la licenza del pittore: se vorrà anco dipingere il giorno, la notte, il cielo sereno o pieno di nuvoli, il sole, la luna, le stelle, il mare, i fiumi, i laghi, i fonti, chi peschi, chi nuoti ne l’acqua, chi faccia una cosa e chi un’altra. Apelle fu il

primo che dipinse le pioggie, le tempeste, i folgori, i tuoni, le grandini e le nevi. Pirreico fu il primo che finse ne le città gli artefici d'ogni sorte, le botteghe piene di mercania, e simil altre cose.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1960–1962, Bd. 2, S. 10–11, 17–22.

A.27 **Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura* (Venedig 1580)**

a. Beginnend an der Grenze von Tag und Nacht, sehen wir die wunderschöne Aurora sowie ihren alten Gatten Triton, der im aufbrausenden Meer ruht. Aurora ist mit Rosen, weißen Lilien und Veilchen geschmückt, hat feinstes Gold im Haar und bereitet die aufsteigende Reise der Sonne vor, welche mit ihrer Annäherung die umspülten Pferde im Osten entlang des Horizontes aus dem Meer zieht und die naheliegenden kleinen Wolken mit den aufgehenden Strahlen zu verletzen beginnt; sodann zeigt sie nacheinander, hindurch durch die Finsternis der noch fliehenden Nacht, die versteckten Schönheiten der Erde.

[...] So wie diese kleinen Wolken, die aus dem Anbruch der klaren und reinen Morgenröte zu bestehen scheinen, habe ich diese süßliche und rötliche Helligkeit mit den Farben Bleiweiß, Mennige und Hellgelb erzeugt und zu den kleinen Wolken Azurblau aus Deutschland hinzugegeben oder eine Glasur aus Lyon [...], was ihrem violetten Farbton gleichkommt, der mir auf anmutige Art und Weise gelungen ist. Für die Partien der Sonnenstrahlen, wo man einige lebhaftere und glänzende Lichter sieht, die die kleinen Wolken reflektieren, habe ich Bleiweiß und Hellgelb benutzt. Je weiter weg man vom Horizont kommt und je höher in die Luft, desto intensiver wird das Azurblau je nach Einfall und Darstellung des Malers. Dieser wird bei der weiteren Darstellung der Landschaft den Beginn des Horizontes malen, welcher denselben Farbton wie den der Morgenröte zusammen mit Lack und Azurblau erhalten wird, gerade so, dass diese zu erkennen ist. Von dort wird er den ersten Teil, das heißt den Hintergrund, je nach Ermessen mit der Darstellung von Meeren, Bergen, Städten, Burgen, Villen, Häfen und Ähnlichem gestalten. Deshalb ist es die Vielfalt, die erfreut und die Betriebsamkeit sowie Kunstfertigkeit des Malers

zu erkennen gibt. [...] Und der Maler wird den nahsichtigsten Bildelementen kräftige Farben verleihen. Will man die Grüntöne variieren, so wird Erde aus Flandern hinzugegeben [...], damit in den fünf oder sieben Bestandteilen dieser Landschaft ein Teil stets gegenüber dem anderen Tiefe suggeriert. Denn der uns jeweils näher stehende sollte dunkler sein als der davon weiter entfernte. [...] So viel also zur Darstellung einer perspektivischen Landschaft mit Gouache-Farben auf einer Leinwand.

[...] [U]nd wenn man eine andere Art der Landschaft malen will, so müsste man das Licht – das wie zuvor beschrieben aus dem Glanz des Morgenrotes genommen wurde – nun auch aus der gewünschten Klarheit der Luft nehmen. So entstehen Landschaften jeglicher Qualität [Art und Weise], wie etwa die unterschiedlichen Darstellungen der vier Jahreszeiten [...].

Et cominciando dai confini della notte e del giorno, veggiamo quando la bellissima Aurora, lasciato ne' liti dell'Oceano a giacere Titone il vecchio suo marito, adorna di rose, di bianchissimi gigli e di viole, e co' capelli di finissimo oro, se ne viene inanzi a preparare il viaggio al sorgente Sole, il quale, a l'orientale orizzonte avvicinandosi e traendo dal mare i bagnati cavalli, incomincia co' raggi i vicini nuvoletti a ferire, et indi a poco a poco a dimostrare, per le vicine tenebre ancora della fuggiente notte, le nascose bellezze della terra. [...] Quei nuvoletti adunque, sì come allo spuntar della chiara e limpida aurora paiono di essa composti, così quella dolce e rosseggiante chiarezza ho io con biaca, minio e gialdolino [sic; giallolino vgl. Masticot] fatta, et a' nuvoletti aggiunto azzurrino todesco, ovvero smaltino da Lione [...] il violato colore imitato, il quale è riuscito vaghissimo. Nelle parti verso i raggi del sole, ove si vedono alcuni vivi e lucenti lumi che in essi nuvoletti riflettono, ho questi con biaca a gialdolino [sic] fatti. Allontanandosi poi dall'orizzonte et alzandosi nell'aria, sempre si anderà crescendo dell'azzurino secondo le invenzioni e descrizioni del pittore; il quale, seguendo a dipingere il paese, darà principio all'orizzonte e pigliarà la medesima tinta dell'aurora, accompagnata con lacca et azzurrino, ma appena che si conosca, e di quella darà principio alla prima parte, cioè alla più lontana, e finger secondo che parerà meglio a lui, come mari, montagne, città, castella, ville, porti e somiglianti cose, perciocché la varietà è quella che diletta e fa conoscere l'industria e l'artificio del pittore. [...] E

finirà le parti più a noi vicine con li colori fissi. E volendo variare i colori verdi, accompagnerà la terra di Fiandra [...] acciò che nelle cinque o sei parte di esso paese una parte faccia fuggir l'altra, perché sempre quella che più a noi è vicina conviene che sia più oscura di quella ch'è lontana. [...] E questo è quanto al fingere un paese a guazzo in tela et in prospettiva.

[...] [E], se si volesse fare altra sorte de paesi, dico che, sì come nel suddetto abbiamo tolto il lume dallo splendore dell'aurora, parimente converrebbe che fosse pigliato dalla chiarezza dell'aria che si intendesse di fare, sieno li paesi di che qualità si vogliono, come sarebbe la varietà delle quattro stagioni dell'anno [...].

b. Die bisherigen Abhandlungen zeigen allesamt, dass die zu malenden Landschaften im Farbton der [sie umgebenden] Luft beleuchtet werden müssen. Wenn man also eine Nachtlandschaft malen möchte, so sollte man diese mit dem nächtlichen Licht beleuchten oder aber das einer künstlichen Lichtquelle verwenden, wie etwa das Licht einer Fackel oder gegebenenfalls eines Feuers.

I discorsi adunque, che finora sono fatti, tutti ugualmente dimostrano che i paesi che s'hanno a dipingere debbono essere illuminati dallo istesso colore dell'aria. E perciò chi volesse dipingere un paese di note, converrebbe illuminarlo dalla notturna luce, o altrimenti pigliar i lumi da qualche artificioso splendore, come di torchi accesi, ovvero dal caso, come di qualche incendio.

c. [M]an sah die fernsichtigen und die nahsichtigen Orte dreier Lichtquellen gleichzeitig nacheinander beleuchtet, da man manchmal eine große Menge von Dämpfen und Flammen [...] in die Luft münden sieht. Und in Richtung des Feuers sah man den sehr hoch stehenden Rauch, der unterschiedlichste Wolkenfärbungen aufwies; denn je höher der Rauch, desto schwächer zeigte er das Licht des Feuers auf und desto stärker dafür das Mondlicht. [...] Und deshalb sage ich euch aus der Perspektive des Malers, dass ich [diesen Brand] mittels der Farbgebung nachahmte, indem ich die Landschaft und die nahsichtigen Orte teils durch das Mondlicht, teils durch die Feuertämpfe und lebhaftesten Flammen beleuchtete.

Ich habe folglich den ungetrübten und sternklaren Nachthimmel mit hell leuchtendem Mond wie gewöhnlich mit Bleiweiß und Azurblau hervorgehoben; in den lebhaftesten und kräftigsten Lichtern

dagegen wendete ich Bleiweiß ohne das Blau an; alle Bauten, wozu die Häuser, der Fluss, die Bäume und alle anderen Dinge gehören, erhielten nicht das Licht des Feuers, sondern das Mondlicht und jene Teile, wo das Licht des Feuers überwog, erhielten die fernsichtigsten Teile Indigoblau, gemischt mit Lack, je nachdem wie es mir am geeignetsten erschien. [...] Die Dämpfe, die das Mondlicht nicht annahmen, [...] betupfte ich mit Mennige, ohne Hellgelb, je nachdem was für die Ähnlichkeit zum Lebendigen und Natürlichen vorteilhaft ist [...].

[C]hé i luoghi lontani et i vicini da tre splendori in uno istesso tempo l'uno doppio l'altro si vedevano illuminati, peroché alcuna volta si vedea sboccare nell'aria una gran quantità de vapori e di fiamme [...]. E verso l'incendio vedevasi il fumo asceso in tanta altezza, che, perdendo il lume del fuoco e quello della luna pigliando, ci rappresentava le forme de molti nuvoli variati de' colori. [...] E perciò dirovi solo come questo caso, essend'io allora pittore, con li colori imitai, illuminando il paese et i luoghi vicini parte dallo splendore della luna e parte dalli vapori e vampi più vivi dello incendio.

Il sereno adunque e stellato cielo della notte con la luna lucente e chiara, come si fa in tutte l'altre cose, rilevai con biaca accompagnata con azzurrino, e nei lumi più vivi e fissi adoperai la biaca senza l'azzur-rino, e tutti gli edifici, cioè case, fiume, alberi, e tutte l'altre cose ove non aggiungeva il lume del fuoco da essa luna illuminai, e quelle parti, ove dagli ardenti vapori de esso fuoco erano i splendori della luna occupati, da essi vapori illustrai, ricazzando tutte le cose con l'endego fino e lacca nelle materie più lontane, secondo che meglio mi pareva convenire. [...] I fumi che non prendevano il lume della luna, [...] gli macchiai di minio senza gialdolino [giallolino], [...] secondo che meglio alla somiglianza di quel vivo e naturale mi pareva che convenissero [...].

d. Man würde Seeunwetter darstellen, indem sich unglückselige Schiffe unter plötzlich auftauchenden, finsternen Wolken befinden, denen im selben Augenblick noch die Heiterkeit des Himmels und das helle Licht entrissen wird, außer jenem Licht, das die häufigen Blitze mit lautem Getöse erzeugen. Und die Wellen schlagen wegen der wütenden Winde bis hoch zu den Sternen, das offene Meer reicht bis zum Festland, man sieht schließlich die Wellen durch die lebendige Kraft [des Unwetters] bis in die tiefsten Täler reichend, dann bis über die

höchsten Berge, bis den armen Bootsmännern die Maste wegbrechen. Ruder, Anker und Wanten warten allesamt auf den baldigen Tod, der ihnen durch die feindselige Gewitterwolke bereitet wird.

Così farebbe quelli delle tempestose fortune di mare, quando le misere navi da sùbiti et oscurissimi nuvoli vedono loro in uno istesso istante essere tolto il sereno del cielo e la chiarezza della luce, eccetto da quella che con altissimo fragore fanno loro i spessi baleni, e da rabbiosi venti i flutti fino alle stelle levati, et il mare fino alla terra aperto, si vedono per viva forza tirate ora in profundissime valli, ora sopra altissimi monti, fino tanto ch'a' tristi nocchieri spezzate le antenne, il timone, le ancore e le sarte, stanno tutti intenti ad aspettar la vicina morte, minacciata loro dall'inimico nembo.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 285–292.

A.28 Anonymer italienischer Autor, *Vita di Girolamo Muziano* (Rom 1584)

[...] Aber er verlor dabei nicht seine Zeit, sondern das Übel [Fieber] schien ihm eine Gelegenheit zu sein, von der er profitieren könne. Da ihm in den glühendsten Fieberträumen und dem größten Durst die frische Erinnerung an die klaren Bächlein, die lebhaften Quellen, die blumenbedeckten Wiesen und die grünen Landschaften, die er während seiner Reise gesehen hatte, mit einer solchen Lebendigkeit in seiner Vorstellung erschienen, dass er es selbst in solch schlechtem Zustand, ans Bett gebunden, nicht schaffte, [die Landschaften] nicht zu zeichnen. Und sie gelangen ihm so treffend, dass er sich traute, diese [Zeichnungen] mit denen der zwei erfahrenen Männer [Lambert Sustris und Domenico Campagnola] zu vergleichen.

[...] [M]a non per questo in tutto perdeva il tempo ma li parve che il male li fosse occasione di profittare imperochè in nelle più febbri ardenti et maggiori seti che elli sentiva dalla fresca memoria dei limpidi rivoletti et vivi fonti et dai fioriti prati et verdeggianti paesi che in nel fatto viaggio veduti haveva con tal vivezza elli rappresentavano in nella fantasia che così mal disposto anch'in nel letto non poté contenersi di non metterli in opra con penna disegnanoli, et si felicemente li riuscirono che hebbe confidenza di metterli a paragone con quelli de i valenti huomini.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Procacci 1955, S. 249–250.

A.29 Edward Norgate, *Miniatura or The Art of Limning* (England ca. 1649)

So möchte ich um deinetwillen, aber auch meinerwegen, deine Aufmerksamkeit auf einigen umständlichen Beobachtungen, die originale [sic! den Ursprung der] Landschaft betreffend, verweilen lassen und klären, bei welcher Gelegenheit sie so viel Ansehen bekommen hat und derart gefragt ist wie jetzt [...]. Der erste Anlass, wie man mir im Ausland erzählt hat, ergab sich folgendermaßen. Ein Gentleman aus Antwerpen, der ein großer ‚Liefhebber‘ [Randbemerkung: ein Virtuoso oder Kunstliebhaber] war, kam von einer langen Reise, die er durch das Land von Liège und den Wald der Ardennen gemacht hatte, zurück und besuchte seinen alten Freund, einen begabten Maler dieser Stadt [...], [der] auf einer neuen Tafel das zu malen begann, wovon der andere sprach, indem er dessen Beschreibung in eine lesbarere und haltbarere Form brachte als des anderen Worte [es vermocht hätten]. [...] [D]er Gentleman [...] war höchst erstaunt, die Plätze und das Land vom Maler so lebendig ausgedrückt zu finden, als ob er die Szene mit eigenen Augen gesehen hätte oder sein Begleiter auf der Reise gewesen wäre.

Soe I meane for your sake, and my owne, a little to retard your expectation with some circumstantiall observations concerning the Originall of Landscape and by what occasion it got soe much credit, and is in soe much request as now it is [...]. The first occasion, as I have been told abroad, was thus. A Gentleman of Antwerpe being a great ‚Liefhebber‘ [Randbemerkung: Virtuoso or Lover of Art] returning from a long Journey, he had made about the Countrey of Liege, and Forrest of Ardena, comes to visit his old friend, an ingenious painter of that Citie [...], on a new Table, begins to paint what the other spake, describing his description in a more legible and lasting Character then the others words [...]. [T]he Gentleman [...] was astonish with wonder to see those places and that Countrey soe Lively exprest by the Painter as if hee had seene with his eyes, or bene his Companion in the Journey.

D.: Busch 1997, S. 133–135.

O.: Norgate 1997, S. 83–84.

**A.30 Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*
(Venedig 1528)**

a. [...] [D]a ich es für sehr bedeutend halte, dass es von unserem Hofmann keinesfalls außer Acht gelassen werden darf, nämlich das Zeichnen zu verstehen und Kenntnis von der eigentlichen Kunst des Malens zu haben. [...] Es fehlt auch nicht an vielen anderen Mitgliedern berühmter Familien, die in dieser Kunst berühmt waren, aus der man, außer dass sie an sich sehr vornehm und würdig ist, großen Nutzen ziehen kann, zumal im Kriege, um Orte, Landschaften, Flüsse, Brücken, Burgen, Festungen und ähnliche Dinge zu zeichnen, die man einem anderen nicht zeigen kann, auch wenn man sie gut im Gedächtnis bewahrt, was jedoch recht schwierig ist. Wer diese Kunst nicht schätzt, scheint mir wahrlich von der Vernunft weit entfernt zu sein. Denn man kann sagen, dass das Kunstwerk der Welt, wie wir sie mit dem weiten, von hellen Sternen glänzenden Himmel erblicken, mit der Erde in der Mitte, von Meeren umgürtet, mit Bergen, Tälern und Flüssen abwechslungsreich gestaltet und mit verschiedenen Bäumen und schönen Blumen und Kräutern geschmückt, eine edle und große, von der Hand der Natur und von Gott komponierte Malerei sei. Wer sie nachahmen kann, scheint mir großen Lobes wert zu sein; und man kann dazu nicht ohne Kenntnis vieler Dinge gelangen, wie wohl weiß, wer es versucht.

[...] [P]enso che dal nostro cortegiano per alcun modo non debba esser lassata adietro; e questo è il saper disegnare ed aver cognizion dell' arte propria del dipingere. [...] Non mancarono ancor molti altri di chiare famiglie celebrati in quest' arte; della qual, oltre che in sé nobilissima e degna sia, si traggon molte utilità, e massimamente nella guerra, per disegnar paesi, siti, fiumi, ponti, rocche, fortezze e tai cose le quali, se ben nella memoria si servassero, il che però assai difficile, altrui mostrar non si possono. E veramente, chi non estima questa arte, parmi che molto sia dalla ragione alieno; ché la machina del mondo, che noi veggiamo coll' ampio cielo di chiare stele tanto splendido, e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variata, e di sì diversi alberi e vaghi fiori e d' erbe ornata, dir si po che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e

di Dio composta; la qual chi po imitare, parmi esser di gran laude degno: né a questo pervenir si po senza la cognizion di molte cose, come ben sa chi lo prova.

b. [W]eiter, von hellen Sternen glänzender Himmel [...] mit der Erde in der Mitte, von Meeren umgürtet, mit Bergen, Tälern und Flüssen abwechslungsreich gestaltet und mit verschiedenen Bäumen und schönen Blumen und Kräutern geschmückt, eine edle und große, von der Hand der Natur und von Gott komponierte Malerei.

[...] [A]mplo cielo di chiare stele tanto splendido, e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variata, e di sì diversi alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata.

D.: Castiglione 1986, Buch I, Kap. XLIX, S. 89.

O.: Castiglione 1984, Buch I, Kap. XLIX, S. 93–94.

A.31 Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura* (Venedig 1580)

a. Und das [die natürlichen Formen und die Schönheit von Malerei] haben Sie auf erfreuliche Weise in Ihrer Zeichnung dieser Chorografie aufgezeigt, die Sie mir gnädigerweise überreicht haben [...]. Mir hat es wahrhaftig sehr gefallen, nicht nur aufgrund der Anmut und der besonders sorgfältigen Ausführung der Darstellungen des Veronesers, sondern auch aufgrund der von Ihnen beschriebenen Hinweise zu den alten Erinnerungen an Ihre Stadt Verona. Diese Dinge machen Sie nicht nur zu einem exzellenten Chorografen, sondern auch zu einem sehr sorgfältigen Beobachter der Antike. Außerdem gefiel mir sehr Ihre Kunstfertigkeit [*artificio*], über die Ihr sagtet, dass Ihr die Farbgebung mit den Farbqualitäten der [realen] Landschaft abgestimmt habt, sodass man unschwer erkennen kann, wo es sich um fruchtbare oder unfruchtbare Gegenden handelt. Darin liegen das Geheimnis und die Vortrefflichkeit der Malerei, die Sie die Eigenfarbigkeit der grünen Wiesen lehrte sowie die Blumen- und Gräservielfalt, die Dichte des Waldes, die Grausamkeit der Berge, die Klarheit des Wassers, die Haut- und Augenfarben, die Farben der Kleidung, die Fernsicht [*i lontani delle prospettive*], die Wirkung wunderschöner Morgenröte, die ungetrübte Nacht, das Seeunwetter, die Brände und all das, was [die Malerei] in ihrer unzähligen und unendlichen Kunstfertigkeit umfasst. Diesbezüglich lobe ich Ihre Sorgfalt wirklich sehr und auch die Dar-

stellung unserer Flüsse von ihrem Anfang bis zur Mündung ins Meer. So hege ich den großen Wunsch sowohl über das eine als auch über das andere Bescheid zu wissen. Sobald es Ihnen möglich ist, wäre es mir deshalb eine große Freude, basierend auf Ihrem Urteil, eine größere Kenntnis über den Ursprung jener Flüsse zu erlangen [...]. Und da Ihr seit Langem in den wunderschönen Gärten [Bereichen] der Malerei geübt seid und inzwischen nach Belieben ihre wertvollen Früchte ernten könnt, würdet Ihr der Welt keinen geringen Nutzen tun, wenn Ihr zumindest die so tugendhaften Kunstliebhaber aus jenem Zwinger befreien würdet, in dem sie sich bisher befanden und ihnen die Art und Weise vorführtet, mit der sich die schönen, lebendigen, lieblichen und edlen Farben der Natur in ihrer fabelhaften und wunderbaren Kunstfertigkeit mittels des Malpinsels nachahmen lassen [...].

Il che [,le naturali forme e le bellezze' della pittura] voi felicemente avete fatto conoscere nel disegno di quella Corografia che, mercé vostra, mi avete donata [...]. Nel vero mi è egli grandemente piaciuto, non solo per la vaghezza sua e per la diligenza particolarmente posta nella descrizione del Veronese; ma anco per gli avvertimenti da voi scritti intorno alle antichissime memorie di Verona sua città. Le quali cose vi fanno giudicare non solamente eccellente corografo, ma appresso diligentissimo osservatore dell'antichità. Inoltre mi è grandemente piaciuto l'artificio, il quale voi dite d'aver usato nell'appropriar i colori alle qualità del paese, così fattamente che si possa di leggieri discernere quali siano i luoghi fertili e quali i sterili. Il che è secreto et eccellenza della pittura, la quale così questo ha possuto a voi insegnare, come sarebbe parimente il proprio verde de' prati, la varietà de' fiori, la diversità dell'erbe, la densità delle selve, l'orridezza de' monti, la chiarezza dell'acque, il color delle carni, il nero e l'azzurro degli occhi, il color delle vesti, i lontani delle prospettive, gli effetti della bellissima aurora, il sereno della notte, le tempeste di mare, gli incendi, e tutto quello che ella abbraccia e raccoglie nel seno degl'innumerabili et infiniti suoi artifici. Veramente com'io in ciò molto lodo la vostra diligenza, e nell'aver disegnato questi nostri fiumi, come avete detto, dal principio loro fino al mare, così appunto e l'uno e l'altro di sapere porto desiderio grandissimo. Perciò, quando senza disconcio Vostro possiate, mi sarà sommamente caro aver contezza migliore, secondo il giudizio Vostro, della origine de' detti fiumi [...]. E sarebbe forse di non poco giovamento

al mondo, che, essendo voi lungamente nei bellissimoi giardini della pittura esercitato, e potendo ormai ad arbitrio vostro raccorre de' suoi preziosissimi frutti, agli amatori almeno di così eccellente virtù apriste liberamente que' serragli che finora sono stati chiusi, e dimostraste loro la maniera et il certo modo con cui possano i bei, vivi, leggiadri et almi colori della natura ne' suoi stupendi e meravigliosi artificii, col penello operando, imitare.

Es ist mir bewusst, dass Ihre Frage sich hauptsächlich auf die Farben der Landkarte bezieht, wie es ebenfalls in all meinen Chorografien der Fall ist, die Sie vorliegen haben. Es ist meine Aufgabe [...], den Auftrag des Fürsten Ferdinand [II., Erzherzog von Österreich und Landesfürst von Tirol] für die Beschreibung des Tiroler Umlandes und anderer seiner Territorien auszuführen sowie den Auftrag des Dogen der Republik Venedig für die Beschreibung vieler seiner Stadtgebiete. [...] Und wenn wir alle Teile dieser Chorografie betrachten, die ich jeweils durchdacht habe, so sehen wir die Art und Weise und die Natur, die Art der Farben und die Gewässer, die sich für die Darstellung auf der Karte eignen.

E conciosia che la dimanda dell V. M. sia intorno principalmente a quelli colori che sono operati su la carta, com'è parimente tutto quel mio disegno de' paesi, c'ha ella appresso di sé; et essendo questa mia professione [...] così di commissione dell'Imperador Ferdinando nella descrizione del Contado di Tirol e d'altri suoi paesi, come anco della Serenissima Signoria de Vinezia nella descrizione di molti luoghi del suo stato. [...] E pigliando per soggetto tutte le parti di essa Corografia, poi che alcuna cosa della sua pianta averò ragionato, veggiamo il modo, la natura e la sorte dei colori e delle acque che sono buone per dipingere in carta.

b. Außerdem habe ich die Chorografie mit dem richtigen Maßstab und Abständen auf die Karte übertragen; die Gebäude beziehungsweise die Städte, Burgen und Villen samt der Berge und Hügel habe ich so auf der Karte abgebildet, dass oben Norden ist, [...] was ich als notwendig für das Erkennen der Orte erachtete. Daher kann man durch diese Positionierung alle Flüsse, Städte, Burgen und Villen auf allen Böden und Ebenen der Bergtäler erkennen, von denen ich einige Orte so gezeichnet habe, dass alle Ortskundigen sie sogar – ohne die Bezeichnungen zu lesen – wiedererkennen können. Danach habe ich alle oben genannten Teile so gut ich konnte farbig der Natur angeglichen.

Inoltre ho posta detta Corografia con le sue giuste misure e distanze in pianta, ma gli edificii, cioè le cittadi, castella e ville con le montagne e colline ho poste in mappa et in piedi, ove Tramontana è di sopra, [...] il che ho stimato necessario per far che si conoscano i siti, perciocché, avendola a questo modo posta, si ponna vedere tutti i fiumi, le cittadi, le castella e le ville per tutti i fondi e piani delle valli fra le montagne, delle quali ho alcuni siti disegnati in modo che i pratici del' loro paesi possono conoscere i luoghi senza leggere le lettere de loro nomi. Appresso, ho tutte le sudette parti con li colori, al meglio ch'io ho saputo, alla natura assomigliati.

Um die Berge farbig zu gestalten, benutze ich Mennige [...] und betupfe damit einige Berge, bei anderen wiederum füge ich ein bisschen Azurblau hinzu [...], sodass all die Berge nicht ein und derselben Art sind [...] und dann füge ich ein bisschen Azurblau zusammen mit etwas Lack hinzu, was einen lieblichen Schatten erzeugt [...].

Per colorire le montagne io piglio minio [...] e macchio alcune montagne, et ad alcune aggiungo un poco di azzurro [...] che tutte esse montagne non siano d'una istessa natura [...] e le aggiungo un poco di azzurro et insieme un poco di lacca, che fanno una ombra dolce [...].

c. [...] [I]m Zusammenhang mit dem Ursprung der Flüsse, so auch den Arten der Nachahmung mittels Farbgebung von Secunwettern, Jahreszeiten, den unterschiedlichen Wetterlagen, Bränden, dem Eis und dem Schnee der Berge im Norden und der Unglücksfälle des Sohnes des Sonnengottes [Phaethon], habe ich nachfolgend über Gottvater nachgedacht, so auch über die Ansichten und Entfernungen, die Anzahl der Himmel, die Engel und jene himmlische und graziöse Einflüsse, die mit einer wunderbaren Anmut sanft über den Dichtern und Malern herrschen [...].

[...] [I]ntorno all'origine de' fiumi, ai modi di imitar con li colori le fortune del mare, le stagioni dell'anno, le qualità varie de' tempi, gli incendii, i ghiacci e le nevi degli Iperborei monti, e gli infelici casi del mal aventurato figliuolo del Sole, abbia volute appresso ragionarvi [mio Signore] dello eterno Iddio Padre, delle prospettive e delle distanze, del numero de' cieli, degli angeli, e di que' celesti e graziosi influssi che con maravigliosa grazia nei poeti e nei pittori dolcemente signoreggiano [...].

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 275–276, 282–284, 300.

A.32 Bernardo Bizoni, *Europa milleseicentesei. Diario di viaggio di Bernardo Bizoni (Rom 1606)*

20. [April], Donnerstag: [...] Von Vicenza nach Villanova [Vene-tien] ähnelt fast das gesamte Tal teilweise dem in Nocera [Umbrien], hüben und drüben Hügel, ähnlich denen in Caprarola bei Bassano [Latium], mit Bäumen bepflanzt, davon fast alle Eichenbäume, Ulmen und Steineichen. Dieses Tal liegt einsamer als das von Nocera, weil verstreute Orte rar sind und rechtsseitig immerzu schneebehängene Berge zu sehen sind. Es gibt dort zahlreiche überbrückte Wildbäche, die ihr Wasser aus all jenen Bergen erhalten. In der Nähe von Montebello geht linksseitig ein Weg ab, der zu der wunderschönen Festung der Venezianer in Este und Lignano führt. [...] Von Villanova nach Verona sieht man über acht Meilen ansprechende Felder, ähnlich denen in Foligno, schön, bepflanzt mit Bäumen. Spaliere führen bis nach San Martino, was fünf Meilen von Verona entfernt liegt. Auf der rechten Seite befinden sich Hügel: flache, hohe, verschiedenartige, einige mit kleinen Burgen sowie fruchtbar bebaut. Und auf der linken Seite sieht man Wiesen, Früchte, Blumen und Flüsse. Am anderen Flussufer ist Flachland zu sehen und gegenüber die wunderschöne Aussicht auf Verona [...].

Alli 20 [aprile], giovedì. Da Vicenza a Villanova quasi tutta valle simile in parte a quella di Nocera, colline di qua e di là, somiglianti a Caprarola in Bassano, piantate d'alberi, quasi tutti noci, olmi, elci. Questa valle è più malinconica di quella di Nocera perché non vi sono tante ville sparse e a mano destra sempre montagne cariche di neve. Si trovano torrenti assai, con i ponti, perché ricevono l'acque e le nevi di tutti quei monti. Vicino a Montebello a mano manca si lascia una strada che va a Este e Lignano, fortezza bellissima de' Veneziani. [...] Da Villanova a Verona champagne gustose per otto miglia, simili a quelle di Fuligno, belle, piantate d'alberi, spalliere belle sino a San Martino, cinque miglia lontano da Verona; colline a mano dritta, basse, alte, varie, con alcuni castelletti, fruttifere; e a mano manca prati frutti fiori fiume. Di là dal fiume pianura: all'incontro la vista di Verona, bellissima [...].

21. [April], Freitag [Abreise aus Verona]: [...] Die ersten vier Meilen entlang sieht man wunderschöne Felder, die links bis zum 25 Meilen entfernten Mantua führen. Weitere sechs Meilen bis Castel Novo

bestehen aus flachem, steinigem Ackerland, zum Teil mit fruchtbaren Hügeln. [...] Man geht fast immer auf einer schlechten und schlammigen Straße den [Garda-]See entlang [...]. Links ließen wir Castiglione zurück, das an einem wunderschönen Ort gelegen ist, da man von dort aus einen Blick auf den See und das Ackerland hat [...]: Rechtsseitig laufen die schneebehangenen Berge fort, was aufgrund ihrer weißen Färbung und des Blaus und Violett-Rotes benachbarter Berge einen schönen Anblick bietet.

Alli 21 [aprile], venerdì. [...] Per le prime quattro miglia campagna aperta bellissima che a mano manca va sino a Mantova per venticinque miglia. Per oltre sei miglia fino a Castel Novo parte pianure con sassi, ma coltivate, parte collinette fruttifere. [...] Si camminò quasi sempre lungo il lago [di Garda] per strada cattiva e fangosa [...]. Si lasciò Castiglione a mano manca, posto in sito bellissimo perché gode la vista del lago e della campagna [...]: a man dritta continuano le montagne cariche di neve, bella vista per la bianchezza di esse e d'altre che parevano azure e pavonazze.

22. April, Samstag [in der Nähe von Salò]: Wir fuhren in der Kutsche zu guter Stunde los, auf einer schlechten, steinigen Straße, die dennoch aufgrund des landschaftlichen Reizes [*amenità del paese*] erheiternd war, rechtsseitig davon mit bebauten Hügeln, die Wein, Oliven und Früchte in großer Anzahl liefern.

Alli 22 aprile, sabato. Partimmo in carrozza a buon'ora per strada pur cattiva per i sassi, ma gioconda per la amenità del paese dove a mano manca vi sono colline coltivate che rendono vini olive e frutti in quantità.

23. April, Sonntag: Wir kamen bei Tagesanbruch am Seeufer in Trient an [...]. Auf dieser Reise sahen wir zahlreiche Berge, die wie zufällig gespalten zu sein schienen, da sich deren gegenüberliegende Formen zu ergänzen schienen: ganz ähnlich wie wir sie auf dem Weg von Fabriano nach Jesi in der Nähe von Serra San Quirico [Marken] gesehen hatten. Danach stiegen wir mit großem Vergnügen entlang eines reinen und schnellen Wasserstromes in Richtung Trient hinab, mit dem Wunsch einen solchen im Garten von Bassano [Palazzo Giustiniani in Bassano Romano, früher: Bassano di Sutri] zu haben.

Alli 23 aprile, domenica. Arrivammo la mattina all'alba alla riva di Trento [...]. In questo viaggio si videro molte montagne che pareano spaccate per accidente avverso, perché si vedevano in un lato i contrassegni del manco

e del più che si vedevano nell'altro lato: come appunto de' simili s'eran veduti nell'andar da Fabriano a Jesi vicino alla Serra di San Quirico. Poi si cominciò a calare verso la città di Trento, lungo un fosso d'acqua limpido che precipitoso correva, con nostro molto diletto e con desiderarlo nel giardino di Bassano.

25. April [Ankunft in Südtirol, Richtung Deutschland]: Sobald wir in der Herberge angekommen waren, stiegen wir aufs Pferd, um keine Zeit zu verlieren. Wir näherten uns unserem Ziel Klausen, unterwegs sahen wir einen sehr schönen Wald, an dem ein Fluss entlanglief.

Nachdem wir eine schöne Holzbrücke überquert hatten, kamen wir in Bramau [?] an. In Canava [?] befanden sich zur rechten Seite frische Wasseradern und wunderschöne Berge. Zur linken Seite sah man dagegen Felder, Weinreben, einen Fluss und Hügel, auf denen sich schöne Villen befanden. Fast alle Brücken waren mit Brettern bedeckt und man sah hüben und drüben häufig Mauern um die Ortschaften herum. In Kollmann, was drei Meilen von Bozen entfernt ist, besitzt der Erzherzog ein schönes Schloss [Friedburg]. Klausen ist eine Stadt, die im Bistum Perzenone [?] liegt. Ein fruchtbares Tal, in dem sich Wälder, Bäume, Hügel und Berge befinden. Das besagte Tal ist sehr groß, beinhaltet viele nah beieinanderliegende Palazzi, die man hier Schlösser nennt. Es liegt auf dem Weg, der zum Bistum Perzenone [?] führt, einer sehr schönen und heiteren Stadt mit bildhübschen Frauen.

Alli 25 aprile. Tornando all'albergo montammo a cavallo senza perder tempo, avviandoci a destinare alla Chiusa, e per strada si vide un boschetto molto bello, con Riviera d'acqua che gli corre accanto.

Arrivammo a Bramau, dove si passa un bel ponte di legno. A Canava freschissime vene con bellissime montagnette a man dritta; a mano manca prati viti fiume colline: sopra le quali vi sono ville belle. Quasi tutti i ponti coperti di tavole, terre spesso con muri di qua e di là come borghi. A Colmur, terra a tre leghe da Bolzano, l'Arciduca vi ha un bel palazzo. Chiusa, città sotto il vescovato di Perzenone. Una valle fertile dove sono boschetti, alberi, colline, montagne: la detta valle è grande assai, con molti e frequenti palazzo che qui chiamano castelli ed è per la strada che va al vescovato di Perzenone, città molto bella, allegra, con bellissime donne.

26. April: Links von Gosensos befinden sich schneebehangene Berge, rechts davon Berge mit Tannenwäldern: Den ganzen Tag lang sah man

keine einzige Weinrebe in der Landschaft. [...] Es gibt dort einen vor vielen Jahren zusammengestürzten Berg, dessen Gestein silberähnlich ist.

Alli 26 aprile. A Gosensos, con le montagne di neve piene a man manca, a man dritta montagne piene d'abeti: tutto questo giorno non si vide mai una vite per il paese. [...] V'è una montagna caduta anni sono, i cui sassi parevano d'argento.

28. [April], Freitag: Von Innsbruck gingen wir nach Cetler [Seefeld?], wo sich linksseitig ein dem Fürsten vorbehaltenen Fischweiher befindet. Dort ist Zirl gelegen, von wo aus ein steiler, gleichnamiger Berg hinaufführt. Unterwegs findet man keine Dörfer, sondern nur Hütten wilder Menschen. In Bolerge [?] trifft man auf den See, der durch die Spiegelung der Berge einen wehmütigen Anblick hervorrief, da die Berge mit dunklen Wäldern bewachsen sind und so das Wasser schwarz erschien.

Alli 28 [aprile], venerdì. Da Inspruc s'andò a Cetler: una peschiera a man manca vi è riservata al Principe, e di là vi è Zirla, dove si comincia a salire una montagna erta dell'istesso nome: per strada non si trovano villaggi, ma piuttosto tuguri di gente selvatica. A Bolerge si giunge al lago dove fa vista melanconica e per la riflessione de' monti pieni di selve oscure, l'acqua pareva nera.

29. April, Samstag: Auf dem Weg nach München sah man ein steinernes Kreuz mit dem Wappen des bayerischen Herzogs aus dem Jahre 1492. Es gab dort schöne Berge und angepflanzte Rosen: Man fuhr an einigen Wäldern vorbei, die aufgrund des Reisigs denen des Herrn Vincenzo [Giustiniani] in Bassano [Palazzo Giustiniani in Bassano Romano, früher: Bassano di Sutri] ähnlich sahen, auch weil dort Tannen- und Wacholderbäume wuchsen. In der Nähe der Isar aßen wir in Wolfstathausen zu Abend. Etwas anderes Nennenswertes geschah an diesem Tag nicht, außer einigen taubenähnlich vorüberfliegenden Gänsen während der Reise.

Alli 29 [aprile], sabato. Sulla strada per andare a Monaco si vide un Crocefisso di pietra con l'arme del duca di Baviera, fatto l'anno 1492. Paesi belli con montagne e ivi sono rose piantate: si passò per certi boschetti simili a quelli del signor Vincenzo in Bassano per la similitudine di sterpi e alberi tra loro, essendovi anche abeti e ginepri. La sera si cenò a Bolfer-

zausen dove passa vicino il fiume Isar. Altro non occorre di considerabile in questo giorno e per viaggio si videro oche volare per aria come colombe.

4. [Mai], Donnerstag [von Ingolstadt nach Eichstätt]: Am besagten Tag legten wir acht Meilen zurück, über Flachland, Wiesen, durch die üblichen Wäldern und den ein oder anderen dicht bewachsenen und schönen Hügel.

Alli 4 [maggio], giovedì. La detta giornata facemmo otto leghe per pianure, prati, selve al solito, e qualche collinetta con terre spesse e belle.

11. [Mai], Donnerstag: Von Elvan [?] nach Mögglingen [bei Schwäbisch Gmünd]: [...] Unter anderem gab es dort auf der einen Seite einen Eichenwald und auf der anderen Seite einen Tannenwald. Die Wipfel, aus denen an einigen Stellen verschiedene Farben hervorschauten, boten einen wunderschönen Anblick.

Alli 11 [maggio], giovedì. Da Elvan a Metlingen, villa: [...] Tra l'altro una selva da una parte tutta di quercie e dall'altra abeti di bellissima vista con frondi alte, spuntando in fuori certe punte di diversi colori che rendevano una vista bellissima.

31. [Mai], Mittwoch [in den Niederlanden]: Um nach Tirlimone [?] zu gelangen, brachen wir nachts auf bis zum Tagesanbruch und durchquerten bei Lüttich flache, neutrale Landschaften [...].

Alli 31 [maggio], mercoledì. Per andare a Tirlimone si fece passaggio tra la notte e il giorno per paesi neutrali di Liegi [...].

1. Juni, Donnerstag: [...] Man sah die Hauptkirchen, die Schulen und den Sitz der Jesuiten mit einem so schönen Garten im Vergleich zu der [ihn umgebenden] Landschaft: Dessen Spaliere bestanden aus Johannisbeersträuchen mit Früchten, die einer roten Passerina [Rebsorte] gleichen.

Man sah auch den Garten der Herzöge von Arischot und andere sehr schöne Gärten bedingt durch die Vielfalt der in dieser Gegend hoch geschätzten Blumen [Tulpen].

Alli 1 di giugno, giovedì. [...] Si videro le chiese più principali, le scuole, e il luogo dei Gesuiti con un giardino assai bello rispetto al paese: le cui spalliere erano di piante di ribes che fa il frutto come una passerina rossa.

Si vide anche il giardino dei Duchi di Arischot e altri molto belli per la diversità di fiori di molta stima in quelle parti.

25. [Juni], Sonntag [in Frankreich]: [...] Von diesem Teil Rouens aus hat man die schönste Aussicht: Auf der linken Seite die hohen, grünen Hügel, auf der rechten Seite ein dicht besätes Land sowie die Seine, von der aus sich ab und zu Flussarme abspalten. [...] Hinter dem Fluss erstrecken sich schöne Ebenen mit eng angrenzenden Dörfern.

Alli 25 [giugno], domenica. [...] Da questa parte Roano è più bella in prospettiva: a mano manca colline alte, verdi, a mano dritta paese assai seminato e spesso il fiume Senna che a volta a volta fa diversi rami. [...] Di poi, passato il fiume, si trovò belle pianure e villaggi spessi.

4. [Juli], Dienstag: Von Melun nach Conflans[-sur-Seine?], dann nach Villeroy in der Nähe von Paris: [...] Wir gingen uns einen schönen Garten ansehen, mit Wiesen, Wald, Loggien und Galerien. Eine davon befindet sich im Garten selbst, an dessen Begrenzungen Laub und Spalier zu sehen sind, genau wie im Garten der Medici [Boboli-Garten, Florenz]. Am unteren Ende des Gartens grenzt die Seine an, von der aus das Wasser, wie auch in Verona und in Augusta, kunstvoll in die Springbrunnen geleitet wird. Die Gärten sind vielfältig und deren Aufteilung gelungen, vor allem in einem davon. In jenem befanden sich zahlreiche und schöne Pomeranzen und köstliche Feigen, wobei sich Erstere in keinem der anderen Gärten des Königs [Heinrich IV.] befinden.

Alli 4 [luglio], martedì. [...] S'andò a vedere un grande e bel giardino con prati boschi logge gallerie, una nel giardino, coperta di frondi e spalliere dalle parti cerchiare come il giardino de' Medici. A piè del giardino vi passa la Senna, dalla quale, con artificio come in Verona e in Augusta, viene l'acqua alle fontane. Vari giardini con bei partimenti e particolarmente uno nel quale vi erano molte e belle piante di melangoli che in nessuno di quelli del Re se ne trovano, e fichi per delizie come melangoli.

7. Juli, Freitag [im Palais du Louvre, Paris, bewohnt von Kardinal Pietro Gondi]: Dort befinden sich andere abgelegene Galerien, Kammern und Studierzimmer, in die sich der König zum Schreiben zurückzieht, die im Sommer Kühle und im Winter Wärme bieten und von denen aus man einen herrlichen Blick auf die Gärten hat. In einer dieser Kammern hing ganz oben ein Gemälde, in dem der hl. Franziskus in einem Kapuzinermantel zu sehen war, an der Seite auf dem Boden liegend und von vielen Bäumen umgeben: Dieses Gemälde diente als eine Art

Deckel für einen Spiegel; darunter befand sich ein Bild mit einer nackten Frau, in selbiger Haltung auf der Seite liegend.

Alli 7 luglio, venerdì. [...] Vi sono altre gallerie e camerini e studioli dove si ritira a scrivere il Re, remoti, con vista bellissima di giardini, l'està freschi e l'inverno caldi. In uno di questi camerini, in cima, c'era un quadro nel quale era un S. Francesco in abito da cappuccino, disteso per fianco in terra in mezzo a molti alberi: e questo era come un coperchio d'uno specchio, e sotto v'era un quadro con una donna ignuda, col[o]cata per fianco nell'istessa positura.

10. [Juli], Montag [bei der Abtei von Cluny]: Nach der Messe im Hause des Monsignore [Kardinal Pietro Gondi?] forderte uns dieser eifrig dazu auf, einen Hängegarten zu besichtigen, der auf großen antiken Ruinen [römische Thermen] errichtet wurde, die aus römischer Zeit stammen sollen [...].

Alli 10 [luglio], lunedì. Udita messa in casa di Monsignore, ci menò ad alto a vedere un giardino pensile, fondato sopra una grande anticaglia che pareva fatta fino al tempo dei Romani.

13. [Juli], Donnerstag: Von Nosgiano [Nogent-sur-Seine?] nach Opa-viglione [?]: [...] In der Nähe von Troyes sahen wir gerade verlaufende Reben, Sauerkirschen und einen Weinberg [*vigna*] römischer Art.

Alli 13 [luglio], giovedì. [...] Vicino a Troia viti assai in piano, marene amandoline, una vigna alla romana.

22. [Juli], Samstag [Tournon-sur-Rhône bei Lyon]: [...] Von dort aus sah man den Felsen, einen so schönen Ort. Von Valence aus entdeckten wir sodann einen herrlichen Ausblick auf die Berge, die durch das Sonnenlicht rötlich und bläulich erschienen. Einer davon mit drei Berggipfeln ist dem in San Marino ähnlich.

Alli 22 [luglio], sabato. [...] Di poi si vide la rocca, luogo assai buono. Allo scoprire poi di Valenza, bellissima vista, montagne che per il sole pareano rosine a azzurre. Una, simile a San Marino, con tre punte.

7. [August], Montag [von Genova nach Sestri]: [...] Danach kamen wir in Capo di Monte an; mittendrin befindet sich eine Kirche [ein Kloster] namens S. Fruttuoso. Die besagte Chiappa di Monte erstreckt sich über fünf Meilen an Bergen, die ganz aus steilen, grasbewachsenen Felsen bestehen und mancherorts denen am Gardasee ähnlich sehen [...].

Alli 7 [agosto], lunedì. [...] Si arriva poi a Capo di Monte nel mezzo al quale vi è una chiesa che si dimanda S. Fretoso, e la detta ciappa di monte dura cinque miglia di montagne, tutto sasso ripido, erboso, a luogo a luogo simile a quello del lago di Garda. [...].

9. August, Mittwoch: Es ging von Pisa aus weiter nach Cascina, danach nach Pontedera. Nach S. Romano, einer Kirche der Padri [Osservanti Minori, gen.] Zoccolanti, sah man in der Nähe auf der linken Seite Wälder aus Ulmen, Buchen, Kiefern, Kastanien, Tannen und Eichen.

Alli 9 agosto, mercoledì. Da Pisa per Cascina, poi a Pontedera. Dopo S. Romano una chiesa di Padri Zoccolanti, a mano manca, vicino la quale vi sono boschi d'ulmi, faggi, pini, castagni, abeti e quercie.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Bizoni 1942, S. 51–52, 54–58, 60–62, 64–66, 70–71, 79, 100–103, 132–133, 150, 162, 164, 168–169, 183–184, 201–202, 205.

A.33 Federico Borromeo, *Lettere ai familiari* (1587–1601, in Auszügen)

a. Brief an den Bruder, Rom, 29. September 1593:

Ich schreibe nur kurz, um mitzuteilen, dass ich mich in der Villa des Kardinal Altemps befinde, fernab des Lärms von Rom. Ich kam vorgestern Abend an und gedenke morgen wieder abzureisen. Der Zweck dieses Aufenthaltes ist, dem Kardinal einen Besuch abzustatten, aber auch, um ihm einen Gefallen zu tun.

Roma 29 settembre 1593, al fratello.

Io sarò breve in scrivere poi ch'io mi trovo nella Villa del Card. Altemps lontano da romori di Roma: venni qua l'altro hieri da sera, credo domain di tornarmene. Son venuto per sodisfar al Cardinal et per compir [compiacere] seco.

Frascati, 10. Februar 1594, an den Bruder:

Ich befinde mich in der Villa [Rufina] [...]. Ich habe mich zurückgezogen, um mich in diesen vier Tagen ein wenig auszuruhen. Ich werde mich kurzfassen, weil ich in der Abgeschlossenheit bin.

Frascati 10 febbraio 1594, al fratello.

Io poi mi trovo alla villa [...]. Mi sono ritirato per riposare un poco in questi quattro di. Sarò breve per essere in solitudine.

b. Rom, 8. September 1594, an die Mutter:

Weil ich mich so schwach fühle, werde ich mich fernab Roms begeben, 24 Meilen von hier an einen Ort mit reiner Luft. Ich wäre zur Villa gefahren, aber der Gedanke daran, dass Vater jedes Jahr dorthin fährt, ist Grund für meinen Rückzug. [...] Jener Ort, an den ich fahre, ist so wohltuend, dass sowohl der Ort als auch die Luft und das Essen meinem Schwächezustand Abhilfe verschaffen werden.

Roma 8 settembre 1594, alla madre.

Io me ne sto assai fiacco et per questo me ne vò fuori, lontano di Roma 24 miglia ad un luogo di buon'aria. Sarei andato alla Villa, ma il pensiero che ogni anno so che il papa ci vadi è caggione che io me ne ritiri. [...] Questo luogo dove anderò è assai buono et per stanza et per aria et per cibi sì ch'io starì con miglioramento della mia debolezza.

Sutri [Latium], 23. September 1594, an den Bruder:

Die Einsiedelei, in der ich mich befinde, erlaubt es mir, Ihnen in aller Ausführlichkeit zu schreiben, ohne durch die Diskussionen gehindert zu werden [Konflikt mit dem Vater], mit denen ich mich nicht beschäftigen will. Denn die räumliche Entfernung lässt die Dinge oft entweder größer oder unwichtiger erscheinen, sie zeigen sich in einem anderen Licht und man nimmt sie auf andere Weise wahr.

Sutri 23 settembre 1594, al fratello.

L'eremo, dove mi trovo, mi dà comodità di discorere con V. S. al longo, senza essere impedito, né quali discorsi non so se io affronterò, perché la lontananza fa parere spesso le cose maggiori et minori, et di altro colore, et di figura diversa.

Rom, 23. Oktober 1594, an die Mutter:

Danach kehrte ich glücklich nach Sutri zurück. Alle sagen, ich hätte eine gesunde Gesichtsfarbe.

Roma 23 ottobre 1594, alla madre.

Io poi sono tornato da Sutri felicemente, et tutti dicono che sto con ciera ottima.

Camaldoli, 5. August 1595, an die Mutter:

Ich befinde mich schon seit vier Tagen in Camaldoli und bin Gott, unserem Herren, sei Dank gesund und sehr erfrischt [...]. Von der lieblichen Luft werde ich nur dieses sagen, denn die Rosen sprießen und auf den Tischen sind Blumen verstreut.

Camaldoli 5 agosto 1595, alla madre.

Io mi trovo a Camaldoli già sono 4 giorni, sano per gratia di Dio Nostro Signore, et con tanto fresco [...]. Dell'amenità dell'aria gli dirò questo solo, che qua adesso vengono le rose, et nelle tavole vi sono sparsi fiori et primi.

c. Rom, 21. Juni 1597, an die Mutter:

Mein Leiden [Beinverletzung] ist immer noch dasselbe wie zuvor und hindert mich nicht daran, mich zu bewegen. Deshalb werde ich mich auskurieren [*purgarmi*], wozu mir auch die Ärzte raten. Dafür werde ich mich in ein Kloster fernab des Lärms zurückziehen.

Roma 21 giugno 1597, alla madre.

Il mio male non è di rilievo; è quello stesso di prima et non mi impedisce il camminare. Crederò di purgarmi per questo, et a ciò mi consigliano i medici; et per far questo mi ritirerò a qualche monasterio [...] per esser lontano da strepiti.

Ferrara, 1. Juni 1598, an den Bruder:

Noch habe ich etwas Augenleiden, obwohl mir die heilende ‚Reinigung‘ [*la purga*] geholfen hat.

Ferrara, 22. Juni 1598, an den Bruder:

Meine Augen sind noch immer nicht ganz geheilt, weshalb ich Ihnen nicht persönlich schreiben kann. Abgesehen davon geht es mir wie gewohnt. Ich gedenke mich an Sankt Peter [29. Juni] fernab in einen Ort zurückzuziehen, um zu versuchen, mich vollständig von diesem Leiden zu befreien.

Ferrara 1 giugno 1598, al fratello.

Mi resta ancora un poco di male a gli occhi, non ostante che la purga ch'io ho fatto, mi habbi giovato assai.

Ferrara 22 giugno 1598, al fratello.

I miei occhi ancora non sono del tutto rissanati, onde non le scrivo di mia mano. Nel resto sto al mio solito, et fatto Santo Pietro penso di ritirarmi fuori in qualche loco, per procurare di liberarmi a fatto da questo impedimento.

Barbiano [bei Parma?], 23. September 1598, an die Mutter:

[...] [I]ch ging in eine Villa in der Nähe von Bologna, nur zwei Meilen davon entfernt, in dem die reinste Luft ist und wovon ich mir erhoffe, baldig für eine Weile zu Kräften zu kommen und zu genesen.

Barbiano 23 settembre 1598, alla madre.

[...] [M]e ne sono venuto qui ad una villa vicina a Bologna due miglia dove è un'aria purgatissima e dove spero in breve di haver buonissimo stato di forze e di sanità per un pezzo [...].

d. Rom, 23. Januar 1599, an die Mutter:

Ich gedenke mich auch ein wenig fernab dieses Karnevals zurückzuziehen und die Villa zu genießen und während der Fastenzeit vor Ostern an schönen Tagen ab und zu hinauszugehen. Auf diese Weise werde ich dem Übel der Überflutung [des Tibers] entfliehen.

Roma 23 gennaio 1599, alla madre.

Penso anco di ritirarmi un poco fuori questo Carnevale, et goder la villa et la quadagesima ancora andar alle volte fuori alcuni di migliori. In questa guisa fugiremo il male universale dell'inondatione.

Rom, 6. Februar 1599, an die Mutter:

Ansonsten habe ich mir ein schönes, geräumiges und erschwingliches Haus in einer Lage genommen, den die Überflutung noch nicht erreicht hat und welcher von frischer Luft umgeben ist [...].

Roma 6 febbraio 1599, alla madre.

Nel resto io ho preso una casa in sito dove non è arrivato il fiume et buonissima aria, bella, capace et a prezzo ragionevole [...].

Rom, 26. Mai 1599, an die Mutter:

Heute war ich in einem Garten fast außerhalb Roms, ganz abgeschieden, nahezu eine Einsiedelei. Dies will ich im jetzigen Monat und in den darauffolgenden häufiger tun, weil man so unausweichlichen Verpflichtungen nachgehen und gleichzeitig das Gemüt erheitern kann.

Roma 26 maggio 1599, alla madre.

Io hoggi me ne son stato ad un giardino, quasi fuor di Roma, solitario et mezzo heremita. Questo io lo voglio fare spesso, fra il mese presente, et anco nei seguenti, perché così si attende a qualche cosa necessaria da farsi et anco si ralegra l'animo.

Carbognano, 28. Juli 1600, an die Mutter:

Währenddessen [Erholung von Zahnschmerzen] verbringe ich meine Zeit in dieser kleinen Villa teils mit Lesen und teils mit Verhandlungen, genieße aber auch die Luft und den Blick auf die Bäume, das Ackerland [*campagna*] und die Berge. Ich Sorge dafür, dass diese

Zurückgezogenheit mir dabei helfen wird, in Ruhe über das jenseitige Leben, welches das wahre Leben darstellt, nachzudenken und es zu verstehen [...].

Carbognano 28 luglio 1600, alla madre.

Fratanto attendo in questa villetta a passar l'hore parte legendo, parte negociando, parte godendo dell'arie et della vista degli alberi et della campagna et dei monti. Procuo che questa solitudine mi aiuti a intender et considerare più quietamente le cose di quell'altra vita che è la vera vita [...].

e. Rom, 21. April 1601, an den Bruder:

In drei Tagen werde ich mich nach Monte Cavallo (Macerata) zurückziehen, um mich ein wenig auszukurieren, wozu mir auch die Ärzte geraten haben. Denn meine Backe [Zahnschmerzen] bereitet mir noch immer Unannehmlichkeiten.

Roma 21 aprile 1601, al fratello.

Io fra tre giorni mi ritirerò a Monte Cavallo (Macerata), a far un poco di purga, conforme al consiglio che mi danno i medici, poi che questa mia guancia non resta tuttavia di darmi qualche molestia.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Borromeo 1971–1978, Bd. 1, S. 238, 254, 271, 275, 291, 289–290, 303, 305, 308–311, Bd. 2, S. 7, 90–91.

A.34 Federico Borromeo, *I tre libri delle laudi divine* (Mailand 1632)

a. Über die Pflanzen.

In diesen sanften, gütigen und jugendlichen [Frühlings-]Tagen erneuern Erde und Bäume ihr Haar, ihr Aussehen ist ganz mit einer duftenden Malerei und mit Farben bemalt [...]. [D]ie Natur scheint mit größerem Aufwand als bei den Tieren versucht zu haben die Qualitäten, Instinkte, Bräuche und Werte der Pflanzen zu verbergen. [...] Aber wenn die Tugend der Pflanzen es schafft, uns die große göttliche Weisheit, göttliche Herkunft und große Vielfalt, Fülle sowie Üppigkeit zu zeigen, dann können sie uns auch die Großzügigkeit dieses barmherzigen und herrlichen Gottes vor Augen führen. Wie vielfältig sind doch die Baumarten, die Früchtesorten, die Blumen und die Saat. Wie vielfältig sind die Gräser, Äste und Sprossen.

Delle piante.

In queste giornate placide, e benigne, e giovenili, la terra, e gli alberi rifanno le loro chiome; ed il volto di essa è tutto dipinto di odorifere dipinture, e di profumati colori [...]. [L]a Natura pare haver voluto con maggiore studio nascondere le qualità, e gl'instinti, ed i costumi, ed i pregi delle piante, che degli animali. [...] Ma se la virtù delle piante hà potuto per alcun modo farci conoscere la gran sapienza, e l'esquisita provvidenza divina, sicuramente la loro copia, e l'abbondanza, e la somma varietà potranno darci a vedere la liberalità, ed il generoso cuore di questo sì magnanimo, e sì splendido Donatore. Quanto diverse sono le maniere degli alberi, e de' frutti, e de' fiori, e delle sementi? Quanto varie sono l'erbe, ed i virgulti, ed i rami, ed i germogli?

Über die Blumen, Blätter und Düfte.

[...] All diese Dinge haben uns die Güte der liebevollen, gottgeschaffenen Natur vor Augen geführt. [...] Sie sind nicht nur die Vorboten der schönsten Jahreszeit [des Frühlings] sondern kündigen auch die Fruchtbarkeit der Bäume an. [...] Kein Maler ist imstande, ihre Schönheit vollkommen darzustellen. [...] Sie selbst stellen sich dar, sie sind lebendige Bilder [*vive dipinture*] ihrer selbst: Dennoch sind sie aufgrund ihrer instabilen und kurzen Lebensdauer sterbliche Bilder. [...] Ihr Grün ist auf vielfältige Weise gemalt: Es scheint, als hätte jede Blattart ihren eigenen Farbton und jeweils ein Malpinsel für die Farbgebung all der Blätter einer Baumart gedient [...]. Diese immense Fülle der natürlichen Düfte könnte die Gefühle eines jeglichen Wesens ohne Sinne erwecken: Von solch süßer und lieblicher Freude sind die Wälder, Täler, Berge [und] Felder erfüllt [...]. Von einem solch herrschaftlichen und königlichen Genuss sind die Bauernhäuser und mehr noch die geschmückten Paläste umgeben.

De' fiori, delle foglie, e degli odori.

[...] Hor queste cose tutte hanno preso a dimostrarci, ed a farci assai aperto conoscere la benigna ed amorevole natura Divina. [...] Essi non solamente sono i primi messaggieri della più lieta stagione dell'anno, ma sono etiandio annuntiatori della fertilità degli alberi. [...] Le loro bellezze non hanno dipintore, che le ritragga pienamente; [...] Essi medesimi, se stessi rappresentando, sono di se medesimi vive dipinture: ma tuttavia sono ad hor' ad hora morienti immagini, per la loro instabile, e brevissima

vita. [...] Ma queste loro verdure sono ancor'elle variamente dipinte: e pare, che ogni maniera di frondi habbia il suo appropriato colore; e che a ciascuna di esse destinato sia un singolar pennello per colorir tutte quante le foglie di quella spetie [...]. E ben potrebbe l'immensa copia di questi naturali profumi muovere e destare i sentimenti di qualunque insensata creatura: conciossiecoshè di sì fatti dolci ed ameni piaceri piene ne sono le selve, le valli, i monti, i campi [...]. Di questi signorili, e Reali piaceri ne abbandonano le pastorali case, ed assai più, che gli ornati palagi.

b. Über die Gewässer.

[...] Ähnlich [der Größe Gottes] kommt auch dem Meer diese große Ehre und dieses Privileg zu; es ist eine Vereinigung aller anderen Geschöpfe, eine andere Welt: Aufgrund seiner blauen Farbigkeit und seiner runden Form bildet es gleichzeitig den Himmel ab. Und in diesem wiederum sieht man, wie in einem glänzenden Spiegel, die Sterne und anderen Gestirne abgebildet [*effigiate*]. Im Meer zeichnen sich die Berge, Täler, Flüsse, Quellen und die ganze Vielfalt der Bäume und der Tiere ab. Man könnte deshalb vernünftigerweise meinen, die Welt hätte sich drei Mal selbst nachgeahmt, indem dieselben Dinge sich in den Himmels-, Meeres- und Erdsphären [vgl. Dreifaltigkeit] wiederholen [...]. [D]as Meer ähnelt auf verschiedene Art und Weise Gott selbst und gleicht deshalb einem Simulacrum, welches die immense göttliche Existenz darstellt. [...] Deshalb soll das Meer wie ein, wenn auch unvollendetes, Simulacrum sowie Abbild [*ritratto*] jener unendlichen Existenz geachtet werden.

Delle acque.

[...] Similmente [come la grandezza di Dio] alla grandezza del mare si appartiene questo sì esquisito honore, e privilegio; cioè, che esso sia un compendio, ed un ristretto di tutte le altre creature, ed un altro Mondo: imperocchè col colore ceruleo, e con la ritondità della sua forma rappresenta il Cielo; ed in esso, come in lucido specchio, effigiate si veggono le stelle, e gli altri luminari. Nel mare vi sono i monti, le valli, i fiumi, i fonti, e tutte le varietà degli alberi, e degli animali; intanto, che noi potremo ragionevolmente estimare, che il Mondo habbia voluto se stesso tre volte imitare, reiterando pure le medesime cose nelle celesti regioni, nelle marine, e nelle terrene [...]. [I]l mare in diversissime maniere, ed in variate guise si rassomiglia a Dio, ed è come un simulacro rappresentante a

noi quell'immenso essere divino. [...] Laonde a gran ragione è da stimarsi [il mare] come alcun simulacro, ed alcun ritratto, benchè assai imperfetto, di quell'Essere infinito.

c. Über die Flüsse, Seen, Quellen und die Ehre des Meeres.

[...] Jene sind die Venen, durch die das Blut [Wasser] durch den gesamten Körper der Erde fließt und sich verteilt [...]. Jene [Gewässer] bedeuten Wonne und Fröhlichkeit, da ihre Überfülle den traurigen und betäubten Geist mit Fröhlichkeit und Hoffnung erfüllen [...]. Die Perlen bereiten dem Meereswasser höchste Ehre [...]. Diese hat Gott geschaffen, der größte aller Künstler [vgl. *deus artifex*], um seine Werke vortrefflich zu verschönern und um sie so zu schmücken, dass in jedem Teil seine Schönheit, sein Reichtum und seine Ehre erstrahlen [...]. Aber auch auf dem dunklen Meeresboden haben die Meeresgründe ihre ganz eigene Ehre und bilden eigene Schätze. Jene Gründe, die üppigen Werkstätten mit einer unglaublichen Fülle und Vielfalt noch nicht gesehener Formen gleichkommen, bieten sich stets den Händen sowie einem jeden vorübergehenden Wanderer dar. Doch wie wertvoll sind diese Meeressausscheidungen aufgrund ihrer geistreichen und kunstfertigen großen Meisterin Natur einzuschätzen? [...] Wer malte und lackierte nur aus tausend Farben die Meeresschnecken, die von den verlassen Meeresgründen an die Meeresufer gespült werden? Wer schmückte sie mit einer so subtilen Feinarbeit?

De Fiumi, de' laghi, de' fonti, e degli honori del mare.

[...] Essi sono le vene, per via delle quali il sangue per tutto il corpo della terra discorre, e si comparte [...]. Essi [le acque] sono significatori del gaudio, e della letitia; poichè la loro abbondanza riempie di allegrezza, e di speranze le triste ed afflitte menti [...]. Recano le perle grandissimo honore alle acque del mare [...]. Ciò fece Iddio sommo artefice per maggiormente abbellire le opere sue, e per renderle sì fattamente adorne, che in ogni parte risplendessero le sue bellezze, e le ricchezze, e gli honori [...]. Ma oltre agli oscuri fondi del mare, hanno i liti ancor' essi i propri loro honori, ed i loro tesori. Questi liti, quasi botteghe abbondantissime d'una incredibile copia e varietà di non più vedute forme, e d'infiniti ammirabili lavori, sono continuamente aperti alle mani, non che à voleri di qualunque miserello viandante. Ma quanto pretiosi sono da stimarsi questi purgamenti, e per così dire, questi escrementi del mare, sì per l'ingegno, e

sì per l'artificio della gran maestra Natura? [...] Sopra le sponde del mare, nel giro degli abbandonati liti, chi dipinse, e chi smaltò di mille colori le conche marine? Chi le adornò con sì fini e sì sottili lavori [...].

Über die Erde.

[...] Die bloße [göttliche] Stimme, das bloße Wort, das [die Erde] entwarf, machte sie fruchtbar, erzeugte reichlich schöne Früchte und kleidete die Berge, Hügel, Wälder und Felder ein. Es verbreitete überall Heiterkeit und Vergnügen und malte auf jeden Ort eine Vielfalt an Dingen, die so schön anzusehen sind [...].

Della terra

[...] Quella sola voce [divina], e quella sola parola, con la quale [la terra] imposto le fù, che per lo innanzi fosse fertile e fruttuosa, rendendo buoni e copiosi frutti, vestì i monti, ed i colli, e le selve, ed i campi; e sparse per tutto la letitia, ed il piacere; e dipinse in ciascuna parte la varietà delle cose, che sono sì belle a vedersi [...].

d. Über die Berge, Täler, Inseln und das Festland.

[...] Nun wird man sehen und verstehen, wie groß die Kunst und die Virtuosität dieses hoheitlichen Künstlers sind, welcher jene gegensätzlichen Qualitäten mit so fabelhaften Proportionen zu vereinen wusste. Und wenn man ein Beispiel oder einen Vergleich dieser großen göttlichen Weisheit nennen möchte, kommt uns sofort der Vergleich mit dem menschlichen Antlitz in den Sinn, in denen die Berge, Täler und verschiedenen Ähnlichkeiten abgebildet erscheinen [...]; Oh, Berge, Hügel, Täler, eure Schönheit und Anmut stellt die Güte und Großzügigkeit Gottes dar. Eure dichten, frischen und blattreichen Schatten, Eure angenehm plätschernden, vollen Bäche und Eure abgelegene Ausflucht und stille Erholung, Euer schönes Grün, Eure ersten Wildblumen erinnern uns nur zu gut an jene höchste, göttliche Freude.

e. Über die Tiere.

Die Felder, Wälder, Täler, Berge, Gewässer, Luft und der Himmel sollen wieder in Eure Erinnerung gerufen werden, ihr Freunde und Frommen der göttlichen Lobgesänge [*delle laudi divine*]. All diese Dinge werden nun wieder im Theater Eurer Seele eingeführt [vgl. *teatro del mondo*-Thematik], aber auf andere Art und Weise und mit anderen Formen und anderem Aussehen: Hier geht es um die Natur der Tiere; [...] Er [Gregorius Nazianzenus] hat damit Recht, dass das

[Ab-]Bild des Menschen vollkommener ist als das der wilden Tiere, genauso wie auch die Bilder und Simulacra von göttlichen Dingen viel ansehnlicher sind als jene, die niedere und weltliche Dinge darstellen. Denn wie wir wissen, entstanden die Tiere erst aufgrund des Menschen [...]. Weil jene Kunst, die von der Natur ausging, auch auf die kleinsten Dinge zutrifft, ist sie höchst bewundernswert [...]. [J]enen Lebewesen, die fast keinen Körper, Geist und Seele besitzen [...].

De' monti, delle valli, delle isole, e del centro.

[...] Veggasi hora, e ben s'intenda, quanto grande sia l'arte e la maestria di quel sovrano Artefice, il quale hà saputo accordar' insieme queste contrarie qualità con sì maravigliosa proportione. E se di questa somma sapienza divina prender ne vorremmo alcun' esemplare, o paragone, esso ci verrà prontissimo nella memoria, solamente chè si riguardino i volti humani, ne' quali appariscono pur' effigiati e monti, e valli, e diverse grandissime difugguaglianze [...]; O monti, o colli, o valli, che con la vostra grandezza, e vaghezza, venite a noi rappresentando la bontà, e la liberalità divina, ed i suoi ampissimi e continui doni. Le vostre folte, e fresche, e frinzute ombre, e gocciolanti per la piacevole copia de' ruscelletti; ed i vostri solinghi ricetti, e taciti riposi; ed il bel verde, ed i primi fiori non coltivati, ci fanno troppo ben raccordare di quella suprema piacevolezza divina.

Degli animali.

I campi, i boschi, le valli, i monti, le acque, l'aere, ed il Cielo, si hanno di nuovo a rivocare alle vostre menti, o amici, e divoti delle laudi divine. Tutte queste cose s'introdurranno un'altra volta nel teatro del vostro animo, ma con dissimili maniere, e forme, ed habito, e con apparecchio assai diverso: conciossicosachè qui si prenderà a parlare della natura degli animali; [...] Egli [Gregorio Nazianzeno] è vero, che le immagini degli huomini sono assai più eccellenti, che non sono quelle degli animali bruti; sì come ancora molto più ragguardevoli sono le immagini ed i simulacri rappresentanti a noi i divini obbietti, che quelli i quali ci fanno discernere queste cose basse, e terrene: con tutto ciò gli animali, come sappiamo, furono prodotti per cagione dell'huomo [...]. È perche quell'arte, la quale fù adoperata dalla Natura etiandio nelle cose minutissime, era sommente ammirabile [...]. [Q]ue' viventi, che non hanno quasi corpo, ne spirito, ne anima [...].

f. Über die Farben.

[...] [W]eil eine nahezu unbegrenzte Vielfalt an Farben besteht [...]. [S]ie verändern sich bei der Betrachtung je nachdem, ob man die farbige Sache von weitem oder von nahem, in diesem oder jenem Material, mit mehr oder weniger Lichteinfall sieht [...]. Außerdem ändert das Licht sein Aussehen auf verschiedene Weisen, denn im Feuer, im Blitz, im Mond, in den Sternen, in der Sonne, entweder bei Aufgängen im Osten oder bei Untergängen im Westen, ändert es immer sein Aussehen [...].

[...] Auf der Erde strahlt die Farbvielfalt ungemein im Tierfell und den Tierfedern. Wer schmückte und wer malte jene federleichten Daunen?

[...] All diese Schönheit gebiert Genuss und Heiterkeit [...], welche zur Fröhlichkeit und zum Feiern einlädt, während man darüber nachsinnt, welchen Quellen jene Flüsse entsprungen und aus welcher Region oder welchem Land diese feinen Werke entnommen sind. In unserer sichtbaren Welt gibt es sodann keinen Bereich, der den Reichtum und die Fülle einer so besonderen Anmut und Heiterkeit aufweist, wie beim Anblick des Himmels. Dieser färbt sich an einem Punkt in tausend Farben, die besonders schön und anmutig sowie überirdisch reizend anzusehen sind [...]. Während dieser Bogen am Himmel auftaucht, scheint die Natur einen Triumphbogen erzeugen und eine anmutige Ausschmückung zusammenstellen zu wollen, in der wunderschöne Dinge und unterschiedliche Darstellungen zu sehen sind, welche mit einer präzisen Kunstfertigkeit geordnet und gemacht sind: Und zuletzt wird alles vollendet und hört mit einer feierlichen und pompösen Farbenschau auf [...]. In der Darstellung dieser Farben spiegelt sich hervorragend die Kunst Gottes, jenes hoheitlichen Malers: Mittels des Regenbogens und seinen einzigartigen Farben präsentiert Er uns die sichtbare Naturschöpfung. Das Himmelblau führt uns das Meer und die Gewässer vor Augen, das reine Weiß die Luft, das Grün die Wiesen und die Erde, das Rot Feuer und Flammen. [...] Oh, hohe Weisheit, wie habt Ihr in nur so kurzer Zeit ein so großes und großartiges Werk geschaffen? [...] Diese himmlischen Schönheiten sind es, die so verteilt in der Luft liegen und wie in einem Meer schweifen sie überall umher [*vanno vagando*] [...].

Das Betrachten [*contemplando*] und Preisen dieser unendlichen göttlichen Güte [...] heitert zugleich den Geist und die Luft auf. Die Felder und Wiesen werden nun von kurz zuvor gesprossenen Blumen und Gräsern geschmückt, bereichert und inmitten der von Tau bedeckten Gräser bekrönt: Die wiegenden und sanften Bewegungen der Baumzweige erwecken den Anschein, zum Reigentanz einzuladen.

De' colori.

[...] [I]mperocchè si ritrova pressochè una infinita varietà di colori [...] si cambiano e si mutano, intanto, che vedendosi la cosa colorata da lungi, o da presso, in una materia, ovvero in un'altra, con maggior luce, o con minore [...]. Più oltre ancora io dico, che etandio la luce cambia in variati modi il suo sembiante; poichè nel fuoco, nel folgore, nella luna, nelle stelle, nel Sole, o spunti in oriente, o tramonti in occidente ella muta sempre il suo aspetto.

[...] Alla terra succedono le pelli degli animali, e le penne degli uccelli, nelle quali la varietà de' colori singularmente risplende. Chi adornò, e chi dipinse quelle leggerissime piume?

[...] E queste bellezze tutte [...] partoriscono il diletto, e la giocondità [...] che c'invitano ad allegarci, ed a festeggiare, mentre si considera, da quali fonti sieno scaturiti questi rivi, ed in qual regione o paese, tolti si siano così fini lavori. Non c'è poi parte alcuna del Mondo nostro visibile, nella quale apparisca tanta dovizia e tanta copia di sì esquisite vaghezze, e giocondità, quanta ne apparisce nel sembiante nell'aspetto del Cielo. Questo in un punto si tigne di mille colori, e per lo più belli e vaghi, e sopra modo gratiosi a vedersi [...]. Mentre esso arco apparisce nel Cielo, pare, che la Natura fabbricar voglia un'arco trionfale, e componere un vaghissimo apparecchiamento, nel qual sieno per vedersi bellissimi obbietti, e diverse rappresentazioni, con finissima arte ordinate e fatte: ed ultimamente il tutto si compie, e si termina, facendosi una solenne e pomposa mostra di più colori [...]. Nella rappresentazione de' quali colori si conosce tuttavia ottimamente l'arte di quel sovrano dipintore Iddio: conciossicosachè l'arco celeste, mediante que'soli suoi colori, rappresenta a noi tutta la natura visibile, e creata. Il ceruleo ci pone avanti agli occhi il mare, e le acque; il candido, l'aere; il verde, e l'herboso, la terra, il vermiglio, le fiamme, ed i fuochi. [...] O alta Sapienza [...] [p]er così breve spatio adunque una tanta, e sì grande opera? [...] Sono poi le celestiali

bellezze mo[1]to diffuse etiandio per l'aere; ed in esso, come in un mare, elle vanno vagando e spatiando per tutto [...].

Certamente, in contemplando, e lodando insieme quella inenarrabile Bontà divina [...] e rasserenano non meno l'animo, che l'aere. I campi, ed i prati sono allhora d'ogni intorno vestiti di fiori nati poco avanti; e da essi vengono arricchiti, e coronati nel mezzo delle ruggiadose herbe: ed i rami degli alberi pur' allhora con vicendevoli, e dolci movimenti fanno vista d'ivitarsi a carolare.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Borromeo 1632, 2. Buch, Kap. XIII, S. 149–158, Kap. XIV, S. 159–163, Kap. VII, S. 93–101, Kap. VIII, S. 102–109, Kap. IX, S. 109–117, hier S. 117, Kap. X–XI, S. 126–140, Kap. IV, S. 63–72.

A.35 Louis Richeôme, *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres* (Lyon 1611)

Spirituelle Überlegungen zur Verehrung Gottes anhand der Pflanzen.

Aber um Ihn in der Gegenwart und in der Vergangenheit zu sehen, verweile ein wenig hier und richte den ersten Grad der Bewunderung auf die kleinen Dinge als Vorbereitung für die großen. Erhebe die Augen Deines Geistes mit denen Deines Körpers, nicht nur in Richtung der Gräser, sondern auch nach innen und frage Dich: Wer hat diese Arten geschaffen und die Gräser in ihrer Vielfalt? Diese Unterschiede und Fülle in jenen Wesen? Ist es nicht der Schöpfer, dessen Schätze unerschöpflich sind? Und warum hat Er sie erschaffen? Ist es nicht so, dass der Mensch, dem Gott das Recht an der Welt überließ und der so daraus Nutzen und Vergnügen zieht, seinen Verstand und sein Herz in Richtung seines Schöpfers erhebt, um ihn zu bewundern, ihm zu danken, zu dienen und ihn zu lieben und zu preisen? Dies ist der spirituelle Ertrag, den man aus der sichtbaren Welt ziehen soll, wie es das Christentum einen jeden lehrt. Wenn Du also die Augen Deiner Seele für eine besonnene Meditation über die Schönheit der Gräser einsetzt, wenn Du aufmerksam ihr Blattwerk, ihr Grün, ihre Form, ihre Buntheit betrachtest [...], würdest Du nicht zu Dir selbst sagen, dass es sich um einen allmächtigen Gott handelt, der all diese Wunderwerke alleine durch das Wort für Dich erschaffen hat, und würde Dich diese Allmacht nicht dazu bringen, das zu glauben? [...] Schöpfung Gottes,

preist alle zusammen den Herrn, lobt ihn und verherrlicht ihn bis in alle Ewigkeit, alle ohne Ausnahme, Engel, Menschen, Himmel, Sterne, Flüsse, Tiere, Bäume, Winde und Gewitter, und all das, was aus den Geheimnissen der allumfassenden Natur entspringt.

Consideration spirituelle pour admirer Dieu au sujet des plantes.

Mais pour le voir à present en passant, arrêtez-vous un peu icy, et posez le premier degré d'admiration sur ces choses petites vous préparez aux grandes; elevez les yeux de vos esprits avec ceux du corps, non seulement sur les herbes, ains aussi sur vous mesmes, et demandez à vous mesmes, Qui a mis ces genres, et multiplicitez d'herbes? Ces differences et ces varietez en ces creatures? N'est-ce pas le Createur, dont les thresors sont inespuisables? Et pourquoy les a-il mises? N'est-ce pas affin que l'homme, à qui il en a donné l'usufruit, en tire profit, et plaisir; elleve son entendement et son cœur à son bienfactuer, pour l'en admirer, luy en rendre graces, l'aimer, servir, et louër? C'est le gain spirituel, que vous devez fere de ces choses visibles, comme Chrestiens bien aprins en la Philosophie Chrestienne. Si dont vous fichez les yeux de vostre esprit par une sage meditation, sur la beauté de ces herbes; si vous contemplez attentivement leurs fueillages, leur verdure, leur façon, leur bigarrure [...], ne dictes-vous pas en vous mesmes, que c'est un Dieu tout puissant, qui a faict pourvous toutes ces merveilles par sa seule parole, et qu'en consideration de cette puissance, il vous le faut craindre? [...] Œuvres du Seigneur benissez toutes ensemble le Seigneur, louëzle, et l'exaltez eternellement; toutes sans exception, Anges, et hommes, cieux, astres, fleuves, bestes, arbres, vents, et tempestes, et tout ce, qui sort des thresors de la Nature universelle.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Richeôme 1611, S. 479–480.

A.36 Paolo Giovio, *Raphaelis Urbinatis Vita* (1527, publ. Modena 1781)

Der anmutige Stil des Dosso [Dossi] von Ferrara wird sowohl in jenen Werken sehr geschätzt, die zu seinem eigentlichen künstlerischen Œuvre gehören, als auch insbesondere in jenen Werken, die man als Parerga bezeichnet. Denn wenn er sich zum Vergnügen dem angenehmen Zeitvertreib des Malens hingab, pflegte er zackige Felsen, grüne Haine, die festen Ufer vorübereilender Flüsse sowie das muntere Treiben auf dem Lande, die schwere und doch fröhliche Arbeit der Bau-

ern, ebenso weite Ausblicke über Land und Meer, Flotten und Leute beim Jagen und Vogelstellen darzustellen, und dieses ganze Genre [*id genus*], das unsere Augen so sehr ergötzt, malte er in einem üppigen, bunten Stil.

Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in iustis operibus, tum maxime in illis, quae parerga vocantur. Amoena namque picturae diverticula voluptuario labore consecratus, praeruptas cautes, vivientia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agricolorum laetos fervidosque labores, praeterea longissimos terrarum marisque prospectus, classes, aucupia, venationes et cuncta id genus spectatu oculis iucunda, luxurianti ac festiva manu exprimere consuevit.

D.: Gombrich 1985, S. 148.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 1, S. 18, mit ital. Übersetzung; die Passage im Original auch abgedruckt bei Gombrich 1953, S. 346.

A.37 Francisco de Holanda, *Diálogo da pintura em a cidade de Roma* (Lissabon 1548–1549)

Wo aber ist ein Verstand so stumpfsinnig, dass er nicht begriffe, dass ein Menschenfuß edler ist als ein Schuh? Und die menschliche Haut schöner als ein Lammfell, mit dem man jene etwa bekleidet? Einer der dementsprechend nicht den Wert und die Rangordnung der Dinge herausfände?

Womit ich freilich nicht sagen will, weil eine Katze oder ein Wolf etwas Niederes sei, darum habe der, welcher sie verständnisvoll malt, ein geringeres Verdienst als der, welcher Pferd oder Löwe zum Gegenstande wählt: Vielmehr kann man, wie ich bereits gesagt habe, in der einfachen Zeichnung eines Fisches gerade so viel Kunst und Verstand zeigen, wie an der menschlichen Gestalt oder sogar an der ganzen Erde mit all ihren Städten.

Dennoch muss man einen Unterschied oder eine Rangordnung [*grado*] machen, je nach der Arbeit und dem Studium, welches die eine Sache mehr als die andere erfordert. Das sollten sich einige Unverständige merken, die da behaupten, gewisse Künstler verständen sehr gut, Gesichter zu malen, alles Übrige aber nicht in hervorragender Weise. Andere versichern, in Flandern male man Gewänder und Bäume in vorzüglicher Güte; wieder andere sind der Ansicht, in Italien leiste

man Hervorragendes im Nackten, in der Anordnung und in den Proportionen der Figuren. Und noch mehr ähnliche Meinungen kann man zu hören bekommen. Ich jedoch denke, dass, wer überhaupt gut zu zeichnen weiß und einen Fuß, eine Hand oder einen Hals mit Meisterschaft darstellt, alles Geschaffene zu malen vermag. Hinwiederum wird es Maler geben, die alle Dinge auf Erden in so ungenügender Weise und so ausdruckslos malen, dass es besser wäre, sie ließen ganz und gar davon ab.

E qual é o barbaro juizo que não alcança ser mais nobre o pé do homem que não o çapato? A sua pelle, que não a das ovelhas de que lhe fazem o vestido? E que d'aqui não vem achando o merecimento e o grao a cada cousa?

Porém não digo já que porque um gato ou um lobo seja vil, não tenha tanto merecimento o que os pintar discretamente como o que pinta um cavallo, ou o corpo do lião; que até (como acima digo) num simples talho d'um peixe stá o mesmo primor e a mesma descrição de compostura que tem a forma do homem, e quero dizer mesmo de todo o mundo com todas suas cidades.

Mas ha-se de ir dando o seu grao, segundo o trabalho e estudo que uma cousa mais pede que a outra, e de ensinar a alguns inorantes, que dixeram que alguns pintores pintavam bem rostos, mas que não pintavam o mais que preste. Outros dixeram que em Frandes pintavam roupas e arvo-redos por stremo; e alguns afirmavam que todavia em Italia fazem melhor os desnudos e as simetrias ou medidas. E d'estas dizem outras cousas. Mas o meu parecer é que quem souber bem desenhar e sómente fazer um pé, ou uma mão, ou um pescoço, pintará todas as cousas criadas no mundo; e pintor haverá que pinta quantas cousas ha no mundo tão imperfeitamente e tão sem nome que seria melhor não fazê-lo.

D.: Holanda 1899, S. 117, 119.

O.: Holanda 1899, S. 116, 118.

A.38 Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (Venedig 1557)

Die gesamte Malerei ist meiner Ansicht nach in drei Teile unterteilt: Erfindung, Zeichnung und Kolorit. Die Erfindung ist die Fabel oder die Geschichte, die der Maler selbst auswählt oder die ihm von ande-

ren als Vorlage zum Ausführen vorgegeben wird. Die Zeichnung ist die Form, durch die diese dargestellt wird. Das Kolorit meint die Farben, mit denen auch die Natur (denn so kann man es nennen) die verschiedenen belebten und unbelebten Dinge malt: lebende, wie es die Menschen und die wilden Tiere sind, die unbelebten, wie es die Steine, das Gras, die Pflanzen und Ähnliches sind, auch wenn diese in ihrer Art ebenfalls belebt sind, da sie jenes Leben [oder Seele] besitzen, das als vegetativ bezeichnet wird, welches sie immer fortleben lässt und erhält. Aber ich spreche als Maler und nicht als Philosoph.

Tutta la somma della pittura, a mio giudicio, è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito. La invenzione è la favola o istoria, che l' pittore si elegge da lui stesso o gli è posta inanzi da altri per material di quello che ha da operare. Il disegno è la forma con che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate et inanimate: animate, come sono gli uomini e gli animali bruti; inanimate, come i sassi, l'erbe, le piante e cose tali, benché queste ancora siano nella spezie loro animate, essendo elleno partecipi di quell' anima che è detta vegetativa, la quale le perpetua e mantiene. Ma ragionerò da pittore e non da filosofo.

D.: Rhein 2008, S. 264.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 1, S. 792.

A.39 Vincenzo Danti, *Trattato delle perfette proporzioni* (Florenz 1567)

Die Proportion betrifft alle unbeseelten Körper:

Folglich kann alles, was einen sichtbaren Körper besitzt, nachgeahmt oder abgebildet werden. Dabei unterscheiden wir drei Teile: [I] Der erste besteht aus Körpern, die in der Ansammlung der Himmel zusammen mit zwei Elementen [Erde und Wasser] erscheinen; [II] die zweite Gruppe besteht aus Körpern, welche die Natur aus den vier grundlegenden Körpersäften bildet; [III] die dritte Gruppe besteht aus Körpern, welche von der Kunst aus den natürlichen Körpern generiert werden. Aus diesen drei Arten von Körpern bestehen alle geordneten sowie ungeordneten Proportionen. [...] Die zweiten [II], naturgegebenen Körper können wie gesagt eine geordnete Proportion besitzen, manchmal auch eine ungeordnete [...].

Che la proporzione può trovarsi in tutti i corpi inanimate.

Adunque, tutte le cose che vedremo avere corpo visibile, diremo che si possono imitare o vero ritrarre. E queste divideremo in tre parti: le prime saranno i corpi che nell'aggregato de' cieli appariscono insieme con due degli elementi [la terra e l'acqua⁴]; secondi saranno i corpi che la natura compone et ha composti de' quattro umori elementari; e le terze i corpi che de' corpi naturali l'arte transfigure. E in queste tre sorti di corpi consistono tutte le ordinate e di[sor]dinate proporzioni de' composti. [...] I secondi, cioè i corpi che la natura compone o ha composti, possono essere, come s'è detto, con ordine di proporzione, et alcuna volta con disordine [...].

Die sichtbaren, naturgegebenen Körper [II] werden wiederum in zwei Teile unterschieden, das heißt in [1] unbeseelte und [2] beseelte Körper. Die beseelten wiederum sind in drei Teile zu unterscheiden, und zwar in vegetative, wahrnehmungsfähige und denkvermögende.

I corpi visibili, i quali abbiamo detto che la natura compone et ha composti, divideremo in due parti, cioè in corpi inanimate et in corpi animati; e i corpi animati similmente divideremo in tre altre parti, cioè in vegetative, sensitive et intellettivi.

Auf welche Art man in den vegetativen Körpern die perfekte Proportion entdeckt:

Weil wir zu unserem Zweck über die unbeseelten Körper Überlegungen angestellt haben, werden wir nun die beseelten Körper [2] besprechen und diese in drei Teile unterscheiden: in [2a] vegetative, [2b] wahrnehmungsfähige und [2c] denkvermögende. [...] Die vegetativen unterteilen wir wiederum in zwei, und zwar in [i] Bäume und in [ii] Gräser; diese werden als vegetativ bezeichnet, weil sie drei dem Leben zugehörige Fähigkeiten besitzen, und zwar die Erzeugung, das Wachstum und die Nahrungsaufnahme. [...] Zunächst wird es um die Proportion der Gräser gehen, dann um die der Bäume.

Die Gräser sind eine Baumart, aber weniger perfekt gebildet, da die Bäume weniger den ihnen schädlichen Akzidenzien unterliegen, wie etwa Kälte oder Wärme. Die Bäume sind den Gräsern überlegen [...].

Che e in che modo nei corpi vegetative si trovi la perfetta proporzione.

Poi che, quanto faceva bisogno al proposito nostro, si è ragionato de' corpi inanimate, andremo ora discorrendo dintorno a tutti i corpi animati e quelli divideremo in tre parti: cioè in vegetative, sensitive et intellettivi.

[...] Quanto ai vegetative, i quali similmente divideremo in due parti, cioè in alberi et in erbe, diciamo primamamente che sono così detti perché hanno in sé tre potenze che appartengono alla vita, che sono il generare, il crescere et il nutrire. [...] Diremo adunque prima delle proporzioni dell'erbe, e poi di quelle degli alberi.

L'erbe sono specie d'arbori, ma sono di manco perfezzione di composto, perché gli alberi sono meno sottoposti agli accidenti a loro contrarii, che non sono l'erbe, come dire al troppo caldo et al troppo freddo. E però si può dire che gli alberi sieno in supremo grado all'erbe [...].

[...] Wenn man eine jegliche der bereits genannten Sachen nachahmen will, im Speziellen oder im Allgemeinen, muss man die Ursache des Seins dieser Dinge suchen, das heißt in der Gattung [*genere*] der sichtbaren Dinge, die man wie gesagt abbilden oder nachahmen kann. Man kann all diejenigen Sachen abbilden, die in ihrem Sein perfekt scheinen, nachahmen kann man dagegen die Dinge, die aufgrund von Akzidenzien unvollkommen sind.

Auch in wahrnehmungsfähigen Tierkörpern, vegetativen sowie unbeseelten Körpern lässt sich eine Proportion auffinden, aber mit viel größerer Feinheit der Einzelteile.

Es sei aber lange genug über die unbeseelten Körper, die Gräser und Bäume gesprochen; nun soll es um die wahrnehmungsfähigen Tiere [2b] gehen; diese sind zwar nicht kunstvoller als die zuvor genannten, aber generell werden die unbeseelten Körper stets weniger kunstvoll als die beseelten sein, da es eine größere Anstrengung erfordert, Gräser und Bäume nachzuahmen als Steine und andere unbeseelte Körper; und weil es umso mehr Kunstfertigkeit und Geschick erfordert. Aber es sei davor gewarnt, dass darunter nicht nur die Quantität zu verstehen ist, sondern auch die Qualität; denn die Nachahmung von wahrnehmungsfähigen Tieren erfordert einen höheren Schwierigkeitsgrad [*difficultà*] als die von vegetativen Körpern; und die Nachahmung von denkvermögenden Körpern erfordert einen umso höheren Schwierigkeitsgrad im Vergleich zu den vegetativen Körpern. Nicht nur weil diese [wahrnehmungsfähigen oder denkvermögenden Körper] aus mehreren, verschiedenartigen Gliedern bestehen, sondern auch weil diese in Bewegung sind; diese Darstellung mehrerer Teile eines Körpers erhöht die Kunstfertigkeit und Schwierigkeit. Man muss nicht nur die Einzelglieder eines wahrnehmungsfähigen oder denkvermö-

genden Tieres zum Gesamtkörper gekonnt anordnen, sondern auch diesen Teilen je nach Erfordernis Bewegung und Haltung verleihen. Man muss nicht nur wissen, wie die Einzelteile proportional darzustellen sind, beispielsweise eines Pferdes, sondern auch die Darstellung in Bewegung ist gefragt [...]. Dies ist auch bei der Anlage von Ereignisbildern [*storie*] nötig, bestehend aus menschlichen Körpern, Architektursichten [*prospettive di fabbriche*], Landschaftsansichten [*prospettive ... di paesi*] und anderen erforderlichen Elementen. Und diejenigen, die Darstellung oder Nachahmung beherrschen wollen, müssen all diese Unterschiede innerhalb der Zusammensetzung der Einzelteile beherrschen und verstehen.

Che così negli animali sensitive, come nei corpi vegetative et in quelli che sono senz'anima si truova la propozione, ma di molto più artificio, per le più parti che la componano.

Ora, avendo a bastanza e lungamente favellato de' corpi inanimate e dell'erbe e degli alberi, verremo a dire oggimai degli animali sensitive, i quali sono molto più artifiziosi che l'altre cose sopradette non sono; però che sempre saranno di meno artificio i corpi inanimate che gli animati, essendo di molto più fatica imitare l'erbe e gli alberi che imitare le pietre et altri corpi senza anima. Percioché, quanto più ricercherà artificio e maestria. Ma bisogna avvertire che cotali parti non solamente s'intendono circa la quantità, ma anco circa la qualità; onde maggior difficoltà vedremo che ha l'imitazione dell'animale sensitive, che quella de' corpi vegetative, e poi molto più quella dell'intellettivo che quella del sensitive, imperocché, oltre all'essere il loro composto fatto di più parti e tra loro differenti, ha di più il muoversi, il qual movimento di più parti d'un corpo accresce artificio e difficoltà, perché non solamente bisogna ben comporre le parti d'uno animale sensitive o intellettivo, che corrispondano al loro tutto, ma ancora dare a quelle parti movenza et attitudine, secondo che sarà necessario. Perocché non bisogna solamente saper comporre le membra con proporzione, verbigrazia d'un cavallo, ma saperle fare in atto di camminare, [...]; oltre al componimento delle storie de' corpi umani, con prospettive di fabbriche, paesi et altre cose che a cotale storia si richieggiano. E chi cerca di sapere o ritrarre o imitare, bisogna che di tutte queste differenze di composti sia capace e l'intenda.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 1773–1775, 1780–1788.

A.40 Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane (diviso in cinque libri, Bologna 1582)*

a. Aspekte, die in jeder Bildgattung [*genere di immagini*] zu beachten sind.

Zunächst ist da der Autor oder Künstler, danach das Material, aus dem ein Bild geformt wird, sowie das Malinstrument oder das Malmittel, mit dem man ein Bild formt, zudem gibt es das wahre und eigentliche Aussehen [*corpo*] des Bildes sowie des Gegenstandes [*forma*], nach der es benannt wird, und zuletzt gibt es noch den Zweck, zu dem ein Bild hergestellt wurde [...].

Was den Gegenstand [*forma*] betrifft, kann dieser – sobald klar ist, dass das Bild eine bereits bestehende Art [*specie*] der Natur oder der Kunst darstellt – jegliches Erscheinungsbild der für das Auge sichtbaren und auch unsichtbaren Dinge darstellen, wenn man sich diese vorstellen kann. Grund hierfür ist, dass der Gegenstand aus einem inneren Konzept des Künstlers entspringt, die sich nach außen in Form des *disegno* ausdrückt. Aus diesem Grund kann man sagen, dass es sich um das Bild eines Berges, eines Flusses, eines Hauses, eines Königs, eines Heiligen oder einer jeglichen anderen Sache handelt, welche mittels des *disegno* visualisiert wird.

Aspetti da considerare in qualsiasi genere di immagini.

Innanzitutto vi è l'autore o artefice; poi c'è la materia da cui un'immagine è formata; poi vi è lo strumento o il mezzo con cui si dà forma a un'immagine; poi vi è il vero e proprio corpo dell'immagine e la forma che le dà nome e, da ultimo, vi è il fine per il quale un'immagine è stata formata [...].

Quanto alla forma, dal momento che è evidente che l'immagine rappresenta una specie già prodotta dalla natura o dall'arte, essa può avere tutti gli aspetti delle cose visibili all'occhio e anche di quelle invisibili, purché si possano immaginare con la mente, visto che la forma nasce da una concezione interiore dell'autore, che prende forma esterna in un disegno. Per questo si può dire che quella è l'immagine di un monte, di un fiume, di una casa, di un re, di un santo o di qualcos'altro che il disegno dell'autore rappresenta alla vista.

b. Die zwei zentralen Bildtypen: Jene sakralen und jene profanen. Betrachten wir nun, auf welche Arten man den Bildern Form geben kann und welche Unterschiede sich dabei ergeben [...].

Le due principali tipologie di immagini: quelle sacre e quelle profane.
 Consideriamo ora in quanti modi si possa dar forma alle immagini e che differenza vi sia fra di esse [...].

Die sakralen Bilder:

[...] Als achten Punkt versteht man unter ‚sakral‘ genau genommen jedes Gemälde, das etwas Religiöses darstellt und das zu diesem Zwecke entstanden ist. Insofern erwirbt ein solches Bild sofort eine Art der Heiligung, die sowohl durch das sakrale Bildthema als auch durch den Glauben des Künstlers und den Entstehungszweck bedingt ist [...].
 Ausgehend von den eben genannten Erwägungen kann gefolgert werden, dass eine Darstellung bereits eindeutig aufgrund ihres Gegenstandes [*forma*] und des sie umgebenden Mysteriums als sakral gilt [...].

Le immagini sacre.

[...] In ottavo luogo, si dice più estesamente sacro ogni dipinto che raffiguri alcunché di religioso e che sia stato composto a questo scopo, così che, sia per il tema sacro espresso, sia per la fede di chi l'ha raffigurata, sia per il fine cui è stata destinata, l'immagine acquisisce immediatamente una sorta di santificazione [...].

Ma, dalle considerazioni sopra dette, si può ora dire con chiarezza che una cosa si può benissimo dire sacra anche solo per la sua forma e per il mistero che rappresenta [...].

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Paleotti 2002, Kap. III, S. 18–19, Kap. X, S. 41, Kap. XVI, S. 58–60.

c. Wie bereits schlussgefolgert wurde, dürfen in den Kirchenräumen keine profanen Malereien angebracht werden. Es bleibt nun zu sehen, ob diese außerhalb von Kirchen undifferenziert aufgehängt werden dürfen. Da es sich dabei um ein sehr weites Gebiet [*materia*] handelt, werden wir sie [die Malerei] für das vereinfachte Verständnis in zwei zentrale Teile unterscheiden: [1] Die eine ist die der Figurendarstellung, [2] die andere beinhaltet andere Dinge, wie etwa Städte, Landschaften, Tiere, Pflanzen oder auch eine Kombination aus Figuren und anderen Dingen.

Essendosi concluso che nelle chiese non deve darsi luogo a pitture profane, resta ora di vedere se fuori delle chiese possono ammettersi indifferentemente. E perché questa è materia assai ampia, noi per maggiore

chiarezza pensiamo di distinguerla in due membri principali: l'uno sarà di quelle che rappresentano persone, l'altro di quelle che figurano altre cose, come sono città, paesi, animali, piante; ovvero sono miste di persone e di altre cose insieme.

[...] Nun kommen wir zum anderen [2.] Teil der profanen Malerei, verschiedene Dinge aus der Natur oder Kunst sowie menschliche Handlungen darstellend [...]. Deshalb sollte sich ein Christ, der für die Ausübung der Tugend geboren ist [...], unter diesen Bildern lediglich an jene tugendhaften und dem Leben nützlichen klammern. [...] Aber um dieses umfangreiche Thema besser zu erklären, kann man zu diesem Zweck solche Bilder auf vier Bereiche [*quattro capi*] reduzieren. Der erste Teil [2a] umfasst die eindeutig boshaften oder zum Bösen verleitenden Bilder, so die häretischen, skandalösen, unanständigen und lügenhaften Bilder. Der zweite Bereich [2b] umfasst die rein unnützen und fruchtlosen Bilder, wie all diejenigen Bilder, die nicht einem bestimmten Zweck dienen, sondern dem Einfall [*capriccio*] des Malers folgen, nur um irgendeinen Ort mit dessen Erfindungen zu füllen und zu schmücken [...]. Der dritte Teil [2c] besteht aus Bildern, die natürliche oder künstliche Dinge darstellen, die an sich keine Tugend mit sich bringen, aber sich auf die Ausübung von Tugenden richten können und dem menschlichen Leben dienlich sind, so wie Landschaftsbilder, Architekturdarstellungen, Tierdarstellungen, Schlachtenbilder und Triumphbilder et cetera. Der vierte Teil [2d] beinhaltet diejenigen Bilder, die beim Betrachten tugendhafte Taten aufzeigen und den Menschen zum Guten führen; diese wurden von den Griechen ἠθικὰ genannt, das heißt moralische Bilder, die vor allem der Sitte nützlich sind [...].

Bezüglich der Bilder des dritten Grades [2c] kann man nicht leugnen, dass fast alle entsprechend gemalten Dinge, natürliche sowie künstliche, dem Leben Nutzen bringen, so etwa der Spekulation, zivilen Tätigkeiten, mechanischen Vorgängen oder anderen, für den Handel nötigen Bereichen. Für gewöhnlich tragen solche Bilder, wenn sie betrachtet und so besser im Gedächtnis gespeichert werden, zu einem großen Nutzen bei; dazu gehören Kartografien [*tavole di geografia*], Schifffahrtskarten Indiens, Stern- und Himmelskarten, Stadt- und Landschaftszeichnungen [bzw. Topo- und Chorografien; *disegni di città e di paesi*], Eroberungen von Festungen, wichtige Siege gegen

die Ungläubigen, Abbildungen von Tieren [*effigie d'animali*], Pflanzen und Steinen, darüber hinaus von Architekturbestandteilen [*cose di architettura*] und Architekturansichten [*edificii*] sowie Zeichnungen von Festungen und von Trockenlegungen von Tälern und Flüssen. Dazu zählen auch insgesamt all die erlaubten Dinge, die in den öffentlichen Akademien gelesen und gelehrt werden und von denen sich der hl. Augustinus wünscht, sie seien für geistliche Doktoren nicht nur erlaubt, sondern auch nötig. Diese Bilder können außer ihrer eigentlichen Verwendung auch andere Auswirkungen und Nutzen für das Leben haben. So liest man über Sokrates in Bezug auf die Geografie Folgendes: Da dieser den Stolz des Alkibiades, der sich an seinen ansehnlichen Reichtümern und Gütern erfreute, bezwingen wollte, sagte ihm Sokrates, dass aus der Betrachtung einer Darstellung mit dem gesamten Weltumfang die Lage seiner Gebiete hervorgehe [...].

[...] Ora veniamo all'altra parte delle pitture profane, che rappresentano varie cose della natura, ovvero dell'arte e dell'azzioni degli uomini. [...] [C]osì un Cristiano, nato all'essercizio delle virtù [...], doverà tra quest'immagini appigliarsi solo alle virtuose et a quelle che si possono applicare ad utile della vita. [...] Ma per dichiarare meglio questo material, che abbraccia assai, ci pare che in questo proposito si possano tali pitture ridurre tutte sotto quattro capi. L'uno è di quelle che chiaramente sono cattive o incitative al male, come sono le eretiche, le scandalose, le disoneste e le bugiarde. L'altro è di quelle che sono meramente vane e di nessun frutto, come sono tutte quelle che non sono dirizzate a fine alcun certo, ma si fanno, a capriccio del pittore, solo per empire qualche luogo et adornarlo di sue invenzioni [...]. Il terzo è di quelle che rappresentano cose, o naturali o artificiali, che per sé stesse non importano virtù, ma possono riferirsi ad esercizio di essa e servizio della vita umana, sì come sono pitture di paesi, di edificii, di animali, di guerre e di trionfi etc. Il quarto è di quelle che nel rimirarle scuoprono atto di virtù et eccitano gli uomini al bene, chiamate da' Greci *ῥητικά*, cioè morali, che grandemente giovano allo costume.

[...] Delle pitture del terzo ordine non si può negare che quasi tutte le cose, naturali et artificiali, opportunamente dipinte non possono servire di qualche utile alla vita, come a cose di speculazione, ad azzioni civili, ad operazioni meccaniche et ad altre cose necessarie al commercio umano, le

quali, vedendosi espresso in pittura e potendosi con questo mezzo conservar meglio nella memoria, sogliono riuscire di gran frutto, sì come sono tavole di geografia, navigazioni delle Indie, descrizioni del cielo e delle stelle, disegni di città e di paesi, espugnazioni di fortezze, vittorie massime contro infedeli, effigie d'animali, di piante, di pietre, cose di architettura, di edificii, disegni di fortificazioni, di essicazioni di valli e di fiumi; et in somma tutte quelle cose che sono permesse che nelle academie pubbliche si leggano et insegnino agli altri e che s. Agostino vuole che ad un dottore ecclesiastico siano non solo non proibite, ma anco necessarie. Le quali, oltre il proprio loro uso, possono ancora servire alle volte ad altri effetti et utilità della vita, sì come, a proposito di geografia, si legge che Socrate, volendo reprimere l'alterezza di Alcibiade gonfio per le ricchezze e copia di possession ch'ei godeva, gli disse, mirando una tavola dove era tutto il circuito del mondo, che li mostrasse dove erano posti i suoi campi [...].

d. Über die symbolische Malerei:

Es besteht noch eine weitere Möglichkeit, Tugend und tugendhafte Taten darzustellen, und zwar mittels der Darstellung von natürlichen und künstlichen Dingen, wie etwa Bäume, Pflanzen, Flüsse, Metalle, Sterne, Menschen, Tiere, Architektur, Türme, Maschinen und Ähnlichem, in denen sich ein Zeichen des Schöpfers widerspiegelt und die zugleich Anreize für die Tugendausübung enthalten. Wenn einige von diesen Dingen, je nach ihrer Eigenschaft, mit einer gewissen Vernunft verbunden sind und deren Vorgänge auf unser Leben angewandt werden, dann kann man daraus solche Gegenstände [*figure*] formen, die nicht nur aufgrund der Vielfalt der dargestellten Dinge dem Äußerem [des Bildes] Anmut verleihen, sondern auch dem Geiste einen wunderbaren Nutzen liefern, und zwar aufgrund der mysteriösen Ähnlichkeit, die diese Dinge darstellen oder aufgrund der Tugendauszeichnung, die darin enthalten ist. [...] Der Begriff des Symbols meint einen oder mehrere Gegenstände [*figure*] zusammen oder aber eine Versammlung verschiedener anderer Dinge, die außer ihrer äußeren, dargestellten Ähnlichkeit auch die Bedeutung eines anderen, höheren und sinnvolleren Konzeptes besitzen, welches Teil unseres Lebens ist.

Delle pitture dei simboli.

Abbiamo un altro modo d'esprimere le virtù e gli atti virtuosi, col rappresentare alcune cose naturali et artificiali, come arbori, piante, fiumi,

metalli, stelle, uomini, animali, edifici, torri, machine et altre simili cose, nelle quali riluce qualche vestigio del sommo creatore e stanovi riposte non piccioli semi per esercizio della virtù. Onde, congiunte che siano alcune di quelle insieme con certa ragione, secondo la proprietà di esse, et applicate le loro operazioni al vivere nostro, formiamo corpi di figure tali, che rendono non solo vaghezza all'aspetto per la varietà delle cose che sono figurate, ma apportano anco mirabile giovamento all'animo per la similitudine misteriosa che ci rappresentano, o vogliamo dire per la medulla della virtù che in esse è contenuta. [...] [S]imbolo vorrà dire una o più figure insieme, o adunanza di varie altre cose, che, oltre quella somiglianza esteriore che rappresenta, significa ancora un altro concetto più alto e sensate, appartenente alla vita nostra.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1960–1962, Bd. 2, Kap. XIII, S. 306, Kap. XXIII, S. 353–356, Kap. XXXV, S. 462, vgl. auch S. 463–464.

A.41 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (Mailand 1584)

Zu den unterschiedlichen Malweisen und Typen der [7] Landschaftsmalerei:

Mit Sicherheit ist es sehr schwierig, Landschaften [*i paesi*] aufgrund ihres Aussehens und ihrer Flüchtigkeit mit der erforderlichen Kunstfertigkeit darzustellen, was eine besondere Fähigkeit ist, die den Künstlern gegeben wurde. So sollen Landschaftsbilder in drei Teile gegliedert werden. Der erste Teil [7a] soll von Nahem sichtbar, der zweite [7b] soll etwas verschwommener sein und der dritte [7c] soll sich ganz im Unendlichen verlieren, sodass sich der zweite tatsächlich in der richtigen Perspektive mit dem ersten verbindet. Um dies gelungen darzustellen, muss man eine besondere Gnade und eine göttliche Gabe besitzen – da ein Figurenmaler sich diese Kunst nicht aneignen kann, wenn er nicht die natürliche Gabe hat dies darzustellen – wozu der größte Künstler unter den modernen [Tizian] und weitere exzellente Künstler, von denen viele außen vor blieben, zählen. Diejenigen, die sich in diesem Zweig der Malerei sowohl in öffentlichen als auch in privaten Orten durch Vortrefflichkeit und Anmut hervorgetan haben, entdeckten verschiedene Ausformungen der Landschaft:

dumpfe, dunkle, unterirdische Orte religiöser und makabrer Natur, wo sie Kirchhöfe malen, Gräber, verlassene Häuser, unheimliche und einsame Stätten, Höhlen, Gruben, Teiche und Pfuhe; [zweitens] privilegierte Orte, wo sie Tempel zeigen, Konsistorien, Tribunale, Gymnasien und Schulen; [oder aber] Stätten voll Blut und Feuer, mit Hochöfen, Mühlen, Schlachthäusern, Galgen und Prangern; wieder andere Orte, glanzvoll und heiter in der Stimmung, wo sie Paläste darstellen, fürstliche Wohnstätten, Kanzeln, Theater, Throne und alle möglichen großartigen und majestätischen Dinge; und wieder andere, Orte der Wonne, mit Brunnen, Wiesen, Gärten, Seen und Flüssen, Badeplätzen und Tanzstätten. Dann gibt es noch eine andere Form der Landschaft, wo sie Werkstätten darstellen, Schulen, Wirtshäuser, Märkte, schreckliche Wüsten, Wälder, Felsen, Steine, Berge, Buschwerk, Gräben, Wasser, Flüsse, Schiffe, beliebte Zusammenkunftsorte, öffentliche Bäder oder, besser gesagt, Thermen. Derjenige, der von diesen Arten von Landschaftsmalerei [*sorti di paesi*] Kenntnis besitzt, könnte diese praktisch in einem oder in verschiedenen Landschaftsbildern glücklich vereinen, je nach Belieben seines wohlgeordneten Urteils.

Der erste unter den Antiken, der in der Landschaftsmalerei Blitze, Wetterleuchten, Meere und Donner dargestellt hat, war Apelles, und von den modernen Italienern war es Tizian, der in den Landschaften all das ausgedrückt hat, was mit dieser Kunst darstellbar ist. Auch vielen anderen Italienern ist dies gelungen, unter ihnen Raffael, vor allem bei der Darstellung finsterer Nacht, hellen Tages und anmutigen Morgenrotes. Gaudenzio [Ferrari] war äußerst geschickt in der Darstellung von Steinen, Grotten, Felsen, Bergen und Höhlen, von Gräsern und Blumen, die er in ihrer natürlichen Bizarrerie erforscht hat. Giorgione da Castelfranco malte Fische in klarem Wasser, Bäume, Früchte und alles, was ihm in den Sinn kam, auf sehr schöne Weise. Dosso und Battista Dossi verstanden es, die Flüchtigkeit von Sonnenstrahlen, die in den Wäldern aufleuchten, sehr schön abzubilden, ebenso der Bergamese Lorenzo Lotto. [Der Mailänder Maler] Barnazano war einzigartig darin, neben anderen Dingen feinsten Sand zu malen. Zu diesen gehören auch Girolamo Muziano, Paris Bordone und Francesco Vicentino, der den Staub in der Luft so malte, dass jeder, der dies sieht, es wahrhaftig nur für von Lüften aufgewirbelten Staub hal-

ten kann, und vor allem über manchen Gestalten, die um einiges vom Auge entfernt sind. Dies müssen alle Künstler beachten, außer sie wollen Gegenstände [*figure*] in Nahsicht darstellen, ohne dass diese dem Blick entkommen können. Girolamo Romanino und [Francesco] Bassano [d. J.] stellten Tiere, wie etwa Frösche unter Wasser, sowie gewundene menschliche Körper und auch alle anderen für Landschaftsbilder angebrachten Teile auf hervorragende Weise dar. Auch der Sohn [Jacopo] Bassanos [d. h. Francesco] hatte eine göttliche Begabung für die Darstellung von Bergen, den Glanz und der Mondspiegelung im Wasser sowie für alle Anforderungen an eine Landschaftsdarstellung. Aurelio Lovino verstand sich bestens auf diese Kunst. So geschah es einmal, dass er, als er Tizian besuchte und ihn nach seiner Meinung über die Darstellung von Bäumen auf dem Felde fragte sowie über viele andere Dinge, die er von ihm über das Begrünen der Zweige gehört hatte, eines seiner wunderbaren Landschaftsbilder sah, das er im Hause hatte. Aurelio hielt es auf den ersten Blick für eine Schmiererei [*una cosa empiestrata*], als er dann aber zurückgetreten war [*ritiratosi di lontano*] und es aus Distanz betrachtete, schien es ihm, als ob im Bild die Sonne leuchtete und die Straßen vor ihr nach allen Seiten zurückwichen. Aurelio musste sich eingestehen, dass er in der Landschaftsmalerei [oder: unter den Landschaften vgl. *per paesi*] nie etwas Außerordentliches gesehen hatte. In Landschaftsbildern [oder: Landschaften vgl. *paesi*] müssen die Hauptbäume großformatig sein, sodass die Figuren in der Umgebung dementsprechend proportioniert sind. Diese Wirkung hat Tizian selbst vorgeführt an dem großartigen Wald, in dem der hl. Petrus Martyr getötet wurde. Diese Landschaft ist die schönste, die jemals gemalt wurde und sie befindet sich auf einer Tafel in der Kirche Santi Giovanni e Paolo in Venedig.

Unter den deutschen und niederländischen Malern ragten in der Landschaftsdarstellung Joachim von Antwerpen heraus und vor allem auch Herri met de Bles [...] Giovanni d'Olanda, Francesco Mostarda, Pieter Brueghel [d. Ä.], Giacomo Grimaldi, Lucas van Leyden, Albrecht Dürer, Georg Pencz [...] und viele andere. Es gab auch einige, die Seekatzen und Monster mit Vögeln und Früchten gemalt haben, unter den Italienern etwa Piero di Cosimo, Perino del Vaga, Rosso Fiorentino, Giovanni da Udine [...]; unter den Auslän-

dern waren es Pieter Brueghel [d. Ä.] [...]. Ein Maler möge immer daran denken, dass die Deutschen und andere herausragende Maler auf diesem Gebiet die Figuren auf dem Feld, in den Wäldern, Gruben und Höhlen stets dunkler gemalt haben; damit sie dem Auge besser entsprechen, sei das Feld nicht mit Rot oder Grün gemischt, sondern in der Farbe der Renette [Apfelsorte] und dunkel, wie herausragende und intelligente Maler sie verwenden. Wenn man nun eine Historie malen will mit vielen Figuren, Luft und Landschaften, muss man immer darauf achten, das Helle der Luft abseits der Figuren zu malen, sodass die Farbe der Luft mit Geschick und Anmut hinter den Figuren liege, wie es diejenigen glücklich bewerkstelligt haben, die auf diesem Gebiet Kunst und Kraft besaßen. Ausnahmekünstler solcher ephemeren Landschaften war Francesco Pelliccione, genannt ‚il Basso‘, in der Gemmenkunst, welche der Malerei unterlegen ist, und er vernachlässigte die anderen, ihr ebenso unterlegenen Kunstformen des Mosaikes [oder] der Intarsien [...]. In diesen lassen sich jedoch entsprechend ihrer Art und Weise alle Landschaftsarten anordnen.

Compositione del pingere e fare i paesi diversi.

Per certo difficilissima pora è il rappresentare i paesi con l'artificio che si gli ricerca, per il vedere e sfuggimenti suoi; la quale è una gratia particolare data à i pittori; perche i paesi vogliono essere distinti in tre parti. La prima vuol esser visibile d'appresso. La seconda più abbagliata, e la terza che quasi si smarrisca affatto, e perda in infinito, si che la seconda si componga in effetto giusta di prospettiva con la prima. Et à ciò bene esprimere bisogna havere una gratia particolare e un dono divino, perche per principale che sia uno, nel fare le figure, non può acquistare questa arte senon hà gratia natural di dimostrargli, come è avvenuto al maggior pittore che sia stato frà moderni e a molti altri eccellenti che sono restate esclusi. Mà quelli che in questa parte hanno havuto eccellenza e gratia, così ne i luochi private, come ne i publici, hanno ritrovato diverse vie di farne, come primamente luochi fetidi, oscuri, sotterranei, religiosi, e funesti, ne i quali si rappresentano cimiteri, sepolcri, case inhabitate, luochi spaventevoli e solitari, spelonche, caverne, piscine, stagni e simili; luoghi privilegiati ne i quali si esprimono templi, concistori, tribunali, ginnasi, e scuole; luochi di fuoco, e di sangue, dove sono fornaci, molini, macelli, force, patibuli; altri chiari e d'aria serena, ne i quali si rappresentano palazzi, café di prin-

cipi, pulpiti, teatri, troni, e tutte le cose magnifiche e reali; altri dilettevoli ne i quali sono fonti, prati, orti, mari, rive, bagni, e luoghi dove si bala. Evvi ancora un'altra sorte di paesi ne i quali s'esprimono officine, scuole, taverne, piazze di mercanti, fannosi deserti, selve, rupi, sassi, monti, boschi, fossi, acque, fiumi, navi, luoghi popolari, e stufte; ò vogliamo dir terme. Et quello che di queste sorti di paesi haverà cognitione, ne potrà di loro adunare in pratica felicemente in un paese, e in diversi, secondo che al suo giudizio ordinato parerà.

Il primo che frà gl' antichi esprimesse nel far paesi i folgori, i baleni, i mari, e i tuoni fù Apelle, e frà i moderni Italiani è stato Titiano, che ne i paesi hà espresso tutto quello che con tal arte è possibile à rappresentarsi. Anco molti altri Italiani ci sono riusciti, trà quali fù Raffaello, massime nell'esprimere la tenebrosa notte, il chiaro giorno e la vaga aurora. Gaudenzio ne i sassi, grotte, rupi, monti, e caverne, nell'erbette e fiori, investigate nella sua natural bizzaria è stato felicissimo, Giorgione da Castelvefranco nel dimostrar sotto le acque chiare il pesce, gl'arbori, i frutti, e ciò che egli voleva con bellissima maniera; il Duo Dossi nello sfuggimento di boschi con raggi del Sole che per entro lampeggino, il che fece ancora Lorenzo Lotto Bergamasco, e il Barnazano, che fù raro nel dimostrar oltre l'altre cose la minuta arena, e con loro Girolamo Mutiano, Paris Bordone, e Francesco Vicenchi che veramente chi la vede non la può stimare altro che polve che da venti sia agitate, e massime sopra certe figure alquanto lontane dall'occhio. La qual prudenza tutti i pittori hanno da osservare, eccetto senon vogliono situar le figure avanti à gli occhi senza alcuno sfuggimento della vista. Girolamo Romanino, e il Bassano espressero eccellentemente gl'animali, e sotto l'acqua i rannocchi e le figure dal mezzo in giù diverse da quelle istesse che stavano di sopra, mostrando la sua tortuosità, e parimenti tutte le altre parti che à paesi si convengono. Fù singolare anco il figliuolo d'esso Bassano, il quale divinamente espresso in monti, lo splendore, e riflesso della Luna nelle acque, e ciò che ne i paesi si richiedeva. Aurelio Lovino hà benissimo inteso quest'arte, à cui avvenne una volta anche visitando Titiano, e dimandandogli il suo parere circa all'accompagnar co'l campo gl'arbori, oltre molte ragioni che da lui udi dell'abbagliar le frondi co'l campo, vide un suo mirabile paese che haveva in casa, il qual subito visto stimò Aurelio una cosa empiatrata, mà poi ritiratosi di lontano gli parve che il sole gli risplendesse dentro, facendo

fuggire le strade per questa e quella parte; si che esso Aurelio hebbe à dire che non haveva veduto mai cosa più rara al mondo per paesi. Et però in questi si hanno da far gl'arbori principali alti, si che le figure che gli sono appresso paiano giuste si come hanno da stare. Il qual effetto fù dall'istesso Titiano dimostrato nel grandissimo bosco, dove fu ucciso S. Pietro Martire, il qual paese è il più bello che giamai fosse dipinto, e è in una tavola in Venetia nella chiesa di santo Gio. e Paulo.

Fra Germani alti e bassi sono stati eccellenti ne i paesi Ioachim d'Anversa, e sopra gli altri Henrico Blessio dalla civetta [...] Giovan d'Olanda, Francesco Mostarda, Pietro Brugolo, Giacomo Grimaldi, Luca d'Olanda, Alberto Durerò, Georgio Pens [...] e molti altri. Sono anco stati alcuni che hanno fatto diverse chimere, e mostri con gl'uccelli e i frutti, come sono stati frà gl'Italiani Pietro di Cosimo, Perino del Vaga, il Rosso, l'Udine [...], e frà i forestieri Pietro Brugolo [...]. Et in ciò siano sempre avvertiti i pittori che i Germani e gl'altri più eccellenti in questa parte hanno fatto sempre le figure nel campo più oscuro, si come ne i boschi, cave, e spelunche; accioche elle rispondano meglio all'occhio, facendo il campo che non sia mischiato di rosso, ne di verde mà di color taneto e oscuro si come si usa appresso gl'eccellenti pittori, e intelligenti. Se anco si vuol fare una historia dove siano molte figure, e molto aere, e paesi, bisogna sempre avvertire di fare il chiaro dell'aria descosto dale figure, si che l'aria tinta stia doppo le figure, con destrezza e gratia, si come hanno fatto felicemente quelli che in tal parte anno havuto disegno e forza di fare. Et in tali sfuggimenti di paesi fu raro Francesco Pelliccione detto il Basso nell'arte della gemina, sottoposta alla pittura, lasciando dietro le altre arti ad essa pittura parimenti sottoposte, come il musaico, le tarsie, [...]. Nelle quali diversamente però secondo i loro generi, e specie si dispongono tutte le sorti di paesi accommodati alla pittura sopradetta.

D.: Doris Müller-Ziem und Marina Neri, vgl. Busch 1997, S. 95–97; mit ergänzender Übersetzung der Autorin folgender weiterer Textstellen: „Zu den unterschiedlichen Malweisen und Typen der Landschaftsmalerei [...] Landschaftsbilder in drei Teile gegliedert werden“; „da ein Figurenmaler sich diese Kunst nicht aneignen kann [...] von denen viele außen vor blieben, zählen“; „Dies müssen alle Künstler beachten [...] für alle Anforderungen an eine Landschaftsdarstellung“; „Unter den deutschen und niederländischen Malern [...] unter den Auslän-

dern waren es Pieter Brueghel [d. Ä.]“; „Ausnahmekünstler solcher ephemeren Landschaften [...] entsprechend ihrer Art und Weise alle Landschaftsarten anordnen“.

O.: Lomazzo 1973–1975, Bd. 2, Kap. LXII, S. 408–411.

**A.42 Giovanni Battista Agucchi, *Trattato della pittura*
(ca. 1607–1615, publ. Rom 1646)**

Aristoteles zufolge sollten in der Dichtung die Menschen entweder besser als die Menschen seiner Zeit, schlechter oder so wie sie sind nachgeahmt werden: Dies zeigte er am Beispiel der Malerei auf, indem Polygnot die besten Menschen, Pauson die schlechteren Menschen und Dionysos die Menschen so nachahmte wie sie sind. Und es besteht kein Zweifel daran, dass unter den antiken Malern verschiedenartige Stile verwendet wurden: Apelles, Zeuxis, Timantes, Parrhasios und andere ahmten die Menschen besser nach als sie sind. Plinius berichtet, dass Peiraikos mittels der Nachahmung niederer Dinge größten Ruhm erlangte, so etwa bei der Darstellung von Barbierstuben, Schusterwerkstätten, Eseln, Speisen und Ähnlichem. Kallikles ahmte ebenso kleine Dinge nach, Kalates malte komische Szenen, Amulio Romano [?] war für seine Darstellung einfacher Dinge geschätzt. Aber Antiphilos ahmte gleichermaßen die besseren und die schlechteren Menschen nach. Quintilian bestätigt, dass Demetrius, obwohl er eigentlich Bildhauer war, die Menschen so naturgetreu darstellte, dass er die Schönheit nicht berücksichtigte. Heutzutage aber orientieren sich Raffael und die Scuola Romana an den antiken Skulpturen und den großen Malern: [Jacopo] Bassano war eine Art Peiraikos, indem er die Menschen schlechter darstellte; ein Großteil der modernen Maler ahmte sie so nach, wie sie sind. Dabei ist vor allem der in der Farbgebung herausragende Caravaggio mit Demetrius zu vergleichen, da er die ‚Idee der Schönheit‘ hinter sich ließ und bereit war, die Menschen einzig und allein so zu malen, wie sie sind.

Considerando Aristotile, che necessariamente si dovevano dalla Poesia imitare persone di qualità, ò migliori di quelle del suo tempo, ò peggiori, ò simiglianti: lo provò con l' esempio della Pittura; perche Polignoto imitò i migliori, Pausone i peggiori, e Dionisio i simiglianti. E non è dubbio, che frà gli antichi, altri molti non usassero gli stili medesimi: poiche gli Apelli,

i Zeusi, i Timanti, i Parrasij, et altri diversi imitarono i migliori. E Plinio racconta, che Pierico conseguì somma gloria nell'imitare cose basse; come delle botteghe de' Barbieri, e de' Calzolari, e degli asinelli, e delle robbe da mangiare, e simili. E callicle pure imitò cose piccole: e Calare dipinse tavolette d'argomenti comici: et Amulio Romano fù stimato nella Pittura di cose humili. Ma Antifolo imitò egualmente i migliori, e i peggiori: e Quintiliano afferma, che Demetrio, benchè questi fosse Scultore, andò tanto dietro alla simiglianza, che alla bellezza non hebbe riguardo. Ma a' nostri tempi Rafaele, e la Scuola Romana di quel secolo, come di sopra si è detto, seguendo le maniere delle Statue antiche, hanno sopra gli altri imitati i migliori: et il Bassano è stato un Pierico [Pireico] nel rassomigliare i peggiori: et una gran parte de' moderni, hà figurati gli eguali; e fra questi il Caravaggio eccellentissimo nel colorire si dee comparare à Demetrio, perche hà lasciato indietro l'Idea della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Mahon 1947, S. 254–257.

A.43 Federico Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, I (Turin 1607)

Die drei Arten des *disegno esterno*, wovon eine natürlich [*naturale*] und zwei kunstschaffend [*artificiale*] sind.

[...] Die erste ist die Hauptart, wobei der *disegno esterno naturale esemplare* und jegliche andere äußere Sache auch die notwendigere ist; oder auch alle äußeren Formen zusammen einer jeglichen wahrnehmungsfähigen [*sensibile*] Sache dieser weiten Welt. Zunächst einmal werden die Formen der wahrnehmungsfähigen Dinge vor allem mittels des *disegno* und innerhalb der ihr zugehörigen Künste nachgeahmt; diese weite Welt wird in drei Hauptarten der Wesen unterteilt, und zwar [1] in ganzheitlichen Geist ohne Materie, ohne Körper, was man Engel nennt, weiterhin [2] in ganzheitliche Materie, das heißt mit einer nennbaren Form der Natur und [3] wieder andere, die in der Materie eingetaucht sind. Diese drei Stufen kann man auch mit den drei Formen des *disegno* zusammenbringen: der [*disegno*] *interno intellettuale* gehört zu den Engelwesen; von den anderen beiden ist eines aus den natürlichen Formen entnommen, das andere in die Materie

eingetaucht, produktiv und aus der Fantasie entnommen. Aber die drei Stufen der zentralen Wesen werden in fünf Arten unterteilt.

Die erste [a] beinhaltet die einfachen aber vergänglichen Dinge wie die Grundelemente Feuer, Luft, Wasser und Erde.

Die zweite Art [b] besteht aus unbeseelten Dingen wie den Steinen, Metallen, Dunst, Eindrücken, Farben oder besser gesagt den immer neuen Wolken, Kometen, Blitzen und Donnern.

Die dritte Art [c] beinhaltet einfache aber unvergängliche Körper, wie den Himmel, bestehend aus wandernden und fixen Sternen, der sich ständig bewegt, um so Leben zu spenden und die irdischen Dinge zu bewahren.

Die vierte Art [d] betrifft die Pflanzen, somit vegetative Lebewesen, die sich ernähren, wachsen und fortpflanzen.

Die fünfte Art [e] besteht aus Tieren, die wahrnehmungsfähige, unvollendete Lebewesen darstellen, so wie die Muscheln und Austern, die sich nicht bewegen, außer sich auszudehnen und wieder zu schrumpfen; oder aber mittleren Wesen wie die Ameise und die Biene, die unruhige Sinne haben und sich bewegen können; so auch die perfekten Lebewesen wie Hund, Löwe, Elefant, Adler und Wal, welche außer der vollkommenen Bewegung auch alle inneren und äußeren Sinne besitzen. Perfekt sind auch die Lebewesen, die eine denkvermögende und unsterbliche Seele haben [...]. Dazu gehören der Mensch und laut Platon auch die Dämonen und [...] Engel.

[...] Folglich können nur die äußeren Formen der wahrnehmungsfähigen, natürlichen Dinge [2 u. 3] mittels der Malerei nachgeahmt werden; und diese kann lediglich jene Dinge nach der Natur [*al vivo*] und wahrhaftig nachahmen. Deshalb ist diese sichtbare und von dem Schöpfergott erschaffene, kunstvoll verschiedenartige und meisterhaft geschmückte Welt unser erster und wesentlichster *disegno esterno*. Und das ist vor allem für die Nachahmung seitens der Künstler, Bildhauer und Architekten notwendig, weil diese für ihre Tätigkeiten des Malens, Meißelns und Erbauens jene Natur als vorrangiges Vorbild benötigen, sowie die äußere, natürliche Form des Himmels, der Sterne, Kometen, Wolken, des Regens, Schnees, der Gewitter, Elemente, Steine, des Gestrüpps, der Berge, Hügel, Felder, Wiesen, Täler, Höhlen, Quellen, Ufer, Bäche, Flüsse, Seen, Meere, Luft-, Wasser- und Meerestiere.

Hierfür ist es auch erforderlich, dass der *disegno esterno* ein *disegno natural esemplare* jener Dinge darstellt, die als Gegenstand und Ursache unserer Künste gelten. Es ist wahr, dass die Form und Feinheit des menschlichen Körpers, der unser Hauptobjekt und speziell den *disegno esterno natural* darstellt sowie von uns mit besonderem Studium nachgeahmt wird, die Ursache für das große Ansehen und den hohen Wert unserer Kunst ist.

Tre specie del disegno esterno, uno naturale e due artificiali.

[...] La prima e principale spezie et anco più necessaria è quella del disegno esterno naturale esemplare e qual si voglia cosa esterna, o pur tutte le forme esterne insieme di qual si voglia cosa sensibile di questo mondo grande. Dico in prima che le forme delle cose sensibili principalmente il disegno e professioni sue vanno imitando, perché, essendo questo mondo grande diviso in tre gradi principali di creature, in quelle che sono tutto spirito senza materia, senza corpo, che noi chiamiamo angiolì, in quelle che sono tutta la materia, cioè che hanno forma docibile dalla natura, et altri immerse nella materia; e questi tre gradi potiamo anco assomigliare alle tre specie dei disegni: l' interno intellettivo alle sostanze angeliche; l' altri due, uno cavato dalle forme tutte sostanziali della natura, l' altro nella materia immerso, prodottivo, fantastico. Ma i tre gradi di creature principali sono divisi in cinque ordini.

Nel primo sono i corpi semplici, ma corrottibili, come i puri elementi, fuoco, aria, acqua e terra.

Nel secondo le cose comprese, che hanno l'essere solo senza vita, come le pietre, i metalli, li vapori, le impressioni, colori o per dir meglio nuvole, comete, folgori, lampi, tuoni sempre nuovi.

Nel terzo i corpi semplici ma incorrottibili, come i cieli ornate di stelle erranti e fisse, che girano di continuo per dar vita e conservare le cose qua giù.

Nel quarto le piante, che vivono di vita vegetabile, che si nutriscono, crescono e generano.

Nel quinto gli animali, che vivono di vita sensitiva, siano mo' imperfetti come le co[n]chiglie et ostrighe marine, che non si muovono se non dilatandosi e restringendosi, o mezzani come la formica e l'api, che hanno i sensi erranti e si muovono; o pure perfetti come il cane, il leone, l'elefante, l'aquila, la balena, i quali, oltre il moto perfetto, hanno ancora tutti

i sensi interni et esterni, o perfetti in quelli che sono compresi di spirito intellettivo et immortale e di corpo come creature mezzane, che sono tutti gl' uomini e, secondo l' opinione di Platone, e' demoni o cacciademoni, che noi chiamiamo angioli.

Dunque solamente le forme esterne delle cose sensibili naturali ponno dalla pittura esser imitate; e questa può solamente quelle imitare al vivo e vero modo. E così questo mondo visibile creato dal supremo facitore Iddio con tant' arte distinto e con tanto magistero ornato è il primo e principal nostro disegno esterno, e questo principalmente è necessario per l' imitazione a noi pittori et alli scultori et architetti, perché se il pittore, scultore et architetto ha da operare, pingere, intagliare e fa[b]bricare, deve necessariamente avere per primo modello essa natura e la forma esteriore natural de' cieli, delle stele, delle comete, delle nubi, della pioggia, della neve, delle tempeste, degli elementi, delle pietre, sterpi, monti, colli, champagne, prati, valli, caverne, fonti, rivi, torrenti, fiumi, laghi, mari, animali aerie, acquatici e terrestri, ché per questo si dichiara anco questo disegno esterno esser disegno natural esemplare di cose che naturalmente ammaestrano queste professioni nostre e cagionano l' arte.

Ben è vero che la forma e l' artificio del corpo umano, principale oggetto nostro e particular disegno esterno natural, da noi con particolare studio imitato, è cagione del maggior pregio e valor dell' arte nostra. [...] Der Mensch nimmt unter allen Kreaturen den höchsten Rang ein und weist die schönste Form auf, ist begabt und enthält in sich alle wahrnehmungsfähigen und denkvermögenden Dinge; erstere im Körper, letztere in seinem Geiste. Deshalb haben gewisse begabte Leute im menschlichen Körper die Himmelskörper und ihre Antriebe, Sterne, Sonne, Mond, die Elemente, Quellen, Flüsse, Bäche, Seen, Meere, Hügel, Täler, Berge, Orient und Okzident, Norden und Süden sowie die ‚Erste Ursache‘ lokalisiert. Wenn man also nach den Himmelskörpern fragt, dann entsprechen sie den inneren Sinnen sowie den Sinnesorganen, die ebenso die Form einer Kugel besitzen.

Die Sterne entsprechen den äußeren Sinnen.

Die Sonne und der Mond entsprechen den Augen.

Die Elemente entsprechen den vier Körpersäften: Sanguiniker, Choleriker, Phlegmatiker und Melancholiker.

Quellen und Flüssen entsprechen den Venen.

Hügel, Täler und Berge entsprechen den verschiedenen Körperteilen.

Die vier Erdteile, Orient, Okzident, Norden und Süden, entsprechen dem aufrechten Menschen mit ausgespreizten Armen und Beinen, der damit den Weltumfang beschreibt. Die ‚Erste Ursache‘ entspricht dem denkvermögenden Geist des Menschen, also dem *disegno*.

Platon zufolge sei die Erzeugung des Menschen einem auf dem Kopf stehenden Baum ähnlich, das heißt mit den Wurzeln nach oben und den Ästen nach unten zeigend. Aristoteles bestätigt, dass die unterschiedlichen Körperteile des Menschen ähnliche Entsprechungen zu denen der Tiere aufweisen, so die Stirn, Augenwimper, Augen, Nase, Lippen, Mund, Zähne und Hand; daraus folgert er die natürliche Neigung des Menschen [...]. Deshalb glaube ich auch, dass die gelehrten Griechen den Menschen als Mikrokosmos beschrieben haben, das heißt als kleine Welt; und wenn in der Heiligen Schrift steht, dass die Himmel und die niedrigsten Wesen der Schöpfung den Nägeln und Fingern Gottes entsprechen, so steht dort auch, dass die Erzeugung des Menschen ein Werk derselben Hände Gottes ist und nach seinem Abbild geschaffen wurde [Gen., 2, 7].

Aber wenn wir Maler und Bildhauer bei der Nachahmung der Welt sorgfältig alle Teile dieser weiten Welt bedenken, so müssen wir dennoch mit großem Studium diese kleine Welt [den Menschen] mit all seinen Teilen besonders genau beobachten, um darin ausgezeichnet und perfekt zu werden. Denn die Würde und Auszeichnung dieser Kunst lässt sich mehr darin als in jeglichen anderen Wesen entdecken. Man erkennt daraus, wie sehr die natürlichen Bildnisse und vor allem die Darstellung des Gesichtes hoch angesehen sind, was den schönsten Teil darstellt und sozusagen den Himmel dieser kleinen Welt.

Aber wenn man eine schöne Malerei sieht, in der verschiedene Gestalten aus verschiedenen natürlichen Dingen zu sehen sind, wird man zuallererst den Blick der menschlichen Figuren fixieren, sodann auch die Bewegungen, Gestik, Proportionen, den Eindruck, deren Lebendigkeit, die Farbtöne und Farbigkeit, wenn es gut beobachtet und das Wahre nachgeahmt ist. Vor allem betrachtet man das Gesicht als besonderen Ausdruck des Wahren und als einzigartigen Teil.

[...] So muss ein guter Maler alle Teile seiner Malerei beachten:

die Erfindung, die Anlage und Komposition; er muss auch beachten, dass seine Figuren Fröhlichkeit ausstrahlen [...]; des Weiteren das Decorum, die Pracht des Bekleidungsapparates und der Verzierung, die Proportion der Figuren, die korrekte Aktdarstellung, der Liebreiz und die Art der Farbigkeit, eine gelungene Zeichnung [*buon disegno*, vgl. Entwurf und Ausführung] sowie weitere Bestandteile der gelungenen und schönen Malerei. So sollen auch die Gebäude und Siedlungen, die Landschaften, Tiere, Orte, passenden Jahreszeiten und Ähnliches [berücksichtigt werden].

[...] Sì che questo [l'uomo] fra tutte le creature è di grado più eminente e di più bella forma dotato et in sé contiene tutte le cose sensibili et intelligibili; le prime nel corpo e l'altre nell'anima. Perciò vi furono alcuni elevate ingegni, che nel corpo umano vi trovarono i globi celesti et i suoi motori, le stelle, il sole, la luna, gli elementi, i fonti, i fiumi, i torrenti, i laghi, i mari, i colli, le valli, i monti, l'oriente, l'occidente, il settentrione, il mez[z]ogiorno et il primo motore. E se volete i globi celesti et i suoi motori ecco i sensi interni e gli organi loro fabricate apponto in forma di globi.

Se le stelle, ecco i sensi esterni.

Se il sole e la luna, ecco gl'occhi.

Se gli elementi, ecco i quattro umori, sangue, colera, flemme e malenconia.

Se i fonti et i fiumi, ecco le vene.

Se i colli, le valli et i monti, ecco le varie parti del corpo.

Se le quattro parti del mondo, oriente, occidente, settentrione e mez[z]ogiorno, mirate l'uomo eretto in piedi con le braccia aperte, forma il circolo del mondo. Finalmente volete il primo motor nell'uomo, ecco l'anima intellettiva, ecco il disegno.

Platone disse che la fabrica dell'uomo è simile ad un arbore roversciato c'ha le radici in sù et i rami in giù. Aristotele afferma che nei varii corpi d'uomini si trovano parti simili a quelle degl'animali, come fronte, ciglia, occhi, naso, labra, bocca, denti e mano; dale quali egli va argomentando l'inclinazione natural dell'uomo [...]. Per questo credo anco che i più dotti Greci chiamassero l'uomo microcosmo, cioè picciol mondo; e se nella Sacra Scrittura si dice che i cieli e le creature più basse siano ugne e dita di Dio, si dice anco che la fabrica di questo uomo è opera delle mani stesse di Dio et a sua imagine e similitudine creato.

Però, se ben noi pittori e scultori siamo diligenti in considerar tutte le parti di questo mondo grande per imitarlo con l'arte nostra, tuttavia con maggior studio dobbiamo più particolarmente osservare questo mondo picciolo e tutte le sue parti per divenire eccellenti e perfetti: posciaché più in esso che in altra creatura si scopre la dignità e l'eccellenza di questa arte. Onde vediamo quanto siano stimati i ritratti naturali et in particolare la parte della faccia, che è la più bella e la più nobile e quasi il cielo di questo picciol mondo.

Però quando si mira alcuna bella pittura, in cui siano varie figure di diverse cose naturali, prima si fissa lo sguardo nelle figure umane, e si considerano i moti, i gesti, le proporzioni, gli effetti, le vivezze loro, le tinte, i colori, e se è ben osservato et imitato il vero, et in particolare si mira la faccia come propria espressione del vero e parte più singolare.

[...] [C]osì il buon pittore deve considerare tutte le parti della sua pittura: l'invenzione, la disposizione e la composizione; e vedere se le figure esprimono l'allegrezza [...]; il decoro e magnificenza degli apparati delli abiti e degli ornamenti, la proporzione delle figure, intelligenza dell'ignudo, la grazia e la maniera del colorito, e buon disegno e l'altre cose pertinenti alla buona e bella pittura. Così anche le fabbriche et i casamenti, se non ben disposti e ben intesi, i paesi, gli animali, il luogo e la stagione a i soggetti proporzionata, e simili.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 2087–2089, 2090–2092.

A.44 *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Venedig 1612, Accademia della Crusca, Florenz)

PAESE. Regione, provincia. Latin. *regio*. Bocc. n.16.24. S'informi delle condizioni, e dello stato del paese. E nov. 12.2. Li quali, per li dubbiosi paesi d'Amore, son camminati. Dan. Purg. 5. Ti prego, se mai vedi quel paese, Che siede tra Romagna, e quel di Carlo. Petr. canz. 20.3. L'industria d'alquanti huomini s'avvolse, per diversi paesi.

PAESE, talora assolutamente, l'usiamo per Patria. Lat. *Patria*. Io me ne voglio andare al paese./ In proverbio. Ber paesi, ch'è giudicare una cosa dal luogo, donde ella nasce, e non dalle qualità./ Paese, che vai usa che truovi: che è accomodarsi all'usanze, e a' costumi de' luoghi, dove si va, o si dimora. L. *lex, et regio*. >Flos. 276./ Tutto 'l Mondo è paese: e vale, che,

per tutto, può viverci, e che per tutto si è del bene, e del male. Lat. *quaevis terra patria.*/ Tanti paesi tante usanze.

CAMPAGNA. Paese aperto, fuor di terre murate, Lat. *campus, ager.* Dan. Inf.23. E vede la campagna Biancheggiar tutta. E can.9. E veggio ad ogni man grande campagna Piena di duolo. E can.15. Che corrono a Verona il drappo verde Per la campagna. Petr. canz. 9.5. Veggio la sera i buoi tornare sciolti Dalle campagne.

O.: Crusca 1623, S. 571, 145.

**A.45 Giovan Battista Marino, *La galeria del cavalier Marino.*
Distinta in pitture, e sculture
(Venedig 1620, verworfene Erstausgabe Venedig 1619)**

a. 70b *Festmahl in einem Garten – von Cornelio Fiamingo*

Dieser, der in anmutigen Formen Quellen und Flüsse
und Hügel und Ebenen auf engem Raum versammelt,
bekleidet mit Früchten und Blumen und Laub und Blättern
die nackten Leinwände, und mit Schatten und Licht,
raubt über menschliches Wissen, über das Gewohnte hinaus,
dem Pinsel der Natur den Ruhm:

so hoch, sterblicher Geist, treibst du dein Begehren,

so weit hinaus, irdische Kunst, erkühnst du dich!

Oh Glanz von Kroton, der oft

den Farben wahrhaftige Gestalt gab,

gewiss würdest du hier deine Kunst die geringere nennen.

Zum vorgetäuschten Mahl lockst du die Vögel, und dieser,

mit süßer Täuschung und ewigen Ehren,

raubt den menschlichen und den himmlischen Verstand.

70b Banchetto in un giardino [1620: del medesimo] di Cornelio Fiamingo

Questi, che'n vaghe forme e fonti, e fiumi,

E colli, e piani in campo angusto accoglie

E di frutti, e di fiori, e fronde, e foglie

Veste l'ignude tele, e d'ombre, e lumi;

Sovra l'human favor, sopra i costumi

Al pannel di Natura il pregio toglie:

Tanto mortal' ingeno alzi le voglie,

Tanto terreno stile oltre presumi!

O splendor di Cotron, che spesso désti
 Sembianze veracissime ai colori,
 Certo qui l'arte tua minor diresti.
 Tu gli augelletti al finto cibo, e questi
 Con dolci inganni, e con eterni honori
 L'humane menti tragge, e le celesti.

b. 3 Früchte – von einer Malerin

Soviel vermag also die Kunst
 einer weiblichen Hand,
 dass eine mit Farben gemalte Gestalt
 durch jene nicht nur der natürlichen gleicht,
 sondern, indem sie nachahmt, sie besiegt?
 Ach, das sollte nicht verwundern.
 Natur, Urheberin jedes schönen Dings,
 ist doch auch weiblich.

3 Frutti – di mano d'una Donna

Tanto dunque può stile
 Di mano femminile,
 Che forma colorita
 Non sol per essa al natural somiglia,
 Ma vince, mentre imita?
 Ah non sia meraviglia.
 Natura, autrice d'ogni cosa bella,
 Pur'è femina anch'ella.

c. 4d Mücke – von Giovan Battista Castello

Wie, ach wie lebendig
 breitest du golden und feingezeichnet die Flügel aus,
 geschwätzige und bissige Flösterin!
 Nicht für eines sterblichen Malers
 Werk will ich dich halten; vielmehr der unsterbliche
 Amor bist du, in andere Gestalt verwandelt.
 Der stechende Stachel
 des geschärften Zahns
 ist gewiss der goldene Pfeil,
 mit dem du in einer Süße aus Vergnügen und Staunen
 das Herz dessen, der dich betrachtet, durchbohrst.

Ad Zanzara del medesimo [Battista Castello]

Come, oh come vivace
 Spiegghi dorate e miniate l'ale
 Sussurratrice garrula, e mordace!
 Non di mortal Pittore
 Opra creder ti voglio; anzi immortale
 Sei tu, cangiato in altra forma, Amore.
 Lo stimolo pungente
 Del'arrotato dente
 È certo l'aureo strale,
 Onde inun di diletto, e di stupore
 Dolce trafigi a chi ti mira il core.

D.: Marino 2009, S. 75, 287, 291.

O.: Marino 2009, S. 74, 286, 290.

A.46 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (Rom 1617–1621)

a. Die Arten der Malerei, die aus der Nachahmung unterschiedlicher Dinge hervorgehen.

Die Dinge, die vom Maler nachgeahmt werden: [1] Einfache Landschaft – [2] komponierte Landschaft – [3] Figurendarstellung – [4] Ereignisbild.

[...] Es ist nun darüber hinaus nötig, einige bereits genannte Dinge zu berücksichtigen und sich diese ins Gedächtnis zu rufen. Dabei ist zunächst voranzustellen, was die Malerei überhaupt begründet und welche Arten der nachzuahmenden und damit zusammenhängenden Dinge diese enthält. Da es sich dabei um Nachahmung handelt, wird die Malerei entweder nur die ihr zugehörigen Dinge nachahmen, so wie die Gestalt oder Farbe, dann entweder mit Affekten und Handlungen oder aber ohne Affekte; darüber hinaus entweder mit einer Historie oder Komposition, oder aber ohne Komposition, oder durcheinander, oder unterschieden; falls unterschieden, kann sie gesittet, kriegerisch, gewöhnlich, heroisch, pöbelhaft, sakral sein oder auch nicht. Daran schließt sich die Verbindung mit den unbeseelten, den beseelten, den vernünftigen und brutalen Dingen an.

Deshalb erwächst aus der nachgeahmten, einfachen Sache auch die [1] einfache Landschaft ohne Bäume oder anderen beseelten Dingen, welche einzig in der Darstellung der Schöpfungsgeschichte zu verwenden ist [...]; so wie es Raffael in der Loggia [des Vatikans] ausdrückte, indem er das beachtete, was in der Heiligen Schrift geschrieben steht; So werden die geistigen Dinge, wie gesagt, durch die körperlichen ausgedrückt, sodass diese einfache Landschaft keinen Genuss [beim Betrachter] erzeugt oder erzeugen wird.

Aus der zweiten Art, die aus beseelten Elementen mit nährender Seele besteht, entsteht die [2] baumartige, figurenlose Landschaft, so wie manchmal Wälder für Bühnenprospekte [*favole boscarecce*] gemalt werden, was man auf die Perspektive reduzieren könnte.

Aus der dritten und vierten Art [3. *ritratto* und 4. *historia*] entsteht die perfekte Landschaft mit [den vier] Elementen, Bäumen, wilden Tieren, Menschen und der Architektur.

Wenn man dann ein einziges beseeltes Wesen mit wahrnehmungsfähiger Seele darstellt oder darüber hinaus mit vernünftiger Seele, dann kann das auf zwei Weisen geschehen: entweder mit Handlung, das heißt nur die Darstellung der Figur und ihrer Gestaltung mittels Farbe, oder ohne Handlung. Daraus [Figur ohne Handlung] erwächst die einfache Figurendarstellung [*ritratto*]; aus dem anderen erwächst das Bildnis mit Handlung und Gefühlsausdruck [*historia*].

Le specie della pittura nate dalla differenza delle cose imitate.

Quante cose dal pittore vengono ad essere imitate – Paese semplice – Paese composto – Ritratto – Historia.

[...] [B]isogna adesso più oltre andare considerando et rammentando alcune cose dette di sopra, supponendo prima che cosa sia pittura, quante spetie, non solo delle cose imitate, ma ancora delle cose annesse, perchè, essendo immitationi, o immitarà un solo per le cose che ha in sè figura e colore, di più con affetto et attioni, o senza affetto; se di più, o con historia, o compositione, o senza compositione, o confusa, o distinta, e, se destinta, civile, bellica, ordinaria, eroica o plebea, sacra o non sacra, alle quali seguitan le composte di cose inanimate, animate, ragionevoli o brutali.

Perchè dalla cosa immitata semplice ne nasce il paese semplice senz'arbori o altra cosa animata, quale assolutamente non si dà se non nella cre-

atione nel mondo [...], come espresse Raffaele nelle Logge per osservar quello che dice la Scrittura, e le cose spirituali s' esprimano con le corporali come dicevamo, sì che questo paese semplice non si dà nè darebbe diletto.

Dal secondo modo, che è dell'elementi con cosa animata d'anima nutriente, ne nasce il paese arboreo senza figure, come alle volte si dipingono boschi per le favole boscarecce, quale si potrebbe ridurre anco alla prospettiva.

Dal terzo et quarto modo ne nasce il paese perfetto con elementi, arbori, animali, bruti, huomini et edificij.

Se poi rappresenterà un sol animato d'anima sensitiva o, oltr'a questo, con l'anima ragionevole, questo puol essere in doi modi: o con attioni o senz'attione, rappresentando sol la figura e formatione con colore o senza colore. Da questo nasce il semplice ritratto; dal secondo ne nasce il ritratto con attione et espressione d'affetto.

b. Wenn es aber um [4] die höchste Stufe der komponierten Landschaft geht, mit beseelten Lebewesen verschiedenartiger Seelen sowie künstlichen Dingen, ist das nicht richtig zu verstehen, solange nicht einige generelle Dinge zur Landschaft und ihren Erfordernissen für die Darstellung der perfekten Landschaft vorangestellt werden. Deshalb sollen nun einige allgemeine Dinge festgelegt werden. Es handelt sich um ein Thema der visuellen Erholung [*ricreazione*], zusammen mit Fantasie und inneren Fähigkeiten [*facoltà interne*]. All das wird durch das Thema hervorgebracht und macht es auf diese Weise erfreulich. Aus diesem Grund muss das Thema Rücksicht auf die Bedingungen für die visuelle Erholung und Heiterkeit der inneren Fähigkeiten nehmen. Dafür sind die folgenden Qualitäten, Bedingungen und Bestandteile notwendig: der Bildvordergrund [*d'appresso*], der Hintergrund [*il lontano*] und der Mittelgrund [*il mezzo tempo o parte di mezzo*], welche die Vielfalt der nachgeahmten Dinge aufweisen. Der Bildvordergrund [*parte vicina*] soll der Fantasie [*fantasia*] und dem Intellekt aufgrund der nachgeahmten Dinge Vergnügen bereiten, wie sie in Form von einem Baum, einer Frucht, einem Tier, Menschen, Gebäuden oder anderen nahsichtigen [*d'appresso*] Elementen nach der Natur [*dal vero*] dargestellt werden. Erfreuliche Tiere, Früchte und Ähnliches sind etwa im Werk Giovanni da Udines in den Loggien des Vatikans zu sehen sowie im Werk Giorgio da Sienas im Palazzo der Familie Pic-

colomini del Mandolo [heutiger Palazzo Chigi-Saracini in Siena], in den Büchern des Herrn Aldrovandi in Bologna, die aus Ligozza stammen, in den Tieren Baldassare da Sienas und im Hausrat [in den Bildern Jacopo] Bassanos. Im Mittelgrund nehmen Erholung des Auges und Fantasie zu, da das Auge durch die Vehemenz der Farbe, welche in der Entfernung [*lontananza*] verblasst, nicht in Aktion tritt; vielmehr erfreut es das Auge des Betrachters. Darüber hinaus sind im Mittelgrund große Ansichten [*cose grandi*], wie Städte, Berge, Seen, Meere und Ähnliches in geringer Menge und mit blässeren Farben. Diese werden somit ohne Angriff auf das Auge – ganz im Gegenteil, auf erholende Art und Weise – wahrgenommen, weil das Auge in einem kleinen Gegenstand großansichtige und erfreuliche Dinge sieht. Der Bildhintergrund bildet den Schlusspunkt der visuellen, erholsamen Betrachtung, da dieser Bildteil [*oggetto*] so entfernt und [farblich] gebrochen ist, dass dort keine Aktivität [des Auges] stattfindet. Und da es kein bestimmtes oder allgemeines Objekt darstellt, kann der Blick dort zum Schluss zur Ruhe kommen. Das heißt, beim ersten Seheindruck erblickt der kräftige Sehsinn diejenigen Dinge, die nach der Natur und mit [vor allem farblicher] Vehemenz und Handlung gemalt sind, was zu großem Vergnügen ohne Belästigung des Auges führt. [Danach] steigt im Bildmittelgrund der Genuss für das bereits etwas geschwächte [ermüdete] Auge, ohne dass es belästigt wird – umso mehr ist dies in der Ferne der Fall. Und so endet die Tätigkeit des Auges nach und nach. Im Rahmen der Bildgründe [*siti*] und Begriffe des Sehens sind folgende Dinge zu berücksichtigen: die Art der Farbgebung, die hellere oder dunklere Gestalt eines Objektes je nach dessen Nah- oder Fernsicht. Dies gilt auch allgemein für Gegenstände mit mehr oder weniger starker Umrandung und Lebendigkeit der Ecken und Kanten. Als Beispiel nehmen wir einen Turm im Bildmittelgrund [*in sito di mezzo*]: die weiter entfernte Umrandung [*gli angoli*] [der Architektur] soll unschärfer dargestellt werden, das heißt nicht so deutlich abgeschlossen, wie es in der Nahsicht [*quando sono nella prima vista*] der Fall wäre. Wenn man also ein irdisches Tor darstellen will, dann soll dieses wegen des Erdumfangs [der fernen Horizontlinie] vom Horizont halb bedeckt werden [unscharf sein]; außerdem soll die angrenzende [Horizont-]Linie nicht an der Schwelle des Tores enden. Diese

Hinweise beachtend, führten folgende Künstler ihre Werke aus: Herri met de Bles, genannt ‚il Civetta‘, Tizian, Tobia [?], [Pieter] Brueghel [d. Ä.], [Paul] Bril, [Annibale] Carracci, Domenichino und andere. Auf diesen Landschaftstyp wird der Schauplatz reduziert, vor allem die Bühnenprospekte [*boscareccia*, vgl. 2.], in welchem die Landschaft lediglich im Vordergrund [*paese che è il presso*] und zum Teil im Mittelgrund [*con un po' di mezzo tempo*] dargestellt wird. Um die Majestät einer solchen Landschaft zu vermitteln, sind Regeln der Mathematik und Perspektive anzuwenden, die in den Arten des Sehens von Regeln der Linien und Winkeln begründet sind. An diesen orientiert sich die Urteilskraft derjenigen, die sie einsetzen und beurteilen wollen. Über diese Regeln hinaus muss man die Art der Farbgebung beachten, die je nach Nah- und Fernsicht des Dargestellten mehr oder weniger leuchtend sowie blendend sein soll. Es gilt nun diesbezüglich auch die Farbregeln für die anderen Arten von Landschaftsbildern [*paesaggi*] und für andere Bilder zu beschreiben. So viel also zum Landschaftsbild [*paesaggio*] und zum Bildaufbau ohne beseelte Elemente.

Ma se si parla del paese più composto di cose animate di varietà d'anima con cose artificiose che non si puol intendere bene se non si propengono alcune cose in universale del paese et di questi suoi requisiti per costituir in essere un paese perfetto, pertanto si proporranno alcune po' di cose in universale. Perché, essendo questo oggetto della vista per recreation sua insieme con la fantasia e facoltà interne che lo godono et alle quali vien portato, deve haver per tal rispetto le conditioni che si ricercano per recreation della vista e giocondità delle facoltà interne, onde dovrà haver queste qualità, conditioni e parti, il d'apresso, il lontano et il mezzo tempo o parte di mezzo, con le varietà delle cose che va immitando. Dalla parte vicina prende diletto la fantasia et l'intelletto per l'artificio delle cose immitate et espresse d'un arbore, frutto, animale, huomini, edifitio o altro che d'apresso e dal vero vengon espresse et immitate, come simil cose d'animali e frutti et altro vediamo dilettere, come le cose di Gio. da Udine nelle Logge Vaticane, e quelle di Giorgio da Siena nel palazzo de' Mandoli, e quei libri in Bologna del signor Aldrovandi condotti dal Ligozza, gl'animali di Baldassar da Siena, del Bassano con arnesi di casa. Dal mezzo tempo piglia recreatione l'occhio e la fantasia perchè questo, non essendo offeso dalla vehemenza del colore, poichè per la lontananza

viene abbagliato senza vehemenza d'attione, diletta, oltre che in questo mezzo tempo si rappresentano cose grandi come città, montagne, laghi, mari et altro in quantità piccola e di color rifratto, e così sono viste senza offesa dall'occhio, anzi con recreatione, poichè vede in oggetto piccolo le cose grandi e di diletto. Dal lontano vien ad essere finita la sua attione con recreatione, poichè l'oggetto è tanto abbagliato e refratto che non ha attion alcuna, non come oggetto proprio nè commune, e così la vista vien ad essere finita in questa quiete, e così nel primo affronto il senso gagliardo vede le cose del vero che han vehemenza et attione e per tanto diletto senza molestia. Del mezzo tempo un po' indebolito l'occhio piglia gusto senza esser offeso, e tanto più dal lontano, e così fenisce la sua attione a grado a grado. In questi siti et termini di visione se considera il modo di colorire e rappresentar la figura della cosa per il più chiaro e men chiaro, più oscuro e men oscuro, secondo la vicinanza et lontananza dell'oggetto, così ancor nella figura che è oggetto commune con più o men terminatione e vivacità delle parti che terminano, dico delli angoli. Per essemplio in questo sito di mezzo sia una torre quadrata: gl'angoli per la lontananza si faranno refratti, non così terminati come quando sono nella prima vista; che così, se si rappresenterà una porta terrena, si farà mezza recoperta dall'orizzonte per la circonferenza della terra espressa et altro che non lascia terminar la linea vicinale alla soglia della porta. Con queste avvertenze condussero le loro opere il Civetta, Titiano, Tobia, Brogolo, Brillo e Caracci, Domenechino et altri. Et questo del paese al quale si reduce la scena et in particolar la boscareccia, nel quale vi è sol quella parte del paese che è il presso con un po' di mezzo tempo, per maestà della quale si danno regole di matematica et prospettiva fondate nella visione et suo modo per regole di linee et angoli, alle quali si deve riferir il giuditio et di chi le fa et di chi le vuole giudicare. Solo in esse, oltre queste regole, vi si considera il colore e suo modo di colorito, quel più o men acceso et abbagliato secondo che sarà la parte scenica più o men vicina, che così dovrà esser più o meno abbagliato; et in queste si dovrà osservare le regole del colorito degl'altri paesaggi et altre pitture. E questo basti del paesaggio e prospetto scenico senza cose animate.

c. Auf jene Epoche [*secolo succedente*: Julius III. und Paul IV., d. h. 1550 bis 1559] folgt ein sehr modernes [*modernissimi*: ab 1560], das meiner Meinung nach der Epoche [vgl. *secolo succedente*], die auf die Zeit

der Perfektion [*terzo secolo*: nach Leo X., d. h. 1522 bis 1549] folgt, zu bevorzugen ist, und zwar aufgrund der Intelligenz, der Art und Kraft der Farbgebung, der Landschaften und der perspektivischen Darstellungen. Ich glaube, dass man diese ganze Epoche [1560–1624] in vier Malschulen unterteilen kann, da man diesen vier verschiedene Malweisen [*varietà di dipingere*] zuweisen kann. [a] Die erste [Schule beziehungsweise Malweise] umfasst die Carracci und wird als oberste angesehen, da Annibale, Agostino und Lodovico Carracci vieles geleistet haben und Letzterer trotz hohen Alters mit der üblichen Vortrefflichkeit arbeitete [...].

[b] Die zweite ist die des Michelangelo Merisi da Caravaggio, der sehr kraftvoll und mit gekonntem Farbumgang malt. [...] Und diese [Malweise] ist in diesem [17.] Jahrhundert weit verbreitet, hat viele Anhänger und weist diese gewisse Natürlichkeit [*naturalità*] auf. [c] Die dritte ist die des Giuseppe Cesari [genannt ‚il Cavaliere d’Arpino‘], welche durch Anmut und Bewegtheit geradezu den Blick bannet [...].

[d] Die vierte Kategorie [*classe*] beziehungsweise Schule umfasst all diejenigen, die keine Nachfolger haben, aber ein hohes Maß und einen guten Ruf in ihrer Kunst erlangten, wozu Cristoforo Roncalli [genannt ‚il Pomarancio‘] zählt [weitere Aufzählung von Künstlern folgt, darunter Domenico Passignano und Cigoli]. [So auch] Agostino Tassi mit seinen Seeunwettern, die Schiffe und einige Figurengruppen enthalten, wobei Letztere nicht bloß gemalt, sondern aufgrund ihrer unglaublichen Genauigkeit echt zu sein scheinen [...].

Adam Elsheimer hat in kleinem Format auf göttliche Art und Weise kleinformatige Figuren und Landschaften gemalt, die als wahre Schätze angesehen werden. Aufgrund dieser hohen Leistung befinden sich all seine Bilder im Besitz von Fürsten.

A questo secolo succede quello di modernissimi, quali mi pare si deva preferire al secolo che successe al perfetto per l’intelligenza, per il modo e forza del colorire, per i paesacci et per le prospettive. Et tutto questo secolo mi pare che si reduchi a quattro scuole, poichè in esso pare che si trovino quattro varietà di dipingere.

La prima diremo esser quella de’ Caracci, et la poniamo per la prima poichè è già molto Anibal et Agostino et Lodovico, ancorchè operi con la sua solita eccellenza, nondimeno è molto vecchio [...].

La seconda parmi che si deva metter quella di Michelangelo da Caravaggio, il quale ha molta forza et è di bonissimo colorito. [...] Et questa in questo secolo è molto seguita et abbracciata et è proprio di questa una certa naturalità.

La terza è quella del cavalier Gioseppe, della quale è proprio il rapir l'occhio con la vaghezza e moto [...].

Vi è la quarta classe o scuola di coloro che non han fatto seguito, ma però hanno havuto et hanno eccesso et grido nella professione, come il signor cavalier Cristoforo Roncaglia Pomaranci [...].

Agostino Tassi nelle tempeste di mare con i suoi navili et alcuni gruppetti di figurine che non sono dipinte, ma vere con proprietà incredibile [...].

Adamo Tedesco, c'ha fatto divinissimamente figure et paesi in piccolo che sono stimate gioie et, havendo operato bene, tutte sono in mani di prencipi.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 112–113 (vgl. dazu auch die erste, kürzere Fassung (*Discorso di pittura*) ebd. S. 291–346, hier S. 316–320), 114–115, 302–305.

A.47 Johann Heinrich Alsted, *Encyclopaedia* (Herborn 1630)

Sectio tertia, In qua delineatur/ Scenographica./ Praecepta./ Scenographica est ars Optico-mechanica bene pingendi [...]./ Scenographica generalis explicat pictoris requisita, et picturae fundamenta./ Pictoris requisita sunt, ut sit laudis cupidissimus, ab avaritia alienissimus, bonus historicus, in inveniando et imitando ingeniosus, denique Geometriae et perspectivae peritissimus./ Fundamentum picturae sunt delineatio, et illuminatio; et utraq; requirit Symmetriam, Perspectivam pictoriam, et Geometriam pictoriam./ Delineatio est, qua lineamenta reductur./ Illuminatio est, qua colores apte sociatur, et res adumbratur./ Symmetria est apta proportio totius et partium, et partium inter sese./ Perspectiva pictoria est Optica, Anoptica, et Caoptica. Illa dicitur in rectum procedes: ista, sursum spectans: haec deorsum adspiciens. Sub quibus partibus continetur Perspectiva in latus, et à tergo./ Geometria Optica occupatur circa lineas, angulos, et figuras praecipuas, puta circularem, ovalem etc./ Scenographica specialis explicat picturae genera et cognata./ Genera picturae sunt, quod alia est vulgaris, alia exquisita./ Pictura exquisita est, quae regu-

lae et circini legibus utitur./ Sub utraque continetur pictura encaustica. Illa enim exprimit imaginem minus vel magis artificiose beneficio ignis: idq; in vitro, ferro, et similibus./ Deinde pictura est vel corporis, vel rei spiritualis: et ibi est pictura hominis, bestiae, plantae, folis etc./ Congata picturae sunt Sculptura, Statuaria, Anaglyptica, et Plastica./ Sculptura in ligno exprimit [...]/ Regulae./ I. Pictura utitur ratiocinatione Optica et Geometrica, manu, et coloribus [...].

O.: Alsted 1990, Bd. 3, S. 1919–1920.

A.48 André Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Paris 1667, publ. 1669)

Dieser große König, der zu regieren begann, glaubte, dass er nicht minder die Fähigkeiten dieser berühmten Künstler brauchte als die der bekanntesten Schriftsteller, um so die Zeichen seiner Macht für alle Ewigkeit zu hinterlassen und die Nachwelt über die Geschichte seiner großen Taten zu belehren.

Ce grand Roy qui commença de regner, pouvoit bien croire qu'il n'auroit pas moins besoin de la main de ces illustres Artisans que de la plume des plus sçavans hommes pour laisser des marques éternelles de sa puissance, et apprendre à la posterité l'histoire de ses grandes actions.

Um die Jugend in der Malkunst zu unterrichten, ist es nötig, sie in den Werken der berühmtesten Maler zu unterweisen und ihnen im Rahmen der öffentlichen Bildbesprechungen beizubringen, was am meisten zur Schönheit und Perfektion der Gemälde beiträgt. [...] [D]a wir die Malkunst auf eine beispiellose Art und Weise betrachten, wird man eines Tages sehen, dass [...] die Malerjugend zumindest die Ehre haben wird, als die Ersten die Regeln bis zum Erreichen der Vollkommenheit anzuwenden.

Nun ist es gewiss, dass lediglich die antiken griechischen Maler sowie einige [Maler] aus den letzten zweihundert Jahren die Vollkommenheit in jener [Kunst] der Malerei erlangt haben. Obwohl diese einen bemerkenswerten Rang unter den Freien Künsten verdient, haben diejenigen, die der Malkunst Regeln geben wollten, sie nur in den unedelsten Teilen behandelt, so als würde man sie vielmehr zu den mechanischen Künsten zählen. Freilich ist die Kunst ein höheres Gut, indem sie hohe Gedanken formt und der Geschichte und Dichtung

entsprechend Sujets darstellt; auch gibt sie sich nicht mit einer naturgetreuen Darstellung oder einer geistreichen Erfindung zufrieden, sondern gestaltet die Bilder derart bewundernswert, dass man glaubt, das Dargestellte selbst vor Augen zu haben [...].

Que pour bien instruire la jeunesse dans l'Art de peindre, il seroit donc necessaire de leur exposer les ouvrages des plus sçavans Peintres, et dans les Conférences publiques, faire connoitre ce qui contribuë le plus à la beauté et à la perfection des Tableaux. [...] [P]uis qu'en traitant de l'Art de la Peinture d'une manière qui n'a jamais esté pratiquée ailleurs, on verroit un jour que [...] ils auront au moins eu l'honneur d'estre les premiers qui en auront mis les regles à leur derniere perfection.

Or il est certain que celuy [l'Art] de la Peinture n'a esté parfaitement connu que des anciens Peintres Grecs, et de quelque-uns qui ont paru depuis deux cens ans. Car quoy qu'il merite un rang considerable parmy les Arts liberaux, toutefois ceux qui en ont voulu donner quelques regles ne l'ayant traité que dans les parties les moins nobles, semblent l'avoir plutôt laissé au nombre des Arts mecaniques que placé dans le lieu qu'il doit tenir. Cependant la Peinture en est un bien plus élevé, et qui a cela pardessus les plus celebres, qu'en formant des pensées aussi hautes, et traitans les mesmes sujets que l'Histoire et la Poésie, elle ne se contente pas de les rapporter fidellement, ou de les inventer avec esprit, mais elle en forme des images d'autant plus admirables, qu'on croit voir la chose mesme [...].

Die Darstellung einer Figur [nach der Natur] nur mittels ihres Umrisses, innerhalb dessen man die Farben mischt, gilt als mechanische Arbeit. Aus diesem Grund gibt es verschiedene Handwerker, die sich unterschiedlichen Sujets widmen. Wenn sich diese mit den schwierigsten und nobelsten Dingen beschäftigen, dann verlassen sie den untersten und gewöhnlichsten Bereich und nobilitieren sich durch eine vornehmere Aufgabe. Daher steht einer, der [5] Landschaften perfekt darstellt über demjenigen, der ausschließlich [6] Früchte, Blumen und Muscheln [Naturalien] malt [d. h. Stilleben]. Derjenige, der [4] lebende Tiere malt, ist höher anzusehen als die, die nur tote und unbewegte Dinge darstellen [Stillebenmaler]. Da aber [3] der menschliche Körper der vollkommene unter den Geschöpfen Gottes auf Erden ist, wird derjenige zum gottähnlichen Schöpfer, der menschliche Figuren malt und ragt somit über alle anderen Maler heraus. Dennoch ist

es kein Leichtes, die Figur lebendig und in Bewegung wirken zu lassen. Ein Porträtmaler hat deshalb noch nicht die Perfektion der Kunst erreicht und kann nicht an der Ehre teilhaben, die den besten Malern zukommt. Deshalb soll man von der Darstellung einer Einzelfigur zu einer mehrfigurigen Darstellung übergehen. Man muss sich mit der [2] Historienmalerei und der mythologischen Darstellung befassen. Entsprechend den Historikern, gilt es dabei die großen Ereignisse darzustellen oder aber entsprechend der Dichter die angenehmen Sujets. Ein noch höheres Ziel ist es, in den [1] allegorischen Darstellungen die Tugenden wichtiger Figuren und der größten Mysterien unter dem Deckmantel einer Geschichte zu tarnen. Man betrachtet jenen als einen großen Maler, der sich derartigen Aufgaben hingibt. Denn darin besteht die Kraft, die Vornehmheit und die Größe dieser Kunst. Vor allem das sollte man frühzeitig erlernen und den Fokus in der Künftlerausbildung darauf legen.

La representation qui se fait d'un corps [qui sont dans la nature] en trasant simplement des lignes, ou en meslant des couleurs est considérée comme un travail mécanique; C'est pourquoy comme dans cet Art il y a differens Ouvriers qui s'appliquent à differens sujets; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses le plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celuy qui fait parfaitement des paisages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celuy qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne representent que des choses mortes et sans mouvement; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, Il est certain aussi que celuy qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoy que ce ne soit pas peu de chose de faire paroistre comme vivante la figure d'un homme, et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point; Neantmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut pretendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la representation de plusieurs ensemble; il faut traiter l'histoire et la fable; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agreables comme les Poëtes; Et montant encore plus haut,

il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et le mysteres les plus relevez. L'on appelle un grand Peintre celuy qui s'aquite bien de semblables entreprises. C'est en quoy consiste la force, la noblesse et la grandeur de cét Art. Et c'est particulièrement ce que l'on doit apprendre de bonne heure, et dont il faut donner des enseignements aux Eleves.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Félibien 1972, S. [2]–[3], [5]–[7], [12]–[16].

A.49 André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent* (Paris 1676)

HISTOIRE. Unter den Malern. Diese stellen verschiedene Dinge dar wie Landschaften, Tiere, Architektur und menschliche Figuren. Die nobelste dieser Malereiarten ist jene, die eine Historie mittels einer mehrfigurigen Bildkomposition darstellt. Diese Malereiart bezeichnet man als Historie. Vitruv nannte sie ‚Megalografie‘, was eine bedeutende Malerei meint.

HISTOIRE parmy les Peintres. Il y en a qui s'occupent à représenter diverses choses. Comme des Paisages, des Animaux, des Bastimens, et des Figures humaines. La plus noble de toutes ces especes est celle qui represente quelque Histoire par une composition de plusieurs Figures. Et ces sortes de peinture s'appellent Histoire. C'est ce que Vitruv. [uve] nomme Megalographia, c'est-à-dire, une peinture d'importance.

LANDSCHAFTEN [*paysages*]. Die Tafelbilder, die das Land darstellen und in denen die Figuren lediglich als schmückendes Beiwerk [*accessoires*] gelten, bezeichnet man als Landschaftsbilder [*paysages*]. Jene Maler, die sich ausschließlich diesen hingeben, nennt man Landschaftsmaler [*paysagistes*]. Die Maler sprechen das Wort *paisages* aus, indem sie die ersten beiden Vokale zu einer Silbe formen. Vitruv 1.7. c.5. nennt die Landschaften ‚topia‘.

PAISAGES. Les Tableaux qui representent la campagne, et où les figures ne sont que comme des accessoires, s'appellent paisages, et ceux qui s'appliquent particulièrement a ce travail s'appellent Paisagistes. Les Peintres prononcent paisages, ne faisant qu'une syllabe des deux premieres voyelles. Vitruve l. 7. c. 5. nomme le paisages Topia.

PORTRÄTIEREN. Der Begriff des Porträtierens ist ein allgemeiner Begriff, der sich auf die Darstellung von Ähnlichkeit bezieht. Dennoch wendet man ihn nicht auf jegliche Sujets an. Man sagt ‚das Porträt eines Mannes oder einer Frau‘, aber man sagt nicht ‚das Porträt eines Pferdes, eines Hauses oder eines Baumes‘. Man sagt ‚die Abbildung [*figure*] eines Pferdes, die Darstellung eines Hauses, die Abbildung eines Baumes‘ [...]. Man bezeichnet nie ein mehrfiguriges Historienbild als ein ‚Porträt‘.

PORTRAIRE. Le mot de Portraire est un mot general, qui s'estend à tout ce qu'on fait lors qu'on veut tirer la ressemblance de quelque chose; neanmoins on ne l'employe pas indifferemment à toutes sortes de sujets. On dit le Portrait d'un homme ou d'une femme; mais on ne dit pas le portrait d'un cheval, d'une maison ou d'un arbre. On dit la figure d'un cheval, la representation d'une maison, la figure d'un arbre. [...] On ne nomme jamais un Tableau d'histoire, et qui est composé de plusieurs Figures, un Portrait.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Félibien 1966, S. 439, 477, 495.

A.50 Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* (Paris 1677)

a. Zweite Konversation, in der es um die Idee des Malers, die Tafelbilder des Duc de Richelieu, das Leben des [Peter Paul] Rubens und um seine Malereiprinzipien geht.

[...] Die Landschaften.

Es ist erstaunlich, wie Rubens in allen Bereichen der Malerei [*tous les genres de la peinture*] erfolgreich war. Man muss sich nur vorstellen, dass niemand die Landschaft besser darzustellen vermochte. Es bestehen fünf gänzlich verschiedene Arten und Situationen von Landschaften.

Von diesen fünf Gemälden stellen drei die Natur Flanderns dar, die Sujets sind allesamt ländlich.

Beim ersten Bild [1] handelt es sich um ein flaches Land und die Ansicht der Stadt Malines. Und da der Maler darin keinerlei vorteilhafte Form sah, kreierte er mit großer Feinheit zufällige Lichtsituati-

onen, weshalb dieses Werk die Kunstkenner staunen lässt und allen Betrachtern extrem gut gefällt. Die Figuren in diesen Landschaften stellen Bauern und Bäuerinnen dar, welche Heuhaufen auftürmen; in der Nähe sind weidende Pferde zu sehen. Das zweite Bild [2] stellt Bauern dar, die damit beschäftigt sind, die vom Feld kommenden Kühe zu melken. Es sind neun dieser Tiere zu sehen, allesamt unterschiedlich; deren Schönheit zeugt davon, dass sie mit großer Sorgfalt nach der Natur gemalt worden sind. Die Landschaft besteht aus großen, ineinander verflochtenen Bäumen, durch die man noch die untergehende Sonne sieht, deren Glanz auch im lebendigen und fließenden Wasser schimmert, welches das Flachland umspielt. Das Flachland wird zusammen mit den Bäumen zum einen vom rötlichen Licht der untergehenden Sonne beschienen, zum anderen von einem bläulichen Schimmer, der von einem zu Ende gehenden Regenschauer im Bildhintergrund erzeugt wird.

Im dritten Gemälde [3] ist ein Regenbogen und das reizendste Bergland der Welt zu sehen. Die Figuren sind wunderschön und allesamt mit größter Sorgfalt gemalt. Es handelt sich um Schafe hütende Hirten. [...] Da diese ansprechende Figurengruppe das Hauptsujet des Bildes darstellt, erzeugen auch die anderen Bestandteile und somit das Bildganze pure Freude und puren Genuss bei jedem Betrachter. Die letzten beiden [4 u. 5] zeugen von einer Einzigartigkeit, wobei das eine mit der Darstellung einer Laterne auf einem Berg in der Nähe des Porto Venere in Italien spielt; das andere mit der Darstellung des Hafens von Cádiz spielt dagegen in Spanien.

Im letzten Bild [5] stellt ein großer Berg das Hauptsujet dar, welcher auf halber Höhe von einem Lustschloss samt Gärten geziert wird; dessen Gipfel, an dem scheinbar Überreste von Schnee zu sehen sind, reicht bis in eine der Bildecken. An derselben Stelle ist eine Wasserquelle zu sehen, von der aus ein Wasserfall entspringt, wohingegen ein Bach, dem Berghang folgend, zur anderen Bildseite führt und im Meer mündet, welches sich von der Küste bis hin zum Horizont erstreckt, der das Bild begrenzt. Hinter dem Berg ist im Mittelgrund ein gutes Stück der Stadt Cádiz zu sehen, die an das Meer angrenzt. Nachdem der Maler diese seltsame und außergewöhnliche Ansicht gefunden hatte, hat er sie so dargestellt, dass sie mit einem heroischen Thema aus-

gestattet werden konnte. Er hat diesen charmanten Ort als Staffage für die Geschichte von Prinzessin Nausicaä verwendet. Diese junge Frau ist in jenem Moment dargestellt, in dem sich ihr der entblößte Odysseus nach seinem Schiffbruch vorstellt, entsprechend der Beschreibung bei Homer [...].

Seconde Conversation, où il est parlé de l'idée du Peintre, des Tableaux de Monsieur le Duc de Richelieu, de la vie de Rubens, et de ses Principes. [...] Les Paysages.

C'est une chose surprenante de voir comme Rubens a reussi dans tous les genres de la Peinture. Il ne faut pas que vous vous imaginiez que personne ait jamais mieux fait le paisage que luy. Il ye en a cinq tous differens de maniere aussi bien que de situation.

De ces cinq tableaux, troix representent la nature du pais de Flandre, et les sujets en sont tout à fait champestres.

Le premier est un pais plat, et la veuë de la ville de Malines où le Peintre n'ayant trouvé dans la forme rien d'avantageux, a fait naistre des accidens de lumiere qu'il a traittez avec tant de delicatesse, que cet Ouvrage estonne les Connoisseurs, et plait infiniment à tous ceux qui le regardent. Les figures de ce paisage sont des paisans et des paisanes qui font les foins: Et l'on voit dans les prez quelques chevaux qui paissent. Le second represente quelques paisanes qui sont occupées à traire les vaches qui arrivent des champs. On y voit neuf de ces animaux tous differens, et la beauté don't ils sont persuade assez qu'ils ont esté faits d'après nature avec beaucoup de soin. Le paisage est composé de grands arbres entrelassez, au travers desquels on voit un reste de soleil couchant, don't l'éclat brille encore dans l'eau vive et courante qui baigne les terrasses. Ces terrasses sont éclairées avec les arbres d'une lumiere rougeastre du costé du soleil; et de l'autre, d'un reflet bleuâtre causé par un reste de pluye qui paroist dans le lointain. Et le troisième est un arc-en-ciel, et un pais de montagnes le plus agreable du monde. Les figures en sont tres-belles, et [...] soient faites avec plus de soin; de sont des bergers et des bergeres qui gardent leurs moutons. [...] Comme cet agreable groupe est le principal sujet du Tableau, les objets qui l'accompagnent *n'inspirent que la joye*, et sont sentir tout ensemble cette mesme passion à tous ceux qui le voyent. Les deux autres sont d'un goust singulier; ils ont esté faits l'un en Italie, et represente la veuë d'un fanal situé sur une montagne auprès de Porto-Ve-

neré; et l'autre en Espagne, et représente *le port de Cadix*. Ce dernier fait voir pour objet principal une *grande montagne* ornée à mi-coste d'une maison de plaisance avec ses jardins, et don't le sommet va se rendre à l'un des coins du tableau, et se confondre avec quelques restes de nuages. Dans ce mesme endroit il y a une source d'eau qui tombe en cascade, pendant qu'un ruisseau va chercher l'autre costé du tableau, suit le penchant de la montagne, et se perd dans la mer qui commence à paroistre depuis ce costé jusqu'à l'horison qu'elle borne. Derriere la montagne et dans le demi-loin paroist une bonne partie de la ville de Cadix qui avance dans la mer. Le Peintre ayant trouvé cette veüë bizarre et extraordinaire, il l'a creuë propre à recevoir un sujet heroïque. Il a fait servir ce lieu charmant de promenade à la Princesse Nausicaa, et il fait voir cette jeune fille dans le moment qu'Ulisse se presente à elle tout nud apres son naufrage, de la maniere que vous sçavez que l'escrit Homere [...].

b. [...] Damon wendete den Blick in Richtung der Landschaft mit der Ansicht von Mechelen [1] in der Hoffnung, dort weitere Gründe zu finden, um dieser Maxime [bzgl. folgender Passage: Nicht nur die Darstellung der Gruppen als solche, erwiderte Philarque, sondern auch die einzelnen Figuren sind ganzheitlich [und mit größter Sorgfalt] dargestellt, um so die wichtigsten Elemente im Bildvordergrund greifbarer erscheinen zu lassen und die anderen immer weiter zurücktreten zu lassen. Sie können dieses Prinzip in allen Bildern, die Sie sehen, überprüfen.] zu widersprechen. Da er sich das Bild aber aus nächster Nähe ansah und dort keinen einzigen kleinen Baum vorfand, der dieser Maxime nicht entspräche, rief er uns, um uns davon zu berichten. Bitte schauen Sie sich diese Genauigkeit in der Malerei an, so schrieb er, die selbst auf unwichtigere Bildelemente zutrifft.

[...] Damon jetta les yeux sur le Paisage de la veüë de Malines, dans la pensée d'y trouver plus d'occasion de contredire cette maxime [bzgl. folgender Passage: Non seulement au milieu des Groupes, reprit Philarque, mais encore au milieu des corps particuliers pour leur donner de la rondeur, et sur le devant du Tableau pour rendre les premiers objets plus sensibles et pour faire fuir les autres par degrez. Vous pouvez remarquer ce que je vous dis dans tous les tableaux que vous voyez]; mais s'en estant approché de prés, et ayant veu qu'il n'y avoit pas un petit arbre où ce principe ne fust observé, il nous appella, et nous fist approcher mal-gré que nous en

eussions pour nous faire remarquer les mesmes choses qu'il avoit trouvées. Voyez, je vous prie, s'écria-t'il, l'exactitude du Peintre, d'avoir tenu cette conduite dans les moindres objets de son tableau.

c. Der hl. Georg:

[...] Dieses Gemälde ist mit einer schönen Landschaft bereichert; die Themse trennt diese in zwei leicht diagonale Teile. Der Teil, der sich jenseits dieses Flusses befindet, stellt die Ansicht von [Schloss] Windsor dar, wo Freudenfeuer zu sehen sind. In dem Teil der Landschaft, der sich auf der diesseitigen Seite des Flusses befindet, ist der hl. Georg in Rüstung, über den toten Drachen triumphierend, dargestellt [...].

Le Saint George.

[...] Ce Tableau est enrichi d'un beau paysage que la Tamise divise en deux un peu diagonalement. La partie qui est au delà de cette riviere est la veüe de Windsor, où l'on fait des feux de joye. Et dans la partie du paysage qui est en deçà, on voit representé Saint George armé de toutes pieces, et triomphant de la mort du Dragon [...].

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Piles 1970, S. 146–151, 281–282, 164–166.

A.51 Filippo Baldinucci, *Vocabulario toscano dell'arte del disegno* (Florenz 1681)

HISTORIE. f. Unter den Malern versteht man unter dieser Erfindung in der Malerei oder Bildhauerei die Darstellung eines wahren oder erfundenen, historischen oder poetischen, oder aber gemischten Ereignisses.

LAND [*Paese*] m. Gebiet, Provinz.

LANDSCHAFTEN [*Paesi*]. Unter den Malern wird damit die Malart [*sorta di pittura*] bezeichnet, die das weite Land darstellt samt Bäumen, Flüssen, Bergen, Tälern und anderen, der Landschaft zugehörigen Elementen, so auch Dörfer.

ISTORIA f. Appresso i nostri Artefici pigliasi per quella invenzione espressa in pittura, o in scoltura, la quale rappresenti qualche fatto, o vero, o finto, o storico, o poetico, o misto.

PAESE m. Regione, provincia.

PAESI. Appresso i Pittori sono quella sorta di pittura, che rappresentano campagne aperte, con alberi, fiumi, monti, e piani, et altre cose da campagna, e villaggio.

NATURNACHAHMUNG [*ritrarre*]. [Aus der Natur] Von Neuem herausziehen [*di nuovo trarre*]. Die Maler benutzen diesen Ausdruck für das Malen nach der Natur [*dipignere dal naturale*].

ABBILDEN AUS DER VORSTELLUNGSKRAFT HERAUS [*ritrarre alla macchia*]. Das Abbilden ohne das Naturvorbild, lediglich aus der Vorstellung [wörtl.: Erinnerung] des Malers heraus.

BILDNIS [*ritratto*], m. Eine Figur, die nach der Natur gemalt ist [*cavata dal naturale*].

RITRARRE. Di nuovo trarre. Da' nostri Artefici si usa questa voce per lo dipignere dal naturale.

RITRARRE ALLA MACCHIA. Il ritrarre senza il naturale, a forza di memoria dell'Artefice.

RITRATTO. m. Figura cavata dal naturale.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Baldinucci 1975, S. 78, 116, 137.

A.52 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel des arts et sciences* (Paris 1690)

HISTOIRE. [...] Man nennt denjenigen einen Historienmaler [*peintre d'histoires*], der bestimmte Handlungen malt, welche mehrere Figuren innerhalb eines Tafelbildes [*tableau*] darstellen und einen Bezug zum dargestellten Ereignis aufweisen. Die Historienmaler werden den Porträtmalern [*faiseurs de portraits*], den Landschaftsmalern [*paysagistes*] et cetera vorgezogen.

HISTOIRE. [...] On appelle un *Peintre d'histoires*, Celuy qui peint des actions particulieres, qui represente plusieurs personnes dans un tableau qui ont relation à l'action qu'il veut exposer à la vuë. Les *Peintres d'histoires* sont preferez aux faiseurs de portraits, aux Paysagistes, etc.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Furetière 1690, Bd. 2, o. S.

LANDSCHAFT [*paysage*]. [...] Erscheinungsform eines Landes; Territorium, das sich so weit in die Ferne erstreckt, wie es unser Sehnsinn erfassen kann [Ausg. 1701: [...]] oder die Ausdehnung eines Landes, die man aus einem einzigen Blickwinkel sehen kann. Die schönen Landschaften sind jene, die eine vielfältige Quantität und für den Sehnsinn

angenehme Objekte aufweisen; so etwa Hügel, Täler, Felder, Wiesen, Wälder, Weinberge, Landhäuser, Villen, Ortschaften, kleine Dörfer, Wasserquellen, Bäche, Flüsse und schließlich auch das Meer. Je mehr dieser vielfältigen Objekte eine Landschaft aufweist, desto schöner ist sie anzusehen]. Wälder, Hügel und Flüsse gehören zu den schönen Landschaften.

LANDSCHAFT [*païsage*]. Bezeichnet auch Tafelbilder [*tableaux*], auf denen Ansichten von Häusern oder weitem Land [*campagnes*] dargestellt sind. Die Ansichten von Königshäusern sind in Landschaftsbildern von Fontainebleau und anderen Gegenden dargestellt.

LANDSCHAFTSMALER [*païsagiste*]. [*Ausg. 1701*: Begriff aus der Malerei] Maler, der sich speziell mit dem Malen von Landschaften befasst. Die Historienmaler [*peintres d'histoires*] stellen sich recht weit über die Landschaftsmaler. [Claude] Lorrain und Feuquieres [?] waren berühmte Landschaftsmaler.

PAISAGE. f. m. [...] Aspect d'un pays, le territoire qui s'estend jusqu'où la veüë peut porter [*Ausg. 1701*: ou étenduë de païs que l'on peut voir d'un seul aspect. Les beaux *païsages* sont ceux qui sont diversifiez par quantité d'objets agreables à la vuë, comme des collines, des vallées, des campagnes, des prairies, des bois, des vignes, des maisons de plaisance, des villes, des bourgades, des hameaux, des sources, des ruisseaux, des rivieres, et enfin la mer meme. Plus il y a de ces divers objets dans un *païsage*, et plus il est beau]. Les bois, les collines et les rivieres sont les beaux *païsages*.

PAÏSAGE, se dit aussi des tableaux ou sont representées quelques veuës de maisons, ou de campagnes. Les veuës des Maisons Royales sont peintes en *païsages* à Fontainebleau et ailleurs.

PAISAGISTE. f. m. [*Ausg. 1701*: Terme de Peinture] Peintre qui s'attache particulièrement à peindre des païsages. Les Peintres d'histoires se mettent bien au dessus des *Païsagistes*. Le Lorrain, Feuquieres, ont esté de grands *Païsagistes*.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Furetière 1690, Bd. 3, o. S.; Furetière 1701, Bd. 3, o. S.

LAND [*campagne*]. Weitläufig in der Bedeutung einer Landebene, die keine Städte, Berge, Wälder oder andere Dinge aufweist, welche den weiten Blick hindern könnten [...].

LAND [*campagne*]. Zugleich eine Bezeichnung für alles, was außerhalb von Städten [d. h. auf dem Land] liegt [z. B. Lustschloss, Landluft, Landesadel etc.].

CAMPAGNE. f. Vaste étenduë de terre où il n'y a ni villes, ni montagnes, ni forests, ou autre chose qui empêche la liberté de la veuë [...].

CAMPAGNE, se dit aussi de tout ce qui est hors des villes [...].

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Furetière 1690, Bd. 1, o. S.

MALER. f. m. Derjenige, der Farben künstlerisch einsetzt, um alle möglichen Objekte darzustellen. Die Historienmaler sind höher geschätzt als die Landschaftsmaler oder die Porträtmaler [...].

PORTRÄTIEREN. Verb, aktiv. Eine Person mit dem Pinsel, der Feder, dem Bleistift et cetera darstellen. Man schickt diesen jungen Mann zu einem Maler, um das Porträtieren zu erlernen, um Porträts herzustellen. Dieses veraltete Wort benutzt man nur im Infinitiv. Es ist angelehnt an das italienische Wort ‚ritrarre‘.

PORTRÄT, f. m. Darstellung einer Person nach der Natur. Narziss sah sein Porträt im Wasser [...]. Wenn man in den Spiegel sieht, erblickt man sein Porträt.

PORTRÄT. Man bezeichnet damit auch das Werk eines Malers, der durch die Kunst das Bild und die Darstellung einer Person erzeugt. Man stellt Porträts mit Ölfarben, Feder, Bleistift, Pastellfarben, in Miniatur oder mit Mineralfarben in Emailmalerei her [...].

BELASTETES PORTRÄT [Karikatur]. Ein possenhafte Porträt, das den Maler belustigt, da zwar Züge einer Person enthalten sind, diese sie jedoch deformiert oder grässlich aussehen lassen.

PORTRÄTMALEREI. f. Anwendung für die Herstellung von Porträts. Jener Maler hat sich der Porträtmalerei gewidmet, er ist in der Porträtmalerei erfolgreich. Ein Buch über die Porträtmalerei, über die Malkunst.

PEINTRE. f. m. Celui qui employe les couleurs avec art pour représenter toutes sortes d'objets. Les *Peintres* d'histoires sont plus estimés que les *Paisagistes*, ou que les *Peintres* à portraits [...].

PORTRAIRE. v. act. Faire la representation d'une personne avec le pinceau, la plume, le crayon, etc. On a mis ce jeune homme chez un tel Peintre

pour apprendre à *portraire*, à faire des portraits. Ce mot vieillit est imité de l'Italien *ritrabere* [sic].

PORTRAIT. f. m. Representation faite d'une personne telle qu'elle est au naturel. Narcisse voyant son *portrait* dans l'eau [...]. Quand on regarde dans un miroir, on y voit son *portrait*.

PORTRAIT, se dit aussi de l'ouvrage d'un Peintre, qui par art fait l'image, et la representation d'une personne. On fait des *portraits* à l'huile avec des couleurs, avec la plume, le crayon, le pastel, en miniature, et avec des couleurs minerales en émail [...].

PORTRAIT CHARGÉ, est un *portrait* burlesque que fait un Peintre pour se divertir, en conservant quelques traits d'une personne, qu'il fait pourtant paroistre difforme ou monstrueuse.

PORTRAITURE. f. Application à faire des portraits. Ce Peintre s'est adonné à la *portraiture*, il réussit bien à la *portraiture*. Voilà un livre de *portraiture*, de l'art de peindre.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Furetière 1690, Bd. 3, o. S.

PORTRÄTIST oder PORTRÄTMALER. Hersteller von Porträts [...]. Allerdings ist der Begriff noch nicht genehmigt. Man sagt Hersteller von Porträts.

PORTRAITISTE, ou PORTRAYEUR, faiseur de portraits [...]. Cependant il n'est pas encore autorisé. On dit faiseur de portraits.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Furetière 1727, Bd. 3, o. S.

A.53 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (Paris 1708)

a. [Im Abschnitt ‚Über die Bilderfindung‘:] Da die Bilderfindung nur einen Teil der Komposition darstellt, kann sie nicht die gesamte Idee dessen vermitteln; denn die Komposition beinhaltet sowohl die Erfindung als auch die Anordnung [*disposition*]. Das eine ist die Erfindung der Objekte, etwas ganz anderes deren gelungene Anordnung [...].

Es scheint mir, dass die Bilderfindung auf einer Auswahl an Objekten beruht, die in die Komposition des ausgewählten Sujets eingeht. Ich spreche von einer Auswahl, da die Objekte nicht unbedacht eingesetzt werden sollen, ohne dass sie zum Ausdruck und Charakter des Sujets beitragen.

Außerdem bin ich der Meinung, dass diese Objekte zwar in die Bildkomposition Eingang finden, diese aber nicht gänzlich bestimmen sollen, um so die Erfindung nicht mit der Anordnung zu verwechseln. Der Erfindung soll die gesamte Freiheit ihrer Funktion überlassen werden, die in der vorteilhaften Anordnung selbiger Objekte besteht.

Die Dichter und Redner haben unterschiedliche Stile, um sich entsprechend des von ihnen gewählten Sujets auszudrücken. Davon [vom Sujet] hängt auch die Wahl der Wörter, der Harmonie und ihrer gesamten Gedanken ab. Dementsprechend verhält es sich auch in der Malerei: Wenn der Maler sich auf ein Sujet festgelegt hat, ist er dazu verpflichtet, die Auswahl der Figuren sowie alle damit zusammenhängenden Dinge daran anzupassen. Maler sowie Dichter haben einen hohen Stil für gehobene Sujets, einen mittleren [*familier*] Stil für die gewöhnlichen Dinge, einen pastoralen Stil für die ländlichen Sujets und so weiter. Ein jeder dieser verschiedenen Stile muss jeweils auf alle Bildbereiche zutreffen. Obwohl die Stile dennoch besonders in den Bereich der Bilderfindung fallen [...].

Die Bilderfindung besteht [im Vergleich zur Dichtung] aus dreierlei Arten: Sie kann historischer, allegorischer oder mystischer Art sein.

Die Maler bedienen sich absichtlich des Begriffs der Historie, um die bedeutendste aller Malereigattungen zu benennen, welche aus der Zusammenstellung mehrerer Figuren besteht. Man sagt, der eine Maler malt Historienbilder, ein anderer Tiere, Landschaften, Blumen und so weiter. Aber es besteht ein Unterschied zwischen der Unterteilung der Bildgattungen [*genres de peinture*] und der Unterteilung der Bilderfindungen [*invention*]. Den Begriff der Historie verwende ich auf vielseitige Weise: Darunter verstehe ich all das, was die Idee des Malers festmacht oder den Betrachter unterweisen kann. Die bloße historische Erfindung kommt einer Auswahl an Objekten gleich, die an sich das Sujet darstellen.

Diese Art der Bilderfindung betrifft nicht nur alle wahren und erfundenen Geschichten, alle schriftlich oder traditionell überlieferten; sie betrifft auch Porträts, Landschaftsbilder, Tierdarstellungen und alle anderen Natur- und Kunsterzeugnisse [...]. Diejenigen, die über ihre Werke geschrieben haben [...], nannten sie Historien: Geschichten von Pflanzen und von Tieren, genau wie man sagt ‚die Geschichte von Alexander‘ [...].

L'Invention n'étant qu'une partie de la composition, elle n'en peut pas donner une idée complète. Car la composition comprend et l'invention, et la disposition; autre chose est d'inventer les objets, autre chose de les bien placer [...].

Il me paraît donc que l'invention est un choix des objets qui doivent entrer dans la composition du sujet que le Peintre veut traiter.

Je dis que c'est un choix parce que les objets ne doivent point être introduits dans le tableau inconsidérément et sans contribuer à l'expression et au caractère du sujet. Je dis encore que ces objets doivent entrer dans la composition du tableau, et non pas la faire toute entière, afin de ne point confondre l'invention avec la disposition, et de laisser à celle-ci toute la liberté de sa fonction, qui consiste à placer ces mêmes objets avantageusement.

Les poètes aussi bien que les orateurs ont plusieurs styles pour s'exprimer selon le sujet qu'ils ont entrepris de traiter; et de là dépend le choix des paroles, de l'harmonie et du tour des pensées. Il en est de même dans la Peinture: quand le Peintre s'est déterminé à quelque sujet, il est obligé d'y proportionner le choix de ses figures, et de tout ce qui les accompagne; et les Peintres comme les poètes ont leur style élevé pour les choses élevées, familier pour celles qui sont ordinaires, pastoral pour les champêtres, et ainsi du reste. Quoique tous ces styles différens conviennent à toutes les parties de la Peinture, ils sont néanmoins plus particulièrement du ressort de l'invention [...].

L'invention par rapport à la Peinture se peut considérer de trois manières: elle est ou historique simplement, ou allégorique, ou mystique.

Les Peintres se servent avec raison du mot d'histoire pour signifier le genre de Peinture le plus considérable, et qui consiste à mettre plusieurs figures ensemble; et l'on dit: ce Peintre fait l'histoire, cet autre fait des animaux, celui-ci du Paysage, celui-là des fleurs, et ainsi du reste. Mais il y a de la différence entre la division des genres de Peinture et la division de l'invention. Je me sers ici du mot d'histoire dans un sens plus étendu; j'y comprends tout ce qui peut fixer l'idée du Peintre, ou instruire le spectateur, et je dis que l'invention simplement historique est un choix d'objets qui, simplement par eux-mêmes, représentent le sujet.

Cette sorte d'invention ne regarde pas seulement toutes les histoires vraies et fabuleuses, telles qu'elles sont écrites dans les auteurs ou qu'elles

sont établies par la tradition: mais elle comprend encore les portraits des personnes, la représentation des pays, des animaux, et de toutes les productions de l'art et de la nature [...]. Ceux qui en ont écrit [...] l'ont nommé du nom d'histoire, et l'on dit l'histoire des plantes, l'histoire des animaux, comme on dit l'histoire d'Alexandre [...].

b. [Im Kapitel ‚Über das Landschaftsstudium‘:] Über die Landschaft[smalerei].

Die Landschaft[smalerei] [*le paysage*] ist eine Bildgattung [*un genre de peinture*], die das Land [*les campagnes*] und alle darin enthaltenen Dinge darstellt. Für das Vergnügen, das die unterschiedlichen Malereibegabungen den Malern bereitet, erscheint mir die Landschaftsmalerei die wahrnehmbarste und bequemste, da der Maler aus einer viel größeren Vielfalt an Objekten schöpfen kann als es in anderen Bildgattungen möglich ist. Die verlassenen Felsen, die Frische der Wälder, die Reinheit des Wassers, sein Geplätscher, die Weite des [Flach-]Landes und der Ferne, die Vielfalt der Bäume, die Festigkeit des Rasens und die Orte, die der Maler im Bilde darstellen will, sind das, worauf er Jagd machen wird, woraus er die Frische entnimmt, wo er spazieren geht, wo er sich ausruht oder wo er angenehm träumt. Nicht zuletzt ist er Herr über all das zu verfügen, was auf der Erde, im Wasser und in der Luft sichtbar ist. Denn aus all den Erzeugnissen der Kunst und der Natur gibt es keine, die nicht in seine Bildkomposition Einzug halten könnten.

So ist die Malerei vor allem in puncto Landschaftsmalerei eine Art Schöpfung.

Unter den verschiedenen Stilen, die die Landschaftsmaler in der Ausführung ihrer Bilder aufweisen, unterscheide ich lediglich zweierlei. Alle anderen stellen eine Mischung aus diesen beiden dar: dem heroischen und dem pastoralen oder ländlichen Stil.

[...] Um so die Überlegenheit der heroischen Landschaft auszugleichen, wäre es angebracht, in die ländliche Landschaft nicht nur eine tugendhafte Figur zu integrieren, sondern auch einen außergewöhnlichen und wahrscheinlich wirkenden Effekt des Naturreizes, wie es stets Tizian getan hat.

Die Eigenheiten der Landschaft sind zugleich die Dinge, über die man nachdenken kann; dazu gehören meiner Meinung nach Orte,

Zufälle, Himmel und Wolken, Ferne und Berge, Wiesen, Felsen, Boden, Aussichtsflächen, Architektur, Gewässer, Bildvordergrund, Pflanzen, Figuren und Bäume.

Du Paysage.

Le paysage est un genre de Peinture qui représente les campagnes et tous les objets qui s'y rencontrent. Entre tous les plaisirs que les différents talents de la Peinture procurent à ceux qui les exercent, celui de faire du paysage me paraît le plus sensible et le plus commode, car dans la grande variété dont il est susceptible, le Peintre a plus d'occasions que dans tous les autres genres de cet art de se contenter dans le choix des objets. La solitude des roches, la fraîcheur des forêts, la limpidité des eaux, leur murmure apparent, l'étendue des plaines et des lointains, le mélange des arbres, la fermeté du gazon, et les sites tels que le paysagiste les veut représenter dans ses tableaux, sont que tantôt il y chasse, que tantôt il y prend le frais, qu'il s'y promène, qu'il s'y repose, ou qu'il y rêve agréablement. Enfin, il est le maître de disposer de tout ce qui se voit sur la terre, sur les eaux et dans les airs: parce que de toutes les productions de l'art et de la nature, il n'y en a aucune qui ne puisse entrer dans la composition de ses tableaux.

Ainsi, la Peinture qui est une espèce de création l'est encore plus particulièrement à l'égard du paysage.

Parmi tant de styles différents que les paysagistes ont pratiqués dans l'exécution de leurs tableaux, j'en distinguerai seulement deux dont les autres ne sont qu'un mélange, le style héroïque et le style pastoral ou champêtre.

[...] Ainsi, pour contrebalancer l'élévation des paysages héroïques, je croirais qu'il serait à propos de jeter dans les paysages champêtres non seulement un grand caractère de vérité, mais encore quelque effet de la nature piquant, extraordinaire et vraisemblable, comme a toujours fait Titien.

[...] Les choses qui sont particulières au paysage et sur lesquelles on peut réfléchir sont, à mon avis, les sites, les accidents, le ciel et les nuages, les lointains et les montagnes, le gazon, les roches, les terrains, les terrasses, les fabriques, les eaux, le devant du tableau, les plantes, les figures et les arbres.

Über die Figuren.

Der Maler könnte in der Anlage des Landschaftsbildes einen dem Sujet entsprechenden Figurencharakter integrieren. In der Regel denkt der Maler erst nach Beendigung der Landschaft darüber nach und in Wahrheit spielen die Figuren meist eine die Landschaft begleitende Rolle, statt ihr angemessen zu sein.

[...] Ich wünsche mir, dass die Figuren weder fad noch gleichgültig wirken, sondern vielmehr ein kleines Sujet darstellen, das die Aufmerksamkeit des Betrachters erwecken soll. Wenigstens sollen die Figuren aber einen Anhaltspunkt für den Bildtitel liefern, der es von den anderen Bildern unterscheiden soll [...].

Abgesehen davon ist es eindeutig unangebracht, die Figuren [in Relation zur Landschaft] zu groß als zu klein darzustellen [...].

Zuletzt soll der Maler auch daran denken, dass unter denjenigen Bildelementen, die die Landschaft beseelen, die Figuren an erster Stelle stehen [...].

Des figures.

Le Peintre, en composant son paysage, peut avoir dans la pensée d'y imprimer un caractère conforme au sujet qu'il pourrait avoir choisi, et que les figures doivent représenter. Il se peut faire aussi (et c'est ce qui arrive ordinairement) qu'il ne songe à ses figures qu'après que son paysage est tout à fait terminé: et la vérité est que dans la plupart des paysages, les figures sont plutôt faites pour les accompagner que pour leur convenir.

[...] Je voudrais qu'elles [les figures] ne fussent ni insipides ni indifférentes, mais qu'elles représentassent quelque petit sujet pour réveiller l'attention du spectateur, ou du moins pour donner un nom au tableau et le distinguer [...].

[...] Au reste, il y a bien plus d'inconvénient en faisant les figures trop grandes qu'en les faisant trop petites [...].

Que le Peintre se souvienne enfin qu'entre les parties qui donnent l'âme au paysage, les figures tiennent le premier rang [...].

c. 1. Die Landschaftsmalerei setzt das Wissen über die wichtigsten Perspektivregeln voraus, damit sie dem Wahrscheinlichkeitskriterium verpflichtet bleibt.

2. Je näher die Blätter an der Erdoberfläche zu sehen sind, desto größer und grüner sind sie, da sie näher an der Quelle der lebenswichtigen Nährstoffe liegen [...].

3. Die Blattunterseite besteht aus einem helleren Grün als die Blattoberseite und erscheint fast immer in einem silbrigen Farbton. So sind die vom Winde bewegten Blätter durch diese Farbigkeit von den anderen zu differenzieren [...].

4. Unter den Dingen, die die Landschaft beseelen, sind fünf Dinge grundlegend. Die Figuren, die Tiere, das Wasser, die vom Wind bewegten Bäume sowie die Leichtigkeit des Pinselstrichs. Man könnte auch den Rauch dazuzählen, der gelegentlich vom Maler dargestellt wird.

5. Wenn eine Farbe die Landschaft dominiert, wie etwa ein Grün im Frühling oder eine Rotton im Herbst, verleiht sie dem Bild einen Hauch von monochromer Malerei oder den eines unfertigen Werkes [...].

6. Tizian und die Carracci sind die geeignetsten Vorbilder für die Inspiration zum guten Geschmack [*le bon goût*, vgl. *le grand goût*] sowie für den rechten Weg eines Malers bezüglich Form und Farbe. Wir sollten unbedingt versuchen, die Prinzipien, welche jene wichtigen Vorbilder uns in ihren Werken hinterlassen haben, richtig zu verstehen und unsere Vorstellungskraft daran zu weiden, wenn ein Maler die stets erstrebenswerte Vollkommenheit erlangen will.

7. Die Landschaften Tizians und der Carracci lehren vieles, von dem der Diskurs keine klare Vorstellung oder allgemeinen Grundsätze liefern könnte: zum Beispiel die Hilfsmittel, um die Proportionen eines Baumes zu bestimmen, entsprechend der Proportionsbestimmung des menschlichen Körpers [...].

8. Zur größten Vollkommenheit der vielfältigen Landschaft zählt die Nachahmung jedes einzelnen Elementes. Ihre größte Schwäche ist deshalb die Malpraxis, die der Routine verfällt.

9. Es ist sehr sinnvoll, den nach Vorlagen gemalten Elementen einige andere, nach der Natur gemalte Elemente unterzumischen: Diese führen den Betrachter zur Annahme, dass der Rest ebenso nach der Natur entstanden ist.

10. Entsprechend der unterschiedlichen Denkart bestehen auch unterschiedliche Ausführungsarten. Ich sprach bereits von den beiden

Denkarten, dem heroischen und dem ländlichen Stil, und ich benenne eine entsprechende Anzahl an Ausführungsarten: der raue und der glatte Stil [...]. Der raue Stil belebt die Arbeit und mildert schlechte Entscheidungen ab; der glatte Stil bringt alles zu Ende und poliert die Elemente des Bildes, womit einem die Freude entzogen wird, Dinge zu entdecken und fertigmachen, die dem Maler zugeschrieben werden können [...].

11. Nachdem wir die Hauptbestandteile der Landschaftsmalerei abgehandelt haben [...] und einige allgemeine Beobachtungen hinsichtlich dieser Bildgattung angestellt haben [...], wünschen sich viele mit Sicherheit eine noch genauere Ausführung [...].

1. Le paysage suppose l'habitude des principales règles de la perspective, pour ne se point éloigner du vraisemblable.

2. Plus les feuilles des arbres sont près de la terre, plus elles sont grandes et vertes, parce qu'elles sont plus à portée de recevoir abondamment la sève qui les nourrit [...].

3. Le dessous de toutes les feuilles est d'un vert plus clair que le dessus et tire presque toujours sur l'argent. Ainsi, les feuilles qui sont agitées d'un grand vent doivent être distinguées des autres par cette couleur [...].

4. Entre les choses qui donnent de l'âme au paysage, il y en a cinq qui sont essentielles. Les figures, les animaux, les eaux, les arbres agités du vent, et la légèreté du pinceau. On pourrait y ajouter les fumées, quand le Peintre a occasion d'en faire paraître.

5. Quand une couleur règne partout dans un paysage, comme un même vert au printemps, ou comme un même roux dans l'automne, elle donne au tableau un air de camaïeu ou d'un ouvrage qui n'est pas achevé [...].

6. Le Titien et le Carrache sont les modèles les plus capables d'inspirer le bon goût et de mettre le Peintre dans la bonne voie pour la forme et pour la couleur. Il faut faire tous ses efforts pour bien comprendre les principes que ces grands hommes nous ont laissés dans leurs ouvrages, et s'en remplir l'imagination, si l'on veut s'avancer de plus en plus et tendre à la perfection que le Peintre doit toujours avoir en vue.

7. Les paysages de ces deux Peintres, Titien et Carrache, enseignent beaucoup de choses dont le discours ne saurait donner des idées bien précises, ni des principes généraux: le moyen, par exemple, de déterminer

les mesures de l'arbre en général, comme on déterminerait les mesures du corps humain [...].

8. Une des plus grandes perfections du paysage dans cette grande variété qu'il représente est l'imitation fidèle de chaque caractère en particulier, comme son plus grand défaut est une pratique sauvage qui tombe dans ce qu'on appelle routine.

9. Parmi les choses que l'on peint de pratique, il est sort à propos d'en mêler quelques-unes faites d'après nature: cela induit le spectateur à croire que le reste a été pareillement fait d'après nature.

10. Comme il y a des styles de penser, il y en a aussi d'exécuter. J'en ai parlé de deux pour la pensée, le style héroïque et le style champêtre; et j'en trouve pareil nombre pour l'exécution, le style ferme et le style poli. [...] Le style ferme donne de la vie à l'ouvrage, et fait excuser les mauvais choix, et le style poli finit et polit toutes choses, il ne laisse rien à fait un plaisir de trouver et d'achever des choses qu'elle attribue au Peintre [...].

11. Après avoir fait passer comme en revue les principales parties qui composent le paysage [...], après avoir fait quelques observations générales qui regardent ce genre de Peinture [...] je ne doute pas que plusieurs personnes ne souhaitent encore [...].

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Piles 1989, S. 30–32, 98–99, 112–114, 124–127.

**A.54 Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert,
*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts
et des métiers* (Paris 1751–1780)**

STILISTISCHE GATTUNG [*genre de style*], literarisch. Entspricht der Gattung der Ausführung, die bei jedem Künstler vom Inhalt [*objet*] abhängt; so ist die Gattung Poussins ganz anders als die von Teniers, eine Tempelarchitektur anders als die eines normalen Hauses und die Opernmusik einer Tragödie anders als die einer komischen Oper. So hat auch jede literarische Gattung ihren eigenen Stil in Prosa und im Versmaß [...].

Jede Gattung hat ihre Nuancen [Stile], die sich aber im Grunde auf zwei Hauptgattungen reduzieren: die einfache und die hohe. Diese, viele andere beinhaltend, besitzen einen gleichermaßen erforderlichen Reiz [...]. Beitrag von M. de Voltaire.

GENRE DE STYLE, *Littér.* Comme le *genre* d'exécution que doit employer tout artiste dépend de l'objet qu'il traite; comme le genre du Poussin n'est point celui de Teniers, ni l'architecture d'un temple celle d'une maison commune, ni la musique d'un opéra tragédie celle d'un opéra bouffon; aussi chaque *genre* d'écrire a son style propre en prose et en vers [...].

Chaque genre á ses nuances différentes; on peut au fond les réduire à deux, le simple et le relevé [*vgl.* sublime]. Ces deux genres qui en ombrassent tant d'autres, ont des beautés nécessaires qui leur sont également communes [...]. *Article de M. de Voltaire.*

GATTUNG, Malerei. Den Begriff der Gattung hat sich die Malerei angeeignet. Er dient der Unterscheidung zwischen der Klasse der Historienmaler und jenen, die sich auf bestimmte Sujets beschränken, nur diese studieren und einer Art Regel folgen, nur diese darzustellen. So umfassen die Sujets der letzteren Maler lediglich Tiere, Früchte, Blumen oder Landschaften. Man nennt sie Genremaler.

Außerdem ist diese erzwungene oder bewusste Bescheidenheit, die einen Maler dazu verpflichtet, sich bei der Nachahmung auf diejenigen Objekte zu begrenzen, die ihm von Vorteil sind oder die er leichter darstellen kann, durchaus lobenswert. Deren Resultat ist für die Kunst viel vorteilhafter als die Hochnäsigkeit und Sturheit, die jene dazu verleiten, Historienbilder zu malen, deren Begabung zu begrenzt ist, um alle Anforderungen dieser Bildform zu erfüllen. Es besteht folglich kein Grund für eine Geringschätzung eines gekonnten Genremalers, nur weil seine Begabung auf einen begrenzt erscheinenden Bereich beschränkt ist. Genauso ist eine mittelmäßige Leistung in allen Bildgattungen kein Grund für den Stolz eines Malers. Um diese beiden Vorurteile zu beseitigen, muss man bedenken, dass die Gattung eines Malers, die begrenzt erscheint, dennoch eine ausgiebige Beschäftigung und ein langes Studieren sowie Sorgfalt und Mühe erfordert, um erfolgreich auf diesem Gebiet zu sein. Denn der Bereich, in dem er tätig ist, muss breit genug sein, damit er daraus die zufriedenstellenden Früchte seiner Arbeit pflücken kann. Außerdem muss ein Genremaler, aufgrund seiner stets ähnlichen Objektwahl, die Formen mit einer naturnahen Nachahmung wiedergeben, worin die große Leistung seiner Werke liegt. Andererseits umfasst der Historienmaler so

viele Objekte, dass es mittels des Verstandes und aus Erfahrung ein Leichtes ist nachzuweisen, dass dieser uns zum Großteil lediglich eine sehr unvollkommene Nachahmung der Dinge vor Augen führt. Außerdem sind die Erzeugnisse eines mittelmäßigen Historienmalers in den Augen eines Aufgeklärten [Betrachters] wenig schätzenswert. Die Gestalten, die er darstellt und aufgrund derer er sich rühmt, sind nichts als Geister, die so unecht in ihrer Form und so unnatürlich in ihrer Farbigkeit, so linkisch und falsch in ihrem Ausdruck sind, dass sie nicht die geringste Bewunderung verdienen [Es folgt eine Parallelisierung der literarischen und malerischen Gattungen].

[...] Ich möchte nur noch hinzufügen, dass die Gattungen in der Malerei unterteilt worden sind und sich endlos weiter [in Untergattungen] unterteilen lassen: Die [Gattung der] Landschaftsmalerei brachte Bilder mit Gebäuden, Architekturansichten, Tieren und Hafensichten hervor; bis hin zur Innenansicht von Kirchen haben die Begabungen eines Pieterneef [Johann Peter Neef] und eines Stenwits [Stijn de Witte?], vgl. Emanuel de Witte] gereicht. Beitrag von M. Watelet.

GENRE, *Peint.* Le mot *genre* adapté à l'art de la peinture, sert proprement à distinguer de la classe des peintre d'histoire, ceux qui bornés à certains objets, se sont une étude particulière de les peindre, et une espèce de loi de ne représenter que ceux-là: ainsi l'artiste qui ne choisit pour sujet de ses tableaux que des animaux, des fruits, des fleurs ou des paysages, est nommé *peintre de genre*.

Au reste cette modestie forcée ou raisonnée qui engage un artiste à se borner dans ses imitations aux objets qui lui plaisent davantage, ou dans la représentation desquels il trouve plus de facilité, n'est que louable, et le résultat en est beaucoup plus avantageux à l'art que la présomption et l'entêtement, qui font entreprendre de peindre l'histoire à ceux dont les talents sont trop bornés pour remplir toutes les conditions qu'elle exige. Ce n'est donc point une raison d'avoir moins de considération pour un habile peintre de *genre*, parce que ses talents sont renfermés dans une sphère qui semble plus bornée; comme ce n'est point pour un peintre un juste sujet de s'enorgueillir, de ce qu'il peint médiocrement dans tous les *genres*. Pour détruire ces deux préjugés, on doit considérer que le peintre dont le *genre* semble borné, a cependant encore un si grand nombre de recherches et d'études à faire, de soins et de peines à se donner pour réussir, que le

champ qu'il cultive est assez vaste pour qu'il y puisse recueillir des fruits satisfaisans de ses travaux. D'ailleurs le peintre de *genre*, par l'habitude de considérer les mêmes objets, les rend toujours avec une vérité d'imitation dans les formes, qui donne un vrai mérite à ses ouvrages. D'un autre côté, le peintre d'histoire embrasse tant d'objets, qu'il est très-facile de prouver, et par le raisonnement et par l'expérience, qu'il y en a beaucoup dont il ne nous présente que des imitations très-imparfaites; d'ailleurs le peintre d'histoire médiocre est à des yeux éclairés si peu estimable dans ses productions, ces êtres qu'il produit et dans l'existence desquels il se glorifie, sont des fantômes si contrefaits dans leur forme, si peu naturels dans leurs couleur, si gauches ou si faux dans leur expression, que loin de mériter la moindre admiration [...].

[...] J'ajouterai seulement que les *genres* en peinture se sont divisés et peuvent se subdiviser à l'infini: le paysage a produit les peintures de fabriques, d'architecture, ceux d'animaux, de marine; il n'y a pas jusqu'aux vues de l'intérieur d'une église, qui ont occupé tout le talent des Pieternefs et des Stenwits. *Article de M. Watelet.*

HISTORISCH, Adj., Grammatik. Der Geschichte zugehörig. Gegen-
teilig zu ‚fiktiv‘ [...]. Auch Werke werden mit dem Begriff ‚historisch‘
bezeichnet; die historische Malerei stellt eine reale Begebenheit dar,
eine Handlung aus der Geschichte oder eine allgemein menschliche
Handlung, wobei es dabei irrelevant ist, ob diese real oder fiktiv ist.
Hier meint der Begriff ‚historisch‘ sowohl eine Malergruppe als auch
eine Malereigattung.

HISTORIQUE, adj. *Gramm.*, qui appartient à l'histoire. Il s'oppose à
fabuleux [...]. On dit encore un ouvrage historique; la peinture histori-
que est celle qui représente un fait réel, une action prise de l'histoire, ou
même plus généralement une action qui se passe entre des hommes; que
cette action soit réelle, ou qu'elle soit d'imagination, n'importe. Ici le
mot historique distingue une classe de peinture et un genre de peinture.

SCHLACHTENBILDER [*peinture de batailles*], mod[erne?] Male-
rei. Bezeichnend für Maler, die sich dieser Art von Werken widmen.
Im Bildaufbau dieser Gattung [*genre*] muss man [...].

PEINTURE de batailles, *Peint.* mod. On nomme ainsi le *peintre* qui s'a-
donne particulièrement à cette sorte d'ouvrage. Il faut que dans une com-
position de ce genre [...].

LANDSCHAFT [*paysage*], f. m. Malerei. Malereigattung, die das Land und die dort anzutreffenden Objekte darstellt. Die Landschaft ist innerhalb der Malerei eines der reichsten, ansprechendsten und fruchtbarsten Sujets. In der Tat gibt es unter den Erzeugnissen der Natur und der Kunst keines, was der Landschaftsmaler in seinen Werken nicht darzustellen vermag. Unter den verschiedenen und nahezu unendlichen Darstellungsweisen der Landschaft lassen sich zwei Hauptstile unterscheiden; und zwar der heroische und der pastorale Stil. Unter dem heroischen Stil versteht man das Höchstmögliche und Erhabenste, was Kunst und Natur uns vor Augen führen. Man kann dabei wundervolle Ansichten, Tempel, antike Gräber, architektonisch prächtige Lustschlösser und vieles mehr bewundern. Beim pastoralen Stil ist die Natur dagegen ganz einfach und ungekünstelt dargestellt und mit jener Vernachlässigung, die ihr häufig besser geziemt als alle Idealisierungen der Kunst. Dort sind Schäfer mit ihren Viehherden zu sehen sowie verborgene Einsiedler im Felsinneren oder eingebettet im dichten Wald, aber auch ferne Landschaften, Wiesen und Ähnliches. Erfreulicherweise sind der heroische und der pastorale Stil miteinander vereinbar.

Die Landschaftsgattung [*le genre du paysage*] erfordert eine sinnvolle sowie wirkungsvolle Farbgebung. Teilweise stellt man in den Landschaftsbildern [*paysages*] nicht kultivierte sowie unbewohnte Orte dar, um der Freiheit nachgehen zu können, seltsame Naturphänomene darzustellen [...] und die wirren und unregelmäßigen Erzeugnisse einer nicht kultivierten Gegend. Diese Art der Nachahmung wird uns aber entweder nur in melancholischen Momenten bewegen können, oder aber mit unserer Leidenschaft sympathisieren. In allen anderen Zuständen wird uns eine noch so schöne Landschaft, sei sie von Tizian oder Annibale Carracci gemalt, nicht mehr interessieren als die Ansicht eines schrecklichen oder heiteren Gebietes. In einem derartigen [mensenleeren] Gemälde besteht nichts, was uns unterhalten könnte [...]. Die intelligenten Maler haben diese Wahrheit richtig erkannt, weshalb sie nur selten verlassene und figurenlose Landschaften malten. Sie haben sie bevölkert, sie haben in jenen Bildern ein mehrfiguriges Thema eingeführt, in denen die Handlung fähig ist uns zu rühren oder uns für sich zu gewinnen. Aus diesem Grund haben

sich Poussin, Rubens und andere große Meister nicht damit zufrieden gegeben, in ihre Landschaften eine einsame, wandelnde Figur einzufügen oder eine fruchttragende Frau auf dem Weg zum Markt. Stattdessen haben sie für gewöhnlich nachdenkliche Figuren eingefügt, um auch uns Raum zum Nachdenken zu geben. Sie stellen dort von der Leidenschaft bewegte Figuren hinein, um so auch die unsrigen zu beleben und um uns an diese Regung zu binden. In der Tat spricht man häufiger über die Figuren solcher Bilder als über die Aussichtsflächen und Bäume. Die berühmte Arkadien-Darstellung Poussins wäre nicht so lebendig, wenn sie figurenlos wäre. Vergleiche zur Landschaft auch den Beitrag zu Poussin unter dem Stichwort ‚Landschaftsmaler‘. (D. J.)

PAYSAGE, f. m. *Peinture*. C'est le genre de peinture qui représente les campagnes et les objets qui s'y recontrent. Le paysage est dans la peinture un sujet des plus riches, des plus agréables et des plus féconds. En effet, de toutes les productions de la nature et de l'art, il n'y en a aucune que le peintre paysagiste ne puisse faire entrer dans la composition de ses tableaux. Parmi les styles différens et presque infinis dont on peut traiter le *paysage*, il faut en distinguer deux principaux; savoir, le style héroïque, et le style pastoral ou champêtre. On comprend sous le style héroïque, tout ce que l'art et la nature présente aux yeux de plus grand et de plus majestueux. On y admet des points de vues merveilleux, des temples, des sépultures antiques, des maisons de plaisance d'une architecture superbe, etc. Dans le style champêtre, au contraire, la nature est représentée toute simple, sans artifice, et avec cette négligence qui lui sied souvent mieux que tous les embellissemens de l'art. Là on voit les bergers avec leurs troupeaux; des solitaires ensevelis dans le sein des rochers, ou enfoncés dans l'épaisseur des forêts; des lointains, des prairies, etc. On unit fort heureusement le style héroïque avec le champêtre.

Le genre du *paysage* exige un coloris où il y ait de l'intelligence, et qui fasse beaucoup d'effet. On représente quelquefois dans des *paysages* des sites incultes et inhabités, pour avoir la liberté de peindre les bizarres effets de la nature [...] et les productions confuses et irrégulières d'une terre inculté. Mais cette sorte d'imitation ne sauroit nous émouvoir que dans les momens de la mélancolie, où la chose imitée par le tableau peut sympathiser avec notre passion. Dans tout autre état, le *paysage* le plus beau, fût-il du Titien et du Carrache, ne nous intéresse pas plus que le seroit la

vue d'un canton de pays affreux ou riant. Il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne [...]. Les peintres intelligens ont si bien senti cette vérité, que rarement ils ont fait des *paysages* déserts et sans figures. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages, dont l'action fût capable de nous émouvoir, et par conséquent de nous attacher. C'est ainsi qu'en ont usé le Poussin, Rubens et d'autres grands maîtres, qui ne se sont pas contentés de mettre dans leurs *paysages* un homme qui passe son chemin, ou bien une femme qui porte des fruits au marché; ils y placent ordinairement des figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser; ils y mettent des hommes agités de passions, afin de réveiller les nôtres, et de nous attacher par cette agitation. En effet, on parle plus souvent des figures de ces tableaux, que de leurs terrasses et de leurs arbres. La fameuse Arcadie du Poussin ne seroit pas si vantée, si elle étoit sans figures. Voy. sur ce *paysage* l'article du Poussin, au mot PAYSAGISTE. (D. J.)

MALER. [...] Ein Maler muss wissen, für welche Bildgattung er geeignet ist und muss sich auf diese Gattung beschränken.

LANDSCHAFTSMALER [*paysagiste*], f. m., Malerei, Maler von Landschaften. Siehe ‚Landschaft‘.

Die italienischen, flämischen und holländischen Schulen sind jene, die die größte Anzahl an herausragenden Künstlern dieser Malereigattung hervorbrachten.

Die Orte bei Albano sind ansprechend und fallen ins Auge. [Jacopo] Bassano wurde aufgrund der Wahrheit bewundert, die in seinen Landschaften herrschte; da er stets dem Naturstudium frönte, vermochte er die ländlichen Gegenden, an die er gewöhnt war, auszudrücken. Nur wenige andere Maler waren fähig, das Blattwerk besser dazustellen als der Bologneser [Annibale Carracci?]. Francesco Maria Borzone [...] hat ebenso seine Begabung in dieser Malereigattung in seinen neun großen Landschaftsgemälden bewiesen, die im Vorraum des Gartens der Infantin zu sehen sind.

Annibale Carracci hob sich nicht nur aufgrund seines stolzen und stimmigen Zeichenstils ab, sondern auch aufgrund seines Herausragens in der Landschaftsmalerei. Seine Bäume zeugen von einer exquisiten Form sowie einer sehr lockeren Pinselführung. Die Gemälde Giorgiones zeugen durch ihre Farbigkeit und die Gegensätze von höchstem

Geschmack [vgl. *grand goût*]. Gaspard Dughet dagegen bewies eine spezielle Fähigkeit, den Wind, die in Bewegung versetzten Blätter der Bäume, Windböen sowie Unwetter darzustellen. Claude Lorrain wurde dank seines Studiums ein großer Landschaftsmaler hinsichtlich der Darstellung unbelebter Objekte. Da ihm aber die Begabung für die Figurendarstellung fehlte, stammen die meisten seiner Figuren in diesen Werken von anderen Künstlern. Pier Francesco Mola stellt eine Auswahl der schönsten Orte unter Beweis; seine Art das Blattwerk darzustellen ist reizend. Girolamo Muziano entnahm innerhalb dieser Gattung vieles dem flämischen Stil, da die Italiener kein mit den Flamen vergleichbares Studium in die kunstvolle Darstellung des Blattwerkes steckten. Muziano umgab deshalb die Baumstämme mit Dingen, von denen er glaubte, es würde sie ansprechender machen und ihnen eine Vielfalt verleihen. Die besten und berühmtesten Landschaftsmaler waren jedoch zweifelsohne Tizian und Nicolas Poussin.

Der zugleich weiche und expressive Pinselstrich Tizians diente ihm glücklicherweise, solange er Landschaften zeichnete. Unabhängig vom schönen Anblick der nicht manierten, blattreichen Bäume sowie der wahrhaftig erscheinenden Vielfalt von [Flach-]Land, Bergen und einzelnen Gebäuden, hat er zudem den Schlüssel für die interessante Darstellung seiner Landschaften gefunden, und zwar mittels der Auswahl der Orte und der Verteilung des Lichtes: Häufig meint man, Tizian sei der größte Landschaftszeichner.

Poussin aber vermochte darüber hinaus sowohl in seinen Landschaftsbildern als auch in den Historien auf unsere Affekte einzuwirken [bzgl. Poussins *Et in arcadia ego*].

Der berühmte Rubens ist in seiner Malschule noch immer der Landschaftsfürst und man kann durchaus sagen, dass er die Landschaft überragender darstellte als alle anderen. Diese Malereigattung war vor allem unter den Flamen und Holländern sehr beliebt, was deren Bilder zur Genüge beweisen. Jan Brueghel d. Ä. setzte den Pinsel mit unendlichem Geschick ein, um den Bäumen Blätter zu verleihen. Er vermochte auf sehr intelligente Art und Weise Blumen, Früchte, Tiere und Kutschen in seine Landschaften zu setzen. Als Mathijs Bril in Rom starb, hatte er sich bereits mit seinem Landschaftsstil bekannt gemacht [...], doch sein Bruder Paul übertraf ihn bei Weitem. Dessen

Gemälde in dieser Gattung sind aufgrund der interessanten Orte und Fernsicht, des weichen und lockeren Pinselstrichs sowie seiner wahrheitsgetreuen Abbildung aller Objekte empfehlenswert. Dessen Bilder enthalten lediglich ein wenig zu viel Grün [...].

PEINTRE. [...] Un *peintre* doit connoître à quel genre de peinture il est propre, et se borner à ce genre [...].

PAYSAGISTE, f. m. *Peint.*, peintre de paysage. V. PAYSAGE.

Les écoles Italiennes, Flamandes et Hollandoises, sont celles qui ont produit le plus grand nombre d'excellens artistes en ce genre de peinture.

Les sites de l'Albane sont agréables et piquans. Le Bassan[o] se fit admirer par la vérité qui régnoit dans ses paysages; il suivit toujours l'étude de la nature, qu'il fut exprimer, après l'avoir connue dans les lieux champêtres qu'il habitoit. Peu de peintres on mieux touché le feuillage que le Bolognese. Borzoni (François-Marie) [...] a fait aussi connoître ses talens en ce genre, par ses neuf grands paysages peints à huile, qu'on voi dans le vestibule du jardin de l'infante.

Annibal Carrache ne se distingua pas seulement par un goût de dessin fier et correct, il fut aussi s'occuper du paysage, et y excella; ses arbres sont d'une forme exquise, et d'une touche très-légère. Les tableaux du Giorgion sont d'un gout supérieur pour les couleurs et les oppositions. Le Guaspre a montré un art particulier à exprimer les vents, à donner de l'agitation aux feuilles des arbres; à représenter des bourasques et des orages. Le Lorrain, à force d'études, devint un grand *paysagiste* dans l'expression des objets inanimés; mais manquant de talens pour peindre les figures, la plupart de celles qu'on voit dans ses ouvrages, sont d'autres artistes. Le Mola a des sites du plus beau choix, et sa manière de feuiller les arbres est charmante. Le Mutien prit beaucoup en ce genre de la manière Flamande, car les Italiens n'ont pas autant recherché l'art de feuiller que les Flamands; il accompagna donc ses tiges d'arbre de tout ce qu'il croyoit les devoir rendre agréables, et y jeter de la variété; mais les plus grands *paysagistes* qu'on connoisse sont sans doute le Titien et le Poussin.

La plume du Titien, aussi moelleuse qu'elle est expressive, l'a servi heureusement lorsqu'il a dessiné des paysages. Indépendamment de sa belle façon de feuiller les arbres sans aucune manière, et d'exprimer avec vérité les différentes natures de terrasses, de montagnes et de fabriques singulieres, il a encore trouvé le secret de rendre ses paysages intéressans, par

le choix des sites et la distribution des lumieres: tant de grandes parties ont fait regarder le Titien comme le plus grand dessinateur de paysages qui ait encore paru.

Le Poussin a fu de plus agiter nos passions dans ses paysages, comme dans ses tableaux d'histoire [...].

Le célèbre Rubens est encore, dans son école, le prince du paysage, et l'on peut dire qu'il l'a traité aussi supérieurement que personne, ce genre de peinture a été singulièrement goûté par les Flamands et les Hollandois, et leurs ouvrages le prouvent assez. Brugel (Jean) surnommé Brugel de velours, s'est servi du pinceau avec une adresse infinie, pour feuiller les arbres. Il a su mettre dans les paysages des fleurs, des fruits, des animaux et des voitures, avec beaucoup d'intelligence. Bril (Matthieu) avoit déjà fait connoître son goût pour traiter le paysage, quand il mourut à Rome [...] mais son frere Paul le surpassa de beaucoup. Ses tableaux en ce genre sont recommandables par des sites et des lointains intéressans, par un piceau moelleux, par une touche légère et par une manière vraie de rendre tous les objets; on lui trouve seulement un peu trop de verd dans ses tableaux [...].

BLUMEN- und FRÜCHTEMALER. Malerei. Man nennt so die Künstler, die sich besonders dieser Malart [*genre*] widmen. Es handelt sich um eine Bildgattung, die auf erstklassige Art und Weise ausgeführt werden muss. Diese erfordert eine elegante Wahl an Blumen und Früchten sowie die Kunst, diese zu gruppieren und anzuordnen, mit einer feinen Pinselführung, einer frischen, strahlenden Farbigkeit und vor allem einer perfekten Naturnachahmung [...].

PEINTRE de fleurs et de fruits, *Peint.* On appelle ainsi les artistes qui se sont attachés particulièrement à ce goût de peinture; c'est un genre qui veut être traité d'une manière supérieure. Il requiert un choix élégant dans les fleurs et dans les fruits, l'art de les grouper et de les assortir, une touche légère, un coloris frais, brillant, et sur-tout une parfaite imitation de la belle nature [...].

PORTRÄT [*portrait*], BILD [*image*], FIGUR, EFFIGIE, Synonyme. Die Effigie ist Platzhalter für die Sache selbst; das Bild stellt einfach nur die Idee dar; die Figur zeigt dessen Haltung und Zeichnung; das Porträt dient ausschließlich zur Darstellung von Ähnlichkeit [...]. Man stellt Kupferstiche berühmter Persönlichkeiten her.

‚Effigie‘ und ‚Porträt‘ benutzt man nur in Bezug auf Personen im

wörtlichen Sinne. ‚Bild‘ und ‚Figur‘ können jegliche Dinge darstellen. ‚Porträt‘ bezeichnet im übertragenen Sinne bestimmte Beschreibungen, wie die der Dichter und Redner, seien es Personen, Charaktere oder Handlungen [...]. (D. J.)

PORTRÄT, Malerei. Ein Werk der Malerei, das ein Bild oder eine Figur nach der Natur nachahmt, die Darstellung einer wichtigen oder unwichtigen Person. Man stellt Porträts mit Ölfarben her, aus Wachs, mit Feder, Bleistift, Pastellfarben, als Miniatur, Emailmalerei et cetera. Der Hauptverdienst dieser Malereigattung [*genre de peinture*] ist die exakte Wiedergabe der Ähnlichkeit, die hauptsächlich im Charakter und der Physiognomie der Personen besteht [...].

GANZKÖRPERBILDNIS [*portrait en pié*], Malerei. Es handelt sich um ein Porträt in Lebensgröße, welches die gesamte Figur von Kopf bis Fuß darstellt. Wir besitzen einige Ganzkörperporträts von Königen, Prinzen und Generälen.

PORTRAIT, IMAGE, FIGURE, EFFIGIE, *Synon.* L'*effigie* est pour tenir la place de la chose même. L'*image* est pour en représenter simplement l'idée. La *figure* est pour en montrer l'attitude et le dessin. Le *portrait* est uniquement pour la ressemblance [...]. On grave les *portraits* des hommes illustres.

Effigie et *portrait*, ne se disent dans le sens littéral qu'à l'égard des personnes. *Image* et *figure*, se disent de toutes sortes de choses. *Portrait* se dit dans le sens figuré pour certaines descriptions que les orateurs et les poètes sont, soit des personnes, des caractères, ou des actions [...]. (D. J.)

PORTRAIT, *Peinture*, ouvrage d'un peintre qui imite d'après nature l'image, la figure, la représentation d'une personne en grand, ou en petit. On fait des *portraits* à l'huile, en cire, à la plume, au crayon, en pastel, en miniature, en émail, etc. Le principal mérite de ce genre de peinture, est l'exacte ressemblance qui consiste principalement à exprimer le caractère et l'air de physionomie des personnes qu'on représente [...].

PORTRAIT en pié, *Peinture*, c'est un portrait en grand comme nature, et qui représente la personne toute entière debout. Nous avons quelques portraits en pié de rois, de princes, de généraux.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Diderot 1780, S. 965–966, 970–972, 572, 86–87, 5–8, 86–87, 110–111, 86–87, 911–913.

A.55 Denis Diderot, *Essais sur la Peinture* (Paris 1795)

Man bezeichnet ohne Unterscheidung diejenigen Maler als Genremaler [*peintres de genre*], die sich lediglich mit der Darstellung von Blumen, Früchten, Tieren, Wäldern und Bergen beschäftigen sowie diejenigen, die ihre Szenen dem Alltagsleben beziehungsweise dem häuslichen Leben entlehnen. Auch [David] Teniers [d. J., Genremaler, d. h. Alltagsszenen], [Philips] Wouwerman [Landschaftsmaler], [Jean-Baptiste] Greuze [Porträtmaler], [Jean Siméon] Chardin [Stilleben- und Genremaler], [Philip Jacob] Loucherbourg [Landschaftsmaler] und [Claude Joseph] Vernet [Landschaftsmaler] sind Genremaler.

On appelle du nom de peintres de genre indistinctement et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique; Téniers, Wowermans, Greuze, Chardin, Loucherbourg, Vernet même sont des peintres de genre.

D.: Originalübersetzung der Autorin.

O.: Diderot 1984, S. 66.

A.56 Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France* (Paris 1791)

Wenn man das Wort und die Idee des Genre auf die verschiedenen Arten von Szenen oder Sujets anwendet, welche die künstlerische Nachahmung umfasst, oder auf die unterschiedlichen Grade der Nachahmung [hoch/mittel/tief], oder auf die unterschiedlichen Mittel [bzw. Medien] der Malkunst [z. B. Zeichnung/Malerei/Fresko]; wenn man schließlich darunter auch all jenes versteht, was nicht dem historischen oder idealen höchsten Genre [vgl. Historienmalerei, Allegorien] entspricht [...].

Si on applique le mot et l'idée de *genre* aux différentes espèces de *scènes* ou de *sujets* que l'imitation des arts du dessin peut embrasser, ou aux différences de mesure que les imitations comportent, ou aux agens divers qu'elles emploient; si enfin l'on entend par *genre* tout ce qui n'est pas essentiellement le grand genre historique ou idéal, en peinture comme en sculpture [...].

Diese drei Bereiche der Nachahmung bestehen [a] aus der denkfähigen und beseelten Natur [Historien, Alltagsszenen, Porträts], [b] der vege-

tativen und wandelbaren Natur [Landschaften, Seestücke, Brände] sowie [c] der toten und unbeseelten Natur [*nature morte*, d. h. Stillleben]. [...] Da kein Teil der Nachahmung existiert, der nicht im Verhältnis zu einem dieser drei Bereiche steht, existiert weder ein anderes grundlegendes Unterscheidungsmerkmal für die Bereiche der Nachahmung noch ein anderer Maßstab für ihren Schwierigkeitsgrad oder den jeweiligen Verdienst [...]. Da die Natur uns nur drei grundlegende Kategorien der Nachahmung anbietet, ergeben sich folglich nur drei Kategorien von Nachahmern.

Ces trois domaines de l'imitation sont la nature pensante et animée, la nature végétante et mobile, la nature morte et inanimée. [...] Comme il n'existe aucune partie de l'imitation qui ne puisse se rapporter à l'un de ces trois règnes, il n'existe non plus aucun autre caractère essentiellement distinct entre les genres d'imitation, ni aucun autre mesure de leur difficulté ou leur mérite respectif [...]. La nature ne nous offrant que trois classes générales d'imitation, je ne vois par conséquent que trois classes d'imitateurs.

[...] Die Genremalerei [*le genre*] besteht eigentlich aus bürgerlichen Szenen, dem Porträt, Schlachtendarstellungen, Landschaftsbildern, Meeres- und Hafensichten, Architekturdarstellungen, Ruinen, Blumen, Tieren, Stillleben [*nature morte*], Miniaturen, Emailmalerei, Kupferstichen, Pietra dura, Medaillen, Gouache, Fresken, Ornamenten, Verzierungen et cetera. All diese Dinge werden im gängigen Sprachgebrauch unter den Künstlern als Genre bezeichnet [...].

[...] Pour le genre proprement dit, ou celui des scènes bourgeoises, pour le portrait, pour la bataille, pour le paysage, pour la marine, pour l'architecture, pour les ruines, pour les fleurs, pour les animaux, pour la nature morte, pour la miniature, pour l'émail, pour la gravure en taille-douce, pour celle en pierre dure, pour celle en médailles, pour la gouache, pour la fresque, pour l'ornement, pour la décoration, etc. Il n'y a pas un seul de ces mots qui, dans le langage habituel des artistes, ne caractérise ce qu'on appelle un genre.

D.: Originalübersetzung der Autorin. Begriffe in eckigen Klammern im zweiten Abschnitt nach Stechow 1976, S. 90.

O.: Quatremère de Quincy 1791, S. 28–31, 29 (vgl. dazu Stechow 1976, S. 90 u. Anm. 6–7, S. 91 u. Anm. 12).

B Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la pittura* (1617–1618)

B.1 Deutsche Übersetzung des Originalmanuskriptes

Im Folgenden wird das 1617–1618 entstandene Traktat Vincenzo Giustinianis nach der Handschrift des ASL, Fondo Orsucci, b. 48, fol. 105r–111v (vgl. App. B.2), übersetzt. Im Fließtext sind die Verweise auf Appendix B jeweils fett gedruckt. Entsprechend wird mit den fett gedruckten Seitenzahlen im Personenregister auf Appendix B verwiesen.

Abhandlung über die Malerei

Ich bestätige Ihnen, dass ich einen Bericht darüber habe, dass jener u[nsrige] Flame ein mehr als nur mittelmäßiger Maler ist; um diese Frage verständlicher beantworten zu können, werde ich einige Unterscheidungen nach den mir bekannten Niveaus der Maler und Malweisen vornehmen, wobei [meine Antwort] vielmehr auf der geringen Praxis beruht, die ich in diesem Metier habe, als auf der Theorie.

[1.] Die erste Malweise ist die mittels Übertragungskartons, welche man sodann entsprechend der Begabung des Malers oder gemäß des Auftraggebers kolorieren kann.

2. Das Kopieren anderer Bilder, was man auf zweierlei Arten tun kann; entweder nur durch kurzes Hinsehen oder durch längeres Beobachten, [und das wiederum] entweder mithilfe von einem Übertragungsgitter oder dem Abpausverfahren. Es erfordert eine große Sorgfalt und Übung im Umgang mit den Farben, um das Original gekonnt nachzuahmen. Und je ausgezeichnete ein Maler ist, was von seiner Geduld abhängt, desto besser wird ihm die Kopie gelingen, sodass manchmal die Kopie nicht vom Original zu unterscheiden ist und [die Kopie] manchmal das Original sogar übertreffen kann. Umgekehrt wird der Unterschied zwischen Original und Kopie problemlos erkannt werden, falls der Kopist ungeübt oder einfalllos ist.

3. Das Abbilden der Dinge, die sich dem Auge präsentieren, mittels Bleistift, Aquarellfarben und Rötel sowie mit der Feder. Diese Art des Malens dient denjenigen als Schule, die sich der Malerei widmen, vor

allem wenn sie auch das Abzeichnen antiker oder gelungener, moderner Skulpturen oder aber Bilder ausgezeichnete Maler üben.

4. Die gelungene Darstellung einzelner Personen. Vor allem die Köpfe sollen ähnlich sein; der Rest des Dargestellten, das heißt die Kleidung, die Hände und Füße – sollten sie ganzfigurig sein – sowie die Haltung sollen gut gemalt und symmetrisch sein, was für gewöhnlich nicht gelingt, es sei denn einem guten Maler.

5. Die Darstellung von Blumen und anderen kleinen Dingen, was insbesondere zweierlei Fertigkeiten erfordert: Zum einen muss der Maler eine langjährige Erfahrung im Umgang mit Farben haben, und [zum anderen] muss er ihre Farbwirkung kennen, um so zu einer abwechslungsreichen Zeichnung mit verschiedenen Anordnungen der kleinen Bildelemente und einer vielfältigen Lichtgebung gelangen zu können. Es wird für diejenigen eine sehr schwierige Aufgabe sein, diese zwei Gegebenheiten und Voraussetzungen zu vereinen, die diese Art des Malens nicht beherrschen, denn vor allem erfordert diese [Malweise] ein außerordentlich hohes Maß an Geduld; Caravaggio zufolge erfordere ein gutes Blumenbild genauso viel Arbeit wie ein gutes Figurenbild.

6. Perspektivische Verkürzungen in Architekturansichten gelungen darstellen zu können, sodass alles stimmig und fehlerfrei ist, wofür die Vertrautheit mit der Architektur sowie die Kenntnis von Architekturbüchern erforderlich ist – dazu zählen Bücher zu perspektivischen Darstellungen für die Kenntnis des rechten Winkels und der Gesichtswinkel.

7. Eine große Ansicht darstellen zu können, wie eine Fassade, Ansichten von antiker Architektur oder aber entweder eine nahsichtige oder eine fernsichtige Landschaft; und das wird auf zweierlei Arten getan: Die eine besteht darin, kleine Dinge ohne große Sorgfalt darzustellen, dafür aber mit Pinselhieben oder unscharf, fleckenartig sowie mit der Kunstfertigkeit einer gekonnt gründlichen Malweise oder aber mit einer Direktheit jegliche Dinge ausdrückend; in dieser Malweise sind die Landschaften Tizians, Raffaels, der Carracci, Guido Renis und weiterer [Maler] gestaltet. Die andere Art der Landschaftsdarstellung besteht darin, diese mit größter Sorgfalt zu malen, indem jedes Detail einer jeglichen Sache beobachtet wird; auf diese Weise malten Herri

met de Bles [gen. ‚il Civetta‘], [Jan] Brueghel [d. Ä.], [Paul] Bril und weitere [Maler], meistens Flamen, welche die Geduld besitzen, die Dinge nach der Natur in feiner Differenzierung zu malen.

8. Grottesken malen, was sich sehr schwierig gestaltet, weil der Maler viele Dinge beobachten muss, und zwar die antiken Malereien, unter anderem in Form von Ausgrabungen, von denen diese Art der Malerei abhängt. Dafür ist jedoch das Wissen über die Antike nötig sowie die Beachtung vieler und zahlreicher Dinge, die die Geschichte und Mythologie betreffen, genauso wie die Malweise und die modernen Erfindungen, die dem Geschmack des Auftraggebers entsprechen sollen. Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass das Handwerk der Grotteskenmalerei einen universalen Maler erfordert; dafür ist aber eine natürliche Neigung nötig, da es außer den genannten Dingen zudem erforderlich ist, dass der Maler gut zeichnen kann und den Farbauftrag in der Freskotechnik beherrscht; auch soll er zu einer gelungenen und ausgewogenen Bilderfindung fähig sein. Des Weiteren muss der Maler einen erfahrenen Umgang im Farbauftrag vorweisen, da er diesen je nach Bildidee für die Darstellung großer und kleiner menschlicher Figuren benötigt, so auch für Tiere, Pflanzen, Blumen, vorgetragene Bilder mit Historien, Medaillons und perspektivische Darstellungen, wofür auch die Metallimitation, das Malen nach der Natur und die Einteilung in unterschiedliche, große sowie schmale Bildfelder nötig ist, je nachdem, was der Standort erfordert.

9. Malen wie Polidoro [da Caravaggio], mit einer expressiven Zeichnung und mit einer natürlichen Begabung, und wie Antonio Tempesta, die beide allgemein hoch geschätzt sind für ihre Darstellung von Licht und Schatten, für die Kupferstiche, Bilderfindungen, eine gelungene Zeichnung, ausgezeichnete Schlachtendarstellungen, Jagddarstellungen und andere Historien mit menschlichen Figuren und Tieren in Bewegung; wobei diese [Maler] in ihren Ölgemälden nicht denselben Grad [der Kunstfertigkeit] erlangt haben, was ihre Werke bezeugen.

10. Das sogenannte Malen aus der Vorstellungskraft heraus; das heißt, der Maler formt mittels langjähriger Erfahrung in der Zeichnung und Farbgebung im Medium der Malerei aus seiner Fantasie heraus und somit ohne jegliches Vorbild, so beispielsweise bei Köpfen

oder Ganzfiguren, wie etwa bei vollendeten Historiendarstellungen, oder aber bei einer jeglichen anderen Sache mit guten Erfindungen in der Zeichnung und anmutiger Farbgebung. Auf diese Weise malen heutzutage [Federico] Barocci, Pomaranci [Cristoforo Roncalli, gen. ‚il Pomarancio‘] und Giuseppe Cesari [gen. ‚il Cavaliere d’Arpino‘], wobei sich Letzterer mit der Freskierung im Kapitol sehr behauptete. In dieser Malweise haben [auch] viele andere [Maler] im Medium der Ölmalerei äußerst anmutige und lobenswerte Werke hervorgebracht.

11. Die Malart, bei der vor dem natürlichen Objekt gemalt wird. Es sei jedoch davor gewarnt, dass es nicht genügt, diese einfach abzubilden; es erfordert vielmehr, dass das Werk aus einer guten Zeichnung, einer gelungenen und angemessenen Umrisszeichnung [und] einer anmutigen und angemessenen Farbgebung besteht, was von der Erfahrung im Umgang mit Farben sowie von einem natürlichen Instinkt und einer Grazie abhängt, die nur wenigen gewährt ist. Und vor allem [erfordert diese Malweise] die Fähigkeit der passenden Lichtgebung zur Farbigkeit eines jeden Bildelementes und die Beachtung dessen, dass die dunklen Stellen nicht rau, sondern mit Weichheit und Einheit zu malen sind. Dabei sollen jedoch die dunklen und die beleuchteten Elemente deutlich [sichtbar] werden, sodass das Auge des Betrachters von der Vereinigung der hellen und der dunklen Teile zufriedengestellt wird und zwar ohne die Veränderung der eigentlichen Farbigkeit sowie ohne die Beeinträchtigung des Geistes, was der Malerei zu verdanken ist. Abgesehen von den antiken Malern haben zu unserer Zeit auf diese Weise [Peter Paul] Rubens, Crus Spagnolo [Jusepe de Ribera?], Gherardo [delle Notti, d. h. Gerrit van Honthorst], Enrico [Hendrick ter Brugghen?] [und] Teodoro [Dirck van Baburen?] gemalt sowie andere, größtenteils in Rom praktizierende und in der Farbgebung begabte flämische Maler.

12. [Die zwölfte] entspricht der vollkommenen Malweise, weil es schwieriger und seltener ist die besagte zehnte und elfte Malweise zu vereinen, das heißt das Malen aus der Vorstellungskraft heraus in Kombination mit dem Malen nach der Natur; denn so haben die ausgezeichneten, erstklassigen und weltbekannten Maler gemalt. Heutzutage sind das [Michelangelo Merisi da] Caravaggio, [Annibale] Carracci und Guido Reni sowie andere. Unter diesen drängten einige

stärker darauf nach der Natur zu malen als aus der Vorstellungskraft heraus und umgekehrt, ohne aber sich weder von der einen noch von der anderen Malweise zu entfernen. Sie drängten auch auf eine gelungene Zeichnung, richtige Farbgebung sowie eine angemessene und korrekte Lichtführung.

Innerhalb der besagten zwölf Malweisen ergaben sich unterschiedliche Begabungen und Eignungen der Maler, da einige besser auf dem Gebiet der Freskomalerei waren als im Medium der Ölmalerei und umgekehrt. Manche haben lediglich Ölbilder gemalt, dafür keine Fresken – und umgekehrt. Man darf jedoch keine Vorurteile gegenüber denjenigen haben, weil sie in einem Bereich der Malerei nicht tätig waren, dafür aber in einem anderen Bereich herausragten und so den besten antiken Malern gleichkamen und zugleich alle anderen zeitgenössischen Maler mit diesem Werk übertrafen. Grund hierfür ist, dass vieles unterschiedlichen Forderungen entweder der großen Fürsten zuzuschreiben ist oder umgekehrt dem Bedürfnis des Malers. Denn ein Maler bringt manchmal ein ausgezeichnetes und sehr lobenswertes Werk hervor und dann nie wieder etwas Ähnliches, wie zum Beispiel [Federico] Zuccari in der Nische der [Santissima] Annunziata des Collegio Romano. Ein solcher Maler war gut darin, großflächig zu arbeiten, nicht aber in kleinem Maßstab; bei anderen verhielt es sich genau umgekehrt, je nach ihrer natürlichen Neigung. Wieder andere hatten eine Begabung für die Bildkomposition und die Erfindung von Historien; andere in der vortrefflichen Farbgebung einiger weniger, gut gezeichneter Figuren in Nahsicht; andere in den Ansichten mittels der Architekturregeln; wieder andere in der Ausformung und gelungenen Zeichnung von Historien, in Nahsicht als auch in Fernsicht, sowie in der gelungenen Erzeugung der Bildgründe, in denen die Figuren und anderen Elemente entsprechend dem Horizont, der Perspektivlinien und dem Blickwinkel platziert werden. So ist ein jeder von ihnen auf seine Art zu einer großen Vortrefflichkeit seines Metiers als Maler gelangt.

Was ich nicht behandeln werde, sind die Erfinder der Malerei und diejenigen, die sie im Laufe der Jahrhunderte berichtigt und wiederbelebt haben, auch nicht die Vielfalt der Stile und Themen, die sich von Künstler zu Künstler verändert haben, um so die Kunst zu verbes-

sern; hierfür sei auf Bücher verwiesen, die davon handeln. Und hinsichtlich dessen [der stilistischen und thematischen Vielfalt] lassen sich die Maler [als Beweis] anführen, da die Malerei heutzutage auf dem Gipfel ihrer Wertschätzung ist, nicht nur was den Gebrauch in Rom betrifft, sondern auch weil die Malerei auswärts nach Spanien, Frankreich, Flandern, England und in andere Gegenden verschickt wird. Dies ist wahrhaftig eine bewundernswerte Sache, bedenkt man die große Anzahl der gewöhnlichen Maler und der vielen Leute, die ein offenes Haus mit einer großen Familie halten, sogar mit [finanziellem] Überfluss, nur auf der Grundlage verschiedener Stile und Erfindungen in der Malkunst; nicht nur in Rom, Venedig und anderen Teilen Italiens, sondern auch in Flandern und in Frankreich. Und es ist neuerdings gebräuchlich, die Paläste vollständig mit Bildern auszuschnücken, anstelle des einst verwendeten Brauches prächtiger Tapisserien [Paramente], die man in der Vergangenheit insbesondere in Spanien und während der Sommerzeit verwendet hat. Dieser neue Usus bietet zudem für den Verkauf der Werke der Maler einen großen Vorteil, was ihnen einen stetig wachsenden Nutzen für die Zukunft bringen wird, wenn unser lieber Gott aufgrund seiner Güte diesen Frieden bewahrt, der stets wünschenswert ist.

B.2 Transkription des Originalmanuskriptes

Im Folgenden wird das 1617–1618 entstandene Traktat Vincenzo Giustinianis nach der Handschrift des ASL, Fondo Orsucci, b. 48, fol. 105r–111v, transkribiert. Einfache Unterstreichungen bedeuten relevante Abweichungen zu späteren Editionen, wie bereits bei Aurigemma 2001 vermerkt; doppelte Unterstreichungen bedeuten weitere relevante Abweichungen. Im Fließtext sind die Verweise auf Appendix B jeweils fett gedruckt. Entsprechend wird mit den fett gedruckten Seitenzahlen im Personenregister auf Appendix B verwiesen.

Discorso sopra la Pittura

Confermo a VS. [Vostra Signoria] che hò relatione, che quel N. [Nostro] Fiammengo è Pittore più che mediòcre, e per maggior intelligenza di questa risposta farò alcune distintioni, e gradi di Pittori, e del modo di dipingere, che sono à mia notitia fondata più in qualche poca pratica, che in teorica, che io habbia in questa professione.

Il primo modo di dipingere è con spolveri, li quali si possono colorire poi secondo il genio del Pittore, o di chi ordina l'opera.

2. il copiare da altre pitture, il che si puol fare in molti modi, ò con la prima, e semp.[li]ce veduta, ò con più lunga osservatione, ò con graticolationi, ò con dilucidationi, nel che si richiede molta diligenza, e pratica in maneggiare li colori per sapere imitar bene l'originale, e quanto più eccellente sarrà il Pittore, purchè habbia pazienza, tanto migliore riuscirà la copia à segno, che talvolta non sarrà conosciuta dall'originale, e talvolta anco lo supererà, che all'incontro se il copiatore sarrà inesperto, ò di poco spirito, sarrà facilmente conosciuta la differenza dell'originale alla copia.

3. saper con disegno con lapis acquerelle, et ombre ed in penna copiare quel che si rappresenta all'occhio, il qual modo serve come schola à quelli, che si applicano alla Pittura, massime, se si esercitaranno à copiare statue antiche, o moderne buone, o pitture di Authori insigni.

4. Sapere ritrarre bene le persone partic.[ola]ri e specialmente le teste, che siano simili, e che poi anco il resto del ritratto, cioè gl'habiti le mani, e li piedi, se si fanno interi, e la postura siano ben dipinti, e con buona simetria, il che non riesce ordinariamente, se non à chi è buon Pittore.

5. Il saper ritrarre fiori, et altre cose minute, nel che due cose particolarmente si richiedono, la prima che il Pittore sappia di lunga mano maneggiar i colori, e che effetto fanno per potere arrivare al disegno vario delle molte positioni delli piccoli oggetti, et alla varietà de'lumi, e riesce cosa assai difficile unire queste due circostanze, e condizioni à chi non possiede bene questo modo di dipingere, e sopra tutto vi si ricerca straordinaria pazienza, et il Caravaggio disse, che tanta manifat-tura gl'era à fare un quadro buono di fiori, come di figure.

6. Saper dipinger bene le prospettive, et architetture, alche si richiede l'haver pratica dell'Architettura, et haver letto libri, che

di essa trattano, e così li libri delle prospettive per haver cognitione degl'Angoli regulari, e visuali, e fare, che tutto sia d'accordo, e dipinto senza sproposito.

7. Saper ritrarre una cosa grande, come una facciata, un Anticaglia, ò un paese ò vicino, ò lontano, il che si fa in due maniere, una senza diligenza di far cose minute, ma con botte, o in confuso, come macchie, però con buono artificio di pittura fondata, ò con franchezza, esprimendo ogni cosa, nel qual modo si vedono paesi di Titiano di Raffaele delli Caracci, di Guido, et altri simili, l'altro modo è fare paesi con maggior diligenza, osservando ogni minutia di qualsivoglia cosa, come hanno dipinto il Civetta, Brugolo, Brillo, et altri per il più Fiammenghi pazienti in far le cose del naturale con minuta distintione.

8. Fare grottesche, il qual modo è assai difficile per che bisogna che il Pittore osservi molte cose, cioè le Pitture antiche, che si sono trovate sotto, o sopra terra, dalle quali tal pittura dipende, che però è necessaria l'eruditione dell'antichità, et osservanza di molte, e varie cose tanto attinenti all'histoire, e favole, quanto al modo di dipingere, et inventioni moderne, che siano appropriate al gusto di chi ordina l'Impresa. e anco diffic[il]e perche in questi grotteschi fa di mestieri, che il Pittore sia un[iversa]le, mà con l'inclinatione naturale appropriata à quello, perché oltre alle cose suddette è necessario, che tal Pittore sappia ben disegnare, e colorire massime à fresco, e poi, che habbia buona, e proportionata invention; di più, che sappia bene maneggiare, et applicare li colori, perche hà da fare figure humane, grandi, e picciole, secondo che apporta l'Invention, animali, piante, fiori, quadri riportati con l'histoire, medaglioni, e prospettive, con fingere metalli, e con dipingere al naturale con sapere ripartire gl'ordini distincti, larghi, e stretti, secondo che porta il sito.

9. è il modo di dipingere come Polidoro con furore di disegno, e d'istinto dato dalla natura, e come Antonio Tempesta, li quali in chiari, et scuri, et in stampe di Rame, e per invention, e per buon disegno, massime in battaglie, e caccie, et altre historie di persone, et animali, che stiano in moto, sono generalmente assai stimate, sebene in pitture colorite à olio non sono arrivati à q[ues]to grado, come le loro opere ne fanno testimonianza.

10. È il modo di dipingere, come si dice di maniera, cioè che il Pittore con lunga pratica di disegno, e di colorire di sua fantasia senza alcuno esemplare formi in pittura qualche hà nella fantasia, così in teste, ò figure intiere, come in historie compite, ò qualsivoglia altra cosa con buone Inventioni di disegno, e colorito vago, nel quale modo hà dipinto à tempi nostri il Barrocci, il Pomaranci, e Gioseppe d'Arpino particolarmente nelle pitture à fresco in Campid[ogli]o nelche hà prevalso assai, et in questo modo molti altri hanno à olio fatto Opere assai vaghe, e degne di lode.

11. modo è di dipingere con haver l'oggetto na[tura]le d'avanti. S'avverta però, che non basta farne il semplice ritratto, mà è necessario, che sia fatto il lavoro con buon disegno, e con buoni, e proportio-nati contorni, e vago colorito, e proprio, che dipende dalla pratica di saper maneggiare i colori, e quasi da istinto di natura, gratia à pochi concessa, e sopra il tutto con sapere dare il lume conveniente al colore di ciasch[edun]a parte, e che li scuri non siano crudi, ma farli con dolcezza, e unione distinte, però le parti oscure, e l'illuminate in modo che l'occhio resti sodisfatto dall'unione del chiaro, e scuro senza alterat[ion]e del proprio colore, e senza pregiudicare allo Spirito, che si deve alla Pittura, come à tempi nostri lasciando gl'antichi hanno dipinto il Rubens, Crus Spagnolo, Gherardo, Enrico Theodoro, et altri simili, la maggior parte Fiammenghi esercitati in Roma, che hanno saputo ben colorire.

12. modo è il più perfetto di tutti, perche è più raro, e più difficile l'unire il modo decimo con l'undecimo gia detti, cioè dipingere di maniera, e con l'esempio avanti del naturale, che così dipinsero gl'eccellenti Pittori della prima classe noti al Mondo, et à tempi nostri il Caravaggio, il Caracci, il Guido Reni, et altri, trà quali tal uno hà premuto più nel naturale, che nella maniera, e tal uno più nella maniera, che nel naturale, senza però discostarsi dall'uno, ne dall'altro modo di dipingere, premendo nel buon disegno, e vero colorito, e con dare i lumi proprii, e veri.

Nelli suddetti 12 modi di dipingere sono stati varii li genii, et attitudini di Pittori, perche altri hanno fatto meglio à fresco, che à olio, et altri meglio à olio, che à fresco, taluno ha fatto à olio senza haver fatto à fresco, e tal à fresco, e non à olio, ma non si deve pregiudicare à chi hà mancato d'op[er]are in alcuna Cosa, mentre in altra sia stato

eccellente, et habbia agguagliato gl'antichi eccellenti Pittori, e superato in quell'opera tutti del suo tempo perche molte cose si possono attribuire alle varie occorrenze, ò de' Prencipi Mag[nifi]ci ò all'incontro alla necessità del Pittore; perche tal volta un Pittore hà fatto opera eccellente, e lodatissima, e poi mai più n'hà fatto simile, come il Zucaro nella nicchia dell'Annuntiata del Collegio. Tal Pittore hà fatto bene in grande, e non in picciolo, et altri bene in Picciolo, e non in grande, secondo l'inclinat[ion]e loro naturale, altri ha' fatto bene nelli componimenti, e nell'Inventioni dell' historie, altri in colorire esquisitamente poche figure con buon disegno, altri nelle prospettive con regole d'Architettura, altri in formar bene historie con buon disegni con vicinanze, e lontananze, e formar bene li piani, ove le figure, e le cose si posano corrispondenti all'orizzonte, et alla linea, et angolo visuale, e pure ciaschuno in suo genere è arrivato à grande eminenza nella professione della Pittura.

Circa gl' Inventori della Pittura, et quelli, che l'hanno ravvivata, e migliorata in progresso di diversi secoli, e della variatione del modo, e delle materie, che si sono andate mutando dalli Pittori per migliorare le opere io non tratterò rimettendomi à molti libri, che ne trattano, et à quanto ne potrà addurre, ché fa professione di pittura, la quale al dì d'hoggi è in colmo, et in estimatione non solo per quanto porta l'uso di Roma ordinario, mà anco per mandar fuori in Spagna, e Francia, e Fiandra, et Inghilterra, et altre parti, che in vero è cosa degna di meraviglia il considerare il gran numero di Pittori ordinarii, e di molte persone, che tengono casa aperta con molta famiglia anche con far avanzo solo col fondamento dell' arte di dipingere con diverse maniere, et inventioni, non solo in Roma, in Venetia, et in altre parti d'Italia, mà anco in Fiandra, et in Francia, e modernamente si è messo in uso di parar li Palazzi compitamente con quadri per andar variando l'uso de Paramenti sontuosi usati per il passato, massime in Ispagna, e nel tempo dell'estate, e questa nuova usanza porge anche gran favore allo spaccio dell'opere delli Pittori, à q[ua]li ne doverà risultare alla giornata magg[io]r utile per l'avvenire, se N[ost]ro Sig[no]re Iddio conserva per sua benignità quella pace, che da tutti continuamente si deve desiderare.

C Sammlungsinventare Federico Borromeos

C.1 Federico Borromeo, *Musaeum Bibliothecae Ambrosianae* (1625)

Im Folgenden sind die Katalogeinträge in eine nummerierte Werkliste frei übertragen, ggf. mit Angaben zur Hängungsordnung, zu Bildzusammenhängen und Kommentaren Borromeos; nach der italienischen Übersetzung von Piero Cigada vgl. Borromeo 1997; vgl. das Faksimile im lateinischen Original bei Quint 1986, S. 182–222.

[1. Saal:]

- [1.] Tizian, *Anbetung der Könige*.
- [2.] Tizian [sic! Werkstatt Tizians], *Grablegung Christi* bzw. *Kreuzabnahme*.
- [3.] Tizian oder Giorgione, *Madonna mit Kind, Tobias und dem Engel*; auf gegenüberliegender Wand.
- [4.] Tizian, *Maria mit Kind und hl. Katharina; Jesuskind und Johannes-Kind*.
- [5.] Jacopo Bassano, *Hirte*; ders., *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*; Hängung nahe [1]–[4] aufgrund stilistischer Kriterien vgl. Venezianer.
- [6.] Kopien nach Raffael, *Prophet Jesaja* (Fresko, teilweise zerstört); *Koloss*; *Äneas und Anchises*; *Sibyllen* (aus S. Maria della Pace in Rom), daneben Bernardino Luini, *Sibyllen* (zwei Bilder); starke Abschwächung der Bilder Luinis, insofern ungünstige Werkkombination.
- [7.] Kopie der Carracci nach Antonio da Correggio, *Mutter Gottes* (Fresko).
- [8.] Kopie der Carracci nach Antonio da Correggio, sog. ‚*Zigeunerin*‘ (aus Parma).
- [9.] Bernardino Luini, *Heiland*; Schmuckkästchen mit sechs kleinen Bildern.
- [10.] Giulio Clovio, *Heiland* (Miniatur); Bernardino Luini, *Mutter Gottes* (beide als ‚Bildnis‘ bezeichnet).
- [11.] Werke von Jan Brueghel d. Ä., *Passion Christi*; *Seeunwetter*; *Winterlandschaft*; *Daniel im Löwenkäfig*; *Heiland* (Andrea del Sarto zugeschrieben).

- [12.] Jan Brueghel d. Ä., *Die vier Elemente* (vier kleinformatige Gemälde).
- [13.] Jan Brueghel d. Ä. und flämischer Maler (nicht genannt), große *Blumenkranzmadonna*; neben [12] aufgrund von Gleichrangigkeit.
- [14.] Girolamo Marchesini, *Tobias* (insgesamt drei Miniaturen); neben [12]–[13].
- [15.] Augusto Decio (Miniatur); neben [14].
- [16.] Bemaltes Kristallglas; neben [15].
- [17.] Jan Brueghel d. Ä., *Eine Maus und eine Rose* (Zeichnung).
- [18.] Hans Rottenhammer und Jan Brueghel d. Ä., *Paradies* (sog. *„la Cestella“*, Engelsglorie von Rottenhammer, Blumen von Brueghel, kleinformatig); starker Gegensatz zu [17] in selbigem Saal; Bernardino Luini, *Christuskind spielt mit Lamm*.
- [19.] Michelangelo, *Kopfstudie für Jüngstes Gericht*; daneben Leonardo da Vinci, *Kopf*.
- [20.] Jan Brueghel d. Ä. und Hendrick van Balen, kleine *Blumenkranzmadonna*; Kopie von Decio (Miniaturmaler) nach Raffael, *Anbetung der Könige*; ders., *Tempelansicht*; alle drei nebeneinander.
- [21.] Tizian, *Der Mönch*; ders., *Das Gewitter* (kleinformatig).
- [2. Saal:]
- [22.] Bernardino Luini und Leonardo da Vinci, *Madonna mit Kind, hl. Elisabeth und Johannes d. T.* (von Leonardo begonnen, von Luini fertiggestellt); neben zwei weiteren Werken gleicher Thematik aber von einem anderen Künstler.
- [23.] Tizian, *Waldlandschaft*.
- [24.] Paul Bril, *Meereslandschaft*; neben [23], werden zusammen gesehen; weitere vielfältige Landschaften Brils; Bernardino Luini, *Beweinung Christi mit Magdalena*.
- [25.] Deutscher Künstler, *Madonna mit Kind* (altdeutsch); der Bilderreihe in [24] zugehörig.
- [26.] Tizian, *Magdalena* (mit offenen Haaren über ganzem Körper).
- [27.] Paul Bril und andere Maler (mehrere Bilder); im unteren Register desselben Saals zusammen mit anderen berühmten Künstlern, unter anderem *Blumenstillleben* (vgl. [30], von Jan Brueghel d. Ä.).

- [28.] Jan Brueghel d. Ä., zwölf kleinformatige Bilder, unter anderem *Füllhörner; Tartaren; Gewitter; Wälder; Brand* – letzteres Bild auf gegenüberliegender Wand.
- [29.] Hans Rottenhammer mit Jan Brueghel d. Ä., *Winterlandschaft mit blumenstreuenden Engeln*; Bernardino Luini, *Magdalenen* (vgl. [24]); Tizian, *Magdalena* (vgl. [26]); letztere zwei Bilder bezeichnet als ‚miteinander ringendes Bilderpaar‘; zweites ‚kämpfendes Bilderpaar‘ besteht aus Jan Brueghels *Blumenstillleben* (vgl. [30]) und der *Blumenkranzmadonna* aus dem ersten Saal (vgl. [13]).
- [30.] Jan Brueghel d. Ä., *Blumenstillleben*.
- [31.] Kopie von Andrea Bianchi (gen. ‚il Vespino‘) nach Leonardo da Vinci, *Letztes Abendmahl* (im Auftrag Borromeos, aufgrund von Affekten als Gipfel der Kunst bezeichnet); im oberen Register dieses Saals; Kopien von Bernardino Luini nach Leonardo da Vinci, *Köpfe der Jünger* (im Auftrag Borromeos); in unteren Registern selbigen Saals.
- [3. Saal:]
- [32.] Kopie von Antonio [?] nach einer Göttinnen-Darstellung Raffaels, *Magdalena*; am Ausgang selbigen Saals über der Türschwelle.
- [33.] Kopie von Antonio [?] nach einem *Herkules* von Raffael, *Hl. Matthäus* (Umdeutung profan-mythologischer Figuren zu Heiligenfiguren in [32] und [33]); neben [32].
- [34.] Vier der acht Kopien nach Bildern von Gaudenzio di Novara: *Jungfrauen; Bischöfe*; profane und sakrale Dinge (im Auftrag Borromeos, zum Zwecke der Nachahmung).
- [35.] Tizian, *Bildnis des Vaters* (?) (mehrere kleinformatige Bilder); unterhalb der vorangehenden in [34].
- [36.] Girolamo Muziano, *Männerköpfe* (mehrere Bilder, zum Zwecke der Nachahmung); nebeneinander in vier Registern, im Zusammenhang mit Antonios Kopie nach Raffael vgl. [33].
- [37.] Kopie von Girolamo Muziano nach Fra Sebastiano [del Piombo], *Bildnis des hl. Antonius oder des hl. Benedikt* (Übertreffen des Originals); am Eingang des Saals.
- [38.] Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Obstkorb*; neben [37].

- [39.] Tizian, *Dornenkrönung*; Giovanni Bellini (Giambellino), *Kopf* und *Büste*, vermutlich religiös; Parmigianino, *Bildnis* (vermutlich profan); Giulio Romano nach Raffael, *Auferstehung Christi*; Leonardo da Vinci, *Muttergottes*; Pietro Perugino (großformatiges Bild, vermutlich religiös); zusammengefasst als Bilder berühmter Künstler.
- [40.] Girolamo Marchesini, *Bildnisse* (zum Künstler vgl. [14], Miniaturen im Auftrag Borromeos).

[*Skulpturen:*]

- [41.] Marmorreliefs und Flachreliefs.
- [42.] *König Franz von Frankreich*, Porträtreliefs von Statuen berühmter Männer, die von Aretino bzw. Leone Leoni in Bronze gegossen wurden.
- [43.] Kopie des *Apolls von Belvedere* im Vatikan.
- [44.] *Antinoos, Pasquin, Herkules, Gladiator, Narziss*.
- [45.] *Der Abend und der Morgen*, Vorzeichnungen für Skulpturen in der Neuen Sakristei in S. Lorenzo in Florenz; zwei großformatige Zeichnungen Raffaels.
- [46.] Marc'Antonio Prestinari, Vorrangstellung unter zeitgenössischen Bildhauern.
- [47.] *Koloss von S. Carlo*, nach Vorbild des *Kolosses von Rhodos*, Auftrag Borromeos.

C.2 Federico Borromeo, *Stiftungsakt* (1618)

Offizieller Stiftungsakt der Pinacoteca Ambrosiana vom 28. April 1618, Sammlungsinventar in Auszügen zitiert nach Jones 1993, App. III, S. 347–357; für die Handschrift vgl. ASM, Fondo Notarile, Archivio della Cancelleria Arcivescovile civile, filza Nr. 138, atto Nr. 39.

- [1.] *A. Gli Originali degli artefici maggiori che contengono historie e ritratti.*
- IA: 81 Una testa d'un vecchio fatta da Michel Angelo di cui forse egli si servì nelle sue opere di Roma, con cornici dorate, alta otto once, e larga cinque.

- IA: 85 Un Ritratto d'un Duchessa di Milano dal mezzo in sù, di mano di Leonardo, alto nove once, e largo mezzo braccio, con cornici nere. Due Teste, una del Duca Gio[vanni] Galeazzo Visconti, e l'altra del Petrarca, fatte da Leonardo sopra un picciolo asso, alto un dito.
- IA: 53 Un Salvatore giovinetto con una palla in mano. Si crede, che sia di Andrea del Sarto, alto cinque once, e largo quattro, con cornice intagliata, e tocatta d'oro.
- IA: 106 L'Adoratione dei Magi di Titiano, nella quale si veggono dodici figure humane, e quattro cavalli in circa, lunga braccia tre e mezzo, et alta due, con cornicioni dorati. Questo quadro fu fatto fare dal cardinale Ferrante per donarlo al Re Fran[ce]sco. Ultimam[ente] essendo stato di S. Carlo, fu comprato da me Federico Cardinale Borromeo Archivescovo di Milano dall'Hospitale Maggiore che fu di lui herede.
- IA: 110 La Depositione di Cristo N[ostro] S[ignore] dalla Croce, con sette figure, fatte dall'istesso Titiano, con cornici dorate, di braccia tre e mezzo in larghezza, e di tre in altezza. Un'altra simile si vede nell'Escuriale.
- IA: 109 Una S. Maria Maddalena dal mezzo in su, dell'istesso Titiano, larga un braccio, et un quarto, alta uno, e tre quarti, con cornice dorata.
- IA: 117 Una Madonna con S. Catherina, Christo Bambino, e S. Giovan[ni] con le cornici di noce, alta un braccio e due once, e larga un braccio e mezzo, opera di Titiano.
- IA: 108 Una Beata Vergine, con Bambino nudo in grembo, S. Gio[vanni] Batt[ista], e S. Cecilia, parimenti di Titiano, con cornici nere, e toccate con fogliami, e fili d'oro, lunga un braccio e tre quarti, et alto un braccio e sette once.
- IA: 112 Un Ecce Homo di Titiano, alto un braccio, e largo tre quarti, con cornici nere.
- IA: 111 Un Ritratto di Titiano, fatto da lui medesimo dal mezzo in su di larghezza, di due palmi, ed altezza di tre, con cornici di noce.
- IA: 107 Il Ritratto del padre di Titiano dal mezzo in su vestito da soldato, di mano pure di Titiano, alto e largo un braccio, con cornici di noce.
- IA: 40 Un Ritratto che rappresenta un frate fatto da Titiano alto mezzo braccio e largo 4 once con cornici nere proffilate d'oro.

- IA: 114 Una notte con un paese, fatta da Titiano, alta un braccio et once otto, e larga braccia due, e tre quarti, senza cornici.
- IA: 14 Una Madonna con S. Giosefo, il quale tiene N[ostro] S[ignore] in braccio, e S. Giovanni appresso, e l'Angelo con Tobia, che hà un pesce in mano, con le cornici con proffili d'oro, di due braccia e mezzo di larghezza, e due di altezza, ed è di Giorgione Maestro di Titiano.
- IA: 10 Una B[eata] Vergine col Bambino, che porge un velo a S. Giosefo, con tre pastori, et alcuni animali, con le cornici dorate, larga braccia due e mezzo et alta due. Et è del [Jacopo] Bassano Vecchio. Un quadro di mano del detto [Jacopo] Bassano, dove l'Angelo annuntia ai Pastori la Natività del Signore con cornici di noce, largo un braccio e mezzo, et alto due.
- IA: 101 Un'Adoratione dei Magi, alta braccia tre, larga quattro, di Andrea Schiavone Discepolo di Titiano.
- IA: 61 Una Madonna con S. Anna, N[ostro] S[ignore] e S. Giovanni piccoli con S. Giosefo di mano di Bernardino Luino [Luini], alta due braccia, e larga un'e mezzo, con cornice dorata, quadro principale.
- IA: 65 Il Signore con la Maddalena in habito d'Ortolano, con due altre figure del Luino, per ogni lato d'un braccio e mezzo, con cornici dorate.
- IA: 62 Una Maddalena dal mezzo in su, con un vaso d'alabastro in mano alta un braccio, e larga tre quarti, con cornici dorate, et e di mano del detto Luino.
- IA: 63 Un Christo, che abbraccia un'Agnellino, fatto dal medesimo Luino, alto mezzo braccia e largo cinque once, con cornici d'ebano.
- IA: 64 Un Salvatore in età giovenile in atto di dar la beneditione, di mano del Luino, alto once otto e mezza e largo sett'e mezza con cornice proffilata d'oro.
- IA: 59 Una testa di S. Girolamo con un Crocefisso piccolo, di mano del Luino Vecchio alta cinque once; e larga quattro, con cornice di noce proffilata d'oro.
- IA: 120 Un Iddio Padre in tavola di legno, di mano del Francia Bolognese, alto mezzo braccio, e largo sette once senza cornice.

- IA: 48 Un'Herodiade, che tiene la testa di S. Giovanni Battista, con un'altra donna appresso, di mano del Parmigian[in]o alto mezzo braccio, larga cinque once con cornice proffilata d'oro.
- IA: 49 Il lavamento de i piedi fatto dal Signore agli Apostoli, con cornice dorata a fogliami, largo braccia due e mezzo et alto uno e mezzo. E si crede che questo quadro sia di mano di Perino del Vaga [Vaga].
- [2.] *B. Gli Originali dei pittori men celebri che contengono historie.*
- IA: 52 Una Madonna che porge le mammelle al Bambino, la quale è di Marco d'Oggion Discepolo di Leonardo, alta un braccio, con cornice proffilata d'oro.
- IA: 13 Una Madonna col Bambino in seno, a cui ella porge dell' ciriege con cornici dorate, alta un braccio, e larga once nove. Et è di Domenico [sic! Giovanni Antonio] Boltraffio discepolo di Leonardo.
- IA: 79 Teste ventidue, alcune delle quali sono del Mutiano [Girolamo Muziano], et alcune del Pellegrino [Tibaldi], e d'altri, le quali mostrano d'esser state fatte da loro o per ritratti, o per valersene poi nelle opere, alte mezzo braccio l'una e larghe meno.
- IA: 80 Una testa di Gio[vanni] Batt[ista] in un piatto, di mano d'un Antico Pittore, alta nove once, larga sette senza cornici.
- IA: 121 Un S. Francesco che si guarda le stimate nelle mani, fatto da Federico Zuccari, di altezza di due braccia, e quattro once, e di uno e mezzo di larghezza, senza cornici.
- IA: 86 Una Testa della Madonna, con un velo trasparente di mano di Scipione Gaitano [Pulzone], larga tre quarti, et alta un braccio, con le cornici d'ebano.
- IA: 12 Un S. Pietro dalla cintura in su, il quale piange per haver negato Christo, di mano del Carracciolo Bolognese [Annibale Carracci?], alto due braccia, e largo uno e mezzo, con cornice dorata.
- IA: 43 S. Ambrosio in piedi vestito in habito Pontificale di Gio[vanni] Batt[ist]a Cerano [Crespi], lungo braccia sei, largo due, con cornici nere.
- IA: 78 La Disputa fra Dottori fatta dal Morazzone, larga un braccio, et once cinque, et alta alquanto meno, senza cornice.

- IA: 6 Un S. Francesco che sta contemplando un crocefisso e il compagno una morte, fatto dall'Aretino, con le cornici di noce, alto braccia tre, e largo due e mezzo.
- IA: 41 Un Christo, che ora nell'Horto, con cornici di noce con proffili d'oro, largo un braccio e mezzo, alto due. Questo quadro non per la finezza del lavoro, ma perche in esso tenendo gli occhi fissi S. Carlo, rende l'anima a Dio, si è conservato e si è consegnato con gli altri.
- IA: 3 Una Resurrectione di N[ostro] S[ignore] con diversi atti dei Giudei. d'Autore Antico, alta un braccio, e larga dieci once, senza cornice.
- IA: 51 Una Madonna antica, con alcune sante, fatta con maniera Tedesca, ma non si sa da chi, alta braccia due e mezzo, e lunga un'e mezzo, con le cornici nere di pero.
- IA: 103 Una Testa di Christo, et un'altra della Madonna appassionati di mano del Sordo [Andrea del Sarto?] d'altezza di nove once l'una e larghe sei, senza cornici.

[3.] C. *Gli Originali dei paesi.*

- IA: 15 Un Paese, dove vi è un'Angelo, che apparisce ad un Romito, di mano di Paolo Brillo [Paul Bril], lungo quattro braccia e mezzo, et alto tre, con cornici con un proffilo d'oro.
- IA: 16 Un altro Paese dell'istessa grandezza e dell'istesso Autore [Paul Bril], con un altro Romito, che con una mano tiene un bastone, e l'altra mano tiene innanzi agli occhi.
- IA: 23 Un Paese largo tre braccia e mezzo, et alto due, dove si vede un ponte, et una chiesa in cima d'una montagna con un'huomo et una donna in habito di Pellegrino, et con un Pastore, dipinto a guazzo da Paolo Brillo [Paul Bril], con cornice piccola con un proffilo d'oro.
- IA: 22 Un altro Paese con due Capuccini, et con un Pastore in una strada, fatto da Paolo Brillo [Paul Bril], con l'istessa maniera e dell'istessa misura.
- IA: 24 Una Prospettiva di Mare di mano di Paolo Brillo [Paul Bril], la quale è delle più belle cose, ch'egli habbia fatto, larga braccia due e mezzo et alta un'e mezzo, senza cornici.
- IA: 21 Un Paese dove è dipinto un S. Gio[vanni] Battista in piccola forma, che scherza con un'Angello, dell'istesso Paolo Brillo [Paul Bril], dell'istesso misura co'le cornici nere, con un proffilo d'oro.

- IA: 17 La Conversione di S. Paolo rappresentata in un Paese da Paolo Brillo [Paul Bril], alta un braccio e mezzo, e larga due, con cornice d'un proffilo d'oro.
- IA: 18 Un altro Paese dell'istessa mano [Paul Bril], e grandezza, con varie figure, con gente armata, e con un cane in mezzo.
- IA: 19 Un Paese, che contiene Tobia e l'Angelo, e due huomini con un Asinello, largo braccia due, et alto un'è mezzo, opera di Paolo Brillo [Paul Bril].
- IA: 20 Una Madonna, che riposa nel viaggio d'Egitto, con S. Giosefo, che porge un'uccello al Sinore, fatto da Paolo Brillo [Paul Bril], in un Paese lungo un braccio e mezzo, et alto uno, e tre once con cornice, con un proffilo d'oro.
- IA: 118 Un Paese con un Romito, dove anche si vede un piccolo Castello sopra un Monte di mano d'un Pittore Fiamengo, largo un braccio, et once due, et alto tre quarti, con cornice di pero profilata d'oro.
- IA: 119 Un altro Paese dell'istesso Fiamengo con un Montagna in mezzo, un Romito da una parte, et un cervo sopra un sasso.
- IA: 34a L'elemento del fuoco, dove si vede la fucina di Vulcano, e molti altri artificii, che si fanno col fuoco di lunghezza circa un braccio, e due once, et alto once otto di Giovanni Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.], con cornice d'ebano miniata d'oro.
- IA: 34c L'Elemento della terra rappresentato in un Paese con le figure d'uno Leone, d'un Pavone, d'un Toro, d'un Cavallo, e di molti altri animali, con cornice d'ebano toccata d'oro, alto tre quarti in circa, e largo un braccia dell'istesso [Jan] Brueghel [d. Ä.].
- IA: 34b L'Elemento dell'Acqua di Gio[vanni] Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.], alto un braccio, e largo cinque parti. Et a tergo vi sono i nomi de i pesci e de gli altri animali ch'egli con somma diligenza ha ricavato dal naturale, con le cornici d'ebano coi proffili d'oro.
- IA: 31 Daniele nel lago de'leoni, e d'altri animali, con molta turba che lo rimira, di Gio[vanni] Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.], alto mezzo braccio, e largo un poco più, con cornice parte d'ebano, e parte di pero toccata d'oro.
- IA: 29 Sei pezzi di Paesini dipinti sopra il rame, tutti di mano di Giovanni Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.], con cornici dorate, lunghi in tutto braccia due, et alti uno.

Nel primo pezzo vi è un Eremita, che legge un libro, con alcune ruine antiche.

Nel secondo è rappresentato l'Inverno con alcuni Angeli e fiori.

Nel terzo si vede una Cisterna d'acqua, et alcune capanne di Romiti.

Nel quarto vi è l'incendio delle cinque Citta.

Nel quinto è dipinto un bosco, et un'acqua senza figure humane.

Nel sesto si vede un'Eremita, che siede con le mani giunte, con una lontananza di mare.

IA: 30a-f Sei altri pezzi di Paesini sopra il rame dell'istessa grandezza e misura.

Il primo rappresenta l'Inferno con assaissime figure.

Nel secondo vi è una figura rappresentante l'abbondanza, e la varietà delle cose, con quattro fanciulli, che significano gli Elementi.

Il terzo contiene un'Eremita che fa oratione avanti a una immagine, con una lontananza, et una rupe, e nel fondo alcuni fiori.

Nel quarto si vede un'Eremita in piedi con un bastone in mano, che legge, e dietro di lui una capanna.

Il quinto è di una Nave, che rappresenta il Misterio ,salva nos perimus' et un gran Mare.

Nel sesto è dipinto un bosco, con dell'acqua. E questo solo è di mano di Paolo Brillo [Paul Bril], essendo gli altri cinque di Giovanni Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.].

IA: 100 La Gloria del Paradiso significata con moltissime figure, e con un prato fiorito di sotto, alto cinque once e largo sette e le figure sono di Ratsinamar [Hans Rottenhammer] et il Paese di Giovanni Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.], con cornici di pero proffilate d'oro.

IA: 37a Un'ovato di larghezza meno di quattro dita dov'è un Inverno con una processione del S. Sacramento, legato in argento di mano di Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.].

IA: 37b Un altro ovato della medesima grandezza e della medesima mano [Jan Brueghel d. Ä.] di una Tempesta di mare, con la Santissima Vergine Maria circondata da splendori, ornato parimenti d'argento.

IA: 37c Nostro Signore che porta la croce con molte altre figure, fatto da Giovanni Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.], in un'ovato d'avorio, lungo quattro dita.

- IA: 37d Un Crocifisso con molte figure dell'istesso Gio[vanni] Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.] in un'ovato di avorio dell'istessa misura.
- IA: 26 Una Madonna col fanciullino in braccio in un'ovato, con una corona d'intorno di vari fiori di mano del medesimo Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.], di larghezza di quattro onces; e cinque e mezzo d'altezza, con cornice e con coperta miniata d'oro.
- IA: 25 Un Vaso grande, dove sono dipinti con somma vaghezza fiori di varie sorti, con un gioiello nel fondo, alcuni danari antichi, et alcune conchiglie marine di mano di Giovanni Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.], con cornici dorate, alto un braccio e due onces e largo dieci.
- IA: 32 Un altro Vaso di fiori dell'istessa mano [Jan Brueghel d. Ä.], largo mezzo braccio et alto nove onces, con cornici ornata d'oro.
- IA: 33 Un sorcio et una Rosa in un piccolo quadretto di mano del detto Giovanni Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.].
- IA: 42 Una cesta di frutti di Michel Angelo [Michelangelo Merisi] da Caravaggio, sopra la tela, larga un braccio, et alta tre quarti, senza cornice.
- IA: 105 La Prospettiva del Tempio d'Anversa fatta da un pittore eccellente Fiamengo, con alcune figure di mano di Giovanni Brueghel [Jan Brueghel d. Ä.], larga onces otto e mezza, et alta sei, con cornici parte di pero, et parte d'ebano.
- [4.] *D. Le Copie fatte con diligenza.*
- IA: 39 L'Effige di S. Maria Maggiore con cornice di noce proffilata d'oro, alta due braccia, e larga un'e mezzo, copiata assai bene da Antonio Fiamengo.
- IA: 58 Il Cenacolo di Leonardo, copiato da quello, che si vede nel Monastero delle Gratie da M[ae]s[tr]o Andrea Bianchi detto il Vespino; lungo braccia tredici, et alto un braccio e mezzo.
- IA: 56 Una Madonna grande di Leonardo copiata da M[ae]s[tr]o Andrea Bianchi detto il Vespino, sopra una tavola alta braccia tre, e onces due, e larga due braccia, senza cornice.
- IA: 55 Una Madonna con S. Anna e Christo Bambino, che scherza con L'Angello, dipinta da M[ae]s[tr]o Andrea Bianchi detto il Vespino, non copiandola da altro quadro simile dipinto, ma solo imitan-

dola dal Cartone di Leonardo. È senza cornice, et alta braccia due e mezzo, e larga due.

- IA: 57 Due Teste d'Apostoli, copiate da M[ae]s[tro] Andrea Bianchi detto il Vespino dalle opere di Leonardo, in un sol pezzo alto un braccio e largo un e mezzo senza cornice.
- IA: 67 Una Madonna col Bambino in braccio al quale S. Giovanni stando in ginocchio porge un fiore, copia del Luino, alta braccia due, e larga un e mezzo, con cornici di noce.
- IA: 69e Una Madonna, et una S. Elisabetta, con Christo, e S. Giovanni bambini che abbracciano un agnello, larga braccia tre e tre once, et alta braccia due e mezzo cavata da M[ae]s[tro] Andrea Bianchi detto il Vespino, da quella che fu dipinta sopra il muro del Luino Vecchio senza cornici.
- IA: 68 Una Madonna col figliuolo nudo in braccio, e S. Giosefo, e con un ritratto al naturale, cavati dalle opere del Luino Vecchio a Lugano da M[ae]s[tro] Andrea Bianchi detto il Vespino, alta braccia un e once otto, e larga un e mezzo, senza cornice.
- IA: 69b Le Tre Marie con un bambino copiate dagli originali del Luino in Lugano da M[ae]s[tro] Andrea Bianchi, detto il Vespino, alte un braccio, et once nove larghe un braccio e tre once, senza cornici.
- IA: 69d Tre Teste che rappresentano tre sacerdoti Giudei, cavati da gli originali del Luino, da M[ae]s[tro] Andrea Bianchi detto il Vespino, alte un braccio, larghe uno, e due once, senza cornici.
- IA: 69c Tre altre teste cavate dall'opera grande della Passione dipinta dal Luino in Lugano da M[ae]s[tro] Andrea Bianchi detto il Vespino, alte un braccio, larghe uno e due once, senza cornici.
- IA: 69f Due Apostoli dal mezzo in su, alti più d'un braccio, e poco più lunghi, dal detto M[ae]s[tro] Andrea Bianchi detto il Vespino, copiati dal Cenacolo del Luino a Lugano.
- IA: 69f Due altri Apostoli dal mezzo in su, quasi dell'istessa grandezza copiati dal suddetto Vespino dall'istesso luogo.
- IA: 69a Un Crocifisso senza bracci e senza gambe copiato da M[ae]s[tro] Andrea Bianchi detto il Vespino, e l'originale è del Luino, alto braccio et otto once, e largo once nove.
- IA: 71 Una testa di S. Caterina, grande un palmo, copia fatta da M[ae]s[tro] Andrea Bianchi detto il Vespino da un'altra del Luino alta sette once, e larga sei.

- IA: 82 Un Giovane rappresentato nell'oscuro vestito di pelle, senza cornice, il quale è copia del Parmigian[in]o fatta da M[ae]s[tro] Andrea Bianchi detto il Vespino, alto un braccio e largo tre quarti.
- IA: 102 Un S. Bened[etto] con un gran libro avanti, e che fiso riguarda il Cielo, con una cornice di noce, e con profili di oro, alto due braccia; e largo un'e mezzo. Et è copia del Mutiano [Girolamo Muziano] cavata diligentemente dall'originale di Fra Sebastiano del Piombo.
- IA: 45 Una madonna con le mani in croce in atto di esser incoronata, dal mezzo in su più grande del naturale copiata dal Caracciolo Bolognese [Annibale Carracci?], da quella del [Antonio da] Correggio, che già si vedeva in Parma in un Tribuna, alta tre braccia, e larga due e mezzo, senza cornici.
- IA: 44 Una Madonna vestita alla cingaresca col Bambino che dorme, copiata da quella del [Antonio da] Correggio dallo Schedone, che dipinse in Parma, alta nove once, e larga otto, senza cornici.
- IA: 8 Una Madonna col Bambino, ambidue, che siedono in Terra, e S. Giosefo il quale porge un ramo di marene al Bambino, con cornici di noce, alta braccia tre, e larga due, et è copia che viene dal Baroccio [Federico Barocci?].
- IA: 5 Un'Annuntiata di Fiorenza, di mano del Bronzino in due pezzi, d'un braccio l'uno in altezza, e di tre quarti in larghezza, senza cornice.

[5.] *E. I Ritratti fatti da pittori men celebri.*

- II: 243 S. Pietro in mezzo di Leon Terzo e di Carlo Magno, tolti dalle antiche pitture di Roma, alto braccia due, et once quattro, e largo un braccio, et once dieci, et è senza cornici.
- II: 180 S. Gio[vanni] Grisostomo alto un braccio e mezzo, vestito alla greca in habito Pontificale tolto dagli originali Greci, et è conforme assai alle descrizioni dei Monologi antichi Greci, senza cornice.
- II: 29 S. Basilio dell'istessa grandezza vestito alla greca in habito Pontificale, tolto dagli originali Greci, e conforme alla descrizione dei Monologi greci senza cornice.
- II: 149 S. Gregorio Nazianzeno vestito pur alla greca in habito Pontificale dell'istessa misura, tolto dagli originali Greci e conforme ai Monologi suddetti.

- II: 22 S. Atanasio, cavato dagli originali Greci, della medesima grandezza, e simile alla descrizione dei Monologi.
- II: 143 S. Gregorio Magno in mezzo del Padre e della Madre, largo braccia uno, et once otto, et alto un braccio, e tre once, senza cornici.
- II: 291 S. Tomaso d'Acquino con un libro in mano, tolto dalla vera effigie antica, che si vede nel Regno di Napoli, alto un braccio, et un quarto, senza cornice.
- II: 36 S. Benedetto in età giovanile. Copia dell'antico in Roma, alto braccia due e mezzo, largo uno e dieci once, senza cornici.
- II: 37 S. Benedetto in età matura sentato con innanzi Desiderio Abbate copiato dell'antico in Roma, alto braccia due e tre once, e largo uno, et otto once, senza cornici.
- II.: 128 Il Ritratto di S. Francesco in piedi di statura quasi naturale, cavato da quello che si stima che fosse la più vera effigie del Santo.
- II.: 136 Gelasio Secondo e Bernardo Abbate. Copia dell'antiche figure di Roma, alta braccia due e due once, larga un braccio; et once otto, senza cornici.
- II: 298 Il Ritratto di S. Ubaldo, alto un poco piu di un palmo, con cornici nere.
- II: 232 Ottone Secondo Imperatore tirato da due Cavalli, preso dall'antico in Roma, alto due braccia, e once due, e largo un braccio, e once otto, senza cornici.
- II: 38 Anrichis Beneventano Principe di i Longobardi, alto braccio uno, e nove once, e largo uno e tre once, senza cornice, tolto dall'antico.
- II: 202 Il Ritratto di S. Leopoldo Marchese d'Austria, alto braccio uno, et once nove, e largo uno e quattro once, senza cornici.
- II: 11 Il B[eato] Amadeo Duca di Savoia, alto un braccio, e dieci once, largo un'e mezzo, senza cornici.
- II: 76 Il Ritratto di S. Carlo, con cornici dorate, alto un braccio, e si ha per la miglior Testa che di lui sia stata fatta in pittura.
- II: 77 Il Ritratto di tutta la persona di S. Carlo di mano di Giuliano, alto braccia tre e mezzo, largo uno, e due once, senza cornice.
- II: 193 S. Giustina Vitaliana Vergine e Martire, copiata dall'antica, alta braccia due, largo uno, con cornice che ha un proffilo d'oro.
- II: 3 S. Agnese copiata dai Mosaici di Roma, alta braccia due, e larga un'e mezzo senza cornici.

- II: 89 S. Costanzia copiata dai detti Mosaici di Roma dell'istessa grandezza.
- II: 269 S. Scolastica copiata dall'antica di Roma, alta braccia due e cinque once, e large un braccio, et once otto, senza cornici.
- II: 67 Il Ritratto della B[eata] Maddalena Pacci Fiorentina, con le cornici di noce, alto un braccio e tre once, e largo un braccio.
- II: 238 Il Ritratto della B[eata] Maddalena Pacci Fiorentina, con le cornici di noce, alto un braccio e tre once, e largo un braccio.
- II: 302 Il Ritratto di Suor Catherina Monaca convertita, alto due palmi, largo due e mezzo, senza cornice, di mano del Vanni Sanese.
- II: 252 Il Ritratto di Pio Quarto, che sta sedendo, alto braccia due e quattro once, e largo un braccio e dieci once senza cornici.
- II: 277 Il Ritratto di Papa Sisto Quinto in sedia, con cornici di noce, alto braccia tre, e largo due.
- II: 52 Il Ritratto del conte Vialiano Borromeo Vecchio, alto braccia due, et once quattro, e largo uno, et once dieci, senza cornici.
- II: 51 Il Ritratto del Conte Giovanni Borromeo Vecchio dell'istessa misura.
- II: 50 Il Ritratto del Conte Federico Borromeo Vecchio, fratello di S. Carlo dell'istessa grandezza.
- II: 48 Il Ritratto della Signora Anna Borromea Colonna, sorella di S. Carlo, alto braccia due e once quattro, e largo uno e once dieci.
- II: 215 Il Ritratto di Claudio da Correggio di buona mano, alto due once, con cornici che hanno inserte alcune pietre.
- IA: 72 Cinque pezzi di Ritratti di diverse persone, sbazzate in carta, et incolate sopra la tela, di larghezza di due palmi l'uno e quasi altrettanto di altezza, e si crede che parte siano del Luino, e parte d'altri dei suoi tempi.
- II: Ritratti di diversi al numero di novant'otto, di larghezza di un braccio l'uno, e di altezza di un braccio, et once tre, quali sono posti nel circuito della Libreria e nella Sala.

[6.] *F. Le Opere di miniatura*

- IA: 47 Una Madonna col figliuolo, e con S. Catherina di miniatura, di Agosto Desio Milanese, alta quattro once, e larga tre con cornici d'ebano.

- IA: 99 Un'Adoratione dei Magi di cui il disegno è di Raffaello, e la Pittura di Agosto Desio Milanese, alta sette once, e larga cinque, con cornice di pero ornata d'oro.
- IA: 46 Una Madonna col Bambino in braccio, con S. Giosefo, che lavora di Girolamo Marchesini Miniatore, essendo del [Antonio da] Correggio l'inventione, con cornice d'ebano guernita d'oro, alta cinque once, e larga quattro.
- IA: 75 Una Madonna la quale mostra di voler mettere in dosso una veste a Christo N[ostro] S[igno]re con S. Giovanni Battista appresso in ginocchio, di mano di Girolamo Marchesini miniatore, larga quattro once, et alta cinque e mezzo, con la cornice di ebano proffilata d'argento.
- IA: 88 Una Testa della Madonna grande di proffilo di mano di Girolamo Marchesini miniatore, alta sette once, e larga cinque con cornici d'ebano proffilate d'argento, copia di Raffaello.
- IA: 66 Una Madonna col Signore nudo in braccio, il quale accenna con una mano la Madre. Miniatura di Girolamo Marchesini, si come l'inventione è del Luino Vecchio, con le cornici d'ebano, alta poco meno di mezzo braccio, e larga cinque once.
- IA: 73 Un'Annuntiata dove si vede la Madonna che sta sedendo e l'Angelo che da lei si parte con un vaso di fiori di mano di Girolamo Marchesini miniatore, di larghezza di sette once, et d'altezza cinque, con le cornici di ebano proffilate d'argento.
- IA: 37f Una Testa di Maria Vergine miniata dal detto Girolamo Marchesini in un'ovato di larghezza meno di quattro dita legato in argento.
- IA: 37e Una Testa di un Salvatore piccola, la quale viene da Giulio Clovio, miniata da Girolamo Marchesini miniatore.

[7.] *G. Disegni*

- IB: 14 Diversi disegni, i quali sono inserti in un libro di carta imperiale, che è nella Libreria Ambrosiana.
- IB: 12 Sei pezzi di disegni fatti dal Pellegrino [Tibaldi] sopra la carta con acquarella, alti braccia tre e larghi uno per ogni pezzo.
- IB: 4 Due Angeli nudi disegnati da Bernardino Lanino sopra la carta nera, larghi un braccio e quattro once, ed alti due et once due l'uno.

- IB: 2 Un disegno d'una battaglia di chiaro e scuro, di Giulio Romano lungo braccia quattro.
- IB: 11 Un disegno d'un combattimento d'animali, fatto a penna di mano d'Antonio Tempesta, alto sette once, e largo dieci con cornice di pero proffilata d'oro.
- IB: 6 Un disegno che contiene il vecchio Tobia, et il giovane con un'Angelo, et altre figure fatte dal Luino Vecchio a chiaro e scuro, largo nove once, et alto otto, con cornici di noce proffilate d'oro.
- IB: 1 Un disegno fatto di lapis rosso dove si vede un S. Sebastiano, un S. Rocco, et una Santa Catherina, largo due palmi, et alto tre.

D Sammlungsinventare Francesco Maria del Montes

D.1 Inventar (1627)

Index des Inventars in Auszügen, zitiert nach Waźbiński 1994, Bd. 2, S. 575–582; für die Handschrift vgl. ASR, 30 Not. Cap. (P. Vespignano), uff. 28, vol. 138, fol. 574r–588v.

Paul Bril: Un Paese; Un Paese nel q[uale] si rappresenta Campo Vaccino.

Francesco [?] Bassano: Un quadro dipinto di notte.

Jan Brueghel [d. Ä.]: Un rame [...] vi è la Favola di Euridice; Un Paese in rame; Un Paesino in rame; Una Marina con alcune navi.

Pieter Brueghel [d. Ä.]: Una Marina.

Adam Elsheimer: Doi Paesini di Adamo et Coperchio d'Ebano.

Gio[vanni] Fiammengo [Francione?]: Un Paese; Un Paese.

Pietro Fiammengo [Pieter Brueghel d. Ä.?]: Un Paese con alcune barche; Un altro paese del sudetto.

Marforio [?]: Un Paese senza cornice; Un Paese [...] senza Cornice; Doi Paesi senza Cornice.

Willem van Nieulandt: Un Paese di mano di Guglielmo; Doi Paesi di mano di Guglielmo; Doi Paesi di mano di Guglielmo.

Polidoro da Caravaggio: Un Paese di Polidoro.

Pietro d'Amelia [?]: Un paese.

Cornelis van Poelenburgh: Un altro Paese in rame nel quale vi è una
Madonnina [...].

Tommaso Salini: Un Quadro di fiori.

Anonym: Un quadro di frutti diversi; Un quadro di diversi fiori.

D.2 Inventar (1628)

Inventar in Auszügen des Bischofs Alessandro del Monte, Erbe von
Uguccione del Monte, zitiert nach Wazbiński 1994, Bd. 2, S. 583–599;
für die Handschrift vgl. ASR, 30 Not. Cap. uff. 28, vol. 143 bis, fol.
392v–396v.

Nella sala del Piano nobile.

Nove quadri tra piccoli e grandi con carta di descrizioni di diversi
paesi.

Nella camera che segue adirittura parata di armesine [...].

Doi paesini in Rame con cornicette d'ebano.

Nella stanza della Galleria ultima che risponde alla peschiera, et
dall'altra banna risponde verso la fornace sono infrascritti quadri.

Quattro paesi simili piccioli con cornici nere sopra alle finestre cioè
uno Incendio di Troia, l'altro la Mad[onn]a, figliolo et Gioseppe.

Nella Sala

Tre paesetti senza cornice.

Nella Galleria contigua

Doi paesi mostrano notte, cioè uno in mare con una nave che fa, pro-
cella, et torre che fa fiume, et l'altro fiume, et ripa con cornici nere.

Un altro paese in tavola con bovi, pecora, et altri animali con cornice
di noce mano di Baldassare da Siena.

Doi altri paesi [...] mostra ripa, fiume e pescatori di mano Francesco
Fiammengo.

Doi altri paesi mostrano alla fiammenga con cornici di noce.

Doi paesi mostrano fiume, et ripe con mercanti di vicino altri gio-
cando mano del medesimo Francesco fiammengo con cornici tutte
indorate.

Doi altri paesi con cornici nere mano di Cornelio [Cornelis van
Poelenburgh].

Un paesetto in tavola con cornici nere con un poco indorate di Baldasare da Siena.

Nella Stanza contigua

Un paese in forma di sopraporta Angelo, et Tobia piccolini con cornici nere mano del Polidor[o] [da Caravaggio].

Nell'ultima stanza della Galleria verso l'entrata

Una Madonna con Christino in braccio, et S. Gio[vanni] paesetto con le cornici tutte indorate.

Cinque quadretti ovati paesi, galere, et incendij in tavola, con cornici tutte indorate.

Un paesetto ovato piccolino di battaglia con cornicette indorate.

E Sammlungsinventare der Familie Giustiniani

E.1 *„Entrata della Guardarobba“* Benedetto Giustiniani (ca. 1600–1611)

Sammlungsinventar in Auszügen, zitiert nach Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 5–32; für die Handschrift vgl. ASR, Giustiniani, b. 15, vol. 14A, parte IV, fol. 102r–106r. Nach Möglichkeit werden in eckigen Klammern die Identifizierung der Künstler sowie inhaltlich relevante Konkordanzen aus den Inventaren von 1621 und 1638 angegeben, entsprechend den Anmerkungen Danesi Squarzinis.

Entrata della Guardarobba

Crucefissi, quadri spirituali, e Profani

[37] Un quadretto mezzano in tela di S. Francesco nell'eremo con suoi compagni et un paesino, e cornice negre [vgl. Inv. 1621 [187]: *un quadro dell'estimate di San Francesco con cornice negre*; Inv. 1638, II [222]: *Un Quadro di San Francesco, che riceve le Stimmate nella Caverna, con la lontananza di un Paese dipinto in tela, alto palmi 2 ½ e largo 2. con cornice negra*].

[47] Un quadro mezzano in carta, e tavole fatte à scalette, di Moise, con il serpente sopra la Croce, et altre figure, con un specchio in cima, dove mostra un Crocefisso, et hà il sopradetto quadro molte figure, e paese, e li suoi sportelli das serrare, con cornice con oro [Francesco Salviati; vgl. Inv. 1621 [7]: *Un quarto dell'esaltazione*

del serpente nel deserto con dui sportelli da chiudere e sopra un specchio; Inv. 1638, II [249]: Un quadro fatto à scalini con L'istoria di Moisé quando fà adorar il serpente sopra la croce dal Popolo hebreo [dipinto dal Salviati] col suo specchio sopra nel qual dimostra Christo in Croce con dui sportelli che lo serrano alto palmi 4. largo 3.½ incirca con cornice attorno profilata d'oro].

[66–68] Tre quadri grandi in carta di diversi paesi.

[69–70] Dui quadri grandi in tela di paesi di Fiandra con cornice di legno [anonym].

[74] Un quadretto in Rame dell'Adoratione de Magi con molte figure piccole, e paesini, di mano di Brugo con le sue cornice d'ebano [Jan Brueghel d. Ä.; vgl. Inv. 1621 [252]: *l'adoratione d'magi in rame con cornice d'ebano*].

[80] Un quadretto mezzano in tela d'Adamo, et Eva con molti animali e paesi con cornice di noce [Paolo Cagliari, gen. ,Veronese'; vgl. Inv. 1638, II [34]: *Un quadro sopraporto piccolo con la historia d'Adamo, et Eva nel Paradiso Terrestre con doi bambini, e diversi animali, dipinto in tela largo palmi 3 ½, alto palmi 2. di mano di Paolo Veronese con sua Cornice di Noce*; Dresden, Privatkollektion; vgl. zwei weitere Versionen in Wien, Kunsthistorisches Museum, und Venedig, Palazzo Ducale].

[93] Un quadretto mezzano in tela di un San Giovanni nudo nel deserto Ancora putto con uno Agnelino e un paese e con cornice di pero negre. n°1.

[102] Un quadretto d'una Santa Maria Madalena nel Deserto con un Paesetto bistondo dacapo, et una Cornice di legno dorata, dipinto in tavola. n°1 [Giovanni Andrea Donducci gen. ,il Mastelletta', Bologna, Privatsammlung; vgl. Inv. 1638, I [52–53]: *Dui quadretti piccioli, Uno con la Madonna, che stà a giacere con un Christo bambino in grembo che scherzo con S. Gioseppe, L'altro della Madalena penitente nel deserto dipinti in tavola alta palmi 2.½. larga 2. incirca [di mano del Masteletta Bolognese] con cornice dorata*].

E.2 Posthumes Inventar Kardinal Benedetto Giustinianis (1621)

Sammlungsinventar in Auszügen, zitiert nach Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 95–203; für die Handschrift vgl. ASR, Notai del Tribunale dell'A. C., uff. 8, prot. 1302, fol. 1343r–1419r, Notar Rainaldo Buratti.

Inventarium bonorum bonae memoriae Illustrissimi et Reverendissimi Domini Cardinalis Benedicti Iustiniani. Die ultima Martii 1621.

- [15] una Madonna in tavola con nostro Signore e San Giovanni pucti ingniudi con cornice intagliate e dorate antico [Andrea del Sarto, Perm, Gemäldegalerie, vgl. Inv. 1638, II [23]: *Un quadro della Madonna con Christo bambino, e S. Giovannino in un Paese dipinto in tavola alta palmi 5. Larga 4. incirca [di mano di Andrea del Sarto] con sua cornice tutta intagliata e dorata*; Inv. Andrea Giustinianis 1667 [421] A n. 117: *Un'altro quadro di una Madonna con Christo bambino, e S. Giovannino con un poco di Paese dipinto in Tavola alto palmi 3 ½ largo 2. ¾ si crede della prima maniera di Andrea del Sarto con Cornice rabescata d'oro*].
- [28] un quatro piccolo della Madonna con san Giovanni pucto che guardano nostro Signore pucto, cornice negre vecchie in tavola [Santi di Tito?, vgl. Inv. 1638, II [72]: *Un quadro d'una Madonna che tiene le braccia aperte e Christo bambino che rege il mondo e S. Giovannino dall'altra parte con un poco di paesino depinto in tavola alta palmi 3. Larga 2. incirca [di mano, si crede, di Santi da Tito] con sua cornice negra*].
- [29] un quadro piccolo della Madonna in tavola con nostro Signore in braccio cornice indurate vecchio [Francesco Francia, vgl. Inv. 1638, II [62]: *Un quadretto picciolo d'una Madonnina e Christo bambino con un Paesino dipinto in tavola alto palmi 1, ½ Largo 1. in circa [di mano del Francia] con cornice dorata*].
- [34] un quadro di Adamo e Eva in tavola antico con cornice negre e indorate [Francesco Francia, vgl. Inv. 1638, II [61]: *Un quadro con due figure Adamo et Eva ignudi con un Paesino dipinto in tavola alto palmi 3. ½ Largo 3. incirca [di mano del Francia] con cornice rabescata d'oro*].

- [39] un quadro piccolo di San Girolamo in genocchio con ornamento indorato in tavola vecchio [Dosso Dossi?, Kopie?, Potsdam, Neues Palais von Sanssouci, Depot; vgl. Inv. 1638, II [182]: *Un quadro piccolo d'un S. Girolamo, chef à oration Avanti un Crocefisso col cappello cardinalitio è piedi con paese [di mano, si crede, de Dossi] in tavola depinto alta palmi 2. $\frac{3}{4}$. larga 2. incirca con cornice intagliata e tutta dorata*].
- [116] un quadrecto della madonna con nostro Signore che tiene un agnello [Lodovico Carracci, Berlin, Gemäldegalerie; vgl. Inv. 1638, II [56]: *Un quadretto piccolo d'una Madonnina vestita di bianco con Christo bambino che accarezza un agnello in un Paesino dipinto in tela alta palmi 2 $\frac{1}{2}$ Larga 1. $\frac{1}{2}$ in circa [di mano di Ludovico Carracci] senza cornice*].
- [120] un quadro grande in tela senza cornice quando David fu onto Re Israel [Giovanni Andrea Donducci, gen. il Mastelletta, vgl. Inv. 1638, I [36–37]: *Dui quadri grandi con paese Uno con L'istoria di David che porta La testa del Golia, L'altro d'un sacerdote, che dà il battesimo ad un giovine con diverse figurine dipinti in tela alta palmi 9. incirca [di mano del Mastelletta pittor bolognese] senza cornici*].
- [143] un quadro in tavola di una venere con molti putti à torno con cornice indurate guaste [Battista Dossi und Werkstatt, Berlin, Gemäldegalerie, vgl. Inv. 1638, II [177]].
- [151] un quadro in tavola del nostro Signore nel presepio con cornice di noce [Baldassare Peruzzi?; vgl. Inv. 1638, II [84]: *Un quadro in forma di sopraporto piccolo con L'istoria dell'adoratione di maggi, con quantità di figurine e cavalla prospettiva e paese dipinto in tavola alta palmi 2. larga 2. $\frac{1}{2}$ in circa [di mano, si crede, di Baldassar da Siena] con sua cornice intersiata di legno e profilata d'oro*].
- [158] un quadro con nostro Signore et altri instrumenti della passione cornice de noce con oro [Annibale oder Lodovico Carracci? vgl. Inv. 1638, II [52]: *Un quadro piccolo con Christo, che fà oration nell'horto con un'Angelo, che gli mostra li misterij della Passione con diversi Putti Paesino di notte depinto in rame [di mano di Annibale Carracci] con quattro Regoli attorno, che servono per cornice alto palmi 2. $\frac{3}{4}$ Largo palmi 2. Incirca; Inv. Andrea Giustinianis 1667 [293] A n. 52: *Un quadro piccolo con Christo, che fà Oratione**

nell'orto, con un Angelo, che gli mostra in misteri della Passione, con diversi Putti, Paesino di notte dipinto in Rame di mano di Anibal Carracci con 4 regoli attorno, che servono per cornice, alto palmi 2 $\frac{3}{4}$, largo palmi 2].

- [171] un quadrecto in rame della paritione della Madonna à San Domenico con molte figurete piccole senza cornice [Giovanni Andrea Donducci, gen. ‚il Mastelletta‘?; vgl. Inv. 1638, II [164]: *Un quadro con un miracolo di S. Domenico vicino ad un fiume con diverse figurine e La Madonna che gli appare in Gloria con Paese di rame alto palmi 2. $\frac{1}{2}$ Largo palmi 2. incirca [si crede mano del Mastelletta Bolognese] con un regolo attorno che gli serve per cornici].*
- [172] un quadro della Madonna depinto in tondo con nostro Signore pucto che piglia la croce di mano di San Giovanni senza cornice [Kopie nach Raffael?, vgl. Inv. 1638, II [230]: *Un quadro d'una Madonna con Christo bambino su le ginocchia che scherzo con la croce di S. Giovannino con paese [si crede copia di Raffael d'Urbino] in un tondo di profilo d'oro con rabeschi d'oro alle cantonate, sopra la medesima tela che servono per cornice di palmi 4. requadrati incirca].*
- [226] un quadrecto de Santa maria madalena che tiene la mano al volto con cornice d'ebano e bandinellina di taffectan torchino [Agnolo Allori, gen. ‚Bronzino‘?, vgl. Inv. 1638, II [175]: *Un quadro piccolo d'una Madalena con un Paesino in rame alto palmi 2. largo 1 $\frac{1}{2}$ incirca [si crede mano del Bronzino] con sua cornice d'ebano].*
- [273–276] quatro tra mappamondi et paesi diversi senza cornice.

E.3 Posthumes Inventar des Markgrafen Vincenzo Giustiniani, I (1638)

Sammlungsinventar in Auszügen, zitiert nach Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 258–388; für die Handschrift vgl. ASR, Notai del Tribunale dell'A. C., prot. 1377, fol. 744r–1045v (entspricht Teil I des Inventars).

*Inventarium pro Illustrissimo Domino Marchione Andrea Iustiniano.
Die 3. februarij 1638.*

- [8–9] Doi quadri con doi Paesi uno di Christo nel deserto con doi Angeli L'altro con S. Antonio e S. Paolo primi eremiti nel deserto

- [di mano di Pietro Paolo il Gobbo] senza cornice alto palmi 11. largo 9. incirca [Pietro Paolo Bonzi, gen. ‚il Gobbo dei Carracci‘].
- [10] Un quadro con un paese deserto e S. Giovanni Battista dipinto in tela alta palmi 11. larga 9. incirca [di mano d’Antonietto fiammengo] senza cornice [Anthonie van Os].
- [28–29] Doi quadri sopraporti piccioli con doi Paesi con L’Historie del Testamento vecchio dipinti in tela alta palmi 4. larga 5. incirca [di mano del [Giovanni Battista] Viola].
- [30–33] Quattro quadri sopraporti maggiori delli detti di sopra con paesi con varie historie di figurine picciole, cioè uno con l’historia del batesimo di Christo nel fiume Giordano, [...] il 4° della Madonna et S. Gioseppe che vanno in Egitto dipinti in tela, alti palmi 5. e larga 6. incirca [di mano del [Giovanni Battista] Viola] senza cornici.
- [35] Un quadro sopraporto grande con Paesi di notte con L’historia di S. Paolo calato dalle mura di Damasco in una Sporta dipinto in tela alta palmi 8. larga 9. incirca [di mano di Antonietto pittor fiammengo] senza cornice [Anthonie van Os].
- [36–37] Dui quadri grandi con paese Uno con L’historia di David, che porta La testa del Golia, L’altro d’un sacerdote, che dà il batesimo ad un giovine con diverse figurine dipinte in tela alta palmi 9. incirca [di mano del Mastelletta pittor Bolognese] senza cornici [Giovanni Andrea Donducci, gen. ‚il Mastelletta‘; vgl. Inv. 1621 [120–121]].
- [38–39] Dui quadri grandi con paesi con qualche figurina picciola Uno con L’historia dell’Angelo con Tobia L’altro d’un Cacciatore, che tira in un lago d’acqua dipinti in tela alta palmi 9. larga 9. $\frac{1}{2}$ [di mano di Baccarello il Vecchio] senza cornice.
- [40] Un quadro grande con un Paese e Christo che libera un Spiritato vicino al Mare dipinto in tela alta palmi 9. larga 10. $\frac{1}{2}$ in circa [di mano d’Antonietto] senza cornice [Anthonie van Os].
- [42] Un quadro sopraporto con Paese figurine picciole che Si tirano sassi, et antichità dipinto in tela alta palmi 4. largo 5. incirca [di mano d’un fiammengo] senza cornice.

- [43] Un quadro sopraporto con Paese e due figurine à Cavallo dipinto in tela alta palmi 4.½ larga 6. in circa [di mano del Manciola] senza cornice [Manciola, gen. ‚Mozzo d’Anversa’].
- [52–53] [vgl. Wortlaut in App. E.1 [102]]
- [59] Un quadro con S. Giovannino ignudo nel deserto depinto in tela alta palmi 7. larga 5. incirca [di mano di Guido Reni], con sua cornice intagliata tutta dorata.
- [74–75] Dui quadri sopraporti piccioli con un Paese con varie figurine et animali, Uno con L’historia della caccia di S. Eustachio dipinto in tela alta palmi 3. Larga 3.½ in circa Uno poco maggiore dell’altro [si crede di mano di Pietro Bamboccio] senza cornice [Pieter van Laer, gen. ‚Bamboccio’].
- [93] Un quadretto piccolo assai minore delli detti di Sopra della grandezza d’un palmo in circa in pietra con la veduta d’un giardino con la figlia del Rè Faraone, che fa raccogliere Moisè bambino portato dal fiume in una Cuna con cornice dorata [di mano d’Antonietto fiammengo] [Anthonie van Os].
- [100] Un quadro Sopraporto con prospettive di molte antichità di Roma congiunte insieme dipinto in tela alta palmi 4. larga 6. incirca senza cornice [di mano di Monsù Lemer francese] [Jean Lemaire; Bild nicht identifizierbar].
- [117] Un quadro sopraporto con un Paese e 3. figurine di ninfe dipinto in tela alta palmi 6.½ larga 8. incirca [si crede di mano di Claudio Lorenese] [Claude Lorrain, *Landschaft mit Cefalo und Procri vereint durch Diana*, Berlin, Gemäldegalerie].
- [118] Un quadro sopraporto con un Paese, e figurine picciole con L’historia de Diana [e] Castore, e Polluce che converte li Contadini in ranocchie dipinto in tela alta palmi 6. larga 9. in circa [si crede di mano di Monsù Erman] [Herman van Swanevelt, Berlin, Gemäldegalerie].
- [132] Un quadro con L’historia di Caim, che hà ucciso Abel con Adamo et Eva et dui Putti, che piangono con Paese dipinto in tela alta palmi 8. larga 6. ½ incirca senza cornice [si crede di mano di Gioachin Sandrat] [Joachim von Sandrart].
- [133] Un quadro sopraporto con un Paese e figurine picciole con L’Istoria di Mercurio che hà ucciso Argo, che custodiva la Vacca Hio

- dipinto in tela alta palmi 5. $\frac{1}{2}$ Larga 7. in circa senza cornice [di mano di Nicolò Pussin] [Nicolas Poussin, *Landschaft mit Juno und Argus*, Berlin, Gemäldegalerie].
- [134] Un quadro sopraporto con Paese e prospettiva, e figurine piccole col mausoleo d'Artemisia dipinto in tela alta palmi 6. larga 7. in circa senza cornice [si crede di mano d'Agostino Tassi] [Agostino Tassi?].
- [149] Un quadro grande con S. Antonio e S. Paolo Primi Eremiti nel deserto con un Corvo che gli porta una pagnotta Christo bambino La Madonna e quattr'Angeli in gloria dipinto in tela alta palmi 13. Larga 8. in circa [si crede di mano di Giovanni Lanfranco] [auf der Kopie des Inv. 1638 ist Lanfranco durchgestrichen, durch Guido Reni ersetzt; Bild verloren; vgl. [264]: *Un quadro grande con S. Giovanni Battista che dà il battesimo à Christo, e dui puttini con Paese ...*].
- [159–160] Dui quadri grandi Uno con Christo che parla [alla socera di S. Pietro – *durchgestrichen und von anderer Hand ergänzt* – Samaritana – *erneut durchgestrichen und ergänzt* – Cananea] alla Cananea con Paese, L'altro con Christo, e la Sammaritana accanto al Pozzo con paese dipinti in tela alta palmi 11. Larga 8. incirca senza cornice [si crede di mano dell'Albano] [[159]: Francesco Albani, Verbleib unbekannt; [160]: Wien, Kunsthistorisches Museum].
- [180] Un quadretto picciolo d'un Paesino tessuto di tapezzaria di grandezza di dui palmi incirca con Cornice bianca.
- [197–198] Dui quadri grandi Uno d'una fortuna di Mare di notte con S. Paolo nell'Isola di Malta, che vien morsicato da Serpi, L'altro di Christo, che chiama S. Pietro che stà sopra una barca con Paese et veduta di mare dipinti in tela di palmi 10. $\frac{1}{2}$ larga 9. $\frac{1}{2}$ in circa Senza Cornice [si crede di mano di Leonardo pittor fiammengo] [Bild nicht identifizierbar].
- [204–205] Dui quadri sopraporti uno dell'antichità di Campo Vaccino, L'altro d'un Paese con Christo e dui Pellegrini, che vanno in Emaus dipinti in tela alta palmi 4. Larga 6. in circa Senza Cornice [si crede di mano d'Antonietto fiammengo] [Anthonie van Os].
- [206–207] Dui quadri sopraporti simili Uno con una lontananza di mare con S. Pietro, che camina sopr'acqua per andar'à trovare Christo in terra L'altro con una fortuna di mare, e Marinari che

- buttano Iona nell'acqua ad esser devorato dal pesce dipinti in tela alta palmi 4. larga 5. in circa Senza Cornice [si crede di mano d'Antonietto fiammengo] [Anthonie van Os].
- [208–209] Dui quadri grandi in forma di sopraporti dipinti di chiar'oscuro Uno d'un paese con Cacciatori e S. Eustachio che adora la Croce posta sopra la testa d'una Cerva, L'altro [...] in tela alta palmi 7. Largo palmi 10. incirca Senza Cornice [di mano del [Antonio] Tempesta] [verloren].
- [214–215] Dui quadri sopraporti simili di Paese Uno con S. Francesco che bacia il Crocifisso [di mano di Baccarello il Vecchio] L'altro con Lontananza di mare e Christo che illumine il Cieco nati [si crede di mano d'Antonietto fiammengo] dipinti in tela alta palmi 4. Larga 7. incirca senza cornice [Anthonie van Os].
- [235–236] Dui quadri Sopraporti con dui Paesi uno con l'antichità di Campo Vaccino, l'altro con diverse figurine et una zingara con un Contadino dipinti in tela alta palmi 5. larga 6. incirca senza cornici.
- [239] Un quadretto picciolo sopraporto con un S. Giovannino e lontananze di Paese alto palmi 2. largo 3. incirca con sua Cornice [negra] battente dorato.
- [245–247] Tre quadri sopraporti simili con paesi Uno con la morte di S. Pietro Martire nelle selve, Il 2° con una lontananza di mare e S. Raimondo che lo passa sopra la sua cappa [di mano d'Antonietto fiammengo]. Il 3° con l'istoria di S. Eustachio, che adora il Crocefisso in testa d'una Cerva [e] Paese antico dipinto in tela di palmi 7. riquadrati in circa con loro cornice negre [[246]: Anthonie van Os].
- [264] Un quadro grande con S. Giovanni Battista che dà il Battesimo à Christo e due puttini, con paese, dipinto in tela alta palmi 13, larga 9, senza cornice.

E.4 Posthumes Inventar des Markgrafen Vincenzo Giustiniani, II (1638)

Sammlungsinventar in Auszügen, zitiert nach Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, S. 388–482; für die Handschrift vgl. ASR, Notai del Tribunale dell'A. C., prot. 1377, fol. 744r–1045v (entspricht Teil II des Inventars).

- [22] Un quadro in forma di sopraporto picciolo d'una Madonna con Christo bambino in grembo, S. Gioseppe, et un'Angelo, che l'adora con un poco di prospettiva et Paese [della prima maniera di Titiano] dipinto in tela alta palmi 3. Larga 3 ½. incirca con sua cornice all'antica con due colonne intagliate e dorate [Tizian, *Geburt Christi*, Verbleib unbekannt].
- [23] [vgl. Wortlaut in App. E.2 [15]]
- [24] Un altro quadro di S. Giovanni Alberto dipinto in tela alta palmi 5. e mezzo Larga 3. ½ incirca figura intiera meno del naturale, che tiene un Crocefisso in mano con un poco di Paese [di mano di Andrea del Sarto] con sua cornice negra.
- [51] Un quadro sopraporto grande in un Paese col battesimo di Christo Nostro Signore nel fiume Giordano con diverse figurine depinto in tela alta palmi 5. Larga 8. in circa [di mano di Annibal Carracci] senza cornice [*Taufe Christi*].
- [58] Un'altro quadro picciolo d'una Madonna e Christo bambino e S. Giovannino, che scherza con l'Agnello, e S. Gioseppe figurine picciole con un Paesino dipinto in tela [della Scuola del Carracci] alto palmi 2. Largo 1. in circa con sua Cornicetta di noce.
- [102–103] Dui quadri sopraporti con doi paesi e varie figurine dipinti in tela larga palmi 5. alta palmi 4.½ in circa [di mano, si crede, di Annibal Carracci] senza cornice [Giovanni Battista Viola, London, National Gallery].
- [109] Un quadro d'una Madonna e Christo Bambino che scherzo con S. Giovannino in un paesino depinto in tavola alta palmi 4. ½ larga 3.½ incirca [si crede della prima maniera di Raffael d'Urbino] con cornice rabescata d'oro [Raffael?; vgl. Inv. 1600 [10]: *Un quadro mezzano in tela della Vergine con un Cristo, e S. Giovanni nudi Avanti, con cornice negre tocche d'oro e Cortina di taffeta rosso con frangie, e cordoni a fiocchi d'oro, e seta*].
- [117] Un'altro quadro d'una Madonna con Christo Bambino e S. Giovannino con un poco di Paese depinto in tavola alta palmi 3 ½ larga 2 ¾ [si crede della prima maniera di Andrea del Sarto] con cornice rabescata d'oro [Andrea del Sarto?, verloren].
- [124–125] Doi altri quadri Sopraporti piccioli, uno con Christo à tavola con li doi Pellegrini in fractione panis L'altro di Christo che

arriva in casa di S. Marta e Madalena con diversi animali e pesci morti con paese [di mano, si crede, del Bassano Vecchio] in tela alta palmi 5. Larga 4. incirca per ciascuno con cornice di noce [Jacopo Bassano?; zu [122–123] und [124–125] vgl. Inv. 1600 [63–65]: *Tre quadri grandi in tela del bassano con animali de diverze sorte et huomeni con cornice di noce*; Inv. 1621 [1–2]: *dui quatri del venetiano con cornice di noce in uno la cocina di marta e nel altro una cocina de pastori*].

- [141] Un'altro quadretto d'una Madonnina picciola che accarezza Christo bambino con un Paesino dipinto in Tavola [si crede nei tempi di Pietro Perugino] alto palmi 1. $\frac{1}{2}$ largo 1. incirca con cornice parte dorata.
- [155] Un quadro d'una Madonna con Christo Bambino appoggiato al ginocchio con S. Giuseppe e S. Giovannino con un poco di paese dipinto in tavola alta palmi 3. $\frac{1}{2}$. larga da 2. $\frac{1}{2}$ incirca [si crede mano del Nosadella] con cornice negra [Giovan Francesco Bezzi, gen. ‚Nosadella‘?].
- [160] Un quadro picciolo d'una Madonna con Christo picciolo à sedere su le ginocchia che dà La benedittione, con un poco di Paese dipinto in tavola alta palmi 2. $\frac{1}{2}$ larga 2. incirca [di mano, si crede, d'Innocentio da Imola] con cornice dorata e rabescata d'oro [Innocenzo da Imola?].
- [177] Un quadro d'una Venere con diversi Amorini e Paesi dipinto in tavola alto palmi 3. Largo 2. $\frac{1}{2}$ in circa [fatto nella scuola di Venetia] con sua cornice dorata [Battista Dossi und Werkstatt, Gemäldegalerie Berlin, vgl. Inv. 1621 [143]].
- [196] Un quadro antico con una Lucretia che s'uccide dipinto in tavola alta palmi 3. larga 2. $\frac{1}{2}$ in circa con un poco di Paese [si crede del tempo di Pordenone] con cornice di noce [Giovanni Antonio de' Sacchis, gen. ‚Pordenone‘?; Giustiniani erwarb das Bild vgl. *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani*, 1606].
- [206] Un'altro quadro con la natività di Christo Nostro Signore e Pastori con un poco di paese alto palmi 5. $\frac{1}{2}$ largo 6. in circa [Si crede della scola del Bassano] con sua cornice Bianca [Scuola del Bassano?].
- [207] Un'altro quadro d'un S. Francesco in ginocchioni e mani giunte avanti un crocifisso risplendente con un libro aperto inanzi et una

- testa di morto con un poco di Paese dipinto in tela alta palmi 7. larga 5. incirca [si crede mano del Passignano] con sua cornice negra [Ludovico Cardi, gen. ‚Cigoli‘ oder Domenico Cresti, gen. ‚Passignano‘?; Rom, Galleria nazionale d’arte antica, Palazzo Barberini; vgl. Inv. 1600 [36]: *Un quadro grande in tela di S. Francesco in oratione, con cornice nere profilate di giallo*; Inv. 1621 [67]: *un quadro di San Francesco in ginocchio con cornice tente di negro*].
- [208] Un quadro d’una Venere ignuda che abbraccia, et bagia un Amorino ignudo con panni sopra un’arbore e paese dipinto [maniera antica] in tela alta palmi 4. larga 3.½ incirca con sua cornice Bianca [nordischer Maler aus der 2. Hälfte 16. Jh.s, Zelle, Bomann-Museum].
- [209] Un quadro con un’Aquila, che hà rapito Ganimede in aria, et un cane in terra, che abbaia con Paese dipinto in tela alto palmi quattro largo 3.½ incirca [si crede della scuola di Raffaele] con sua cornice bianca [unbekannter nordischer Maler aus der zweiten Hälfte des 16. Jh.s, *Entführung des Ganymed*, Potsdam, Bildergalerie von Sanssouci].
- [216] Un quadro d’una Madonna, che stà à sedere in un Paese con Christo bambino, e S. Giovanni in piedi che Scherzano [si crede copia di Raffael d’Urbino] dipinto in tela alta palmi 6. larga 4. incirca con sua cornice negra profilata e rabescata d’oro [Kopie nach Raffael?; vgl. Inv. 1600 [10]: *Un quadro mezzano in tela della Vergine con un Cristo, e S. Giovanni nudi avanti, con cornice negre tonde d’oro e cortina di taffetà rosso con frangie, e cordoni a fiocchi d’oro, e seta*; Inv. 1621 [90]: *un quadro della Madonna con nostro Signore e San Giovanni putti in piedi cornici negre indorate con una tendina di taffectan rosso con cordoni e fiocchi usato*].
- [218] Un quadro d’una Madonna con Christo bambino colco sú le ginocchia con un poco di Paese dipinto in tela [maniera antica] alto palmi 3. riquadrato in circa [Kopie nach Raffael, verloren].
- [230] [vgl. Wortlaut in App. E.2 [172]]
- [234] Un quadretto di una Madonna che stà in piedi con Christo bambino nudo in terra in un Paese dipinto in Tavola [maniera antica] alta palmi 2. larga 1.½ in circa con cornice nera [Pietro Perugino?, verloren].

- [235] Un quadretto picciolo di S. Benedetto in una grotta che fa oratione avanti un Crocifisso con Paesino dipinto in rame [di maniera di un fiammengo] con cornice di noce intagliata e profilata d'oro alta palmi 1. in circa.
- [281] Un quadretto picciolo con Paesino e la Madonna che v`a in Egitto, dipinto in rame d'un palmo in circa [di mano di un fiammengo] con sua Cornice negra fatta à onde [Giovanni Battista Viola oder (Jacopo?) Bassano].
- [302] Un quadro tondo d'un Contadino et una Contadina con un bambino et un poco di Paese dipinto in rame [maniera tedesca] con sua cornice di noce [vgl. Inv. 1600 [82]: *un quadrettino in rame tondo con cornice di noce di lavoro todesco, con un Contadino, una Contadina, et una Puttina*; Inv. 1621 [220]: *un quadrecto tondino in tavola de dui figure con un puttino*].
- [309] Un quadretto con una Madonnina e Christo bambino in un giardino de fiori con un poco di Paese sopra dui Angeli che tengono un festone de fiori dipinto in rame d'un palmo in circa [di mano di Marco d'Anversa] Con sua cornicetta tutta dorata [Marco d'Anversa; Bildtypus der Blumenkranzmadonna].

Abbildungen



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Lautenspieler*, ca. 1595–1596, Öl auf Leinwand, 94 x 119 cm, St. Petersburg, Eremitage (Inv.-Nr. 45).



Abb. 2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Knabe mit Fruchtkorb*, 1593–1594, Öl auf Leinwand, 70 x 67 cm, Rom, Galleria Borghese (Inv.-Nr. 136).



Abb. 3: Frans Francken d. J., *Kunstkammer mit malender Pictura und Poesia*, 1636, Öl auf Holz, 92 x 123 cm, London, Johnny van Haeften.



Abb. 4: Flämischer Maler, *Galerieansicht mit ‚Vater Disegno‘ und schlafender Pictura*, 1627–1628, Öl auf Kupfer, 56,5 x 82,2 cm, New York, Privatsammlung.

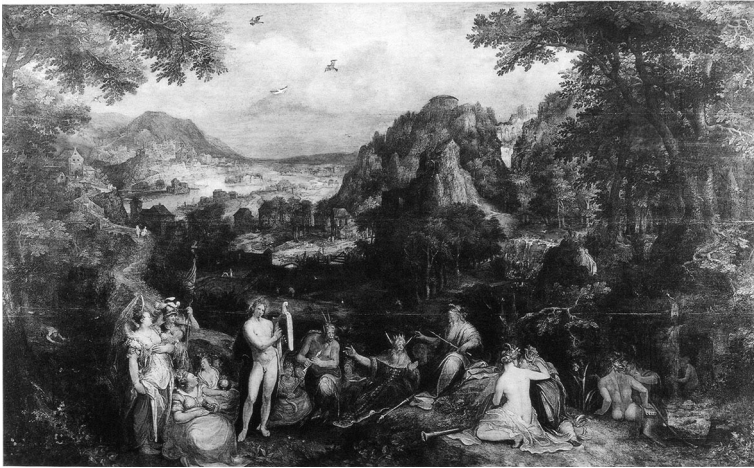


Abb. 5: Gillis van Coninxloo und Karel van Mander, *Das Urteil des Midas*, 1588/1604–1606, Öl auf Holz, 120 x 204 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv.-Nr. 857).



Abb. 6: Frans Francken d. J., *Pictura mit Poesia in einer Kunstkammer*, ca. 1615–1620, Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm, Verbleib unbekannt (Kunsthandel).



Abb. 7: Anonym, *Ein Maler in seinem Atelier*, Anfang 17. Jh., Hartford (Conn.), Wadsworth Atheneum.



Abb. 8: Jan Brueghel d. J., *Allegorie der Malerei*, ca. 1625, Öl auf Kupfer, 47 x 75 cm, Niederlande, Privatsammlung.



Abb. 9: Hans Jordaens III. und Cornelis de Baelieur, *Galerieinterieur*, 1. Hälfte 17. Jh., Wien, Sammlung Schönborn-Buchheim.



Abb. 10: Hieronymus Francken d. J., *Galerieinterieur*, ca. 1620, Brüssel, Musée Royal des Beaux-Arts (Inv.-Nr. 6853).



Abb. 11: Hieronymus Francken d. J., *Die Kunsthandlung des Jan Snellinck*, 1621, Brüssel, Musée Royaux des Beaux-Arts (Inv.-Nr. 2628).



Abb. 12: Frans Francken d. J., *Galerie eines Antiquars*, ca. 1615–1620, Öl auf Leinwand, 82 x 115 cm, Rom, Galleria Borghese (Inv.-Nr. 253).

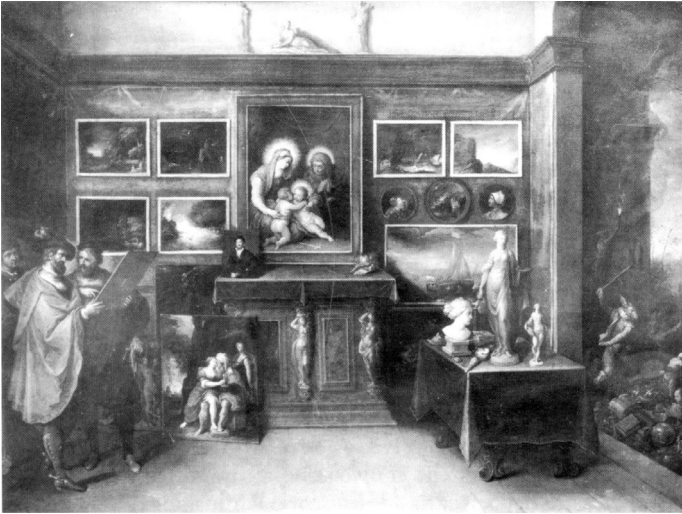


Abb. 13: Frans Francken d. J., *Liebhäberkabinett mit ikonoklastischen Eseln*, ca. 1615, Öl auf Kupfer, 52,5 x 74 cm, Rom, Galleria nazionale d'arte antica, Palazzo Barberini (Inv.-Nr. 1332).



Abb. 14: Jan Brueghel d. Ä., Pieter Paul Rubens u. a., *Allegorie des Gesichts- und Geruchsinnes*, 1617–1618, Öl auf Leinwand, 175 x 263 cm, Madrid, Prado (Inv.-Nr. 1403).



Abb. 15: Jan Brueghel d. Ä. und Peter Paul Rubens, *Allegorie des Gesichtssinnes*, 1617, Öl auf Holz, 65 x 109 cm, Madrid, Prado (Inv.-Nr. 1394).



Abb. 16: Frans Francken d. J., *Liebhaberkabinett mit ikonoklastischen Eseln*, 1619, Öl auf Holz, 56 x 85 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv.-Nr. 816).



Abb. 17: Frans Francken d. J., *Kunst- und Raritätenkammer*, 1636, Öl auf Holz, 74 x 78 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Inv.-Nr. GG 1048).



Abb. 18: Jan Brueghel d. Ä., *Allegorie der Erde* aus der *Vier-Elemente-Serie/Paradies mit Sündenfall*, ca. 1606, 46 x 67 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 1092).



Abb. 19: Jan Brueghel d. Ä und Hendrick van Balen, *Allegorie des Wassers* aus der *Vier-Elemente*-Serie, 1614, Öl auf Kupfer, 46 x 66 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Inv.-Nr. 65).



Abb. 20: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Obstkorb*, ca. 1595–1598, Öl auf Leinwand, 31 x 47 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Inv.-Nr. 151).



Abb. 21: Jan Brueghel d. Ä. und Peter Paul Rubens, *Madonna mit Kind im Blumenkranz*, kurz nach 1617, Öl auf Holz, 83,5 x 65 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 1764).



Abb. 22: Jan Brueghel d. Ä. und Hendrick van Balen, *Madonna mit Kind im Blumenkranz*, 1607–1608, Öl auf Kupfer mit ovalem Silbereinsatz, 27 x 22 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Inv.-Nr. 71).



Abb. 23: Jan Brueghel d. Ä., *Maus mit Rosenzweig und Insekten*, ca. 1605, Ölskizze, 7,2 x 10,2 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Inv.-Nr. 72).

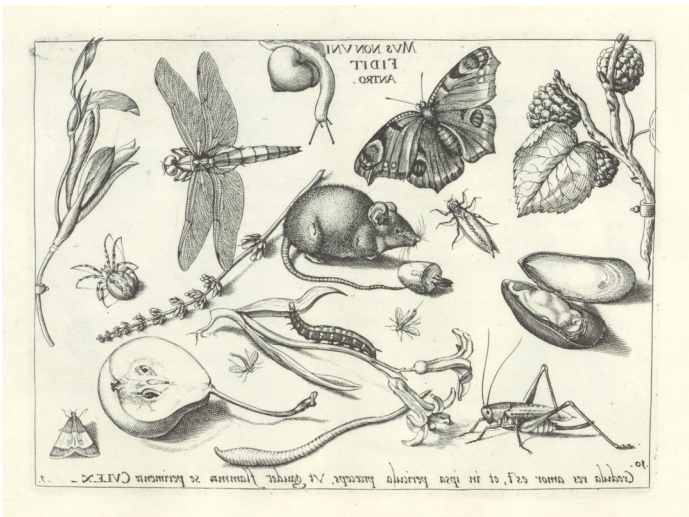


Abb. 24: Georg (Joris) und Jacob Hoefnagel, *Mus Non Uni Fidit Antro*, 18,4 x 25,1 cm, in: *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnageli*, Pars I,10, Frankfurt 1592, München, Staatliche Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 40 478 D).



Abb. 25: Jan Brueghel d. Ä., *Blumenvase mit Münzen, Muscheln und Schmuck*, ca. 1606, Öl auf Kupfer, 65 x 45 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Inv.-Nr. 66).



Abb. 26: Jan Brueghel d. Ä. und Hans Rottenhammer, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten mit Tivoli-Tempel*, 1595, Öl auf Kupfer, 26 x 35,5 cm, Deutschland, Privatsammlung.



Abb. 27: Paul Bril, *Selbstbildnis*, 1595–1600, Öl auf Leinwand, 71 x 77,5 cm, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design (Inv.-Nr. 39.046).



Abb. 28: Annibale Carracci, *Porträt eines Lautenspielers (Giulio Mascheroni?)*, 1593–1594, Öl auf Leinwand, 77 x 64 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv.-Nr. 308).



Abb. 29: Federico Zuccari, *Ein Zeichner und sein Begleiter rastend vor einer Lichtung* (*recto*), 1576, schwarze und rote Kreidezeichnung, 27,1 x 39,5 cm, aus zwei Teilen in der Mitte zusammengefügt, Wien, Graphische Sammlung Albertina (Inv.-Nr. 13329 r/v).



Abb. 30: Holländischer Maler, *Cetra spielender Maler*, 1630–1640, Verbleib unbekannt.



Abb. 31: Johannes Cornelisz van Swieten, *Lautenspieler*, ca. 1650, Öl auf Holz, 62,5 x 53,1 cm, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal.



Abb. 32: Isaac van Jouderville, *Geigespieler*, vor 1645, Öl auf Holz, 47,4 x 63 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 33: Gonzales Coques, *Cetra spielender Maler im Atelier*, ca. 1665, Öl auf Leinwand, 65 x 81,5 cm, Schwerin, Staatliches Museum.



Abb. 34: Joost Cornelisz Droochsloot, *Selbstbildnis im Atelier*, 1630, Öl auf Holz, 48,5 x 64,5 cm, Mâcon (Sàone et Loire), Musée Municipal des Beaux-Arts (Inv.-Nr. A.701).

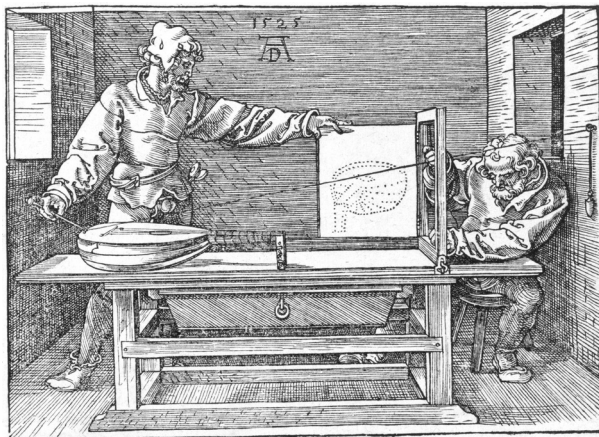


Abb. 35: Albrecht Dürer, *Der Zeichner der Laute*, Typendruck und Holzschnitt, 13 x 18,2 cm, in: ders., *Unterweysung der messung*, 1525, Berlin, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. 528-2).



Abb. 36a: Bartolomeo Salvestrini, *Pictura zeichnet in der Landschaft*, 1624, Öl auf Leinwand, Florenz, Gallerie Fiorentina, Depot.



Abb. 36b: Bartolomeo Salvestrini, *Pictura zeichnet in der Landschaft*, ca. 1624, Entwurfszeichnung, Rötel und Lavur, 18,6 x 12,8 cm, Florenz, Kunsthandel.



Abb. 37: Römischer Maler (?), *Pittura fertigt ein Landschaftsbild*, 1. Hälfte 17. Jh., Öl auf Leinwand, 97 x 130 cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (Inv.-Nr. E 135; M 6603).



Abb. 38: Giulio Campagnola, *Liegender weiblicher Akt in einer Landschaft*, 1510–1515, Kupferstich in Punktierstich-Technik, 12,1 x 18,2 cm, London, British Museum (Inv.-Nr. 1846,0509.136).



Abb. 39: Giorgione und Tizian, *Schlummernde Venus*, ca. 1508–1510, Öl auf Leinwand, 108,5 x 175 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv.-Nr. 185).

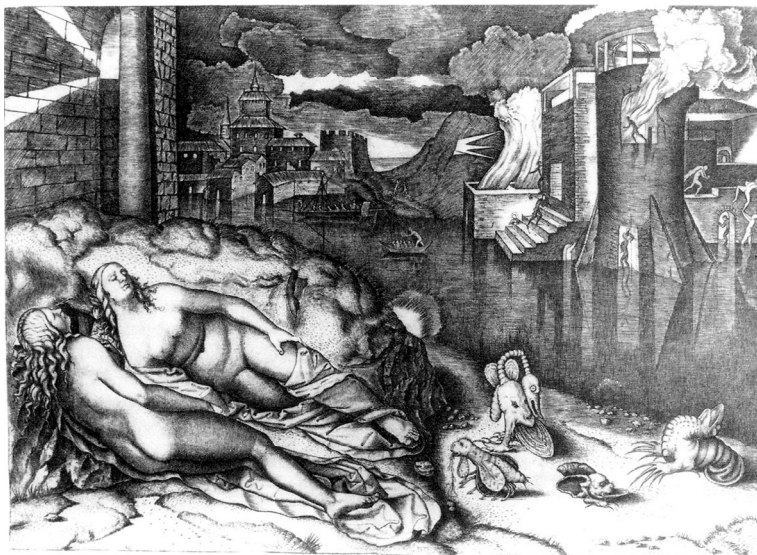


Abb. 40: Marcantonio Raimondi nach Raffael, *Der Traum Raffaels*, 1507–1509, Kupferstich, 23,9 cm x 33,5 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina (Inv.-Nr. DG1971/366).

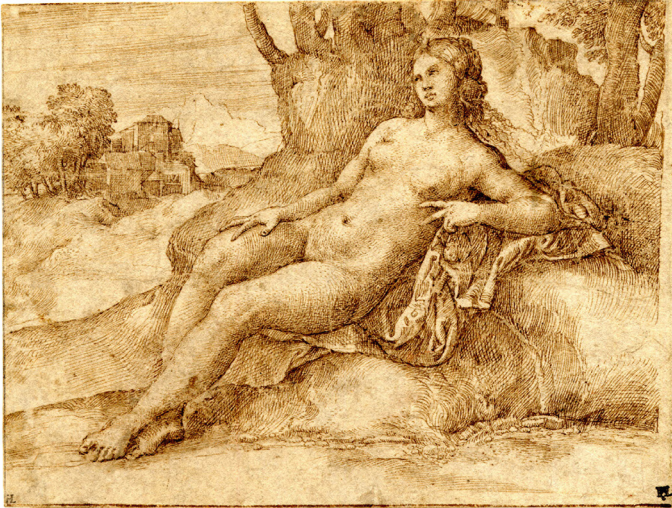


Abb. 41: Domenico Campagnola, *Rubende Frau in einer Landschaft*, 1511–1517, Feder- und Tuschezeichnung, 13 x 17,4 cm, London, British Museum (Inv.-Nr. 1896,0602.1).



Abb. 42: Domenico Campagnola, *Rubende Frau in einer Landschaft*, 1517, Kupferstich, 9,7 x 13,4 cm, London, British Museum (Inv.-Nr. 1857,0613.987).



Abb. 43: Tizian, *Nymfhe und Schäfer*, ca. 1570, Öl auf Leinwand, 149,6 x 187 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Inv.-Nr. GG 1825).



Abb. 44: Agostino Veneziano oder Giulio Campagnola zugeschrieben, *Weiblicher Akt in einer Landschaft*, 1510–1520, Kupferstich, 11,5 x 16,9 cm, London, British Museum (Inv.-Nr. 1845,0825.776).



Abb. 45: Agostino Veneziano, *Weiblicher Akt auf einer Tierhaut in einer Landschaft*, 1510–1520, Kupferstich, 11,6 x 11,3 cm, London, British Museum (Inv.-Nr. 1854,0614.390).



Abb. 46: Barthel und Sebald Beham nach Agostino Veneziano, *Buße des hl. Johannes Chrysostomus*, 1525–1550, Kupferstich, 5,4 x 7,8 cm, London, British Museum (Inv.-Nr. 1883,1110.487).



Abb. 47: Deutscher Künstler nach Barthel und Sebald Beham, *Buße des hl. Johannes Chrysostomus*, 1550–1600, Kupferstich, 6 x 8,2 cm, London, British Museum (Inv.-Nr. Gg.4I.17).



Abb. 48: Agostino Veneziano, *Kniende Frau vor einer Grotte*, 1510–1520, Kupferstich, 15,8 x 11,9 cm, London, British Museum (Inv.-Nr. 1873,0809.735).



Abb. 49: Giorgione, *Das Gewitter*, ca. 1505–1506, Öl auf Leinwand, 82 x 73 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia.



Abb. 50: Giovanni Cariani, *Junge Frau vor einer Landschaft*, ca. 1520, Öl auf Leinwand, 75 x 95 cm, Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister (Kat.-Nr. 185).



Abb. 51: Dosso Dossi, *Erwachende Venus/Psyche*, ca. 1520, Öl auf Leinwand, 121 x 160 cm, Bologna, Collezione d'Arte UniCredit.



Abb. 52: Dosso Dossi, *Mythologische Szene mit Pan*, ca. 1524, Öl auf Leinwand, 163,8 x 145,4 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum (Inv.-Nr. 83.PA.15).



Abb. 53: Dosso Dossi, *Die Zauberin Melissa/Circe*, ca. 1520, Öl auf Leinwand, 176 x 174 cm, Rom, Galleria Borghese (Inv.-Nr. 217).



Abb. 54: Battista Dossi und Werkstatt, *Venus mit Amoretten in einer Landschaft*, 1546–1548, Öl auf Holz, 65 x 47 cm, Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister (Kat.-Nr. 350).

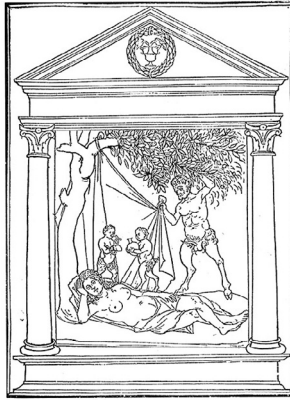
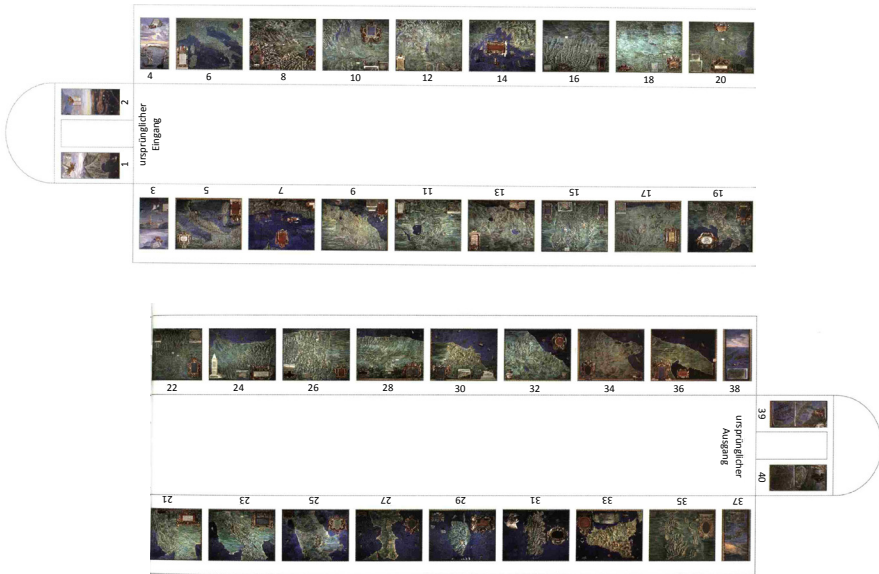


Abb. 55: *Schlafende Nympe mit zwei Säuglingen und zwei Satyrn*, Kupferstichillustration, in: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499.



Abb. 56: Egnazio Danti, *Galleria delle carte geografiche*, 1580–1581, Vatikanstadt, Vatikanische Museen.



Der hier dargestellte ursprüngliche Rundgang verläuft entgegengesetzt zum heutigen Rundgang.

- | | |
|---|---|
| 1. Genua | 21. Südliches Kampanien |
| 2. Venedig | 22. Zuständigkeitsbereich von Bologna |
| 3. Civitavecchia | 23. Basilikata u. südliches Kampanien |
| 4. Ancona | 24. Romagna |
| 5. Italien des 16. Jhs. | 25. Nördliches Kalabrien |
| 6. Italien der röm. Kaiserzeit | 26. Herzogtum Urbino |
| 7. Ligurien | 27. Südliches Kalabrien |
| 8. Piemont und Montferrat | 28. Marken |
| 9. Toskana und nördliches Latium | 29. Korsika |
| 10. Herzogtum Mailand | 30. Gegend von Ancona |
| 11. Gegend von Perugia und Città di Castello | 31. Sardinien |
| 12. Zuständigkeitsbereich von Venedig u. dem westlichen Piave | 32. Abruzzen |
| 13. Nördliches Latium | 33. Sizilien |
| 14. Lagune von Venedig, Friaul u. Istrien | 34. Nördliches Apulien |
| 15. Zuständigkeitsbereich von Spoleto | 35. Zuständigkeitsbereich von Avignon u. Venaisin |
| 16. Herzogtümer Parma u. Piacenza | 36. Südliches Apulien |
| 17. Südliches Latium | 37. Insel Elba |
| 18. Herzogtum Mantua | 38. Tremiti-Inseln |
| 19. Kampanien | 39. Insel Korfu |
| 20. Herzogtum Ferrara | 40. Insel Malta |

Abb. 57: Übersicht und Verzeichnis der Landkarten, 1580–1581, Galleria delle carte geografiche, Vatikanstadt, Vatikanische Museen.



Abb. 58: Abraham Ortelius, *Italia Nova*, in: *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen 1570.



Abb. 59: Lukas Holste, *Italia nova*, ca. 1630, Galleria delle carte geografiche, Vatikanstadt, Vatikanische Museen.



Abb. 60: Egnazio Danti, *Venetiae civitas (Venedig)*, Detail, 1580–1581, Galleria delle carte geografiche, Vatikanstadt, Vatikanische Museen.



Abb. 61: Abraham Ortelius, *Comer See, Friaul, Rom und Umgebung*, in: ders., *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen 1570.



Abb. 62: Egnazio Danti, *Urbini Ducatus (Herzogtum von Urbino)*, 1580–1581, Galleria delle carte geografiche, Vatikanstadt, Vatikanische Museen.



Abb. 63: Egnazio Danti, *Perusinus ac Tifernas (Gegend von Perugia und Città di Castello)*, Detail, 1580–1581, Galleria delle carte geografiche, Vatikanstadt, Vatikanische Museen.

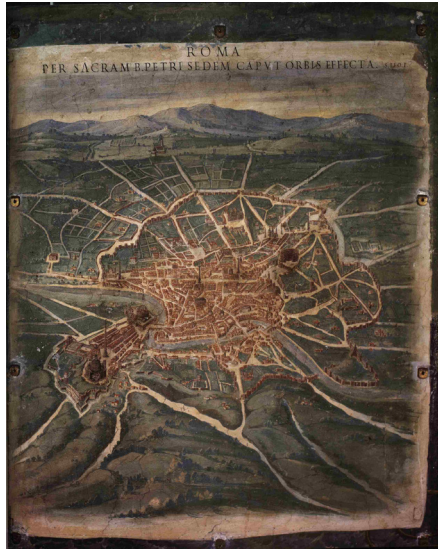


Abb. 64: Egnazio Danti, *Latium et Sabina (südliches Latium)*, Detail mit der Stadt Rom, 1580–1581, Galleria delle carte geografiche, Vatikanstadt, Vatikanische Museen.



Abb. 65: Egnazio Danti, *Placentiae et Parmae Ducatus (Herzogtümer Parma und Piacenza)*, Detail mit Hannibal, der die Römer am Fluss Trebbia besiegt, 1580–1581, Galleria delle carte geografiche, Vatikanstadt, Vatikanische Museen.



Abb. 66: Girolamo Muziano und Cesare Nebbia, *Kaiser Konstantin erscheint das Kreuz vor der Schlacht an der Milvischen Brücke*, Gewölbe, 1580–1581, Galleria delle carte geografiche, Vatikanstadt, Vatikanische Museen.



Abb. 67: Paul Bril, *Lehensgut des Jupiter*, 1601, Öl auf Leinwand, 155 x 220 cm, Rom, Galleria nazionale d'arte antica, Palazzo Barberini (Inv.-Nr. 1980).



Abb. 68: Nicolò dell'Abate, *Raub der Proserpina*, ca. 1558, Öl auf Leinwand, 196 x 220 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. RF 3772).

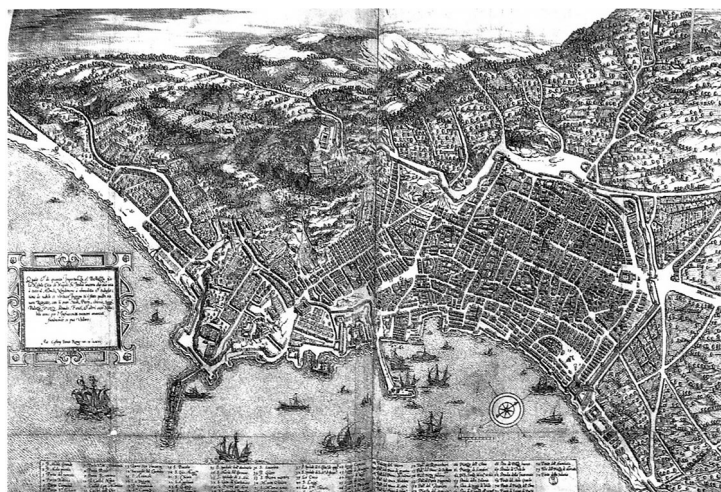


Abb. 69: Étienne Dupérac, *Vogelperspektive von Neapel*, Kupferstich, in: Antonio Lafréri, *Quale e di quanta importanza e Bellezza sia la nobile cita di Napole in Italia*, Rom 1566.



Abb. 70: Pieter Brueghel d. Ä., *Die Bucht von Neapel*, ca. 1562, Öl auf Holz, 42,2 x 71,2 cm, Rom, Palazzo Doria Pamphilj (Inv.-Nr. 546).



Abb. 71: Roelandt Savery, *Wasserfall im Gebirge*, ca. 1607, schwarze Kreide, Rötel und Ocker, grau laviert, 62,2 x 41,5 cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, Atlas van der Hem, Bd. 46, fol. 14.

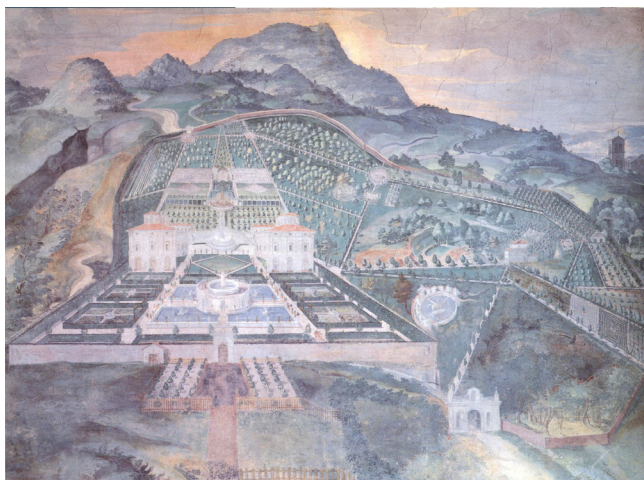


Abb. 72: Girolamo Muziano zugeschrieben (?), *Projekt der Villa Lante*, 1574–1578, Fresko, Bagnaia, Villa Lante, Palazzina Gambarra.



Abb. 73: Girolamo Muziano zugeschrieben (?), *Villa Farnese in Caprarola*, 1574–1578, Fresko, Bagnaia, Villa Lante, Palazzina Gambarra.

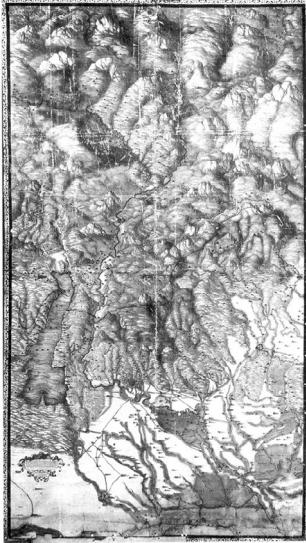


Abb. 74: Cristoforo Sorte, *Landkarte von Verona und Vicenza*, 1591, Venedig, Museo Correr.



Abb. 75: Jan Brueghel d. Ä., *Berglandschaft mit Eremit*, 1597, Öl auf Kupfer, 26,3 x 35,5 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Inv.-Nr. 74/18).



Abb. 76: Giovanni Bellini, *Stigmatisierung des hl. Franziskus*, ca. 1480, Tempera und Öl auf Holz, 124,4 x 141,9 cm, New York, Frick Collection.



Abb. 77: Jan und Rafael Sadeler nach Marten de Vos, *Hl. Paphnutius*, Kupferstich, 19 x 23,3 cm, in: dies., *Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum*, 1585–1586, Biblioteca della Provincia di Bergamo, Monumenta Bergomensia.

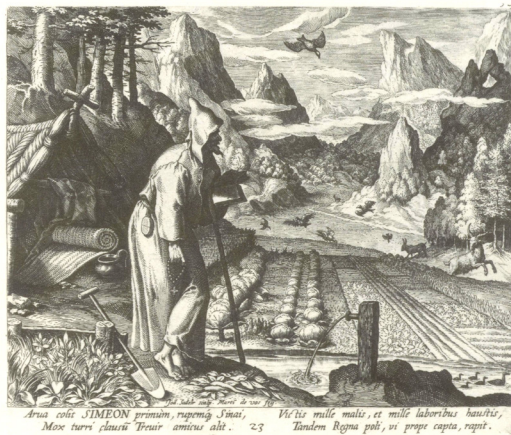


Abb. 78: Jan und Rafael Sadeler nach Marten de Vos, *Hl. Simeon*, Kupferstich, 20,3 x 16,7 cm, in: dies., *Sylvae sacrae Monumenta Sanctoribus Philosophie quam Severa Anachoretarum*, München 1594, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I^{er}.



Abb. 79a: Cornelis Cort nach Girolamo Muziano, *Johannes der Täufer betet in der Wüste*, ca. 1573, Kupferstich, 50,2 x 37,4 cm, London, British Museum (Inv.-Nr. 1870,0514.1234).



Abb. 79b: Cornelis Cort nach Girolamo Muziano, *Der büßende hl. Onofrius in einer felsigen Landschaft*, 1574, Kupferstich, 51,7 x 37,8 cm, London, British Museum (Inv.-Nr. W,8.94).



Abb. 80: Jan van Kessel, *Der Erdteil Europa*, ca. 1664, Öl auf Kupfer, Mitteltafel 48,6 x 67,3 cm, kleinere Tafeln ca. 14,5 x 21 cm, München, Alte Pinakothek (Inv.-Nr. 1910).



Abb. 81: Jan van Kessel, *Insekten und Kriechtiere*, um 1600, Öl auf Kupfer, 38,5 x 55,5 cm, London, Johnny van Haften.

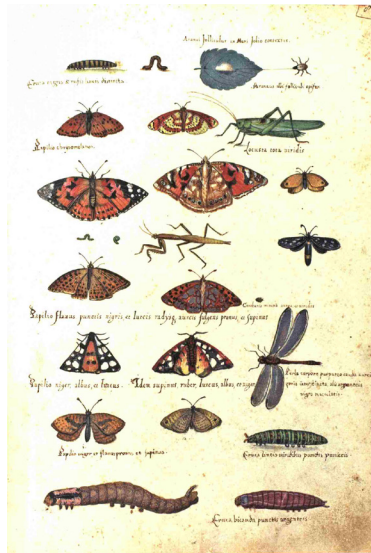


Abb. 82a: Larven und Erwachsenenstadien des *Papilio machaon* (*Macaone. Cerura vinula*), zwei Larven der *Geometridae* (*Mantide. Libellula*), aquarellierte Illustration, in: Ulisse Aldrovandi, *Thesaurus Naturalium*, 18 Bde., Bologna 2. Hälfte 16. Jh., VII, a., c. 83.



Abb. 82b: *Cucumis sativus* (*Cetriolo*), aquarellierte Illustration, in: Ulisse Aldrovandi, *Thesaurus Naturalium*, 18 Bde., Bologna 2. Hälfte 16. Jh., IX, p., c. 368.



Abb. 83: Matthaeus Greuter, Panoramablick auf die Villen von Frascati (v. l. n. r.: Tusculana, Mondragone, Borghese, Rufina, Rufinella), 1620, Kupferstich, London, British Library (Maps 23836 [I]).



Abb. 84: Martino Rota nach Tizian, *Martyrium des hl. Petrus Martyr*, Original ca. 1530, Holzschnitt, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Abb. 85a–85b: Girolamo Muziano, *Der Engel erscheint Joseph im Traum und Flucht nach Ägypten* (Altarbild); *Propheten* (Lünette), 1552–1554, Fresko, Rom, S. Caterina della Rota.



Abb. 86: Frontispiz, in: John Parkinson, *Paradisi in Sole, Paradisus terrestris*, London 1629.

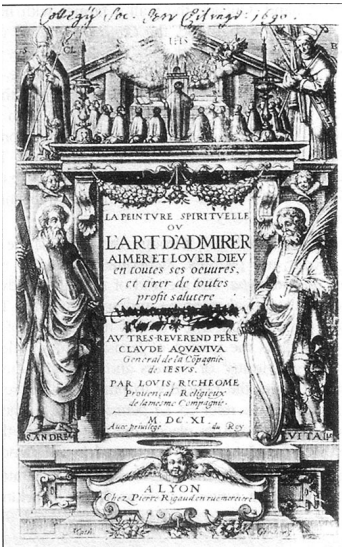


Abb. 87a: Matthaeus Greuter, Titelkupfer, in: Louis Richeôme, *La peinture spirituelle*, Lyon 1611, Washington (D. C.), Folger Shakespeare Library.

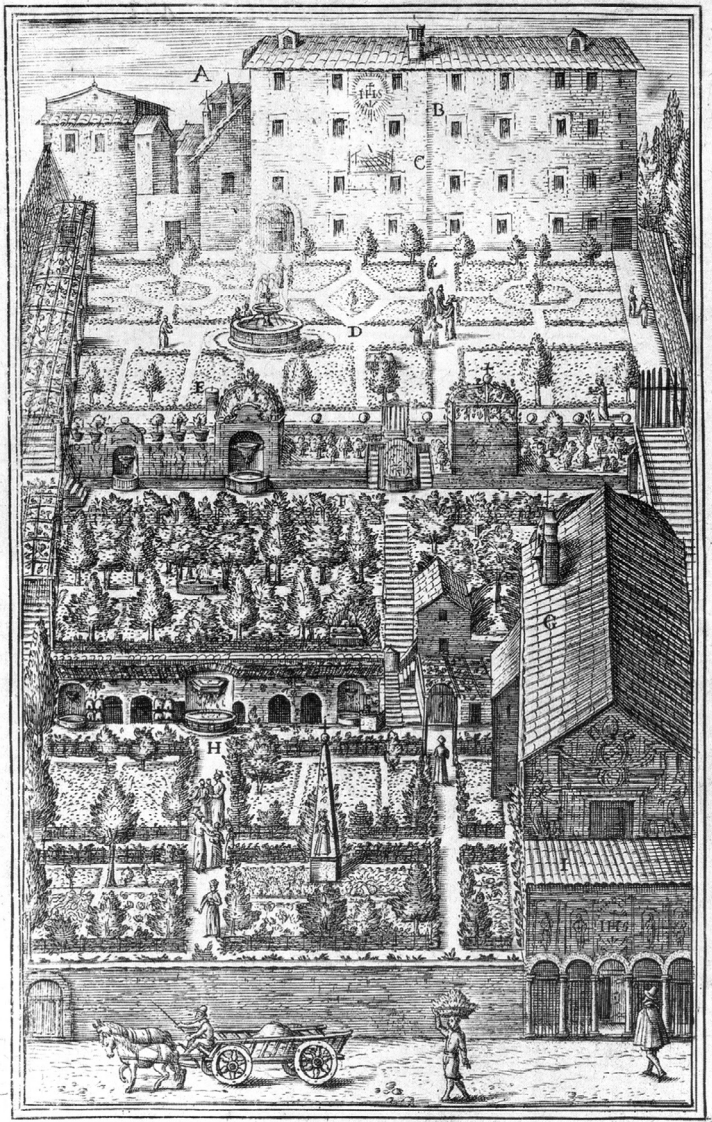


Abb. 87b: Matthaeus Greuter, *Gärten der jesuitischen Novizenkirche S. Andrea al Quirinale*, Kupferstichillustration, in: Louis Richeôme, *La peinture spirituelle*, Lyon 1611, Washington (D. C.), Folger Shakespeare Library.



Abb. 87c: Mattheaus Greuter, *Martyrium des bl. Vitalis*, Kupferstichillustration, in: Louis Richeôme, *La peinture spirituelle*, Lyon 1611, Washington (D. C.), Folger Shakespeare Library.

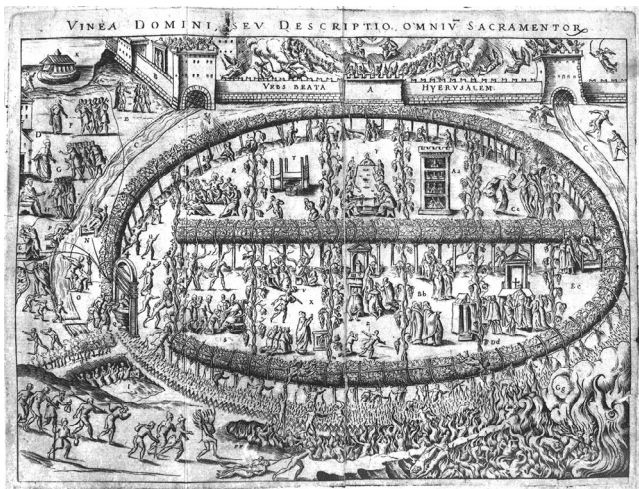


Abb. 88: *Vinea domini seu descriptio omnium sacramentorum*, Kupferstichillustration, in: Lorenzo Pezzi, *La Vigna del Signore*, Venedig 1599 (1. Aufl. 1588), Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale (Inv.-Nr. Guicc. 3-5-19).



Abb. 89: Tarquinio Ligustri, *Martyrium des bl. Ignatius von Antiochien*, 1599–1603, Fresko, Rom, San Vitale.



Abb. 90a: Polidoro da Caravaggio, *Landschaft mit der Geschichte der bl. Katharina von Siena*, 1524, Fresko, Rom, San Silvestro al Quirinale.



Abb. 90b: Polidoro da Caravaggio, *Landschaft mit der Geschichte der Maria Magdalena*, 1524, Fresko, Rom, San Silvestro al Quirinale.



Abb. 91a: Niccolò Circignani (genannt ‚il Pomarancio‘), Matteo da Siena und Antonio Tempesta, *Martyrium des hl. Marius*, 1582, Fresko, Blick in den nordöstlichen Kreuzarm, Rom, S. Stefano Rotondo.

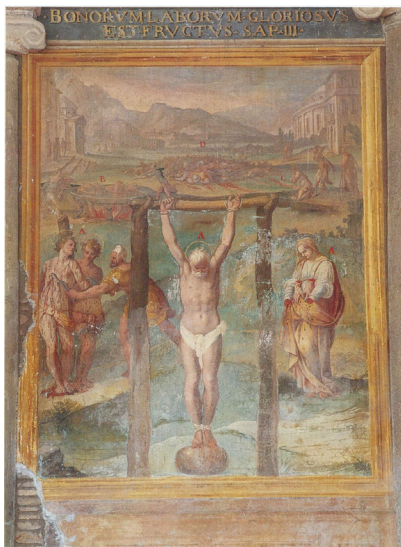


Abb. 91b: Niccolò Circignani (gen. „il Pomarancio“), *Martyrium des hl. Marius*, 1582, Fresko, Rom, S. Stefano Rotondo.

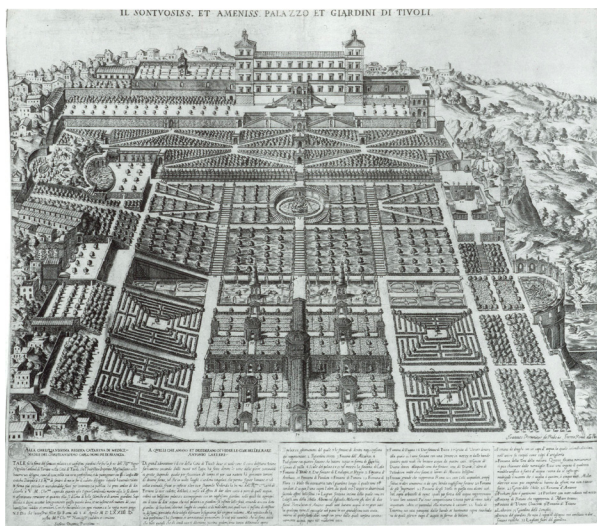


Abb. 92: Étienne Dupérac, *Villa d'Este, Tivoli*, 1573, Kupferstich, London, British Library.



Abb. 93: *Museum des Ferrante Imperato*, Kupferstichillustration, in: Ferrante Imperato, *Dell'Historia Naturale*, Neapel 1599.

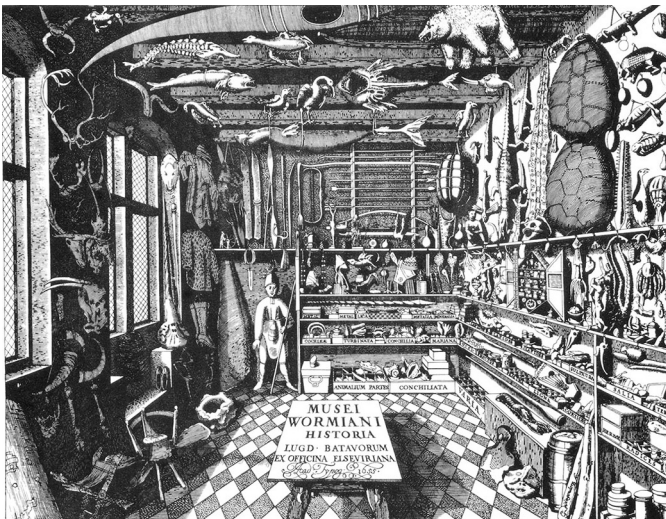


Abb. 94: *Das Museum des Ole Worm*, Titelkupfer, in: Ole Worm, *Museum Wormianum, seu Historia rarum rariorum, adornata ab Olau Wormio [...]*, Lugdunum Patavorum 1655.



Abb. 95: *Das Museum des Ferdinando Cospi*, in: Lorenzo Legati, *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1677.

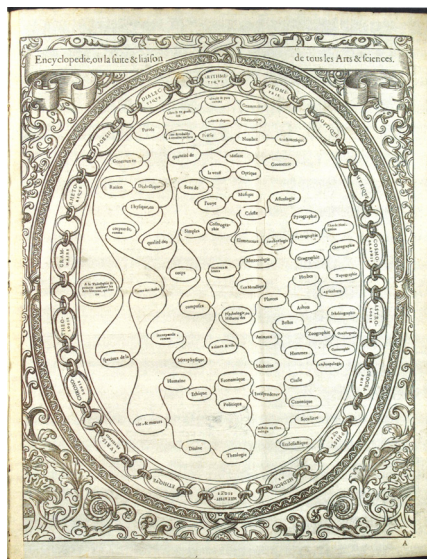


Abb. 96: Christoffe de Savigny, Eröffnungsblatt der enzyklopädischen Ordnung der Wissenschaften, in: ders., *Tableaux accomplis de tous les Arts Liberaux*, Paris 1587, Paris, Bibliothèque Nationale.

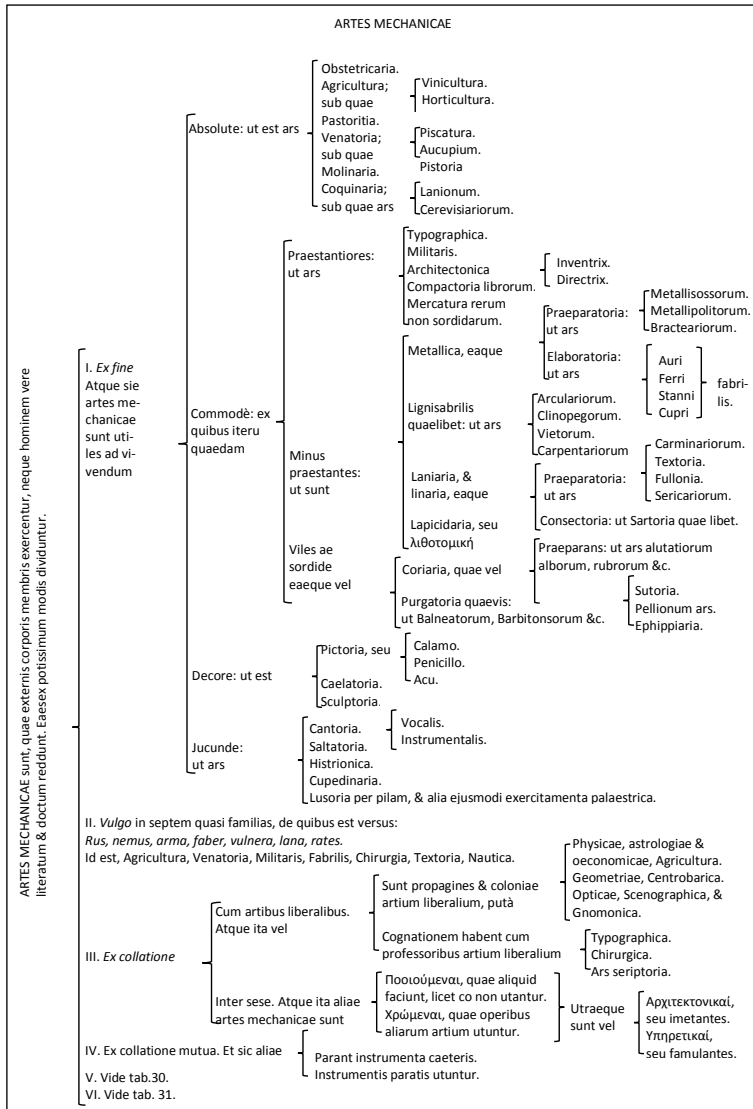


Abb. 97: Johann Heinrich Alsted, Systematische Darstellung der *artes mechanicae*, in: ders., *Encyclopaedia*, Herborn 1630; grafische Umzeichnung der Autorin nach Alsted 1990, Bd. 1, S. 20, Taf. 29.

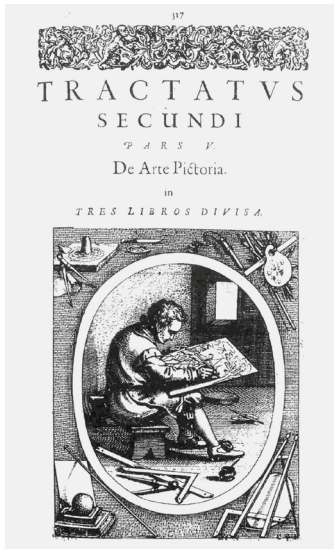


Abb. 98a: Nebentitelblatt des Kapitels *De Arte Pictoria*, in: Robert Fludd, *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*, 2 Bde., Oppenheim 1617–1618, Bd. 2, Teil 5, S. 317.

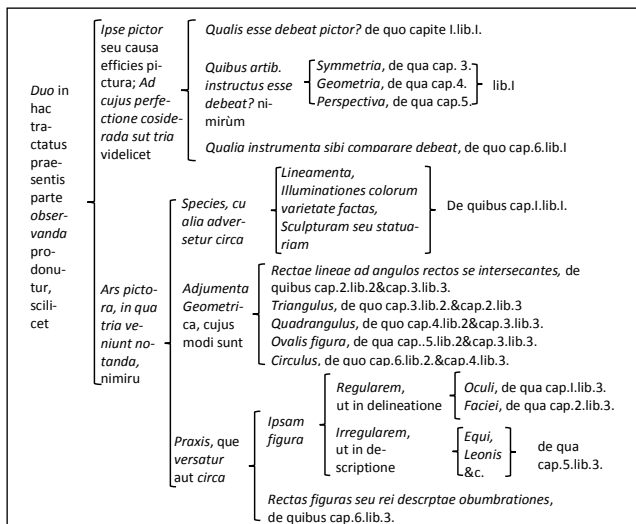


Abb. 98b: Systematische Darstellung der *arte pictoria*, in: Robert Fludd, *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*, 2 Bde., Oppenheim 1617–1618; grafische Umzeichnung der Autorin nach Fludd 1617–1618, Bd. 2, Teil 5, S. 318.



Abb. 99a: Federico Zuccari, *Taddeo zeichnet in der Sixtinischen Kapelle Michelangelos Jüngstes Gericht*, ca. 1590, Feder, braun laviert, 41,9 x 17,7 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (Inv.-Nr. 99.GA.6.18).



Abb. 99b: Federico Zuccari, *Taddeo zeichnet bei Mondschein nach Vorlagen auf den Fensterläden*, ca. 1590, Feder, braun laviert, 42,1 x 17,7 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (Inv.-Nr. 99.GA.6.9).



Abb. 100a: Federico Zuccari, *Taddeo zeichnet nach Raffaels Fresken in der Villa Farnesina*, ca. 1590, Feder, braun laviert, 42,4 x 17,5 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (Inv.-Nr. 99.GA.6.13).



Abb. 100b: Federico Zuccari, *Taddeo zeichnet ein antikes Relief und Fassadenfresken ab*, ca. 1590, Feder, braun laviert, 42,3 x 17,5 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (Inv.-Nr. 99.GA.6.12).



Abb. 101a: Werkstatt Antonio Tempesta, Fresken in der Galleria grande, 1590–ca. 1600, Rom, Palazzo Giustiniani.



Abb. 101b: Werkstatt Antonio Tempesta (?), Landschaftsfresko in der Galleria grande, ca. 1600, Rom, Palazzo Giustiniani.



Abb. 101c: Werkstatt Antonio Tempesta, Grotesken in der Galleria grande, 1590–ca. 1600, Rom, Palazzo Giustiniani.



Abb. 102: Pietro Francesco Alberti, *Accademia d'Pitori*, ca. 1600–1610, Kupferstich, 40,8 x 52,3 cm, Berlin, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. 33-22).

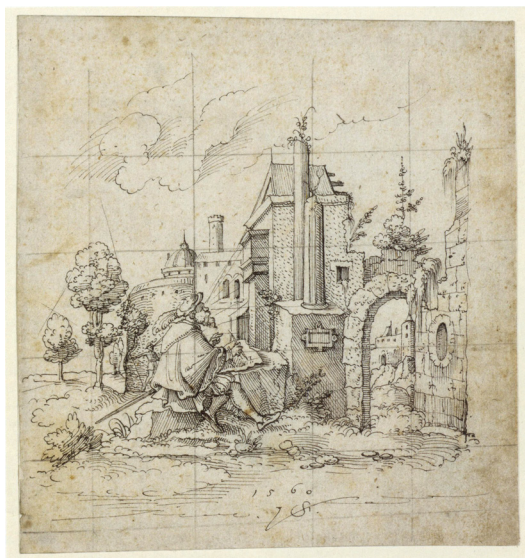


Abb. 103: Virgil Solis, *Landschaft mit Ruinen und einem Zeichner*, 1560, Feder in Schwarz, 15,8 x 14,7 cm, Berlin, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. KdZ 962).



Abb. 104: Gherardo Cibo, „*Solganella Brassica marina*‘: *Callystegia soldanella*, 1550er- u. 1560er-Jahre, ca. 25 x 17 cm, London, The British Library, Ms. Additional 22332, Bl. 150.



Abb. 105: Annibale Carracci, *Flusslandschaft mit Kastell und Brücke*, ca. 1598, Öl auf Leinwand, 73 x 143 cm, Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister (Kat.-Nr. 372).



Abb. 106: Carel Philips Spierincks, *Hagar vom Engel getröstet*, ca. 1635, Öl auf Leinwand, 145,5 x 170 cm, Potsdam, Neues Palais von Sanssouci (Depot, GKI 5543).



Abb. 107: Giovanni Battista Viola, *Landschaft mit der Flucht nach Ägypten*, 1610–1612, Öl auf Leinwand, 117 x 148,5 cm, Isle of Bute (GB), Mount Stuart Trust Collection.



Abb. 108: Herman van Swanevelt, *Landschaft mit Latona, die die lykischen Bauern in Frösche verwandelt*, ca. 1634, Öl auf Leinwand, 130,3 x 199,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister (Kat.-Nr. 432).

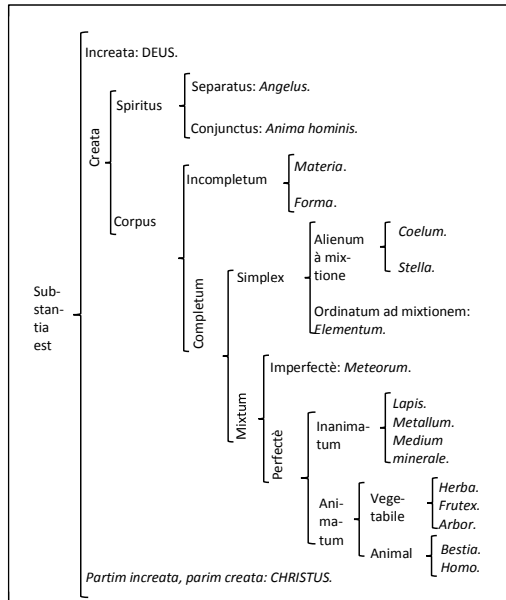


Abb. 109: Johann Heinrich Alsted, Baumsystematik zur Anima-Lehre, in: ders., *Encyclopaedia*, Herborn 1630; grafische Umzeichnung der Autorin nach Alsted 1990, Bd. 3, Buch 1, S. 622.

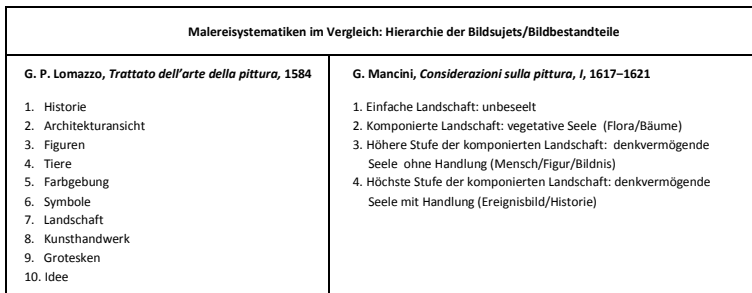
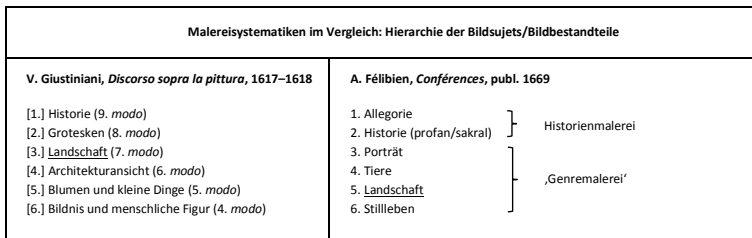
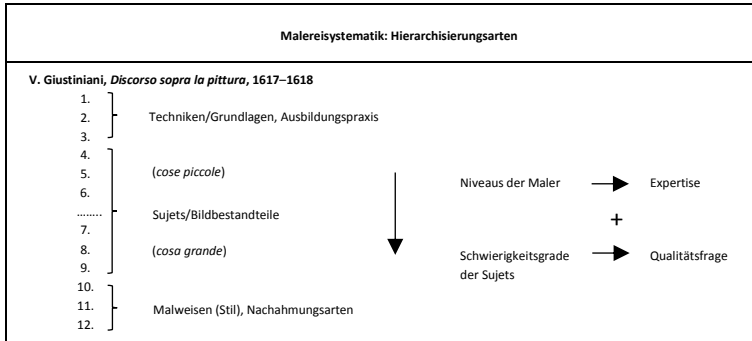


Abb. 110a–110c: Grafische Darstellung der Malereisystematiken, Interpretationen der Autorin.

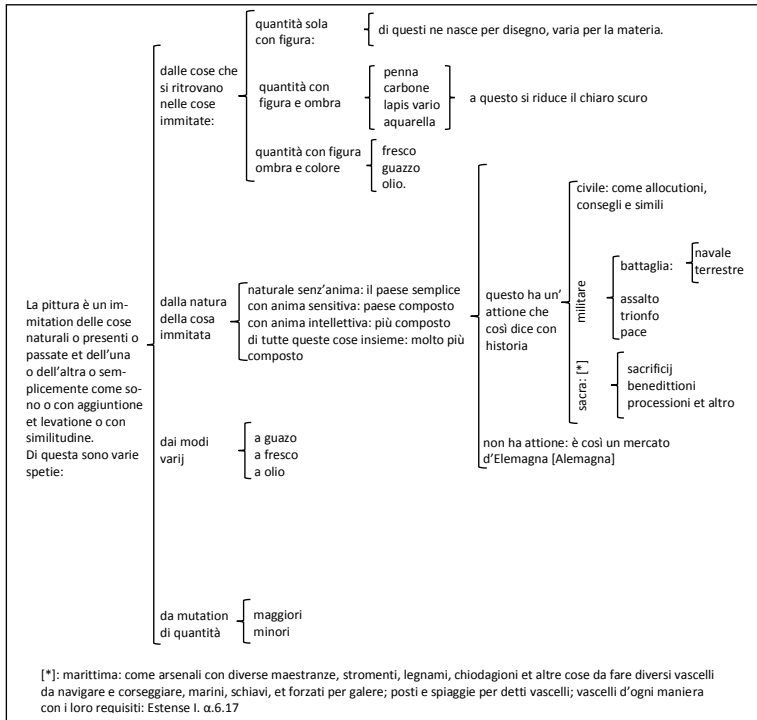


Abb. 111: Giulio Mancini, Baumsystematik zur Malerei, in: ders., *Considerazioni sulla pittura, I*, Rom 1617–1621; grafische Umzeichnung der Autorin nach Mancini 1956–1957, Bd. I, S. [149].

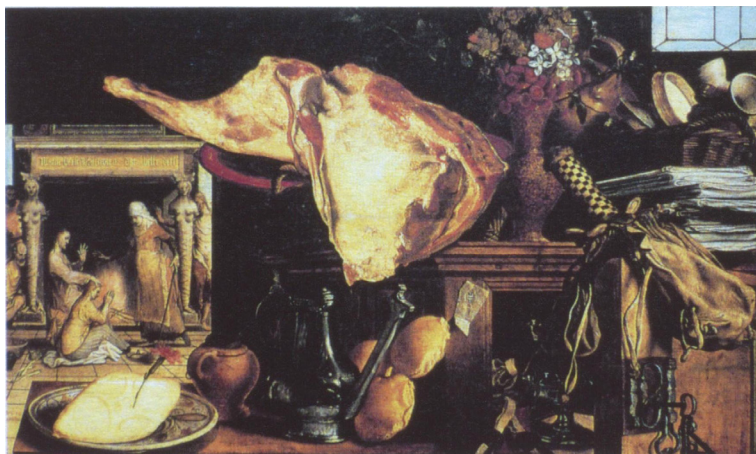


Abb. 112: Pieter Aertsen, *Stillleben mit Christus im Hause von Maria und Martha*, 1552, Öl auf Leinwand, 60 x 101,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Inv.-Nr. GG 6927).



Abb. 113: Pieter Aertsen, *Christus im Hause von Maria und Martha*, 1553, Öl auf Holz, 126 x 200 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv.-Nr. 1108).



Abb. 114: Annibale Carracci, *Flucht nach Ägypten*, 1603–1604, Öl auf Leinwand, 122 x 230 cm, Rom, Palazzo Doria Pamphilj (Inv.-Nr. FC 236).



Abb. 115: Annibale Carracci, *Fleischerladen*, 1582–1583, Öl auf Leinwand, 190 x 271 cm, Oxford, Christ Church Picture Gallery.



Abb. 116: Claude Lorrain, *Romvedute mit Trinità dei Monti*, 1632, Öl auf Leinwand, 60,3 x 84 cm, London, National Gallery (Inv.-Nr. NG1319).



Abb. 117: Giovanni Paolo Panini, *Galerie des Kardinals Valenti Gonzaga*, 18. Jh., Hartford (Conn.), Wadsworth Atheneum.



Abb. 118a: Johann Daniel Preisler,
Taf. 2, in: ders., *Gründliche Anleitung,
welcher man sich im Nachzeichnen schöner
Landschaften oder Prospecten bedienen
kan*, Nürnberg 1759, 5. Aufl. (1. Aufl.
1734), München, Zentralinstitut für
Kunstgeschichte.



Abb. 118b: Johann Daniel Preisler,
Taf. 12, in: ders., *Gründliche Anleitung,
welcher man sich im Nachzeichnen schöner
Landschaften oder Prospecten bedienen
kan*, Nürnberg 1759, 5. Aufl. (1. Aufl.
1734), München, Zentralinstitut für
Kunstgeschichte.

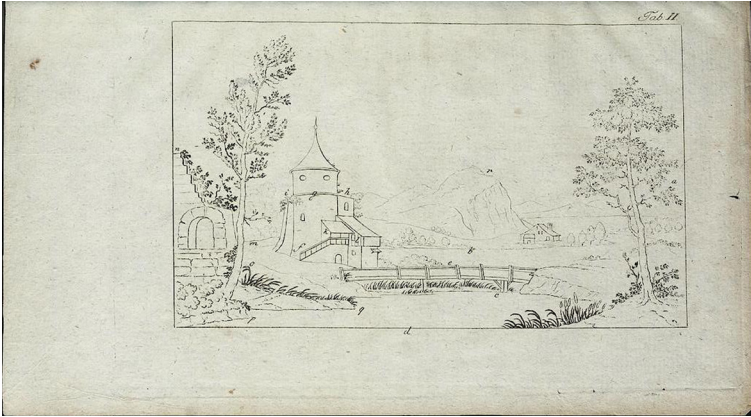


Abb. 119a: Johann Heinrich Meynier, Taf. 2, in: ders., *Theoretisch-practische Anleitung zum Zeichnen und Tuschen der Landschaften*, Hof 1796, Universitätsbibliothek Heidelberg.

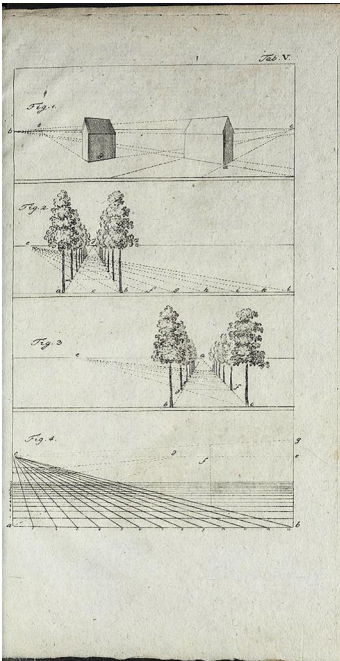


Abb. 119b: Johann Heinrich Meynier, Taf. 5, in: ders., *Theoretisch-practische Anleitung zum Zeichnen und Tuschen der Landschaften*, Hof 1796, Universitätsbibliothek Heidelberg.



Abb. 120: Antonio Forbera, *Die Staffelei des Malers*, 1686, Öl auf Leinwand, 161,5 x 94,5 cm, Avignon, Musée Calvet (Inv.-Nr. 22431).

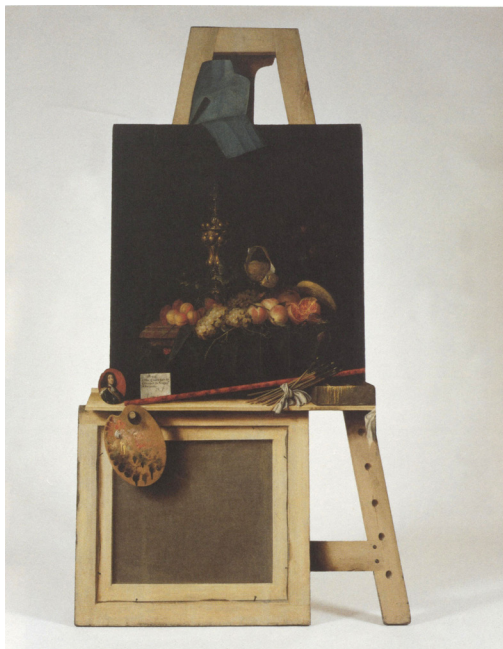


Abb. 121: Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trompe-l'Œil-Staffelei mit Obststillleben*, ca. 1670, Öl auf Holz, 226 x 123 x 8,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv.-Nr. KMS5 u. 995).



Abb. 122: Nicolas Poussin, *Das Reich der Flora*, 1631, Öl auf Leinwand, 131 x 181 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv.-Nr. 719).

Abkürzungen

ASL Archivio di Stato, Lucca
ASM Archivio di Stato, Milano
ASR Archivio di Stato, Roma
BAV Biblioteca Apostolica Vaticana
BCL Biblioteca Comunale, Lucca

Abb. Abbildung
Anm. Anmerkung
App. Appendix
Ausg. Ausgabe
Bd. Band
Bde. Bände
D. Übersetzung ins Deutsche
ders. derselbe
dies. dieselbe(n)
ebd. ebenda
fol. Folio
Kap. Kapitel
Kat. Katalog
Ms. Manuskript
Nr. Nummer
O. Originaltext
o. J. ohne Jahr
o. O. ohne Ort
o. S. ohne Seite
r recto
Slg. Sammlung
Taf. Tafel
v verso

Literaturverzeichnis

Im Folgenden werden nur grundlegende beziehungsweise mehrfach zitierte Quellen und Sekundärliteratur aufgeführt; alle anderen Verweise sind vollständig in den Fußnoten verzeichnet. Geläufige antike Autoren erscheinen abgekürzt zitiert.

Quellen

- ALBERTI 1966 Alberti, Leon Battista: *L'architettura (De re aedificatoria)*, hg. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966.
- ALBERTI 2002 Alberti, Leon Battista: *Della pittura. Über die Malkunst*, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.
- ALSTED 1990 Alsted, Johann Heinrich: *Encyclopaedia*, 4 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 1990 (Faks.-Neudruck der Erstausgabe Herborn 1630).
- ARETINO 1957–1960 Aretino, Pietro: *Lettere sull'arte*, hg. von Ettore Camesasca, 3 Bde., Mailand 1957–1960.
- ARETINO 2003–2004 Aretino, Pietro: *Lettere scritte a Pietro Aretino*, hg. von Paolo Procaccioli, 2 Bde., Rom 2003–2004.
- BAGLIONE 1935 Baglione, Giovanni: *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, hg. von Valerio Mariani, Rom 1935 (Faks.-Neudruck der Erstausgabe Rom 1642).
- BALDINUCCI 1975 Baldinucci, Filippo: *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, hg. von Severina Parodi, Florenz 1975.
- BAROCCHI 1960–1962 Barocchi, Paola (Hg.): *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962.
- BAROCCHI 1971–1977 Barocchi, Paola (Hg.): *Scritti d'arte del Cinquecento (La letteratura italiana. Storia e testi 32)*, 3 Bde., Mailand 1971–1977.
- BELLORI 1976 Bellori, Giovanni Pietro: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. von Evelina Borea, Turin 1976.
- BEMBO 1991 Bembo, Pietro: *Gli asolani*, hg. von Giorgio Dilemmi, Florenz 1991.
- BEMBO 1992 Bembo, Pietro: *Asolander Gespräche. Dialog über die Liebe*, hg. von Michael Rumpf, Heidelberg 1992.

- BIZONI 1942 Bizoni, Bernardo: *Europa milleseicentese. Diario di viaggio di Bernardo Bizoni*, hg. von Anna Banti, Mailand 1942.
- BIZONI 1995 Bizoni, Bernardo: *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani*, hg. von Barbara Agosti, Porretta Terme (Bologna) 1995.
- BORROMEO 1632 Borromeo, Federico: *I tre libri delle Laudi divine*, Mailand 1632.
- BORROMEO 1932 Borromeo, Federico: *De pictura sacra. Testo e versione*, hg. von Carlo Castiglioni, Sora 1932.
- BORROMEO 1971–1978 Borromeo, Federico: *Lettere del Cardinale Federico Borromeo ai familiari*, hg. von Carlo Marcora, 2 Bde., Mailand 1971–1978.
- BORROMEO 1975 Borromeo, Federico: *I tre libri delle laudi divine*, hg. von Alessandro Martini, Padua 1975.
- BORROMEO 1994 Borromeo, Federico: *Della pittura sacra libri due*, hg. von Barbara Agosti, Pisa 1994.
- BORROMEO 1997 Borromeo, Federico: *Musaeum (La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore)*, hg. von Gianfranco Ravasi, Mailand 1997.
- BOSCHINI 1966 Boschini, Marco: *La carta del navigar pittoresco*, hg. von Anna Palluchini, Venedig u. a. 1966.
- BOTTARI 1979–1980 Bottari, Giovanni G. (Hg.): *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi dei secc. XV, XVI, XVII* (Erstdruck Rom 1754–1783), hg. von Stefano Ticozzi, Mailand 1822–1825, Neudruck Bologna 1979–1980.
- BUSCH 1997 Busch, Werner: *Landschaftsmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 3)*, Berlin 1997.
- CARDUCHO 1979 Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, hg. von Francisco Calvo Seraller, Madrid 1979.
- CASTIGLIONE 1984 Castiglione, Baldassare: *Il libro del Cortegiano*, hg. von Ettore Bonora, Mailand 1984.
- CASTIGLIONE 1986 Castiglione, Baldassare: *Das Buch vom Hofmann*, hg. von Fritz Baumgart, München 1986.
- CRUSCA 1623 Gli Accademici della Crusca/Rossi, Bastiano de (Hg.): *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venedig 1623 (2. Aufl. identisch mit Erstdruck 1612).
- DIDEROT 1780 Diderot, Denis/D'Alembert, Jean Le Rond: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 25 Bde., Bern u. a. 1780.

- DIDEROT 1984 Diderot, Denis: *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, hg. von Gita May, Paris 1984.
- ENGGASS 1970 Enggass, Robert/Brown, Jonathan: *Italy and Spain, 1600–1750. Sources and documents*, Englewood Cliffs 1970.
- ESTIENNE 1549 Estienne, Robert: *Dictionnaire françois-latin*, Paris 1549.
- FALDA 1994 Falda, Giovanni B.: *Li giardini di Roma*, hg. von Iris Lauterbach, o. O. 1994 (Faks.-Neudruck der Erstausgabe Rom 1670).
- FÉLIBIEN 1966 Félibien, André: *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent*, Farnborough (Hampshire) 1966 (Nachdruck der 3. Ausg. Paris 1699, Erstdruck Paris 1676).
- FÉLIBIEN 1967 Félibien, André: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. Avec la vie des architectes*, hg. von Anthony Blunt, Farnborough/Hampshire 1967.
- FÉLIBIEN 1972 Félibien, André: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Portland (Ore.) 1972 (Nachdruck der Erstausgabe Paris 1669).
- FLUDD 1617–1618 Fludd, Robert: *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*, 2 Bde., Oppenheim 1617–1618.
- FURETIÈRE 1690 Furetière, Antoine: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 Bde., Den Haag/Rotterdam 1690.
- FURETIÈRE 1701 Furetière, Antoine: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 Bde., Den Haag/Rotterdam 1701.
- FURETIÈRE 1727 Furetière, Antoine: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 Bde., Den Haag/Rotterdam 1727.
- GAEHTGENS 1996 Gachtgens, Thomas W.: *Historienmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 1)*, Berlin 1996.
- GAEHTGENS 2002 Gachtgens, Barbara: *Genremalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentare 4)*, Berlin 2002.
- GIUSTINIANI 1981 Giustiniani, Vincenzo: *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, hg. von Anna Banti, Florenz 1981.
- HOLANDA 1899 Holanda, Francisco de: *Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538*, hg. von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899.
- KÖNIG 1996 König, Eberhard/Schön, Christiane (Hg.): *Stilleben (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 5)*, Berlin 1996.

- LEONARDO 1882 Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, hg. von Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882.
- LEONARDO 1995 Leonardo da Vinci: *Libro di pittura. Codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. von Carlo Pedretti und Carlo Vecce, Florenz 1995.
- LOMAZZO 1973–1975 Lomazzo, Giovanni Paolo: *Scritti sulle arti*, hg. von Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde., Florenz 1973–1975.
- LOMAZZO 1974 Lomazzo, Giovanni Paolo: *Idea del tempio della pittura*, hg. von Robert Klein, 2 Bde., Florenz 1974.
- MALVASIA 1983 Malvasia, Carlo Cesare: *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, hg. von Lea Marzocchi, Bologna 1983.
- MANCINI 1956–1957 Mancini, Giulio: *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi und Luigi Salerno, 2 Bde., Rom 1956–1957.
- MANDER 1916 Mander, Karel van: *Das Lebrgedicht des Karel van Mander (Den grondt der edel vry schilder-const)*, hg. von Rudolf Hoecker, Den Haag 1916.
- MANDER 1973 Mander, Karel van: *Den grondt der edel vry schilder-const*, hg. von Miedema Hessel, Utrecht 1973.
- MANDER 1994–1999 Mander, Karel van: *The lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604)*, hg. von Miedema Hessel, 6 Bde., Doornspijk 1994–1999.
- MARINO 2009 Marino, Giambattista: *La Galeria. Zweisprachige Auswahl (Italienisch–Deutsch)*, hg. von Christiane Kruse, Mainz 2009.
- MICHIEL 1888 Michiel, Marcantonio: *Der Anonimo Morelliano. Marcanton Michiel's notizia d'opere del disegno*, hg. von Theodor Frimmel, Wien 1888.
- MICHIEL 2000 Michiel, Marcantonio: *Notizia d'opere del disegno. Kritische Neuauflage*, hg. von Cristina DeBenedictis, Florenz 2000.
- NORGATE 1997 Norgate, Edward: *Miniatura or the art of limning*, hg. von Jeffrey M. Muller, New Haven (Conn.) u. a. 1997.
- ORTELIUS 1966 Ortelius, Abraham: *Die schönsten Karten aus dem Theatrum Orbis Terrarum 1570*, hg. von Edith Otremba und Werner Ludewig, Hamburg 1966 (Faks.-Neudruck der Ausgabe 1570).
- OVIDIUS NASO 2010 Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen (Lateinisch–Deutsch)*, hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2010.
- PALEOTTI 2002 Paleotti, Gabriele: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, hg. von Stefano Della Torre, Vatikanstadt u. a. 2002.

- PETRARCA 1990 Petrarca, Francesco: *De vita solitaria. Buch I*, hg. von Karl A. E. Enenkel, Leiden 1990.
- PEZZI 1588 Pezzi, Lorenzo: *Vinea Domini. Cum brevi descriptione sacramentorum et Paradisi, Limbi, Purgatorii, atque Inferni*, Venedig 1588.
- PFISTERER 2002 Pfisterer, Ulrich: *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002.
- PILES 1970 Piles, Roger de: *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Genf 1970 (Faks.-Neudruck der Erstausgabe Paris 1677).
- PILES 1989 Piles, Roger de: *Cours de peinture par principes*, hg. von Jacques Thuillier, Paris 1989.
- PINO 2011 Pino, Paolo: *Dialogo di pittura*, hg. von Pascale Dubus, Paris 2011.
- PLINIUS 1925 Plinius Secundus, Caius: *Von der Malerei. Aus der ‚Historia naturalis‘*, hg. von W. Schürmeyer, Frankfurt a. M. 1925.
- PREIMESBERGER 1999a Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hg.): *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2)*, Berlin 1999.
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1791 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme: *Suite aux Considérations sur les arts du dessin en France, ou Réflexions critiques sur le projet de statuts et réglemens de la majorité de l'Académie de peinture et sculpture*, Paris 1791.
- RICHEÔME 1611 Richeôme, Louis: *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres*, Lyon 1611.
- RIDOLFI 1914–1924 Ridolfi, Carlo (Hg.): *Le maraviglie dell' arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, hg. von Detlev Freiherr von Hadeln, 2 Bde., Berlin 1914–1924.
- SANNAZARO 2013 Sannazaro, Jacopo: *Arcadia*, hg. von Carlo Vecce, Rom 2013.
- SILOS 1979 Silos, Giovanni M.: *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura*, hg. von Mariella Basile Bonsante, Treviso 1979.
- SPERONI 1740 Speroni, Sperone: *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti. Tratte da' mss. originali*, hg. von Marco Forcellini, 5 Bde., Venedig 1740.
- TÆGIO 1559 Taegio, Bartolomeo: *La Villa*, Melano 1559.
- TÆGIO 2011 Taegio, Bartolomeo: *La villa*, hg. von Thomas E. Beck, Philadelphia (Pa.) 2011.
- VAES 1931 Vaes, Maurice: „Appunti di Carel Van Mander su vari pittori italiani, suoi contemporanei“, in: *Roma. Rivista di studi e di vita romana* 9 (1931), S. 193–208, 341–356.

- VARCHI 1998 Varchi, Benedetto/Borghini, Vincenzo: *Pittura e scultura nel Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, Livorno 1998.
- VARCHI 2013 Varchi, Benedetto: *Paragone – Rangstreit der Künste*, hg. und übers. von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.
- VASARI 1906 Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906.
- VASARI 1983 Vasari, Giorgio: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, hg. von Julian Kliemann, übers. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, Worms 1983.
- VASARI 2004 Vasari, Giorgio (Hg.): *Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, hg. von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004.
- VASARI 2006 Vasari, Giorgio: *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des ‚disegno‘*, hg. von Matteo Burioni, erstmals übers. von Victoria Lorini, Berlin 2006.
- VITRUVIUS 1964 Vitruvius: *De architectura. Zehn Bücher über Architektur*, übers. und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.

Abgekürzt zitierte Sekundärliteratur

- ACIDINI LUCHINAT 1998–1999 Acidini Luchinat, Cristina: *Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento*, Mailand u. a. 1998–1999.
- ACKERMAN 1961 Ackerman, Gerald: „Gian Battista Marino's contribution to Seicento Art Theory“, in: *The art bulletin* 433 (1961), S. 326–336.
- AIKEMA 2005 Aikema, Bernard/Lauber, Rosella/Seidel, Max (Hg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venedig 2005.
- AIKEMA 2013 Aikema, Bernard: „Alle origini dei generi pittorici. Un problema mal definito?“, in: *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca. (Giornata di studio internazionale, Fondazione Ermitage Italia, Ferrara 2011)*, hg. von Carlo Corsato und Bernard Aikema, Treviso 2013, S. 9–19.
- AKSAMIIJA 2011 Aksamija, Nadja: „The emblem book as the world reformed. Symbolic landscapes in Principio Fabricii's *Delle allusioni, imprese, et emblemi*“, in: *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité (Journées d'études à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris 2007)*, hg. von Denis Ribouillault und Michel Weemans, Florenz 2011, S. 133–159.
- ALESSANDRINI 2007 Alessandrini, Alessandro/Ceregato, Alessandro (Hg.): *Ulisse Aldrovandi. Natura picta*, Bologna 2007.

- ALPERS 1985 Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985 (engl. Orig.-Ausgabe 1983).
- ANDRATSCHKE 2010 Andratschke, Claudia: *Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonografie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der Frühen Neuzeit* (zugl. Univ. Diss. Tübingen 2006), o. O. 2010, <http://hdl.handle.net/10900/46777> (30.03.2017).
- ANTONINO 2004 Antonino, Biancastella (Hg.): *Animali e creature mostruose di Ulisse Aldrovandi*, Mailand 2004.
- ARASSE 2000 Arasse, Daniel: „Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre“, in: *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, hg. von Georges Roque, Nîmes 2000, S. 33–51.
- ARNOLD 2008 Arnold, Zoe/Tscholl, Philipp (Hg.): *Wissensformen (Sechster Internationaler Barocksommerkurs Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln 2005)*, Zürich 2008.
- ASEMISSEN 1994 Asemissen, Hermann U./Schweikhart, Gunter (Hg.): *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.
- AURIGEMMA 2001 Aurigemma, Maria G.: „Vincenzo Giustiniani. Manuskripte und Ausgaben“, in: Kat. Ausst. *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, Palazzo Giustiniani Rom/Altes Museum Berlin 2001, Mailand 2001, S. 167–172.
- BACHER 2000a Bacher, Jutta: „Artes Mechanicae“, in: *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. von Hans Holländer, Berlin 2000, S. 35–49.
- BACHER 2000b Bacher, Jutta: „Ingenium vires superbat“. Die Emanzipation der Mechanik und ihr Verhältnis zu ‚Ars‘, ‚Scientia‘ und ‚Philosophia‘“, in: *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. von Hans Holländer, Berlin 2000.
- BAILEY 1999 Bailey, Gauvin A.: „The Jesuits and painting in Italy, 1550–1690. The art of Catholic reform“, in: Kat. Ausst. *Saints & sinners. Caravaggio & the Baroque image*, McMullen Museum of Art Chestnut Hill (Mass.), Chicago u. a. 1999, S. 151–178.
- BAILEY 2003a Bailey, Gauvin A.: *Between Renaissance and Baroque. Jesuit art in Rome 1565–1610*, Toronto 2003.

- BAILEY 2003b Bailey, Gauvin A.: „Il contributo dei gesuiti alla pittura italiana e il suo influsso in Europa, 1540–1773“, in: *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, hg. von Giovanni Sale, Mailand 2003, S. 123–168.
- BAKKER 2011 Bakker, Boudewijn: „Au vif–naar't leven–ad vivum. The medieval origin of a humanist concept“, in: *Aemulatio. Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800*, hg. von Anton Boschloo, Eric J. Sluijter und Jacquelyn N. Coutré, Zwolle 2011, S. 37–52.
- BALDRIGA 2001 Baldriga, Irene: „Vincenzo Giustinianis Persönlichkeit im Spiegel seiner Bibliothek“, in: Kat.Ausst. *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, Palazzo Giustiniani Rom/Altes Museum Berlin 2001, Mailand 2001, S. 73–80.
- BANN 2012 Bann, Stephen (Hg.): *Interlacing words and things. Bridging the nature-culture opposition in gardens and landscape (Symposium, Dumbarton Oaks 2009)*, Washington (D. C.) 2012.
- BARTSCH 1978ff *The illustrated Bartsch*, hg. von Walter L. Strauss, New York 1978ff.
- BÄTSCHMANN 2001 Bättschmann, Oskar: „Albertis historia“, in: *Ars et scriptura (Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag)*, hg. von Hannah Baader, Berlin 2001, S. 107–124.
- BÄTSCHMANN 2002 Bättschmann, Oskar: „Reflexionen über die Landschaftsmalerei um 1800 in Deutschland“, in: Kat.Ausst. *Wasser, Wolken, Licht und Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800*, Mittelrhein Museum Koblenz 2002, Heidelberg 2002, S. 27–44.
- BÄTSCHMANN 2005 Bättschmann, Oskar: „Kunstgattungen, Bildgattungen, Schemata“, in: *Theorie der Gattungen (Handbuch der musikalischen Gattungen 15)*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2005, S. 34–35.
- BÄTSCHMANN 2010 Bättschmann, Oskar: „Zeigen und Verbergen in Bildern“, in: *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, hg. von Verena Krieger und Rachel Mader, Köln u. a. 2010, S. 93–105.
- BATTAGLIA 1961–2004 Battaglia, Salvatore: *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 Bde., Turin 1961–2004.
- BAXANDALL 1972 Baxandall, Michael: *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972.
- BAXANDALL 1988 Baxandall, Michael: *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*, Oxford 1988.

- BAYARD 2010 Bayard, Marc (Hg.): *Rome–Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique (Colloque Villa Medici, Rom 2008)*, Paris u. a. 2010.
- BEAVEN 2003 Beaven, Lisa: „Cardinal Camillo Massimi (1620–1677) as a collector of landscape paintings. The evidence of the 1677 inventory“, in: *Journal of the history of collections* 15 (2003), S. 19–29.
- BEHRMANN 2011 Behrmann, Carolin: „Le monde est une peinture“. Zu Louis Richeômes Bildtheorie im Kontext globaler Mission“, in: *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, hg. von Elisabeth Oy-Marra und Volker R. Remmert, Berlin 2011, S. 15–43.
- BELLESÌ 2009 Bellesi, Sandro: *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 Bde., Florenz 2009.
- BENEDICT 2007 Benedict, Philip/Seidel Menchi, Silvana/Tallon, Alain (Hg.): *La Réforme en France et en Italie. Contacts, comparaisons et contrastes*, Rom 2007.
- BERNARDINI 2012 Bernardini, Maria G.: „La politica artistica di Gregorio XIII“, in: *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572–1585)*, hg. von Claudia Cieri Via, Ingrid D. Rowland und Marco Ruffini, Pisa u. a. 2012, S. 57–70.
- BERNS 2009 Berns, Jörg J.: „Bildenzyklopädistik 1550–1650“, in: *Enzyklopädistik 1550–1650 (Pluralisierung und Autorität 18)*, hg. von Martin Schierbaum, Berlin u. a. 2009, S. 41–78.
- BERTSCH 2010 Bertsch, Markus (Hg.): *Landschaft am ‚Scheidepunkt‘. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*, Göttingen 2010.
- BIAŁOSTOCKI 1961 Białostocki, Jan: „Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des ‚Modusbriefes‘ von Nicolas Poussin“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24 (1961), S. 128–141.
- BLANC 2010 Blanc, Jan: „La ‚hiérarchie des genres‘. Histoire d'une notion tactique et occasionelle“, in: *Les genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, hg. von Frédéric Elsig, Laurent Darbellay und Imola Kiss, Genf 2010, S. 135–148.
- BLUNT 1944 Blunt, Anthony: „The heroic and the ideal landscape in the work of Nicolas Poussin“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 7 (1944), S. 154–168.
- BLUNT 1984 Blunt, Anthony: *Kunsttheorie in Italien. 1450–1600*, München 1984.
- BOEHM 1985 Boehm, Gottfried: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.

- BOEHM 2005 Boehm, Gottfried: „Gattung und Gattungen im historischen Prozess“, in: *Theorie der Gattungen (Handbuch der musikalischen Gattungen 15)*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2005, S. 40–46.
- BOUDIER 2010 Boudier, Valérie: *La cuisine du peintre. Scène de genre et nourriture au Cinquecento*, Rennes 2010.
- BRANDENBURG 2000 Brandenburg, Hugo/Pál, József (Hg.): *Santo Stefano Rotondo in Roma. Archeologia, storia dell'arte, restauro (atti del convegno internazionale, Rom 1996)*, Wiesbaden 2000.
- BROWN 2001 Brown, Beverly L.: „Caravaggio and the Giustiniani“, in: *Apollo* 154 (2001) 473, S. 54–56.
- BROWN 2010 Brown, David A.: „Giulio Campagnola. The printmaker as painter“, in: *Artibus et historiae* 31 (2010) 61, S. 83–97.
- BRUNON 2011 Brunon, Harvé: „Du jardin comme paysage sacré en Italie à la Renaissance“, in: *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité (Journées d'études à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris 2007)*, hg. von Denis Ribouillault und Michel Weemans, Florenz 2011, S. 283–316.
- BRUSATI 1990/1991 Brusati, Celeste: „Stilled lives. Self-portraiture and self-reflection in seventeenth-century Netherlandish still-life painting“, in: *Simiolus* 20 (1990/1991), S. 168–182.
- BRYSON 2003 Bryson, Norman: *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*, München 2003 (engl. Orig.-Ausgabe 1990).
- BÜCHSEL 2006 Büchsel, Martin: „Realität und Projektion. Eine offene Methodendiskussion“, in: *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, hg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Berlin 2006, S. 9–31.
- BUCI-GLUCKSMANN 1997 Buci-Glucksmann, Christine: *Der kartographische Blick der Kunst*, Berlin 1997.
- BURCKHARDT 2000 Burckhardt, Jacob: *Das Altarbild – Das Porträt in der Malerei – Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, hg. von Stella von Boch und Johannes Hartau, Basel/München 2000.
- BURCKHARDT 2006 Burckhardt, Jacob: *Die Kunst der Renaissance. Geschichte der Renaissance in Italien. Die Malerei nach Inhalt und Aufgaben. Randglossen zur Sculptur der Renaissance*, hg. von Maurizio Ghelardi und Susanne Müller, 6 Bde., München/Basel 2006, Bd. 1.

- BURECA 2003 Bureca, Agostino (Hg.): *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano*, Rom 2003.
- BURIONI 2013 Burioni, Matteo: „Das Ich der Baukunst. Traumwandlerische Architekturen der ‚Hypnerotomachia Poliphili‘“, in: *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*, hg. von Andreas Beyer, Ralf Simon und Martino Stierli, München/Paderborn 2013, S. 357–384.
- BUSCH 1993 Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- BÜTTNER 2000 Büttner, Nils: *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000.
- BÜTTNER 2003 Büttner, Frank/Friedrich, Markus/Zedelmaier, Helmut (Hg.): *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit (Puralisierung und Autorität 2)*, Münster 2003.
- BÜTTNER 2006 Büttner, Nils (Hg.): *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006.
- CAIOLA 1995 Caiola, Antonio F./Cassanelli, Luciana (Hg.): *Roma sacra. Guida alle chiese della Città Eterna*, 34 Bde., Pozzuoli 1995.
- CAPPELLETTI 1996a Cappelletti, Francesca: „Dalla ‚minuzia e diligenza‘ all’ ‚aerea morbidezza‘. Cenni sull’attività di Paul Bril e i suoi contatti con l’ambiente romano“, in: *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda. Il terreno di elaborazione dei generi*, hg. von Silvia Danesi Squarzina, Rom 1996, S. 213–245.
- CAPPELLETTI 1996b Cappelletti, Francesca: „Roma 1580–1610. Una traccia per il contributo fiammingo alle origini del paesaggio“, in: *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda. Il terreno di elaborazione dei generi*, hg. von Silvia Danesi Squarzina, Rom 1996, S. 177–200.
- CAPPELLETTI 2001 Cappelletti, Francesca: „Paul Bril intorno al 1600. La carriera di un pittore del nord e la nascita a Roma del paesaggio topografico“, in: *Annali dell’Università di Ferrara. Sezione Lettere N* (2001), S. 233–256.
- CAPPELLETTI 2003 Cappelletti, Francesca (Hg.): *Decorazione e Collezionismo a Roma nel seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, Rom 2003.
- CAPPELLETTI 2006a Cappelletti, Francesca: *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma, 1580–1630*, Rom 2006.

- CAPPELLETTI 2006b Cappelletti, Francesca: „Primi studi per il collezionismo di paesaggi a Roma all’inizio del Seicento“, in: *Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome* 76 (2006), S. 11–36.
- CAPPELLETTI 2008 Cappelletti, Francesca: „Tempeste di mare, battaglie di navi, vedute di porti“, in: Kat.Ausst. *Agostino Tassi (1578–1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, Palazzo di Venezia Rom 2008, Rom 2008, S. 109–121.
- CAPPELLETTI 2012 Cappelletti, Francesca: „Il fregio a paesi. Dai palazzi del papa alla committenza privata all’epoca di Gregorio XIII“, in: *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572–1585)*, hg. von Claudia Cieri Via, Ingrid D. Rowland und Marco Ruffini, Pisa u. a. 2012, S. 231–242.
- CAPPELLETTI 2013 Cappelletti, Francesca: „Paesi fiamminghi di pittori italiani? Un’ipotesi per le botteghe romane dell’epoca di Gregorio XIII“, in: *Alle origini dei generi pittorici fra l’Italia e l’Europa, 1600 ca. (Giornata di studio internazionale, Fondazione Ermitage Italia, Ferrara 2011)*, hg. von Carlo Corsato und Bernard Aikema, Treviso 2013, S. 105–113.
- CASEY 2006 Casey, Edward S.: *Ortsbeschreibungen. Landschaftsmalerei und Kartographie*, München u. a. 2006.
- CASSIMATIS 1985 Cassimatis, Marilena Z.: *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo (1538–1600)*, Frankfurt a. M. 1985.
- CASTELLANO 1963 Castellano, Angela: „Storia di una parola letteraria: it. vago“, in: *Archivio glottologico italiano* 48 (1963), S. 126–169.
- CASTIGLIONE 2014 Castiglione, Julia: „Salvator Rosa contro i bamboccianti. La disputa sulla dignità dell’arte“, in: Kat.Ausst. *I bassifondi del barocco. La Roma del vizio e della miseria*, Villa Medici Rom 2014/Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris 2015, Mailand 2014, S. 111–115.
- CAVAZZINI 2004 Cavazzini, Patrizia: „La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento. Collezionisti ordinari e mercanti“, in: *Quaderni storici* 39 (2004) 116.2, S. 327–528, 353–374.
- CECCARELLI 2001 Ceccarelli, Simonetta: „La Chiesa di S. Caterina della Rota a Roma nei documenti dell’archivio del Capitolo di S. Pietro. Note storiche e bibliografiche“, in: *Studi e testi. Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae VIII*, hg. von Ambrogio M. Piazzoni u. a., Vatikanstadt 2001, S. 75–134.

- CHAUVARD 2010 Chauvard, Jean-François: „Capitales et transferts culturels. Quelques réflexions autour de Rome–Paris, 1640“, in: *Rome–Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique (Colloque Villa Medici, Rom 2008)*, hg. von Marc Bayard, Paris u. a. 2010, S. 27–38.
- CHRISTIANSEN 1994 Christiansen, Keith: „A proposal for Giulio Campagnola pittore“, in: *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, hg. von Pierre Rosenberg, Paris u. a. 1994, S. 341–347.
- CIAMMITTI 1998a Ciammitti, Luisa/Ostrow, Steven F./Settis, Salvatore (Hg.): *Dosso's fate. Painting and court culture in Renaissance Italy*, Los Angeles (Calif.) 1998.
- CIAMMITTI 1998b Ciammitti, Luisa: „Dosso as a Storyteller. Reflections on his mythological paintings“, in: *Dosso's fate. Painting and court culture in Renaissance Italy*, hg. von Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow und Salvatore Settis, Los Angeles (Calif.) 1998, S. 83–111.
- CLARK 1962 Clark, Kenneth: *Landschaft wird Kunst*, Köln 1962 (engl. Orig.-Ausgabe 1949).
- COFFIN 1979 Coffin, David R.: *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton (N. J.) 1979.
- COFFIN 1982 Coffin, David R.: „The ‚Lex Hortorum‘ and access to gardens of Latium during the Renaissance“, in: *Journal of garden history* 2 (1982), S. 201–232.
- COFFIN 1991 Coffin, David R.: *Gardens and gardening in papal Rome*, Princeton (N. J.) 1991.
- COLANTONIO 2004 Colantonio Venturelli, Rita/Tobias, Kai (Hg.): *La cultura del paesaggio. Le sue origini, la situazione attuale e le prospettive future*, Florenz 2004.
- COLBY 2008 Colby, Robert: „Dosso's early artistic reputation and the origins of landscape painting“, in: *Papers of the British School at Rome* 76 (2008), 201–231, S. 357–360.
- COLIVA 2010 Coliva, Anna: „Ragazzo con canestra di frutta“, in: Kat.Ausst. *Caravaggio (Comitato Nazionale per le celebrazioni del Quarto Centenario della morte del Caravaggio 1571–1610)*, Palazzo del Quirinale Rom 2010, Mailand 2010, S. 68–75.
- COMITO 1971 Comito, Terry: *Renaissance gardens and the discovery of paradise*, o. O. 1971.

- COMITO 1979 Comito, Terry: *The idea of the garden in the renaissance*, Hassocks 1979.
- COMITO 1991 Comito, Terry: „The humanist garden“, in: *The history of garden design. The Western tradition from the Renaissance to the present day*, hg. von Monique Mosser und Georges Teyssot, London 1991, S. 37–44.
- CONSONNI 1983 Consonni, Luisa: „Gerolamo Muziano e i suoi incisori“, in: *Rassegna di studi e di notizie* 11 (1983), S. 169–219.
- CONTI 1987 Conti, Alessandro: „Die Entwicklung des Künstlers“ in: *Italienische Kunst*, hg. von Luciano Bellosi und Willibald Sauerländer, 2 Bde., Berlin 1987, Bd. 1, S. 93–231.
- CORSATO 2013a Corsato, Carlo/Aikema, Bernard (Hg.): *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca. (Giornata di studio internazionale, Fondazione Ermitage Italia, Ferrara 2011)*, Treviso 2013.
- CORSATO 2013b Corsato, Carlo: „Pittura di istoria e manipolazione iconografica. Il modello veneziano e il ‚Paradiso terrestre con il peccato originale‘ di Jan Brueghel e Peter Paul Rubens“, in: *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca. (Giornata di studio internazionale, Fondazione Ermitage Italia, Ferrara 2011)*, hg. von Carlo Corsato und Bernard Aikema, Treviso 2013, S. 117–132.
- COURTRIGHT 2003 Courtright, Nicola: *The papacy and the art of reform in sixteenth-century Rome. Gregory XIII's Tower of the Winds in the Vatican*, Cambridge 2003.
- COURTRIGHT 2006 Courtright, Nicola: „Imitation, innovation, and renovation in the Counter-Reformation. Landscapes ‚all'antica‘ in the Vatican Tower of the Winds“, in: *Sixteenth-century Italian art*, hg. von Michael W. Cole, Oxford 2006, S. 135–152.
- COUSINIÉ 2010 Cousinié, Frédéric: „Rome ridicule“. Inversion, souillure et dégradation du modèle romain“, in: *Rome–Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique (Colloque Villa Medici, Rom 2008)*, hg. von Marc Bayard, Paris u. a. 2010, S. 77–105.
- COUSINIÉ 2014 Cousinié, Frédéric: „Le dispute del Sole: Claude Lorrain criptobambocciant“, in: Kat.Ausst. *I bassifondi del barocco. La Roma del vizio e della miseria*, Villa Medici Rom 2014/Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris 2015, Mailand 2014, S. 77–91.
- COUTON 2009 Couton, Marie (Hg.): *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, Clermont-Ferrand 2009.

- CROPPER 1992 Cropper, Elizabeth: „Vincenzo Giustiniani's ‚Galleria‘. The Pygmalion effect“, in: *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, hg. von Ian Jenkins und Jennifer Montagu, 2 Bde., Mailand 1992, Bd. 2, S. 101–126.
- CROPPER 1996 Cropper, Elizabeth/Dempsey, Charles: *Nicolas Poussin. Friendship and the love of painting*, Princeton (N. J.) 1996.
- CROPPER 1998 Cropper, Elizabeth: „La réforme de l'art et la deuxième Renaissance de Rome. Des Carrache au Bernin“, in: *L'art italien de la Renaissance à 1905*, hg. von Philippe Morel u. a., Paris 1998, S. 89–293.
- CROWE 1877 Crowe, Joseph A./Cavalcaselle, G. B./Jordan, Max (Hg.): *Tizian. Leben und Werke*, 2 Bde., Leipzig 1877.
- CURTI 2007 Curti, Francesca: *Committenza, collezionismo e mercato dell'arte tra Roma e Bologna nel Seicento. La quadreria di Cristiana Duglioli Angelelli*, Rom 2007.
- DA COMO 1930 Da Como, Ugo: *Girolamo Muziano, 1528–1592. Note e documenti*, Bergamo 1930.
- DACOS 1995 Dacos, Nicole: *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Rom 1995.
- DACOS 1999 Dacos, Nicole (Hg.): *Fiamminghi a Roma 1508–1608 (Atti del convegno internazionale, Brüssel 1995)*, Rom 1999.
- DALLA COSTA 2013 Dalla Costa, Thomas: „Eredità e ‚sfruttamento‘ di una maniera. I casi di Gabriele Caliari e Jacopo Palma il Giovane“, in: *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca. (Giornata di studio internazionale, Fondazione Ermitage Italia, Ferrara 2011)*, hg. von Carlo Corsato und Bernard Aikema, Treviso 2013, S. 39–53.
- DALMASSO 2012 Dalmasso, Véronique: „Paysage de rêves“, in: *Di là dal fume e tra gli alberi. Il paesaggio del Rinascimento a Venezia. Nascita e fortuna di un genere artistico (XV–XVII secolo) (Atti della giornata di studi, Fondazione Giorgio Cini, Venedig 2010)*, hg. von Laura de Fuccia und Christophe Brouard, Ravenna 2012, S. 35–52.
- DAMI 1919 Dami, Luigi: „Il giardino Quirinale ai primi del '600“, in: *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione* 13 (1919), S. 113–116.
- DANESI SQUARZINA 1995 Danesi Squarzina, Silvia/Baldriga, Irene (Hg.): *‚Fiamminghi che vanno e vengono non li si puol dar regola‘. Paesi Bassi e Italia fra Cinquecento e Seicento. Pittura, storia e cultura degli emblemi*, Sant'Oreste 1995.

- DANESI SQUARZINA 1996 Danesi Squarzina, Silvia (Hg.): *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda. Il terreno di elaborazione dei generi*, Rom 1996.
- DANESI SQUARZINA 1997 Danesi Squarzina, Silvia: „The collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part I“, in: *The Burlington magazine* 139 (1997), S. 766–791.
- DANESI SQUARZINA 1998 Danesi Squarzina, Silvia: „The collections of cardinal Benedetto Giustiniani. Part II“, in: *The Burlington magazine* 140 (1998), S. 102–118.
- DANESI SQUARZINA 2001 Danesi Squarzina, Silvia: „Benedetto, Vincenzo, Andrea. Neue Forschungsergebnisse zur Geschichte der Sammlung Giustiniani“, in: Kat.Ausst. *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, Palazzo Giustiniani Rom/Altes Museum Berlin 2001, Mailand 2001, S. 15–45.
- DANESI SQUARZINA 2003 Danesi Squarzina, Silvia: *La collezione Giustiniani*, 3 Bde., Turin 2003.
- DÉMORIS 2000 Démoris, René: „La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières“, in: *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, hg. von Georges Roque, Nîmes 2000, S. 53–66.
- DEMPSEY 1993 Dempsey, Charles: „Idealism and naturalism in Rome around 1600“, in: *Il classicismo. Medioevo, rinascimento, barocco (Atti del colloquio Cesare Gnudi)*, hg. von Elena de Luca, Bologna 1993, S. 233–243.
- DILENARDO 2013 Di Lenardo, Isabella: „Mercanti, collezionisti, agenti d'arte. La nazione fiamenga a Venezia e la circolazione dei generi pittorici“, in: *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca. (Giornata di studio internazionale, Fondazione Ermitage Italia, Ferrara 2011)*, hg. von Carlo Corrado und Bernard Aikema, Treviso 2013, S. 55–69.
- DICKHAUT 2012 Dickhaut, Kirsten: „Amor sacro e profano‘ als Liebeseh. Über das Prinzip des Anteros in Francesco Colonnas ‚Hypnerotomachia Poliphili‘“, in: *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance (Tagungsband Iphofen 2009)*, hg. von Jörn Steigerwald und Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, S. 85–102.
- DREILING 2011 Dreiling, Semjon A.: „Subversive aemulatio. Fontainebleau als Ort des Wettstreits“, in: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, hg. von Jan-Dirk Müller u. a., Berlin 2011, S. 813–862.

- DUDZIK 2004 Dudzik, Sebastian/Żuchowski, Tadeusz J. (Hg.): *Pejzaż. Narodziny gatunku 1400–1600 (Materiały sesji naukowej, Toruń 2003)*, Toruń 2004.
- DÜLMEN 2004 Dülmen, Richard van/Rauschenbach, Sina (Hg.): *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*, Köln u. a. 2004.
- DURO 1986–1994 Duro, Aldo: *Vocabolario della lingua italiana (Istituto della Enciclopedia Italiana Rom)*, 4 Bde., Rom 1986–1994.
- DURO 1997 Duro, Paul: *The Academy and the limits of painting in seventeenth-century France*, Cambridge 1997.
- EBERLE 1980 Eberle, Matthias: *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen 1980.
- EBERT-SCHIFFERER 1994 Ebert-Schifferer, Sybille: „Sandrart a Roma 1629–1635. Un cosmopolita tedesco nel paese delle meraviglie“, in: *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, hg. von Michel Hochmann, Mailand 1994, S. 97–114.
- EBERT-SCHIFFERER 1998 Ebert-Schifferer, Sybille: *Die Geschichte des Stilllebens*, München 1998.
- ECKARDT 1971 Eckardt, Götz: *Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1971.
- ECO 1995 Eco, Umberto/Franz, Michael (Hg.): *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, 3. Aufl., Leipzig 1995.
- EGLE 2010 Egle, Steffen: „Für Freundinnen und Freunde der Kunst. Populäre Kunstliteratur zur Landschaftsmalerei um 1800“, in: *Landschaft am ‚Scheidepunkt‘. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*, hg. von Markus Bertsch, Göttingen 2010, S. 173–192.
- EGLE 2011 Egle, Steffen: „Schriften zur Landschaftsmalerei“, in: *Goethe-Handbuch/Supplemente*, hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, 3 Bde., Stuttgart u. a. 2011, Bd. 3, S. 278–286.
- EHRlich 2002 Ehrlich, Tracy L.: *Landscape and identity in early modern Rome. Villa culture at Frascati in the Borghese era*, Cambridge u. a. 2002.
- ELSIG 2010 Elsig, Frédéric/Darbellay, Laurent/Kiss, Imola (Hg.): *Les genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, Genf 2010.
- EMISON 1991 Emison, Patricia A.: „Grazia“, in: *Renaissance studies* 5 (1991), S. 427–460.
- EMISON 1992 Emison, Patricia A.: „Asleep in the grass of Arcady. Giulio Campagnola's dreamer“, in: *Renaissance quarterly* 45 (1992), S. 271–292.
- ERBEN 2004 Erben, Dietrich: *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin 2004.

- ERLEMANN 1993 Erlemann, Hildegard: *Die Heilige Familie. Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit (Kult und Ideologia)*, Münster 1993.
- ERTZ 2008–2010 Ertz, Klaus/Nitze-Ertz, Christa: *Jan Brueghel, der Ältere (1568–1625). Kritischer Katalog der Gemälde*, 4 Bde., Lingen 2008–2010.
- ERTZ 2012 Ertz, Klaus/Nitze-Ertz, Christa: *Jan van Kessel der Ältere 1626–1679, Jan van Kessel der Jüngere, 1654–1708, Jan van Kessel der, Andere, ca. 1620–ca. 1661. Kritische Kataloge der Gemälde*, Lingen 2012.
- EUSTERSCHULTE 1996 Eusterschulte, Anne: „Natura est deus in rebus“. Die ‚lebendige Kunst‘ der Natur bei Giordano Bruno“, in: *NaturStücke. Zur Kulturgeschichte der Natur*, hg. von Hans W. Ingensiep, Ostfildern 1996, S. 60–100.
- EUSTERSCHULTE 1997 Eusterschulte, Anne: „Nachahmung der Natur. Zum Verhältnis ästhetischer und wissenschaftlicher Naturwahrnehmung in der Renaissance“, in: *Natur der Ästhetik – Ästhetik der Natur*, hg. von Olaf Breidbach, Wien u. a. 1997, S. 19–53.
- EUSTERSCHULTE 2000 Eusterschulte, Anne: „Imitatio naturae“. Naturverständnis und Nachahmungslehre in Malereitraktaten der Frühen Neuzeit“, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, hg. von Hartmut Laufhütte und Barbara Becker-Cantarino, 2 Bde., Wiesbaden 2000, Bd. 2, S. 701–807.
- EWEL 1993 Ewel, Markus: *Das Darstellungsproblem ‚Figur und Landschaft‘ in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim 1993.
- EYBL 1995 Eybl, Franz M. u. a. (Hg.): *Enzyklopädien der Frühen Neuzeit. Beiträge zu ihrer Erforschung*, Tübingen 1995.
- FABRE 1995 Fabre, Pierre-Antoine: „Lieu de mémoire et paysage spirituel“, in: *Le jardin, art et lieu de mémoire*, hg. von Monique Mosser und Philippe Nys, Besançon 1995, S. 135–148.
- FAGIOLO 1998 Fagiolo, Marcello: „Archetipi biblici. Dall’Eden alla Gerusalemme celeste“, in: *Lo specchio del paradiso. Il giardino e il sacro dall’Antico all’Ottocento*, hg. von Marcello Fagiolo und Maria A. Giusti, Cinisello Balsamo (Mailand) 1998, S. 24–43.
- FALCHETTI 1986 Falchetti, Antonia: *The Ambrosiana Gallery*, Vicenza 1986.
- FARAGO 1992 Farago, Claire J.: *Leonardo da Vinci’s Paragone. A critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbino*, Leiden 1992.
- FECHNER 1986 Fechner, Renate: *Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*, Frankfurt a. M. 1986.

- FEHRENBACH 2002 Fehrenbach, Frank: „Der oszillierende Blick. ‚Sfumato‘ und die Optik des späten Leonardo“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), S. 522–544.
- FEIGENBAUM 2011 Feigenbaum, Gail/Ebert-Schifferer, Sybille/Tirnanić, Galina (Hg.): *Sacred Possessions. Collecting italian religious art 1500–1900 (Conference held at the American Academy, Rom 2007)*, Los Angeles (Calif.) 2011.
- FEIGENBAUM 2014 Feigenbaum, Gail: *Display of art in the Roman palace. 1550–1750*, Los Angeles (Calif.) 2014.
- FELDGES 1980 Feldges, Uta: *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*, Bern 1980.
- FINDLEN 1989 Findlen, Paula: „The museum. Its classical etymology and Renaissance genealogy“, in: *Journal of the history of collections* 1 (1989), S. 59–78.
- FINDLEN 1994 Findlen, Paula: *Possessing nature. Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*, Berkeley (Calif.) u. a. 1994.
- FIORANI 2005 Fiorani, Francesca: *The marvel of maps. Art, cartography and politics in Renaissance Italy*, New Haven (Conn.) u. a. 2005.
- FIORANI 2012 Fiorani, Francesca: „Places of Renaissance mapping“, in: *Herrschaft verorten. Politische Kartographie im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hg. von Ingrid Baumgärtner, Zürich 2012, S. 125–142.
- FIORENZA 2008 Fiorenza, Giancarlo: *Dosso Dossi. Paintings of myth, magic, and the antique*, University Park (Pa.) 2008.
- FISCHEL 2009 Fischel, Angela: *Natur im Bild. Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*, Berlin 2009.
- FOLENA 1983 Folena, Gianfranco: „La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale“, in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, hg. von Vittore Branca, 5 Bde., Florenz 1983, Bd. 3, S. 821–843.
- FOLESANI 2011 Folesani, Giovanna P.: „Ludovico Carracci and the beginnings of the Carracci Reform of Painting – A. D. 1584“, in: *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hg. von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich 2011, S. 295–310.
- FOUCAULT 1973 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, 1. Aufl., Frankfurt a. M. 1973.
- FOUCAULT 1986 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 1986.

- FRANCESCHINI 2007 Franceschini, Chiara: „Immagini dell’aldilà tra Italia e Francia nell’età della Riforma“, in: *La Réforme en France et en Italie. Contacts, comparaisons et contrastes*, hg. von Philip Benedict, Silvana Seidel Menchi und Alain Tallon, Rom 2007, S. 243–261.
- FREEDBERG 1981 Freedberg, David: „The origins and rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 32 (1981), S. 115–150.
- FRICKE 2015 Fricke, Beate: „Presence through absence. Thresholds and mimesis in painting“, in: *Representations* 130.1 (2015), S. 1–27, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2015.130.1.1> (30.03.2017).
- FRIEDLÄNDER 1947 Friedländer, Max J.: *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag 1947.
- FRIEDLÄNDER 1963 Friedländer, Max J.: *Über die Malerei*, München 1963.
- FRIEDRICH 2003 Friedrich, Markus: „Chorographica als Wissenskompilationen. Probleme und Charakteristika“, in: *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen (Pluralisierung und Autorität 2)*, hg. von Frank Büttner, Markus Friedrich und Helmut Zedelmaier, Münster 2003, S. 83–110.
- FRIEDRICH 2009 Friedrich, Udo: „Weltmetaphorik und Wissensordnung in der Frühen Neuzeit“, in: *Enzyklopädistik 1550–1650 (Pluralisierung und Autorität 18)*, hg. von Martin Schierbaum, Berlin u. a. 2009, S. 193–248.
- FRÖHLICH 2002 Fröhlich, Anke: *Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Landschaftsmaler, -zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meißen und Görlitz von 1720 bis 1800*, Weimar 2002.
- FROMMEL 1971 Frommel, Christoph L.: „Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte“, in: *Storia dell’arte* 9/10 (1971), S. 5–52.
- FROMMEL 1999 Frommel, Christoph L.: „La Villa e i Giardini del Quirinale nel Cinquecento“, in: *Restauro al Quirinale (Grundwerk)*, hg. von Luisa Morozzi, Rom 1999, S. 15–62.
- FROMMEL 2002 Frommel, Christoph L.: „Il palazzo del Quirinale tra il XV e il XVII secolo“, in: *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura* N (2002), S. 275–284.
- FUCCIA 2012 Fuccia, Laura de/Brouard, Christophe (Hg.): *Di là dal fiume e tra gli alberi. Il paesaggio del Rinascimento a Venezia. Nascita e fortuna di un genere artistico (XV–XVII secolo) (Atti della giornata di studi, Fondazione Giorgio Cini, Venedig 2010)*, Ravenna 2012.

- FUSENIG 2013 Fusenig, Thomas: „Cabinet paintings. Nascita di una tipologia pittorica attorno al 1600“, in: *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca. (Giornata di studio internazionale, Fondazione Ermitage Italia, Ferrara 2011)*, hg. von Carlo Corsato und Bernard Aikema, Treviso 2013, S. 73–88.
- GAGE 2011 Gage, Frances: „Teaching them to serve and obey. Giulio Mancini on Collecting Religious Art in Seventeenth-Century Rome“, in: *Sacred Possessions. Collecting italian religious art 1500–1900 (Conference held at the American Academy, Rom 2007)*, hg. von Gail Feigenbaum, Sybille Ebert-Schifferer und Galina Tirnanić, Los Angeles (Calif.) 2011, S. 68–82.
- GALBIATI 1951 Galbiati, Giovanni: *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Mailand 1951.
- GAMBI 1994 Gambi, Lucio/Pinelli, Antonio (Hg.): *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, 3 Bde., Modena 1994.
- GANZ 2006 Ganz, Ulrike D. (Hg.): *Neugier und Sammelbild. Rezeptionsästhetische Studien zu gemalten Sammlungen in der niederländischen Malerei ca. 1550–1650*, Weimar 2006.
- GEHRING 2014 Gehring, Ulrike (Hg.): *Die Entdeckung der Ferne. Natur und Wissenschaft in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Paderborn 2014.
- GHISALBERTI 1960ff Ghisalberti, Alberto M. (Hg.): *Dizionario biografico degli Italiani (Istituto della Enciclopedia Italiana)*, Rom 1960ff.
- GIBSON 1989 Gibson, Walter S.: „Mirror of the earth“. *The world landscape in 16. century Flemish painting*, Princeton (N. J.) 1989.
- GILBERT 1952 Gilbert, Creighton: „On subject and not-subject in Italian Renaissance pictures“, in: *The art bulletin* 34.3 (1952), S. 202–216.
- GINZBURG 1996 Ginzburg Carignani, Silvia: „Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia“, in: *Poussin et Rome (Actes du colloque, Académie de France/Bibliotheca Hertziana, Rom 1994)*, hg. von Olivier Bonfait und Christoph L. Frommel, Paris 1996, S. 273–291.
- GINZBURG 2006 Ginzburg Carignani, Silvia: „La nascita del paesaggio ‚classicista‘ di Nicolas Poussin“, in: *Archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia (Atti del convegno Castello Estense, Ferrara 2004)*, hg. von Francesca Cappelletti, Florenz 2006, S. 285–322.
- GIRARDI 2011 Girardi, Cristina: *La natura in cornice. Il paesaggio e la sua invenzione tra XVI e XVII secolo*, Bologna 2011.

- GOLDSTEIN 1988 Goldstein, Carl: *Visual fact over verbal fiction. A study of the Carracci and the criticism, theory, and practice of art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge u. a. 1988.
- GOMBRICH 1953 Gombrich, Ernst H.: „Renaissance artistic theory and the development of landscape painting“, in: *Gazette des beaux-arts* 95 (1953), S. 335–360.
- GOMBRICH 1978 Gombrich, Ernst H. (Hg.): *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung (Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst)*, Stuttgart u. a. 1978 (engl. Orig.-Ausgabe 1960).
- GOMBRICH 1985 Gombrich, Ernst H.: *Norm und Form*, Stuttgart 1985.
- GOODCHILD 1998 Goodchild, Karen H. (Hg.): *Towards an Italian Renaissance theory of landscape*, Univ. Diss. Charlottesville (Va.) 1998.
- GORMAN 2007 Gorman, Michael J./Marr, Alexander: „Others see it yet otherwise‘. Disegno and pictura in a Flemish gallery interior“, in: *The Burlington magazine* 149 (2007) 1247, S. 85–91.
- GRACZYK 2004 Graczyk, Annette: *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2004.
- GREENSTEIN 1990 Greenstein, Jack M.: „Alberti on historia. A Renaissance view of the structure of significance in narrative painting“, in: *Viator* 21 (1990), S. 273–299.
- GREGORI 1967 Gregori, Mina: „Schede toscane. I“, in: *Antichità viva* 6 (1967) 6, S. 55–59.
- GROTE 1994 Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994.
- GRUENTER 1975 Gruenter, Rainer: „Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte“, in: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, hg. von Alexander Ritter, Darmstadt 1975, S. 192–207.
- GUEST 2009 Guest, Clare E. (Hg.): *The formation of the genera in early modern culture*, Pisa 2009.
- GUTHMÜLLER 2013 Guthmüller, Bodo: „Poetische Verfahren einer imaginären Vergegenwärtigung von Malerei in Marinos ‚Favole‘“, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos ‚Galeria‘*, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S. 135–151.
- HAHL 2005 Hahl, Werner: „Gattungspoetik“, in: *Theorie der Gattungen (Handbuch der musikalischen Gattungen 15)*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2005, S. 15–23.

- HAMMERSTEIN 2000 Hammerstein, Reinhold: „Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen“, in: *Musik und Bild*, hg. von Gunther Morche und Thomas Schipperges, o. O. 2000, S. 1–40.
- HAPP 1969 Happ, Heinz: „Die ‚scala naturae‘ und die Schichtung des Seelischen bei Aristoteles“, in: *Beiträge zur Alten Geschichte und deren Nachleben*, hg. von Ruth Stiehl und Hans E. Stier, Berlin 1969, S. 220–244.
- HÄRTING 1983 Härtling, Ursula: *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II., 1581–1642. Ein repräsentativer Werkkatalog*, Hildesheim u. a. 1983.
- HÄRTING 1989 Härtling, Ursula (Hg.): *Frans Francken der Jüngere (1581–1642). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1989.
- HÄRTING 1994 Härtling, Ursula: „Gemälde im Gemälde. Galeriebilder, gemalte Kunstkammern und Sammlungsporträts“, in: *Weltkunst* 64 (1994), S. 1945–1947.
- HASKELL 1996 Haskell, Francis: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996 (engl. Orig.-Ausgabe 1963).
- HEMPFER 1973 Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973.
- HEMPFER 1993 Hempfer, Klaus W. (Hg.): *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, Stuttgart 1993.
- HEMPFER 2002 Hempfer, Klaus W.: „Gattungskonstitution als Normverletzung. Zum Problem der Poetik ‚niederer‘ Gattungen im Kontext der Regelpoetik“, in: *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, hg. von Werner Helmich, München 2002, S. 240–253.
- HEMPFER 2005 Hempfer, Klaus W.: „Probleme der Terminologie. Wissenschaftssprache, Objektebene und Beschreibungsebene“, in: *Theorie der Gattungen (Handbuch der musikalischen Gattungen 15)*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2005, S. 5–14.
- HENDRIKS 2003 Hendriks, Carla/Meijer, Bert W. (Hg.): *Northern landscapes on Roman walls. The frescoes of Matthijs and Paul Bril*, Florenz 2003.
- HERKLOTZ 2013 Herklotz, Ingo: „Marino und die Porträtsammlungen des 16. Jahrhunderts. Skizzen zu einer prosopographisch-rezeptionsgeschichtlichen Untersuchung“, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis ‚Galeria‘*, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S. 153–201.
- HERRMANN-FIORE 1989 Herrmann-Fiore, Kristina: „Il Bacchino malato autoritratto del Caravaggio ed altre figure bacchiche degli artisti“, in: *Quaderni di Palazzo Venezia* 6 (1989), S. 95–134.

- HERZOG 1999 Herzog, Günter: „Antonio Forbera's ‚Easel‘“, in: Kat.Ausst. *Illusions. Gijsbrechts, royal master of deception*, Statens Museum for Kunst Copenhagen 1999, Kopenhagen 1999, S. 91–113.
- HESS 2004 Heß, Gilbert: „Enzyklopädien und Florilegien im 16. und 17. Jahrhundert. ‚Doctrina‘, ‚Eruditio‘ und ‚Sapientia‘ in verschiedenen Thesaurierungsformen“, in: *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*, hg. von Theo Stammen und Wolfgang E. J. Weber, Berlin 2004, S. 39–57.
- HESSLER 2002 Hessler, Christiane J.: „Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts“, in: Kat.Ausst. *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Haus der Kunst München 2002, Wolfratshausen 2002, S. 82–97.
- HIBBARD 1983 Hibbard, Howard: *Caravaggio*, New York u. a. 1983.
- HOCHMANN 1998 Hochmann, Michel: „A propos de quelques collections de prélats. Le goût pour les peintres vénétiens et Corrège à Rome à la fin du XVIe siècle“, in: *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, hg. von Olivier Bonfait, Paris 1998, S. 277–283.
- HOCHMANN 2002 Hochmann, Michel: „Kunstsammeln im 15. und 16. Jahrhundert. Zwischen privater Leidenschaft und öffentlicher Aufgabe“, in: Kat. Ausst. *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 2002–2003, Ostfildern 2002, S. 82–91.
- HOCHMANN 2004a Hochmann, Michel: „Girolamo Muziano et l'évolution du paysage en Italie pendant la deuxième moitié du XVIe siècle“, in: *Pejzaż. Narodziny gatunku 1400–1600 (Materiały sesji naukowej, Toruń 2003)*, hg. von Sebastian Dudzik und Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2004, S. 245–264.
- HOCHMANN 2004b Hochmann, Michel: *Venise et Rome 1500–1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genf 2004.
- HOCHMANN 2005 Hochmann, Michel: „Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVIe siècle“, in: *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, hg. von Bernard Aikema, Rosella Lauber und Max Seidel, Venedig 2005, S. 117–134.
- HOCHMANN 2008a Hochmann, Michel/Lauber, Rosella/Mason Rinaldi, Stefania (Hg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venedig 2008.

- HOCHMANN 2008b Hochmann, Michel: „Le rôle des Flamands dans les relations artistiques entre Venise et Rome“, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien* 13 (2008), S. 17–24.
- HOCHMANN 2011a Hochmann, Michel: „Sur quelques ‚ekphraseis‘. Poésie et paysage dans la peinture vénitienne du début du XVIe siècle“, in: *Les sciences humaines et leurs langages*, hg. von Sabine Frommel und Gernot Kamecke, Rom 2011, S. 107–114.
- HOCHMANN 2011b Hochmann, Michel: „Girolamo Muziano et le paysage érémitique“, in: *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité (Journées d'études à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris 2007)*, hg. von Denis Ribouillault und Michel Weemans, Florenz 2011, S. 219–232.
- HOCHMANN 2011c Hochmann, Michel (Hg.): *Venise & Paris, 1500–1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France (Actes des colloques, Bordeaux/Cannes 2006)*, Genf 2011.
- HOCHMANN 2013 Hochmann, Michel: „Hans Rottenhammer e Pietro Mera. Cabinet paintings tra Venezia e Roma“, in: *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca. (Giornata di studio internazionale, Fondazione Ermitage Italia, Ferrara 2011)*, hg. von Carlo Corsato und Bernard Aikema, Treviso 2013, S. 91–103.
- HOCHMANN 2014 Hochmann, Michel: „Chie è Pausone? Alle origini del genere ‚basso‘“, in: Kat.Ausst. *I bassifondi del barocco. La Roma del vizio e della miseria*, Villa Medici Rom 2014/Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris 2015, Mailand 2014, S. 69–75.
- HÖFELE 2013 Höfele, Andreas/Müller, Jan-Dirk/Oesterreicher, Wulf (Hg.): *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche (Pluralisierung und Autorität 40)*, Berlin u. a. 2013.
- HOFF 2003 Hoff, Michael: „Epiphanie im non-finito. Nichtvollendung als Strategie der Frömmigkeit und Auslöser von Sinnzuschreibung in der Kunst der Florentiner Renaissance“, in: *Modelle künstlerischer Produktion*, hg. von Friedrich Weltzien und Amrei Volkmann, Berlin 2003, S. 39–56.
- HOLBERTON 1996 Holberton, Paul: „Notes on Giulio Campagnola's Prints“, in: *Print Quarterly* 13 (1996), S. 397–400.
- HOLLÄNDER 2000 Holländer, Barbara: „Die enzyklopädische Ordnung des Wissens in bildlichen Darstellungen“, in: *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. von Hans Holländer, Berlin 2000, S. 163–179.

- HÖLTGEN 2004 Hölzgen, Karl J.: „The illustrations of Louis Richeome’s ‚La peinture spirituelle‘ (1611) and Jesuit iconography“, in: *Florilegio de estudios de emblemática (Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies, A Coruña 2002)*, hg. von Sagrario López Poza, Ferrol 2004, S. 447–458.
- HOPPE 1994 Hoppe, Brigitte: „Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft“, in: *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, hg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 243–263.
- IGNACZAK 2004 Ignaczak, Paweł: „Le paysage dans le ‚Trattato dell’arte della pittura‘ de Gian Paolo Lomazzo et la genèse de la peinture du paysage“, in: *Pejzaż. Narodziny gatunku 1400–1600 (Materiały sesji naukowej, Toruń 2003)*, hg. von Sebastian Dudzik und Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2004, S. 145–159.
- INGENSIEP 1996 Ingensiep, Hans W. (Hg.): *NaturStücke. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Ostfildern 1996.
- IRLE 1997 Irle, Klaus: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster u. a. 1997.
- JAKOB 2005 Jakob, Michael: *Paesaggio e letteratura*, Florenz 2005.
- JAUSS 1964 Jaub, Hans R.: „Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des anciens et des modernes‘“, in: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, hg. von Charles Perrault, München 1964, S. 8–64.
- JONES 1988a Jones, Pamela M.: „Federico Borromeo as a patron of landscapes and still lifes. Christian optimism in Italy ca. 1600“, in: *The art bulletin* 70 (1988), S. 261–272.
- JONES 1988b Jones, Pamela M.: „Two newly-discovered hermit landscapes by Paul Bril“, in: *The Burlington magazine* 130 (1988) 1018, S. 32–34.
- JONES 1989 Jones, Pamela M.: „Federico Borromeo’s Ambrosiana Collection as a teaching facility for the Academy of Design“, in: *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, hg. von Anton Boschloo, Den Haag 1989, S. 44–60.
- JONES 1993 Jones, Pamela M.: *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art patronage and reform in seventeenth-century Milan*, Cambridge 1993.
- JONES 1997 Jones, Pamela M.: „Art’s role in personal reform. Christian optimism and Federico Borromeo’s Pinacoteca Ambrosiana“, in: *I tempi del concilio* (1997), S. 387–408.

- JONES 2004a Jones, Pamela M.: „Italian devotional paintings and Flemish landscapes in the ‚Quadrerie‘ of cardinals Giustiniani, Borromeo and Del Monte“, in: *Storia dell'arte* N (2004), S. 81–104.
- JONES 2004b Jones, Pamela M.: „Reflections on collecting in Rome and Milan in the early Seicento. The ‚Quadrerie‘ of cardinals Giustiniani, Del Monte, and Borromeo“, in: *Studia borromaica* 18 (2004), S. 223–239.
- JONES 2006 Jones, Pamela M.: „Landscapes and still lifes“, in: *Sixteenth-century Italian art*, hg. von Michael W. Cole, Oxford 2006, S. 153–165.
- KAT.AUKT. PARIS 2009 Kat. Aukt. *Après succession de Madame Andrée L. Vuitton et appartenant à divers amateurs*, Drouot Richelieu, Paris 2009-06-26.
- KAT.AUSST. BERLIN 2007 Kat. Ausst. *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, Kupferstichkabinett Berlin 2007/Kunsthistorisches Institut Florenz 2008, München 2007.
- KAT.AUSST. BERLIN 2014 Kat. Ausst. *Arkadien – Paradies auf Papier. Landschaft und Mythos in Italien*, Kupferstichkabinett Berlin 2014, Petersberg 2014.
- KAT.AUSST. BOLOGNA 1962 Kat. Ausst. *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, 2. Aufl., Palazzo dell'Archiginnasio Bologna 1962, Bologna 1962.
- KAT.AUSST. BOLOGNA 2001 Kat. Ausst. *Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, Università di Bologna 2001, Bologna 2001.
- KAT.AUSST. BOLOGNA 2006 Kat. Ausst. *Annibale Carracci*, Museo Civico Archeologico Bologna 2006/Centro culturale internazionale Chiostro del Bramante Rom 2007, Mailand 2006.
- KAT.AUSST. BONN 2002–2003 Kat. Ausst. *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 2002–2003, Ostfildern 2002.
- KAT.AUSST. BRÜSSEL 1995 Kat. Ausst. *Fiamminghi a Roma 1508–1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Palais des Beaux-Arts Brüssel 1995/Palazzo delle Esposizioni Rom 1995, Mailand 1995.
- KAT.AUSST. DEN HAAG 2005 Kat. Ausst. *Bedrogen Ogen. Geschilderde illusies van Cornelius Gijsbrechts*, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis Den Haag 2005, Zwolle 2005.
- KAT.AUSST. DRESDEN 2012 Kat. Ausst. *Adrian Zingg. Wegbereiter der Romantik*, Kupferstich-Kabinett Dresden 2012, Dresden 2012.

- KAT.AUSST. KARLSRUHE 2014 Kat.Ausst. *Mapping spaces. Networks of knowledge in the 17th century landscape painting*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 2014, München 2014.
- KAT.AUSST. KÖLN 1991 Kat.Ausst. *I Bamboccianti. Niederländische Malerellen im Rom des Barock*, Köln 1991/Utrecht 1992, Mailand 1991.
- KAT.AUSST. KOPENHAGEN 1999 Kat.Ausst. *Illusions. Gijsbrechts, royal master of deception*, Statens Museum for Kunst Kopenhagen 1999, Kopenhagen 1999.
- KAT.AUSST. LEIPZIG 2006 Kat.Ausst. *Seine Welt wissen. Enzyklopädien in der Frühen Neuzeit*, Universitätsbibliothek Leipzig 2006/Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel 2006, Darmstadt 2006.
- KAT.AUSST. LONDON 1994 Kat.Ausst. *Claude. The poetic landscape*, National Gallery London 1994, London 1994.
- KAT.AUSST. LONDON 2000 Kat.Ausst. *Painted illusions. The art of Cornelius Gijsbrechts*, National Gallery London 2000, London 2000.
- KAT.AUSST. LONDON 2001 Kat.Ausst. *The genius of Rome, 1592–1623*, Royal Academy of Arts London 2001/Palazzo Venezia Rom 2001, Rom 2001.
- KAT.AUSST. MÜNCHEN 2002 Kat.Ausst. *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Haus der Kunst München 2002, Wolfratshausen 2002.
- KAT.AUSST. MÜNCHEN 2014 Kat.Ausst. *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa, ca. 1525–1925*, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München 2014, Passau 2014.
- KAT.AUSST. NEW YORK 1998 Kat.Ausst. *Dosso Dossi. Court painter in Renaissance Ferrara*, Metropolitan Museum of Art New York 1998, New York 1998.
- KAT.AUSST. NEW YORK 2008 Kat.Ausst. *Poussin and nature*, Metropolitan Museum of Art New York 2008, New Haven (Conn.) u. a. 2008.
- KAT.AUSST. PARIS 2011 Kat.Ausst. *Nature et idéal. Le paysage à Rome 1600–1650*, Grand Palais Paris 2011/Museo Nacional del Prado Madrid 2011, Paris 2011.
- KAT.AUSST. ROM 1950 Kat.Ausst. *I Bamboccianti. Pittori della vita popolare nel Seicento*, Palazzo Massimo alle Colonne Rom 1950, Rom 1950.
- KAT.AUSST. ROM 1978 Kat.Ausst. *Pittori di paesaggio a Roma. 1600–1760*, Galleria Gasparrini Rom 1978, Rom 1978.
- KAT.AUSST. ROM 2001 Kat.Ausst. *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, Palazzo Giustiniani Rom 2001/Altes Museum Berlin 2001, Mailand 2001.

- KAT.AUSST. ROM 2014 Kat.Ausst. *I bassifondi del barocco. La Roma del vizio e della miseria*, Villa Medici Rom 2014/Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris 2015, Mailand 2014.
- KAT.AUSST. STENDAL 2005 Kat.Ausst. *Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität*, Stendal 2005, Ruppolding 2005.
- KAT.AUSST. TRIENT 2014 Kat.Ausst. *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, Castello del Buonconsiglio Trient 2014, Cinisello Balsamo (Mailand) 2014.
- KAT.SLG. BORDEAUX 1987 Kat.Slg. Musée des Beaux-Arts Bordeaux. *Peinture italienne XVe–XIXe siècles*, hg. von Jean-Pierre Habert, Paris 1987.
- KAT.SLG. MAILAND 1969 Kat.Slg. Pinacoteca Ambrosiana Mailand. *Pinacoteca Ambrosiana. Catalogo*, hg. von Antonia Falchetti, Vicenza 1969.
- KAT.SLG. MAILAND 1997 Kat.Slg. Pinacoteca Ambrosiana Mailand. *La Pinacoteca Ambrosiana*, hg. von Marco Rossi und Alessandro Rovetta, Mailand 1997.
- KAT.SLG. MAILAND 2005–2010 Kat.Slg. Pinacoteca Ambrosiana Mailand. *Pinacoteca Ambrosiana*, hg. von Luciano Caramel und Simonetta Coppa, 6 Bde., Mailand 2005–2010.
- KAT.SLG. MÜNCHEN 1994 Kat.Slg. Staatliche Graphische Sammlung München. *Archetypa studiaeque patris Georgii Hoefnagelii 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, hg. von Thea Vignau-Wilberg, München 1994.
- KAT.SLG. MÜNCHEN 2009 Kat.Slg. Alte Pinakothek München. *Flämische Malerei (Katalog der ausgestellten Gemälde, Bd. 3)*, hg. von Mirjam Neumeister, Ostfildern 2009.
- KAT.SLG. ROM 1955 Kat.Slg. Galleria Borghese Rom. *La Galleria Borghese in Roma*, hg. von Paola Della Pergola, 4. Aufl., Rom 1955.
- KAT.SLG. ROM 2008a Kat.Slg. Galleria Borghese Rom. *Galleria Borghese*, hg. von Paolo Moreno und Chiara Stefani, 5. Aufl., Mailand 2008.
- KAT.SLG. ROM 2008b Kat.Slg. Palazzo Barberini. *Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini. I dipinti*, hg. von Lorenza M. Onori und Rossella Vodret, Rom 2008.
- KAT.SLG. VATIKANSTADT 2011 Kat.Slg. Vatikanische Museen Vatikanstadt. *Die Galerie der Landkarten*, hg. von Antonio Paolucci, Vatikanstadt 2011.
- KAT.SLG. WASHINGTON 1973 Kat.Slg. National Gallery of Art Washington. *Early Italian engravings from the National Gallery of Art*, hg. von Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber und Jacquelyn L. Sheehan, Washington 1973.

- KAUFFMANN 1982 Kauffmann, Georg: „Über die Gattungen in der Bildenden Kunst“, in: *Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des früheren Mittelalters*, hg. von Norbert Kamp u. a., Berlin 1982, S. 412–429.
- KAUFFMANN 1985 Kauffmann, Georg: „Zur Gattungsproblematik in der Kunstgeschichte“, in: *Probleme und Methoden der Klassifizierung (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983, Sektion 3)*, hg. von Hermann Fillitz und Martina Pippal, Wien 1985, S. 7–12.
- KEAZOR 2007 Keazor, Henry: „*Il vero modo*“. *Die Malereireform der Carracci*, Berlin 2007.
- KEMP 1977 Kemp, Martin: „From ‚mimesis‘ to ‚fantasia‘. The quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts“, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–398.
- KEMP 1979 Kemp, Wolfgang: „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870; ein Handbuch*, Frankfurt a. M. 1979.
- KEMP 1987 Kemp, Martin: „Equal excellences. Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts“, in: *Renaissance studies* 1 (1987), S. 1–26.
- KEMP 1989 Kemp, Martin: „The ‚Super-artist‘ as genius. The sixteenth-century view“, in: *Genius. The history of an idea*, hg. von Penelope Murray, Oxford 1989, S. 33–53.
- KEMP 2002 Kemp, Wolfgang: „Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002), S. 294–299.
- KING 1998 King, Catherine: „Italian self-portraits and the rewards of virtue“, in: *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, hg. von Gunter Schweikhart, Köln 1998, S. 69–91.
- KLEIN 1959 Klein, Robert: „Les Sept Gouverneurs de l’Art‘ selon Lomazzo“, in: *Arte Lombarda* 4 (1959) 2, S. 277–287.
- KLEINERT 2006 Kleinert, Katja: *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?*, Petersberg 2006.
- KLIEMANN 2006 Kliemann, Julian: „Die ‚virtus‘ des Zeuxis“, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hg. von Joachim Poeschke, Münster 2006, S. 197–229.

- KLIEMANN 2013 Kliemann, Julian: „Bilder für eine Akademie. Die malerische Ausstattung des Palastes unter Federico Zuccari“, in: *100 Jahre Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013*, hg. von Elisabeth Kieven, München 2013, S. 139–181.
- KOOS 2011 Koos, Marianne: „Das Martyrium der Liebe. Ambiguität in Dosso Dossis ‚Heiligem Sebastian‘“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 38 (2011), S. 43–73.
- KOOS 2014 Koos, Marianne: „Dosso’s ambiguity“, in: *Renaissance Love. Eros, passion, and friendship in Italian art around 1500*, hg. von Jeanette Kohl, Marianne Koos und Adrian W. Randolph, Berlin/München 2014, S. 45–66.
- KORBACHER 2007 Korbacher, Dagmar: *Paradiso und Poesia. Zur Entstehung arkadischer Naturbildlichkeit bis Giorgione* (zugl. Univ. Diss. Eichstätt-Ingolstadt 2005), Augsburg 2007.
- KORBACHER 2012 Korbacher, Dagmar: „Arcadia in Venice. Three paintings in Berlin“, in: *Di là dal fiume e tra gli alberi. Il paesaggio del Rinascimento a Venezia. Nascita e fortuna di un genere artistico (XV–XVII secolo) (Atti della giornata di studi, Fondazione Giorgio Cini, Venedig 2010)*, hg. von Laura de Fuccia und Christophe Brouard, Ravenna 2012, S. 19–34.
- KORBACHER 2015 Korbacher, Dagmar: „Poetic Printmaking. Arcadia and the Engravings of Giulio Campagnola“, in: *Art in Print* 4 (2015) 5, S. 7–8, <http://artinprint.org/article/poetic-printmaking-arcadia-and-the-engravings-of-giulio-campagnola/> (30.03.2017).
- KRÜGER 2000a Krüger, Klaus/Nova, Alessandro (Hg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Mainz 2000.
- KRÜGER 2000b Krüger, Klaus: „Malerei als Poesie der Ferne im Cinquecento“, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von Klaus Krüger und Alessandro Nova, Mainz 2000, S. 99–121.
- KRÜGER 2001 Krüger, Klaus: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.
- KUSCH-ARNHOLD 2006 Kusch-Arnhold, Britta: „Zur Bedeutung der Praxis für die künstlerische virtus“, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hg. von Joachim Poeschke und Thomas Weigel, Münster 2006, S. 173–195.

- KÜSTER 1999 Küster, Ulf: „Natur ordnen. Landschaftserfahrung im 18. Jahrhundert“, in: *Von der Geometrie zur Naturalisierung*, hg. von Richard Saage und Eva-Maria Seng, Tübingen 1999, S. 109–116.
- KÜSTER 2004 Küster, Ulf: „Kunst und Landschaft. Raum und Bild. Überlegungen zur Landschaft in der Kunstgeschichte und zu Bühnenbildentwürfen von Pierre-Adrien Pâris“, in: *La cultura del paesaggio. Le sue origini, la situazione attuale e le prospettive future*, hg. von Rita Colantonio Venturelli und Kai Tobias, Florenz 2004, S. 67–75.
- LAGERLÖF 1990 Lagerlöf, Margaretha R.: *Ideal landscape. Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*, New Haven (Conn.) u. a. 1990.
- LANDWEHR 2008 Landwehr, Achim: *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt a. M. u. a. 2008.
- LAUFHÜTTE 2000 Laufhütte, Hartmut/Becker-Cantarino, Barbara (Hg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, 2 Bde., Wiesbaden 2000.
- LAZZARO 1990 Lazzaro, Claudia: *The Italian Renaissance garden. From the conventions of planting, design, and ornament to the grand gardens of sixteenth-century central Italy*, New Haven (Conn.) u. a. 1990.
- LECHTRECK 2000 Lechtreck, Hans-Jürgen: „Den früheren Blick wieder zu finden. Das Pflanzenbild zwischen botanischer Illustration und ästhetischer Botanik“, in: *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. von Hans Holländer, Berlin 2000, S. 223–252.
- LECOQ 2002 Lecoq, Anne-Marie: „Götter, Helden und Künstler. Die Künstler in den Griechischen Schriften und ihr Fortdauern im Zeitalter der Akademien“, in: Kat.Ausst. *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Haus der Kunst München 2002, Wolfratshausen 2002, S. 53–69.
- LEE 1967 Lee, Rensselaer W.: *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, New York u. a. 1967.
- LEINKAUF 2005 Leinkauf, Thomas (Hg.): *Der Naturbegriff in der Frühen Neuzeit. Semantische Perspektiven zwischen 1500 und 1700*, Tübingen 2005.
- LEONHARD 2010 Leonhard, Karin: „Pictura's fertile field. Otto Marseus van Schrieck and the genre of sottobosco painting“, in: *Simiolus* 34 (2010) 2, S. 95–118.
- LEUSCHNER 2005 Leuschner, Eckhard: *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005.

- LEVINE 1991 Levine, David A.: „Die Kunst der ‚Bamboccianti‘. Themen, Quellen und Bedeutung“, in: Kat.Ausst. *I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, Köln 1991/Utrecht 1992, Mailand 1991, S. 14–33.
- LOACH 2012 Loach, Judi: „An apprenticeship in ‚Spiritual Painting‘. Richeome’s ‚La Peinture spirituelle‘“, in: *Ut pictura meditatio. The meditative image in northern art, 1500–1700*, hg. von Walter S. Melion, Ralph Dekoninck und Agnes Guiderdoni-Bruslé, Turnhout 2012, S. 337–399.
- LOMBARDI 1993 Lombardi, Ferruccio: *Roma. Chiese, conventi, chiostrì. Progetto per un inventario 313–1925*, Rom 1993.
- LOÏE 1960 LoÏe, Georges de: „Le trompe-l’oeil d’Antoine Fort-Bras“, in: *La Revue des arts* 10 (1960) 1, S. 19–24.
- LÜDEMANN 2008 Lüdemann, Peter: *Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento*, Berlin 2008.
- LUKEHART 2009 Lukehart, Peter M. (Hg.): *The Accademia seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*, Washington (D. C.) u. a. 2009.
- MACGREGOR 1994 MacGregor, Arthur: „Die besonderen Eigenschaften der ‚Kunstkammer‘“, in: *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, hg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 61–106.
- MACIOCE 1995 Macioce, Stefania: „Aspetti simbolici nel giardino del noviziato di S. Andrea al Quirinale in Roma“, in: *Memor fui dierum antiquorum*, hg. von Pier C. Ioly Zorattini, Udine 1995, S. 381–395.
- MAHON 1947 Mahon, Denis: *Studies in Seicento art and theory*, London 1947.
- MAHON 1990 Mahon, Denis: „The singing ‚Lute-player‘ by Caravaggio from the Barberini collection, painted for cardinal Del Monte“, in: *The Burlington magazine* 132 (1990), S. 5–20.
- MAI 1991 Mai, Ekkehard: „‚Bamboccianti‘, ‚Bambocciaden‘ und die Niederländer in der Kunstliteratur“, in: Kat.Ausst. *I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, Köln 1991/Utrecht 1992, Mailand 1991, S. 34–45.
- MAI 2002a Mai, Ekkehard: „Atelier und Bildnis. Künstler über sich selbst“, in: Kat.Ausst. *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Haus der Kunst München 2002, Wolfratshausen 2002, S. 111–125.
- MAI 2002b Mai, Ekkehard: „Satiren, Burlesken und Capricci. Salvator Rosa und die Bamboccianti in Rom“, in: *Intellektuelle in der Frühen Neuzeit*, hg. von Jutta Held, München 2002, S. 149–169.

- MAIORINO 1995 Maiorino, Antonella/Minelli, Marcella/Monti, Anna L. (Hg.): *L'erbario dipinto di Ulisse Aldrovandi. Un capolavoro del Rinascimento*, Vernasca 1995.
- MALAFARINA 2009 Malafarina, Gianfranco (Hg.): *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, Modena 2009.
- MANGANI 2013 Mangani, Giorgio/Tongiorgi Tomasi, Lucia (Hg.): *Gherardo Cibo. Dilettante di botanica e pittore di ,paesi‘. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, Ancona 2013.
- MARCIARI 2000 Marciari, John (Hg.): *Girolamo Muziano and art in Rome, circa 1550–1600*, Univ. Diss. Yale, New Haven (Conn.) 2000.
- MARCIARI 2002 Marciari, John: „Girolamo Muziano and the dialogue of drawings in Cinquecento Rome“, in: *Master drawings* 40 (2002) 2, S. 113–134.
- MARCIARI 2009 Marciari, John: „Artistic practice in late Cinquecento Rome and Girolamo Muziano’s Accademia di San Luca“, in: *The Accademia seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*, hg. von Peter M. Lukehart, Washington (D. C.) u. a. 2009, S. 197–223.
- MARKIEWICZ 2008 Markiewicz, Henryk: „Ut pictura poesis‘. A history of the topos and the problem“, in: *Slova i obrazy – ikonичnoste teksta*, hg. von Tereza Dobrzynska und Raya Kuncheva, Sofia 2008, S. 29–61.
- MARKSCHIES 2011 Marksches, Christoph u. a. (Hg.): *Atlas der Weltbilder*, Berlin 2011.
- MARSCHKE 1998 Marschke, Stefanie: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998.
- MARTIN 1963 Martin, John R.: „The butcher’s shop of the Carracci“, in: *The art bulletin* 45 (1963), S. 263–266.
- MARX 2013 Marx, Barbara: „Sammeln und Schreiben. Zur Konstitution der ‚Galeria‘ von Giambattista Marino“, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos ‚Galeria‘*, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S. 45–79.
- MAUSER 2005 Mauser, Siegfried (Hg.): *Theorie der Gattungen (Handbuch der musikalischen Gattungen 15)*, Laaber 2005.
- MEHLTRETTER 2013 Mehlretter, Florian: „Das Ende der Renaissance-Episteme? Bemerkungen zu Giovan Battista Marinos Adonis-Epos“, in: *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche (Pluralisierung und Autorität 40)*, hg. von Andreas Höfele, Jan-Dirk Müller und Wulf Oesterreicher, Berlin u. a. 2013, S. 331–353.

- MEIER-STAUBACH 1995 Meier-Staubach, Christel: „Der Wandel der Enzyklopädie des Mittelalters vom ‚Weltbuch‘ zum Thesaurus sozial gebundenen Kulturwissens: am Beispiel der ‚artes mechanicae‘“, in: *Enzyklopädien der Frühen Neuzeit*, hg. von Franz M. Eybl u. a., Tübingen 1995, S. 19–42.
- MEIER-STAUBACH 2002 Meier-Staubach, Christel: *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, München 2002.
- MEIJER 1989 Meijer, Bert W.: „Sull’origine e mutamenti dei generi“, in: *La pittura in Italia*, hg. von Mina Gregori, 2 Bde., Mailand 1989, Bd. 2, S. 585–604.
- MEILMAN 1989 Meilman, Patricia: *Titian’s Saint Peter Martyr altarpiece and the development of altar painting in Renaissance Venice*, New York 1989.
- MEISS 1966 Meiss, Millard: *Sleep in Venice. Ancient myths and Renaissance proclivities*, Lancaster 1966.
- MEISS 1967 Meiss, Millard: „Sleep in Venice“, in: *Theorien und Probleme (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn 1964, Bd. 3)*, Berlin 1967, S. 271–279.
- MELION 2009 Melion, Walter S.: *The meditative art. Studies in the northern devotional print, 1550–1625*, Philadelphia (Penn.) 2009.
- MELION 2012 Melion, Walter S./Dekoninck, Ralph/Guiderdoni-Bruslé, Agnes (Hg.): *Ut pictura meditatio. The meditative image in northern art, 1500–1700*, Turnhout 2012.
- MENDELSON 1982 Mendelsohn, Leatrice: *Paragoni. Benedetto Varchi’s ‚Due Lezzioni‘ and Cinquecento art theory*, Ann Arbor (Mich.) 1982.
- MICHALSKY 2000 Michalsky, Tanja: „L’atelier des songes‘. Die Landschaften Pieter Bruegels d. Älteren als Räume subjektiver Erfahrung“, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von Klaus Krüger und Alessandro Nova, Mainz 2000, S. 123–137.
- MICHALSKY 2007 Michalsky, Tanja: „Medien der Beschreibung. Zum Verhältnis von Kartographie, Topographie und Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit“, in: *Text – Bild – Karte. Kartographien der Vormoderne*, hg. von Jürg Glauser und Christian Kiening, Freiburg i. Br. u. a. 2007, S. 319–349.
- MICHALSKY 2009 Michalsky, Tanja/Schmieder, Felicitas/Engel, Gisela (Hg.): *Aufsicht – Ansicht – Einsicht. Neue Perspektiven auf die Kartographie an der Schwelle zur Frühen Neuzeit*, Berlin 2009.

- MICHALSKY 2011 Michalsky, Tanja: *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, Paderborn/München 2011.
- MICHALSKY 2014 Michalsky, Tanja: „Das Wissen der Kunst. Ein Plädoyer für den visuellen Diskurs in Landschaftsmalerei und Kartographie“, in: *Die Entdeckung der Ferne. Natur und Wissenschaft in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, hg. von Ulrike Gehring, Paderborn 2014, S. 17–39.
- MICHEL 2007a Michel, Paul/Herren, Madeleine/Rüesch, Martin (Hg.): *Allgemeinwissen und Gesellschaft. Akten des Internationalen Kongresses über Wissenstransfer und Enzyklopädische Ordnungssysteme*, Aachen 2007.
- MICHEL 2007b Michel, Paul: „Verzweigungen, geschweifte Klammern, Dezimalstellen. Potenz und Grenzen des taxonomischen Ordnungssystems von Platon über Theodor Zwinger bis Melvil Dewey“, in: *Allgemeinwissen und Gesellschaft. Akten des Internationalen Kongresses über Wissenstransfer und Enzyklopädische Ordnungssysteme*, hg. von Paul Michel, Madeleine Herren und Martin Rüesch, Aachen 2007, S. 105–144.
- MINGES 1998 Minges, Klaus: *Das Sammlungswesen der Frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster 1998.
- MONSSEN 1983 Monssen, Leif H.: „The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo“, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 3 (1983), S. 11–106.
- MÜLLER 2001 Müller, Lothar/Dresdner, Albert (Hg.): *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, Dresden u. a. 2001.
- MÜLLER 2011a Müller, Jan-Dirk u. a.: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin 2011.
- MÜLLER 2011b Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich: „Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit“, in: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, hg. von Jan-Dirk Müller u. a., Berlin 2011, S. 1–32.
- MÜLLER HOFSTEDÉ 1994 Müller Hofstede, Ulrike: „Malerei zwischen Dichtung und Skulptur. L. B. Albertis Theorie der Bilderfindung in ‚Della Pittura‘“, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 18 (1994), S. 56–73.
- NEUMEISTER 1990 Neumeister, Sebastian: „Enzyklopädische Sichtbarkeit. Eine problemgeschichtliche Skizze“, in: *Welt der Information*, hg. von Hans-Albrecht Koch, Stuttgart 1990, S. 49–61.

- NICOLAS 1986 Nicolas, Antonio T. de: *Ignatius de Loyola. Powers of imagining*, Albany (N. Y.) 1986.
- NOË 1954 Noë, Helen: *Carel van Mander en Italië. Beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn ‚Leven der dees-tijtsche doorluchtighe italiaensche schilders‘*, Den Haag 1954.
- NOVA 1998 Nova, Alessandro: „Giorgione’s ‚Inferno with Aeneas and Anchises‘ for Taddeo Contarini“, in: *Dosso’s fate. Painting and court culture in Renaissance Italy*, hg. von Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow und Salvatore Settis, Los Angeles (Calif.) 1998, S. 41–62.
- NOVA 2000 Nova, Alessandro: „Beobachten und beobachtet werden. Die Metamorphose des Betrachters und des Betrachteten bei Correggio und Parmigianino“, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von Klaus Krüger und Alessandro Nova, Mainz 2000, S. 81–98.
- OBERTHALER 2007 Oberthaler, Elke: „Tizians Spätstil anhand von ‚Nymphe und Schäfer‘“, in: Kat. Ausst. *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Kunsthistorisches Museum Wien 2007–2008/Gallerie dell’Accademia Venedig 2008, Wien 2007, S. 110–121.
- OLMI 1992 Olmi, Giuseppe: *L’inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna 1992.
- OLSON 2002 Olson, Todd: *Poussin and France. Painting, humanism, and the politics of style*, New Haven (Conn.) 2002.
- OLSON 2011 Olson, Todd: „Caravaggio’s dispossession and defamation“, in: *Sacred Possessions. Collecting italian religious art 1500–1900 (Conference held at the American Academy, Rom 2007)*, hg. von Gail Feigenbaum, Sybille Ebert-Schifferer und Galina Tirnanić, Los Angeles (Calif.) 2011, S. 55–67.
- OTT 2013 Ott, Christine: „Pfeile ohne Ziel? Worte, Sachen und Bilder bei Giovan Battista Marino“, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos ‚Galeria‘*, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S. 107–133.
- OTTO 1992 Otto, Stephan: *Das Wissen des Ähnlichen. Michel Foucault und die Renaissance*, Frankfurt a. M. u. a. 1992.
- OY-MARRA 2011 Oy-Marra, Elisabeth/Remmert, Volker R. (Hg.): *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, Berlin 2011.

- OY-MARRA 2013 Oy-Marra, Elisabeth: „Immobilie riman per meraviglia‘. Stauen als idealtypische Betrachterreaktion in den Bildgedichten Giovan Battista Marinus zu Tizians hl. Sebastian“, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinus ‚Galeria‘*, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S. 251–271.
- PADOAN 1980 Padoan, Giorgio: „A casa di Tiziano, una sera d’agosto“, in: *Tiziano e Venezia (Tagungsband Venedig 1976)*, hg. von Neri Pozza, Vicenza 1980, S. 357–367.
- PANOFSKY 1960 Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 2. Aufl., Berlin 1960.
- PATZ 1986 Patz, Kristine: „Zum Begriff der ‚Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 269–287.
- PEDRETTI 2004 Pedretti, Carlo: *Le macchie di Leonardo*, Florenz u. a. 2004.
- PERLER 2011 Perler, Dominik: „Robert Fludd. Die Welt im Kopf“, in: *Atlas der Weltbilder*, hg. von Christoph Marksches, u. a., Berlin 2011, S. 220–229.
- PEVSNER 1986 Pevsner, Nikolaus: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986 (engl. Orig.-Ausgabe 1940).
- PFISTERER 1993 Pfisterer, Ulrich: „Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris ‚L’idea de’ pittori, scultori, et architetti‘“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 38 (1993), S. 237–268.
- PFISTERER 2003a Pfisterer, Ulrich: „Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert“, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München/Berlin 2003, S. 263–302.
- PFISTERER 2003b Pfisterer, Ulrich: „Weisen der Welterzeugung. Jacopo Zucchis römischer Götterhimmel als enzyklopädisches Gedächtnistheater“, in: *Sammlen, Ordnen, Veranschaulichen (Pluralisierung und Autorität 2)*, hg. von Frank Büttner, Markus Friedrich und Helmut Zedelmaier, Münster 2003, S. 325–359.
- PFISTERER 2008a Pfisterer, Ulrich: „Visuelle Topoi um 1600. Annibale Carracci zwischen voraussetzungsloser Innovation und Tradition“, in: *Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Wolfgang Dickhut, Stefan Manns und Norbert Winkler, Göttingen 2008, S. 165–190.

- PFISTERER 2008b Pfisterer, Ulrich: „L'Elemosina di san Rocco di Annibale Carracci e l'innovazione della historia cristiana“, in: *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, hg. von Michel Hochmann und Julian Kliemann, Paris 2008, S. 247–269.
- PFISTERER 2010 Pfisterer, Ulrich: „Kunstwissenschaftliche Gattungsforschung“, in: *Handbuch Gattungstheorie*, hg. von Rüdiger Zymner, Stuttgart u. a. 2010, S. 274–277.
- PFISTERER 2011a Pfisterer, Ulrich: „Die Erfindung des Nullpunktes. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650“, in: *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hg. von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich 2011, S. 7–85.
- PFISTERER 2011b Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, 2. Aufl., Stuttgart 2011.
- PFISTERER 2011c Pfisterer, Ulrich/Wimböck, Gabriele (Hg.): *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011.
- PFISTERER 2011d Pfisterer, Ulrich: „Picturas Schlaf und Erwachen. Vorstellungen und Bilder vom Neuanfang der Malerei im frühen 17. Jahrhundert“, in: *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hg. von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich 2011, S. 311–358.
- PFISTERER 2012a Pfisterer, Ulrich: „Akt und Ambiguität. 1552, 1559, 1640“, in: *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2012, S. 29–60.
- PFISTERER 2012b Pfisterer, Ulrich: „Bildbegehren und Texterotik. Ambivalente Lektüren weiblicher Aktdarstellungen in der Frühen Neuzeit“, in: *Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von Doris Guth und Elisabeth Priedl, Bielefeld 2012, S. 191–217.
- PFISTERER 2012c Pfisterer, Ulrich: „Das Werkzeug in der Sammlung – oder: Der König vor Cornelis Gijsbrechts' Staffelei“, in: *Werkzeuge und Instrumente*, hg. von Philippe Cordez und Matthias Krüger, Berlin 2012, S. 67–92.
- PFISTERER 2013 Pfisterer, Ulrich: „Die Entdeckung der Welt-Kunst in der Frühen Neuzeit. Bildphantasien und Bilderproduktion der Vier Erdteile“, in: *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche (Pluralisierung und Autorität 40)*, hg. von Andreas Höfele, Jan-Dirk Müller und Wulf Oesterreicher, Berlin u. a. 2013, S. 163–199.

- PINELLI 1994 Pinelli, Antonio: „Sopra la terra, il cielo. Geografia, storia e teologia: il programma iconografico della volta“, in: *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, hg. von Lucio Gambi und Antonio Pinelli, 3 Bde., Modena 1994, Bd. 1, S. 125–154.
- POCHAT 1973 Pochat, Götz: *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin u. a. 1973.
- POCHAT 2001 Pochat, Götz: „Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst“, in: *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, hg. von Paul von Naredi-Rainer und Lukas Madersbacher, Berlin 2001, S. 11–47.
- POHLE 2000 Pohle, Frank: „Universalwissenschaft“, in: *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. von Hans Holländer, Berlin 2000, S. 73–119.
- POMIAN 1994 Pomian, Krzysztof: „Sammlungen. Eine historische Typologie“, in: *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, hg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 107–126.
- POMMIER 1998 Pommier, Édouard: *Théories du portrait. De la renaissance aux lumières*, Paris 1998.
- POMMIER 2013 Pommier, Édouard: *La beauté et le paysage dans l'Italie de la Renaissance*, Paris 2013.
- PREIMESBERGER 1999b Preimesberger, Rudolf: „Vincenzo Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere – ‚imitare‘ statt ‚ritrarre‘ (1567)“, in: *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2)*, hg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 273–287.
- PREIMESBERGER 1999c Preimesberger, Rudolf: „Vincenzo Giustiniani: ‚Personen gut porträtieren können‘ (um 1618)“, in: *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2)*, hg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 316–320.
- PREIMESBERGER 2001 Preimesberger, Rudolf: „Paragone-Motive und theoretische Konzepte in Vincenzo Giustinianis ‚Discorso sopra la Scultura‘“, in: Kat.Ausst. *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, Palazzo Giustiniani Rom 2001/Altes Museum Berlin 2001, Mailand 2001, S. 50–56.
- PROCACCI 1955 Procacci, Ugo: „Una ‚vita‘ inedita del Muziano“, in: *Arte veneta* 8.1954 (1955), S. 242–264.

- PROSPERETTI 2007 Prosperetti, Leopoldine: „Crafting repose. Aesthetic and cultural aspects of the hermitage landscape by Jan Brueghel the Elder“, in: *Image and imagination of the religious self in late medieval and early modern Europe*, hg. von Reindert L. Falkenburg und Walter S. Melion, Turnhout 2007, S. 351–378.
- PROSPERETTI 2012 Prosperetti, Leopoldine: „Trees. An overlooked topic in Renaissance art“, in: *Di là dal fume e tra gli alberi. Il paesaggio del Rinascimento a Venezia. Nascita e fortuna di un genere artistico (XV–XVII secolo) (Atti della giornata di studi, Fondazione Giorgio Cini, Venedig 2010)*, hg. von Laura de Fuccia und Christophe Brouard, Ravenna 2012, S. 71–88.
- QUINT 1986 Quint, Arlene: *Cardinal Federico Borromeo as a patron and a critic of the arts and his Musaeum of 1625*, New York u. a. 1986.
- QUIVIGER 2003 Quiviger, François: „Honey from heaven. Aspects of the topos of the bees in Renaissance artistic literature“, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München/Berlin 2003, S. 317–321.
- RASPE 2004 Raspe, Martin: „Strijdt tegen onverstandt“. Das Urteil des Midas und die Virtus der Landschaftsmalerei bei Gillis van Coninxloo, Karel van Mander und Hendrick Goltzius“, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 54.2003 (2004), S. 140–171.
- RAUPP 1978 Raupp, Hans-Joachim: „Musik im Atelier. Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“, in: *Oud-Holland* 92 (1978), S. 106–129.
- RAUPP 1984 Raupp, Hans-Joachim: *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim u. a. 1984.
- RAVELLI 1987 Ravelli, Lanfranco: *Polidoro a San Silvestro al Quirinale*, Bergamo 1987.
- RHEIN 2008 Rhein, Gudrun: *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts mit einer kommentierten Neuübersetzung*, Köln u. a. 2008.
- RIBOULLAULT 2011a Ribouillault, Denis: „Labeur et rédemption. Paysage, jardins et agriculture sacrés à Rome, de la Renaissance à l'âge baroque“, in: *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité (Journées d'études à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris 2007)*, hg. von Denis Ribouillault und Michel Weemans, Florenz 2011, S. 233–282.

- RIBOUILLAULT 2011b Ribouillault, Denis/Weemans, Michel (Hg.): *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité (Journées d'études à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris 2007)*, Florenz 2011.
- RITTER 1971–2007 Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde., Basel u. a. 1971–2007.
- RITTER 1978 Ritter, Joachim: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, 2. Aufl., Münster 1978.
- ROCCASECCA 2009 Roccasecca, Pietro: „Teaching in the studio of the ‚Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma‘ (1594–1636)“, in: *The Accademia seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*, hg. von Peter M. Lukehart, Washington (D. C.) u. a. 2009, S. 123–159.
- ROQUE 2000 Roque, Georges (Hg.): *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Nîmes 2000.
- ROSEN 2001 Rosen, Valeska von: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten 2001.
- ROSEN 2003 Rosen, Valeska von: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München 2003.
- ROSEN 2009 Rosen, Valeska von: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009.
- ROSEN 2010 Rosen, Valeska von: „Res et signa“. Formen der Ambiguität in der Malerei des Cinquecento“, in: *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, hg. von Inigo Bocken und Tilman Borsche, München u. a. 2010, S. 243–274.
- ROSEN 2011 Rosen, Valeska von: „Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600“, in: *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hg. von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich 2011, S. 471–488.
- ROSEN 2012a Rosen, Valeska von: „Caravaggios Eromenos. Der Amor für Vincenzo Giustiniani“, in: *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance (Tagungsband Iphofen 2009)*, hg. von Jörn Steigerwald und Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, S. 333–361.
- ROSEN 2012b Rosen, Valeska von (Hg.): *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2012.

- ROSEN 2013 Rosen, Valeska von: „Caravaggio, Marino und ihre ‚wahren Regeln‘. Zum Dialog der Malerei und Literatur um 1600, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis ‚Galeria‘*, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S. 307–333.
- ROSKILL 1968 Roskill, Mark W. (Hg.): *Dolce’s, Aretino’s and Venetian art theory of the Cinquecento*, New York 1968.
- ROVETTA 2013 Rovetta, Alessandro: „Federico Borromeo e il ‚piccolo mondo‘ di Ulisse Aldrovandi“, in: *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, hg. von Franco Bernabei, Marta Nezzo und Giuliana Tomasella, Treviso 2013, S. 411–417.
- SALERNO 1960a Salerno, Luigi: „The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani I. Introduction“, in: *The Burlington magazine* 102 (1960), S. 21–27.
- SALERNO 1960b Salerno, Luigi: „The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani II. The Inventory, Part I“, in: *The Burlington magazine* 102 (1960), S. 93–104.
- SALERNO 1960c Salerno, Luigi: „The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani III. The Inventory, Part II“, in: *The Burlington magazine* 102 (1960), S. 135–148.
- SALERNO 1977–1980 Salerno, Luigi/Whitfield, Clovis/Enggass, Catherine (Hg.): *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma. Landscape painters of the seventeenth century in Rome*, 3 Bde., Rom 1977–1980.
- SALGARO 2012 Salgato, Silvino (Hg.): *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, Bologna 2012.
- SALLIOT 2009 Salliot, Natacha: „Les pouvoirs de l’image dans le discours apologétique. Les ‚Tableaux sacrez‘ de Louis Richeome“, in: *Pouvoirs de l’image aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, hg. von Marie Couton, Clermont-Ferrand 2009, S. 257–273.
- SALOMON 2011 Salomon, Xavier F.: „Cardinal Pietro Aldobrandini’s paesi. Carracci’s Aldobrandini lunettes and their context in Rome ca. 1600“, in: *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l’Europe de la première modernité (Journées d’études à l’Institut national d’histoire de l’art, Paris 2007)*, hg. von Denis Ribouillault und Michel Weemans, Florenz 2011, S. 113–131.
- SANDER 2002 Sander, Jochen: „Gott als Künstler, der Künstler als Heiliger Lukas. Künstlerische Selbstreflexion und Künstlerselbstbildnis im Kontext christlicher Ikonographie“, in: Kat.Ausst. *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Haus der Kunst München 2002, Wolfratshausen 2002, S. 71–81.
- SANDSTRÖM 1963 Sandström, Sven: *Levels of unreality. Studies in structure and construction in italian mural painting during the Renaissance*, Uppsala u. a. 1963.

- SAPIENZA 2013 Sapienza, Valentina: „Tenendo quegli in casa un buon numero di Fiamminghi, quali occupava in far copie dei quadri di buoni maestri“. Riflessioni sul problema della formazione artistica a Venezia alla fine del Cinquecento“, in: *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca. (Giornata di studio internazionale, Fondazione Ermitage Italia, Ferrara 2011)*, hg. von Carlo Corsato und Bernard Aikema, Treviso 2013, S. 22–37.
- SCHAMA 1996 Schama, Simon: *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*, München 1996.
- SCHIERBAUM 2009 Schierbaum, Martin (Hg.): *Enzyklopädistik 1550–1650. Typen und Transformationen von Wissensspeichern und Medialisierungen des Wissens (Pluralisierung und Autorität 18)*, Berlin u. a. 2009.
- SCHLOSSER 1985 Schlosser, Julius von: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde d. neueren Kunstgeschichte*, Wien 1985 (zuerst 1924).
- SCHNEIDER 2004 Schneider, Ulrich J./Zedelmaier, Helmut: „Wissensapparate. Die Enzyklopädistik der Frühen Neuzeit“, in: *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*, hg. von Richard van Dülmen und Sina Rauschenbach, Köln u. a. 2004, S. 349–363.
- SCHULZ 1976 Schulz, Juergen: „New maps and landscape drawings by Cristoforo Sorte“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 20 (1976) 1, S. 107–126.
- SCHULZ 1990 Schulz, Juergen: *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena 1990.
- SCHULZ-BUSCHHAUS 1985 Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literaturhistorischen Begriffs ‚Barock‘“, in: *Epochenschwellen und Epochenstruktur im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer, Frankfurt a. M. 1985, S. 213–233.
- SÉNÉCHAL 2010 Sénéchal, Philippe: Les genres de peinture dans les inventaires d'Italie centrale (1410–1650), in: *Les genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, hg. von Frédéric Elsig, Laurent Darbellay und Imola Kiss, Genf 2010, S. 65–79.
- SERRAI 1991 Serrai, Alfredo: *Storia della bibliografia. Le Enciclopedie rinascimentali*, 2 Bde., Rom 1991.
- SIEGEL 2011 Siegel, Steffen: „Im Wald des Wissens. Sichtbare Ordnungen der Enzyklopädie auf der Schwelle zwischen Kultur und Natur“, in: *Atlas der Weltbilder*, hg. von Christoph Markschies u. a., Berlin 2011, S. 280–293.

- SILVER 2006 Silver, Larry: *Peasant scenes and landscapes. The rise of pictorial genres in the Antwerp art market*, Philadelphia (Penn.) 2006.
- SORCE 2004 Sorce, Francesco: „Di ninfe, astrologi e pastori. Studi di iconologia sulle incisioni di Giulio Campagnola“, in: *Venezia Cinquecento* 13.2003 (2004) 26, S. 47–110.
- SPAGNOLO 2004 Spagnolo, Maddalena: „Vasari e le ‚difficoltà dell’arte‘“, in: *Percorsi Vasariani. Tra le arti e le lettere (Atti del convegno di studi, Arezzo 2003)*, hg. von Maddalena Spagnolo und Paolo Torriti, Montepulciano 2004, S. 89–108.
- SPETH-HOLTERHOFF 1957 Speth-Holterhoff, Simone: *Les peintres flamands de cabinets d’amateurs au XVIIe siècle*, Bruxelles 1957.
- SPEZZAFERRO 1971 Spezzaferro, Luigi: „La cultura del cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio“, in: *Storia dell’arte* 9/10 (1971), S. 57–92.
- SPEZZAFERRO 1998 Spezzaferro, Luigi: „Per il collezionismo dei Bamboccianti a Roma nel Seicento. Qualche appunto e qualche riflessione“, in: Kat. Ausst. *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l’immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, Brescia 1998, Mailand 1998, S. 83–88.
- STAMMEN 2004 Stammen, Theo (Hg.): *Wissensicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*, Berlin 2004.
- STECHOW 1976 Stechow, Wolfgang/Comer, Christopher: „The history of the Term Genre“, in: *Bulletin/Allen Memorial Art Museum* 33 (1976), S. 89–94.
- STEFANI 1999 Stefani, Chiara: „Poussin, Lorrain, Dughet e Salvator Rosa. Ricezione e fortuna del paesaggio classico tra Sette e Ottocento“, in: *Studi di storia dell’arte* 10 (1999), S. 201–230.
- STEIGERWALD 2012 Steigerwald, Jörn: „‚Amor cortigiano‘. Die Modellierung höfischer Liebe im rinascimentalen Epos“, in: *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance (Tagungsband Iphofen 2009)*, hg. von Jörn Steigerwald und Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, S. 169–213.
- STERNBERG-SCHMITZ 2005 Sternberg-Schmitz, Maike: *Studien zur römisch-bolognesischen Landschaftszeichnung Annibale Carracci*, Univ. Diss. Münster 2005.
- STIERLE 1979 Stierle, Karlheinz: *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld 1979.
- STILLERS 2006 Stillers, Rainer: „Bilder einer Ausstellung. Kunstwahrnehmung in Giovan Battista Marinis ‚Galeria‘“, in: *Künstler und Literat. Schrift- und Bildkultur in der europäischen Renaissance*, hg. von Bodo Guthmüller, Berndt Hamm und Andreas Tonnesmann, Wiesbaden 2006, S. 231–251.

- STILLERS 2013 Stillers, Rainer/Kruse, Christiane (Hg.): *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis ‚Galeria‘*, Wiesbaden 2013.
- STOICHIȚĂ 1994 Stoichiță, Victor I.: „Zur Stellung des sakralen Bildes in der neuzeitlichen Kunstsammlung. Die ‚Blumenkranzmadonna‘ in den ‚Cabinets d’Amateurs““, in: *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, hg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 417–436.
- STOICHIȚĂ 1995 Stoichiță, Victor I.: „Ars ultima. Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus“, in: *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, hg. von Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt, München 1995, S. 50–64.
- STOICHIȚĂ 1998 Stoichiță, Victor I. (Hg.): *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.
- STOICHIȚĂ 2002 Stoichiță, Victor I.: „Malerei und Skulptur im Bild. Das Nachdenken der Kunst über sich selbst“, in: Kat.Ausst. *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Haus der Kunst München 2002, Wolfratshausen 2002, S. 10–19.
- STOLZ 2005 Stolz, Peter: „Der literarische Gattungsbegriff. Aporien einer literaturwissenschaftlichen Diskussion. Versuch eines Forschungsberichtes zum Problem der ‚literarischen Gattungen““, in: *Theorie der Gattungen (Handbuch der musikalischen Gattungen 15)*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2005, S. 24–33.
- STONE 2014 Stone, David M.: „Caravaggio betrayals. The lost painter and the ‚great swindle““, in: *Caravaggio. Reflections and refractions*, hg. von Lorenzo Pericolo, Farnham u. a. 2014.
- STRINATI 2001 Strinati, Claudio: „Caravaggio als Sieger“, in: Kat.Ausst. *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, Palazzo Giustiniani Rom/Altes Museum Berlin 2001, Mailand 2001, S. 46–56.
- STRUNCK 2001 Strunck, Christina: „Vincenzo Giustinianis ‚humor peccante‘. Die innovative Antikenpräsentation in den beiden Galerien des Palazzo Giustiniani zu Rom, ca. 1630–1830“, in: Kat.Ausst. *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, Palazzo Giustiniani Rom/Altes Museum Berlin 2001, Mailand 2001, S. 105–114.
- STRUNCK 2003 Strunck, Christina: „Identità vere e finte nel programma decorativo del palazzo di Bassano. Albani, Domenichino, Tempesta, Castello e Guidotti dipingono per Vincenzo Giustiniani“, in: *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano*, hg. von Agostino Bureca, Rom 2003, S. 147–194.

- SUTHOR 2004 Suthor, Nicola: *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004.
- TAGLIAFERRI 1994 Tagliaferri, Maria C./Tommasini, Stefano/Tugnoli Pattaro, Sandra: „Ulisse Aldrovandi als Sammler. Das Sammeln als Gelehrsamkeit oder als Methode wissenschaftlichen Forschens?“, in: *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, hg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 265–281.
- THIEM 1977 Thiem, Christel: *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, München 1977.
- THIMANN 2011 Thimann, Michael: „Jerusalem In Rom. Ludovico Carracci und das Historienbild um 1600“, in: *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hg. von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich 2011, S. 425–446.
- TOSINI 1996 Tosini, Patrizia: „Girolamo Muziano e il paesaggio tra Roma, Venezia e Fiandre nella seconda metà del Cinquecento“, in: *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda. Il terreno di elaborazione dei generi*, hg. von Silvia Danesi Squarzina, Rom 1996, S. 201–211.
- TOSINI 2001 Tosini, Patrizia: „Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d’Este a Tivoli. Con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de’ Vecchi ed altri“, in: *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte* 3 (2001), S. 189–231.
- TOSINI 2008 Tosini, Patrizia: *Girolamo Muziano, 1532–1592. Dalla maniera alla natura*, Rom 2008.
- TOSINI 2012 Tosini, Patrizia: „Girolamo Muziano e Gregorio XIII. Un rapporto privilegiato“, in: *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572–1585)*, hg. von Claudia Cieri Via, Ingrid D. Rowland und Marco Ruffini, Pisa u. a. 2012, S. 277–297.
- TUGNOLI 1981 Tugnoli Pattaro, Sandra: *Metodo e sistema della scienza nel pensiero di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1981.
- TURNER 1974 Turner, Almon Richard: *The vision of landscape in Renaissance Italy*, Princeton (N. J.) 1974.
- UEDING 1992–2015 Ueding, Gert/Jens, Walter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 Bde., Darmstadt 1992–2015.
- VECCHI 2002 Vecchi, Pier Luigi de/Vergani, Graziano A. (Hg.): *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, Mailand 2002.

- VECCHIO 2004 Vecchio, Stefania: „Dal ‚Musaeum‘ alla ‚Pinacotheca‘. Gli inventari seicenteschi dell’Ambrosiana“, in: *Studia borromaica* 18 (2004), S. 241–253.
- VECCHIO 2009 Vecchio, Stefania: *Inventari seicenteschi della Pinacoteca Ambrosiana*, Bari 2009.
- VENTURA 2009 Ventura, Iolanda: „Zur enzyklopädischen Literatur im italienischen Cinquecento“, in: *Enzyklopädistik 1550–1650 (Pluralisierung und Autorität 18)*, hg. von Martin Schierbaum, Berlin u. a. 2009, S. 79–101.
- VOS 1966 Vos, Maerten de/Sadeler, Johann/Sadeler, Raphael: *Imagines boni et mali. Incisioni di Giovanni, Raffaele e Giusto Sadeler (secc. XVI–XVII) su invenzioni di Martino de Vos*, Bergamo 1966 (Faks.-Neudruck).
- WARNKE 1992 Warnke, Martin: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992.
- WARNKE 1997 Warnke, Martin (Hg.): *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Köln 1997.
- WAŹBIŃSKI 1994 Waźbiński, Zygmunt: *Il Cardinale Francesco Maria Del Monte. 1549–1626*, 2 Bde., Florenz 1994.
- WETTENGL 2002 Wettengl, Kurt: „Kunst über Kunst. Die gemalte Kunstkammer“, in: Kat.Ausst. *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Haus der Kunst München 2002, Wolfratshausen 2002, S. 127–141.
- WHITFIELD 2001 Whitfield, Clovis: „Portraiture. From the ‚simple portrait‘ to the ‚ressemblance parlante‘“, in: Kat.Ausst. *The genius of Rome, 1592–1623*, Royal Academy of Arts London 2001/Palazzo Venezia Rom 2001, Rom 2001, S. 140–171.
- WIMBÖCK 2007 Wimböck, Gabriele/Leonhard, Karin/Friedrich, Markus (Hg.): *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit (Pluralisierung und Autorität 9)*, Münster 2007.
- WINNER 1992 Winner, Matthias (Hg.): *Der Künstler über sich in seinem Werk (Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989)*, Weinheim 1992.
- WITTE 2004 Witte, Arnold A.: *The artful hermit. Cardinal Odoardo Farnese’s religious patronage and the spiritual meaning of landscape around 1600*, Amsterdam 2004.

- WITTE 2011 Witte, Arnold A.: „The power of repetition. Christian doctrine and the visual exegesis of nature in sixteenth- and seventeenth-century painting“, in: *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité (Journées d'études à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris 2007)*, hg. von Denis Ribouillault und Michel Weemans, Florenz 2011, S. 93–112.
- WOOD 1993 Wood, Christopher S.: *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*, London 1993.
- WOODS-MARSDEN 1998 Woods-Marsden, Joanna: *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven (Conn.) u. a. 1998.
- YATES 1990 Yates, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 1990.
- ZENCK 2008 Zenck, Martin: „Theater, Masken, Labyrinth und Tableaus als Wissensform im Barock“, in: *Wissensformen (Sechster Internationaler Barocksommerkurs Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln 2005)*, hg. von Zoe Arnold und Philipp Tscholl, Zürich 2008, S. 72–83.
- ZERI 1957 Zeri, Federico: *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione [Pulzone] da Gaeta*, Turin 1957.
- ZIMMERMANN 1995 Zimmermann, T. C. Price: *Paolo Giovio. The historian and the crisis of sixteenth-century Italy*, Princeton (N. J.) u. a. 1995.
- ZITTEL 2009 Zittel, Claus: *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft*, Berlin 2009.
- ZOLLIKOFER 2008 Zollikofer, Kaspar: „Ästhetisierung der Wissenskultur. Die ‚Galleria delle Carte geografiche‘ im Vatikan“, in: *Wissensformen (Sechster Internationaler Barocksommerkurs Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln 2005)*, hg. von Zoe Arnold und Philipp Tscholl, Zürich 2008, S. 120–129.
- ZUCCARI 1984 Zuccari, Alessandro: *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Turin 1984.
- ZYMNER 2010 Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart u. a. 2010.

Personenregister

Die fett gedruckten Seitenzahlen verweisen auf die Quellentexte in Appendix A und B.

- Accademia della Crusca 408, 460,
595
- Aertsen, Pieter 44, 425f.
- Agucchi, Giovanni Battista 375,
404f., 416, 433, 450, **588**
- Albani, Francesco 356, 444, 674
- Aelbert van Ouwater 486
- Alberti, Leandro 218f.
- Alberti, Leon Battista 39, 102, 104,
122, 147, 249, 331, 382–384,
388, 420f., 428, 434
- Alberti, Pietro Francesco 345
- Aldrovandi, Ulisse 258, 301–304,
307, 601
- Alessandro del Monte 85, 87, 666
- Alfonso I. d'Este 166, 492
- Alsted, Johann Heinrich 311f., 389,
419f., **605**
- Altemps, Marco Sittico 262, 557
- Ameyden, Dirck van 229, 327–333,
336f.
- Andrea del Sarto 85, 96, 649, 653,
656, 669, 676
- Andreas, hl. 279
- Anthonie van Os 96, 672–675
- Antonello da Messina 60, 487
- Apelles 144, 149, 401, 519, 527,
538, 583, 588
- Apian, Peter 204
- Aretino, Pietro 185f., 194, 223, 387,
531, 572, 652, 656
- Ariosto, Lodovico 167
- Aristoteles 256, 270, 309, 388–392,
404–407, 422, 429, 437, 455,
588, 593
- Armenini, Giovanni Battista 104,
504
- Augustinus von Hippo 89, 288, 580
- Baglione, Giovanni 3, 86, 194, 367,
433
- Baldassare da Siena 87f., 304, 601,
666f., 670
- Baldinucci, Filippo 433f., 445, 451,
460–465, 471, **614**
- Bardon, Dandré 434
- Barnazano 402, 583
- Barocci, Federico 361, 642, 647, 661
- Basilius von Caesarea, gen. Basilius
der Große 276
- Bassano d. J., Francesco 402, 584,
665
- Bassano, Jacopo 44, 82, 94, 96, 192,
304, 402, 404, 584, 588, 601, 632,
649, 654, 677, 679
- Baxandall, Michael 28, 224f., 232,
275, 298–300
- Beham, Barthel 164f., 171
- Beham, Sebald 164f., 171

- Bellarmino, Roberto 251, 276
- Bellini, Giovanni (Giambellino) 59,
74, 175, 240, 243, 487, 501, 652
- Bellori, Giovanni Pietro 331, 375,
405, 416, 433–434, 450f.
- Bembo, Pietro 157, 169, 486
- Bianchi, Andrea, gen. il Vespino 63,
67, 651, 659–661
- Bimbi, Bartolomeo 304
- Biondo, Flavio 218
- Bizoni, Bernardo 226–233, 334, **550**
- Boccaccio, Giovanni 169
- Boëthius, Anicius Manlius
Severinus 389
- Boltraffio, Giovanni Antonio 655
- Bombasi, Gabriele 364
- Bonzi, Pietro Paolo, gen. Gobbo dei
Carracci 350, 358, 672
- Bordone, Paris 402, 583
- Borghese, Paolo Guidotti 337
- Borghini, Raffaele 145, **524**
- Borromeo, Carlo 261
- Borromeo, Federico 22, 26, 33,
49–53, 56–92, 99–101, 107f.,
129, 148, 234, 238, 241–278,
282, 288, 305, 325, 342–344,
373, 397f., 405, 426, 444, 446,
491, 557, 561, 649, 651–653, 663
- Boschini, Marco 184
- Bottari, Giovanni Gaetano 334
- Bril, Mathijs 199, 210, 633
- Bril, Paul 20, 66, 68f., 71, 84, 90,
109–132, 135, 137–139, 143,
199, 210, 233, 242, 247, 277f.,
349, 352f., 358, 425, 495, 512,
602, 633, 641, 646, 650, 656–
658, 665
- Bronzino (Agnolo di Cosimo di
Mariano) 661, 671
- Brueghel d. Ä., Jan 21, 49–54,
64–75, 82f., 91f., 99, 126, 137,
235, 238, 241–252, 257–260,
267–272, 286, 304f., 344, 349,
352f., 418, 425f., 431, 435, 495–
500, 633, 641, 649–651, 657–
659, 665, 668
- Brueghel d. Ä., Pieter 44, 86, 213,
403, 584f., 588, 665
- Brueghel d. J., Jan 42–43, 50–51
- Calli, Antonio 151, **529**
- Callot, Jacques 446
- Campagnola, Domenico 59, 163f.,
273, 486, 543
- Campagnola, Giulio 153, 156–164,
170, 172f., 176, 185
- Caravaggio, Michelangelo Merisi da
1–4, 14f., 33, 56, 58, 64f., 73,
77–82, 85f., 89–91, 95f., 115,
119, 225, 283, 293, 324, 331, 334,
342–344, 356, 358f., 363f., 376,
386, 404, 419, 425, 427, 430–
433, 438–442, 447–450, 480f.,
485, 500, 588, 604, 640–642,
645–647, 651, 659, 665, 667
- Carducho, Vicente 441
- Cariani, Giovanni 166
- Carracci, Agostino 435, 604

- Carracci, Annibale 96, 98, 115, 293,
 331, 348f., 351f., 364, 432–436,
 442, 447, 480, 602, 630, 632, 642,
 655, 661, 670f.
 Carracci, Lodovico 435, 604, 670
 Carracci (Lodovico, Agostino,
 Annibale) 27, 77, 91, 93, 137,
 349, 352, 419, 433, 437, 465f.,
 512, 604, 624, 640, 649, 676
 Castello, Giovan Battista 412, 597f.
 Castiglione, Baldassare 142, 220–
 222, 284, **519, 545**
 Cavalcanti, Guido 175
 Cavaliere d'Arpino *siehe* Cesari,
 Giuseppe
 Celio, Gaspare 283
 Cesari, Giuseppe, gen. il Cavaliere
 d'Arpino 137, 361, 419, 512,
 604, 642, 647
 Chardin, Jean Siméon 637
 Ciampelli, Agostino 283
 Cibo, Gherardo 347
 Cicero 384
 Cigoli, Ludovico 604, 678
 Circignani, Niccolò, gen. il
 Pomarancio 283f.
 Civetta *siehe* Herri met de Bles
 Clemens VIII., Papst (Ippolito
 Aldobrandini) 282
 Clovio, Giulio 649, 664
 Colonna, Francesco 158, 169, 382
 Comodi, Andrea 283
 Contarelli, Matteo 249
 Contarino, Taddeo 487
 Coques, Gonzales 121
 Cornaro, Alvise 148, 249
 Cornelis Cornelisz van Haarlem 411
 Cornelis de Baellieur 44
 Cornelis van Poelenburgh 88, 666
 Correggio, Antonio da (Antonio
 Allegri) 192, 649, 661, 664
 Cort, Cornelis 247f., 273, 367
 Cospi, Ferdinando 306
 Cozens, Alexander 478
 Crespi, Giovanni Battista, gen. il
 Cerano 655
 Cresti, Domenico, gen.
 Passignano 678
 D'Alembert *siehe* Jean Baptiste le
 Rond d'Alembert
 Danti, Egnazio 199–211, 218f., 222,
 233
 Danti, Vincenzo 368, 389–392,
 406f., 414, 429, 461, **573**
 Decio, Augusto 650
 Demetrius 404, 588
 Descartes, René 181
 Diderot, Denis 467, 469–472, 485,
626, 637
 Dionysos 404, 437, 588
 Dirck van Ameyden *siehe* Ameyden
 Dirck van Baburen 363, 642
Discorso sopra la pittura 1, 4, 9, 23,
 26f., 50, 67f., 72f., 76, 80, 83, 94,
 99, 105, 125, 137f., 227, 281,
 322–378, 396, 414, 421, 423f.,
 432, 479, 483, 485, **639, 645**
 Dolce, Lodovico 179, 387, 390, 392,
 406f., 414, 421, 434, **572**
 Domenichino (Domenico
 Zampieri) 356, 433, 602

- Donducci, Giovanni Andrea, gen. il Mastelletta 93, 668, 670–672
 Doni, Anton Francesco 145, 188f., **523, 532**
 Dossi, Battista 168, 351f., 583, 670, 677
 Dossi, Dosso 27, 166f., 381–385, 402, 570, 670
 Droochsloot, Joost Cornelisz 121
 Dughet, Gaspard 633
 Dupérac, Étienne 213, 286
 Dürer, Albrecht 35, 43, 124, 320, 403, 584
 Elsheimer, Adam 419, 427, 604, 665
 Erasmus von Rotterdam 277
 Errard, Charles 451
 Estienne, Robert 320, 472
 Farnese, Alessandro 190
 Félibien, André 5, 52, 371f., 420, 427, 434, 443, 451–472, 482, 485, **606, 609**
 Ferrari, Gaudenzio 402, 583
 Fiammeri, Giovanni Battista 283
 Ficino, Marsilio 275
 Fludd, Robert 312
 Forbera, Antonio 484f.
 Foucault, Michel 197, 295–297, 439
 Francesco Francia (Francesco Raibolini) 669
 Francesco Maria del Monte 3, 56–58, 79, 82–85, 88, 101, 130, 234, 247, 665
 Francisco de Holanda 135, 385f., 432, **510, 571**
 Francken d. J., Frans 33–37, 40f., 43–45, 49, 54, 134
 Francken d. J., Hieronymus 44
 Fresnoy, Charles-Alphonse du 453
 Friedländer, Max J. 127
 Furetière, Antoine 463, 465, 468, 471f., **615**
 Gerard de Lairese 434
 Gerrit van Honthorst 363, 642
 Gessner, Conrad 303, 305
 Geßner, Salomon 474, 478
 Gijsbrechts, Cornelius 484
 Gilio, Giovanni Andrea 190f., **536**
 Gillis van Coninxloo 38f.
 Giorgio da Siena 304, 600
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 59, 157–159, 164, 166f., 319, 402, 487f., 583, 632, 649, 654
 Giovan Francesco Bezzi, gen. Nosadella 677
 Giovanni Antonio da Varese 210
 Giovanni Antonio de' Sacchis, gen. Pordenone 677
 Giovanni da Udine 304, 584, 600
 Giovanni de' Rinaldi 150f., **528**
 Giovio, Paolo 60f., 188f., 381f., 384f., **490, 533, 534, 570**
 Giustiniani, Andrea 669f.
 Giustiniani, Benedetto 57f., 77, 79, 82, 85, 88f., 90–95, 129, 168, 323, 369, 667, 669
 Giustiniani, Michele 331, 334
 Giustiniani, Vincenzo *passim*, **639, 644, 667, 671, 675**
 Giustiniani-Banca, Andrea 95
 Gobbo dei Carracci *siehe* Bonzi, Pietro Paolo

- Gombrich, Ernst H. 9, 25, 59, 100, 127, 383
- Gondi, Pietro, Kardinal 555f.
- Gossaert, Jan 43
- Gregor XIII., Papst (Ugo Boncompagni) 129, 198, 200–202, 209f., 243
- Greuter, Matthaeus 262, 277
- Greuze, Jean-Baptiste 637
- Grimani, Domenico, Kardinal 486
- Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 433
- Hackert, Philipp 475
- Hendrick ter Brugghen 363, 642
- Hendrick van Balen 53, 73, 252, 344, 426, 500, 650
- Herman van Swanevelt 353, 673
- Herri met de Bles, gen. il Civetta 126, 349, 352f., 403, 584, 602, 640f., 646
- Hoefnagel, Georg (Joris) 84, 258, 342
- Hoefnagel, Jacob 258
- Hogenbert, Franz 84
- Holanda *siehe* Francisco de Holanda
- Holste, Lukas 200
- Horaz 184
- Hubert van Eyck 43
- Ignatius von Loyola 274–276, 278
- Imperato, Ferrante 306
- Innocenzo da Imola (Innocenzo Francucci) 677
- Ippolito II. d'Este 210
- Isaac van Jouderville 120
- Jacopo da Pontormo (Jacopo Carucci) 144, 522
- Jan van Eyck 486f.
- Jan van Kessel 258, 305
- Jean Baptiste le Rond d'Alembert 467, 469, 471f., 485, 626
- Joachim von Sandrart 324, 445, 673
- Johannes Cornelisz van Swieten 120
- Jordaens III., Hans 44
- Jusepe de Ribera 363, 642
- Karel van Mander 38f., 247, 251, 300, 319, 417
- Kobell, Ferdinand 475
- Landi, Agostino 188, 532
- Lanfranco, Giovanni 674
- Lanino, Bernardino 664
- Le Brun, Charles 434
- Lemaire, Jean 673
- Leonardo da Vinci 63, 67, 74, 85, 101, 139–142, 226, 383, 500f., 514, 650–653, 655, 659f.
- Ligozzi, Jacopo 302
- Ligustri, Tarquinio 282
- Lomazzo, Giovanni Paolo 26, 66, 100–105, 107, 124, 149f., 182, 293, 326, 356, 358, 362, 366–368, 377f., 386, 393, 398–404, 414–417, 420–423, 502, 525, 526, 582
- Lorrain, Claude 96, 442f., 445, 462, 475, 616, 633, 673
- Loutherbourg d. J., Philip Jacob 637
- Lotto, Lorenzo 402, 583
- Lovino, Aurelio 182, 349, 402, 584
- Lucas van Leyden 35, 43, 403, 584
- Ludius (bzw. Studius) 255, 350, 383, 537

- Luini, Bernardino 73, 501, 649–651, 654, 660, 663–665
- Lull, Ramon 274
- Maerten de Vos 248
- Maffei, Raffaello 218
- Malvasia, Carlo Cesare 331, 433f., 444, 451
- Mancini, Giulio 84, 105–108, 116, 137–139, 239, 293, 304, 312–314, 325, 332, 390, 414–423, 432, 468, 484, **506, 512, 598**
- Manciola, gen. Mozzo d'Anversa 673
- Mander, Karel van *siehe* Karel van Mander
- Maratta, Carlo 433
- Marcello, Girolamo 157, 487
- Marchesini, Girolamo 74, 501, 650, 652, 664
- Marco da Faenza 210
- Marino, Giovan Battista 49, 84, 409–413, 415, 429, **596**
- Massimo, Camillo I. 331
- Massimo, Camillo II. 95, 331, 445
- Massys, Quentin 34, 43
- Mastelletta *siehe* Donducci, Giovanni Andrea
- Mattei, Asdrubale 106
- Mattei, Ciriaco 106
- Matteo da Siena (Matteo di Giovanni) 210, 283
- Memling, Hans 486f.
- Meynier, Johann Heinrich 476–478
- Michelangelo Buonarroti 43, 66, 74, 85, 135, 146, 149, 339, 385, 421, 452, 560, 650, 652
- Michiel, Marcantonio 59f., 157, 319f., **486**
- Mirabelli, Domenico Nani 389
- Monte, Francesco Maria del *siehe* Francesco Maria del Monte
- Morazzone (Pier Francesco Mazzucchelli) 655
- Muziano, Girolamo 27, 65, 74, 81f., 129, 188, 192–194, 198, 209–213, 244, 247f., 273f., 367, 402, 500f., **543, 583, 633, 651, 655, 661**
- Napoletano, Filippo 304
- Nardi, Jacopo 185
- Nazianzenus, Hl. Gregorius 269, 565
- Nebbia, Cesare 199, 209
- Neef, Johann Peter 628
- Norgate, Edward 139, 194, 427, **544**
- Nuzzi, Mario 118
- Orsucci, Francesco 337
- Orsucci, Nicolò 335–338, 639, 644
- Ortelius, Abraham 199, 201
- Ovid 34, 38
- Paleotti, Gabriele 392–394, 396–400, 403, 433, 482, **577**
- Panini, Giovanni Paolo 446
- Paracelsus 296
- Parkinson, John 277
- Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola) 74, 179, 652, 655, 661
- Pascoli, Lione 433
- Pasqualino, Antonio 487
- Passeri, Giovanni Battista 433f., 443, 445, 451

- Passignano *siehe* Cresti, Domenico
 Patinir, Joachim 320, 487
 Pauson 404, 437f., 588
 Peiraikos 253, 350, 404, 442, 538,
 588
 Pelliccione, Francesco, gen. il Basso
 Milanese 585
 Pencz, Georg 584
 Penni, Gianfrancesco, gen. il
 Fattore 509
 Perino del Vaga 584, 655
 Perugino, Pietro 652, 677f.
 Peruzzi, Baldassare 189, 670
 Petrarca, Francesco 150, 175, 374f.,
 528, 653
 Pezzi, Lorenzo 279
 Philipp II, König 157
 Piero di Cosimo 584
 Pieter de Bloot 425
 Pieter van Laer, gen. Bamboccio 433,
 673
 Pino, Paolo 128, 136f., 160, 432, **511**
 Platon 179, 287, 406f., 590, 593
 Plinius d. Ä. 2, 144, 149, 190, 253f.,
 257f., 270, 342, 350, 381, 383,
 386, 404, 412, 439, 442, 519, 588
 Plinius d. J. 189
 Polidoro da Caravaggio 87, 253,
 356, 358f., 376, 641, 646, 665
 Polygnot 404, 437, 588
 Pomarancio *siehe* Circignani, Niccolò
 u. Roncalli, Cristoforo
 Pontano, Giovanni 169
 Pontormo *siehe* Jacopo da Pontormo
 Pordenone *siehe* Giovanni Antonio
 de' Sacchis
 Poussin, Nicolas 96, 433f., 442, 445,
 452, 454, 468, 475, 484, 626, 631,
 633, 674
 Preißler, Johann Daniel 476
 Prestinari, Marc'Antonio 652
 Priscianese, Francesco 185–187,
 189, **530**
 Ptolemäus, Claudius 204
 Pulzone, Scipione (Scipione
 Gaitano) 655
 Quatremère de Quincy, Antoine
 Chrysostôme 469–472, **637**
 Raffael (Raffaello Santi) 43f., 66, 85,
 146, 157f., 339, 349, 352f., 402,
 404, 434, 438, 452, 454, 465, 509,
 583, 588, 599, 640, 646, 649–
 652, 664, 671, 676, 678
 Raimondi, Marcantonio 158
 Ram, Juan 488
 Ramus, Petrus 308
 Reni, Guido 331, 349, 352, 364,
 432f., 444, 640, 642, 646f., 673f.
 Richeôme, Louis 277f., 280–285,
 288f., **569**
 Roger de Piles 6, 148, 353, 434, 453,
 456, **459**, 460, 464–468, 471f.,
 474, **610**, **618**
 Romanino, Girolamo 402, 584
 Romano, Giulio 509, 652, 665
 Roncalli, Cristoforo, gen. il
 Pomarancio 226f., 361, 419, 604,
 642, 647
 Rosa, Salvator 443–445, 659
 Rosso Fiorentino (Giovan Battista di
 Jacopo) 584
 Rota, Martino 272f.

- Rottenhammer, Hans 69, 72, 99,
272, 650f., 658
- Rubens, Peter Paul 44, 51, 53f.,
362f., 426, 459f., 465, 468, 610,
631, 633, 642, 647
- Sacchi, Andrea 433, 444
- Sadeler, Jan 82, 242, 248, 278
- Sadeler, Justus 242
- Sadeler, Raphael 82, 242, 248, 278
- Salini, Tommaso 86, 666
- Salvestrini, Bartolomeo 132f., 134
- Salviati, Francesco 667f.
- Sandrar *siehe* Joachim von Sandrar
- Sannazaro, Jacopo 150, 159f., 528
- Sansovino, Jacopo 185
- Santi di Tito 669
- Savery, Roelandt 214
- Savigny, Christophe de 309f.
- Savoldo, Girolamo 136, 511
- Sebastiano del Piombo 82, 487, 651,
661
- Seneca, Lucius Annaeus 276
- Serlio, Sebastiano 401
- Sfondrati, Paolo Emilio 277f.
- Sixtus V., Papst (Felice Peretti di
Montalto) 129, 501
- Snyders, Frans 51, 426
- Solis, Virgil 346
- Sorte, Cristoforo 101, 191–193,
213, 218, 224–226, 403, **539, 546**
- Speroni, Sperone 181
- Spierincks, Karel Philips 352f.
- Stoskopff, Sebastian 446
- Sustris, Lambert 273, 543
- Taegio, Bartolomeo 148, 288, **525**
- Tassi, Agostino 96, 345, 419, 604,
674
- Tasso, Bernardo 529
- Tasso, Torquato 84, 175
- Tempesta, Antonio 90, 96, 199, 210,
283, 345, 356, 358, 376, 641, 646,
665, 675
- Teniers d. J., David 626, 637
- Testa, Pietro 337
- Testelin, Henri 434, 453
- Tibaldi, Pellegrino 655, 664
- Ticozzi, Stefano 334
- Tintoretto (Jacopo Robusti) 188,
532
- Tizian (Tiziano Vecellio) 18, 38, 44,
59f., 65–69, 73, 82, 85, 96, 101,
136, 146, 149f., 164, 171, 180–
188, 190, 194, 208, 223, 272f.,
320, 348f., 352–354, 401f., 431,
454, 465f., 468, 487f., 492–494,
511, 527, 531, 582–584, 586f.,
602, 621, 624, 630, 633, 640, 646,
649–652, 676
- Tomeo, Niccolò Leonico 486
- Uguccione del Monte 666
- Varchi, Benedetto 142f., 144f., 178,
519f., 522
- Vasari, Giorgio 143–146, 167, 174,
182–184, 373, 382, 387f., 404,
421, 432–434, **520**
- Vendramin, Gabriele 488
- Veneziano, Agostino 164f., 171, 173
- Veneziano, Jacometto 487
- Vernet, Claude Joseph 637
- Veronese, Paolo (Paolo Cagliari) 93,
189, 454, 668

- Vespino *siehe* Bianchi, Andrea
Vicentino, Francesco 583
Vignon, Claude 94
Viola, Giovanni Battista 96, 352,
672, 676, 679
Vitali, Bartolomeo 191, 225
Vitalis, hl. 279, 282
Viti, Timoteo 509
Vitruv 101f., 104, 147, 189, 229,
249, 271, 384, 399, 401, 432,
458f., 609
Vlerick, Pieter 210
Vouet, Simon 443
Willem van Nieulandt 84, 665
Worm, Ole 306
Wouwerman, Philips 637
Zeuxis 2, 137, 253, 344, 367f., 411f.,
439, 536, 588
Zingg, Adrian 475
Zuccari, Federico 65f., 83, 116, 125,
339f., 359, 365, 390, 393, 405–
408, 414, 450f., 491f., **589**, 643,
648, 655
Zuccari, Taddeo 339f.
Zwinger, Theodor 389

Bildnachweis

Abb. 1, 105, 108: Kat.Ausst. Rom 2001, S. 275, Kat.-Nr. D1; S. 263, Kat.-Nr. C3.; S. 357, Kat.-Nr. E8. **Abb. 2, 12, 53:** Kat.Slg. Rom 2008a, S. 190, Kat.-Nr. 9; S. 358, Kat.-Nr. 13; S. 117, Kat.-Nr. 14. **Abb. 3, 8, 11:** Wettengl 2002, S. 384, Kat.-Nr. 167; S. 382, Kat.-Nr. 165; S. 134, Abb. 9. **Abb. 4:** Gorman 2007, S. 85, Abb. 13. **Abb. 5:** Raspe 2004, S. 142, Abb. 1. **Abb. 6:** Kat.Aukt. Paris 2009, S. 8, Kat.-Nr. 10. **Abb. 7:** Speth-Holterhoff 1957, S. [121], Abb. 43. **Abb. 9, 10:** Härting 1983, Abb. 8; Abb. 32. **Abb. 13:** Cappelletti 2006b, S. 12, Abb. 1. **Abb. 14:** Härting 1994, S. 1945, Abb. 6. **Abb. 15, 21, 22, 26:** Ertz 2008–2010, Bd. 3, S. 1119, Kat.-Nr. 533; S. [985], Kat.-Nr. 464; S. [979], Kat.-Nr. 461; Bd. 2, S. 521, Kat.-Nr. 236. **Abb. 16, 17:** Härting 1989, S. 17, Abb. 9; S. [330], Abb. Ft. 62. **Abb. 18:** Jones 1993, Abb. 40. **Abb. 19, 20, 23, 25, 75:** Kat.Slg. Mailand 2005–2010, Bd. 2, S. 92, Kat.-Nr. 197; S. 106, Kat.-Nr. 206; S. 87, Kat.-Nr. 194; S. 88, Kat.-Nr. 195; S. 79, Kat.-Nr. 192d. **Abb. 24:** Kat.Slg. München 1994, S. 117, Kat.-Nr. Pars I,10 (H 17–64). **Abb. 27:** Whitfield 2001, S. 148, Kat.-Nr. 48. **Abb. 28:** Kat.Ausst. Bologna 2006, S. 265, Kat.-Nr. V.15. **Abb. 29, 35, 102, 103:** Kat.Ausst. Berlin 2007, S. 171, Kat.-Nr. 49; S. 77, Kat.-Nr. 10; S. 121, Kat.-Nr. 28; S. 153, Kat.-Nr. 41. **Abb. 30, 31, 34:** Klei- nert 2006, S. 239, Kat.-Nr. 29; S. 327, Kat.-Nr. 73; S. 221, Kat.-Nr. 20. **Abb. 32, 33:** Raupp 1978, S. 113, Abb. 4; S. 122, Abb. 9. **Abb. 36a:** Belleli 2009, Bd. 3, S. 291, Kat.-Nr. 1471. **Abb. 36b:** Thiem 1977, Abb. 163. **Abb. 37:** Kat.Slg. Bordeaux 1987, S. 182, Kat.-Nr. 128. **Abb. 38, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 79a, 79b:** London, British Museum [31.03.2016], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, © The Trustees of the British Museum, Abbildungen unverändert, Giulio Campagnola, *Venus reclining in a landscape, a nude seen from behind*; Domenico Campagnola, *A nude woman reclining in a landscape at the base of a tree, buildings beyond*; Domenico Campagnola, *Venus reclining in a landscape*; Agostino Veneziano oder Giulio Campagnola zugeschrieben, *A female nude leaning against a low wall, with a wreath on her head and buildings behind*; Agostino Veneziano, *A female nude lying on an animal skin in front of a landscape, set in an arched frame*; Barthel und Sebald Beham nach Agostino Veneziano, *The Penance of St John Chrysostom*; Deutscher Künstler nach Barthel und Sebald Beham, *The Penance of St John Chrysostom*; Agostino Veneziano, *A woman kneeling at the entrance to a grotto, holding a convex mirror in her raised right hand; a demon-serpent visible at lower right*; Cornelis Cort nach Girolamo Muziano, *St John the Baptist praying in the wilderness*; Cornelis Cort nach Girolamo

Muziano, *St Onuphrius penitent in the wilderness*. **Abb. 39, 50, 51, 55**: Lüdemann 2008, Abb. 1; Abb. 2; Abb. 51; Abb. 10. **Abb. 40**: Nova 1998, S. 42, Abb. 1. **Abb. 43**: Oberthaler 2007, S. 110, Abb. 1. **Abb. 49**: Korbacher 2007, S. 247, Taf. 9. **Abb. 52**: Fiorenza 2008, S. [78], Abb. 38. **Abb. 54, 101a, 106**: Danesi Squarzina 2001, S. 225, Kat.-Nr. B6; S. 18, Abb. 4; S. 353, Kat.-Nr. E7. **Abb. 56, 85b**: Tosini 2008, S. 233, Abb. 218; S. [59], Abb. 48. **Abb. 57, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66**: Kat.Slg. Vatikanstadt 2011, App.; S. 11; S. [29]; S. 88; S. 50; S. 67; S. 12; S. 37. **Abb. 58, 61**: Ortelius 1966, S. 17, Klapptafel; S. 18, Klapptafel. **Abb. 67, 89**: Cappelletti 2006a, S. 255, Kat.-Nr. 77; S. 98, Abb. 89. **Abb. 68**: Gehring 2014, S. 167, Taf. 15. **Abb. 69, 70**: Michalsky 2014, S. 27; Abb. 7; S. 29, Abb. 8. **Abb. 71**: Büttner 2000, S. 340, Abb. 38. **Abb. 72, 73, 92**: Lazzaro 1990, S. [246], Abb. 227; S. [35], Abb. 24; S. 220, Abb. 207. **Abb. 74**: Schulz 1990, Abb. 48. **Abb. 76**: Büttner 2006, S. 67, Abb. 25. **Abb. 77**: Vos 1966, Taf. 75. **Abb. 78**: Bartsch 1978ff, 70,2, S. 241, Abb. 390 S1. **Abb. 80**: Kat.Slg. München 2009, S. [222]. **Abb. 81**: Ertz 2012, S. 86, Abb. 86. **Abb. 82a, 82b**: Alessandrini 2007, S. 587, Taf. 471; S. 280, Taf. 165. **Abb. 83**: Ehrlich 2002, S. [xx]–[xxi], Abb. 1. **Abb. 84**: Hochmann 2004b, S. 581, Abb. 37. **Abb. 85a**: Caiola 1995, Bd. 12, S. 38, Abb. 91. **Abb. 86**: Fagiolo 1998, S. 27, Abb. 3. **Abb. 87a, 87c**: Höltgen 2004, S. 450, Abb. 2; S. 448, Abb. 1; S. 453, Abb. 7. **Abb. 87b**: Bailey 2003a, Abb. 14. **Abb. 88**: Benedict 2007, Abb. 3. **Abb. 90a, 90b**: Ravelli 1987, S. 12, Taf. 4; S. 9, Taf. 1. **Abb. 91a, 91b**: Brandenburg 2000, Taf. 5, Abb. 10; Taf. 10, Abb. 26. **Abb. 93, 94, 95**: MacGregor 1994, S. 96, Abb. 17; S. 91, Abb. 14; S. 93, Abb. 15. **Abb. 96**: Siegel 2011, S. 287, Abb. 6. **Abb. 97, 98b, 109, 111**: Grafische Umzeichnungen der Autorin. **Abb. 98a**: Berns 2009, S. 70, Abb. 21. **Abb. 99a, 99b, 100a, 100b**: Kliemann 2013, S. 152, Abb. 178; S. 149, Abb. 167; S. 150, Abb. 171; S. 150, Abb. 172. **Abb. 101b**: Danesi Squarzina 1998, S. 108, Abb. 51. **Abb. 101c**: Leuschner 2005, S. 63, Abb. 3.26. **Abb. 104**: Mangani 2013, S. 221, Abb. 161. **Abb. 107**: Danesi Squarzina 2003, Bd. 1, Abb. 106. **Abb. 110a, 110b, 110c**: Grafische Interpretationen der Autorin. **Abb. 112**: Boudier 2010, Taf. XXIIb. **Abb. 113**: Meijer 1989, S. 587, Abb. 875. **Abb. 114**: Lagerlöf 1990, S. 52, Abb. 27. **Abb. 115**: Keazor 2007, Taf. 8. **Abb. 116**: Kat.Ausst. London 1994, S. 6, Taf. 2, Nr. 4. **Abb. 117**: Cousinié 2010, S. 98, Abb. 14. **Abb. 118a, 118b**: Kat. Ausst. München 2014, S. 123, Taf. 5.3a; S. 124, Taf. 5.3. **Abb. 119a, 119b**: Universitätsbibliothek Heidelberg, „Theoretisch-practische Anleitung zum Zeichnen und Tuschen der Landschaften“, „Taf. 2“; „Taf. 5“. **Abb. 120, 121, 122**: Kat.Ausst. Kopenhagen 1999, S. 93, Abb.1; S. 177, Kat.-Nr. 15; S. 97, Abb. 3.