

Ulrich Heinen: Rubens mit verschränkten Armen (William Sanderson, Graphice, 1658). Zur Begründung einer Kunstpädagogik der Phantasie im Barock, in: Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit, hrsg. von Valeska von Rosen, David Nelting und Jörn Steigerwald, Zürich und Berlin 2013, S. 327–375.

Die Literaturergänzungen führen

1. die Anhänge sowie
2. Hinweise und erweiterte bibliographische Angaben zu einzelnen Fußnoten

des Beitrags auf.

Die Fußnotenverweise beziehen sich auf die Fußnoten des gedruckt erschienenen Artikel.

1. Anhänge

Anhang I

William Sanderson, Graphice. The Use of Pen and Pencil, or the most Excellent Art of Painting, London 1658.

Preface [s.p.]

[...] It [sc. painting] is an Art I never professed: These *Readings* are gathered at my Study, accompanied with observations which I met with beyond Seas, and other *Notions*, pickt up from excellent *Artizans* abroad, and here at home; not without some experience by my own private practise, and altogether suiting my *Genius*. Which gave me occasion to say somewhat to our *Painters*, with their approbation, and desire, to reduce that discourse into a *Method*, legible to all, and so to render it profitable to the Publick; it being as well delightfull to be read, as usefull for practice, (I speak to *Lovers* of this Art, not to *Masters*): Yet, not altogether uncocerning the ordinary *Artizan*,¹³⁸ whose former Instructions (hitherto) not reaching unto knowledge, rather hinders his progression from ever being excilent; himself (perhaps) unacquainted with his own *spirit*, cannot so readily rise to estimation, though he labour much to make it his profession: For, the *invention* or *election* of the means, may be more effectual, than any inforcement or accumulation of endeavours. Not that I desire to derogate from the worthy intentions of any, that have deserved well in the condition of this elaborate *Art*.¹³⁹ But I observe, that their Pieces are rather works of labour, and alike to what hath been done, than of progression and proficiency;¹⁴⁰ the same thing multiplied, not new, nor rare, taking them the ordinary way, without advancing to the former, in manner or matter. [...]

Vorwort

[...] [sc. Malerei] ist eine Kunst, die ich niemals beruflich ausgeübt habe. Diese Lesefrüchte habe ich bei meinen Studien gesammelt, verbunden mit Beobachtungen, denen ich in Übersee begegnet bin, anderen Erkenntnissen, die ich bei hervorragenden Künstlern in aller Welt und hier bei uns aufgelesen habe, einer gewissen Erfahrung in meiner eigenen privaten Praxis, und habe alles zusammen meinem Ingenium angepasst. Dies gab mir Gelegenheit, zu unseren Malern mit ihrer Zustimmung und auf ihren Wunsch etwas zu sagen, um die Gespräche auf eine für alle lesbare Methode zurückzuführen und sie so für die Allgemeinheit gewinnbringend zu machen, sowohl erfreulich zu lesen als auch nützlich für die Praxis. (Ich spreche zu Liebhabern, nicht zu Meistern), doch betrifft dies insgesamt auch den gewöhnlichen Künstler, dessen einstige Unterweisung bislang nicht zur Erkenntnis gelangt ist und ihn in seinem Vorankommen eher daran hindert, ausgezeichnet zu sein. Selbst (möglicherweise) unvertraut mit seinem eigenen Geist, kann er zur Wertschätzung nicht leicht aufsteigen, obwohl er hart

¹³⁸ S.u. Anhang II, Anm. 146 und Anm. 170.

¹³⁹ Ähnlich Cicero: „In quo vereor ne, si id, quod vis effecero eumque oratorem, quem quaeris, expressero, tandem studia multorum, qui desperatione debilitati experiri id nolent, quod se assequi posse diffidant. Sed par est omnes omnia experiri, qui res magnas et magno opere expetendas concupiverunt. quodsi quem aut natura sua aut illa praestantis ingeni vis forte deficiet aut minus instructus erit magnarum artium disciplinis, teneat tamen eum cursum, quem poterit! prima enim sequentem honestum est in secundis tertiiisque consistere.“ (Cicero Orator 1.3–4) – „Dabei hege ich nun allerdings die Befürchtung, ich könnte, wenn ich [...] den von Dir gesuchten [sc. idealen] Redner darstelle, den Eifer vieler lähmen [...]. Doch ist es billig, dass alle diejenigen alle Versuche unternehmen, welche große und erstrebenswerte Ziele anstreben. [...] Wer den ersten Rang verfehlt, der darf in Ehren auch beim zweiten oder dritten innehalten!“ Benutzt wurde die Übers. von Kytzler (wie Anm. 25), S. 7–9.

¹⁴⁰ Sanderson folgt hier dem bei Franciscus Junius zentralen Konzept der Phantasie als Grundlage von Fortschritt in der Kunst. Zu diesem Konzept bei Franciscus Junius vgl. Koch, Paradeigma (wie Anm. 9), S. 319–321.

daran arbeitet, die Malerei zu seinem Beruf zu machen. Denn die Erfindung oder die Auswahl der Mittel wird wirksamer sein als jede Steigerung oder Anhäufung von Anstrengungen. Nicht dass ich die achtbaren Vorhaben von irgendjemandem missbilligen wollte, der sich in solcher sorgsam ausgeführter Kunst wohlverdient gemacht hat. Ich beobachte aber, dass deren Werke eher das Ergebnis von Arbeit sind und bloß dem entsprechen, was getan werden musste, als dem Vorankommen und der Leistung. Es wird dort nur dasselbe Ding vervielfältigt, nicht neu, nicht selten, den gewöhnlichen Weg nehmend ohne in Manier und Gegenstand zu Ersterem aufzusteigen. [...]

Anhang II

Of the powers of a Painter and Painting (S. 32–35)

[...] The powers of a *Painter*, is expressed, by *Imitation of Naturall things*,¹⁴¹ whereof the most excellent, are ever, the most *difficult*; easie to paint *deformity*.¹⁴²

In your Imitations of Art or Copying, observe to hit the virtues of the Piece, and to refuse the vices; for all *Masters* have somewhat of them both. For, *Paintings*, may be *pust-up*, but not *stately*; starved in Colour, not delicate; rash, not *Confident*; *Negligent*, not *Plain*.¹⁴³ Severall men, severall excellencies: Some in *Grace*, *Boldness*, *Diligence*, *Subtily*, *Magnificence*, & c. (as foresaid).¹⁴⁴ In all, do not imitate outward *Ornaments*, but express inward force.¹⁴⁵[...]

Proficiencie of *Painting*, is purchased, not (alltogether) by Imitation, (the common drole-way of ordinary *Painters*)¹⁴⁶ if you neglect the amendment, by your own *generous fancie*;¹⁴⁷ (*Est autem proprie Imago rerum animo insidentium*).¹⁴⁸ For, he that only follows another's steps, must (needs) be the last in his race: *Lazy Painters* study not the brain.¹⁴⁹ Nature can do much with *Doctrine*; but not *Doctrine*, without Nature: Nature, is of greater Moment.¹⁵⁰ Every Artificer has a peculiar *Grace*, in his own worke, agreeing to his *Nature*;¹⁵¹ though many (of the other sort,) owe most to *Doctrine*.

¹⁴¹ Vgl. Junius, *Painting*, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.1; in der Ausg. von 1991, S. 22: „this newly-mentioned imitation of naturall things, by whose meanes Artificers doe expresse all kinds of visible things after the life [...]“

¹⁴² Vgl. ebd., 1.2.2; in der Ausg. von 1991, S. 24: „seeing the things generated are full of deformed disproportions, and far removed from the principall true beautie.“ Junius übersetzt hier den Kommentar des Proklos auf Platons *Timaios*, 81C (benutzt wurde Proclus Diadochus: Procli commentarius in Platonis Timaeum graece, hg. von C. E. Chr. Schneider, Breslau 1847, S. 191; siehe auch unten Anm. 160 und Anm. 161).

¹⁴³ Vgl. Junius, *Painting*, 1638 (wie Anm. 11), 1.3.6; in der Ausg. von 1991, S. 35: „seeing we doe meet also with some blame-worthy things even in the best Artificers: and it were to be wished, that we did as well hit their vertues better, as wee use to expresse their vices a great deal worse. [...] for our Imitation is then only to be commended, when it doth after a most lively manner set forth in every particular the true force of the work imitated: whereas rash and inconsiderate beginners fall to worke upon the first sight, [...] doe they never attaine to that power of Art the originalls have, but they doe rather decline to the worst; embracing not the vertues themselves, but their neighbour vices: they are puffed up, not stately; starved, not delicate; temerary, not confident; wanton, not delectable; negligent, not plaine.“

¹⁴⁴ Vgl. ebd., 1.3.7; in der Ausg. von 1991, S. 37: „so can it doe no hurt to adde to that same highly esteemed grace of his [sc. Apelles] the successfull audacitie of *Zeuxis*, the infatigable diligence of *Protogenes*, the witty subtiltie of *Timanthes*, the stately magnificence of *Nicophanes*.“

¹⁴⁵ Vgl. ebd., 1.3.8; in der Ausg. von 1991, S. 38: „seeing we are upon good grounds perswaded that the true following of a rare Masters Art, doth not consist in an apish Imitation of the outward ornaments, but rather in the expressing of the inward force.“

¹⁴⁶ Sanderson folgt hier ebd., 1.2.1; in der Ausg. von 1991, S. 25: „We may learne also out of the same Author how great a difference there is betweene the Artificers that doe worke after this manner, and the others that doe but imitate things present.“ Junius scheint sich hier nicht auf den unmittelbar zuvor angeführten Seneca d.Ä. zu beziehen, sondern auf die Unterscheidung des gewöhnlichen und des vollkommenen Redners bei dem davor zitierten Cicero (Cicero, *de oratore* 2.1.5), zumal dort der in Sandersons Vorwort formulierte Anspruch, die gewöhnlichen Künstler (ordinary Artizan) zur Meisterschaft zu führen, vorgeprägt ist. Zum Konzept des *Orator perfectus* in der Antike und seiner Übertragung auf die Kunst seit der Renaissance vgl. Koch, *Paradeigma* (wie Anm. 9), S. 209f., 224.

¹⁴⁷ Vgl. Junius, *Painting*, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.1; in der Ausg. von 1991, S. 22: „Besides this newly-mentioned imitation of naturall things [...], we are also to marke another sort of imitation, by which namely the Artificer emboldeneth himselfe to meddle also with such things as doe not offer themselves to the eyes of men: and although the chiefest force of this Imitation doth consist in the Phantasie, so must wee for all this thanke our eyes for the first beginnings as well of the Phantasie as of the Imitation it selfe.“

¹⁴⁸ Diese griffige Formulierung aus dem früher an Themistius zugeschriebenen lateinischen Kommentar zu Aristoteles' *Kategorien* – Paraphrasis Themistianae (= Ps.-Astinus: *De decem categoriis*), in: Aristoteles Latinus, hrsg. von Lorenzo Minio-Paluello, Bd. 1, Teil 1-5: *Categoriae vel Praedicamenta*. Brügge und Paris 1961, S. 133–175, hier § 19, S. 137 (Migne 1422) – findet sich regelmäßig etwa in Wörterbüchern der frühen Neuzeit – siehe etwa Ambrosius Calepinus: *Dictionarium*. Straßburg 1513, s.p.; Johann Scapula: *Lexicon graeco-latinum novum*. Basel 1604, Sp. 1703; vgl. Giacinta Spinosa: *Phantasia e Imaginatio nell' Aristotele Latino*, in: Marta Fattori, Massimo Luigi Bianchi (Hgg.), *Phantasia – Imaginatio*. V. Coll. Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo, 9.–11. November 1986. Rom 1988, S. 117–133, hier S. 122–125 –; dieses Phantasieverständnis auch bei Cicero, *Orator* 2.8 (Ausg. Kytzler [wie Anm. 25], S. 10): „sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia“; vgl. auch Cicero, *Academia* 1.39–42 (benutzt wurde die Ausgabe Marcus Tullius Cicero: *Academicorum reliquiae cum Lucullo*, hg. von Otto Plasberg. Stuttgart 1996 [1922], S. 16). Dieses Konzept Ciceros angeführt bei Panofsky, *Idea* (wie Anm. 26), S. 84.

¹⁴⁹ Ähnlich weiß Cicero „dass jener Redner, den wir suchen, ohne Philosophie nicht zustande kommen kann.“ Cicero *Orator* 3.13: „Positum sit igitur inprimis, quod post magis intelletetur: sine philosophia non posse effici quem quaerimus eloquentem.“ (Übers. Kytzler [wie Anm. 25], S. 15).

¹⁵⁰ Vgl. Junius, *Painting*, 1638 (wie Anm. 11), 1.4.1; in der Ausg. von 1991, S. 44: „Nature can doe much without Doctrine, where Doctrine on the contrary cannot be without Nature: but if there be an equall meeting of them both, so shall I thinke that,

The force of *Nature* is in the *Fancie*; which worketh with the more Wisdome. It being an imaginative *faculty*, or *Wit*, and is set on worke to *imagine*, what we have seen (or at least made up with some other *Sense*)¹⁵² being the *Print* or foot-steps of *Sense*.¹⁵³ It is the treasury of the mind,¹⁵⁴ The darkness of night awakes our *Speculations* of the day; when sleep failes, the *Mind* does then, digest the conceived things into *Order*; that so, the whole invention wants nothing, but the hand of the Artificer, to effect the worke;¹⁵⁵ and without Art, to do, *Imagination* is useless;¹⁵⁶ *Fancie* supplies Imitation's weakness: the property and Office whereof, is to *retain* those images, and figures, which the Common

both being reasonable, Nature is yet of greater moment.“ Junius übersetzt hier Quintilian, *Institutio Oratoria* 2.19.2; in der Ausg. von 1988, Bd. 1, S. 266f. – Vgl. auch die Ablehnung der Verschulung der Kunstlehre in Sanderson, *Graphice* (wie Anm. 1), S. 46f.: „Indeed a Painter may make a better personage than ever was seen since the first Creation; which he does by a kind of felicity, not by Rule; as a Musitian doth his French Aires, not by a true method of setting.“ Sanderson paraphrasiert hier Francis Bacon: *Essay on Beauty*, 1612 (benutzt wurde die Ausgabe Francis Bacon: *The essayes or counsels, civill and morall*. London 1625, S. 252): „Not but I think a painter may make a better face than ever was; but he must do it by a kind of felicity (as a musician that maketh an excellent air in music), and not by rule.“ Die Paraphrase weisen nach: Hard, *Ideas* (wie Anm. 3), S. 228; A. Philip McMahon: Francis Bacon's *Essay of Beauty*, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 60 (1945), S. 716–759, hier S. 751f. Zu diesen Überlegungen im Kontext von Bacons Natur- und Phantasiebegriff vgl. Andrea Luppi and Elizabeth Roche: The Role of Music in Francis Bacon's Thought. A Survey, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 24,2 (1993), S. 99–111, hier S. 110f. Bacon gehörte wie Sanderson zum Kreis um Lord Arundel.

¹⁵¹ Vgl. Junius, *Painting*, 1638 (wie Anm. 11), 1.4.1; in der Ausg. von 1991, S. 45: „As it is then manifest that every Artificer hath a peculiar Grace in his works, agreein with the constitution of his nature.“ Vgl. auch ebd., 3.6.7; in der Ausg. von 1991, S. 294, mit Bezug auf Cicero, de off. 1.31.113f. Zum Konzept der ‚Gratia‘ bei Franciscus Junius und dessen Verbindung mit dessen Phantasiekonzept vgl. Raupp, *Künstlerbildnis* (wie Anm. 46), S. 147–149; Koch, *Paradeigma* (wie Anm. 9), S. 351–353. Zu den antiken Quellen der Theorie der individuellen Gratia in der Kunst und ihrer Rezeption in der Renaissance vgl. auch ebd., S. 271, 297f.; zu dem damit in der Renaissance verbundenen Konzept der ‚Aria‘ vgl. ebd., S. 258; vgl. auch David Summers: *Michelangelo and the language of art*. Princeton (NJ) 1981, besonders S. 58f., 63. Siehe auch unten Anm. 170.

¹⁵² Vgl. Junius, *Painting*, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.2; in der Ausg. von 1991, S. 25: „Phantasie, answered *Apollonius*, ‚hath accomplished these things; an Artificer farre exceeding Imitation in wisdome: for Imitation doth worke out nothing but what shee hath seene.“ Junius zitiert hier Philostratos, *Vita Apollonii* 6.19; benutzt wurde die Ausgabe Flavii Philostrati quae supersunt, Philostrati junioris *Imagines*, *Callistrati Descriptiones*, hg. von C[arl] L[udwig] Kayser. Zürich 1844, S. 119; vgl. Thielemann, *Phidias* (wie Anm. 26), S. 72; Koch, *Paradeigma* (wie Anm. 9), S. 42, 50f., 316f und passim. – Für den Begriff ‚Imaginative faculty‘ siehe Junius, *Painting*, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.2 und 1.5.2, 1.5.5; in der Ausg. von 1991, S. 25, 59f, 68; zu Junius' Umdeutung des abwertenden Phantasie-Konzepts Platons an dieser Stelle vgl. Colette Nativel: *Le triomphe de l'idée de la peinture*. La Phantasia chez Junius et Bellori, in: Michèle-Caroline Heck u.a. (Hg.), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaule, Lille 3. Lille 2002, S. 219–231, hier S. 223f.; Koch, *Paradeigma* (wie Anm. 9), S. 52, 316.

¹⁵³ Vgl. Junius, *Painting*, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.1; in der Ausg. von 1991, S. 23: „*Themistius* doth wonderfull well expresse all this: ‚the phantasia,‘ sayth he, ‚is like a print or footstep of sense.“ Junius bezieht sich hier auf Themistius: In *Libros Aristotelis de Anima*, Paraphrase E 168f. zu Aristoteles *De Anima* 3.3 – 428b2-11; benutzt wurde die Ausgabe Themistii in *Libros Aristotelis de Anima*, hg. von Richard Heinze. Berlin 1899, S. 91, Zeile 16–40; S. 92, Zeile 1; Themistii *Peripatetici Paraphrasis in Aristotelis Posteriora, & Physica*, in *libros item de anima, memoria et reminiscencia, somno et vigilia, insomniis, & divinatione per somnum*, lat. übers. von Hermolaus Barbarus Patricius. Venedig 1542, S. 295; die Belegstellen nachgewiesen in der Ausg. von 1991, S. 23, Anm. 3; vgl. auch Colette Nativel: (Hg., Übers., Komm.), *Franciscus Junius, De pictura veterum libri tres* [Rotterdam 1694]. Bd. 1. Genf 1996 (*Travaux du Grand Siècle* 3), S. 473. Siehe auch unten Anm. 158. Zur frühen Übersetzungs- und Editionsgeschichte vgl. Virginia Brown (Hg.): *Catalogus translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin translations and commentaries*, Bd. 8. Washington, DC 2003, S. 64, Anm. 49; zur Präsenz von *De Anima* in Rubens' Umgebung siehe etwa den im Verlag seines Schulfreundes Moretus erschienenen Philosophiekurs des Jesuiten Roderigo de Arriaga: *Cursus Philosophicus*, Antwerpen 1632, S. 591–812: *Disputationes in tres libros Aristotelis De Anima*. – Die topisch gewordene Metapher vom Sinneseindruck als Druck geht zurück auf Zeno (Diogenes Laertius, 7.45f.; benutzt wurde Diogenes Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, übers. von Otto Apelt, hg. von Klaus Reich. Hamburg ³1998, Bd. 2, S. 29f.; neben weiteren antiken Quellen von Junius zitiert in der Ausgabe Junius, *Pictura* [1694], in der Ausg. von 1996, a.a.O., S. 175) und Plato: *Theaitetos* 191c; zur antiken Begriffsgeschichte umfassend Albrecht von Blumenthal: ΤΥΠΟΣ und ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ, in: *Hermes* 63 (1928), S. 391–414, hier 391–410; zur Rezeption des Topos in der Renaissance vgl. Thielemann, *Phidias* (wie Anm. 26), S. 92, 97–103; Koch, *Paradeigma* (wie Anm. 9), S. 258–259.

¹⁵⁴ Vgl. Junius, *Painting*, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.5; in der Ausg. von 1991, S. 27f.: „Our wardrobes, when they are once filled up, can take no more,‘ sayth *Cassiodorus*, ‚this treasury of our minde is not overloaden in haste.“ Junius übersetzt hier Cassiodorus, *De anima*, Kap. 5: „De moralibus virtutibus animae“ (benutzt wurde Magnus Aurelius Cassiodorus: *Magni Aurelii Cassiodori Senatoris [...] opera omnia*. 2 Bde., hg. von J. Gareti. Paris 1847–1865 [Patrologiae cursus completus. Ser. Latina 69–70, hg. von Jacques-Paul Migne], Bd. 1, Sp. 1290). Zu verwandten Hinweisen bei Junius vgl. Koch, *Paradeigma* (wie Anm. 9), S. 318f. Vgl. auch Arist. *Mem.* 450a12 ff; Thomas von Aquin, *Summa Theologica* 1,78,4 („est enim phantasia sive imaginatio quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum“); hierzu Koch, *Paradeigma* (wie Anm. 9), S. 45; vgl. auch Cicero, *de Oratore* 1.18 (benutzt wurde Marcus Tullius Cicero: *De Oratore*. Über den Redner. Lateinisch/Deutsch, hg. von übers. von Harald Merklin. Stuttgart ³1997, S. 52).

¹⁵⁵ Vgl. Junius, *Painting*, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.5; in der Ausg. von 1991, S. 29: „Our mind findeth in this same most profitable exercise no small helpe by the darkness of night it selfe, then chiefly awaking our speculations when sleep beginneth to faile us; neither doth shee then onely digest the conceived things in some kinde of order, but bringeth the whole Invention so farre, that nothing more but the hand of the Artificer seemeth to be required to the perfection of the worke.“ Zur Bedeutung des Schlafs für die Phantasie vgl. Aristoteles, *De insomniis*, Abschnitt III, 462a; benutzt wurde die Ausgabe Aristoteles: *Kleine naturwissenschaftliche Schriften*, übers. Eugen Dönt. Stuttgart 1997, S. 127.

¹⁵⁶ Vgl. Junius, *Painting*, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.5; in der Ausg. von 1991, S. 29: „for without this same abilitie of expressing the conceived Images, is all the former exercise of our phantasia worth nothing.“ Ähnlich Sanderson in seinem Kapitel *Of Painting and Poetry compared* mit direkter Anspielung auf seinen Hinweis auf die poetische Quelle der antiken Götterdarstellung, Sanderson, *Graphice* (wie Anm. 1), S. 14: „Gods may be conceived by Poesie, but are made by Painters.“ (S.u. Anm. 161)

Sense receives:¹⁵⁷ First, from the *exterior* sense; and then transmits it to the *judgment*; from thence, to the *fancie*; and there locked up, and covered in the *memory*; and we may alter and move with the re-presentation of things, although it have them not *present*, which the common *Sense* cannot have, unlesse *present*.¹⁵⁸

Herein appears the marvailous force of *Imagination*; A man sleeps, his Senses are at rest, yet his *Imagination* at worke; and offers things to him, as if present, and awake.

Imagination moves the passion and affections of the *Soul*; and can provoke the body, to change the *Accidents*; as to make a man *sick*, or well; *sorrow*, *joy*, *fear*.¹⁵⁹

We may paint a conceived, or intelligible thing, *Perfect*, by the Idea of *Fancie*: but, by *Imitation*, we may faile of *Perfection*.¹⁶⁰ Hence it was, that the Antients intending to excell in the forms and figures of their *Jupiters*, would not imitate, or take a pattern, generated, but rather, by a conceived description of *Him*, out of *Homer*, or other *Poets*.¹⁶¹

There is in the form and shape of things, a certain perfection and excellencie; unto whose conceived *figures*, such things by *Imitation*, are referred, that cannot be seen.¹⁶²

¹⁵⁷ Der hier und im folgenden von Sanderson entfaltete Gedanke folgt insgesamt der von Aristoteles geprägten und im Mittelalter vielfältig kommentierten und variierten Auffassung vom Zusammenspiel von Gemeinsinn (*sensus communis*), Vorstellung (*phantasia*), Einbildung (*imaginatio*), Beurteilung (*aestimatio*), Denken (*cogitatio*), Erinnerung (*memoria*) und Rückerinnerung (*reminiscentia*). Für die Phantasie als produktive Instanz zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Denken mit großer Bedeutung für Gedächtnis und Traum bei Aristoteles vgl. Summers, Michelangelo (wie Anm. 151), S. 107f., 123; Kanz, Capriccio (wie Anm. 31), S. 65f.; Hubertus Busche: Die Aufgaben der *phantasia* nach Aristoteles, in: Dewender, Welt, Imagination (wie Anm. 21), S. 23–43; Männlein-Robert, Phidias (wie Anm. 26), S. 45–67, hier S. 50f.; Koch, Paradeigma (wie Anm. 9), S. 45f. Zum Phantasiebegriff der Scholastik vgl. M. W. Bundy: The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought. Illinois 1927; Robert Brennan: The Thomistic Concept of the Imagination, in: The New Scholasticism 15 (1941), S. 149–161; Edward P. Mahoney: Sense, intellect, and imagination in Albert, Thomas, and Siger, in: Norman Kretzmann, Anthony Kenny, Jan Pinborg (Hgg.), The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. Cambridge 1982, S. 602–622; Roberto Busa: De *phantasia* et *imaginazione* iuxta S. Thomam, in: Marta Fattori, Massimo Luigi Bianchi (Hgg.), *Phantasia – Imaginatio*. V. Coll. Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo, 9.–11. November 1986. Rom 1988, S. 135–152; Thomas Dewender: Zur Rezeption der Aristotelischen Phantasielehre in der lateinischen Philosophie des Mittelalters, in: Ders., Welt, Imagination (wie Anm. 21), S. 141–160.

¹⁵⁸ Vgl. Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.1; in der Ausg. von 1991, S. 23: „*Themistius* doth wonderfull well expresse all this: [...] for our sense being stirred by outward sensible things, and receiving the shape of such things as doe stirre it, stirreth also in perfect creatures another power of the soule, commonly called *phantasia*: whose nature is to lay up the prints delivered her by sense, and to seale them up after so sure a manner, as to keepe still the footsteps of the same, after that now the visible things are gone out of our sight.“ Zu Junius’ Bezug auf Themistius: In *Libros Aristotelis de Anima*, Paraphrase E 168f. an dieser Stelle s.o. Anm. 153; benutzt wurde die Ausgabe Themistius, *Anima* (Heinze) (wie Anm. 153), S. 91, Zeile 14–40; S. 92, Zeile 1–15). – Im Sinne von Junius’ Gesamtargumentation geht Sanderson hier über die Quelle hinaus und schiebt in die Paraphrase ein: „we may alter and move with the re-presentation of things.“ Zur Phantasie als schöpferischer Einbildungskraft bei Junius s.o. Anm. 28f. und Anm. 162.

¹⁵⁹ Zur Begründung der Affektwirkung der Imagination in den Phantasiekonzepten der Renaissance und ihren antiken Quellen vgl. Thielemann, Phidias (wie Anm. 26), S. 97–103; Kanz, Capriccio (wie Anm. 31), S. 66f.; Koch, Paradeigma (wie Anm. 9), S. 29–31, 38, 55–56, 258–259.

¹⁶⁰ Vgl. Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.2; in der Ausg. von 1991, S. 24: „whatsoever is made after a conceived or intelligible thing, sayth he [sc. Proklos], is faire: whatsoever on the contrary is made after a thing generated, is not faire. [Each also of these is perfectly true] For he that maketh any thing after intelligible things, must needs make it like the conceived things, or else unlike: if he doth make it like by imitation, so is it that the imitation of necessitie shall be faire; seeing there is in the conceived things a principall beautie: but if the Imitation be unlike, then doth he not make it after the conceived things; seeing he doth more and more swarve aside from the similitude of what is truly faire. Likewise he that maketh any thing after the example of things generated, shall never, as long namely as he doth fix his eyes upon them, attaine to what is perfectly beautiful; seeing the things generated are full of deformed disproportions, and far remoted from the principall true beautie.“ Junius übersetzt hier den Kommentar des Proklos auf Platons *Timaios*, 81C; benutzt wurde Proclus, *Commentarius* (Schneider) (wie Anm. 142), S. 191; siehe auch oben Anm. 142 und unten Anm. 161). Die Ergänzung der bei Junius fehlenden Passage folgt der englischen Übersetzung *The commentaries of Proclus on the Timaeus of Plato, in five books*, übers. von Thomas Taylor. 2 Bde. London 1820, Bd. 1, S. 222. Für Sandersons *Idea*-Begriff vgl. auch Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.2; in der Ausg. von 1991, S. 24f.

¹⁶¹ Vgl. ebd., 1.2.2; in der Ausg. von 1991, S. 24: „Hence it is that *Phidias*, when he made *Jupiter*, did not cast his eyes upon any thing generated, but he fetched the patterne of his worke out of a *Jupiter* conceived after *Homers* description.“ Junius übersetzt hier den Kommentar des Proklos auf Platons *Timaios*, 81C; Proclus, *Commentarius* (Schneider) (wie Anm. 142), S. 191; siehe auch oben Anm. 142 und Anm. 170). Zu weiteren Bezügen s.o. Anm. 25.

¹⁶² Vgl. Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.2; in der Ausg. von 1991, S. 24: „There is then in the forme and shape of things a certaine perfection and excellencie, unto whose conceived figure such things by imitation are referred as cannot be seene.“ Junius zitiert hier Cicero, *Orator* 2.9 (Ausg. Kytzler [wie Anm. 25], S. 10): „Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatum speciem imitando referuntur ea, quae sub oculos ipsa non cadunt.“

Geradezu das Gegenteil findet sich in unmittelbarer Nähe in Junius’ Übersetzung der entsprechenden Gelenkstelle bei Philostrat: „*Phantasia* on the contrary doth take in hand also what shee hath not seene; for shee propoundeth unto her selfe unknowne things with a relation to such things as are.“ Vgl. Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.2; in der Ausg. von 1991, S. 25. Verwirrung schuf hier möglicherweise das griechische Original, das Junius in seiner lateinischen Ausgabe in lateinischer Übersetzung anführt: „*phantasia* verò etiam quod non vidit: proponent enim sibi id ipsum quod non novit, ad eius quod est relationem.“ Junius führt hier den griechischen Text nicht an (*hypothésetai gár autò pròs tèn anaphoràn tou óntos* – „sie [sc. die Phantasie] führt ihr Vorhaben aus in der Entsprechung zum Seienden.“). Dass dort im Sinne des Cicerotextes „*tou óntos*“ als „das Wahrhaft Seiende“ verstanden werden muss, erläutert – allerdings ohne den Bezug auf Cicero – Männlein-Robert, Phidias (wie Anm. 26), S. 45–67, hier S. 51f.

To amend *fancie*, we must lodge up such rarities, as are administred to sight, to encrease the meditation of *fancie*,¹⁶³ as in our dayly view of forms and shadows, made by light and darkneses; such as in the Clouds neer summer Sun-settings;¹⁶⁴ which soon alter change and vanish, and cannot remain for Copying, but must lodged in the *fancie*¹⁶⁵ so that it is no difficulty to study Art *walking* by day or night. In your bed, *waking* or *sleeping*, or what *dreams* and *fancie* possesses your sleep.¹⁶⁶ You have Lessons in all, and Paintings there are of either.¹⁶⁷

In a *draught* of *designe*, the Artist must *fancie* every circumstances of his matter in hand;¹⁶⁸ as usually *Rubens* would (with his Arms a cross) sit musing upon his work for some time; and in an instant in the liveliness of spirit, with a nimble hand would force out, his over-charged *brain*¹⁶⁹ into description, as not to be contained in the Compass of ordinary practice, but by a violent driving on of the passion.¹⁷⁰

The *Commotions* of the mind, are not to be cooled by slow performance.¹⁷¹ descreet *diligence*, brings forth *Excellence: Care*, and *Exercise*, are the chiefest precepts of Art.¹⁷² But, *diligence* is not to stagger, and stay at unnecessary Experiments,¹⁷³ and therefor I have observed in excellent Pices a

¹⁶³ Vgl. Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 1.4.6; in der Ausg. von 1991, S. 58; vgl. auch Koch, Paradeigma (wie Anm. 9), S. 322.

¹⁶⁴ Aus seitenlangen Schilderung seiner Vorstellungen von Landschaften bei unterschiedlichen Tageszeiten und Wettersituationen sowie von der Eroberung und Zerstörung einer Stadt, in denen Junius seiner Phantasie freien Lauf lässt, greift Sanderson nur einen kleinen Aspekt heraus. Für Sandersons Vorbild vgl. etwa Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 1.5.1f.; in der Ausg. von 1991, S. 60f.: „Phantasie, saith Michael Ephesius, is like a register unto our minde: [...] As manie therefore as resolve to follow this same contemplation earnestly, doe sometimes purposely take certaine Images of things conceived, and turne them many wayes [...]: but principally do they labor to store up in their Phantasie the most compleat Images of beautie. Such Artificers as worke in brasse and colours recieve out of the naturall things themselves those notions by the which they do imitate the outward lineaments, light, shadows, rising, fallings; [...] seeing then that Artificers themselves doe not borrow the Image or pattern of a most excellent beautie from one particular worke of Nature; [...] and you shall [...] see them [...] studying alwayes to enrich their Phantasie with lively impressions of all manner of things. They doe marke [...] the watery clouds of severall colours, together with the miraculously painted raine-bow; how the great Lampe of light up-rearing his flaming head above the earth, causeth the dawning day to spread a faint and trembling light upon the flichering gilded waves.“ Zu dieser Textstelle, die in der lateinischen Ausgabe von 1637 noch fehlt, vgl. Koch, Paradeigma (wie Anm. 9), S. 319, mit dem Hinweis auf Arist. Mem. 449b30. Vgl. auch Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 1.1.1–2; in der Ausg. von 1991, S. 11f.: „Neither will he give his mind any rest till hath in some measure conceived the nature of the floting clouds [...].“ Ein ähnlicher Katalog all dessen, was man auf Reisen oder im Krieg zeichnerisch darstellen kann, findet sich als Empfehlung des Zeichnens für Laien bei Peacham, Gentleman (wie Anm. 57), Kap. 13, S. 124f. Zu dieser Passage bei Peacham vgl. Ellenius, Arte pingendi (wie Anm. 9), S. 228f.; W. Kemp, Zeichenunterricht (wie Anm. 7), S. 61f.

¹⁶⁵ Wenngleich nicht anhand desselben Beispiels, findet sich derselbe Gedanke doch auch bei Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 1.2.3; in der Ausg. von 1991, S. 26: „yet shall we more strongly be convicted of the necessitie of this same exercise, if we take this into our consideration, that Artificers are often to expresse such things as can but seldome, and that onely for a little while be seene. [...] It is most certain that we doe but seldome meet with such spectacles, neither doe they stay our leisure to let us take a full view of them; all is but a flurt, and away.“

¹⁶⁶ Vgl. ebd., 1.1.7; in der Ausg. von 1991, S. 19f.: „if we would make good use of our good leisure, wee should rather thankfully confesse that we are not in want of time [for a perfect knowledge of these most copious Arts]; [...] seeing not the daies onely doe afford us time enough, but the nights also; whose length is abundantly able both to quench our desire of sleeping, and also to stirre up our phantasie by a silent quietnesse. Even as in travelling such men as goe their way readily without any delay, come to their innes as soone againe as others that setting forth at the same minute doe by the way wander up and downe to meet somewhere with a refreshing shade, or a delectable waterspring.“

¹⁶⁷ Vgl. ebd., 1.2.5; in der Ausg. von 1991, S. 29: „and although we cannot at all times and in all places draw and paint, our mind for all that can prepare it selfe alwayes and every where. ‚Thanks be to God,‘ sayth *Ovid*, ‚our minde hath leave to goe any where.‘ Our minde compriseth in the space of few houres most large and very wide diffused matters. Our mind cannot rest, but it findeth in the midst of our most earnest occupations some spare time for the nurturing of Imagination.“ Vgl. hierzu Koch, Paradeigma (wie Anm. 9), S. 318.

¹⁶⁸ Vgl. Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 1.4.6; in der Ausg. von 1991, S. 57: „*Painters* [...] doe fall to their worke invited and drawne on by the tickling pleasure of their nimble Imaginations; for lightning upon some Poeticall or Historicall argument, sometimes also upon an invention wrought out by their owne Phantasie, they doe first of all passe over every circumstance of the matter in hand.“ Vgl. auch Karel van Mander: *Het Schilder-Boeck*. Haarlem 1604, s.p., Kap. 12.4: „en uyt der handt teyckenen veerdich / Op hun penneelen, t'ghene nae behooren / In hun Ide' is gheschildert te voeren.“

¹⁶⁹ Vgl. Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 1.4.6; in der Ausg. von 1991, S. 57: „whereupon feeling themselves well filled with a quick and lively imagination of the whole worke, they make haste to ease their overcharged braines by a speedie pourtraying of the conceit.“

¹⁷⁰ Vgl. ebd., 1.4.1; in der Ausg. von 1991, S. 46: „As for the particular nature of the Artificers, it hath ever been so, that the liveliness of great spirits cannot containe it selfe within the compasse of an ordinary practice, but it will alwayes issue forth, whilst every one doth most readily expresse in his workes the inward motions of his most forward minde; so doe we also finde that the bravest Artists have spent their labour most prosperously about such things as they did much delight in by a violent driving of their passion, or else by a quiet guiding of their Nature.“ – Zu Junius' Begriff der ‚Nature‘ des Künstlers siehe auch oben Anm. 129, Anm. 130, Anm. 150 und Anm. 151.

¹⁷¹ Vgl. ebd., 1.4.6; in der Ausg. von 1991, S. 56: „so are then these commotions of our mind by all means to be drawne out of the truth of nature: and it standeth an Artificer upon it, rather to trie all what may be tried, then to marre the vigorous force of a fresh and warme Imagination by a slow and coole manner of Imitation.“ Vgl. auch ebd., 3.1.5; in der Ausg. von 1991, S. 203: „never tarrying so long about the worke till the heate of their spirits be cooled and gone.“

¹⁷² Vgl. ebd., 2.11.6; in der Ausg. von 1991, S. 178: „Diligent exercise however will procure us so much strength, as moay be able to maintaine the dignitie of Art.“ Vgl. auch ebd., 1.4.6, in der Ausg. von 1991, S. 58.

¹⁷³ Vgl. ebd., 2.11.7; in der Ausg. von 1991, S. 179: „seeing it is impossible that they should ever bring this great and mightie Art to an end, who doe continually stay and stagger about every little experiment.“

willing neglect, which hath added singular grace unto it.¹⁷⁴ Be not so over-curious that the *grace* of your worke be abated by the over-diligence; as never to tell, when you have done well.¹⁷⁵ therein you will be *maximus tui Calumniator*, your owne worst *detractor*.¹⁷⁶

Not to dwell upon every *line*¹⁷⁷; not to alter what is well; It wants true judgment and makes it worse; and so to love every thing we do, whilst a doing, though too much. Not being able in the exercise of designing, to overtake the quicknesse of *fancie*; we must therefore unbend the intention of our thoughts; breathing, and reviewing what is done, by which we make a handsome connexion of things.¹⁷⁸

To adde or detract, to allay those things which swell too much, to raise things that sinck, to ty things that flow, to digest or compose what is without order, to restrain what is superfluous, require double paines; to lay it by for a time, and as it were to give it new birth;¹⁷⁹ *festina lente*.¹⁸⁰

Admit of censure; What others justly reprehend, amend: *Apelles* did so; great wisdom in a confessed ignorance; and be content with every ones opinion, for you shall lye open, unto two exceptions; the *Incompetent*, and the *corrupt* witness; the first, if not a *Painter*, the second, if no *Poet*.¹⁸¹

But if your Piece deserve it, a man of knowledge should say in general termes.

That you have chosen a good *Argument*, *Story* or *History*.

That the *Parts* are excellently *disposed*.

The *Maintenance* of the severall characters, of the *Persons*, properly.

The dignity and vigour of the expression, in *Forme* and *Colour*.

A good *Spirit*, boldly done, & c.

And so, it may seem to have in it performed, all the parts of various *experience*, cleer *judgment*, ready *memory*, swift and well govern'd *fancie*, and this being enough for truth, and the weight and credit, of a singular testimony.

But if your understanding be call'd to councell, you may please both parties, and speake like a stranger in this or the like manner, *viz*.

Von der Macht eines Malers und der Malerei

[...] Die Kräfte eines Malers drücken sich durch die Nachahmung von Dingen aus, von denen die vorzüglichsten die schwierigsten sind, während Deformation leicht zu malen ist.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., 2.11.7; in der Ausg. von 1991, S. 179: „it addeth a singular grace to the worke, that there should sometimes appeare a certaine kinde of neglect in most excellent Pictures.“ Zu solchen Empfehlungen in der Kunsttheorie der Renaissance vgl. Summers, Michelangelo (wie Anm. 151), besonders S. 63–66.

¹⁷⁵ Vgl. Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 2.11.7; in der Ausg. von 1991, S. 179: „it is left we should also speake something to those, whose overcurious care beareth the blame of slownesse. [...] finding fault with every thing done already.“

¹⁷⁶ Vgl. ebd., 3.6.3; in der Ausg. von 1991, S. 288. Franciscus Junius: *De pictura veterum libri tres* [...]; accedit *Catalogus*, Rotterdam 1694, S. 44, zu Callimachus Statuarius: „Ex omnibus autem maxime cognomine insignis est Calimachus, semper calumniator sui, nec finem habens diligentiae, ob id cacizotechnos appellatus [...].“ Junius zitiert hier Plinius d.Ä., *Naturalis historia* 34,92 (benutzt wurde Gaius Plinius Secundus: *Naturalis Historiae Libri XXXVII*, hg. von Ludwig Jan, Bd. 5: Libb. XXXIII–XXXVII. Leipzig 1860, S. 50).

¹⁷⁷ Vgl. Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 2.11.7; in der Ausg. von 1991, S. 179: „they dwell upon every line.“

¹⁷⁸ Vgl. ebd., 2.11.7–8; in der Ausg. von 1991, S. 179f.: „whereas they have more reason to consider, that it is a naughtie kinde of affectation to desire any thing better then what is sufficiently good, when our wit wanteth judgement [...] So sayth the same grave author [sc. Quintilian] againe, [...] they will change everything and make it otherwise than it was conceived at the first. [...] Neither is it easy to say, whether those offend more that love all they doe, or that love nothing. [...] For it is most naturall unto us, to love every thing wee doe, whilest it is a doing. [...] not being able in the most forward exercise of designing, to overtake the quicknesse of our minde, we shall doe well to breath our selves now and then purposely, and to review our suspected forwardnesse, by unbending the intention of our thoughts. For as we shall by this meanes bee more able to make a handsome connexion of things, so shall wee likewise avoid that wearinesse that might hinder our further diligence.“ Junius übersetzt und kompiliert hier Quintilian, *Institutio Oratoriae* 10.3.11f., 15, 7, 18, dann wieder 7; in der Ausg. von 1988, Bd. 2, S. 500–540; nachgewiesen ebd., S. 180, Anm. 54–56). Ähnlich für die Malerei schon Leonardo: „Auch ist es gut, öfters von der Arbeit abzulassen und sich ein wenig sonstwie zu erholen. Gehst du dann wieder an's Werk, so hast du besseres Urtheil über das Gemachte, denn das Festsitzen bei der Arbeit betrügt dich in hohem Grade.“ Da Vinci, *Buch von der Malerei* (wie Anm. 45), S. 201, Nr. 407 (in anderen Ausgaben Nur. 420).

¹⁷⁹ Vgl. Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 2.11.9; in der Ausg. von 1991, S. 181: „To adde or to detract, requireth lesse labour and judgement; but to allay those things that swell, to raise those things that sinke, to tie close those things that flow luxuriously, to digest things that are without order, to compose things that are loosed, to restraine things that are insolent, requireth double paines. [...] Now it is no doubt, but that the best way for emendation is to lay by the designe for a time, till it may seem unto us a new or another mans invention; lest our owne, like new births, please us too much.“ Junius übersetzt hier Quintilian, *Institutio Oratoriae* 10.4.1–2; in der Ausg. von 1988, Bd. 2, S. 500–540; nachgewiesen bei Junius, *Literature* (wie Anm. 11), Bd. 2, 510–512.

¹⁸⁰ Vgl. Junius, Painting, 1638 (wie Anm. 11), 2.11.10; in der Ausg. von 1991, S. 182: „Though wee have as yet somewhat diffusedly commended a slow and wary care unto the diligent Students of art, yet may every one follow a shorter way to put himselfe in minde of this dutie; if Augustus the Emperour his motto ‚Festina lente‘ sound daily in his eares.“ Junius zitiert hier Sueton, *Augustus* 25.

¹⁸¹ Vgl. ebd., 2.12.1–4, 2.14.3; in der Ausg. von 1991, S. 183–187, 191f.

Achte darauf, in deiner Nachahmung von Kunst, dem Kopieren, den Vorzug eines Werkes zu treffen und die Mängel zu vermeiden, da alle Meister von beidem etwas haben. Denn Gemälde können aufgeputzt, nicht aber stattlich gemacht sein, arm an Farben, nicht aber delikate, hastig, nicht aber souverän, nachlässig, nicht aber schlicht. Verschiedene Menschen, verschiedene Vorzüge: Einige in Anmut, andere in Kühnheit, Sorgfalt, Raffinesse, Pracht usw. (wie gesagt). Ahme in allem nicht das äußerliche Muster nach, sondern drücke die innere Kraft aus. [...]

Könnerschaft wird in der Malerei nicht (alleine) durch Nachahmung erworben (der übliche drollige Weg der gewöhnlichen Maler), wenn man die Förderung der eigenen reichen Vorstellungskraft vernachlässigt (*Es sitzt das Bild aber eigentlich im Geist*).

Daher muss derjenige, der nur den Fußstapfen anderer folgt, im Wettstreit der letzte sein. Faule Maler erforschen nicht dem Verstand. Die Gaben der Natur wissen viel mit der Lehre anzufangen, die bloße Lehre aber nichts ohne die Gaben der Natur. Die Natur hat größere Kraft: Jeder Künstler hat seiner Natur entsprechend in seinem eigenen Werk einen eigenen Charakter – wenngleich viele (von der anderen Sorte) das Meiste der Lehre verdanken.

Die Kraft der Natur liegt in der Vorstellungskraft, die mit der größeren Weisheit wirkt. Sie ist eine imaginative Fähigkeit oder der Esprit und bewirkt, sich etwas vorzustellen, was wir gesehen haben (oder letztlich aus anderen Sinnen zusammengefügt haben), was also ein Abdruck oder ein Fußstapfen des Sinnes ist. Sie ist die Schatzkammer des Geistes. Die Dunkelheit der Nacht weckt unsere Vermutungen des Tages. Wenn dann der Schlaf fehlt, zerlegt der Geist die Gedankendinge und bringt sie in Ordnung, so dass die gesamte Erfindung nichts mehr wünscht als die Hand des Künstlers, um das Werk auszuführen. Gewiss, ohne die Kunst, es auszuführen, ist die Einbildung nutzlos und die Vorstellungskraft würde nur eine schwächliche Nachahmung beliefern. Die Eigenschaft und Aufgabe der Vorstellungskraft aber ist es, die Bilder und Formen aufzubewahren, die der Gemeinsinn vom äußeren Sinn empfängt, dann an das Urteil und von dort zur Vorstellungskraft übermittelt, wo sie festgelegt und in der Erinnerung aufbewahrt werden. Die Wieder-Darbietungen der Dinge können wir umbauen und bewegen, selbst wenn die Vorstellungskraft die Dinge nicht gegenwärtig hat, die der Gemeinsinn nur haben kann, wenn er sie gegenwärtig hat.

Hierin tritt die wunderbare Kraft der Einbildung in Erscheinung. Jemand schläft, seine Sinne ruhen, und dennoch arbeitet seine Einbildung und liefert ihm Dinge, als seien sie gegenwärtig und wach.

Einbildungen bewegen die Leidenschaften und Affekte der Seele und können den Körper veranlassen, seinen Zustand zu ändern, so dass sie jemanden krank oder wohlauf machen, traurig, fröhlich oder furchtsam.

Durch die Idee der Vorstellungskraft können wir ein Gedanken- oder Verstandesding vollkommen malen. Durch [sc. bloße] Nachahmung aber könnte die Vollkommenheit misslingen. Daher kam es, dass die Alten, um danach zu streben, in Formen und Figuren ihrer Jupiterstatuen [sc. einander] zu übertreffen, nicht nachahmten oder ein Muster verwendeten, sondern vielmehr eine gedankliche Beschreibung des Göttervaters aus Homer oder anderen Dichtern.

In der Form und der Gestalt der [sc. Gedanken-]Dinge gibt es eine gewisse Vollkommenheit und Vorzüglichkeit, auf deren gedankliche Figuren solche [sc. Gedanken-]Dinge, die [sc. selbst] nicht gesehen werden können, durch Nachahmung bezogen sind.

Um die Vorstellungskraft zu fördern, müssen wir Raritäten aufbewahren, wie sie von unserem Gesichtssinn aufgenommen werden, und um die Versenkung der Vorstellungskraft zu steigern, solche, wie wir sie täglich in Formen und Schatten in den Wolken nahe Sonnenuntergängen im Sommer erblicken, die durch Licht und Dunkelheit erzeugt werden und sich plötzlich umgestalten, verändern und verschwinden und nicht verharren, um nachgeahmt zu werden, sondern in der Vorstellungskraft aufbewahrt werden müssen, so dass es nicht schwierig ist, Kunst zu studieren, indem man Tag und Nacht spazierengeht. In deinem Bett, schlafend oder wachend, ganz gleich, welche Träume oder Vorstellungen deinen Schlaf beherrschen, hast du sowohl Lehrstunden in allem als auch Malereien.

Beim Zeichnen muss sich der Künstler jeden Begleitumstand des ihm vorliegenden Gegenstandes vorstellen; so wie Rubens üblicherweise (mit überkreuzten Armen) eine Weile über sein Werk nachsinnend dasaß; um dann plötzlich in großer Lebendigkeit des Geistes mit flinker Hand seinen übervollen Kopf kraftvoll in Darstellungen herauszuzwang, wie sie im Bereich der gewöhnlichen Praxis nicht vorkommen, sondern [nur] durch einen heftigen Antrieb der Leidenschaft.

Die Erschütterungen des Geistes dürfen nicht durch eine langsame Ausführung abgekühlt werden. Eine davon getrennte Sorgfalt bringt Exzellenz hervor. Sorgsamkeit und Übung sind die wichtigsten Vorschriften in der Kunst. Sorgfalt darf aber nicht herabgestuft werden oder bei nutzlosen Versuchen stehenbleiben. Hierfür habe ich in ausgezeichneten Werken eine absichtliche Nachlässigkeit beobachtet, die ihnen einen einzigartigen Charakter hinzugefügt hatte. Sei nicht so über-besorgt, dass der Charakter deines Werkes durch Über-Sorgfalt beeinträchtigt wird. Wenn du es gut gemacht hast, wird man nicht sagen können, dass Du darin *Dein eigener Schikaneur* bist, dein eigener Verkleinerer.

Es braucht wahres Urteil, nicht bei jeder Linie zu verweilen, noch zu ändern, was gelungen ist, und während des Tuns jedes Ding, das wir ausführen, zu lieben, und es macht es schlimmer, dies zu sehr zu tun.

Wenn wir nicht fähig sind, in der Ausübung des Zeichnens die Geschwindigkeit der Vorstellungskraft zu übernehmen, müssen wir dafür die Vorhaben unserer Gedanken entspannen, müssen durchatmen und zurückschauen auf das, was schon geschafft ist, wodurch wir eine ansehnliche Verbindung der Dinge herstellen.

Hinzuzufügen oder zu entziehen; zu dämpfen, was zu sehr aufgebläht ist; zu heben, was untergeht; Dinge festbinden, die davonfließen; zerteilen oder zusammenfügen, was nicht in Ordnung ist; zurückziehen, was überflüssig ist, braucht doppelte Sorgen. Das Werk für eine Weile beiseitezulegen und ihm gleichsam eine neue Geburt geben. Eile mit Weile!

Lasse Kritik zu. Was Andere zu Recht tadeln, verbessere. Apelles hat es so gemacht. Große Weisheit liegt in eingestandenem Nichtwissen. Und sei zufrieden mit jedermanns Meinung, für die du offen sein solltest – mit zwei Ausnahmen: Dem Unqualifizierten (es sei denn er wäre Maler) und dem unredlichen Zeugen (es sei denn er wäre Dichter).

Wenn es dein Werk aber verdient, wird gewiss ein kenntnisreicher Mensch in allgemeinen Worten sagen,

dass du eine gute Erörterung, eine gute Erzählung oder Geschichte gewählt hast,
dass die Teile ausgezeichnet angeordnet sind,
die Darstellung verschiedener Charaktere oder Personen passend,
Würde und Elan des Ausdrucks in Form und Farbe,
eine gute Stimmung, frisch ausgeführt usw.

Dann mag es scheinen, dass du in dem Werk alle Teile verschiedener Erfahrungen, klaren Urteils, griffbereiter Erinnerung, schneller und gut organisierter Vorstellungskraft vorgeführt hast; und das sei genug für die Wahrheit, das Gewicht und die Anerkennung einer ausgezeichneten Aussage.

Wenn aber deine Auffassung zu Rate gezogen wird, mögest du freilich beide Parteien erfreuen und wie ein Fremder auf diese oder jene Weise sprechen.

2. Hinweise und erweiterte bibliographische Angaben zu einzelnen Fußnoten (die Numerierung bezieht sich auf die Fußnoten des publizierten Aufsatzes)

zu Anm. 1

William Sanderson: *Graphice. The Use of Pen and Pencil, or the most Excellent Art of Painting*. London 1658, S. 34, Übers. U.H. Der Text findet sich als Anhang in den Literaturergänzungen in den *Elektronischen Publikationen*, Bibliothek der Bergischen Universität Wuppertal, Fachbereich F - Design und Kunst: Kunst (Literaturergänzungen) (<http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/>), Anhang II. Zu Sandersons Schilderung vgl. Ulrich Heinen: Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen. Weimar 1996, S. 104; Christopher White: Review: Rubens Oil-Sketches and Drawings. London, in: *The Burlington Magazine* 145.1208, 2003, S. 806–808, hier S. 806; Ulrich Heinen: Peter Paul Rubens – Barocke Leidenschaften, in: Ders., Nils Büttner, Rubens. Barocke Leidenschaften, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 8. August – 31. Oktober 2004. Braunschweig, München 2004, S. 28–38, hier S. 30; Anne-Marie Logan: Rubens as a Teacher. „He may teach his art to his students and others to his liking“, in: Amy Golahny u.a. (Hg.), *In his milieu. Essays on Netherlandish art in Memory of John Michael Montias*. Amsterdam 2007, S. 247–263, hier S. 250f. Zumal Sandersons Schilderung in der einschlägigen Zusammenstellung der frühen Rubensrezeption fehlt (Prosper Arents: *Geschriften van en over Rubens*. Antwerpen 1940), wurde sie in der Rubensforschung kaum berücksichtigt (als Nebenbemerkung nur bei Kerry Downes: *Rubens*. London 1980, S. 139; Peter C. Sutton: Introduction, in: Ders., Marjorie E. Wieseman, *Drawn by the Brush. Oil Sletches by Peter Paul Rubens*, New Haven und London 2004, S. 14–41, hier S. 16).

zu Anm. 5

Überlegungen zur Differenzierung von Anschaulichkeit (enárgeia) und Wirksamkeit (enérgeia) in der Malerei der Frühen Neuzeit habe ich mit besonderem Blick auf Rubens erstmals vorgetragen am 11. Juni 1999 in einer Einführung zu dem Symposium „Rubens – Passioni“ im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Unabhängig hiervon hat diese Differenzierung mittlerweile umfassend Bestätigung gefunden bei Valeska von Rosen: Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000), S. 171–208. Zu diesem Theoriekomplex in Antike und Früher Neuzeit vgl. auch Jean H. Hagstrum: *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago 1958, S. 11–13; Gerard LeCoat: *The Rhetoric of the Arts. 1550–1650*. Frankfurt a.M. 1975, S. 44–45, 52; Heinrich F. Plett: *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der*

Renaissance. Tübingen 1975; Mary E. Hazard: The Anatomy of *Liveliness* as a Concept in Renaissance Aesthetics, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33 (1974/1975), S. 407–418, hier S. 408–412; Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Hildesheim u.a. 1984, S. 138f.; Norbert Michels: Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Die Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts. Münster 1988, S. 60–62; John Shearman: Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance. Washington 1988, S. 207–212; Franciscus Junius: The Literature of Classical Art, hg. von Keith Aldrich, Philipp Fehl, Raina Fehl. 2 Bde. Berkeley u.a. 1991, Bd. 1, S. 361–407: Appendix IV. Glossary of Rhetorical Terms in Praise of Art, hier S. 375–380; Baldine Saint Girons: *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Paris 1993, S. 168–171; Perrine Galland-Hallyn: De la rhétorique des affects à une méta-poétique. Évolution du concept d'enargeia, in: Heinrich F. Plett (Hg.), *Renaissance-Rhetorik. Renaissance-Rhetoric*. Berlin, New York 1993, S. 244–265; Perrine Galland-Hallyn: Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence. Orléans 1995, S. 99–184; Jeroen Jansen: Helderheid (perspicuitas) in enige renaissancistische drama-voorredes, in: *Spektator* 24.3/4 (1995), S. 202–215; Alessandra Manieri: L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia. Pisa, Rom 1998, S. 97–192; Nadia J. Koch: *Techné und Erfindung in der klassischen Malerei. Eine terminologische Untersuchung*. München 2000, besonders S. 207–225 (umfassend zu den antiken Quellen); Gyburg Uhlmann, Arbogast Schmitt: *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur*. Berlin 2009, passim.; Webb, Ruth (2009): *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham u.a. Für dies im sechzehnten und frühen siebzehnten Jahrhundert vgl. auch Norman E. Land: *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*. Pennsylvania State University 1994; Colette Nativel: *Commentaire*, in: Dies. (Hg., Übers., Komm.), Franciscus Junius, *De pictura veterum libri tres* [Roterodami 1694]. Bd. 1. Genf 1996 (Travaux du Grand Siècle 3), S. 409–592, hier besonders S. 459–480, 507–510, 518–522, 536–539; 543–548, 557–577, 591; Jeroen Jansen: Een Neolatijnse encyclopedie en een voorrede in de moedertaal. Twee opvattingen over perspicuitas in 1616, in: Caroline van Eck (Hg.), *Een kwestie van stijl. Opvattingen over stijl in kunst en literatuur*. Amsterdam 1997, S. 79–95; Thijs Weststeijn: Rembrandt and Rhetoric. The Concepts of affectus, enargeia and ornatus in Samuel van Hoogstraten's Judgement of His Master, in: *The Learned Eye. Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation. Essays for Ernst van de Wetering*, hrsg. von M.J.E. van den Doel u.a., Amsterdam 2005, S. 111–130; Thijs Weststeijn: The Germanic Origins of Art: Dutch and English Antiquity According to Verstegan, Junius and Van Hoogstraten, in: *Dutch Crossing. A Journal of Low Countries Studies* 32.1 (2008), S. 43–70; Jan-Dirk Müller: Evidentia und Medialität, in: Gabriele Wimböck u.a. (Hg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. Berlin 2007, S. 57–81; Thijs Weststeijn: Between Mind and Body: Painting the Inner Movements According to Samuel van Hoogstraten and Franciscus Junius, in: Dickey, Roodenburg, *Passions (wie Anm. 5)*, S. 260–281; Ders.: *Passie, hartstocht. Painting and evoking Emotions in Rembrandt's Studio*, in: *Ad fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*, hrsg. von Claudia Fritzsche, Karin Leonhard und Gregor J. M. Weber, Petersberg 2013, 305–329. – Mit Bezug zu Rubens vgl. auch Heinen, *Predigt (wie Anm. 1)*, S. 19, 186–188, Anm. 57–63; S. 301, Anm. 39–40; S. 303, Anm. 52; Christine Göttler: *Nomen mirificum. Rubens' Beschneidung Jesu für den Hochaltar der Jesuitenkirche in Genua*, in: Victoria von Flemming (Hg.), *Aspekte der Gegenreformation*. Frankfurt a.M. 1997 (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, Sonderheft 1, 3/4), S. 796–844, hier S. 818–819; Dies.: *Barocke Inszenierung eines Renaissance-Stücks. Peter Paul Rubens' Transfiguration für Santissima Trinità in Mantua*, in: Dies. u.a. (Hg.): *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*. Emsdetten 1998, S. 167–189, hier S. 167–171; Ulrich Heinen: Huygens, Rubens and Medusa. Reflecting the passions in paintings. With some considerations in the neuroscience in art history, in: Stephanie Dickey, Herman Roodenburg (Hg.), *The Passions in the Arts of the Early Modern Netherlands*. Zwolle 2010 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 60), S. 150–177, hier S. 159–162.

zu Anm. 9

Franciscus Junius: *De pictura veterum libri tres*. Amsterdam 1637, 1.2.1–2, S. 8–11. – Auf Sandersons Abhängigkeit von *De pictura veterum* des Junius verweisen schon Luigi Salerno: *Seventeenth-Century English Literature on Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14 (1951), S. 234–258, hier S. 244; Franciscus Junius: *The Literature of Classical Art*, hg. von Keith Aldrich, Philipp Fehl, Raina Fehl. 2 Bde. Berkeley u.a. 1991, Bd. 1, S. xxi–lxxxiii: Introduction. Franciscus Junius and the Defense of Art, hier S. lxxviii, Anm. 108; Colette Nativel: A Plea for Franciscus Junius as an Art Theorician, in: Rolf H. Bremmer Jr. (Hg.), *Franciscus Junius F.F. and His Circle*. Amsterdam 1998, S. 20–28, hier S. 31. – Zur Kunsttheorie des Junius grundlegend insbesondere Allan Ellenius: *De arte pingendi. Latin Art Literature in seventeenth-century Sweden and its international background*. Uppsala, Stockholm 1960, passim; Magda Vasilov: *Rhetoric and fragments of a High Baroque art theory*, in: *Marsyas*

20 (1979–1980), S. 17–29; Junius, *Literature a.a.O.*, Bd. 1, S. xxi–lxxxiii: Introduction. Franciscus Junius and the Defense of Art; Colette Nativel: Commentaire, in: Dies. (Hg., Übers., Komm.), *Franciscus Junius, De pictura veterum libri tres* [Roterodami 1694]. Bd. 1. Genf 1996 (Travaux du Grand Siècle 3), S. 409–592; Nadia J. Koch: Zur Bedeutung der Phantasia für die Rekonstruktion der klassischen Tafelmalerei, in: Ralf Biering u.a. (Hgg.): *Maiandros. Festschrift für Volkmar von Graeve*. München 2006, S. 165–178, hier S. 171–172; Nadia J. Koch: Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie. Habil. Tübingen 2010 (ich danke Nadia Koch für Einsicht in das Manuskript), S. 298–367 und passim (eine umfassende Kritik der gesamten Forschungslage ebd., S. 302f.). – Zu Junius' Kunsttheorie vgl. auch Philip Fehl: Poetry and the Entry of the Fine Arts to England, in: C.A. Patrides, Raymond B. Waddington (Hgg.), *The Age of Milton*. Manchester 1980, S. 273–306, hier S. 283; Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Hildesheim u.a. 1984, S. 139–153; Elizabeth Cropper: The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook. Princeton 1984, S. 161, 165; Colette Nativel: La comparaison entre la peinture et la poésie dans le *de pictura veterum* (1,4) de Franciscus Junius (1589–1677), in: *Word and Image* 4 (1988), S. 323–330; Colette Nativel: Le *De pictura ueterum* de Franciscus Junius. Le Musée Imaginaire d'un Philologue, in: I. D. McFarlane (Hg.), *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreami. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies. St. Andrews 24 August to 1 September 1982*. Binghamton, New York 1986, S. 107–115; Colette Nativel: Quelques sources antiques du *De Pictura Veterum* de Franciscus Junius, in: *De Zeventiende Eeuw* 5.2 (1989), S. 33–49; Colette Nativel: Parties Orationis et partes pingendi: Rhetorique antique et peinture au XVIIe siècle, in: Alexander Dalzell u.a. (Hgg.), *Acta Conventus Neo-Latini Torontonensis. Proceedings of the Seventh International Congress of Neo-Latin Studies. Toronto 8 August to 13 August 1988*. Binghamton, New York 1991, S. 528–538; Colette Nativel: La théorie de l'enargeia dans le *De pictura ueterum* de Franciscus Junius. Sources antiques et développements modernes, in: René Démoris u.a. (Hgg.), *Hommage à Elizabeth-Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*. Paris 1992, S. 73–85; Colette Nativel: Le Traité du sublime et la pensée esthétique anglaise de Junius à Reynolds, in: Rhoda Schnur u.a. (Hgg.), *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis. Proceedings of the Eighth International Congress of Neo-Latin Studies. Copenhagen 12 August to 17 August 1991*. Binghamton, New York 1994, S. 721–730; Philipp P. Fehl: Touchstones of art and art criticism: Rubens and the work of Franciscus Junius, in: *The Journal of aesthetic education* 30,2 (1996), S. 5–24; Colette Nativel: La théorie de la composition dans le *De pictura veterum* de Franciscus Junius. Une transition entre Alberti et l'académie, in: *Pictorial composition from medieval to modern art*, in: Paul Taylor, François Quiviger (Hgg.), *Pictorial composition from medieval to modern art*. London 2000, S. 117–130; Colette Nativel: Le triomphe de l'idée de la peinture. La Phantasia chez Junius et Bellori, in: Michèle-Caroline Heck u.a. (Hg.), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle, Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaule, Lille 3*. Lille 2002, S. 219–231; Colette Nativel: Rubens, Franciscus Junius, Roger de Piles, in: Christian Mouchel, Colette Nativel (Hgg.), *République des lettres, république des arts. Mélanges offerts à Marc Fumaroli, de l'Académie Française*. Genf 2008, S. 561–579; Thijs Weststeijn: The Germanic Origins of Art: Dutch and English Antiquity According to Verstegan, Junius and Van Hoogstraten, in: *Dutch Crossing. A Journal of Low Countries Studies* 32.1 (2008), S. 43–70; Colette Nativel: Ut pictura poesis. Junius et Roger de Piles, in: *Dix-septième siècle* 4 (2009), S. 593–608; Thijs Weststeijn: Between mind and body. Painting the inner movements according to Samuel van Hoogstraten and Franciscus Junius, in: Dickey, Roodenburg, *Passions* (wie Anm. 5), S. 263–284; Ders.: Passie, hartstocht. Painting and evoking Emotions in Rembrandt's Studio, in: *Ad fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*, hrsg. von Claudia Fritzsche, Karin Leonhard und Gregor J. M. Weber, Petersberg 2013, 305–329.

zu Anm. 10

Zu diesen Konzepten in der Kunsttheorie der Renaissance insgesamt vgl. etwa Wolfgang Kemp: *Disegno*. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 219–240; Martin Kemp: From *Mimesis* to *Fantasia*. The quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual art, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–398, hier besonders S. 361–397; David Summers: *Michelangelo and the language of art*. Princeton (NJ) 1981, S. 50–55, 106–143; Jean Julia Chai: *Gian Paolo Lomazzo and the Art of Expression*. Diss. Cambridge 1990; Viktoria von Flemming: *Gezähmte Phantasia*. Cellinis Entwürfe für das Akademie-Siegel, in: Alessandro Nova, Anna Schreurs (Hgg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*. Köln u.a. 2003, S. 59–98, hier besonders S. 65–70 (mit Überblick über die Forschung).

zu Anm. 14

Zur Geschichte des Phantasiebegriffs vgl. hier und im folgenden den Überblick bei Maria Rita Pagnoni-Sturlese: *Phantasia*, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 13 Bde. Basel, Stuttgart 1974–2007, Bd. 7, Sp. 516–535; U.J. Beil: *Phantasie*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6, Darmstadt 1996, Sp. 927–943. Mit Hinweisen zur Begriffsgeschichte in England im 16. und 17. Jahrhundert R. Warning: *Imagination*, in: Ebd., Bd. 4, Darmstadt 1998, Sp. 217–220, hier Sp. 217f.

zu Anm. 24

Vgl. etwa Francisco Suárez: *De anima*. Lyon 1621, Buch 3, Kap. 30, S. 169–173; vgl. hierzu James B. South: *Francisco Suárez on Imagination*, in: *Vivarium* 39,1 (2001), S. 119–158; zur Zusammenfassung von *sensus communis* und *fantasia* in einem *sensus interior* im 17. Jahrhundert vgl. auch Ulrike Zeuch: *Sensus communis, imaginatio und sensorium commune im 17. Jahrhundert*, in: Hans Adler, Ulrike Zeuch (Hgg.), *Synästhesie. Interferenz, Transfer, Synthese der Sinne*. Würzburg 2002, S. 167–184; für Suarez ebd. S. 178–179.

zu Anm. 25

„Neither did the same Artificer, when he made the images of *Jupiter* and *Minerva*, fixe his eyes upon one after whom he should draw such a similitude; but there did abide in his minde an exquisite forme of beautie, upon the which he staring, directed both his Art and his hand to the similitude of the same.“ Junius, *Painting*, 1638, 1.2.2; in der Ausg. von 1991, S. 24. Junius zitiert hier Cicero Orator 3.9: „nec vero ille artifex, cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.“ – Übers: „Auch hat jener Künstler [sc. Phidias] als er die Gestalt des Zeus oder der Athene bildete, nicht irgendein Modell betrachtet, von dem er dann die Ähnlichkeit herleitete: ihm schwebte vielmehr im Geiste eine Gestalt von außergewöhnlicher Schönheit vor, die er anschaute und auf die konzentriert er nach diesem Vorbild Kunst und Hand lenkte.“ Die Übersetzung orientiert sich an Marcus Tullius Cicero: *Orator*. Lateinisch – deutsch, Bernhard Kytzler (Hg., Übers. Düsseldorf, Zürich 41988, S. 11).

zu Anm. 26

Einen Überblick über diesen Topos in der antiken Literatur bietet Irmgard Männlein-Robert: *Zum Bild des Phidias in der Antike. Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers*, in: Dewender, *Welt, Imagination*, S. 45–67. – Zu dieser Überlegung bei Cicero sowie zu ihrer Bedeutung für die Kunsttheorie und Kunstpraxis der Renaissance vgl. Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin 1982, S. 5; grundlegend zudem: Andreas Thielemann: *Phidias im Quattrocento*. Phil. Diss. Köln 1992, S. 69; vgl. auch Viktoria von Flemming: *Das Andere der Vernunft? Giovanpietro Bellori und die Ambivalenz des Phantasiebegriffs in der italienischen Kunsttheorie der Frühen Neuzeit*, in: Ina Schabert, Michaela Boenke (Hgg.), *Imaginationen des Anderen im 16. und 17. Jahrhundert*. Wiesbaden 2002, S. 29–57, besonders S. 38–45; Männlein-Robert, *Phidias (a.a.O.)*, S. 54–61; Koch, *Paradeigma*, S. 185. Zu diesem Topos bei Philostratos s.u. Anm. 28.

zu Anm. 28

„It is so, sayth *Thespesion*, that *Phydias* and *Praxiteles* climbing up to heaven, and there expressing the severall shapes of the Gods, have afterwards applied them to the Art, or is there something else, that hath taught these Artificers to counterfeit?‘ ,Something else,‘ replied *Apollonius*, ,and that full of wisdom.‘ ,What is that?‘ sayth *Thespesion* againe; ,seeing you can, besides the Imitation, name nothing.‘ ,Phantasie,‘ answered *Apollonius*, ,hath accomplished these things; an Artificer farre exceeding Imitation in wisdom: for Imitation doth worke out nothing but what shee hath seene: Phantasie on the contrary doth take in hand also what shee hath not seene; for shee propoundeth unto her selfe unknowne things with a relation to such things as are. A certaine kinde of astonishment doth also often hinder our Imitation; whereas nothing can disturbe the Phantasie, being once resolved to follow undauntedly what shee undertaketh. As for an Artificer that meaneth to conceive in his mind an image not unworthy of *Jupiter*, the same must see him accompanied with the foure seasons of the yeare, with the constellations, with the whole heaven; for such a one did *Phidias* then imagine.“ Ebd., 1.2.2; in der Ausg. von 1991, S. 25. Junius zitiert hier Philostratos: *Vita Apollonii* 6.19: „Künstler wie Phidias und Praxiteles, sagte er [sc. Thespesion], sind wohl in den Himmel hinaufgestiegen, haben sich die Gestalten der Götter eingepägt und sie dann mit ihrer Kunst dargestellt: oder war es etwas anderes, was ihnen ermöglichte zu formen?‘ ,Etwas anderes,‘ sagte er [sc. Apollonius], ,und etwas, was voller

Weisheit war.' ‚Was war das?' fragte er, ‚denn du kannst doch von nichts anderem sprechen als von der Nachahmung.' ‚Die Phantasie,‘ sagte er, ‚fertigte das, eine weisere Künstlerin als die Nachahmung. Die Nachahmung nämlich wird nur fertigen, was sie gesehen hat, die Phantasie aber auch das, was sie nicht gesehen hat, sie wird es nämlich zugrundelegen durch Verweis auf das Seiende; und der Nachahmung steht oft das erschütternde Staunen [bei Betrachtung der Gottheit, Nadia J. Koch] im Weg, der Phantasie nicht, sie nimmt nämlich unerschüttert das in Angriff, was sie zugrundegelegt hat. Wenn einer ein Zeusbild ersinnt, muss er ihn zusammen mit Himmel und Jahreszeiten und Sternen sehen, wie Phidias seinerzeit sich bemüht hat, das zu tun.‘“ Benutzt wurde die Ausgabe Philostratos: Das Leben des Apollonios von Tyana. Griechisch-Deutsch, Vroni Mumprecht (Hg., Übers., Erl.). München, Zürich 1983, S. 646 (Zeile 19) bis S. 648 (Zeile 11). Die Übersetzung orientiert sich an Koch, Paradeigma, S. 51, in Verbindung mit Joachim Krüger (Hg.): Ästhetik der Antike. Berlin, Weimar 1983, S. 366f.

Zu diesem Topos bei Philostrat und seiner fundamentalen Bedeutung für die Etablierung der Phantasie als eines produktiven Vermögens und einer Theorie der Ideenkunst grundlegend Andreas Thielemann: Phidias im Quattrocento. Phil. Diss. Köln 1992, S. 72; vgl. auch Ella Birmelin: Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonius von Tyana, in: Philologus 88, N.F. 42 (1933), S. 149–80, 392–414; Thomas G. Rosenmeyer: Phantasia und Einbildungskraft. Zur Vorgeschichte eines Leitbegriffs der europäischen Ästhetik, in: Poetica 18 (1986), S. 197–248, hier S. 234–236; Männlein-Robert, Phidias (a.a.O.), S. 45–67, hier S. 48–54, 67; Nadia J. Koch: Zur Bedeutung der Phantasia für die Rekonstruktion der klassischen Tafelmalerei, in: Ralf Biering u.a. (Hgg.): Maiandros. Festschrift für Volkmar von Graeve. München 2006, S. 165–178, S. 167–169; Koch, Paradeigma (wie Anm. 9), S. 42, 50f., 256, 316f., 323 (mit der frühen Editions-geschichte) und passim.

zu Anm. 29

Zur Phantasie als schöpferischer Einbildungskraft bei Philostrat, von wo aus es Junius erstmals in den Mittelpunkt der Kunsttheorie rückte, sowie zur Frage der stoischen oder aristotelischen Quellen dieses Konzepts vgl. Koch, Paradeigma, S. 42–46, 50–52, 217, 316–318. Der entscheidende Bezug zur Phantasie als Mittlerin zwischen sinnlicher Wahrnehmung und verstandesmäßigem Begreifen sowie als diskursiver und kombinierend-kreativer Fähigkeit in der stoischen Erkenntnistheorie zuerst bei Bernhard Schweitzer: Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike, in: Neue Heidelberger Jahrbücher, NF (1925), S. 28–132, hier S. 85–93 und passim; vgl. auch Männlein-Robert, Phidias, S. 45–67, hier 51 (mit einem Überblick über die Kontroverse um die Bedeutung dieses Bezugs für Philostrat).

zu Anm. 30

Zur Problematik der missverstehenden oder zumindest missverständlichen Formulierungen dieser entscheidenden, aber schwierigen Gelenkstelle bei Philostrat und Proklos s.o., Anhang II, Anm. 162. In der letztlich platonischen Vorstellung von der Gestalthaftigkeit der Ideen ist das Konzept eines visuellen Denkens vorgeformt, wie es später vom Neukantianismus (z.B. Konrad Fiedler: Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, Leipzig 1876) über die Gestaltpsychologie bis zu Rudolf Arnheim (Visual thinking. Berkeley u.a. 1971) ausgearbeitet wurde.

zu Anm. 31

Zur Theorie und Praxis der Wolkenschau als Ursprung und Metapher der imaginativen Bilderfindung in der Renaissance sowie zu den antiken Ausgangspunkten hierfür vgl. Andreas Thielemann: Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht, in: Michael Rohlmann, Andreas Thielemann (Hgg.), Michelangelo. Neue Beiträge. Berlin 2000, S. 17–92, hier S. 43–53. Zu dem damit verwandten Topos von der Imaginationsevokation aus Mauerflecken bei Leonardo und anderen vgl. Roland Kanz: Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock. München, Berlin 2002, S. 78f., 220f. Zu Bezügen bei Junius s.o. Anhang II, Anm. 164.

zu Anm. 33

Der Topos geht zurück auf Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen (1772). Berlin 1800, S. 10; zu diesem Topos, der den Kontrast zwischen Idee und Ausführung zuspitzt, und Vorformen einer solchen Ablehnung der Ideenkunst im 16. Jahrhundert vgl. Ursula Link-Heer: *Raffaël ohne Hände* oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation. Konzepte der *maniera* bei Vasari und seinen Zeitgenossen, in: Wolfgang Braungart (Hgg.), Manier und Manierismus. Tübingen 2000, S. 203–219.

zu Anm. 35

Für die Quellen und eine kritische Auseinandersetzung mit der älteren Forschung zu Rubens' Rezension vgl. Magda Vasilov: Rhetoric and fragments of a High Baroque art theory, in: *Marsyas* 20 (1979–1980), S. 17–29, besonders S. 22; Hetty Joyce: Grasping at shadows: Ancient paintings in Renaissance and Baroque Rome, in: *The Art Bulletin* 74 (1992), S. 219–245, hier S. 225; Junius, *Literature* (wie Anm. 11), Bd. 1, S. xxi–lxxxiii: Introduction. Franciscus Junius and the Defense of Art; ebd., Bd. 1, S. 325–330: Appendix II. Rubens' Letter to Junius; Colette Nativel: Genèse du *De pictura veterum*, in: Dies. (Hg., Übers., Komm.), *Franciscus Junius, De pictura veterum libri tres* [Roterodami 1694]. Bd. 1. Genf 1996 (Travaux du Grand Siècle 3), S. 87–111, hier S. 108–111; Heinen, *Predigt* (wie Anm. 1), S. 22, 103, 104, 186–187, Anm. 57–58; S. 199f., Anm. 120–123 (mit einer Übersicht über die ältere Forschung; zur Nähe von Junius und Rubens siehe auch ebd., passim); Philipp P. Fehl: Touchstones of art and art criticism: Rubens and the work of Franciscus Junius, in: *The Journal of aesthetic education* 30,2 (1996), S. 5–24, hier S. 11–24; Nadia J. Koch: *Techné und Erfindung in der klassischen Malerei. Eine terminologische Untersuchung.* München 2000, S. 4–5; Heinen, *Barocke Leidenschaften* (wie Anm. 1), S. 28–38, hier S. 29; Nils Büttner: Peter Paul Rubens und Franciscus Junius. Aemulatio in Praxis und Theorie, in: Jan Dirk Müller u.a. (Hg.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620).* Berlin, Boston 2011, S. 319–367, hier S. 342–351; Nadia J. Koch: Zur Bedeutung der Phantasia für die Rekonstruktion der klassischen Tafelmalerei, in: Ralf Biering u.a. (Hgg.): *Maiandros. Festschrift für Volkmar von Graeve.* München 2006, S. 165–178, hier S. 171–173. – Der Kontakt zwischen Rubens und Junius geht möglicherweise auf den Kontakt zwischen Junius' Vater Franciscus Junius d.Ä. (1545–1602) und dem Lipsius-Kreis zurück. Junius d.Ä. war 1565–1567 calvinistischer Pastor in Antwerpen (vgl. Junius, *Literature* [wie Anm. 11], Bd. 1, S. xxi–lxxxiii: Introduction. Franciscus Junius and the Defense of Art, hier S. xxvii), übernahm 1592, zwei Jahre nachdem Lipsius Leiden verlassen hatte, eine Professur in Leiden, wo Franciscus Junius d. J. in engem Kontakt zu den nordniederländischen Schülern des Lipsius, Hugo Grotius und Gerhard Johannes Vossius stand (vgl. Junius, *Literature* [wie Anm. 11], Bd. 1, S. xxi–lxxxiii: Introduction. Franciscus Junius and the Defense of Art, hier, S. xxix–xxx). Lipsius wurde von seinem Freund Junius d. Ä. nach Erscheinen der *De Constantia* (1584) vor heftigen konfessionspolitischen Attacken in Schutz genommen (vgl. Nicolette Mout: *Trost im Unglück? Justus Lipsius und Fortuna,* in: Walter Haug, Burghart Wachinger [Hgg.], *Fortuna.* Tübingen 1995, S. 295–310, hier S. 304–305).

zu Anm. 41

Vgl. Heinen, *Predigt*, u.a. S. 152; der dort genannten Literatur ist hinzuzufügen Gudrun Bischoff: *Das De Mayerne-Manuskript. Die Rezepte der Werkstoffe, Maltechniken und Gemälderestaurierung.* Diplom Stuttgart 2002; Ulrich Heinen: *Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei,* in: Ders., Andreas Thielemann (Hgg.), *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock.* Göttingen 2001, S. 70–109, hier S. 81.

zu Anm. 42

„[Rubens] hath drawn with his pensill the History of St George; wherein, if it be possible, he hath exceeded himself: but the picture he has sent home into Flanders, To remain there as a monument of his abode and employment here [...].“ Zitiert bei Wolfgang Adler: *Peter Paul Rubens. Landscapes.* New York 1982 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Teil 18.1), S. 122. Der Hinweis bezieht sich auf Peter Paul Rubens: *Landschaft mit dem Hl. Georg,* Öl auf Leinwand, 153 x 226 cm, 1629–1630, London, Buckingham Palace, Royal Collection. ebd., S. 119–123, Nr. 35, Fig. 93; Jerry Brotton: *The sale of the late King's goods: Charles I and his art collection.* London 2006, S. 150; Christopher White: *The Later Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen.* London 2007, S. 215–225, Nr. 63.

zu Anm. 45

Vgl. die entsprechende Empfehlung bei Leonardo da Vinci: „Ausserdem ist es noch gut, sich entfernt zu stellen, denn so erscheint das Werk kleiner und wird mehr mit einem Blick übersehen, und es werden nicht stimmende und ausser Verhältniss stehende Gliedmassen und Farben der Gegenstände besser erkannt als von Nahem.“ Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei, nach dem Codex Vaticanus 1270.* 3 Bde., übers. u. geord. Heinrich Ludwig, Wien 1882, S. 201, Nr. 407 (in anderen Ausgaben Nr. 420).

zu Anm. 46

Rembrandt: Der Maler in der Werkstatt, um 1629, Holz, 25,1 x 31,9 cm, Boston, Museum of Fine Arts. Gary Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe. Darmstadt 1987, Nr. 36, S. 55; zu diesem Bild als kunsttheoretischer Reflexion der künstlerischen Phantasie vgl. Ernst van de Wetering: Leidse schilders achter de ezels, in: Geschildert tot Leyden anno 1626, Ausst.-Kat., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, 1976, 21–31, hier S. 26; H. Perry Chapman: Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity, Princeton 1989, S. 34, 84f.; Mieke Bal: Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition, Cambridge 1991, S. 247–270; Ernst van de Wetering: Rembrandt. The Painter at Work. Amsterdam 1997, S. 87–89; Victor Stoichita: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, Übers. aus d. Französischen von Heinz Jatho, München 1998, S. 268–271; Rembrandt by Himself, hrsg. von Christopher White u.a., Ausst.-Kat. National Gallery, London, 9.6.1999–5.9.1999, S. 120f.; Simon Schama: Rembrandts Augen. Berlin 2000 (engl. Originalausg. 1999), S. 18; Bryan Jay Wolf: Vermeer and the Invention of Seeing, Chicago 2001, S. 3–5; Alan Chong (Hrsg.): Rembrandt Creates Rembrandt. Art and Ambition in Leiden, 1629–1631, Ausst.-Kat. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 21.9.2000–7.1.2001, S. 90f.; Mariët Westermann: After Iconography and Iconoclasm. Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700, in: The Art Bulletin 84.2, 2002, S. 351–372, hier S. 363f.; Perry Chapman: The imagined Studios of Rembrandt and Vermeer, in: Michael Cole, Mary Pardo (Hgg.), Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism. Chapel Hill, London 2005, S. 108–146, hier S. 119–121; Katja Kleinert und Cécile Tainturier: Schilders uit de verf. Leidse ateliervoorstellingen uit de zeventiende eeuw Schilders uit de verf, in: De zeventiende eeuw. Jaargang 22, 2006, S. 197–148, hier S. 108, 119, Anm. 24. Für weitere Beispiele der direkten oder indirekten Darstellung solcher Momente der Bilderfindung in Künstler selbstporträts der Epoche vgl. Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Hildesheim u.a. 1984, passim.

zu Anm. 50

Eine verwandte Geste etwa bei Rembrandt: Marten Looten, 1632, Holz, 91 x 74 cm, Los Angeles County Museum of Art. Schwartz, Rembrandt, Nr. 129, S. 147; Rembrandt: Johannes Wtenbogaert, 1632, Leinwand, 132 x 102 cm, Buckinghamshire, Slg. Earl of Rosebery. Ebd., Nr. 132, S. 149). Als konventionellen Ausdruck vornehmer Zivilisiertheit sieht diesen Gestus Herman Roodenburg: The Eloquence of the Body. Perspectives on Gesture in the Dutch Republic. Zwolle, 2004, S. 170.

zu Anm. 54

Als Vorläufer dieser Auffassung vom Verhältnis von Künstler und Kunstkenner darf gelten: Joris Hoefnagel nach Pieter Bruegel: Maler und Käufer, Feder in Braun auf Papier, 27,1 x 21,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet; vgl. die Analyse des Blattes durch Joachim Rees in: Ekkehard Mai, Hans Vlieghe [Hgg.], Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 4. Oktober – 22. November 1992, Kat. 114.1, S. 496f. In seinem *Maler in der Werkstatt*, der sich der neugierigen Zudringlichkeit des Betrachters als Kunstkenner entgegenstellt, reagiert Rembrandt möglicherweise unmittelbar auf Pieter Jansz Coddess *Kenner im Maleratelier* (Stuttgart, Staatsgalerie; Raupp, Künstlerbildnis, S. 330, Abb. 203; dort datiert zwischen 1625 und 1635). In einem Raum, der einschließlich der schräg hingestellten Staffelei und der dahinter verschlossenen Türe ganz ähnlich aufgebaut ist, beugen sich dort Kunstkenner in geckenhafter Kleidung und Pose über die Bilder. Auch der Maler selbst, dessen Haltung Rembrandt grundsätzlich aufgreift, ohne aber ihre Affektiertheit zu übernehmen, reiht sich dort mit eitlen Habitus in die Reihe der eitlen Stutzer.

Dass Maler und Betrachter gleichermaßen Vorstellungsarbeit leisten, sich aber darin unterscheiden, dass der Maler sowohl mit der Hand als auch mit dem Geist, der Betrachter hingegen alleine im Geist Bilder erzeuge, betonte zuerst Philostratos: Vita Apollonii 2.22. Benutzt wurde die Ausgabe Philostratos, Apollonios (Übers. Mumprecht), S. 178 (Zeile 22-25), S. 180 (Zeile 1–9); vgl. Koch, Paradeigma, S. 52.

zu Anm. 55

Vgl. Horst Gerson: Rembrandt and the Flemish Baroque. His Dialogue with Rubens, in: Delta 12 (1969), S. 7–23; Jan Gerrit van Gelder: Rubens in Holland in de seventiende eeuw, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 3 (1950/1951), S. 103–150, hier besonders S. 137; Christian Lenz: Rembrandts Auseinandersetzung mit Rubens. Die Blendung Simsons, in: Frank Büttner, Christian Lenz (Hg.), Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985. München 1985, S. 137–158; Volker Manuth: Die Augen des Sünders. Überlegungen zu Rembrandts „Blendung Simsons“ von 1636 in

Frankfurt, in: *Artibus et Historiae* 11 (1990), S. 169–198, hier S. 182–184 (mit weiterer Literatur); Schama, *Augen*, S. 16 f. und passim.

zu Anm. 58

„applicabat se operi assidente semper lectore, qui librum, Plutarchum vel Senecam prælegeret, ita ut lectioni et picturæ suæ simul intentus esset.“ Philip Rubens (d. J.): *Vita Petri Pauli Rubenii* (Manuskript), in: Frédéric Baron de Reiffenberg: *Recherches sur la famille Pierre-Paul Rubens*, lues dans la séance du 3 avril 1830, in: *Nouveaux mémoires de l'Académie royale des sciences et belles lettres de Bruxelles* 6 (1830), S. 10; auch in: Ders.: *Nouvelles recherches sur Pierre-Paul Rubens*, contenant une vie inédite de ce grand peintre par Philippe Rubens, son neveu, in: *Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles* 10 (1837), S. 3–21, hier S. 3–13; L. R. Lind, *The Latin Life of Peter Paul Rubens by his Nephew Philip. A Translation*, in: *The Art Quarterly* 9 (1946), S. 37–44, 41. Als Lektüre, die sich Rubens beim Malen vorlesen ließ, werden im 17. und frühen 18. Jahrhundert insgesamt genannt: Seneca, Plutarch, Titus Livius, Tacitus und Vergil. Vgl. auch Prosper Arents: *De Bibliothek van Pieter Paul Rubens. Inleiding tot de Bibliografie*, in: *Noordgaw. Cultureel Jaarboek van de Provincie Antwerpen* 1 (1961), S. 145–178, hier S. 159–160; hierzu und im folgenden vgl. Heinen, *Predigt* (wie Anm. 1), S. 102; Elizabeth McGrath: *Rubens. Subjects from History*. 2 Bde. London 1997 (*Corpus Rubenianum*. Ludwig Burchard 13), Bd. 1, S. 55–67, 95–112.

zu Anm. 59

„ayant tousiours auprès de luy un Lecteur qui estoit à ses gages, & qui lisoit à haute voix quelque bon livre; mais ordinairement Plutarque, Tite-Live, ou Seneque.“ Roger de Piles: *Conversations sur la connaissance de la peinture*. Paris 1677, S. 114. Die Schilderung ist seither in der Rubensbiographik durchgehend präsent.

zu Anm. 63

Das Original ist bisher nicht publiziert. Eine dänische Übersetzung bei Sophus Birket Smith (Übers. und Hg.): *Dr. med. Otto Sperlings selvbiografi (1602–1673). Oversat i Uddrag efter Originalhaandskriftet med saerligt Hensyn til Forfatterens Ophold i Danmark og Norge samt fangenskab i Blaataarn*. Kopenhagen 1885, S. 2f.; eine nach der dänischen Übersetzung angefertigte deutsche Übersetzung bei Woldemar von Seidlitz: *Bericht eines Zeitgenossen über einen Besuch bei Rubens*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 10 (1887), S. 111: „Wir besuchten auch den weltberühmten und kunstreichen Maler Rubbens, den wir gerade bei der Arbeit trafen, wobei er sich zugleich aus dem Tacitus vorlesen ließ und daneben einen Brief diktirte. Da wir uns nun still verhielten und ihn durch Reden nicht stören wollten, begann er selbst mit uns zu sprechen und fuhr dabei ununterbrochen in seiner Arbeit fort, ließ sich weiter vorlesen, hörte nicht auf den Brief zu diktieren und antwortete uns auf unsere Fragen, indem er uns hierdurch sein grosses Ingenium zeigen wollte. Darauf ließ er uns durch einen seiner Diener überall in seinem herrlichen Palast herumführen und uns seine Antiquitäten und die griechischen und römischen Statuen zeigen, die er in großer Menge besaß.“ – Den wiederholt vom Verf. des vorliegenden Beitrags vorgetragene Hinweis auf den topischen Charakter dieser Schilderung (besonders die Parallele zur Caesarbiographie Suet. Jul 47) wiederholt jetzt Nils Büttner: *Herr P.P. Rubens. Von der Kunst berühmt zu werden*. Göttingen 2006, S. 102.

zu Anm. 65

Jacob Campo Weyerman: *De levensbeschryvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen*. 3 Bde. s' Gravenhage 1729, Bd. 1, S. 258f.: „Het gebeurde eenmaal dat *Rubens* onder het schilderen van den Tweestrijd van Turnus en Eneas, zijn gedachten liet spelen op de navolgende vaerzen van den grooten Maro, en die luydskeels pronontieerde in de oorspronkelijke Latynsche taal [...]. Tot daer toe was hy gekomen toen den Hartog, die hem beluysterde, intrat, en hem al lacghende aansprak in de Latynsche taal, denkende dat de Schilders en het Latyn Tegenvoeters waaren; Doch *Rubens* beandwoorde die Vorstelijke vraag in zulk cierlijk Latyn, dat den Prins zich ontstelde, en hem aanstonds vroeg na zijn Geboorte en Opvoeding, welkers uytlegging de reeds voor zijn Konst en voor zijn Persoon opgevatte achtung vermeerderde.“ – Vgl. Jean-Baptiste Descamps: *La Vie des peintres flamands [...]*. Bd. 1. Paris 1753, S. 299; Friedrich Goeler von Ravensburg: *Rubens und die Antike. Seine Reziehungen zum classischen Alterthum und seine Darstellungen aus der classischen Mythologie und Geschichte. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung*. Jena 1882, S. 21; Giancarlo Schizzerotto: *Rubens a Mantova. Fra Gesuiti, principi e pittori. Con spigolature sul suo soggiornoitaliano (1600–1608)*. Mantua 1979, S. 139–140; Elizabeth McGrath, *Rubens, the Gonzaga and the „Adoration of the*

Trinity“, in: David Chambers, Jane Martineau (Hgg.), *Splendours of the Gonzaga*, Ausst.-Kat. Victoria and Albert-Museum. London 1981, S. 214–222, hier S. 214; Anne-Marie Logan: Rezension von: Julius S. Held: *Rubens. Selected Drawings. With an Introduction and a Critical Catalogue*, 2. überarb. Aufl. Oxford 1986, in: *Master Drawings* 25 (1987) S. 63–82, hier 67–68; Heinen, *Komponieren* (wie Anm. 64), S. 172f.

zu Anm. 66

Verborgen hielt Rubens vor seinen Besuchern offenbar jedoch einen verschlossenen Raum, in dem er seine umfangreiche Sammlung von Zeichnungen nach antiken und neueren Werken als Reservoir für neue Bilderfindungen lagerte, den sein Schüler Willem Panneels in diesem Sinne als „cantoor van rubbens“ bezeichnete und den Rubens selbst in einem seiner Briefe möglicherweise mit dem Begriff „studiolo secreto“ belegte (zitiert und erläutert bei Paul Huvenne: *Over Rubens' Cantoor, Panneels en de Kopenhaagse Cantoor-tekeningen*, in: *Rubens Cantoor. Een verzameling tekeningen ontstaan in Rubens' atelier*, Ausst.-Kat. Rubenshuis, Antwerpen 15.5.–27.6.1993, S. 16–37; Jeffrey M. Muller: *De verzameling van Rubens in historisch perspectief*, in: Kristin Lohse Belkin, Fiona Healy, *Een huis vol kunst. Rubens als verzamelaar*, Ausst.-Kat. Rubenshuis, Antwerpen 2004, S. 10–85, hier S. 59f.). Eine solche geheime Kammer mit Figurenvorlagen für exzeptionelle Bilderfindungen nutzte auch schon Jacopo Tintoretto: „le reliquie de quali [sc. modelli, per formar gli scorci, componendo in bizzarre inventioni] si conservano ancora nella stanza secretaria de' pellegrini suoi pensieri.“ – „die übrigen derartigen [sc. Modelle zur Darstellung von Verkürzungen in eigenwilligen Bild-Erfindungen] werden für seine Gedanken in einem Fremden verschlossenen Raum aufbewahrt.“ Carlo Ridolfi: *Le Meraviglie dell'Arte*, Bd. 2. Venedig 1648, S. 7; vgl. Roland Krischel: *Tintoretto*. Reinbek bei Hamburg 1994, S. 60.

zu Anm. 69

„Quare in turba, itinere, convivii etiam faciat sibi cogitatio ipsa secretum. Quid alioqui fiet cum in medio foro, tot circumstantibus iudiciis, iurgiis, fortuitis etiam clamoribus, erit subito continua oratione dicendum, si particulas quas ceris mandamus nisi in solitudine reperire non possumus? Propter quae idem ille tantus amator secreti Demosthenes in litore, in quo se maximo cum sono fluctus inlideret, meditans consuescebat contionum fremitus non expavescere.“ Benutzt wurde Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, hg. von übers. von Helmut Rahn. 2 Bde., Darmstadt 21988, Bd. 1, S. 508. Rubens hat selbst eine Demosthenesbüste dargestellt, die sich zudem im Kabinett des mit ihm befreundeten Nicolaas Rockox befand (Marjon Van der Meulen, *Rubens. Copies after the Antique*, 3 Bde., *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard, XXIII, London, 1994–95, Bd. 2, S. 125–127, Kat.-Nr. 112, Fig. 204–205).

zu Anm. 70

Luca Giordano: *Rubens' Ingenium*, um 1660 oder später, Öl auf Leinwand, 337 x 414 cm, Madrid, Prado. Erstmals erwähnt wird das Bild 1682 unter dem Titel „Il Genio di Rubens ,che sta dipingendo varie fantasie' con figure“; zitiert nach Giuseppe De Vito: *Il Rubens ,pintado' da Luca Giordano, ma quando?*, in: *Ricerche sul Seicento Napoletano. Saggi e documenti* 1998 (Neapel 1999), S. 119–137, hier S. 120, 124, Nr. 373. Zu diesem Bild zuletzt Eckhard Leuschner: *Picturing Rubens Picturing. Some Observations on Giordano's Allegory of Peace in the Prado*, in: *Gazette des Beaux-arts* 139 (1997), S. 195–206; Michael Cole, Mary Pardo: *Origins of the Studio*, in: *Dies., Inventions*, S. 1–35, hier S. 26–27; Ángel Aterido Fernández: *El genio de Rubens. Pintado por Luca Giordano*, in: *Goya* 316/317 (2007), S. 51–64; Frank Büttner: *Die Macht der Malerei. Luca Giordanos Hommage an Peter Paul Rubens*, in: *Das andere Rubensbuch. Reinhold Baumstark zum Abschied*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2009, S. 47–58, 243–244; Marina Daiman: *Peter Paul Rubens. Broker of Peace, Painter of Violence*, in: *Aspects of Violence in Renaissance Europe*, hrsg. von Jonathan Davies, Dorchester 2013, S. 151–181, hier S. 151, 180f. Zur Frage der Datierung vgl. Oreste Ferrari und G. Scavizzi: *Luca Giordano. L'opera completa*, Neapel 1992, Bd. 1, S. 30–31, 263f., Nr. A88; Ders.: *Luca Giordano als Maler von Historienbildern*, in: *Luca Giordano. 1634–1705*, hrsg. von Wilfried Seipel, Ausst.-Kat. Wien, 23. Juni – 7. Oktober 2001, S. 53–69, hier S. 53; De Vito, *quando*. Das Hauptargument der Spätdatierung, *Giordano habe Rubens' Gemälde „Folgen des Krieges“ nachweislich erst 1682 in Florenz gesehen* (vgl. De Vito, *quando*, S. 121f., 125), ist nicht zwingend, da Giordanos Gemälde eine unmittelbare Kenntnis dieses Werks nicht voraussetzt, sondern vielmehr einen Bericht über Rubens' „Der Friede nährt den Reichtum“ (s.u., Anm. 79). Zur Relativierung der Möglichkeit einer Spätdatierung vgl. auch Erich Schleier: *Luca Giordano. Una nota sulla datazione dei quadroni, già nelle Collezioni Grillo e Balbi di Genova*, in: *Arte collezionismo conservazio-*

ne. Scritti in onore di Marco Chiarini, hrsg. von Augusta Tosone, Florenz 2004, S. 318–325, hier S. 322–324. Zur Bedeutung von Pietro da Coronas „Ruhm der Barberini“ für Giordanos Bilderfindung vgl. De Vito, quando, S. 130, 134. Die Bedeutung des Werks bestätigt die Existenz einer frühen Kopie, Öl auf Leinwand, 94 × 125 cm, van Ham, 250. Auktion "Alte Kunst", Los 991, 18.11.2006.

Als Bildquelle für Giordano erkannte Leuschner insbesondere Cornelis Cort (nach Federico Zuccaro): *Il Lamento della Pittura*, um 1572–1579, Kupferstich von zwei Platten, obere Platte 36,2 x 53,7 cm; untere Platte 37,3 x 53,4 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Leuschner, *Rubens picturing*, S. 202, Abb. 9. Selbst das Detail des verzweifelt schreienden Furors, der bei Giordano den Malerschemel bildet, scheint in Zuccaros Komposition durch die ornamentale Grotteske einer schreienden Maske auf dem Malerschemel vorgeformt. Zu diesem Bild vgl. Inemie Gerards-Nelissen: *Federigo Zuccaro and the ‚Lament of Painting‘*, in: *Simiolus* 13 (1983), S. 44–53; Walter S. Melion: *The Meditative Art. Studies in the Northern Devotional Print, 1550–1625*, Philadelphia/PA 2009, S. 49–51; Livia Stoenescu: *Ancient Prototypes Reinstantiated: Zuccari's Encounter of Christ and Veronica of 1594*, *The Art Bulletin*, December 1, 2011, S. 423–448, hier S. 427–429; Elena Tolstichin, *Das Exemplar Virtutum* des Hendrick Goltzius. Motive, Funktion und Kontext, Magister Hamburg 2011, S. 26 f., mit Betonung der visuellen Argumentation des Stichs zur Bedeutung der Malerei zur politischen Korrektur einer aus den Fugen geratenen Welt (ich danke Frau Tolstichin für Einsicht in das Manuskript). Eine Brücke von dort zu Giordanos Werk bildet wohl eine Komposition aus Rubens' Umgebung: David Teniers d.Ä. (?) nach Frans Francken (II): *Allegorie der Occasio*, 1628, Kupfer, 48,5 x 66,5 cm, Musée d'art et d'archéologie du Périgord, Périgueux. Ursula Härting: *Studien zur Kabinettdarstellung*, Hildesheim 1983, Kat. Nr. B273; Keith Andrews: *Bemerkungen zu einer Anbetung der Könige in Göttingen*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 23 (1984), S. 149–156, hier S. 150–152, Abb. 2 (vgl. auch die Darstellung eines verwandten Bildes als Bild im Bild bei Hieronymus Francken, *Liebhabs-Kabinet*, 1621, Holz, 94 x 124,5 cm, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, p. 561, fig. 111; vgl. auch Albert Pomme de Mirimonde: *Les allégories politiques de „L'Occasion“ de Frans Francken II*, in: *Gazette des beaux-arts*, 6.67 [1966], S. 129–144). Wie bei Zuccaro kombiniert dieses Bild die Darstellung der Occasio mit einer Darstellung des Malers bei der Arbeit. Wie in Giordanos *Rubens' Ingenium* legt am linken Bildrand ein Maler, den die Personifikationen der Künste umgeben und dessen Züge möglicherweise schon Rubens meinen, auf seiner Staffelei ein Bild von Venus und Amor an, die vor ihm Modell stehen. Das Pferderennen vor einer Tribüne im Hintergrund von Francckens Gemälde geht zurück auf Adam Elsheimer: *Il contento*, um 1607, Öl auf Kupfer, 30,1 x 42 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland. Keith Andrews: *Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*, erweiterte deutschsprachige Ausgabe München 1986, S. 185, Nr. 19, Abb. 77; diese Verbindung bemerkt schon Ders.: *Bemerkungen zu einer Anbetung der Könige in Göttingen*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 23 (1984), S. 149–156, hier S. 150–152, hier S. 152. Das Bild aus Francckens Werkstatt steht in enger Verbindung zu einer Komposition Frans Franckens: *Allegorie der Occasio*, um 1618–1620, Holz, 54,6 x 86,3 cm, Priv.-Besitz, Schottland. Härting, *Kabinettdarstellung*, Kat. Nr. A272; dies., *Frans Francken der Jüngere (1581–1642)*. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog, Freren 1989, Kat. Nr. 366, Abb. S. 346. Ein weiteres Derivat dieser Komposition auch aus Francckens Umgebung: *Allegorie der Occasio*, 1627 datiert, Leinwand, 149 x 182,5 cm, Krakau, Wawel. Härting, *Kabinettdarstellung*, Kat. Nr. A271, S. 179f.; dies., *Oeuvrekatalog*, Kat. Nr. 365. Zu Francckens Allegorien der Occasio vgl. auch Anatole P. de Mirimonde: *Les Allégories politiques de 'L'Occasion' de Frans Francken II*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 67, 1966, S. 129–144, ders.: *Frans Francken e Louis XIII. L'Allégorie pour la prise de La Rochelle*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 1967, S. 177–130.

zu Anm. 72

Zu dieser Figur als Personifikation des Genius vgl. Ángel Aterido Fernández: *El genio de Rubens*. Pintado por Luca Giordano, in: *Goya 316/317* (2007), S. 51–64, hier S. 57–59; als Personifikation des Überflusses vgl. G. De Vito: *Il Rubens ‚pintado‘ da Luca Giordano, ma quando?*, in: *Ricerche sul '600 Napoletano. Saggi e documenti* 1998 (Neapel 1999), S. 119–137, hier S. 130. Zu erwägen ist auch die Deutung als Personifikation des Friedens bei Frank Büttner: *Die Macht der Malerei*. Luca Giordanos *Hommage an Peter Paul Rubens*, in: *Das andere Rubensbuch*. Reinhold Baumstark zum Abschied, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2009, S. 47–58, 243–244, hier S. 57.

zu Anm. 73

Vgl. etwa Raphael Sadeler I: *Anima damnata*, aus: *Die vier letzten Dinge*, Kupferstich, München, Staatliche Graphische Sammlung; Isabelle de Ramaix: *Raphael Sadeler I (The Illustrated Bartsch, Bd.*

71.2 Supplement), New York 2007, S. 227, Nr. 7102.069; zu diesem Bild und seiner Rezeption bei Rubens vgl. etwa Christine Göttler: Rubens' ‚Teresa von Avila als Fürbitterin für die Armen Seelen‘. Ein Altarbild als Ordenspropaganda und persönliches Epitaph, in: Die Malerei Antwerpens - Gattungen, Meister, Wirkungen: Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium Wien 1993, hrsg. von Ekkehard Mai, Karl Schütz und Hans Vlieghe, Köln 1994, 58–71, hier S. 63; Dies.: Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600. Mainz 1996, S. 258–261, Abb. 95c; vgl. auch den besiegten abtrünnigen Engel in Luca Giordano: Der Erzengel Michael stürzt die abtrünnigen Engel, um 1663, Öl auf Leinwand, 198 x 147 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz; Sybille Ebert-Schifferer u.a. (Hgg.), Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm. Ausst.-Kat. Frankfurt a.M., 2. Dezember 1988 – 26. Februar 1989, S. 682f., Kat. D55.

zu Anm. 74

Vgl. Frank Büttner: Die Macht der Malerei. Luca Giordanos Hommage an Peter Paul Rubens, in: Das andere Rubensbuch. Reinhold Baumstark zum Abschied, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2009, S. 47–58, 243–244, hier S. 56. Für dieses sichtbare Argument nutzt Giordano, dass das Symbol eines Bären gleichermaßen auf die Diplomatie wie auf die Malerei bezogen werden konnte. Zur Ikonographie des gezähmten Bären in der politischen Ikonographie vgl. etwa die Imprese des Francesco Orsini, die einen Bären mit Maulkorb zeigt, in: Giovanni Battista Pittoni: Imprese di diversi principi, duchi, signori e d'altri personaggi et huomi illustri. Venedig 1602, Nr. 20: „Para quitarlo a tiempo.“ („Um ihn rechtzeitig zurückzuhalten.“). Vgl. auch das Emblem eines von einem Bärenführer dressierten Bären unter dem Motto „Fortem vis fortior urget“ („Eine stärkere Gewalt bezwingt auch den Starken.“) bei Jacobus à Bruck: Emblemata moralia & Bellica. Straßburg 1615. Als Symbol des überwundenen „Zorns und der Wut“ („l'Orso è simbolo de l'ira, & della rabbia, come animale iracundo“) wird der Bärenkopf unter den Füßen der Personifikation des Guten Rates („Consiglio“) bezeichnet bei Cesare Ripa: Iconologia, Siena 1613, Teil 1, S. 131 (mit Bezug auf dieses Gemälde angeführt bei De Vito, quando, S. 121). Dagegen erscheint eine Bäarin, die ihr Junges in Form leckt, in der Imprese Tizians unter dem Motto „Natura potentior ars“ als Sinnbild der Kunst (Giovanni Battista Pittoni, Lodovico Dolce: Imprese nobili et ingeniose di diversi Principi et d' altre personaggi illustri nell' arme et nelle lettere. Venedig 1578, s.p.: „Die Kunst ist mächtiger als die Natur.“ Aber auch: „Die Natur ist mächtiger als die Kunst.“ Die Subscriptio lässt Tizians Genie noch über Kunst und Natur siegen; den Hinweis verdanke ich Roland Krischel). Zur emblematischen Tradition dieses Motivs vgl. Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hgg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Taschenausgabe. Stuttgart, Weimar 1996, Sp. 441–443; in Rubens' Umgebung besonders: Otto van Veen: Amorum emblemata. Antwerpen 1608, S. 56f. Zur Deutung des Bären als Sinnbild des Zorns und der Gewalt vgl. auch Frank Büttner: Die Macht der Malerei. Luca Giordanos Hommage an Peter Paul Rubens, in: Das andere Rubensbuch. Reinhold Baumstark zum Abschied, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2009, S. 47–58, 243–244, hier S. 56.

zu Anm. 76

Giordano hat diese Szene mit einigen Variationen auch als eigenständiges Bild gemalt: Luca Giordano: *Allegorie des Friedens*, 226 x 303 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola; Oreste Ferrari und G. Scavizzi: Luca Giordano. L'opera completa, Neapel 1992, S. 264, Nr. 89; Aterido Fernández, Giordano, S. 53f., Abb. 3; Marie Luce Repetto in: Luca Giordano a Palazzo Lomellino, Ausst.-Kat. Genua, 27. März – 31. Mai 2009. Genua 2002, S. 30, Kat. 5; Oreste Ferrari und G. Scavizzi: Luca Giordano. L'opera completa, Neapel 1992, S. 264, Nr. 89; mit Bezug auf Giordanos *Rubens' Ingenium*: vgl. Frank Büttner: Die Macht der Malerei. Luca Giordanos Hommage an Peter Paul Rubens, in: Das andere Rubensbuch. Reinhold Baumstark zum Abschied, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2009, S. 47–58, 243–244, hier S. 49.

Die visuelle Argumentation der Gesamtkomposition seines Gemäldes *Rubens' Ingenium* inszeniert Giordano zwischen Venus mit den Tauben, die am rechten Bildrand den Kriegsgott vertreibt, und Juno mit dem Pfau am linken Bildrand und läßt so den Maler als Vermittler des ewigen Zwistes zwischen den Göttinnen erscheinen, der seit Vergils *Aeneis* als mythische Quelle aller Kriege gilt (zu dieser Konstellation in einem anderen Werk von Rubens vgl. etwa Ulrich Heinen: Türkenkrieg und frühe Oper – Rubens in Mantua 1601/1602, in: Krieg und Frieden in der Musik, hrsg. von Susanne Rode-Breymann. Hildesheim 2007, S. 133–169, hier S. 142–147).

zu Anm. 78

Zu diesem Bild als Ehrung der Friedensdiplomatie des Malerdiplomaten vgl. Leuschner, Rubens picturing, S. 202 (mit Hinweis auf die ältere Forschung).

Als Darstellung der inneren Vorstellungswelt des vollständig ruhig dasitzenden Künstlers, ergänzt durch Giordanos allegorisches Lob auf Rubens' Kunst, deutet die dargestellten Gottheiten und Personifikationen unter Verweis auf die Bedeutung des Ingeniums in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie jetzt auch Marina Daiman: Peter Paul Rubens. Broker of Peace, Painter of Violence, in: Aspects of Violence in Renaissance Europe, hrsg. von Jonathan Davies, Dorchester 2013, S. 151–181, hier S. 180f. – erschienen nach dem Beitrag Ulrich Heinen: Rubens mit verschränkten Armen (William Sanderson, Graphice, 1658). Zur Begründung einer Kunstpädagogik der Phantasie im Barock, in: Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit, hrsg. von Valeska von Rosen, David Nelting und Jörn Steigerwald, Zürich und Berlin 2013, S. 327–375.

zu Anm. 80

Peter Paul Rubens: *Der Friede nährt den Reichtum*, Öl auf Leinwand, 203,5 x 298 cm, London, National Gallery. Gregory Martin: The Flemish School circa 1600 – circa 1900. National Gallery Catalogues. London 1970, S. 116–125, Nr. 46. Zum Erwerb des Bildes durch de Haro vgl. Albert J. Loomie: New Light on the Spanish Ambassador's Purchases from Charles I's Collection 1649–1653, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 52, 1989, S. 257–267, hier S. 261, 265; Jonathan Brown, John Elliott: The Sale of the Century. Artistic Relations between Spain and Great Britain 1604–1655. Ausst.-Kat. Prado, Madrid, 15. März–2. Juni 2002. Madrid 2002, S. 254; Aterido Fernández, Giordano, S. 6; zur Bedeutung dieses Bildes im Besitz de Haros für Giordanos Gemälde vgl. Frank Büttner: Die Macht der Malerei. Luca Giordanos Hommage an Peter Paul Rubens, in: Das andere Rubensbuch. Reinhold Baumstark zum Abschied, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2009, S. 47–58, 243–244, hier S. 52–56. Mit diesem Aspekt befaßt sich seit einiger Zeit auch David Jaffé, dem ich wichtige Hinweise hierzu verdanke. Auf die gemeinsame Provenienz dieses Werkes und der Variante zu Giordanos Gemälde (s.o. Anm. 76) aus dem Besitz der Familie de Haro hat David Jaffé, der an einer umfassenden Studie zu Rubens' Gemälde und seiner Rezeption arbeitet, im Rahmen der Tagung „Die Rekonstruktion der Gesellschaft aus der Kunst. Antwerpener Malerei und Graphik in und nach den Katastrophen des späten 16. Jahrhunderts“, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, am 25. Februar 2011 hingewiesen. Den genannten Parallelen zwischen Rubens' *Der Friede nährt den Reichtum* und Giordanos *Rubens' Ingenium* (vgl. Ulrich Heinen: Rubens mit verschränkten Armen (William Sanderson, Graphice, 1658). Zur Begründung einer Kunstpädagogik der Phantasie im Barock, in: Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit, hrsg. von Valeska von Rosen, David Nelting und Jörn Steigerwald, Zürich und Berlin 2013, S. 327–375, hier S. 350) ist der Hinweis auf die tamburinschlagende Mänade und das Mädchen in einem gelben zeitgenössischen Kleid in beiden Werken hinzuzufügen (vgl. auch Frank Büttner: Die Macht der Malerei. Luca Giordanos Hommage an Peter Paul Rubens, in: Das andere Rubensbuch. Reinhold Baumstark zum Abschied, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2009, S. 47–58, 243–244, hier S. 55f.).

zu Anm. 83

Die Parallele sehen Michael Cole, Pardo, Origins, S. 22, 26. Als Hommage auf Rubens' Integration von Realität und Phantasie sowie von Zeitgenossenschaft und Mythologie in einem metaphysischen Gesamtzusammenhang und im Dienste des Friedens deutet Giordanos *Rubens' Ingenium* auch Frank Büttner: Die Macht der Malerei. Luca Giordanos Hommage an Peter Paul Rubens, in: Das andere Rubensbuch. Reinhold Baumstark zum Abschied, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2009, S. 47–58, 243–244, hier S. 57.

zu Anm. 87

„for as the Artificers that doe goe about their workes filled with an imagination of the presence of things, leave in their workes a certain spirit drawne and derived out of the contemplation of things present; so is it not possible but that same spirit transfudes into their workes, should likewise prevaile with the spectatours, working in them the same impression of the presence of things what was in the Artificers themselves.' And this ist questionless that same Perspicuitie, the brood and only daughter of Phantasie, so highly commended by Longinus, for whosoever meeteth with an evident and clear sight of things present, must needs bee mooved as with the presence of things.“ Junius, Painting, 1638, 1.4.6; in der Ausg. von 1991, S. 58. Siehe auch ebd., 1.5.2, 3.7.7, 3.7.12; in der Ausg. von 1991, S. 60–64, 302–304, 309. – „Here it is furthermore required, that all those who meane to enter into a judicious consideration of matters of art, must by the means of these Images accustome their mind to

such a lively representation of what they see expressed in the picture, as if they saw the things themselves and not their resemblance onely.“ Ebd., 3.7.8; in der Ausg. von 1991, 303.

Junius steht hier in einer Tradition, die in der Frühen Neuzeit mit Manuel Chrysoloras beginnt, der in einem Brief an Demetrius Chrysoloras erklärt, man bewundere Kunstwerke in ihren illusionistischen Qualitäten mehr als das, was sie jeweils nachahmten, da man in ihnen letztlich die Seelenregungen des Künstlers sehen könne. Unvermeidlich mache der Künstler nämlich, wenn er das Bild, das die dargestellten Gegenstände in der Imagination in seiner Seele erzeugten, im jeweiligen Kunstwerk ausdrücke, zugleich seinen Geist und seine Gefühle sichtbar. Manuel Chrysoloras, in: *Piissimi et sapientissimi imperatoris Manuelis Palaeologi Opera omnia* [...]. *Accedunt Georgii Phrantzae chronicon cum ejusdem abbreviatione vaticana, nec non Joannis Anagnostae, Joannis Canani, Manuelis Chrysolorae scripta historica, epistolae*. Paris 1866 [Patrologiae cursus completus., Ser. graeca 156, hg. von Jacques-Paul Migne], Sp. 57–60; eine englische Übersetzung bei in Cyril Mango: *The art of the Byzantine Empire. 312–1433. Sources and Documents*. New Jersey 1972, S. 254f.; vgl. hierzu Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350–1450*. Oxford 1971, S. 81f. 150–152.

Der Begriff ‚archetypum‘ nur in der lateinischen Ausgabe: „Meritò postulat hîc Cassiodorus, ut ‚graphikòs operam det libris antiquorum‘ quemadmodum enim supra ostendimus artificis ingenium multijugâ lectione mirificè ali atque foecundari, ita & hîc liquebit iudicia eorum qui Picturas inspicunt plurimùm juvari, si eximiae artis opera cum imaginibus quas lectio suggesserit conferant, atque ad hoc quasi archetypum examinent. Restat igitur, ut demonstremus scriptores veteres usque adeò exactis verborum coloribus, boum, equorum, hominum denique imagines delineasse, ut omninò aliter ab artificibus nec potuerint pingi, nec debuerint.“ Junius, *Pictura*, 1637, 3.7.13, S. 221; vgl. Junius, *Literature*, Bd. 1, Appendix IV. *Glossary of Rhetorical Terms in Praise of Art*, S. 334; Heinen, *Predigt*, S. 301, Anm. 39–40; S. 303, Anm. 52. – Zu Junius’ Forderung nach dichtungsgeliteter Übung des Betrachters im anschaulichen Denken vgl. auch Koch, *Phantasia*, S. 172. – Zu *enárgeia* und *enérgeia* s.o. Anm. 5.

zu Anm. 89

Samuel van Hoogstraeten: *Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst*. Rotterdam 1678, S. 194f.: „*Rubens*, waer in kunst en natuer zoo rijk een bronader storten, wiert, tot Rome zijnde, van een zijn beezige metgezel berispt: dat hy zoo weynich Italiaensche Schilderyen kopieerde, of nateikende, en alleen zijn dierbaren tijt met wandelen, kijken, en stilzitten doorbracht, daer men, om een groot meester in de kunst te worden, wel nacht en dach behoefde te arbeyden. Maer *Rubens* betaelde hem al lacchende met de bekende spreuk: *Ik ben aldermeest beezich, als gy my leedigh ziet*. d’Ander hem dit als een verwaentheyte optijgende, voegde hy’er geterget, dit noch by: *Ik geloof beeter onthouwen te hebben ’t geen ik wel bezien hebbe, als gy, die ’t hebt nagetykent*. Waer over zy in wedding geraekten, wie dat, van hun beyde, zeker stuk, dat *Rubens* alleen wel bezien, en d’ander had nagemaekt, best by onthout zoo strax zoude uytteykenen: maer *Rubens* overtrof zijnen berisper, uit den schat zijner inbeeldingen, hier in zoo verre, als in de rest van de kunst. Een Schildergeest mach als een nutte Bye, die op allerley bloemen vliegt, maer niet dan honich zuigt, ook allerley nutticheit uit de voorbeelden van andre trekken. Alles na te teykenen is te slaefs, jae onmooglijk: en alles op zijn inbeelding te betrouwen vereyscht wel een *Rubens*. De Schilders, die haer herte geheelijk overgeven om anders werken na te maken, en alleen zich bevljigten om het werk te voleinden, worden van *Jesus Sirach* (Ecclesiast. cap. 28) by boeren, harders, en ambachtsluiden gestelt; onkundich der wijsheit, daer de waere Schilderkonst een ophooping van allerley kennisse en wijsheit in zich begrijpt.“ Vgl. Anne-Marie Logan: *Rubens as a Teacher*. „He may teach his art to his students and others to his liking“, in: Amy Golahny u.a. (Hg.), *In his milieu. Essays on Netherlandish art in Memory of John Michael Montias*. Amsterdam 2007, S. 247–263, hier S. 249f. Zu dem von van Hoogstraeten an zentrale Stelle gesetzten antiken Topos vom Fleiß im (scheinbaren) Müßiggang bei Rubens sowie in seiner Umgebung vgl. Heinen, *Garten*, S. 99.

zu Anm. 97

Zu diesem Studienbuch vgl. Heinen, *Immolatio* (wie Anm. 94), S. 211f., der dort aufgeführten älteren Literatur sind hinzuzufügen: Michael Jaffé: *Van Dyck’s Antwerp Sketchbook*. 2 Bde. London 1966; Ders.: *Rubens and Italy*. Oxford 1977, S. 25, Fig. 39–40; Reinhard Liess: *Die Kunst des Rubens*. Braunschweig 1977, S. 24–30; Anne-Marie Logan: *Leonardo, Poussin, Rubens and the Ms. de Ganay*, in: *Essays in northern European art. Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*. Groningen 1983, S. 143–147; Heinen, *Predigt* (wie Anm. 1), S. 107, 190, Anm. 94 und passim; Fiona Healy: *Rubens and the Judgement of Paris. A Question of Choice*. Brepols 1997, S. 56–58; Kristin Lohse Belkin und Carl Depauw: *Beelden van de dood. Rubens kopieert Holbein*, Ausst.-Kat.

Rubenshuis, Antwerpen 2000, S. 78, 94; von Rosen, Enargeia (wie Anm. 5), S. 195; Arnout Balis: Rubens und Inventio. Der Beitrag seines theoretischen Studienbuches, in: Heinen, Thielemann, Passioni (wie Anm. 41), S. 11–40; David Jaffé: New Thoughts on Van Dyck's Italian Sketchbook, in: The Burlington Magazine 143,1183 (2001), S. 614–624; Wolfgang Brassat: Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun. Berlin 2003, S. 47–48; U. Heinen, in: Ders., Nils Büttner, Barocke Leidenschaften (wie Anm. 1), S. 298–300, Nr. 79; Eveliina Juntunen: Peter Paul Rubens' bildimplizite Kunsttheorie in ausgewählten mythologischen Historien (1611–1618). Petersberg 2005, S. 11–18; Heinen, Komponieren (wie Anm. 64), S. 167–173; Ulrich Heinen: Concettismo und Bilderleben bei Marino und Rubens. Eine medienhistorische Analyse, in: Christiane Kruse, Rainer Stillers (Hgg.), Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis Galeria, S. 349–398, hier S. 360–362.

zu Anm. 98

Zur Methode der Kollektaneenhefte mit Blick auf Rubens vgl. Heinen, Bild-Formen (wie Anm. 96), hier S. 195, 204. Das Anlegen von Kollektaneenheften als Schulübung geht zurück auf Aristoteles, Topik I 14. Zu Kollektaneenheften im humanistischen Schulunterricht sowie insbesondere als erkenntnisleitende Methode insbesondere bei Lipsius vgl. Ann Moss: Printed Commonplace-books and the Structuring of Renaissance Thought. Oxford 1996; Jan Waszink: Inventio in the *Politica*. Commonplace-books and the shape of political theory, in: Karl Enekel, Chris Heesakkers (Hgg.), Lipsius in Leiden. Studies in the Life and Works of the great Humanist on the occasion of his 450th anniversary, Bloemendaal 1997, S. 141–162; Ann Moss: The *Politica* of Justus Lipsius and the Commonplace-Book, in: Journal of the History of Ideas 59,3 (1998), S. 421–436; Jan Papy: Lipsius and his Dogs: Humanist Tradition, Iconography and Rubens's „Four Philosophers“, in: Journal of the Warburg Institutes 67 (1999), S. 167–198, hier S. 175f.; Jan Waszink: Introduction, in: Justus Lipsius, *Politica*. Six Books of Politics or Political Instruction, hg. von Jan Waszink, Assen 2004, S. 1–213, hier S. 49–79, besonders S. 52–56. Für die Übernahme dieser Methode von Chrysoloras vermittelten Methode bei Leon Battista Alberti vgl. Koch, Paradeigma (wie Anm. 9), S. 209. Für die Topik als Kontext dieser Praxis vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann: Topik und Loci Communes. Melanchthons Traditionen, in: Der Philosoph Melanchthon, hrsg. von Günter Frank und Felix Mundt, Berlin und Boston 2012, S. 77–94.

zu Anm. 99

„[...] essendosi veduto un libro di sua mano, in cui si contengono [...] una ricerca de' principali affetti, ed azioni cavati da descrizioni di poeti, con le dimostrazioni de' pittori. Vi sono battaglie, naufragi, giuochi, amori ed altre passioni, ed avvenimenti, trascritti alcuni versi di Virgilio e d'altri [...]“ – „[...] ich habe eine Erforschung der Hauptaffekte und Handlungen von seiner [sc. Rubens] Hand gesehen, herausgezogen aus den Beschreibungen der Dichter mit Darstellungen der Maler. Hier gibt es Schlachten (battaglie), Schiffbrüche, Spiele, Liebeleien und andere Leidenschaften und Ereignisse, übertragen aus einigen Versen Vergils und anderer Dichter.“ Bellori, Giovan Pietro: *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*. Rom 1672, S. 247.

zu Anm. 100

Die Themen finden sich in folgenden Kapitelüberschriften: „Compositioni delle guerre, e battaglie“ (Giovanni Paolo Lomazzo: *Trattato dell'Arte de la Pittura*. Mailand 1584, Buch 6, Kap. 27, S. 351–354); „naufragi di mare“ (ebd., Kap. 38, S. 374–377); „giuochi“ (ebd., Kap. 40, S. 378–384); „amori diversi“ (ebd., Kap. 31, S. 356–358). Vgl. auch die Aufzählungen von Bildthemen in Ders.: *Idea del Tempio della Pittura* Mailand 1590, Kap. 24, S. 79: „La istoria porge i soggetti di battaglie, rapine, amori, allegrezze, mestitie, conuiti, dionestà, honestà, assalti, spauenti, naufragij, meraviglie, giuochi.“ – Ebd., Kap. 37, S. 147: „Et a questo s'ha da riguardar sopra tutto nelle pitture di guerre, abbatimenti, amori e d'altre istorie.“ – Zur Empfehlung der imaginationsleitenden Wirkung von Dichtung bei der Bild-Erfindung vgl. auch ebd., Buch 6, Kap. 1, S. 280. Zur Bedeutung Lomazzos für Rubens' Methode imaginativer Bilderfindung vgl. den knappen Hinweis bei Matthias Winner, in: Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Zeichnungen. Originale – Umkreis – Kopien, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Kupferstichkabinett, bearb. von Hans Mielke und Matthias Winner. Berlin 1977, S. 35–36; sowie Heinen, Predigt (wie Anm. 1), passim, besonders S. 54, 104; Otto G. von Simson: Peter Paul Rubens. (1577–1640). Humanist, Maler und Diplomat. Mainz 1996, S. 43; Heinen, Komponieren (wie Anm. 64), S. 168; Ders., Bild-Formen (wie Anm. 96), S. 204. – Die Bedeutung von Dichtung für die Erfindung der Komposition steht wohl schon hinter Leon Battista Albertis Empfehlung, bei der Bilderfindung Gelehrte hinzuzuziehen: „Neque parum illi quidem multarum rerum notitia copiosi litterati ad historiae compositionem pulchre constituendam iuvabunt, quae omnis laus praesertim in inventionem

consistit.“ Cecil Grayson (Hg.): Leon Battista Alberti. On painting and On sculpture. The Latin texts of De pictura and De statua. London 1972, De Pictura 3.53, S. 94–95; vgl. Koch, Paradeigma (wie Anm. 9), S. 230). Zahlreiche Beispiele der Imaginationsübung durch Exempel der Dichtung auch bei Pomponius Gauricus: De sculptura (1504), hg. und in das Französische übers. von André Chastel, Robert Klein. Genf 1969, S. 57–70, Kap. 1; S. 189, 197–201, Kap. 4.

zu Anm. 101

Zarlino erläutert Vergils Vorbildlichkeit: „si come per tutto il suo [sc. Virgilio] poema hà osseruato Virgilio: percioche a tutte tre le sorti del suo parlare accomoda la propria sonorità del verso con tale artificio, che propriamente pare, che col suono delle parole ponga dauanti a gli occhi le cose, delle quali egli viene a trattare; di modo che doue parla d’ amore, si vede artificiosamente hauer scielto alcune parole soauì, dolci, piaceuoli et all’ vdito sommamente grate; et doue gli sia stato dibisogno cantare vn fatto d’ arme, descriuere una pugna nauale, vna fortuna di mare, o simil cose, oue entrano spargimenti di sangue, ire, sdegni, dispiaceri d’ animo, et ogni cosa odiosa, hà fatto scielta di parole dure, aspre et dispiaceuoli: di modo che nell’ vdirle et proferirle areccano spauento.“ – „Er [sc. Vergil] richtet den Klang der Verse mit solcher Kunstfertigkeit ein, dass es wahrhaft scheint, als stelle der Klang der Worte die Dinge vor Augen, von denen er spricht. So sieht man, wo er von Liebe spricht, dass er kunstvoll sanfte, süße und angenehme Worte wählt, die dem Hören sehr angenehm sind. Wo er von kriegerischen Dingen sprechen muss, etwa eine Seeschlacht zu beschreiben hat, einen Schiffbruch oder ähnliche Dinge, wo Blutvergießen dabei ist, Zorn, Empörung, Widerwärtiges und sonstige hasserfüllte Dinge, wählt er harte, rauhe und widerliche Worte, die beim Anhören in Schrecken versetzen.“ Gioseffo Zarlino: Le istituzioni harmoniche. Venedig 1558, S. 5, Kap. 1.2; für Zarlinos Analyse von Versen Vergils siehe etwa ebd., S. 5, Kap. 1.2; S. 65–67, Kap. 2.5; S. 297, Kap. 4.1; S. 302, Kap. 4.5. Zur Bedeutung dieser musiktheoretischen Bezüge für Rubens’ Herausformung der barocken Kompositionskunst vgl. Heinen, Komponieren, S. 168.

zu Anm. 102

Vgl. Monteverdis Hinweis auf die imaginations- und kompositionsleitende Vorbildlichkeit der lautmalrischen Sensibilität Vergils in einem Brief an Striggio vom 29. Dezember 1616 zur Kompositions- und Aufführungspraxis: „vi sono ben si li Zefiretti, et li Venti Boreali; ma questi no[n] sò come habbiano a cantare, ma ben sò che soffinano o sibellano, et aponto Virgilio parlando de venti dopera questo verbo sibillare, quale aponto imita nel prononciarlo, l’effetto del vento.“ – „Wohl gibt es die Zephyrn und die Borealwinde, aber ich weiß nicht, wie sie zu singen haben. Dagegen weiß ich wohl, dass sie blasen und pfeifen, und wenn Vergil von Winden spricht, benutzt er das Verb ‚sibillare‘, das, wenn man es ausspricht, gerade den Effekt des Windes nachahmt.“ Zitiert bei Sabine Ehrmann: Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens. Pfaffenweiler 1989, S. 73. Vgl. Heinen, Komponieren, S. 166f.; zu Rubens und Monteverdi vgl. auch Hans Ost: Rubens und Monteverdi in Mantua. Zur Götterversammlung der Prager Burg, in: Heinen, Thielemann, Passioni, S. 110–158; Heinen, Komponieren, passim.

zu Anm. 103

Hierzu und im Folgenden ausführlich ebd., S. 171–173: Ausgehend von der Forderung nach Stärkung des Affektausdrucks durch Dissonanz, wie sie durchaus auch Monteverdis Gegenspieler Artusi und dessen zum Zeugen gegen Monteverdi aufgerufener Lehrer Gioseffo Zarlino (1517–1590), in ihren Schriften zu Harmonielehre und Kontrapunktik im Grundsatz demonstriert hatten, betrieb Monteverdi die Weiterentwicklung der Tradition des Madrigals in Rezitativ, monodischen Gesang, Arie und frühe Oper, die seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmend an die Stelle der tradierten Polyphonie und Kontrapunktik traten. Das Vorwort zu seinem 1605 erschienenen Quinto libro dei madrigali und die von Monteverdis Bruder Giulio Cesare (1573 – um 1630/31) 1607 verfasste *Dichiaratione* verteidigen diese neue Kompositionsweise als „seconda pratica“ gegen die überkommenen Regeln einer „prima pratica“. Nicht ein abstraktes Regelwerk, sondern der jeweils zu vertonende Text (oratione), die darin dargestellte Handlung und deren Affektgehalt (passioni od affettioni del animo) solle die Komposition bestimmen (l’oratione sia padrone del armonia e non serva); vgl. Sabine Ehrmann, Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens, Pfaffenweiler 1989; Jerome Roche, The Madrigal, 2. Aufl., Oxford/New York 1990, passim; Paolo Emilio Carapezza, Prima und secunda pratica. Musikalische Beschaffenheit, kompositorische Struktur, Aufführungspraxis, in: Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie, hg. von Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn, Wien 1994 (=Musik-Konzepte 83/848), S. 14–30; vgl. auch Hans Ost, Rubens und Monteverdi in Mantua. Zur Götterversammlung der Prager Burg, in: Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, hg.

von Ulrich Heinen/Andreas Thielemann, Göttingen 2001, S. 110–158, hier S. 121–122, mit weiterer Literatur. Eine subtile Formanalyse der Relation von Text und Musik bei Monteverdi liefert diesbezüglich Reinhold Hammerstein, Versuch über die Form im Madrigal Monteverdis, in: ders., Schriften, Bd. 1, Musik, Text und Kontext, hg. von Gunther Morche u.a., Tutzing 2000, S. 141–170. Für die hierin wirksame rhetorische Fundierung der Musiktheorie der Epoche vgl. George J. Bülow, Rhetoric and Music. Baroque, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. Aufl., ed. hrsg. von Stanley Sadie/John Tyrrell, London, 2001 (mit Bibliographie); vgl. auch Hans-Heinrich Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert, Würzburg 1941; Rolf Dammann, Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967; Klaus Wolfgang Niemöller, Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance, in: Renaissance-Rhetorik. Renaissance Rhetoric. Papers presented at an International Colloquium, Universität Essen, 27.–29.6.1990, ed. by hrsg. von Heinrich F. Plett, Berlin/New York 1993, S. 285–315.

Als Monteverdi Jahre später in seinen Madrigali guerrieri e amorosi 1638 einige Kompositionen der frühen Jahre aufgriff (vgl. Silke Leopold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, 2. umgearb. Aufl. Regensburg 1993, S. 40), sollte er sich der Debatten um seine Kompositionsweise erinnern und im Vorwort an seine frühen musiktheoretischen Überlegungen anknüpfen. Der jeweilige Musikstil, so führte er nun aus, solle dem auszudrückenden Affekt entsprechen: Das „concitato“ dem erregten Zorn, das „temperato“ der Mäßigung und das „molle“ der Demut; vgl. Eric T. Chafe, Monteverdi's Tonal Language, New York/Toronto 1992, S. 234–260; zu der hier weiterlebenden Tradition der auf Plato aufbauenden aristotelischen Unterscheidung der musikalischen Modi, des moderierenden dorischen, des traurig machenden mixolydischen und des ethusiasmierenden phrygischen (Platon, Politeia 1342a. 32-1342b.7; Aristoteles, Politika, viii.7. 1342a. S. 5–15), vgl. Barbara Russano Hanning, Of Poetry and Music's Power. Humanism and the Creation of Opera, Ann Arbor 1980 (1969), S. 21, 196, Anm. 5; zu der hier ebenfalls aufgegriffenen Tradition der drei rhetorischen genera dicendi bei Cicero (de Oratore ii.128) und – daraus abgeleitet – der homiletischen Genera vgl. Sabine Ehrmann, Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens, Pfaffenweiler 1989, S. 6; vgl. auch Barbara Russano Hanning, Monteverdi's Three Genera. A Study in Terminology, in: Musical Humanism and its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca, ed. by Nancy K. Baker/Barbara Russano Hanning, New York 1992, S. 145–170; Gerard LeCoat, The Rhetoric of the Arts. 1550–1650, Frankfurt a. M. 1975, S. 60–61.

zu Anm. 111

Für Lomazzo kann Malerei einen Betrachter alleine durch die Vielfalt der Leidenschaftsdarstellungen, die dem jeweiligen Bildthema entsprechen, derart in Entzücken versetzen, dass dieser wie bei ekstatischer Musik außer sich gerät: „Ora rappresentando tutte queste passioni, & affetti ne le istorie che dipingiamo, co' suoi conuenienti, & proprij moti, veniamo à causare quella tanta varietà, che così diletta, & piace allettando, & trahendo à se con dolce forza gli animi nostri, non altrimenti di quello che si faccia vna soave armonia, & vn dolce contento di musico, ò suonator eccellente, in tirare a se gli animi di chi gl'ascolta, cosa tanto potente, & efficace che si legge vn musico essersi dato uanto di far' co'l suono impazzare gl'huomini, & poi ritornarli nel primiero stato loro.“ – „Wenn wir nun all diese Leidenschaften und Affekte in einem Historienbild, das wir malen, mit den passenden und dazugehörenden Bewegungen darstellen, schaffen wir eine so große Vielfalt, die Freude und Vergnügen weckt und unsere Seelen mit sanfter Kraft anzieht, nicht anders, als eine liebliche Harmonie und der süße Klang eines Musikers oder eines ausgezeichneten Sängers die Seelen der Zuhörer mit so großer Macht und Wirksamkeit an sich zieht, so dass man liest, ein Musiker habe sich gerühmt, es mit Klängen schaffen zu können, dass Menschen wahnsinnig wurden und danach wieder zu ihrem Ausgangszustand zurückkehrten.“ Lomazzo, Trattato, Buch 2, Kap. 3, S. 115 (Übers. U.H.). Zur Analogisierung von Malerei und Musik bei Lomazzo vgl. Jean Julia Chai: Gian Paolo Lomazzo and the Art of Expression. Diss. Cambridge 1990, S. 142, 144, 156–165.

zu Anm. 112

„Nel che si hà d'auuertire soprattutto, di far proportionati al moto, della principal passione che si finge nella figura, gl'altri che gli vengono in conseguenza, secondo la forza con ch'ella gli commoue, che così non si vedranno tante discordanze, come in molti luoghi dipinti si veggono, doue non essendo questa proportione, & corrispondenza de i moti, & dell'effetto principale, che si hà da rappresentar nella figura secondo il prescritto dell'istoria [...]“ – „Dabei ist vor allem zu beachten, dass man entsprechend der Bewegung jener Hauptleidenschaft, die man in einer Figur darstellt, auch die übrigen – ihr nachfolgenden – gemäß der Kraft gestaltet, mit der jene ihre Gefährten bewegt. Dies, damit nicht so viele Missklänge entstehen, wie man sie an vielen ausgemalten Orten findet, wo diese Entsprechung und Korrespondenz der Bewegung und der Hauptwirkung nicht gewahrt sind, die entsprechend

der Anleitung der Erzählvorlage in der Figur verkörpert werden muss.“ – Lomazzo, Trattato, Buch 2, Kap. 6, S. 118.

„Il valente pittore adunque sapendo il sentimento dell’historie & hauendolo composto nella mente, sà poi facilmente e senza riguardar nelle inuentioni altrui con le misure & moti conuenienti alle nature delle cose esprimerla.“ – „Da er die Gefühlslage des Themas kennt und sie im Geist durchkomponiert hat, kann der tüchtige Maler sie dann auch leicht – und ohne die Erfindungen anderer zu betrachten – in den Maßen und Bewegungen ausdrücken, die der Natur der Dinge entsprechen.“ – Ebd., Buch 6, Kap. 64, S. 482.

Zu Lomazzos Begriff der ‚principal passione‘ vgl. Gerard LeCoat: *The Rhetoric of the Arts. 1550–1650*. Frankfurt a.M. 1975, S. 58–60; Norbert Michels: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Die Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster 1988, S. 106–109, 115–118, 122; Chai, Lomazzo, S. 240–244, 289–290; zur zentralen Bedeutung des Konzepts der ‚principal passione‘ für Rubens vgl. Heinen, Predigt, S. 54, 104; Ders., *Komponieren*, S. 169.

zu Anm. 123

„Wat overvloedt van konst en geest | [...] Waer is ’er meer van sulcke gaven | Of in u handt of breyn geweest? | [...] Laet af wy kennen hel geweldt, | De kracht en treck van u penceelen, | Men schrickt voor sulcke konst-paneelen | En sulck een wijdt beploeghe veldt.“ Lambert van den Bos: *Konstkabinet Van Marten Kretzer*. Amsterdam 1650, S. B2^r.

zu Anm. 124

„alla copia dell’ inventioni, e dell’ingegno, aggiunta la gran prontezza, e la furia del pennello [...]“ Giovan Bellori, *Vite* (wie Anm. 99), S. 247; vgl. Ordenberg Bock von Wülffingen: *Rubens in der deutschen Kunstbetrachtung*. Berlin 1947, S. 12; Kanz, *Capriccio*, S. 222f.

zu Anm. 126

„Cela fait voir que les fautes où Rubens est tombé contre le Dessein, ne viennent que de la rapidité de ses productionas.“ („Jenes [sc. Gemälde] zeigt, dass die Fehler gegen die Zeichnung, die Rubens unterlaufen, nur von der Schnelligkeit seiner Arbeitsweise kommen.“ Roger de Piles: *Abrégé de la Vie des Peintres*. Paris 1699, S. 403–404; vgl. von Wülffingen, *Kunstbetrachtung*, S. 13; Jan Gerrit van Gelder: *Das Rubens-Bild. Ein Rückblick*, in: *Zentralinstitut für Kunstgeschichte und Bayerische Staatsgemäldesammlungen* (Hg.), *Peter Paul Rubens. Werk und Nachruhm*. München 1981, S. 11–45, hier S. 22.

zu Anm. 129

„[...] telles choses ont plus de grâce et véhémence en un grand tableau qu’un petit. [...] je confesse d’estre par un instinct naturel plus propre à faire des ouvrages bien grandes que des petites curiositez.“ („[...] solche Dinge sind reizvoller und haben mehr Heftigkeit im großen Format als in einem kleinen. [...] ich gestehe, dass ich durch einen Naturtrieb zu großformatiger Malerei besser geeignet bin als zu kleinen Kuriositäten.“ Charles Ruelens, *Max Rooses: Correspondance de Rubens et Documents Epistolaires concernant sa Vie et ses Œuvres Publiés*. Codex Diplomaticus Rubenianus. 6 Bde. Antwerpen 1887–1909, Bd. 2, S. 286; vgl. Heinen, *Predigt*, S. 295, Anm. 199, mit dem Hinweis auf die topischen Quellen in der antiken Rhetorik; Karolien de Clippel: *Rough Bacchus, neat Andromeda. Rubens’s Mythologies and the Meaning of Manner*, in: Carl Van de Velde (Hg.), *Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque*. Leuven 2009, S. 95–112, hier S. 102–103).

zu Anm. 130

„Both [sc. painter and poets] doe follow a secret instinct of Nature: for we do daily see, that not Poets only, but Painters also are possessed with the love of those Arts, not so much by a fore-determined advise, as by a blind fit of a most violent and irresistible fury.“ Junius, *Painting*, 1638, 1.4; in der Ausg. von 1991, S. 43; vgl. Norman E. Land: *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*. Pennsylvania State University 1994, S. 22; Heinen, *Barocke Leidenschaften*, S. 28–38, hier S. 29; Heinen, *Huygens*, S. 154. Siehe auch oben Anhang II, Anm. 150, Anm. 151.

zu Anm. 133

Zu Junius als wichtigem Bezugspunkt für Roger de Piles vgl. Colette Nativel: Quelques apports du De pictura ueterum libri tres de Franciscus Junius à la théorie de l'art en France, in: Revue d'esthétique 31/32 (1997), S. 119–131, hier S. 124–131; Dies., Le triomphe de l'idée de la peinture. La Phantasia chez Junius et Bellori, in: Michèle-Caroline Heck u.a. (Hg.), Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle, Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaule, Lille 3. Lille 2002, S. 219–231; Colette Nativel: Rubens, Franciscus Junius, Roger de Piles, in: Christian Mouchel, Colette Nativel (Hgg.), République des lettres, république des arts. Mélanges offerts à Marc Fumaroli, de l'Académie Française. Genf 2008, S. 561–579; Colette Nativel: Ut pictura poesis. Junius et Roger de Piles, in: Dix-septième siècle 4 (2009), S. 593–608.

zu Anm. 134

Vgl. etwa Lomazzo, Trattato (wie Anm. 100), Buch 2, Kap. 2, S. 108–110; Buch 6, Kap. 65, S. 484; hierzu Chai, Lomazzo (wie Anm. 111), S. 165–171, 251; Kanz, Capriccio (wie Anm. 31), S. 219f. Zu diesem Konzept in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts insgesamt vgl. David Summers: Michelangelo and the language of art. Princeton (NJ) 1981, etwa S. 62; von Flemming, Phantasie (wie Anm. 10), S. 59–98, hier besonders S. 65–70 (mit Überblick über die Forschung). Vgl. auch Luigi Grassi und Mario Pepe (Hg.): Dizionario della critica d'arte. 2 Bde. Turin 1978, Bd. 1, S. 207–208; J. Neumann: Furor poeticus, in: Ueding, Wörterbuch (wie Anm. 14), Bd. 3. Darmstadt 2003, Sp. 490–495; Liane Nebes: Der *furor poeticus* im italienischen Renaissanceplatonismus. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie bei Ficino, Landino und Patrizi. Marburg 2001; Christoph J. Steppich: Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance. Wiesbaden 2002. Die Bedeutung von Haydokes Übersetzung Lomazzos von 1598 für die Rezeption des Konzepts des *furor poeticus* in der englischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts betont Salerno, English Literature (wie Anm. 9), S. 240. Zu diesem Konzept in Rubens' Werk vgl. Heinen, Barocke Leidenschaften (wie Anm. 1), S. 28–38, hier S. 30.

zu Anm. 135

Giovan Paolo Lomazzo: A Tracte containing the Artes of Curious Paintinge, Carvinge, Buildinge, übers. Richard Hadocke. Oxford 1598. Zu dieser Übersetzung und ihrer Verwendung unter anderem bei Peacham und Junius vgl. Frederick Hard: Richard Haydocke and Alexander Browne. Two Half-Forgotten Writers on the Art of Painting, in: Publications of the Modern Language Association of America 55 (1940), S. 727–741, besonders S. 234. Zu ihrer Verwendung in dem Manuskript eines Kollektaneenheftes des Francis Russell, 4th Earl of Bedford (1593–1641), der in Opposition zu König Charles I. stand, vgl. Jeremy Wood: Van Dyck: A Catholic Artist in Protestant England, and the Notes on Painting Compiled by Francis Russell, 4th Earl of Bedford, in: Hans Vlieghe (Hg.), Van Dyck 1599–1999. Conjectures and refutations, Turnhout 2001, S. 167–198, hier S. 182f. Vgl. auch die Betonung der Bedeutung dieses Werks im kunsttheoretischen Kanon des Arundel-Kreises bei John Peacock: The Politics of Portraiture, in: Kevin Sharpe, Peter Lake (Hgg.), Culture and politics in early Stuart England. Stanford (CA) 1993, S. 199–228, hier S. 206.