

# 1. Cicero: Perfekte Schönheit als Komposit (ca. 86–84 v. Chr.)

*Crotoniatae quondam, cum florerent omnibus copiis et in Italia cum primis beati numerarentur, templum Iunonis, quod religiosissime colebant, egregiis picturis locupletare voluerunt. Itaque Heracleotem Zeuxim, qui tum longe ceteris excellere pictoribus existimabatur, magno pretio conductum adhibuerunt. Is et ceteras complures tabulas pinxit, quarum nonnulla pars usque ad nostram memoriam propter fani religionem remansit, et, ut excellentem muliebris formae pulchritudinem muta in se imago contineret, Helenae pingere simulacrum velle dixit; quod Crotoniatae, qui eum muliebri in corpore pingendo plurimum aliis praestare saepe acceperant, libenter audierunt. Putaverunt enim, si, quo in genere plurimum posset, in eo magno opere elaborasset, egregium sibi opus illo in fano relicturum. Neque tum eos illa opinio fefellit. Nam Zeuxis ilico quaesivit ab eis, quasnam virgines formosas haberent. Illi autem statim hominem deduxerunt in palaestram atque ei pueros ostenderunt multos, magna praeditos dignitate. Etenim quodam tempore Crotoniatae multum omnibus corporum viribus et dignitatibus antisteterunt atque honestissimas ex gymnico certamine victorias domum cum laude maxima rettulerunt. Cum puerorum igitur formas et corpora magno hic opere miraretur: ‚Horum‘, inquiunt illi, ‚sorores sunt apud nos virgines. Quare qua sint illae dignitate, potes ex his suspicari.‘ ‚Praebete igitur mihi, quaeso‘, inquit, ‚ex istis virginibus formosissimas, dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur.‘ Tum Crotoniatae publico de consilio virgines unum in locum conduxerunt et pictori, quam vellet, eligendi potestatem dederunt. Ille autem quinque delegit; quarum nomina multi poëtae memoriae prodiderunt, quod eius essent iudicio probatae, qui pulchritudinis habere verissimum debuisset. Neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit. Itaque, tamquam ceteris non sit habitura quod largiatur, si uni cuncta concesserit, aliud alii commodi aliquo adiuncto incommodo muneratur.*

Cicero, *De inventione*, II, 1–3

Die Bewohner von Kroton wollten einst, als sie sich der Fülle jeglichen Wohlstandes erfreuten und in Italien zu den Glücklichen gerechnet wurden, den

Tempel der Juno, den sie in größter Gottesfurcht ehrten, mit hervorragenden Gemälden reich ausstatten. Deshalb verpflichteten sie Zeuxis aus Heraklea, der damals, wie man glaubte, die übrigen Maler bei weitem übertraf, um einen hohen Preis und holten ihn herbei. Dieser malte mehrere andere Bilder, von denen wegen der religiösen Bedeutung des Heiligtums einige bis zu unserer Zeit erhalten sind; und damit ein an sich stummes Bild die außerordentliche Schönheit der weiblichen Gestalt enthalte, sagte er, er wolle ein Abbild der Helena malen; dies hörten die Einwohner von Kroton gern, da sie oft gehört hatten, daß er im Malen des weiblichen Körpers die anderen weit übertreffe. Sie glaubten nämlich, wenn er in dem Genre, in dem er besonders viel konnte, mit großer Mühe gearbeitet habe, werde er ihnen in jenem Heiligtum ein hervorragendes Werk hinterlassen. Und in dieser Meinung täuschten sie sich auch nicht. Denn Zeuxis fragte sie auf der Stelle, was für schöne Mädchen sie denn hätten. Jene aber führten den Mann sogleich in die Palaestra und zeigten ihm viele sehr stattliche Knaben. Zu einer bestimmten Zeit nämlich übertrafen die Einwohner von Kroton alle erheblich an Körperkraft und stattlichem Wuchs, und aus gymnastischen Wettkämpfen brachten sie mit größtem Ruhm die ehrenvollsten Siege nach Hause. Als nun Zeuxis Gestalt und Körper der Knaben sehr bewunderte, sagten jene: ‚Deren Schwestern sind die Mädchen bei uns. Wie stattlich jene sind, kannst du demnach von diesen her vermuten.‘ – ‚Gebt mir also bitte‘, erwiderte er, ‚von diesen Mädchen die schönsten, solange ich an diesem Bild male, das ich euch versprochen habe, damit auf das stumme Abbild von dem lebenden Vorbild die Wahrheit übertragen wird.‘ Darauf führten die Einwohner von Kroton auf öffentlichen Beschluß hin die Mädchen an einem Ort zusammen und erteilten dem Maler die Vollmacht, die auszuwählen, welche er wolle. Jener aber wählte fünf; deren Namen überlieferten viele Dichter der Nachwelt, weil sie durch das Urteil des Mannes Beifall gefunden hätten, der das wahrste Urteil über Schönheit haben mußte. Er glaubte nämlich nicht, alles, was er an Liebreiz suche, an einem einzigen Körper finden zu können, deswegen weil die Natur nicht etwas in allen Teilen Vollkommenes an einer einzelnen Person ausgebildet hat. Als ob sie für die übrigen nichts mehr hätte, was sie schenken könnte, wenn sie einer Person alles verliehen habe, schenkt sie der einen diesen, der anderen jenen Vorzug, wobei sie irgendeinen Nachteil hinzufügt.

Marcus Tullius Cicero, *De inventione/Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum/Über die beste Gattung von Rednern. Lateinisch – Deutsch*, hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zürich 1998, S. 165, 167

## Kommentar

Kein Werk des aus Herakleia stammenden Malers Zeuxis hat sich erhalten.<sup>1</sup> Und doch haben die Mythen, die sich um einzelne Zeugnisse seiner virtuoson Hand ranken, in nachantiker Zeit und teils bis heute eine kaum zu überbietende Rezeption erfahren. Neben den Trauben des Zeuxis, die so echt und lebensnah gemalt gewesen seien, dass ein Vogel an ihnen habe picken wollen,<sup>2</sup> gehört das Bildnis Helenas, der illegitimen Tochter des Zeus und der Leda,<sup>3</sup> zu seinen ‚legendären‘ Gemälden. Wird die getreue und überzeugende, mithin gar täuschende Nachahmung der Natur in dem einen Fall als Ausweis von Zeuxis‘ künstlerischem Vermögen angeführt, stehen in der Anekdote um die Darstellung der Schönsten aller Frauen, die Cicero (106–43 v. Chr.) erstmals überliefert,<sup>4</sup> die Mängel des natürlichen Vorbildes und deren Behebung durch den Künstler zur Diskussion.<sup>5</sup>

Für ein Bild der „außerordentlichen Schönheit der weiblichen Gestalt“, das neben anderen Werken im Tempel der Juno bzw. der Hera Lakinia aufgestellt werden sollte, boten Kroton und der Künstler, den die Bewohner der süditalienischen Stadt im heutigen Kalabrien für seine Ausführung wählten, die vielversprechendsten Voraussetzungen. Wie im hier zitierten Passus aus der Vorrede zum zweiten Buch von Ciceros früher rhetorischer Schrift *De inventione* (ca. 86–84 v. Chr.) nachzulesen ist,<sup>6</sup> habe man sich aufgrund seiner bereits bewährten Fähigkeiten in der Malerei und insbesondere bei der Darstellung des weiblichen Körpers für Zeuxis entschieden. Dabei glaubten die Krotoniaten zunächst, dass einer der ihren dem Künstler als Modell dienen könne, da sie zu jener Zeit „alle erheblich an Körperkraft und stattlichem Wuchs“ übertrafen. Zeuxis habe sich jedoch nicht mit den „stattlichen Knaben“ begnügt, die ihm – ob aus Gründen weiblicher Keuschheit oder aufgrund der Vorzüge der durch den Sport gestählten Männerkörper<sup>7</sup> – vorgeführt worden seien, um von ihnen auf die Mädchen der Stadt schließen zu können. Vielmehr habe er diese persönlich in Augenschein nehmen wollen, damit er, dem von Cicero das „wahrste Urteil über Schönheit“ nachgesagt wird, unter ihnen die fünf Schönsten habe auswählen und deren jeweils schönste Körperteile zu einem Bild der vollendeten Helena zusammenfügen können. Zur Begründung einer solchen Selektion wird abschließend die Natur selbst angeführt, die die Qualität absoluter Schönheit niemals einer einzigen Person zugestehe und die es daher nicht getreu zu imitieren, sondern in der Nachahmung zu korrigieren gelte.<sup>8</sup>

Dass Zeuxis eines der Bilder, die er für den Tempel der Hera Lakinia schuf, Helena gewidmet haben soll, birgt ein gewisses Maß an Ironie. Denn für die Göttin (und rechtmäßige Gattin des Göttervaters) verbindet sich mit der schönen

Zeustochter ein wenig schmeichelhaftes Ereignis: ihre Niederlage im Urteil des Paris.<sup>9</sup> Wie aus verschiedenen Quellen hervorgeht, hat Eris, die Göttin der Zwietracht und des Streits, einen goldenen Apfel mit der Aufschrift „Der Schönsten“ (*kallistēi*) unter die Gäste der Hochzeit von Peleus und Thetis geworfen, zu der sie nicht eingeladen war.<sup>10</sup> Daraufhin sei zwischen Aphrodite, Athena und Hera ein Streit über die Frage entbrannt, wem diese Auszeichnung gebühre. Diese heikle Frage sei nicht auf dem Olymp entschieden worden, vielmehr habe Zeus die drei Göttinnen in Begleitung von Hermes zu Paris, dem zweiten Sohn des trojanischen Königs Priamos, geschickt, um ihm die Entscheidung zu überlassen. Die Göttinnen hätten daraufhin versucht, das Urteil des Paris zu beeinflussen, indem sie ihm jeweils Macht (Hera), kriegerischen Ruhm (Athene) und die Liebe der schönsten Frau auf Erden (Aphrodite) versprochen hätten. Paris habe sich schließlich für Aphrodite und damit für Helena, die Frau des Königs von Sparta, Menelaos, entschieden, womit er bekanntlich den Trojanischen Krieg heraufbeschwor, den Homer in der *Ilias* (ca. 700 v. Chr.) ausführlich schildert.

„Tadelt mitnichten die Troer und hellumschienten Achaier, daß sie um solch ein Weib so lang schon Leiden erdulden!“<sup>11</sup> – dieses Zitat aus der *Ilias* hat Zeuxis laut Valerius Maximus auf das Bild Helenas geschrieben.<sup>12</sup> Mit ihm verortet Valerius die Dargestellte nicht nur stärker in ihrem mythologischen Kontext, sondern er hebt auch auf den agonalen Bezug von Malerei und Dichtung ab, der für die Erzählung zwar zentral ist, in Ciceros Beschreibung aber lediglich dann anklingt, wenn er das Werk des Zeuxis in dem oben zitierten Passus als ein „stummes Bild“ (*muta imago*) bzw. ein „stummes Abbild“ (*mutum simulacrum*) bezeichnet. Aufgrund seiner Stummheit tritt das Erzeugnis des Malers in *De inventione* in einen Kontrast zum „lebenden Vorbild“,<sup>13</sup> aber auch zur Kunst der Poesie. Letztere wurde seit Simonides von Keos als eine „sprechende Malerei“ (*pictura loquens*) aufgefasst, während die Malerei umgekehrt eine „stumme Poesie“ (*poema silens*) genannt wurde.<sup>14</sup> Noch Giovanni Boccaccio sollte diesem Aspekt der Anekdote seine besondere Aufmerksamkeit schenken.<sup>15</sup>

Der in *De inventione* beschriebene Prozess der Selektion und Vollendung des natürlich Gegebenen wurde vor Cicero bereits von dem griechischen Sokratiker Xenophon mit der bildlichen Darstellung vollkommener Schönheit in Verbindung gebracht.<sup>16</sup> Dieser überliefert in seinen *Memorabilien* (nach 371 v. Chr.) den vermeintlich auf Sokrates zurückgehenden, hier noch an den Maler Parrhasios gerichteten Grundsatz: „Und wenn ihr nun wahrhaft schöne Gestalten bilden wollt, dann nehmt ihr, da es nicht leicht ist, einen Menschen zu finden, an dem alles untadelhaft ist, von vielen Menschen zusammen, was bei jedem am schönsten ist, und schafft derart körperliche Gebilde, die voll-

kommen schön erscheinen.“<sup>17</sup> In gleicher Weise konnte das von Zeuxis perfektionierte Verfahren aber auch zur Darstellung von monströsen Wesen wie Chimären herangezogen werden. Der Rückgriff auf natürliche Erscheinungen ist, wie etwa aus Horaz' *Ars poetica* (14 v. Chr.) hervorgeht, in diesem Fall ebenfalls zentral.<sup>18</sup> Darüber hinaus rückt im Vergleich der beiden Textstellen der Anteil der Fantasie in den Fokus: In der *Ars poetica* erscheint jene als die für die beschriebene Kreation zentrale Fähigkeit, während sie in *De inventione* lediglich auf die Darstellung körperlicher Schönheit bezogen wird.<sup>19</sup> Schließlich beschreibt Cicero im ersten Teil der Anekdote eine Vorgehensweise, die auf eine freie Übertragung vom männlichen auf den weiblichen Körper zielt und daher ein höheres Maß an Einbildungskraft erfordert.<sup>20</sup>

Mit dem ungewöhnlichen Exkurs zu Zeuxis' Bild der schönen Helena und den Umständen seiner Entstehung definiert Cicero in *De inventione* seinen eigenen methodischen Anspruch. Kein „einzelnes beispielhaftes Werk“ (*unum aliquod proposuimus exemplum*) habe er vor der Niederschrift seiner Überlegungen konsultiert, vielmehr habe er „aus vielen Geistern das jeweils Vorzüglichste entlehnt“ (*ex variis ingenii excellentissima quaeque libavimus*).<sup>21</sup> „Von denen nämlich, die eines Namens und der Erinnerung würdig sind“, begründet er sein Vorgehen, „schien mir keiner nichts sehr gut oder alles sehr vortrefflich zu sagen.“<sup>22</sup> Cicero wähnt sich gegenüber dem aus Herakleia stammenden Maler sogar im Vorteil, wenn er schreibt, dass dieser nur aus der begrenzten Zahl der zu seiner Zeit in Kroton lebenden Mädchen habe auswählen können, er sich aber auf die Schriften lebender wie verstorbener Autoren berufen könne. Hätte er nur das gleiche Wissen in der Rhetorik besessen, wie Zeuxis in der Malerei – ein wenig Demut lässt Cicero am Ende also doch durchblicken –, hätte er ihn vermutlich gar übertroffen.<sup>23</sup>

In seiner späteren Abhandlung über den idealen Redner, *Orator* (46 v. Chr.), kommt Cicero nochmals auf die Nachahmung der Natur durch die Kunst zu sprechen. Dabei schließt er eine argumentative Lücke, die in *De inventione* offen geblieben war.<sup>24</sup> Worin nämlich gründet das für Zeuxis' Auswahl leitende Prinzip? Worauf beruht sein vermeintlich unfehlbares Urteil über die Schönheit der krotonischen Jungfrauen?

Im *Orator* gibt Cicero selbst eine Antwort auf diese Fragen, wobei ihm nicht länger der Maler Zeuxis, sondern der griechische Bildhauer Phidias als Exemplum dient: „Als jener Künstler das Bild des Zeus oder das der Athena schuf, hatte er [...] nicht irgendeine Person vor Augen, die er abbildete, sondern es wohnte seinem Geist eine Erscheinung ganz außerordentlicher Schönheit inne, auf die sein Blick geheftet war, als seine Kunst und seine Hand sich zu

ihrer Abbildung anleiten ließ.<sup>25</sup> Ähnlich sei bei der Beschreibung des idealen Redners vorzugehen; auch in diesem Fall leite ein im Geist befindliches „Bild vollkommener Beredsamkeit“ (*perfectae eloquentiae speciem*) die Auswahl an.<sup>26</sup> Eine derartige Idealvorstellung und die Phidias zugesprochene geistige „Erscheinung ganz außerordentlicher Schönheit“ setzt Cicero mit den „Urbildern der Dinge“ (*rerum formas*), mit den „Ideen“ (*idéai*), gleich.<sup>27</sup> Zwar beruft er sich dabei explizit auf Platon, doch liegt seiner Verwendung des Ideenbegriffs ein verändertes Verständnis der platonischen Lehre zugrunde, das maßgeblich durch Aristoteles und die Stoiker geprägt ist. Die „Idee“ erscheint in der Vorrede des *Orator* nicht länger als eine abstrakte, transzendente Form,<sup>28</sup> sondern umgekehrt als eine konkrete sinnliche Vorstellung – sie ist weniger unerreichbares Ur- denn intelligibles Vor-Bild des Künstlers.<sup>29</sup>

Dieses abgewandelte Verständnis der Idee sollte für die Künstler und Kunsttheoretiker der Frühen Neuzeit von zentraler Bedeutung werden.<sup>30</sup> Sowohl unabhängig davon als auch eng mit dem *idea*-Konzept verwoben, ist die in Ciceros Zeuxis-Anekdote begründete Vorstellung von einer durch die Kunst erzeugten Schönheit in nachantiker Zeit auf großes Interesse gestoßen.<sup>31</sup> Mit ihr verband sich der Anspruch, die Natur nicht nur zu veredeln, sondern sogar zu überbieten, wie dies etwa Lodovico Dolce in seinem Dialog über die Malerei (*Dialogo della pittura intitolato l' Aretino*, 1557) bezeugt: „Der Maler muß also nicht nur versuchen, die Natur nachzuahmen, sondern sie sogar zu übertreffen.“<sup>32</sup> Zeuxis, so ließ sich die über Jahrhunderte andauernde Rezeption der Erzählung um sein Bild der Helena zusammenfassen,<sup>33</sup> geriet dabei immer mehr aus dem Blick – um erst mit Künstlern wie René Magritte und Orlan wieder dezidiert in den Fokus zu rücken.<sup>34</sup>

Julia Saviello

## Anmerkungen

- 1 Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hg.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 12/2, Stuttgart/Weimar 2002, Sp. 792–794.
- 2 Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 64–66. Vgl. Constanze Peres, Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos, in: Hans Körner et al. (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim 1990, S. 1–39.
- 3 Zu dieser sagenumwobenen Figur: Ludger Scherer/Burkhard Scherer (Hg.), *Mythos Helena. Texte von Homer bis Luciano De Crescenzo*, Stuttgart 2008.
- 4 Vgl. Leonard Barkan, The Heritage of Zeuxis: Painting, Rhetoric, and History, in: Alina Payne/Ann Kuttner/Rebekah Smick (Hg.), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge 2000,

- S. 99–109, hier S. 108, Anm. 7. Einen Überblick über spätere Rezeptionen des Mythos bietet: Kurt Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zur antiken Künstlerbiographie*, Wien 1975, S. 136–139.
- 5 Zu diesen beiden Modi der Mimesis allgemein: Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1995 (zuerst: 1934), S. 89–99; Rensselaer W. Lee, ‚*Ut Pictura Poesis*‘: *The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, S. 9–16; Götz Pochat, ‚Imitatio‘ und ‚superatio‘ in der bildenden Kunst, in: Paul Naredi-Rainer (Hg.), ‚*Imitatio*‘. *Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 11–47; und mit Blick auf die daraus abgeleitete Differenzierung von *ritrarre* (nachbilden, porträtieren) und *imitare* (darstellen): Rudolf Preimesberger, Vincenzo Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere – ‚imitare‘ statt ‚ritrarre‘ (1567), in: ders./Hannah Baader/Nicola Suthor, *Porträt*, Berlin 1999, S. 273–287, sowie die Einleitung im vorliegenden Band.
- 6 Zu den Vorreden von *De inventione*: Ulrich Staffhorst, Helena in jedem Weibe? Zum Prooemium des 2. Buches von Ciceros Schrift ‚*De inventione*‘, in: *Gymnasium* 99, 1992, S. 193–200; Christoph Schwameis, *Die ‚praefatio‘ von Ciceros ‚De inventione‘. Ein Kommentar*, München 2014, S. 172–181.
- 7 Vgl. Barkan (wie Anm. 4), S. 103.
- 8 Zu diesem Aspekt künstlerischer Naturnachahmung und seiner Formulierung bei Cicero und darüber hinaus: Pochat (wie Anm. 5); Valeska von Rosen, Nachahmung, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, 2., erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2011 (zuerst: 2003), S. 295–299, hier S. 296 f. Der Bezug zur Natur bzw. die Einhaltung von Natürlichkeit ist für Ciceros Ästhetik allgemein wie auch für seinen Begriff des *decorum* zentral. Vgl. Inga R. Gammel, *The Power of Beauty: On the Aesthetics of Homer, Plato and Cicero*, Aarhus 2015, S. 122–130. Im Unterschied zu dieser primär auf das Verhalten zielenden Prämisse fokussiert Cicero in *De inventione* aber die äußere Erscheinung von Schönheit. Vgl. Władysław Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, übers. v. Alfred Loepfe, 3 Bde., Basel/Stuttgart 1979–1987, Bd. 1, 1979, S. 238 f.
- 9 Heras Hass wird schon in der frühesten Nennung des Parisurteils bei Homer deutlich (*Ilias*, XXIV, 28–30).
- 10 Ovids *Heroides* (XVI, 59–88) und Apollodors *Epitome* (III, 12, 5) enthalten die ausführlichsten Beschreibungen des Parisurteils. Einen Überblick über die verschiedenen Quellen bietet: Eva Hofstetter, Das Parisurteil von der Antike bis Watteau, in: Stephanie-Gerrit Bruer (Hg.), *Das Urteil des Paris. Grafik und Exlibris aus der Sammlung Dr. Peter Labuhn*, Ausst.-Kat. Stendal, Mainz 2015, S. 11–26. Der Schriftzug auf dem Apfel ist durch Lukian überliefert (*Dialogi deorum*, XX, 163).
- 11 Homer, *Ilias*, übers. v. Hans Rupé, Berlin/Boston 2014, Gesang III, Vers 156 f. (S. 96 f.): Οὐ νέμεσις Τρώας καὶ ἐυκνήμιδας Ἀχαιοὺς τοιῆδ’ ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν.
- 12 Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, III, 7, 3.
- 13 Giovanni Pietro Bellori geht in seiner Schrift *L’idea del pittore, dello scultore e dell’architetto* (1664) – im Anschluss an diesen Aspekt – davon aus, dass nicht Helena, sondern eine idealisierte Statue ihrer selbst den eigentlichen Anlass zum Trojanischen Krieg gegeben habe. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni*, hg. v. Evelina Borea, eingel. v. Giovanni Previtali, Turin 1976, S. 17. Vgl. Victor I. Stoichita, A propos d’une parenthèse de Bellori: Hélène et l’Eidolon“, in: *Revue de l’art* 85, 1989, S. 61–63. Für eine ähnliche

- Gewichtung von Naturschönheit und Kunstschönheit bei Manuel Chrysoloras: Götz Pochat, ‚Natura pulchrior ars?‘, in: Willi Erzgräber (Hg.), *Kontinuität & Transformation der Antike im Mittelalter*, Sigmaringen 1989, S. 205–219.
- 14 Das Diktum des Simonides ist durch Plutarch überliefert (*De gloria Atheniensium*, III, 346 f.). Vgl. Barkan (wie Anm. 4), S. 104–106; Andreas Thielemann, Auf den Flügeln des Ruhms: ‚imitatio naturae‘ und ‚idea‘ bei Phidias, Zeuxis, Dürer und Raffael, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 38, 2012, S. 84–116, hier S. 90 f.
- 15 Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus/Die großen Frauen. Lateinisch/Deutsch*, übers. v. Irene Erfen/Peter Schmitt, Stuttgart 2003, S. 108–111. Vgl. Barkan (wie Anm. 4), S. 106; Julian Kliemann, Die ‚virtus‘ des Zeuxis, in: Joachim Poeschke/Thomas Weigel/Britta Kusch-Arnhold (Hg.), *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster 2006, S. 197–229, hier S. 211 f. Für den am Frauenbildnis ausgetragenen *paragone* von Malerei und Dichtung siehe auch den Kommentar zu Leonardo da Vinci im vorliegenden Band.
- 16 Vgl. Staffhorst (wie Anm. 6), S. 196 f., mit weiteren wichtigen Vorläufern. Diese ließen sich um Homer ergänzen, der zur Beschreibung Agamemnons in der *Ilias* ein vergleichbares Selektionsverfahren vornimmt (II, 478 f.), wie schon von Dionysios von Halikarnassos kommentiert wurde. Vgl. Thielemann (wie Anm. 14), S. 91 f.
- 17 Xenophon, *Erinnerungen an Sokrates. Griechisch – deutsch*, hg. v. Peter Jaerisch, München/Zürich 1987, III, 10, 2 (S. 214 f.): Καὶ μὴν τὰ γε κατὰ εἶδη ἀφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ῥᾶδιον ἐνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἅμειπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἐκάστου κάλλιστα οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι. Vgl. Göran Sörbom, *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Stockholm 1966, S. 23–40, 96; Tatarakiewicz (wie Anm. 8), S. 128 f.
- 18 Horaz, *Ars poetica*, 1–10. Vgl. Barkan (wie Anm. 4), S. 104; Frank Fehrenbach, ‚Compositio corporum‘. Renaissance der Bio Art, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 9, 2005, S. 131–178. Wie eng die Bereiche der Schönheit und des Monströsen miteinander verbunden sind, zeigt der mehrfache Rekurs auf den Begriff der Chimäre in Agnolo Firenzuolas *Dialogo delle bellezze delle donne* (1548). Vgl. Agnolo Firenzuola, Celso. Dialogo delle bellezze delle donne, in: ders., *Opere*, hg. v. Adriano Seroni, Florenz 1993, S. 519–596, hier S. 586, 592, 595. Zu dieser Schrift siehe auch den entsprechenden Kommentar in diesem Band.
- 19 Hierzu allgemein: Martin Kemp, From ‚Mimesis‘ to ‚Fantasia‘: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: *Viator* 8, 1977, S. 347–398.
- 20 Vgl. Staffhorst (wie Anm. 6), S. 197.
- 21 Marcus Tullius Cicero, *De inventione/Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum/Über die beste Gattung von Rednern. Lateinisch – Deutsch*, hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zürich 1998, II, 4 (S. 166 f.).
- 22 Ebd.: *Ex eis enim, qui nomine et memoria digni sunt, nec nihil optime nec omnia praeclarissime quisquam dicere nobis videbatur.*
- 23 Ebd., 5 (S. 168 f.). Die hier mit Blick auf *De inventione* formulierte Selektionsmethode ist auch für Ciceros philosophische Position zentral, die gemeinhin als eine eklektische bezeichnet wird. Vgl. Tatarakiewicz (wie Anm. 8), S. 236–246; Staffhorst (wie Anm. 6), S. 194 f.
- 24 Vgl. ebd., S. 199 f. Barkan (wie Anm. 4), S. 102, irrt hingegen in der Annahme, dass diese Lücke erst in der Renaissance erkannt und geschlossen worden sei.
- 25 Übers. Marcus Tullius Cicero, *Orator/Der Redner. Lateinisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Harald Merklin, Stuttgart 2004, 9 (S. 22 f.): *Nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Mi-*



- nervae, 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.* In der etwas früheren Abhandlung *De oratore* weist Cicero allen Menschen einen nicht näher definierten ästhetischen Sinn zu, der es ihnen ermögliche, auch ohne spezifische Kenntnisse auf dem Gebiet der Kunst ästhetische Werturteile abzugeben (III, 195). Vgl. Tatariewicz (wie Anm. 8), S. 250.
- 26 Cicero (wie Anm. 25), 9 (S. 22 f.).
- 27 Ebd., 10 (S. 22 f.).
- 28 Platon, *Timaus*, 39e. Zum platonischen Ideenbegriff und seiner Abwandlung durch spätere Rezipienten: Ernst Cassirer, ‚Eidos‘ und ‚Eidolon‘. *Das Problem des Schönen in Platons Dialogen*, und Erwin Panofsky, ‚Idea‘. *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, beide erstmals 1924 veröffentlicht und 2008 von Michael J. Krois neu ediert; sowie Stefan Büttner, *Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*, München 2006, S. 19–21.
- 29 Zu Ciceros Ideenbegriff: Tatariewicz (wie Anm. 8), S. 242 f.; Irmgard Männlein-Robert, Zum Bild des Phidias in der Antike. Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers, in: Thomas Dewender/Thomas Welt (Hg.), *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*, Leipzig/München 2003, S. 45–67, hier S. 54 f. Hinweise auf ein alternatives Verständnis der Idee finden sich allerdings schon in Platons Schriften *Philebus* und *Politeia*. Vgl. Männlein-Robert (wie oben), S. 55–57; Thielemann (wie Anm. 14), S. 89.
- 30 Vgl. Panofsky (wie Anm. 28); Barkan (wie Anm. 4); Thielemann (wie Anm. 14).
- 31 Ein Beispiel für die enge Bindung zwischen der Zeuxis-Methode und dem *idea*-Konzept enthält Raffaels Brief an Baldassare Castiglione von 1514. Der Künstler verweist hierin auf „eine gewisse Idee“ (*certa idea*), die seine Wahl der schönsten Teile anleite (Raffael, Lettera al Castiglione, in: Paola Barocchi [Hg.], *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand 1971–1977, Bd. 2, 1971, S. 1529–1531, hier S. 1530). Vgl. Panofsky (wie Anm. 28), S. 109. Weiterführende Überblicke über die unterschiedlichen Nuancen der Zeuxis-Rezeption bieten außerdem: Hermann Ulrich Asemissen/Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 14–19; Klaus Irle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster (u. a.) 1997; Pasquale Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Florenz 1997; Georg-W. Koltzsch, *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln 2000, S. 72–87; Elizabeth C. Mansfield, *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis/London 2007.
- 32 Übers. Gudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 273; Lodovico Dolce, Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. 1, 1960, S. 141–206, 433–493, hier S. 172: „Deve adunque il pittore procacciar non solo d'imitar, ma di superar la natura.“ Zum Aspekt der Überbietung bzw. Überwindung (*superatio*) der Natur in der künstlerischen Nachahmung: Pochat (wie Anm. 5); sowie speziell mit Blick auf Dolce: Rhein (wie oben), S. 108–124. Zu Dolce siehe auch den Kommentar im vorliegenden Band.
- 33 Neben den bildenden Künsten wurde die Zeuxis-Methode auch in der Literatur aufgegriffen. So geht die Wahl der schönsten Körperteile in Firenzuolas *Dialogo delle bellezze delle donne* etwa in der Dialogform auf. Vgl. hierzu: Ulrike Schneider, ‚Disegnare con parole‘. Strategies of Dialogical Portraits of Ideal Female Beauty in the Italian Renaissance, in: Mona Körte et

- al. (Hg.), *Inventing Faces: Rhetorics of Portraiture Between Renaissance and Modernism*, Berlin 2013, S. 84–98; sowie allgemein zu diesem Bereich der Zeuxis-Rezeption: François Lecercle, *La chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen 1987.
- 34 Mansfield (wie Anm. 31), S. 135–152; Jacqueline Lichtenstein, Schönheit ist ein bildnerisches Problem, in: Didier Ottinger (Hg.), *Magritte. Der Verrat der Bilder*, Ausst.-Kat. Paris/Frankfurt a. M., München/London/New York 2017, S. 160–169.