

## 4. Isidor von Sevilla: Malerei ist Schminke (ca. 620)

*Pictura autem est imago exprimens speciem rei alicuius, quae dum visa fuerit ad recordationem mentem reducit. Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta, non veritas. Hinc et fucata, id est ficto quodam colore inlita, nihil fidei et veritatis habentia. Unde et sunt quaedam picturae quae corpora veritatis studio coloris excedunt et fidem, dum augere contendunt, ad mendacium provehunt; sicut qui Chimaeram tricipitem pingunt, vel Scyllam hominem sursum, caninis autem capitibus cinctam deorsum. Picturam autem Aegyptii excogitarunt primum umbra hominis lineis circumducta. Itaque initio talis, secunda singulis coloribus, postea diversis; sicque paulatim sese ars ipsa distinxit, et invenit lumen atque umbras differentiasque colorum. Unde et nunc pictores prius umbras quasdam et lineas futurae imaginis ducent, deinde coloribus complent, tenentes ordinem inventae artis.<sup>1</sup>*

Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, XIX, 16

Ein Gemälde aber ist ein Bild, das die Gestalt irgendeines Gegenstandes zum Ausdruck bringt, und das, nachdem es gesehen wurde, den Geist zur Erinnerung zurückführt. Ein Gemälde wird zudem gleichsam Erfindung [oder: Gebilde] genannt; es ist nämlich ein erfundenes Bild, nicht die Wahrheit. Daher wird es auch geschminkt genannt, das heißt mit einer gewissen erfundenen [oder: unechten] Farbe bestrichen, der keine Glaubwürdigkeit und Wahrheit zukommt. Deswegen gibt es auch einige Gemälde, die durch den Eifer der Farben über die Wahrheit des Körpers hinausgehen und die [Natur-] Treue, indem sie diese zu erweitern trachten, zur Lüge fortreißen. Dies tun jene, die eine dreiköpfige Chimäre malen, oder die Scylla oben als Mensch, unten jedoch mit Hundeköpfen gegürtet. Die Malerei aber wurde von den Ägyptern erdacht, die als erste den Schatten eines Menschen mit Linien umzogen haben. So [folgten] auf einen solchen Beginn als nächstes einzelne Farben, dann verschiedene; sodass sich allmählich die Kunst selbst abzuzeichnen begann, die [daraufhin] das Licht fand, die Schatten und die Unterschiede der Farben. Daher legen auch jetzt die Maler zuerst gewisse Schatten und Linien des zukünftigen Bildes an, füllen diese dann mit Farben und halten dadurch die Reihenfolge der Erfindung dieser Kunst ein.

Übersetzung: Wolf-Dietrich Löhr in Anlehnung an Lenelotte Möller<sup>2</sup>

## Kommentar

Zu Beginn des 7. Jahrhunderts hat der gelehrte Bischof Isidor von Sevilla (ca. 560–636) in seiner umfassenden Enzyklopädie „über den Ursprung einiger Dinge“ (so im Vorwort) das Wissen der Antike und seiner christlichen Zeit in Sachgebieten gesammelt und gemäß der Bedeutung und Herkunft der dazugehörigen Begriffe erläutert.<sup>3</sup> Nach Abschnitten über verschiedene Wissenschaften, Rechtswesen, Religionen, Menschen und Tiere, über Welt und Erde, Steine, Landwirtschaft und Krieg widmet sich das umfangreiche 19. Buch dem aus heutiger Sicht sehr heterogenen Gegenstandsfeld der „Schiffe, Gebäude und Kleidung“ (*De navibus, aedificiis, et vestibus*). Gemeinsam haben diese Bereiche allerdings, dass es um spezialisiertes Menschenwerk geht, oder genauer: um die „Bezeichnungen für einige Künste/Handwerke, durch die etwas hergestellt wird (*fabricatur*)“ (XIX, 1, 1). Ausführlicher als in anderen Passagen werden darin die Werkzeuge unterschiedlicher Handwerker, wie von Schmieden, Mauern und Zimmerleuten, ebenso angesprochen wie die entsprechenden Verfahren oder Materialien – das Feuer der Schmiede, die Steinsorten der Architektur, das Lot der Maurer oder die Webarten der Textilherstellung. Die Logik des Aufbaus reicht so von der Errichtung der menschlichen Wohnstätte über deren Ausstattung bis hin zum Schmuck des Körpers durch Kleidung und Accessoires.

Das hier zitierte kurze Kapitel über die Malkunst beginnt mit einer sachlichen Definition, die sogleich einen wahrnehmungspsychologischen Ansatz spüren lässt: Über den Sehsinn rege die Malerei die Geisteskraft der *memoria* an, um offenbar durch die zum Ausdruck gebrachte Ähnlichkeit ein Erinnern (*recordatio*) an den tatsächlichen Gegenstand und so ein Erkennen des Bildes zu erreichen. Diese gedächtnisgestützte Funktion der Gemälde erinnert in gewisser Weise an die nur wenig zuvor, im Oktober des Jahres 600, von Papst Gregor dem Großen verfasste Verteidigung der Historienmalerei als „Zeugin“ einer „Geschichte“, die sich beim Betrachten aus dem Bild herauslesen lässt.<sup>4</sup> Isidor konzentriert sich aber stärker auf den Akt der Rezeption und scheint die von der Malerei repräsentierte Bildhaftigkeit (*imago*) als Index der Existenz des Gezeigten zu werten: Das, was es gibt, kann gesehen, im Gedächtnis gespeichert und von dort zum Verständnis des Bildes abgerufen werden. In diesem Sinne überrascht, dass die im nächsten Satz folgende, für Isidors Ansatz typische (pseudo-)etymologische Erklärung der Malkunst dazu eigentlich im Widerspruch steht: Sie rückt durch den Bezug der Worte *pictura* – *factura* die Malerei aus der Gegenständlichkeit ins Reich des Fiktiven, der reinen Erfindung, die mit keiner Wirklichkeit oder Wahrheit verbunden ist. In einer weiteren Steigerung

wird *ficta* durch das klanglich verwandte *fucata* („geschminkt“) als angeblich gebräuchliches Synonym erklärt, das eine technische Blickrichtung erlaubt: Das Bild sei mit einer „erfundenen Farbe“ (*ficto colore*) bestrichen, die also, ähnlich der verfälschenden Schminke auf der Haut, nicht mehr auf einen konkreten Gegenstand referiert. Der Verlust an Bezug zur Realität wird durch die Kopplung zweier starker Begriffe, *fides* (Treue oder Glaubwürdigkeit) und *veritas* (Wahrheit, Wirklichkeit oder Ehrlichkeit), und ihre Verneinung unterstrichen. Dieser Mangel wird sodann zu einem Ergebnis fehlgeleiteter künstlerischer Ambition erklärt: Die Maler, die hier als Akteure offenbar impliziert sind, hätten bei der Darstellung wahrhaftiger Körper durch ihre Bemühungen (*studium*) um die Farbgebung die „Naturtreue“ (*fides*) nicht gesteigert, wie es ihre Absicht gewesen sei, sondern in ihr Gegenteil, die Unwahrheit oder Lüge (*mendacium*), verkehrt. Isidor dürfte hier von jenen Grundthemen ausgegangen sein, die Plinius der Ältere in seiner *Naturgeschichte* maßgeblich für die Entwicklung der antiken Malerei hielt, nämlich Naturalismus im Sinne einer durchaus auch ethisch aufgeladenen Äquivalenz mit der Wirklichkeit (vgl. *veritas* in *Naturalis historia*, XXXV, 65 und 103) sowie dem menschlichen Körper als Hauptgegenstand (ebd., 167). Auch bei Plinius finden sich Ansätze zu einer Kritik dieses Anspruchs, denn vor Lysistratus, der Gipsabgüsse eingeführt habe, hätte man nicht die „Ähnlichkeit“ der Bilder im Sinn gehabt, sondern sie stattdessen „besonders schön“ machen wollen.<sup>5</sup> Die Kategorie der Schönheit spricht Isidor bei seiner Definition der Malkunst nicht an, aber er scheint das wirkungsästhetische Problem lügenhafter Erscheinung von der optischen Oberfläche der Gemälde, von ihren Farben, abhängig zu machen, deren Möglichkeit zur exzessiven Verzerrung für ihn offenbar die Nähe zur Schminke ausmacht. Damit scheint eine wahrnehmungstheoretische oder zumindest rezeptionsästhetische Ebene angesprochen, die von der Farbgebung ausgeht.

Der nächste Satz allerdings führt nicht Beispiele technischer Verfahren, sondern vielmehr Bildthemen einiger Maler an: Er nennt Chimäre und Scylla, beides Mischwesen der Mythologie und topische Figuren des Inexistenten, die schon in der *Dichtkunst* des Horaz (*Ars poetica*, 1–9) als tadelnswerte Abkehr von der Naturwahrheit eingeschätzt und mit täuschenden „Fieberträumen“ verbunden worden waren.<sup>6</sup> Nach dieser negativen begrifflichen und thematischen Aufladung erläutert der letzte Abschnitt ohne jede abschätzige Tendenz, wiederum Plinius folgend, den Ursprung der Malerei und ihre Entwicklung vom Schattenumriss bis hin zum mehrfarbigen Bild (*Naturalis historia*, XXXV, 15) sowie ihre Herausbildung als Kunst an sich (ebd., 29). Bemerkenswert ist dabei, dass Isidor, wohl motiviert durch sein Modell der Erklärung aus den Ursprüngen, in seinem

Fazit (anders als Plinius) die Stufen der technischen Verfertigung eines Gemäldes als Nachvollzug der historischen Entwicklung der Malerei einschätzt, sodass jedem einzelnen Werk die Geschichtlichkeit des Mediums eingeschrieben ist.

Die starken Formulierungen von der geschminkten und lügenhaften Malerei, die Isidors Kapitel bestimmen, könnten den Eindruck erwecken, als ob er sie als Kunst verführerischer Farbe gänzlich aus dem christlichen Kulturkreis verbannen wolle. Dies ist aber keineswegs der Fall. Vielmehr ergibt sich die Notwendigkeit der *pictura*-Definition erst daraus, dass farbige und malerische Gestaltung in seiner vorangehenden Behandlung der Architektur eine unhinterfragte Leitlinie der Ausstattung darstellt und die ästhetische Erscheinung der Räume maßgeblich prägt. Im vorangehenden Kapitel XIX, 11 (*de venustate*) leitet er mit dem weiblich kodierten lateinischen Begriff anmutiger Schönheit – *venustas* – von der Architektur zu dem über, „was zum Schmuck und zur Zierde dem Gebäude hinzugefügt wird, wie die mit Gold hervorgehobenen Kassettendecken, die Verkleidungen aus wertvollem Marmor und die Gemälde in Farben (*colorum picturae*).“ Isidor spricht sodann alle diese Medien mit Blick auf ihre Verfertigung an: Die Decken, deren Felder durch Reliefs in Holz oder Gips sowie durch Gemälde geschmückt sind; die Marmorplatten und wie sie gesägt werden; auch die Mosaikfußböden, die „durch die Kunst der *pictura*“ – nämlich als Bild – entworfen und aus „in verschiedenen Farben gefärbten“ Steinchen erarbeitet sind; dann plastisch gestaltete und farbig gefasste Reliefs auf der Wand und schließlich in der hier zitierten Passage die Malkunst selbst. Ob er dabei neben antiken Textquellen wie Vitruv auch zeitgenössische christliche Kunstwerke vor Augen hatte, lässt sich nicht sagen; immerhin erwähnt er später bei seiner Auflistung von Kopfbedeckungen auch den „Nimbus“, die goldene Stirnbinde der Frauen, und setzt hinzu (XIX, 31, 2): „Aber auch das Licht, das um die Köpfe der Engel gemalt wird, nennt man *nimbus*.“

Von der impliziten Kritik an den Farben im Kapitel über die Malerei zeigt sich ebenfalls nichts im daran anschließenden längeren Eintrag, der den Farbmitteln selbst und ihren Begriffen gewidmet ist (XIX, 17: *de coloribus*). Er ist im Wesentlichen aus Plinius zusammengetragen und unterscheidet – wie dieser – nach natürlichen (*nascuntur*) und künstlichen (*fiuntur*) Farben.<sup>7</sup>

Wer im Anschluss an die diagnostizierte kritisch betrachtete Nähe der Malerei zur Schminkkunst bei der nun folgenden Diskussion der Kleidung und des Körperschmucks (30: *De ornamentis*, 31: *De ornamentis capitis feminarum*) eine Fortführung der negativen christlichen Tendenz gegen Schminke und Putz erwartet, wird enttäuscht: Ausführlich, aber kritiklos, zählt Isidor auch goldene Zierbänder, steinbesetzte Ohringe und sogar künst-

liche Haarlocken (*cincinnati*: 31, 8) auf. Selbst den Vorgang des Schmückens schildert er neutral, wenn er den Blick in den Spiegel als übliche, weiblich kodierte Handlung beschreibt (31, 18): „Dort besehen die Frauen die Erscheinung (*speciem*) ihres Gesichtes und fügen hinzu, was ihnen an Schmuck zu fehlen scheint.“ Lediglich bei den Männern bewertet er kurz, anschließend an antik-römische Moralvorstellungen, das Tragen von mehr als einem Ring als rufschädigend und „weiblich“ (32,4).

Isidors kritische Tendenz bei der Definition der Malerei dürfte wohl – direkt oder indirekt – von Vitruv entlehnt sein, dem er ja bereits die meisten Begriffe zum Bauwesen verdankte. Dessen Architekturtraktat prangert im Kapitel über die Wandmalerei (VII, 5) Abirrungen vom Wahrscheinlichen und die Darstellungen von Mischwesen an, allerdings lediglich bezogen auf aktuelle Wendungen der zeitgenössischen malerischen Ausstattung von Gebäuden, die auf architektonisch-statische Grundfragen keine Rücksicht mehr nähmen. Auch bei Vitruv wird dabei die „Wahrheit“ selbst als von einer „falschen Methode besiegt“ gesehen und eine wahrnehmungspsychologische Richtung angedeutet, bei der die Farben selbst und ihre „elegante Erscheinung“ (*species elegans*) die Rolle der Mühe, des Fleißes und der Kunst früherer Zeiten übernommen hätten.<sup>8</sup>

Diese Missbilligung des Fiktiven und der blendenden Farberscheinung verbindet sich bei Isidor mit der topischen christlichen Kritik am kunst- und reizerfüllten Leben der nicht-christlichen Antike insgesamt. Im Einklang mit Kirchenvätern wie Augustinus und Hieronymus formuliert Isidor dies grundlegend in den einflussreichen *Sententiae* (III, 13) anhand der heidnischen Poesie, deren innere Leere durch einen äußeren Glanz verdeckt werde und deren literarischer „Schmuck“ Fallschlingen auswerfe. Christen sollten nicht die „Erfindungen der Dichter“ (*figmenta poetarum*) lesen, weil diese den Geist zu einem Reizmittel der Triebe machten.<sup>9</sup> Zu diesen leeren Fiktionen gehören besonders die mythologischen Erfindungen wie Chimäre und Scylla, die bereits Minucius Felix in seiner frühchristlichen Streittrift *Octavius* (20, 3; um 200) als monströse Beispiele für die Leichtgläubigkeit der Heiden unter dem Einfluss der Dichtkunst genannt hatte. Im Anschluss an eine solche Distanznahme bringt Isidors Kapitel der *Etymologiae*, das den antiken Göttern gewidmet ist (VIII, 11, 6–7), Kunstfertigkeit und Falschheit in engen Zusammenhang, wenn er die „von Künstlerhand“ gebildeten nicht-christlichen Götterbilder als Instrumente einer Religion der Täuschung sieht und ihrem Namen nach definiert: „Also [heißen sie] Simulakren, weil sie ähnlich (*similia*) sind, oder deswegen, weil sie simuliert und erfunden (*conficta*), daher also falsch sind.“ Es ist demnach nicht der ästhetische Impuls oder die affektive Wirkung an sich,

die Isidor verdammt, denn an anderer Stelle befürwortet er etwa die attraktive, kunstvolle „Süße“ des Kirchengesangs gerade wegen ihrer Affizierung der Zuhörer.<sup>10</sup> Vielmehr wendet sich die tendenziöse Abwertung der Malerei als Lüge gegen Bilder, die nicht Gegenstände oder Geschichte, auch nicht gottgegebene Mysterien oder Offenbarungen veranschaulichen, sondern als menschliches Machwerk etwas anderes als die Realität vor Augen stellen. Dahinter steht die psychologische Gefahr der Täuschung des Verstandes durch den Sehsinn, die wiederum eine typisch christliche, häufig frauenfeindlich zugespitzte Mahnung vor den weltzugewandten menschlichen Sinnen und ihrer Verführbarkeit enthält. Die Schminke dient dabei als ein Sinnbild für den Betrug des Menschen durch sich selbst, durch seinen Eingriff in die Natur und seinen Verstoß gegen ihre Ordnung, die auf Lust und Verführung zielen. Schminkkunst und Malerei ähneln sich vor diesem Hintergrund, weil sie durch Auftrag und Wirkung von Farben ein künstliches Bild (*imago*) herstellen, das den Bezug zur Realität – zu einem existierenden Gegenstand oder zum darunterliegenden Körper – nicht mehr benötigt, aber vortäuscht.

Jedoch sind Schminke und Malerei nicht allein in Hinblick auf ihre technischen Verfahren verwandt, sie verbindet auch eine lange gemeinsame Geschichte ihrer Materialien und Begrifflichkeiten. Isidors Formulierung *fuscata* bezieht sich auf das vom griechischen *phykos* abgeleitete Wort *fucus*, das eigentlich eine Flechtenart, die Orseille- oder Lackmusflechte, meint. Deren Sud wurde als Vorbereitung (gelegentlich auch als Ersatz) der Purpurfärbung von Wolle und Textilien genutzt – ein Verfahren, das von Plinius erwähnt und noch in Rezepturen des 4. Jahrhunderts beschrieben wird.<sup>11</sup> Im Einklang mit dieser antiken Tradition erläutert Isidor mit demselben Partizip in Kapitel 28 die „Färbung“ von Textilien als Kolorierung durch die Wirkung eines aufgelegten Glanzes oder Schimmers (*in aliam fuscata speciem nitoris gratia coloratur*). Allerdings hatte sich die Bezeichnung längst von der ursprünglichen technischen Verwendung losgelöst: Der Name der Orseilleflechte stand bald für die Farbe Purpur an sich, die sich nicht nur allgemein mit pomphaftem Luxus verband, sondern in besonderer Weise mit dem Wangenrouge und Lippenrot (*purpurissum*), dem bei der Kosmetik die stärkste Wirkung vorgetäuschter Lebendigkeit und Jugend nachgesagt wurde.<sup>12</sup> Mit dem Wort *fucus* wurde so, oft in misogyner Ausrichtung, Schminken als affizierte Erzeugung eines wirkungsorientierten, falschen Scheins verstanden. Bereits seit dem 5. vorchristlichen Jahrhundert war zudem die Kosmetik selbst zu einer verbreiteten Metapher geworden, die in der griechischen, hellenistischen und lateinischen Literatur vor allem auf den artifiziellen Glanz der Worte in Poesie und Rhetorik übertragen wurde.<sup>13</sup> Quintilian etwa warnt im

Vorwort zum achten Buch seiner Rhetorik-Lehre vor verbaler Effekthascherei, da sogar von Natur aus schöne Körper, „wenn sie jemand rasiert und weibisch geschminkt (*fucata muliebriter*) herausputzt, gerade durch die Bemühung um die Form am allerekelhaftesten“ seien.<sup>14</sup>

Auch die klangliche Nähe von *ficta* und *fucata* war schon vor Isidor eine beliebte Form sprachlicher Steigerung; so verkettet etwa der patristische Autor Cyprian, wiederum im Hinblick auf die Verlässlichkeit der Rede, die Partizipien *simulata, ficta, fucata* – „vorgetäuscht, erfunden, geschminkt“ in enger Folge (*De mortalitate*, § 20). Isidor kennt diese übertragene Bedeutung des künstlichen Rottens und spricht in der schon zitierten Passage über die profane Literatur seiner *Sentenzen* (3, 13, 8–10) davon, dass „die Schminke der Grammatikkunst (*fucus grammaticae artis*) nicht den einfacheren Schriften vorzuziehen“ sei, weil man die Wahrheit und nicht die Worte lieben soll. Während in solchen Formulierungen das verführerische Blendwerk der Sprache in der Kritik steht, wurde gerade in der patristischen Literatur auch die Malerei selbst bereits kritisch mit der Kosmetik verglichen oder mit ihren Begriffen definiert: Properz hatte noch in seinen Elegien (I, 2, 22) die „Farben des Apelles“ als Gegenbeispiel zum falschen Schmuck der Schminkekunst herangezogen und dessen Malkunst zum Parameter für die gänzlich natürliche Schönheit des Gesichts der Phoebe oder Hippodamia erhoben. Die damit in kontrastiver, prekärer Weise angesprochene Überlagerung der Verfahren von Make-up und Malerei stieß allerdings vor allem negative Deutungen an. Origenes, der auch für Isidor prägende Bibel-Exeget des 3. Jahrhunderts, arbeitet in seinem Exoduskommentar die Oberflächlichkeit der Malerei technisch heraus: Das Gemälde eines Menschen sei zwar der „Wirkung auf den Sehsinn“ (*gratia visus*) nach dem Dargestellten ähnlich, der Substanz nach aber „gänzlich unähnlich“, da es weder „Körper“ noch „Fleisch“ habe, sondern lediglich aus „Wachs, das auf gefühllose Tafeln aufgetragen wurde“, und der „Schminke der Farben“ (*colorum fucus*) bestehe.<sup>15</sup> Isidor schließt an diese kritische Autorität an und bringt Gemälde und geschminktes Gesicht in eine begriffliche Nähe, die auf die Möglichkeit der durch menschliche Künstlichkeit fehlgeleiteten Sinne verweist. Wie bei Origenes ist es gerade der Mangel am Bezug zum echten Körper, der beide Techniken verbindet.

Es bleibt abschließend zu bemerken, dass Isidors umfassende Darstellung der handwerklich-künstlerischen Ausstattung des Lebensraumes für die Rezeption von geringerer Bedeutung war als die tendenziöse Einschätzung der Malerei als lügenhafte und von der Körperwahrheit ablenkende Schminkefarbe. Wörtlich zitiert die im Jahr 825 in Paris unter Kaiser Ludwig dem Frommen zur Bilderfrage zusammengerufene Versammlung die besprochene Passage im Abschnitt

über den unangemessenen und abergläubischen Bildkult, um zusammen mit den Stimmen des Origenes, des Augustinus und anderer zu beweisen, dass „das Bild des menschlichen Körpers“ von geringerem Wert sei als „der wahrhaftige Körper selbst“.<sup>16</sup>

Insgesamt problematisieren diese christlichen Texte, indem sie Malerei und Kosmetik einander angleichen, die Ambition der Künstler, die mit den leicht zu täuschenden Sinnen der Betrachtenden so zu spielen drohten wie der sich schminkende Mensch – und insbesondere die lasterhafte Hure – mit dem Seh-sinn und Gefühl der Betrachtenden. Dass dahinter nicht nur eine asketische, sondern auch eine misogynen Tendenz steht, die besonders in der Spätantike drastisch ausformuliert wurde, zeigen Isidors Quellen wie Cyprian und Origenes bei näherer Lektüre.<sup>17</sup> So wie Isidor in seinen *Etymologiae* die Suche nach der Wahrheit zum Programm erhebt, warnt seine Passage zur Malerei jedenfalls implizit vor der kosmetischen Verzerrung des Wahren durch die verführerische Kunst der Farben und ihrer problematischen Rezeption.

Wolf-Dietrich Lühr

## Anmerkungen

- 1 Nach Isidorus Hispalensis, *Etymologiae XIX/Etimologías Libro XIX*, hg., übers. u. komm. v. Miguel Rodríguez-Pantoja, Paris 1995, S. 120–123.
- 2 Vgl. *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, übers. u. komm. v. Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, S. 682 f.
- 3 Siehe zu Isidor einfürend John Henderson, *The Medieval World of Isidore of Seville: Truth from Words*, Cambridge 2007, sowie Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 3 Bde., Genf 1975 (zuerst: 1946), Bd. 1: *De Boèce à Jean Scott Érigène*, S. 92 f.
- 4 Gregor d. Gr., *Registrum Epistolarum*, XI, 10, 23: *ipsa uisio historiae, quae pictura teste pandebatur*; siehe dazu Celia M. Chazelle, Pictures, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseille, in: *Word & Image* 6, 1990, S. 138–153.
- 5 Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 153: *hic et similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant*.
- 6 Vgl. André Chastel, Le ‚sí come gli piace‘ de Cennino Cennini, in: Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto/Paolo Dal Poggetto (Hg.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 2 Bde., Mailand 1977, Bd. 1, S. 32–34.
- 7 Vgl. dazu den Kommentar von Rodríguez-Pantoja in Isidorus (wie Anm. 1), S. 124, 153; sowie Adriano Caffaro/Giuseppe Falanga, *Isidoro di Siviglia. Arte e tecnica nelle Etimologie*, Salerno 2009 (ital. Übersetzung), S. 122–129.
- 8 Vitruv, *De architectura libri decem*, VII, 5: *Sed qua re vincat veritatem ratio falsa non erit alienum exponere. Quod enim antiqui insumentes laborem et industriam probare contendebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti specie consecuntur*. Vgl. Vitruv, *Zehn Bücher über*

- Architektur*, übers. u. komm. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1976, S. 337. Siehe allgemein zu den Vitruv-Referenzen Isidors, die sich vor allem in Bezug auf die Baukunst und den Begriff der *venustas* zeigen, Stefan Schuler, *Vitruv im Mittelalter. Die Rezeption von ‚De architectura‘ von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 1999, S. 44–46.
- 9 Isidor, *Sententiae*, 3, 13, 1–9: (1) *Ideo prohibetur Christianus figmenta legere poetarum, quia per oblectamenta inanum fabularum mentem excitant ad incentiva libidinum.* [...] (3) *Gentilium dicta exterius verborum eloquentia nitent, interius vacua virtutis sapientia manent.* [...] (9) [...] *per linguae ornamenta laquaeos dulces adspargit.* Dazu Jacques Fontaine, *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne visigothique*, Paris 1959, S. 786, der die ähnlichen Ansätze bei Augustinus und Hieronymus hervorhebt.
- 10 Isidor, *De ecclesiasticis officis*, I, 5: [...] *ut qui verbis non compunguntur, suavitate modulaminis moveantur* [...] *Omnes enim affectus nostri, pro sonorum diversitate vel novitate, nescio qua occulta familiaritate excitantur magis, cum suavi et artificiosa voce cantatur.* Dazu Jacques Fontaine, *Isidore de Séville. Genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, Turnhout 2000, S. 346.
- 11 Eine Beschreibung der Verfahren findet sich in einer griechischen Rezeptsammlung des 4. Jahrhunderts aus Ägypten, siehe Adriano Caffaro/Giuseppe Falanga, *Il Papiro di Leida. Un documento di tecnica artistica e artigianale del IV secolo d. C.*, Salerno 2004, S. 52 f. (Rezepte Nr. 93, 94).
- 12 Vgl. dazu den Kommentar zu Vinzenz von Beauvais im vorliegenden Band und die dort zitierten Quellen.
- 13 Dazu ausführlich Timothy P. Wiseman, *Clio's Cosmetics: Three Studies in Greco-Roman Literature*, Leicester 1979, S. 3–8 (*fucatio*).
- 14 Quintilian, *Institutio oratoria*, VIII, 19; deutsche Übersetzung mit Änderungen nach Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Bd. 2, Darmstadt 1975, S. 131.
- 15 Origenes, *In Exodum Homilia*, VI, 5: *Verbi causa, ut si dicamus picturam similem esse eius, cuius imago in pictura videtur expressa, quantum ad gratiam pertinet visus, similis dicitur, quantum ad substantiam, longe dissimilis. Illa enim species carnis est et decor corporis vivi, ista colorum fucus est, et cera tabulis sensu carentibus superposita.* Zu Isidor und Origenes vgl. Fontaine (wie Anm. 9), S. 95, 185.
- 16 *Patrologia Latina*, Bd. 98, 1310D: *Si enim imago humani corporis nec tantum valere asseritur, quantum veraciter ipsum corpus valere perhibetur, qua causa sibi suffragari posse putant nonnulli reprehensione digni, qui in illa synodo Graecorum mediationem imaginum, sibi necessarium esse dicere praesumpserunt?* Dazu Thomas F. X. Noble, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, Philadelphia 2009, S. 244–286; Alain Boureau, *Les théologiens carolingiens devant les images religieuses. La conjoncture de 825*, in: François Boespflug/Nicolas Lossky (Hg.), *Nicée II. 787–1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris 1987, S. 247–262.
- 17 Vgl. dazu den Kommentar zu Vinzenz von Beauvais im vorliegenden Band.