

Zeitschrift: Scholion : Bulletin
Herausgeber: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin
Band: 4 (2006)

Artikel: Die Commentarii de sculptura et pictura antiquorum des Ludovicus Demontiosius
Autor: Koch, Nadia J.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-719990>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 27.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE COMMENTARII DE SCULPTURA ET PICTURA ANTIQUORUM DES LUDOVICUS DEMONTIOSIUS

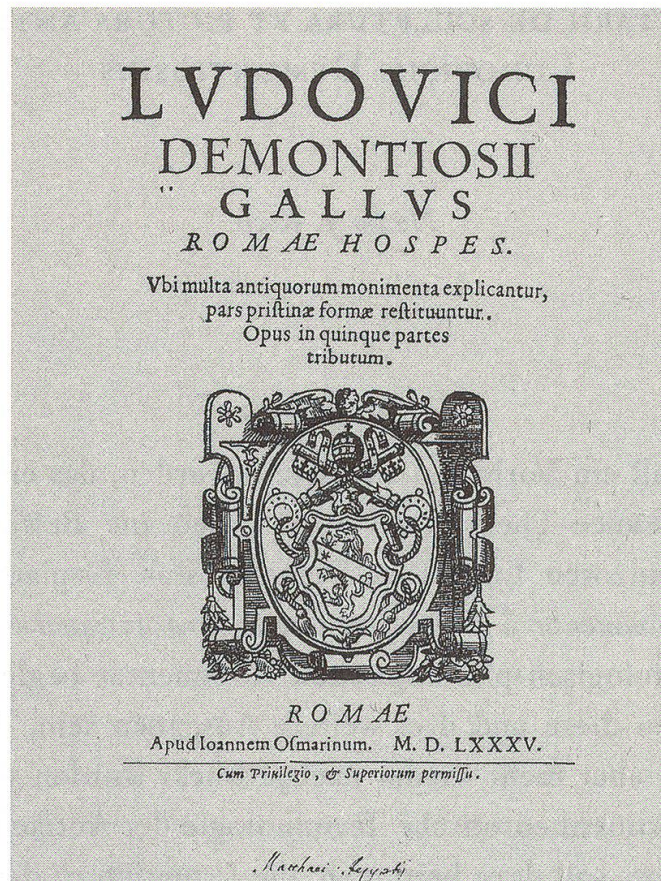
Nadia J. Koch

VORBEMERKUNG

Im Folgenden soll ein Vorhaben vorgestellt werden, das einen nahezu vergessenen Renaissance-Theoretiker wieder neu ins Bewusstsein bringen möchte, den Franzosen Ludovicus Demontiosius. Geplant ist eine Neu-edition seiner *Commentarii de sculptura et pictura antiquorum* von 1585, die von einem archäologisch-philologischen Kommentar begleitet wird. Textgrundlage werden diese und drei weitere Ausgaben sein, die bis 1701 erschienen, seither aber nicht wieder nachgedruckt worden sind. Eine Übersetzung, die die kunsttheoretische Terminologie der Antike und der Frühen Neuzeit reflektiert, soll dazu beitragen, die *Commentarii* der aktuellen Forschung zur Antikenrezeption und zur Kunsttheorie der Renaissance wieder leichter zugänglich zu machen.

Um dem intellektuellen Profil eines solchen Gelehrten des 16. Jh. wie Demontiosius gerecht zu werden, der sowohl zur Frühgeschichte der Archäologie als auch zu der der Philologie massgeblich beigetragen hat, bedarf es freilich einer interdisziplinären Perspektive. Die Textedition und die philologische Kommentierung wird daher Thomas Schirren vornehmen, während die Verfasserin für die archäologiegeschichtlichen und kunsttheoretischen Fragen zuständig sein wird.

Von den Antikenforschern des Barock müssen die *Commentarii de sculptura et pictura antiquorum* als eine Art Handbuch zur antiken Kunst konsultiert worden sein, denn man hat sie bis ins 18. Jh. hinein mehrfach nachgedruckt, auch erscheinen sie noch im Literaturverzeichnis von Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums*.¹ Wie so viele andere systematische Abhandlungen der Renaissance sind die *Commentarii* jedoch im Zuge der Winckelmannschen Hinwendung zur direkten Anschauung der reinen weissen Form vollkommen in Vergessenheit geraten, ja sogar in der Klassischen Archäologie ging das Bewusstsein für Demontiosius als einen der frühen humanistischen Wegbereiter der altertumswissenschaftlichen Quellenforschung verloren.²



Ludovicus Demontiosius, Gallus Romae Hospes,
Rom 1585, Titel (Bibliotheca Apostolica Vaticana, nach Microfiche Freiburg,
Universitätsbibliothek)

Nur noch in wenigen europäischen Bibliotheken ist heute der Vergleich zwischen den Ausgaben der *Commentarii* möglich, da die meisten nur über Einzelexemplare verfügen. Ausnahmen sind die Bibliotheca Hertziana in Rom und die Bibliothek Stiftung Werner Oechslin, deren Bestände es erlauben, die Editionsgeschichte dieses Werkes nachzuzeichnen.³

DIE TRAKTATE DE SCULPTURA UND DE PICTURA

Der französische Mathematiker, Philologe und Musiktheoretiker Louis de Montjosieu (Ludovicus Demontiosius) ist eine der universellen Persönlichkeiten des 16. Jh., der die sich konstituierende Altertumswissenschaft wichtige Weichenstellungen verdankt. Insofern ist er den so genannten 'Antiquarii' zuzurechnen, deren wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung jetzt erst, allmählich in interdisziplinären Forschungsinitiativen wiederentdeckt wird.⁴ Freilich weiss man über Demontiosius' Biographie kaum mehr, als dass er in Paris wahrscheinlich Mitglied der 'Académie de poésie et de mu-

sique' des Jean-Antoine de Baïf war, ferner dass er als Mathematiklehrer des Herzogs von Joyeuse – ebenfalls Mitglied der Académie – 1583 nach Rom gelangte.⁵

Die besondere Leistung dieses in der modernen Archäologie und Renaissance-Forschung bisher kaum beachteten Gelehrten ist die kunsttheoretische Erschliessung der *Naturalis historia* des Plinius. So begründete er die wissenschaftliche Beschäftigung mit denjenigen Büchern der 37-bändigen Enzyklopädie, die wir auch heute noch unter der Bezeichnung 'Kunstgeschichte' zusammenfassen, nämlich die Darstellung der Metallbildnerei, Malerei, Tonbildnerei und Marmorbildnerei in den Büchern 33–37. In dem Masse wie die Klassische Altertumswissenschaft des 19. Jh. allerdings die Plinius-Interpretation mit den Methoden der Quellenforschung weiter verfeinerte, wurde die von Demontiosius initiierte, kunstsystematische Betrachtungsweise der Kunstbücher in den Hintergrund gedrängt, sei es um philologische, sei es um künstlerbiographische Einzelprobleme zu erörtern;⁶ dennoch ist Plinius auch heute noch eine auctoritas geblieben, an der sich die archäologische Hermeneutik zu messen hat.

Demontiosius veröffentlichte die Ergebnisse seiner Plinius-Studien 1585 in Rom als Teil III und IV der Traktatsammlung *Gallus Romae hospes*, 'Ein Franzose zu Gast in Rom'.⁷ In humanistischer Tradition verhandelt er den Stoff unter den Titeln *De sculptura* und *De pictura*, womit er an die kunsttheoretischen Schriften Leon Battista Albertis und Pomponius Gauricus' anschliesst. Wie bei jenen – das wird im Folgenden noch deutlich werden – unterscheidet Demontiosius zwischen antiker und moderner ars in keiner Weise, vielmehr geht es im Sinne eines systematischen Lehrbuchs um das Aufdecken der ars schlechthin. Philologie, systematisches Interesse und Autopsie gehen hier also eine methodisch interessante Verbindung ein.

Wie die jüngste Pliniusforschung ergeben hat, ist die Betrachtung der fünf letzten Bücher der Enzyklopädie als Einheit nicht nur moderne Blickverengung, vielmehr bilden sie im Werk selbst eine Art Kulminationspunkt, in dem sich die Naturkonzeption und die Romidee des kaiserzeitlichen Autors offenbaren.⁸ Aber Demontiosius war nicht der erste, der die Schlüsselposition der Kunstbücher erkannt hätte. Schon seit Petrarca hatten die an der antiken Kunst interessierten Humanisten die Stadien der antiken Kunstproduktion anhand der Bücher 33–37 verfolgt,⁹ und Alberti verarbeitete das systematisch gehaltvollste dieser Bücher, nämlich Buch 35 zur Malerei, nahezu komplett im Traktat *De pictura* von 1425.¹⁰ Manuskripte dieser Bücher kursierten auch bei Künstlern wie Leonardo da Vinci, der etwa versuchte,

mit Hilfe des 35. Buches dem geheimnisvollen Grau-Firnis des Apelles auf die Spur zu kommen.¹¹ Mit den ersten gedruckten Gesamtausgaben der *Naturalis historia* seit 1469 wurde schliesslich der Grundstein für die Plinius-Kommentierungen der Renaissance gelegt, die das universelle Wissenskompendium nach Teilgebieten betrachteten wie Geographie, Medizin usw.¹² Im 16. Jh. hatte sich der Schwerpunkt der Plinius-Philologie von Italien allmählich in die Universitätsstädte nördlich der Alpen verlagert. So machte die kommentierte, lange Zeit massgebliche Pariser Edition von Nicolaus Bernardus und Reginaldus Chaldeus von 1516 Exzerpte zahlreicher anderer Humanisten neu zugänglich.¹³

Insofern verwundert es nicht, wenn sich im ausgehenden 16. Jh. ein französischer Gelehrter vornimmt, die *Naturalis historia* im Hinblick auf die antiken Künste auszuwerten. Dabei verfolgt er allerdings nicht nur das philologische Ziel, die Reflexion über dieses Wissensgebiet auf eine verbesserte Textgrundlage zu stellen, sondern als Gallus Romae hospes den Text mit der Anschauung der Monumente zu verbinden und als Theoretiker schliesslich aus einer wechselseitigen Erhellung beider die verschütteten Grundlagen der Künste, *lineamenta artis*, wiederzugewinnen:

“De sculptura, & pictura germanis artibus scripsi Romae Quocirca ut iusta comparatio fieri posset & temporum, & artificum, visum est antiquae artis lineamenta, quae extant apud eum autorem iam pene fugientis, restituere.”

“Über Bildhauerei und Malerei, die durchaus Künste sind, habe ich zu Rom geschrieben ... Damit ein angemessener Vergleich gezogen werden kann zwischen Epochen und Künstlern, ist es offenbar richtig, die Grundbegriffe [*lineamenta*] der antiken Kunst, die sich bei diesem Autoren [Plinius] erhalten haben und doch schon nahezu entschwindende sind, wiederherzustellen.”

In diesem Abschnitt der Widmung von *De pictura*¹⁴ deutet Demontiosius die methodischen Leitlinien des Vorhabens an: Er schreibt in Rom, d. h. angesichts der dort erhaltenen Meisterwerke wie der Statuen des Vatikanischen Belvedere, aber auch der Gemälde der Renaissance. Exempla sind freilich, wie im weiteren Verlauf des Textes offenbar wird, nicht die Meister des Manierismus, sondern der Hochrenaissance, allen voran Raffael, der moderne Apelles (*De pictura*, S. 7f.). Weiterhin will Demontiosius einen Kriterienapparat entwickeln, um die Unterschiede der Epochen- und Individualstile zu erfassen; wenn als *auctoritas* hierfür Plinius genannt wird, so betrachtet Demontiosius ihn doch aus antiquarischer Sicht, d. h. als ein Quellenzeug-

nis, das – im Laufe der Überlieferungsgeschichte fragmentiert – wieder neu hergestellt werden muss. Die Textherstellung ist aber nur eine Etappe auf dem Weg zum Ziel des ganzen Unternehmens: Im Blick auf die Kunst der Antike soll die entglittene ars des Cinquecento wieder auf ihre systematischen Grundlagen zurückgeführt werden, lineamenta restituere. Man erinnere sich an das paradoxe Motto, zu dem sich Alberti in seiner Malereisystematik bekannt hatte: Es gelte die ars picturae auszugraben und zugleich mittels des eigenen ingenium vom Himmel herabzuholen.¹⁵ Es wird als eine beginnende Verwissenschaftlichung zu werten sein, wenn Demontiosius nun das schöpferische ingenium bremsen möchte, um nach zwei Jahrhunderten der Plinius-aemulatio endlich wieder das exemplum selbst in den Mittelpunkt zu rücken. Der griechische Maler Pamphilos, der um die Mitte des 4. Jh. v. Chr. die sog. Schule von Sikyon begründete und Plinius zufolge gerade durch die Einbeziehung der Arithmetik und Geometrie der Malerei neuen wissenschaftlichen Rang verlieh, war der ideale Bezugspunkt für den Antiquar und Mathematiker Demontiosius selbst, und so attestiert er Pamphilos ein kunsttheoretisches Programm, das seinem eigenen erstaunlich nahe kommt (*De pictura*, S. 18):

“Pamphilus omnibus litteris
eruditus ad severiorem normam
picturam revocavit.”

“Pamphilos, der in allen Wissenschaften
gebildet war, rief die Malerei zu einem strengen
Regelwerk zurück.”

Die ars genießt also – und hierin ist Demontiosius ganz humanistischer Universalist wie zuvor Alberti und später noch Gerardus Ioannes Vossius, Franciscus Junius und andere – überzeitliche Gültigkeit und kann sich in so verschiedenen Exempla wie Apelles oder Michelangelo offenbaren, ganz im Sinne einer der bekannten Leitsätze des Cicero, dass es nur die eine ars und doch verschiedene Ausprägungen gebe.¹⁶ Eine vergleichbare zeitkritische Grundhaltung, die die Kritik am Manierismus zum Anlass nimmt, sich auf die Grundprinzipien der griechischen Meister zurückzubessern, hatte ein Jahrzehnt vor Erscheinen der *Commentarii* schon der Neapolitaner Künstler und Antiquar Pirro Ligorio; bei seinen Reflexionen über die antiken Quellen zu den Künsten verfügte er allerdings noch über kein solides Textverständnis der *Naturalis historia*.¹⁷

DEMONTIOSIUS' NEUORDNUNG DES WISSENS ZU DEN ANTIKEN KÜNSTEN

Was die Plinius-Studien des Demontiosius für spätere Leser – Humanisten, Antiquare, gelehrte Rombesucher – so nützlich machte, war die schlüssige Präsentation einer verwickelten Sachdarstellung. Denn so wie die fünf Bücher aus zahlreichen, meist griechischen Quellen kompiliert wurden, geben sie dem systematisch interessierten Leser keine klare Vorstellung von den Grundbegriffen der künstlerischen Lehrsysteme der Antike, entspringt doch die von Plinius gewählte Disposition seinem Vorgehen nach Werkstoffen als Erzeugnissen der *natura*: Buch 33 behandelt die Kunstwerke aus Silber und Gold, Buch 34 die aus Bronze, vornehmlich Grossbronzen; Buch 35 widmet sich den aus Erden (und mineralischen Pigmenten) bereiteten Tafelbildern und Tonplastiken, Buch 36 den Werken aus Marmor, seien es Statuen, Säulen usw.; Buch 37 schliesslich gilt den Edelsteinen und den daraus geschnittenen Gemmen.¹⁸ Im Rahmen seiner Darstellung der Naturschätze verarbeitet Plinius gleichwohl zahlreiche griechische Fachabhandlungen, allen voran die Technikgeschichte zu Malerei und Bildhauerei des Bildhauers Xenokrates aus dem frühen Hellenismus.¹⁹ Demontiosius nun interessiert sich nicht für die Naturkonzeption der Enzyklopädie, sondern für ihren kunstsystematischen Gehalt. Deshalb ordnet er die fünf Kunstbücher so um, dass die Grundlinien der antiken Lehrgebäude zur *pictura* und *sculptura*, die im inkohärenten Wissenskompendium stellenweise aufscheinen, in bisher ungekannter Deutlichkeit hervortreten können.²⁰ Auf die Weise bringt der Renaissance-Gelehrte erstmals den Gedankengang der kunsttheoretischen Hauptquelle des Plinius zur Geltung – ein wissenschaftliches Ziel, das bis in die Quellenforschung des 19. Jh. hinein immer weiter verfolgt werden sollte.²¹

Wenn Demontiosius mit der Darstellung der *sculptura*, dabei speziell mit der Tonbildnerei einsetzt (Plin. *Nat.* 35, 151ff.), dann will er die Prinzipien der *ars* offenbar aus ihren Ursprüngen ableiten, so wie zuvor Alberti das einfache Formen von *similitudines* aus Ton oder Wachs als die ursprüngliche künstlerische Tätigkeit des Menschen angesehen hatte.²² Pomponius Gauricus hatte diese Auffassung mit der *auctoritas* des in Rom berühmten Bildhauers und Fachschriftstellers Pasiteles (um 100 v. Chr.) untermauert, der gesagt haben soll, dass die *plastiche* die Mutter aller Kunstgattungen sei.²³ Von den frühen Tonbildnern bis hin zu jenem Pasiteles und den Meistern Etruriens wechselt Demontiosius auf Grundlage von Buch 34 zu den Bronzestatuen, wurden auch diese ja nach Modellen aus Ton oder Wachs gegossen (*De sculptura*, S. 1ff.). Nach den Kolossen und römischen

Bronzen gelangt er zur Marmorbildnerei gemäss Buch 36 (S. 10–11). Als Résumee der drei Bücher zu den Bildhauereigattungen wird schliesslich eine Entwicklungsskizze der Bildhauerei als ganzes gegeben (S. 11); sie gelangt zu dem Ergebnis, dass man in der Antike viele verschiedene Meister als vollendete Protagonisten der ars betrachtet habe.

Interessant ist der folgende Abschnitt, in dem die Textinterpretation am Denkmälerbestand verifiziert wird (S. 12–13). Die Statuen des Vatikanischen Belvedere und die Rossebändiger vom Quirinal, die man damals ja als Werke des Praxiteles und Phidias ansah,²⁴ bestätigen Demontiosius' Interpretation des Plinius, sind doch Werke wie der Laokoon und der Farnesische Stier gleichermaßen Zeugen des Wettstreites zwischen ars und natura.

Die caelatura (S. 14–16), verstanden als ein Fachterminus für das Relief, wird definiert als medium zwischen sculptura und pictura, sie hat also eine systematische Mittelstellung zwischen diesen zwei Hauptgattungen. Es ist daran zu erinnern, welche herausragende Rolle gerade die antiken Reliefs – insbesondere von Sarkophagen – für die Vermittlung der antiken Ikonographie, Mythologie und Formauffassung seit dem frühen Quattrocento spielten.²⁵ Bei der weiteren Lektüre des Abschnitts fällt jedoch auf, dass Demontiosius schliesslich Plinius (33, 151–157) darin folgt, die caelatura als Silbertreib- und Schmiedearbeit zu fassen, denn der Enzyklopädist behandelt dort keineswegs Reliefs im Allgemeinen, sondern Silberarbeiten unterschiedlichster Art, z. B. Statuen, Waffen, Beschläge, Prunkgefässe, Möbel.

Der Bildhauereitraktat schliesst mit dem Abschnitt *De gemmarum sculptura* nach Buch 37, womit die vertieft und erhaben geschnittenen Edelsteine gleichermaßen gemeint sind, die in keiner Renaissance-Sammlung fehlen durften. Bei den frühen Antiquaren und Kennern waren ihre Bildmotive ungeachtet des Miniaturformats oft die Hauptquelle der Reflexionen zur griechischen Mythologie und Ikonographie.²⁶ So entwickelt sich um 1450 in einem Dialog des Angelo Decembrio bei der Betrachtung einer Gemme ein langes Kunstgespräch zwischen dem Sammler Leonello d'Este und seinen Freunden.²⁷

Der zweite Traktat, *De pictura*, kann sich auf eine einzige Quelle stützen, nämlich auf Buch 35 von Plinius, zugleich folgt Demontiosius hier seiner Vorlage am allerwenigsten. Vielmehr entwirft er in Auseinandersetzung mit Vergleichsquellen wie Vitruv und mit Malereien, die er in Rom maltechnisch studiert hatte, eine eigenständige Systematik der pictura auf antikem Fundament: So gelangt er zur Einteilung der Malerei in zwei genera, die Zeichnung (*pictura linearis*) und die farbige Malerei (*pictura colorata*). Ers-

terer werden die zum Entwurfsstadium gehörigen Grundprinzipien der dispositio, symmetria und Perspektive (optice/mensurae) zugeordnet. Die pictura colorata teilt er in die Arten unicolor bzw. monochromata, bicolor und tricolor ein; während man die monochromata allerdings seit dem Quattrocento und auch noch in der jüngeren Altertumswissenschaft immer wieder als Malereien in nur einer Farbe aufgefasst hatte,²⁸ versteht Demontiosius sie als mehrfarbige, aber unschattierte Malereien aus ungemischtem Pigment, wie er sie aus den Handschriften der "occidentales Indi" im Vatikan kannte.²⁹ Mit dieser Kombination von Textverständnis und Autopsie trifft er, nach dem, was man heute über die archaische Maltechnik weiss, genau das Richtige.³⁰ Denn in der Tat ist die griechische Tafelmalerei von Anfang an eine farbige, ganz in Analogie zu den orientalischen Nachbarkulturen und zur Malerei Ägyptens.³¹ Wissenschaftsgeschichtlich betrachtet ist also an diesem Punkt die Vernachlässigung der Demontiosius-Traktate seit dem 18. Jh. besonders zu bedauern, hätte eine fundierte Auseinandersetzung mit seiner Kolorit-Theorie der archäologischen Forschung jahrhundertlang tradierte Missverständnisse erspart.

Auffällig ist die Wahl der Vergleichsdenkmäler. Statt sich den antiken Malereifragmenten zuzuwenden, die in Rom entdeckt worden waren – damals kannte man freilich nicht viel mehr als die Grotesken der Domus Aurea, die Raffael und seine Nachfolger zu aemulationes angeregt hatten,³² lässt sich Demontiosius bei seinen Reflexionen zur ars von Gemälden und Zeichnungen der Renaissance leiten, die er gesehen hat, zum Beispiel von Raffael, Michelangelo, Tizian (*De pictura*, S. 6).

Diese Vorgehensweise bedarf einer Erklärung, wäre aus heutiger altertumswissenschaftlicher Sicht ja die Kombination einer antiken Schriftquelle mit einem zeitgenössischen Monument als methodisch unzulässig zurückzuweisen. Sie entspringt der Vorstellung, dass die ars nicht historisch relativierbar, sondern von überzeitlicher Geltung ist. Der fixe Kriterienapparat von Linie, Fläche, Farbe führt dann in allen Entwicklungsprozessen zu derselben Perfektionsstufe einer koloristisch ausdifferenzierten Lichtschattenmalerei. Systematisch wären Apelles und Raffael somit als austauschbare Äquivalente zu betrachten. Während Bilder wie Raffaels Transfiguration dem Antiquar also als moderne Verwirklichung des antiken Regelwerks der ars picturae gelten, kann er die in der römischen Umgebung präsenten Fragmente antiker Malerei offenbar nicht als vollwertige Repräsentanten der ars werten.

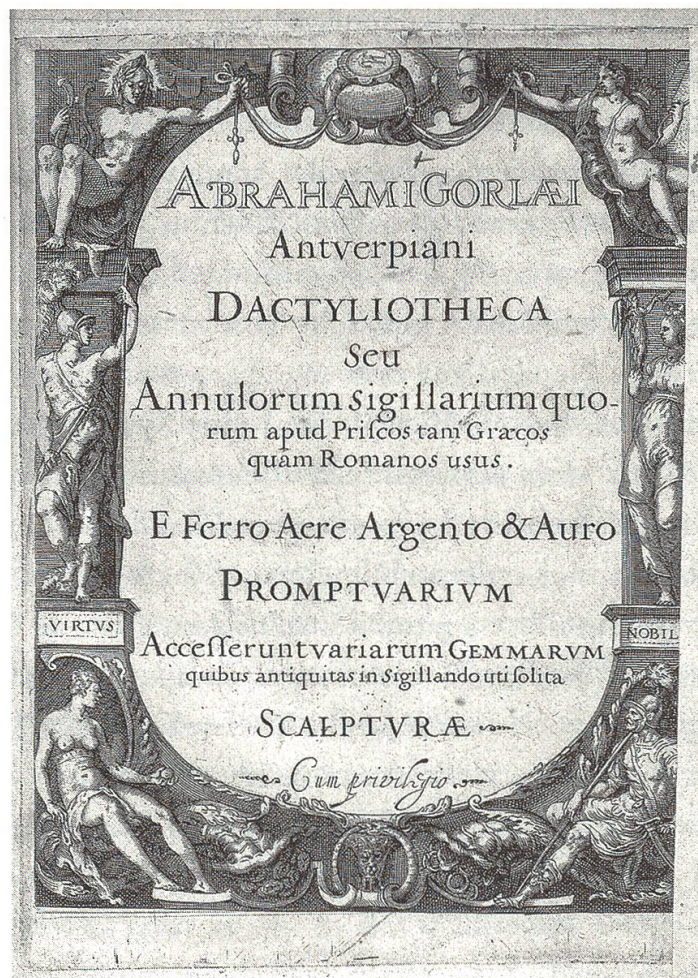
Welche Argumente er gegen den zeitgenössischen archäologischen Befund ins Feld geführt hätte, kann man nur vermuten. Sicherlich war sich Demontiosius bewusst, dass man bisher noch nichts ausgegraben hatte, das es von der inventio oder der Ausführungsqualität her mit den bei Plinius beschriebenen Werken eines Apelles, Pausias oder Timanthes hätte aufnehmen können; erst 16 Jahre nach Erscheinen von *Gallus Romae hospes*, 1601, sollte die 'Aldobrandinische Hochzeit' aufgefunden werden, ein Wandgemälde, das manche Gelehrte damals in der Tat einem der griechischen Meister zuschreiben wollten.³³ Auch die übrigen Monumente Römischer figürlicher Malerei, etwa aus der Cestius-Pyramide oder der Villa Hadriana, wurden erst im Laufe des 17. Jh. allmählich bekannt.³⁴ Zur Zeit des Demontiosius jedenfalls schienen die Repräsentanten der antiken ars gänzlich verloren und nur durch den Blick auf die Malerei der Renaissance gedanklich rekonstruierbar. Anders jedenfalls kann man sich nicht erklären, warum Demontiosius die römischen Malereifragmente nicht vermerkt, während er in *De sculptura* die prominenten Statuenfunde der Stadt ja einbezieht.

Charakteristisch für die Antikenperspektive des Demontiosius ist seine Hoffnung, die antike Kunstsystematik zur Belebung und Verbesserung der modernen Kunstpraxis einsetzen zu können. Diese Position des französischen Antiquars überrascht angesichts der heute verbreiteten Einschätzung der Sache: So resümierte etwa 1960 Allan Ellenius in seiner Studie zur humanistischen Kunstliteratur *De arte pingendi*, dass die Antike es nie zu einer kohärenten Theorie der Malerei gebracht habe, dass es vielmehr die Errungenschaft der Frühen Neuzeit gewesen sei, aus versprengten antiken Kunsturteilen mit Hilfe des rhetorischen Systems eine Systematik der Künste zu erstellen.³⁵ Und seit den einflussreichen kunsthistorischen Studien von Spencer, Lee, Baxandall und anderen gilt es geradezu als sicher, dass es nicht die Kunstschriftstellerei, sondern vielmehr die Rhetorik der Antike war, die massgeblich zur Herausbildung einer neuzeitlichen Theorie der Malerei und Bildhauerei beitrug.³⁶ Anders Demontiosius. Er spart die Rhetorik aus seinen Überlegungen gänzlich aus, denn für ihn ist die antike Kunstsystematik keineswegs untergegangen, vielmehr in seiner Römischen Umgebung bereits wirksam, wo sie in der Kunst Raffaels und Michelangelos vor aller Augen ist.

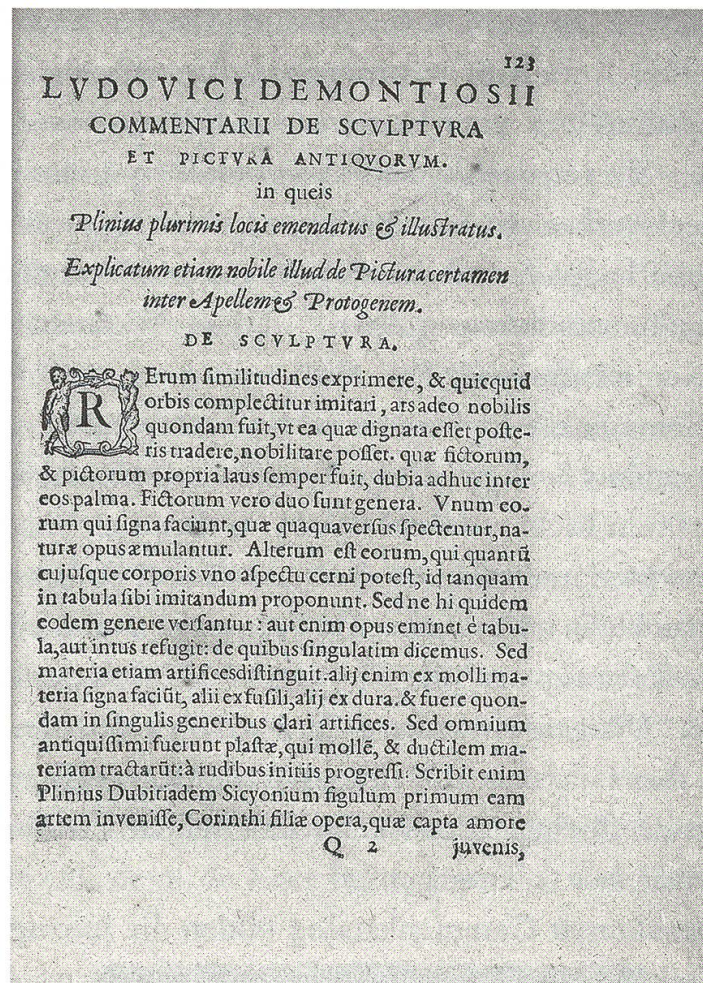
EDITIONSGESCHICHTE

Obwohl die *Commentarii*, wie sich noch zeigen wird, bis ins mittlere 18. Jh. hinein geradezu als Grundwissen zur Antike betrachtet wurden, erwähnt man sie in den neueren Überblickswerken zur frühneuzeitlichen Kunstforschung höchstens am Rande.³⁷ Auch die Klassische Archäologie hat den Antiquar Demontiosius noch nicht wiederentdeckt, werden doch erst schrittweise Expeditionen in die vor-Winckelmannsche Geschichte des Faches unternommen.

Es sind die Städte Antwerpen, Amsterdam und Leiden, in denen man Demontiosius weiterhin als Kunsttheoretiker rezipiert. Da die altertumswissenschaftliche Tätigkeit in diesen Zentren allerdings erst allmählich in biographischen Einzeluntersuchungen fassbar wird, insgesamt aber auf diesem Gebiet der Frühneuzeitstudien noch vieles zu erforschen bleibt, kann das Nachleben der Demontiosius-Traktate nur in groben Zügen erschlossen werden. Auch wenn über ihre damaligen Verleger und die konkreten Anlässe



Dactyliotheca von Abraham Gorlaeus
in der Edition des Philologen und Theologen Matthias Martinus, Antwerpen 1609, Titel



Titel von L. Demontiosius' "Commentarii de Sculptura et Pictura Antiquorum"
in der Edition des Philologen und Theologen Matthias Martinus, Antwerpen 1609, S. 123

der Nachdrucke wenig bekannt ist, so scheint ein wichtiger Vermittler doch Gerardus Joannes Vossius (1577–1649) gewesen zu sein, der im Leiden des früheren 17. Jh. geradezu das intellektuelle und kommunikative Zentrum des nordischen Humanismus genannt werden kann.³⁸

24 Jahre nach dem ersten Erscheinen von *Gallus Romae hospes*, 1609, werden Demontiosius' *De sculptura* und *De pictura* aus dem römisch-antiquarischen Kontext herausgelöst und gesondert in Antwerpen nachgedruckt, das inzwischen zu einem Zentrum humanistischer Publikationstätigkeit avanciert war. Die Edition des Philologen und Theologen Matthias Martinus kann belegen, dass man die zwei Traktate, die Demontiosius in *Gallus Romae hospes* intern mit *Commentarii de sculptura et pictura antiquorum* überschrieben hatte,³⁹ nun, zu Beginn des 17. Jh., als Einheit begreift und zu kunsttheoretischen Fragen konsultiert. Denn der Kontext, in den die nun *Commentarius* genannten Studien des französischen Gelehrten gestellt werden, ist nicht der der Plinius-Philologie, sondern der des antiquarischen Wissens zu den

Künsten: Hauptanlass der Edition von Martinus ist der Nachdruck der *Dactyliotheca* des Delfter Antiquars und Numismatikers Abraham Gorlaeus, der Katalog seiner Sammlung von Gemmen und Ringsteinen. Seitdem der Sammler Gorlaeus sie 1601 selbst publiziert hatte,⁴⁰ galt die *Dactyliotheca* als wichtiges Referenzwerk nicht nur für den engeren Kreis der Gemmenforscher, sondern überhaupt für all diejenigen, die an Hand der Gemmen die antike Ikonographie studieren wollten.⁴¹ Diese Wertschätzung bestätigt noch 1750 der Gemmenforscher P. J. Mariette.⁴²

Dass dem Gemmenkatalog Gedichte herausragender zeitgenössischer Gelehrter wie Iosephus Scaliger, Hugo Grotius und Daniel Heinsius vorangestellt sind, wirft ein Licht auf das Umfeld, in dem sich die Antikenstudien des Gorlaeus bewegten und auch auf die humanistischen Kreise, auf die man mit dem Nachdruck von 1609 zielte. Gorlaeus war also mehr als nur einer der "eifrige(n) Lokalantiquare" der Zeit um 1600, als den etwa C. B. Stark ihn sehen wollte: "Dem sammelnden Interesse von kostbaren Beispielen der Kleinkunst kam aber Gorlaeus in Delft, ein Mann von mässiger Kenntniss des Latein aber mit trefflicher Specialkenntniss seiner Lieblingsgegenstände durch seine *Dactyliotheca* ... entgegen".⁴³

Zu diesem berühmten Gemmenkatalog bilden die hinzugefügten kunsttheoretischen Traktate eine Art Auftakt des Antikenwissens: An erster Stelle steht der oben erwähnte Dialog des Neapolitaners Pomponius Gauricus zur Statuenbildnerei, *De sculptura* von 1504, zugleich einer der wenigen Fachautoren, auf die sich Demontiosius explizit bezogen hatte;⁴⁴ unter den damals verfügbaren Traktaten zur Skulptur war der des Gauricus derjenige, der auf technisch kompetenter Grundlage die umfassendste Erschliessung der ars einschliesslich ihrer Spezialgattungen lieferte; auch war er im Norden schon mehrfach nachgedruckt worden, so 1528 in Antwerpen, 1542 in Nürnberg, 1603 in Oberursel.⁴⁵

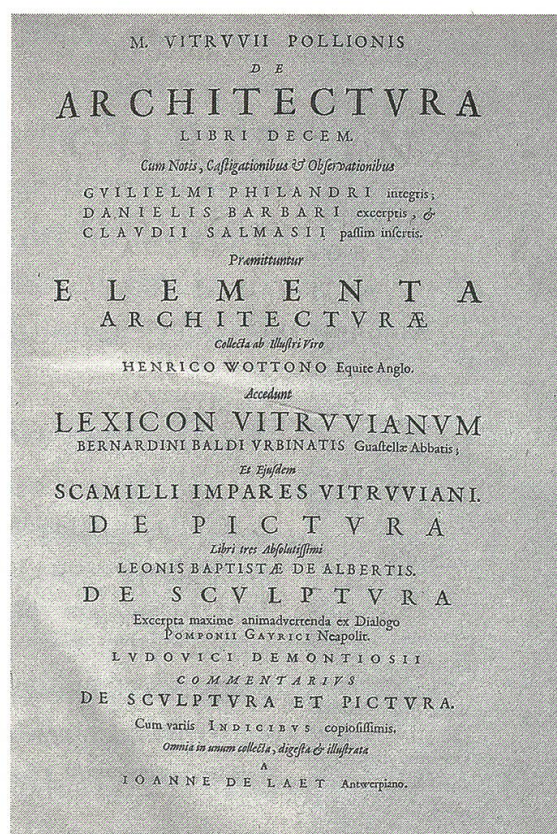
Was folgt, sind die kunsttheoretischen Traktate von *Gallus Romae hospes* in derselben Anordnung *Sculptura*, *Caelatura*, *De gemmarum scalptura*, *Pictura* wie in der Edition von 1585: LUDOVICI DEMONTIOSII | COMMENTARIUS | DE | SCULPTURA, | CAELATURA, | SCALPTURA, | ET | PICTURA ANTIQUORUM ⁴⁶

Auch der Text gibt die römische Erstfassung von 1585 vollständig wieder, nur hat der Herausgeber in einzelnen Fällen kleine Änderungen vorgenommen, beispielsweise bei der Schreibweise von Künstlernamen, die in manchen Fällen ja noch in der heutigen Pliniusphilologie strittig ist. Der Abschnitt *De gemmarum scalptura* des *Commentarius* bildet den sachlichen

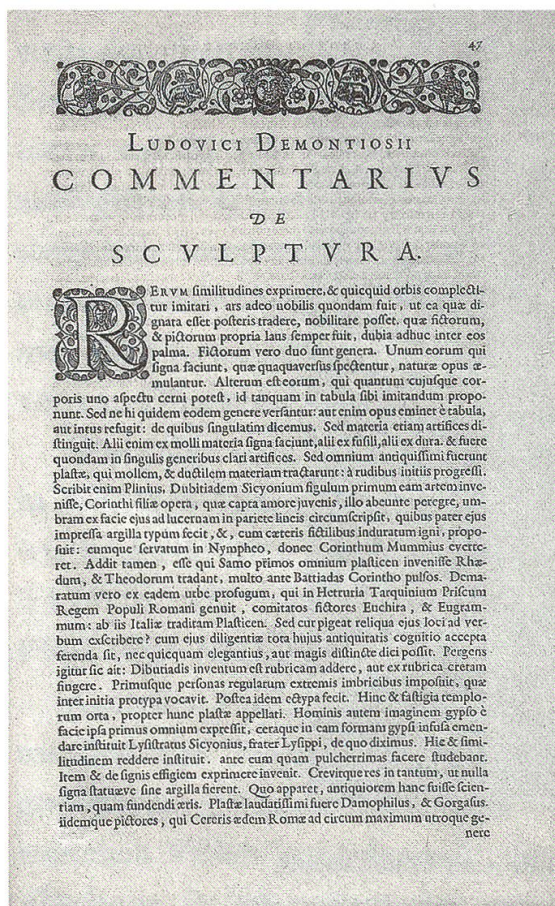
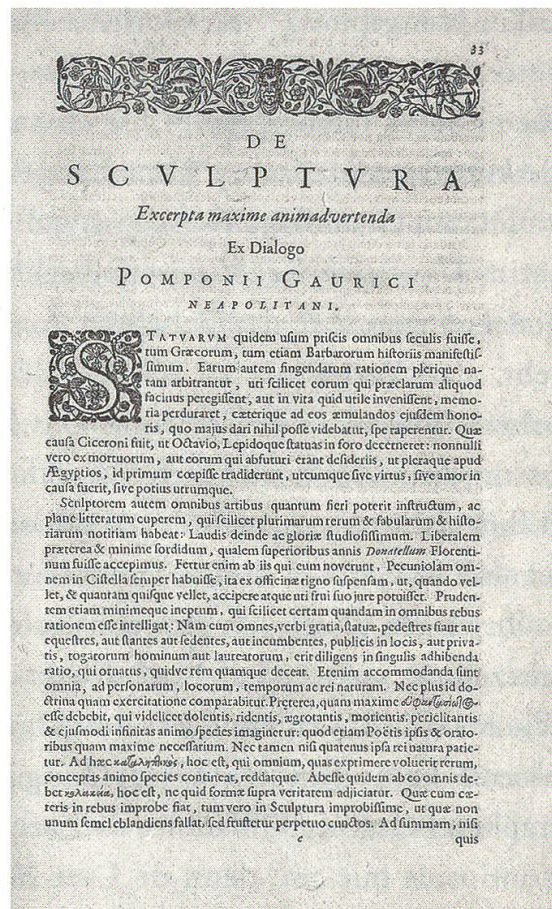
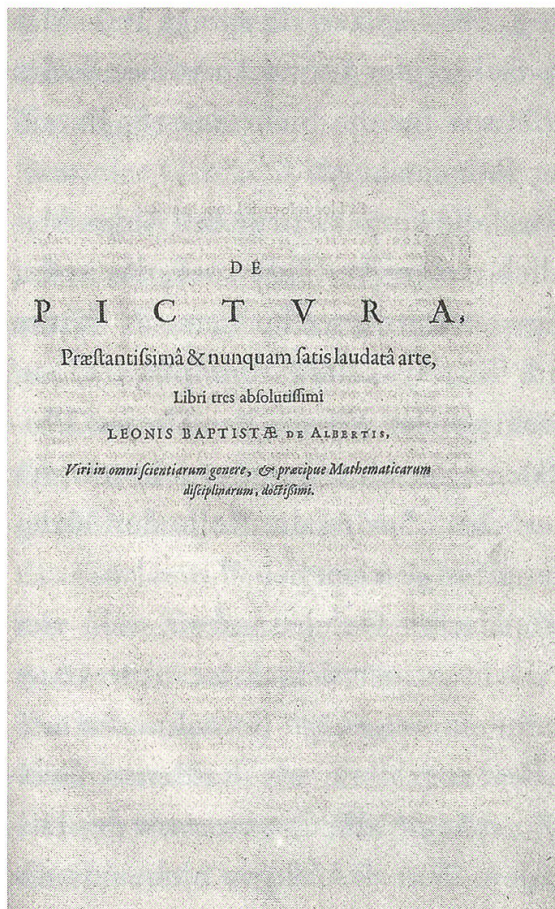
Anknüpfungspunkt zum Gorlaeus-Katalog. Dass später allerdings P. J. Mariette meinte, Demontiosius sei auf dem Gebiet der Gemmenstudien kaum über Plinius hinausgelangt, ist charakteristisch für die Sicht des 18. Jh. auf die kunstsystematischen Forschungen der Renaissance.⁴⁷

Diesen Grundlagenwerken angefügt sind die kurze Schrift des Aldus Manutius *De caelatura et pictura* und schliesslich ein antikes Textstück, das in der Renaissance einer der beliebten Ausgangspunkte darstellt, wenn es darum geht, das Verhältnis zwischen Bild und Text, *pictura* und *poesis*, auf hohem Niveau zu reflektieren: Das Proömium der *Eikones* des älteren Philostrat. Mit dem Leitspruch "Wer die Malerei verschmäht, tut nicht nur der Wahrheit, sondern auch der Weisheit unrecht ..." wird die Rolle der Malerei als Leitkunst in dieser Traktatsammlung festgeschrieben.⁴⁸

In einem ähnlichen Kontext nordeuropäischer Gelehrsamkeit steht vier Jahrzehnte später der Nachdruck der Demontiosius-Traktate von 1649. Wieder sind sie einem grösseren Unternehmen beigelegt: So nahm die umfassend kommentierte Vitruv-Ausgabe des vor allem als Leidener Geographen bekannten Johannes de Laet (1582–1649)⁴⁹ die *Commentarii* des Demontiosius mit auf; denn de Laet fügte dem Text des Vitruv nicht nur die



M. Vitruvius Pollio, De Architectura Libri Decem,
Edition de Laet, Amsterdam 1649, Titel



L. B. Alberti, "De Pictura, ...",
in: De Architectura Libri Decem, Edition de
Laet, Amsterdam 1649, Titel

Pomponius Gauricus, "De Sculptura",
in: De Architectura Libri Decem, Edition de
Laet, Amsterdam 1649, Titel

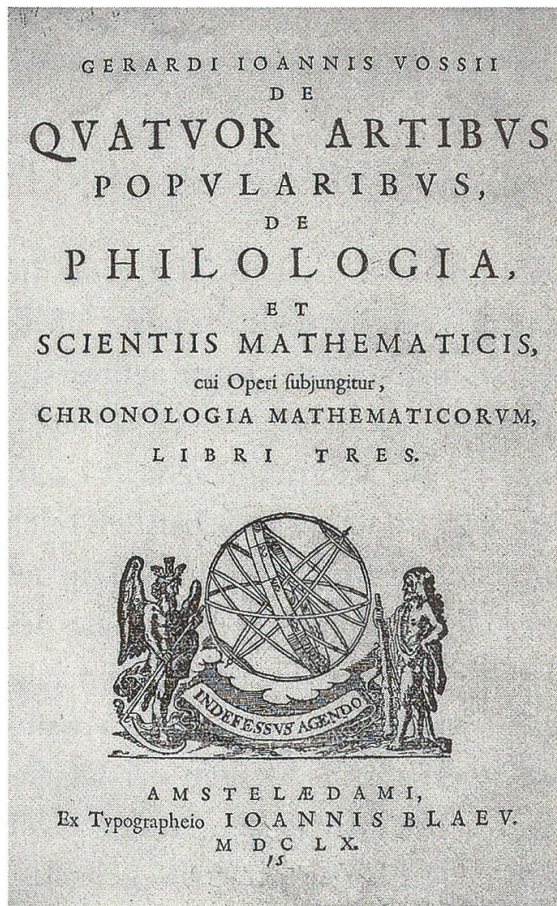
L. Demontiosius, "Commentarius de
Sculptura", in: De Architectura Libri Decem,
Edition de Laet, Amsterdam 1649

einschlägigen zeitgenössischen Vitruvstudien, sondern auch drei kunsttheoretische Abhandlungen hinzu: Albertis *De pictura*, Gauricus' *De sculptura* in Auszügen sowie den

LUDOVICI DEMONTIOSII | COMMENTARIUS | DE SCULPTURA ET PICTURA⁵⁰

Wie bei Martinus, dessen Text de Laet im Wesentlichen folgt, sind die zwei Schriften zur *sculptura* und *pictura* also mit *Commentarius* überschrieben. Betrachtet man, in welchem Zusammenhang der heute vergessene Theoretiker Demontiosius hier noch auftritt, so legt die illustre Gesellschaft doch nahe, dass man ihn um die Mitte des 17. Jh. als grundlegenden Fachautor auf dem Gebiet der antiken Künste ansah.⁵¹ Die wissenschaftlich reich ausgestattete Vitruv-Edition erschien in Amsterdam, und zwar im Verlag des Ludwig Elzevier. Dass die *Officina Elzeviriana* bekanntlich auch viele der Schriften des seit 1631 nicht mehr in Leiden, sondern in Amsterdam lehrenden Gerardus Joannes Vossius verlegte,⁵² ist kein Zufall: Sowohl Vossius als auch sein in Londons 'Arundel House' wirkender Schwager, der Kunsttheoretiker Franciscus Junius nämlich, hatten offenbar in den Jahren zuvor schon umfangreiche Vorarbeiten zu einer neuen Vitruv-Ausgabe geleistet; die Junius-Herausgeber Aldrich und Fehl haben festgestellt, dass de Laet Vitruv-Handschriften dieser Gelehrten zur Verfügung hatte, die ihm durch Vossius' Sohn Isaak vermittelt worden waren.⁵³ Man gelangt hier also mitten in die kunsttheoretischen Studien des Vossius-Kreises, in denen ja auch wohl die Demontiosius-Schriften kursierten. Es könnte Gerardus Joannes Vossius selbst gewesen sein, der für die weitere Verbreitung der Demontiosius-Traktate gesorgt hatte; dass er sich in seiner Abhandlung *De quatuor artibus popularibus* auf Demontiosius' Theorien zur antiken Malerei bezog, wäre ein Indiz hierfür.⁵⁴

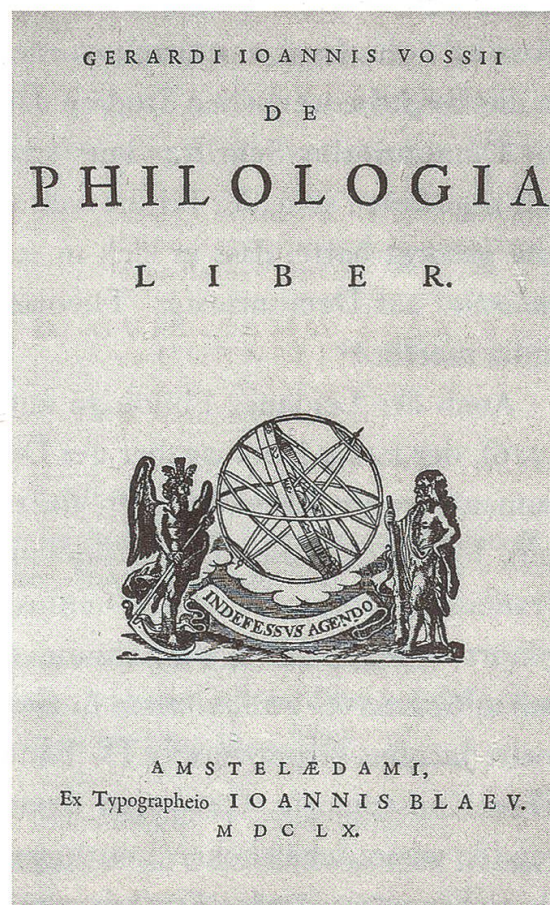
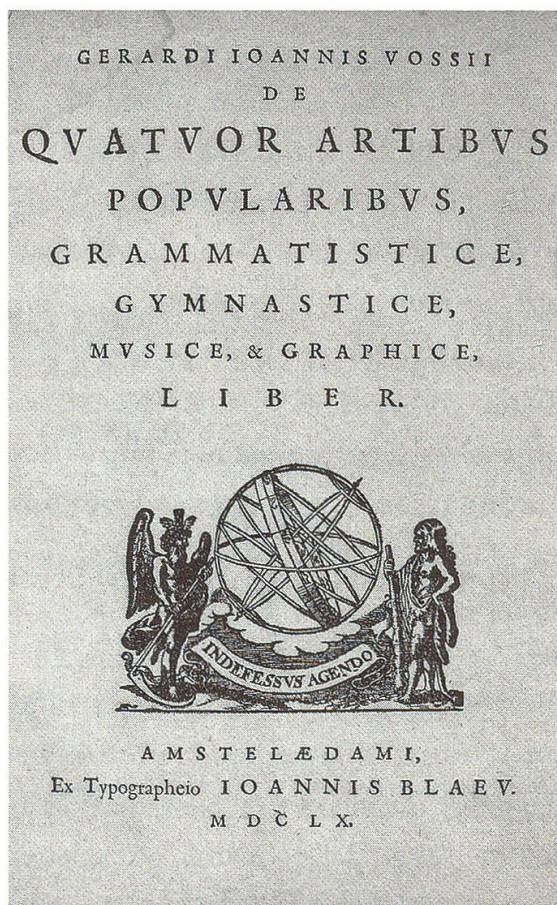
Auch der Leidener Philologe und Historiker Jacobus Gronovius (1645–1716), der letzte Herausgeber der Demontiosius-Traktate, ist den führenden humanistischen Kreisen des 17. Jh. zuzuordnen. Der war Sohn des Hamburgers Johannes Fredericus Gronovius, zu dessen 'amici' Humanisten wie Franciscus Junius, Lucas Holstenius, Johannes Heinsius und Hugo Grotius gehört hatten.⁵⁵ In seinem monumentalen Leidener Unternehmen des *Thesaurus Graecarum antiquitatum* in zwölf Bänden (Leiden 1694–1701) versammelte Jacobus Gronovius im IX. Band von 1701 grundlegende Werke zur antiken Kunsttheorie. Gemessen daran, dass der *Thesaurus* zu den herausragenden wissenschaftlichen Leistungen des 17. Jh. gezählt werden kann, ist er als richtungsweisendes Konzept der Wissensstrukturierung bisher erstaun-

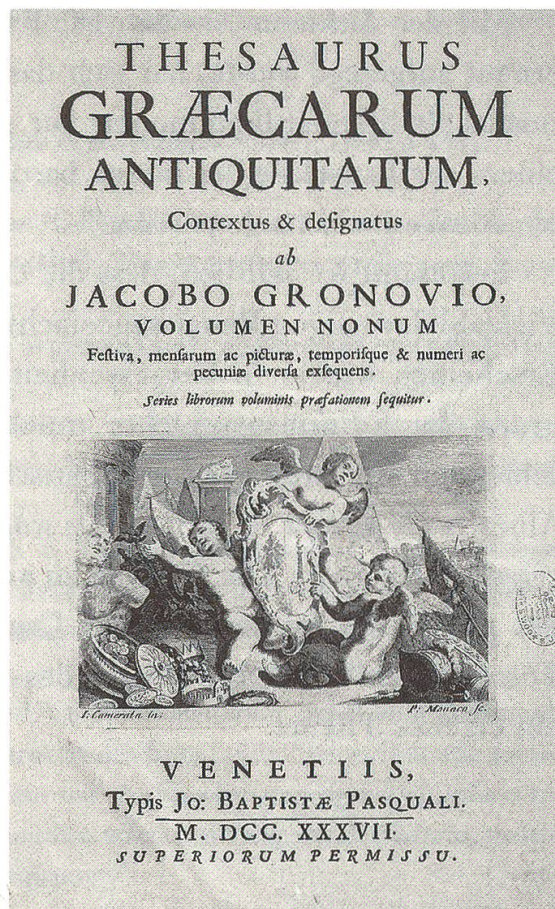
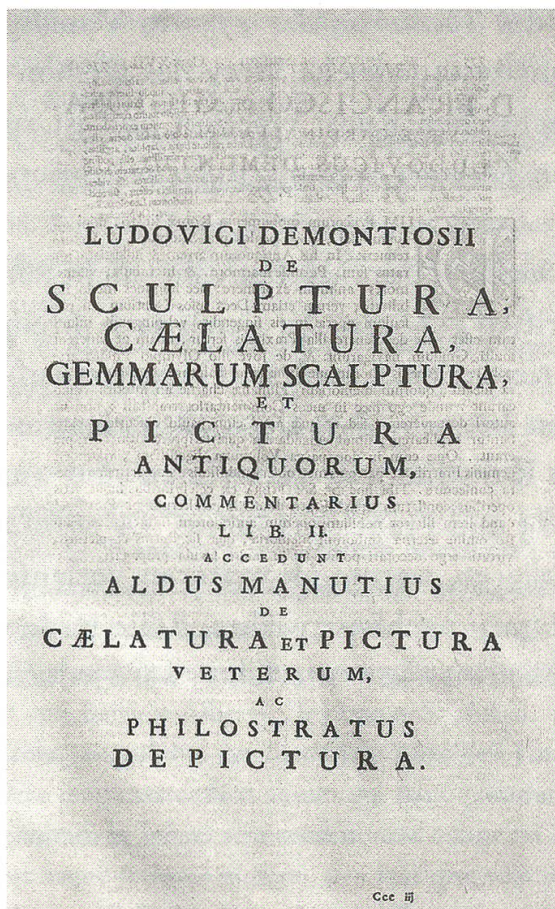


G. I. Vossius, *De Quatuor Artibus Popularibus ...*, Amsterdam 1660, Titel

“Grammatistice, Gymnastice, Musice, & Graphice” in: G. I. Vossius, *De Quatuor Artibus Popularibus ...*, Amsterdam 1660

“De Philologia”, in: G. I. Vossius, *De Quatuor Artibus Popularibus ...*, Amsterdam 1660





L. Demontiosius, "De Sculptura ...",
in: Thesaurus Graecarum Antiquitatum, XI, Venedig 1737

Thesaurus Graecarum Antiquitatum, XI, Venedig 1737, Titel

lich wenig beachtet worden; das mag auch darauf zurückzuführen sein, dass Gronovius von seinen Biographen als äusserst polemisch agierender Wissenschaftler geschildert worden ist;⁵⁶ dieses negativ gezeichnete Persönlichkeitsbild könnte – unabhängig von der Frage nach seinen historischen oder anekdotischen Anteilen – das spätere Interesse an der fachlichen Leistung geschmälert haben.

Aus dem bekannten Traktatfundus der Renaissance wählte der Leidener Gelehrte freilich nicht neu aus, sondern er verliess sich auf die bewährte Auswahl, die 1609 von Martinus im Zuge der *Dactyliotheca*-Edition bereits getroffen worden war. In derselben Reihung wie dort erscheinen die Demontiosius-Traktate zwischen Gauricus, Manutius und dem Philostrat-Proöm als *Commentarius* zu den antiken Künsten:⁵⁷

LUDOVICI DEMONTIOSII | DE | SCULPTURA, | CAELATURA, |
GEMMARUM SCALPTURA, | ET | PICTURA | ANTIQUORUM, |
COMMENTARIUS | LIB. II

Mit der Aufnahme in den IX. Band des *Thesaurus*, der 1737 in Venedig erneut aufgelegt wurde, hat sich das kunstsistematische Werk des Demontiosius als Standardkommentar zur griechischen Kunst etabliert und ist zu einem der Bausteine des in den barocken *Thesauri* exemplarisch strukturierten Antikenwissens geworden.⁵⁸

Insgesamt ist deutlich, dass die *Commentarii* des Demontiosius nicht zur Vielzahl derjenigen Renaissancefachschriften gehören, die gleich nach ihrem Erscheinen wieder in Vergessenheit gerieten; man wird im Gegenteil aufgrund der Editionsgeschichte annehmen können, dass sie zu den theoriebildenden Trakaten der humanistischen Kunstliteratur zu rechnen sind wie Albertis *De pictura*, Gauricus' *De sculptura* und Franciscus Junius' *De pictura veterum* von 1637. Die Gründe zu analysieren, warum im weiteren Verlaufe des 18. Jh. das Interesse an den *Commentarii* nachliess, während die in den *Thesauri* grundgelegte Ordnung des Antikenwissens weiterlebte, wäre jedoch ein eigenes Thema.

- 1 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1. Aufl., Dresden: ed. M. Kunze et al. 1764, Mainz 2002, S. lxxxvi, ist verzeichnet: "Lud. Demontiosii Gallus Romae hospes, Rom 1585".
- 2 Stark hatte in seiner Darstellung der frühneuzeitlichen antiquarischen Studien die Bedeutung des Demontiosius noch erkannt: "Die Schrift zeichnet sich aus durch einen freien künstlerischen Sinn besonders in dem Bereiche der Malerei und durch einen unbefangenen kritischen Blick in dem überlieferten Texte des Plinius, aus dem mehrere Stellen in ihrer Dunkelheit und sichtbaren Verschiebung der Sätze richtig erkannt werden." C. B. Stark, *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, Leipzig 1880, S. 85, siehe auch S. 97.
- 3 Beiden Institutionen habe ich zu danken: Werner Oechslin für sein Engagement in dieser Sache und das grosszügige Überlassen von Bildvorlagen, ebenso Sibylle Ebert-Schifferer (Bibliotheca Hertziana) und Dieter Mertens (Deutsches Archäologisches Institut Abt. Rom) für die Einladung, im Römischen interdisziplinären Rahmen über Demontiosius vorzutragen und zu diskutieren. Für die Gelegenheit, diesen frühen Plinius-Interpreten im Forschungsscolloquium des Heidelberger Seminars für Klassische Philologie vorzustellen, danke ich Jürgen Paul Schwindt. Der Hilfsbereitschaft von Ingo Herklotz verdanke ich zahlreiche wertvolle Hinweise auf dem komplexen Gebiet der Antiquarianismussforschung.
- 4 Siehe zum Antiquarianismus I. Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jh.*, München 1999; H. Wrede, *Cunctorum splendor ab uno. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus*, Stendal 2000, S. 37ff.; U. Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2003, S. 12–15; s. v. Antiquarische Forschung (I. Herklotz).
- 5 Dazu J. H. Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, XXI, 1739, Sp. 1370; s. v. Mont-Josieu; F. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London 1947, S. 103, Anm. 3; A. Ellenius, *De arte pingendi. Latin Art Literature in Seventeenth-Century Sweden and its International Background*, Uppsala 1960, S. 25f.

- 6 Richtungsweisend war dabei H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, I–II, 2. Aufl., Stuttgart 1889.
- 7 A. Ellenius, *op. cit.*, (Anm. 5), S. 26–29.
- 8 S. Carey, *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford 2003.
- 9 M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971.
- 10 H. Locher, "Leon Battista Albertis Erfindung des 'Gemäldes' aus dem Geist der Antike: der Traktat De pictura", in: K. W. Forster/H. Locher (Hg.), *Theorie der Praxis*, Berlin 1999, S. 75–107.
- 11 J. F. Moffitt, "Leonardo's sfumato and Apelles's atramentum", in: *Paragone* 40 (1989), Heft 473, S. 88–94.
- 12 R. Sabbadini, Le edizioni quattrocentistiche della S. N. di Plinio, in: *Studi italiani di filologia classica* 8 (1900), S. 439–448; siehe auch M. Davies, "Making Sense of Pliny in the Quattrocento", in: *Renaissance Studies* 9 (1995), S. 240–257.
- 13 Ch. G. Nauert, "Caius Plinius Secundus", in: F. E. Cranz/P. O. Kristeller (Hg.), *Catalogus Translationum et Commentariorum. Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, IV, Washington D. C. 1980, S. 320; zur Beraldus-Edition *ibid.*, S. 358–361.
- 14 Hier und im Folgenden werden die *Commentarii* ... zitiert nach der Ausgabe Rom 1585.
- 15 Leon Battista Alberti, *De pictura*, S. 288, S. 48, ed. O. Bätschmann/Ch. Schäublin, Darmstadt 2000, angesichts der Nachricht über den Farbentraktat des Euphranor: "Ea scripta non extant hac tempestate. Nos autem qui hanc picturae artem seu ab aliis olim descriptam ab inferis repetitam in lucem restituimus, sive nunquam a quoquam tractatam a superis deduximus, nostro ut usque fecimus ingenio, pro instituto rem prosequamur."
- 16 Cicero, *De oratore*, 3. 26: "Una fingendi est ars, in qua praestantes fuerunt Myro, Polyclitus, Lysippus; qui omnes inter se dissimiles fuerunt, sed ita tamen, ut neminem sui velis esse dissimilem. Una est ars ratioque picturae dissimillimique tamen inter se Zeuxis, Aglaophon, Apelles."
- 17 Siehe Ligorios *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche arti* bei A. Schreurs, *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583)*, Köln 2000, S. 164–177. Ligorios Quellenexzerpte sind voller Missverständnisse und Fehldeutungen, wie besonders die Künstlerbiographien der antiquarischen Manuskripte zeigen, *ibid.*, S. 436–460.
- 18 Übersicht bei J. Isager, *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Odense 1991, S. 56ff.
- 19 Zu dieser Hauptquelle der Kunstbücher grundlegend B. Schweitzer, "Xenokrates von Athen" (1932), in: U. Hausmann (Hg.), Bernhard Schweitzer, *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften*, I, Tübingen 1963, S. 105–164. Neuere Überlegungen zu Xenokrates bei B. Bäbler, "Auf der Suche nach Xenokrates: Gab es 'Kunstgeschichte' in der Antike?", in: *Seminari Romani di cultura greca* 5 (2002), S. 137–160 und N. J. Koch, *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei*, München 2000, § 9, § 17.
- 20 Welche Theorie der Bildhauerei und Malerei Demontiosius im einzelnen aus der *Naturalis historia* ableitet und in welchem Verhältnis sie zu früheren Entwürfen steht, wird ausgeführt in: N. J. Koch, *Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei und ihre Wiederentdeckung durch Alberti und Junius* (erscheint demnächst).
- 21 Siehe etwa A. Kalkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin 1898, mit der älteren Diskussion.
- 22 Leon Battista Alberti, *De statua*, S. 142, § 1, ed. O. Bätschmann/Ch. Schäublin, Darmstadt 2000.
- 23 Pomponius Gauricus, *De sculptura*, S. 244, ed. H. Brockhaus, Leipzig 1886, nach Plin. *Nat.* 35. 156.

- 24 A. Thielemann, *Phidias im Quattrocento*, Köln 1996, S. 16–39.
- 25 In der Renaissance interpretierte man die in den Quellen erwähnte toreutike techne der Griechen nicht wie heute als Metalltreibarbeit oder Bronzebildnerei im Allgemeinen, sondern als Relief: H. Wrede, „Römische Reliefs griechischer Meister? Zur Antikenrezeption der Renaissance“, in: *Das antike Rom und der Osten. Festschrift für Klaus Parlasca zum 65. Geburtstag*, Erlangen 1990, S. 219–234; A. Thielemann, *op. cit.*, S. 199–204.
- 26 Einiges zu den frühneuzeitlichen Gemmensammlungen bei P. Zazoff/H. Zazoff, *Gemmensammler und Gemmenforscher*, München 1983, S. 30ff.; C. M. Brown (Hg.), *Engraved Gems. Survivals and Revivals*, Hanover, NH 1997.
- 27 Angelo Decembrio, *De politia litteraria*, 6. 68, S. 425–432, ed. N. Witten, München/Leipzig 2002; M. Baxandall, „A Dialogue on Art From the Court of Leonello d’Este“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26 (1963), S. 304–325.
- 28 Zum Problem der monochromata in der gelehrten Diskussion seit dem 16. Jh. und bei Demon-tiosius eingehend I. Herklotz, „Poussin et Pliny l’Ancien: à propos des monocromata“, in: O. Bonfait/Ch. L. Frommel (Hg.), *Poussin et Rome*, Colloquium Rom 1994, Paris 1996, S. 13–29.
- 29 Dieter Blume weist mich darauf hin, dass es sich bei diesen Malereien des Vatikan, die Demon-tiosius, in: *De pictura*, S. 5 erwähnt („puris etiam coloribus pingunt occidentales Indi, cuius modi liber unus extat in bibliotheca Vaticana“), um die damals besonders geschätzten azteki-schen Buchmalereien handeln wird.
- 30 N. J. Koch, *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei*, München 2000, § 10 mit weiterer Li-teratur.
- 31 N. J. Koch, *De picturae initiis. Die Anfänge der griechischen Malerei im 7. Jh. v. Chr.*, München 1996.
- 32 N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Lon-don/Leiden 1969.
- 33 G. Fusconi, *La fortuna delle ‘Nozze Aldobrandine’: dall’Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano 1994.
- 34 Zur Übersicht siehe L. de Lachenal, „La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni“, in: *L’Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Ausst. Kat. Rom, Palazzo delle Esposizioni, Rom 2000, II, S. 625–672.
- 35 Ellenius, *op. cit.*, (Anm. 5), S. 60.
- 36 Zu diesen Positionen s. die Übersichten in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, V, 2001 Sp. 740–842, s. v. Malerei (W. Brassat); *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, 2003, S. 364–368, s. v. Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung (H. Locher).
- 37 Kurz erwähnt bei G. Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986, S. 316f., 320. Ausführlicher Ellenius, *op. cit.*, (Anm. 5), S. 26ff.; zuletzt Herklotz, *op. cit.*, (Anm. 28).
- 38 Der Biograph Rademaker hat bis heute etwa 1300 Briefe des Vossius gesichtet: C. S. M. Rade-maker, *Life and Work of Gerardus Joannes Vossius (1577–1649)*, Assen 1981, S. 405ff.; siehe auch *Allgemeine Deutsche Biographie*, XL, 1896, Sp. 367–370, s. v. Vossius: Gerhard Johannes; Elle-nius, *op. cit.*, S. 55–59.
- 39 *De sculptura*, S. 1.
- 40 Zuerst 1601 vom Autor selbst in Delft herausgegeben. Abraham van Goorle (Antwerpen 1549–Delft 1609) stand in Kontakt zu vielen zeitgenössischen Gelehrten und Sammlern: *Nieuw Neder-landsch Biografisch Woordenboek*, V, 1921, Sp. 208–209, s. v. Goorle.; siehe auch D. Jaffé, „Aspects of Gem Collecting in the Early Seventeenth Century. Nicolas-Claude Peiresc and Lelio Pas-

- qualini", in: *Burlington Magazine* 135 (1993), S. 103–120 (freundlicher Hinweis von I. Herklotz).
- 41 Zazoff/Zazoff, *op. cit.*, S. 30f.: "älteste, wenn auch gezeichnete 'Daktyliothek'"; Jaffé, *op. cit.*, S. 104, zur *Dactyliotheca* als der ersten Publikation eines grösseren Corpus; "the surviving evidence suggests that intaglio gems were first used in printed books for their information about portrait likenesses, supplementing sculpted and medallion examples".
- 42 P. J. Mariette, *Traité des Pierres gravées*, I–II, Paris 1750; zu Gorlaeus *ibid.*, I, S. 267–269.
- 43 C. B. Stark, *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, Leipzig 1880, S. 122.
- 44 Pomponius Gauricus, *De sculptura*, Florenz 1504, ed. H. Brockhaus, Leipzig 1886. Vgl. auch die Gauricus-Editionen von A. Chastel/R. Klein, Genf 1969 und P. Cutolo, Neapel 1999.
- 45 Siehe das Verzeichnis bei Gauricus, ed. H. Brockhaus, Leipzig 1886, S. 8.
- 46 S. 121–167; S. 123 lautet die Überschrift dann nicht mehr '*Commentarius de sculptura ...*', sondern dem Inhaltsverzeichnis von *Gallus Romae hospes* entsprechend '*Commentarii de sculptura et pictura antiquorum*'.
- 47 Mariette, *op. cit.*, I, S. 251f.
- 48 Philostrat, *Imagines*, 1: "Quicunque picturam minime amplectitur, non modo veritatem, verum & eam, quem ad Poetas pertinet, iniuria afficit sapientiam." (usw., es folgen Zitate aus *Im.* 1 und 3).
- 49 *Nieu Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, VIII, 1930, Sp. 991f., s. v. Laet, Johannes de.
- 50 Teil III, S. 47–66.
- 51 Kurzbeschreibung des Inhalts bei Alberti, ed. O. Bätschmann/Ch. Schaublin, Darmstadt 2000, S. 400, Nr. 1649 P. Zuletzt K. A. Ottenheim, "The Vitruvius Edition, 1649, of Johannes de Laet (1581–1649)", in: *Lias* 25 (1998), S. 217–229.
- 52 C. S. M. Rademaker, *Life and Work of Gerardus Joannes Vossius (1577–1649)*, Assen 1981, siehe das Werkverzeichnis S. 360ff.
- 53 Franciscus Junius, *The Literature of Classical Art*, I: *The Painting of the Ancients, De pictura veterum, According to the English Translation (1638)*, ed. K. Aldrich/Ph. Fehl/R. Fehl, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991, S. lvi, Anm. 77, wird auf die Korrespondenz zwischen Junius und Vossius verwiesen: "Junius' interest in Vitruvius was profound. In 1638, after his English version of *De pictura veterum* was completed, he contemplated preparing a new edition of Vitruvius ... Junius' notes on the Arundel ms. may be reflected in annotations by Joannes de Laet (Latius) to his revised edition of Guillemus Philander's edition of Vitruvius, *De architectura* (Amsterdam, 1649)."
- 54 1650, im Jahr nach seinem Tode, in Amsterdam herausgegeben von Franciscus Junius F. N. (d. h. dem Neffen des gleichnamigen Kunsttheoretikers), dazu Ellenius, *op. cit.*, S. 56 (der den Herausgeber irrtümlich für den Kunsttheoretiker hält); Rademaker, *op. cit.*, S. 322–325, 371.
- 55 Vgl. die Namensverzeichnisse bei P. Dibon/F. Waquet, *Johannes Fredericus Gronovius, Pèlerin de la république des lettres. Recherches sur le voyage savant au XVIIe siècle*, Genf 1984, S. 171ff.
- 56 *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, 1. Section XCI, 1871, Sp. 200–203, s. v. Jacob Gronovius.
- 57 Jacobus Gronovius, *Thesaurus antiquitatum Graecarum*, IX, S. 776–803, zit. nach Nachdruck Venedig 1737.
- 58 Zur Bedeutung der *Thesauri* resümiert Wrede, *op. cit.*, S. 40: "Am Ende des 17. Jh. erfolgt schließlich die Zusammenfassung der antiquarischen Literatur in den *Thesauri* des J. G. Graevius und des J. Gronovius. Mit ihnen, den großen zusammenfassenden Stichwerken von G. P. Bellori und P. Sante Bartoli und dem *Magnum Opus* des B. de Montfaucon liegt schließlich ein so großer, bildlich illustrierter Gesamtüberblick über die antike Kultur vor, wie für keine andere, was die fein verästelte Gliederung und den Umfang betrifft."