

Apelles an der Kunstakademie

Studien zur Bedeutung des antiken „Malerfürsten“
für die akademische Kunst und Kunsttheorie
vom 16. - 19. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Magdalena Eickelkamp

geb. Rengier

aus Bonn

Bonn 2016

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen
Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Prüfungskommission:

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet
(Vorsitzende)

Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp
(Betreuer/Erstgutachter)

Prof. Dr. Roland Kanz
(Zweitgutachter)

Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 27. November 2012

Inhaltsverzeichnis

I	Einführung	1
I.1	Einleitung und Forschungsstand	1
I.2	Entstehung, Geschichte und Organisation der Akademien	13
I.2.1	Körperschaft	15
I.2.2	Aufgaben	15
I.2.3	Curriculum der Akademie	16
I.2.4	Preisverleihungen	17
I.2.5	Aufnahmemarbeiten	17
I.2.6	Ausstellungen	18
I.2.7	Ausbreitung des Akademiewesens	18
II	Apelles in Kunstliteratur und „gemalter Kunsttheorie“	21
II.1	Historische Figur und Bedeutung für die Kunsttheorie	21
II.2	Bedeutung von Apelles für die akademische Kunstliteratur	25
II.3	Apelles bei Vasari, Van Mander, Junius und Sandrart	26
II.3.1	Giorgio Vasari: <i>Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori</i> (1568)	27
II.3.2	Karel Van Mander, <i>Schilder-Boeck</i> (1604)	29
II.3.3	Joachim von Sandrart, <i>Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste</i> (1675-1679)	37
II.3.4	Franciscus Junius, <i>De pictura veterum</i> (1638)	39
II.3.5	Untersuchung der Apellesbiografien	43
II.3.6	Auswertung	45
II.4	Apelles in der „Gemalten Kunsttheorie“ im akademischen Umfeld	48
II.4.1	Nicoletto Da Modena	49
II.4.2	Carlo Maratta und Ciro Ferri	51
II.4.3	Adriaen van der Werff	58
II.4.4	Die Tragweite der Verleumdungs-Ikonografie	60
	Bernhard Picart	60
	Hendrick Goltzius	61
II.5	Bildliche Darstellungen von Apelles-Anekdoten	64
II.5.1	Die Verleumdung des Apelles	64

II.5.2	Apelles und Alexander d. Gr.	68
	Exkurs: Apelles-Campaspe-Gemälde im Œuvre J. G. Platzers	73
II.5.3	Apelles und der Schuster	81
II.5.4	<i>Nulla dies sine linea</i>	85
	Hans Holbein d. J.	86
	Marten van Heemskerck	88
	Crispian de Passe/Rollhagen	90
	Joachim von Sandrart	90
	Zusammenfassung	91
II.5.5	Weitere Apelles-Anekdoten	91
II.6	Subtilere Formen der <i>aemulatio</i> mit Apelles	93
II.7	Fazit	96
III	Apelles und die französische Akademie	101
III.1	Der Alexander-Apelles-Topos	101
III.2	Das Gründungsgesuch der Pariser Akademie	104
III.3	Abraham Bosse	107
III.4	Charles Le Brun als zweiter Apelles	112
III.5	Apelles als Vorbild für die französischen Akademiker	118
	III.5.1 Apelles in der französischen akademischen Kunsttheorie . . .	118
	III.5.2 Anne de Caylus	119
III.6	Der Alexander-Topos und die französische Akademie	121
	III.6.1 Sébastien Leclerc	121
	III.6.2 Nicolas Vleughels	122
	III.6.3 Jean Restout	124
	III.6.4 Charles Natoire	125
	III.6.5 Widmungen der <i>livrets</i>	129
	III.6.6 Jaques Louis David und Napoleon Bonaparte – die Wieder- belebung des Alexander-Apelles-Topos	132
	III.6.7 Das Fortleben des Alexander-Apelles-Topos während der Re- stauration	138
III.7	Zwischenfazit	140
III.8	Übertragbarkeit des französischen Modells	143
	III.8.1 Beispiel Florenz	143
	III.8.2 Beispiel Rom	147
	III.8.3 Beispiel Berlin	154
III.9	Fazit	157
III.10	Exkurs: Apelles und die niederländischen Akademiebestrebungen . .	158
IV	Apelles im praktischen akademischen Lehrbetrieb	165

IV.1 Rom, <i>Accademia di San Luca</i>	165
IV.2 Paris, <i>Académie Royale de Peinture et de Sculpture</i>	167
IV.3 Berlin, <i>Königlich Preussische Akademie der Künste</i>	169
IV.4 Wettbewerbe	171
IV.4.1 Rom	171
Giuliano Moretti	174
Charles François Poerson	174
Belardino Viviani	177
Louis Dorigny	179
Pietro Paolo Lenardi	183
Weitere Preisträger	185
Anonymus A 32	186
Anonymus A 33	188
Weitere Wettbewerbsteilnehmer	189
Ergebnis der Analyse	190
IV.4.2 Paris	192
IV.4.3 Berlin	193
IV.4.4 Parma	195
IV.4.5 London	198
IV.5 Akademie-Aufnahmebilder	199
IV.5.1 Rom	199
IV.5.2 Paris	200
Nicolas Vleughels	201
IV.5.3 Berlin	207
IV.6 Ausstellungen	208
IV.6.1 Rom	208
IV.6.2 Paris	209
IV.6.3 Berlin	211
IV.6.4 London	216
IV.7 Akademiendekorationen	217
IV.7.1 Rom	218
IV.7.2 Paris	219
IV.7.3 Berlin	222
Augustin Terwesten	225
Apelles bei Terwesten und Sandrart	226
Weitere Idealporträts des Apelles	230
IV.7.4 Ausblick: Dekorationsprojekte akademischer Künstler im 19. Jahrhundert	233
IV.8 Fazit	234

V Apelles und Pygmalion	237
V.1 Andrea Pisano	241
V.2 Hans Speeckaert	242
V.3 Apelles und Pygmalion in den Niederlanden	245
V.4 Anonymus, Wandteppich	245
V.5 Isaak Walraven	248
V.6 Arnold Houbraken	254
V.7 Joseph Werner	257
V.8 Rom-Wettbewerb	258
V.9 Apelles und Pygmalion im 18. Jahrhundert in Frankreich	262
V.10 Nicolas Vleughels und Jean Raoux	264
V.11 Jean Restout	267
V.12 Lambert-Sigisbert Adam	272
V.13 Jean Baptiste Deshays	273
V.14 Étienne-Maurice Falconet	276
V.15 Louis-Jean-François Lagrenée	284
V.16 Johann Georg Platzer	288
V.17 Weitere Künstler	294
V.18 Anne Louis Girodet-Trioson	294
V.19 Honoré Daumier	300
V.20 Fazit	302
Schlussbetrachtung	309
Abkürzungen	315
Literaturverzeichnis	317
Bildverzeichnis	363
Abbildungsnachweis	407
Anhang	411
A Gesamtverzeichnis aller gesammelten Apelles-Campaspe-Darstellungen	412
B Haarlemer Gildeordnung 1631	432
C Gobelinserie: Neigungen der Menschen	433
D Charmois, Requête	434
E Caylus, De l'avantage des vertus de société	442
F Plinius, Naturalis historia XXXV, 79-97	448
G Deutsche Übersetzung	451
H Ovid, Pygmalion	455

I	Deutsche Übersetzung	456
J	Van Mander zu Pygmalion	457
K	Gool, Pygmalion-Sonett	461
L	Deutsche Übersetzung	462
M	Gool, Apelles-Sonett	463
N	Deutsche Übersetzung	465
O	Girodet-Trioson, Le Peintre	466
Abbildungen		470

Danksagung

Danken möchte ich an erster Stelle meinem Doktorvater, Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp, für seinen fachlichen Rat und seine Ermutigungen, dieses umfangreiche Thema trotz aller Widrigkeiten und unerwarteten Rückschläge zu bewältigen. Dank gebührt auch Prof. Dr. Roland Kanz für das Zweitgutachten.

Ferner möchte ich Prof. Dr. Michael Krapf, Direktor des Belvedere, Wien, für die freundliche und unkomplizierte Bereitstellung zweier in seinem Besitz befindlicher Abbildungen verschollener Platzer-Gemälde danken. Für ihre freundlichen und hilfreichen Auskünfte gilt mein Dank Dr. Lyckle de Vries, Universität Groningen, Andreas Krock M.A. und Alexandra Berend M.A. von den Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim, ferner Dr. Cathrin Klingsöhr-Leroy, Kuratorin der Fritz-Winter-Stiftung, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München sowie Prof. Dr. Sebastian Schütze, Bader Chair in Southern Baroque Art, Department of Art Queen's University Kingston, Kanada.

Für die Erlaubnis, Bibliothek und Photothek der Bibliotheca Hertziana nutzen zu dürfen, danke ich Prof. Dr. Sybille Ebert-Schifferer und Dr. Christina Riebesell. Angela Cipriani und Isabella Salvagni vom Archivio storico der Accademia di San Luca danke ich für ihre freundlichen Auskünfte.

Für die sehr entgegenkommende Hilfe bei der Untersuchung einer Originalzeichnung und die Bereitstellung umfangreichen Informationsmaterials danke ich Dr. Joanna Selborne vom Courtauld Institute of Art, London. Herrn Morgan Feely, Collections Manager for Works on Paper der Royal Academy of Arts danke ich ebenfalls für die exzellente Vorbereitung meines Aufenthalts und die zuvorkommende Bereitstellung verschiedener Originale und weiterführender Literatur. Mein Dank gilt auch Matthew Percival von der Witt Library Collection und den Mitarbeitern der Photographic Collection vom Warburg Institute, London.

Besonderer Dank gebührt auch Frau Gudrun Schneider vom Historischen Archiv der Akademie der Künste, Berlin, für ihren engagierten Einsatz, mich während, aber auch nach meinem Forschungsaufenthalt in Berlin mit reichhaltigem Informationsmaterial versorgt zu haben, darunter ihren eigenen Transkriptionen akademierelevanter Akten aus dem Geheimen Staatsarchiv, Berlin. Ferner danke ich dem Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Berlin, für das Einsehen zweier Originalgrafiken.

An diese Stelle gehört auch die Anerkennung der zuverlässigen Dienste der Bibliothek der RWTH Aachen sowie der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn. Dem zu meiner Erschütterung plötzlich verstorbenen Herrn Eberhard Brandt vom Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn möchte ich für die Erfüllung

zahlreicher Sonderwünsche, für seine kompetente und verlässliche Hilfe und seine Freundlichkeit danken.

Carina Thiele, Dr. Regina Bergholz, Dr. Yves Guinomet und insbesondere Dr. des. Claire Guinomet danke ich für die geduldige Hilfe bei schwierigen Übersetzungsfragen. Der fachliche Austausch mit Sophie Schnackenburg M.A. und Sonja Lucas M.A., vor allem aber mit Claire Guinomet hat immer wieder zu fruchtbaren Erkenntnissen und neuer Motivation beigetragen. Dr. Regina Bergholz, Dr.-Ing. des. Martin Eickelkamp und Dr. des. Claire Guinomet danke ich für die Korrektur meiner Arbeit.

Mein besonderer Dank gilt indessen meiner Familie, allen voran meinem Mann und meinen Kindern, welche die zeitlichen Entbehrungen meiner Zuwendung stoisch getragen haben. Ohne das Zuhören, die Ermutigungen und die Unterstützung in jeder Hinsicht durch meinen Mann wäre diese Arbeit wohl nicht zu einem guten Ende gekommen.

Auch meinen Schwiegereltern Brigitte und Winfried Eickelkamp, Marie-Luise Simon, Mechthild Greber und Ruth Sokolov, insbesondere aber meiner vor kurzem verstorbenen Mutter Eva-Maria Rengier gebührt an dieser Stelle größter Dank: Ohne ihren unermüdlichen und verlässlichen Einsatz in der Kinderbetreuung und damit meiner zeitlichen Entlastung hätte diese Arbeit nicht zu Stande kommen können. Von Herzen danken möchte ich auch meiner jüngst verstorbenen Großtante Angela Hmielorz, deren großzügige finanzielle Zuwendungen mir die Arbeit erheblich erleichtert haben.

Kapitel I

Einführung

I.1. Einleitung und Forschungsstand

Im Zusammenhang mit der in der Renaissance einsetzenden sozialen und ideologischen Aufwertung gebildeter Maler ist immer häufiger der Name eines Künstler Vorbildes anzutreffen: Apelles.

Spätestens seit dem 16. Jahrhundert galt Apelles unter europäischen Kunsttheoretikern und Künstlern als berühmtester und perfektester Maler der Antike, dessen Ruhm nicht nur seine Werke überdauert, sondern der sich der größten Wertschätzung in der obersten Gesellschaftsschicht insbesondere als Hofkünstler Alexanders d. Gr. erfreut hatte. Dies qualifizierte ihn vor dem Hintergrund der Bestrebungen der Renaissancemaler, dem Kreis der *artes liberales* zugerechnet und damit sozial aufgewertet zu werden, als ideales Vorbild.

Als Repräsentant des *pictor doctus* schlechthin und als nachahmenswertes Ideal für jeden Künstler musste Apelles geradezu an den Kunstakademien Europas Bedeutung erlangen, die sich seit dem späten 16. Jahrhundert konstituierten. Sie propagierten einerseits die auf Bildung und intellektueller Beschäftigung basierende Ausbildung hervorragender Künstler, andererseits strebten sie ein hohes gesellschaftliches Ansehen ihres Berufes und die Anerkennung als Freie Kunst an. Apelles war demnach prädestiniert wie kein anderes Künstler Vorbild der bewunderten Antike, in die Argumentations-, Legitimations-, Repräsentations- und Selbstdarstellungsstrategien der Kunstakademien eingebunden zu werden.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Untersuchung der facettenreichen und in der Forschung bisher nahezu unbeachteten spezifischen Rolle, die dem „Malerfürsten“ Apelles an ausgewählten europäischen Kunstakademien des *Ancien Régime*

zukam.

Betrachtet man die Apelles-Thematik unter dieser Prämisse, so lassen sich zahlreiche schriftliche und künstlerische Zeugnisse finden, die einen neuen weitreichenden Einblick in Apelles' Bedeutung und Funktion für Theorie und Praxis innerhalb des Akademiewesens gestatten. Eine umfassende Monografie, die den komplexen Untersuchungsgegenstand in seinen vielschichtigen Aspekten und vor dem Hintergrund seiner historischen Relevanz beleuchtet, erscheint daher gerechtfertigt und lohnend.

Dabei kristallisieren sich vier Hauptaspekte heraus, welche die Schwerpunkte der einzelnen Kapitel der Arbeit bilden: 1. Apelles' Bedeutung für die akademische Kunsttheorie, 2. die Relevanz des Alexander-Apelles-Topos als Modell für die ideale Beziehung zwischen fürstlichem Schutzherrn und akademischen Künstlern, 3. die Präsenz von Apelles-Sujets innerhalb typischer praktischer Akademieaufgaben und 4. Apelles' Funktion als Personifikation der Malerei und seine als spezifisch akademisch anzusehende Verbindung mit Pygmalion als Personifikation der Skulptur.

1. Als grundlegend für das allgemeine Ansehen des antiken Künstlers, dessen Exzellenz durch kein erhaltenes Kunstwerk mehr geprüft und belegt werden konnte, stellt sich seine Bewertung in der Kunsttheorie dar. Diese war schon zu einem frühen Zeitpunkt von akademischem Gedankengut durchdrungen und reflektiert so das Denken akademischer Künstler und die ihrem Schaffen zu Grunde liegenden Anschauungen im Wandel der Zeit. In der Forschung besteht zwar Einigkeit darüber, dass Apelles große Bedeutung innerhalb der Kunsttheorie zukam und dass sein Name in keinem kunsttheoretischen Werk fehlen durfte. Eine darüber hinausgehende Bewertung seiner Rolle und der ihm zuwachsenden Funktion für die Kunsttheorie wurde jedoch bisher nur eingeschränkt vorgenommen¹ und bildet den Kern des II. Kapitels, da sie einen aussagekräftigen Rückschluss auf die Apelles zukommende theoretische Relevanz an den Akademien gestattet.

Ferner wird an exemplarischen Beispielen auch Apelles' Präsenz in der akademischen „gemalten Kunsttheorie“² untersucht. Basierend auf einer Analyse ihrer kunsttheoretischen Aussagekraft wird ferner ein systematischer Überblick über die verschiedenen ins Bild gesetzten Apelles-Sujets gegeben, die überwiegend der Hand akademischer Künstler des 16. bis 19. Jahrhunderts entstammen. Abschließend befasst sich das Kapitel mit einer Tendenz der jüngeren Forschung, im Schaffen namhafter Künstler, darunter auch bei Akademievorbildern wie etwa Raffael, eine

¹ Vgl. WINNER 1957, S. 3-17 in Bezug auf die italienische und niederländische Literatur des 16. Jahrhunderts; CAST 1981, S. 159-196 unter schwerpunktmäßiger Berücksichtigung der zur *Verleumdung* erschienenen Literatur.

² Der Begriff „gemalte Kunsttheorie“ wurde von Matthias Winner geprägt, vgl. WINNER 1962.

aemulatio mit Apelles auszumachen.

2. Über die Untersuchung der allgemeinen, sich insbesondere in der Kunsttheorie manifestierenden Bedeutung von Apelles an den Akademien hinaus soll erforscht werden, inwiefern sich eine besondere Beziehung zwischen den Akademien und der Apelles-Campaspe-Anekdote nachweisen lässt. Bei dieser Anekdote handelt es sich um die bekannteste und am häufigsten dargestellte Episode aus dem Leben des antiken Malers. Plinius d. Ä. (23-79 n. Chr.) berichtet im 35. Buch seiner *Naturalis historia*, Alexander d. Gr. habe seinen Hofmaler Apelles damit beauftragt, seine Geliebte Campaspe wegen ihrer großen Schönheit als Akt zu malen. Apelles verliebte sich in sein Modell und der Herrscher, dem dies nicht verborgen blieb, überließ sie ihm großzügig als Gefährtin.

Die Apelles-Campaspe-Geschichte stand exemplarisch für das hohe Ansehen, dessen sich der Künstler beim kunstsinnigen fürstlichen Mäzen erfreute, was ihren Reiz sowohl für Künstler als auch für Auftraggeber erklärt: Für einen Künstler war es das höchste Lob, mit dem Malerfürsten Apelles verglichen zu werden. Dem Fürsten hingegen bot sich die Möglichkeit, sich mit Alexander d. Gr. zu identifizieren, dessen Großzügigkeit ihm als Exempel dienen sollte, im übertragenen Sinn entsprechend zu handeln und „seinen Apelles“ reich zu entlohnen.

Als Gegner der Zünfte suchten die Akademien insbesondere den Schutz des jeweiligen Herrschers, um sich Freiheit von der Zunftordnung und entsprechende finanzielle und soziale Privilegien zu sichern. Im Gegenzug propagierten die Akademiemitglieder durch ihre Werke den Ruhm des Herrschers. Der Kunst im Dienst des Absolutismus stand mit dem Alexander-Apelles-Topos also ein beispielhaftes Modell zur Verfügung. Vor allem Ludwig XIV., aber auch andere absolutistische Herrscher wussten die Ausbildung einheimischer Künstler auf hohem standardisiertem Niveau für ihre Ruhmesverbreitung und ihre Dekorationsvorhaben zu nutzen und hatten auch aus merkantilistischen Gründen ein Interesse, dem Ansinnen der Akademien zu entsprechen. Das von gegenseitiger Wertschätzung und wechselseitigem Vorteil und Ruhm gekennzeichnete Verhältnis Alexanders d. Gr. und seines Hofmalers Apelles, das besonders deutlich in der Apelles-Campaspe-Anekdote zum Ausdruck kam, bot sich also den Akademie Künstlern förmlich als idealtypisches Vorbild an, um sich immer wieder der Unterstützung ihres Herrschers zu versichern und an die Wertschätzung ihres Berufsgenossen in der Antike zu erinnern.

Der Nachweis dieser Annahme und die Prüfung, in welchem Umfang sie für ausgewählte französische, italienische und deutsche Kunstakademien des 16. bis 19. Jahrhunderts zutrifft, ist eines der Ziele der vorliegenden Arbeit und wird im III. Kapitel behandelt. Dieser Ansatz bietet die Möglichkeit, das bisher nur rein ikonografisch anhand einzelner Bilder untersuchte komplexe Thema nach seiner

historischen Relevanz zu hinterfragen und in den Kontext von Repräsentationsstrategien von Fürsten, Künstlern und Akademien einzuordnen.

3. Die Ausgangsthese für das IV. Kapitel bildet die Erwartung, dass die für die akademische Kunsttheorie festzustellende Bedeutung des Apelles auch Auswirkungen auf sein Vorkommen in den praktischen Kunstaufgaben der Akademien wie Wettbewerbsthemen, Rezeptionsstücken, Ausstellungsexponaten oder Dekorationsprojekten für die Akademieräumlichkeiten hatte. Hinweise auf die Präsenz insbesondere des Apelles-Campaspe-Sujets finden sich vereinzelt in der Literatur: So war das Sujet etwa 1673 Thema des Wettbewerbs an der römischen *Accademia di San Luca* sowie 1787 bei der Preisaufgabe der *Accademia Reale di Belle Arti di Parma*.³ 1715 wurde es Nicolas Vleughels von der Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* für sein Rezeptionsstück gestellt.

Anhand der einflussreichen und als vorbildlich angesehenen Akademien von Rom und Paris sowie von Berlin wird die These systematisch auf ihre Stichhaltigkeit hin untersucht. Abschließend wird das häufige Vorkommen und die Funktion der Apelles-Campaspe-Anekdote als Bild im Bild im Œuvre des Akademiekünstlers Johann Georg Platzer analysiert.

4. Eine weitere, im Kontext des Akademiegedankens wichtige Konnotation des Apelles-Campaspe-Themas ist die Aufgabe der Kunst, das Schöne — personifiziert im weiblichen Akt — darzustellen. Diese zu erwartende Verbindung von Anekdote und Akademie weist eine enge Verwandtschaft mit dem bereits von Winner festgestellten Phänomen auf, dass Darstellungen der Anekdote zur Personifikation der Malerei werden konnten.⁴ In dieser Eigenschaft wurde Apelles wiederum häufig mit Pygmalion als Repräsentant der Skulptur verbunden. Vor allem französische Akademiekünstler des 18. Jahrhunderts nahmen sich des Themas mit besonderer Vorliebe an. Auf die Verbindung von Apelles und Pygmalion haben bereits David Cast und Andreas Blühm verwiesen, ohne diesen Umstand aber zum eigenständigen Forschungsproblem zu erheben.⁵ Dabei gestaltet sich die Suche nach Beispielen und akademischen Verbindungslinien vom 16. Jahrhundert an als außerordentlich fruchtbar und lohnenswert, weshalb in Kapitel V eine systematische Analyse vorgenommen wird.

Als weitere These liegt der Arbeit die Frage zu Grunde, ob sich die Akademien möglicherweise gerade dann dem Apelles-Thema zuwendeten, wenn deren Situation sich kritisch gestaltete. Dies könnte für den römischen Wettbewerb von 1673 zutreffen, der in einer Phase des Zusammenschlusses der Pariser *Académie Royale*

³ Zu Rom vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 49ff.; zu Parma vgl. PEVSNER 1986, S. 166f.

⁴ Vgl. WINNER 1957, S. 3-17.

⁵ Vgl. CAST 1981, S. 190, 191, Fn. 49; BLÜHM 1988, S. 51, 76f.

de Peinture et de Sculpture und der römischen *Accademia di San Luca* stattfand. Auch 1715, als Vleughels das Thema für sein Akademie-Aufnahmebild gestellt wurde, befand sich die Pariser Akademie in einer ernsten Krisensituation, ihre Existenzberechtigung war nicht mehr unumstritten. In den 1780er Jahren taucht das Thema auffällig oft in den Berliner Akademie-Ausstellungen auf. Zu dieser Zeit befand sich das Institut in einer an Neugründung grenzenden Reformphase. Diese Indizien legen nahe, dass die Wahl des kunsttheoretisch so aussagekräftigen Apelles-Themas nicht zufällig erfolgte.

Bisher wurde der Figur des Apelles in der Kunst und insbesondere Apelles' Verquickung mit den Akademien noch keine Monografie gewidmet.⁶ Der inhärente Zusammenhang zwischen Apelles und dem Akademiewesen wurde bisher nur von Cast erkannt. Im Kapitel *Apelles and the tradition of the academies* seiner Dissertation *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition* (1981) weist Cast die Rezeption der Verleumdungssikonografie und ihres allegorischen Personals in der durch die Akademien dominierten Zeit überzeugend nach.⁷ Seine Behauptung „*The relation between Apelles and the academies was standard.*“⁸ belegt er jedoch unzureichend mit einer flüchtigen Aufzählung nur weniger Anhaltspunkte, die zumindest zum Teil äußerst ungenau recherchiert sind.⁹ Nichtsdestotrotz ist die vorliegende Arbeit entscheidend von diesen Ansätzen angeregt worden.

Darüber hinaus hat die Forschung sich zwar intensiv mit der Figur des Apelles beschäftigt, die Hinweise auf die besondere Rolle von Apelles an den Akademien jedoch bisher außer Acht gelassen beziehungsweise allenfalls sporadisch und in Bezug auf isolierte Aspekte zur Kenntnis genommen.

So wies Hautecœur 1910 in einem Aufsatz über die Wettbewerbe an der Akade-

⁶ Die vorliegende Arbeit berücksichtigt die bis März 2009 erschienene Literatur mit Ausnahme der Kataloge, die zur Coburger Apelles-Ausstellung 2010 AK COBURG 2010 bzw. anlässlich der 2009/10 in Montpellier abgehaltenen Raoux-Ausstellung AK MONTPELLIER 2009 herausgegeben wurden, ferner der Teniers-Monographie von Hans Vlieghe Vlieghe 2011 und die Platzer-Monographie von Michael Krapf KRAPF 2014.

⁷ Vgl. CAST 1981, S. 159-196.

⁸ Ebd., S. 185.

⁹ Als Belege seiner Aussage zählt er folgende Beispiele auf: 1.) Terwestens angeblichen Dekorationsentwurf für die Berliner Akademie mit Szenen aus Apelles' Leben, von denen er, basierend auf BERCKENHAGEN 1962, S. 15, zwei falsch identifiziert, vgl. dazu Kap. IV, S. 225ff.; 2.) Apelles' Zitat „*nulla dies sine linea*“, mit dessen Hilfe (der Bologneser Akademiedirektor) Carlo Cignani regelmäßig seine Schüler zu motivieren versuchte; 3.) die Apelles-Campaspe-Anekdote als Wettbewerbsthema in Parma, wobei er den bei HAUTECEUR 1910, S. 156 tatsächlich als Beleg für die Beliebtheit des Sujets angeführten Gaspere Landi kurzerhand zu den Wettbewerbsteilnehmern zählt, dessen Einsendung zudem erhalten geblieben sei. 4.) Des Weiteren verweist er auf drei dem römischen Akademiewettbewerb zuzuordnende Zeichnungen, ohne jedoch diesen Kontext herzustellen. Vgl. CAST 1981, S. 185 u. Fn. 42. In anderem Kontext verweist er auf die mit der Pariser Akademie in Zusammenhang stehenden Arbeiten Vleughels' und Falconets. Vgl. ebd., S. 190. Als unzureichend belegt und unzutreffend ist auch seine Aussage zum vermeintlichen Standard-Idealporträt von Apelles zu bewerten. Vgl. ebd., S. 160, Fn. 1, vgl. zur Richtigstellung Kap. IV, S. 230ff.

mie zu Parma unter anderem auf das Apelles-Campaspe-Sujet als typisch für den akademischen Stil und als häufig behandeltes Historienthema hin.¹⁰

In seiner nach wie vor als Standardwerk anzusehenden Studie *Academies of Art, past and present* von 1940 griff Pevsner ebenfalls das Beispiel Parma heraus, um typische Wettbewerbsthemen als *pars pro toto* für alle von Paris abhängigen Kunstakademien aufzuzeigen. Darunter fand sich auch das Apelles-Campaspe-Sujet.¹¹

1954 zeigte Pigler in seinem Aufsatz *Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst* die als charakteristisch anzusehende Verbindung dieses häufig dargestellten Sujets mit den Akademien auf und stellte die Verbindung mit der von Apelles ersonnenen Allegorie der Verleumdung her, auf der diese Personifikationen letzten Endes basieren.¹²

Winner, dem das Verdienst zufällt, sich in seiner Dissertation *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts in Antwerpen* (1957) erstmals der Apelles-Campaspe-Thematik, ihrer Bildtradition und Apelles' Bedeutung in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts zugewandt zu haben, stellte noch keine Verbindung zwischen dem Malerfürsten und den Akademien her, obwohl er Letztere in einem Kapitel *Pictura in der Akademie* behandelte.¹³ In seiner Abhandlung „*una certa idea*–“ *Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung* (1992) wies er auf die mögliche Identifizierung der Hauptfigur in Marattas *La Scuola del Disegno* mit Apelles hin, ohne jedoch die charakteristische Verbindung von Akademiebild und Malerfürst zu erkennen.¹⁴

Goldstein stellte dagegen in seinem Aufsatz *Observations on the role of Rome in the formation of the French Rococo* bereits 1970 fest, das Sujet *Alexander Presenting Campaspe to Apelles* „*is the kind of subject that had a special appeal in academies, for it is one of those that testifies to the esteem in which an artist was held by a great ruler: Alexander*“ und verweist an späterer Stelle sogar auf „*the French Alexander*“ (Ludwig XIV.)¹⁵, geht aber über diese Erkenntnis weder in seinem Aufsatz noch in seiner Studie *Teaching art [...]* (1996) hinaus.¹⁶

In seinem Buch *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas* (2002) spekuliert Költzsch, inwiefern Apelles in einer Akademiedarstel-

¹⁰ Vgl. HAUTECEUR 1910, S. 156: „*Le style académique [...] s'étale uniformément dans les autres tableaux. Les sujets donnés aux concours de Parme le favorisaient. [...] Parme en 1787 proposa „Alexandre cédant à Apelle la belle Campaspe dont l'artiste s'était épris en peignant son portrait*“.“ Um Letzteres zu begründen, verwies er auf Vleughels Rezeptionsstück, Falconets Skulptur und Landis Gemälde.

¹¹ Vgl. PEVSNER 1986, S. 166f.

¹² Vgl. PIGLER 1954, S. 216.

¹³ Vgl. WINNER 1957, insbes. S. 88-125.

¹⁴ Vgl. WINNER 1992 (3).

¹⁵ GOLDSTEIN 1970, S. 230 bzw. 236.

¹⁶ Vgl. GOLDSTEIN 1996, S. 206-208.

lung aus dem Zuccari-Kreis „*die Rolle des Lehrers eingenommen*“ haben könnte.¹⁷

Im Rahmen der Ausstellung *La peinture dans la peinture* griff Lecoq einzelne Verbindungslinien zwischen Apelles und verschiedenen Akademien oder Akademikern heraus, ohne dies jedoch in einen entsprechenden systematischen Kontext zu stellen.¹⁸ In ihrem Aufsatz *Götter, Helden und Künstler. Die Künstler in den Griechischen Schriften und ihr Fortdauern im Zeitalter der Akademien* schilderte Lecoq 2002 hingegen die allgemeinen Verbindungslinien, die zwischen den antiken, insbesondere aber die Person des Apelles betreffenden Anekdoten, den sozial aufstrebenden *pictor docti* und den um Legitimation und fürstlichen Schutz bemühten Akademien bestanden:

„Alle antiken Anekdoten, die aufzeigen, dass sich die griechischen Maler und Bildhauer ‚der alexandrinischen Zeit‘ eines hohen Ansehens erfreuten, [...] spielten auch bei der Argumentation eine Rolle, die man für die Rechtfertigung von Neugründungen von Akademien für Malerei und Bildhauerei entwickelte. Die Mitglieder konnten sich tatsächlich nichts Besseres erträumen als die Vertrautheit zwischen Alexander und Apelles, als das Geschenk der Pankaspe [...].“¹⁹

Lecoq geht jedoch nicht über diese allgemeine Feststellung hinaus und führt keine Belege an.

Mit Ausnahme Casts bietet die bisherige Literatur also nur Materialsammlungen und Forschungsansätze, hat aber noch nicht zu einem konsistenten Forschungsprogramm geführt. Der Forschungsansatz, ein ikonografisches Thema auf seine signifikante Verquickung mit einer Institution wie der Akademie hin zu untersuchen, ist neu, erschwert wegen seiner ungeheuren Komplexität aber auch die Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes. Aus diesem Grund mussten innerhalb des vielschichtigen und weitgefassten Themas Schwerpunkte gewählt werden, so dass notwendigerweise bestimmte Aspekte in den Hintergrund traten und manche interessante Fragestellung ausgeklammert werden musste. Aus der umfangreichen Literatur musste ebenso eine Auswahl getroffen werden, so dass sich angesichts der unüberschaubaren Vielzahl europäischer Akademien und der überwiegend schlecht erschlossenen Archivmaterialien eine Beschränkung auf nur wenige Akademien als unumgänglich erwies. Dies erschwert zwangsläufig die quantitative Aussagekraft der Ergebnisse. Der Auswahl der untersuchten Akademien ging jedoch eine breit angelegte Literatur- und Quellenrecherche zu zahlreichen europäischen Akademien

¹⁷ Vgl. KÖLTZSCH 2000, S. 136; vgl. (Abb. 107).

¹⁸ Vgl. AK DIJON 1982, S. 63-71. Lecoq erwähnt etwa die *Apelles*-Darstellungen Vasaris, des „*fondateur de l'académisme*“, zitiert aus dem Gründungsgesuch für die Pariser *Académie de Peinture et de Sculpture* und verweist auf Terwestens vermeintliches Ausstattungsprojekt für die Berliner Akademie.

¹⁹ LECOQ 2002, S. 67f.

voraus. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf die repräsentative Analyse weniger Institute, die nach den Kriterien historischer Bedeutung, ergiebiger Quellen beziehungsweise stichhaltiger Funde ausgewählt wurden. Da die „*römischen Statuten und ihre rationale Systematisierung in Paris [...] die Vorbilder für alle weiteren Neugründungen*“²⁰ von Akademien bilden, werden im Wesentlichen systematisch die Kunstakademien von Rom, Paris und Berlin untersucht, darüber hinaus werden in die Analyse bisweilen auch die entsprechenden Institute von Florenz, London und Parma einbezogen.

An Überblicksliteratur zur Geschichte des Akademiewesens ist an erster Stelle Pevsners bereits genannte, grundlegende Studie anzuführen, die eine sehr informative Übersicht über die Geschichte und Entwicklung der europäischen Akademien seit dem 16. Jahrhundert bietet.²¹ Goldsteins unter anderem auf zahlreichen zuvor veröffentlichten Aufsätzen basierende Untersuchung *Teaching art: academies and schools from Vasari to Albers* (1996) legt einen Schwerpunkt auf die theoretische und praktische Kunstvermittlung.²² Des Weiteren ist ein von Boschloo herausgegebener Aufsatzsammelband *Academies of art between Renaissance and Romanticism* (1989) zu nennen, der Beiträge zahlreicher Spezialisten zu einzelnen Akademien enthält. Dies trifft auch auf den, allerdings überwiegend literarischen Akademien gewidmeten, von Garber/Wissmann herausgegebenen Band *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung* zu. Schließlich ist Concettos Studie über die Entwicklung und Krise der Akademie im 18. Jahrhundert (2000) anzuführen.²³

Als wertvoll erwies sich ferner Kochs Kapitel über das „*akademische Ausstellungswesen*“ in seiner Arbeit *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts* (1967), hilfreich waren auch die Übersichten Crows *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (1985) und Beckers *Studien zur Ikonografie des Kunstbetrachters im 17., 18. und 19. Jahrhundert* (2005).²⁴

Von größtem Wert bei der Verfassung der Arbeit waren neben der Spezialliteratur die edierten Archivalien einzelner Akademien. Hier ist für Rom die von Cipriani/Valeriani publizierte Übersicht über die Wettbewerbe an der *Accademia di San Luca I disegni di figura nell'Archivio Storico [...] (1988-1991)* zu nennen, ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der römischen Akademie, der auch die we-

²⁰ KOCH 1969, S. 185.

²¹ Vgl. PEVSNER 1986.

²² Vgl. GOLDSTEIN 1996; vgl. ferner GOLDSTEIN 1970; GOLDSTEIN 1975 (1); GOLDSTEIN 1975 (2); GOLDSTEIN 1977; GOLDSTEIN 1978; GOLDSTEIN 1979 und GOLDSTEIN 1989.

²³ Vgl. BOSCHLOO 1989; GARBER/WISSMANN 1996; CONCETTO 2000.

²⁴ Vgl. KOCH 1967, S. 116ff.; CROW 1985; BECKER 2005, S. 130-149, 156-178.

sentlichen, im *Archivio Storico* der *Accademia* erhaltenen Akteneinträge bezüglich der Wettbewerbe berücksichtigt. In ihrer Eigenschaft als Archivarin der *Accademia* und intimer Kennerin der Akten veröffentlichte Cipriani außerdem 1989 den Beitrag *L'Accademia di San Luca dai concorsi di giovani ai concorsi Clementini* sowie die Kataloge zu den Ausstellungen *I premiati dell'Accademia 1682-1754. Accademia Nazionale di San Luca* (1989) und *Aequa potestas: le arti in gara a Roma nel Settecento, Accademia Nazionale di San Luca* (2000). Als weitere sehr ergiebige Quelle sind Missirinis bereits 1823 verfasste *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia [...] zu nennen*.²⁵ Die Übersichten über die Sammlung der Akademie waren für den vorliegenden Zusammenhang hingegen wenig aussagekräftig.²⁶

Für Paris sind in erster Linie die 1908 von Guiffrey publizierten Ausstellungskataloge der Pariser Salons *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800* zu nennen, ferner seine im gleichen Jahr gemeinsam mit Bathelemy veröffentlichte *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome [...] sowie Montaignons Correspondance des Directeurs [...] und die ebenfalls von ihm edierten Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et sculpture, 1648-1792* (1875-1909).²⁷ Weitere Quellen stellen die Schriften Testelins *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie Royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664* (1853) und Vitets *L'Académie royale de peinture et de sculpture* (1861) dar.²⁸ Die Zahl der zum französischen *Grand Siècle* und zum Pariser Kunstleben erschienenen Literatur ist sehr umfangreich, so dass notwendigerweise eine Auswahl daraus getroffen werden musste. An jüngeren Studien wurden folgende Beiträge berücksichtigt: Kirchners *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts* (1991), Heinrichs *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique* (1993), Helds *Die Pariser Académie royale de peinture et de sculpture von ihrer Gründung bis zum Tode Colberts* (1996), Helds *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie* (2001), Kirchners *Der epische Held: Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts* (2001), Klingsöhr-Leroys *Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom „Noble Peintre“ zum „Pictor Doctus“* (2002), Michels *Les relations artistiques entre l'Italie et la France (1680-1750)* (2002), Bonfaits/Desmas

²⁵ Vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991; CIPRIANI 1989; AK ROM 1989; AK ROM 2000; MISSIRINI 1823.

²⁶ Vgl. AK ROM 1939; AK ROM 1979.

²⁷ Vgl. GUIFFREY 1908; GUIFFREY/BATHELEMY 1908; MONTAIGLON 1887; MONTAIGLON 1875-1909.

²⁸ Vgl. TESTELIN 1853; VITET 1861. Vgl. ferner PEVSNER 1986, S. 92-108.

L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1649-1700) (2002) und Erbens *Paris und Rom: die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV. (2004)*.²⁹ Der Sammlung der Akademie gewidmet sind die Arbeiten Fontaines *Les collections de l'Académie de Peinture et de Sculpture* (1910), Klingsöhrs *Die Kunstsammlung der Academie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris [...] (1986)* sowie der ausgezeichnete Katalog zur Ausstellung *Les peintres du roi 1648-1793 (2002)*.³⁰

Bezüglich Berlin ist das verfügbare Archivmaterial im Rahmen der Zwei- beziehungsweise Dreihundertjahrfeier in vorbildlicher Weise erschlossen worden. So wurden 1896 der Ausstellungskatalog *Zur Jubelfeier 1696-1896, Königliche Akademische Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin* sowie Müllers profunder Überblick *Die königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896. 1. Theil von der Begründung durch Friedrich III. von Brandenburg bis zur Wiederherstellung durch Friedrich Wilhelm II. von Preussen* publiziert.³¹ Zum dreihundertjährigen Jubiläum erschienen die Ausstellungskataloge „... zusammenkommen, um von den Künsten zu rasonieren.“ *Materialien zur Geschichte der Akademie der Künste* (1991), „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.“ *Dreihundert Jahre Akademie der Künste und Hochschule der Künste* (1996)³², *Gute Partien in Zeichnung und Kolorit. Dreihundert Jahre Kunstsammlung der Akademie der Künste* (1996)³³ und der Katalog „...alle, die zu dieser Academie Beruffen.“ *Verzeichnis der Mitglieder der Berliner Akademie der Künste 1696-1996* (1996).³⁴ Schenk veröffentlichte 2004 einen Aufsatz über *Preisaufgaben an der Berliner Akademie der Künste. Zwischen Fürstenlob und akademischem Programm 1701-1892*, 2005 wurde ein Bestandskatalog der *Kriegsverluste der Preußischen Akademie der Künste: Kunstsammlung und Archiv* herausgegeben.³⁵ Als besonders ergiebig stellten sich die von Börsch-Supan edierten Ausstellungskataloge *Die Kataloge der Berliner-Akademie-Ausstellungen, 1786-1850* heraus.³⁶

Zu der Akademie von Parma sind die Arbeiten von Hauteccœur, *L'Academie de Parme et ses concours* (1910), eine 1979 veranstaltete Ausstellung *Saggi dei concorsi di pittura, architettura e sculture, 1752-1796. Accademia parmense di belle arti*, Pellegris Studie *Concorsi dell'Accademia Reale di Belle Arti di Parma dal 1757 al 1796* (1988) und der ausgezeichnete Bestandskatalog der *Galleria Nazio-*

²⁹ Vgl. KIRCHNER 1991; HEINRICH 1993; HELD 1996; HELD 2001; KIRCHNER 2001; KLINGSÖHLER 2002; MICHEL 2002; BONFAIT/DESMAS 2002; ERBEN 2004.

³⁰ Vgl. FONTAINE 1910; KLINGSÖHR 1986; AK TOURS TOULOUSE 2000.

³¹ Vgl. AK BERLIN 1896; MÜLLER 1896.

³² Vgl. AK BERLIN 1991; AK BERLIN 1996.

³³ Vgl. SCHMIDT 1996.

³⁴ Vgl. GIELE-GRONIUS 1996.

³⁵ Vgl. SCHENK 2004; BK BERLIN 2005.

³⁶ Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1971; vgl. ferner BÖRSCH-SUPAN 1965.

nale di Parma (2000) zu nennen.³⁷ Nicht publiziert sind die *Atti dell'Accademia Parmense di Belle Arti, registro ms., 1770-1793*.

In Bezug auf die Florentiner *Accademia del Disegno* wurden die 1998 von Zangheri edierten Statuten *Gli Statuti dell'Accademia del Disegno* sowie die Studien von Waźbiński *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione* (1987), von Barzmann *The Florentine Accademia del Disegno: Liberal Education and the Renaissance Artist* (2000) und von Burioni *Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I.* (2007) berücksichtigt.³⁸

Zur Londoner Akademie wurden einerseits die in der *Royal Academy* aufbewahrten und edierten Ausstellungskataloge herangezogen, andererseits die Untersuchungen von Rump *Kunst und Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts in England [...]* (1979), von Perry/Cunningham *„Mere face painters“? Hogarth, Reynolds and ideas of academic art in eighteenth-century Britain* (1999) sowie von Solkin *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836* (2001).³⁹

Die zu Apelles erschienene Literatur lässt sich zusammenfassend in folgende Gruppen einteilen: Erstens fand die Person des Apelles sowie der um ihn gesammelte Legendenschatz immer wieder Berücksichtigung in historischen Schriften, die jedoch Quellencharakter haben und Apelles' Darstellung in der neuzeitlichen Kunst keine Beachtung schenken.⁴⁰ Letzteres trifft auch auf die Studien zu, die sich ausschließlich dem antiken Maler und nicht seiner Rezeption in der Neuzeit widmen.⁴¹ Zum zweiten beschäftigt sich ebenso wie bereits Gombrich in seiner Studie *The Heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance* (1976) eine große Zahl jüngerer Aufsätze mit Apelles' Funktion als Vergleichsmaßstab für neuzeitliche Künstler und rückt insbesondere die Frage nach einer *aemulatio* mit Apelles in den Fokus, trägt jedoch im vorliegenden Zusammenhang kaum zum Erkenntnisgewinn bei.⁴² Dieser Tendenz in der Forschung trägt auch eine Ausstellung Rechnung, die 2010 in Coburg abgehalten wurde und die das Identifikationspotential mit Apelles für

³⁷ Vgl. HAUTECŒUR 1910; AK PARMA 1979; PELLEGRINI 1988; BK PARMA 2000; vgl. ferner HAUTECŒUR 1925.

³⁸ Vgl. ZANGHERI 1998; WAŻBIŃSKI 1987; BARZMANN 2000; BURIONI 2007.

³⁹ Vgl. RUMP 1979, insbes. S. 160-197; PERRY/CUNNINGHAM 1999; SOLKIN 2001.

⁴⁰ Vgl. etwa Carlo Dati, *Le vite de pittori antichi* (1667), S. 80-151; Abbé Arnauld, *Memoire sur la vie et les ouvrages d'Apelle* (1788) (ARNAULD 1808); Guglielmo della Valle, *Vite dei pittori antichi greci e latini* (1795). Zu weiteren Beispielen vgl. Kap. II, S. 43ff. Zur antiken Literatur über Apelles vgl. Kap. II, S. 21, Fn. 1.

⁴¹ Vgl. Gustav Wustmann, *Apelles' Leben und Werke* (1870); Heinrich Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* (1889), S. 136-157; Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (1923), Bd. 2, S. 735-746; Karl Borinski, *Antike in Poetik und Kunsttheorie* (1923); Wilhelmina Lepik-Kopaczynska, *Apelles, der berühmteste Maler der Antike* (1962); Wilhelmina Lepik-Kopaczynska, *Die antike Malerei* (1963), S. 70-79.

⁴² Vgl. zu einer knappen Besprechung dieser Gruppe von Aufsätzen Kap. II, S. 93ff.

frühneuzeitliche Hofkünstler im Deutschen Reich ins Zentrum stellte.⁴³

Darüber hinaus sind die Arbeiten zu nennen, die sich der Rezeption beziehungsweise Ikonografie einer ausgewählten Apelles-Anekdote widmen. Dies betrifft den ausgezeichneten Aufsatz Waals *The Linea summae tenuitatis [...]* (1967), der die literarische Rezeption zu Apelles' Wettstreit mit Protogenes um die dünnste Linie untersucht, den Aufsatz Mainbergers, die demselben Thema weitere interessante Aspekte abgewinnt⁴⁴, ferner die zahlreichen Studien zur *Verleumdung des Apelles* und ihrer Rezeptionsgeschichte.⁴⁵ Da diesem Thema bereits so umfangreiches Forschungsinteresse zuteil wurde und die Verbindung mit den Akademien schon durch Cast nachgewiesen wurde, findet dieser Themenkomplex in der vorliegenden Arbeit keine Berücksichtigung.

Schließlich sind die Publikationen zu nennen, welche der Apelles-Campaspe-Anekdote Aufmerksamkeit schenken. Diese mit Abstand am häufigsten verbildlichte Apelles-Legende fand in den letzten Jahren im Zusammenhang von Abhandlungen über Kunstmäzenatentum, Kunsttheorie des 16. bis 18. Jahrhunderts, insbesondere aber über künstlerische Selbstreflexion immer wieder Beachtung.

Asemissen und Schweikhart thematisierten die Anekdote in ihrer Untersuchung *Malerei als Thema der Malerei* (1994).⁴⁶ In ihrer Dissertation „(...) des großen Alexanders weltliches Königszepter mit des Apelles Pinsel vereinigt.“ *Ikonographische Studien zur Künstler/Herrscher-Darstellung* (1995) räumte Frenssen dem Alexander-Apelles-Topos breiten Raum ein, bezog diesen jedoch nur auf Hofkünstler und nicht auf akademische Künstler.⁴⁷ Einen ausgezeichneten Überblick über die Anekdote bietet Kuhlmann-Hodicks Arbeit *Das Kunstgeschichtsbild zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts* (1993).⁴⁸ Innerhalb seiner Abhandlung *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas* (2000) behandelte Költzsch das Thema mit einem Schwerpunkt auf dem Beginn der Bildtradition.⁴⁹ Letztere stand auch im Mittelpunkt der Magisterarbeit der Verfasserin, auf deren Ergebnisse zum Teil zurückgegriffen wurde.⁵⁰

Auch verschiedene Ausstellungen berücksichtigten das Bildthema und bieten knappe Überblicke über die Bildtradition: 1969 wandte sich erstmals die Baden-Badener Ausstellung *Maler Modell. Ein Thema aus fünf Jahrhunderten von Dürer*

⁴³ Vgl. AK COBURG 2010. Da die Ausstellung nach Abschluss der vorliegenden Arbeit abgehalten wurde, konnten deren Ergebnisse nicht mehr berücksichtigt werden.

⁴⁴ Vgl. WAAL 1967; MAINBERGER 2007.

⁴⁵ Vgl. dazu ausführlich Kap. II, S. 64, Fn.199.

⁴⁶ Vgl. ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 19-26, 122-131, 197f.

⁴⁷ Vgl. FRENSSEN 1995.

⁴⁸ Vgl. KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. I, S. 35-41, 47-56, 154-157.

⁴⁹ Vgl. KÖLTZSCH 2000, S. 87-124.

⁵⁰ Vgl. RENGIER 2004.

bis Picasso ausführlicher der Apelles-Campaspe-Anekdote zu. 1982/1983 fand das Thema in der Dijoner Ausstellung *La peinture dans la peinture* Beachtung. Auch die Ausstellung in Thessaloniki, *Alexander the Great in European art*, berücksichtigte die Anekdote. Die Kölner Ausstellung *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* bot 2002 den jüngsten Überblick über die Entwicklung der Bildtradition bis ins 19. Jahrhundert.⁵¹

Als Ausgangspunkt für die Suche nach Apelles-Campaspe-Darstellungen sind ferner die Register bei Pigler und Kuhlmann-Hodick zu nennen.⁵² Dank Recherchen in der Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Rom, in der Witt Library und dem Warburg Institute, beide London, sowie aufgrund weiterer Funde konnten diesen Verzeichnissen etliche Darstellungen hinzugefügt werden.⁵³

Beim Gebrauch des Bildverzeichnisses ist zu beachten, dass nicht alle nachgewiesenen Bilder auch abgebildet sind. Findet sich der Verweis auf eine Abbildung (Abb. xy), so ist diese im Bildverzeichnis und im Abbildungsband unter der gleichen Nummer zu finden. Findet sich nur der Verweis auf das Bildverzeichnis (Bildverz. xy), so existiert keine Abbildung im Abbildungsband.

I.2. Entstehung, Geschichte und Organisation der Akademien

Zur besseren Einordnung des Untersuchungsgegenstandes soll im Folgenden ein knapper Überblick über die Entstehung und Entwicklung des Akademiewesens, seiner Geschichte und Funktionsweise gegeben werden. Die typische akademische Ausbildung und Karriere wird am Beispiel der Pariser Akademie geschildert, an deren Vorbild die Statuten der meisten anderen Kunstakademien orientiert waren.⁵⁴

Der Begriff Akademie leitet sich vom Ort der Philosophenschule Platons (dem Hain des Akademos in Athen) ab und bezeichnete in der Frühen Neuzeit zunächst die vorwiegend in Italien entstehenden Zirkel humanistisch gelehrter *hommes des lettres*. Ebenfalls in Italien bildeten sich die ersten Zusammenschlüsse von Künstlern zu sogenannten Akademien, die zunächst privater Natur waren und dem gemeinsamen Zeichenstudium dienten — etwa diejenige Baccio Bandinellis in Florenz

⁵¹ Vgl. AK BADEN BADEN 1969, Kat.-Nr. 8-15; AK DIJON 1982, S. 63-71; AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 332-389; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 206-228.

⁵² Vgl. PIGLER 1974, Bd. II, S. 366-368; KUHLMANN-HODICK, Bd. II, S. 137-144.

⁵³ Vgl. Gesamtverzeichnis mit über 190 Einträgen im Anhang A, S. 412ff.

⁵⁴ Als Grundlage sei hier verwiesen auf PEVSNER 1986, BOSCHLOO 1989, GARBER/WISMANN 1996 und GOLDSTEIN 1996, ferner auf GOLDSTEIN 1975 (1), GOLDSTEIN 1977, GOLDSTEIN 1978 und GOLDSTEIN 1989.

um 1531.⁵⁵

Von diesen privaten Vereinigungen, zu denen auch die 1583 in Haarlem oder die 1589 von den Caracci in Bologna gegründeten Akademien zählen (wenngleich Letztere im Vergleich mit Bandinelli ungleich höheren wissenschaftlichen Ansprüchen genügten), unterscheidet sich die 1563 auf Initiative Giorgio Vasaris (1511-1574) und unter der Schirmherrschaft Cosimos I. de Medici in Florenz gegründete *Accademia del Disegno*. Ihr kommt vor allem deshalb Bedeutung zu, weil sie den Beginn der Entwicklung moderner Kunstakademien markiert.⁵⁶ Vasari verfolgte zwei Ziele: Zum einen sollte die neu gegründete Akademie eine Elite führender Florentiner Künstler vollständig von den Zunftzwängen befreien, unter besonderen fürstlichen Schutz stellen und ihnen einen höheren sozialen Rang auf der Ebene eines Gelehrten ermöglichen. Zum anderen sollte das Institut der Ausbildung junger Künstler dienen.

Die ehrgeizigen Ziele Vasaris bezüglich der wissenschaftlichen Ausbildung der Studenten ließen sich allerdings nicht in vollem Maß verwirklichen. Das Verdienst, diese Ziele umgesetzt, erweitert und realisiert zu haben, fällt Federico Zuccari (1542-1609) zu, der 1593 in Rom die *Accademia di San Luca* gründete.⁵⁷ Zuccari definierte die Ausbildung zur Hauptaufgabe der Akademie. Zu diesem Zweck führte er das Zeichnen nach dem lebenden und dem Gipsmodell, Vorlesungen und gelegentliche Preise für die besten Studenten ein, sah den Aufbau einer Kunstsammlung mit Werken der Akademiemitglieder vor und betonte die Bedeutung von Vorlesungen und Disputationen über Kunsttheorie. Dieser in den Statuten verwurzelte Anspruch nach wissenschaftlichen Diskursen stellte in der praktischen Umsetzung jedoch oft eine Überforderung der Akademiemitglieder dar und scheiterte langfristig trotz wiederholter Wiederbelebungsversuche. Erst der Pariser Akademie gelang mit den *conférences* eine dauerhaft erfolgreiche Umsetzung dieses Anliegens.⁵⁸ Ihr Verdienst ist ebenfalls die Durchsetzung und Kanonisierung des von Vasari und Zuccari angestrebten Ausbildungssystems, welches in Florenz und Rom zunächst recht nachlässig Anwendung fand und erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach verschiedenen Reformen funktionieren sollte.

Die Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* wurde 1648 als Reaktion auf den Versuch der Zunftmeister gegründet, die Privilegien der Hofkünstler erheblich einzuschränken. Unter den Schutz der absolutistischen Könige und in der Gründungsphase unter denjenigen des mächtigen Colbert gestellt, vermochte sich das Pariser Institut trotz wiederholter Krisenzeiten als Zentrum akademischer

⁵⁵ Vgl. PEVSNER 1986, S. 52-56; GREVE 2008.

⁵⁶ Vgl. PEVSNER 1986, S. 57-67. Vgl. ferner GOLDSTEIN 1975 (2); WAŻBIŃSKI 1987; GOLDSTEIN 1996, S. 16-22 u. 30ff.; BARZMANN 1989; ausführlich BARZMANN 2000.

⁵⁷ Vgl. MISSIRINI 1823, S. 23-67; PEVSNER 1986, S. 63-65, 68-72; GOLDSTEIN 1996, S. 30-33, 45-54.

⁵⁸ Vgl. PEVSNER 1986, S. 102ff.; GOLDSTEIN 1996, S. 40-45, 49; HELD 2001.

Kunstausbildung in Europa zu etablieren beziehungsweise eine „*Kunstdiktatur*“⁵⁹ zu errichten. Wegen der Vorbildhaftigkeit des Pariser Modells soll im Folgenden basierend auf den Statuten von 1663 dessen Aufbau und Lehrplan geschildert werden.⁶⁰

I.2.1. Körperschaft

Alle stimmberechtigten Mitglieder der Pariser Akademie bildeten eine Hierarchie in vielfältiger Abstufung, die sich in der Sitzordnung im Versammlungsraum ausdrückte. An ihrer Spitze standen die Vertreter des Königs, der Protektor — in der Regel zugleich *Directeur-Général des Bâtiments* (1655-1661 Mazarin, 1661-1672 Séguier, 1672-1683 Colbert)⁶¹ — und der Vize-Protektor (1655-1661 Séguier, 1661-1672 Colbert). Dann erst folgten die Künstler, nämlich der Direktor — in der Regel *premier peintre du Roi* und als solcher häufig in den Adelsstand erhoben (1683-1690 Le Brun) —, der Kanzler, der seit 1666 alleiniger Sprecher gegenüber dem König und dem Protektor und mit weitreichenden Machtbefugnissen ausgestattet war (1654-1655 und 1661-1690 Le Brun), vier Rektoren, zwölf Professoren, deren Assistenten (zwei *Adjoints aux Recteurs* und acht *Adjoints aux Professeurs*), sechs Räte, ferner Schatzmeister und Sekretär sowie eine unbegrenzte Zahl von Akademikern. Außerdem ist zu unterscheiden zwischen *Académiciens* (Vollmitgliedern), *Agréés* (Anwärtern) und *Elèves* (Schülern). Um in höhere Ämter zu gelangen, mussten zunächst die unteren durchlaufen werden. Höhere Ämter wurden in der Regel auf Lebenszeit verliehen.

Darüber hinaus konnten Dilettanten als Ehrenmitglieder aufgenommen werden, deren Zahl jedoch auf acht beschränkt war und welchen die Titel *Bienfacteur*, *Académicien Honoraire* oder *Conseilleur Honoraire* vorbehalten waren. Dies traf 1689 zum Beispiel auf Giovanni Pietro Bellori zu und auch der Herausgeber der *conférences*, André Félibien, war ein *Amateur Honoraire*.

I.2.2. Aufgaben

Den Rektoren oblag die Institutsleitung, den Professoren die Ausbildung: Sie hatten das Aktmodell zu bestimmen, Zeichnungen zum Kopieren für die Anfänger zu beschaffen und die Arbeiten der Studenten zu korrigieren. Jeder Professor war

⁵⁹ Ebd., S. 66. Vgl. Kap. III, S. 107, Fn. 19.

⁶⁰ Zur Gründung der Pariser Akademie vgl. PEVSNER 1986, S. 92-98, zur Organisation S. 98ff.; HELD 1996 auf Basis von MONTAIGLON 1875, Bd. I und TESTELIN 1853; vgl. ferner MONTAIGLON 1993, 18-20, 121f.

⁶¹ Ein Überblick über die Protektoren bis 1736 bei KLINGSÖHR 1986, S. 563f., Fn. 32.

einen Monat lang für diese Aufgaben zuständig. Zweimal im Monat fanden Konferenzen statt, wobei für die Führungskräfte Anwesenheitspflicht bestand.

Auf Betreiben Colberts lag der Ausbildung im Zeichnen und Modellieren der Stil des königlichen Hofes zu Grunde, so dass die künstlerische Einheitlichkeit bei allen anfallenden Arbeiten wie etwa dem Ausschmücken eines Schlosses gewährleistet war.

I.2.3. Curriculum der Akademie

Eine Übernahme der gesamten Berufsausbildung eines jungen Malers oder Bildhauers war von der (Pariser) Akademie indes nie angestrebt worden: Das Malen beziehungsweise Modellieren und Meißeln sollte er in der Werkstatt eines Meisters lernen, bei dem er wohnte und arbeitete. Die Statuten von 1663 gestatteten jedem Akademiker die Ausbildung von sechs Schülern. Das Zeugnis eines Meisters war für einen Studenten Voraussetzung für die Aufnahme in die Akademie — auf diese Weise sollte mittelmäßigen Talenten der Zugang verwehrt werden.

Der Unterricht an der Akademie war in mehrere (Zeichen-)Klassen aufgeteilt. Deren Abfolge bestand aus dem Kopieren von Arbeiten der Professoren, dann von Zeichnungen, von Gemälden von als vorbildlich eingestuften Künstlern (zum Beispiel von Raffael), dem Zeichnen nach Gipsabgüssen und schließlich dem Zeichnen nach dem lebenden Aktmodell. Dementsprechend waren die Studenten in Klassen verschiedener Schwierigkeitsstufen eingeteilt. Darüber hinaus wurde Unterricht in Perspektive, Geometrie und Anatomie erteilt. Nach dem Vorbild Zuccaris wurden Vorlesungen gehalten, die für Studenten und *Académiciens* gleichermaßen bestimmt waren. Während Zuccari sich von den Vorlesungen und der anschließenden Diskussion jedoch versprochen hatte, zu einem klareren Verständnis der Kunst und ihrer Prinzipien zu gelangen, dienten die Pariser Vorlesungen vor allem dem Ziel, endgültige Regeln für junge Künstler niederzulegen, weshalb die Vorlesungen auch schriftlich fixiert und gedruckt wurden.

Grundlage der Vorlesungen war jeweils die Analyse eines Gemäldes nach Maßgabe verschiedener Kategorien (Erfindung, Proportion, Farbe, Ausdruck, Komposition). Die Noblesse der Erfindung war ebenso erwünscht wie der didaktische Wert eines Sujets, weshalb Allegorien aller Art besonders geschätzt wurden. Eine Abstufung der klassischen Bildgattungen mit der Historienmalerei an der Spitze entwickelte sich ebenfalls aus diesen Anschauungen.

1.2.4. Preisverleihungen

Typisch für die Akademien waren Wettbewerbe, die dazu dienten, die *aemulatio*, den beflügelnden Wettstreit unter den Studenten, anzuregen, die Besten zu küren und mit einem Preis zu belohnen. In Paris wurden vier Mal jährlich Medaillen für Aktstudien als *Petits Prix* verliehen, besondere Bedeutung aber kam dem einmal im Jahr stattfindenden *Grand Prix* zu. Für die Teilnahme an Letzterem mussten sich die Studenten qualifizieren, indem sie unter Aufsicht eine Zeichnung anfertigten: Nur die Besten kamen weiter. Im nächsten Schritt war eine Skizze zu einem gegebenen Wettbewerbsthema vorzulegen, deren Qualität über die Zulassung zur Abschlussprüfung entschied, welche in der Ausführung der Skizze als Bild beziehungsweise Relief in Klausur bestand. Dieser Prozedur folgte eine öffentliche Ausstellung der so entstandenen Arbeiten in den Räumlichkeiten der Akademie und die Prämierung der vier besten Zeichnungen je zweier Maler und zweier Bildhauer durch den Rat.

Die höchste Auszeichnung für einen Studenten stellte jedoch der *Prix de Rome* dar, ein Stipendium in Gestalt eines in der Regel vierjährigen Aufenthalts an der 1666 gegründeten *Académie de France à Rome*, das je einem Maler und einem Bildhauer verliehen wurde. Zur besseren Vorbereitung auf den Romaufenthalt wurde 1747 die *École des Élèves Protégés de l'Académie Royale* gegründet.

1.2.5. Aufnahmearbeiten

Nach der Rückkehr aus Rom konnte sich ein Stipendiat um eine außergewöhnliche Mitgliedschaft bei der Akademie bewerben. Unter der Voraussetzung, dass er an einem der *Grand Prix*-Wettbewerbe teilgenommen hatte und vom Protektor der Akademie akzeptiert worden war, musste der Bewerber eine Aufnahmearbeit einreichen, deren Qualität über Annahme oder Zurückweisung entschied. Im Erfolgsfall erhielt der Bewerber den Titel *Agréé* und die Verpflichtung, ein vorgegebenes Thema für sein *morceau de réception*, sein endgültiges Aufnahmestück, anzufertigen. Diese Arbeit ging in den Besitz der Akademie über und diente dem Aufbau einer „Diplom-Galerie“.⁶² Zugleich erhielt der *Agréé* mit der Abgabe seines Rezeptionsstücks sowie der Entrichtung einer Gebühr von mindestens 50 Livres die Vollmitgliedschaft.

Da die Zahl der *Académiciens* nicht begrenzt war, hatte jeder talentierte Maler und Bildhauer die beste denkbare Chance, früher oder später dieses Ziel zu erreichen, das weitere Aufstiegsmöglichkeiten verhiess. Pevsner spricht in diesem Zusammenhang von einer Art „Beamtenstatus“, welcher die soziale Unsicherheit

⁶² PEVSNER 1986, S. 108.

des Künstlers im 17. Jahrhundert abgelöst hatte.⁶³

I.2.6. Ausstellungen

Allmählich entwickelte sich die Schau prämierter Studentenzeichnungen — die auch in Rom anlässlich des St. Lukas-Festes (am 28. Oktober) abgehalten wurde — zur Ausstellungsplattform für die (lebenden) Akademiemitglieder. In Paris wurde die Schau seit dem 18. Jahrhundert nach dem Veranstaltungsort, dem *Salon Carré* im Louvre, als „Salon“ bezeichnet. Hier bot sich den Akademikern die Möglichkeit, öffentlichkeitswirksam Rechenschaft über ihre künstlerische Begabung und seit dem späten 18. Jahrhundert zunehmend auch über ihre Produktivität abzulegen.⁶⁴

Im 17. Jahrhundert bestand hinsichtlich dieses Usus allerdings noch keine Regelmäßigkeit: Für Paris sind aus dem 17. Jahrhundert nur acht Ausstellungen bekannt beziehungsweise für die gesamte Zeitspanne zwischen 1648 und 1724 sind nur zehn Ausstellungen überliefert.⁶⁵ Für Rom darf man trotz des notorischen Mangels an archivalischen Belegen eine ähnlich unsystematische Handhabung vermuten.

Seit 1737 wurde in Paris regelmäßig der Salon abgehalten: Zunächst fand er jährlich statt (außer 1744 und 1749), seit 1751 nur noch alle zwei Jahre, um das Qualitätsniveau positiv zu beeinflussen. Durch den Zutritt einer breiten Öffentlichkeit und die entstehende Kunstkritik war den Salons eine große öffentliche Aufmerksamkeit gewiss.⁶⁶

I.2.7. Ausbreitung des Akademiewesens

Wie Pevsner festgestellt hat, bestanden 1720 neunzehn Kunstakademien, von denen aber nur Paris, Rom, Florenz und Bologna als Akademien mit wissenschaftlichem Anspruch angesehen werden können, während die übrigen sich überwiegend auf das gemeinsame Aktzeichnen beschränkten. Um 1790 zählt er dagegen über 100 Kunstakademien, deren Satzungen und Tätigkeiten eine erstaunliche Uniformität aufgrund der Abhängigkeit vom Pariser Modell aufweisen.⁶⁷ Den Grund für diesen enormen quantitativen Anstieg sieht er in der Bedeutung merkantilistischer Theorien: Die Verbesserung der Ausbildung, insbesondere der Zeichenkunst einheimischer Künstler und Handwerker sollte die Produktion des eigenen Landes stärken,

⁶³ Ebd., S. 108.

⁶⁴ Über den Anstieg der Einsendungen legen die von GUIFFREY 1908 publizierten *livrets* ein beredtes Zeugnis ab.

⁶⁵ Vgl. ebd., Bd. I.

⁶⁶ Vgl. BECKER 2005, Bd. I, S. 130ff.

⁶⁷ Vgl. ausführlicher PEVSNER 1986, S. 143f., 163.

den Import entsprechender (Luxus-)Güter senken, deren Export steigern und auf diese Weise zu einem Wirtschaftswachstum führen.⁶⁸ Darüber hinaus gilt es aber auch zu konstatieren, dass Akademiegründungen im 18. Jahrhundert schlichtweg „in Mode“⁶⁹ waren.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 154-158.

⁶⁹ HAUTECŒUR 1910, S. 148.

Apelles in Kunstliteratur und „gemalter Kunsttheorie“

II.1. Historische Figur und Bedeutung für die Kunsttheorie

Aus dem Leben des antiken griechischen Malers Apelles werden von verschiedenen Autoren des Altertums, maßgeblich von Plinius und Plutarch, zahlreiche Einzelheiten berichtet, wobei echte Überlieferung sich nicht immer von Anekdotischem trennen lässt beziehungsweise die meisten Anekdoten einer historischen Kritik kaum standhalten dürften.¹ Genaue Lebensdaten fehlen, doch darf als gesichert angesehen werden, dass die von Plinius angegebene Zeit der 112. Olympiade (332-329 v.Chr.) in die Mitte von Apelles' Leben fällt und den Höhepunkt seiner Tätigkeit kennzeichnet. Der zweite Lehrer des aus Kolophon stammenden Apelles war der umfassend gebildete „Malerintellektuelle“ Pamphilos, der eine Art „erste Hochschule der Malerei“ gründete und seinen Schülern den Adel seiner Kunst zu vermitteln suchte.² Apelles – ein Vertreter der Vierfarbenmalerei und Erfinder einer besonderen Lasur („*atramentum*“) sowie Verfasser eines Kunsttraktates – wirkte

¹ Vgl. SAUR IV, S. 502 sowie PCHAT 1986, S. 65. Zu Plinius' Originaltext (*Naturalis historia* XXXV, 79-97) und deutscher Übersetzung vgl. Anhang F-G, S. 448ff. Zu Apelles bei Plutarch vgl. *Vitae Parallelae, Aratus* XII,5-XIII,2; *Vitae Parallelae, Demetrius* XXII, 2-4; *Moralia*, 7A, 355A, 360D. Zu einem vollständigen Überblick über die antiken Quellen zu Apelles vgl. JUNIUS (CATALOGUS), S. 32-45. Plinius' wichtigste Quellen zu Apelles sind die heute verlorenen Schriften des Duris von Samos (um 300 v. Chr.) und des Xenokrates (frühes 3. Jh. v. Chr.). Zu den folgenden Ausführungen vgl. DICT. OF ART II, S. 217f.; LEPIK-KOPACZYNSKA 1962; LEPIK-KOPACZYNSKA 1963, S. 70ff.; PFUHL 1923, II, S. 735ff.; PLINIUS 1997, S. 226, 325; PCHAT 1986, S. 64f.; SAUR IV, S. 502f.; Thieme-Becker (fortan zitiert als THB) II, S. 23ff., jeweils mit weiterer Literatur.

² LEPIK-KOPACZYNSKA 1963, S. 74.

an vielen verschiedenen Orten, unter anderem in Kos, Ephesos, Sikyon, Rhodos und angeblich am Hof des Ptolemaios in Alexandria, doch Berühmtheit erlangte er vor allem als Hofmaler Alexanders des Großen (356-323 v. Chr.). Um deren besonderes Verhältnis ranken sich zahlreiche Legenden: So soll ihn der Herrscher häufig in der Werkstatt besucht und es zugelassen haben, von Apelles wegen einiger wenig kunstverständiger Bemerkungen zum Schweigen aufgefordert zu werden, weil die Lehrknaben über ihn spotteten. Ferner habe er ihm seine Geliebte Campaspe überlassen, nachdem Apelles sich beim Malen derselben in diese verliebt hatte. Auch habe ihm der Herrscher ein Porträtprivileg verliehen, da Apelles als ausgesprochener Experte auf diesem Gebiet galt.

Apelles wurde Plinius zufolge für seine hohe Kunstfertigkeit bewundert, etwa für seine Fähigkeit, „Unmalbares“ wie Blitz und Donner darzustellen, insbesondere aber für seine täuschend echte Naturnachahmung (nur Apelles' gemaltes Pferd wurde in einem Wettstreit von lebenden Pferden angewiebert) und seine unvergleichliche künstlerische Anmut „*χάρις*“. Einen Beweis seiner Zeichenkunst lieferte Apelles, indem er den legendären Wettstreit mit Protogenes um die dünnste Linie für sich entschied, sein Leitspruch „*nulla dies sine linea*“ zeugt von seinem unablässigen Fleiß. Zu seinen berühmtesten Bildern zählen dasjenige Alexanders als blitzschleudernder Jupiter „*Alexander Keraunophoros*“, wobei die blitzschleudernde Hand plastisch aus der Bildebene herauszutreten schien, sowie zwei Gemälde der Venus Anadyomene, von denen eines – unvollendet geblieben – von niemandem vollendet zu werden vermochte. Auch als Erfinder einer Allegorie der Verleumdung, die durch Lukians Ekphrasis überliefert ist, erlangte Apelles Geltung.³

Zahlreiche Anekdoten ranken sich um Apelles' Witz, Schlagfertigkeit und künstlerisches Selbstbewusstsein bei gleichzeitiger Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit, die ihn als Persönlichkeit ausgesprochen sympathisch erscheinen lassen. Die bekannteste Anekdote in dieser Hinsicht ist sicher Apelles' Begegnung mit dem Schuster, die in der zum Sprichwort gewordenen Zurechtweisung „Schuster bleib bei Deinem Leisten“ gipfelte.⁴

Der späteren Antike galt Apelles als bedeutendster Maler aller Zeiten, der einen Höhepunkt der Kunst erreicht hatte und alle Vorgänger und Nachfolger übertraf.⁵ Aus dem Altertum stammen Junius zufolge bereits Beispiele für den Usus, Apelles als Vertreter der Malerei einzusetzen.⁶

³ Vgl. Lukian, *Imagines* 7; JUNIUS (CATALOGUS), S. 35f.; CAST 1981, S. 197ff.

⁴ Vgl. PLINIUS, Hist. nat. XXXV, 84-85. Vgl. Anhang G, S. 452.

⁵ Vgl. PFUHL 1923, II, S. 735; SAUR IV, S. 502; PLINIUS, Hist. nat. XXXV, 79; Quintilian, *institutiones oratoriae*, XII 10, 6.

⁶ Vgl. JUNIUS (CATALOGUS), S. 32f.: „*The name of Apelles, because of his artistic excellence, came to be used by the ancients to refer to the art of painting itself.*“ So etwa bei M. Valerius Martialis (ca. 38/41 - 102/103 n. Chr.), *Epigrammata* XI, 9: „*Memor, distinguished in Jupiter's fronds, the glory of the Roman tragic theatre, lives and breathes in the Apellean art.*“ (The

Im 14. und 15. Jahrhundert dagegen wurde vor allem Zeuxis als berühmtester Maler betrachtet und auch Polyklet, Parrhasios, Phidias und weitere antike Künstler genossen neben Apelles hohes Ansehen.⁷ Dessen Aufstieg zum Künstlerheros im 16. Jahrhundert lässt sich neben der vergleichsweise umfangreich überlieferten Vita vor allem mit einem Vorzug begründen, den die anderen antiken Künstler nicht aufzuweisen hatten: Apelles besaß exemplarische Geltung in der höchsten Gesellschaftsschicht und bot damit Identifikationspotenzial für die sich emanzipierenden ehrgeizigen Renaissancekünstler. In seiner Beziehung zu Alexander verkörperte er prototypisch das Ideal des Hofkünstlers, darüber hinaus vereinigte Apelles alle vorbildlichen Eigenschaften in sich, die ein ‚perfekter‘ Künstler nach Meinung der Renaissance besitzen sollte. Neben seiner exponierten gesellschaftlichen Stellung waren dies umfassende Bildung und Wissenschaftlichkeit, die er als Pamphilos’ Schüler erworben und mit dem Abfassen eines Kunsttraktats unter Beweis gestellt hatte. Ferner bewunderte man seine künstlerische Perfektion und Grazie, seine Tüchtigkeit „*nulla dies sine linea*“, Liebenswürdigkeit, Bescheidenheit und Tugend schlechthin⁸ und schließlich den Ruhm, den er erworben hatte und der sein Œuvre überdauerte.

Die in der Renaissance einsetzende Stilisierung des Apelles zum Prototyp des vollkommenen Künstlers hat Winner ausführlich in seiner Arbeit über *Die Quellen der Pictura- Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts in Antwerpen* untersucht.⁹ Er kommt unter anderem zu dem Ergebnis, dass die Persönlichkeit des Apelles diejenige des Zeuxis „aufzehren“ und somit den „Maler schlechthin“, die „*pictura ars*“, verkörpern konnte.¹⁰ In der Mitte des 16. Jahrhunderts war die Mythisierung seiner Person soweit vorangeschritten, dass Apelles gar als „*dio della pittura*“¹¹ bezeichnet wurde.

epigram is on a painting of the tragedian Memor.); P. Papinius Statius (ca. 45-96 n. Chr.), *Silvae* I, 1, 100: „*The Apellean wax tablets would have wanted to portray you.*“ In diesem Sinne vertritt Apelles auch bei Vitruv, *De architectura, libri decem* I.1.12-13 die Malerei, vgl. JUNIUS (CATALOGUS), S. 360.

⁷ Vgl. dazu ausführlich mit Beispielen aus der italienischen Literatur WINNER 1957, S. 6ff.; KÖLTZSCH 2000, S. 105ff.

⁸ Zu den Tugend-Anforderungen an (Hof-)Künstler vgl. WARNKE 1996, S. 52ff.

⁹ Vgl. WINNER 1957, v.a. Apelles als Personifikation der Malerei S. 3-17.

¹⁰ WINNER 1957, S. 26, 28f.: Hatte Vasari in seinem Aretiner Haus 1548 noch mehrere antike Künstler dargestellt, so war es in seinem 1573 ausgemalten Florentiner Haus Apelles allein, der die Antike vertrat und auf den Vasari eine Zeuxis-Anekdote übertrug. Vgl. ferner KOSHIKAWA 2001. Für den Usus, Apelles als Maler der krotonischen Jungfrauen darzustellen, gibt es auch spätere Beispiele, vgl. etwa Johann Heiss (1640-1704), *Aktsaal mit fünf weiblichen Modellen* (Abb. 1), zu weiteren Beispielen vgl. PIGLER 1974, Bd. II, S. 421f. bzw. KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 136f., Kat.-Nrn. 734, 741, 15b. Ob dies einer mittelmäßigen Bildung der Künstler, einem Verschmelzen der Figur des Zeuxis im berühmteren Apelles oder einfach dem Reiz geschuldet ist, alte Sehgewohnheiten aufzurütteln, kann an dieser Stelle nicht entschieden werden.

¹¹ PAOLO PINO, *Dialogo di Pittura* (Venedig 1548), Fol. 22v., zitiert nach WINNER 1957, S. 13.

Diese Entwicklung gilt nicht nur für Italien, sondern auch in den Niederlanden, im deutschen Reich und in Frankreich galt Apelles als der ideale Maler und *pictor doctus* schlechthin. Karel Van Mander etwa betitelt ihn als „*Prince der Schilders*“, Cornelis de Bie spricht vom „*Grooten Schilder Godt*“, in dem er *Pictura* entdeckt, und Charles-Alphonse du Fresnoy bezeichnet ihn als „*Pictorum archigraphum*“ (*Erzmaler*).¹²

Begünstigt wurde die Popularität des Apelles als Malerpatron und Identifikationsfigur seit dem 16. Jahrhundert durch die Distanzierung vieler ehrgeiziger Künstler von den Malerzünften, den „Lukasgilden“: „*Man spürte nämlich, dass das Anrufen des angestammten Schutzpatrones, Sankt Lukas, zugleich jene trübe Zeit beschwor, in der ‚Pictura‘ unfreie, mechanische Kunst geheißten wurde.*“¹³ Dieser Aspekt ist angesichts der noch zu zeigenden Relevanz des Apelles für die Kunstakademien nicht unwichtig, da deren Gründer und Mitglieder sich gerade vom einfachen, in Zünften organisierten Handwerker sozial niedrigen Standes abzugrenzen suchten. (Was Zuccari aber nicht davon abhielt, das von ihm gegründete römische Institut *Accademia di San Luca* zu nennen. In einem Lobgedicht auf Sandrarts *Teutsche Academie* dagegen steht die Bezeichnung „*des Apelles hohe Schul*“¹⁴ für ‚Akademie‘.)

Über Jahrhunderte hinweg war für einen Maler kein größeres Kompliment denkbar, denn als zweiter Apelles gepriesen zu werden. Die Auszeichnung eines neuzeitlichen Künstlers durch den Vergleich mit Apelles etablierte sich (insbesondere für Hofkünstler) bereits seit dem 15. Jahrhundert zum gebräuchlichen Lobtopos. Schon im Trecento ist er in Bezug auf Gaddo Gaddi und Giotto nachweisbar.¹⁵ Norman Land weist in mehreren jüngeren Aufsätzen nach, wie selbstverständlich Literaten der italienischen Renaissance Apelles als Vergleichsmaßstab für berühmte Künstler anlegten beziehungsweise indirekt auf diesen anspielten und damit die Kenntnis der Apelles-Anekdoten bei ihrem Publikum voraussetzten.¹⁶ Die auf Plinius basierende Bekanntheit der Anekdoten über Apelles, die durch zahlreiche Ausgaben der *Naturalis historia* gefördert wurde¹⁷, muss in humanistisch gebildeten Kreisen spätestens ab dem frühen 16. Jahrhundert vorausgesetzt werden. Dies belegen auch die Ergebnisse Bättschmann/Grieners, die zahlreiche Beispiele für die Gebräuchlichkeit des Apelles-Vergleichs im deutschen Reich in diesem Zeitraum

¹² VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Fol. 76v.; DE BIE 1661, vgl. MAI 1992, S. 42, 53, Fn. 12; DU FRESNOY 1668 (1), vgl. WINNER 1957, S. 12.

¹³ WINNER 1957, S. 13. Im gleichen Sinne FILIPCZAK 1987, S. 30.

¹⁴ SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, Fol. *7.

¹⁵ Vgl. zu Gaddi: VASARI (BETTARINI), Bd. II, S. 84; vgl. zu Giotto: LAND 2005 (1) unter Verweis auf Petrarca, Boccaccio und Benvenuto da Imola.

¹⁶ Vgl. LAND 2005 (1), LAND 2005 (2) und LAND 2006.

¹⁷ Die erste Druckausgabe erschien bereits 1469 in Venedig, bis 1500 waren es weitere 15 Ausgaben, bis 1799 erschienen 222 Gesamtausgaben, vgl. KÖNIG/WINKLER 1979, S. 72.

anführen und auf die „*Schwierigkeiten der Humanisten [verweisen], sich ohne literarische Referenz auf die antike Literatur zum Wert der zeitgenössischen Künstler zu äußern.*“¹⁸ Zugleich stellen sie fest, dass den Humanisten mittels Plinius eine Fülle von Anekdoten zur Verfügung stand, „*aus der sie wie aus einer Enzyklopädie schöpfen konnten*“, um Topoi und Anekdoten auf neuzeitliche Künstler zu übertragen.¹⁹ Den Künstlern selbst konnten die zahlreichen Apelles-Anekdoten auch durch die zum Teil in mehrere Sprachen übersetzten kunsttheoretischen Abhandlungen bekannt sein, welche Biografien des legendären Künstlers enthielten, so Vasaris *Vite* (1568), Van Manders *Schilder-Boeck* (1604), Junius' *Pictura Veterum* (1638), Datis *Vite de pittori antichi* (1667), Sandrarts *Teutsche Academie* (1675-1679) oder Arnaulds *Memoire sur la vie et les ouvrages d'Apelle* (1788).

II.2. Bedeutung von Apelles für die akademische Kunstliteratur

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die spezifische Bedeutung von Apelles an den Kunstakademien zu untersuchen. Da sich durchaus eine Diskrepanz zwischen seiner praktischen (das heißt bildlich umgesetzten) und theoretischen Relevanz für akademische Künstler offenbart, soll zunächst unabhängig davon, in wie vielen Kunstwerken Verbildlichungen seiner Figur fassbar sind, die kunsttheoretische Seite seiner Geltung erörtert werden.

In der Forschung herrscht Einvernehmen über die große Bedeutung, die Apelles in der Kunsttheorie zukommt, wobei es über diesen Konsens hinaus kaum als notwendig erachtet wird, dies auch zu belegen. So stellt etwa Jochen Becker fest: „*Eeuwenlang [...] werden veel regels van de kunst opgehangen aan de legendarische held van de antieke schilderkunst: Apelles.*“²⁰

Eine Vielzahl kunsttheoretischer Äußerungen wiederum lässt sich mit einem akademischen Umfeld in Verbindung bringen – so war die Kunsttheorie zum einen seit dem 16. Jahrhundert von Theoretikern aus den Reihen der Akademiker geprägt, zum anderen ließen sich die Akademien stark von der Kunsttheorie beeinflussen: Die sophistische theoretische Reflexion von Kunst zeichnete ja gerade den *pictor doctus* aus, mit dem die Akademie sich gegen die den Zünften unterstellte *Ignorantia* abzugrenzen suchte.

¹⁸ BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 635.

¹⁹ Ebd., S. 634f. in Bezug auf Äußerungen des Erasmus von Rotterdam zu Dürer. Vgl. zu Apelles-Parallelisierungen diverser Humanisten mit Dürer auch GRIENER 1997, S. 42-44. Vgl. zu diesem Vorgehen ferner LAND 2005 (2) (Vasari in Bezug auf Giotto) sowie PESTILLI 2000 (Vasari in Bezug auf Michelangelo).

²⁰ BECKER 1999, S. 28.

Zieht man eine repräsentative Auswahl kunsttheoretischer Traktate zu Rate, zeigt sich, dass Apelles tatsächlich überall und in unterschiedlichster Form Eingang in die Kunsttheorie gefunden hat. Dabei ist es charakteristisch, dass die jeweiligen Autoren eine einzelne Begebenheit aus ihrem originalen Kontext herauslösen und diese ohne Bedenken in ihre jeweilige Argumentation einbinden, das heißt, den jeweiligen Absichten entsprechend neu interpretieren.

Als *pars pro toto* für dieses Vorgehen sei hier auf Waals Aufsatz *The Linea summae tenuitatis* [...] verwiesen, in dem er die Anekdote von Apelles' Wettstreit mit Protogenes um die dünnste Linie²¹ und ihr häufiges Vorkommen in der europäischen Kunsttheorie zwischen dem 15. und dem 20. Jahrhundert anhand von dreißig Beispielen untersucht und anschaulich zeigt, wie sehr die Verwendung einer solchen Anekdote den sich wandelnden zeitgenössischen Kunstauffassungen unterlag.²² Das große Interesse, welches gerade diese Anekdote auf sich zu vereinen vermochte, lässt sich Waal zufolge auch damit begründen, dass sie sich hervorragend in verschiedene berühmte Kontroversen des 16.-20. Jahrhunderts einfügen ließ: Dem Streit um den *Primat der Linie und der Farbe*, der *querelle des anciens et des modernes* sowie dem *ut pictura poësis*-Anliegen.

II.3. Apelles bei Vasari, Van Mander, Junius und Sandrart

Im Folgenden sollen die Hauptschriften der einflussreichsten und wichtigsten Exponenten akademischer Kunstliteratur daraufhin untersucht werden, welche Funktion Apelles in ihnen zukommt, um so seine grundsätzliche theoretische Bedeutung für die Akademien ermitteln zu können: Giorgio Vasaris *Vite* (1550/68), Karel Van Manders *Schilder-Boeck* (1604), Franciscus Junius' *Painting of the Ancients* (1638) und Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie* (1679).

Die Bedeutung und Verbreitung der umfangreichen Schriften von Vasari, Van Mander und Sandrart für die nachfolgenden Künstlergenerationen kann wohl kaum überschätzt werden. Ihre Pionierleistung liegt in der Abfassung kunsttheoretischer Lehrbücher, die Künstlerkollegen, gebildeten Kunstliebhabern und insbesondere der „Künstlerjugend“ Grundlagen der Kunst und Kunsttheorie vermitteln sollten, in Verbindung mit der Sammlung, Veröffentlichung und damit Bewahrung der Biografien zahlreicher Künstler ihrer jeweiligen Heimatländer. Ihr akademisches Engagement lässt sich allein schon daran ablesen, dass alle drei Akademiegrün-

²¹ Vgl. PLINIUS, *Hist. nat.* XXXV, 81-83. Vgl. Anhang G, S. 451.

²² Vgl. WAAL 1967. Vgl. auch JUNIUS (PICTURA), S. 249-251, 171-173 sowie die Anmerkungen ALDRICH/FEHLS ebd., Fn. 11; vgl. ferner HERKLOTZ 1996; MAINBERGER 2007.

der waren (Vasari gründete 1563 in Florenz die erste Kunstakademie überhaupt; Van Mander zählt zu den Gründungsmitgliedern der sogenannten ‚Haarlemer Akademie‘, einer 1583 ins Leben gerufenen Künstlervereinigung²³, Sandrart gründete 1670 eine private ‚Akademie‘ in Augsburg und trug seinem Anliegen, akademisches Gedankengut im deutschen Sprachraum zu verbreiten, auch durch den Titel seiner Schrift Rechnung.) Junius hingegen, der selbst nicht als bildender Künstler tätig war, ist mit seinen Theorien fest in akademischem Gedankengut verwurzelt und übte großen Einfluss insbesondere auf die Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* aus.

II.3.1. Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori* (1568)

In seiner gegenüber der Erstausgabe von 1550 erweiterten Ausgabe von 1568²⁴ nimmt sich Vasari (1511-1574) nach einem einführenden Teil über Architektur, Skulptur und Malerei sowohl der Biografien antiker Maler als auch derjenigen ausgewählter italienischer Maler (13. - 16. Jahrhundert) an.²⁵ Abgesehen von der auf Plinius basierenden Lebensbeschreibung des Apelles, die im Vergleich zu denjenigen der anderen untersuchten Autoren recht knapp ausfällt²⁶, wird Apelles dreißig Mal erwähnt, davon zehn Mal innerhalb der Abhandlung über die antiken Maler, die nicht von Vasari selbst, sondern von Marcello Adriani, einem befreundeten Gelehrten, verfasst wurde. In Parallele zu Michelangelo als Vollender der neuzeitlichen Entwicklung der Malerei wird Apelles in zwei Vorreden als Vollender der antiken Malerei präsentiert:

*[E]t Apolodoro il primo, che ritrovasse il pennello. Segui Polignoto, Tasio, Zeusi, & Timagora Calcidese, Pithio, & Alaupho tutti celebratissimi, & dopo questi il famosissimo Apelle da Alessandro Magno tanto per quella virtu stimato, & honorato, ingenosissimo investigatore della Calumnia, & del Favore, come ci dimostra Luciano.*²⁷

²³ Vgl. PEVSNER 1986, S. 90-92; VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. II, S. 300-309.

²⁴ Vgl. digitale Version unter URL: <http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari00.htm>, zuletzt aufgerufen am 19.2.2009, fortan zitiert als VASARI 1568.

²⁵ Zu einer ausführlichen Analyse der beiden Vitenausgaben bzgl. Aufbau, Komposition etc. vgl. LE MOLLÉ 1998, S. 99-176, insbesondere S. 115-119; vgl. ferner VASARI (BETTARINI), Commentaro, Bde. 1-3.

²⁶ Vgl. VASARI (BETTARINI), Bd. I, S. 190-194 *Lettera di Messer Giovambattista di Messer Marcello Adriani à Messer Giorgio Vasari, nella quale brevemente si racconta i nomi e l'opere de' più eccellenti artefici antichi [...]*, vgl. Kap. II, S. 43ff.

²⁷ VASARI 1568, Bd. I, S. 218 (Proemio delle Vite). Zu Deutsch: „[U]nd Apollodoros [war] der erste, der den Pinsel entdeckte. Es folgten die allesamt hochgepriesenen Polygnotos aus Thasos, Zeuxis und Timagoras aus Chalkis, Pythias und Aglaophon und dann der hochberühmte Apelles, der von Alexander dem Großen außerordentlich geschätzt und verehrt wurde und zudem ein überaus kundiger Erforscher von Verleumdung und Gunst war, wie Lukian uns berichtet.“ Zitiert nach

Überdies führt Vasari zu Beginn seiner Vite das Geschenk der Campaspe als Ausweis der Nobilität der Kunst an, die den höchsten Preis verdient:

E quando questa [la eccellenzia dell' arte stessa] non serva né si truovi prezzo maggiore, come sarebbe facil cosa a chi volessi diligentemente considerarla, truovino un prezzo maggiore del maraviglioso, bello e vivo dono, che alla virtuosissima et eccellentissima opera di Apelle fece Alessandro il Magno donandoli non tesori grandissimi o stato, ma la sua amata e bellissima Campaspe [sic!]; et avvertischino di piú, che Alessandro era giovane, innamorato di lei e naturalmente a gli affetti di Venere sottoposto, e re insieme e greco, e poi ne faccino quel giudizio che piace loro. Agli amori di Pigmalion e di quelli altri scelerati non degni piú d'essere uomini, citati per pruova della nobilitá della arte, non sanno che si rispondere se da una grandissima cecità di mente e da una sopra ogni natural modo sfrenata libidine si può fare argomento di nobilitá.²⁸

Insgesamt zwanzig Mal findet Apelles innerhalb der Lebensbeschreibungen der neuzeitlichen Maler Erwähnung, fünf Mal als Sujet²⁹, fünfzehn Mal als Vergleichsmaßstab für einen Künstler, wobei eine weite Spanne in der Gewichtung zu beobachten ist – etwa zwischen „einem Apelles in den Farben“, einem „neuen Apelles“

VASARI (LORINI), S. 50. Bzw.: „Ma poi in Erione, Nicomaco, Protogene, & Apelle, è ogni cosa perfetta, & bellissima. E non si può immaginar meglio; auendo essi dipinto, non solo lo forme, & gli atti de' Corpi eccellentissimamente; ma ancora gli affetti, & le passioni dell'Animo.“ VASARI (MILANESI), Bd. II, S. 97 (Proemio della Seconda Parte delle Vite). Zu Deutsch: „Bei Echion, Nikomaches, Protogenes und Apelles ist alles vollkommen und wunderschön und Besseres kann man sich nicht vorstellen, da sie nicht nur die Formen und Bewegungen der Körper äußerst vortrefflich gemalt haben, sondern auch die Gefühle und Leidenschaften der Seele.“ Zitiert nach VASARI (LORINI), S. 80f.

²⁸ VASARI (MILANESI), Bd. I, S. 97 (Proemio di tutta l'opera). Zu Deutsch: „Und wollte dieses Argument [der Vortrefflichkeit der Kunst selbst] nicht ausreichen und kein größerer Lohn darin gesehen werden – was für jeden ein Leichtes wäre, der die Angelegenheit sorgfältig zu überdenken bereit ist –, so werden sie den höheren Preis des wunderbaren, schönen und lebendigen Geschenks anerkennen müssen, das Alexander der Große Apelles für ein äußerst kunstvolles und ausgezeichnetes Werk zuteil werden ließ, indem er ihm keine kostbaren Schätze oder Ländereien schenkte, sondern seine geliebte, wunderschöne Campaspe, wobei sie beachten sollten, dass Alexander jung und in sie verliebt war, naturgemäß unter dem Einfluss der Venus stand und dazu noch König und Grieche zugleich war: Dann sollen sie darüber urteilen, wie es ihnen gefällt. Auf die Liebschaften Pygmalions und die jener anderen Verwerflichen, die des Menschseins nicht würdig sind, die sie als Beweis für den Adel der Bildhauerei anführen, können sie nur erwidern, ob man denn aus einer vollkommenen Blindheit des Geistes und aus einer jedes natürliche Maß überschreitenden, schrankenlosen Lust einen Adelsbeweis ableiten kann.“ Zitiert nach VASARI (LORINI), S. 33f.

²⁹ Andrea Pisano: Relief der Malerei am Florentiner Domcampanile vgl. VASARI (MILANESI), Bd. II, S. 169; Sandro Botticelli: Verleumdung des Apelles vgl. ebd., Bd. III, S. 324; Benvenuto Cellini (nach einem Entwurf Raffaels): Verleumdung des Apelles vgl. VASARI (1568), Bd. I, Parte 3b, Kap. 146, S. 551; Dekoration bei Michelangelos Exequien: Michelangelo betritt das Elysium, wo sich Apelles und weitere gefeierte antike Künstler befinden, vgl. VASARI (MILANESI) Bd. VII, S. 306f.; Vasari: Anekdoten antiker Maler (darunter Apelles) als Fresken im eigenen Aretiner Haus vgl. ebd., Bd. VII, S. 686.

oder einem „Bezwinger des Apelles“.³⁰ Es ist auffällig, dass Vasari in den meisten Fällen – insgesamt zwölf Mal – Grabinschriften beziehungsweise Gedichte zitiert und dass somit der Apelles-Vergleich aus fremder Feder stammt. Zudem divergieren die Ausgaben von 1550 und 1568 sehr in diesem Punkt: In sechs Fällen verwarf Vasari das jeweilige Zitat in der späteren Ausgabe.³¹ Der früheste, von einem Epitaph stammende Apelles-Vergleich ist demnach in die Zeit nach 1333 zu datieren (Vasari gibt das Todesjahr Gaddo Gaddis fälschlich mit 1312 an).³² Bei Tizian ist hervorzuheben, dass er von Pietro Aretino wegen seiner enormen Porträtähnlichkeit mit Apelles verglichen wurde, sein Mäzen Herzog Francesco Maria von Urbino aber mit Alexander.

Vasari selbst bemüht den ehrenden Vergleich nur drei Mal aus eigenem Antrieb, nämlich an zwei verschiedenen Stellen in Bezug auf Raffael sowie einmal auf dessen Schüler Giulio Romano.³³

II.3.2. Karel Van Mander, *Schilder-Boeck* (1604)

Karel Van Manders (1548-1606) erste Ausgabe des *Schilder-Boeck*, das 1603-1604 in einzelnen Teilbänden erschien (erst eine zweite, um die Biografie Van Manders erweiterte Auflage, fasste 1618 die verschiedenen Teilbände zu einem Buch zusammen)³⁴, enthält im Wesentlichen sechs Bücher, beginnend mit dem an die „*leer-lustighe Jeught*“ gerichteten „Lehrgedicht von den Grundlagen der Malkunst“ (*Den Grondt der Edel vry Schilder-const*). Diesem folgen „Das Leben der antiken Maler“ (*Het Leven Der oude Antijcke doorluchtighe Schilders*), „Das Leben der italienischen Maler“ (*Het leven der moderne oft dees-tijtsche doorluchtighe italiaensche schilders*), „Das Leben der niederländischen und deutschen Maler“ (*Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders*) sowie die

³⁰ Fra Bartolomeo di San Marco „*Apelle nel colore*“ vgl. ebd., Bd. IV, S. 202; Marco Calavrese „*un nuovo Apelle*“ vgl. ebd., Bd. V, S. 212; Leonardo da Vinci „*e vince Apelle*“ vgl. ebd., Bd. IV, S. 51.

³¹ Per Grabinschrift: Gaddo Gaddi vgl. VASARI (BETTARINI), Bd. II, S. 84; Fra Angelico vgl. VASARI (MILANESI), Bd. II, S. 522; Masaccio vgl. ebd., Bd. II, S. 301; Domenico Ghirlandaio vgl. ebd., Bd. III, S. 278 (nur in der Ausgabe von 1550); Andrea Mantegna vgl. ebd., Bd. III, S. 408; Pietro Perugino vgl. ebd., Bd. III, S. 591 (nur in der Ausgabe von 1550); Leonardo da Vinci vgl. ebd., Bd. IV, S. 51; Fra Bartolomeo di San Marco vgl. ebd., Bd. IV, S. 202 (nur in der Ausgabe von 1550); Per Gedicht: Pesello Peselli vgl. ebd., Bd. III, S. 39 (nur in der Ausgabe von 1550); Sandro Botticelli vgl. ebd., Bd. III, S. 324; Marco Calavrese, ebd., Bd. V, S. 212 (nur in der Ausgabe von 1550); Tizian vgl. ebd., Bd. VII, S. 443.

³² Die Bezeichnung *alter Apelles* jedoch wurde BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 635 zufolge erstmals in der Grabinschrift für Fra Angelico (gestorben 1455) verwendet.

³³ Zu Raffael vgl. VASARI (MILANESI), Bd. IV, S. 12 (Proemio della Terza Parte delle Vite); ebd., Bd. IV, S. 493 (Vita Timoteo da Urbino); zu Giulio Romano vgl. ebd., Bd. V, S. 531 (nur in der Ausgabe von 1550).

³⁴ Vgl. digitale Version unter URL: http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/ zuletzt aufgerufen am 19.02.2009.

„Auslegung der Metamorphosen“ Ovids (*Wtlegghinge en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis*) und ein „Kapitel von der Darstellung der Figuren und wie die alten Heiden ihre Götter dargestellt und unterschieden haben“ (*Van de Wtbeeldingen der Figueren, en hoe de oude Heydenen hun Goden hebben uytghebeeldt, en onderscheyden*).

Nur in den letzten beiden Bänden findet sich kein Hinweis auf Apelles. Umso häufiger findet er dagegen Erwähnung in den Künstlerviten, dem Lehrgedicht und insbesondere auch in der Widmung, der Vorrede und den zahlreichen Lobgedichten, -oden, -hymnen und -sonetten, die dem Lehrgedicht vorangestellt sind und nicht zuletzt der Begründung und Rechtfertigung von Van Manders neuartigem Ansatz dienen, nicht nur ein Lehrbuch für die Künstlerjugend zu verfassen, sondern auch die Biografien hervorragender Künstler zu sammeln und damit für die Nachwelt zu erhalten. (Dass letzteres Anliegen bei Weitem nicht von allen Zeitgenossen verstanden und unterstützt wurde, beklagt Van Mander verschiedentlich.³⁵) Wie Miedema herausgearbeitet hat, handelte es sich bei den gelehrten Verfassern dieser panegyrischen Texte um Angehörige eines Zirkels, der als literarisches Pendant der „Haarlemer Akademie“ angesehen werden muss und von humanistisch-akademischem Gedankengut durchdrungen war.³⁶

Bereits in der Widmung findet Apelles Erwähnung, denn Van Mander zählt eine ganze Reihe berühmter Künstler und ihrer oft fürstlichen Gönner aus Antike, Neuzeit und eigener Gegenwart auf, die im Lob seines eigenen Mäzens, Melchior Wijntgis, gipfelt.³⁷ Allein in der Vorrede zum Schilder-Boeck wird Apelles sechs Mal genannt:

Noch ist anzumerken, welche schönen und herrlichen Siegeszeichen unsere Pictura zu ihrem Schmucke besitzt. Hier sieht man also des grossen Alexanders weltliches Königscepter mit des Apelles Pinseln vereinigt und zusammengebunden aufgehängt, dort die allerschönste Campaspe dem Maler zuteil werden, ferner das Gold des Lydischen Königs Candaules gegen ein Gemälde des Bularchos abgewogen. Hier den Reichtum von Städten gegen Gemälde des Apelles, Aëtion, Melanthus und Nicomachus gesetzt. Da steht eine Mulde voll Gold gegen ein Vierfarbengemälde des Apelles und dort liegen 80 Talente Gold für eine Medea und Ajax von Timomachus gemalt. [...] Worüber man sich aber noch mehr verwundern muss, dass ein rauhes von Apelles und Protogenes einfach ein wenig bezeichnetes Tuch höher geachtet wird, als die kostbaren

³⁵ Vgl. bspw. VAN MANDER (FLOERKE), Bd. I, S. 17ff.

³⁶ Vgl. VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. II, S. 304.

³⁷ Grondt, Fol. p. *3v.; vgl. ferner VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. I, S. 36f; Bd. II, S. 327; MÜLLER 1993, S. 79f.

Stücke im Palast Cäsars. [...] Dieses sind ganz ausserordentliche Ruhmeszeichen. Aber wer da neueres verlangt, der braucht nur [...] nach Prag zu gehen, zu dem gegenwärtig größten Verehrer der Malkunst der Welt, zu dem römischen Kaiser Rudolf II. und in seiner kaiserlichen Wohnung und auch sonst in allen Kunstkammern der mächtigen Liebhaber all die außerordentlich kostbaren Stücke zu sehen und dann eines jeden Wert und Preis zu untersuchen, zu überdenken und auszurechnen, um zu sehen, welche namhafte Summe er finden wird. Ich glaube, dass er veranlasst sein wird verwundert zu bekennen, unsere Malerei sei ein edles, ausnehmend herrliches und tugendhaftes Metier, das vor keiner natürlichen oder [F]reien Kunst zu weichen braucht.³⁸

Van Mander argumentiert also für die Wertschätzung der Malerei als edle und Freie Kunst und für die Kraft, die der Kunst aus der Verbindung von „Pinsel und Zepter“ erwächst und führt als Beleg Beispiele aus der Antike an, nämlich Campaspe als kostbares Geschenk Alexanders, die ungeheuren Summen, die von Städten beziehungsweise Herrschern für Kunstwerke unter anderem des Apelles ausgegeben wurden – darunter auch die Tafel aus dem Wettstreit von Apelles und Protogenes – sowie die Verschonung von Städten vor Plünderung und Brandschatzung wegen des Besitzes von außerordentlichen Kunstwerken. Seine Ausführungen gipfeln in der Anerkennung, welche die Kunst in der Gegenwart bei Kaiser Rudolf II. und sonstigen „mächtigen Liebhabern“ finde, die ebenfalls namhafte Summen für Kunstwerke ausgaben.

Darüber hinaus reiht Van Mander sich in die Tradition des „*verr'-voorhenen grooten en seer blinckenden*“ Apelles und anderer ein, „*die, nach dem Stande der Wissenschaft, in Büchern alle Geheimnisse der Kunst den jungen Künstlern vor Augen gestellt und geoffenbart haben*“.³⁹

Schließlich folgt zum Nachweis, dass nicht „*een alleen alles vermogh*“⁴⁰, sondern unterschiedliche Menschen verschiedene bewundernswerte Vorzüge haben, eine Aufzählung der „Spezialitäten“ antiker Künstler, darunter Apelles mit seiner Grazie.

³⁸ Grondt, Fol. *4r.-*4v., Übersetzung zitiert nach VAN MANDER (HOECKER), S. 3-5. Vgl. ferner VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. I, S. 38f; Bd. II, S. 333.

³⁹ Übersetzung zitiert nach ebd., S. 5; „[T]e meer, dat ick niemant in onsen tijdt sagh, noch en vernam, soo treflijcke en ghenuechlijcke stoffe, tot nut der Const-liefdighe Ieught, by der handt nemen: ghelijck my oock een stoute begeerte aenlockte / hier in te volghen den verr'-voorhenen grooten en seer blinckenden Apelles, Antigonus, Xenocrates, en ander, onse oude voorganghers / welcke (als ghehoort sal worden) in Boecken hebben vervaet / en schriftlijck (nae hun wetenschap) alle de verborghentheden der Const / den jonge Schilders voor oogen ghestelt / en gheopenbaert.“, Grondt, Fol. *4v. Vgl. ferner VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. I, S. 40f; Bd. II, S. 335.

⁴⁰ Grondt, Fol. *5v. Vgl. ferner VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. I, S. 44f.; Bd. II, S. 342-344.

Weitere zehn Mal ist Apelles Gegenstand der Ruhmesdichtung, welche zwischen Vorrede und eigentlichem Lehrgedicht abgedruckt ist: Von Apelles als Ehrentitel wird vor allem für Van Mander selbst reichlich Gebrauch gemacht: Er sei der wiedergeborene beziehungsweise der flämische Apelles, Apelles' Geist habe über dem Unternehmen geschwebt etc. Beispielhaft sei hier angeführt: „*Lobgedicht, gesungen zu Ehren des weitberühmten Flämischen Apelles und Apollo, der sein Schilder-Boeck durch den Druck jedermann zugänglich gemacht hat.*“⁴¹ Dies zeigt die Selbstverständlichkeit, mit der Apelles von Van Manders Zeitgenossen als Lobtopos oder als Personifikation der Malerei („*Apelles Const leersaem beschreven [...]*“⁴²) verwendet wurde und wie schnell sie bereit waren, einen Künstler mit Apelles zu gleichzusetzen. Diese Beobachtung trifft im Übrigen auch auf Künstlerkollegen wie Zeuxis oder Parrhasios und sogar auf Pygmalion oder Orpheus zu, die mit dem Adjektiv ‚neu‘ versehen in vergleichbaren Zusammenhängen genannt werden, allerdings erheblich seltener als Apelles, teilweise aber auch im gleichen Atemzug mit diesem.⁴³ Das Wortspiel Apelles und Apollo war sehr beliebt und verweist auf Van Manders Fähigkeiten als Maler und Dichter zugleich.⁴⁴

Ein anderes Gedicht dient der Ermunterung der wissbegierigen Jugend, dem Vorbild des berühmten Apelles und hoherhobenen Zeuxis durch Fleiß nachzueifern, um ebenfalls von *Pictura* belohnt zu werden, was zwischen den Zeilen bedeutet, einstmals würdig zu sein, ebenfalls in solchen Viten erwähnt zu werden.⁴⁵

Im eigentlichen Lehrgedicht wird der *Schilder-prins* fünf Mal genannt und als menschliches und künstlerisches Vorbild präsentiert: Seine Bescheidenheit und Lebenswürdigkeit im Angesicht seines Erfolges habe ihm die Wertschätzung Alexanders eingebracht, der ihn täglich besucht habe, ähnlich sei es im Übrigen Raffael ergangen.⁴⁶ Miedema zeigt auf, dass Apelles und Raffael als *exempla* für die „*beleefttheyt*“ dienen, die den Charakter des wahren Malers ausmacht und die für Van Mander eine wichtige Rolle insbesondere im programmatischen 1. Kapitel

⁴¹ VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. I, Fol. **2r. „*Lofdicht Ghesonghen ter eeren van den wijdt-vermaerden Vlaemschen Apelles ende Apollo, als hy zijn Schilder-Boeck in yeders handen door den Druck ghegheven heeft.*“ Die übrigen Apelles-Erwähnungen ebd., Fol. *6v., *7r., **1v., **2v. (drei Mal), **3r., **4r., **6v.

⁴² Ebd., Bd. I, Fol. **4r.

⁴³ Vgl. bspw. VAN MANDER (FLOERKE), Bd. I, S. 116 Lobgedicht auf Holbein: „*Nuper in Elysio cum fortè erraret Apelles, / Unà aderat Zeusis, Parrhasiúsque comes.*“, ebd., Bd. II, S. 325 Miereveld als „*Zeuxis novus*“, ebd., S. 345 „*wie mancher neue Pygmalion*“, ebd., S. 358 „*Tochter des hochberühmten musikkundigen Orpheus unserer Zeit, Orlando di Lasso*“, ebd., S. 370 „*Bruder des hervorragendsten Organisten oder Orpheus von Amsterdam Jan Pietersz*“.

⁴⁴ Vgl. zu weiteren niederländischen Beispielen WINNER 1957, S. 15f.; EMMENS 1981; SCHWARTZ 1995.

⁴⁵ Vgl. VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. I, Fol. **6v.

⁴⁶ Vgl. ebd., Fol. 4r. „*Dat den Schilder-prins Apelles bescheyden / En beleeft was / en is niet te miswanen / Connend' Alexander soo soet aenlyden / dat hy hem daghelijer quam sein arbeyden. / Hoch is zijn beleeftheyd weert te vermanen / Aen Protogenem by den Rhodianen, den Persoon en t'werck brenghend' in ertime / Ghelijck noch volghen sal / doch niet in rijme.*“

des Lehrgedichts spielt. Die drei Grazien dienen Van Mander währenddessen als Metapher der „*beleeftheyt*“. Diese sind auf das engste verquickt mit Apelles' gerühmter Eigenschaft, der Grazie „*charis*“ beziehungsweise „*venustas*“. ⁴⁷ Ferner sei Apelles darin zu folgen, sich „*willig unter das allgemeine Urteil zu beugen*“ ⁴⁸ – hier wird auf die Schusteranekdote angespielt – oder Naturphänomene wie Blitz und Donner mit nur vier Farben darzustellen, was als Beispiel für seine große Kunstfertigkeit angeführt wird „*hoe comt ons lust tot naevolgh*.“ ⁴⁹ Im Kapitel über die Tiermalerei wird die Anekdote wiedergegeben, derzufolge Apelles sich nur mit dem Urteil der Pferde zufrieden gab, die sein Bild anwieherten und damit den Nachweis der perfekten Mimesis erbrachten – Van Mander zufolge zeigt dieses Beispiel, mit welchem Eifer „*unsere Ahnen*“ die Kunst untersuchten. ⁵⁰ Schließlich erteilt Van Mander den Rat, sich in Ermangelung von Apelles' Talent und Grazie auf die *Idea* zu stützen: „*Hierzu gebraucht man die Chariten zu Freundinnen, die der Sohn des Pythius mit seinem Werke verband; uns muss Idea hier ihre Macht zeigen*.“ ⁵¹ Zwischen den Zeilen wird insgesamt zwölf Mal auf Apelles angespielt, wie Miedema herausgearbeitet hat. ⁵² Die Scala reicht dabei von seiner Eigenschaft als Malerfürst über verschiedene Anekdoten wie die Begegnung mit dem Schuster, den Wettstreit mit Protogenes, die Porträtierung des einäugigen Antigonos im Profil oder die Schenkung der Campaspe bis hin zu seiner besonderen Gabe, der Grazie.

Im zweiten Buch, welches dem Leben der antiken Maler gewidmet ist, wird Apelles außerhalb seiner eigenen Vita erheblich öfter genannt als seine Künstlerkollegen, insgesamt elf Mal. ⁵³ Auch seine Lebensbeschreibung ist so umfangreich wie die keines anderen Künstlers ⁵⁴, wird durch den Zusatz „*Appelles [sic!], Prince der Schilders*“ hervorgehoben und ist als Höhepunkt der antiken griechischen Malerei fast an das Ende des Buches gesetzt. ⁵⁵

⁴⁷ Vgl. VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. I, S. 82f; Bd. II, S. 348; 352; 378-380.

⁴⁸ VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. I, Fol. 5r. Vgl. ferner VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. I, S. 86f; Bd. II, S. 393f.

⁴⁹ VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. I, Fol. 35r. Vgl. ferner VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. I, S. 206f; Bd. II, S. 536; 545.

⁵⁰ VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. I, Fol. 40r. Vgl. ferner VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. I, S. 226f; Bd. II, S. 564. Zur Quelle vgl. PLINIUS, Hist. nat., XXXV, 95.

⁵¹ VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. I, Fol. 45r.: „*Hier hoefdemen de Charites te vriende/ Die Pythij soon in zijn werck verselden/ ons Die' hier toonen most haer ghewelden*.“ Randbemerkung ebd.: „*Pythius was den Vader Apellis*.“ Vgl. ferner VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. I, S. 244-247; Bd. II, S. 583.

⁵² VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. II, S. 363, 378, 371, 377, 378, 396, 427, 475, 798, 594, 612, 638.

⁵³ Vgl. VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. II, Fol. 71r., 72v., 73r., 75v., 76r., 83r., 83v., 84r., 85r., 87v., 88r. Zum Vergleich: Zeuxis wird nur vier Mal genannt, davon drei Mal zur zeitlichen Einordnung eines Künstlerkollegen: Fol. 69r. (zweimal), 70r., 71r.

⁵⁴ Vgl. ebd., Fol. 76v.-82r. (= 11 Seiten). Vgl. dazu ausführlicher Kap. II, S. 43ff. Zum Vergleich: Zeuxis (Fol. 66v.-68v.) (= viereinhalb Seiten), Protogenes (Fol. 82-83v.) (= dreieinhalb Seiten), Pamphilus (Fol. 72-72v.) (= zwei Seiten), Parrhasius (Fol. 69) (= eine Seite).

⁵⁵ Apelles' Biografie folgt diejenige des Protogenes, dann werden überwiegend Epigonen und wei-

Bei der Schilderung der Biografien italienischer Maler orientiert sich Van Mander nach eigener Aussage an Vasari, von dem er insgesamt sechs Apelles-Passagen übernimmt, darunter fünf Vergleiche mit Künstlern.⁵⁶ Hervorzuheben ist Tizian, welcher gleich zweimal in den Genuss der Apelles-Gleichsetzung kommt: Zum einen mittels der Verse Pietro Aretinos in Bezug auf den Herzog von Urbino als der den Alexander malende Apelles, zum anderen in Bezug auf Kaiser Karl V., der ihm ein Porträtprivileg übertragen habe: „*[W]ant van eersten as behaeghde den keyser soo de maniere van Tiziano, dat hy van geen ander Schilder als van hem gheconterfeyt en wilde wesen / ghelijck als den grooten Alexander, daer toe oock zijnen Apelles hadde vercoren.*“⁵⁷ Die übrigen bei Vasari vorkommenden Apelles-Vergleiche übernahm Van Mander dagegen nicht. Nur eine Nennung des Apelles in der Widmung stammt von Van Mander selbst.⁵⁸

Im vierten Buch, das dem Leben der niederländischen und deutschen Künstler gewidmet ist, finden sich siebzehn namentliche Nennungen des Apelles. Zwölf Mal wird der ehrende Vergleich auf einen Künstler übertragen⁵⁹, wobei es sich bei der Hälfte um zitierte Lobgedichte handelt.⁶⁰ Drei Mal wendet Van Mander den Alexander-Apelles-Topos an, nämlich in Bezug auf

- Jan van Eyck und Philip den Guten: „*Und dieser Graf hatte ihn allezeit gerne in seiner Umgebung, ebenso wie der große Alexander den berühmten Apelles liebte*“,
- auf Bartholomäus Spranger und Rudolf II.: „*So hat Sprangers es denn wohl verdient bei dem römischen Kaiser, der, kunstliebend wie der große Alexander, auch seinen Apelles hat, so zu hohen Ehren zu gelangen*“,
- und Hans von Aachen und Rudolf II. „*So hat denn von Aachen, wie seine Kunst es verdient, den größten und ersten Naturfreund der ganzen Welt als*

tere kaum bedeutende Künstler behandelt, deren Viten so kurz gehalten sind, dass sie meist nur ein paar Zeilen umfassen.

⁵⁶ Masaccio (per Grabinschrift) vgl. VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. III, Fol. 102v.; Mantegna (per Grabinschrift) vgl. ebd., Fol. 109r.; Leonardo da Vinci (per Gedicht des G. B. Strozzi „*vince Apelle*“) vgl. ebd., Fol. 115r.; Tizian vgl. ebd., Fol. 176r. sowie Fol. 176v.; ferner wird Vasaris Apelles-Gemälde in dessen Aretiner Haus genannt vgl. ebd., Fol. 183v. Zum Einfluss von Vasaris Schrift auf Van Mander vgl. VAN MANDER (MIEDEMA) 1984. Zu Van Manders Quellen im Allgemeinen vgl. VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. II, S. 629-649.

⁵⁷ VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. III, Fol. 176v. Zu Deutsch: „*[D]em Kaiser gefielen die Manieren von Tizian so sehr, dass er von keinem anderen Maler als von ihm porträtiert werden wollte – ebenso wie Alexander der Große, der dazu auch seinen Apelles erkoren hatte.*“

⁵⁸ Vgl. ebd., Fol. 72r.

⁵⁹ Fünf Mal auf die Gebrüder van Eyck vgl. VAN MANDER (MIEDEMA) 1994-1999, Bd. I, fol. 199v, 200v, 201r, 202v, 203r; zweimal auf Hans Holbein d. J. vgl. ebd., fol. 222r, 224r. Dieser habe Apelles übertroffen. Gleiches gelte für Frans Floris vgl. ebd., fol. 243r. Hendrick Goltzius vgl. ebd., fol. 248v; zweimal auf Bartholomäus Spranger vgl. ebd., fol. 274r; Hans von Aachen vgl. ebd., fol. 290v.

⁶⁰ Vgl. ebd., fol. 201r u. 202v (J. van Eyck), fol. 203r (H. van Eyck), fol. 224r (Holbein), fol. 243r (Floris), fol. 248v (Goltzius).

Gönner gefunden, in dessen Dienst er seither als Hofmaler gewirkt hat, und mit welchem großen Alexander, bei dem er in hoher Achtung steht, er eine freundschaftliche apellische Gemeinschaft pflegt.“⁶¹

Damit greift Van Mander auf sein Vorwort zum 1. Buch zurück, in dem er Kaiser Rudolf II. bereits in die Tradition Alexanders gestellt hatte.

Als Sujet wird Apelles zweimal in Joos van Winghes sowie einmal in Joachim Wtewaels Vita aufgeführt.⁶² Des Weiteren wird Apelles in eine vernichtende Kritik an der Ignoranz der Landsleute von Vlerick van Courtray eingebunden, die dessen Genie selbst dann verkannt hätten, wenn er „*Apelles oder sonst einer der besten antiken Maler gewesen*“ sei.⁶³ Schließlich beschreibt Van Mander ausführlich Heemskercks Wappen, das seiner Meinung nach auf Apelles' Ausspruch „*nulla dies sine linea*“ anspielt.⁶⁴

Weitere Passagen projizieren berühmte Apelles-Anekdoten auf zeitgenössische Künstler: So wird der Wettstreit von Apelles und Protogenes auf Frans Floris und Aertgen (Aert Claeszoon von Leiden) übertragen: Floris kam zu Besuch, traf Aertgen nicht an und hinterließ die Zeichnung eines Ochsenkopfes nebst dem Antlitz des Hl. Lukas auf der Mauer. Diese wurde von Aertgen bei dessen Heimkehr sofort als Floris' Handschrift erkannt.⁶⁵ Spranger hingegen ist wie Apelles bei seinem Verleumder in der Lage, ein wiedererkennbares Porträt eines Abwesenden anzufertigen, in diesem Fall das Bildnis einer Gräfin für einen verliebten Edelmann.⁶⁶

Wie Miedema herausgearbeitet hat, weisen verschiedene weitere Textstellen auf Apelles hin, ohne ihn explizit zu nennen: So knüpft die Feststellung, der *Hl. Lukas* Heemskercks schein seinen Pinsel aus der Leinwand herauszustrecken, deutlich an Plinius' Beschreibung der Tiefenwirkung von Apelles *Alexander Keraunophoros* an.⁶⁷ Ferner stellt Van Mander durch eine Randbemerkung eine Parallele zwischen den Lehrjahren des Pieter Vlerick und denen des Apelles her.⁶⁸ In Bezug auf den Maler Anthonis Blocklandt findet sich eine subtile Anspielung auf die antiken

⁶¹ VAN MANDER (FLOERKE), S. 30; 303; 358.

⁶² Vgl. VAN MANDER (MIEDEMA) 1994-1999, Bd. I, fol. 264v, 296v.

⁶³ Ebd., fol. 251r bzw. VAN MANDER (FLOERKE), S. 218.

⁶⁴ Vgl. VAN MANDER (MIEDEMA) 1994-1999, Bd. I, fol. 247r. Vgl. dazu ausführlich Kap. II, S. 88ff.

⁶⁵ Vgl. VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. IV, fol. 237r bzw. PLINIUS, Hist. nat. XXXV, 81-83. Miedema verweist auf die Möglichkeit, Floris könne in Kenntnis der antiken Begebenheit bewusst ihre Wiederholung inszeniert haben, vgl. VAN MANDER (MIEDEMA) 1994-1999, Bd. IV, S. 4f. Zum Verhältnis historischer Wahrheit und literarischer Topoi vgl. auch RAUPP 1984, S. 354.

⁶⁶ Vgl. VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. IV, fol. 271r-271v bzw. PLINIUS, Hist. nat. XXXV, 89-90. Miedema ist diese Parallele entgangen, vgl. VAN MANDER (MIEDEMA) 1994-1999, Bd. V, S. 99.

⁶⁷ Vgl. VAN MANDER (MIEDEMA) 1994-1999, Bd. IV, S. 76 bzw. Bd. I, fol. 245r: „*de Palette aen zijn slincke handt, schijnt van de handt ten Penneel uyt te steken*“.

⁶⁸ Vgl. ebd., Bd. IV, S. 110.

Maler, darunter Apelles, in dem Van Mander berichtet, ein unvollendetes Gemälde Blocklandts sei höher geschätzt worden als seine vollendeten Bilder.⁶⁹

Auch in Bezug auf die direkt mit Apelles verglichenen Künstler hat Miedema weitere, indirekte Anspielungen entdeckt: Ihm zufolge lässt Van Mander keine Gelegenheit aus, Goltzius mit Künstlern wie Apelles oder Michelangelo zu vergleichen⁷⁰: Apelles' Gewohnheit, verborgen seinen Kritikern zu lauschen, wird auf Goltzius übertragen⁷¹, eine Anspielung auf Apelles' Motto *nulla dies sine linea* sei in der Formulierung „*zijn tijtverdrif*“ zu sehen.⁷² An anderer Stelle lässt Van Mander Goltzius äußern, dass er noch nichts geschaffen habe, das ihn vollkommen zufrieden stelle.⁷³ Damit setzt er Goltzius und Apelles ein weiteres Mal in Parallele, denn der Malerfürst war selten zufrieden mit seinem Werk und signierte daher in der Regel im Imperfekt, als symbolisches Zeichen, dass er seine Arbeit noch nicht abgeschlossen habe. Gerade diese Bescheidenheit aber beweist seine Überlegenheit.⁷⁴ Laut Miedema erfüllte auch Holbein für Van Mander insbesondere in seiner Eigenschaft als Hofmaler des englischen Königs eine Apelles-Rolle.⁷⁵ Dies verdeutlicht sich indirekt an der Metapher „*geschiednis, die een schoon Peerel aen des Schilders Croon is*“⁷⁶: Holbein steht demnach die Krone des Malerfürsten zu. Müller weist in Bezug auf Spranger weitere Analogien mit Apelles nach. So wird Spranger die Grazie als Mitgift der Pictura zuteil.⁷⁷ Besonders interessant ist Müllers These, derzufolge Van Mander die Verleumdung des Apelles auf Zeitgenossen überträgt, wobei er Vasari als Verleumder verleumdet: Demnach habe Vasari Spranger beim Papst angeschwärzt, Spranger habe sich jedoch durch die Zeichnung des Gartens Gethsemane rehabilitieren können. Die *calumnia* wird so in einen christlichen Kontext eingebettet, Müller zieht die Parallele Vasari-Judas, Spranger-Apelles-Christus.⁷⁸

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 138 bzw. Bd. I, fol. 254v: „*van Block-landt gedootverwt, en onvoldaen ghelaten: welcke dinghen in meerder weerden zijn te houden als die voldaan zijn, ghelijck sulcx in den ouden tijt meer bevonden is gheworden.*“

⁷⁰ Vgl. ebd., Bd. V, S. 188.

⁷¹ Vgl. ebd., Bd. V, S. 189 bzw. Bd. I, fol. 282v.

⁷² Vgl. ebd., Bd. V, S. 192 bzw. Bd. I, fol. 283r.

⁷³ Vgl. ebd., Bd. V, S. 223 bzw. Bd. I, fol. 286v: „*dat hy noch noyt yet hadde ghedaen, dat hem te vollen ghenoeghde*“. Vgl. ferner VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. II, S. 396.

⁷⁴ Vgl. ebd., Bd. V, S. 223. Zum Problem der Signatur im Perfekt oder Imperfekt vgl. Anm. 320.

⁷⁵ Ebd., Bd. III, S. 107.

⁷⁶ Vgl. ebd., Bd. I, fol. 221v bzw. Bd. III, S. 117.

⁷⁷ MÜLLER 1993, S. 165 u. Fn. 154 unter Verweis auf VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. IV, fol. 268v: „*Pictura hem oock ghern heft aenghenomen en getrouwt, hem voor Howlijck goet opdraghende de Gratien.*“

⁷⁸ MÜLLER 1993, S. 23f., 173f.: „*[N]achdem wenig daran gefehlt hatte, dass er beim Papste durch Zutun Vasaris, der behauptete, er wäre ein junger Mensch, der nicht viel leiste und seine Zeit vergeude, in Ungnade gefallen wäre, [fing Sprangers] an, seinen Fleiß zu zeigen und malte auf eine Kupferplatte [...] einen Garten von Gethsemane bei Nacht und präsentierte das Bild dem Papste.*“ vgl. VAN MANDER (FLOERKE), S. 293. Zur „häufig durchscheinenden Analogie“ von Spranger zu Apelles vgl. MÜLLER 1993, S. 186f., 191-93.

Damit finden sich insgesamt mindestens elf implizite Anspielungen auf Apelles im 4. Band des *Schilder-Boeck*. Insgesamt bleibt festzuhalten, dass Van Mander den antiken Künstler vorwiegend als Vergleichsmaßstab für neuzeitliche Künstler verwendet.

II.3.3. Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675-1679)

Joachim von Sandrart (1606-1688) veröffentlichte seine *Teutsche Academie*⁷⁹ zwar erst etliche Jahre nach Junius' *De pictura veterum* (1637), da er bezüglich der Malerei jedoch in vielen Fällen seiner Vorlage, dem von ihm ins Deutsche übertragenen *Schilder-Boeck*, folgte, soll hier zugunsten des inhaltlichen Zusammenhangs von der Chronologie abgewichen werden.

Im Aufbau deutlich unstrukturierter als Van Mander kommt Sandrart neben Architektur und Skulptur an unterschiedlichen Stellen auf die Malerei zu sprechen.⁸⁰ Die Vorrede zum Buch der Malerei im ersten Hauptteil ist einschließlich aller Apelles-Erwähnungen vollständig von Van Mander übernommen⁸¹, die Ruhmesdichtung hingegen ist verständlicherweise ausgelassen. Die auf Sandrarts Werk verfassten Lobgedichte hingegen sind dem ersten „Haupttheil“ vorangestellt, darunter auch eines, das Sandrart als Dichtergott Apoll rühmt, während die von ihm gegründete Akademie als „des Apelles hohe Schule“ betitelt wird – auch hier findet sich also das beliebte Wortspiel:

„Die Apelles-Hohe Schul hier als den Apollo schauet Den / durch den der Pallas steht ein Palast hier aufgebauet. [...] Der lehrt alle Künstler hier/ und mit seinem Kiel sie ehret [...] Er ist würdig/ daß erzehle jeder Künstler seinen/ Ruhm.“⁸²

Es folgt das Porträt Sandrarts mit der überschwänglichen Unterschrift: „*Nobilissimo [...] JOACHIMO à SANDRART [...] Viro undequaque Excellentissimo, Seculi nostri Apelli famigeratissimo.*“⁸³ Auch dem zweiten „Haupttheil“ (Nürnberg 1679) sind Lobgedichte vorangestellt, darunter das nun nicht mehr sonderlich originell erscheinende folgende: „*Edler Sandrart /sondrer Art/ Ihr Apollo der Apellen.*“⁸⁴ Schließlich findet sich das Apelles-Lob noch ein weiteres Mal in einem der *Icono-*

⁷⁹ Vgl. digitale Version unter URL: <http://ta.sandrart.net/> zuletzt aufgerufen am 19.02.2009.

⁸⁰ Vgl. SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, I. Teil, 3. Buch: „Malerei“ S. 55-105; 1. Haupttheil, II. Teil, 1.-3. Buch „Künstlerviten“ S. 1-376 (1. Buch: „Die antiken Künstler“, 2. Buch: „Die italienischen Künstler“, 3. Buch: „Die niederländischen und deutschen Künstler“); 2. Haupttheil, III. Teil: „Malerei“, S. 1-95.

⁸¹ Vgl. ebd., 1. Haupttheil, I. Teil, 3. Buch: „Malerei“ S. 55-57.

⁸² Ebd., 1. Haupttheil, Fol. *7.

⁸³ Ebd., Fol. *8.

⁸⁴ Ebd., 2. Haupttheil, Fol. *6r.

logia Deorum vorangestellten Sonett des Nicolo Cevoli de Marchesi.⁸⁵

Die weitere Einführung in die Malerei (1. Haupttheil, I. Theil, 3. Buch) orientiert sich zwar inhaltlich am Lehrgedicht, übernimmt aber kein weiteres Apelles-Zitat.⁸⁶

Dem Buch über das Leben der antiken Künstler ist eine Vorrede vorangestellt, die keinen Zweifel an Apelles' hervorgehobener Stellung aufkommen lässt: „*Auf diese folgten Timagoras aus Chalcis, Pythis, Polygnotus, Aglaophon, Zeuxis und Apelles: welchen leztern/ als den Ruhmwürdigsten unter allen/ Alexander, der Grosse/ fast hoch geschätzt.*“⁸⁷ Über diese eigene Zugabe hinaus übernimmt Sandrart bis auf eine Ausnahme⁸⁸ die insgesamt zehn Apelles-Passagen von Van Mander und betitelt dessen Lebensbeschreibung ebenfalls mit der Formulierung „*der Prinz aller Kunst-Mahlere*“.⁸⁹

Bei den Viten der italienischen Künstler stützt Sandrart sich nicht nur auf das Schilder-Boeck, mit dem fünf Nennungen übereinstimmen (einschließlich des Alexander-Apelles-Topos in Bezug auf Tizian und Karl V.)⁹⁰, sondern er greift auch auf Vasaris Viten zurück. So ergänzt er basierend auf Vasari die Grabinschrift Giovanni da Fiesoles – besser bekannt als Fra Angelico –, die ihn als „*alter Apelles*“ rühmt, benennt Tintoretto als „*hochgepriesnen neuen Apelles*“ und erwähnt Federico Zuccaris Fassung der *Verleumdung*.⁹¹ Damit ist Apelles acht Mal vertreten, davon allein sieben Mal als Vergleichsmaßstab für einen Künstler und einmal als Erfinder der Verleumdungsallegorie.

Die Schilderung des Lebens deutscher und niederländischer Künstler weist eine ähnliche Mischung aus Weggelassenem, Übernommenem und Ergänztem auf: Während Frans Floris nicht in den Genuss des Apellesvergleichs kommt und P. Vlerick van Courtray gar nicht erwähnt wird, sind die Apelles-Nennungen bei van Eyck, Holbein und Spranger gekürzt. Die Beschreibung von Heemskercks Wappen und van Winghes' Apelles-Gemälden beziehungsweise die Erwähnung von Joachim Wtewaels Apelles-Bild in Amsterdam stimmt mit Van Mander überein, ebenso das Lobgedicht auf Goltzius sowie der Alexander-Apelles-Vergleich von Spranger beziehungsweise Hans von Aachen und Rudolf II: „*Indem Spranger allezeit ein sonderbaren Geist blicken lassen/ weßhalben er auch von dem Käyser nicht minder/*

⁸⁵ Vgl. ebd., *Iconologia Deorum*, Fol. *5r.

⁸⁶ Zu Sandrarts Umgang mit dem Schilder-Boeck vgl. auch BECKER 1995, S. 7-16.

⁸⁷ SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, II. Theil, 1. Buch, S. 3. Zu Sandrarts Apelles-Biografie vgl. auch CAST 1981, S. 162-165.

⁸⁸ Vgl. VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. II, Fol. 88r.

⁸⁹ SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, II. Theil, 1. Buch, S. 22, 23, 24, 25, 29, 30, 37, 38, 39, 41. Vgl. zur Biografie von Apelles (S. 30-35) ausführlicher Kap. II, S. 43ff.

⁹⁰ Vgl. ebd., 2. Buch, S. 67 Masaccio, S. 77 Mantegna, S. 85 Leonardo, S. 163 Tizian (zwei Erwähnungen). Nur die Widmung sowie Vasaris Apellesfresko werden ausgelassen, teilweise sind die lateinischen Grabinschriften ins Deutsche übertragen.

⁹¹ Ebd., S. 69, 169, 182.

als Apelles von Alexandro, geliebet worden.“⁹²

Neu hinzu kommen Dürer, welchen Erasmus von Rotterdam „als einen fürtrefflichen Mann in des Apelles Künsten“ beschreibt, Johannes Stradanus, den Apelles einem Lobgedicht zufolge bewundern muss und Carlo Scretta von Prag „es seye dieser discrete Scretta der andere Apelles auf diesem Kayserlichen Musen-Parnass gewesen“.⁹³

Damit findet Apelles insgesamt dreizehn Mal Erwähnung, davon fünf Mal als Lobtopos beziehungsweise vier Mal in Verbindung mit dem Alexander-Apelles-Topos, welcher sich außer bei Scretta auf Rudolf II. in der Rolle des Mäzens bezieht.⁹⁴ Zweimal ist der antike Künstler Gegenstand eines Gemäldes und einmal (im Wappen) wird auf ihn angespielt, einmal schließlich (bei Dürer) steht er stellvertretend für die Malkunst.

Im 3. Theil des zweiten *Haupttheils*, der erneut die Malerei behandelt und eigenständig von Sandrart verfasst ist, wird Apelles fünf Mal in seiner Funktion als historische Figur genannt, darunter drei Mal als Hofmaler Alexanders. Darüber hinaus zitiert Sandrart ein Lobgedicht auf Claudius Albertus Sevin, das diesen drei Jahre vor Erscheinen des Bandes verstorbenen Miniaturmaler als Apelles feiert.⁹⁵

In der dem sechsten Buch Van Manders entsprechenden *Iconologia Deorum* schließlich erzählt Sandrart ausführlich die Verleumdungsgeschichte.⁹⁶ Wie bei Van Mander dient Apelles hauptsächlich als Vergleichsmaßstab, Lobtopos und als Personifikation der Malerei.

II.3.4. Franciscus Junius, *De pictura veterum* (1638)

Franciscus Junius (1591-1677) war nicht – wie die vorhergehenden Autoren – Künstler und Schriftsteller zugleich, sondern ausschließlich Gelehrter, der akribisch und für seine Zeit erstaunlich wissenschaftlich alle damals verfügbaren antiken Quellen zur Kunst auswertete. Sein Werk zur antiken Kunst setzt sich aus einem 1694 posthum veröffentlichten Künstlerlexikon (*Catalogus*) und einem theoretischen

⁹² Ebd., 3. Buch, S. 280; S. 214, 215 (zweimal) van Eyck – nur drei, nicht fünf Erwähnungen: der Alexander-Apelles-Topos ist ausgelassen [sic!]; S. 250 Holbein – ein Lobgedicht ist weggelassen; S. 265 Goltzius; S. 275 Heemskerck; S. 280 van Winghe; S. 286 Hans von Aachen; S. 289 Wtewael.

⁹³ Ebd., S. 228 Dürer; S. 278 Stradanus; S. 327 Scretta.

⁹⁴ Da Rudolf II. 1612 starb, Scretta jedoch erst 1610 geboren wurde, kann sich der „*Kayserliche Musen-Parnass*“ nicht auf Rudolf II. beziehen.

⁹⁵ Vgl. ebd., 2. Haupttheil, III. Theil, Vorrede Skulptur S. 1; Vorrede Malerei, S. 7; Malerei, S. 31, 34 (zweimal); S. 85.

⁹⁶ Vgl. ebd., *Iconologia Deorum*, S. 59; 165-167.

schen belehrenden Teil (*De pictura veterum*) zusammen.⁹⁷ 1637 wurde die Charles I. gewidmete lateinische Ausgabe *De pictura veterum* publiziert, der 1638 eine stark überarbeitete englische Übersetzung *The Painting of the ancients* folgte. 1641 schließlich wurde die Übersetzung ins Niederländische veröffentlicht, die sich an den Revisionen der englischen Ausgabe orientiert, wengleich Junius erneute Veränderungen des Textes vornahm.⁹⁸ Der 1694 zusammen mit dem *Catalogus posthumus* von Johannes Georgius Graevius veröffentlichten Ausgabe lag die lateinische Version zu Grunde, die Graevius überarbeitet und um einen Index erweitert hatte. Da die Ausgaben erheblich voneinander abweichen, stellt sich die Frage, welche dieser Ausgaben die einflussreichste gewesen ist beziehungsweise wo welche Ausgabe rezipiert wurde.⁹⁹

Ein gewisser Einfluss Van Manders ist erkennbar, etwa im 9. Kapitel des 2. Buchs, das Gedanken aus der Vorrede zum Lehrgedicht wieder aufnimmt und ergänzt.¹⁰⁰ Übereinstimmungen mit Van Mander kommen aber naturgemäß auch durch die Verwendung der gleichen Quellen (insbesondere Plinius und Plutarch) zu Stande. Für Junius ist Apelles der unumstrittene „Leitstern“, das perfekte Künstler Vorbild: „*Apelles especially, that same bright lode-starre of Art, should have attained this praise above all the rest.*“¹⁰¹

Apelles was questionlesse the most compleat among all the other Artificers, [...] and although in his workes is to be found what is most laudable, nevertheless did not the ancients judge that he who most of

⁹⁷ The Literature of Classical Art. Bd. I *The Painting of the ancients*. (London 1638), fortan zitiert als JUNIUS (PICTURA); Bd. II *Catalogus Architectorum, Mechanicorum, sed praecipue Pictorum, Statuariae, Caelatorum, Tornatorum, aliorumque Artificum, et Operum que fecerunt, secundum seriem litterarum digestus* (Rotterdam 1694), fortan zitiert als JUNIUS (CATALOGUS).

⁹⁸ Aldrich/Fehl in JUNIUS (PICTURA), S. xiv merken zur englischen Ausgabe an: „*Some information has been added and a good many redundant or irrelevant references have been suppressed. Junius also omitted the last four chapters of the Latin text [...]. As a result, the presentation of his argument and story is more fluent and his oratory more outspoken. He must himself have considered it the better work, at least for the use of a wider audience, for when he translated De pictura veterum in his native Dutch [...] and in places changed his text, he still preserved the basic revisions he had made for the English edition.*“ Zu Werk, Rezeption und Biografie vgl. ausführlich ebd., S. xiii - lxxx sowie JUNIUS (NATIVEL), S. 13-111, v.a. 107ff.

⁹⁹ Während Aldrich/Fehl schreiben, die lateinische Version richte sich an die Gelehrtenwelt „*written for the world of learning*“ vgl. JUNIUS (PICTURA), S. lvii, Fn. 79, erklärt Nativel, sie richte sich an Maler und Liebhaber „*écrit à [...] la demande des peintres et des amateurs*“ vgl. JUNIUS (NATIVEL), S. 100. In jedem Fall war sie die Version, die Rubens (1637) und Van Dyck (bereits 1636) lasen, vgl. ebd., S. 108f. Vgl. zu dieser Problematik allgemein ebd., S. 13f., 21, 100ff., in Bezug auf die niederländische Version insbes. S. 13, Fn. 4, S. 102, Fn. 3. In diesem Punkt besteht offensichtlich noch Forschungsbedarf.

¹⁰⁰ Vgl. JUNIUS (PICTURA), S. 159-162 und VAN MANDER (HOECKER), S. 3-5. Junius' Überlegungen münden in der Schlussfolgerung (S. 162): „*It appeareth by all these examples what care great Kings and mightie Common-wealths tooke to cherish the brave spirits of excellent Artificers; and there was good cause for it.*“

¹⁰¹ JUNIUS (PICTURA), S. 237 [Buch 3, Kap. 5, 3].

*all was to be followed, was also to be followed alone and in all things.*¹⁰²

In seiner drei Bücher umfassenden theoretischen Lehrschrift *De pictura veterum* untermauert Junius viele seiner Aussagen mit Zitaten antiker Autoren. Dabei setzt er Apelles häufig – nämlich 49 Mal – als *exemplum* für seine Argumentation ein und damit erheblich öfter als dessen illustre Künstlerkollegen.¹⁰³ So dient Apelles etwa als Exempel für das Streben nach Perfektion (S. 33f.), für den Ruhm, den Malerei (und Dichtung) zu verleihen im Stande sind (Venus Anadyomene, S. 55), für den Umgang mit Selbstkritik beziehungsweise fremder Kritik (Schusteranekdote, S. 186), für Erfindung von Allegorien und Anwendung bestimmter wiedererkennbarer Bildkonventionen (Verleumdung, S. 211) oder für die mit Licht und Schatten erzielbaren Effekte (Alexander als blitzeschleudernder Jupiter, S. 243f.) etc.

Veranschaulichend für Junius' Rhetorik sei folgendes Beispiel angeführt, das zugleich exemplarische Einblicke in seine akademische Sichtweise zulässt, indem er nämlich das Vorgehen eines Meisters bei der Ausbildung von Schülern beschreibt:

*As therefore [nature itself was rather to be followed then any Artificer] they did most carefully put their hands under the chinne of fearfull beginners, so did they leave to themselves, when it was time for them to swimme without the helpe of supporting hands, or childish rushes: although they never did give quite over the labour of the institution once undertaken, but they were still mindfull of their scholars after they were gone, and thinking the perfection of a scholar to bee the greatest glory of the Master, they provided most commonly for them they had taught Precepts of Art in writing, which might ever accompany them withersoever they went: hence it was Apelles, not being content with the teaching hee had bestowed upon his disciple Perseus, wrote also unto him concerning Art.*¹⁰⁴

Die Motivation zu kunsttheoretischen Abhandlungen leitet sich also aus des Meisters Wunsch ab, seinem Schüler zur größten Perfektion zu verhelfen und dies zu erreichen, indem er ihm die „Kunstrezepte“, die er ihn gelehrt hat, auch schriftlich mit auf den Weg gibt. Die künstlerische Perfektion zu erreichen, ist Junius' Hauptanliegen, insbesondere in seinem dritten Buch untersucht er in extenso fünf Punkte – *Invention, Proportion, Colour, Motion, Disposition* – als Grundlage der Vollkommenheit. Seine Ausführungen gipfeln in der Definition von Grazie als perfektem harmonischem Zusammenspiel dieser fünf Punkte. In Apelles, der Letztere

¹⁰² Ebd., S. 37 [Buch 1, Kap. 3].

¹⁰³ Als Beleg sei hier der nicht immer sinnvolle und korrekte Index von Aldrich/Fehl in JUNIUS (PICTURA) angeführt, an dem sich jedoch deutlich die Gewichtung ablesen lässt, die im Übrigen auch auf den Umfang der betreffenden Künstlerbiografien im *Catalogus* zutrifft: Apelles: 101 Einträge, Protogenes: 51 Einträge; Zeuxis: 45 Einträge, Parrhasius: 38 Einträge.

¹⁰⁴ JUNIUS (PICTURA), S. 94 [Buch 2, Kap. 3, 4].

nach Junius' Verständnis mit seiner Grazie in „unvergleichlicher“ Form erreicht und in sich vereinigt habe, kulminiert somit alles, was einen perfekten Künstler auszeichnet: „*Where the peerelesse artificer [Apelles] understandeth by this Grace, nothing else but a peculiar perfection of the Invention, Proportion, Colour, Motion, Disposition.*“¹⁰⁵ Damit oktroyiert Junius einer antiken Überlieferung seine eigene Interpretation – eine Vorgehensweise, von der er verschiedentlich nicht frei ist. Unter diesen Umständen ist jedenfalls nachvollziehbar, dass Junius seinen Lesern den Ratschlag erteilt, dass neben dem Studium die Identifikation mit Apelles und den übrigen berühmten antiken Meistern hilfreich sei, um ihre Kunst zu verbessern:

*Although now reading and study can doe much, yet shal that Artificer bring greater spirits to his worke, who beside the most profitable endeavours of an emulating vertue, associateth himselfe with Apelles, Protogenes, Polycletus, Phidias.*¹⁰⁶

Auch in seiner Widmung der lateinischen Ausgabe von 1637 an König Karl von England führt Junius Apelles stellvertretend für alle herausragenden Maler (und Phidias für ebensolche Bildhauer) an: Er verleiht seiner Überzeugung Ausdruck, dass die besten Künstler nur durch die Großzügigkeit von Mäzenen zu Höchstleistungen angespornt werden, die ihnen Aufträge erteilen, welche ihrem Talent würdig sind:

*Rare indeed is an Apelles, rare a Phidias, I confess, rare because they do not find sponsors. Few indeed are the lords of this world who will cherish minds of such excellence, and graciously call them to their houses.*¹⁰⁷

Im *Catalogus* schließlich findet sich eine ausführliche Apelles-Biografie, die sich überwiegend aus Zitaten antiker Quellen zusammensetzt.¹⁰⁸

Junius' Schrift ist das bedeutendste Werk über antike Kunst bis zu Winckelmann. Nach Einschätzung Aldrich/Fehls wurde es darüber hinaus zum „Standardwerk“ für Schriften, die der akademischen Kunsterziehung gewidmet waren und erlebte insbesondere in Frankreich eine enorme Popularität: Roland Fréart de Chambrays enorm einflussreiches Werk *Idée de la perfection de la peinture* wurde maßgeblich durch Junius geprägt. „*Fréart transformed Junius' living discourse to the status of law.*“¹⁰⁹ Die Rezeption und Dogmatisierung von Junius' Ideen durch einen Exponenten der französischen Akademie kann nicht ohne Einfluss auf deren Sichtweise des durch Junius mehr denn je zum perfekten künstlerischen Vorbild

¹⁰⁵ Ebd., S. 285 [Buch 3, Kap. 6, 1].

¹⁰⁶ Ebd., S. 222 [Buch 3, Kap. 1, 15].

¹⁰⁷ Ebd., S. 319.

¹⁰⁸ Betreffen diese Zitate auch andere Künstler, so werden sie in den entsprechenden Biografien nochmals abgedruckt. Zu Apelles' Biografie vgl. ausführlich Kap. II, S. 43ff.

¹⁰⁹ JUNIUS (PICTURA), S. lxvi f. Vgl. zu Rezeption und Einfluss auch JUNIUS (NATIVEL), S. 14, FN. 1.

stilisierten Apelles geblieben sein.

II.3.5. Untersuchung der Apellesbiografien

Betrachtet man die Apelles-Biografien von Plinius, Adriani (Vasari), Van Mander, Sandrart und Junius im Vergleich¹¹⁰, so fällt auf, dass Adriani (für Vasari) die Begebenheiten sehr knapp und schmucklos schildert und, obwohl er bei Weitem nicht alle Informationen übernimmt, inhaltlich und strukturell nicht von seiner Vorlage Plinius abweicht, die neben der bei Lukian berichteten Verleumdungsgeschichte seine einzige Quelle zu Apelles darstellt. Van Mander folgt Vasari bis auf drei geringfügige Ausnahmen im Ablauf, ergänzt aber etliches und fügt auch verschiedene, bei Plutarch berichtete Anekdoten hinzu¹¹¹ beziehungsweise benennt weitere Werke des Apelles, so dass der Umfang von Apelles' Biografie durch Van Manders Zutun enorm anwächst.

Sandrart wiederum folgt Van Mander zunächst bis auf minimale Abweichungen, wobei die Klarheit von Van Manders Gedanken und Argumentation durch die Übersetzung zum Teil leidet. Später weicht Sandrart deutlich von seiner Vorlage und damit auch von Plinius und Vasari ab, indem er die weiterhin übersetzten Passagen in anderer Reihenfolge erzählt¹¹²: Hier ist wiederum Sandrarts Text flüssiger und thematisch durchdachter als derjenige Van Manders. Inhaltlich fügt Sandrart kaum Neues hinzu, außer etwa einem Ovid-Zitat¹¹³ oder einer Kritik an Van Manders haltloser Behauptung, Apelles sei in Rom gewesen und habe dort gearbeitet.¹¹⁴ Das Missverständnis beruht wohl auf der von Plinius überlieferten Lokalisierung einiger Werke des Apelles im antiken Rom.

Darüber hinaus macht Sandrart nicht kenntlich, dass er die Meinung eines Anderen übernimmt, was insbesondere bei der Stellungnahme zur dünnsten Linie (*linea summae tenuitatis*), die angeblich eine Umrisslinie gewesen sein soll, merkwürdig anmutet.¹¹⁵ Überhaupt ist Van Manders Deutung verschiedener Anekdoten, welcher Sandrart folgt, höchst aufschlussreich: So ist etwa Campaspe, auf deren Gefüh-

¹¹⁰ Vgl. PLINIUS, Hist. nat. XXXV, 36, 79-97; VASARI 1568, Vol. 1, Parte 3b, Lettere, bzw. VASARI (BETTARINI), Bd. I, S. 190-194; VAN MANDER, Het leven der oude antijske doorluchtige schilders (Aleckmaer 1603), Fol. 76v.-82r.; SANDRART, 1675-1679, II. Theil, 1. Buch, Leben der antiken Künstler, S. 29-35; JUNIUS (CATALOGUS), S. 32-45. Eine weitere sehr ausführliche Abhandlung zu Apelles' Leben, die ebenfalls von akademischem Gedankengut geprägt ist, findet sich bei DATI 1667, S. 80-151, kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden.

¹¹¹ Beispielsweise VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Fol. 75v.-76r. entspricht Plutarch, *Vitae Paralleleae*, Aratus XII, 5 - XIII, 2; VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Fol. 77v. entspricht Plutarch, *Moralia*, 7A. Vgl. JUNIUS (CATALOGUS), S. 33f.

¹¹² Dies ist ab Fol. 79r. (Van Mander) bzw. ab S. 33 (Sandrart) der Fall.

¹¹³ Vgl. SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, II. Theil, 1. Buch, S. 35 entspricht Ovid, *Ars amatoria* III, 401-402, vgl. JUNIUS (CATALOGUS), S. 43.

¹¹⁴ Vgl. SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, II. Theil, 1. Buch, S. 33.

¹¹⁵ Vgl. dazu auch Kap. II, S. 26.

le bei Plinius und diesem folgend auch bei Vasari noch keine Rücksicht genommen wurde „*die erst einem König angehört hatte und nun einem Maler gehören sollte*“, hier ebenfalls in Apelles verliebt: „*entbrannte er gegen sie in inbrünstiger Liebe/ und erhielt von ihr eine höchst-verlangte Gegen-Liebe*“¹¹⁶; die Verleumdungsanekdoten (Hofnarr, Antiphilus) werden ausgeschmückt und fantasievoll miteinander verbunden; der Tod hindert Apelles an der Vollendung seiner Venusdarstellung,

*damit die Natur nicht klagen möchte/ daß sie den todten Farben seiner Gemälden weichen müste: Gleichwol aber haben die todte Farben / denen er / durch die Macht seiner Kunst / das Leben gegeben / seinen Namen hinwider in das Buch der Unsterblichkeit gebracht/ und verursacht/ daß sein Ruhm nun so viel hundert Jahre nach seinem Tode grünet.*¹¹⁷

Und – in unserem Zusammenhang höchst aufschlussreich – die Künstler-Mäzen-Beziehung erhält eine ausführliche, durch verschiedene Beispiele bereicherte Würdigung, die nach dem Schema *antike Dichter – neuzeitliche Dichter / neuzeitliche Maler – antiker Maler* in dem Paar Alexander - Apelles kulminiert:

*Das günstige Glück hat zu allen Zeiten berühmten Mahlern und wolbegeisterten Poëten/ Große Potentaten/ Monarchen und Könige erwecket/ welche ihre künstliche Werke bewundert/ und derselben Erfindere sonderbar geliebet haben. Wodurch dann diese Künsten zu hohen Ehren gelanget / und reichlich belohnet worden. Liebhabere der Poëten und Mahlern. Bekandt ist / wie hoch des Homeri und Ovidii Poëtische Schriften gehalten werden: wie lieb Virgilius dem Augustus und Mecoenas gewesen. Man weiß/ wie freundlich sich der Großmütige Käyser Carolus Quintus dem Ariostus erzeiget: wie angenehm Raphaël und Michaël Angelo, die fürtrefliche Mahlere/verschiedenen kunstliebenden Römischen Pápsten / insonderheit aber dem Leo gewesen: Auf diese Weise liebte der Fürst aller Fürsten/ und Großmächtigste Monarch, Alexander Magnus, den Prinzen aller Mahlere seiner Zeit/ Apelles, welcher billich/ wegen sonderbarer Wissenschaft/allen andern vorgezogen/ und/unter allen/für den fürnehmsten gehalten wird.*¹¹⁸

Junius weicht deutlich von seinen Vorgängern ab, was sich allein schon aus der Materialfülle ergibt, die seinem Anspruch nach einer vollständigen Auswertung aller überlieferten antiken Texte geschuldet ist. Junius zitiert insgesamt aus 46 antiken, von 34 Autoren verfassten Quellen, hinzu kommen zwei mittelalterliche

¹¹⁶ Fol. 79r. (Van Mander); S. 33 (Sandrart). Campaspe erwidert Apelles' Liebe auch in einem 1584 von John Lyly verfassten Theaterstück *Campaspe*.

¹¹⁷ SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, II. Theil, 1. Buch, S. 35.

¹¹⁸ Ebd., S. 30.

sowie eine zeitgenössische Quelle. Dabei lässt sich konstatieren, dass die antiken Autoren Apelles ausnahmslos als hervorragenden Künstler anerkennen, der zu den besten und berühmtesten der antiken Welt zählt. Da Junius nach thematischen Gesichtspunkten vorgeht, kommt es zwangsläufig zu Veränderungen der von Plinius vorgegebenen inhaltlichen Reihenfolge.

Im Kontext der jeweiligen Darstellungen der antiken Malerei betrachtet lässt sich festhalten, dass Apelles für Vasari eine wichtige Rolle bei der Schilderung der antiken Malergeschichte spielt, als deren Vollender er Apelles darstellt. Dieses Anliegen verfolgen auch Van Mander und – Letzteren überwiegend wörtlich übersetzend – Sandrart, welche im Vergleich zu Vasari jedoch erheblich umfangreichere Lebensbeschreibungen verfassen, die Apelles bereits durch den schieren Umfang von den anderen namhaften Künstlern abgrenzen und ihm so Bedeutung zumessen. Überdies findet sich Apelles' Vita bei Van Mander und Sandrart fast am Ende der von ihnen geschilderten Geschichte der antiken Malerei: Es folgen nur noch Schüler und Epigonen, denen nur sehr wenige Zeilen zugemessen werden. Adriani/Vasari hingegen lässt ihr noch ausführlich die römische Entwicklung und eine Beschreibung des „Niedergangs“ der antiken Kunst folgen, so dass die Apelles zuerkannte überragende Rolle für die antike beziehungsweise griechische Kunstgeschichte bei Van Mander und Sandrart erheblich deutlicher erkennbar ist. Junius' *Catalogus* ist aufgrund seines Lexikoncharakters nicht mit den zuvor genannten Autoren vergleichbar, wenngleich seine Apellesbiografie den deutlich größten Umfang einnimmt.

II.3.6. Auswertung

Abschließend lässt sich konstatieren, dass Apelles allen vier untersuchten Autoren als Malerfürst sowie als künstlerisches und menschliches Vorbild gilt, an das im Zusammenhang mit der besonderen Nobilität der Malerei oder als Vergleichsmaßstab und Ruhmestitel für „moderne“ Künstler angeknüpft wird. Diese Sichtweise darf als repräsentativ für die akademische Kunsttheorie angesehen werden, ebenso wie die breite Kenntnis zahlreicher Anekdoten aus Apelles' Leben unter gebildeten Künstlern und Auftraggebern vorausgesetzt werden kann.

Besonders häufig findet sich der Lobtopos in den von den jeweiligen Autoren zitierten Grabinschriften oder Lobgedichten für verstorbene Künstler – das früheste Beispiel hierfür datiert um 1333 –, was die Gebräuchlichkeit dieses Topos' sowohl in Italien als auch in den Niederlanden beweist. Insgesamt 30 Mal wird Apelles bei Vasari genannt, 57 Mal bei Van Mander (zusätzlich finden sich zwölf Andeutungen im Lehrgedicht und elf Andeutungen im Band über die niederländischen und deutschen Maler) sowie je 49 Mal bei Sandrart und Junius. Während die

häufige Nennung bei Junius dessen Begeisterung für Zitate und seiner Auffassung von Apelles als perfektem Künstlervorbild geschuldet ist, kommt die unterschiedliche Quantität im Vergleich der ersten drei Autoren hauptsächlich dadurch zu Stande, dass Van Mander und Sandrart über Vasari hinausgehend auch die niederländischen und deutschen Künstler behandeln und ihren Werken eine Ruhmesprosa voranstellen, die bei Vasari keine Rolle spielt. Die Erwähnung von Apelles

	Gesamt	Vorreden und Ruhmes- prosa	Antike Maler	Ital. Maler Gesamt (Lobtopos) {Apelles-Sujet} [Sonstige]	Nl./dt. Maler Gesamt (Lobtopos) {Apelles-Sujet} [Sonstige]
Vasari	30	/	10	20 (15) {5}	/
Van Mander	57	22	11	7 (5) {1} [1]	17 (12) {3} [2]
Sandrart	49	17	11	8 (7) {1}	13 (9) {2} [2]

Tabelle 1.: Häufigkeit der Apelles-Erwähnungen bei den untersuchten Autoren

in der antiken Malergeschichte stimmt bei allen drei Autoren mehr oder weniger quantitativ überein (siehe Tabelle 1). Es ist jedoch auffällig, dass beide mitteleuropäischen Autoren den Apelles-Lobtopos bei den italienischen Künstlern erheblich seltener anwenden als der Italiener Vasari: Während dieser fünfzehn neuzeitlichen Künstlern die Ehre eines Apelles-Vergleichs zumisst, billigt Van Mander nur einem Drittel dieser Künstler, Sandrart immerhin knapp der Hälfte den Lobtopos zu. Auf die niederländischen und deutschen Künstler hingegen wird der Vergleich im Fall Van Manders aber mehr als doppelt so oft (zwölf Mal) projiziert, auch bei Sandrart öfter als in Bezug auf die Italiener. Die Erwähnung von Kunstwerken mit Apelles-Thematik spielt hingegen eine untergeordnete Rolle für Van Mander und Sandrart, sowohl bei den italienischen als auch bei den niederländischen und deutschen Künstlern. Der Grund dafür könnte in der unterschiedlichen Intention der Autoren zu finden sein: Während ein Brief Borghinis an Vasari vom 11.8.1564 Aufschluss über die zeitgenössische Bewertung der *Vite* zulässt: „[D]amit dieses Werk [...] eine universelle Geschichte der gesamten Malerei und Bildhauerei in Italien wird. Denn genau darin liegt die Bestimmung Eures Werkes.“¹¹⁹, bewertet Becker die Absichten Van Manders und Sandrarts folgendermaßen:

[S]owohl der Niederländer als – noch entschiedener – sein deutscher Nachfolger [sehen] Kunstgeschichte als Beitrag zu einer nationalen Geschichtsschreibung. Sie verkündet den Ruhm des Vaterlandes in einem Fachgebiet, in dem zuvor die Abhängigkeit von antikem oder italienischem Vorbild selbstverständlich und übermächtig war. [...] Voll

¹¹⁹ LE MOLLÉ 1998, S. 120.

*Bewunderung sieht er die Leistung der niederländischen Kunst und Kunstgeschichte, nämlich den Versuch einer intellektuellen und sozialen Emanzipation vor allem der Malerei sowie den Aufbau und die historische und theoretische Rechtfertigung einer cisalpinen Kunst.*¹²⁰

Hoecker hingegen betont Van Manders objektive und gleichwertige Würdigung der „drei wichtigsten Kunstvölker, den Antiken, den Italienern und den Niederländern“ vor dem Hintergrund der Entwicklung eines immer stärkeren Nationalbewusstseins. Die Gleichberechtigung, welche die Niederländer gegenüber antiken und italienischen Künstlern erfahren, bedingt aber zwangsläufig auch aus Hoeckers Sicht ein in-Konkurrenz-Treten der Niederländer mit den Italienern.¹²¹

Der stark polarisierende Melion wiederum ist der Ansicht, Van Mander habe gleichsam einen „*paragone of ancient and Netherlandish art*“¹²² konstruiert, indem er Jan van Eyck als Bezwingler des Apelles darstelle – die Ölmalerei übertrifft die Vierfarbenmalerei – und habe ferner eine „*netherlandish response to the ancients*“ gegeben, indem er bekannte Motive aus den Viten antiker Künstler auf niederländische Maler übertragen habe, etwa in den Biografien Sprangers und Goltzius', die unstrittig etliche Parallelen zu Apelles' Leben aufweisen.¹²³

Wenn es also sowohl Vasari als auch seinen mitteleuropäischen Kollegen jeweils vorrangig um den Ruhm der Künstler des eigenen Heimatlandes ging, dann könnte dies erklären, warum Van Mander und Sandrart in seiner Nachfolge zum einen zahlreiche Apelles-Vergleiche bei Vasari ausließen und diese zum anderen so häufig in die Viten der niederländischen und deutschen Künstler einflochten: Die Verringerung der Anzahl „italienischer Apelli“ gegenüber einer beeindruckenden Menge „niederländischer Apelli“ dürfte ganz dem Wunsch entsprochen haben, die Leistung und den Ruhm der niederländischen Kunst hervorzuheben.

	Gesamt	Vorreden u. Ruhmesdichtung	Ital. Maler	Nl./dt. Maler
Vasari	2	1	1	/
Van Mander	7	2	2	3
Sandrart	6	1	1	4

Tabelle 2.: Häufigkeit des Alexander-Apelles-Topos bei den untersuchten Autoren

Diese Feststellung lässt sich auch auf die Verwendung des Alexander-Apelles-Topos übertragen (siehe Tabelle 2). Vasari wendet den Topos im Vergleich zu den

¹²⁰ BECKER 1995, S. 7.

¹²¹ Vgl. Hoecker, Van Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie, in: VAN MANDER (HOECKER), S. 403f. bzw. S. 370.

¹²² MELION 1991, S. 141.

¹²³ Ebd., S. 25, 33-35.

mitteleuropäischen Autoren verhältnismäßig selten an: Er erwähnt ihn in einer Vorrede zum Nachweis der Nobilität der Malerei und gibt ein Zitat Aretinos mit dem Vergleich Tizian/Apelles – Herzog von Urbino/Alexander wieder. Van Mander hingegen verwendet ihn nicht nur als Argument in seinem Lehrgedicht sowie seiner Vorrede, die ebenfalls die Wertschätzung der Malerei zum Thema hat und mit einer Verbeugung an den „*gegenwärtig größten Verehrer der Malkunst der Welt, [...] dem römischen Kaiser Rudolf II.*“ endet, sondern überträgt den Topos fünf Mal auf neuzeitliche Künstler/Mäzene, darunter auf Tizian/Karl V., insbesondere aber auf die Prager Hofkünstler (Goltzius/Spranger/von Aachen) und Rudolf II. Sandrart übernimmt bis auf die Erwähnung im Lehrgedicht und das Aretino-Zitat alle entsprechenden Passagen von Van Mander und deutet den Topos für Carolo Screta an. Damit betonen beide die Bedeutung der habsburgischen Kaiser, insbesondere Rudolfs II., als Alexander ebenbürtige Mäzene (beziehungsweise Prags als Kulturmetropole), während kein italienischer Papst, Kardinal oder Fürst als Mäzen genannt und der italienische Herzog gar vollständig unterschlagen wird.

Ein weiterer Grund für die seltene Verwendung des Alexander-Apelles-Topos bei Vasari liegt möglicherweise aber auch in einer geringeren Bedeutung des Topos für Italien. Zieht man als weiteres Beispiel die Viten Belloris heran – ein Werk, das sich aus seiner Vorlesung „L’idea“ und den stark von Kunsttheorie durchdrungenen Lebensbeschreibungen ausgewählter italienischer Künstler zusammensetzt¹²⁴ – so zeigt sich, dass auch er den Topos nur für ein einziges Paar (Annibale Carracci – Kardinal Odoardo Farnese) nutzt, während er immerhin sechs Künstler des Apelles-Vergleichs für würdig befindet.

II.4. Apelles in der „Gemalten Kunsttheorie“ im akademischen Umfeld

Es ist ein allgemeines Phänomen, dass man von der Mitte des 16. Jahrhunderts an die bis dahin schriftlich formulierten Vorstellungen der Kunsttheorie auch bildlich zu äußern begann.¹²⁵ Gerade weil Apelles so bekannt war, sind in vielen Bilddokumenten des 16. und 17. Jahrhunderts mehr oder weniger implizite Hinweise auf ihn enthalten, die für den gebildeten Betrachter erkennbar waren. Einige besonders aussagekräftige Beispiele sollen im Folgenden behandelt werden.

Das erste Exempel entstammt zwar einer vorakademischen Zeit, enthält aber eine Bildaussage, die auch für die wenig später einsetzende, akademisch geprägte

¹²⁴ Der kunsttheoretischen Bedeutung Belloris wurde in der jüngeren Vergangenheit verstärktes Forschungsinteresse zuteil, vgl. BONFAIT/DESMAS 2002; BELL 2002.

¹²⁵ Vgl. LEE 1996, S. 9.

Kunsttheorie repräsentativ ist.

II.4.1. Nicoletto Da Modena

Ein um 1507 entstandener Kupferstich Nicoletto da Modenas (1487-1522) (Abb. 2) zeigt den wie ein Dichter mit einem Lorbeerkranz gekrönten Apelles beim Betrachten einer Tafel mit geometrischen Figuren, die am Postament zweier Säulenstümpfe lehnt. Eben diese geometrischen Grundformen (Kreis, Quadrat und Dreieck) kennzeichnen die Personifikation der *Geometria* (Abb. 3) in den um 1465 im Umkreis des Hofes von Ferrara entstandenen sogenannten *Tarocchi*.¹²⁶ Die prominent ins Bild gesetzte Inschrift auf dem darunter befindlichen Piedestal lautet: „APELES [sic!]/ S[ummus?]/ POETA TACENTES [eigentl. tacens]/ ATEMPO SVO CILIBERIMVS“ („Apelles, als stummer Dichter zu seiner Zeit sehr gefeiert“). Dies spielt auf das von Plutarch überlieferte Dictum des Simonides von Keos an, demzufolge die Malerei eine „stumme Dichtung“ und die Dichtung eine „sprechende Malerei“ sei. Apelles wird so in einen *ut pictura poësis*-Zusammenhang gebracht, mehr noch: Sowohl als Kenner der Geometrie als auch als Dichter ausgewiesen, vereint der legendäre Maler gleich zwei Freie Künste in seiner Person und dient somit dem Bestreben um die Anerkennung und Nobilitierung der Malerei als Freie Kunst. Da die Inschriftentafel Anspielungen auf Nicolettos Emblem enthält, ist ferner von einer Identifikation Nicolettos mit Apelles auszugehen.¹²⁷

Nach dem Kenntnisstand der Verfasserin ist in der Forschungsliteratur bisher noch nicht in Erwägung gezogen worden, dass es sich auch um eine direkte Anspielung auf Leon Battista Albertis Schrift *Della pittura* handelt:

Mir gefällt, wenn der Maler in allen [F]reien Künsten gebildet ist, so gut er kann; vor allem aber möchte ich, dass er die Geometrie beherrsche. Mir gefällt der Lehrsatz des Pamphilus, eines alten und hoch angesehenen Mannes, bei dem vornehme Jünglinge das Malen zu erlernen begannen. Er war der Meinung, kein Maler könne richtig malen, wenn er sich nicht aufs Beste in der Geometrie auskenne. Unsere Lehrstücke, in welchen die Kunst des Malens in ihrer höchsten Vollkommenheit zum Ausdruck kommt, werden für den Mathematiker leicht verständlich sein. Wer dagegen kein Wissen in Geometrie hat, wird weder diese

¹²⁶ Vgl. MERZ 1999, S. 218, Abb. 6. Weitere Lit. zu Nicolettos Apelles: HIND 1943-1948, Bd. V, S. 119, Nr. 29; CAST 1981, S. 184; ZUCKER 1984, S. 190f.; BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 633; PIERPAOLI 2000, S. 48; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 207, Kat.-Nr. 15 mit Lit.; LÜDEMANN 2007, S. 255-264; BÖCKEM 2010, S. 25f. Zu Nicoletto allgemein vgl. HIND 1943-1948, Bd. V, S. 107-113; LICHT 1970; LEVENSON/OBERHUBER/SHEEHAN 1973, S. 466ff.; ZUCKER 1991; PIERPAOLI 2000, S. 43-57.

¹²⁷ Vgl. AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 207.

[Lehrstücke] noch andere Regeln des Malens begreifen. Daher behauptete ich, es sei notwendig, dass der Maler die Geometrie erlernt./ Und es wird [den Malern] von Nutzen sein, Gefallen an den Dichtern und Rednern zu finden. Diese haben viele Ausschmückungen mit den Malern gemeinsam; und da sie reich an Kenntnissen in vielen Dingen sind, werden sie viel dazu beitragen, den Vorgang schön zu komponieren, dessen Ruhm gänzlich in der Erfindung besteht. Welche Wirkung eine schöne Erfindung in sich zu haben pflegt, ersehen wir daraus, dass sie schon für sich allein, auch ohne Gemälde, Vergnügen bereitet. Schon das Lesen der Beschreibung der ‚Verleumdung‘, von der Lukian erzählt, führt zum Lobpreis. Ich halte es in unserem Zusammenhang nicht für abwegig, sie hier wiederzugeben [...]. Wenn dieser Vorgang schon durch die Erzählung Gefallen erweckt, so stelle dir vor, wie viel Anmut und Liebreiz er besessen haben muss, als man ihn noch betrachten konnte, gemalt von der Hand des Apelles.¹²⁸

Sowohl die Kenntnis der Geometrie als auch der Dichtung zeichnen Alberti zufolge einen vollkommenen Maler aus. Apelles' Lehrer Pamphilus dient Alberti als Exempel für die Wertschätzung der Geometrie. Um den Vorrang der Malerei vor der Dichtkunst zu erweisen, beruft sich Alberti auf die *Verleumdung des Apelles*. Die Verbindung der beiden [F]reien Künste mit dem Namen des Apelles in Nicolettos Stich ist also eine deutliche Anspielung auf Alberti. Mehr noch: Nach Einschätzung Chastels in seinem Leonardo-Kommentar war die Anspielung auf die Verleumdung des Apelles bei einem Vergleich von Dichtung und Malerei für Nicolettos Zeitgenossen obligatorisch.¹²⁹ Hierin dürfte die Begründung zu finden sein, warum Apelles den Titel ‚stummer Dichter‘ erhält.

Lüdemann hat jüngst die allgemeine Ansicht in Frage gestellt, es handle sich bei dem lorbeerbekrönten Mann in antikischer Gewandung um Apelles¹³⁰: Vielmehr geht er davon aus, ein antiker Dichter – Lüdemann schlägt wenig überzeugend Vergil vor und überlegt ebenso wenig überzeugend, es könne sich alternativ auch um einen römischen Kaiser handeln¹³¹ – ein Dichter also erweise Apelles an dessen Grab eine „posthume Ehrerbietung“, womit Lüdemann zumindest der grundsätzlichen Bildaussage zustimmt, welche die Ebenbürtigkeit oder gar Überlegenheit der Malerei gegenüber der Dichtkunst betrifft. Zumindest als Möglichkeit ernstzuneh-

¹²⁸ ALBERTI 2002, S. 151-153 (3. Buch, Kap. 53).

¹²⁹ Vgl. DA VINCI 1990, S. 139f.

¹³⁰ Vgl. LÜDEMANN 2007, S. 255-264. Lüdemann nimmt weder den Beitrag von BÄTSCHMANN/GRIENER 1994 noch diejenigen von MERZ 1999 und aus dem AK KÖLN MÜNCHEN 2002 zur Kenntnis. Nichtsdestotrotz ist sein Text mit einer Unzahl Fußnoten gewürzt, die das flüssige Lesen außerordentlich erschweren.

¹³¹ Letztere Annahme verleitet ihn zu weiteren abenteuerlichen Spekulationen, vgl. LÜDEMANN 2007, S. 263, Fn. 32.

men ist Lüdemanns Feststellung, bei dem architektonischen Gebilde aus Inschrift, Piedestal, Sockel und zwei Säulenstümpfen handele es sich um ein Kenotaph, wofür er mindestens ein ikonografisch plausibles Beispiel anführt, das allerdings einer späteren Zeit entstammt.¹³²

Sein Rückschluss, gerade weil es sich um ein Ehrenzeichen für Apelles handele, könne dieser nicht mit der lorbeerbekränzten Figur identisch sein, erweist sich jedoch im Vergleich mit anderen Blättern Nicolettos, insbesondere mit seinem *Mars* (Abb. 4), als Irrtum. War Nicoletto allgemein auf Blätter mit nahansichtigen Einzelfiguren, die von einer ruinösen Architektur umgeben sind, spezialisiert¹³³, so weist das *Mars*-Blatt im Besonderen starke Parallelen zum *Apelles*-Blatt auf: Auch dort befindet sich rechts im Bild die merkwürdige Konstruktion aus Piedestal mit Inschrift („DIVO MARTI“), Sockel und in diesem Fall zwei Pfeilerstümpfen mit Gesims und angedeutetem Gewölbe. Auf dem Piedestal liegen – vergleichbar der Tafel mit geometrischen Zeichen und dem Winkelmaß bei *Apelles* – Helm und Waffe als Attribute des Kriegsgottes. Letzterer steht geharnischt in prächtiger Rüstung – und mit einem weiblichen Kopf auf dem Brustpanzer, der wohl als Hinweis auf Venus verstanden werden darf – neben ebendiesem architektonischen Gebilde und hält eine aufwendig verzierte Standarte, die von dem Verweis auf SPQR (Senatus Populusque Romanum) und damit auf das kriegerische Volk der Römer bekrönt wird. Weitere Kriegsutensilien wie Trommel und Schilde liegen zu Füßen des Mars.

Sollte Nicoletto mit seinen architektonischen Konstruktionen tatsächlich Kenotaphe im Sinn gehabt haben, so schlossen diese für ihn jedenfalls nicht aus, dass die daneben dargestellte Figur mit dem Geehrten identisch war – im Gegenteil: Üblicherweise dienen die Inschriften bei Nicoletto nichts anderem als der Identifikation der Dargestellten.¹³⁴ Bezüglich Apelles' kunsttheoretischer Funktion bleibt festzuhalten, dass er hier als Vertreter der Malerei sowie als Argument im *ut pictura poësis*-Streit verwendet wird.

II.4.2. Carlo Maratta und Ciro Ferri

Zwischen 1677 und 1683 fertigte Carlo Maratta (1625-1713) die Zeichnung *La Scuola del Disegno* als Auftragsarbeit für den Marchese del Carpio an. Bellori zufolge bestellte der Mäzen bei den angesehensten Künstlern Roms Zeichnungen „über die Malerei“, wobei jedem Künstler die freie Wahl des Themas überlassen

¹³² Es handelt sich um einen 1592 in Jean Mercier, *Io. Mercerii Emblemata* publizierten Kupferstich, der das fiktive Grabmal des Archimedes darstellt, vgl. ebd., S. 259, Abb. 4.

¹³³ Vgl. LICHT 1970, S. 379.

¹³⁴ Vgl. etwa den an einem vergleichbaren Architekturkonstrukt lehrenden St. Rochus in ZUCKER 1991, S. 29, Abb. 14; St. Lucia ebd., S. 34, Abb. 19.

bleiben sollte.¹³⁵ Winner gelang der Nachweis, dass es sich bei der zentralen Figur auf Marattas Komposition um Apelles handelt.¹³⁶

Während Marattas ausgeführtes Blatt für den Marchese verloren ist, blieben eine Zeichnung im Entwurfszustand (vor 1683, heute in Hartford) (Abb. 5), seine für den Nachstich bestimmte seitenverkehrte und leicht abgewandelte Vorlage (heute in Chatsworth) (Abb. 6) und der Kupferstich Nicolas Dorignys (1658-1746) (Abb. 7) mit ausführlicher, wahrscheinlich von Maratta verfasster Legende (vor 1711) erhalten.¹³⁷

Das mit akademischen Lehrinhalten aufgeladene „kunsttheoretische Thesenblatt“ spiegelt die Auffassungen Marattas wider, der von 1698 an bis zu seinem Tod 1713 ununterbrochen das Amt des *Principe* der *Accademia di San Luca* innehatte, und reiht sich zugleich in die Bildtradition der Akademiedarstellungen ein.¹³⁸

Im Zentrum der Darstellung befindet sich eine Dreiergruppe, welche die drei Lebensalter in Form von Lehrer, Greis und Jüngling repräsentiert. Letzterer lauscht im Erstaunensgestus den Erklärungen seines Lehrers vor einer großen Tafel mit geometrischen und perspektivischen Zeichnungen. Vor dieser Gruppe befindet sich die Figur eines kauernenden Geometers mit orientalischer Kopfbedeckung, ein Buch als Hinweis auf die Gelehrtheit sowie ein Schemel mit Zirkel, Palette und Pinseln als Verweis auf die Malerei. Im Mittelgrund erhält eine Gruppe von Schülern von niemand anderem als Leonardo da Vinci persönlich, der anerkannten Koryphäe auf diesem Gebiet, anatomische Unterweisungen anhand eines Muskelmanns in der Gestalt des borghesischen Fechters. Zwei weitere sitzende Schüler sind mit Abzeichnen beschäftigt. Im Hintergrund schließlich werden drei in einen Disput verwickelte Männer gezeigt: Die Hände des Sprechenden verweisen darauf, dass er entweder zählt (Arithmetik) oder Argumente aufzählt (Rhetorik), so dass hier neben der Geometrie ein weiterer Hinweis auf die Freien Künste vorhanden ist.

In einer zweiten Ebene – oberhalb der Köpfe der anwesenden Akademiemitglieder – befinden sich diverse antike Helden beziehungsweise (Halb-)götter, allesamt in heroischer Nacktheit. Neben dem borghesischen Fechter sind die antiken Skulpturen beziehungsweise Gipsabgüsse der Venus Medici und eines Apolls sowie die über allem thronende mächtige Gestalt des Herkules Farnese und die nur zu erahnende Pallas Athene als Nischenfiguren zugegen. Letztere galten als Schutzher-

¹³⁵ BELLORI 1672, S. 629.

¹³⁶ Zum Folgenden vgl. insbesondere WINNER 1992 (3); vgl. ferner BELLORI 1672, S. 629-631; KUTSCHERA-WOBORSKY 1919; WINNER 1992 (2), S. 524f.; WINNER 1993, S. 273-277; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 333-337, Kat.-Nr. 123-126.

¹³⁷ Dorignys Kupferstiche nach Maratta müssen vor 1711, dem Zeitpunkt seiner Abreise nach England, entstanden sein, vgl. AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 335, Kat.-Nr. 125.

¹³⁸ Vgl. zu Letzterer KUTSCHERA-WOBORSKY 1919; AK MÜNCHEN 2001, S. 84-118; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 318ff.

ren der Akademie und tauchen regelmäßig in dieser Funktion in Akademiebildern beziehungsweise Allegorien auf.¹³⁹ Dieser Umstand vermag Kutschera-Woborskys Meinung zu rechtfertigen, es handle sich um Pallas Athene, während Winners Deutung der Figur als „*Bellezza*“ oder „*Idea*“ nicht überzeugen kann.¹⁴⁰ Auf einer Wolkenbank schließlich, welche die Pallas Athene nahezu verdeckt, schweben die drei Grazien.

Einen wichtigen Bestandteil zum Verständnis der Zeichnung bilden die fünf Inschriften. Drei Mal ist der Satz TANTO CHE BASTI¹⁴¹ zu lesen – beim Geometer, auf der Tafel sowie unterhalb des Muskelmanns. Geometrie und Optik als Grundlagen der Perspektive bilden ebenso wie die Anatomie und die menschlichen Proportionen, die seit Alberti als Grundlage für Schönheit galten, die theoretischen Grundlagen der Malkunst, die demnach so lange studiert werden sollen, bis man sie ausreichend beherrscht.

Oberhalb der antiken Skulpturen steht der Satz MAI A BASTANZA.¹⁴² Dieses Motto entspricht der für die Akademien typischen Auffassung Marattas und Belloris, der „Kunstschönheit“ der antiken Skulpturen den Primat vor allem anderen, auch vor der Naturschönheit, einzuräumen. Ein Studium nach der Natur findet hier bezeichnenderweise gar nicht statt. Insbesondere die Venus Medici, die als schönste weibliche Statue galt, und der Apoll vertreten die Ideale weiblicher und männlicher Schönheit. Zusammen mit dem Herkules Farnese und dem borghesischen Fechter bildeten sie die vier beliebtesten Antiken in den europäischen Akademien.¹⁴³

Über den drei Grazien ist zu lesen: SENZA DI NOI OGNI FATICA È VANA.¹⁴⁴ Dies bedeutet, dass man ohne gottgegebenes Talent kein guter Maler werden kann: „[C]he questo dono non viene che dal Cielo“¹⁴⁵, wie in Dorignys Stichlegende zu lesen ist. Es ist aber auch so zu verstehen, dass vollkommene Schönheit eines Kunstwerkes nicht ohne Grazie zu erreichen ist oder, wie Van Mander es in seinem Lehrgedicht ausdrückte: „*Hierzu gebraucht man die Chariten zu Freundinnen.*“¹⁴⁶ Die Grazie als schwer fassbare Komponente der schönen Wirkung eines Bildes war auch unter der Bezeichnung „*non so che*“ Bestandteil ästhetischer Überlegungen.¹⁴⁷

¹³⁹ Vgl. PIGLER 1954.

¹⁴⁰ Vgl. KUTSCHERA-WOBORSKY 1919, S. 17 sowie WINNER 1992 (1), S. 536f.

¹⁴¹ Zu Deutsch: *Soviel wie nötig/ Soviel davon genügt.*

¹⁴² Zu Deutsch: *Niemals zuviel.*

¹⁴³ Vgl. GOLDSTEIN 1989, S. 157: „*These statues regularly appear in images of academies and academicians, documenting their use as models of the perfection that to the academy was the goal of art.*“, zu Bildbeispielen vgl. AK MÜNCHEN 2001, S. 119ff.

¹⁴⁴ Zu Deutsch: *Ohne uns ist jede Mühe vergebens.*

¹⁴⁵ Zu Deutsch: *Denn dieses Geschenk kommt nirgendwo anders her als vom Himmel.*

¹⁴⁶ VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. I, Fol. 45r.

¹⁴⁷ Vgl. „*Der no sé qué als ästhetisches Konzept*“, in: JACOBS 1996, S. 171-212; zum „*non so che*“ vgl. ferner MISSIRINI 1823, S. 145f. in seinem Kapitel *Sulla grazia, e nobilità della Pittura.*

Die Darstellung enthält also wesentliche Elemente des Akademie-Unterrichts und richtet sich, wie aus der Stichlegende hervorgeht, „*A Giovani studiosi del Disegno*“.¹⁴⁸ Ein Zeichenschüler kann nach Auffassung Marattas nur dann ein guter beziehungsweise perfekter Maler werden, wenn er zum einen die notwendigen Grundkenntnisse in Geometrie, Perspektive und Anatomie erwirbt, des Weiteren unablässig die antiken Skulpturen studiert, das heißt kopiert, und schließlich Talent besitzt. Ein weiteres Vorbild, das Maratta als Inbegriff künstlerischer Vollkommenheit ansah, ist Raffael, an den er sich motivisch mehrfach anlehnt, unter anderem auch mit der Formulierung „*tanto che basti*“, die einem an der römischen Akademie bekannten Brief Raffaels entnommen ist.¹⁴⁹

Es ist möglich, dass Maratta hier Leonardo da Vincis Lehrplan folgt, nach dem die Perspektive erster Unterrichtsgegenstand zu sein hat, gefolgt von der Einführung des Studenten in Theorie und Praxis der Proportionslehre und schließlich dem Zeichnen nach Werken seines Meisters, nach Reliefs und somit nach der Antike sowie nach der Natur.¹⁵⁰ Dieses Modell stimmt mit Marattas Entwurf zum Großteil überein: Nur das Zeichnen nach dem eigenen Meister und nach der Natur ist nicht enthalten. Es könnte sich also bei der Staffelung von Perspektivlehre im Vordergrund über Proportionslehre im Mittelgrund zum Antikenstudium im Hintergrund um eine Unterrichtsabfolge handeln.

Wichtig im vorliegenden Zusammenhang ist der überzeugend von Winner erbrachte Nachweis, dass der die Zeichnung initiiierende Auftrag des Marchese del Carpio offenbar doch genauere Instruktionen enthielt, als Bellori überliefert, indem er eine Zeichnung Ciro Ferris aus den Uffizien (Abb. 8) sowie eine Version dieses Blattes aus dem Kunsthandel (Abb. 9) mit Marattas Hartfordter Zeichnung (Abb. 5) in Verbindung brachte.¹⁵¹

Auch der Entwurf des seit 1657 zu den Mitgliedern der *Accademia di San Luca* zählenden und 1673 zum Zeichenlehrer und Gesamtleiter der *Accademia Medicea* in Rom berufenen Ciro Ferri (1634-1689) enthält Elemente des Akademie-Unterrichts: In einem architektonisch aufwendig gestalteten Raum mit Loggia, die den Ausblick in Hof und Landschaft gestattet, widmet sich eine Reihe junger Männer unter Anleitung Älterer dem Zeichnen. Im Hintergrund thront – ähnlich wie bei Maratta – eine hier allerdings bekleidete antike weibliche Statue über den Köpfen der Anwesenden, zwei hereinkommende Männer sind ähnlich der disputierenden Gruppe bei

¹⁴⁸ Zu Deutsch: *An die jungen Zeichenschüler*.

¹⁴⁹ Zu den künstlerischen Raffaelziten vgl. KUTSCHERA-WOBORSKY 1919, S. 14f., 20, 28; zu „*tanto che basti*“ vgl. ausführlich WINNER 1992 (1), S. 519ff. Zu Marattas Selbststilisierung als neuer Raffael vgl. SCHÜTZE 1992, S. 341 u. Fn. 70 mit Lit.

¹⁵⁰ Vgl. zu Leonardos Lehrplan PEVNER 1986, S. 49 mit Lit; vgl. ferner zur Verbreitung und Kenntnis von Leonardos Malereitaktat GREVE 2008, S. 331, Fn. 24.

¹⁵¹ Vgl. dazu WINNER 1992 (1), S. 515f., 538-43; WINNER 1992 (2), S. 524f.; WINNER 1993, S. 273-77.

Maratta in ein Gespräch vertieft. Im rechten Mittelgrund posiert, umgeben von Schülern, ein männliches Aktmodell mithilfe eines Stricks, im linken Mittelgrund sitzt ein weiterer Zeichner, hinterfangen von zwei Zuschauern, an einem Tisch und studiert offensichtlich die antike Statue, auf der sein Blick ruht. Zentral im Vordergrund schließlich sitzt ein antikisch gewandeter junger Mann mit geflügeltem Haupt vor einer Staffelei und zeichnet. Über ihm schwebt ein Putto mit einem hochoberhalbigen Stundenglas.

Zu den verbindenden Elementen mit Marattas Entwurf (Abb. 5) zählen sowohl formale als auch inhaltliche Aspekte: Beide Blätter weisen annähernd gleiche Maßverhältnisse auf¹⁵² sowie eine auffallende Verwandtschaft des architektonischen Rahmens, welcher von einer Wappenkartusche über einer Girlande bekrönt wird. Bei (Abb. 8) ist über dem (leeren) Wappen die spanische Königskrone erkennbar – kaum Zufall, denn der Marchese war spanischer Botschafter. Zu den inhaltlichen Übereinstimmungen zählen die Darstellung von Akademie-Unterricht, Zeichenschülern, antiken Statue(n), disputierenden Männern, einer zentralen Hauptfigur vor einer Staffelei sowie die Existenz eines Zeitsymbols in Form von Stundenglas beziehungsweise Kerze.

Während die Tafel der Uffizien-Version leer ist, weist die Kunsthandel-Version einen signifikanten Unterschied auf, der zugleich den Schlüssel zur Rekonstruktion des vom Marchese gestellten Themas liefert: Der Jüngling ist im Begriff, den vorletzten Buchstaben von Apelles' Devise *NULLA DIES SINE LINE[A]* auf die Tafel zu schreiben. Es ist gewiss kein Zufall, dass gerade Maratta und Ferri, die Häupter zweier römischer Akademien und Exponenten widerstreitender Traditionen, die Aufgabe bekamen, diesen der zentralen Bedeutung des Zeichnens im akademischen Lehrbetrieb zutiefst entsprechenden Leitsatz mit ihren Blättern zu veranschaulichen. Dabei lassen sich die unterschiedlichen Auffassungen der von Maratta repräsentierten Raffael-Nachfolge beziehungsweise der von Ferri vertretenen Cortona-Schule hervorragend an der divergierenden Präsentation der Inhalte des Zeichenstudiums ablesen, die von den jeweiligen Vertretern als wesentlich beziehungsweise offensichtlich als ideal angesehen wurden. So lässt sich auch erklären, warum sich bei Ferri kein Hinweis auf Raffael findet, wie Winner lakonisch feststellt.¹⁵³ Maratta wie Ferri ist offensichtlich gleichermaßen an dem in den Aka-

¹⁵² Vgl. WINNER 1992 (1), S. 515 ohne Nachweis.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 543. Zu Ausbildung und Organisation der Medici-Akademie vgl. LANKHEIT 1962, S. 29-37. Wie aus der im *Archivio di Stato fiorentino* bewahrten römisch-florentinischen Korrespondenz hervorgeht, setzte sich der Lehrplan der von Ferri und Ercole Ferrata (als Lehrer für Skulptur) geleiteten Akademie aus folgenden Komponenten zusammen: „*Tale educazione artistica basata sui disegni dal modello, dall'antico, dalle opere dei grandi maestri del Cinquecento e degli artisti più recenti.*“ vgl. MONACI 1974, S. 49. Zu Deutsch: „*Solch eine künstlerische Ausbildung basiert auf dem Zeichnen nach dem Modell, nach der Antike, nach den Werken der großen Meister des Cinquecento und der jüngeren Künstler.*“ PEVSNER 1986, S. 115 schätzt

demiestatuten geforderten und in der Praxis so häufig vernachlässigten gelehrten Disput als Bestandteil der akademischen Künstlerausbildung gelegen, der durch die entsprechenden Gruppen diskutierender Männer repräsentiert werden dürfte. Gelten für Maratta darüber hinaus die bereits oben benannten Kriterien, so steht für Ferri neben dem nur durch eine, noch dazu unbekannte Statue angedeuteten Antikenstudium das bei Maratta völlig außer Acht gelassene Naturstudium im Zentrum – repräsentiert durch das Aktzeichnen, aber auch unterstützt durch den Ausblick in die Landschaft. Darüber hinaus misst er dem von der inneren *idea* inspirierten künstlerischen *ingenium* offensichtlich große Bedeutung zu.

Basierend auf den Fakten, dass Apelles bei Quintilian als der an „*ingenio et grazia*“ („*Geist und Grazie*“) herausragende Maler bezeichnet wird¹⁵⁴ und dass in den ikonografischen Handbüchern des 17. Jahrhunderts *ingenium* und geistige Fähigkeiten meist durch Schläfenflügel charakterisiert wurden (vgl. Abb. 10), interpretiert Winner den bei Ferri dargestellten Zeichner überzeugend als Idealbildnis des Apelles, der sein eigenes Motto niederschreibt.¹⁵⁵ Den schwebenden Putto deutet Winner als Genius, es käme aufgrund seines Inspirationsgestus aber auch eine Identifikation mit dem für die (erotische) göttliche Inspiration stehenden Gott Amor in Frage.¹⁵⁶ Der unbestimmte, in die Höhe schweifende Blick des Zeichners am Tisch könnte somit statt eines Antikenstudiums auch dessen Inspiration durch *idea*, göttliche Inspiration und *ingenium* versinnbildlichen – nicht zuletzt eines der durch Ripa beschriebenen Erkennungsmerkmale des schläfengeflügelten *Furor Poeticus*.¹⁵⁷

Dass auch die zentrale Lehrerfigur bei Maratta als Apelles zu deuten ist, belegen zahlreiche Indizien, die zum Teil bereits von Winner benannt wurden, der nichtsdestotrotz eine Deutung der fraglichen Figur als Vitruv nicht ausschließen möchte. Neben der pseudoantiken Gewandung ist die Anwesenheit der Grazien als Hinweis auf den für seine *χάρις* (*Grazie*) berühmten Apelles zu verstehen. Die Verbindung von Marattas Grazien mit den für ihre Anmut berühmten Künstlern Apelles und Raffael stellt im Übrigen bereits Missirini im Kontext mit einer 1681 vor der Akademie gehaltenen Vorlesung Giovanni Morandinis „*Sulla grazia, e nobiltà della*

Ferri als „betont modernen Künstler“ ein.

¹⁵⁴ Quintilian, *institutiones oratoriae* XIII, 10.6.

¹⁵⁵ Vgl. WINNER 1993, S. 275f.

¹⁵⁶ Vgl. zu dieser Funktion Amors/Eros in Verbindung mit Apelles beispielsweise van Winghe, *Apelles malt Campaspe* (Abb. 11). Zu dem mit dieser Deutung in Verbindung stehenden neoplatonischen Gedankengut vgl. KRISTELLER 1972, S. 246; OEHLIG 1992, S. 6, 51-74. Zu Amor als ‚*magister artium et gubernator*‘ vgl. KÖLTZSCH 2000, S. 113.

¹⁵⁷ Vgl. RIPA 1603, S. 178: „*Giovane vivace, e rubicondo con l’ali alla testa, coronato di lauro, e cinto d’edera, stando in atto di scrivere: ma con la faccia rivolta verso il Cielo*“ Zu Deutsch: „Lebhafter Jugendlicher und gerötet, mit den Flügeln am Kopf, lorbeerbekrönt und von Efeu umgürtet, im Begriff, zu schreiben: aber mit dem Gesicht gen Himmel gerichtet.“

Pittura“ her.¹⁵⁸

Mit dem hinter der Hauptfigur befindlichen Greis könnte Apelles' Lehrer Pamphilus gemeint sein, der nicht nur die erste Künstlerakademie des Altertums gegründet, sondern die „Hilfswissenschaften“ Geometrie und Arithmetik in den Vordergrund seiner Ausbildung gestellt hatte.¹⁵⁹ Auf die dem Auftrag an Maratta und Ferri offensichtlich zu Grunde liegende Devise des Apelles „*nulla dies sine linea*“ verweisen 1. die auf die Horizontlinie der Leinwand weisende Hand des Lehrers, 2. der Umstand, dass alle anwesenden Schüler zeichnen, also dem Apellischen Motto gehorchen, sowie 3. das durch die brennende Kerze neben dem Kopf des Apelles repräsentierte Zeitmotiv (unter Verweis auf das unermüdliche Zeichnen auch in der Nacht). Schließlich kann auch der Herkules als entsprechende Anspielung verstanden werden:

Klingsöhr-Leroy¹⁶⁰ weist in anderem Zusammenhang nach, dass der Tugendheld Herkules an der Pariser und an der römischen Akademie eine Vorbildfunktion für den vom Künstler geforderten Arbeitseifer und das unablässige Bemühen um künstlerische Perfektion innehatte – und darunter verstanden die Akademiker in erster Linie Übung im Zeichnen.¹⁶¹

Der dreifache Apell, Maß zu halten („*Tanto che basti*“), lässt sich ebenfalls mit Apelles in Verbindung bringen: Die von Plinius überlieferte Kritik des Apelles an Protogenes, der nicht wisse, wann es Zeit sei, ein Bild zu beenden („*manum de tabula*“), greift auch Baldassare Castiglione in seinem viel gelesenen *Libro del Cortegiano* mit einer Maratta ähnlichen Formulierung auf: Apelles habe sagen wollen, dass Protogenes das Wissen fehle, wann es genüge („*non conoscea quel che bastava*“).¹⁶²

Die Figur des Apoll oberhalb von „Apelles“ könnte eine Anspielung auf das geläufige Wortspiel sein, das Apoll, den Beschützer der Dichtkunst, dem Apelles als Vertreter der Malerei gegenüberstellte.¹⁶³

Belloris Information, der Marchese habe eine Zeichnung „über die Malerei“ gefertigt, bestätigt also einmal mehr die immer wieder zu beobachtende Funktion des Apelles, die Malerei zu repräsentieren. Mehr noch: Bei Maratta und Ferri wächst Apelles die Funktion des Leiters einer idealen Akademie zu.

¹⁵⁸ Vgl. MISSIRINI 1823, S. 145f.

¹⁵⁹ Vgl. PLINIUS, Hist. nat. XXXV, 76-77. Vgl. dazu auch Kap. II, S. 49ff.

¹⁶⁰ Vgl. KLINGSÖHR-LEROY 2002, S. 247-250.

¹⁶¹ Vgl. etwa Pierleone Ghezzi's *Porträt des Gerolamo Muziano*, einem der Gründungsväter der römischen Akademie, aus dem Jahr 1696 mit dem Zeichenstift in der Hand unter der Abbildung eines kraftstrotzenden Herkules, vgl. CLARK 1963, S. 340ff.

¹⁶² PLINIUS, Hist. nat. XXXV, 80; CASTIGLIONE 1986, I, XXVIII; vgl. zu dieser Feststellung AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 334.

¹⁶³ Vgl. Kap. II, S. 32.

II.4.3. Adriaen van der Werff

Eine ähnliche Funktion erhält Apelles in Adriaen van der Werffs (1659-1722) Vorlage (Abb. 12) für den von Joseph Mulder (1659-1718) gestochenen Frontispiz (Abb. 13) für die Junius-Ausgabe von 1694.¹⁶⁴ Dass gerade van der Werff für die Gestaltung des Frontispiz ausgewählt wurde, begründen Aldrich/Fehl mit seiner großen Reputation als akademischer Maler.¹⁶⁵ Überraschenderweise findet sich in der Junius-Ausgabe nicht die übliche Erläuterung des Frontispizes innerhalb einer eigenen Vorrede. Aldrich/Fehl erklären sich das Fehlen jeglicher *explicatio* mit der Annahme, „*the picture sufficiently explained itself*“.¹⁶⁶

Van der Werffs Entwurf fasst den Inhalt von Junius' Abhandlung pointiert zusammen: Die weibliche Figur im Vordergrund ist *Phantasia*, Triebfeder künstlerischen Schaffens, die für Junius eine zentrale Funktion einnimmt¹⁶⁷ und der *Imaginatione* in Cesare Ripas *Iconologia* entspricht. Die aus kleinen Figürchen bestehende Krone verweist auf den Sitz der Einbildungskraft, die Flügel, ähnlich wie bei Ferri, auf die Schnelligkeit des Verstandes. Unterstützt durch den kindlichen Genius Anteros, der die Liebe zur Kunst personifiziert, führt *Phantasia* einen zum Künstler berufenen Knaben von seinen am Boden spielenden Gefährten fort und dem Tempel der *Pictura* zu, deren Standbild mit den Erkennungszeichen Malstock, Palette, Pinsel und *imitatio*-Maske über dem Geschehen thront. Assoziationen an das Motiv des Herkules am Scheideweg klingen hier an.

Die Stufen, die zum Tempel empor führen, dürften auf Vitruv beziehungsweise Boëthius anspielen: Demnach kann die Kunst nur von denen mit Erfolg ausgeführt werden, welche die ‚Stufen‘ ihrer Wissenschaften von jungen Jahren an erklimmen haben.¹⁶⁸

Auf den Stufen sind berühmte antike Künstler mit ihren Schülern und Gehilfen versammelt. Einige dieser Figuren sind Raffaels *Schule von Athen* entlehnt.¹⁶⁹ Damit bekennt sich van der Werff zu den beiden Idealen akademisch-klassizistischer

¹⁶⁴ Vgl. zum Folgenden ausführlich Aldrich/Fehl in JUNIUS (PICTURA), S. lvii-lxiv; ferner GAEHTGENS 1987, S. 128f., die Werffs Titelblatt ebenfalls als „gemalte Kunsttheorie“ auffasst; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 272, Kat.-Nr. 71 mit Lit.

¹⁶⁵ Vgl. JUNIUS (PICTURA), S. lx, Fn. 90: „*In Holland van der Werff was a pioneer of a revival of academic painting and his reputation was very high. In 1698 [...] he was already court painter [...]*“ Zu Werff vgl. ferner AK KÖLN DORDRECHT KASSEL 2006, S. 33f., 46f.

¹⁶⁶ JUNIUS (PICTURA), S. lix, Fn. 86.

¹⁶⁷ Vgl. dazu ausführlich JUNIUS (PICTURA), Buch 1, Kap. 4-5.

¹⁶⁸ Vgl. WINNER 1992 (1), S. 522f. in Bezug auf Pietro Testa, *Il Liceo della Pittura*, 1637/1638. Dies dürfte auch auf Giovanni Paolo Lomazzo, *Mercur weist den Weg zum Erfolg* um 1565/1570 zutreffen. Sophie Schnackenburg verdanke ich die Information, dass das Treppenmotiv bzw. dessen Verbildlichung vom spätantiken Philosophen Boëthius erfunden wurde. In *De consolatione philosophiae. Opuscula theologica* personifiziert er die Philosophie, die an ihrem Körper entlang Stufen als Zeichen des schrittweisen Kenntniserwerbs hat.

¹⁶⁹ Vgl. dazu ausführlich GAEHTGENS 1987, S. 129.

Kunstauffassung: der Kunst der Antike und der durch Raffael repräsentierten Malerei der italienischen Renaissance.¹⁷⁰ Bei dem eine Amorfigur modellierenden Bildhauer auf der untersten Stufe dürfte es sich um Praxiteles handeln, der dieses Werk zu seinen besten Arbeiten zählte. Hinter ihm bereitet ein Gehilfe einen Steinblock vor. Der lorbeerbekränzte Maler, der in edler Gewandung auf der obersten Stufe sitzt – nach dem Stufenmodell Vitruvs also zur Perfektion gelangt ist – und einer Schar von ihm umgebenden Männern das Gemälde einer weiblichen Aktfigur präsentiert, ist niemand anderes als Apelles mit seinem legendären Bild der Venus Anadyomene, umgeben von sechs seiner berühmten Künstlerkollegen. Daran besteht angesichts des oben untersuchten Stellenwerts, den Junius dem Malerfürsten einräumt, kein Zweifel.¹⁷¹

Die ebenfalls auf der Stufe der Perfektion stehenden Künstler sind eventuell mit Aetion, Protogenes und Nicomachus, die neben Apelles als beste Maler bezeichnet werden, sowie mit Zeuxis, Polygnotus und Timanthes zu identifizieren.¹⁷² Zu Füßen des Apelles auf einer unteren Stufe ist ein Schüler mit dem Zeichnen einer Kopie der Venus beschäftigt, ein anderer sieht ihm dabei zu.

Die im Hintergrund versammelten Männer könnten die Dichter, Redner und Philosophen vertreten, deren Äußerungen in Junius' Abhandlung Eingang gefunden haben¹⁷³, könnten aber auch die Gelehrten und Poeten verkörpern, die durch ihre Schriften zum Ruhm der Künstler beitragen. Sie befinden sich nämlich auf einem Forum, das, mit Obelisk, Siegessäule und griechischer Prunk-Urne ausgestattet, den dauerhaften Ruhm durch herausragende künstlerische Leistungen symbolisiert, während der hinter dem Haupt der *Phantasia* mit gutem Willen erkennbare Zypressenhain für die Unsterblichkeit steht.¹⁷⁴ Diese Möglichkeit zur Erlangung ewigen Ruhmes, welchen die vollkommenen antiken Künstler repräsentieren, steht dem auserwählten Jüngling offen, wenn er strebsam die von Junius geschilderten Stufen zur Perfektion erklimmt beziehungsweise sich durch die Lektüre vom antiken Vorbild inspirieren lässt.

¹⁷⁰ Vgl. ebd.

¹⁷¹ Aldrich/Fehl in JUNIUS (PICTURA), S. lviii u. Fn. 86 erklären zwar auch „*The painter [...] is surely Apelles*“, überlegen aber zugleich, ob nicht Zeuxis mit seiner Helena gemeint sein könnte oder ob Zeuxis und Apelles hier miteinander zum „*super-painter*“ verschmelzen. Auch GAEHTGENS 1987, S. 128 „*Vielleicht handelt es sich hier um den großen Maler der Antike, Apelles*“ und Schumacher im AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 272 „*Der Maler [...] dürfte Apelles [...] sein*“ sind sich mit der Deutung nicht völlig sicher.

¹⁷² Vgl. Cicero, *Brutus* XVIII, 70, mehrfach zitiert in JUNIUS (CATALOGUS), etwa S. 266: „*In the case of Zeuxis, and Polygnotus, and Timanthes, and those who do not use more than four colors, we praise their figures and lines, but in the case of Aetion, Nicomachus, Protogenes and Apelles it is everything that is perfected*“.

¹⁷³ Vgl. AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 273.

¹⁷⁴ Vgl. Aldrich/Fehl in JUNIUS (PICTURA), S. lvii.

II.4.4. Die Tragweite der Verleumdungs-Ikonografie

Wie Andor Pigler¹⁷⁵ nachgewiesen hat, bildete sich bei den akademischen Künstlern ein Länder und Jahrhunderte übergreifender Bildtypus aus, der die von Neid und Dummheit bedrohte Personifikation der Kunst unter den besonderen Schutz Minervas und Herkules' stellt. Damit äußerte sich das lange Ringen zwischen Akademien und deren „*natürlichen Widersachern*“, den Zünften, und das Bemühen der Akademien, sich unter den Schutz des jeweiligen durch Minerva repräsentierten Herrschers zu stellen. Aufgrund der auf wissenschaftlichen Grundlagen beruhenden Ausbildung der akademischen Künstler und des Bewusstseins, dass größtenteils aus ihren Reihen Hofkünstler und sozial privilegierte Meister hervorgingen, während die in den Zünften organisierten „Handwerker“ (auch Vergolder, Schiffsdekorateure etc. gehörten den Malerzünften an) selten höhere Bildung besaßen, wurden Letzteren die Eigenschaften Neid und Dummheit unterstellt.

Die Darstellung der eselsohrigen Dummheit und der ausgezehrten Gestalt des Neides mit Schlangenhaupt aber wurzelt letzten Endes in der von Apelles ersonnen und von Lukian überlieferten Verleumdungsallegorie.¹⁷⁶ Diese Schlussfolgerung wird von Lecoq¹⁷⁷ ebenso wie von Cast gestützt: „*It is entirely appropriate to see these later representations of Ignorance, Envy, and Calumny as part of the tradition of the Calumny of Apelles.*“¹⁷⁸ Das Fortleben ihres allegorischen Personals und ihrer „*formal tradition*“¹⁷⁹ in der akademischen Kunst bis ins 18. Jahrhundert weist Cast überzeugend nach und kommt zum Schluss, dass „*the moral tradition of Apelles' allegory was continued.*“¹⁸⁰

Angesichts der zahlreichen von Pigler angeführten Belege und der unüberschaubaren Anzahl weiterer möglicher Beispiele sei an dieser Stelle exemplarisch nur auf zwei Darstellungen hingewiesen, deren Apelles-Bezug über die Verleumdungsikonografie beziehungsweise die Personifikationen von Neid und Dummheit hinausgeht.

Bernhard Picart

Der *Triumph der Malerei* betitelte Frontispiz (Abb. 14) des Akademikers Bernhard Picart (1673-1733) für die 1725 erschienene *Histoire de la peinture ancienne*, einer Ausgabe des 35. Buches der *Naturalis historia*, zeigt, wie die Personifikation der Malerei zur Minerva-ähnlichen Personifikation der Stadt Rom emporgehoben

¹⁷⁵ Vgl. PIGLER 1954.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 216; VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. II, S. 377.

¹⁷⁷ Vgl. LECOQ 2002, S. 65.

¹⁷⁸ CAST 1981, S. 159f.

¹⁷⁹ Ebd., S. 175.

¹⁸⁰ Ebd., S. 179, zum Nachweis vgl. S. 170ff.

wird. Chronos' Zerstörungswut, dem obligatorischen Neid und der gewalttätigen Dummheit zum Trotz wird wie ein Weihegeschenk das von drei Putten getragene Bild der Venus Anadyomene präsentiert – des berühmtesten Gemäldes von Apelles in Gestalt von Botticellis Rekonstruktionsversuch. Wenn auch das Original nicht überdauert hat, so tut dies dem Ruhm seines Schöpfers keinen Abbruch – im Gegenteil: Die Plinius-Publikation trägt zur weiteren Verkündung des Ruhmes bei. Darauf weisen die über allem schwebenden Personifikationen von Fama und Unsterblichkeit unmissverständlich hin.

Hendrick Goltzius

Der Mitbegründer der sogenannten ‚Haarlemer Zeichenakademie‘, Hendrick Goltzius (1558-1617), fügte in seine Pendants von *Merkur* (Abb. 15) und *Minerva* (Abb. 16) aus dem Jahr 1611 verschiedene Anspielungen auf die Verleumdungsanekdote ein. In der Literatur ist unumstritten, dass Minerva hier für die Kunsttheorie steht, während Merkur die praktische Seite der Kunst verkörpert.¹⁸¹ Hinter dem mit Palette, Pinseln und Malstock-Caduceus ausgestatteten Merkur, zu dessen Schutzbefohlenen auch die Künstler zählen, befindet sich eine Frau mit schwarz-weißem Gewand, dunkler Kopfbedeckung, heraushängender gespaltener Zunge, einer Elster in der hochehobenen rechten und einer Klapper in der linken Hand. Ekkehard Mai bezeichnet sie fälschlicherweise als Personifikation des Neides und folgt mit dieser Interpretation de Jongh, der hier „*het beeld van de Achterklap en van de Nijd of Afgunst*“ erkannt haben will.¹⁸² Für die traditionelle Verkörperung des Neides in Form einer unbedeckten ausgemergelten Frau mit Schlangenhaar sind hier jedoch keine Anhaltspunkte zu finden.

Zieht man Cesare Ripas *Iconologia* zu Rate, so stellt sich heraus, dass eine Frau mit schwarz-weißem Gewand in Verbindung mit der Elster, die ein ebensolches Gefieder aufweist, für *Bugia* (Lüge) steht: Das Weiß versinnbildlicht das der Lüge meist zu Grunde liegende „Körnchen Wahrheit“, das Schwarz dagegen die Unwahrheit. Die Elster wird jedoch auch mit *Simulatione* (Heuchelei, Verstellung) in Verbindung gebracht. Die aus dem Mund heraushängende gespaltene Zunge, das schlangenhafte Symbol der üblen Nachrede und der „Doppelzüngigkeit“ spielt hingegen ebenso wie das dunkle Kopftuch auf die Personifikation der *Detrattatione* (Herabsetzung, Verleumdung) an.¹⁸³ Goltzius verschmilzt in der Negativfigur

¹⁸¹ DE JONGH 1971, S. 161; Van Thiel in AK AMSTERDAM 1993, S. 545f.; Mai in AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 199.

¹⁸² DE JONGH 1971, S. 162 u. Fn. 78: „*Goltzius trok hier een parallel met het traditionele antagonistenvaar Pictura en Invidia.*“ Vgl. Mai in AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 199.

¹⁸³ Zu *Bugia* vgl. RIPA 1603, S. 46; zu *Simulatione* vgl. ebd., S. 455; zu *Detrattatione* vgl. ebd., S. 103. Für die Informationen zu Ripa danke ich Sonja Lucas, deren Dissertationsprojekt „Ripas Bestiarium. Tiere als Sinnbilder menschlicher Tugenden und Laster in Cesare Ripas *Iconologia*

also die Eigenschaften von Lüge und Verleumdung. Dazu passt auch die Anwesenheit eines Hahnes, der neben seiner Eigenschaft als Attribut Merkurs auch auf die Verleugnung Petri (Mt, 69-75) hinzuweisen vermag.¹⁸⁴

Als Pendant zur Personifikation der Lüge beziehungsweise Verleumdung befindet sich hinter Minerva ein eselsohriger König, der in der Literatur ausnahmslos als König Midas gedeutet wird.¹⁸⁵ Midas, der sich als Schiedsrichter im Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas für die falsche Seite entschieden hatte und von Apoll dafür mit Eselohren bestraft worden war, gilt als Musterbeispiel der Unwissenheit und Dummheit und kommt in dieser Eigenschaft häufig als Gegenbild zu Minerva als Göttin der Weisheit und des Verstandes vor.¹⁸⁶ Als weitere Identifikationsmöglichkeit ist König Ptolemaios in Betracht zu ziehen, den Apelles in seiner Verleumdungsallegorie als Personifikation der Dummheit ebenfalls mit Eselohren dargestellt hatte: „*In it [the painting of the calumny] there sits a man on the right side, whose ears are almost as large as those of Midas.*“¹⁸⁷ In jedem Fall steht die Figur des Königs für *Ignorantia*, die ebenso wie die Verkörperung der Lüge/Verleumdung zu den Feinden der Kunst zählt.

Zu Füßen Merkurs liegt eine halb aufgerollte, schwer erkennbare Zeichnung, welche aller Wahrscheinlichkeit nach die Verleumdung des Apelles darstellt. Sluijter hingegen will hier ein *Urteil des Paris* erkennen: Eine Deutung, die angesichts der Vielzahl allegorischer Hinweise auf die Verleumdung jedoch kaum überzeugend ist.¹⁸⁸ Van Thiel lässt beide Deutungen zu und weist darauf hin, dass die Paris-Deutung den Akzent vom angefeindeten Status des Künstlers zur Betonung seiner Verantwortung, das Schönste unter dem Schönen auszuwählen und überzeugend darzustellen, verschiebt.¹⁸⁹ Die Parallele zum Kunsturteil des Midas ist selbstredend.

Diese Deutung passt im Gegensatz zu der erstgenannten allerdings nicht zu dem 1613 entstandenen Gemälde *Hercules und Cacus* (Abb. 17), das Goltzius vermutlich als Ergänzung zu den 1611 entstandenen Pendants malte und das sich seit seiner Entstehung im Besitz des gleichen Sammlers befand.¹⁹⁰ De Jongh interpretiert Herkules überzeugend als Personifikation der Tugend, deren Stärke das im

und ihre Rezeption in der Malerei bis Tiepolo“ sich noch in der Vorbereitung befindet.

¹⁸⁴ Auch für diesen Hinweis danke ich Sonja Lucas.

¹⁸⁵ Vgl. DE JONGH 1971, S. 161; VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. II, S. 376f.; Van Thiel in AK AMSTERDAM 1993, S. 545; Mai in AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 199.

¹⁸⁶ Vgl. VAN MANDER (MIEDEMA) 1973, Bd. II, S. 376f., 394.

¹⁸⁷ JUNIUS (CATALOGUS), S. 36. Vgl. im gleichen Sinne VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. II, Fol. 81r.

¹⁸⁸ Zur Verleumdungs-Deutung vgl. DE JONGH 1971, S. 160-165, zur Paris-Deutung vgl. SLUIJTER 1992, S. 367 und Fn. 150.

¹⁸⁹ Vgl. AK AMSTERDAM 1993, S. 546.

¹⁹⁰ Vgl. Diskussion bei Van Thiel in AK AMSTERDAM 1993, S. 544f.

Viehdieb Cacus personifizierte Böse besiegt.¹⁹¹

Als Entstehungshintergrund der Gemälde zieht de Jongh eine Konfliktsituation innerhalb der Haarlemer Lukasgilde in Betracht, nämlich die schwelende Auseinandersetzung zwischen gebildeten, erfolgreichen und ehrgeizigen Künstlern mit den ebenfalls in der Gilde organisierten einfachen Handwerkern wie Teppichmachern, Dachdeckern oder Klempnern¹⁹², die für ihre nicht mit intellektuellem Inhalt aufgeladene Arbeit schlechter bezahlt wurden.¹⁹³ Dass Letztere von den in der Gilde dominierenden, finanziell wohl situierten Malern benachteiligt wurden, geht aus der 1631 verabschiedeten Gildeordnung deutlich hervor, die zwei Klassen aufstellt: Während die Maler als „*overste gedeelte bestaende bij die van de konst als Schilders [...]*“ vorgestellt werden, werden die anderen Mitglieder der Gilde deutlich rangtiefer angesiedelt: „*Needer-gedeelte bestaende uyt de handtwercken ambaghten en neeringhen van deesen gilde [...]*“.¹⁹⁴ Miedema weist aber auch darauf hin, dass zwischen tatsächlich ausgefüllter sozialer Position und von Malerseite rhetorisch beanspruchter Position in den Niederlanden im 17. Jahrhundert ein gewaltiger Unterschied bestand.¹⁹⁵ Unter der Prämisse, dass es sich bei den Gemälden nicht um eine Auftragsarbeit handelt, ist unter diesen Umständen eine gemalte Positionierung Goltzius' im Lager der „*oversten*“ und eine Provokation der ungebildeten „*dummen*“ Handwerker, die den „*oversten*“ ihren Erfolg neideten, ebenso denkbar wie eine Reaktion auf eine persönlich erlittene Beleidigung.¹⁹⁶ Als weitere Möglichkeit zieht de Jongh eine allgemeine Positionsbestimmung gegenüber den Feinden der Kunst in Betracht.¹⁹⁷

Goltzius stellt also ganz im Sinne der von Pigler gezeigten Bildtradition Merkur und Minerva als Schutzherren der Malerei und Wissenschaften dar, denen Verleumdung und Dummheit weichen müssen, spielt aber durch die Personifikation der Lüge beziehungsweise Verleumdung, den eselsohrigen König und die Zeichnung der Verleumdungsallegorie deutlicher als üblich auf Apelles an. Mit Letzterem, wel-

¹⁹¹ DE JONGH 1971, S. 163; im gleichen Sinne RAUPP 1984, S. 278f.

¹⁹² Vgl. DE JONGH 1971, S. 164 u. Fn. 85 unter Verweis auf GONNET 1877.

¹⁹³ Vgl. MIEDEMA 1980, S. 11.

¹⁹⁴ GONNET 1877, S. 236, vgl. Anhang B, S. 432. Zu Deutsch: „*Oberster Teil bestehend aus den Künstlern wie Malern [...]*“ bzw. „*Niederer Teil bestehend aus den Handarbeitern, Handwerkern und Broterwerbbern dieser Gilde [...]*“. Vgl. ferner MIEDEMA 1980, S. 1ff., zu den Hintergründen S. 10ff.

¹⁹⁵ Ebd., S. 2.

¹⁹⁶ Goltzius hatte in seinen letzten Lebensjahren Feinde und Kritiker, vgl. DE JONGH 1971, S. 164 u. Fn. 87 mit Lit. 1605 etwa wurde er Opfer eines blamablen Betrugs, vgl. NICHOLS 1991/1992, S. 77-79, 98ff. In den von NICHOLS 1991/1992, S. 105ff. publizierten, Goltzius Leben betreffenden Dokumenten der Jahre 1610-13 findet sich ebenso wie in MIEDEMA 1980, S. 80ff. kein Hinweis auf einen konkreten Anlass für die Gemälde. Laut ebd., S. 13 taucht Goltzius Name kaum in den Archivmaterialien auf: „*Dat de twee bekendste Haarlemse academici [Karel van Mander und Hendrick Goltzius] zo weinig mogelijk met het gilde te maken wilden hebben is niet verwonderlijk.*“

¹⁹⁷ Vgl. DE JONGH 1971, S. 164.

cher sich mit der Anfertigung der Allegorie gerächt hatte, nachdem er durch einen eifersüchtigen Rivalen verleumdet worden und der drohenden Todesstrafe glücklich entkommen war, stand jedem Künstler, der sich angegriffen, zu Unrecht kritisiert oder erniedrigt fühlte, eine Identifikationsfigur und vor allen Dingen eine allegorische Bildfindung vor Augen, die unter anderem durch Van Mander für derartige Zwecke empfohlen worden war.¹⁹⁸

II.5. Bildliche Darstellungen von Apelles-Anekdoten

II.5.1. Die Verleumdung des Apelles

Neben diesen repräsentativ untersuchten Beiträgen zur „gemalten Kunsttheorie“ existieren zahlreiche Darstellungen von Apelles-Anekdoten, die sich von der Mitte des 16. Jahrhunderts an insbesondere bei akademischen Malern wachsender Beliebtheit erfreuten. Wie schon in der Literatur lassen sich auch bei der Verbildlichung bestimmte „Lieblingsthemen“ herauskristallisieren, darunter die Verleumdungsallegorie, zu der sich die frühesten Bildbeispiele (schon aus dem Quattrocento) finden lassen und zu der zahlreiche Spezialabhandlungen erschienen sind, weshalb dieses Thema hier nur knapp umrissen werden soll.¹⁹⁹

Kern der Geschichte ist Lukians Bericht, Apelles sei von einem neidischen Kollegen (Antiphilus) beim König Ptolemäus von Ägypten der Verschwörung gegen jenen bezichtigt worden und mit knapper Not dem Todesurteil entkommen. Wieder rehabilitiert, rächte sich Apelles mit der Anfertigung der von Lukian beschriebenen Allegorie. Die Verleumdung, begleitet von Betrug, Hinterlist und Neid zerzt einen nackten Jüngling, die Unschuld, vor den Thron eines eselohrigen Königs, dessen Ratgeber Dummheit und Verdächtigung sind. Der Gruppe folgt die Reue, dahinter steht die Wahrheit.

Im Quattrocento setzte das Interesse für antike Ekphrasen in der Kunsttheorie wie auch in der Malerei ein. Wie Marek herausgearbeitet hat, kommt Lukians Bildbeschreibung der verlorenen *Verleumdung des Apelles* eine besondere Rolle zu, da sie zum einen als früheste, zum anderen als häufigste Vorlage für eine bildliche

¹⁹⁸ DE JONGH 1971, S. 162 u. Fn. 79; VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. II, fol. 17v-18r.

¹⁹⁹ Vgl. FÖRSTER 1887; FÖRSTER 1894; CAST 1981; MASSING 1990; ferner MAREK 1985, insbes. S. 17, 22-25, 34f; URL: http://www.engramma.it/engramma_v4/rivista/galleria/42/42_galleriacalunnia.htm, zuletzt aufgerufen am 25.3.09. Eine Reihe jüngerer Aufsätze widmet sich ebenfalls dem Thema: MASSING 1991; MORETTI 1998; HOFSTEDÉ/PATZ 1999; VARESE 1999; DUTTON 2002; DEMPSEY 2004; HEINRICHS-SCHREIBER 2004; BÖCKEM 2010. Vgl. ferner AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 208, 210-13.

Nacherfindung verwendet wurde.²⁰⁰ Wie oben bereits herausgearbeitet, diente die Verleumdungs-Ekphrasis seit Alberti als *locus classicus* im Kontext des Vergleichs von Dichtung und Malerei (*ut pictura poësis*) und wurde von Alberti als Beispiel für die *inventione*, die Erfindungsgabe des Künstlers, angeführt.²⁰¹ Die *Calumnia* entwickelte sich zu einem „*Symbol für das Künstlerbild*“ schlechthin.²⁰²

Die meisten der zahlreichen Verbildlichungen stammen aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert²⁰³, wobei die Künstler sich mit ihrer Nacherfindung der Verleumdung charakteristischerweise so dicht wie möglich an die Textvorlage hielten und nur dort gegebenenfalls eigene Details einfügten, wo die Vorlage Deutungsspielraum ließ, insbesondere in Bezug auf die Definition des Bildraums.²⁰⁴ Die früheste, Massing bekannte Umsetzung von Lukians Text datiert 1472. Die einflussreichsten im Sinne von am häufigsten rezipierten Darstellungen stammen von Sandro Botticelli (1445-1510), der um 1494/95 ein sehr elaboriertes Gemälde mit reich dekoriertem, allegorisch aufgeladenem Hintergrund ausführte.²⁰⁵ Ferner von Andrea Mantegna (1431-1506), der um 1490 eine Zeichnung schuf, die sich streng an Lukians Beschreibung hält und auf eine Schilderung des Bildraums verzichtet. Cast zufolge schuf er damit eine klare ikonographische Vorlage für das Sujet²⁰⁶, das verschiedene Kopien nach sich zog, darunter eine Zeichnung von Rembrandt.²⁰⁷ Noch näher kam Raffael (1483-1520) der Vorlage, Marek zufolge stellt die ihm zugeschriebene (verlorene) Fassung eine „*antiquarisch exakte Auswertung des Quellentextes*“ dar²⁰⁸, die insbesondere in Frankreich eine umfangreiche Rezeption erfahren und kanonischen Charakter erhalten, aber auch von niemand geringerem als Rubens kopiert werden sollte.²⁰⁹

Die Darstellung Federico Zuccaris (1542-1609) (Abb. 18 markiert eine Zäsur: Das Opfer der Verleumdung, das bisher als nackter Jüngling dargestellt worden war, ist nun ein Künstler. Dem Tugendheld gelingt mithilfe von Minerva, Merkur und – im Fall des 1572 gedruckten Nachstiches durch Cornelis Cort (1533-1578) – Herkules die Befreiung aus der misslichen Lage.²¹⁰ Dies ist gegenüber früheren und nicht-

²⁰⁰ Vgl. MAREK 1985, S. 17.

²⁰¹ ALBERTI 2002, S. 153 (3. Buch, Kap. 53). Vgl. oben S. 49f. Vgl. ferner LOCHER 1994, S. 106-108.

²⁰² LOCHNER 1994, S. 107.

²⁰³ Vgl. den ausgezeichneten Katalog bei MASSING 1990, S. 251ff. CAST 1981, S. 78ff. erklärt dieses Phänomen mit dem im 16. Jahrhundert besonders beliebten Thema des Hofes und seiner Gefahren sowie einer möglichen diskreten Hofkritik.

²⁰⁴ Vgl. MAREK 1985, S. 22-25.

²⁰⁵ Vgl. dazu CAST 1981, S. 46ff.; MASSING 1990, S. 84f., 256ff.

²⁰⁶ Vgl. CAST 1981, S. 56.

²⁰⁷ Vgl. MASSING 1990, S. 83, 171f., 264-70.

²⁰⁸ MAREK 1985, S. 24.

²⁰⁹ Vgl. CAST 1981, S. 68-70; MASSING 1990, S. 292-311. LOCHNER 1994, S. 107 akzeptiert die Zuschreibung an Raffael.

²¹⁰ Zu Zuccaris Darstellung, ihrem Entstehungshintergrund und ihrer Verbindung mit Zuccaris *Porta virtutis* und *Die Klage der Malerei* vgl. CAST 1981, S. 121ff.; MASSING 1990, S. 197ff.

akademischen Interpreten wie Botticelli oder Mantegna neu, geradezu revolutionär, und zeugt vom Bestreben, das klassische Modell nicht nur zu erreichen, sondern zu übertreffen.²¹¹ Fortan gehörte die Verquickung des tugendhaften und verfolgten Künstlers mit *Ignorantia* und *Invidia* auf der einen und den Schutzgöttern Minerva und Merkur auf der anderen Seite zum Standartrepertoire.²¹²

Zuccaris Fassung erlebte eine beeindruckende Rezeptionsgeschichte.²¹³ Eigenständig wurde das Sujet seit dem 17. Jahrhundert nur noch selten dargestellt. Massing erklärt dies mit der Kanonisierung der Raffael-Version²¹⁴, Cast mit einem nachlassenden Interesse an dem allegorisch-humanistisch aufgeladenen Thema einerseits und mit einer durch das Erscheinen der Apelles-Biografien von Van Mander, Junius, Dati und Sandrart verbesserten Kenntnis des historischen Apelles andererseits.²¹⁵ Die Verbildlichung der Legenden aus Apelles' Leben trat an die Stelle der Nacherfindung seiner Bildinvention. Cast sieht die zunehmende Bedeutung der Akademien mit als Grund dafür an.²¹⁶ Parallel entwickelten sich die aus Zuccaris Verleumdung bekannten Allegorien von Neid, Dummheit, Minerva und Herkules als Verteidigern der Tugend zu eigenständigen Bildprogrammen, die den Schutz der Künste zum Inhalt hatten.

In der Literatur erfreute sich das Thema hingegen ungebrochenen Interesses. Innerhalb seiner Teutschen Academie kam Sandrart an verschiedenen Stellen auf die Verleumdung des Apelles zu sprechen: Er nahm in die Biographie des Apelles sowohl Plinius' als auch Lukians Bericht der Verleumdung auf.²¹⁷ Ferner veröffentlichte er in einem 1680 erschienenen Teilband, der *Iconologia Deorum*, eingebunden in sein Kapitel über die Schicksalsgöttin Fortuna eine Nacherzählung von Lukians Verleumdung. Sandrart grenzt in seiner Abhandlung die Rachegöttin Nemesis von der wankelmütigen Fortuna ab. Die mit der Gerechtigkeit „Justitia“ verbundene Nemesis ahndet die Ungerechtigkeit und ist den Richtern Mahnung, kein vorschnelles Urteil zu fällen. Als *exemplum* folgt an dieser Stelle der Bericht der Verleumdung des Apelles und dessen Rache, die Erfindung der Allegorie. Im Anschluss geht Sandrart auf den Neid, dessen *exemplum* Momus und den Betrug

²¹¹ Vgl. MASSING 1990, S. 245.

²¹² Cast 1981, S. 126 merkt dazu an: „*It was a moment of evident importance when the parts of this allegory [...] were taken from their original context and applied to one particular situation, that of the artist. [...] This moment marks a watershed; for here, at long last, the life and work of the artist are celebrated, his labor is recorded in a language previously used to commemorate men of more obvious worth – princes, judges, gentlemen. This step, once made, was never forgotten.*“

²¹³ Vgl. MASSING 1990, S. 356-386.

²¹⁴ Vgl. MASSING 1990, S. 227.

²¹⁵ Vgl. CAST 1981, S. 159ff. Dass der Hofmaler Alexanders d. Gr. gar nicht mit dem verleumdeten Apelles identisch war, der in Ägypten am Hof Ptolemäus Philopators (211-203 v. Chr.) gelebt hatte (vgl. z.B. ROY 1992, S. 355), wurde jedoch allgemein ignoriert.

²¹⁶ Vgl. CAST 1981, S. 183: „*Apelles now appears with even greater frequency in paintings; this is testimony [...] to the growth of the Academies.*“

²¹⁷ SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, II. Theil, 1. Buch, S. 34.

ein und kehrt schließlich wieder zu seinem Ausgangspunkt, der Fortuna, zurück, die Apelles sitzend dargestellt habe, weil sie niemals stehend im Sinne von beständig sei.²¹⁸ Seinen Ausführungen stellt Sandrart eine Illustration voran (Abb. 19), die in drei Bildfelder aufgeteilt ist und im mittleren Feld Anleihen an das allegorische Personal der Verleumdung zeigt.²¹⁹ Aus Sandrarts Text ist abzuleiten, dass es sich bei der weiblichen Gestalt mit der brennenden Fackel um Calumnia handelt, welche die Unschuld hinter sich her schleift, dahinter geht die ausgemergelte weibliche Gestalt des Neides, der wiederum Momus folgt. Dieser sei ein magerer Mensch, der auf die Erde blicke, auf die er mit einem Stock schlage als Zeichen, dass er wahllos ‚auf alles einschlage‘, um es niederzumachen. Die vorne rechts stehende weibliche Figur verkörpert offenbar den Betrug, der *„kan[n] sich gütig stellen/ riecht nach Gerechtigkeit/ als ob er nicht befleckt. Doch sind die andern Theil/ die er nicht vor darff weisen/ abscheulich anzusehn/ und Borst- und Schuppen-voll. Es pfleget die Gestalt wie eine Schlang zu gleiten.“*²²⁰

Massing zeigt, wie intensiv sich die Literatur des 18. Jahrhunderts mit der Verleumdungsallegorie auseinandersetzte.²²¹ Die seltenen Verbildlichungen des 18. und 19. Jahrhunderts, die zudem beinahe ausschließlich von Raffaels Interpretation des Sujets abhängig sind, erklärt er mit der im vorliegenden Zusammenhang höchst aufschlussreichen Vorbildhaftigkeit Raffaels: Seine Fassung wurde von den französischen Akademikern als perfekte Rekonstruktion des antiken Kunstwerks betrachtet, der Mustergültigkeit zugesprochen wurde.²²² Diese Wahrnehmung änderte sich erst im Lauf des 19. Jahrhunderts, als Botticelli zunehmend dieser Status zugemessen wurde.

Unter anderem schufen so namhafte Akademiker wie Vincent Le Sueur (1668-1743) in einer Gemeinschaftsarbeit mit Charles Nicolas Cachin d.J. (1715-1790)²²³ (Abb. 20) oder Dominique-Vivant Denon (1747-1825) (Abb. 21) Kopien nach Raffael.²²⁴ Sie taten dies nicht etwa während ihrer Ausbildung, sondern als bereits etablierte Künstler. Es ist schriftlich belegt, dass Ingres die Verleumdung als eines der wichtigsten Werke Raffaels ansah.²²⁵ Jean Broc fügte Raffaels Zeichnung in seine 1800 im Salon ausgestellte *Schule des Apelles* (Abb. 68) ein, ohne dass die-

²¹⁸ Iconologia Deorum (1680), S. 163-167.

²¹⁹ Ebd., Platte T gegenüber S. 162; vgl. die nicht in allen Details korrekte Erwähnung bei CAST 1981, S. 176f., 225ff.

²²⁰ Iconologia Deorum (1680), S. 167.

²²¹ Vgl. MASSING 1990, S. 219ff.; CAST 1981, S. 178ff., 197-231.

²²² Vgl. MASSING 1990, S. 223, 227-233, 292-311, insbes. 308.

²²³ Der Stich war für das Druckwerk *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France...* (1729) bestimmt. Vgl. REICHEL 1926, S. 65, Tf. 82; MASSING 1990, S. 296.

²²⁴ Zu Denon vgl. MASSING 1990, S. 231, 298ff.; AK PARIS 1983, S. 200, Kat.-Nr. 271.

²²⁵ Vgl. MASSING 1990, S. 233.

se Feinheit jedoch von den zeitgenössischen Kritikern erkannt wurde.²²⁶ Dennoch sind all diese Beispiele geeignet, den Stellenwert zu belegen, den die französischen Akademiker der Raffael-Rekonstruktion als ebenbürtigem Ersatz für die verlorene Apelles-Darstellung zumaßen, der eine eigene Bildfindung obsolet erscheinen ließ.

Im vorliegenden Zusammenhang ist auch die *Le tribunal de Sottise* betitelte eigenständige Fassung des bedeutendsten niederländischen Vertreters des akademischen Klassizismus, Gérard de Lairese (1640-1711), zu nennen, die um 1685/88 entstand (Abb. 22).²²⁷ Der hochangesehene Lairese zählte seit 1667 zu den Mitgliedern einer Gesellschaft, der die intellektuelle Elite Amsterdams angehörte, 1669 trat er der literarischen Akademie „*Nil Volentibus Arduum*“ bei.²²⁸ Seit seiner Erblindung Ende 1689 hielt er im Rahmen einer Art Privatakademie, die sich „*Ingenio et labore*“ nannte, zweimal wöchentlich vor einem Auditorium von etwa zwanzig jungen Künstlern Vorlesungen über die Theorie der Malerei ab.²²⁹ Diese Vorträge wurden von seinen Söhnen in zwei Büchern herausgegeben *Grondlegginge der Teekunst* (Amsterdam 1701) und *Het groot schilderboek* (Amsterdam 1707), welche durch mehrere Auflagen und Übersetzung in mehrere Sprachen eine große Verbreitung fanden und dementsprechende Wirkung nach sich zogen. In seiner Fassung der Verleumdungsanekdote bedient Lairese sich der *Iconologia* Ripas, um die Laster mit weiteren Attributen auszuschnücken, lässt im Vordergrund als *pars pro toto* der Szene einen Raben eine Taube schlagen und verquickt die Darstellung mit dem Sujet von Zeit und Wahrheit (rechts im Hintergrund). Im 19. Jahrhundert gelangten nach heutigem Kenntnisstand nur zwei Künstler zu einer eigenständigen, von Vorbildern unabhängigen Rekonstruktion der klassischen Komposition: Die Akademiker Charles Meynier (1768-1832) (Abb. 23) und Jean Louis Bézard (1799-1881) (Abb. 24).²³⁰

II.5.2. Apelles und Alexander d. Gr.

Ausgesprochener Beliebtheit erfreute sich auch das außergewöhnliche und vertraute Verhältnis von Alexander d. Gr. zu Apelles, das häufig mittels der Apelles-Campaspe-Anekdote Darstellung fand. Das in einer Zeit absoluter fürstlicher Macht nicht unproblematische Bildthema der Ermahnung Alexanders, sich nicht durch unverständige Bemerkungen über die Kunst bei den farbenreißenden Lehrlingen lächerlich zu machen²³¹, wurde hingegen nur selten dargestellt, wenngleich weit häu-

²²⁶ Vgl. MASSING 1990, S. 229.

²²⁷ Vgl. MASSING 1990, S. 408f.; ROY 1992, S. 355-358; zur Biographie vgl. ferner ebd., S. 43-151; THB XXII, S. 233-237; DICT. OF ART 18, S. 650-653.

²²⁸ Vgl. ROY 1992, S. 48f.

²²⁹ Vgl. ROY 1992, S. 54, 84.

²³⁰ Vgl. MASSING 1990, S. 234f.

²³¹ Vgl. PLINIUS, Hist. nat. XXXV, 85.

figer, als von Cast behauptet.²³² Zu den bei Pigler aufgezählten Beispielen²³³ lassen sich folgende Werke hinzufügen: ein anonymes Gemälde (Abb. 25) nach Salvator Rosas Radierung, ein Gemälde Hendrick van Limborchs (1681-1759) (Abb. 26), ein Gemälde des römischen Akademiemitglieds Giuseppe Cades (1750-1799) aus dem Jahr 1791 (Abb. 27) und dessen Nachstich durch Pietro Bettelini (1763-1829) (Bildverz. 28) sowie eine Zeichnung Pietro Antonio Novellis (1729-1804) (Abb. 29). Letztere zeigt das Bild des *Alexander Keraunophoros* auf der Staffelei, welches für den Effekt des optischen Durchbrechens der Bildgrenze berühmt war. Novelli bemüht sich darum, diesen Effekt nachzuahmen, indem Apelles' erhobene Hand mit derjenigen des Porträtierten zu verschmelzen scheint. (Eine erheblich frühere Darstellung des den *Alexander Keraunophoros* malenden Apelles in Anwesenheit des ebenfalls mit einem Porträtprivileg versehenen Hofbildhauers Lysippos, aber in Abwesenheit Alexanders, findet sich in Sambucus *Emblemata* von 1584 (Abb. 30).)

Interessanterweise handelt es sich bei Cades' Gemälde um ein Auftragswerk für Katharina d. Gr. (1729-1796), die es gemeinsam mit einer anderen ungewöhnlichen Episode aus Alexanders Leben (*Alexander weigert sich zu trinken, während seine Soldaten dursten*) aus fünf Vorschlägen auswählte und für ihren Enkelsohn und späteren Nachfolger Alexander Pavlovitch (1777-1825) ausführen ließ²³⁴, so dass diese Episode offensichtlich der Erziehung des künftigen Herrschers und Namensvetters des vorbildlichen antiken Fürsten dienen sollte. Der offizielle Auftrag dürfte der Grund für das Fehlen markanter Erkennungsmerkmale dieser Episode im Vergleich zu den oben genannten Darstellungen sein, fehlt doch das offensichtliche Lachen der Lehrjungen ebenso wie Apelles' über den Mund gelegter Zeigefinger. Die Szene wäre kaum als Ermahnung Alexanders erkennbar, wenn nicht eine zeitgenössische Beschreibung von Katharinas Agenten Giacomo Quarenghi erhalten wäre, der in einem Brief vom 11. Juli 1791 an J. F. Reiffenstein, den russischen Gesandten in Rom, berichtet:

*[I]n uno vorrei che fosse rappresentato Alessandro quando trattenendosi familiarmente con Apelle nel di lui studio, i giovani apprendisti che ivi si trovavano ridevano di sentire quel gran conquistatore ragionare così malamente dell'arte della pittura.*²³⁵

²³² Vgl. CAST 1981, S. 187: „There are only two known images that show Apelles reproving Alexander – one by Salvator Rosa and the other by the Venetian painter Antonio Novelli.“

²³³ Vgl. PIGLER 1974, Bd. II, S. 369 bzw. KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. I, S. 41: Salvator Rosa (1615-1673), Radierung mit Vorzeichnung (Kat.-Nr. 762) sowie eine Aquatintaarbeit Jean-Pierre Norblin de la Gourdin (1745-1830) nach einem Gemälde von Christian Wilhelm E. Dietrich (1712-1774) aus dem Jahr 1774 (Kat.-Nr. 790). Vgl. zu Rosa HARTLEY 1992. Zu Rosa und Gourdin vgl. AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 322-329.

²³⁴ Vgl. CARACCILO 1996.

²³⁵ Ebd., S. 167. Zu Deutsch: „[I]n einem wünsche ich, dass Alexander repräsentiert wäre, wie er sich vertraut mit Apelles in seinem Atelier aufhält, die jungen Schüler, die sich dort befanden, lachten darüber, dass dieser große Eroberer so unvernünftig über die Kunst der Malerei redete.“

Die isolierte Darstellung eines Werkstattbesuchs Alexanders und die damit verbundene Ehrung des Künstlers bildete dagegen die Ausnahme. Der Verfasserin sind nur zwei Beispiele bekannt: Ein von Ponce Camus (1778-1839) für den Salon von 1819 vorgesehenes Gemälde (Bildverz. 31), das wegen der Assoziationen mit Napoleons Besuch bei Jaques Louis David jedoch zurückgewiesen wurde sowie ein Deckengemälde von Giuseppe Bezzuoli (1784-1855) (Abb. 32), das er vor 1825 für die von den Kindern des Großherzogs der Toskana, Leopold II. (1797-1870), bewohnten Gemächer im Palazzo Pitti in Florenz ausführte. Wohl aber wurde diese Situation, wenn auch selten, mit der Illustration der Campaspe-Geschichte verknüpft, so beispielsweise bei Jan Wierix (Abb. 33), Johannes Felpacher (Abb. 34) oder Jean Restout (Abb. 190) und, im Fall Novellis und Cades, auch mit Alexanders Ermahnung.

Eine weitere, außergewöhnliche Begebenheit findet möglicherweise ebenfalls in Apelles' Atelier statt, wie die Anwesenheit zweier Leinwände suggerieren könnte: Eine *Alexander bewundert sein Porträt von Apelles* betitelte Druckgrafik Anthonis Sallaerts (um 1590-1650)²³⁶ (Abb. 35) zeigt den von seinem Gefolge begleiteten, sitzenden Alexander beim Vergleich seines gemalten und seines gespiegelten Antlitzes: In seinen Händen hält er einen Spiegel beziehungsweise Apelles' Porträtmedaillon, blickt aber zu Apelles, der sich devot verbeugt, während er dem Herrscher das Bildnis überreicht. Die Figuren weisen eine fast satirehafte Komik auf: Während Apelles in übertriebener Haltung seine Ehrerbietung bezeugt, zeigt Alexanders körperbetonter Harnisch alles andere als einen idealschönen Helden und auch der bebrillte weißbärtige Gelehrte zwischen den beiden Hauptfiguren wirkt wie eine Karikatur – er erinnert an den aus der *Commedia dell'arte* bekannten *Pantalone* als Repräsentant bloßer Bücherweisheit und ohne rechtes Kunsturteil.

Die Apelles-Campaspe-Erzählung, die sich darum rankt, dass Alexander d. Gr. seine Konkubine Campaspe dem in sie verliebten Hofmaler überließ, nimmt innerhalb der ins Bild gesetzten Apelles-Anekdoten des 16. bis 19. Jahrhunderts den weitaus größten Anteil ein. Daran lässt sich ihre Bedeutung für die akademischen wie für die nicht-akademischen Künstler ablesen, wobei die große Mehrheit der Darstellungen der Hand akademischer Künstler entstammt und somit offensichtlich eine erhöhte Anziehungskraft für diese besaß. Auf Basis der über 190 der Verfasserin bekannten Apelles-Campaspe-Darstellungen²³⁷ finden sich insgesamt

²³⁶ Vgl. ROYALTON-KISCH 1988, S. 60f.

²³⁷ Eine angesichts der Vielzahl noch unentdeckter Apelles-Campaspe-Darstellungen notwendigerweise unvollständige Übersicht bei PEVSNER 1986, S. 366-368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 137-144. Allgemeine Übersichten über das Thema bei AK BADEN-BADEN 1969, v.a. Kat.-Nr. 8-15; KÖLTZSCH 2000, S. 87-117; AK DIJON 1982, S. 63-71; ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 19-26, 122-31, 197f.; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 206-228. Vgl. insbes. Gesamtverzeichnis im Anhang A, S. 412 ff.

(einschließlich nicht-akademischer Künstler) 59 Beispiele von 43 Künstlern für Italien, 57 Beispiele von 42 Künstlern für Frankreich, 42 Beispiele von 28 Künstlern für die Niederlande und 30 Beispiele von 21 Künstlern für den deutschen Sprachraum. Geht man nach Jahrhunderten vor, so finden sich für das 16. Jahrhundert 15 Künstler²³⁸, darunter schon etliche akademische Künstler wie Vasari, Zuccari, Morandini oder Annibale Carracci. Für das 17. Jahrhundert sind es 50 Künstler²³⁹, für das 18. Jahrhundert 58 Künstler²⁴⁰ und für das 19. Jahrhundert schließlich 12 Künstler²⁴¹. Die statistische Aussagekraft dieser Feststellung ist jedoch eingeschränkt, da seit Entstehung und Etablierung der Akademien zwangsläufig die meisten Künstler – insbesondere Historienmaler – Mitglieder eines solchen Instituts waren. Für vergleichbare Sujets wäre also auch eine vergleichbare Statistik zu erwarten.

Mehr Klarheit gewinnt man, grenzt man die ‚akademische‘ Funktion der Apelles-Campaspe-Anekdote gegen ihre ‚nicht-akademischen‘ Funktionen ab: Während die Anekdote stellvertretend für die Malerei stehen kann und damit ganz im Sinne akademischer Anliegen dem Ruhm der Malkunst dienlich ist²⁴², zählt zu den ‚nicht-akademischen‘ Funktionen in erster Linie die panegyrische, dem Lob eines Herrschers oder Mäzens geschuldete Gewichtung der Begebenheit. Sie ist häufig bei der Ausstattung von Schlössern und Herrensitzen anzutreffen, etwa in Form von Fresken – beispielsweise von der Hand Francesco Primaticcios in Fontainebleau (Abb. 99), von der Hand Carlo Carlones in Schloss Ludwigsburg²⁴³ oder von der Hand Giovanni Battista Crosatos in der Villa Maruzzi Marcello in Levada²⁴⁴. Ebenfalls liegt diese panegyrische Funktion normalerweise dem Auftrag eines (fürstlich-

²³⁸ Anonym; Badens; An. Carracci; Davent nach Primaticcio; Meister I.º. V. nach Primaticcio; Morandini; Motta; Palma; Primaticcio; Rottenhammer; Wtewael; Vasari; Wierix; Winghe; Zuccari-Kreis.

²³⁹ 7 Anonyme; Baellieur; Bertin; Boitard, Bourdon; Castello; Coques; Dorigny; Drevet; Falcieri; Felpacher; Ferri (?); Franceschini; Francken II.; Francken III.; Haecht; Hoet; Isaacz; Laresses; Le Sueur (?); Lenardi; Medina; Melchiori; Moretti; ; Müller-Vorlage „Flinck“ (?); Perrier; Pietri; Plancé; Poerson; Preti; Rivalz; Rosa; Sandrart; Schönfeld; Solimena; Terwesten; Tortebat; Valckert; Verdier; Viviani; Vrancx; Werff; Werner; Wilt.

²⁴⁰ 5 Anonyme; Adam, Amigoni; Bellucci; Bergler; Boizot; Burke nach Kauffmann; Canova; Carlone; Carstens; Casali; Conca; Creti; Crosato; Dalleria; Danzel nach Lagrenée; Delangle nach Bourdon; Dannel nach Lagrenée; Deshays; Desportes; Elliger; Falconet; Ferg; Fontebasso; Gandolfi; Gérard; Goupy nach Solimena; Grätsch; Guardi; Hamilton; Kauffmann; Lagrenée; Landi; Lechner; Limborch; Michel; Mieris; Müller; Ottens nach Vleughels; Pellegrini; Platzer; Prestel; Restout; Roget; Ricci; Schadow; Schaeken; Surugue nach Vleughels; Tiepolo; Trevisani; Vleughels; Walraven; Weiß; Wigmana. Im Fall Abiles/Abdis', Bertins, Boitards, Desportes', Hoets, Isaacz', Melchioris, Palmas, Pietris, Rivalz', Wtewaels, Verdiers; Wilts und Werffs ist unklar, welchem Jahrhundert ihre, zum Teil nur durch Erwähnung in alten Auktionskatalogen bekannten Arbeiten zuzuordnen sind.

²⁴¹ Ansiaux; Bein nach Girodet-Trioson; Coggetti; Daumier; David; Girodet-Trioson; Hiltensperger; Ingres; Langlois; Meynier; Pinelli, Ziegler.

²⁴² Vgl. dazu ausführlich Kap. V.

²⁴³ Vgl. Anhang A, Nr. 31.

²⁴⁴ Vgl. Anhang A, Nr. 44.

chen) Mäzens zu Grunde. Fließend zur erstgenannten Funktion, dem Ruhm der Malerei, kann dagegen die Präsenz innerhalb einer fürstlichen Sammlung sein – etwa im Fall der von Thomas Coke, Earl of Leicester, angelegten Galerie in Holkham Hall, Norfolk, die eine Apelles-Campaspe-Skizze von der Hand Sebastiano Concas aufbewahrt²⁴⁵ oder im Fall des Château Compiègne, das ein entsprechendes Gemälde François Desportes besitzt²⁴⁶.

Eine weitere Funktion ist im Künstler(selbst)lob zu sehen, was jedoch ebenfalls nur künstlich von der Intention zu trennen ist, die Malerei zu adeln. Beispielhaft sei hier Joos van Winghes Freundschaftsbild für den Maler Daniel Soreau genannt²⁴⁷.

Schließlich ist auf die niederländische Ausprägung der Anekdote hinzuweisen, die sich zum einen in Form einer genrehaften Auffassung äußert, wie es etwa bei der fälschlich Govaert Flinck zugeschriebenen Version eines unbekanntem Rembrandt-Epigonens der Fall ist²⁴⁸, der den Charakteren eine recht bodenständige und weniger idealisierend-heldenhafte Gestalt verleiht. Zum anderen taucht die Anekdote häufig als Bild im Bild in den Antwerpener gemalten Gemäldegalerien auf, wie es beispielsweise bei van Haecht²⁴⁹, wiederholt bei Frans Francken II.²⁵⁰, Baellieur²⁵¹ oder Gonzales Coques²⁵² der Fall ist. Auch dann liegen in der Regel Ruhm und Adellung der Malkunst der Intention zu Grunde.

Als Bild im Bild ist das Apelles-Campaspe-Sujet nicht nur in den Antwerpener Gemäldegalerien präsent: Mit Bosses *Le noble peintre* (Abb. 77) existiert mindestens ein Beispiel außerhalb Flanderns.²⁵³

Mehrfach ist das Apelles-Campaspe-Thema als Bild im Bild auch im Œuvre des Wiener Akademikers Johann Georg Platzer vertreten, weshalb eine genauere Untersuchung lohnenswert erscheint und im folgenden Exkurs behandelt werden soll.

²⁴⁵ Vgl. Anhang A, Nr. 39.

²⁴⁶ Vgl. Anhang A, Nr. 56.

²⁴⁷ Vgl. Anhang A, Nr. 181.

²⁴⁸ Vgl. Anhang A, Nr. 67, 77, Abb. 138. In der Apelles-Campaspe-Literatur ist bis heute nicht zur Kenntnis genommen worden, dass VON MOLTKE 1965, S. 234ff., Kat.-Nr. 50 das Bild in seiner Flinck-Monographie bereits 1965 abgeschrieben hat: „*Perhaps by a German imitator of Rembrandt, or Flemish?*“ Dieses Ergebnis wird bestätigt durch SUMOWSKI 1981, Bd. IV, S. 1883-2166, der diese Darstellung nicht unter Flinck führt.

²⁴⁹ Vgl. Anhang A, Nr. 83-85.

²⁵⁰ Vgl. Anhang A, Nr. 71-73.

²⁵¹ Vgl. Anhang A, Nr. 18.

²⁵² Vgl. Anhang A, Nr. 42.

²⁵³ Die in Kap. III, S. 125ff. bzw. Kap. IV, S. 217 noch zu thematisierende Annahme, auf Natoire's *Zeichenakademie* (Abb. 88) beziehungsweise auf Earloms Stich nach Brandoin's Ausstellungsgemälde (Abb. 144) seien Apelles-Campaspe-Bilder dargestellt, ließ sich bei der Untersuchung der Originalgrafiken hingegen nicht aufrechterhalten.

Exkurs: Apelles-Campaspe-Gemälde im Œuvre J. G. Platzers

Der aus Südtirol stammende, durch seinen Stiefvater Joseph Anton Keßler (gest. 1721) und seit 1723 durch seinen Onkel, den fürsterzbischöflichen Historien- und Bildnismaler Jakob Christoph Platzer (keine Lebendaten bekannt) in Passau ausgebildete Johann Georg Platzer (1704-1761) trat 1728 der erst zwei Jahre zuvor reorganisierten Akademie in Wien bei. In der dortigen Gesellschaft konnte er sich bald etablieren und avancierte rasch mit seinen exquisiten feinmalerischen Genredarstellungen zum Modemaler des kaiserlichen Hofes. Platzer war unter anderem auf die zu seiner Zeit beliebte und hoch geachtete Gattung der Atelierbilder spezialisiert²⁵⁴, genauer auf die als Pendants konzipierten allegorischen Darstellungen fiktiver Maler- und Bildhauerateliers.²⁵⁵

Apelles malt Campaspe und Antiochus und Stratonike

Von der Hand Platzers stammt eine Apelles-Campaspe-Version (Abb. 36), die ihm, wie sich zeigen wird, als Vorlage für seine als Bild im Bild dargestellten Apelles-Gemälde diente.

Platzers Version der Geschichte vollzieht sich in einem von prächtigen gewundenen Säulen mit herabwallenden Vorhängen begrenzten Kabinett, das durch zahlreiche Utensilien als Apelles' Werkstatt gekennzeichnet ist. Angesichts dieser baulichen Pracht stellt sich die Frage, ob sich Apelles' Atelier innerhalb des herrschaftlichen Palastes befinden könnte. Ähnlich wie bei den Darstellungen des römischen Wettbewerbs beobachtet, nimmt auch Platzer eine Aufteilung in Herrscher-Sphäre und Werkstatt-Sphäre vor. Alexanders Soldatengefolge, welches das Geschehen kommentiert, befindet sich im linken Bereich außerhalb des erhöhten Kabinetts jenseits der herrschaftlichen Säulen, die rechte Bildhälfte ist hingegen Apelles' Atelier vorbehalten, dessen Ausstattung unter anderem aus Staffelei, Malbedarf, Gipsmasken, Statuetten und Gemälden besteht und in dem zwei im Gespräch begriffene Lehrjungen anwesend sind.

Der in einen prachtvollen Mantel gekleidete und mit Zackenkrone ausgestattete Alexander – der hier also nicht in seinem sonst üblichen Feldherrn-Gewand auftritt – sitzt unterhalb der Säulen, blickt in Apelles' Gesicht und vollzieht mit seiner Geste soeben die Schenkung der halbnackten Campaspe. Der in eine Tunika gekleidete und vor dem hochformatigen vollendeten Bildnis der Campaspe stehende Apelles verbleibt im Bereich der Werkstatt, während er sich mit un-

²⁵⁴ Vgl. dazu AK SALZBURG 1996, S. 12 unter Verweis auf Platzers Zeitgenossen Hagedorn; AK MÜNCHEN ZÜRICH 2002, S. 36 mit Lit.

²⁵⁵ Zu Platzer vgl. GRABMAYR 1985; AK SALZBURG 1996; KRAPF 1996; SEIFERTOVIÁ 1999; KRAPF 2002; AK GRAZ 2007.

terwürflicher Dankbarkeitsgeste auf Alexander zubewegt und mit seiner Rechten Campaspes Hand ergreift. Die auf Alexander blickende Campaspe neigt sich Apelles entgegen und bildet nicht nur durch ihr helles Inkarnat im Kontrast zu den bekleideten Männern den Mittelpunkt des Bildes. Sie befindet sich auch genau zwischen Herrscher-Sphäre und Werkstatt-Sphäre, zwischen ihrem bisherigen und ihrem künftigen Liebhaber.

Platzer schafft einen völlig neuen Pendant-Bezug, indem er die Apelles-Campaspe-Legende mit der ebenfalls aus der Antike stammenden Geschichte um Antiochus und Stratonike (Abb. 37) kombiniert.²⁵⁶

Der Thronfolger des Königreichs von Media und Babylonien, Antiochus, schien an einer unheilbaren Krankheit zu leiden und dem Tode geweiht. Besorgt um das Leben seines Sohnes zog sein Vater, der Syrische König Seleucus, den griechischen Arzt Erasistratus von Keos zu Rate, der schnell herausfand, dass Antiochus vor Liebe zu seiner jungen und schönen Stiefmutter Stratonike verging: Jedesmal, wenn Erasistratus seinem Patienten den Puls fühlte und Stratonike hinzukam, erhöhte sich die Frequenz des Pulsschlags und verringerte sich, wenn sie das Krankenlager wieder verließ. Der König überließ seine Gemahlin daraufhin edelmütig seinem Sohn, um dessen Leben und Glück zu retten, und vererbte ihm zugleich die Hälfte seines Königreiches.

Die Geschichte diene als Exempel für Vaterlandsliebe und Güte gegen die eigenen Kinder. Durch die Pendantbeziehung wird diese Akzentuierung hier jedoch verlagert: In beiden Fällen übergibt also ein Herrscher seine junge und schöne Geliebte beziehungsweise Gattin einem anderen Mann, der ihm so lieb ist, dass ihm die Erfüllung von dessen scheinbar aussichtsloser Liebe wichtiger ist als das eigene Liebesglück. Der Schwerpunkt der Apelles-Geschichte wird hier also auf die Selbstlosigkeit des Herrschers und auf die Liebe gelegt, was im galanten 18. Jahrhundert nicht sonderlich überrascht.

Selbstporträt

Ein aus dem Jahr 1731 stammendes Selbstporträt (Abb. 38) deutet darauf hin, dass Platzer sich selbst mit Apelles identifizierte oder zumindest mit diesem in *ae-mulatio* trat: Modisch in Hemd, Rock, Mantel und Allongeperücke gekleidet blickt der Maler selbstbewusst zum Betrachter und deutet mit dem ausgestreckten Zei-

²⁵⁶ Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, 5. Buch, Kap. 7, ext. 1 (*De patrum amore et indulgentia in liberos*); auch Plutarch, *Demetrius*, Kap. 38-39; Appian, *De rebus Syriacis*, Kap. 59-61 und Pseudo-Lucian, *De rea Syria*, Kap. 17-18 erzählen die Episode. Ferner deutet SANDRART 1675-1679, 2. Haupttheil, III. Theil, S. 56 die Geschichte an, folgt darin aber nicht VAN MANDER, Lehrgedicht, Kap. VI, Fol. 23v.-24, der die Geschichte ausführlich beschreibt und vielleicht Platzers Quelle darstellt. Vgl. ferner STECHOW 1945; ROLL 2002, Bd. III, S. 72.

gefingert seiner Linken auf ein kleinformatiges Bildnis, das er in der Rechten hält und das einen Ausschnitt seines Apelles-Campaspe-Gemäldes (Abb. 36) mit leichten Abwandlungen zeigt: Zu sehen sind nur der Malerfürst und sein unschätzbarer ‚Lohn‘ in Form seines schönen Modells. Im Gegensatz zum Gemälde ist Apelles‘ Kopf unterhalb desjenigen Campaspes angeordnet, die Staffelei mit dem Bildnis befindet sich hinter den beiden Figuren.

Das Format dieses Ausschnitts entspricht in etwa den Proportionen des vollendeten Bildnisses, so dass es sich hier auch um eine Studie handeln könnte. Dies ist für die Bildaussage jedoch unwichtig. Wesentlich ist, dass Platzer auf sonstige Hinweise auf seine Profession wie Pinsel oder Palette verzichtet und nur ostentativ auf sein eigenhändiges Bildnis der antiken Anekdote deutet. Damit setzt sich der in höchsten höfischen Kreisen erfolgreiche Maler unmissverständlich in die Tradition seines berühmten Vorgängers und präsentiert sich als Vertreter des „Geistesadels“.

Dass es sich bei dem Bildnis um die Apelles-Campaspe-Geschichte handelt, hat bereits Krapf vermutet, ohne jedoch die Verbindung mit dem eigenhändigen Gemälde herzustellen.²⁵⁷

Das Wiener *Maleratelier*

Das *Maleratelier* (Abb. 39) zeigt eine für den auf Atelierszenen spezialisierten Platzer typische Kombination von Werkstattbetrieb und Galeriebild, die dem Ruhm der Malkunst dient. Es ist charakteristisch für Platzer, dass er den Künstler hier „in einer dem Adel abgeschauten Welt, was Aufwand, Pomp und Szenerie [...] betrifft“, präsentiert. „Kostbare Geräte [...] kommen zum Einsatz, um die ‚Welt des Malers‘ prächtig und teuer erscheinen zu lassen“, der Künstler wird „in der Welt des Feudalen angesiedelt“.²⁵⁸ Dass es sich dabei kaum um eine Wiedergabe der Realität handelt, ist anzunehmen.

In einem weitläufigen lichtdurchfluteten Raum, der den Wohlstand des Malers unterstreicht, der jedoch auch eine Akademie in ‚offiziellen‘ Räumlichkeiten darstellen könnte, arbeitet der vornehm gekleidete Maler an einem noch unvollendeten großformatigen Gemälde, das Francesco Solimena Wiener Bild *Boreas rauht Oreithya* paraphrasiert.²⁵⁹ Der Maler wendet sich einem durch das aufgeschlagene Buch und die Brille als Gelehrtem gekennzeichneten Mann zu, der ihn offenbar dazu bewegen will, das Bild dem Text entsprechend zu malen. Diese Form von *ut pictura poësis* beziehungsweise Albertis Ratschlag, Künstler sollten den Rat von Dichtern und Gelehrten für schöne Bilderfindungen einholen, wird hier jedoch

²⁵⁷ Vgl. KRAPF 1996, S. 25f.

²⁵⁸ KRAPF 2002, S. 85f.

²⁵⁹ Vgl. AK GRAZ 2007, S. 146.

durch die Negativfigur des aus der *Commedia dell'arte* bekannten Pantalone, des missmutigen geizigen Alten, *ad absurdum* geführt, der hier als Repräsentant bloßer Bücherweisheit und ohne rechtes Kunsturteil geschildert wird – ein häufig in Platzer's Ateliers anzutreffender Charakter.²⁶⁰ Dem Maler wird dadurch größere Kompetenz zugesprochen als dem Gelehrten beziehungsweise Kunstkritiker.

Ein vornehmes Besucherpaar mit Kind und Amme ehrt den Maler mit einem Besuch, wahrscheinlich handelt es sich um die Auftraggeber des Gemäldes. Rechts von der Staffelei unterhält eine Lautenspielerin die anwesende Gesellschaft und eine junge Frau liest in einem Buch, während ihr ein junger Mann über die Schulter blickt. Abgeschlossen wird diese von den flämischen Galeriebildern des frühen 17. Jahrhunderts inspirierte Gruppe durch einen kostbaren, über einen Tisch gebreiteten Teppich, vor dem ein großer Globus und mehrere kleinformatige Bilder und aufgerollte Grafiken liegen.

Jenseits davon gewährt Platzer Einblick in den Werkstattbetrieb: Während rechts im Vordergrund ein Werkstattgehilfe beim Farbenreiben zu beobachten ist, sind die beiden angrenzenden Räume ganz der akademiekonformen Ausbildung junger Künstler gewidmet.

Im mittleren Raum erläutert ein Künstler zwei Schülern eine Gesichtsstudie (Ausdruck oder Anatomie), im angrenzenden Zimmer ist eine Klasse beim Aktzeichnen dargestellt. Das Anatomiestudium wird zusätzlich durch eine Gliederpuppe betont.

Während die Wände im Hauptraum mit Gemälden aller Gattungen ausgestattet sind, zieren Zeichenstudien die Wände der Ausbildungsräume. Umso mehr sticht das gerahmte Apelles-Campaspe-Bild hervor, das über dem Eingang zum Aktsaal hängt (Abb. 40). Dieser Platz ist sicher nicht zufällig gewählt, sondern hebt das Bild besonders hervor, denn Aktzeichnen war ein Privileg der Akademien.

Es kommt häufig vor, dass Platzer an den Galeriewänden leicht abgewandelte Versionen eigener Gemälde wiedergibt. So stimmt auch die Apelles-Campaspe-Darstellung kompositorisch und farblich mit seiner oben besprochenen Fassung (Abb. 36) überein: Alexander trägt einen roten Mantel, Apelles ein blaues Gewand, die teilweise bekleidete Campaspe ist durch Inkarnat- und Weißtöne gekennzeichnet. Die Körperhaltung der drei Hauptfiguren ist nahezu identisch, nur der Blickwinkel ist nach links verschoben, so dass Alexander und Campaspe sich stärker überschneiden und Apelles direkt vor der Staffelei zu sehen ist. Selbst der Vorhang und die Säule sind angedeutet. Im Unterschied zur ausgearbeiteten Ver-

²⁶⁰ Der Typus des spitznasig-hageren bebrillten Kritikers begegnet schon um 1565 in Pieter Breughels d. Ä. (um 1525/1530-1569) *Maler und Käufer* und findet sich noch im Œuvre Carl Spitzwegs (1808-1885) und Arnold Böcklins (1827-1901).

sion sind aber keine Soldaten und nur ein Lehrknabe anwesend und Campaspes nacktes Bein ist bekleidet.

Die dem Ruhm der Malkunst und des erfolgreichen Malers huldigende Allegorie erhält eine weitere Bedeutungsebene, setzt man den Besuch der vornehmen Kunstliebhaber im Atelier mit dem Alexander-Apelles-Topos in Parallele: Die Mäzene sollen zugleich auf ihr großes Vorbild verpflichtet werden, wie ihnen der mit großzügiger Kunstpatronage einhergehende Ruhm in Aussicht gestellt werden soll.

Und noch einen wesentlichen weiteren Aspekt gilt es zu berücksichtigen: Platzer findet seine Vorbilder in den Antwerpener Galeriebildern des 17. Jahrhunderts. Herausragende Vertreter dieses Genres wie Willem van Haecht und Frans Francken II. bezogen in ihre Galeriebilder ebenfalls Apelles-Campaspe-Gemälde an hervorgehobener Stelle ein oder ließen – im Fall van Haechts – die Apelles-Szene sogar in einem zeitgenössischen Saal stattfinden.

Dies spielt für Platzer gewiss eine Rolle, da er sich an ein hochgebildetes und finanzkräftiges elitäres Publikum wendet: „*Die üppigen Atelierbilder Platzers sind zugleich Schulen des Sehens und Appell an die Kennerschaft*“²⁶¹, welche durch eine „*gewisse absichtliche ‚obscuritas‘ eine modische Verschleierung des Bedeutungsinhalts*“²⁶² herausgefordert wird.

Vor diesem Hintergrund erscheint selbst die Anbringung des Apelles-Bildes über dem Türsturz oberhalb eines Wappens durchdacht: Es könnte sich um eine Anspielung auf van Haechts Antwerpener Gemälde *Die Galerie des Cornelis van der Geest* (Abb. 41) handeln, in dem über dem Türsturz eine Botschaft „*Vive l’esprit*“ angebracht ist, die dem Ruhm des Gastgebers (Geest = Esprit) dient. Die Anspielung auf van Haecht, Francken etc. spielte für Platzer sicher eine ebenso große Rolle wie die Betonung der *Pictura*-Allegorie, für die das Apelles-Campaspe-Thema stand.

Das Liechtensteiner Maleratelier

Im Liechtensteiner *Maleratelier* (Abb. 42) Platzers befindet sich ebenfalls an exponierter Stelle eine Apelles-Campaspe-Darstellung (Abb. 43), deren Figurendisposition erneut Platzers eigenhändige Version der Geschichte (Abb. 36) aufgreift. Es handelt sich um eine Zeichnung, die eine real existierende, vorbereitende Studie wiedergeben könnte:

Alexander sitzt vorne links unterhalb des Vorhangs, hinter ihm die Soldaten, dann folgt die – abweichend von der gemalten Version – stehende Campaspe vor der Säule und der sich vorbeugende und nach ihrer Hand greifende Apelles. Hinter

²⁶¹ AK GRAZ 2007, S. 139.

²⁶² KRAPF 2002, S. 80.

den beiden steht die – gegenüber der Originalversion nach links gerückte – Staffelei. Außerdem ist die Originalversion um die Lehrknaben rechts im Bild erweitert und gibt die Soldaten links von Alexander wieder – nicht wie hier zwischen dem Herrscher und seiner Geliebten. Abgesehen von diesen Komprimierungen stimmt der Blickwinkel des Betrachters aber bei beiden Versionen überein.

Die Zeichnung ist hoch oben am zentralen Pfeiler des Saales angebracht und damit nur wenig oberhalb der Bildmitte sowie der zentralen Szene, nämlich dem Besuch eines vornehmen Paares im Atelier.

Die beiden stehenden Edelleute schauen dem sitzenden Maler bei der Arbeit an einem großformatigen Historienbild zu (*Venus betrauert Adonis*), dessen Auftraggeber sie aller Wahrscheinlichkeit nach sind. Durch den Bezug zur Apelles-Geschichte wird der Mäzen an Alexanders vorbildhafte großzügige Haltung dem Künstler gegenüber erinnert beziehungsweise als ebenso kunstsinniger Förderer der Malerei gelobt. Die Anerkennung des vornehmen Paares für den Maler zeigt sich auch in dem Umstand, dass er in dessen Anwesenheit sitzen darf.

Eine mögliche Anspielung auf van Haechts *Die Galerie des Cornelis van der Geest* (Abb. 41) ist nicht nur durch die der Rubenszeit entstammende Kleidung des Paares und den luxuriösen Raum, in dem sich das Atelier befindet, denkbar, sondern auch durch die Bildergalerie und die um einen großen Globus versammelte Gruppe im Mittelgrund.²⁶³

Auf den Werkstatt- und Ausbildungsbetrieb wird wiederum durch einen farbenreißenden Gehilfen und drei Grafiken betrachtende Jünglinge im Vordergrund sowie einen dozierenden Mann mit Schülern im Hintergrund angespielt.

Erwähnenswert ist außerdem das Selbstporträt Platzers im Vordergrund, das jedoch nicht mit dem oben besprochenen übereinstimmt.

Weitere Atelierszenen

Legt man die beiden zuletzt betrachteten Malerateliers Platzers zu Grunde, erscheint die Annahme durchaus berechtigt, der Besuch vornehmer Kunstförderer im Atelier würde grundsätzlich von ihm mit dem Apelles-Motiv kombiniert. Die Analogie mit dem berühmten Werkstattbesuch Alexanders, mit dem er Apelles ehrte, würde zusätzlich zu den Implikationen des Alexander-Apelles-Topos der Bildausgabe gerecht. Diese Annahme wird jedoch durch andere Atelierszenen Platzers wi-

²⁶³ Die häufig in Platzers Atelierbildnissen anzutreffenden Kostüme des 17. Jahrhunderts könnten nach einer Deutung Mirko Herzogs in AK SALZBURG 1996, S. 66f. für den Wiener Hofadel eine ähnlich symbolische Funktion gehabt haben, wie pastorale Schäferidyllen, in denen eine „Sehnsucht nach einer im Gegensatz zum Hofalltag selbstbestimmten Wirklichkeit“ und einer „nicht mehr einlösbaren Traumwelt“ zum Ausdruck komme.

derlegt, in denen zwar ebenfalls vornehme Besucher, nicht aber das Apelles-Motiv vorkommen.²⁶⁴

Umgekehrt existiert aber auch ein *Maleratelier* (Abb. 44), in dem der Maler mit der Arbeit an einem Apelles-Campaspe-Gemälde beschäftigt ist, ohne dass jedoch reiche Mäzene ihn mit ihrem Besuch beehren.

Bedauerlicherweise existiert von diesem verschollenen Gemälde aus einer deutschen Privatsammlung nur eine Reproduktion von mangelhafter Qualität aus den 1930er Jahren, so dass nicht alle Details zu erkennen sind.

Das Bild scheint gegenüber den oben besprochenen Bildern einer früheren Schaffensphase Platzers anzugehören. Auch das Atelier und seine Ausstattung sind weit weniger prächtig und raffiniert gehalten, enthalten aber bereits bestimmte Stereotypen.

In einer vergleichsweise bescheidenen Kammer sitzt der Maler mit dem Rücken zum Betrachter am offenen Fenster und arbeitet an der Staffelei. Hinter ihm hebt sich ein unbekleidetes Modell in der Haltung Campaspes ab. Rechts der Leinwand arbeitet ein kleiner Werkstattgehilfe, hinter diesem steht ein Kavalier mit Hut und Mantel. Eine Lautenspielerin sorgt für eine heitere Atmosphäre, die durch das Liebespaar im Hintergrund unterstrichen wird. Ein Gelehrter sitzt an einem Tisch, der von einem prächtigen Teppich bedeckt ist und vor dem als typische Platzer-Requisite der große Globus steht. Abgeschlossen wird die Szene durch den Ausblick in einen angrenzenden Raum und einen Pfeiler auf hohem Postament, vor dem ein Damen-Porträt steht. Die Wände sind dicht mit Gemälden behängt, vor dem Globus befinden sich ein weiteres Gemälde und Zeichnungen.

Das großformatige Gemälde auf der Staffelei zeigt eine Apelles-Campaspe-Szene, die wiederum an Platzers eigene Version anknüpft. Wenngleich ins Hochformat versetzt, ist die Disposition der Figuren vergleichbar: Alexander sitzt im Vordergrund links, Apelles hat Campaspes Hand bereits erhalten und neigt dankbar seinen Oberkörper. Die nahezu unbekleidete Campaspe steht zwischen beiden – in der Originalversion sitzt sie. Links oberhalb Alexanders sind die Köpfe seines Soldatengefolges auszumachen, hinter Campaspe ist eine Säule erkennbar, daneben die Staffelei und vor Apelles' Beinen der niedrige Hocker, auf dem in der Originalversion Palette, Malstock und Pinsel abgelegt sind. Die Komposition ist also durch das Hochformat komprimiert und im Blickwinkel nach rechts verschoben wiedergegeben. Dies erklärt auch, weshalb die Lehrknaben nicht zu sehen sind.

Da der Kavalier hinter der Leinwand nicht genau zu erkennen ist, kann auf Basis der vorliegenden Abbildung nicht entschieden werden, was für eine Rolle er einnimmt. Es wäre aber denkbar, dass er der Begleiter des Modells ist und

²⁶⁴ Vgl. etwa AK GRAZ 2007, Kat.-Nr. 35.

dass somit die Apelles-Geschichte in die Gegenwart übertragen wird: Ein Maler arbeitet in Anwesenheit eines unbedeckten Modells und eines Kavaliere an einem Gemälde. Damit ließe sich die Aussage verbinden, dass es auch zeitgenössische Künstler gibt, die den Ruhm des Apelles verdienen und so den allgemeinen Ruhm der Malkunst vermehren.

Das *Maleratelier* in der Wiener Albertina

Diese Interpretation, eine Übertragung der Apelles-Campaspe-Geschichte ins Bürgerliche, sieht Otto Benesch in einem unvollendeten Aquarell (Abb. 45) Platzers umgesetzt, das sich in der Albertina befindet.²⁶⁵

In einem kleinen Salon sind nur fünf Personen anwesend: ein Edelmann, das weibliche Modell, der Maler, sein Lehrknabe und ein Lautenspieler. ‚Alexander‘ steht als teilnahmslos von der Szene wegblickender Edelmann an einen Stuhl gelehnt im Vordergrund. Nur durch den angedeuteten Zeigegestus seiner Linken, die auf den Maler weist, nimmt er überhaupt aktiv am Geschehen teil. Über ihm befindet sich ein Vorhang, der durchaus Anspielung auf die herrschaftliche Aura sein könnte, die Platzer seinem Alexander in den oben besprochenen Versionen verliehen hatte, andererseits bedient Platzer sich häufig dieses Stilmittels in seinen Bildern.

Die wesentliche Szene spielt sich zwischen dem anmutig posierenden Modell und dem auf sie konzentrierten und mit dem Rücken zum Betrachter sitzenden Maler ab, der ein Bild der ihren Vater säugenden Pero malt. Das Motiv der *Caritas Romana*, des Inbegriffs der christlichen Nächstenliebe, steht in starkem Kontrast zu der Darstellung der Liebesgöttin Venus Anadyomene, für die Campaspe laut Plinius als Modell diente. Auch ist das Modell überwiegend bekleidet, nur ihre Brust ist teilweise entblößt. Das erotische Moment des posierenden Aktmodells ist also gegenüber herkömmlichen Campaspe-Darstellungen stark reduziert. Die natürliche Schönheit der Dame wird jedoch durch die Blumen in ihrem Haar und ihrer Hand betont.

Ein jugendlicher Lautenspieler verleiht der Szene eine harmonische und fröhliche Atmosphäre – ein in etlichen Atelierbildern Platzers vorkommendes Motiv. Der gut gekleidete Knabe zu Füßen des Malers und des Musikers, bei dem es sich offensichtlich um den Lehrling des Künstlers handelt, rundet die Szene ab. Er ist dabei, Federkiele anzuspitzen [?], spielt also auf das Zeichnen an – die akademische Lehrform für angehende Künstler und zugleich möglicher Hinweis auf Apelles' berühmtes Dictum „*nulla dies sine linea*“.

²⁶⁵ Vgl. BENESCH 1964, S. 347, Kat.-Nr. XI.

Über diese potenzielle Anspielung hinaus bleibt als Spezifikum der Apelles-Geschichte jedoch nur die Situation, dass ein Maler eine Dame in Anwesenheit eines Edelmanns malt – ein durchaus geläufiges Sujet. Der Edelmann tritt jedoch weder in Kontakt mit dem Modell noch mit dem Maler: Er ist räumlich von beiden getrennt und blickt in eine andere Richtung. Da das Aquarell unvollendet ist, können die geplanten Bilder im Bild nicht dazu dienen, weitere Hinweise zur Entschlüsselung der Szene zu liefern. Angesichts der Bekanntheit dieser Begebenheit und des häufigen Vorkommens in Platzers Œuvre ist es zwar nicht völlig ausgeschlossen, dass Platzler die Assoziation mit der Apelles-Anekdote bewusst eingeplant hat, um auf diese Weise den Betrachter mit einer abweichenden Bildaussage zu überraschen. Diese Spekulation erscheint jedoch zu wenig stichhaltig, um Beneschs These aufrecht zu erhalten.

Es ist anzunehmen, dass im Kunsthandel noch weitere, bislang unveröffentlichte Atelierszenen des produktiven Platzers auftauchen werden, so dass sich die Zahl der Gemälde, die Apelles-Campaspe-Zitate enthalten, durchaus erweitern könnte.

II.5.3. Apelles und der Schuster

Eine weitere Anekdote, die allerdings seltener dargestellt als referiert wurde, ist Apelles' Begegnung mit dem Schuster²⁶⁶, die sich in zwei Teile gliedert: Zunächst in die berechtigte Kritik des Experten (dass nämlich der dargestellten Diana eine Öse am Schuh fehle), die von Apelles angenommen und umgesetzt wird, dann in die unberechtigte Kritik des kunstunverständigen Laien (an der Proportion des Beines), die dazu führt, dass Apelles den Schuster wütend in seine Schranken verweist: „*Schuster, bleib bei deinem Leisten.*“ Die beiden Aspekte des für berechtigte Kritik zugänglichen Künstlers einerseits und des von Selbstüberschätzung und Inkompetenz geleiteten Laienurteils andererseits sind in den schriftlichen und künstlerischen Äußerungen je nach Intention als unterschiedliche Schwerpunkte anzutreffen, wobei sich über die Jahrhunderte eine Tendenz abzeichnet, zunächst den ersten, dann zunehmend den zweiten Aspekt zu betonen.

Bereits Alberti diente die Anekdote als Beispiel für den Umgang von Künstler und Laien mit Kritik – wobei er die Zurechtweisung des Schusters geflissentlich ausließ und die notwendige Bescheidenheit des Künstlers betonte:

[U]nd während man malt, öffne man Jedem, der da kommt und höre Jeden. – Das Werk des Malers sucht das Wohlgefallen der ganzen Menge,

²⁶⁶ Vgl. PLINIUS, Hist. nat. XXXV, 84-85. Vgl. Anhang G, S. 452. Vgl. zur Bildtradition AK DIJON 1982, S. 64 sowie KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. I, S. 41-43; zur Kunstkritik BECKER 2005, S. 23f.; zu indirekten Anspielungen auf die Anekdote bei Leonardo da Vinci und Matteo Bandello vgl. LAND 2006, S. 14-17.

*also verachte man auch nicht das Urtheil und die Meinung der Menge, solange es noch möglich ist, ihrer Meinung entgegen zu kommen. Man berichtet, dass Apelles, der sich hinter der Tafel versteckte, damit jeder ihn freimütiger tadeln und er selbst umso schicklicher zuhören konnte, habe von jedem [bereitwillig] vernommen, was er tadelte oder lobte. So will auch ich, dass unsere Maler offen fragen und Jeden hören, der ein Urtheil abgibt; es wird ihnen dies nützen, Gefallen zu erwerben.*²⁶⁷

Im Zusammenhang mit künstlerischer Selbstkritik und Berechtigung des Laienurteils findet die Begebenheit beispielsweise auch bei Ghiberti, Van Mander, Houbraken oder Sandrart Erwähnung.²⁶⁸

Van Mander und Houbraken betonen ebenfalls die Fähigkeit zur Selbstkritik, wobei Apelles beispielhaft für den vorbildlichen kritischen Umgang des Künstlers mit dem eigenen Werk steht, warnen aber zugleich vor der Torheit und dem Unvermögen des Schusters, seine eigene Kompetenz richtig einzuschätzen und sich damit der Lächerlichkeit preiszugeben:

*Beginnt ihr an den schönen Brüsten der klugen waffentragenden Jungfrau zu saugen, [...], so beugt euch willig unter das allgemeine Urteil und folgt hierin Apelles; denn ihr müsst euch Dinge aneignen, so ihr dafür empfindsame Ohren habt, die euch vorher unbekannt waren. Seid auch nicht unwillig über die verkehrten Urteile von Herolden wie Midas, die euch schwerlich hemmen können. Aber hütet euch vor Momus Ohrenbläseerei, indem ihr meint, es seien merkliche Fehler im Werk des Meisters; äußert euch so nicht, denn es kommt doch nichts [G]utes dabei heraus, nur Spott und Hohn, ja oft erhaltet ihr als Lohn zum mindesten heimlichen Undank.*²⁶⁹

Auf den mit der Schusteranekdote verbundenen Aspekt der Schmähung des Laien als unverständlich und inkompetent in der Beurteilung von Kunst griff insbesondere die Pariser Akademie zurück, die sich mit der Zunahme der öffentlichen Kunstkritik infolge der Salons immer wieder ungebeten und unbequemen kritischen Urteilen der Öffentlichkeit ausgesetzt sah. Darüber klagte bereits 1699 Roger de Piles: „*je ne scai s'il ya beaucoup d'Apelles aujourd'hui, mais il ya des cordonniers plus que jamais.*“²⁷⁰ Unter Verweis auf den Schuster wehrte sich auch der Direktor der Pariser Akademie, Charles-Antoine Coypel (1694-1752), gegen eine

²⁶⁷ Zitiert nach ALBERTI 2002, S. 169.

²⁶⁸ Vgl. Ghiberti 1998, S. 74; Van Mander (Hoecker), S. 37f.; Houbraken 1723, S. 165, Sandrart 1675-1679 1. Haupttheil, II. Theil, 1. Buch, S. 32.

²⁶⁹ Van Mander (Hoecker), S. 37f.

²⁷⁰ De Piles 1699, S. 126, zitiert nach Cast 1981, S. 187. Zu Deutsch: „*Ich weiß nicht, ob es heute viele Apelles' gibt, aber es gibt mehr Schuster denn je.*“ Vgl. zur kritikfeindlichen Haltung der Akademie ferner Koch 1967, S. 139-141; Wrigley 1992, S. 93-96.

unerwünschte Salonkritik, die er am 5. August 1747 vor der Akademie verlas und im *Mercure de France* veröffentlichte. Becker zufolge läuft „*letztlich jeder, der sich anmaßt*“, *ein schlechtes Urteil über die von der Akademie als der höchsten Instanz in Sachen Kunst ausgestellten Werke abzugeben, Gefahr [...], von Coypel dem Mob zugerechnet zu werden, und zwar unabhängig von seiner ständischen Zugehörigkeit.*“²⁷¹ Vertreter der unteren Schichten wurden auch gern als Protagonisten von Salonbesprechungen eingesetzt, weil ihre „*bodenständigen und unbedarften Bemerkungen versprochen, die gebildeten Leser zu belustigen*“.²⁷² Doch auch das Gegenteil kommt vor: 1783 erschien in Paris eine Salonkritik, bei der Apelles Geschmacksurteile unterstellt wurden.²⁷³

Ähnlich wie bereits bei der Verleumdungsgeschichte beziehungsweise anhand der Personifikationen von Neid und Dummheit festgestellt, hatten Künstler also auch mittels der Schusteranekdote ein Instrument zur Verfügung, sich gegen unerwünschte Kritik zur Wehr zu setzen. Der zu seiner Zeit missverstandene und viel kritisierte William Hogarth (1697-1764) dürfte nach Meinung Winds mit der in seiner Allegorie *The tail piece* (Abb. 46) am unteren Bildrand sichtbaren „Schusterleiste“ einen Seitenhieb auf seine Kritiker abgegeben und sich so in einem „*important final statement about his aesthetic ideals*“ mit Apelles assoziiert haben.²⁷⁴ Dieser Umstand ist umso bemerkenswerter, als sich für England kaum Beispiele für die Rezeption von Apelles-Anekdoten finden lassen.²⁷⁵

Den acht von Pigler beziehungsweise Kuhlmann-Hodick genannten Versionen von *Apelles und der Schuster*²⁷⁶ lässt sich nach einer Sichtung der Bestände des Warburg Institute eine weitere Darstellung von Gerard de Jode (1509/1517-1591)

²⁷¹ COYPEL 1751 bzw. BECKER 2005, S. 144-149, v.a. S. 146 unter Verweis auf CROW 1985; vgl. ferner LAVEZZI 2004, S. 126f.

²⁷² BECKER 2005, S. 148. Diese Funktion ist unabhängig von Salonbesprechungen bereits bei HOU-BRAKEN 1723, S. 174 zu beobachten.

²⁷³ Vgl. DRESDNER 1915, Anm. 29; WINNER 1957, S. 13.

²⁷⁴ WIND 1984, S. 12-15.

²⁷⁵ Die einzigen der Verfasserin bekannten Beispiele sind von Sir John Baptist de Medina (1659-1710), dem 1706 geadelten gebürtigen Niederländer und über zwei Dekaden angesehensten Porträtisten Schottlands, *Apelles and Campaspe* (Abb. 47); von John Parker (gest. um 1765), *Apelles Draws on the Wall the Person who Invited Him to Ptolemy's House*, verschollenes Gemälde von 1758 (Bildverz. 48) sowie eine mehrfach im Kunsthandel auftauchende Kopie nach Soliménas Apelles-Campaspe-Gemälde vom hauptsächlich in Großbritannien beschäftigten Franzosen Joseph Goupy (1689-1769). Vgl. GPI, Lot 0075 from Sale Catalog Br-A4006 (25.-26.2.1785, Christie's London); Lot A 0017 from Sale Catalog Br-1170 (19.3.1814, Christie's London); ggf. identisch mit Lot 0015 from Sale Catalog Br-500 (23.5.1807, Christie's London). Des Weiteren ist nicht auszuschließen, dass Sebastiano Conca (1680-1764) im Auftrag eines englischen Mäzens auf *Grand Tour* eine Apelles-Campaspe-Version schuf, vgl. CLIFFORD 1977, S. 93, 97.

²⁷⁶ Vgl. PIGLER 1974, Bd. II, S. 369: Vasari (1511-1574); Frans I. Francken (1542-1616), Frans II. Francken (1581-1642), Christoph Murer (1558-1614), Joachim (1606-1688) bzw. Johann Jakob von Sandrart, (1655-1698), Johannes Esaias Nilson (1721-1788) und Christian Bernhard Rode (1725-1795). KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. I, S. 42; Bd. II, Kat.-Nrn. 133c (Vasari); 315 e (Joachim von Sandrart); 315 p (Johann Jakob von Sandrart); 753 (Murer); 757 (Francken II.); 791 (Nilson); 792 (Rode). Laut Warburg Institute vgl. zu Rode BOERNER 2001.

hinzufügen, die zwei verschiedenen niederländischen Publikationen als Illustration diente (L. Haechtanus, *Mikrokosmos* (1579) (Abb. 49) sowie Joost van den Vondel, *De Vernieuwde Gulden Winckel* (1622) (Abb. 50). Des Weiteren ist auf zwei programmatische Miniaturen hinzuweisen, die Hans Mielich (1516-1573) im Auftrag des Herzogs Albrecht V. von Bayern in Verbindung mit zwei Selbstporträts schuf (Abb. 51–Abb. 54). 1559 vollendete der Münchner Maler den Bildschmuck der Handschrift mit Motetten des Cipriano de Rore, 1565 eine weitere Handschrift mit den Bußpsalmen Orlando di Lassos. In beide Werke band Mielich jeweils sein Selbstporträt und das des jeweiligen Komponisten ein. Eingebettet in prächtige Grottesken-Rahmen findet sich jeweils in Miniatur eine allegorische Anspielung auf den Beruf des Portätierten: Bei de Rore ist es Apollo im Parnaß umgeben von den Musen. Auf dem gegenüberliegenden Selbstporträt Mielichs ist es Apelles und der Schuster. Es handelt sich also um eine unverhohlene Anspielung auf de Rore und Mielich als neuer Apoll beziehungsweise neuer Apelles. Im Fall di Lassos befinden sich die Porträtminiaturen von Maler und Komponist auf einem Blatt, das oben von Minerva umgeben von den neun Musen, unten wiederum von Apelles und dem Schuster abgeschlossen wird, wobei dieser sich vor niemand anderem als Herzog Albrecht mit seinem Gefolge blamiert. Röttger vermutet einen Scherz und „erschließt“ völlig berechtigt „aus jenem Bildchen, dass des Herzogs Kunstverständnis als über jeden Zweifel erhaben galt.“²⁷⁷ Vermutlich ist in den Miniaturen eine Mahnung an die Betrachter zu sehen, lieber zweimal über eine eventuelle Kritik nachzudenken.²⁷⁸

Die Schuster-Darstellungen lassen sich in zwei Gruppen einteilen, nämlich in eigenständige Gemälde und Grafiken sowie in Textillustrationen. Zu Letzteren zählen auch die Versionen in der *Teutschen Academie* (Abb. 55, 56) einschließlich einer die Vita des Apelles einleitenden Initiale, die das gleiche Thema stark stilisiert wiedergibt (Abb. 57). Mit Ausnahme von Vasaris Bildfindung²⁷⁹ legen die Künstler den Schwerpunkt der Erzählung jeweils auf den oben benannten zweiten Aspekt – auf den unbedarften bäuerlichen Schuster, der zum Teil beifallheischend auf das Bein weist und den hinter seinem Gemälde kauern den, hervorstürmenden oder zurechtweisend auf die Sandale zeigenden Apelles.

²⁷⁷ RÖTTGER 1925, S. 31.

²⁷⁸ Weder RÖTTGER 1925, S. 31-34 noch LÖCHER erkennen die Verbindung der Miniaturen mit Apelles. LÖCHER 2002, S. 102 zieht sogar den Schluss, „der ungebildete Auftraggeber maßt sich ein Urteil an“, um die „launige Kritik an dem herzoglichen Auftraggeber“ umgehend wieder zurückzuweisen.

²⁷⁹ Mangels Abb.-nachweises bei Pigler konnte Nilsons Darstellung hier nicht einbezogen werden.

II.5.4. *Nulla dies sine linea*

Noch keine Beachtung hat die bisherige Forschung einem Überblick über die verschiedenen erhaltenen Bildfindungen zur *linea summae tenuitatis* beziehungsweise zu Apelles' Devise „*nulla dies sine linea*“ geschenkt. Apelles' Maxime kam an den Akademien große Bedeutung zu. Dass sie in den 1680er Jahren Gegenstand der Auftragsarbeiten Marattas und Ferris für den Marchese del Carpio war, wurde oben bereits thematisiert.²⁸⁰ Dem lässt sich noch hinzufügen, dass Maratta 1666 das Manuskript von Luigi Scaramuccia Peruginos Werk *Le finezze de' penelli Italiani* erhalten und auf kurze, für den Unterricht geeignete, merkbare Parolen verkürzt hatte. Unter der Nr. 19 findet sich der Rat: „*Esercita ogni giorno la mano, e l'intelletto.*“²⁸¹

Bereits in die 1593 von Zuccari festgesetzten Regeln für die römische *Accademia di San Luca* wurde eine entsprechende Weisung für die Studenten aufgenommen: „*[P]er osservare quel bel detto di Apelle, nullus [sic!] dies sine linea, il Sig. Principe ordinerà alli Giovani principianti a far qualche cosa di lor mano, mentre che lui sarà là.*“²⁸² Erneut legte Zuccari den Akademikern dieses Motto neben der Gottesfurcht bei seinem Abschied als *Principe* ans Herz: „*[Q]uell'altro bellissimo detto di Apelle – Nullus dies sine linea, e cosi procurassero ancora con li continui studj di accrescere il sapere, e la virtù.*“²⁸³

G. M. Gaburri berichtet um 1740 aus der Jugend des späteren *Principe* der römischen *Accademia*, Sebastiano Conca (1680-1764):

„*[C]rescendo sempre in lui il desiderio, e l'emulazione di avanzarsi nell'arte, si portò a Roma, dove con ogni diligenza e fervore impiegò il suo talento, e nella propria casa aprì l'Accademia del nudo [...] sino all'anno 1739 non mancando mai un sol giorno di disegnare e talora dipingere dal nudo, e animando col suo esempio la sua fioritissima scuola, sempre numerosa di più di 60 scolari.*“²⁸⁴

²⁸⁰ Vgl. Kap. II, S. 51ff.

²⁸¹ MISSIRINI 1823, S. 122. Zu Deutsch: „Übe jeden Tag die Hand und den Geist.“

²⁸² Ebd., S. 50, vgl. ferner S. 59. Zu Deutsch: „Um den guten Ausspruch des Apelles ‚kein Tag ohne Linie‘ einzuhalten, befiehlt der Herr Principe den jungen Anfängern, [morgens] etwas mit ihren Händen zu machen, bis er [selbst] eintrifft.“

²⁸³ Ebd., S. 59. Zu Deutsch: [D]ieser andere wunderschöne Ausspruch des Apelles – ‚kein Tag ohne Linie‘ und so fährt fort mit den kontinuierlichen Studien, um das Wissen und die Tugend zu vergrößern.

²⁸⁴ Zitiert nach P. Orlandi, *Abecedario Pittorico* (1719), trascrizione di G. M. Gaburri con aggiunte manoscritte verso 1740, dal manoscritto Palatino E. B. 9.5. conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, abgedruckt in AK GAETA 1981, S. 395. Zu Deutsch: „Da der Wunsch und der Wetteifer, Fortschritte in der Kunst zu machen, immer größer wurde, begab er sich nach Rom, wo er mit allem Fleiß und Feuereifer sein Talent anwendete, und in seinem Eigenheim eröffnete er eine Accademia del nudo [...], bis ins Jahr 1739 mißte er keinen einzigen Tag, ohne nach einem Akt zu zeichnen und bisweilen zu malen und ermunterte mit seinem Beispiel seine

Giampetro Zanotti überliefert, der Bologneser Akademiedirektor Carlo Cignani (1628-1719) habe mittels Apelles' Leitsatz regelmäßig seine Schüler zu motivieren versucht.²⁸⁵ Von Missirini ist zu erfahren, dass der bis zum *Principe* der *Accademia di San Luca* auf Lebenszeit aufgestiegene Antonio Canova (1757-1822) sich diesen Satz zu Eigen machte²⁸⁶, an der *Accademia Reale di Belle Arti di Parma* ist der Satz 1786 als Wahlspruch eines Mitglieds (Le Roy) anzutreffen²⁸⁷ und auch an der Pariser Akademie wurden die Theoretiker nicht müde, ihn zu zitieren: In seiner Schrift *De arte pingendi* empfiehlt Charles du Fresnoy (1611-1668) „*Qu'aucun jour ne se passe sans tirer quelque ligne*“ und Roger de Piles (1635-1709) erläutert im zugehörigen Kommentar seiner Übersetzung: „*Dans tous les Arts les Préceptes s'apprennent en très peu de temps; Mais la perfection ne s'acquiert que par une longue pratique et par une sévère diligence.*“²⁸⁸ Eine spätere Abhandlung de Piles' gibt weiteren Aufschluss über seine Auffassung: „*Apelle qu'il ne passoit aucun jour sans dessiner; Nulla dies sine linea: car ce n'est pas à tirer de simples lignes qu'Apelle s'occupoit, mais à se faire une habitude d'un dessin correct.*“²⁸⁹ Und André Félibien (1619-1695) impliziert den Topos, indem er lobend über Poussin berichtet: „*Tous les jours étaient pour lui des jours d'étude, et tous les moments qu'il employait à peindre ou à dessiner lui tenaient lieu de divertissement.*“²⁹⁰

Hans Holbein d. J.

Noch aus vorakademischer Zeit stammt ein von Hans Holbein d. J. (1497/98-1543) entworfenes Wappen (Abb. 58), das eine auf einer Wolkenbank ruhende, nach oben ragende rechte Hand zeigt, die mit einem Pinsel eine senkrechte Linie zwischen zwei weiteren Linien auf einer darüber hinaus leeren Tafel zieht und damit auf den Wettstreit zwischen Apelles und Protogenes um die dünnste Linie, die *linea summae tenuitatis*, anspielt. Apelles hatte den Wettstreit nicht zuletzt deshalb gewonnen, weil er seine Zeichenkunst täglich schulte. Somit dürfte Holbeins

blühende Schule, die immer mehr als 60 Schüler hatte.“

²⁸⁵ Vgl. CAST 1981, S. 185 unter Verweis auf G. P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* (Bologna 1793), Bd. I, S. 156.

²⁸⁶ Vgl. MELLINI 1990, S. 219 ohne Nachweis.

²⁸⁷ Vgl. AK PARMA 1979, S. 75.

²⁸⁸ DU FRESNOY 1668 (2), S. 48. Zu Deutsch: „*Keinen Tag vergehen lassen, ohne diese Linie zu ziehen.*“ De Piles' Kommentar ebd., S. 147, vgl. KLINGSÖHR 1986, S. 572, Fn. 61. Zu Deutsch: „*In allen Künsten sind die Grundsätze in kurzer Zeit zu erlernen: Aber die Perfektion erwirbt man nur mit langer Übung und durch strengen Eifer.*“

²⁸⁹ DE PILES 1715, S. 116, vgl. WINNER 1957, S. 11, Fn. 34. Zu Deutsch: „*Apelles, der keinen Tag vergehen ließ, ohne zu zeichnen; Kein Tag ohne Linie: denn Apelles beschäftigte sich nicht mit dem Ziehen einfacher Linien, sondern er machte es sich zur Gewohnheit, eine korrekte Zeichnung anzufertigen.*“

²⁹⁰ FÉLIBIEN 1666-1689, 8. Entretien, 1685, S. 251, vgl. KLINGSÖHR 1986, S. 572. Zu Deutsch: „*Jeder Tag war für ihn ein Tag der Übung und jeder Moment, den er zum malen oder zeichnen nutzte, diente ihm zum Vergnügen.*“

Bildfindung ebenfalls auf Apelles' berühmtes Dictum hindeuten.

Gleich zweimal erscheint dieses Wappen in der 1521 gedruckten deutschen Übersetzung von Erasmus von Rotterdams *Enchiridion oder handtbüchlin eins waren Christenlichen uñ strytbarlichen lebens [...]*: Einmal als Druckermarke für Valentinus Curio (Abb. 58), zum anderen bekrönt es den Portikus auf der Titeleinfassung (Abb. 59). Der Deutung Bättschmann/Grieners zufolge demonstriert die durch die Hinzufügung der Wolke als göttlich gekennzeichnete Hand des Apelles und ihre durch den Schlagschatten betonte Plastizität das Durchbrechen der Bildgrenze, für die Apelles' *Alexander Keraunophoros* berühmt war. Heinrichs-Schreiber dagegen kommt in ihrer Deutung des Wolkenbandes zu dem Schluss, mit diesem Motiv werde der Charakter eines Kunstwerks als zweite Schöpfung durch die Imitation der gottgeschaffenen Welt aufgegriffen.²⁹¹ Obwohl Bättschmann/Grieners Deutung der „göttlichen Hand des Apelles“ angesichts dessen nur wenige Jahrzehnte jüngeren Benennung als „*dio della pittura*“²⁹² nicht auszuschließen ist, erscheint Heinrichs-Schreibers Auslegung angesichts der hervorgehobenen Position des Wappens auf dem Titelbild eines Werkes über christliche Tugenden wahrscheinlicher. Sie steht der bei Maratta getroffenen und mittels der ebenfalls auf Wolken schwebenden Grazien veranschaulichten Feststellung nahe, dass man ohne gottgegebenes Talent kein guter Maler werden könne – eine Ansicht, die auch schon zu Holbeins Zeit gegolten haben dürfte.²⁹³ Die von Apelles mit dem Ziehen der feinsten Linie unter Beweis gestellte technische Meisterschaft, die er göttlicher Gunst einerseits und fleißiger täglicher Routine andererseits verdankt, beansprucht Holbein für sich, indem er, wie Heinrichs-Schreiber feststellt, souverän die Herausforderung der perspektivischen Projektion eines überkuppelten Raumes mit Oculus bewältigt, der Apelles' Täfelchen hinterfängt (Abb. 58) und damit eine Probe seiner Virtuosität gibt.²⁹⁴

Einschränkend ist zu konstatieren, dass das Motiv einer aus Wolken ragenden Hand, die ein Objekt präsentiert, in Emblematis und Heraldik prototypisch für das Schreiben steht. Insofern ist diese bildsprachliche Vokabel nicht zwangsläufig mit einer Vorstellung von Göttlichem verbunden. Entscheidend für den vorliegenden Zusammenhang ist jedoch die Übereinstimmung Bättschmann/Grieners und Heinrichs-Schreibers in der Überzeugung, dass das Aufgreifen apellischer Motive durch Holbein in Verbindung mit der Demonstration seiner eigenen künstlerischen Vollendung als Form künstlerischen Wettstreits mit dem legendären Maler zu ver-

²⁹¹ Vgl. BÄTTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 627f.; vgl. HEINRICHS-SCHREIBER 2004, S. 353-362, v.a. S. 355f. Vgl. zur Theorie von „Gott als Maler“ auch ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 27-32; LEQOC 2002, S. 63f.

²⁹² Vgl. Kap. II, S. 23.

²⁹³ Vgl. Kap. II, S. 51.

²⁹⁴ Vgl. HEINRICHS-SCHREIBER 2004, S. 355.

stehen sei.²⁹⁵ Holbeins Auseinandersetzung mit dem Malerfürsten ist auch durch seine Randzeichnung des die Venus malenden Apelles (ohne Anwesenheit eines Modells) in Erasmus von Rotterdams *Encomium Moriae* (1515) (Abb. 60) belegt.

Marten van Heemskerck

Eine Holbeins Darstellung nicht unähnliche und dennoch völlig eigenständige Bildfindung taucht in Marten van Heemskercks (1498-1574) Œuvre auf: Wiederum handelt es sich um ein Wappen (Abb. 62), das Van Mander in seiner Vita Heemskercks folgendermaßen beschreibt:

Unten sieht man sein Wappen, das oben rechts einen halben Doppeladler, links einen Löwen und in dem ungeteilten unteren Felde einen oben geflügelten nackten Arm mit einer Feder oder einem Pinsel in der Hand zeigt, der mit dem Ellenbogen auf einer Schildkröte ruht, – wie ich glaube, eine Illustration des Apellischen Rates, man solle weder zu träge in der Arbeit sein noch den Geist durch allzu vieles Arbeiten überlasten, was im Hinblick auf Protogenes gesagt war, wie an anderer Stelle erzählt wurde.²⁹⁶

Sandrart übernimmt diese Passage von Van Mander, fügt aber die Vermutung hinzu, es handle sich um eine Rekonstruktion des Wappens von Apelles:

[U]nter diesen über zwerchs getheilt komt ein nackender Arm/ habend in der Hand ein Feder oder Pensel/ oben her ist der Arm geflüglet/ der seinen Ellenbogen auf einen Schild steuret/ so/ meinem Bedünken nach/ das Wappen des Apelles war/ um nicht zuviel sich in Arbeit abzumatten/ noch auch zu wenig mit Arbeit zu bemühen.²⁹⁷

Heemskercks Wappen ist einerseits auf dem von Van Mander beschriebenen Grabmonument für Heemskercks Vater überliefert, welches nicht vor 1570 errichtet wurde, andererseits unterhalb seines Selbstporträts auf dem Titelblatt der von Philippus Galle gestochenen *Inventiones Heemskerckianae ex utroque testamento* aus dem Jahr 1569 (Abb. 61).

Im Gegensatz zu Holbein ist hier nicht eine vertikal ins Bild gesetzte, aus Wolken entspringende Hand, sondern ein horizontal ausgerichteter Arm zu sehen, dessen Bizeps in einen Flügel übergeht. Gemein ist beiden Bildfindungen jedoch die Wahl einer isolierten rechten Hand, die ein Zeichengerät hält. Dass ebendiese für Apelles'

²⁹⁵ Vgl. BÄTSCHMANN/GRIENER 1994; HEINRICHS-SCHREIBER 2004, S. 362. Zu dem Schluss, dass Holbein sich mittels subtiler Hinweise selbst als *Apelles redivivus* präsentiert, kommt auch MÜLLER 1998, S. 234.

²⁹⁶ VAN MANDER (FLOERKE), S. 204.

²⁹⁷ SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, II. Theil, 3. Buch, S. 275.

berühmte Maxime steht, vermag nicht nur das nahezu zeitgenössische Zeugnis Van Manders zu belegen. Heemskercks Identifikation oder *aemulatio* mit Apelles lässt sich nämlich nicht nur daran ablesen, dass er sich dessen Motto im buchstäblichen Sinne „auf die Fahnen schreibt“, sondern auch an der prominent seiner Porträtbüste gegenüber ins Bild gesetzten Inschrift, die ihn als zweiten Apelles rühmt: „*Martinus Heemskerck/ Pictor, alter nostri/ Saeculi Apelles, in-/ventionum Pater ad/ vivum expressus.*“²⁹⁸ Dieser ehrenvolle Vergleich findet sich auch in der zwischen 1565 und 1570 verfassten *Batavia* des Haarlemer Humanisten Hadrianus Junius, der viele Inschriften für Heemskercks Druckgrafiken verfasste²⁹⁹ – der also sogar als Autor der besagten Inschrift in Frage käme. Demnach verdiene Heemskerck den Vergleich vor allem wegen seiner hohen Produktivität, die seinem Fleiß geschuldet sei, sich täglich in seiner Kunst und im Ziehen einer Linie zu üben:

*Martinus, tum quod parvus temporis dispensator nullum tam occupatum
habeat diem, quo non aliquid agens, lineam ducendo artem exerceat.*³⁰⁰

Wie Van Mander bereits vermutet und Veldmann ausführlich darlegt, sind die Flügel am Arm als Zeichen der Flüchtigkeit und Schnelligkeit zu verstehen, die Schildkröte steht hingegen für die Trägheit. Röhrich zufolge illustrierte die Schildkröte – häufig in komplementärem Gegensatz zu Flügeln, geflügelten Wesen oder Gegenständen – immer wieder das Sprichwort *Festina lente* („Eile mit Weile“), einem Lieblingsthema der Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts.³⁰¹ Ein ganz diesem Sinn entsprechendes Emblem (Abb. 63) aus Hadrianus Junius’ *Emblemata* (Antwerpen 1565), welches das Motto „*Celeritatem mora, & haec illam vicissim temperet*“³⁰² trägt, hält Veldmann überzeugend für Heemskercks unmittelbare Anregung zu seinem Wappenfeld.³⁰³

Der Künstler soll also die goldene Mitte zwischen beiden Extremen wählen. Gemäß Van Manders Interpretation des richtigen Maßes ist der „*Apellische Rat, nicht zu träge zu sein*“, als Verweis auf „*nulla dies sine linea*“ zu verstehen, während die Ablehnung übermäßigen Arbeitens auf Apelles’ Kritik an Protogenes anspielt,

²⁹⁸ Zu Deutsch: „*Martinus Heemskerck, Maler, ein anderer Apelles unseres Jahrhunderts, Vater (dieser) Erfindungen, nach dem Leben gemalt.*“

²⁹⁹ Vgl. dazu ausführlicher VELDMANN 1977, S. 150.

³⁰⁰ Hadrianus Junius, *Batavia, in qua praeter gentis et insulae antiquitatem originem* (Leiden 1588), S. 238f., zitiert nach VELDMANN 1977, S. 150. Zu Deutsch: „*Martinus soll, weil er ferner (damals) als knauseriger Verwalter der Zeit keinen Tag so besetzt hat (beschäftigt war), an dem er nicht irgendetwas tut, im Ziehen der Linie (durch das Führen des Pinselstrichs) seine Geschicklichkeit trainieren.*“

³⁰¹ Vgl. RÖHRICH 2004, Bd. III, S. 1337. Für diese Information danke ich Sonja Lucas.

³⁰² Zu Deutsch: „*Langsamkeit sollte die Geschwindigkeit mäßigen und umgekehrt.*“

³⁰³ Vgl. VELDMANN 1977, S. 150f. Vgl. ferner HENKEL/SCHÖNE 1978, S. 1023: „*Zögern und Schnelligkeit sollen sich gegenseitig mäßigen. Warum zeigst du, auf einem Schemel sitzend, eine Schildkröte und Flügel vor? Mit der Sohle hier stehst du auf dem Boden, mit dem anderen Fuß dort strebst du zum Himmel empor? Halte in allem Maß: Verzögerung lege ein, wenn du zu schnell bist, und durch Schnelligkeit bringe die Verzögerung auf das vernünftige Maß.*“

der kein Ende beim Malen eines Bildes finde.³⁰⁴ Doch auch das Gegenextrem zu Protogenes hält Apelles für kritikwürdig, wie Plutarch berichtet: Demnach rühmte sich ein schlechter Maler der Schnelligkeit, mit der er ein Bild gemalt habe, worauf Apelles erwiderte, die hastige Malweise könne man dem Bild auch ohne den Hinweis darauf ansehen.³⁰⁵

„*Nulla dies sine linea*“ steht aber nicht nur für das goldene Maß: Wie aus Hermann Fabronius' Schrift *Historische Beschreibung Der Policey-Tugende Christlicher Obrigkeit und Underthanen [...]* (Schmalkalden 1625) hervorgeht, konnte Apelles' Maxime auch völlig losgelöst von künstlerischem Tun als Beispiel der *Diligentia*, des Fleißes, erscheinen.³⁰⁶ All diese positiven Eigenschaften beansprucht Heemskerck durch die Gestaltung seines Wappens für sich.

Crispian de Passe/Rollhagen

Die Assoziation von Apelles' Maxime mit einer Hand, die ein Schreibutensil – in diesem Fall eine Feder – hält, belegt auch ein 1613 veröffentlichtes Emblem (Abb. 64) in Gabriel Rollhagens (1583-1619?) *Selectorum Emblematum Centuria secunda*, das von Crispian de Passe (1564-1637) oder einem seiner Söhne gestochen wurde. Wie bei Holbein entspringt der Unterarm einer Wolke, die rechte Hand zieht eine gerade Linie auf ein Blatt Papier. Im Hintergrund der kreisrunden Darstellung befindet sich ein Landschaftsausblick in eine weite Ebene mit einem hohem Berg und einer Sonne mit Gesicht. Letztere dürfte das Zeitmoment des Tages versinnbildlichen. Apelles' Motto ist als Umschrift um das Emblem zu lesen und wird auch im zweizeiligen Epigramm darunter aufgegriffen: *Nulla dies abeat, quin linea ducta sit, vsus/ Solus erit, magnos qui facit artifices.*³⁰⁷

Joachim von Sandrart

Bei Sandrart findet sich eine weitere Verbildlichung von Apelles' Leitsatz (Abb. 65). Ein Spruchband, auf dem die Sentenz zu lesen ist, bekrönt eine Kartusche, die einen Kreis mit den zwölf Tierkreiszeichen enthält – ein deutlicher Hinweis auf den Jahresablauf und damit wiederum auf das Zeitmoment. Die Zeichen für Wassermann, Fische und Widder werden von einer Herme mit drei Frauenköpfen verdeckt. Der mittlere zeigt *Pictura*, die, mit den Schläfenflügeln des *ingeniums* ausgestattet, an der *imitatio*-Maske erkennbar ist, welche an ihrer Halskette befestigt ist. Hinter

³⁰⁴ Vgl. PLINIUS, *Hist. nat.*, XXXV, 80.

³⁰⁵ Vgl. Plutarch, *Moralia* 7A. Vgl. VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. II, Fol. 78v.; JUNIUS (PICTURA), S. 177, JUNIUS (CATALOGUS), S. 33f.

³⁰⁶ Vgl. BORGGREFE 1997, S. 245f.

³⁰⁷ Zu Deutsch: „*Kein Tag vergehe, ohne dass ein Strich gezogen werde. Allein die Übung macht große Künstler.*“ Vgl. HENKEL/SCHÖNE 1978, S. 1295f.

dieser befindet sich eine Palette mit Pinselbündel. Der Kopf links von *Pictura* lässt sich anhand des Lorbeerkranzes mit *Poesia* identifizieren. Der rechts befindliche Kopf hingegen ist ohne ersichtliche Attribute ausgestattet, meint aber vermutlich *Sculptura*, deren Attribute – Hammer und Meißel – sich links des Sockels verbergen. Apelles' Leitsatz wird also von Sandrart auf Dichtung und Skulptur ausgedehnt.

Während die Devise thematisch willkürlich und ohne jede Erläuterung innerhalb der Abteilung „*Die Baukunst durch Tempel alter und neuer Gebäude erläutert*“ angeordnet ist, findet sich in dem 1680 erschienenen Teilband *Iconologia Deorum* unmittelbar vor dem abschließenden Register abermals Apelles' Leitspruch, begleitet von dem Gedicht:

*Das Feuer feyret nicht. Die Flut stets fürter führet ihr Wesen. Sonn und Mond stets halten ihren Lauf. Kunstliebender! hier lern/ schau um dich und sieh' auf. Dein Geist nie schlafen soll. Das Schaffen ihm gebühret. diß macht kunst-drey belehrt. Der Fleiß dich lüdet ein. Kein Tag sey ohne Thun! solts auch ein Strich nur sein.*³⁰⁸

Zusammenfassung

Holbeins und Heemskercks Anspielungen auf Apelles' Maxime zieren jeweils Wappen, bei de Passe und Sandrart sind es Embleme. Letztere lassen im Unterschied zu den beiden vorigen aufgrund ihrer beigefügten Inschriften keinen Zweifel an der direkten Bezugnahme auf Apelles' Motto. Doch auch bei Holbein und Heemskerck lässt sich die Verbindung mit dem Leitspruch des legendären Malers und einem damit einhergehenden künstlerischen Kräftemessen unzweifelhaft nachweisen. So bleibt unabhängig davon, dass Heemskerck das Wappen aus eigenem Antrieb entwarf, Holbein, de Passe und Sandrart hingegen Illustrationen für Druckschriften schufen und damit eventuell vom Auftraggeber in der Themenwahl beeinflusst wurden, festzustellen, dass Apelles' Maxime hohes Identifikationspotenzial für die Künstler bot: Insbesondere Holbein und Heemskerck ist gemein, dass sie sich das Apellische Motto gleichsam „auf die Fahne“ schreiben und sich so als Nachfolger oder Konkurrenten des legendären Künstlers präsentieren, die sich durch ebensolchen Fleiß und künstlerische Meisterschaft auszeichnen.

II.5.5. Weitere Apelles-Anekdoten

Weitere Verbildlichungen von Apelles-Anekdoten sind nur selten anzutreffen. Augustin Terwesten (1649-1711), eines der Gründungsmitglieder der Berliner Aka-

³⁰⁸ SANDRART 1675-1679, *Iconologia Deorum*, S. 212.

demie, stellte um 1700 – vermutlich nach dem entsprechenden Vorbild Sandrarts (vgl. Abb. 155) – vier Szenen aus dem Leben des Apelles dar, die dessen Idealporträt umgeben (Abb. 154): Neben die nicht ungewöhnlichen Darstellungen der Apelles-Campaspe-Szene und der Zurechtweisung des flüchtenden Schusters treten die Illustration des Wettstreits mit Protogenes und der Erweis Apelles' perfekter Mimesis durch das seinen gemalten Artgenossen anwiedernde Pferd.³⁰⁹

Die beiden von Sandrart ersonnenen Idealporträts des Apelles (Abb. 155e und Abb. 156) dienten nicht nur Terwesten, sondern auch einem anonymen Zeichner des *Codice Resta* (Abb. 157) als Vorbild.³¹⁰

Pigler erwähnt ein 1699 versteigertes und in Hoet/Terwestens *Catalogus* aufgeführtes Gemälde Hans Rottenhammers (1564-1625), das den unbestimmten Titel *De Schilder Apelles* trägt. Diese allgemeine Bezeichnung lässt keinen Rückschluss auf das tatsächlich dargestellte Thema zu, wobei Piglers Annahme, es könne sich um das Campaspe-Sujet handeln, angesichts des überproportional häufigen Vorkommens dieser Anekdote durchaus plausibel ist.³¹¹

Seit der Mitte des 18. Jahrhundert ist europaweit ein auffälliges Bemühen um Originalität mittels der Darstellung ungewohnter Apelles-Sujets festzustellen, wobei diese Bildfindungen generell eine ausgesprochen akademische Manier aufweisen und ausnahmslos dem Neoklassizismus zuzuordnen sind.

Dazu zählen die bereits in anderem Zusammenhang erwähnten Darstellungen der *Ermahnung Alexanders* (Abb. 29) von Pietro Antonio Novelli (1729-1804) (seit 1768 Mitglied der *Accademia* in Venedig), *Alexanders des Großen in der Werkstatt von Apelles* (Abb. 27) von Giuseppe Cades (1750-99) (Mitglied der *Accademia di San Luca*) aus dem Jahr 1792, *Alexander besucht Apelles im Atelier* (Bildverz. 31) aus dem Jahr 1819 von Ponce Camus (Pariser *Académie*), das vor 1825 entstandene Fresko *Alexander d. Gr. in der Werkstatt des Apelles* (Abb. 32) von Giuseppe Bezzuoli (1784-1855) (Mitglied der *Accademia delle Belle Arti*, Florenz, und John Parkers 1758 entstandenes Gemälde *Apelles Draws on the Wall the Person who Invited Him to Ptolemy's House* (Bildverz. 48), das der zum Direktor einer von englischen und schottischen Künstlern in Rom gebildeten privaten Akademie ernannte Parker in einem Brief erwähnt.³¹²

³⁰⁹ Vgl. PLINIUS, *Hist. nat.* XXXV, 95. Zu Terwestens Zeichnung vgl. ausführlich Kap. IV, S. 225ff.

³¹⁰ Vgl. ausführlich ebd.

³¹¹ Vgl. PIGLER 1974, Bd. II, S. 368, im GPI (Lot 0011 from Sale Catalog D-89) findet sich ein am 17.10.1774 im Hamburger Auktionshaus Michael Bostelmann unter dem Titel *Eine Historie von Apelles und der Paspe* versteigertes Gemälde Rottenhammers, welches möglicherweise mit dem bei HOET/TERWESTEN 1770 erwähnten Bild identisch ist.

³¹² Vgl. WATERHOUSE 1954, S. 66f. Aufgrund gleicher Maße und unmittelbar folgender Aufzählung ist das Bild *Zeuxis painting Helen* als Pendant anzusehen. Waterhouse betrachtet diese beiden und die weiteren fünf im Brief aufgezählten Sujets, die allesamt der antiken Geschichte entstammen, als „presumably the kind of picture the ‚Academy‘ was founded to produce“.

Eine weitere Entlarvung des Verleumders findet sich in Alexandre Dumas d. Ä. (1802-1870) *Peinture chez les anciens* (1856) (Abb. 66). Auf die Dummheit und Leichtgläubigkeit des Königs Midas spielt auch das Gemälde des Pariser Akademiemitglieds Victor Biennoury (1823-1893), *Apelle peignant le Jugement de Midas* (Abb. 67) aus dem Jahr 1867 an.

Zu dieser Bildgruppe zählen auch Fantasieszenen wie Jean Brocs (1780-1850) 1800 im Pariser Salon preisgekröntes Gemälde *Die Schule des Apelles* (Abb. 68), welches den legendären Griechen als akademischen Lehrer zeigt, der einer Schülerschar seinen Entwurf der Verleumdung erklärt³¹³, oder *Versammlung vor einem Gemälde mit Apelles und Zeuxis* um 1805-1810 (Abb. 69) von Jean-Pierre Norblin de La Gourdain (1745-1830), der 1769-1772 seine Ausbildung an der Pariser *Académie* erhielt.

II.6. Subtilere Formen der *aemulatio* mit Apelles

Unter den Autoren der zahlreichen erhaltenen Gemälde, die Apelles-Anekdoten thematisieren, finden sich kaum die Namen berühmter Künstler – Giovanni Battista Tiepolo, Jaques Louis David, Antonio Canova oder der zu seiner Zeit außerordentlich erfolgreiche Sebastiano Conca bilden eher die Ausnahme.³¹⁴ So entsteht der Eindruck, dass „Künstlergenies“ wie Raffael oder Dürer es nicht ‚nötig‘ hatten, sich über das Malen eines Apelles-Gemäldes mit dem Malerprinz auf eine Stufe zu stellen oder zu identifizieren, wie es etwa in den Selbstporträts Vasaris (Abb. 70, 71), Platzers (Abb. 38) oder Tiepolos (Abb. 72, 73, 74) der Fall ist – um nur drei Beispiele für diesen Usus zu nennen. Dies bedeutete auch nicht, dass sie nicht von anderen mit dem ruhmvollen Vergleich beehrt wurden – etwa Raffael, der aufgrund seiner Grazie von Generationen akademischer Künstler als neuer Apelles „*l'Apelle d'Urbino*“ betrachtet wurde, Dürer, der unter anderem von Erasmus von Rotterdam und Conrad Celtis als „*alter Apelles*“ und von Willibald Pirckheimer als „*Apelles Germaniae*“ bezeichnet wurde, Tizian, der als „*l'Apelle di questo secolo*“ gerühmt, Rubens, der als „*sui aevi Apelles*“ oder Tintoretto, der als „*Nostro Apelle novello*“ geehrt wurde.³¹⁵

³¹³ Broc verwendet die als kanonisch angesehene Version Raffaels, vgl. MASSING 1990, S. 229, 308ff.

³¹⁴ Das gleiche Phänomen beobachtet Blühm übrigens auch in Bezug auf Pygmalion. Vgl. AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 145.

³¹⁵ Zu Raffael vgl. u.a. RUBIN 1995, S. 357-401. Das Zitat entstammt einer 1703 anlässlich des *Concorso Clementino* in Rom von Ludovico Sergardi gehaltenen Rede, vgl. MISSIRINI 1823, S. 163; zu Dürer vgl. BULLINGER 1997, v. a. S. 43; vgl. ferner RUPPRICH 1956-1969, I, S. 290-324; BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 636 u. Fn. 32; REBEL 2003. Zu Tizian vgl. das Diplom Karls V. zur Adellung Tizians vom 10.5.1533 zitiert nach SCHÜTZE 1992, S. 347; zu Rubens vgl. WINNER 1957, S. 4 in der Bildunterschrift des von Paul Pontius gestochenen Porträts der van Dyckschen Ikonografie; zu Tintoretto vgl. HEIMBERG 2000.

Etlichen jüngeren Publikationen ist jedoch zu entnehmen, dass sich namhafte Künstler dennoch mit Apelles maßen – aber auf subtilere Weise. Hierbei ist allerdings Vorsicht geboten, da die Grenze zur Spekulation häufig fließend und der ein oder andere Autor versucht ist, über das Ziel hinauszuschießen und Apelles-Deutungen vorzunehmen, die nicht eindeutig beweisbar sind³¹⁶ beziehungsweise wo die Frage vernachlässigt wird, inwiefern das Konkurrieren mit Apelles tatsächlich der Absicht des jeweiligen Künstlers entspricht und nicht erst von der Nachwelt als solches bewertet wurde. Ein Beispiel für dieses Vorgehen stellt m.E. der ebenfalls als zweiter Apelles gepriesene Jan van Eyck dar, der von Vasari und Van Mander als Erfinder der Ölmalerei angesehen wurde, mittels derer er Apelles übertroffen habe. Insbesondere Preimesberger stellt fragwürdige Thesen auf zum vermeintlichen Konkurrieren mit Apelles' Vierfarbenmalerei durch die Verwendung einer begrenzten Palette bei den Trompe-l'œil-Darstellungen von Skulptur im Verkündigungs-Diptychon.³¹⁷

Überzeugender, aber ebenfalls nicht beweisbar erscheint Moffitts These, nach der Leonardo da Vinci sich mit seiner Erfindung des *Sfumato*-Effekts um eine Rekonstruktion von Apelles' besonderer Lasur aus schwarzem Elfenbein, *atramentum*, bemüht habe.³¹⁸ Irle unterstützt diese Meinung und fügt weitere Beispiele für diese Form der *aemulatio* mit berühmten antiken Künstlern hinzu, darunter den Kolorit von Tizians Spätstil, mit dem dieser Apelles' Vierfarbenmalerei aufgegriffen habe.³¹⁹

Holbein d. J. stellte sich nach Meinung Bättschmann/Grieners beziehungsweise Müllers durch seine Themenwahl sowie durch die Art seiner Signatur in die Tradition des berühmten Griechen – beispielsweise durch den Anspruch, Porträts von vollkommener Ähnlichkeit zu malen, was er mit Signaturen im Perfekt unterstrich oder mittels der Darstellung der Lais von Korinth, die ein berühmtes Modell des Apelles gewesen war: Hier verzichtete Holbein auf die Signatur, „*denn dass es sich bei der Tafel der Lais um das Werk eines Apelles redivivus handelt, soll man nicht lesen, sondern man muss es erkennen.*“³²⁰ Dieser Anspruch dürfte auf etliche

³¹⁶ Als Beispiel seien hier angeführt 1.) MERZ 1999, der die im Bild nur schwer nachvollziehbare Meinung vertritt, Giovanni Maria Morandis (1622-1717) *Porträt Federico Zuccaris* von 1696 präsentiere diesen als zweiten Apelles. 2.) SLUIJTER 1992 sowie SLUIJTER 1998, der sowohl in jedem Selbstporträt mit einer Venusanspielung als auch in Vermeers *Die Malkunst* Hinweise auf Apelles vermutet.

³¹⁷ Vgl. VAN MANDER (FLOERKE), S. 30–34; PREIMESBERGER 1992; vgl. ferner PERCIVAL-PRESCOTT 1999.

³¹⁸ Vgl. MOFFITT 1989. Vgl. ferner GOMBRICH 1976, S. 62ff.

³¹⁹ Vgl. IRLE 1996, v.a. S. 132. Weitere Beispiele betreffen Zeuxis und Lysippos. Zu Tizians Auseinandersetzung mit Apelles vgl. ferner COCKE 1999.

³²⁰ MÜLLER 1998, S. 234. Vgl. ferner BÄTTSCHMANN/GRIENER 1994. Im gleichen Sinne HEINRICH-SCHREIBER 2004, S. 362: „*Mit Apelles [...] vergleicht sich Holbein nicht, indem er sich dessen Sujets (wie etwa Alexander d. Gr.) widmet, sondern indem er seine Kompetenz im aktuellen Medium der Druckgrafik [hier in Bezug auf (Abb. 58)] transparent macht.*“ Zum Problem der

Künstler übertragbar sein.

Vergleichbare Thesen, die jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht eingehender behandelt werden können, finden sich zu Giotto, Schongauer, Dürer, Michelangelo, Raffael, Francesco Salviati, Brueghel d. Ä., Poussin, Rembrandt, Rubens, Canova sowie dem katalanischen Akademiker Ramon Planella.³²¹

Eine weitere Form des künstlerischen Kräftemessens mit dem Malerfürsten stellte die Nacherfindung seiner schriftlich überlieferten Gemälde dar: Bereits Botticelli bemühte sich mit seiner Venus Anadyomene und der Verleumdungsallegorie um eine Rekonstruktion zweier durch Ekphrasis überlieferter Gemälde und auch Rubens versuchte sich in der Nacherfindung verschiedener Meisterwerke des Apelles.³²² Auch Dürer, Raffael und Tizian wurden durch antike Beschreibungen seiner Bilder angeregt.³²³

Im Grunde genommen beanspruchte auch jeder Künstler Apelles' Befähigung für sich, der Letzteren beim Malen eines Gemäldes darstellte und die Kühnheit hatte, dem Betrachter einen Blick auf das Bild im Bild zu gestatten, wie es etwa so häufig beim Porträt Campaspes der Fall ist. Dem Betrachter wird so suggeriert, der Künstler könne es sowohl mit der Porträtähnlichkeit als auch mit der Grazie des legendären Vorbilds aufnehmen.

Die Beschäftigung der Maler mit künstlerischen Errungenschaften und Leistungen des Malerfürsten ist evident und zeigt die praktische Relevanz der *aemulatio* mit Apelles und deren Durchdringung des künstlerischen Denkens im 16. und 17. Jahrhundert und lässt damit Rückschlüsse auf ein vergleichbares Vorgehen akademischer Künstler zu.

Signatur in Perfekt (fecit) oder Imperfekt (faciebat) vgl. PLINIUS, Hist. nat. Praef. 26-27; JUNIUS (CATALOGUS), S. 36f.; DATI 1667, S. 185f.; JUŘEN 1974; BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 644-646; BULLINGER 1997, S. 47f; BURG 2007, S. 184-188; 478.

³²¹ Zu Giotto: GOMBRICH 1976, S. 27; zu Schongauer: TALBOT 1994; zu Dürer: SCHMIDT 2004; zu Michelangelo: KATZ NELSON 2003; zu Raffael: KALECINSKI 1997; JOOST-GAUGIER 1998; zu Salviati: KLIEMANN 2001; zu Brueghel: CUTLER 2003; zu Poussin: BÄTSCHMANN 1996; zu Rembrandt: OZAKI 2003; zu Rubens VLIEGHE 1998 (1), S. 30; zu Canova: MELLINI 1990; zu Plamella: FONTBONA 1999; vgl. ferner FEHL 1997 zur *sprezzatura* bei Apelles, Raffael, Michelangelo, Tizian, Rembrandt und Ter Borch.

³²² Zu Rubens vgl. DE POORTER 1992, S. 130; IRLE 1996, S. 126f.; zu Botticelli vgl. VARESE 1999; JOOST-GAUGIER 1999; MACK 2002.

³²³ Zu Dürer und Raffael vgl. SAUR IV, S. 502; zu Tizians Venus Anadyomene vgl. KENNEDY 1964; WINNER 1957, S. 17, Fn. 58; MAREK 1985, S. 20 u. Fn. 108; vgl. ferner LAND 2000. Zum Problem des Kräftemessens mit einem in Ermangelung überlieferter Kunstwerke letztlich unbekanntem Vorbild vgl. HECHT 1999; STUMPEL 1999.

II.7. Fazit

Basierend auf den maßgeblich durch Plinius überlieferten Informationen wurde das Wissen über die historische Figur des Apelles aufgezeigt sowie dessen (hohes) Ansehen in späterer Antike, Mittelalter und Renaissance skizziert. Obwohl kein einziges Werk des antiken Malers bis in die Neuzeit überdauert hatte und damit eine Prüfung und Vergleichbarkeit seiner Kunstfertigkeit unmöglich war, galt er als bester Maler aller Zeiten. Der als Lobtopos dienende Vergleich eines neuzeitlichen Künstlers mit dem Malerfürsten lässt sich bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen und erlebte in der frühen Renaissance insbesondere bei Epitaphien Konjunktur. Zur Verbreitung und Bekanntheit der zahlreichen Anekdoten über Apelles trugen unzählige Plinius-Ausgaben, literarische Werke wie die höchst einflussreiche Abhandlung *Il libro del Cortegiano* sowie eine Vielzahl kunsttheoretischer Traktate bei, deren Verfasser nicht davor zurückscheuten, biografische Einzelheiten aus ihrem Kontext zu lösen und ihrer Argumentation entsprechend neu zu interpretieren – wie Waal am Beispiel der *linea summae tenuitatis* anschaulich zu zeigen vermochte.

Das hohe Identifikationspotenzial, das vom Hofmaler Alexanders des Großen für die nach höherer gesellschaftlicher Anerkennung strebenden Künstler ausging, führte zu einem enormen Bedeutungszuwachs seit dem 16. Jahrhundert. Die mit den Emanzipationsbestrebungen einhergehende Distanzierung von den Malerzünften, deren angestammter Patron der Hl. Lukas war, tat ein Übriges, Apelles in den Rang eines neuen „Leitsterns“ und eines „*dio della pittura*“ zu erheben. Apelles war somit prädestiniert, auch an den aus diesem Zeitgeist heraus gegründeten ersten Kunstakademien die Rolle eines Künstlervorbildes einzunehmen.

Die Prüfung der Hauptschriften von Vasari, Van Mander, Junius und Sandrart als enorm einflussreichen Exponenten akademischer Kunsttheorie bestätigt Apelles' herausragende Funktion als künstlerisches und menschliches Vorbild, als Vergleichsmaßstab und als Ehrentitel auch im Vergleich mit anderen antiken Künstlerlegenden wie etwa Zeuxis. Sie belegt ferner Apelles' besondere Eignung, dem Erweis der Nobilität der Malerei und der wegen ihrer zentralen Bedeutung immer wieder betonten positiven Auswirkungen mäzenatischer Großzügigkeit zu dienen. Insbesondere Junius betrachtete Apelles in seiner einflussreichen Schrift als Inkarnation der von ihm als maßgeblich betrachteten, zur künstlerischen Perfektion führenden Faktoren. Im Vergleich der Hauptwerke Vasaris, Van Manders und Sandrarts konnte unter anderem gezeigt werden, dass die beiden letztgenannten Apelles-Lobtopoi subtil dazu verwandten, die Leistungen der niederländischen und deutschen Künstler gegenüber denjenigen der antiken beziehungsweise italienischen Kollegen her-

vorzuheben und aufzuwerten.

In einem zweiten Schritt wurde untersucht, inwieweit dieser dem antiken Malerfürsten von der akademischen Kunsttheorie zugemessene Stellenwert sich auf die „gemalte Kunsttheorie“ auswirkte. Anhand von Nicoletto da Modenas *Apelles*, Carlo Marattas *Schule des Zeichnens*, Ciro Ferris *Schule des Zeichnens*, Adriaen van der Werffs *Einführung in den Tempel der Schönen Künste*, dem Bildtypus *Minerva und Herkules beschützen die von Neid und Dummheit bedrohte Kunst*, Bernhard Picarts *Triumph der Malerei* und Hendrick Goltzius' *Merkur/Minerva* wurde exemplarisch die breite Rezeption bestimmter, mit Apelles verbundener Topoi aufgezeigt sowie die vielfältigen impliziten Hinweise auf den legendären Maler untersucht, die für den zeitgenössischen gebildeten Betrachter erkennbar, ja augenfällig waren.

Nicoletto da Modena diente der Malerfürst als gemaltes Argument im Ringen um die Anerkennung der Malerei als Freie Kunst. Wie gezeigt werden konnte, spielte er damit nicht nur auf eine Passage in Albertis *Della pittura* an, in welcher dieser sich auf die Verleumdung des Apelles beruft, um den Vorrang der Malerei vor der Dichtkunst zu erweisen, sondern knüpfte an eine seinen Zeitgenossen selbstverständliche Verbindung dieser Allegorie – und damit dem Namen des Apelles – mit dem *ut pictura poësis*-Erweis an. Ferner konnte Lüdemanns jüngst geäußerte These, es handele sich bei der Hauptfigur gar nicht um Apelles, widerlegt werden. Der Stellenwert, der Apelles als Vertreter der Malerei hier bereits in einem noch vorakademischer Zeit entstammenden, kunsttheoretisch aufgeladenen Bild zugemessen wird, offenbarte sich auch in den nächsten untersuchten Darstellungen akademischer Künstler.

Es ist gewiss kein Zufall, dass gerade Maratta und Ferri, die Häupter zweier römischer Akademien und Exponenten widerstreitender Traditionen, vom Marchese del Carpio den Auftrag bekamen, Apelles' Maxime „*nulla dies sine linea*“ – diesen der zentralen Bedeutung des Zeichnens im akademischen Lehrbetrieb zutiefst entsprechenden Leitsatz – zu veranschaulichen. Wie herausgearbeitet werden konnte, nahmen beide dies zum Anlaß, eine ihren Vorstellungen entsprechende Idealdarstellung des Akademie-Unterrichts zu entwerfen, dessen Vorsitz jeweils Apelles übernahm.

Eine ähnliche Funktion wurde dem legendären Maler auch in van der Werffs Titelblatt für die Junius-Ausgabe von 1694 zugewiesen: Gemäß Vitruvs Stufenmodell künstlerischer Perfektion thront Apelles, umgeben von weiteren antiken Künstlerkollegen, auf der obersten Stufe von *Picturas* Tempel und dient dem zum Künstler berufenen Jüngling als Ideal. Apelles' Stellenwert im Bild entspricht somit demjenigen bei Junius.

In dem Länder und Jahrhunderte übergreifenden Bildtypus *Minerva und Herkules beschützen die von Neid und Dummheit bedrohte Kunst*, der ausschließlich von akademischen Künstlern dargestellt wurde, äußert sich der Kampf der Akademien gegen die Zünfte und das Bemühen, sich unter den Schutz des jeweiligen durch Minerva repräsentierten Herrschers zu stellen. Die Darstellung der Dummheit und des Neides wurzelt letztlich in der von Apelles ersonnenen Verleumdungsallegorie, die somit in gewisser Weise als Topos in diesem Bildtypus mitschwingt.

Über diese allgemeine und sicher oft nicht bewusste Assoziation mit Apelles gehen die Anspielungen hinaus, die Bernhard Picart in das Blatt *Der Triumph der Malerei* einschließt, welches als Frontispiz für eine Plinius-Ausgabe des 35. Buches diente und für den Leser somit spätestens nach der Lektüre entschlüsselbar waren. Auch Hendrick Goltzius fügte in seine Pendants von *Merkur* und *Minerva* einen ganzen Assoziationsreigen zur Verleumdung ein, der eindeutig für die Identifikation der zu Merkurs Füßen liegenden und schlecht erkennbaren Zeichnung mit der *Verleumdung des Apelles* spricht.

Neben diesen repräsentativ untersuchten Beiträgen zur „gemalten Kunsttheorie“, die bis auf das Beispiel Nicoletto da Modenas von akademischen Künstlern geschaffen wurden, finden sich zahlreiche bildliche Darstellungen von Apelles-Anekdoten, die nicht ausschließlich, aber doch überwiegend von akademischen Künstlern gestaltet wurden.

Bildliche Darstellung erfuhren hauptsächlich diejenigen Anekdoten, die Apelles' überlegenen Umgang mit typischen Problemen und Widrigkeiten thematisieren, denen sich ein Künstler beziehungsweise die akademische Kunst ausgesetzt sehen konnte:

- Missgunst und Verleumdung – für die Apelles sich mit der Erfindung seiner berühmten Allegorie rächte – und deren Personal stellvertretend für die Widrigkeiten stehen konnte, denen sich die akademische Malerei insbesondere in ihrem Kampf gegen die Zünfte ausgesetzt sah.
- Wirtschaftliche Notwendigkeit großzügiger Förderung durch einen (fürstlichen) Mäzen, welche in vorbildlicher Weise durch Alexander d. Gr. und sein freundschaftliches Verhältnis zu Apelles Ausdruck fand.
- Umgang mit Kritik und Laienurteil, dessen Berechtigung und Grenzen Apelles in der Schusteranekdote beziehungsweise mit der Ermahnung Alexanders zum Schweigen unter Beweis stellte.

Bezüglich der – nach Kenntnis der Verfasserin erstmals, wenn auch in gebotener Knappheit, in einem Gesamtüberblick dargestellten – Schusteranekdote lässt sich Folgendes festhalten: Im Unterschied zu verschiedenen literarischen Beispielen, in

denen die notwendige Offenheit des Künstlers für berechtigte Kritik betont wird, legten die Künstler mit Ausnahme Vasaris in ihren Verbildlichungen den Schwerpunkt auf den Tadel des inkompetenten und deshalb anmaßenden Laienurteils des Schusters. Dieser Teil der Erzählung traf auch den Nerv der kritikempfindlichen Pariser Akademie, die als selbst erklärte oberste Instanz in der Beurteilung von Kunst sehr missvergnügt auf die aufkommende Kunstkritik infolge der Salons reagierte.

Bisher existierte ebenfalls noch kein Überblick zu den verschiedenen künstlerischen Umsetzungen von Apelles' Motto „*nulla dies sine linea*“. Als Ansporn zu Fleiß und dadurch zu erringender künstlerischer Meisterschaft „Übung macht den Meister“ bot der Leitspruch hohes Identifikationspotenzial – auch für nicht-akademische Künstler – wie die Beispiele Holbeins, Heemskercks und de Passes/Rollhagens beweisen, deren Darstellungen implizit bildliche Beteuerungen des zeichnerischen Fleißes beziehungsweise des rechten Maßes zu Grunde lagen. Angesichts des Stellenwerts, den das Zeichnen innerhalb der akademischen Ausbildung einnahm, ist die Bedeutsamkeit von Apelles' Maxime für die Akademie gar nicht zu überschätzen, die den Ausspruch folgerichtig vielfach zu einem Leitsatz erhob. Umso erstaunlicher ist es, dass sich nur drei Beispiele künstlerischer Umsetzungen von Akademikern finden, nämlich diejenigen Sandrarts, Marattas und Ferris.

Weitere Verbildlichungen von Apelles-Anekdoten sind nur ausnahmsweise anzutreffen. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ließ sich hingegen europaweit ein auffälliges Bemühen akademischer Künstler um Originalität mittels der Darstellung ausgefallener Apelles-Sujets feststellen.

Abschließend wurde in knapper Form auf das Phänomen hingewiesen, dass sich unter den zahlreichen Verfassern von Gemälden mit Apelles-Thematik kaum die Namen bedeutender Künstler finden – was möglicherweise auch mit dem gescheiterten Anspruch der Akademien zu begründen ist, künstlerisches *ingenium* lehren zu können. Dies schließt jedoch nicht zwangsläufig aus, dass sich große Künstler nicht doch mit dem Malerfürsten beschäftigten: In der jüngeren Literatur zeichnet sich eine Tendenz ab, in den Leistungen namhafter Künstler nach Spuren künstlerischen Wettstreits mit Apelles zu suchen – ein ebenso reizvolles wie angesichts der meist schwierigen Beweislage heikles Unterfangen. Eine weitere, nicht ganz so subtile Form des künstlerischen Kräftemessens ist die Nacherfindung ekphrastisch überlieferter Gemälde.

Ob in kunsttheoretischen Traktaten, mittels impliziter Andeutungen in „gemalter Kunsttheorie“, in der Verbildlichung von Anekdoten oder in Form subtilen Wettstreits mit dem Malerfürsten – die Vielfältigkeit der Bekanntheit und des Einflusses von Apelles auf das Denken der akademischen (wie auch nicht-

akademischen) Maler und Kunsttheoretiker konnte zweifelsfrei nachgewiesen werden.

Kapitel III

Apelles und die französische Akademie

III.1. Der Alexander-Apelles-Topos

Im folgenden Kapitel soll Apelles' Relevanz für die Akademiker am Beispiel der Pariser *Académie Royale de Peinture et Sculpture* untersucht werden.¹ Inwiefern die dort zu beobachtende enge Verquickung der Alexander-Apelles-Thematik mit der *Académie Royale* und ihrem königlichen Protektor auf andere europäische Institute übertragbar ist, soll am Ende des Kapitels erwogen werden.

Vor dem Hintergrund des zwangsläufig im Zuge einer Akademiegründung einhergehenden Konflikts mit den Gilden kam dem königlichen Schutz der neuen Institution höchste, existenzsichernde Bedeutung zu. Um sich desselben zu vergewissern, griff man im Rahmen panegyrischer Rhetorik unter anderem auf prominente Beispiele aus der Antike zurück: Neben Augustus stand mit Alexander d. Gr. ein vorbildhaftes Exempel mäzenatischer Großzügigkeit zur Verfügung. Insbesondere Alexanders ungewöhnliches freundschaftliches Verhältnis zu seinem Hofmaler war als – freilich unerreichbares – Vorbild prädestiniert. Nicht nur, dass der allmächtige Herrscher Apelles regelmäßig bei der Arbeit besucht und es zugelassen hatte, von seinem Künstler auf seinen Laienstatus hingewiesen und zum Schweigen aufgefordert zu werden, er hatte Apelles auch wie einen nahezu Gleichgestellten behandelt, indem er ihm seine Lieblingsmätresse Campaspe überlassen hatte.

Während die Ermahnung Alexanders kaum dazu geeignet war, einem Herrscher

¹ Die Bezeichnung „Akademie“ oder „französische Akademiker“ bezieht sich im Folgenden auf dieses Institut, nicht etwa auf eine der zahlreichen anderen Pariser Akademien (1661 Gründung der Académie de Danse, 1663 Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1666 Académie des Sciences, 1669 Académie de Musique, 1671 Académie d'Architecture). Zu Geschichte und Struktur der Akademie vgl. Kap. I, S. 13ff.; zu grundlegender Lit. vgl. Kap. IV, S. 167f.

zu schmeicheln, eignete sich die Campaspe-Anekdote ideal zur Veranschaulichung der ungeheuren Wertschätzung, derer sich ein Künstler bei einem so mächtigen Herrscher wie Alexander hatte erfreuen können. Plinius berichtet:

Doch erwies ihm Alexander durch eine beispielhafte Auszeichnung seine Wertschätzung. Als er nämlich veranlasst hatte, dass eine von ihm ganz besonders geliebte Nebenfrau, namens Pankaspe, wegen ihrer bewunderungswürdigen Gestalt von Apelles nackt gemalt werde, und dabei beobachtete, dass dieser, indem er gehorchte, selbst in Liebe entbrannte, gab er sie ihm zum Geschenk – groß durch seine Gesinnung, noch größer durch seine Selbstbeherrschung und durch diese Tat nicht weniger bedeutend als durch einen seiner Siege. Denn er hat sich selbst besiegt und schenkte nicht nur seine Lagergenossin, sondern auch seine Neigung dem Künstler, wobei er sich nicht einmal durch Rücksicht auf die Geliebte abhalten ließ, die erst einem König angehört hatte und nun einem Maler gehören sollte. Einige meinen, dass dieser seine Aphrodite Anadyomene nach ihrer Gestalt gemalt habe.²

In der Neuzeit verbreitete sich die Geschichte ausgehend von Italien in der europäischen Kunstliteratur und wurde schließlich zum allgemein bekannten Muster einer idealen Herrscher-Hofkünstler-Beziehung.³ Mit Apelles' Stellung am Hof Alexanders – weit erhaben über rein handwerklich-mechanische Tätigkeiten und mühevoll Verdienen des Lebensunterhaltes – ließ sich für den neuzeitlichen Künstler ein besonderes Wechselverhältnis der Wertschätzung ausdrücken, denn der Ruhm großer Künstler förderte ebenso das Ansehen ihrer Auftraggeber wie umgekehrt der Rang ihrer Mäzene auf die Geltung der Künstler zurückwirkte. Dieses ruhmsteigernde wechselseitige Interesse ist einer der Hauptbeweggründe für den Erfolg der Apelles-Campaspe-Geschichte.

Die Legende illustriert überdies ausgezeichnet die Würde und Nobilität des Malers und der von ihm vertretenen Kunst, denn der Maler Apelles hatte nicht nur eine unübertreffliche Ehrung, sondern auch einen einzigartigen Freundschaftsbe-

² PLINIUS, *Hist. nat.* XXXV, 86-88. Auch Claudius Aelianus (um 222 n.Chr.) erwähnt in seinen *Variae Historiae*, 12. Buch, Kap. 34 unter Verweis auf Plinius die Liebe des Apelles zu einer Mätresse ‚Pankasta‘ des Alexander, verzichtet jedoch auf die Wiedergabe der Geschichte. Vgl. MEINEKE 1775, S. 441f. Campaspe wird bisweilen auch Pankaspe oder Pakate genannt. DATI 1667, S. 211-214 beschäftigt sich intensiv mit der Frage nach ihrem korrekten Namen und kommt zu dem Schluss, Plinius habe die persische Bezeichnung für Konkubine, *Camasè* bzw. *Camaspe*, mit ihrem eigentlichen Namen Pankaste verwechselt, den Aelian hingegen richtig überliefert habe. Ebd., S. 213. Auch SAUR, IV, S. 503 vermutet als tatsächlichen Namen Pankaste.

³ Vgl. Baldassare Castiglione *Il libro del cortegiano* (1528), vgl. CASTIGLIONE 1986, S. 92ff.; Vasaris *Vite* (1550), vgl. VASARI (MILANESI), Bd. I, S. 35, Raffaello Borghinis *Il Riposo* (1584), vgl. BORGHINI 1967, S. 34 etc. 1584 schrieb John Lyly sogar ein Theaterstück mit dem Titel „*Apelles and Campaspe*“. Auch Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) widmete Apelles ein Theaterstück. FRENSEN 1995, S. 147 zufolge durfte die Geschichte in keinem Werk der Kunstliteratur fehlen.

weis durch den mächtigen Herrscher Alexander erfahren.⁴ Aus diesem Grund hatte die Anekdote bereits im 16. Jahrhundert eine erhöhte Aufmerksamkeit erhalten, denn sie eignete sich als Argument im Bestreben der Maler um sozialen Aufstieg, der mit dem Ringen um die Akzeptanz von Malerei und Skulptur als Freien Künsten und damit zwangsläufig auch mit der Lösung aus Zunftzwängen einherging. Diese von ehrgeizigen Malern – meist Hofkünstlern⁵ – getragenen und von humanistischen Gelehrten unterstützten Emanzipationsbestrebungen mündeten nicht zuletzt in der Gründung der ersten Kunstakademien in Florenz (1563) unter der Schirmherrschaft Cosimos I. und in Rom (1593) unter derjenigen Papst Clemens VIII.

In den Gründungsgesuchen Vasaris beziehungsweise in den entsprechenden römischen Dokumenten finden sich noch keine Hinweise auf den Alexander-Apelles-Topos. Allerdings kommt bei Vasari bereits der Rückgriff auf das „goldene Zeitalter“ in der Antike vor.⁶

Weder Zuccaris Gründungsgesuch noch das vorhergehende Girolamo Muzianos, das zu einer Bulle Gregors XIII. vom 15.12.1577 führte, in der er die Errichtung einer Akademie der Malerei und Skulptur befahl⁷, ist bei Missirini im Original abgedruckt, sondern nur zusammengefasst: Demnach knüpfte auch Muziano vage an die gefeierten antiken Maler an.⁸ Auch die übrigen im Zusammenhang mit der Gründung im Original abgedruckten Quellen bei Missirini enthalten keinen Hinweis auf den Alexander-Apelles-Topos.

⁴ Vergleichbare Anekdoten, die auf das Ansehen eines neuzeitlichen Künstlers bei einem Herrscher anspielten bzw. hierarchische Verhältnisse umkehrten, beziehen sich beispielsweise auf Karl V., der Tizian den Pinsel aufhob, Maximilian, der sich um Dürer sorgte, Leonardo da Vinci, der in den Armen Franz I. starb etc., vgl. AK DIJON 1982, S. 80-86; FRENSEN 1995, S. 159ff.; DE JONGH 2000, S. 65.

⁵ „Der Dienst bei Hofe befreit den Maler insbesondere aus der unwürdigen Gemeinschaft mit dem niedrigen Handwerk, die ihm das Zunftwesen aufzwingt.“, vgl. RAUPP 1984, S. 61, Fn. 151.

⁶ Zu Vasaris Satzung, die am 13.1.1563 Cosimo unterbreitet worden war und seine Zustimmung gefunden hatte, vgl. PEVSNER 1986, S. 59, 293-301, insbesondere S. 294: „[P]er fare una Accademia et Studio a utilità d'i giovani che imparano queste tre arti, col dargli quei gradi et quelli onori che non solo diedero gl'antichi Greci e Romani per nobilitare quest'arti, ma qual Imperio o Republica fusse mai.“ Zu Deutsch: „[U]m eine Akademie und Werkstatt zum Nutzen der Studenten einzurichten, welche diese drei Künste erlernen, um ihnen den Status und die Ehren zu verleihen, die nicht nur die antiken Griechen und Römer gaben, um diese Künste zu adeln, sondern seit jeher jedes Imperium und jede Republik.“

⁷ Vgl. MISSIRINI 1823, S. 20f.

⁸ „Avendo esso l'animo ardente di ricondurre l'arte ai veri principj [...], si volse supplichevole a Gregorio XIII. onde gli fosse benigno per l'erezione di una Accademia di Bell Arti nella prima Città del Mondo, adorna di tante preclare opere d'ogni più celebre artista antico, e moderno.“, vgl. MISSIRINI 1823, S. 18. Zu Deutsch: „Er verfügte über ein leidenschaftliches Temperament, die Künste zu ihren wahren Grundsätzen zurückzuführen und [...] wandte sich flehentlich an Gregor XIII., damit er wohlwollend der Errichtung einer Akademie der schönen Künste in der ersten Stadt der Welt zustimmen möge, die von vielen berühmten Kunstwerken von den gefeiertsten Künstlern der Antike und der Moderne verziert ist.“

III.2. Das Gründungsgesuch der Pariser Akademie

Der Alexander-Apelles-Topos hatte sich bei Hofkünstlern bereits länger einer gewissen Beachtung erfreut, die erste bildliche Formulierung durch Francesco Primaticcio in Schloss Fontainebleau (1541-44) hatte bereits einen französischen König, Franz I., mit Alexander gleichgesetzt⁹ (Abb. 99), ebenso hatte der Dichter Jean Puget de la Serre (1595-1665) in der Widmung eines Werkes Ludwig XIII. als „*mon Alexandre*“ bezeichnet, um sich selbst mit Apelles auf eine Stufe stellen zu können.¹⁰ Die Gründer der Pariser *Académie Royale* sollten dem Topos eine eminent wichtige Funktion zuweisen.

Die Akademiegründung erfolgte als Reaktion auf einen Vorstoß der Zunftmeister, die Privilegien der Hofkünstler (*brevetaires*¹¹) zu beschränken. Im Einzelnen setzten die Vertreter der *maîtrise* mithilfe des Parlaments zunächst erfolgreich durch, die Zahl der Hofkünstler deutlich zu beschränken und ihnen die Ausführung von Aufträgen außerhalb des Hofes zu untersagen.

Einige empörte *brevetaires*, nämlich der Bildhauer Jacques Sarrazin und die Maler Joost van Egmont, Henri Testelin und Charles Le Brun, schlossen sich daraufhin zusammen, gewannen die Unterstützung des kunstsinnigen und einflussreichen Ratsherrn Martin de Charmois (1605-1661) und entschieden, dass „*es keinen besseren Weg gebe, um dem freischaffenden Künstler einen höheren gesellschaftlichen Rang zu erkämpfen, als die Gründung einer Akademie.*“¹² Nach langen Vorverhandlungen unterbreitete de Charmois dem minderjährigen Ludwig XIV. (1638-1715) am 20. Januar 1648 das von ihm auf Initiative Charles Le Bruns verfasste Gründungsgesuch, das den König um seine Protektion bat.

Das prototypische Verhältnis zwischen Apelles und Alexander d. Gr. dient darin als Leitmotiv und wird als vorbildlich für die angestrebte Beziehung zwischen der *Académie Royale* und dem König präsentiert, wobei man großzügig über das Alter desselben hinweg sah:

Alexandre ne permettait qu'au grand Apelle de faire son pourtraict.

⁹ Vgl. RENGIER 2004 bzw. VICKERS 1994; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 209.

¹⁰ KIRCHNER 2001, S. 109 unter Verweis auf DE LA SERRE 1625, S. IX. Die Parallelisierung französischer Herrscher mit Alexander d. Gr. ist KIRCHNER 2001, S. 107f. zufolge systematisch seit Heinrich IV. zu beobachten.

¹¹ Der Name leitet sich vom Besitz des *lettre de brevet* ab, welcher königlichen Schutz und die Befreiung von den Zunftbeschränkungen garantierte.

¹² PEVSNER 1986, S. 93; vgl. ferner HEINRICH 1993, S. 7-37; MÉROT 1994, S. 127-156; HELD 1996, S. 1748-1779 bzw. HELD 2001, S. 20-37; BIRKENHOLZ 2002, S. 30f.; LUDOWISY 2002, insbes. S. 145f. mit weiterer Lit. Zu den Gründungsmitgliedern zählten ferner Henri Beaubrun, Samuel Bernard, Sébastien Bourdon, Michel Corneille, Charles Errard, Simon Guillain, Laurent de La Hyre, Gerard van Opstal, François Perrier und Eustache Le Sueur vgl. KLINGSÖHR 1986, S. 557, Fn. 7 mit Lit. bzw. HEINRICH 1993, S. 240.

*Nous n'avons qu'un seul Alexandre mais Paris est rempli de plusieurs Apelles et de grand nombre de Phidias et de Praxitelles, qui feront esclatter dans les climats plus esloignez son Visage Auguste, et reverer les beaux traits et les graces que le ciel y a imprimez. Vostre Majesté ne permettra pas à ces ignorens de la peindre.*¹³

Ferner erinnerte man an die goldenen Tage „d'Alexandre dans l'Académie d'Athènes“, führte zahlreiche Argumente für die Noblesse der Malerei als Freie Kunst und der sie ausübenden „noble peintres“ an und verlangte schließlich die Trennung von den in der Zunft organisierten „peintres vulgaires“ durch die Errichtung einer der Freiheit und Würde der Kunst gewidmeten Institution. Neben einem Ausbildungsprogramm wurde dem jungen König ein handfester Vorteil der Akademiegründung vor Augen geführt, nämlich die Befähigung und Selbstverpflichtung der königlichen Künstler, durch ihre Werke seinen Ruhm zu propagieren.

Von dieser Offerte sollte der König, der noch am selben Tag die Akademiegründung gestattete, reichlich Gebrauch machen. Seine Wünsche und die Propagierung seiner absolutistischen Herrschaftsansprüche konnten einer Körperschaft königlicher Akademiker viel unmittelbarer nahe gebracht werden als einer privaten Gesellschaft, Gilde oder Universität:

Ludwig XIV., der den Ruhm Frankreichs als Folie für seinen eigenen Ruhm und seine unvergleichliche Größe zum Ziel hatte, versuchte wie kein Monarch vor ihm auch die Literatur, Architektur, Musik und Kunst seiner Zeit zu beeinflussen. [...] Dabei ließ sich Ludwig nicht von den selbstlosen Intentionen eines Mäzens leiten. Die Kunst in all ihren Sparten gehörte nach seinen Vorstellungen vielmehr zum unmittelbaren Einflussfeld des souveränen, absoluten Monarchen, und es war ihre wichtigste Aufgabe, das Bild dieses Monarchen zu formen, ihn unablässig ins Zentrum ihrer Bemühungen zu stellen, den Blick der Menschen über die Produkte der Kunst auf ihn zu lenken. Auch die Kunst diente also der Machtsicherung und -erweiterung des absoluten Monarchen. Unausgesetzt hat Ludwig sein Leben, seine Erfolge, ja selbst seine Misserfolge von den bildenden und schreibenden Künstlern seiner Zeit

¹³ Requête de M. de Charmois (1648), in: VITET 1861, S. 195-207, hier S. 197. Zu Deutsch nach KIRCHNER 2001, S. 116, Fn. 261: „Alexander erlaubte niemandem als dem großen Apelles, sein Porträt zu malen. Wir besitzen nur einen einzigen Alexander, aber Paris ist voll von Apellesen und von einer großen Anzahl von Phidiassen und Praxitellessen, die in den entferntesten Gegenden sein erhabenes Gesicht in Glanz erstrahlen und die schönen Gesichtszüge und die Anmut, die der Himmel darin eingeschrieben hat, verehren lassen werden. Eure Majestät möge diesen Ignoranten nicht erlauben, Sie zu malen.“ Zum vollständigen Text vgl. Anhang D, S. 434ff.; vgl. ferner KLINGSÖHR 1986; PEVSNER 1986, S. 93f.; HEINRICH 1993, S. 7-37, 232-239; KLINGSÖHR-LEROY 2002, S. 92.

*kommentieren, überhöhen, ins rechte Bild setzen lassen.*¹⁴

Dass die Akademie diesem Anliegen nachkam, beweisen die Themen der *Prix de Rome*-Wettbewerbe bis 1673, die mit nur einer Ausnahme im Jahr 1669 der Verherrlichung des Königs dienten.¹⁵ Seit 1674 wurden dann für beinahe 100 Jahre (bis 1760) ausschließlich Themen aus dem Alten Testament gestellt.

Auch etliche *morceaux de réception* hatten aktuelle politische Ereignisse zum Thema, welche dem Ruhm des Königs dienten.¹⁶

König und akademische Künstler profitierten also gegenseitig voneinander: Ihr Wirken war der politischen Macht von Nutzen, dafür erhielten sie Privilegien, materielle Unterstützung und Zunftfreiheit. Um den Preis der Abhängigkeit von ihrem Schirmherrn bot sich den Akademiemitgliedern eine gesellschaftlich herausragende und hoch angesehene Position: Die repräsentativen Titel „*peintre, sculpteur* oder *graveur du roi*“ waren den Akademiekünstlern vorbehalten, mit dem Titel „*premier peintre du Roi*“ war häufig sogar eine Adellung verbunden. Aus ihren Reihen rekrutierten sich die Hofkünstler, die Aufträge des Königs und der an den Hof gebundenen Aristokraten gingen vorrangig an die *Académiciens*. Dies war nicht zuletzt auch dem Umstand geschuldet, dass die akademischen Künstler ein den höfischen Bedürfnissen entsprechend geschultes Personal darstellten, das in homogenem Stil auf hohem Qualitätsniveau zu kooperieren vermochte.

Die ersten Jahre des Bestehens der Akademie waren allerdings von starken Schwierigkeiten und Auseinandersetzungen mit der *maîtrise* vor dem politischen Hintergrund der *Fronde* gekennzeichnet. Wie Ludowisy dargelegt hat, belegen die Quellen und Statuten in den ersten 20 Jahren eine Betonung der repräsentativen gesellschaftlichen Aspekte, während die intellektuelle Ausbildung vernachlässigt wurde.¹⁷ Das Bemühen, sich als Bildungselite von den ‚Handwerkern‘ der Zunft abzugrenzen, kennzeichnet diese Etappe also in besonderer Weise.

Erst mit dem Eingreifen des Finanzministers Jean-Baptiste Colbert (1619-1683)

¹⁴ HINRICHS 1994, S. 160-162. Zur allegorischen Herrscherpanegyrik der Akademiekünstler vgl. auch KLINGSÖHR 1986, S. 567-570.

¹⁵ Vgl. GUIFFREY/BATHELEMY 1908: 1663 *Réduction de la ville de Dunkerque, rachetée par le Roi aux Anglais, moyennant cinq millions, sous l'allégorie de Jupiter et Danaé*; 1664 *Conquête de la Toison d'or. – Fable de Jupiter et Danaé (Allégories à la prise de Dunkerque par la valeur et par la richesse)*; 1665 *La Renommée annonçant aux quatre parties du monde les merveilles du règne de Louis XIV et leur présentant son portrait*; 1667 *Rachat par le Roi de tous les esclaves chrétiens de toute nation faits sur les côtes d'Afrique*; 1668 *Première conquête de la Franche-Comté*; 1671 *Le Roi donnant la paix à l'Europe*; 1672 *Divertissements donnés au Roi par la ville de Dunkerque*; 1673 *Passage du Rhin*.

¹⁶ Vgl. KLINGSÖHR 1986, S. 567: 1663 G. Blanchard: *Allégorie de la Naissance de Louis XIV.*; 1670 P. Friquet: *La Paix d'Aix-la-Chapelle*; 1673 J. Parrocel: *La Siège de Mastreick*; 1681 A. Duez, *Alliance de Louis Dauphin avec la Princesse de Bavière*; 1681 A. Coppel: *La Paix de Nimègue*; 1687 G.L. Vernansal: *La Révocation de l'Edit de Nantes*; 1693 N. Coustou: *La Fance se rejouit de la Santé du Roi*.

¹⁷ Vgl. LUDOWISY 2002, S. 148.

als Vizeprotektor (seit 1661) beziehungsweise Protektor (seit 1672) steigerten sich der Einfluss und die öffentliche Bedeutung der Akademie erheblich: Das Aktzeichnen wurde zum Monopol der Akademie erklärt, 1663 erreichte Colbert ein *Arrêt du Conseil*, das allen Hofmalern unter Androhung der Einbüßung ihres Titels und ihrer Privilegien befahl, sich der Akademie anzuschließen¹⁸ – eine Maßnahme, der sich Pierre Mignard zwar erfolgreich zu widersetzen vermochte (Mignard trat erst 1690 in die Akademie ein, um Le Bruns Nachfolge als Direktor anzutreten), die aber dennoch eindrucksvoll die Errichtung einer „*Kunstdiktatur*“ beweist: „*Die Akademie stellt offensichtlich auf künstlerischem Gebiet das Äquivalent zu jenen Formen dar, in welchen sich die politische Organisation absolutistischer Staaten entwickelte.*“¹⁹ Nichtsdestotrotz war und blieb das Fortbestehen der Akademie von der königlichen Protektion abhängig.

Ihr intensives Bemühen um königlichen Schutz bringt auch das erste Akademie-Aufnahmebild zum Ausdruck, das noch 1648 von einem ihrer Gründungsmitglieder und erstem Sekretär, Henri Testelin (1616-1695), geschaffen wurde. Es zeigt den minderjährigen Ludwig XIV. als Beschützer der Künste (Abb. 75). Zu seinen Füßen liegen Palette und Statuette als Attribute der Malerei und Skulptur, sein Zepter hält er über einen Globus ausgestreckt.²⁰ In seiner Rechten hält er einen Lorbeerkranz, der seine Rolle als Spender von Lohn und Ehre betont. Das Gemälde erhielt einen Ehrenplatz im Versammlungsraum der Akademie und wurde 1668 durch ein aktualisiertes Bildnis Ludwigs XIV. vergleichbaren Inhalts ersetzt, das ebenfalls von der Hand Testelins stammte (Bildverz. 76).²¹

Die besondere, von wechselseitigem Nutzen gekennzeichnete Beziehung zwischen französischer absolutistischer Monarchie und Akademie beziehungsweise deren Abhängigkeit von der Krone und ihr damit einhergehendes Werben um Schutz und finanzielle Zuwendungen fand in dem Alexander-Apelles-Topos eine geeignete Metapher, die ihre Geltung über beinahe 200 Jahre nicht einbüßen sollte.

III.3. Abraham Bosse

Das im Gründungsgesuch der Akademie enthaltene Gedankengut bringt bereits ein sechs Jahre zuvor entstandener Stich Abraham Bosses (1604-1676) zum Ausdruck (*Le noble peintre*) (Abb. 77), der noch im Mai 1648 als Professor für Perspektive in die junge Akademie aufgenommen werden sollte.²²

¹⁸ Vgl. VITET 1861, S. 258.

¹⁹ PEVSNER 1986, S. 66, S. 96f., im gleichen Sinne auch KUTSCHERA-WOBORSKY 1919, S. 22f.

²⁰ Vgl. zum Bedeutungsspielraum des Globus S. 112.

²¹ Vgl. AK DIJON 1982, S. 50; KLINGSÖHR 1986, S. 563f.; MONTAIGLON 1993, S. 20f.

²² Zu Bosses kurzer Akademiekarriere, die bereits im Mai 1661 aufgrund eines Zerwürfnisses mit Le Brun wieder endete, vgl. JOIN-LAMBERT 2004, S. 64-75. Zu Bosses *Le noble peintre* vgl.

Der programmatische Stich ist von einem gemalten Rahmen umgeben, der mit der königlichen Lilie verziert und mit einer ausführlichen Stichlegende versehen ist:

*„Que le Graveur jngenieur
Faiet bien icy voir à nos yeux.
L'excellence de la peinture!
Et que cet Art me semble beau,
Quand il jmite la Nature.
Par les merveilles du pinceau!*

*Celuy dont la noble manière
Joint les ombres à la lumière
En mille tableaux différants,
N'est pas de ces Peintres vulgaires,
Qui passent pour des ignorants
Dans leurs ouvrages ordinaires.*

*Il execute, et met au jour
Tout ce que la Guerre et l'Amour
Ont de memorable et d'éstrange;
Et semble à qui voit ses dessains
Que c'est Apelle ou Michel l'Ange
Qui guide son Art et ses mains.*

*Soit qu'il represente Bellonne,
Ou Pallas ave[c] sa Gorgonne,
Ou Cupidon armé de traits;
Il se met si fort en estime
Par ses admirables portraits,
Que châcun dict qu'il les anime.*

*Mais quand il nous peint les lauriers
De Lovys, honneur des Guerriers,
Et vray portrait de la Victoire
Il fait un chef-d'oeuvre sans prix*

AK BADEN BADEN 1969, Kat.-Nr. 55; AK DIJON 1982, S. 136; KÖLTZSCH 2000, S. 235-238; KLINGSÖHR-LEROY 2002, S. 32f.; AK MONTREAL KÖLN 2002, S. 370, Kat.-Nr. 171; JOIN-LAMBERT 2004, S. 222-224; zu Bosse allgemein vgl. GOLDSTEIN 1979; JOIN-LAMBERT 2004; LUDOWISY 2002, S. 147f.

*Pour ce grand Roy, qui dans l'histoire
Est l'object des meilleurs Esprits.*²³

In einem vornehmen Atelier sitzt ein höfisch gekleideter und frisierter Maler in lässig-eleganter Pose vor einer Staffelei, auf der das Porträt Ludwigs XIII. entsteht. Költzsch hält zwar den eleganten, hinter dem Maler stehenden Besucher für das Modell²⁴ und eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Porträt ist diesem – wie im Übrigen auch dem Maler selbst – nicht abzusprechen: Die Uniformität von Haar- und Barttracht der Höflinge ist offenbar am König orientiert (vgl. Abb. 78). Es ist aber ausgeschlossen, dass mit dem Kavalier Ludwig XIII. selbst gemeint sein könnte, da trotz aller programmatischen Aussage des Sticks kaum denkbar ist, dass der Maler sitzend und ein amtierender König im buchstäblichen Sinne im Schatten stehend dargestellt sein könnte. Dass es sich beim Porträtierten um den Monarchen handelt, beweist zum einen die Stichlegende, welche neben der exzellenten Porträtkunst des noblen Malers auf das für „*Lovys, [...] ce grand Roy*“ gemalte Meisterwerk verweist, zum anderen der Orden an seiner Brust, der ihn als Mitglied des *Ordre du Saint-Esprit* ausweist – des bedeutendsten Ritterordens Frankreichs, dessen Großmeister der König war.²⁵ Auf dem offiziellen Porträt des Königs (Abb. 78) ist der Orden ebenfalls erkennbar, auf der Brust des Besuchers hingegen nicht.

Im Hintergrund sind in einer Bildergalerie weitere Porträts hochgestellter Persönlichkeiten erkennbar, darunter die auf dem Boden stehenden und dadurch hervorgehobenen Bildnisse der Königin Anna von Österreich und des Kardinals Richelieu – ebenfalls einem Mitglied des Ordens vom Heiligen Geist.

Unter den hängenden Gemälden kommt zwei großformatigen Darstellungen besondere Beachtung zu: Das rechte Bild zeigt eine Allegorie der thronenden Schutzpatronin der Künste und Wissenschaften, „*Pallas ave[c] sa Gorgonne*“, in Anwe-

²³ Zitiert nach AK DIJON 1982, S. 136. Zu Deutsch: „*Dass der geniale Stecher/ uns hier vor Augen führt./ Die Auszeichnung der Malerei!/ Und dass diese Kunst mir schön erscheint,/ wenn sie die Natur imitiert./ Durch die Wunder des Pinsels!/ Derjenige, dessen noble Manier/ die Schatten mit dem Licht verbindet/ in tausend verschiedenen Gemälden,/ gehört nicht zu diesen gemeinen [vulgaires] Malern,/ die als Dumme [ignorants] gelten/ mit ihren gewöhnlichen Werken./ Er führt aus und bringt an das Licht,/ was Krieg und Liebe an Erinnerungswürdigem und Eigenartigem besitzen/ und demjenigen, der seine Zeichnungen ansieht, scheint/ es Apelles oder Michelangelo zu sein,/ der seine Kunst und seine Hände führt./ Sei es, dass er Bellona darstellt/ oder Pallas mit ihrem Gorgonenhaupt,/ oder den mit Pfeilen bewaffneten Cupido,/ er erhält eine so große Wertschätzung/ durch seine bewunderungswürdigen Porträts,/ dass jeder sagt, er erwecke sie zum Leben./ Aber wenn er uns die Lorbeeren malt/ von Ludwig, der Ehre der Soldaten,/ und wahrheitsgetreu den Sieg porträtiert/ schafft er ein unbezahlbares Meisterwerk/ für diesen großen König, der in der Geschichte/ das Objekt der besten Geister ist.*“ Ich danke Claire und Yves Guinomet für die Hilfe bei der Übersetzung.

²⁴ Vgl. KÖLTZSCH 2000, S. 235.

²⁵ Vgl. zur „*zweifelsfreien Identifizierung als Ludwig XIII.*“ AK MONTREAL KÖLN 2002, S. 371, Kat.-Nr. 171.

senheit gekrönter Häupter.²⁶ Das linke aber, das nicht zufällig genau hinter der Darstellung des Malers und seinem Bildnis des Königs angeordnet und zum Teil von der Staffelei verdeckt ist, zeigt eine Porträtszene mit weiblichem Modell, die nach allgemeiner Überzeugung Apelles beim Malen der Campaspe in Anwesenheit Alexanders darstellt.²⁷ Der *noble Peintre* und Apelles sind in größtmögliche Nähe zueinander gerückt, die Parallele zwischen Antike und Gegenwart könnte deutlicher nicht sein. Dass es sich bei der nur ungenau erkennbaren Szene tatsächlich um eine Anspielung auf die berühmte Apelles-Anekdote handelt, beweist die Stichlegende: „*Et semble à qui voit ses dessains/ Que c'est Apelle ou Michel l'Ange/ Qui guide son Art et ses mains.*“

Auch die Unbezahlbarkeit des Meisterwerks von der Hand des Malers „*Il fait un chef-d'oeuvre sans prix Pour ce grand Roy*“ spielt auf antike Malerlegenden und auf Alexanders „Entlohnung“ in Form der Campaspe an, erfüllt zugleich aber auch den Zweck, sich von den Handel treibenden Zunftmalern abzugrenzen.²⁸

In scharfen Kontrast zu dem vornehmen, kultivierten und wohl situierten Maler der gesellschaftlichen Elite ist der *peintre vulgaire* gesetzt, der durch die Grafik repräsentiert wird, welche der halbwüchsige, ebenfalls höfisch gekleidete Gehilfe des Malers hält: Die Grafik lässt sich als Nachstich eines Bildes von Andries Both (1612/1613-1642) *Der arme Maler* (Abb. 79) identifizieren.²⁹ Ein zerrissene Kleider tragender Maler sitzt in Ermangelung eines Schemels auf einem umgestülpten Korb vor einer Staffelei und blickt trostlos auf sein Bild, zu seinen Füßen liegen eine leere Flasche, eine Pfeife und andere Gegenstände. Da er sich offensichtlich keinen Gehilfen leisten kann, reibt seine Frau die Farben für ihn, während zwei ebenfalls in Lumpen gekleidete Kinder auf die Notwendigkeit verweisen, den Lebensunterhalt der Familie zu sichern. Interessanterweise nimmt die Legende des Nachstiches von Nicolas Viennot (1. H. 17. Jh.) ebenfalls auf Apelles Bezug, dessen auf Fleiß und Gelehrtheit basierender Erfolg mit dem vom Schicksal gebeutelten, aber von seinen Kindern auch als Trinker und Tunichtgut angeklagten Protagonisten kontrastiert.

*De soy la peinture est excellente et divine,/ Et comme du Soleil tenant
son origine,/ Ne scauroit conuenir aux jnfames hybous/ Qui pour tous
pinceaux ont la pipe et la bouteille/ Et la plume de coq comme toy sur
l'oreille/ Si nous estions enfans de ces braues ouuriers/ Co(m)me Zeu-
xe, Apelles, vn Parrase, vn Thimante/ Et cent Peintres encor qui d'vne*

²⁶ Der AK MONTREAL KÖLN 2002, S. 371 spricht nur von einer „*sitzenden Figur, die die Künste symbolisiert*“.

²⁷ Zur Identifikation mit dem Apelles-Sujet vgl. FRENSEN 1995, S. 149; KLINGSÖHR-LEROY 2002, S. 32, 89f.; AK MONTREAL KÖLN 2002, S. 371; JOIN-LAMBERT 2004, S. 223.

²⁸ Zur Absage der akademischen Künstler an den kommerziellen Handel mit ihren Werken vgl. LUDOWISY 2002, S. 146.

²⁹ Vgl. KÖLTZSCH 2000, S. 235-238; KLEINERT 2006, S. 182, Kat.-Nr. 1 mit Lit.

*main savante/ De tout temps ont changé leurs pinceaux en lauriers/
Nous ne danserions pas ce branle de fortune/ Tandis que nostre Pere
au cabaret Petune.*³⁰

Über die Distanzierung von diesen Lebensumständen und insbesondere vom Bildungsstand des gewöhnlichen Malers und in der Zunft organisierten Vertreters der *arts mécanique* gibt die Stichunterschrift bei Bosse Aufschluss: „*N'est pas de ces Peintres vulgaires,/ Qui passent pour des ignorants/ Dans leurs ouvrages ordinaires.*“ Die ostentativen Zeigegesten des Besuchers und des Gehilfen tun ein Übriges, um den Kontrast zwischen noblem und gewöhnlichem Maler zu kommentieren: Während der Edelmann auf den Hofmaler deutet, mit dem ihn eine freundschaftliche Beziehung zu verbinden scheint, weist der Lehrling nach draußen und macht damit unmissverständlich klar, dass der *peintre vulgaire* in dieser vornehmen Gesellschaft nichts zu suchen hat.

Bosses Stich ist somit Ausdruck des geistigen Klimas, welches unmittelbar vor der Gründung der Akademie herrschte. Er verdeutlicht das elitäre Selbstbewusstsein einer kleinen Gruppe gebildeter und in höchsten Gesellschaftskreisen erfolgreicher Maler und deren deutliche Abgrenzung von der Mehrheit der Zunftmitglieder, die meist keine höhere Bildung besaßen und zum Teil sogar Analphabeten waren.³¹ Die Bezeichnung „*ignorants*“ in der Legende erinnert in diesem Zusammenhang an den von Pigler untersuchten, akademischer Propaganda entspringenden Bildtyp der von Neid und Dummheit bedrohten Personifikation der Kunst unter dem Schutz Minervas und Herkules'.³² Auch die allegorische Darstellung der Minerva in Bosses Atelier lässt sich in diesen Kontext stellen und ist somit als Huldigungsadresse an den König als Beschützer der *peintres nobles* zu verstehen. In diesem programmatischen und auf das Engste mit akademischem Gedankengut verknüpften Stich ist also erstmals eine bildliche Identifikation eines Vertreters der *brevetaires* mit Apelles zu beobachten. Die Anspielung auf Ludwig XIII. als neuem Alexander bleibt hingegen unausgesprochen, er ist nur durch sein Porträt beziehungsweise durch die Personifikation der Minerva anwesend, ebenso wie auch Alexander im Apelles-Bildnis nicht eindeutig erkennbar ist.

³⁰ Zitiert nach JOIN-LAMBERT 2004, S. 224, Kat.-Nr. 201. Zu Deutsch: „*An sich ist die Malerei ausgezeichnet und göttlich, und da sie von der Sonne abstammt, passt sie nicht zu ruchlosen Nachtvögeln, die als Pinsel nur Pfeife und Flasche benutzen und die Hahnenfeder wie Du auf dem Ohr haben. Wenn wir Kinder von den rechtschaffenen Werkträgern wie einem Zeuxis, Apelles, einem Parrhasius oder Thimantes und hundert anderen Malern wären, die mit einer gelehrten Hand zu allen Zeiten ihre Pinsel in Lorbeeren gewandelt haben, tanzten wir nicht diesen Reigen des Schicksals, während unser Vater in der Weinstube raucht.*“ Für die Hilfe bei der Übersetzung danke ich Claire und Yves Guinomet.

³¹ Zum Bildungsstand vgl. LUDOWISY 2002, S. 142, 147f.: „*The history of the French seventeenth century academe is a study of the intellectual formation of an urban caste that formed a distinctive cultural elite.*“

³² Vgl. Kap. II, S. 60f.

III.4. Charles Le Brun als zweiter Apelles

Die Ikonografie Ludwigs XIV. wurde indessen seit seiner Geburt von der *aemulatio* mit Alexander d. Gr. bestimmt. Letzterer sollte für über zwanzig Jahre Ludwigs bevorzugte Referenzfigur bleiben, wie auch das Gründungsgesuch der Akademie beweist.³³ Der Bezug auf den antiken Herrscher erfüllte Kirchner zufolge mehrere Funktionen: Erstens bildeten die Alexander zugeschriebenen Herrschertugenden ein ideales Vorbild für den jungen König. Zweitens wurde mit dem Vergleich der politische Anspruch verbunden, dessen Wirken in der Gegenwart fortzusetzen. Drittens ließen sich so die Größe und Bedeutung des Königs unterstreichen und waren somit Mittel der Selbstdarstellung. Vor diesem Hintergrund sollte der Alexander-Apelles-Topos für die französischen Akademiemaler große Bedeutung gewinnen. Insbesondere im Verhältnis Charles Le Bruns (1619-1690) zu Ludwig XIV. sahen die Zeitgenossen den Topos widergespiegelt.

Le Brun war bereits 1661 als neuer Apelles gepriesen worden, nachdem Nicolas Fouquets Schloss Vaux-le-Vicomte eingeweiht worden war, für dessen künstlerische Innenausstattung er verantwortlich gezeichnet hatte.³⁴ Im gleichen Jahr erhielt Le Brun seinen ersten Auftrag vom König: Ludwig XIV. stellte Le Brun in Fontainebleau Räumlichkeiten zur Verfügung und beauftragte ihn damit, ein Alexander-sujet zu malen. Le Brun wählte *Die Königinnen Persiens zu Füßen Alexanders* (Abb. 80) – eine Begebenheit, die Alexanders Großmut gegenüber seinen besiegten Feinden beweist, nachdem diese ihn unwissentlich beleidigt hatten, indem sie seinen Freund und Begleiter Hephaestion für den Herrscher gehalten hatten.³⁵

Der König „widmete Le Brun täglich zwei Stunden, um ihn an seinem Bild arbeiten zu sehen und um mit ihm Konversation zu treiben, wie der Nachruf [...] berichtet.“³⁶ Ein derart vertrauter Umgang von Künstler und Monarch rief natürlich den Alexander-Apelles-Topos wach, der durch die bereits fest etablierte Verbindung zwischen dem jungen Ludwig XIV. und Alexander zusätzlichen Auftrieb erhielt.

Weitere Beweise der königlichen Wertschätzung sollten unmittelbar folgen: Am

³³ Vgl. KIRCHNER 2001, S. 107 u. Fn. 229 mit Lit. sowie S. 113. Vgl. zur Parallelsetzung von Alexander und Ludwig XIV. ausführlich KIRCHNER 2001, S. 103-117, vgl. ferner KÖRNER 1989, S. 142; BIRKENHOLZ 2002, S. 236; KLINGSÖHR-LEROY 2002, S. 92.

³⁴ Zum Apelles-Lob vgl. die abgedruckten Gedichte von Loret und La Fontaine bei GAREAU 1992, S. 30f. Zu Le Brun allgemein vgl. AK VERSAILLES 1963; GAREAU 1992; MÉROT 1994, S. 155-278; NIVELON 2004.

³⁵ Vgl. FÉLIBIEN 1663; POSNER 1959, S. 237-242; KÖRNER 1989; GAREAU 1992, S. 196f. mit weiterer Lit.; KIRCHNER 2001, S. 272-289; BIRKENHOLZ 2002. Zur Datierungsfrage (1660 oder 1661) vgl. ausführlich BIRKENHOLZ 2002, S. 56-63.

³⁶ KÖRNER 1989, S. 142 unter Verweis auf *Le Mercure Galant*, Février 1690, S. 260f. Dies wird durch Le Bruns Vertrauten Guillet de Saint-Georges, *Mémoire historique de Charles Le Brun* (1693), S. 25 bestätigt. Vgl. KIRCHNER 2001, S. 277.

22. Dezember 1662 wurde Le Brun in den Adelsstand erhoben, 1663 wurde er zum *Garde général* der königlichen Sammlungen sowie auf Betreiben Colberts zum Direktor der *Manufacture Royale des Tapisseries et Meubles de la Couronne*, am 1. Juli 1664 zum *premier peintre du Roi* ernannt.³⁷

1663 begann er mit der Arbeit an einem monumentalen vierteiligen Zyklus der Alexanderschlachten, der dazu gedacht war, die Rolle des „neuen Alexanders“ als Kriegsheld zu feiern, zugleich aber auch vorbildliche Herrschertugenden zu versinnbildlichen.³⁸ Das sieben Meter breite Bild der *Überquerung des Granikus* (1664/1665) sowie die je über zwölf Meter breiten Gemälde *Der Triumph Alexanders* (1664/1665), *Die Schlacht bei Arbella* (vor 1669) und *Alexander und Porus* (1672/1673) wurden 1673 im Pariser Salon ausgestellt. Der Zyklus erlangte unmittelbar Berühmtheit, insgesamt acht Gobelinserien wurden zwischen 1665 und 1680 nach ihm gefertigt, Nachstiche wurden 1672-1678 von Gérard Audran sowie 1696 durch Sébastien Le Clerc geschaffen.³⁹

Auch in etlichen anderen Gemälden verherrlichte Le Brun seinen König in einer an Alexander erinnernden Gestalt, insbesondere in seinen Entwürfen für die Decke der *Galerie des Glaces* in Versailles, etwa in *Le roi arme sur terre et sur mer* (1672) (Abb. 81) oder in *La Franche-Comté conquise pour la seconde fois* (1674) (Abb. 82). Die Verbindung beider Herrscher in ihrer Funktion als Kunstmäzen tritt besonders deutlich in Le Bruns Fresko *Protection accordée aux Beaux-Arts* (Abb. 83) zum Vorschein, das ebenfalls in der Galerie des Glaces ausgeführt wurde. Dem thronenden König in alexanderhaftem Gewand wird dort durch Minerva die knieende und bekrönte Eloquenz präsentiert, welche die *Académie française* repräsentiert. Sie wird von den weiblichen Personifikationen der übrigen königlichen Akademien begleitet, die zum Teil an ihren Attributen erkennbar sind, so die *Académie de Peinture* an der Palette, die *Académie des Sciences* an Globus und Kompass.⁴⁰

Im Zuge eigener Ruhmestaten und selbstverdienter Sporen des Königs wurden zunehmend andere Figuren der Panegyrik dienstbar gemacht, so neben Herkules und verschiedenen Göttern der griechischen Mythologie insbesondere Apollo, der dazu beitrug, den Mythos des „Sonnenkönigs“ zu errichten, so dass die Alexander-

³⁷ Vgl. BIRKENHOLZ 2002, S. 34. In der Literatur existieren höchst divergierende und oftmals falsche Angaben zu Le Bruns Karriere, auch Birkenholz macht widersprüchliche Angaben, so behauptet er etwa auf S. 34, Le Brun sei am 4.3.1663 zum „*Direktor der Akademie auf Lebenszeit*“ ernannt worden, auf S. 35 findet sich dann die (korrekte) Information, ihm sei am 18.9.1683 das Direktorenamt angetragen worden. Die in der vorliegenden Arbeit gemachten historischen Angaben sind aus diesem Grund mit großer Sorgfalt zusammengetragen worden.

³⁸ Vgl. KIRCHNER 2001, S. 286, 296.

³⁹ Zu Le Bruns Alexanderzyklus vgl. POSNER 1959; KIRCHNER 2001, S. 272-317; BIRKENHOLZ 2002.

⁴⁰ Vgl. AK VERSAILLES 2007, S. 87.

Identifikation an Bedeutung verlor.⁴¹

Für die Akademie büßte Letztere jedoch nichts von ihrer Aussagekraft ein, wie ein Text du Fresnoys belegt:

*[S]i notre grand Roy, qui ne cède en rien à la Magnanimité du grand Alexandre n'avoit fait paroistre autant d'amour pour la peinture, comme il a montré la valeur pour la guerre. Nous le voyons caresser ce bel Art par les visites & par les présens considérables qu'il fait à son premier peintre apres avoir éably & fondé, pour le progrès & pour la perfection de la Peinture, une Académie que son premier Ministre honore de sa protection de ses soins et souvent de ses visites.*⁴²

Ludwigs XIV. Großmut als Kunstmäzen zeigt sich demnach einerseits durch die Gründung der Akademie, andererseits durch die Gunst, die er Le Brun in seiner Eigenschaft als *premier peintre* und als einem der hervorragendsten Repräsentanten der Akademie erweist.

Die Akademie hatte Le Brun bereits früh mit Ämtern von größtem Einfluss betraut: 1661 hatte er eingewilligt, sein früheres Amt als Kanzler wieder anzunehmen, welches ihm nach der Statutenänderung 1663 eine solche Machtstellung verlieh, dass er in Anbetracht seiner anderen Ämter häufig als „*Kunstdiktator*“ bezeichnet wird.⁴³ 1668 wurde ihm zudem ein Rektorenposten angetragen. Auch die Verfügungsmacht des amtierenden Direktors Charles Errard (1607-1689) fiel Le Brun zu, da Errard viel Zeit in Rom verbrachte, wo ihm die Gründung der *Académie de France à Rome* (1666) oblag, als deren Direktor er 1666-1672 und 1675-1683 amtierte, und wo er 1672 und 1675 als *Principe* der *Accademia di San Luca* vorstand.⁴⁴ Als Le Brun nach dem Tod seines Gönners Colbert im September 1683 den Rücktritt von seinen Ämtern anbot, da Colberts Nachfolger Louvois ihm feindselig begegnete und dessen Konkurrenten Pierre Mignard förderte, lehnte die Akademie dies nicht nur ab, sondern verlieh ihm zudem den Direktorentitel, welcher dem in Rom weilenden Errard kurzerhand aberkannt wurde. Nach Einschätzung Helds war Le Brun „*der große Organisator der Akademie, der ihre Struktur prägte. Dass*

⁴¹ Zum mythologischen Personal vgl. MÉROT 1994, S. 257f., 264. Zum Fallenlassen des Plans, den monumentalen Alexanderzyklus zu erweitern, vgl. KIRCHNER 2001, S. 287ff.; BIRKENHOLZ 2002, S. 217ff.

⁴² DU FRESNOY 1668 (2), S. 61f., zitiert nach KLINGSÖHR 1986, S. 557. Zu Deutsch: „[W]enn unser großer König, der in Nichts der Großmut des großen Alexander nachsteht, nicht so viel Liebe für die Malerei hat erscheinen lassen wie er seine Wertschätzung für den Krieg gezeigt hat. Wir sehen ihn die schöne Kunst liebkoosen durch seine Besuche und durch seine bemerkenswerte Anwesenheit, die er seinem ersten Maler hat angedeihen lassen, nachdem er für den Fortschritt und für die Perfektion der Malerei eine Akademie gegründet und etabliert hat, die sein erster Minister mit seiner Protektion, mit seiner Pflege und oft mit seinen Besuchen beehrt.“

⁴³ Vgl. etwa THB, Bd. 22, S. 510; PEVSNER 1986, S. 110; WALSH 1999; HELD 1996, S. 1756 nennt ihn „*absoluten Herrscher innerhalb der Akademie.*“

⁴⁴ Vgl. ausführlich ERBEN 2004, S. 149-152.

*die gesamte höfische Kunstproduktion hier ihr Zentrum fand, war ganz wesentlich sein Werk.*⁴⁵

Le Bruns bedeutsamen Status als Apelles seines ‚Alexanders‘ bringt sein repräsentatives Porträt zum Ausdruck, das für den Versammlungssaal der Akademie bestimmt war und das Le Brun 1683 auf der Höhe seines Ruhmes als *morceau de réception* bei Nicolas de Largillière (1656-1746) in Auftrag gab (Abb. 84).

Eine ungewöhnliche und herausragende Würdeformel stellt bereits der Umstand dar, dass das Porträt ganzfigurig ist. Die reiche Ausstattung und die vornehme Kleidung spiegeln die herausragende gesellschaftliche Rolle des in den Adelsstand erhobenen Hofkünstlers wider. Auf einem prächtigen Lehnstuhl sitzt der *premier peintre*, der mit einem aufwendig bestickten Rock, Pantoffeln und einem lässig drapierten, weiten roten Samtmantel bekleidet ist. Die hinter dem Stuhl auf dem Boden liegenden Attribute verweisen auf *Disegno* und damit auf seine Funktion als akademischer Lehrer.

Das Buch als Kennzeichen des *pictor doctus* steht für Le Bruns Gelehrtheit, die Zeichenmappe für seinen zeichnerischen Fleiß, die Gipsabgüsse des Torso, eines weiblichen Kopfes und die Statuetten des Borghesischen Fechters und des Antinous vertreten das nach Meinung der Akademie unverzichtbare Vorbild und Schönheitsideal der Antike. Der Globus symbolisiert Klingsöhr-Leroy zufolge den weltlichen Ruhm des Malers.⁴⁶ Da alle anderen Utensilien jedoch auf die in der Akademie gelehrt Grundlagen der Malerei Bezug nehmen, ist eher anzunehmen, dass damit auf die Geometrie angespielt wird, zu deren Attributen der Globus zählt.⁴⁷ Schütz zufolge ist der Globus auch Symbol der Gelehrsamkeit.⁴⁸

Eine weitere Deutungsmöglichkeit ergibt sich aus der vertikalen Staffelung von Buch, Gipsabgüssen und Globus: Das zuunterst liegende Buch könnte demnach das Fundament der theoretischen Grundlagen vertreten, welches gemeinsam mit dem Studium der idealschönen antiken Kunst die Basis für einen Maler bildet, zu einer eigenständigen Wiedergabe der durch den Globus symbolisierten Welt beziehungsweise zu einer durch das künstlerische *ingenium* veredelten Darstellung der Natur zu finden. Als Symbol für die Darstellung der sichtbaren Welt ist der Globus ein geläufiges Attribut in niederländischen Atelierbildern und Künstlerporträts.⁴⁹

Vertritt die linke Hälfte des Gemäldes Le Bruns Funktion als akademischer Lehrer, so ist die rechte Hälfte seiner Rolle als *premier peintre* vorbehalten. Ein Bün-

⁴⁵ HELD 1996, S. 1776.

⁴⁶ Vgl. KLINGSÖHR-LEROY 2002, S. 92.

⁴⁷ Vgl. etwa Egidius Sadeler (1570-1629), *Minerva führt die Malerei den sieben Freien Künsten zu*, (Abb. 85).

⁴⁸ Vgl. SCHÜTZ 1992, S. 164.

⁴⁹ Vgl. RAUPP 1984, S. 277f., 329f., vgl. bspw. Abb. 170, 171, 173, 224, 226.

del Pinsel in der Linken haltend, verweist der den Betrachter mittels der „genialen Kopfwendung“⁵⁰ anblickende Le Brun mit der Rechten auf das auf einer Staffelei stehende Modello für *La Franche-Comté conquise pour la seconde fois* (Abb. 82). Diese 1674 ausgeführte Entwurfsskizze steht als *pars pro toto* für den Deckenzyklus, den Le Brun seit 1662 für den Spiegelsaal in Versailles schuf und der als sein Hauptwerk betrachtet wird.⁵¹ Der Zyklus diente der Verherrlichung der Ruhmestaten Ludwigs XIV., der hier in unübersehbar an die Alexanderikonografie anknüpfender, antikisierender Feldherrntracht dargestellt mit großherziger Geste seinen allegorisch dargestellten Feinden als ein zweiter Alexander begegnet.

Interessanterweise wiederholt sich diese Bildaussage in Form der Großmut des historischen Alexanders gegenüber den Frauen des besiegten Darius in dem rechts auf dem Tisch erkennbaren Kupferstich Gérard Edelincks (1649-1707) aus dem Jahr 1671 nach Le Bruns *Die Königinnen von Persien zu Füßen Alexanders*. Wie bereits angesprochen, handelt es sich hierbei um das erste für Ludwig XIV. ausgeführte Gemälde, das Le Brun die Ernennung zum *premier peintre* eingebracht hatte und während des 17. Jahrhunderts sein berühmtestes Werk blieb. Damit erschöpft sich jedoch die symbolische Bedeutung noch nicht.⁵²

Der Umstand, dass in zweifacher Form auf den ‚alten‘ und den ‚neuen‘ Alexander hingewiesen wird, impliziert die Bildaussage, dass Le Brun, der geschätzte Maler des ‚neuen Alexander‘, ein neuer Apelles ist. Vor dem Hintergrund der *querelle des anciens et des modernes* werden Le Brun und Ludwig XIV. als Erneuerer des durch Apelles und Alexander vorgegebenen Ideals präsentiert: Der König gibt seinem *premier peintre* die Möglichkeit, seine künstlerischen Vorstellungen unter optimalen Bedingungen zu verwirklichen, während dessen Werke den Ruhm des Königs verbreiten, der Nachwelt bewahren und so auch dessen eigenen Ruhm gewährleisten. Le Brun wird zu einem Apelles nur durch die Protektion des Herrschers und Ludwig XIV. ist auf seinen bedeutenden Hofmaler angewiesen, will er während seiner Regentschaft die kulturellen Leistungen der Antike noch übertreffen. Das gegenseitige Geben und Nehmen wird durch ein feines Detail versinnbildlicht: die Entsprechung der weit geöffneten Arme des Königs mit Le Bruns Daumen und Zeigefinger.

⁵⁰ Vgl. RAUPP 1984.

⁵¹ Zum Zyklus vgl. AK VERSAILLES 2007. Zur Datierung der Arbeiten existieren unterschiedliche Angaben, die auch der AK VERSAILLES 2007 nicht befriedigend beantwortet. So nennt Mai in AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 123 die Jahre 1661-1678, Milovanovic in AK VERSAILLES 2007, S. 14 zufolge wurden die Fresken erst seit 1678 ausgeführt, ein abschließendes Datum wird nicht genannt, die erhaltenen Entwurfskartons reichen bis ins Jahr 1662 zurück (vgl. ebd., Kat.-Nr. 3-11).

⁵² Von AK DIJON 1982, S. 135 („*une des toiles de l’Histoire d’Alexandre*“); MÉROT 1994, S. 202 sowie KLINGSÖHR-LEROY 2002 ist die Bedeutung des Stiches nicht erkannt worden, Mai im AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 123 begnügt sich mit der Feststellung, dass Le Brun mit diesem Werk „*beim König reüssierte*.“

Dies bestätigt auch die Stichunterschrift auf Gérard Edelincks als Akademie-Aufnahmestück dienendem Nachstich nach einem weiteren Le Brun-Porträt Largillières (Abb. 86), die sich indirekt auf das Modellpaar der Antike bezieht, dessen Ruhm durch Ludwig XIV. und seinen *premier peintre* noch übertroffen wird:

*Au siecle de Louis l'heureux sort te fit naistre,/ Il luy falloit un Peintre,
Il te falloit un maistre/ qui fournist a ton art plus d'un noble dessein./
Par toy nous triomphons d'Athenes et Rome./ Il n'est que toy Le Brun
pour peindre un si grand homme/ comme Il n'est que Louis, pour oc-
cuper ta main.*⁵³

Le Bruns Wahrnehmung als *Apelles redivivus* belegen auch zahlreiche zeitgenössische Zeugnisse: So nennt Félibien den Maler aufgrund seines vertrauten Umgangs mit dem Monarchen in seiner Beschreibung der *Königinnen von Persien* einen zweiten Apelles⁵⁴, 1668 bezeichnet Lorenzo Magalotti den Maler als „*Apelle di questo Alessandro*“.⁵⁵ 1684 erschien ein Lobgedicht vom Neffen Pierre Mignards, das vom „*l'Apelle de notre âge par Apollon*“ spricht.⁵⁶ Mit Apollon wird auf den Sonnenkönig, aber auch auf das berühmte Wortspiel verwiesen.

Das Fortleben dieses Topos bis ins 18. Jahrhundert bezeugt die 1752 getroffene Feststellung des Grafen Caylus: „*Alexandre le grand avoit eu le bonheur de posséder un Apelle; on peut dire que Louis le Grand méritoit d'avoir un Le Brun.*“⁵⁷ Ein weiterer Beleg der Beständigkeit dieser Gleichung ist in der unterhaltsam falschen Betitelung von Jean Restouts Apelles-Campaspe-Gobelin (Abb. 189) durch Alaux zu sehen: „*Ludwig XIV. besucht das Atelier Le Bruns in der Gobelin-Manufaktur; in der Gestalt eines Modells vereinigt die Schönheit den Souverän mit dem Künstler.*“⁵⁸

⁵³ KLINGSÖHR-LEROY 2002, S. 90; AK KINGSTON 1982, S. 65-68. Zu Deutsch: *Das glückliche Schicksal ließ Dich im Jahrhundert von Ludwig zur Welt kommen, er bedurfte eines Malers und Du bedurftest eines Meisters, welcher Deiner Kunst mehr als eine noble Zeichnung entlockte. Durch Dich triumphieren wir über Athen und Rom. Es gibt niemand anderen als Dich, Le Brun, um einen so großen Mann zu malen, wie es niemand anderen als Ludwig gibt, um Deine Hand zu beschäftigen.*

⁵⁴ Vgl. FÉLIBIEN 1663, S. 33, vgl. KIRCHNER 2001, S. 278, Fn. 439.

⁵⁵ ERBEN 2004, S. 164, Fn. 124.

⁵⁶ AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 124.

⁵⁷ CAYLUS 1752, Bd. I, S. 2f., zitiert nach KÖRNER 1989, S. 151, Fn. 32. Zu Deutsch: „*Alexander der Große hatte das Glück, einen Apelles zu besitzen; man kann sagen, dass Ludwig der Große es verdiente, einen Le Brun zu haben.*“

⁵⁸ ALAUX 1933, S. XI, vgl. VEY 1988, S. 222.

III.5. Apelles als Vorbild für die französischen Akademiker

III.5.1. Apelles in der französischen akademischen Kunsttheorie

Doch nicht nur Le Brun, sondern alle der *Académie Royale* angehörenden Maler definierten ihre Rolle als Künstler, indem sie dem Vorbild des Apelles folgten – ein Umstand, den verschiedene, insbesondere in der Frühphase der Akademie entstandene Texte deutlich machen.

Neben dem bereits zitierten Satz aus dem Gründungsgesuch „*Nous n'avons qu'un seul Alexandre mais Paris est remply de plusieurs Apelles*“ zeigt sich dies besonders deutlich in Nicolas de Lamoignons (1648-1724) *Plaidoié pour le sieur Girard Vanopstal*, in welchem er 1667 schreibt: „*En la personne d'Apelle recevant le don d'Alexandre c'est toute la peinture qui est ennoblie [...]*“.⁵⁹ Die dem idealen Maler erwiesene Ehre adelte also die Malerei und wirkte sich demnach auf alle würdigen Angehörigen seines Faches aus.

Fassbarer wurde der auf die Gemeinschaft ausstrahlende Glanz eines in höchsten Gesellschaftsschichten geachteten Mitglieds am Beispiel eines Zeitgenossen. So lässt Félibien es sich nicht nehmen, in seinen *Entretiens* auf das vertraute Verhältnis zwischen dem Hofmaler und späteren Akademiemitglied Philippe de Champaigne (1602-1674) und Kardinal Richelieu hinzuweisen, dessen Apelles er gewesen sei, dessen Wertschätzung er genossen habe und dem gegenüber er eine Apelles vergleichbare „*stolze Selbstgewissheit*“⁶⁰ an den Tag gelegt habe.

Waren die Akademiker gezwungen, sich auf herausragende Einzelfälle wie Champaigne oder Le Brun zu beziehen, die aus ihren Reihen hervorgegangen waren, so wurden sie doch nicht müde, immer wieder die hohe Wertschätzung der Künstler in der Antike zu betonen, die sich so hervorragend am Beispiel des legendären Apelles beweisen ließ, und diese somit für die eigene Zeit einzufordern. De Piles' ging in seinem Kommentar zu du Fresnoy ausführlich auf die Campaspe-Legende ein⁶¹ und kam auch in seinen *Abrégé* wieder auf das gute Verhältnis zwischen Apelles und Alexander auf Basis von Apelles' lebenswürdigem Charakter zu sprechen.⁶²

In seiner *L'idée du peintre parfait* wies Félibien darauf hin, dass unter allen

⁵⁹ AK DIJON 1982, S. 67, Fn. 27. Bei Gerard van Opstal (1594/1604-1668) handelt es sich um eines der Gründungsmitglieder und einen Rektoren der *Académie Royale*.

⁶⁰ FÉLIBIEN 1666-1689, 8. Entretien, 1685, S. 315-322, vgl. ausführlich MAI 2002, v.a. S. 52, Fn. 19 mit Lit.

⁶¹ Vgl. DU FRESNOY 1668 (2), S. 85.

⁶² Vgl. DE PILES 1715, S. 116 bzw. WINNER 1957, S. 12, Fn. 41.

antiken Künstlern der gelehrteste („*savant*“) Pinsel derjenige des Apelles gewesen sei.⁶³ Roland Fréart de Chambray (1606-1676) griff in seiner einflussreichen *Idée de la perfection de la peinture* Junius' Ideen auf und erhob dessen Definition künstlerischer Perfektion zur Doktrin, was nicht ohne Folgen für Bedeutung und Ansehen des mehr denn je zum perfekten künstlerischen Vorbild stilisierten Apelles bleiben konnte.⁶⁴ Noch im ausgehenden 18. Jahrhundert fand die Figur des Apelles so viel Beachtung, dass er zum Gegenstand eines ganzen Traktats werden konnte, wie die 1788 veröffentlichte *Memoire sur la vie et les ouvrages d'Apelle* von A. Arnauld, einem Mitglied der *Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, beweist.⁶⁵

Unterscheidet sich diese Vorgehensweise der französischen Verfasser von Kunsttraktaten kaum von derjenigen ihrer europäischen Kollegen, so ist das folgende Beispiel geeignet, dennoch eine besondere Evidenz der Vorbildhaftigkeit von Apelles an der Pariser Akademie deutlich zu machen.

III.5.2. Anne de Caylus

Vor dem Hintergrund erheblicher Missstände und unkollegialer Missgunst innerhalb der Akademie hielt Anne Claude Philippe Comte de Caylus (1692-1765) am 8. Mai 1756 seine Vorlesung *De l'avantage des vertus de société*.⁶⁶ Innerhalb der Vorlesung misst Caylus dem Malerfürsten eine entscheidende Rolle zu, indem er ihn als perfekten, aufrichtigen und den Statuten verpflichteten Akademiker das in der Realität so vermisste Ideal verkörpern lässt.

Caylus' Ausführungen drehen sich um die wichtige und zugleich zum Missbrauch einladende Funktion der künstlerischen *émulation* (*aemulatio*) für die Akademiker. Letztere, die für Caylus die Notwendigkeit einer kollegialen Korrektur mit einschließt, hält er als Ansporn für die künstlerische Entwicklung und Verfeinerung jedes einzelnen Akademiemitglieds für unumgänglich. Sie berge jedoch das Risiko von Eifersucht und falschem Ehrgeiz, der insbesondere bei der gegenseitigen Korrektur zu abnormalem und schädlichem Verhalten in der Form führen könne, dass Fehler nicht korrigiert würden – sei es aus Missgunst, Schmeichelei oder Sorge, sich unbeliebt zu machen – und dass Gelungenes aus Neid nicht gelobt werde.

Dieser Realität und weiteren von Caylus geschilderten Missständen setzt er das Beispiel des Apelles entgegen und erörtert das vorbildliche Verhalten, welches dieser aufgrund seiner Tugend im Vergleich zu den zeitgenössischen Akademikern an den Tag legen würde, denn für Caylus besteht kein Zweifel daran, dass Apelles der

⁶³ Vgl. FÉLIBIEN 1707, S. 41.

⁶⁴ Vgl. Kap. II, S. 42.

⁶⁵ Vgl. WRIGLEY 1992, S. 104, Fn. 5.

⁶⁶ Vgl. Abdruck des Originaltextes im Anhang E, S. 442ff. bzw. bei LAVEZZI 2004, S. 138-142.

Akademie angehört hätte:

*Frappé d'un modèle aussi parfait qu'Apelle [...] je suppose, sans trop forcer la vraisemblance, qu'il fut un des vos membres. Un homme doué du caractère que toute l'Antiquité s'accorde à donner à Apelle, aurait l'honneur de l'Académie en recommandation.*⁶⁷

Apelles' ideales Verhalten zeige sich etwa, indem er als „*le plus parfait exemple de l'émulation*“ unvoreingenommen und nur der Wahrheit entsprechend rügen oder loben und sein Talent zugunsten der Kollegen einsetzen würde. Als mustergültiger Akademiker würde Apelles zudem selbstlos seine Schüler zu fördern wissen „*il leur parlerait comme à ses enfants, et sacrifierait ses intérêts à leur avantage*“⁶⁸, seine sonstigen Funktionen an der Akademie darüber nicht vernachlässigen, den Mitgliederversammlungen beiwohnen, Konferenzen halten und sich treu an die Statuten halten.

Abgesehen von dem Aufschluss, den dieses interessante Dokument über die Missstände an der Akademie um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu geben vermag, ist die dem Malerfürsten zugedachte Funktion eines idealen zeitgenössischen Akademikers mit der Intention, die unbefriedigenden Zustände zu ändern und die Akademiker zu einem besseren tugendhafteren Verhalten zu bewegen, im vorliegenden Zusammenhang höchst bemerkenswert: Caylus packt die *Académiciens*, die sich so gerne als neue Generation von Apelles' sehen möchten, bei der Ehre und verdeutlicht die Kluft zwischen idealem Anspruch und Wirklichkeit.

Die Identifikation mit dem idealen Maler erfüllte für die Akademiker zwei kaum voneinander zu trennende Funktionen. Einerseits wirkte sie sich nach innen aus: Die unter königlichem Schutz stehenden Akademiker beanspruchten Apelles' Ruhm für sich selbst; seinen Tugenden, seinem künstlerischen Können und insbesondere seinem damit einhergehenden Erfolg in der Oberschicht nahe- oder gleichzukommen war ihr Ziel. Die tiefe Verwurzelung dieses Anspruchs im Denken der Akademiker offenbart die *conférence* des Comte de Caylus in aller Deutlichkeit.

Andererseits erfüllte die Identifikation eine wesentliche ‚externe‘ Funktion: Mithilfe des Alexander-Apelles-Topos wurde um die Gunst des königlichen Protektors geworben, was sich bereits nach dem Tod Colberts (1683), insbesondere aber nach dem Tod Ludwigs XIV. (1715) als von dramatischer Wichtigkeit erwies.

⁶⁷ LAVEZZI 2004, S. 140. Zu Deutsch: „Betroffen von einem dermaßen perfekten Leitbild wie dem von Apelles, setze ich – ohne die Glaubwürdigkeit zu stark zu erzwingen – voraus, dass er eines Ihrer Mitglieder gewesen wäre. Als begabter Mann von Charakter, denn darin stimmt die ganze Antike überein, hätte er von der Akademie die Ehre einer Empfehlung [erhalten].“

⁶⁸ Caylus, Fol.78v, vgl. Anhang E, S. 444.

III.6. Der Alexander-Topos und die französische Akademie

Die bereits am Beispiel Le Bruns untersuchte Relevanz der Gleichung Ludwig XIV.-Alexander d. Gr. für die königliche Akademie sollte auch nach dem jeweiligen Tod der beiden Persönlichkeiten (1689 und 1715) nicht an Aussagekraft verlieren. Es muss davon ausgegangen werden, dass der Erinnerung an den königlichen Protektor der Akademie in der allegorischen Gestalt Alexanders implizit immer zugleich diejenige an seinen legendären Hofmaler zu Grunde lag, in dessen Nachfolge sich die akademischen Künstler sahen.

III.6.1. Sébastien Leclerc

Um 1698 stellte Sébastien Leclerc (1637-1714), Protégé Le Bruns und seit 1672 Mitglied der Akademie, seit 1693 *Graveur Ordinaire du Roi*, in einem programmatischen Stich die Akademie der Wissenschaften und der Schönen Künste dar (Abb. 87). Das Blatt zeigt zahlreiche Wissenschaften, darunter die Arithmetik, Numismatik, Heraldik, Astronomie, Anatomie, Zoologie, Botanik, Geometrie und Perspektive, Musik, Rhetorik, Theologie sowie die Skulptur, Architektur und Malerei.⁶⁹

Der zentrale Fluchtpunkt des vielfigurigen und dabei verhältnismäßig kleinformatigen Blattes lenkt den Blick auf das weit im Hintergrund am Ende einer Kolonnade entstehende lebensgroße Gemälde eines Reiters im Stil Alexanders d. Gr. Ein Maler sitzt auf einem Gerüst davor, während ein anderer ihm zuschaut. Am Beginn der Kolonnaden sind zwei Figuren vor einer großen Tafel mit Gesichtsstudien versammelt, die wohl auf Le Bruns *expressions des passions* anspielen. Dieser Bereich des Blattes ist also der Malerei gewidmet.

Indem Leclerc mittels der perspektivischen Konstruktion den Blick auf das Alexanderbild und damit auf Ludwig XIV. in allegorischer Verkleidung lenkt, wird dessen Stellenwert, sein buchstäblich im Hintergrund bestehendes Präsidieren über alle Aktivitäten der Akademien und zugleich die Bereitschaft der Akademiker betont, zum Ruhme Frankreichs und des Königs für wissenschaftlichen beziehungsweise künstlerischen Fortschritt zu sorgen. Dieser Anspruch wird durch die Widmung des Blattes an den König unterstrichen.

Der Stich entstand vor dem Hintergrund einer finanziell angespannten Lage für die Akademie:

⁶⁹ Vgl. AK MÜNCHEN 2001, S. 104.

1694 [...] wurde die Akademie aufgefordert, ihre Aktivität einzustellen, da für ihre Unterhaltung kein Geld mehr zur Verfügung stand. Fünf Jahre funktionierte sie durch die unentgeltliche Tätigkeit ihrer Mitglieder, bis sie 1699 wieder eine, wenn auch geringe, Zuwendung erfuhr.⁷⁰

Bewertet man die programmatische Aussage von Leclercs Stich vor diesem Hintergrund, so kann es sich beim Anknüpfen an den Alexander-Topos und der mit diesem verbundenen Erinnerung an die zentrale Bedeutung des königlichen Schutzherrn und Förderers für seine Akademiker kaum um Zufall handeln: Mit der Erinnerung an die Blüte der Kunst zur Zeit Alexanders geht eine gewissen Verpflichtung für den König einher, will er seinem antiken Vorbild tatsächlich gleichkommen.

III.6.2. Nicolas Vleughels

Keine zwanzig Jahre später befand sich die Akademie erneut in einer äußerst kritischen Situation: Waren Verdienst und Nutzen der Akademie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allgemein anerkannt worden, so war ihre Existenzberechtigung im frühen 18. Jahrhundert nicht mehr völlig unbestritten. Vor diesem Hintergrund erhielt Nicolas Vleughels (1668-1737) am 27. Juli 1715 das Thema *Apelles und Campaspe* für sein Rezeptionsstück (Abb. 131), parallel dazu wurde Jean Raoux (1677-1734) ein Pygmalionthema gestellt.⁷¹

Für die existenzbedrohende Krise der Akademie sind mehrere Ursachen verantwortlich: Zum einen hatte sie mit dem Tod Colberts 1683 ihren einflussreichen Protektor verloren, dessen Nachfolger Louvois ihr nicht mehr so wohlwollend gegenüber stand und 1693 sogar die Ernennung des mächtigsten Akademiegegners, seines Protégés Pierre Mignard, zum Direktor erzwang und damit die Autorität des Instituts erschütterte. Zum zweiten führte die angespannte Finanzlage infolge der kriegerischen Unternehmen Ludwigs XIV. zu einer drastischen Kürzung der königlichen Zuwendungen, die die Akademie in große Bedrängnis brachten. An dieser finanziellen Misere änderte sich auch nach dem Tod Ludwigs XIV. (1715) nichts, der seinem Land einen gewaltigen Schuldenberg hinterlassen hatte.

Am wohl gravierendsten aber wirkte sich ein Stil- und Geschmackswandel aus, mit dem sich die Akademie seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert konfrontiert sah und der die unter Colbert und Le Brun manifestierte „*Diktatur des Geschmacks*“⁷² in Frage stellte: Die Rokokomalerei entstand im Kontrast zu akademischen Idealen und erschütterte auch im Zuge der *querelle des anciens et des modernes* die akademischen Überzeugungen der ausschließlichen Gültigkeit der klassischen Regeln

⁷⁰ KLINGSÖHR 1986, S. 558.

⁷¹ Vgl. ausführlich Kap. IV, S. 201ff. bzw. Kap. V, S. 264ff.

⁷² PEVSNER 1986, S. 110.

in ihren Grundfesten.

Die Krise der Akademie lässt sich auch daran ablesen, dass zwischen 1706 und 1725 kein Salon abgehalten wurde und die Verleihung des *Grand Prix* aus Mangel an geeigneten Kandidaten zwischen 1702 und 1722 neunmal ausgesetzt werden musste.⁷³

Der Autoritätsverlust und die Auseinandersetzung mit der unter diesen Umständen wiedererstarkten Pariser Zunft zwangen die Akademie zum Handeln. So ist kaum anzunehmen, dass die Themenwahl für die Rezeptionsstücke 1715 zufällig erfolgte, hatte die Akademie doch auch in der Vergangenheit sehr bewusst deren Sujets gewählt – etwa aktuelle politische Themen, die der Verherrlichung Ludwigs XIV. oder dem Ruhm der Akademie dienten. 1677 etwa – im Jahr der *Jonction*, der Vereinigung von Pariser und römischer Akademie, hatte Charles Poerson (1653-1725) die Aufgabe bekommen, dieses Ereignis in seinem Aufnahmestück darzustellen. Mit der Regelung für die *morceaux de réception* besaß die Akademie ein kunstpolitisches Steuerungsinstrument, mit dem Thematik und Qualität der Werke und zugleich die Sammlung der Akademie gelenkt werden konnten.⁷⁴ Ein Aufnahmestück von 1702 stellte beispielsweise das Aufleben der Kunst in Friedenszeiten dar und lobte damit den Frieden von Riswyck 1697, was vor dem Hintergrund der kriegsbedingten Verringerung der finanziellen Zuwendungen möglicherweise auch der Hoffnung Ausdruck verliehen haben mag, die Interessen der akademischen Künstler nicht völlig aus den Augen zu verlieren. Das 1717 an Sebastiano Ricci (1659-1734) vergebene Thema für dessen Aufnahmestück (vollendet 1718) spiegelt die Auseinandersetzung mit der Zunft wider und verleiht der Hoffnung auf den Schutz des durch Minerva personifizierten Frankreich – und das heißt im absolutistischen Zeitalter: des Herrschers – Ausdruck: *La France sous la figure de Minerve qui foule aux pieds l'Ignorance et couronne la Vertu guerrière*.⁷⁵

Unter diesen Umständen erscheint die Annahme plausibel, dass die mit der Personifikation von Malerei und Skulptur verbundenen Apelles- beziehungsweise Pygmalion-Themen bewusst und mit Absicht zu einem Zeitpunkt gestellt wurden, als sich mit dem Herrschaftswechsel eine Zeit des Umbruchs ankündigte. Der Gesundheitszustand des 77jährigen Königs hatte sich seit dem Sommer 1714 kontinuierlich verschlechtert, so dass ein Herrschaftswechsel grundsätzlich absehbar war und von der Akademie möglicherweise angesichts des für den Entstehungsprozess eines solchen Gemäldes notwendigen Zeitraumes einkalkuliert wurde. Die Erkrankung, die zu Ludwigs Tod am 1. September 1715 führte, trat allerdings

⁷³ Vgl. GUIFFREY 1908, Bd. I; PEVSNER 1986, S. 112.

⁷⁴ Vgl. KLINGSÖHR 1986, S. 559ff. Zu Poersons Rezeptionsstück vgl. ERBEN 2004, S. 161.

⁷⁵ Vgl. AK TOURS TOULOUSE 2000, S. 252 mit Abb.

erst zwei Wochen nach der Vergabe des Apelles-Themas am 9. August 1715 ein.⁷⁶ Insbesondere mit diesem Sujet könnte ein Apell an den Regenten Herzog Philipp von Orléans (1715-1723) verbunden gewesen sein, es wie sein Vorgänger Alexander gleich zu tun und die „Apelles“ der Akademie in seinen Dienst und Schutz zu nehmen.

Aus dem Jahr 1718 stammt eine entsprechende Ruhmesallegorie von Antoine Dieu, die den Regenten als Förderer der Künste und Wissenschaften verherrlicht.

III.6.3. Jean Restout

1726 hatte Ludwig XV. (1710-1774) die Herrschaft übernommen. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger präsentierte er sich als unnahbare distanzierte Majestät und bediente sich auch nicht in vergleichbarer Weise der Künstler und Dichter zur Verherrlichung seiner Herrschaft.⁷⁷ So verwundert es auch nicht, dass „*many more portraits of Louis XIV. appear in the inventories than images of the reigning monarch.*“⁷⁸ Kirchner weist darauf hin, dass die systematisch seit Heinrich IV. zu beobachtende Parallelisierung französischer Herrscher mit Alexander d. Gr. in Ludwig XIV. ihren Höhe- und zugleich ihren Schlusspunkt finden sollte.⁷⁹

Ludwig XV. zeigte sich jedoch auch der *aemulatio* mit anderen antiken Herrschern abgeneigt: Eine Serie mit Ereignissen aus dem Leben römischer Kaiser, die 1765 für das königliche Schloss bei Choisy vom obersten königlichen Künstler Charles-Nicolas Cochin ersonnen und durch hervorragende Vertreter der Akademie, nämlich Carle van Loo, Jean-Baptiste Deshayes, François Boucher und Joseph-Marie Vien, ausgeführt wurde, lehnte der König schlichtweg ab.⁸⁰

So blieb den Akademikern nur der Rückgriff auf das antike Modellpaar beziehungsweise auf den Sonnenkönig. Gleichwohl enthielt dies eine Aufforderung an den amtierenden König, es diesen ruhmvollen Vorgängern gleich zu tun und die Künste zu fördern.

1737 hatte Jean Restout (1692-1768) von den *Bâtiments du Roi* den Auftrag erhalten, die Vorlagen für eine Serie von vier Wandteppichen mit den Allegorien der Künste herzustellen – *La Tenture des Arts* („Tapete der Künste“). Das dem Zeitgeschmack für galante Themen und Serien der Künste entsprechende Projekt trägt anhand antiker beziehungsweise mythologischer Liebespaare dem Motiv der

⁷⁶ Vgl. SCHWESIG 1986, S. 132; MALETTKE 1994, S. 155.

⁷⁷ Vgl. MALETTKE 2008, S. 46, 50.

⁷⁸ CROW 1985, S. 42.

⁷⁹ Vgl. KIRCHNER 2001, S. 107f.

⁸⁰ Vgl. CROW 1985, S. 126, 154-158. Das Amt des *premier peintre* war nach Coypels Tod 1752 abgeschafft worden.

immer triumphierenden Liebe Rechnung.⁸¹ Den ersten Karton der Serie präsentierte der Akademieprofessor, der bis zum Kanzler aufsteigen sollte, 1739 im Salon. Er zeigt *Die Malerei* im Gewand der Apelles-Campaspe-Szene. Wie ein Vergleich des ausgeführten Teppichs (Abb. 189) mit der Entwurfsskizze (Abb. 190) zeigt, wird die künstlerische Erfindung den Zwängen herrschaftlicher Repräsentation untergeordnet: Die ursprünglich beabsichtigte Akzentuierung des Liebespaars tritt hinter der Betonung der Figur des Herrschers zurück. Hier offenbart sich also der eingeschränkte Freiheitsgrad eines dem König verpflichteten Akademikers.

Dass Ludwig XV. im Gewand des antiken Herrschers gehuldigt werden soll, wie es bereits Le Brun bei dessen Urgroßvater Ludwig XIV. demonstrierte, ist angesichts des königlichen Auftrags und der repräsentativen Größe der Teppiche mehr als wahrscheinlich. Dem französischen Monarchen wird auf diese Weise ein *exemplum* mäzenatischer Großzügigkeit vor Augen gestellt, das ihm gleichzeitig schmeichelt, indem es an die Verherrlichung seines Amtsvorgängers im Gewand Alexanders d. Gr. erinnert.

Die unabhängig von derartigen Konnotationen offensichtlich dem Zeitgeist geschuldete Beliebtheit des Apelles-Campaspe-Sujets lässt sich an der ungewöhnlichen Häufigkeit ablesen, mit der dieses Thema in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Pariser Salons anzutreffen ist. Es handelt sich um die Beiträge von Restout (1739), Adam (1745), Falconet (1765), Lagrenée (1773) und Müller nach Anonymus (1781).⁸² Gleichwohl offenbart sich eine vergleichbare Beliebtheit an keiner anderen europäischen Akademie, so dass als Erklärungsansatz durchaus eine spezifische Verbundenheit der Pariser Akademiker zu Apelles in Erwägung zu ziehen ist.

III.6.4. Charles Natoire

Dass eine Akademiedarstellung in Verbindung mit Alexander-Anspielungen die Erinnerung an den Sonnenkönig evoziert, beweist eine 1746 entstandene Zeichnung von Charles Natoire (1700-1777) (Abb. 88). Die aquarellierte Zeichnung des *peintre du Roi* und Professors an der Pariser Akademie, seit 1750-1775 Direktor der *Académie de France* in Rom, zeigt Natoires Vorstellung einer idealen Akademie und reiht sich in die Tradition entsprechender kunsttheoretischer Äußerungen ein.⁸³

Ein Pfeiler, der das Gewölbe eines hohen Raumes trägt, mit dem wahrscheinlich der Sitz der Pariser Akademie im Louvre gemeint ist, bildet die Kulisse für

⁸¹ Vgl. ausführlich Kap. V, S. 267ff.

⁸² Vgl. ausführlich Kap. IV, S. 209ff. und Kap. V, S. 267ff. Zur früher Flinck zugeschriebenen Müller-Vorlage vgl. S. 72.

⁸³ Vgl. Kap. II, S. 51ff.

eine Versammlung zahlreicher Schüler verschiedener Altersstufen, die gemäß dem akademischen Ausbildungsprogramm mit dem Abzeichnen von Gemälden, antiken Skulpturen und zwei posierenden Aktmodellen beschäftigt sind. Im Vordergrund berichtet ein sitzender Lehrer – die Forschung vermutet ein Selbstporträt *Natoires*⁸⁴ – die Zeichnung eines Schülers, zwei weitere warten auf seine Korrekturen, rechts kniet ein junger Mann vor einem Waschzuber und wringt ein Tuch aus, ein weiteres Tuch liegt auf den Boden.

Möglicherweise sind die Tücher für Faltenstudien gedacht. Eine andere Interpretation erkennt in dem jungen Mann einen Schüler, der sich nach vollendetem Tagewerk die Hände wäscht.⁸⁵ Diese Deutung erscheint allerdings in dem programmatischen Aquarell recht profan. Wahrscheinlicher ist die erstgenannte Annahme, die durch die Feststellung zusätzliches Gewicht erhält, dass in der deutlich am Pariser Vorbild orientierten Berliner Akademie 1696 ein eigener Raum für die „*Kunst des Drapierens*“ vorgesehen war, auch die Statuten von 1699 bestätigen für diese Akademie eine Unterweisung „*in den Gewändern*“.⁸⁶ Der exemplarisch bei Pevsner abgedruckte Wochenstundenplan der gleichen Akademie beweist, dass „*Faltenwurf*“ zumindest um 1800 täglich zwei Unterrichtsstunden in Anspruch nahm.⁸⁷ Auch an der Florentiner Akademie wurde diese Kunst bereits um 1571 und bis ins 18. Jahrhundert hinein mithilfe von Stoffdraperien an Holzpuppen oder lebenden Modellen gelehrt und in den Niederlanden wurden ebenfalls Gliederpuppen verwendet, um daran feuchten [sic!] Stoff oder nasses Papier für Faltenstudien zu drapieren.⁸⁸ Bereits Vasari beschreibt in der Einführung zu den *Vite* in seinem Kapitel über Skulptur wie man Tonmodelle herstellt und wie sie mit nassem Stoff drapiert werden sollen.⁸⁹ Die Kunst der Faltenstudien bildete zumindest im 17. Jahrhundert eine eigene Sparte und spielte eine große Rolle als Qualitätsmerkmal ersten Ranges. Dies alles spricht dafür, dass Draperiestudien auch zur Zeit *Natoires* in Paris Usus waren.

In der Ebene oberhalb der Studenten – ähnlich, wie bereits bei Maratta beobachtet – befinden sich die vier prominentesten Vertreter antiker Skulptur, deren Abgüsse in keiner Akademie fehlen durften: Der Herkules Farnese, der Laokoon,

⁸⁴ Vgl. bspw. AK WHITWORTH PARK 1962, Kat.-Nr. 63.

⁸⁵ Vgl. DETHLOFF 1992, S. 11.

⁸⁶ Zur räumlichen Aufteilung der Berliner Akademie vgl. AK BERLIN 1896, S. 9. Zu den Statuten vgl. MÜLLER 1896, S. 64.

⁸⁷ Zum Berliner Stundenplan vgl. PEVSNER 1986, S. 172f.

⁸⁸ Zu den Florentiner Studien vgl. BARZMANN 2000, S. 175. Zu den Niederlanden vgl. KLEINERT 2003, S. 77.

⁸⁹ VASARI 1568, Bd. I, Kap. IX, Della Scultura: „[S]i piglia pannolino che sia sottile, e se grosso, grosso, e si bagna; e bagnato, con la terra s'interra, [...] et attorno alle figura si va acconciandolo.“ Zu Deutsch: „Man nimmt ein Tuch, das dünn und groß ist und macht es nass; und wenn es völlig durchnässt ist, arrangiert man es rund um die Figur herum.“ Vgl. ferner AK PARIS 1989, v.a. S. 15.

die Venus Medici und der Borghesische Fechter. Dass der Tugendheld Herkules darüber wacht, dass die Schüler fleißig zeichnen, kann, wie ebenfalls bereits in Bezug auf Maratta festgestellt, auch in diesem Zusammenhang als intendierte Aussage verstanden werden.⁹⁰

Die einzige neuzeitliche Skulptur im Raum zeigt Gian Lorenzo Berninis (1598-1680) Büste Ludwigs XIV. aus dem Jahr 1665, welche dieser physiognomisch dem Alexandertypus angenähert hatte.⁹¹ Indem sie hoch oben an der zentralen Säule positioniert ist, scheint sie über dem Geschehen zu thronen: Ähnlich wie bei Leclerc wacht der königliche Protektor also über das von ihm gegründete Institut.

Diese Deutung wird durch Winners Beobachtung gestützt, dass sich an den galerieartig bestückten Wänden nur Gemälde befinden, die während der Regierungszeit Ludwigs XIV. entstanden waren.⁹² Zu den identifizierten Gemälden zählen François Lemoyne's *Verkündigung* ganz rechts oben, darunter Sébastien Bourdons *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, der Tondo links oben zeigt Eustache Le Sueurs *Alexander und sein Arzt Philippus*, darunter ist Jean Jouvenets *Kreuzabnahme* zu sehen.⁹³ Das prominenteste und größte Gemälde, das zudem als Hintergrund für die durch ihre Dimension und Farbgebung herausragende Figur des Herkules Farnese dient und sich auch durch seinen Platz in einer Wandnische abhebt, ist Le Bruns seitenverkehrte Darstellung der *Königinnen von Persien zu Füßen Alexanders*. Während die Königinnen zum Teil von Herkules verdeckt werden, sind Alexander und Hephaestion in ganzer Figur erkennbar.

Eine deutlichere Anspielung an den Topos Ludwigs XIV. als zweiten Alexander und seinen *Apelles redivivus* ist kaum denkbar, zumal diese Sinnschicht jedem Pariser Akademiker durch das im Versammlungsraum hängende Le Brun-Porträt Largillières bekannt gewesen sein dürfte. Der Umstand, dass Bernini-Statue und Darius-Gemälde von einem gleißenden Sonnenstrahl beleuchtet werden – die Büste hebt sich so von dem dunklen Hintergrund des Pfeilers ab, das Gemälde von Herkules' verschattetem Rücken – könnte in diesem Zusammenhang auf den Topos des Sonnenkönigs verweisen.

Angesichts der Bedeutung des Topos für die Akademiker und auf Basis der Feststellung, dass Apelles-Campaspe-Darstellungen als Bild im Bild an einer Atelierwand in programmatischer Absicht durchaus vorkommen – man denke an Bosses *Le noble peintre* oder an verschiedene Gemälde Johann Georg Platzer's⁹⁴ – erschiene die auf Basis einer Reproduktion getroffene Annahme zulässig, dass es sich bei

⁹⁰ Vgl. Kap. II, S. 57.

⁹¹ Vgl. zu Berninis Büste KÖRNER 1989, S. 141; KIRCHNER 2001, S. 100-104.

⁹² Vgl. WINNER 1993, S. 273.

⁹³ Vgl. AK PARIS 2000 (1), S. 405.

⁹⁴ Vgl. Kap. II, S. 73ff.

dem Gemälde unterhalb der Kreuzabnahme um ein Apelles-Campaspe-Bild handeln könnte (Abb. 88a): Ein vor einem Thron stehender, von Höflingen umgebener König, eine durch eine Säule der palastartigen Hintergrundarchitektur von dieser Gruppe getrennte, aktiv agierende Rückenfigur sowie eine weitere Figur rechts davon ließen die Vermutung gerechtfertigt erscheinen. Die Prüfung der originalen Zeichnung erwies allerdings den Irrtum dieser These: Es handelt sich bei dem betreffenden Bild vielmehr um eine seitenverkehrte und nicht in allen Einzelheiten übereinstimmende Version von Le Sueurs *Salomon und die Königin von Saba* (Abb. 89).⁹⁵ Es ist festzuhalten, dass Natoire seine Zeichnung offensichtlich für die grafische Vervielfältigung vorgesehen hatte, da sowohl die antiken Statuen als auch die Gemälde seitenverkehrt wiedergegeben sind.⁹⁶

Da sich zum Entstehungszeitpunkt der Darstellung kaum eines der identifizierten Gemälde im Besitz der Akademie befand, handelt es sich um eine fiktive Sammlung. Dieser Umstand vermag zum einen Abweichungen von den Originalen zu erklären, da Natoire die Bilder offensichtlich aus dem Gedächtnis wiedergab, zum anderen spricht dies für eine bewusste Auswahl gerade dieser Gemälde.⁹⁷ Allen identifizierten Künstlern ist gemein, dass sie künstlerisch herausragende und außerordentlich erfolgreiche *peintres du Roi* waren, Le Brun und Lemoyne trugen sogar den Titel des *premier peintre*, Le Sueur, Bourdon und Le Brun waren zudem Gründungsmitglieder der Akademie.

Es ist auffällig, dass Le Sueur zweifach mit Gemälden und somit prominenter als die übrigen Maler vertreten ist und auch Le Brun wird, wie bereits gezeigt, hervorgehoben. Dies ist mit Crows Beobachtung erklärbar, dass Le Brun, Le Sueur und Poussin im 18. Jahrhundert die angesehensten französischen Künstler waren: „*That trio of names [...] constituted the collective summit of artistic authority in French painting. No names are mentioned more often in the eighteenth century as models for emulation and reproaches to errant tendencies.*“⁹⁸ Goldstein stellt fest, dass „*before mid-century, there was a reaction against the rococo and a return to the principles of the seventeenth-century academy.*“⁹⁹ Dies dürfte einer der Beweggründe Natoires für den Rückgriff auf diese Exponenten klassizistischer Prinzipien sein, die den Geschmack der Gründungszeit der Akademie widerspiegeln. Crow erklärt das Phänomen des ästhetischen Rückgriffs mit einer oppositionellen Haltung

⁹⁵ Für die sehr entgegenkommende Hilfe bei der Untersuchung des Originals und die Bereitstellung umfangreichen Informationsmaterials danke ich Dr. Joanna Selborne vom Courtauld Institute of Art, London.

⁹⁶ Vgl. AK PARIS 2000 (1), S. 405.

⁹⁷ Vgl. Inventar von 1737 (Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, Mss. 31); Inventar von 1781 (MONTAIGLON 1993). Zumindest Jouvenets Kreuzabnahme befand sich 1781 im Besitz der Akademie, vgl. ebd., S. 141.

⁹⁸ CROW 1985, S. 42.

⁹⁹ GOLDSTEIN 1996, S. 50 u. Fn. 10 mit Lit.

gegen Ludwig XV.:

The monarchy, as they [the critics of the Bachaumont circle, which injected the terms of the political polemics of the parlementaires into the art-discourse of the period] saw it, had shown itself incapable of maintaining the standards of the reign of Louis XIV. Those standards, they contended, had been based on the production and unchallenged preeminence of grand and noble history painting, a kind of painting which, by this time, accounted for less and less of the national artistic output. The critics put the blame for this state of affairs on their social and political antagonists, thus attempting to use a nostalgic vision of the seventeenth-century monarchy as an ideological weapon against the monarchy of the eighteenth. [...] Fidelity to the aesthetic certitudes of seventeenth-century classicism had come to signify the voice of the ‚public‘ as the parlementaires had defined it.¹⁰⁰

Es ist demnach nahe liegend, dass Natoire von dieser geistigen Strömung der 1740er und 1750er beeinflusst war und dass mit seiner Darstellung mehr eine Kritik am König verbunden war als eine Ermunterung, es seinem Vorgänger gleich zu tun.

Natoires Zeichnung beweist in jedem Fall, dass der Alexander-Apelles-Topos des *Grand Siècle* durch den Hinweis auf Alexander-Ludwig XIV. beziehungsweise auf Apelles-Le Brun, die hervorragende Gründergestalt der Pariser Akademie, fortlebte und auch noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts präsent war.

III.6.5. Widmungen der *livrets*

Der mittels des Alexander-Apelles-Topos so exemplarisch ausgedrückte Grundgedanke der königlichen Protektion der Schönen Künste und der reziproken Ruhmesmehrung durch die Begünstigten ist in den Widmungen der *livrets*, den von Guiffrey publizierten Katalogen der Salons, allgegenwärtig.

Ein direkter Verweis auf den Topos ist zwar in keinem der panegyrischen Vorworte zu finden, was sicher auch vor dem bereits erwähnten Hintergrund gesehen werden muss, dass die Alexander-Parallelisierung nach Ludwig XIV. nicht mehr *en vogue* war. Dennoch seien hier drei Beispiele angeführt, die exemplarisch für das schmeichlerisch vorgetragene Bemühen der Akademiker stehen, sich der königlichen Gunst und Unterstützung zu versichern, indem sie den Herrscher als großen Kenner, Wohltäter und Patron der Akademie präsentieren und auf diese Weise in die Pflicht nehmen. Des Weiteren wird niemals vergessen, auf das Potenzial der Kunst hinzuweisen, für Ruhm und Unsterblichkeit sowie für nationales Prestige zu

¹⁰⁰ CROW 1985, S. 124 u. 127.

sorgen und die Bereitschaft der Künstler zu betonen, ihr Genie in den Dienst der Krone zu stellen. Auszug aus dem *livret* 1738:

Le Succès qu'a eu la dernière Exposition ayant déterminé le Roy à en ordonner une pareille cette année, l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, toujours attentive à ses devoirs, n'a rien négligé pour répondre aux intentions de Sa Majesté.

Ce grand Prince, aussi bienfaisant qu'éclairé, non content d'aimer & de protéger les beaux Arts, veille sans cesse à ce qui peut en augmenter la gloire; & c'est à cette heureuse disposition que le Public est redevable d'une seconde Fête, où les travaux [sic!] des excellens Maîtres ne seront pas moins l'éloge du Ministère, que celui de la France.¹⁰¹

Auszug aus dem *livret* 1740:

Sans l'Emulation, les talens [sic!] languissent, & les Artistes n'étant plus excités par l'attrait de la gloire, se relâchent quelquefois, & négligent l'immortalité. C'est donc pour remédier à cet inconvénient, que la bienveillance du Roy pour les Arts, & la sagesse du Ministère ont ordonné à l'Académie Royale des expositions de Peinture, Sculpture & Gravure. Tant de chefs-d'œuvres dans des genres si différens, ne sont pas moins l'éloge des connoissances du Prince, que celui du génie de la Nation: [...] S'il est heureux pour un Peuple d'avoir un Roy qui [S.12] aime les Arts, il est glorieux pour un Roy quand son Peuple y excelle?¹⁰²

Auszug aus dem *livret* 1741:

Le desir de la Gloire est la source des efforts que chaque Artiste fait pour atteindre à la perfection de l'Art qu'il professe. Un principe si noble fait naître une louable émulation, qui élève l'homme au dessus de

¹⁰¹ GUIFFREY 1908, Bd. I, 1738, S. 11. Zu Deutsch: „Der Erfolg der letzten Ausstellung hat den König bewogen, eine ebensolche in diesem Jahr zu befehlen. Die gegenüber ihren Pflichten immer aufmerksame Académie Royale de Peinture et de Sculpture hat nichts unversucht gelassen, um dem Willen seiner Majestät zu entsprechen. Dieser große Fürst, so wohlthätig wie erleuchtet, ist nicht damit zufrieden, die Schönen Künste zu lieben und zu schützen, sondern er wacht ohne Unterlass darüber, was ihren Ruhm vermehren kann. Und diesem glücklichen Umstand ist es geschuldet, dass der Öffentlichkeit eine zweite Veranstaltung geboten wird, wo die Arbeiten der herausragenden Meister nicht nur das Lob der Regierung, sondern dasjenige Frankreichs darstellen.“

¹⁰² Ebd., 1740, S. 11f. Zu Deutsch: „Ohne Wettstreit erlahmen die Talente und die Künstler werden nicht mehr durch die Verlockung des Ruhmes angespornt, [sie werden] zeitweise nachlässig und vernachlässigen die Unsterblichkeit. Um diesem Missstand Abhilfe zu verschaffen, hat die Geneigtheit des Königs für die Künste und die Weisheit der Regierung der Königlichen Akademie eine Ausstellung von Gemälden, Skulptur und Grafik befohlen. So viele Meisterwerke in so unterschiedlichen Genres sind nicht weniger Lob der Kennerschaft des Fürsten, als des Genies der Nation. [...] Wenn es glücklich für ein Volk ist, einen König zu haben, der die Künste liebt, ist es ruhmvoll für einen König, wenn sein Volk sich darin hervortut?“

*luymême / luy fait trouver dans son genie des ressources qu'il n'auroit osé se promettre, & dont souvent il a l'obligation à ses rivaux. [...] En ordonnant cette Exposition, SA MAJESTÉ donne un témoignage glorieux à l'Académie de son attention à la perfection des Arts qu'Elle cultive: quel nouveau motif pour Elle de redoubler ses efforts pour répondre aux vûës d'un Prince dont l'approbation est le gage le plus certain de l'immortalité!*¹⁰³

Die Betonung der Salons als Triebfeder für den Wettstreit ist vor dem bereits im Zusammenhang mit de Caylus' *conférence* untersuchten Hintergrund von Unstimmigkeiten in der Akademie und der Bedeutung, die darin die *aemulatio* einnahm, zu sehen. Die dem König zugemessene Rolle als Befürworter und Stimulus des Wettstreits ist in diesem Zusammenhang höchst aufschlussreich, wird seine Autorität doch auf diese Weise von den Befürwortern der *aemulatio* instrumentalisiert. Das mit der Betonung des königlichen Wohlwollens gegenüber den Künsten und der vermeintlich nur aufgrund seines Befehls abgehaltenen Salons suggerierte Interesse des Königs für die akademischen Ausstellungen steht jedoch in Kontrast zu seinem Fernbleiben von diesen große öffentliche Beachtung hervorrufenden Ereignissen. Während die stets am 25. August, dem Tag des Königsfestes (*Le Jour de la Saint Louis*), stattfindende Saloneröffnung im Rahmen eines „effektiv organisierten Staatsakts“¹⁰⁴ durch den *Surintendant des Bâtiments* vorgenommen wurde, waren königliche Besuche Wrigley zufolge während des *Ancien Régime* in Ateliers außergewöhnlich und in Salons rar.¹⁰⁵ Dies bestätigen auch die seit der Jahrhundertmitte aufkommenden Salonansichten, in denen im Gegensatz zur Londoner *Royal Academy*, die sich in gemalter Form des Besuchs königlicher Familienangehöriger rühmte, kein entsprechendes prestigeträchtiges Ereignis memoriert wird.¹⁰⁶

Und so verwundert es nicht, dass aus dem Jahr 1782 die im *Journal de Paris* veröffentlichte Klage eines gewissen Paul überliefert ist, der Wrigley zufolge wehmütig auf vergangene Zeiten blickt, als die Künste von großen historischen Persönlichkei-

¹⁰³ Ebd., Bd. II, 1741, S. 11f. (Die Passage wurde wörtlich in den *livrets* von 1742 und 1743 übernommen.) Zu Deutsch: „Der Wunsch nach Ruhm ist die Quelle der Anstrengungen, die jeder Künstler unternimmt, um die Perfektion in der Kunst, die er ausübt, zu erreichen. Ein so nobles Prinzip ruft einen rühmlichen Wettstreit hervor, welcher den Menschen über sich selbst erhebt, ihn in seinem Genie Mittel finden lässt, die er sich nicht zu erhoffen wagte und die er oft seinen Rivalen schuldet. [...] Indem sie diese Ausstellung befohlen hat, gibt Ihre Majestät der Akademie ein ruhmreiches Zeugnis ihrer Aufmerksamkeit gegenüber der Perfektion der Künste, welche diese kultiviert: Welch neues Motiv für sie, ihre Anstrengungen zu verdoppeln, um den Absichten des Fürsten zu entsprechen, dessen Zustimmung das sicherste Pfand für die Unsterblichkeit ist!“

¹⁰⁴ SFEIR-SEMLER 1992, S. 32.

¹⁰⁵ Vgl. WRIGLEY 1993, S. 128. Die Literatur schweigt sich über dieses Thema aus, vgl. CROW 1985; SFEIR-SEMLER 1992, S. 30-34; BECKER 2005; MALETTKE 2008.

¹⁰⁶ Vgl. die Abbildungen der Salons von 1753, 1757, 1765 und 1767 (Abb. II 540-611) bzw. den Besuch des Prince of Wales in der *Royal Academy* 1787 und von George III. und der königlichen Familie 1789 (Abb. II 660, 670, 680) bei BECKER 2005.

ten in höchsten Ehren gehalten wurden. Zu diesem Zweck greift er auf altbekannte Topoi zurück: Neben das Beispiel von Alexander und Apelles treten der Feldherr Demetrius, der von der Belagerung von Rhodos absah, weil sich ein Meisterwerk des Protogenes an der verwundbarsten Stelle der Stadt befand, aber auch neuzeitliche Gestalten in Form von Karl V., der Tizian den Pinsel aufhob und Franz I., in dessen Armen Leonardo gestorben war.¹⁰⁷

Zwar hatte sich die Akademie als gesellschaftliche und das künstlerische Leben monopolistisch beherrschende Institution mittlerweile etabliert und musste nicht mehr um ihren Fortbestand und um königliche finanzielle Zuwendungen ringen, doch hatte für die akademischen Künstler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch kein Anlass bestanden, den Alexander-Apelles-Topos auf die amtierenden Herrscher zu übertragen. So mag die sich in Pauls nostalgischem Heraufbeschwören vergangener goldener Zeiten manifestierende Sehnsucht nach größerer Wertschätzung von Künstlern in höchsten gesellschaftlichen Kreisen durchaus kein Einzelfall sein.

III.6.6. Jaques Louis David und Napoleon Bonaparte – die Wiederbelebung des Alexander-Apelles-Topos

Während Konsulat und Empire sollte der Topos noch einmal aufleben, da sich Napoleon Bonaparte (1769-1821) entschieden der Künste zur Verbreitung seines Ruhmes und zur Festigung seiner Herrschaft bediente. Dies geschah vor dem Hintergrund seines übersteigerten Selbstverständnisses sowie seiner maßlos ehrgeizigen Ansprüche einerseits und seines Legitimationszwangs andererseits, denn der dem Kleinadel entstammende und in den Revolutionskriegen aufgestiegene General regierte nach seinem Staatsstreich vom 9. November 1799 bis 1804 unter dem Titel des *Ersten Konsuls der Französischen Republik* als faktischer Alleinherrscher und von 1804 bis 1814 als selbstgekrönter *Kaiser der Franzosen*. Dies musste dem französischen Volk, das erst 1793 die Monarchie der Bourbonen abgeschafft hatte, erst einmal vermittelt werden. In kluger Erkenntnis ihres propagandistischen Potenzials instrumentalisierte Napoleon die Kunst zu seinen Zwecken und ließ seine nicht immer positiv bewerteten Taten künstlerisch überhöhen.¹⁰⁸ Der auf diese Weise inszenierte ‚Mythos Napoleon‘ führte bei den Franzosen bald nach seinem Sturz zu einer *„selective amnestia [which] was partly the result of Napoleon’s careful control*

¹⁰⁷ Vgl. WRIGLEY 1992, S. 95f. unter Verweis auf Paul, *Sur la peinture [...]*, in: *Journal de Paris* 263 (1782), S. 90.

¹⁰⁸ Zu Napoleons Kunstpolitik vgl. WILSON-SMITH 1996; TELESKO 1998. Zur künstlerischen Auf- und Umbewertung seiner Kriegsverbrechen vgl. insbesondere *Iustitia – Clementia – Virtus – Pietas: Napoleon und seine Beziehung zur Antike – Der moderne Held als „exemplum virtutis“*, in: TELESKO 1998, S. 136-173.

*of artistic expression during his own reign.*¹⁰⁹

Zum Zweck der Selbstdarstellung knüpfte Napoleon unter anderem bewusst an das Vorbild Alexanders d. Gr. an, was durch zahlreiche Beispiele belegt ist, etwa seine Aussage: „*Alexander d. Gr. hatte einen ebenso weiten Weg nach dem Ganges wie ich von Moskau.*“¹¹⁰ Da Napoleon „*in der bewussten Erwartung und Förderung seiner Verherrlichung eine Unzahl von Künstlern beschäftigt und ständig wie Trabanten um sich geschart*“¹¹¹ hat, verwundert es nicht, dass er vonseiten der Künstler mit dem antiken Mäzen verglichen wurde. Als Napoleon 1802 den Salon besuchte, „*he was apostrophized as an inspiration to France’s artists, who were a veritable generation of Apelles to his Alexander.*“¹¹²

Insbesondere das Verhältnis Napoleons zu Jacques Louis David (1748-1825) rief den Topos wach. Bereits 1801, als er ein Porträt des ersten Konsuls bei David in Auftrag gab, stellte Graf Sommariva fest, dass „*a portrait of Bonaparte by David prompts the idea of the one of Alexander painted by Apelles.*“¹¹³

David malte für den Herrscher zahlreiche repräsentative Staatsporträts, etwa *Bonaparte beim Überschreiten der Alpen am Großen Sankt Bernhard* (1800) (Bildverz. 90). Dieses erste offizielle und in fünf Versionen gemalte Gemälde für Bonaparte zeigt diesen auf dem Weg zu seinem Sieg bei der Schlacht von Marengo am 14. Juni 1800 und stellt ihn in eine Reihe mit Hannibal und Karl dem Großen, wie aus den Inschriften unten im Bild hervorgeht. Als Herrscherporträt zu Pferde – tatsächlich hatte der erste Konsul die Alpen auf einem Maultier überquert – steht es zudem in der Tradition antiker römischer Reiterstatuen, von Tizians Reiterporträt Karls V. (Bildverz. 91) und entsprechender Gemälde Ludwigs XIV., etwa von Houasse (Bildverz. 92) oder von Mignard (Bildverz. 93), so dass der imperiale Anspruch des künftigen Kaisers hier bereits in überhöhter Form Ausdruck findet.

Dem am 18. Dezember 1804 zum *premier peintre* ernannten David¹¹⁴ oblag es zudem, ein monumentales Gemälde der Krönung von Napoleon und Josephine am 2. Dezember 1804 zu schaffen: *Le Couronnement de l’Empereur et de l’Impératrice* (Bildverz. 94). Während verschiedene Teilnehmer der Zeremonie, darunter der Papst, Kaiserin Josephine und Napoleons Schwester Caroline Murat, ihm dafür Modell saßen, lehnte Napoleon dies mit dem Kommentar ab, „*Alexandre a-t-il jamais posé pour Apelle? Personne aujourd’hui ne s’informe si les portraits des*

¹⁰⁹ WILSON-SMITH 1996, S. xxviii. Vgl. zum hohen Anteil der im Salon ausgestellten Napoleonbilder während seiner Herrschaft SFEIR-SEMLER 1992, S. 86.

¹¹⁰ TELESKO 1998, S. 12. Weitere Beispiele ebd.

¹¹¹ Ebd., S. 13.

¹¹² WRIGLEY 1992, S. 96 unter Verweis auf *Journal des Arts* 5 vendémiaire, an XI, Nr. 229, S. 3.

¹¹³ SPENCER-LONGHURST 1992, S. 161.

¹¹⁴ Vgl. Quellennachweis in AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 604. Zu „David et Napoleon“ vgl. ausführlich ebd., S. 359-512.

*grands hommes sont ressemblants; il suffit que leur génie y vive.*¹¹⁵ Der Topos wird hier also von Napoleon persönlich aufgegriffen und auf sich und David übertragen. Die sagenhafte Porträtähnlichkeit, derer Apelles gerühmt wird, ist dabei für den Kaiser nebensächlich. Ihm ist auf Basis von Davids *ingenium* viel wichtiger, dass seine Persönlichkeit, seine Größe, in einem repräsentativen Herrscherporträt zum Ausdruck kommt.

Weiteren Anlass für eine Parallelisierung mit dem antiken Paar bildete der Besuch des Kaiserpaars in Davids Atelier am 4. Januar 1808 zu dem Zweck, das Gemälde der Krönung zu besichtigen, wobei Napoleon es nicht unterließ, seinem Hofmaler Ratschläge zur Perfektionierung des Gemäldes zu geben. Das Ereignis fand in der Tagespresse Beachtung¹¹⁶, am 10. Januar 1808 schrieb das *Journal de l'Empire*:

*[L]'Empereur semble avoir eu l'intention d'honorer les arts dans la personne de son premier peintre. [...] C'est par de tel moyens que le génie d'Alexandre enflammoit le génie de Lysippe et celui d'Apelles; C'est ainsi que Charles V et Louis XIV honoroient le Titien et le Brun dans les ateliers mêmes de ces grands peintres, et que François Ier témoignoit à Léonard de Vinci son estime et sa bienveillance.*¹¹⁷

Unter Rückgriff auf die altbekannten Topoi der herausragenden Künstlern erwiesenen fürstlichen Gunst wird die Ehre gerühmt, die der Kaiser David mit seinem Besuch und seinen Ratschlägen erwiesen habe. In Anlehnung an den ebenso alten Inspirationstopos wird die essenzielle Notwendigkeit fürstlichen Mäzenatentums für Künstlergenies unterstrichen, welche durch große Herrscher und deren Taten zu großen Meisterwerken angeregt werden.

Napoleons Besuch wurde durch Charles Motte (1785-1836) nach Jean-Pierre Norblin de La Gourdain (1745-1830) sogar im Nachstich (Abb. 95) festgehalten. Vor dem Hintergrund des knapp zehn Meter breiten Bildes steht das Kaiserpaar umgeben von einem Teil des Hofstaats im rechten Teil des Bildes. Josephine steht zwischen Napoleon, dessen ausgestreckter Arm auf sein gemaltes Ebenbild weist, und David, der sich mit der Linken im Beteuerungsgestus an die Brust fasst. Die Blicke beider Männer begegnen sich, ihre Hände kreuzen sich vor dem Bauch der

¹¹⁵ TELESKO 1998, S. 22. Zu Deutsch: „*Hat Alexander jemals für Apelles posiert? Niemand fragt heutzutage danach, ob die Porträts großer Männer Ähnlichkeit mit jenen haben; es genügt, dass ihr Genie darin lebt.*“

¹¹⁶ Vgl. *Journal de l'Empire*, 6. Januar 1808, S. 3; *Le Moniteur Universel*, 16. Januar 1808, S. 63f.

¹¹⁷ *Journal de l'Empire*, 6. Januar 1808, zitiert nach KLEIN 1996, S. 256, Anm. 29 ohne Nachweis der Seite. Zu Deutsch: „*[D]er Kaiser scheint die Absicht gehabt zu haben, die Künste in der Person seines ersten Malers zu ehren. [...] Mit diesem Mittel entzündete bereits das Genie Alexanders dasjenige Lysipps oder dasjenige des Apelles; Auf diese Weise ehrten auch Karl V. und Ludwig XIV. Tizian und Le Brun in den Ateliers dieser großen Maler, und Franz I. bezeugte Leonardo da Vinci seine Wertschätzung und sein Wohlwollen.*“

Kaiserin, die ebenfalls auf den Maler blickt. Somit weist das Bild etliche Parallelen zu den Darstellungskonventionen der Apelles-Campaspe-Episode auf und es ist wahrscheinlich, dass die Anspielung auf die bekannte Geschichte von Norblin beabsichtigt war. Die Parallelisierung von modernem und antikem Paar wird so auf die Spitze getrieben. Davids tatsächlicher Lohn bestand im Übrigen aus einer Zahlung von 24.000 Francs.

Als das Gemälde schließlich 1808 im Salon der Öffentlichkeit präsentiert wurde, regte dies Louis-Léopold Boilly (1761-1845) zu seiner Zeichnung *Die Öffentlichkeit besieht sich Davids Gemälde der Krönung von Napoleon und Josephine* (Abb. 96) an. Daran lässt sich hervorragend das publikumswirksame Potenzial des Künstlers ablesen, den Herrscher zu verherrlichen und im gleichen Zug den eigenen Ruhm zu steigern.

Eine Skizze von Davids Schüler Antonie-Jean Gros (1771-1835), *Napoléon visite le Salon de 1808 et remet la Légion d'Honneur à David* (Abb. 97), zeigt den Herrscher bei der Verleihung des Ordens der Ehrenlegion an David im Zuge seines Besuches des Salons am 22. Oktober 1808.¹¹⁸ Der von Napoleon 1802 in der Absicht gestiftete Orden, militärische und zivile Verdienste, ausgezeichnete Talente und große Tugenden zu belohnen, ist bis heute die ranghöchste Auszeichnung Frankreichs. Auf diese Weise trugen andere Künstler dazu bei, den Alexander-Apelles-Topos auf Napoleon und David zu übertragen.

Auch in einem Briefwechsel vom 28. und 30. März 1810 zwischen David und dem *Intendant général des Armées de l'Empereur*, Comte Pierre-Antoine Daru (1767-1829), dem David aus Dankbarkeit für seine Unterstützung das Porträt seiner Gattin gesendet hatte, wird der Topos selbstverständlich aufgegriffen: „*Ich entsinne mich nicht, jemals gehört zu haben, dass Apelles sich damit vergnügte, Familienporträts für den Intendanten von Alexanders Armeen gemalt zu haben, aber offensichtlich haben Sie mehr Ehrgeiz als jener.*“¹¹⁹

Nach Napoleons Rückkehr aus dem Exil auf Elba, während seiner sogenannten 100-Tage-Herrschaft (1. März - 22. Juni 1815), besuchte er David am 6. April nochmals im Atelier, betrachtete dessen Gemälde *Leonidas an den Thermopylen*, das im künstlerischen Milieu seit der Abdankung Napoleons 1814 zu politischen Stellungnahmen herausgefordert hatte, und machte den wieder in seine Funktionen als Hofmaler eingesetzten David zum Kommandeur der Ehrenlegion. Darüber berichtete wiederum *Le Moniteur Universel*: „*S. M. a passé une heure dans l'atelier. Ella a donné les plus grands éloges au tableau des Thermopyles.*“¹²⁰

¹¹⁸ Vgl. AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 613.

¹¹⁹ AK NEW HAVEN 2005, S. 163.

¹²⁰ AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 620 sowie SCHNAPPER 1981, S. 277f. Zu Deutsch: „*Seine Majestät hat eine Stunde im Atelier verbracht. Sie war voll des größten Lobes für das Bild der*

Die Analogie mit dem Alexander-Apelles-Topos war für die Zeitgenossen so im Denken verwurzelt, dass Ponce Camus 1819 die Ausstellung seines Gemäldes *Alexander besucht Apelles im Atelier* (Abb. 31) im Salon verweigert wurde, um nicht eine Erinnerung an den exilierten Kaiser zu provozieren.¹²¹

Dass die Identifikation mit Apelles auch das Denken Davids durchdrang, beweist der Stellenwert, den er seinem um 1812/1813 begonnenen, im belgischen Exil fortgesetzten und dennoch unvollendet gebliebenen Gemälde *Apelle peignant Campaspe devant Alexandre* (Abb. 98) zumaß. Dass das Gemälde nicht vollendet wurde, erklärt Spencer-Longhurst mit Davids Beschäftigung durch Auftragswerke, sobald er in Brüssel etabliert war, während das Apelles-Gemälde bis zu seinem Tod in seinem Besitz verblieb.¹²²

Vor einer großen Leinwand, die das Bild in zwei Hälften teilt, sitzt der antik gewandete Apelles und blickt auf die völlig unbekleidete Campaspe in der rechten Bildhälfte, die in schüchtern-verschämter Pose auf einem Prunkbett sitzt und nach unten schaut. Hinter Apelles steht der ebenfalls unbekleidete, jedoch behelmte Alexander, der ebenfalls auf Campaspe blickt, die somit als erotisches Subjekt der Begierde beider Männer präsentiert wird. Zugleich ruht Alexanders linke Hand im Inspirationsgestus auf Apelles' Schulter und verdeutlicht so seine gönnerhafte Zugeneigtheit.

Die ungewöhnliche heroische Nacktheit Alexanders erklärt sich wie bei Francesco Primaticcios (1504-1570) Interpretation der Begebenheit (Abb. 99) damit, dass er gemeinsam mit seiner Kurtisane Modell sitzt, wie die Skizze auf der Leinwand beweist¹²³, im Falle Davids jedoch zu seinem Maler herüber getreten ist, der regungslos verharrt – gelähmt von seiner unerlaubten Liebe. Der Moment von Alexanders Entscheidung unmittelbar vor dem Verzicht auf seine Lieblingsmätresse ist also hier gewählt und wird durch die Nacktheit des bisherigen Paares und seine enge Umarmung auf der Leinwandskizze auf die Spitze getrieben. Die daraus resultierende Schlussfolgerung entgeht Spencer-Longhurst jedoch: Hier steht nicht wie gewöhnlich Apelles' Dankbarkeit im Zentrum. Im Gegenteil: Der Künstler verharrt passiv und arbeitsunfähig, seinem großmütigen Mäzen ist es vorbehalten, ihn durch seine Tat wieder in den Zustand kreativen Schaffens zu versetzen und ihn damit wahrhaft zu inspirieren.

Diese Botschaft dürfte sich an Napoleon gerichtet haben, beleuchtet Spencer-Longhurst doch eingehend den historischen Entstehungshintergrund mit dem Er-

Thermophylen.“

¹²¹ Vgl. WRIGLEY 1992, S. 96.

¹²² Vgl. SPENCER-LONGHURST 1992, der ausführlich und ausgezeichnet das Apelles-Gemälde untersucht.

¹²³ Vgl. ebd., S. 162, Abb. 12.

gebnis, dass Davids Position als erster Maler um 1812 nicht mehr unangefochten war und sich der Künstler zunehmend verletzlich und an den Rand gedrängt fühlte. Das Apelles-Gemälde ist demnach „*best interpreted as an ideal allegory of imperial beneficence. David sees himself as Apelles, the supreme exponent of physical beauty, to whom Napoleon, symbolized by Alexander, should be prepared to make any gesture of generosity.*“¹²⁴

Der Stellenwert, den David seinem Gemälde zumaß, lässt sich an zwei Begebenheiten ablesen. Zum einen sandte er Antoine-Jean Gros (1771-1835), der sich nach dem Sturz Napoleons als treuester Schüler erwiesen hatte, als Dank für die Vertretung seiner Interessen in Paris eine Zeichnung des Sujets:

*Ma femme me fait part du plaisir que fairait a mon cher Mr. Gros la vue du dessin de moi représentant Alexandre faisant peindre par appel[sic!] sa maitresse Campaspe, je saisis cette occasion pour le prier de l'accepter de ma part. C'est bien peu pour l'intérêt qu'il n'a cessé de me témoigner.*¹²⁵

Gros fühlte sich sehr geehrt, wie sein Dankesbrief beweist: „*Je ne puis assez vous remercier du magnifique dessin dont vous m'avez honoré.*“¹²⁶

Zum anderen ist David in seinem Todesjahr im Porträt seines Schülers Jérôme-Martin Langlois (1778-1838) (Abb. 100) mit einer Zeichenmappe in der Hand dargestellt, deren Deckel einen Ausschnitt aus dem Gemälde wiedergibt – nämlich Alexander und Apelles vor der Leinwand. Dies führt nochmals eindrücklich vor Augen, dass David sich auch zehn Jahre nach dem Sturz Napoleons noch als dessen Apelles verstand und präsentiert wissen wollte.

Davids Bedeutung für Kunstleben und Akademie weist viele Parallelen zu derjenigen Le Bruns auf. David, der 1774 den *Prix de Rome* gewonnen hatte und seit 1784 Mitglied der Akademie war, hegte zwar eine tiefe Abscheu gegen die Akademie, „*die allzeit nur halbe Talente hervorgebracht haben*“¹²⁷, und betrieb während der Revolutionsjahre in seiner Funktion als Organisator des staatlichen Kunstwesens folgerichtig ihre Auflösung (1793).¹²⁸ Bereits 1795 wurde die Akademie jedoch

¹²⁴ Ebd., S. 161.

¹²⁵ Brief vom 22. Februar 1820, zitiert nach AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 626. Zu Deutsch: „*Meine Frau hat mir von dem Vergnügen berichtet, das meinem lieben Mr. Gros der Anblick meiner Zeichnung bereitet hat, die Alexander zeigt, der Apelles seine Geliebte Campaspe malen lässt; ich ergreife diese Gelegenheit, um ihn zu bitten, sie [die Zeichnung] von meiner Seite entgegenzunehmen. Das ist wenig genug angesichts der Anteilnahme, die ihn nicht aufhören lässt, mich zu bezeugen.*“

¹²⁶ Brief vom 5. April 1820, zitiert nach ebd. Zu Deutsch: „*Ich kann Ihnen nicht genug danken für die großartige Zeichnung, mit der Sie mich geehrt haben.*“

¹²⁷ SCHNAPPER 1981, S. 184.

¹²⁸ Vgl. PEVNER 1986, S. 196-199. Zum Folgenden vgl. ferner ebd., S. 213f. sowie SCHNAPPER 1981, S. 184ff.

unter dem Namen *Institut de France* ohne nennenswerte Neuerungen wiedereröffnet. David ließ sich noch im gleichen Jahr in das elitäre neue Institut wählen – aus dem er 1816 als „Königsmörder“ ausgeschlossen wurde – und nahm ebenso an den Sitzungen teil, wie er sich rege an den Salons beteiligte und etwa vor diesem Forum 1808 eine Ehrung von Napoleon empfing, so dass er letztendlich doch als herausragender Vertreter der Akademie betrachtet werden kann und die ihm als Hofmaler erwiesene Ehre dementsprechend auf das Institut zurückstrahlte.

In seinem Atelier richtete David eine von deutlichen Neuerungen geprägte Schule ein, die eindeutige Züge einer privaten Akademie trägt, darunter die Einrichtung eines monatlichen Kompositionswettbewerbs, tägliches Aktstudium etc.¹²⁹ Als herausragender Vertreter des neoklassizistischen Stils prägte er eine ganze Schule – David bildete über 400 Schüler aus – und beeinflusste so in weitreichendem Maß die französische Malerei. Wie Le Brun erhielt David als *premier peintre* einen erheblichen Einfluss auf das französische Kunstgeschehen – im Juni 1805 reichte er ein Gesuch mit der Bitte ein, in Anlehnung an Le Bruns Stellung die Befugnisse eines Oberintendanten der Künste zu erhalten¹³⁰ – und obwohl er sich die Macht mit seinem Konkurrenten Dominique-Vivant Denon (1747-1825) als Generaldirektor aller französischen Museen teilen musste, wird David von Pevsner wie Le Brun als „*Kunstdiktator*“¹³¹ bezeichnet.

III.6.7. Das Fortleben des Alexander-Appelles-Topos während der Restauration

Auch bei Ludwig XVIII. (1755-1824), der nach Napoleons Sturz auf den Thron gelangte, war das Modell lebendig – in Bezug auf Prämierung und Ehrung von Salonkünstlern erlebte Napoleons Kunstpolitik eine ungebrochene Fortsetzung: Wie schon unter Napoleon wurden Künstler mit hohen Orden oder Adelstiteln ausgezeichnet, die Medaillen wurden vom König persönlich während eines pomphaften Staatsakts überreicht, an dem unter Ausschluss der Öffentlichkeit nur die politische und gesellschaftliche Elite des Landes teilnahm.¹³² Dies ist in dem Kontext zu sehen, dass der Salon für sämtliche Regierungen zwischen 1791 und 1880 einen hohen politischen Stellenwert einnahm, da diese im Gegensatz zum absolutistischen Gottesgnadentum des *Ancien Régime* alle unter dem Zwang der politischen Legitimation standen. Der Salon bot eine ideale Plattform als „*massenwirksames Propaganda-Instrument*“¹³³: Systemstützende und glorifizierende Historien- oder

¹²⁹ Vgl. SCHNAPPER 1981, S. 188, 199; PEVSNER 1986, S. 213f.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 208; AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 605.

¹³¹ PEVSNER 1986, S. 199.

¹³² Vgl. SFEIR-SEMLER 1992, S. 112, 181; vgl. ferner WRIGLEY 1992, S. 96.

¹³³ Ebd., insbesondere S. 25f.

Personendarstellungen konnten in ihrer Bedeutung zum Beispiel mittels einer besonderen Platzierung oder Prämierung beziehungsweise durch staatliche Ankäufe aufgewertet werden.

Neben regelmäßigen, öffentlichkeitswirksam propagierten Besuchen Ludwigs XVIII. im Salon ließ er sich 1819 Girodet-Triosons *Pygmalion* vorführen, bevor dieser verspätet im Salon der Öffentlichkeit präsentiert wurde, was in der Presse große Beachtung fand: „*in every newspaper report of the interview there is explicit reference to Apelles and Alexander.*“¹³⁴ Auch sein jüngerer Bruder und Nachfolger, Karl X. (1757-1836), setzte die Salonbesuche und Verleihungen von Auszeichnungen vor diesem Forum in stillschweigender Anknüpfung an Napoleons Kunstpolitik fort und betonte die Bedeutung, die er den Schönen Künsten zu geben beabsichtigte, welche sich darin auszeichneten, dem Staat und ihrem Souverän zu dienen.¹³⁵ Ein solches Ereignis wird etwa in François-Joseph Heims (1787-1865) Gemälde *Charles X. vergibt die Preisgelder am Ende des Salons von 1824* (Abb. 101) memoriert, das von Jazet gestochen und im Salon 1827 ausgestellt wurde.

Die Salons wurden in Anknüpfung an den Usus des *Ancien Régime* häufig an Tagen eröffnet, die für den amtierenden Monarchen eine bestimmte Bedeutung hatten. So fanden die Vernissagen der Salons von 1817 und 1822 am Jahrestag der ersten Wiedereinsetzung Ludwigs XVIII. (24.4.) statt, 1819 und 1824 wurde der Salon an dessen Namenstag (25.8.) eröffnet, 1827 wählte man den 4.11., den Namenstag von König Karl. Diese Vorgehensweise „*soulevait que l'exposition officielle était une des grandes actions du mécénat officiel.*“¹³⁶

Roworth zeigt auf, dass Antoine Ansiaux' (1764-1840) Gemälde *Alexander, Apelles und Campaspe* (Abb. 102), das 1831 – ein Jahr nach dem Sturz Karls X. – im Pariser Salon ausgestellt wurde, „*can be understood as a commentary on the role of painting and the relationship between painters and official patrons in the early moments of the July Monarchy.*“¹³⁷ Nach dem Zusammenbruch des herkömmlichen Mäzenatentums infolge der Revolutionen von 1789 und 1830 erhielt die königliche Patronage für die Künstler, insbesondere für die Historienmaler, einen noch entscheidenderen Stellenwert. Wie Roworth zu zeigen vermag, lässt sich die Bildaussage des Apelles-Gemäldes im Kontext eines Pendants (*Socrates and Alcibiades in the Home of Aspasia*) sowie einer ebenfalls von Ansiaux stammenden Allegorie auf den Bürgerkönig Louis-Philippe (1773-1850) so deuten, dass Kunst, Philosophie und Handel unter der verständigen Patronage und Regierung guter Herrscher

¹³⁴ WETTLAUFRER 2001, S. 94; vgl. ausführlich Kap. V, S. 295f.

¹³⁵ Vgl. CHAUDONNERET 1999, S. 125. Zum „*Système d'encouragement*“ durch die Verleihung von Medaillen und Auszeichnungen vgl. ebd., S. 121-144.

¹³⁶ Ebd., S. 57.

¹³⁷ ROWORTH 1988, S. 95.

zu blühen vermögen – eine unmissverständliche Aufforderung an den Bürgerkönig, die Künste zu fördern.

Angesichts dieser Deutung stellt sich die Frage, inwiefern auch die 1819 beziehungsweise 1822 im Salon ausgestellten Arbeiten Jérôme-Martin Langlois' (Abb. 103) und Charles Meyniers (Abb. 104), welche die Apelles-Campaspe-Episode darstellen, als Ausdruck einer entsprechenden politischen Intention mit Blick auf Ludwig XVIII. aufzufassen sind.

III.7. Zwischenfazit

Wie gezeigt werden konnte, zeichnete sich die Pariser Akademie durch ein schicksalhaft enges Verhältnis zur französischen (absoluten) Monarchie aus, das im Alexander-Apelles-Topos eine passende Gleichung fand. Für deren Anwendung in Wort und Bild ließen sich über einen Zeitraum von knapp 200 Jahren Beispiele nachweisen. Hatte Abraham Bosse mit seinem bereits von akademischem Gedankengut durchdrungenen Stich *Le noble peintre* (1642) den „Maler von Adel“ explizit mit Apelles, Ludwig XIII. hingegen subtil mit Alexander in Verbindung gebracht, so sollte der Topos während der langen Regierung von dessen Sohn und Nachfolger Ludwig XIV. zu einer ungeahnten Blüte führen. Dessen Parallelisierung mit Alexander d. Gr. ist als wesentliche Voraussetzung für die langanhaltende Prägnanz des Topos für die Pariser Akademie anzusehen, zumal Ludwigs XIV. Verhältnis zu Le Brun es erlaubte, die prägende Führungsgestalt der Gründungsphase der Akademie als neuen Apelles zu bezeichnen. Neben zahlreichen zeitgenössischen Texten (du Fresnoy, Félibien, Magalotti, Mignard), welche diese Wahrnehmung belegen, ist vor allem Nicolas de Largillières Porträt Le Bruns aus dem Jahr 1683 zu nennen, dem als Akademie-Aufnahmestück ein Platz im Versammlungssaal der Akademiker bestimmt war und das keine Zweifel an der Gültigkeit des Topos aufkommen lässt.

Dass sich die akademischen Künstler über dieses leuchtende Vorbild hinaus kollektiv mit dem antiken Malerfürsten identifizierten, beweisen schriftliche Zeugnisse, angefangen beim Gründungsgesuch der Pariser Akademie (1648) bis zu der 1756 vor der Akademie gehaltenen Vorlesung *De l'avantage des vertus de société* des Comte de Caylus, in welcher er den Malerfürsten als perfekten und den Statuten verpflichteten Akademiker das in der Realität so vermisste Ideal verkörpern und mit entsprechenden Negativbeispielen kontrastieren lässt.

Dieses Beispiel beweist, dass die Identifikation mit dem idealen Maler nicht nur „extern“ ein Werben um die Gunst des königlichen Protektors in sich barg, sondern sich auch intern auf den eigenen Anspruch auswirkte, dem Malerfürsten bezüglich

menschlicher Tugenden, künstlerischem Können und damit einhergehendem Erfolg in der Oberschicht sowie Nachruhm nahe- oder gleichzukommen. Diese Funktionen sind jedoch kaum voneinander zu trennen: Indem sich die akademischen Künstler bereitwillig in den Dienst des Herrschers stellten, um dessen Taten mit propagandistischen Mitteln zu überhöhen und dessen Ruhm zu verbreiten, erhielten sie im Gegenzug einen hohen sozialen Status und Schutz vor den Restriktionen der Zunft.

Das Präsidieren des königlichen Schutzherrn über seine Akademiker, die zu seinem Ruhm und demjenigen der Nation tätig sind, thematisierte Sébastien Leclerc um 1698 in seinem Stich *Akademie der Wissenschaften und der Schönen Künste*: Mittels einer geschickten perspektivischen Konstruktion wird der über die wissenschaftlichen Tätigkeiten der Akademien wachende Ludwig XIV. in der allegorischen Gestalt Alexanders d. Gr. ins Zentrum gerückt. Es muss davon ausgegangen werden, dass der Erinnerung an den königlichen Protektor der Akademie in der allegorischen Gestalt Alexanders implizit immer zugleich diejenige an seinen legendären Hofmaler zu Grunde lag, in dessen Nachfolge sich die akademischen Künstler sahen – so etwa auch bei Natoire.

In aller Deutlichkeit wurde der Topos hingegen 1715 aufgegriffen und Nicolas Vleughels in Form des Apelles-Campaspe-Sujets als Rezeptionsstück vorgegeben. Basierend auf der Feststellung, dass die Akademie mit der Themenvergabe ihrer Aufnahmestücke ein Instrument zur Verfügung hatte, dessen sie sich sehr bewusst bediente, um auf aktuelle politische Ereignisse wie militärische Erfolge des Königs oder die Vereinigung mit der römischen Akademie reagieren zu können, ist davon auszugehen, dass auch 1715 die Themenwahl nicht zufällig erfolgte: Zu diesem Zeitpunkt sah sich die Akademie mit einer auf verschiedenen Ursachen beruhenden existenzbedrohenden Krise konfrontiert, die durch den Tod Ludwigs XIV. noch verschärft wurde. Mit dem an Vleughels vergebenen Sujet könnte also ein Apell an den Regenten Herzog Philipp von Orléans (1715-1723) verbunden gewesen sein, es wie sein Vorgänger Alexander gleich zu tun und die Apelles' der Akademie in seinen Dienst und Schutz zu nehmen.

Die von Kirchner getroffene Feststellung, dass die Parallelisierung französischer Herrscher mit Alexander d. Gr. in Ludwig XIV. ihren Höhe- und zugleich ihren Schlusspunkt gefunden hatte, bestätigte sich auch in Bezug auf die Anwendung des untersuchten Topos im 18. Jahrhundert. Weder Ludwig XV. (Regierung 1726-1774) noch Ludwig XVI. (Regierung 1774-1793) waren für eine *aemulatio* mit antiken Herrschern empfänglich, so dass den Akademikern nur der Rückgriff auf das antike Modellpaar beziehungsweise auf die goldenen Zeiten der Gründungsjahre unter dem Sonnenkönig blieb, um den amtierenden König subtil aufzufordern, es seinen ruhmvollen Vorgängern gleich zu tun und die Künste zu fördern.

Eine Ausnahme bildet der von der königlichen Gobelinmanufaktur an Jean Restout vergebene Auftrag zu einer Serie der Künste, welche auch die Apelles-Campaspe-Anekdote einschloss, die hier eindeutig dem Ruhm des amtierenden Königs diene, wie die unterschiedliche Akzentsetzung zwischen fertigem Karton und Entwurfsskizze beweist. Entscheidend für die Wahl des Sujets dürfte sich hier jedoch nicht der Topos, sondern der Zeitgeist ausgewirkt haben: Diesem dürfte auch die Häufigkeit geschuldet sein, mit der das Sujet in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Pariser Salons auftaucht. Da sich aber an keiner anderen europäischen Akademie eine vergleichbare Beliebtheit des Sujets beobachten lässt, ist als Erklärungsansatz dennoch eine spezifische Verbundenheit der Pariser Akademiker mit Apelles in Erwägung zu ziehen.

Charles Natoire's idealisierende Akademiendarstellung *Zeichnen nach der Natur* von 1746 enthält zahlreiche Fingerzeige auf den Alexander-Apelles-Topos des *Grand Siècle* in Gestalt Ludwigs XIV. und seiner hervorragenden Künstler, insbesondere Le Brun. Manches spricht dafür, dass mit Natoire's Darstellung eine Kritik am König verbunden war, erklärt Crow doch das Phänomen des ästhetischen Rückgriffs auf das *Grand Siècle* mit einer oppositionellen Haltung gegen Ludwig XV.

Die exemplarische Prüfung mehrerer Widmungen der *livrets* beweist, dass der mittels des Alexander-Apelles-Topos so beispielhaft ausgedrückte Grundgedanke der königlichen Protektion der Künste und der reziproken Ruhmesmehrung durch die Begünstigten dort allgegenwärtig ist. Auch der Usus, den Salon am Königstag zu eröffnen, hob den Stellenwert des Königs für die Akademie hervor. Die in den Widmungen suggerierte königliche Wertschätzung für seine Künstler hingegen fand in der Praxis geringe Bestätigung – zumindest, was die äußerst seltenen Besuche des Königs in Ateliers oder Salons betrifft. Eine entsprechende Klage Pauls aus dem Jahr 1782, der wehmütig vergangene goldene Zeiten beschwört, mag insofern kein Einzelfall sein.

Unter dem Legitimationsdruck, dem sich die postrevolutionären Regierungen ausgesetzt sahen, sollte der Topos noch einmal eine Wiederbelebung erfahren, erkannten die jeweiligen Herrscher – allen voran Napoleon Bonaparte – doch das propagandistische Potenzial der Kunst und die Bereitschaft der akademischen Künstler, sich bei der Aussicht auf entsprechende Anerkennung und Privilegien der Staatsmacht zur Verfügung zu stellen. Ähnlich wie bereits Ludwig XIV. und Le Brun boten auch Napoleon und sein *premier peintre* David reichlich Anlass für eine Parallelisierung mit dem antiken Paar, die zum Teil sehr bewusst inszeniert wurde – so etwa durch zwei Besuche Napoleons in Davids Atelier 1808 und 1815 – und die eine entsprechende Resonanz in der Presse sowie in der Druckgrafik fand.

Die zeitgenössische Assoziation mit dem Topos war derart erfolgreich, dass die Salonjury Ponce Camus 1819 die Ausstellung seines Gemäldes *Alexander besucht Apelles im Atelier* verweigerte, um unliebsamen Erinnerungen an das gestürzte Regime vorzubeugen. Dass David sich selbst mit Apelles identifizierte, beweist das 1824 von Jérôme-Martin Langlois gemalte Porträt des exilierten Künstlers, das ihn mit der Skizze seines um 1812/1813 begonnenen und angesichts Napoleons Sturz unvollendeten Apelles-Campaspe-Gemäldes zeigt: Er präsentiert sich somit der Nachwelt als Napoleons Apelles.

Während der Restauration erlebte Napoleons Kunstpolitik eine ungebrochene Fortsetzung: Dazu zählt sowohl der öffentlichkeitswirksam inszenierte Besuch Ludwigs XVIII. im Atelier Girodet-Triosons 1819, der in der Presse sofort mit dem Topos verknüpft wurde, als auch der bis zu Karl X. fortgesetzte Usus des jeweiligen Herrschers, den Salon zu eröffnen beziehungsweise am Ende der Ausstellung persönlich die Medaillen zu verteilen sowie Künstler mit hohen Orden oder Adelstiteln auszuzeichnen. Umgekehrt wurden in den Salons der Restaurationszeit mehrfach Apelles-Campaspe-Sujets ausgestellt, von denen zumindest Antoine Ansiaux' Version von 1831 mit Roworth als unmissverständliche Aufforderung an den Bürgerkönig interpretiert werden kann, die Künste zu fördern: Diese Deutung könnte somit auch auf die jeweiligen Versionen von Jérôme-Martin Langlois (1819) und Charles Meynier (1822) zutreffen.

III.8. Übertragbarkeit des französischen Modells

Angesichts der über eine Zeitspanne von knapp 200 Jahren festzustellenden Relevanz des Alexander-Apelles-Topos für die Pariser Akademie stellt sich die Frage, ob diese exemplarisch auch für andere europäische Kunstinstitute gültig ist, was insbesondere im Hinblick auf den dominanten Einfluss des Pariser Akademiemodells an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

Zu diesem Zweck sollen im Folgenden knapp die (fürstlichen) Akademien von Florenz, Rom und Berlin auf eine mögliche Relevanz des Topos hin untersucht werden. Eine Bedeutung der Metapher an städtischen oder privaten Akademien ist hingegen kaum zu erwarten und wird daher ausgeklammert.

III.8.1. Beispiel Florenz

Auch beim Gründer der Florentiner *Accademia del Disegno*, Cosimo I. de Medici (1519-1574), handelt es sich um einen (früh-)absolutistischen Herrscher. Insofern besteht die auch für das spätere Frankreich geltende Voraussetzung einer Indienst-

nahme der Künste durch den Fürsten zur Selbstdarstellung und Festigung seiner Herrschaft, die sich auch auf die neu gegründete Akademie ausdehnte und ihm gleichzeitig Ruhm als Kunstmäzen und -kenner einbrachte.¹³⁸

Im Unterschied zu Ludwig XIV. spielte für Cosimo jedoch der Alexander-Topos kaum eine Rolle, so kommt Vasaris Gründungsgesuch für die *Accademia* beispielsweise ohne den Hinweis auf das antike Paar aus.¹³⁹ Dies mag auch dadurch zu erklären sein, dass mit Michelangelo ein hoch angesehener zeitgenössischer Künstler als ideales Vorbild zur Verfügung stand: Zu den „*Capi*“ des Florentiner Instituts wurden Cosimo und Michelangelo ernannt – „*eine Kombination von Fürst und Künstler, die außerordentlich charakteristisch für das Stadium ist, das die Entwicklung der gesellschaftlichen Position des Künstlers mittlerweile erreicht hatte.*“¹⁴⁰ Angesichts der hohen Reputation Michelangelos war der Rückgriff auf den antiken Malerfürsten vermutlich obsolet.¹⁴¹ Von diesem zeitgenössischen Selbstbewusstsein, die Antike erreicht oder sogar übertroffen zu haben, zeugt eine Äußerung

„*di uno degli attivi ideologi accademici, Francesco Bocchi: [...] E di questa qualità è l'Eneide di Virgilio e la Venere di Apelle, et alcune statue di Michelagnolo Buonarroti [sic!], [...] più che altra cosa di averne atteso bellezza e perfezione nell'animo [...].*“¹⁴²

Auch mit Raffael stand ein neuzeitliches Vorbild an Vollendung und Grazie in der Kunst und höchster gesellschaftlicher Anerkennung zur Verfügung. Vasari nutzt in seinen Viten unter anderem Raffaels Biografie zur Illustration seiner mit der Akademiegründung verfolgten didaktischen Ziele:

*Raphael, as the outstanding example of the learned, Albertian artist, whose natural gifts were ,cultivated and increased by industry, study and practice‘ , becomes the focus for developing this ideas. At times the passage inserted at the end of the Life ,for the benefit of our artists‘ reads like a brochure advertizing the academy.*¹⁴³

Bei Waźbiński findet sich kein Hinweis auf eine potenzielle Bedeutung des Apelles-Topos für die Akademie im Cinquecento. Er erwähnt zwar eine entsprechende

¹³⁸ Vgl. zu Cosimos Beziehung zur Kunst BURIONI 2007.

¹³⁹ Gründungsgesuch abgedruckt bei PEVSNER 1986, S. 293-301 bzw. bei ZANGHERI 1998, S. 3-16. Zur Gründungsgeschichte vgl. ausführlich BARZMANN 2000, S. 23-59, vgl. ferner GOLDSTEIN 1996, S. 16-29.

¹⁴⁰ PEVSNER 1986, S. 59.

¹⁴¹ BECKER 2002, S. 187 benutzt zwar die Gleichung Apelles-Michelangelo, Alexander-Cosimo „*And if this new Apelles is a Florentine, then his monarch is a new Alexander.*“, ohne jedoch zeitgenössische Belege für diese Wahrnehmung anzuführen.

¹⁴² WAŻBIŃSKI 1987, Bd. I, S. 108 mit Lit. Zu Deutsch: „*von einem der aktiven akademischen Ideologen, Francesco Bocchi: [...] Und von dieser Qualität ist die Aeneis von Vergil und die Venus von Apelles und einige Statuen von Michelangelo Buonarroti, welche mehr als andere Dinge die Schönheit und Perfektion der Seele erreicht haben.*“

¹⁴³ RUBIN 1995, S. 399.

Äußerung Vasaris aus dem Jahr 1534 im Zusammenhang mit dessen Porträt Alessandro de Medicis „*Io mi sforzo di faticare et imparare, quanto è possibile, per non esser men grato ad Alessandro Medico, che si fosse [Apelle] al Magno Macedonico.*“¹⁴⁴, diese Anwendung des Topos gehört jedoch in die vorakademische Zeit und ist daher im vorliegenden Zusammenhang nicht aussagekräftig. Auch die von Zangheri edierten Statuten mit den entsprechenden Anschreiben an die fürstlichen Protektoren von 1563 bis 1852 enthalten keinen Hinweis auf Apelles oder Alexander, ebenso wie Barzmann das antike Paar nicht erwähnt.¹⁴⁵

In seinem Entwurf für ein Akademiesiegel wählte auch Cellini nicht etwa Alexander, sondern Apollo, um den Akademiegründer allegorisch zu rühmen (Bildverz. 106): Die Darstellung wird von der Devise umrandet: „*Apollo è Sol la Luce/Cosmo è Principio a la gran scuola, e Duce.*“¹⁴⁶ Unter der Sonne von Cosimos Herrschaft gedeihen also die akademischen Künste.

Vereinzelt lässt sich der Topos nichtsdestotrotz auch in der Gründungsphase der Akademie aufspüren. So findet sich in Baccio Baldinis Nekrolog auf Cosimo, welcher anlässlich der Begräbnisfeierlichkeiten desselben verfasst wurde, ein posthumes Lob des Großherzogs als besserer Alexander: In Anspielung auf den antiken Herrscher, der von Apelles zum Schweigen gemahnt wurde, stellt Baldini fest, Apelles hätte sich über Cosimo nicht in gleicher Weise belustigen können, sondern seine Fachkenntnis bewundern müssen, da jener sich auf die Künste so gut verstanden und über sie auf so verständige Weise geredet habe, „*dass sich die besten Künstler oft nach seinem Urteil richteten und gerne seine Ratschläge zu ihren Werken anhörten.*“¹⁴⁷ Da die Hofkünstler zu den ersten Mitgliedern zählen, die in die Akademie aufgenommen wurden, ist dieser Kommentar auch für die akademischen Künstler gültig.

Auch in Bezug auf Cosimos Sohn und Nachfolger Francesco I. (1541-1587) ist der Topos nachweisbar: Eingebettet in das von Vincenzo Borghini und Vasari entworfene Ausstattungsprogramm für das *Studiolo* des Herzogs findet sich eine der frühesten Apelles-Campaspe-Darstellungen (Abb. 105), die von einem der Gründungsmitglieder der Akademie, Francesco Morandini (1544-1597), ausgeführt wurde.¹⁴⁸ Dies beweist zwar noch keinen direkten Einfluss der Akademie, stellt aber

¹⁴⁴ WAŻBIŃSKI 1987, S. 132, Fn. 122. Zu Deutsch: „*Ich strenge mich so sehr wie möglich an, mich zu bemühen und zu verbessern, um Alessandro Medico gegenüber nicht weniger dankbar zu sein, als es Apelles dem Großen Macedonier gegenüber war.*“

¹⁴⁵ Vgl. ZANGHERI 1998; BARZMANN 2000.

¹⁴⁶ KLINGSÖHR 1986, S. 566, Fn. 39. Zu Deutsch: „*Apollo ist nur das Licht/ Cos[i]mo ist der Ursprung der großen Schule und Herzog.*“ Vgl. BARZMANN 2000, S. 42f., 45, Abb. 8.

¹⁴⁷ BURIONI 2007, S. 113 unter Verweis auf BALDINI 1574, Fol. 10r-10v.

¹⁴⁸ Zu Morandini als Gründungsmitglied vgl. SCHAEFER 1976, S. 375. PEVSNER 1986, S. 63 zufolge gehörten alle Künstler des *Studiolo*-Stils der Akademie an. Zu Morandinis Gemälde vgl. ausführlich RENGIER 2004 basierend auf BAROCCHI 1963/1965; SCHAEFER 1976; AK FLORENZ

dennoch das früheste Beispiel einer durch einen akademischen Künstler gemalten Apelles-Campaspe-Darstellung für einen Herrscher dar.¹⁴⁹

Umgeben von seinem Gefolge und überfangen von einem Baldachin steht Alexander in antiker Rüstung und herrscherlicher Pose durch einige Stufen erhöht und empfängt Apelles, der das Knie vor ihm beugt und ihm das von seinen Lehrknaben getragene vollendete Bildnis der Campaspe als Venus Anadyomene präsentiert. Alexander blickt Apelles an, während er mit seinem ausgestreckten linken Arm befehlend auf das schöne und nahezu unbekleidete Modell weist, das begleitet von einigen Zofen zwischen den beiden Männern steht und demütig zu Boden blickt. Im Tausch gegen das Gemälde überlässt er die Geliebte dem Maler, der ihre Schönheit besser würdigen kann als er selbst.

Hinter Apelles befinden sich drei weitere Männer, von denen zwei anhand ihrer Attribute – ein Tablett mit Münzen sowie eine Bildnisbüste – als Hofkünstler Alexanders zu identifizieren sind, die ebenso wie Apelles ein Porträtprivileg für ihr jeweiliges Fachgebiet besaßen: Es handelt sich um den Münzen- und Gemmenschneider Pyrgoteles sowie den Bildhauer Lysippos. Der dritte Mann, in dem ein Selbstbildnis Morandinis vermutet wird, könnte die Architektur vertreten. Während in einem zweistöckigen loggienartigen Gebäude im Mittelgrund nämlich im oberen Geschoß ein Maleratelier und im unteren Stockwerk eine Bildhauerwerkstatt zu erkennen sind – einer der Bildhauer arbeitet am Sockel einer fast vollendeten Reiterstatue –, ist im Hintergrund eine ins Meer hineinragende Stadtlandschaft dargestellt, die den Blick auf einen von zwei Obelisken flankierten Triumphbogen lenkt. Wahrscheinlich ist darin eine Anspielung auf die Küstenstadt Livorno zu sehen, die ab 1571 von Francesco I. als ‚ideale Stadt‘ angelegt wurde. Im Bild sind somit alle drei *Arti del Disegno* vertreten, so dass Schaefers Annahme plausibel erscheint, es handle sich um eine Anspielung auf die erst neun Jahre zuvor eröffnete Florentiner Akademie.¹⁵⁰ Mit Triumpharchitektur, Reiterstatue und Münzen wird auf das Potenzial der Künste verwiesen, den Ruhm des Herrschers zu verbreiten, gleichzeitig sorgt dieser mit seinen Aufträgen für eine Blüte der Künste. Wie in Paris steht Apelles hier also stellvertretend für die akademische Malerei, dem fürstliche Gunst und Ehrung zuteil wird. Francesco I. aber wird als neuer Alexander verherrlicht.

Der den Wissenschaften und der Literatur zugeneigte Großherzog, der 1583 zum Gründer der *Accademia della Crusca* zur Bewahrung der italienischen Sprache werden sollte, wird Schaefer zufolge in der Dichtung durchweg als neuer Alexander

1980 und GIOVANNETTI 1995.

¹⁴⁹ Primaticcio, der überhaupt der erste Künstler war, der sich um 1541 dieses Themas annahm (Abb. 99), kannte noch keine Akademien, Vasari stellte die Anekdote 1548 im eigenen Haus in Arezzo dar (Abb. 70).

¹⁵⁰ Vgl. SCHAEFER 1976, S. 375.

gerühmt.¹⁵¹

Die von Pevsner geschilderte schleppende Umsetzung der ehrgeizigen Ziele Vasaris bezüglich wissenschaftlichen Diskurses und entsprechender Ausbildung, die erst nach verschiedenen Reformen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erlaubt, von einer wirklichen Akademie zu sprechen¹⁵², könnte einer der Gründe dafür sein, dass sich an der Akademie selbst weder im theoretischen noch im praktischen Bereich Beispiele für eine Umsetzung des Topos finden lassen.¹⁵³

Prüft man die von italienischen Künstlern geschaffenen Apelles-Darstellungen auf ihren potenziellen Bezug zur Florentiner Akademie, so ist noch Ciro Ferri zu nennen, der von Cosimo III. 1673 den Auftrag zur Gründung einer *Accademia Medicea* in Rom erhielt und bis zu deren Auflösung 1686 deren Direktor war. Seine Apelles' Leitspruch darstellende Zeichnung für einen anderen Mäzen, den Marchese del Carpio, ist bereits erwähnt worden.¹⁵⁴ Ihm wird darüber hinaus eine Zeichnung des Campaspe-Sujets zugeschrieben (Abb. 127). Diese könnte im Zusammenhang mit einem Wettbewerb desselben Themas an der *Accademia di San Luca* im Jahr 1673 stehen, an der sich auch die Studenten der Medici-Akademie beteiligten.¹⁵⁵ Für eine Anwendung des Topos in Bezug auf den Medici-Herzog findet sich jedoch kein Anhaltspunkt.

Abschließend ist festzuhalten, dass sich in der Gründungsphase der Akademie zwar vereinzelt Hinweise auf den Topos finden, der jedoch in keiner Weise eine mit Frankreich vergleichbare Relevanz, Konsequenz und Häufigkeit aufweist.

III.8.2. Beispiel Rom

An der von Papst Gregor XIII. (1502-1585) initiierten¹⁵⁶ und 1593 während des Pontifikats Clemens VIII. (1536-1605) gegründeten¹⁵⁷ römischen *Accademia di San Luca* lässt sich der Topos nur in einem bestimmten Zeitraum nachweisen – unmittelbar vor und während der *Jonction*, dem offiziellen Zusammenschluss mit der Pariser *Académie Royale* im Jahr 1676.

Bereits im Dezember 1671 war mit Charles Errard ein Franzose und zudem der Direktor der Pariser Akademie und der *Académie de France à Rome* zum *Principe* gewählt worden. Sein Verdienst ist es, nach einer jahrelangen Unterbrechung

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 377, Fn. 5 mit Lit.

¹⁵² Vgl. Kap. I, S. 14 mit Lit.

¹⁵³ Vgl. auch WAŻBIŃSKI 1987, Bd. II, S. 480-487 „*Gli oggetti dell'Accademia dagli inventari dei Provveditori*“ (1563, 1586, 1591-1594).

¹⁵⁴ Vgl. Kap. II, S. 54ff.

¹⁵⁵ Vgl. Kap. IV, S. 190.

¹⁵⁶ Vgl. Gründungsbulle vom 15.12.1577 bei MISSIRINI 1823, S. 20f.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 27.

1672 wieder einen Wettbewerb (*Concorso*) organisiert und dafür die finanziellen Mittel aufgebracht zu haben.¹⁵⁸ Aus den im Archiv der *Accademia di San Luca* aufbewahrten Akten geht hervor, dass Errard auch am 28. Mai 1673 der Generalversammlung vorsah – er wird im Protokoll an erster Stelle der Anwesenden genannt.¹⁵⁹ In der gleichen Sitzung wird zu Protokoll gegeben, dass das Wettbewerbsthema für die erste Malerklasse (*Alexander übergibt Apelles die Campaspe*) festgelegt worden war.¹⁶⁰

Sollte zu diesem Zeitpunkt noch keine Huldigung an Ludwig XIV. beabsichtigt gewesen sein, so ist dies gewiss 1677 beim ersten Wettbewerb nach der *Jonction* der Fall, als der ersten Malerklasse das Sujet *Alexander zerschlägt den gordischen Knoten* vorgegeben wurde, eine Themenstellung, die auch Erben als „*Verbeugung vor Ludwig XIV.*“¹⁶¹ ansieht. Seiner Meinung nach wurde die Wahl eines Alexandersujets „*ohne Zweifel [...] maßgeblich*“ durch Le Brun angeregt, der zum Dank für seine Wahl zum *Principe* 1675 die Stiche nach seinem vierteiligen Zyklus der Alexanderschlachten nach Rom gesandt hatte: Die Geste zielte zum einen darauf ab, sich in Rom als Apelles dieses Alexanders zu präsentieren, zum anderen darauf, die römische Akademie auf eines der Leitthemen der Repräsentation des Sonnenkönigs einzuschwören.¹⁶²

Dass sich die römische Akademie zumindest pro forma diesem Anliegen unterwarf, beweist Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) anlässlich der Preisvergabe des *Concorso* Mitte November 1677 gehaltene Akademierede: Sie folgt der Prämisse, dass der Ruhm das Fundament der Kunst darstelle und betont, ausgehend von Alexander d. Gr., die Bindung des Künstlers an den Herrscher, zählt die entsprechenden neuzeitlichen Topoi auf (Raffael, Michelangelo, Tizian, Leonardo da Vinci etc. und ihre jeweiligen fürstlichen Mäzene) und endet schließlich mit der Einschätzung, Ludwig XIV. habe die Künste in ihrem antiken Rang wiederhergestellt und auch ihrer eigentlichen Bestimmung, dem Herrscherlob, zugeführt.¹⁶³ Um es mit den Worten Klingsöhrs zu sagen: „*Bellori ließ Ludwig XIV. nicht nur als Protektor der Pariser, sondern auch der römischen Akademie erscheinen.*“¹⁶⁴ Damit unterstellten sich die Apelles' der römischen Akademie metaphorisch dem Schutz des Sonnenkönigs.

¹⁵⁸ Vgl. ERBEN 2004, S. 158f. Zu den römisch-französischen Beziehungen vgl. ebd., S. 157ff., ferner MISSIRINI 1823, S. 135-142; HEINRICH 1993, S. 66-69; BONFAIT/DESMAS 2002; MICHEL 2002.

¹⁵⁹ Vgl. ASL, Congregazione Generale, vol. 44, Fol. 93v.

¹⁶⁰ Ebd. Vgl. dazu ausführlich Kap. IV, S. 172ff. und Kap. V, S. 258ff.

¹⁶¹ ERBEN 2004, S. 164. Die Quellen (Archiv der *Accademia di San Luca*; MONTAIGLON 1887, S. 36-49; MISSIRINI 1823, S. 130-142) enthalten keine Hinweise auf mögliche, mit der Wahl der Wettbewerbsthemen verbundene Absichten.

¹⁶² Vgl. ERBEN 2004, S. 164. MICHEL 1988, S. 8 zufolge wurde das Wettbewerbsthema von Le Brun persönlich vorgeschlagen.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 163f. unter Verweis auf BELLORI 1695.

¹⁶⁴ KLINGSÖHR 1986, S. 578.

Bellori, der in Rom höchsten gesellschaftlichen Kreisen angehörte, war seit 1668 Sekretär der *Accademia*, 1689 wurde er zum Ehrenmitglied der Pariser Akademie ernannt. 1672 hatte er seine *Vite* veröffentlicht, Colbert gewidmet und mit dieser Widmung bereits eine Ausrichtung nach Frankreich und eine vergleichbare Betonung von Künstlerruhm und Mäzenatentum zum Ausdruck gebracht: „*In essi l'E[cellenza] V[ostra] farà scorta alla fama di preclarissimi artefici, tra' quali risuona Nicolò Pussino pittore così celebre, che per lui oggi la Francia vanta il suo Apelle.*“¹⁶⁵

Tatsächlich führte die Vereinigung von der Pariser und der Römischen Akademie jedoch über die geschilderten Ereignisse hinaus nicht zu weiteren „*praktischen Konsequenzen und die Verbindungen brachen ab*“¹⁶⁶: Anstatt sich dem französischen Führungsanspruch zu fügen, unterliefen ihn die römischen Künstler.¹⁶⁷

Auch Pevsner stellt fest, dass „*die Errichtung der neuen, ihrem Wesen nach barocken Autorität des Staates (vertreten durch die staatliche Akademie) über den Künstler bei verschiedenen Gelegenheiten versucht worden [war], [...] sich aber als undurchführbar erwiesen [hatte].*“¹⁶⁸ Einer dieser Versuche im Jahr 1714 hatte einen Sturm der Entrüstung zufolge gehabt, zu dessen Hauptwortführern sowohl Nichtakademiker als auch ein Akademiker wie Trevisani zählten.

*Die Einflüsse aus Paris waren stark, doch beschränkten sie sich auf vereinzelt Aspekte der Organisation. Obwohl der päpstliche Hof ebenso viele Aufträge für Architekten, Maler und Bildhauer zu bieten hatte wie die Höfe Ludwigs XIV. und Ludwigs XV., gestaltete sich deren Abhängigkeit vom Hof niemals so intensiv wie in Frankreich.*¹⁶⁹

Dies könnte erklären, warum sich die Alexander-Apelles-Thematik an der römischen Akademie nicht in einer zu Paris vergleichbaren Weise ausprägte. Über die Auswirkungen des französischen Intermezzos während der 1670er Jahre hinaus finden sich kaum Spuren des Topos an der römischen Akademie.

Ein einziges Beispiel findet sich in Romano Albertis *Trattato della Nobiltà della Pittura* aus dem Jahr 1585, das darum bemüht ist, die Malerei in den Status einer Freien Kunst zu erheben. Mit einer Verbeugung vor dem „*Illustrissimo et reverendissimo nostro protettore colendissimo. Mon. Alfonso Gesvaldo. Cardinale*

¹⁶⁵ BELLORI 1672, S. 4. Zu Deutsch: „*Hierbei wird Ihre Exzellenz dem Ruhm der berühmtesten Künstler Geleit geben, zu denen der Maler Nicolas Poussin zählt, der so berühmt ist, dass Frankreich ihn als seinen Apelles preist.*“

¹⁶⁶ ERBEN 2004, S. 165.

¹⁶⁷ Auch Missirini beschränkt seine Ausführungen auf die Jahre 1676-1677, danach spielt die Pariser Akademie in seinen Beschreibungen keine Rolle mehr, vgl. MISSIRINI 1823, S. 135-142. Zu weiteren Hintergründen für die Abkühlung der römisch-französischen Beziehungen vgl. MICHEL 1988, S. 9f.

¹⁶⁸ PEVSNER 1986, S. 118.

¹⁶⁹ Ebd.

*di Santa Chiesa Protettore del Regno di Napoli*¹⁷⁰, dem die Schrift gewidmet ist, wird mit Blick auf die Geschichte erwähnt, dass Apelles und andere Künstler durch Mäzene wie Alexander oder Cäsar „*nobilissimi Pittori*“¹⁷¹ genannt worden seien. Über dieses Indiz hinaus findet sich im Rahmen des gesichteten Materials – beispielsweise bei Missirini im Kontext von Verdienst und Mäzenatentum der Päpste des 17. Jahrhunderts¹⁷² – keinerlei Hinweis auf den Topos.

Die bei Missirini zitierten Quellen zeigen, dass sich die römischen Akademiker ihrem christlichen Schutzpatron, dem Hl. Lukas, eng verbunden fühlten, was im päpstlichen Rom verständlicherweise auch angebrachter war als eine Anspielung auf das heidnische antike Paar. Dies beweist neben dem Namen der Akademie und dem Patrozinium der den Akademikern zugewiesenen Kirche etwa Zuccaris bei der Gründungsversammlung am 14.11.1593 gehaltene Rede, welche sich auf die Fürsprache des Malerpatrons beruft. Und auch noch die Statuten von 1817 greifen diese Verbindung auf: „[F]ormare una società di Professori sotto le divise, e protezione di S. Luca.“¹⁷³ Die Statuten von 1607 sehen als Dekoration für den Akademiesaal ein mittig gehängtes Bild „*di San Luca, Avvocato dell'Accademia, & sotto questo ve si collocaranno il ritratto della fel[icis]. mem[oriae] Gregorio XIII, di Sisto V, & N.S. Papa Paolo Quinto [...]*.“¹⁷⁴ vor sowie eine Tafel, auf der die Namen aller Wohltäter der Akademie verzeichnet sind. Einen weiteren Beleg für die Verbundenheit mit dem Hl. Lukas stellen verschiedene Medaillen dar, die für die Preisverleihungen anlässlich der *Concorsi Clementini* geprägt wurden (Abb. 108, 109). Eine entsprechende Münze von 1705 zeigt auf der Vorderseite das Porträt Papst Clemens XI., des Gründers der nach ihm benannten *Concorsi*, im Profil mit Tiara und Segensgestus, auf der Rückseite den vor der Staffelei sitzenden Hl. Lukas beim Malen der Madonna mit Kind und entsprechende Umschriften. Auch die 1775 ausgegebene Medaille zeigt das Motiv des Malerpatrons auf der einen Seite, während sich auf der anderen die Darstellung einer antik gewandeten, weiblichen Personifikation des Papsttums beziehungsweise der *Ecclesia* findet. Im linken Arm hält sie Tiara und die Schlüssel des Hl. Petrus, in der Rechten hält sie einen Lorbeerkranz über die auf einem Sockel liegenden Attribute von Malerei, Skulptur und Architektur. Der himmlische Fürsprecher als Repräsentant der Künstler und der auf Erden weilende Förderer der Künste auf dem Stuhl Petri lassen jeden

¹⁷⁰ ALBERTI 1585, S. 1.

¹⁷¹ Ebd., S. 6. HEINRICH 1993, S. 13, Fn. 16 zufolge erscheint Charmois' Gründungsgesuch für die Pariser Akademie von Albertis Abhandlung „directement inspiré“. Diese Feststellung lässt sich jedoch nicht auf die Verwendung des für das Pariser Traktat so wesentlichen Alexander-Apelles-Topos übertragen.

¹⁷² Vgl. MISSIRINI 1823, S. 79f.

¹⁷³ Ebd., S. 28, 391.

¹⁷⁴ WAŻBIŃSKI 1987, S. 517. Zu Deutsch: „des Hl. Lukas, des Fürsprechers der Akademie, und unter diesem sind das Porträt Gregors XIII. in glücklichem Angedenken, Sixtus' V. und seiner Heiligkeit Papst Pauls V. anzuordnen [...].“

Bezug auf den antiken Topos obsolet erscheinen.

Wird doch an die Mythologie angeknüpft, dann in Gestalt Minervas. Dies beweist eine entsprechende Medaille des ersten *Concorso Balestra* von 1768 (Abb. 110) ebenso wie ein entsprechender Stich (Abb. 111), indem Minerva in Anwesenheit der Personifikation des Tibers und der römischen Wölfin mit Romulus und Remus im Begriff ist, den drei weiblichen Personifikationen von Architektur, Bildhauerei und Malerei Lorbeerkränze als Zeichen ihres Ruhmes zu überreichen. Am Boden liegt ihr Gorgonenschild.

Darüber hinaus lässt sich ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Leistungen der neuzeitlichen Künstler der eigenen Nation wie Raffael, Michelangelo, Leonardo da Vinci oder Tizian feststellen. Immer wieder dienen diese Namen in den von Missirini zitierten Dokumenten als Vorbilder.¹⁷⁵ Auch eine in der Zeit der *querelle des anciens et des modernes* 1681 vor der Akademie gehaltene Vorlesung Giovanni Morandis „*Sulla grazia, e nobiltà della Pittura*“ beweist dies: Apelles' Grazie wird zwar erwähnt, wichtiger ist aber Raffael, der dieser gleichgekommen sei.¹⁷⁶

Nicht nur in den schriftlichen, sondern auch in den künstlerischen Zeugnissen der römischen Akademie finden sich kaum oder keine Spuren des Topos. So zeigt eine Költzsch zufolge im Prado als „Apelles-Akademie“ geführte Handzeichnung aus dem Zuccari-Kreis (Abb. 107)¹⁷⁷ eine durch die Anwesenheit zweier unbekleideter Künstler mythologisch überhöhte Akademieszene, die zwar durch die Präsenz von Edelmann, Maler und weiblichem Aktmodell vage an das klassische Personal der Apelles-Campaspe-Episode erinnert, in der gesamten Inszenierung aber nicht mit der konventionellen Apelles-Ikonographie in Einklang zu bringen ist. Insofern ist Költzsch' Überlegung, es könne sich bei der Figur um Apelles handeln¹⁷⁸, entschieden zu widersprechen.

Schütze zeigt in seinem exzellenten Aufsatz über die Künstlernobilitierung im päpstlichen Rom, dass die großen Kirchenfürsten der Renaissance und des Barock gleichwohl „*stets bemüht*“¹⁷⁹ waren, sich in die mit Alexander und Apelles beginnende und bis in die Neuzeit etwa mit Tizian und Karl V. fortsetzende große Tradition der Kunstpatronage zu stellen – „*als großzügige Auftraggeber und Mäzene, aber auch durch die Auszeichnung hervorragender Künstler mit einem päpstlichen Ordentitel.*“¹⁸⁰ Die Vergabe eines Titels erfolgte dabei „*häufig in direktem Zusammenhang mit einem großen päpstlichen Auftrag, etwa der Ausstattung von St. Peter*

¹⁷⁵ Vgl. MISSIRINI 1823, S. 97f., 146, 180 (in Bezug auf den Akademiker Cignani), 391, 456f. etc.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 145f.

¹⁷⁷ Vgl. KÖLTZSCH 2000, S. 134.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ SCHÜTZE 1992, S. 347.

¹⁸⁰ Ebd.

[...], der Ausführung eines Bauvorhabens oder der Anfertigung eines Porträts.“¹⁸¹

Die Adellung herausragender Künstler wurde gerne vor der versammelten Gemeinschaft der Akademiker vorgenommen, auf deren elitäres Selbstverständnis eine derartige Auszeichnung eines Mitglieds selbstredend nicht ohne Wirkung bleiben konnte. So wurde etwa die Nobilitierung Carlo Marattas, des *Principe perpetuo* der *Accademia*, durch Papst Clemens XI. im Rahmen der Preisverleihung des *Concorso Clementino* am 23. April 1704 inszeniert: In Anwesenheit von neunzehn Kardinälen und im Anschluss an einen gelehrten Diskurs des Abbate Annibale Albani nahm der Dekan des Kardinalskollegiums, Niccolò Acciaiuoli, die Einkleidung des Malers in die Gewänder des Ordens *di Gesù Cristo* vor.

*Den Mitgliedern der Akademie und den jungen Studenten, die sich am Concorso beteiligten, um hier ihre ersten künstlerischen Lorbeeren zu erlangen, wurden so in exemplarischer Form jene Möglichkeiten vor Augen geführt, die dem erfolgreichen Künstler als höchste Auszeichnung seiner virtù offenstanden und nach denen zu streben er sein Schaffen in erster Linie auszurichten hatte – der Principe der Accademia wird als exemplum virtutis statuiert.*¹⁸²

Die Nobilitierung Sebastiano Concas (1680-1764) fand ebenfalls vor der Generalversammlung der Akademiker am 11. November 1729 statt – im Rahmen der Patroziniumsfeier der Kirche, welcher die Akademie angegliedert war: SS. Luca e Martina.¹⁸³ Concas Einkleidung wurde durch Kardinal Ottoboni vorgenommen. Die Versammlung bestätigte den neu ernannten *Cavaliere* für das folgende Jahr in seinem Amt als *Principe*.¹⁸⁴ Wie Schütze weiter ausführt, stellte die Einsetzung eines geadelten Künstlers in das Amt des *Principe* eine übliche Maßnahme dar. 1795 institutionalisierte Paul VI. die Auszeichnung des *Principe* mit einem päpstlichen Ordentitel für die Dauer seiner Amtszeit, seit 1806 wurde jeder *Principe* auf Lebenszeit in den *Ordine de'Principi dell'Accademia del Disegno di S. Luca* aufgenommen.¹⁸⁵

Im Jahr 1729 wurde auch Francesco Trevisani (1656-1746) der Titel eines *Cavaliere di Gesù Cristo* verliehen – für die Ausführung eines Porträts Benedikts XIII. Erstaunlicherweise fand seine Einkleidung nicht ebenfalls durch Kardinal Ottoboni, seinen wichtigsten Mäzen, statt, sondern durch Kardinal Niccolò Coscia, den Favoriten des Papstes.¹⁸⁶ Papst Pius VII. (Papst 1800-1823) zeichnete Antonio Ca-

¹⁸¹ Ebd., S. 330.

¹⁸² Ebd., S. 341. Vgl. ferner MISSIRINI 1823, S. 170.

¹⁸³ Die Akademie gehörte seit 1588 zu dieser Pfarrei, vgl. entsprechende Bulle Sixtus V. bei MISSIRINI 1823, S. 23-26.

¹⁸⁴ Vgl. SCHÜTZE 1992, S. 341.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 342.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 339 u. Fn. 61 mit Lit.

nova 1802 für seine herausragenden Leistungen mit der Aufnahme in den *Ordine dello Speron d'Oro* aus, 1814 wählten ihn die Akademiker zum *Principe perpetuo*, 1816 erhielt er zudem den Titel eines *Cavaliere d'Ordine di Gesù Cristo* sowie denjenigen eines *Marchese d'Ischia* und wurde mit einer jährlichen Pension von 3000 Scudi ausgestattet.¹⁸⁷

Interessanterweise schufen drei der geadelten Künstler Versionen der Apelles-Campaspe-Geschichte (Abb. 113, 114, 115), eine entsprechende, Maratta von Goldstein zugeschriebene Zeichnung, stammt dem Warburg Institute zufolge hingegen von seinem Zeitgenossen Giovanni Paolo Melchiori (1664-1745) (Abb. 112).¹⁸⁸ Zählt man jedoch die in Kapitel II besprochene *Schule des Zeichnens* von Maratta hinzu, lassen sich im Œuvre aller vier Künstler Apelles-Darstellungen finden.

An die Feststellung, dass sich im Werk dieser drei zu ihrer Zeit ausgesprochen erfolgreichen und angesehenen akademischen Künstler Apelles-Darstellungen finden lassen, knüpfen sich die Fragen an, zu welchem Zeitpunkt ihrer Karriere und in wessen Auftrag die Künstler ihre jeweiligen Darstellungen des antiken Malerfürsten schufen. Solcherart betrachtet kommt die Aussagefähigkeit schnell an ihre Grenzen, konzipierte Maratta seine programmatische Zeichnung doch vor 1683 im Auftrag des Conte di Carpio, schufen Trevisani (Abb. 114) und Conca (Abb. 113) ihre Darstellungen ebenfalls Jahre vor ihrer Adellung (1715 Conca und 1720 Trevisani, jeweils datiert), Conca zudem drei Jahre vor seiner Aufnahme in die Akademie und ist in beiden Fällen nichts über den Auftraggeber bekannt.¹⁸⁹ In Frage käme für beide der Kardinal Pietro Ottoboni (1667-1740), der bedeutendste Mäzen im Rom des frühen 18. Jahrhunderts, welcher Kunst, Dichtung und Musik förderte und höchst engagiertes Mitglied der *Accademia dell'Arcadia* war.¹⁹⁰ Conca und insbesondere Trevisani gehörten zu seinen bevorzugten Künstlern, Trevisani – seit 1697 Mitglied der *Accademia di San Luca* – wohnte seit 1697 (bis 1740) in Ottobonis Residenz, dem Palazzo della Cancelleria. Conca – erst seit 1718 Mitglied der *Accademia* – wohnte im Entstehungsjahr des Apelles-Gemäldes bei Ottoboni.¹⁹¹ Obwohl mit

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 342.

¹⁸⁸ Vgl. GOLDSTEIN 1970, S. 238, 244, Fn. 37 mit Lit.

¹⁸⁹ Vgl. zu Conca: CLARK 1967; CLIFFORD 1977; AK GAETA 1981, S. 54, 114-116; zu Trevisani: DiFEDERICO 1977, S. 48, Kat.-Nr. 33.

¹⁹⁰ Vgl. zu den hohen intellektuellen Ansprüchen dieser 1690 gegründeten Gesellschaft, ihren Aufnahmebedingungen und Mitgliedern DiFEDERICO 1977, S. 14-20. Zu Ottobonis Patronage bezüglich Trevisani vgl. DiFEDERICO 1977, S. 15, 21, 33 (Fn. 4), 73. Zu seiner Patronage bezüglich Trevisani und Conca vgl. OLSZEWSKI 2004, insbes. S. 21-30 sowie HENNING 2005.

¹⁹¹ Vgl. AK GAETA 1981, S. 25 bzw. 388f. (Quellen): Ein Brief D. M. Lombardis vom 13.8.1715 belegt Concas Residenz: „*Ha avuto stanze ed appannaggio dal card. Ottoboni.*“ Dies nimmt OLSZEWSKI 2004, S. 27-30 jedoch nicht zur Kenntnis, ihm zufolge wohnte Conca erst seit 1718 in einem Palazzo Ottobonis, seit 1724 schließlich im Palazzo della Cancelleria. Ein Brief Ottobonis vom 20.4.1715 hingegen belegt dessen Wertschätzung Trevisanis als bester lebender Künstler: „*Il mio pittore Trevisani, che oggi ha il primo luogo tra quelli che vivono.*“, vgl. OLSZEWSKI 2004, S. 397, Fn. 27.

Trevisanis *Bethlehemitischem Kindermord* beziehungsweise Concas *Heiligen Drei Königen vor Herodes* Beispiele für einen durch Ottoboni beauftragten künstlerischen Wettstreit vorliegen¹⁹², findet sich in Ottobonis Inventar keinerlei Hinweis auf eines der beiden Gemälde.¹⁹³

Das Beispiel Concas beweist, dass ein Künstler im päpstlichen Rom auch ohne Zugehörigkeit zur Akademie maßgeblichen Erfolg in den höchsten Gesellschaftskreisen erzielen konnte – bis 1718 hatte er bereits zahlreiche Aufträge von Kardinälen und auch des Papstes Clemens XI. (1700-1721) erhalten und eine künstlerische Vorrangstellung erreicht.¹⁹⁴ Dies stellt einen grundlegenden Unterschied zur Pariser Akademie dar, der ebenfalls dazu geeignet ist, das Ausbleiben des Topos zu erklären.

Bei Canova verhält es sich ähnlich: Zu dem erstmals von Mellini publizierten Gemälde (Abb. 115) ist kaum etwas bekannt: Der Autor nimmt eine Entstehungszeit in Rom im Verlauf der 1790er Jahre an und hält das Bild für das Modello eines großformatiger geplanten Gemäldes.¹⁹⁵

So lässt sich abschließend feststellen, dass drei der herausragenden und enorm erfolgreichen Mitglieder der *Accademia di San Luca*, die im späteren Verlauf ihrer Karrieren vom Papst geadelt werden sollten, ihrem künstlerischen Selbstbewusstsein und Anspruch durch Gemälde mit einer Alexander-Apelles-Thematik Ausdruck verliehen. Die Datierung der Darstellungen liegt aber weit vor der jeweiligen Nobilitierung der Maler beziehungsweise im Fall Concas sogar vor seiner Akademie-Aufnahme. Auch die Auftraggeber der Gemälde sind bis dato unbekannt, wobei der jeweilige Papst kaum dafür in Frage kommt. Weder in den päpstlichen Ernennungsbreuen noch in den von Missirini zitierten Quellen finden sich Spuren des Topos.¹⁹⁶ Insofern lässt sich eine Paris vergleichbare Anwendung des Topos auf den Papst als oberstem Schutzherren der Akademie nicht nachweisen.

III.8.3. Beispiel Berlin

Das 1696 von dem späteren König Friedrich I. von Preußen gegründete Berliner Institut war in seinen Statuten deutlich am Vorbild der Pariser Akademie orientiert und auch die Kunstförderung zu Repräsentationszwecken lag in der Absicht des

¹⁹² Vgl. HENNING 2005. Weitere Beispiele für einen von Ottoboni beabsichtigten Vergleich der beiden Künstler ebd., S. 270.

¹⁹³ OLSZEWSKI 2004, S. 231 (Conca), S. 243f. (Trevisani). Olszewski weist allerdings darauf hin, dass Gemälde beider Künstler von Ottoboni als Geschenke verwendet und nicht inventarisiert wurden.

¹⁹⁴ Vgl. SESTIERI 1981, insbes. S. 54f.

¹⁹⁵ Vgl. MELLINI 1990.

¹⁹⁶ Mein herzlicher Dank gilt Herrn Sebastian Schütze für seine freundliche Auskunft bezüglich der Ernennungsbreuen.

Herrschers. Eine Parallele findet sich in der Unterbringung der Akademie in einem königlichen Gebäude, eine weitere in der Wettbewerbsthematik der ersten Jahre, da, ähnlich wie in der Gründungsphase der Pariser Akademie beobachtet, der Schwerpunkt der gestellten Themen auf der Verherrlichung des Akademiegründers Friedrich I. und seiner Familie lag.

Zwischen 1701 und 1712 fanden zehn Wettbewerbe statt: mit drei Ausnahmen (1703, 1707 und 1711) dienten alle gestellten Themen dem Ruhm des Herrscherhauses.¹⁹⁷ Das Alexander-Apelles/Herrscher-Akademie-Modell lässt sich dieser Politik also zu Grunde legen, findet aber keinerlei konkreten Ausdruck in Form eines künstlerischen Zeugnisses: Selbst in der Blütezeit der ersten Jahre findet sich kein Hinweis darauf, dass dem Alexander-Apelles-Topos eine nachweislich signifikante Bedeutung zugekommen wäre. Die Beweislage ist zwar durch die Vernichtung aller in der Akademie aufbewahrten archivalischen Unterlagen bis 1743 durch einen verheerenden Brand erschwert, in den im Geheimen Staatsarchiv überlieferten Akten, etwa in der Bestallungsurkunde Joseph Werners zum Akademiedirektor, findet sich jedoch kein Hinweis auf den Topos.¹⁹⁸

Auch eine Allegorie Joseph Werners (Abb. 116), der zu den Gründungsmitgliedern der Akademie zählt und zwischen 1695 und 1706 in Berlin weilte, zeigt nicht etwa – wie früher fälschlich angenommen¹⁹⁹ – den brandenburgischen Kurfürsten in einer unweigerlich an Alexander d. Gr. erinnernden antiken Rüstung, der unter einem Triumphbogen stehend durch Minerva und Herkules sowie durch einen Ruhmesgenius mit Lorbeerkränzen bekrönt wird, sondern den Markgrafen Friedrich VI. von Baden-Durlach (1617-1677).²⁰⁰

Ist der Topos schon in der Gründerzeit nicht fassbar, so ist nach dem über 70 Jahre währenden Verlust der königlichen (finanziellen) Unterstützung nach dem Tod des Akademiegründers (1713) kaum ein Aufgreifen desselben zu erwarten und ebenfalls nicht nachweisbar.

Auch die Entwurfszeichnung mit Apelles-Szenen (Abb. 154) von einem der Gründungsmitglieder der Akademie, Augustin Terwesten (1649-1711), lässt sich entgegen einer in der Literatur kursierenden fälschlichen Behauptung nicht mit einem Ausstattungsprojekt für die Berliner Akademie in Verbindung bringen.²⁰¹ Über den dafür vorgesehenen Ort und den entsprechenden Auftraggeber lässt sich nur spekulieren.

¹⁹⁷ Vgl. Kap. IV, S. 193 bzw. MÜLLER 1896, S. 74f.

¹⁹⁸ Zur Berliner Akademiegeschichte vgl. ausführlicher Kap. IV, S. 169ff. Die Bestallungsurkunde Werners abgedruckt in AK BERLIN 1896, S. 5-8.

¹⁹⁹ So etwa in Naglers Künstlerlexikon Bd. XXI, S. 307. Vgl. MÜLLER 1896, S. 55.

²⁰⁰ Vgl. MÜLLER 1896, S. 55; GLAESEMER 1974, S. 146 mit Lit.

²⁰¹ Vgl. Kap. IV, S. 225.

Infolge der Erneuerung und Reformierung der Berliner Akademie 1786 durch Friedrich d. Gr. (1712-1786) finden sich verschiedentlich Apelles-Sujets unter den Salonexponaten²⁰², die jedoch ähnlich wie im Paris der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eher mit dem Zeitgeist als mit einer Huldigung an den preußischen König in Verbindung zu bringen sind. Nichtsdestotrotz erwähnt das Presseorgan der Akademie die positive Wirkung der Salons von 1786 und 1787 auf den König:

*Genug, dass selbst unser geschmackvolle [sic!] König, der diese Ausstellungen mit seinem Königl. Hause sah, sie bewunderte, und überzeugt von den Verdiensten unserer Künstler, die Akademie königlich zu unterstützen versprach.*²⁰³

In der gleichen Zeitschrift wird durch den Sekretär und Rektor der Akademie, den Maler und Kupferstecher Daniel Chodowiecki (1726-1801), der von 1789-1797 als ihr Vize- und von 1797-1801 als ihr Direktor amtierte, um weitere einflussreiche Gönner geworben:

Was unser grosse [sic!] König ganz neuerlich für sie [die Königliche Preussische Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften] gethan hat, ist uns allen bekannt; und wie könnten wir Ihm genug dafür danken!

*[...] Sie hat aber auch eingesehen, dass es ihr noch an mehreren Männern fehle, welche durch ihren Stand, ihre Verhältnisse mit dem Hofe, ihre Talente und Gelehrsamkeit ihr oft nützlich werden könnten, und deren Beytritt ihr zu Ehre gereichen würde. In dieser Rücksicht ersucht sie Sie, Durchlauchtigster Herzog, und Sie, Hochgeborne, Wohl- und Hochedelgeborne Herren Kunstkenner und Verehrer! es [sic!] sich gefallen zu lassen, Mitglieder von dieser alten Deutschen, dem Staate sehr nützlichen Akademie zu werden; sie von neuem zu beleben, und die Aufnahme derselben durch Ihre Kunstkenntnisse, Geschmack und Menschenliebe, bey innigster Verbindung und größter Einigkeit, zu befördern. Die Königliche Akademie wird Ihre gnädige und gütige Einwilligung hierzu mit dem ergebensten Danke erkennen.*²⁰⁴

Trotz dem dieser Bitte zu Grunde liegenden Gedankengut findet sich kein Hinweis auf den Alexander-Topos – weder hier noch in anderen, im Historischen Archiv der Berliner Akademie aufbewahrten Dokumenten.

Erwähnenswert ist jedoch ein Ausstattungsprojekt Johann Gottfried Schadows (1764-1850) aus dem Jahr 1789 für das Berliner Stadtschloss, das vier „*Sopra-*

²⁰² Dies betrifft die Jahre 1786, 1789 und 1804, vgl. Kap. IV, S. 211ff.

²⁰³ Vgl. MONATSSCHRIFT, Bd. I (1788), S. 139.

²⁰⁴ Ebd., S. 25f.

porten en Basrelief im großen Säulen=Saale“²⁰⁵ umfasste, welche Alexander d. Gr. als Mäzen verherrlichen. Darunter ist auch das Apelles-Campaspe-Thema.²⁰⁶ Die Themenwahl des Hofbildhauers, der seit 1788 Akademiemitglied, Rektor und Lehrer der Bildhauerklasse war und später zum Vize- (seit 1805) beziehungsweise zum Akademiedirektor (1816-1850) aufsteigen sollte, wurde nach eigenem Bezeugen jedoch vom Hofarchitekten Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorff (1736-1800) vorgegeben, welcher seit 1786 Ehrenmitglied der Akademie war. Beide Hofkünstler waren also Akademiemitglieder. Insofern besteht zwar eine Verbindung mit dem Kunstinstitut, die sich jedoch angesichts des darüber hinaus zu konstatazierenden Verzichts auf den Topos kaum als ausschlaggebend für die Themenwahl erweist.

Abschließend bleibt festzustellen, dass sich weder in der Gründungsphase noch zu einem späteren Zeitpunkt ein Hinweis darauf findet, dass dem Alexander-Apelles-Topos an der Berliner Akademie eine besondere Bedeutung zugekommen wäre.

III.9. Fazit

Die konsequente und konstante Anwendung und Bedeutung des Alexander-Apelles-Topos an den (fürstlichen) Akademien lässt sich offensichtlich nur für das Beispiel Paris nachweisen, das somit nicht als repräsentativ für die europäischen Akademien anzusehen ist. Allen untersuchten Akademien ist zwar die Betonung der Bedeutung von fürstlichem Schutz und Mäzenatentum für die durch sie repräsentierten noblen Künste gemein, dies führt jedoch nur beim französischen Beispiel zu einer Verquickung mit dem Alexander-Apelles-Topos. In den entsprechenden schriftlichen und bildlichen Quellen der anderen betrachteten Akademien finden sich keine oder kaum Spuren desselben. Für die Gründungsphase der Florentiner Akademie fanden sich zwar Ansätze des Topos, die jedoch nicht von den akademischen Künstlern aufgegriffen und weiterverfolgt wurden. In Rom lässt sich der Alexander-Topos nur während der kurzen Phase der engen Anlehnung an die Pariser Akademie nachweisen, bezog sich aber nie auf den Papst als offiziellem obersten Schutzherrn der Akademie. Für Berlin scheint der Topos in der Gründungsphase keine wesentliche Rolle gespielt zu haben, soweit dies angesichts der vernichteten Archivmaterialien nachprüfbar ist. Unter Friedrich d. Gr. und dessen Nachfolger wuchs ihm keine Bedeutung zu.

²⁰⁵ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, AK 1791, (Anhang), S. 12f.

²⁰⁶ Bei den anderen drei Szenen handelt es sich um *Alexander mit dem Architekten Deinokrates*, *Alexander mit dem Musiker Philemon* und *Alexander, der die Gedichte Homers wertschätzt*. Vgl. ausführlich Kap. IV, S. 214f.

Auch an der an dieser Stelle nicht näher beleuchteten 1768 gegründeten Londoner *Royal Academy* und an der 1752 gegründeten *Accademia Reale di Belle Arti di Parma* finden sich keine Hinweise auf den Alexandertopos. Im Fall des Gründers der parmensischen Akademie wurde dieser mit dem Titel „*Atene d'Italia*“ geehrt – statt Alexander stand hier also Minerva Pate für die allegorische Verherrlichung des Akademiegründers.²⁰⁷

Ein möglicher Erklärungsansatz für dieses Ergebnis besteht in der starken Identifikation des französischen Akademiegründers mit dem makedonischen Fürsten, welche in Paris zur Voraussetzung für das Aufgreifen des Topos durch Künstler wie spätere Herrscher wurde – eine Prämisse, die bei den übrigen betrachteten Akademien nicht gegeben ist. Zudem begünstigten in Frankreich die besondere enge Verbindung von Absolutismus und Akademien und die starke Stellung des französischen Königs eine Entwicklung, die in anderen Ländern erst später und in schwächerer Ausprägung zu beobachten ist.

*Aus der besonderen Zweckverbindung, die die Könige und die Akademiebewegung zusammenhielt, erklärt sich die gleich zu Beginn im Vergleich mit Italien größere Eigenständigkeit und Tragweite der französischen Institutionen, ihre zentrale Stellung, ihr politischer Anspruch und ihre öffentliche Wirksamkeit.*²⁰⁸

Auch Erben stellt fest, dass es etwa „für diese Vereinnahmung der Künste durch die [französische] Monarchie [...] im römischen Milieu mit dem Papst als oberstem Auftraggeber keine Parallele“ gab.²⁰⁹ Diese spezifisch französische Verbindung von Akademie und König, die im Alexander-Apelles-Topos eine so passende Gleichung fand, könnte der Grund dafür sein, dass diese Metapher an anderen Akademien keine so hervorgehobene Rolle spielte.

III.10. Exkurs: Apelles und die niederländischen Akademiebestrebungen

In der Literatur, die sich mit Künstleremanzipation und Kunsttheorie in den Niederlanden beschäftigt, finden sich verschiedentlich Hinweise, welche die Frage aufwerfen, inwiefern auch für das Beispiel der nördlichen Niederlande beziehungsweise Flanderns eine Verquickung von Apelles-Thematik und Akademiegründungsbestre-

²⁰⁷ Vgl. PELLEGRINI 1988, Einband, vgl. ferner S. 10-12 die Medaillen und Gemälde, welche Minerva als Schutzherrin der Akademie präsentieren und feiern. Zu Minerva als „wesentliche[r] emblematische[r] Figur“ der Akademien vgl. LEQOC 2002, S. 64.

²⁰⁸ LEY 1996, S. 327.

²⁰⁹ ERBEN 2004, S. 161.

bungen gültig sein könnte. Eine ausführlichere Untersuchung dieser Fragestellung erscheint interessant und lohnenswert, kann aber im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden. Aus diesem Grund soll im Folgenden nur ein knapper Überblick über die gesammelten Hinweise und Erkenntnisse ohne Anspruch auf Vollständigkeit gegeben werden.

Verschiedene Autoren stellen für die nördlichen wie südlichen Niederlande fest, dass der Hl. Lukas als Identifikationsfigur für Maler im Verlauf des 16. Jahrhunderts allmählich von Apelles abgelöst wurde: „*The learned artist became the ideal artist.*“²¹⁰ Dies lässt sich zum einen in der Rhetorik feststellen²¹¹, zum anderen durch die seit etwa 1600 aufkommende bildliche Darstellung der Apelles-Campaspe-Anekdote. Das mittels dieser Anekdote so sprechend zum Ausdruck zu bringende kunsttheoretische Credo vom (Geistes-)Adel des Künstlers und seiner Wertschätzung in höchsten gesellschaftlichen Kreisen wurde im frühen 17. Jahrhundert vornehmlich durch Antwerpener Künstler verbildlicht – Joos van Winghe, Jan Wierix, Franz Badens, Frans II. Francken und Willem van Haecht sind an dieser Stelle zu nennen.²¹²

Standardmäßig findet sich in den Publikationen zur Antwerpener Kunsttheorie um 1600 der Hinweis auf den bereits in das Jahr 1480 zu datierenden Zusammenschluss der Antwerpener St. Lukaskirche mit der Rhetorik-Kammer „*De Violieren*“, welcher ganz im *ut pictura poësis*-Sinne dazu geeignet war, die Malerei auf eine Stufe mit den *artes liberales* zu heben. Während die Malerei dort als *apellea ars* bezeichnet worden sei, habe man deren Mitglieder als „*getreue und werthe Schüler des Apelles*“²¹³ begrüßt. Ganz in diesem Sinne zeigt auch ein 1618 von Hendrik van Balen, Jan Brueghel d. Ä. und Frans Francken II. gemaltes Rebus den Hl. Lukas und Apelles gemeinsam je an einer Staffelei (Abb. 117, 118), wie sie auch in dem Sonett nebeneinander gestellt sind, welches das Wappen der *Violieren* begleitet.²¹⁴ Apelles war also geradezu zu einem zweiten Patron der Antwerpener Malervereinigung geworden.

Apelles' Stellenwert bei den Antwerpener Künstlern in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lässt sich anhand seiner oft prominent ins Bild gesetzten Präsenz in den für die Stadt typischen Gemalten Bildergalerien ablesen. Oder, um es

²¹⁰ FILIPCZAK 1987, S. 30; vgl. ferner WINNER 1957, S. 13; MAI 1992, S. 42; KÖLTZSCH 2000, S. 137ff.

²¹¹ Vgl. die in Kap. II, S. 31, 34 von Van Mander verwendete Apelles-Loftopik, vgl. ferner FILIPCZAK 1987, S. 25f.; MAI 1992, S. 42.

²¹² Die bisher übliche Unterscheidung von „flämischer“ und „holländischer“ Malerei ist nach neueren Forschungserkenntnissen nicht mehr sinnvoll. Es ist angemessener, für die Zeit zwischen 1560 und 1650 von „Antwerpener“ als von „flämischer“ Malerei zu sprechen. Vgl. RAUPP 2010, S. 41 unter Verweis auf Vlieghe 1998 (1), Vlieghe 1998 (2).

²¹³ STOICHITA 1998, S. 161 u. Fn. 103.

²¹⁴ Vgl. MAI 1992, S. 44 bzw. STOICHITA 1998, S. 337, Fn. 102. Vgl. ferner SPETH-HOLTERHOFF 1957, Abb. 1 u. S. 48; MIEDEMA 1987, S. 32 u. Fn. 95; FILIPCZAK 1987, S. 25.

anders zu formulieren: Wenn Apelles-Campaspe-Gemälde in *Gemalten Galerien* vorkommen, werden sie auch hervorgehoben. Dies geschieht entweder durch den zentralen Platz in der Mitte der Rückwand und durch ihr stattliches Format, wie es bei Baellieur und Frans II. Francken der Fall ist. Alternativ werden sie gegenüber den gehängten Bildern hervorgehoben, indem sie am Boden, auf Stühlen, Tischen oder in den Händen eines Betrachters ein entsprechendes Interesse auf sich ziehen, wie es bei van Haecht und in weiteren Gemälden Franckens der Fall ist.²¹⁵ Ein besonders prominentes Beispiel stellt van Haechts *Atelier des Apelles* dar, welches die legendäre Schenkungs-Szene in einer *Gemalten Galerie* stattfinden lässt.²¹⁶

Becker führt eine Reihe von *Gemalten Galerien* an, in denen das zentrale Bild in der Mitte Minerva und Herkules zeigt, die in ihrer Funktion als Verteidiger der *Pictura* gegen Dummheit und Neid beziehungsweise gegen Kunstwerke zerstörende, eselsohrige „*Dummköpfe*“²¹⁷ auftreten. Diese Thematik ist aber – wie Pigler gezeigt hat – auf das Engste mit den Bestrebungen ehrgeiziger Künstler gegen die Zunftzwänge verbunden. Wenn also in Antwerpen ein geistiges Klima herrschte, in dem sowohl Sammler²¹⁸ als auch Künstler sich zu nobilitieren suchten und dazu die Bestrebung vonseiten einiger selbstbewusster Maler kam, sich von den Handwerkern abzugrenzen und Akademien zu gründen oder zumindest der St. Lukasgilde einen entsprechenden Charakter zu verleihen, dann gewinnt in diesem Zusammenhang die Wahl der *Pictura*-Thematik ebenso wie diejenige der Apelles-Thematik eine erhebliche Aussagekraft: Auch für das Beispiel der südlichen Niederlande beziehungsweise Antwerpens dürfte man dann eine Verquickung von Apelles-Thematik und Akademiegründungsbestrebungen annehmen. Äußerst kritisch zu betrachten ist dagegen Mais These, der gemalte Bildersaal sei eine „*vorweggenommene Akademie*“, weil er „*der soziale und auch geistige Ort [sei], an und mit dem die Wissenschaft der Kunst, die Akademie, erst möglich wurde.*“²¹⁹

Eine Antwerpener Akademie wurde erst 1663 durch den Einfluss des Brüsseler Hofmalers David Teniers d. J. (1610-1690) und mit der Erlaubnis des spanischen Königs Philipp IV. (1605-1665) gegründet, den Teniers als Protektor der Akademie

²¹⁵ Zur Strategie, Gemälde durch diese Positionen hervorzuheben vgl. BECKER 2005, S. 40, 47. Die Apelles-Campaspe-Gemälde einschließenden *Gemalten Galerien* von Gonzales Coques (vgl. WINNER 1957, S. 33, Fn. 109) und Frans III. Francken (KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 140, Kat.-Nr. N761.1) sind der Verfasserin unbekannt geblieben, so dass zu deren Behandlung des Apelles-Sujets keine Aussage getroffen werden kann.

²¹⁶ Zu den *Gemalten Galerien* vgl. grundlegend WINNER 1957; SPETH-HOLTERHOFF 1957; HÄRTING 1989. Vgl. ferner Anhang A, Nrn. 19, 72-75, 84-86.

²¹⁷ BECKER 2005, S. 34-37, 48ff., Abb. I 180, I 190.

²¹⁸ Vgl. dazu SCHÜTZ 1992, S. 161: „*Charakteristisch für Antwerpen [...] scheint die aristokratische Prätention der bürgerlichen Sammler zu sein, die sich im Streben nach tatsächlicher Nobilitierung durch den König von Spanien, aber auch in dem [...] Anspruch auf Nobilität durch Attitüde, Kleidung und Bewaffnung zeigt.*“

²¹⁹ MAI 1992, S. 50f.

gewonnen hatte. Ob der Alexander-Apelles-Topos hierbei eine Rolle spielte – Mai bezeichnet Teniers als „zeitgenössischen Apelles im höchsten Fürstendienst“²²⁰, wäre zu prüfen.

Daran schließt sich die Frage an, ob ähnliches auch für die nördlichen Niederlande gilt. Einig ist sich die Literatur in der Feststellung, dass die Emanzipationsbestrebungen der holländischen Künstler nicht in einer Italien oder Frankreich vergleichbaren Weise durchsetzungsfähig beziehungsweise vorhanden waren, was sich negativ auf die Entstehung und Entwicklung von Akademien auswirkte. So stellt etwa Költzsch für das 16. Jahrhundert fest, dass „für die deutschen und niederländischen Künstler [...] die Gleichsetzung mit dem Rang der exemplarischen antiken Meister auch in der Folgezeit ein in der Regel nomineller Anspruch [blieb]“²²¹ und auch Roll konstatiert:

Die in der Renaissance einsetzende, ambitionierte Loslösung ehrgeiziger Künstler von den Anforderungen und Zwängen einer städtischen Malerzunft und die Etablierung der Malerei als [F]reie Kunst fand in Holland nicht den Nährboden wie dies in Italien oder an den Höfen bereits viel früher der Fall gewesen war. Zwar versuchten einige Maler und Stecher immer wieder, die Aufnahme in den Kreis der artes liberales zu forcieren, [...] dennoch kann von einer echten Emanzipation der Maler trotz einiger Akademiegründungen in Holland nicht die Rede sein.²²² So „entwickelten sich Bildthemen, die in Form einer allegorischen Darstellung oder eben mit der antiken Geschichte von Apelles und seinem Mäzen genau diese Sehnsucht der Künstler verbildlichten, einen privilegierten Status gleichwie derjenige der artes liberales zu erreichen.“²²³

Inwiefern die Apelles-Topik jedoch Bestandteil der um Status- und Ausbildungsverbesserung bemühten Rhetorik war, bleibt zu prüfen.

Die wenigen in den nördlichen Niederlanden existierenden Akademien waren in der Regel auf das gemeinsame Aktzeichnen konzentriert und nicht mit dem Pariser oder römischen Modell vergleichbar. Eine Verbesserung des sozialen Status spielte Miedema zufolge hingegen erst seit dem späten 17. Jahrhundert eine signifikante Rolle.²²⁴ Dass die Apelles-Thematik durch diese Entwicklung Aufwind bekam, wäre möglich – man denke auch an Junius' einflussreiche Schrift *De pictura veterum*. Zudem finden sich Bildbeispiele für die typische Abgrenzung der

²²⁰ Ebd., S. 51. Zu Teniers Rolle bei der Akademiegründung vgl. insbes. Vlieghe 2011, S. 68-71, 55f.

²²¹ Költzsch 2000, S. 137.

²²² Roll 2002, Bd. I, S. 81-83 mit Lit.

²²³ Ebd., S. 175.

²²⁴ Vgl. Miedema 1987, S. 33.

pictor docti von den *pictor vulgari*: So hält Roll Ottmar Elligers *Allegorie auf den unsterblichen Ruhm der Malerei, welche die Zeit und den Neid besiegt*, für einen „Beitrag zur Profilierung“, wenn nicht sogar für das Meisterstück für die St. Lukasgilde in Amsterdam, die eine Art Akademie im Rathaus unterhielt und sich um 1700 von den ihr angeschlossenen handwerklichen Berufen abzugrenzen versuchte, wie eine entsprechende Petition beim Rat der Stadt beweist. Als *Pictura*-Allegorie thematisiere Elligers Gemälde „die in Holland nie zum Durchbruch kommende Forderung der Maler nach Nobilitierung und Abgrenzung vom einfachen Handwerk.“²²⁵ Einen vergleichbaren Hintergrund hatte auch die Gründung der Bruderschaft *Pictura* in Den Haag, die sich 1656 von der angestammten St. Lukasgilde abspaltete. Buijsen zufolge beruhte die Gründung auf der Initiative weniger, erfolgreicher Maler, die sich einen höheren gesellschaftlichen Status erworben hatten und nicht länger zu den einfachen Handwerkern gezählt werden wollten.²²⁶ Dieses Gedankengut liegt einer Darstellung Willem Doudijns aus dem Jahr 1686 zu Grunde, welche er als Deckengemälde für die Räumlichkeiten der Bruderschaft schuf und die den programmatischen Titel *Allegorie op de afscheiding van de confrérie* trug.²²⁷ Wie Buijsen eindrucksvoll belegt, hatte die Neugründung für den Durchschnitt der Maler im Alltag nur marginale Auswirkungen: Nur einer kleinen Elite gelang der soziale Aufstieg, „[d]e meerderheid bleef wat de schilder de voorgaande eeuwen en het grootste deel van de 17de eeuw was geweest, namelijk een ambachtsman.“²²⁸ Dieselben Anliegen finden sich in dem 1678 in Rotterdam publizierten Malereitraktat Hoogstratens wieder, das – wie Czech herausgearbeitet hat – in einer für die holländischen Künstler wirtschaftlich schwierigen Zeit das Anliegen verfolgt, mittels qualitativer ‚akademischer‘ Verbesserungen in der zeitgenössischen Malerausbildung und der konsequenten Heranbildung des *pictor doctus* neue Perspektiven für die Zukunft eröffnen.²²⁹

Die energischen, etwa für Paris charakteristischen Auseinandersetzungen zwischen Zunft und Akademie, in deren Argumentationen die Figur des Apelles so gerne einbezogen wurde, lassen sich kaum beobachten. Mit der Haarlemer Gilde existiert sogar ein Beispiel, das innerhalb der Gildeordnung zwei Klassen unterschieden wurden, dass die Maler sich also über die übrigen „einfachen“ Handwerker erhoben.²³⁰ Pevsner und Miedema kommen zu dem Ergebnis, dass die Zünfte den Emanzipationsbestrebungen ehrgeiziger Maler in der Regel außerordentlich tolerant und liberal gegenüberstanden. Diese schlossen sich ihrerseits oftmals in gil-

²²⁵ ROLL 2002, S. 76-84, Kat.-Nr. G 30.

²²⁶ Vgl. BUIJSEN 1998, S. 41-43, 48.

²²⁷ Abb. bei MIEDEMA 1987, S. 11, Abb. 1.

²²⁸ BUIJSEN 1998, S. 43.

²²⁹ CZECH 2002, S. 382.

²³⁰ Vgl. Kap. II, S. 63.

deähnlichen Bruderschaften, selten in Akademien, zusammen, welche jedoch nicht gegen die Gilden gerichtet waren, sondern in friedlicher Koexistenz neben diesen bestanden.²³¹

Diese unterschiedliche Entwicklung im Vergleich zu Paris erklärt Pevsner mit einer grundsätzlich verschiedenen gesellschaftlichen Struktur in beiden Ländern, nämlich absolutistischem Königtum versus bürgerlicher Republik, die sich auf die Auftraggeber – und das heißt auf die gebildete Aristokratie mit Geschmackskonventionen beziehungsweise auf das Bürgertum mit individuellem Geschmack sowie geringer geschultem Urteilsvermögen und künstlerischem Anspruch – ebenso wie auf den sozialen Status und die Ansprüche an den Ausbildungsstandard der Künstler auswirkte.²³² Als Folge davon konnte sich der an den europäischen Akademien so hochgeschätzte *„große Stil in Holland nur in sehr beschränktem Umfang und nur dort entfalten, wo der Statthalter selbst oder die Repräsentanten mächtiger Stadträte Aufträge vergaben.“*²³³

Insofern ist eine Signifikanz von Apelles im Zusammenhang mit akademischem Gedankengut in den Niederlanden eher unwahrscheinlich, jedoch nicht ausgeschlossen und bleibt daher zu prüfen.

²³¹ Vgl. MIEDEMA 1987, S. 30-34, PEVSNER 1984, S. 129-139.

²³² Vgl. PEVSNER 1986, S. 132-139.

²³³ Ebd., S. 133f.

Kapitel IV

Apelles im praktischen akademischen Lehrbetrieb

Das folgende Kapitel ist der Analyse des Vorkommens von Apelles-Sujets, insbesondere des Apelles-Campaspe-Themas, im akademischen Lehrbetrieb gewidmet, um zu untersuchen, ob die in den vorhergehenden Kapiteln festgestellte theoretische Relevanz des Malerfürsten auch Auswirkungen auf die Praxis hatte. Zu diesem Zweck werden exemplarisch die Akademien von Rom, Paris und Berlin überprüft. Orientiert am akademischen Curriculum werden nacheinander das Vorkommen von Apelles-Sujets bei Wettbewerben, Akademie-Aufnahmebildern, Ausstellungen und Dekorationen der ausgewählten Akademien untersucht. Erschwert gestaltet sich die Analyse dort, wo noch keine systematische wissenschaftliche Aufbereitung des benötigten Materials oder wenigstens Quellenpublikationen vorliegen – dies betrifft insbesondere die Frage nach den Dekorationsprogrammen der Akademiesitze. Hier stößt die vorliegende Arbeit an ihre Grenzen.

Zur Vermeidung von Wiederholungen sollen zunächst knapp die für die folgende Analyse wesentlichen historischen Fakten zu den einzelnen Akademien skizziert werden.

IV.1. Rom, *Accademia di San Luca*

Das nach einer langen Vorgeschichte 1593 unter dem maßgeblichen Einfluss Federico Zuccaris während des Pontifikats Clemens VIII. (1536-1605) gegründete Institut erlebte zunächst durch die prägende Persönlichkeit Zuccaris eine von hohen Ambitionen geprägte Gründungszeit. In den 1593 unter seinem Principat festgesetzten Statuten waren regelmäßige theoretische Debatten und Disputationen über Kunsttheorie vorgesehen. Besonderer Wert wurde auf die Ausbildung der „*giova-*

ni“ gelegt, dazu wurden zwölf Professoren bestimmt, die je einen Monat für den Unterricht und die Aufsicht der Studenten zuständig und auch gehalten waren, Unterrichtsmaterial in Form eigener Zeichnungen zu beschaffen sowie die Studenten im Zeichnen nach dem Gips- und nach dem Aktmodell anzuleiten. Wettbewerbe in drei Schwierigkeitsstufen einschließlich eines Preises für die beste Zeichnung der höchsten Klasse, nämlich der eigenständigen Erfindung einer Zeichnung, waren geplant. Studenten, die sich um eine Akademiemitgliedschaft bewarben, hatten eine Zeichnung „*von ihrer Hand und ihrer Fantasie*“¹ vorzulegen, über die in geheimer Abstimmung entschieden wurde. Von einem Verbleib dieser Qualitätsprobe im Besitz der Akademie ist jedoch noch nicht die Rede, andererseits war der Aufbau einer Kunstsammlung mit Werken beziehungsweise Kopien nach den Werken der Akademiemitglieder vorgesehen. Auch zu Ausstellungen schweigen die Statuten.² Letztere wurden 1596 erneut präzisiert, 1607 wurden neue Richtlinien erlassen, in denen die Mitglieder und insbesondere der *Principe* aufgefordert wurden, der Akademie eigene Werke zu überlassen und in denen auch die Einreichung eines Rezeptionsstücks festgesetzt wurde.³

Die Umsetzung dieser ehrgeizigen Vorgaben, insbesondere bezüglich der Vorlesungen, verlief tatsächlich jedoch ziemlich nachlässig, wie die Klagen Romano Albertis für die Jahre bis 1599 beweisen und die zahlreichen Bekräftigungen der erlassenen Anordnungen bis weit ins 17. Jahrhundert hinein vermuten lassen.⁴

Missirini berichtet von den vereinzelt Bemühungen organisatorisch begabter *Principi*, eine geordnete Buchführung beziehungsweise eine Einhaltung der Richtlinien durchzusetzen, ihr Engagement zeitigte jedoch offensichtlich keine nachhaltige Wirkung. So ist über das zweite Principat Charles Errards (1678) zu erfahren:

*Nel tempo poi del suo personale governo fece rinnovare gl'inventarj di tutte le proprietà accademiche, e della Chiesa, colla descrizione d'ogni minimo particolare, e mise in chiaro tutti li conti degli amministratori, creditorj, e debitori dell'Accademia.*⁵

Dass es sich hierbei um eine Ausnahme handelt, bestätigt auch Smith mit seiner Errard betreffenden Feststellung, „[O]rganizing those affairs [of the *Accademia*] with his usual rigor and energy, and for this he would be always be gratefully remembered

¹ MISSIRINI 1823, S. 32.

² Vgl. *Ordini, e Statuti dati dal Sig. Principe nell'Accademia*, abgedruckt in MISSIRINI 1823, S. 30-35.

³ Vgl. Auszug aus den 1609 publizierten Statuten bei WAŻBIŃSKI 1987, S. 511-519, zum Rezeptionsstück vgl. S. 514, zum Aufbau einer Sammlung vgl. S. 515.

⁴ Vgl. PEVSNER 1986, S. 71-74.

⁵ MISSIRINI 1823, S. 142. Zu Deutsch: „Während seiner persönlichen Leitung ließ er die Inventare allen Eigentums der Akademie und der Kirche erneuern, mit einer Beschreibung jeder kleinsten Einzelheit und verschaffte Klarheit über alle Rechnungsbücher der Verwalter, Kreditgeber und Schuldner der Akademie.“

*in Rome.*⁶ Ein halbes Jahrhundert später sah sich mit Sebastiano Conca erneut ein *Principe* genötigt, für Ordnung zu sorgen: „[F]ormò esatti inventarj di tutti li Disegni, e Modelli di proprietà dell'Accademia: stabili, che nessun'Accademico nominato potesse sedere in Congregazione, se prima non esibiva all'Accademia un dono dell'Arte sua: multò gli Accademici di un contributo per la festività di S. Luca.“⁷

Diese Maßnahmen lassen Rückschlüsse auf die sonst in Rom herrschende Nachlässigkeit zu, die sich nicht zuletzt im Archiv niederschlägt – ein Umstand, über den bereits Missirini klagte. Und auch Cipriani stellt in Bezug auf die Wettbewerbe fest, dass das große Chaos („*gran confusione*“) von Namen und Daten in den Inventaren der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts wenn nicht als bewusste *damnatio memoriae*, dann jedoch zumindest als unmissverständliches Desinteresse an der eigenen unmittelbar vergangenen Geschichte gewertet werden muss.⁸

Wettbewerbe fanden in unregelmäßigen Abständen erst ab 1663 statt⁹, 1702 wurden die *Concorsi Clementini*, 1768 der *Concorso Balestra* als mehr oder weniger regelmäßige Einrichtung begründet. 1754 etablierte Benedikt XIV. die *Accademia del Nudo* auf dem Kapitol.¹⁰

Seit 1705 verwendete die Akademie ein eigenes Wappen, bestehend aus den Attributen von Malerei, Skulptur und Architektur, die ein gleichseitiges Dreieck bilden. Damit sollte ebenso wie mit dem auf Horaz zurückgehenden Motto „*Aequa potestas*“ die Gleichrangigkeit der drei Künste ausgedrückt werden. 1872 erfolgte die Umbenennung in „*Accademia Reale di San Luca*“, 1948 die heute noch gültige Umbenennung in „*Accademia Nazionale di San Luca*“.

IV.2. Paris, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*

Die 1648 auf Initiative mehrerer Hofkünstler und in scharfer Opposition zur Pariser Zunft gegründete *Académie Royale* erhielt nach massiven Schwierigkeiten in den ersten Jahren die Unterstützung Colberts, unter dessen Einfluss sie sich seit

⁶ SMITH 1993, S. 24.

⁷ MISSIRINI 1823, S. 209. Zu Deutsch: „[Conca] stellte exakte Inventare aller Zeichnungen und Modelle im Eigentum der Akademie auf: Er bestimmte, dass kein zum Akademiker Ernannter in der Versammlung sitzen dürfe, bevor er der Akademie nicht ein Geschenk in Form eines seiner Kunstwerke vorgewiesen habe: Er forderte die Akademiker zu einem Beitrag zum Fest des Hl. Lukas auf.“

⁸ Vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 3.

⁹ Vgl. AK ROM 1989, S. 9. Übersicht über die Wettbewerbe des 17. Jhs. bei CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 196.

¹⁰ Vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. II, S. 3.

1661 zur maßgeblichen Organisationsform für französische Künstler entwickelte. Die Statuten vom 24.12.1663 sehen Vorlesungen, Unterricht in Perspektive, Geometrie, Anatomie sowie im Aktzeichnen, Wettbewerbe, Prämierungen, Aufnahmearbeiten und Ausstellungen vor.¹¹ Die Umsetzung dieses Reglements erfolgte in unterschiedlicher Konsequenz. Während die Vorlesungen („*conférences*“) unter der von künstlerischer Seite prägenden Gestalt Le Bruns eine ebenso feste Etablierung erfuhren wie der Unterricht in den genannten Fächern oder die Einreichung von Aufnahmearbeiten („*morceaux de réception*“), stieß die Beteiligung an Ausstellungen nicht auf die ungeteilte Zustimmung der *Académiciens*. Die sogenannten *Salons* wurden erst ab 1737 zu einer regelmäßigen Einrichtung. Seit 1666 wurde regelmäßig der *Concours du Prix de Rome* abgehalten, dessen Gewinner ein mehrjähriges Romstipendium erhielten.¹² 1749 wurde unter maßgeblichem Einfluss Charles-Antoine Coypels die *École Royale des Élèves Protégés de l'Académie Royale* eingerichtet, die dazu diente, die in den *Petits Prix* ermittelten sechs besten Studenten (vier Maler und zwei Bildhauer) drei Jahre lang auf den *Prix de Rome* vorzubereiten.

Wiederholt hatte die Akademie mit Schwierigkeiten zu kämpfen – etwa 1694 bis 1699 mit der Aussetzung der finanziellen Zuwendungen vonseiten des Königs. Auch in den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts sah sie sich mit einer existenzbedrohenden Krise konfrontiert, die sich unter anderem sowohl im Aussetzen der Ausstellungen (1700-1705, 1707-1724) als auch der Wettbewerbe (1706-1708, 1714, 1716, 1718-1720) niederschlug und mit einem Wiedererstarken der Pariser Zunft einherging. Schwierigkeiten bereiteten schließlich auch interne Konflikte innerhalb der Künstlerschaft, wie sie sich in der 1756 von Caylus gehaltenen Vorlesung widerspiegeln.¹³

Im Zuge der Revolution wurde die Akademie 1793 aufgelöst, 1795 jedoch ohne nennenswerte Neuerungen unter dem Namen *Institut National* wieder eingerichtet. 1815 erhielt die Institution unter Beibehaltung der meisten angestammten Funktionen die Bezeichnung *Académie des Beaux-Arts*.

¹¹ Zur Gründung vgl. TESTELIN 1853; PEVSNER 1986, S. 92-108; zur allgemeinen Geschichte vgl. MONTAIGLON 1875-1909; VITET 1861; zu Aufbau und Lehrplan vgl. ferner Kap. I, S. 15ff.

¹² Vgl. GUIFFREY/BATHELEMY 1908.

¹³ Vgl. Kap. III, S. 119f.

IV.3. Berlin, *Königlich Preussische Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften*

Nach dem Vorbild von Paris wurde auch die Berliner Akademie 1696 von Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg (1657-1713), dem späteren König Friedrich I. von Preußen (1701-1713), gegründet und am 11. Juli 1699, seinem Geburtstag, in Anwesenheit des Herrschers und des Hofstaates „mit großem Gepränge“¹⁴ eingeweiht. Zu den Gründungsmitgliedern zählten die späteren Rektoren Augustin Terwesten (1649-1711), Joseph Werner (1637-1710) und Andreas Schlüter (1659/1664-1714), die abwechselnd je für ein Jahr das Direktorenamt innehatten. Der Kurfürst ernannte seinen ersten Minister (zunächst Eberhard von Danckelmann, dann Kolbe von Wartenberg) zum Protektor der Akademie und bewilligte eine jährliche Zuwendung von 1000 Reichstalern, eine Unterbringung im ersten Stock des kurfürstlichen Marstalls in der Dorotheenstadt sowie eine Befreiung der Akademiemitglieder von Einquartierung, Feuerwachen-Dienst etc.¹⁵

Nach Friedrichs III. Tod im Jahr 1713 erlebte die Akademie eine schwere Krise infolge völliger Gleichgültigkeit von dessen Nachfolgern, dem „Soldatenkönig“ Friedrich Wilhelm I. (1688-1740) und Friedrich II. „dem Großen“ (1712-1786), gegenüber dem Institut. Diese endete erst 1786, als sich der greise Friedrich d. Gr. (1712-1786) zu einer Reform entschloss.

1713 hatte der „Soldatenkönig“ im völligen Gegensatz zu den höfisch-repräsentativen Auffassungen seines Vaters eine drastische Kehrtwende in der Kulturpolitik vollzogen, die in seiner Abneigung gegenüber Mäzenatentum, höfischer Prachtentfaltung sowie seinem Bemühen wurzelte, die enorm strapazierten Staatsfinanzen zu sanieren. Zahlreiche Hofkünstler wurden entlassen, das jährliche Akademiebudget wurde auf 300 Taler gekürzt. Damit konnte die Akademie kaum noch den elementaren Zeichenunterricht nach Vorlagen und Gipsabgüssen aufrechterhalten, der Großteil des Lehrpersonals konnte nicht mehr bezahlt werden, das Aktmodell musste aus der Tasche des Akademiedirektors bezahlt werden und an die Abhaltung von Wettbewerben oder Ausstellungen war nicht zu denken. An diesem beklagenswerten Zustand änderte sich auch nach der Regierungsübernahme Friedrichs d. Gr. nichts.

Im Juli 1743 brannte zudem der königliche Marstall ab, so dass die Akademie ihre Räumlichkeiten, den größten Teil ihrer Einrichtung, „*das gesammte [sic!] Un-*

¹⁴ AK BERLIN 1896, S. 13.

¹⁵ Ein Überblick über die Geschichte der Akademie in AK BERLIN 1896, S. 3-48; zur Gründungsphase vgl. ferner PEVSNER 1986, S. 123ff.

*terrichtsmaterial, Bilder, Gipsabgüsse, Zeichnungen, Kupferstiche*¹⁶ sowie ihr Archiv und ihre Bildersammlung verlor. Friedrich d. Gr. ließ das Gebäude zwar 1749 wieder aufbauen und der Akademie erneut zum Sitz anweisen, dennoch gelangte diese tatsächlich erst 1770 wieder in den Besitz der ihr zugedachten Räumlichkeiten. Bis dahin wurde der Zeichenunterricht im Haus des Direktors beziehungsweise der jeweiligen Professoren abgehalten.¹⁷

Erst nach dem Tod des Direktors Le Sueur 1783 wurden Rufe nach einer Reform der Akademie laut, für die sich insbesondere Daniel Chodowiecki (1726-1801) engagierte. Änderungen der Statuten wurden beschlossen, Akademie-Aufnahmestücke verlangt, die Finanzlage blieb jedoch unzulänglich. Dies änderte sich erst 1786, als der Minister Friedrich Freiherr von Heintz (1725-1802) den greisen Friedrich II. von den merkantilistischen Vorteilen einer durchgreifenden Reformierung der Akademie zu überzeugen vermochte. Die staatlichen Zuwendungen wurden auf 600 Taler aufgestockt, jährliche Ausstellungen festgeschrieben und die in den Statuten von 1699 festgelegten Vorschriften wurden auf ihren zeitgemäßen Sinn hin geprüft und entsprechend beibehalten oder angepasst. 1790 erhielt die Akademie neue Statuten.¹⁸ Die neue Blüte setzte sich unter dem seit 1787 regierenden Friedrich Wilhelm II. (1744-1797) fort, der den Etat für die Akademie nochmals auf 1500 Taler erhöhte und den akademischen Eleven erlaubte, die Gemälde in den Berliner und Potsdamer Schlössern zu kopieren.

1787 wurde die der Akademie bis 1809 angegliederte Kunstgewerksschule eröffnet, die ganz im Sinne der merkantilistischen Bestrebungen Heintz' darauf ausgerichtet war, die einheimischen Kunstgewerbeprodukte dem neuen klassizistischen Geschmack entsprechend zu veredeln und international konkurrenzfähig zu machen.¹⁹ Nach dem Anschluss einer *Akademie der Baukunst* (1799) sowie einer *musikalischen Abteilung* (1809) wurde das Institut 1809 in „*Akademie der Künste*“ umbenannt – einen Titel, den es auch heute nach einer bewegten Geschichte noch trägt.²⁰

¹⁶ AK BERLIN 1896, S. 21.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 21-28.

¹⁸ Zur Reform vgl. MÜLLER 1896, S. 137-165. Faksimile der Statuen abgedruckt ebd., S. 183-198. Zum Etat vgl. STEMMER 1996, S. 32.

¹⁹ Vgl. AK BERLIN 1896, S. 42-45.

²⁰ Zur Geschichte der Akademie im 20. Jahrhundert vgl. KRAUS 1996; SPECHT/BAUMUNK 1996.

IV.4. Wettbewerbe

IV.4.1. Rom

Obwohl bereits in der Gründungsbulle Gregors XIII. Preiskonkurrenzen als Leistungsanreiz für die Schüler festgesetzt und in den Statuten von 1607 Prämien in Form von Zeichen- und Malmaterial für herausragende Studenten vorgesehen worden waren²¹, fanden Wettbewerbe erst seit 1663 in zunächst sehr unregelmäßigen Abständen statt: Zwischen 1663 und 1696 wurden vierzehn Wettbewerbe für Maler abgehalten, Wettbewerbe der Bildhauer und Architekten sind erheblich seltener überliefert.²²

Die Einrichtung und das verstärkte Interesse an derartigen Veranstaltungen wie auch die eng damit verbundene, 1672 von Charles Errard initiierte und 1673 durch Carlo Rainaldi fortgesetzte Unterrichtsreform hängt eng mit dem Pariser Vorbild beziehungsweise der *Jonction* zusammen:

*The French had provided examples in their academies both Paris and Rome of the effectiveness of a rigorous lecture schedule in maintaining the discipline of students. [...] [1677] there was more space devoted to the concorsi in the verballi and a better record kept of it than in any previous year.*²³

Die Unterrichtsreform sah für Sonn- und Festtage ein regelmäßiges Aktstudium und Anatomievorlesungen am Vormittag sowie Vorlesungen in Architektur und Perspektive am Nachmittag vor. Die regelmäßige Teilnahme am Unterricht war neben der Notwendigkeit, bei der Akademie als Student eingeschrieben zu sein und ein Akademiemitglied zum Lehrer zu haben, Voraussetzung für die Teilnahme an den Wettbewerben.

1702 gründete Papst Clemens XI. die *Concorsi Clementini*, die bis 1869 in unregelmäßigen Abständen alle paar Jahre stattfanden. Am Festtag des Hl. Lukas (18. Oktober) wurden dann im Rahmen einer festlichen und öffentlichkeitswirksamen Zeremonie auf dem Kapitol und in Anwesenheit des Papstes Prämien in Form von Medaillen an die teilnehmenden Maler, Bildhauer und Architekten vergeben („*fiesta della premiazione*“). Die in jeweils drei Schwierigkeitsstufen eingeteilten Teilneh-

²¹ Vgl. KOCH 1967, S. 118 u. Fn. 284; WAŻBIŃSKI 1987, S. 518.

²² Malwettbewerbe fanden 1663, 1664, 1665, 1672, 1673, 1677, 1679, 1680, 1681, 1682, 1692, 1693, 1694 und 1696 statt, vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 196. Zu den Wettbewerben der *Accademia di San Luca* vgl. ferner ebd., Bd. II-III; AK ROM 1989; CIPRIANI 1989; AK ROM 2000; PAMPALONE 2000. Zu den Wettbewerben der Architekten 1677-1702 vgl. SMITH 1993, zu den entsprechenden Wettbewerben 1700-1750 vgl. AK PENNSYLVANIA 1981.

²³ SMITH 1993, S. 14, 25 unter Verweis auf MISSIRINI 1823, S. 131. Vgl. ferner KOCH 1967, S. 121; CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 2f.

mer hatten für die Ausführung ihrer Einsendung mehrere Monate Zeit, mussten deren Eigenhändigkeit jedoch durch eine innerhalb von zwei Stunden auszuführende, improvisierte Arbeitsprobe („*prova*“) in den Räumen der Akademie beweisen.²⁴

Waren die Themen der *Concorsi Clementini* vorwiegend dem alten Testament beziehungsweise der antiken römischen Geschichte entnommen, so wurde durch die testamentarisch durch das Akademiemitglied Carlo Pio Balestra verfügte Einrichtung des *Concorso Balestra* seit 1768 ein Wettbewerb mit profanen, der Mythologie entstammenden Themen eingeführt, der mit dem Clementinischen Wettbewerb alternierte.²⁵ Zwischen 1702 und 1795 fanden insgesamt 32 Wettbewerbe in unregelmäßigen Abständen statt.²⁶

Im Unterschied zu den anderen im vorliegenden Zusammenhang untersuchten Aspekten sind die Themen der an der *Accademia di San Luca* abgehaltenen Wettbewerbe der Maler durch archivalische Überlieferung und die in der Akademie aufbewahrten Zeichnungen verhältnismäßig gut überliefert beziehungsweise rekonstruierbar.²⁷ Demnach kommt in den 46 Wettbewerben, die zwischen 1663 und 1795 stattfanden, nur einmal ein Apelles-Sujet vor: 1673 wurde der ersten Malerklasse das Thema *Alexander übergibt Apelles die Campaspe* gestellt.

Aus dem Archivmaterial geht ebenso wie aus der *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome* keinerlei Hintergrundinformation für die Themenwahl hervor.²⁸ Sollte es einen speziellen Beweggrund dafür gegeben haben, etwa die Annäherung der französischen und der römischen Akademie, so ist dies nicht mehr nachweisbar.

Aus dem Sitzungsprotokoll der Generalversammlung vom 28. Mai 1673 geht nur hervor, dass Giovanni Battista Passeri (ca. 1610-1679) die Wettbewerbsthemen für die erste Maler- beziehungsweise Bildhauerklasse gestellt hatte. Es handelt sich übrigens um den gleichen Maler, der als Redner für einen Ende des Jahres geplanten Diskurs über die Kunst vorgesehen war, der um 1670 einen Programmentwurf zur Ausstattung der Akademie unterbreitet hatte und der 1674 als Sekretär von

²⁴ Vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. II, S. 1.

²⁵ Vgl. ebd., S. 3.

²⁶ 1702-1711 jährlich, 1713, 1716, 1725, 1728, 1732, 1739, 1750, 1754, 1758, 1762, 1766, 1768, 1771, 1773, 1775, 1777, 1779, 1783, 1786, 1789, 1792, 1795. Vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991.

²⁷ Zum „*Indice dei temi*“ vgl. ebd., Bd. I, S. 183-185; Bd. II, S. 249-252; Bd. III, S. 211-213.

²⁸ Vgl. ASL, Congregazione Generale, vol. 44, Fol. 85-98 bzw. Congregazione Accademiche dell'Anno 1673, Fol. 23a-g. Ein Überblick über die wesentlichen, den Wettbewerb betreffenden Quellen im Akademie-Archiv bei CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 50 bzw. bei SMITH 1993, S. 257f. In den von MONTAIGLON 1887 edierten Akten „*Correspondance*“ werden ebenfalls keine Hintergründe zum Wettbewerb von 1673 erwähnt, sie enthalten nur die Meldungen über den Erfolg der französischen Wettbewerbspreisträger. Auch die sich anbahnende Kooperation mit der Pariser Akademie ist weder in den römischen Akten noch in der *Correspondance* Thema. Auch MISSIRINI 1823, S. 131 erwähnt den Wettbewerb denkbar knapp, ohne das Thema zu nennen.

Giuseppe Ghezzi (1634-1721) abgelöst wurde.²⁹

Das Thema wurde der ersten Malerklasse zu einem unbekanntem Zeitpunkt nach dem 28. Mai und vor dem 10. September 1673 gestellt, denn unter diesem Datum findet sich in den Versammlungsakten ein Eintrag, der die Studenten zu Fleiß im Hinblick auf den nahenden Wettbewerb auffordert.³⁰ Die Zeichnungen waren am Sonntag, dem 15. Oktober 1673 einzureichen und wurden noch am gleichen Tag prämiert.³¹

Aus dem Jahr 1681 sind dank Ghezzi's Erinnerung mit Ausnahme des Siebtbesten die neun Preisträger des Wettbewerbs von 1673 überliefert:

„6° concorso
Historia di Alexxandro magno ch edona Campaspe
P.Premio Giuliano Moretti ———-n.°
2° Premio Monsù Parson
3° Premio Belardino Viviani
4° Permio Monsù Dorigni
5° Pietro Paolo Lenardi
6° Monsù Torbat
7°...
8° Monsù Plancé et del med[esim]a un'altro simile
9° Monsù Dubuson“³²

Eine eingehende Analyse der sieben beziehungsweise sechs erhaltenen, bereits mehrfach publizierten³³, aber nur summarisch und knapp behandelten Zeichnungen und deren Vergleich erscheint sinnvoll und erkenntnisfördernd, werden so doch Rückschlüsse auf die Kriterien der Preisrichter ermöglicht.³⁴

²⁹ Vgl. ASL, Congregazione Generale, vol. 44, Fol. 93 v. Vgl. ausführlich Kap. V, S. 258. Zum Diskurs vgl. MISSIRINI 1823, S. 131: „*Che in fin d'Anno vi sia un discorso sull'Arte, e per quell'Anno fosse l'Oratore Giovan Battista Passari.*“ Zum Dekorationsentwurf vgl. Kap. IV, S. 218. Zum Status als Sekretär vgl. SMITH 1993, S. 14.

³⁰ „*Si avvicina il concorso è bene far diligenza vi siano disegni [...].*“ ASL, Bd. 44, Fol. 96v.

³¹ „*[C]he per domenica mattina si portaranno i disegni [sic!] e bassirilievi [...] per la domenica li 15 8bre si deve far il concorso.*“ ASL, Congregazione Generale, vol. 44, Fol. 97.

³² ASL, Miscellanea Inventario II, 4, 1681, Fol. 4v.

³³ GOLDSTEIN 1970, S. 230-238 ist der einzige, der die Zeichnungen etwas genauer untersucht. Goldstein schrieb die Zeichnung Poersons allerdings fälschlicherweise Jean-Baptiste Corneille zu, während er diejenige Dorigny's für einen Beitrag Bon Boullongnes hielt. Vgl. ferner CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 49-56; MICHEL 1988, S. 8, 11; CIPRIANI 1989, S. 64, Abb. 5-9; GOLDSTEIN 1996, S. 206-208.

³⁴ Für die Einsichtnahme in die Originalzeichnungen danke ich Angela Cipriani vom ASL.

Giuliano Moretti

Die mit dem ersten Preis ausgezeichnete Arbeit von Giuliano Moretti (Lebensdaten unbekannt)³⁵ wurde Cipriani zufolge vor einigen Jahren gestohlen und konnte somit nicht im Original untersucht werden. Offensichtlich tauchte die Zeichnung im römischen Kunsthandel auf, denn Mellini publizierte sie 1990 (Abb. 120) und schrieb sie Giovanni Battista Lenardi zu.³⁶ Auf Basis der Reproduktion (Abb. 119) ist festzustellen, dass Morettis Auffassung der Anekdote grundsätzlich derjenigen seiner italienischen Kollegen Viviani und Lenardi entspricht, deren originale Zeichnungen im Folgenden ausführlich analysiert werden sollen: Die Protagonisten befinden sich in der vordersten Bildebene und sind dicht an den Betrachter herangerückt, Campaspe sitzt auf der Kante eines Prunkbettes und blickt ergeben zu Boden, während der mittig angeordnete Alexander ihr Handgelenk sowie dasjenige des dicht neben ihm vor der Staffelei stehenden Apelles ergriffen hat, um beider Hände zu vereinen. Der Herrscher und sein bärtiger Hofkünstler blicken sich in lächelndem Einverständnis an. Der Szene wohnen zwei Lehrknaben und zwei Zofen bei, die Anwesenheit von Soldaten als Begleiter des Herrschers wird durch Lanzen in der Türöffnung hinter der Staffelei angedeutet. Auch die Architektur des Palastrsaales mit Vorhangdraperie über dem Prunkbett und Ausblick ins Freie entspricht der Auffassung der anderen Wettbewerbsteilnehmer. Über die Qualität der bestprämiierten Zeichnung lässt sich auf Basis der Reproduktion bedauerlicherweise kaum ein Urteil fällen.

Charles François Poerson

Charles François Poerson (1653-1725) kam als königlicher Stipendiat, Schüler und Cousin des Direktors der *Académie de France à Rome*, Noël Coypel, im April 1673 nach Rom und kehrte mit diesem drei Jahre später nach Paris zurück. Seit 1677 *Agrée*, wurde er 1682 in die Pariser Akademie aufgenommen (Rezeptionsstück: *La jonction projetée des Académies de Rome et de Paris*), 1685 zum *Adjoint à Professeur* und 1695 zum *Professeur* ernannt. 1704-1725 hatte er das Amt des Direktors der *Académie de France à Rome* inne, 1714-1718 sowie 1721-1722 war er zudem *Principe* der *Accademia di San Luca*.³⁷

Seine mit dem zweiten Preis belohnte Darstellung (Abb. 121) verlegt Alexanders Großtat in einen von ionischer Architektur gegliederten und von zahlreichen

³⁵ Moretti wird weder im THB noch im *Dict. of Art* erwähnt, der entsprechende Band des SAUR ist noch nicht erschienen.

³⁶ Vgl. MELLINI 1990, Tf. LVI, Fig. 8.

³⁷ Zur Biografie vgl. AK ROM 1989, S. 14f., Kat.-Nr. 1; BONFAIT/DESMAS 2002, S. 186-208; ERBEN 2004, S. 153f. mit Lit. Zu Coypels Reisebegleitern, zu denen auch Torteat zählte, vgl. MONTAIGLON 1887, S. 37.

Anwesenden bevölkerten Palastsaal, der sich im rechten Hintergrund zu einem Arkadenhof mit angedeutetem Landschaftsausblick erweitert. Vor dieser großartigen Kulisse befindet sich links im Hauptraum und erhöht durch ein Podest ein Prunkbett, dessen muschelbekröntes Kopfteil von einem großen undefinierten Vorhang überfangen wird. Dieser Bereich ist Campaspe und ihren weiblichen Begleiterinnen vorbehalten, während die Mitte der Zeichnung von Alexander und seinem Kriegsvolk eingenommen wird. Im rechten Teil befindet sich Apelles mit seinen Gehilfen sowie weitere Soldaten. Einschließlich zweier kindlicher Diener und zweier Putten wohnen 29 Personen der Szene bei. Mit Ausnahme der knienden Vordergrundfiguren, der im Aufstehen begriffenen Campaspe und dem in die Knie sinkenden Apelles befinden sich die Köpfe aller Anwesenden etwa auf gleicher Ebene. Der leicht aus der Bildmitte herausgerückte Alexander ragt durch seinen imposanten Helmbusch aus dieser Menge hervor, hebt sich jedoch auch durch seine Prunkrüstung ab. Die Komposition beschreibt somit einen Bogen, welcher dem barock geschwungenen oberen Rahmen der Zeichnung entspricht.

Poerson bemüht sich darum, eine Vielfalt hierarchischer Abstufungen wiederzugeben. So handelt es sich bei der mit orientalisch gewickeltem Kopftuch versehenen und nach einer Glaskaraffe greifenden Frau ganz links im Vordergrund offensichtlich um eine Dienerin, während die feinere Gewänder tragenden und aufwendig frisierten Damen, die das Bett umgeben, Campaspes Zofen sind. Ein kleiner Diener mit negroiden Zügen zählt ebenfalls zu ihrem Gefolge.

Ähnlich verhält es sich bei Alexanders Kriegern, deren Helmzier und Nähe zu Alexander ihren Rang verrät.

Die durch ihre Nacktheit und die starken Weißhöhlungen hervorgehobene Campaspe sitzt auf der Bettkante und ist dabei, sich zu erheben – ihr rechtes Bein ist vorgesetzt, ihr linkes nach hinten abgewinkelt. Ihr Oberkörper erinnert an die Haltung der *Venus Medici* und ganz einer *Venus Pudica* entsprechend ist sie bemüht, ihre Brust mit dem Zipfel eines Tuchs zu verdecken, das auch ihren Schoß bedeckt. Campaspes Kopfhaltung wirkt demütig und ergeben, ihr Blick ist jedoch undefinierbar und offenbart Poersons eklatante Schwächen beim Charakterisieren ausdrucksstarker Minen. Letztere wird auch anhand der Alexander umgebenden Soldaten besonders deutlich:

Während der zur Linken des Herrschers befindliche Krieger ernst, aber völlig ausdruckslos auf die entblößte Campaspe blickt (die im Übrigen den Blicken des gesamten Soldatenvolks ausgesetzt ist), fasst sich der rechts von Alexander stehende und an Hephaestion erinnernde Gefährte zwar pathetisch an die Brust, schaut aber ebenso ausdruckslos zu Apelles. Eine der wenigen Figuren, die so etwas wie einen Gesichtsausdruck tragen, befindet sich in Form des lanzetragenden, kritisch-

gespannt auf Apelles blickenden Kriegers links hinter der Staffelei.

Der deutlich Le Bruns *Die Königinnen Persiens zu Füßen Alexanders* (Abb. 80) entlehnte jünglinghaft schöne Herrscher umfasst in recht un gelenk gezeichneter Form das Handgelenk seiner Geliebten, um diese seinem Hofkünstler zu übergeben, nach dessen Hand er die seine mit weit gespreizten Fingern ausstreckt. Die Diagonalbewegung seines Arms entspricht ziemlich genau der Diagonalen von der linken oberen in die rechte untere Ecke des Blattes.

Der ebenfalls in idealer, jünglinghafter bartloser Schönheit dargestellte Apelles mit schulterlangem Haar hat sich von der Staffelei ab- und seinem Gönner zugewendet und ist im Begriff, in die Knie zu sinken. Der Hofkünstler ist antikisch vornehm gekleidet: Er trägt eine Tunika mit Muster am Ärmelsaum, einen langen, von einer Brosche zusammengehaltenen Mantel und Sandalen. Seine Mimik könnte man mit etwas gutem Willen als ungläubig-ergriffen beschreiben, doch auch hier sind Poersons Schwächen nicht zu leugnen. Voll pathetischer Inbrunst ruht seine Linke auf der Brust, während die Finger seiner rechten Hand im Überraschungsgestus gespreizt sind. Sein Blick kreuzt sich mit dem Alexanders: Zwischen diesen beiden Männern spielt sich die wesentliche Handlung ab, während Campaspe passiv verharret.

Neben der mangelhaften Behandlung der Mimik offenbart die Zeichnung auch nicht zu übersehende Schwächen in der Proportionierung: Insbesondere die Unterarme der anwesenden Figuren sind häufig stark überlängelt beziehungsweise nicht gleich lang. So sind etwa die Arme der tuchhaltenden Zofe hinter Campaspe in starker Verkürzung wiedergegeben, die jedoch nicht ausreicht, um dieselben gleich lang wirken zu lassen. Dies trifft auch auf die Arme der zweiten Zofe von links zu, deren linker angewinkelter Arm im ausgestreckten Zustand bis zum Knie reichen würde. Konfuse Federstriche sollen offenbar Blüten darstellen, welche sie in der Hand hält. Auch der rechte Arm der dritten, knienden Zofe sowie der linke Arm des rechts im Vordergrund vor dem Wärmebecken knienden Mannes sind drastisch überlängelt. Dem halb von der Staffelei verdeckten Lanzenträger fehlt hingegen ein Bein, dafür hat er zwei übereinanderliegende rechte Füße.

Poersons Leistung liegt in der Erfindung und perspektivisch plausiblen Unterbringung eines enorm großen Gefolges, gleichzeitig ist er in der Lage, die drei Hauptfiguren und insbesondere den Herrscher hervorzuheben. Der Eindruck räumlicher Tiefe wird durch die Fluchtlinien des Fußbodens, die Hintergrundarchitektur und die Abstufung in der Intensität der Weißhöhlungen erreicht.

Über seine technische Vorgehensweise verrät die Zeichnung, dass Poerson die Grundkomposition zunächst mit Bleistift anlegte, die Zeichnung dann mit brauner Feder ausführte, schwarz-braun lavierte und schließlich weiß höhlte.

Belardino Viviani

Über die Biografie des drittplatzierten Wettbewerbsteilnehmers, Belardino Viviani, ist kaum etwas bekannt.³⁸ Die Schenkungsszene (Abb. 122) findet in einem kostbar ausgestatteten, im Vergleich zu Poerson erheblich kleineren und niedrigeren Raum des Palastes statt, der sich im rechten Hintergrund um ein Joch vertieft, das ebenfalls durch eine ionische Ordnung gegliedert wird und durch einen Rundbogen den Ausblick auf Wolken freigibt. Wiederum befindet sich im linken Bereich ein von einem Vorhang überfangenes Prunkbett, welches mit aufwendigen Arkanthusmotiven und Schnitzereien verziert ist. Auch der geraffte Vorhang ist plausibler angelegt als bei Poerson und gekonnt mit Blattornaten überzogen.

Durch den kostbaren Marmorfußboden, insbesondere aber durch die Abstufung in der Ausarbeitung der unterschiedlichen Figuren erreicht Viviani eine enorme Tiefenwirkung. Die vorderste Ebene ist für die Hauptfiguren reserviert, die am detailliertesten ausgearbeitet sind. Der Körper Campaspes leuchtet geradezu durch die weiße Lavierung und hebt sich von dem dunklen Bett und dem verschatteten Teil des Vorhangs und des Hintergrundes ab. Auch der stark verschattete Mantel Alexanders kontrastiert mit seinem beleuchteten Körper und erzielt so eine sehr plastische Wirkung.

Die mit einem Diadem geschmückte Campaspe sitzt in lässiger Haltung mit überkreuzten Beinen und leicht nach hinten geneigtem Oberkörper auf der Bettkante und scheint im Begriff zu sein, ihre bloßen Brüste mit dem Tuch zu bedecken, das hier ebenfalls ihren Schoß verhüllt. Möglicherweise plant sie, Apelles, den sie zuneigungsvoll ansieht, aus eigenem Antrieb entgegenzugehen, während Alexander sie nicht am Handgelenk gefasst hält, sondern nur freigiebig auf sie deutet und Blickkontakt mit Apelles sucht. Den anderen Arm stützt der in antiker Rüstung gewandete Herrscher gelassen in seine Seite.

Der in eine weite Tunika mit hochgekrepelten Ärmeln gekleidete, langhaarige und bärtige Künstler hat jedoch nur Augen für Campaspe und ist mit wehendem Gewand, das seine innere Bewegtheit verdeutlicht, unterwegs zu ihr. Mit seinem rechten Zeigefinger berührt er seine Brust, gemeint ist also sein Herz, mit der Linken hält er noch die Pinsel.

Im Unterschied zu Poerson haben bei Viviani alle Haupt- und auch die Nebenfiguren eine plausible Mimik: Alexander und Campaspe lächeln und insbesondere Apelles' Gesicht drückt Freude aus. Bemerkenswert ist, dass Letzterer nicht im Begriff ist, sich zu verbeugen – auf diese Weise kommt das vertraute, gleichrangige Verhältnis zu Alexander zum Ausdruck, der nur als Mittler zwischen den beiden

³⁸ Viviani wird weder im THB noch im *Dict. of Art* erwähnt, der entsprechende Band des SAUR ist noch nicht erschienen.

Verliebten wirkt. Apelles zeichnet sich durch die stärkste Bewegung aller anwesenden Figuren aus und ist dadurch hervorgehoben.

Die rechts hinter Apelles befindlichen Werkstattgehilfen dagegen verharren im Schrittmotiv, ihre Gewänder werfen nahezu vertikale Falten, so dass sie trotz der wehenden Haare des Linken, der Apelles' rechteckige Palette und seinen Malstock trägt, mit der dynamischen Figur ihres Lehrers kontrastieren. In der Ebene der beiden Lehrknaben befindet sich auch ein Page, der Alexanders Mantel trägt, dahinter steht die Leinwand mit dem lebensgroßen Bild der Campaspe. In einer weiteren Ebene sind zwei miteinander sprechende Zofen in zeitgenössischen Gewändern zu sehen, die jedoch überwiegend rötlich laviert und kaum mit weißen Akzenten versehen sind und auf diese Weise optisch zurücktreten. Hinter den beiden ist ein kleiner Page angedeutet.

Am Ausgang schließlich befinden sich einige Soldaten mit Lanzen, deren Blick auf die Szene jedoch durch die paraventhaft fungierende Leinwand verstellt wird. Insgesamt sind 13 Personen zu sehen, wobei Alexanders Gefolge am größten ist und durch die Lanzen im Hintergrund weitere Soldaten angedeutet sind. Wie bei Poerson ist der linke Bereich den Frauen zugeteilt, der rechte aber dem Künstler mit seinen Gehilfen und Alexanders Kriegsvolk.

Technisch offenbart sich dieselbe Herangehensweise wie bei Poerson, bei Viviani ist aber ein noch viel intensiverer Einsatz von Bleistiftvorzeichnung erkennbar, die teilweise – beim Fußboden und den Gewandfalten der Jünglinge rechts – gar nicht mit Feder überzeichnet, teilweise nur an einigen Stellen beziehungsweise bei Gewandfalten mit Weißhöhungen und Lavierungen überarbeitet sind. Beim Neigungswinkel der Lanzen rechts im Hintergrund sind viele *Pentimenti* erkennbar: Während die Bleistift-Umrisse die ursprüngliche Anlage zeigen, wurden die fertigen Lanzen schließlich mit Federkontur versehen und laviert, so dass sie plastisch wirken. Viviani arbeitet nicht so offensichtlich mit Weißhöhungen wie Poerson. Dies kommt durch die ausschließliche Verwendung von Aquarellfarbe zwecks Höhung zu Stande und wirkt weicher und harmonischer als bei Poerson. Die Weißhöhungen folgen konsequent der Logik einer Lichtquelle von vorne oben links. Dies wird auch durch den diagonalen Schattenwurf an der Wand unterhalb der Imperatorerbüste unterstrichen, welche den Sonneneinfall aus einem hochgelegenen Fenster suggeriert.

Viviani gelingt hier eine insgesamt sehr gelungene Komposition mit überzeugender Gestik und Mimik der Figuren, die durch ihre enorme Tiefenwirkung und den plausiblen Lichteinfall technisch ebenso überzeugend ist wie inhaltlich, insbesondere, weil Campaspe dem Blick der Soldaten entzogen ist. Überraschend – weil ungewöhnlich – aber nachvollziehbar ist der auf Apelles' Reaktion und nicht auf

die Aktion des Herrschers gelegte Schwerpunkt.

Die Darstellung, die überdies keine proportionalen Fehler aufweist, ist somit als weit besser zu beurteilen als diejenige Poersons, so dass sich die Frage aufwirft, ob die Zuerkennung des zweiten Preises an einen französischen Künstler als politische Entscheidung zu bewerten ist.

Louis Dorigny

Mit Louis Dorigny (1654-1742) befindet sich ein weiterer Zögling der Pariser Akademie unter den Preisträgern, der jedoch mit der Pariser Institution gebrochen hatte, nachdem sie ihm beim *Grand Prix* 1671 und 1672 jeweils „nur“ den zweiten Preis zuerkannt hatte. Der Schüler Le Bruns und Enkel Simon Vouets hielt sich vier Jahre in Rom auf, bevor er sich 1676 in Venedig und 1687 in Verona niederließ, wo er vornehmlich als Freskenmaler arbeitete. 1704 scheiterte er aufgrund unverschuldeter Intrigen mit dem Versuch, Aufnahme in die Pariser Akademie zu finden.³⁹ In der Folge arbeitete er als angesehener und erfolgreicher Maler in Wien, Prag, Verona und Norditalien.⁴⁰

Der mit dem vierten Preis prämierte Dorigny verlegt die Szene – ähnlich wie Poerson – in einen prunkvollen Palastsaal, der von drei raumhohen Arkaden und glatten Pilastern mit korinthischem Kapitäl gegliedert wird (Abb. 123). Ein edler Marmorfußboden verleiht dem Raum Tiefe, die beiden äußeren Rundbögen geben den Blick in einen Garten beziehungsweise auf einen Hof frei.

Wiederum ist der linke Teil der Zeichnung Campaspe mit ihren Gefährtinnen zugeordnet, der rechte hingegen Apelles mit seinen Gehilfen und Alexander mit seinen Soldaten.

Das von einem Baldachin überfangene Prunkbett steht auf einem Podest, das von einem Teppich überdeckt wird. Der Baldachin wird von zwei Satyr-Figuren getragen, die wiederum auf hohen verzierten Podesten stehen, die andere Seite ist durch Kordeln an der Decke hochgerafft. Über dem Baldachin schwebt eine unbekleidete, männliche geflügelte Figur mit wallendem Haar und Bart, vermutlich Chronos. Daneben befindet sich der mit einer Augenbinde, Fackel und Bogen ausgestattete Amorknabe.

Auf dem auf diese Weise pompös inszenierten Lager ruht die in der Art einer Danaë liegende Campaspe, deren Schoß durch ein Tuch bedeckt ist. Während ihr rechter Arm ausgestreckt auf dem Kopfkissen ruht und ihre Hand lässig herabhängt, umgreift ihre Linke das linke angewinkelte Knie. Das überproportional

³⁹ Vgl. SCHWARZ 1966, S. 10, Fn. 7 mit Lit.

⁴⁰ Vgl. SAUR 29, S. 69-71; AK ROM 1989, S. 16, Kat.-Nr. 2.

lange rechte Bein lässt sie ebenfalls leger vom Bett herabhängen. Ihr Haar ist kunstvoll frisiert und geflochten, einzelne Strähnen fallen ihr über die Schultern. Das Alexander zugewandte Gesicht ist jedoch statuenhaft unpersönlich.

Rings um das Bett befinden sich fünf Begleiterinnen, die antikisierende Gewänder und ebenfalls aufwendige Frisuren tragen und ein ebenso lässig-entspanntes Gebaren vermitteln wie ihre Gebieterin. Während zwei Zofen hinter dem Bett einen ovalen Spiegel in prächtigem Rahmen für Campaspe halten, so dass Assoziationen an Venus bei der Toilette evoziert werden, fallen die beiden rechts und am Kopfende des Bettes kauern den Damen dadurch auf, dass ihre Oberkörper teilweise entblößt sind. Die Nacktheit der Zofe im Vordergrund wird zusätzlich durch einen eng um ihren Hals geführten und zwischen ihren Brüsten verlaufenden dunklen Haarpflock beziehungsweise eine Kette (?) sowie ihren herabgerutschten Ärmel betont. Die vor dem Fußende des Bettes sitzende und von einem Putto begleitete Figur wendet dem Betrachter hingegen ihren Rücken zu, ihre rechte Hand hat sie im Überraschungsgestus erhoben.

Der Eindruck von Luxus, Erotik und Genuss wird durch den von der Arkade freigegebenen Ausblick auf einen schönen Park und kostbare Accessoires wie eine große Schale mit Blumengirlanden und ein dampfendes Prunkgefäß im Vordergrund, vermutlich ein Wärmebecken, oder einen von Karyatiden getragenen Prunktisch neben zwei prächtigen Vasen im Hintergrund abgerundet.

Dient die linke Bildhälfte ganz der Inszenierung von Campaspes Schönheit, so wird auf der rechten vornehmlich dem knapp aus der Bildmitte nach rechts versetzten Herrscher gehuldigt. Dieser ist die am reichsten geschmückte, zentrale Figur, die durch ihren überdimensionalen Helmbusch alle anderen Anwesenden überragt – sogar den ebenfalls einen Helmbusch tragenden Offizier rechts im Vordergrund. Alexander ist zudem der einzige aktiv Handelnde, die übrigen Personen reagieren auf seine Aktion oder verhalten sich passiv. Der Makedonenfürst entspricht dem jugendlich-athletischen Le Brun-Typus und erinnert in seiner Armhaltung insbesondere an *Die Königinnen Persiens zu Füßen Alexanders*.

Mit weit ausladender Geste weist er mit der geöffneten rechten Hand auf Campaspe, in deren Richtung er auch eine Schrittbewegung macht, mit dem ausgestreckten linken Arm umfasst er währenddessen Apelles' Schulter in einer Weise, die an den Inspirationsgestus erinnert. Er blickt mit leicht geöffnetem Mund pathetisch auf die mannshohe Leinwand, die für den Betrachter nur von hinten zu sehen ist. Von der realen Campaspe ist er etwa gleichweit entfernt wie von der gemalten. Auf diese Weise dürfte Dorigny darauf anspielen, dass Alexander das meisterhafte Gemälde der Schönheit der lebenden Frau vorzieht. Indem Dorigny darauf verzichtet, dem Betrachter das Bild zu zeigen, nimmt er für sich nicht in

Anspruch, dem Bildnis des Apelles gleichkommen zu können.

Der in ein tunikaartiges Gewand, Hosen [sic!] und einen Mantel gekleidete Apelles sitzt in merkwürdig verdrehter Haltung mit angezogenen Beinen auf einem Hocker vor der Staffelei und wendet seinen bartlosen und leicht zurückgeneigten Kopf in pathetischer Dankbarkeit nach rechts, wobei offen bleibt, ob er Alexander oder Campaspe anblickt. Offensichtlich ist er darin begriffen, auf die Knie zu sinken, während er in der Linken noch seine Palette hält. Seine innere Bewegtheit kommt sowohl durch seinen wallenden Mantel und sein wehendes Haar als auch durch seine hingebungsvoll-leidenschaftliche Mimik und den pathetisch aufs Herz gelegten rechten Arm zum Ausdruck.

Während Apelles ohne Begleitpersonal auskommt – es sei denn die beiden Pagen hinter Alexander sind seine Lehrknaben – besteht das Gefolge Alexanders aus vier behelmteten Offizieren, welche die Staffelei umgeben. Merkwürdig gekünstelt wirkt die Gruppe rechts hinter der Staffelei: ein bärtiger Soldat, der sich um die Stützstange der Staffelei windet und nach links zum Geschehen guckt, ein weiterer junger Soldat mit prächtigem Helm, der sich in seltsamer Haltung neugierig vorbeugt – eventuell, um Campaspe sehen zu können – sowie eine weitere Figur, deren Geschlecht unbestimmbar ist und die hinter der Staffelei kauert.

Diese Gruppe wird durch ein dampfendes dreibeiniges Feuerbecken von der übrigen Szenerie getrennt. Rechts davon im Vordergrund befinden sich angelehnt an ein hüfthohes Podest, in das zwei nicht entschlüsselbare Reliefs eingelassen sind, Soldatenattribute in Form von Rüstung, Helm, Schwert, Schild und Fascienbündel – Letzteres symbolisiert die Staatsmacht.

Hinter dieser Gruppe gewährt die Arkade einen Ausblick auf zahlreiche Lanzen, Standarten und eine Fahne, die das Heer andeuten, das sich wartend im Hof befindet. Dieser wird zur rechten von einem prächtigen Gebäude, nach hinten von Kolonnaden begrenzt, auf denen eine Quadriga erkennbar ist.

Ehnen die Soldatenattribute, das Heer und der Ehrenhof mit Quadriga Alexanders Fähigkeiten als Feldherr, so enthält die mittige Blendarkade eine weitere Ruhmesallegorie auf den Herrscher, dessen Porträt von einer männlichen Figur mit Rüstung (Mars?) und einer geflügelten weiblichen Figur (Victoria?) emporgetragen wird, darüber schwebt die trompetenblasende Fama. Alexanders Porträt wird hier stellvertretend für seine Großtat geadelt. Möglicherweise wird somit auf Plinius' Feststellung angespielt, dass Alexander „*durch diese Tat nicht weniger bedeutend als durch einen seiner Siege*“⁴¹ sei. Unterhalb der Ruhmesallegorie steigt eine weitere Dampfsäule auf, die auf ein drittes Wärmebecken hindeutet. Noch deutlicher als Poerson inszeniert Dorigny hier den Auftritt des Herrschers und

⁴¹ PLINIUS, Hist. nat. XXXV, 86.

zeigt sich befähigt, Alexander – und damit allegorisch seinen König – ins rechte Licht zu setzen.

Insgesamt sind fünfzehn Personen anwesend, zudem sieben allegorische Figuren. Im Vergleich zu Poerson ist der Figurenreichtum also geringer, dennoch wirkt die Darstellung überladen. Zu diesem Eindruck tragen zum einen die zahlreichen Nebenschauplätze bei, zum anderen auch die Dampfsäulen, der Baldachin und die zahlreichen Gefäße. Gelungen ist der Kontrast zwischen dem streng geometrischen Fußboden und dem unordentlich wallenden Teppich, ebenso wie derjenige zwischen der großzügig einfachen Palastarchitektur und der üppigen Luxusausstattung.

Schön komponiert sind auch die zahlreichen Dreiecksbeziehungen, aus denen sich beinahe jeder Nebenschauplatz und jede Gruppe zusammensetzt: Neben den drei Hauptfiguren, welche durch den diagonal aufsteigenden Baldachin und die diagonal absteigende Dampfsäule zu einem Dreieck zusammengefasst sind, betrifft dies etwa Campaspe und die beiden entblößten Zofen zu ihren Füßen; die aus Alexander, Apelles und den dahinter befindlichen Offizieren bestehende Gruppe; die drei Figuren der Ruhmesallegorie usw.

Dorigny zeigt sich auch virtuos darin, die wichtigen Figuren auszuarbeiten und dadurch zu betonen, während er sogar Vordergrundfiguren wie den um die Staffelei gewundenen Soldaten weniger differenziert darstellt. Hinter der Ebene, in der sich Herrscher und Künstler befinden, setzt er keine Weißhöhlungen ein, so dass sich die Protagonisten deutlich abheben und räumliche Tiefe entsteht. Beim Gartenausblick sowie bei der Ruhmesallegorie kommt jedoch wieder weiße Farbe zum Einsatz, insbesondere die Allegorie wird auf diese Weise hervorgehoben. Dieses Spiel von Differenzierung und Andeutung (die Gehilfen haben zum Beispiel kein Gesicht), von weißgehöhten Vordergrundfiguren, dunklen Mittelgrundfiguren und wieder weißgehöhtem Hintergrund wirkt sehr durchdacht und kunstvoll. Auch der Lichteinfall von vorne links ist plausibel, wenn man auch nicht die Frage stellen darf, mit welchen Lichtverhältnissen Apelles dann malt.

Die technische Analyse zeigt, dass Dorigny offenbar nur die Grundarchitektur mit Bleistift anlegte – im Fußboden sind noch zarte Bleistiftstriche auszumachen – und die Komposition dann vollständig mit der Feder ausführte.⁴² Hervorragend ist sein Einsatz von dunkler Aquarellfarbe zu Schattierungszwecken, der eine sehr plastische Wirkung erzielt. Bei den Weißhöhlungen verwendete er wie Viviani ausschließlich Aquarellfarbe und keine Kreide.

⁴² Diese virtuose und souveräne Kompositionsweise beobachtete Jean-Pierre Mariette (1694-1774) auch noch 1717 beim alten Dorigny: „Dorigny [...] n'avoit presque jamais besoin de faire des desseins pour les ouvrages qu'il avoit à peindre, même ceux qui étoit les plus composés. La plus légère esquisse lui suffisoit. De là il partoit, et le pinceau à la main, il composoit et rédigoit sur le mur ce qu'il vouloit exprimer.“ Zitiert nach SCHWARZ 1966, S. 8.

Die Zeichnung offenbart Dorignys Talent und Potenzial. Im Gegensatz zu Poerson zeigen sich auch keine Schwächen in Proportionierung und Mimik. Auf Basis der gründlichen Analyse hätte er eigentlich einen besseren Preis verdient als Poerson. Dessen Darstellung wirkt im direkten Vergleich kompakter, weil alle dargestellten Figuren sich überschneiden und der Blick nicht durch dekorative Zutaten abgelenkt wird. Bei Dorigny wirkt die Szene hingegen unruhiger, bietet dem Auge jedoch auch mehr zu entdecken. Wahrscheinlich entsprach Poersons klassizistische Auffassung eher dem italienischen Geschmack als Dorignys beinahe schon das Rokoko vorwegnehmende Schilderung der Szene. Möglicherweise spielte auch die bei Poerson zu beobachtende stärkere Betonung der Interaktion zwischen den drei Protagonisten eine Rolle bei der Entscheidung der Preisrichter, während Dorigny vor allem den Herrscher in Szene setzt – ein Bestreben, das den römischen Künstlern weniger wichtig war.

Pietro Paolo Lenardi

Ähnlich wie bei Viviani ist über Pietro Paolo Lenardi (Lebensdaten unbekannt) wenig bekannt.⁴³ Die Komposition (Abb. 124) des Fünftplatzierten weist eine frappierende Ähnlichkeit mit derjenigen Vivianis auf, wenngleich die Szene spiegelverkehrt aufgebaut ist.

Hier befindet sich die den Frauen zugeordnete Seite rechts im Bild. Über dem wiederum auf einem kunstvoll mit Arkanthusblättern verzierten Sockel stehenden, mit kostbaren Schnitzereien ausgestatteten Prunkbett wölbt sich – noch plausibler als bei Viviani – ein Vorhang, der ebenfalls überreich mit Arkanthusblättern verziert ist. Letztere sind bei Viviani unregelmäßiger verteilt und deshalb in der Wirkung weniger überladen und kunstvoller. Auch das anwesende und die Szene lebhaft untereinander kommentierende Personal – vier draußen wartende Soldaten, zwei jenseits der Leinwand stehende Lehrknaben, ein manteltragender Page hinter Alexander und das aus drei Figuren bestehende Gefolge Campaspes hinter dem Bett – unterscheidet sich nur in einem Punkt von Viviani, der nämlich nur zwei Zofen und statt der dritten einen kleinen Pagen darstellt. Bei beiden Künstlern sind somit dreizehn Personen anwesend.

Die Szene ist wie bei Moretti und Viviani sehr nah an den Betrachter herangerückt. Die in der vordersten Ebene präsentierten Protagonisten sind perspektivisch deutlich größer als die Nebenfiguren und der Vordergrund ist sehr differenziert ausgearbeitet. Gleichzeitig wird nur ein kleiner Ausschnitt des Palastraumes sichtbar, der jedoch überreich mit Bauschmuck ausgestattet ist: Über der Türöffnung be-

⁴³ P. P. Lenardi wird weder im THB noch im *Dict. of Art* erwähnt, der entsprechende Band des SAUR ist noch nicht erschienen.

findet sich ein Relief, das Leda mit dem Schwan darzustellen scheint. Verkröpfte Pilaster umrahmen eine Ädikula mit einer Minervastatue. Es ist gewiss kein Zufall, dass die Beschützerin der Künste hier der großzügigen Tat des fürstlichen Mäzens beiwohnt.

Campaspe, deren Schoß wiederum von einem Tuch verhüllt ist, sitzt wie bei Viviani mit verschränkten Beinen auf der Bettkante und zeigt mit demütig geneigtem Kopf und mit ergeben an ihr Herz geführter rechter Hand ihr Einverständnis. Ihr Oberkörper ist noch deutlicher als bei Poerson ein Zitat der Venus Medici. Ihr Kopf ist im Profil dargestellt (bei Viviani im Dreiviertelprofil), ihre Mimik ist passiv und nicht mit der lebhaft lächelnden Campaspe Vivianis zu vergleichen.

Links von ihr befindet sich Alexander, der diesmal Apelles am Handgelenk (eines überproportional langen Unterarmes) umfasst hält und ihn zu Campaspe hinhieht. Das komplizierte Motiv der um den Unterarm geschlossenen Finger wird von Lenardi im Gegensatz zu Poerson übrigens überzeugend bewältigt. Im Unterschied zu Viviani ist hier Alexander die aktiv handelnde Hauptperson. Mit seiner ausgestreckten linken Hand (wie bei Poerson) weist er großzügig auf Campaspe. Sein Gesicht wirkt verhältnismäßig grobschlächtig, der Betrachter ist allerdings durch die Größe der Figuren auch sehr nah herangerückt. Er ist durch einen entschlossenen Gesichtsausdruck charakterisiert, der aber nicht als freundlich zu bezeichnen ist – hinsichtlich der Mimik zeigt sich Lenardi Viviani deutlich unterlegen. Auch einige seiner Figuren, insbesondere Alexander, Apelles und die Campaspe am nächsten stehende Zofe sind von einem idealen Erscheinungsbild weit entfernt: Der Herrscher weist einen als kräftig zu bezeichnenden Körperbau auf und hat einen Bauchansatz. Auch der eine einfache Tunika und einen lockigen Vollbart tragende, an Aposteldarstellungen erinnernde Apelles ist kaum als idealschön zu bezeichnen: Bereits ein wenig in die Jahre gekommen lässt er sich in unterwürfiger Haltung mit hingebungsvollem Blick und sprachlos-überwältigtem, offenem Mund von seinem Gönner zu seiner Angebeteten ziehen. Seine Rechte zeigt den Überraschungsgestus.

Hinter ihm befindet sich die Staffelei mit dem nicht ganz lebensgroßen Bild der Campaspe, das wiederum enorme Ähnlichkeiten mit demjenigen Vivianis aufweist, wengleich es viel skizzenhafter wiedergegeben ist und das lächelnde Gesicht eine weniger geheimnisvolle Wirkung erzielt: Alexanders Favoritin wird als im Dreiviertelprofil sitzender Akt vor einer Vorhangdraperie präsentiert. Möglicherweise stand beiden Künstlern die gleiche Vorlage vor Augen, die eventuell in Vorbereitung auf den Wettbewerb von den Studenten kopiert und studiert worden war.

Auch in der Darstellung der Wolken, welche durch die Türöffnung oberhalb der Soldaten sichtbar werden, bleibt Lenardi weit hinter Viviani zurück. Das Bild hat

bei Weitem nicht so viel Tiefenwirkung wie dasjenige Vivianis, was vor allem an Lenardis Schattierung der Figuren liegt: Er bemüht sich zwar um die Anwendung der gleichen Prinzipien wie der Drittplatzierte, lässt sich aber zu einer zu plastischen Ausarbeitung der Hintergrundfiguren und -architektur hinreißen, was dem Bild trotz des perspektivisch angelegten Fußbodens viel Tiefe nimmt und unliebsam von der Vordergrundszone ablenkt.

Im Fall Lenardis erscheint die preisliche Abstufung gegenüber Viviani absolut gerechtfertigt. Gleichzeitig ist seine Komposition jedoch ebenso plausibel wie die Reaktionen seiner Figuren. Mit der Entscheidung, seine Protagonisten nicht in idealer antiker Schönheit darzustellen, weicht Lenardi erfrischend von seinen Rivalen ab und qualifiziert sich als Maler von Charakterköpfen.

Weitere Preisträger

Die Einsendungen der drei weiteren, von Ghezzi überlieferten Preisträger (6. Preis „*Monsù Torbat*“, 8. Preis „*Monsù Plancé*“, 9. Preis „*Monsù Dubuson*“) ⁴⁴ haben nicht in der Sammlung der Akademie überdauert.

Beim Sechstprämiierten handelt es sich um Jean Torteabat (1652-1718), einen weiteren *Pensionnaire du Roi*. Der Schüler und Schwiegersohn Simon Vouets gehörte zu der Reisegruppe Coypels, die im April 1673 in Rom eintraf. ⁴⁵ 1699 wurde er als Porträtmaler in die Pariser Akademie aufgenommen, Rezeptionsstücke waren seine Bildnisse der Maler René-Antoine Houasse sowie Jean-Baptiste Jouvenet. Viel mehr ist über sein Leben nicht bekannt. ⁴⁶

Die Identität und Biografie „Plancés“ verbleibt hingegen ebenso wie diejenige „Dubusons“ im Dunkeln. ⁴⁷ Cipriani/Valeriani überlegen, ob den drei Preisträgern die beiden in der Akademie aufbewahrten anonymen Blätter zuzuschreiben sein könnten. ⁴⁸ Dies ist jedoch auf Basis der unten folgenden Analyse der Zeichnungen eindeutig auszuschließen: Es ist zwar überraschend, dass zwei nicht prämierte Zeichnungen in der Akademie aufbewahrt wurden, angesichts der oben aufgezeigten Qualität der Zeichnungen des 2.-5. Preises ist eine Auszeichnung der beiden anonymen Blätter mit dem 6.-9. Preis jedoch unvorstellbar. Auf den Blättern fehlt überdies jeglicher Preisvermerk, wohingegen ein solcher auf den prämierten Zeichnungen vorhanden ist. Darüberhinaus klingen die Namen aller drei Preisträger französisch, der Autor von A 32 muss aufgrund des deutlich kleineren Formats,

⁴⁴ Vgl. Kap. IV, S. 173, Fn. 32.

⁴⁵ Vgl. MONTAIGLON 1887, S. 37.

⁴⁶ Vgl. THB 33, S. 310; AK NANTES TOULOUSE 1997, Kat.-Nr. 99. Im DICT. OF ART wird er nicht erwähnt, der entsprechende Band des SAUR ist noch nicht erschienen.

⁴⁷ Beide sind den einschlägigen Lexika völlig unbekannt. Vgl. ferner MICHEL 1988, S. 12, Fn. 30f.

⁴⁸ Vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 49, Fn. 1.

welches allen italienischen Zeichnungen gemein ist (A 27 Giuliano Moretti; A 29 Belardino Viviani; A 31 Pietro Paolo Lenardi), jedoch Italiener sein. Dies bestätigt sich auch durch das weniger umfangreiche Bildpersonal, während A 33 aufgrund seines Formats wie auch seines Figurenreichtums von einem französischen Künstler stammen dürfte.

Die französischen Künstler in Rom waren aber überwiegend mit einem Romstipendium ausgestattet, das heißt, sie hatten bereits in Paris zu den Besten gehört. Dies trifft auf Louis Dorigny (Paris 1671: 2. Preis, 1672: 2. Preis), Charles Poerson (Paris 1671: 5. Preis) und Jean Torteбат (Paris 1672: 3. Preis) zu. Aus diesem Grund erscheint die Annahme gerechtfertigt, dass die verschollenen prämierten Zeichnungen dem französischen Typ und der herauskristallisierten Qualität entsprochen haben dürften.

Anonymus A 32

Die Komposition des anonymen Wettbewerbsteilnehmers (Abb. 125) folgt dem italienischen Schema, weniger Figuren darzustellen (hier sind es elf), die im Gegenzug näher an den Betrachter herangerückt sind. Auch das Format entspricht den Maßen der italienischen Beiträge.

Die Ausführung unterscheidet sich allerdings drastisch von den zuvor untersuchten Zeichnungen, ist die Szene doch ziemlich primitiv umgesetzt und bildparallel auf nahezu einer Ebene dargestellt.

Ein bildparallel angeordnetes großes Bett mit einem in der Mitte zusammenlaufenden Baldachin beherrscht den von groben Steinquadern bestimmten, kaum palastartig wirkenden viereckigen Raum, dessen karger Bauschmuck dilettantisch gezeichnet ist: Die Quader der linken und der rechten Wand sind unterschiedlich proportioniert, das verkröpfte Gesims scheint durch den Baldachin durch, findet auf dessen anderer Seite jedoch zunächst keine Fortsetzung, um schließlich höher an der Wand wieder aufgenommen zu werden.

Das einfache Bett steht auf dem nackten Steinboden – weder Podest noch Teppich sind vorhanden. Bis auf Apelles' Hocker befinden sich keine weiteren Möbel oder Ausstattungsgegenstände im Raum.

Campaspe, deren Schoß ebenso wie ihre Brüste unzureichend von einem Tuch bedeckt werden, hat ein hübsches Gesicht, das individueller gestaltet ist als dasjenige bei Lenardi, und wehendes langes Haar. Sie sitzt in ergebener *Venus Pudica*-Haltung auf der Bettkante, blickt zu Boden und neigt ihren demütig gesenkten Kopf in Alexanders Richtung, während ihr Körper sich Apelles zu ihrer Rechten zuneigt. Diese Anordnung der Protagonisten mit Campaspe in der Mitte unter-

scheidet sich fundamental von den fünf zuvor untersuchten Zeichnungen, in denen ausnahmslos Alexander in der Mitte dargestellt ist.

Der Makedonenfürst blickt freundlich auf seine Favoritin und weist mit dem rechten Zeigefinger auf sie, während sein linker Arm in Imperatorenmanier in die Hüfte gestützt ist und sich ein kaum angedeuteter Kontrapost erahnen lässt. Die Proportionen seines Körpers weisen gravierende Mängel auf, weil der Gürtel seiner Uniform zu hoch angesetzt ist, so dass sein kräftiger Unterkörper zwei Drittel der ganzen Figur einzunehmen scheint, während der Oberkörper gedrungen wirkt. Der Reliefschmuck seines griechischen Helms, der ein sich aufbäumendes Pferd (Bukephalos?) zeigt, tritt mit seinem Gesicht in störende Konkurrenz.

Der in eine wadenlange Tunika und Hosen gekleidete, langhaarige und bärtige Apelles, dem keine Gehilfen zur Seite gestellt sind und der deshalb Palette und Pinsel selbst hält, hat sich von seiner Staffelei abgewandt und ist im Begriff, sich zu verbeugen beziehungsweise in unterwürfiger Haltung auf seinen Gönner zuzuschreiten. Seine offene Rechte ist wie zum Dank ausgestreckt und charakterisiert ihn als Empfangenden.

Die halbfertige Leinwand zeigt ein großformatiges Bildnis der Campaspe als Flora (?), die in ihrer hochehobenen Hand einen Strauß hält und hinter deren Rücken ein Mantel weht. Vor der Staffelei befindet sich ein kleiner Amorknabe, der auf die Spitze seines Liebespfeiles zeigt und lachend zum Betrachter blickt, sich also offensichtlich seiner Tat erfreut, Apelles' Herz entflammt zu haben.

Hinter dem Bett steht eine alte hässliche Dienerin, die mit einem einfachen Gewand und einem Kopftuch bekleidet ist und die offenbar die Kleider Campaspes über dem Arm trägt. Mit dieser Figur eröffnet der unbekannte Zeichner eine zweite Ebene, ohne allerdings die perspektivische Verkleinerung zu berücksichtigen, so dass die Dienerin sogar den Herrscher überragt. Dessen Mantel wird von einem kindlichen Pagen getragen, der nur ein Bein hat, das recht dick erscheint. Hinter diesem befinden sich zwei bärtige zivile, antik gewandete Begleiter, welche an die Schule von Athen erinnern und miteinander im Gespräch begriffen sind. Im Hintergrund steht eine Gruppe von drei Soldaten in einer schmalen Tür, die von einem Dreiecksgiebel überfangen ist.

Die erheblichen Schwächen in Komposition, Perspektive, Proportionen und Architekturzeichnung sowie in anatomischem Verständnis und Mimik werfen die Frage auf, ob es sich bei dem Zeichner um einen Anfänger oder um einen unbegabten Künstler handelt und warum sich dieser am Wettbewerb der ersten Klasse – also der fortgeschrittensten Studenten – beteiligte. Es käme auch in Betracht, dass es sich gar nicht um einen Wettbewerbsbeitrag handelt. In jedem Fall ist die Arbeit als prämierte Zeichnung auszuschließen und insofern ist es verwunderlich, dass sie

überhaupt in der Akademie aufbewahrt wurde.

Anonymus A 33

Die ebenfalls anonyme Komposition (Abb. 126) ähnelt der vorhergehend besprochenen in der Grobschlächtigkeit der anwesenden Figuren und der zentralen, bildparallelen Aufstellung des Bettes, das hier allerdings weiter nach hinten gerückt ist, so dass zumindest der Eindruck von räumlicher Tiefe entsteht. Die Kennzeichnung des Raumes als Palastsaal mittels kannelierter Pilaster, einer Torbogenflucht und eines ionischen Frieses gelingt hingegen deutlich überzeugender als diejenige bei A 32, wenngleich die im Torbogen stehenden Soldaten im Verhältnis zur Architektur zu klein proportioniert sind. Von den zuvor besprochenen Zeichnungen weicht das Blatt insbesondere dadurch ab, dass die Arbeit mit Röteln und sporadischen Weißhöhlungen, jedoch unter Verzicht auf Lavierungen ausgeführt ist, so dass der Anschein entsteht, als ob dem Zeichner weniger Zeit zur Verfügung gestanden hätte als den übrigen Wettbewerbsteilnehmern.

Die Figurenanzahl (22 Personen) und die weiter vom Betrachter entfernte Szenerie sprechen ebenso wie das Blattformat für die Arbeit eines französischen Künstlers. In der Darstellung seiner Figuren bleibt er jedoch weit hinter den prämierten französischen Zeichnungen zurück, gebärden sich seine Figuren mit ihren grotesken Verrenkungen, heftig ausgreifenden Bewegungen und Gesten doch geradezu lächerlich. Dies ist besonders augenfällig bei der Gruppe von Kriegerern links im Vordergrund sowie bei Apelles' völlig übertriebenem Überraschungsgestus, der durch seinen kleinen Gehilfen und die Dienerin rechts widergespiegelt wird.

Der einen Prophetenbart und ein seltsames bodenlanges Gewand tragende, zu klein proportionierte Apelles ist dabei, sich von seinem Hocker zu erheben und verleiht seiner Verwunderung mit weit ausgestreckten Armen unangemessenen Ausdruck, während er mit offenem Mund auf Alexander blickt. Hinter ihm und perspektivisch viel zu weit entfernt befindet sich sein querformatiges Bild der Campaspe auf einer deutlich zu groß dimensionierten Staffelei.

Der wiederum von einem manteltragenden Pagen und zwei bärtigen Zivilisten in antiker Gewandung begleitete Herrscher steht weit von seiner auf dem Bett lagernden Geliebten entfernt gegenüber von Apelles, dem er sich zuwendet und mit dem er Blickkontakt hat. Als müsste er im nächsten Moment das Gleichgewicht verlieren, steht er mit weit nach hinten gestrecktem Gesäß im Kontrapost und stützt den rechten Arm in Imperatorenmanier in seine Hüfte, während er mit dem ausgreifenden linken Arm in Campaspes Richtung weist und damit die Schenkung vollzieht. Weit von dem idealen Le Brun-Typus entfernt, ist sein grobschlächtiges, etwas trübseliges Gesicht währenddessen ebenso ausdruckslos wie das der meisten

Anwesenden.

Die von dem Handel der beiden Männer auch räumlich völlig ausgeschlossene, von einem Tuch verhüllte Campaspe blickt starr, mit unbeteiligter Miene und, dieser widersprechend, mit Überraschungsgestus der linken Hand, in eine völlig andere Richtung.

Ihr linker Arm weist erhebliche anatomische und perspektivische Mängel auf, wohingegen der nach hinten ausgestreckte Arm von Alexanders zivilem Begleiter wie eine aus dem Gedächtnis wiedergegebene Armstudie wirkt, was jedoch nicht darüber hinwegzutäuschen vermag, dass auch diese Figur insbesondere in der übertriebenen Drehung des Kopfes gravierende anatomische Schwächen aufweist.

Insgesamt liegt somit trotz der gegenüber A 32 anspruchsvolleren Komposition und der korrekten Schilderung des architektonischen Hintergrundes die Arbeit eines noch nicht gut ausgebildeten oder unbegabten Künstlers vor, für die eine Prämierung ebenso ausgeschlossen erscheint wie im Falle von A 32.

Weitere Wettbewerbsteilnehmer

Über die von Ghezzi überlieferten Preisträger hinaus lassen sich zwei weitere Künstler dem Kreis der Wettbewerbsteilnehmer zuordnen, was bisher in der auf den römischen Wettbewerb bezogenen Literatur übersehen worden ist: Es handelt sich um die seit Mai 1673 bis 1676 mit einem großherzoglichen Stipendium an der *Accademia Medicea* weilenden Florentiner Maler Atanasio Bimbacci (geb. 1649?) und Anton Domenico Gabbiani (1653-1726).

Aus einem Brief vom Sekretär Cosimos III., Apollonio Bassetti, vom 5. Februar 1674 an den großherzoglichen Agenten in Rom, Torquato Montauti, der über den Empfang verschiedener Arbeitsproben der Stipendiaten und die Reaktion des Medicifürsten berichtet, geht hervor:

*In secondo luogo sono piaciuti i disegni del Gabbiani; e la sua istoria d' Alessandro è stata lodata. Dalla Natura non è così aiutato il Bimbacci; nulla di meno non è dispiaciuto il di lui Apelle.*⁴⁹

Da im gleichen Brief auch die Pygmalion-Reliefs der Stipendiaten für Bildhauerei besprochen werden, die anlässlich des gleichen Wettbewerbs geschaffen wurden⁵⁰, ist eine Teilnahme Bimbaccis und Gabbianis am Wettbewerb der ersten Klasse als

⁴⁹ BARZMANN 2000, S. 119 bzw. S. 320f., Fn. 39. Zu Deutsch: „Zweitens haben Gabbianis Zeichnungen Gefallen gefunden; und seine Historie von Alexander ist gelobt worden. Bimbacci ist von der Natur nicht so gesegnet; nichtsdestotrotz hat sein Apelles nicht missfallen.“ Zu Bimbacci vgl. THB 4, S. 34f.; im *Dict. of Art* und SAUR wird Bimbacci nicht erwähnt. Zu Gabbiani vgl. THB 13, S. 4-6; *Dict. of Art* 11, S. 873f.; SAUR 46, S. 503f.

⁵⁰ Vgl. ausführlich Kap. V, S. 258ff.

historische Tatsache anzusehen.

Ergebnis der Analyse

Abschließend lässt sich festhalten, dass sich die römische und die französische ‚Schule‘ gut voneinander trennen lassen: Die römische Schule kommt mit weniger Personal aus, das jedoch eine stärkere und überzeugendere Mimik zeigt. Das Blattformat wurde von der Akademie vorgeschrieben und ist dementsprechend einheitlich. Die französischen Zeichnungen sind hingegen etwa um ein Drittel größer und uneinheitlichen Formats. Kompositionell sind die französischen Entwürfe sehr anspruchsvoll – wenn auch auf Kosten der meist stilisierten Mimik. Sie werden ganz dem in Paris propagierten Ziel der Verherrlichung des Herrschers, das heißt Ludwigs XIV. im Gewand Alexanders, gerecht – einem Ziel, dem die römischen Künstler eindeutig nicht verpflichtet sind.

Die beeindruckende Qualität der französischen Zeichnungen erklärt sich vermutlich auch dadurch, dass es sich bei den Romreisenden schon um eine künstlerische Elite handelte, die in komplizierten Auswahlverfahren ermittelt worden war. So verwundert es auch nicht, dass der Wettbewerb von 1673 mehr französische Preisträger denn je hervorgebracht hat, nämlich fünf von neun⁵¹: Die französischen Künstler hatten gegenüber den römischen ‚durchschnittlichen‘ Studenten einen Vorteil.

Zugleich ist jedoch der Verdacht nicht völlig von der Hand zu weisen, dass der hohe Anteil französischer Künstler unter den Wettbewerbsgewinnern angesichts der sich anbahnenden *Jonction* auch einen politischen Hintergrund hatte: Der Beitrag des königlichen Stipendiaten Poerson (2. Preis) bleibt qualitativ deutlich hinter demjenigen Vivianis (3. Preis) und auch hinter demjenigen seines französischen Kollegen Dorigny (4. Preis), der sich jedoch mit der Pariser Akademie überworfen hatte, zurück. Ließe sich die Bevorzugung Poersons vor Dorigny noch damit erklären, dass er dem italienischen Geschmack gerechter geworden sei, so ist nicht nachvollziehbar, wieso Viviani nicht vor Poerson platziert wurde. Auch die Abwechslung von italienischen (1., 3., 5. Preis; der Name des Siebtplatzierten ist nicht durch Ghezzi überliefert) und französischen (2., 4., 6., 8., 9. Preis) Preisträgern erscheint zu regelmäßig, um zufällig zu sein. Die Abstufung von Lenardi (5. Preis) gegenüber Viviani erscheint dagegen völlig gerechtfertigt.

Die Ähnlichkeit von Kompositionsaufbau und Figurenkanon dürfte mit dem gemeinsamen Studium der Wettbewerbsteilnehmer zu erklären sein, die von den gleichen Professoren angeleitet wurden und denen die gleichen Vorbilder vor Augen

⁵¹ Vgl. MICHEL 1988, S. 8.

standen. Denkbar ist jedoch auch eine eigens im Hinblick auf den *Concorso* angefertigte Professorenzeichnung als Ausgangsbasis und Anregung für die Wettbewerbsteilnehmer.

Eine Cirro Ferri zugeschriebene und auf circa 1670 datierte Zeichnung des gleichen Sujets (Abb. 127) käme durchaus als entsprechende Vorlage für seine am Wettbewerb teilnehmenden Schützlinge der *Accademia Medicea* in Frage – eine These, die sich in Ermangelung der Kenntnis von Bimbaccis und Gabbianis Blättern jedoch nicht beweisen lässt. Die Übereinstimmungen mit den prämierten italienischen Blättern sind jedoch frappierend: Die Szene spielt in einem Palastsaal mit kostbarem Marmorfußboden, im Hintergrund öffnet sich der Blick ins Freie, auch die Trennung in weibliche und männliche Sphäre ist vorhanden. Campaspe sitzt auf der Bettkante ihres von einem Vorhang überfangenen Prunkbettes mit offenem Haar und verhülltem Schoß und wird von drei Zofen umgeben. Neben dem Bett steht die Staffelei mit dem Gemälde, davor wiederum steht Alexander, der zuneigungsvoll auf Apelles blickt und diesen mit der Hand in Richtung seiner Geliebten zu schieben scheint, auf die er auch mit seinem ausgestreckten rechten Zeigefinger weist. Apelles' Blick ist auf Campaspe geheftet, seine Rechte ruht im Beteuerungsgestus auf seinem Herzen, sein Gewand und sein Schrittmotiv unterstreichen seine innere Bewegtheit. Ähnlich wie bei Viviani ist bei Ferri eine geringere Unterwürfigkeit und eine glaubhaftere Schilderung des freundschaftlichen Verhältnisses von Maler und Mäzen zu konstatieren. Abgerundet wird die Szene von zwei Lehrknaben sowie einigen Soldaten im Ausgangsbereich. Komposition, Figurenanzahl (zwölf Personen) und der nah an den Betrachter herangeschobene Fokus entsprechen deutlich dem italienischen Typ.

Die Uniformität der Kompositionen der jeweiligen Schulen spricht dafür, dass eine exemplifizierende Professorenzeichnung an der *Académie de France à Rome* beziehungsweise an der *Accademia di San Luca* vorgelegen haben könnte.

Ein weiterer Erklärungsansatz besteht in der Möglichkeit, dass die römische Akademie den Konkurrenten über das Sujet hinaus detailliertere Vorgaben gemacht haben könnte, die jedoch nicht überliefert sind. Dieses Vorgehen, nicht nur das Sujet, sondern die Bildidee und die Komposition präzise schriftlich vorzuschreiben, war Held zufolge an der Pariser Akademie Usus.⁵² Eine solche Beschreibung hätte von den Wettbewerbsteilnehmern verlangt, dass die Szene in einem Palast mit einem Ausblick ins Freie stattfinden solle, dass Campaspe auf einem baldachinüberfangenen Prunkbett zu sitzen habe und dass den Protagonisten entsprechendes Begleitpersonal zuzuordnen sei. Auch in diesem Fall dürfte es sich bei Ferris Zeichnung um eine Exemplifikation für seine Schüler handeln, die somit auf das

⁵² Vgl. HELD 1996, S. 1765, Fn. 77.

Jahr 1673 zu datieren wäre.

Da in den Statuten vorgesehen war, die preisgekrönten Zeichnungen für einige Jahre als beispielhaftes Studienmaterial im Zeichenraum der Akademie aufzuhängen⁵³, darf davon ausgegangen werden, dass die Apelles-Zeichnungen zumindest während der 1670er Jahre von den Akademieschülern abgezeichnet und studiert wurden.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass Antoine Rivalz (1667-1735), der um 1694 an der *Accademia* studierte,⁵⁴ die Zeichnungen ebenfalls kannte und in seiner Bildfindung des gleichen Sujets (Abb. 128) verarbeitete:

Auch er lässt die Handlung in einem Palastsaal mit einem Kolonnadendurchblick in Anwesenheit zahlreicher Figuren stattfinden. Diverse Soldaten, drei Zofen, zwei Lehrknaben und zwei manteltragende Pagen begleiten die drei Protagonisten, die sich auf einem Podest befinden. Campaspe lagert, nur unzureichend von einem durchsichtigen Tuch bedeckt, auf der Bettkante ihres vorhangüberfangenen Bettes und blickt zu Alexander, der dem Le Brun-Typus entspricht und ihr Handgelenk ergriffen hat. Um seine Blickrichtung exakt bestimmen zu können, ist die Skizze zu flüchtig – wahrscheinlich ruhen seine Augen auf Apelles, der mit langer Toga vor der Staffelei zu knien scheint.

Über diese Übereinstimmungen mit den (französischen) Wettbewerbszeichnungen hinaus sind auch Unterschiede zu erkennen: So befindet sich Campaspe mit ihren Zofen zwischen den beiden Männern, die Szene lässt sich somit in die soldatenlastige Sphäre des Herrschers, die Damen- sowie die Künstlersphäre aufteilen. Dies ist neu, zumal Alexander sich etwa in der Bildmitte befindet und der Schwerpunkt der Handlung somit in die rechte Bildhälfte rückt.

Sollte Rivalz sich mit den zwanzig Jahre alten Wettbewerbszeichnungen auseinandergesetzt haben, so führte dies zu einer Vermischung konventioneller und neuer Elemente, die gleichwohl zum maximalen Ruhm des Herrschers eingesetzt wurden.

IV.4.2. Paris

Zeichenwettbewerbe zur Anregung der leistungssteigernden *aemulatio* unter den Studenten wurden in der Pariser Akademie bereits seit 1663 abgehalten, seit 1664 war ein jährlicher Preis („*Prix Royal*“) in den Statuten vorgesehen, der für Darstellungen „*heroischer Taten des Königs*“ verliehen wurde und seit der Gründung der *Académie de France à Rome* 1666 mit einem drei- bis fünfjährigen Stipendium

⁵³ Vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 4.

⁵⁴ 1694 errang er den zweiten Preis beim Wettbewerb der ersten Malerklasse (*Der Sturz der Giganten*), vgl. AK ROM 1989, S. 24, Kat.-Nr. 6.

in der ewigen Stadt gekoppelt war.⁵⁵ Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, dass von den neun zwischen 1663 und 1673 abgehaltenen Wettbewerben acht Themen der Verherrlichung Ludwigs XIV. dienten.⁵⁶ 1674 beschloss die Akademie, fortan nur noch Themen aus dem Alten Testament für den *Grand Prix de Rome* auszuloben – eine Verfügung, die bis 1761 aufrechterhalten wurde.⁵⁷ In diesem Zeitraum ist ein Apelles-Sujet also zwangsläufig auszuschließen. Doch auch in den Jahren nach 1761 spielte der Malerfürst ebenso wie seine antiken Künstlerkollegen oder auch Pygmalion keine Rolle bei den Wettbewerben, wohingegen Alexander d. Gr. zwischen 1763 und 1878 zehnmal zum Gegenstand des Wettbewerbs erwählt wurde.⁵⁸

Mit der Auflösung der Akademie Royale im Jahr 1793 wurde im Übrigen auch die Ausrichtung des Romwettbewerbs ausgesetzt, der jedoch bereits 1797 von der Nachfolge-Institution wieder ausgelobt wurde.

Um sich für die Teilnahme am *Prix de Rome* zu qualifizieren, mussten die Studenten (seit 1674) eine Aktstudie anfertigen, die dazu diente, schwächere Kandidaten auszuschließen. Den maximal zehn Besten wurde dann das eigentliche Wettbewerbsthema vorgegeben, das sie innerhalb von zehn Wochen auf einem Blatt von 114 × 146 cm Größe auszuführen hatten. 1768 wurde als zusätzliche Hürde der skizzenhafte Entwurf eines historischen Sujets („*académie*“) eingeführt. In Rom konnten gleichzeitig maximal sechs Maler und vier Bildhauer als „*pensionnaires*“ in den Genuß des Stipendiums kommen.

Die Teilnahme an einem *Prix de Rome* und insbesondere die Erringung einer Auszeichnung nahm eine Schlüsselposition innerhalb der akademischen Karriere eines jeden ambitionierten Künstlers ein.

IV.4.3. Berlin

In den 1699 erlassenen Statuten waren noch keine Wettbewerbe vorgesehen, doch bereits im Krönungsjahr Friedrichs I. 1701 wurde die erste Künstlerkonkurrenz abgehalten. In der entsprechenden Ankündigung vom 11. April 1701 heißt es Müller zufolge,

⁵⁵ Statuten 1664, Artikel XXIV, vgl. DICT. OF ART 25, S. 637. KOCH 1967, S. 127, Fn. 302 zufolge wurden die Wettbewerbe mit panegyrischen Sujets sogar seit 1655 am Vorabend des Lukastages abgehalten. Bei GUIFFREY/BATHELEMY 1908 sind aus diesem Zeitraum jedoch keine Themen nachgewiesen.

⁵⁶ Vgl. GUIFFREY/BATHELEMY 1908, S. 9-13 bzw. Kap. III, S. 104.

⁵⁷ „*Les 31 mars et 7 juillet 1674, l'Académie décide qu'on donnera désormais pour sujets de prix des récits tirés de la Bible.*“ ebd., S. 13. (1674) - S. 38 (1761).

⁵⁸ Ein vollständiger Nachweis der Wettbewerbsthemen sowie der Preisträger (i. d. R. des ersten und zweiten Preises) über den Zeitraum von 1663-1907 bei GUIFFREY/BATHELEMY 1908. Zu den *Prix de Rome* von 1797-1863 vgl. ferner AK WASHINGTON 1984, insbes. S. 23-28.

*dass die Akademie beschlossen habe, ‚zu mehrerer etablierung und Fortpflanzung der Künste, insbesondere auch zu desto besserer Aufmunterung der darinnen Studirenden‘ jährlich vier akademische Preise auszusetzen und solche denen zuzuweisen, die vorher über gewisse Sujets eine zulängliche Probe [...] gemacht hätten.*⁵⁹

Die vier Preise entsprachen den vier Klassen, nämlich der Elementarklasse, die „nach Kupferstichen und runden Modellen“⁶⁰ zeichnete, der zweiten Klasse, welche nach antiken Statuen zeichnete, sowie einer Bildhauer- und einer ersten Malerklasse. Die Themen wurden vorgegeben, die Zeichnungen beziehungsweise Flachreliefs waren am 11. Juli, dem Geburtstag des Königs, einzureichen. An diesem Tag fand unmittelbar die Beurteilung und die Preisverleihung statt.⁶¹

Zwischen 1701 und 1712 fanden zehn Wettbewerbe statt: Ähnlich wie in der Gründungsphase der Pariser Akademie lag der Schwerpunkt der Themen mit drei Ausnahmen (1703, 1707 und 1711) auf der Verherrlichung des Akademiegründers und Herrschers, Friedrich I. und seiner Familie.⁶²

Sollte die Apelles-Thematik 1703 von einem der teilnehmenden Künstler berücksichtigt worden sein, so ist dies nicht mehr nachweisbar, da keine weiteren Quellen existieren und die im Besitz der Akademie befindlichen Gemälde 1743 durch einen Brand zerstört wurden.

Nach dem Tod Friedrichs I. 1713 standen der Akademie keine finanziellen Mittel zur Auslobung von Wettbewerben mehr zur Verfügung. Erst nach 1791 fanden zunächst „sporadisch“⁶³ wieder Wettbewerbe statt. Seit 1825 bis 1875 wurden „Preisaufgaben“⁶⁴ dann regelmäßig abgehalten: In diesem Zeitraum fanden 37 Preisausschreibungen statt, wobei die Sujets der Mythologie oder dem alten Testament entnommen waren. Apelles oder sonstige antike Künstlerkollegen wurden nicht zum Gegenstand der Wettbewerbe gewählt.⁶⁵

⁵⁹ MÜLLER 1896, S. 73. Zu den Statuten von 1699 vgl. ebd., S. 62-68.

⁶⁰ Ebd., S. 74.

⁶¹ Vgl. dazu MÜLLER 1896, S. 74; SCHENK 2004, S. 261f.

⁶² 1701 Krönung des Königs; 1703 frei wählbares Thema „selbiges nach eigenem Gefallen zu erwählen und seine Erfindung darnach einzurichten“; 1705 Tod der Königin Sophie Charlotte; 1706 „Flor der Wissenschaften und Künste unter dem grossmächtigsten Schutze Seiner Königlichen Majestät in Preussen“; 1707 [Altes Testament] „Historie des Königs Josaphat, wie gantz Juda und andre Völcker demselben Geschenke gegeben“; 1708 „glückliche Geburt des Prinzen von Oranien Königliche Hoheit“; 1709 „die königlich-Preussisch verstärckte Macht durch abermahligen Zuwachs neuer Provinzien und Landen“; 1710 „Seiner Königlichen Majestät in Preussen mitbezeugten Eyfer zur allgemeinen Ruhe Teutschlands, welche durch Fortsetzung des Krieges befördert wird“; 1711 [Altes Testament] „Davids Opfer und Versöhnung Gottes, da er die Plage der Pestilenz von seinem Volck abwendet“; 1712 „Seiner Königlichen Majestät Landes-Vaterliche Verpflegung, vieler Hülf-Bedürftigen, in Dero Königreich Preussen sich niedergelassenen frembden Familien und Unterthanen.“ Vgl. MÜLLER 1896, S. 74f.

⁶³ SCHENK 2004, S. 265.

⁶⁴ Ebd., S. 257.

⁶⁵ Vgl. die Übersicht über die Wettbewerbsthemen ebd., S. 273-275.

IV.4.4. Parma

Die *Reale Accademia di Pittura, Scultura e Architettura* wurde am 12. November 1752 durch den Herzog Don Filippo di Borbone und auf die Initiative des Ministers Guglielmo du Tillot hin gegründet, um „*die daniederliegenden Künste wiederzubeleben, durch die Vitruv, Apelles und Phidias im späten Gedächtnis der Leute lebten.*“⁶⁶ Sie war stark durch das Pariser Vorbild sowie durch die *Académie de France à Rome* beeinflusst und um internationale Reputation bemüht. Seit 1757 wurden jährlich internationale Wettbewerbe ausgerichtet, wobei nur die Preisaufgaben für *Bassorilievo*, *Disegno del Nudo* und *Disegno di Composizione* den Schülern der Akademie vorbehalten waren. Malern und Architekten hingegen war die Beteiligung an den Wettbewerben unabhängig von ihrer Nation oder Verbindung zur parmensischen Akademie freigestellt.⁶⁷ Jährlich wurde zwischen Mai und Juli die festliche Verleihung der Gold- und Silbermedaillen im Rahmen einer außerordentlichen Versammlung in Anwesenheit des Souveräns vorgenommen.⁶⁸ Die Einsendungen für den Wettbewerb der Maler hatten in Öl auf Leinwand ausgeführt zu sein, deren Maße vorgeschrieben waren (88 × 142 cm), die prämierten Werke verblieben im Besitz der Akademie.⁶⁹

War den Malern bereits 1785 ein Alexander-Sujet (*la magnanima confidenza d’Alessandro nel suo Medico Filippo*) gestellt worden, so wurde als Thema für den Malerwettbewerb des Jahres 1787 das Apelles-Campaspe-Sujet vorgegeben: „*Alessandro, il quale cede ad Apelle la bellissima Campaspe, di cui erasi nel dipingerla quell’Artefice invaghito.*“⁷⁰ Neben dem Verweis auf die entsprechenden Textstellen bei Plinius, Aelian und Lukian findet sich in den Akten folgende Erläuterung: „*Si lascia alla fantasia dei Giovani la composizione d’un sì aggradevole subbietto, in cui potrebbesi introdurre un Amorino fra la pittorica suppellettile d’Apelle.*“⁷¹

In den Akten der Akademie wird die erfreulich hohe Zahl von Wettbewerbern hervorgehoben⁷² – es handelte sich um neun Einsendungen, von denen jedoch keine als würdig erachtet wurde, den ersten Preis zu erringen. Der zweite Preis wurde einstimmig vergeben an den Autor des Gemäldes mit dem Titel „*Il est d’un Roi*

⁶⁶ PELLEGRINI 1988, S. 5: „*[R]ivivere l’Arti languenti per cui Vitruvio, Apelle e Fidia vissero nella tarda memoria delle Genti.*“

⁶⁷ Vgl. HAUTECEUR 1910, S. 150.

⁶⁸ Vgl. PELLEGRINI 1988, S. 5, zu den Wettbewerbsmodalitäten vgl. ausführlich ebd., S. 9-14.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 11, 13; HAUTECEUR 1910, S. 150.

⁷⁰ PELLEGRINI 1988, S. 229. Zu Deutsch: „*Alexander, der Apelles die wunderschöne Campaspe schenkt, in welche dieser sich beim Malen des Kunstwerks verliebt hatte.*“

⁷¹ Ebd. Zu Deutsch: „*Der Fantasie der Studenten bleibt die Komposition eines so gefälligen Sujets überlassen, in dem sich ein Verliebter inmitten der Malerausstattung des Apelles einführen lässt.*“

⁷² Vgl. ebd., S. 230: „*[R]allegrasi in quest’anno alla comparsa di un maggior numero di Gareggiatori in Pittura.*“

de se vaincre soi-même“ (Abb. 129).⁷³

Bedauerlicherweise ist es der Verfasserin nicht gelungen, die Identität der übrigen acht Wettbewerbsteilnehmer herauszufinden. Fest steht jedoch, dass Gaspare Landi entgegen der Behauptung Casts⁷⁴ nicht zu den Wettbewerbsteilnehmern zählt. Casts Quelle Hauteceœur verweist lediglich im Zusammenhang mit der Bildtradition auf Landi, der ebenfalls 1787 ein Apelles-Campaspe-Gemälde für den Marquis de Landi geschaffen hatte.⁷⁵ Überdies ist Hauteceœur zu entnehmen, dass es Einsendungen zweier weiterer Wettbewerbsteilnehmer gab, die jedoch nicht in den Akten auftauchen, da sie sich nicht an das vorgegebene Apelles-Thema gehalten hatten.⁷⁶

Über die Identität des Preisträgers ist bereits viel gerätselt worden, da sein Name auf drei verschiedene Weisen in den Akademie-Akten auftaucht, sich offensichtlich also Fehler bei der Transkription ergeben haben:⁷⁷ Den zweiten Preis des Jahres 1787 erhielt dem Protokoll *Distribuzione dei premi* zufolge „*Signor Borel Parigino, Allievo del signor [sic!] Monet Pittore del Re.*“ Im Verzeichnis der Wettbewerbsteilnehmer wird er hingegen „*Pierre Borel parigino*“ genannt. Der gleiche Künstler errang im Folgejahr den ersten Preis, in den entsprechenden Akten wird er nun als *Sig. Borel Rogat Parigino* bezeichnet. Da ein Künstler dieses Namens nicht bekannt ist, wurde in der Vergangenheit angenommen, es handele sich um Antoine Borel (1743-1810). Erst in jüngster Zeit ist der überzeugende Nachweis gelungen, dass es sich tatsächlich um den Historienmaler und Porträtisten Pierre-Louis Roger (um 1772-1824) handelt, der zwischen 1787 und 1791 an der Pariser Akademie studierte und sich 1787 sehr wahrscheinlich in Rom aufhielt, wo er dem Kreis um Jaques Louis David angehörte, was sich deutlich auf das Apelles-Bild auswirkte.⁷⁸

Hauteceœur schreibt dem ominösen Preisträger eine Zeichnung des gleichen Sujets zu (Abb. 130), die einer Zeichenmappe im Besitz des Louvre entstammt und Hauteceœur zufolge einem französischen Künstler auf *Grand Tour* gehörte.⁷⁹ Verbindende Elemente beider Darstellungen sind die klassizistische Auffassung, die Verwendung ähnlicher Kompositionsschemata und die Reduktion auf die drei

⁷³ HAUTECEŒUR 1910, S. 160f.; ALLEGRI TASSONI 1979, S. 36; PELLEGGRI 1988, S. 229-231; BK PARMA 2000, S. 172-174 mit Lit.

⁷⁴ Vgl. CAST 1981, S. 185: „[T]he entries by Pierre Borel and Gaspare Landi have survived.“

⁷⁵ Vgl. HAUTECEŒUR 1910, S. 156.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 150f., Fn. 2: „*Le correspondant à Parme du Giornale delle Belle Arti t. IV, p. 207 signale des envois que ne figurent pas aux délibérations. La cause en est sans doute que ces artistes n'ont pas traité le sujet proposé. En 1787, ce sujet était Apelle et Campaspe; Le Roy de Chantilly, élève de Peyre, qui nous sera connu aussi comme architecte, expédie un Antoine montrant au sénat la toge ensanglantée de César. Allait, de Rouen, autre architecte, donne un Hercule tuant le Centaure.*“

⁷⁷ Ein kritischer Überblick über die dazu erschienene Lit. in BK PARMA 2000, S. 172-174.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 172.

⁷⁹ Vgl. HAUTECEŒUR 1925, S. 37f.

Hauptfiguren. Bezüglich des ausgeführten Gemäldes (Abb. 129) gilt Letztere Aussage allerdings insofern nur eingeschränkt, als im äußersten Hintergrund rechts eine nicht näher charakterisierte Rückenfigur zu sehen ist, bei der es sich aufgrund der Kleidung vermutlich um einen wartenden Gefolgsmann Alexanders handelt. Kompositorisch übereinstimmend ist die Andeutung des Palasts durch ionische Säulen im Hintergrund, ein davor gespanntes Tuch beziehungsweise einen kräftigen Schlagschatten im Mittelgrund, welche den neutralen Hintergrund für die bildparallel angeordnete Handlung bietet. Alexander steht jeweils zwischen Apelles und Campaspe, Letztere sitzt, jenseits von Apelles befindet sich die Staffelei mit dem großformatigen Gemälde. Ein Hocker, auf dem vermutlich Apelles seinen Mantel abgelegt hat, schließt die Szene jeweils nach rechts ab.

Im Detail finden sich jedoch auch etliche Unterschiede. Die Säulen in der Vorzeichnung sind glatt, das Gebälk ist zu sehen, die Figuren füllen den hohen Raum nur etwa zur Hälfte aus. Im Gemälde hingegen ordnet sich der Hintergrund den Proportionen der Vordergrundfiguren unter, so dass nur ein Ausschnitt der hier kannelierten Säulen zu sehen ist. Dies bewirkt eine noch stärkere Fokussierung auf die Handlung. Diesem Zweck entspricht auch die Kargheit der Einrichtung und die Drehung der Staffelei, die im Gegensatz zur Zeichnung keinen Blick auf Apelles' Kunstwerk gestattet. Die einzigen Farbakzente, die nicht von den drei Hauptpersonen gesetzt werden, betonen den rostroten Mantel im Vordergrund und die Rückenfigur im Hintergrund. Die Anordnung der Figuren ist im Vergleich beider Darstellungen gespiegelt. Die Zeichnung zeigt beide Männer stehend, Apelles ist im Begriff, mit weit ausgebreiteten Armen der Geliebten entgegen zu eilen. Er ist gleich weit entfernt von der gemalten Campaspe, auf die sein Pinsel in der ausgestreckten Rechten weist, und von der lebenden Campaspe, der er seinen linken Arm reicht und die er anblickt. Alexander ist hier ausgesprochen passiv dargestellt, seine Rechte hinterfängt Campaspe, um diese dem Künstler zu überreichen, sein Kopf ist gesenkt. Auch die sitzende und halbentblökte Campaspe hält ihren Kopf gesenkt und zeigt keine Regung, ihr linker (überlanger) Arm hängt entspannt zu Boden.

Ganz anders agieren die Figuren im Gemälde: Der vor seinem Gemälde sitzende, ursprünglich also dem Betrachter zugewandte Apelles hat sich soeben zu dem hinter ihm stehenden Alexander umgedreht. Er hat Blickkontakt mit seinem Gönner, den er ungläubig-freudig ansieht, seine ausgestreckte Linke hält Palette und Pinselbündel, mit der angewinkelten Rechten umfasst er den Pinsel, mit dem er im vorigen Augenblick noch gemalt hat. Der stehende Alexander neigt seinen Oberkörper Apelles entgegen, dessen Blick er gönnerhaft-gütig erwidert. Während Campaspes Rechte in der Seinigen ruht, gibt Alexanders, auf Campaspe weisende geöffnete Linke zu verstehen, dass er sie freigibt. Campaspe fügt sich passiv die-

sem Geschehen, mit ihrer Linken bedeckt sie teilweise ihre Blöße, ihren Kopf hält sie gesenkt, allerdings blickt sie mit ernster, nachdenklicher und vielleicht sogar trauriger Miene auf Apelles. Ihre Haltung und ihre Kleidung, insbesondere ihre Palla erinnern an die Darstellungen antiker römischer Matronen, obgleich deren ehrbarer Ehefrau-Status zu Campaspes Stand einen gewissen Kontrast bildet. An Campaspes Mimik lässt sich im Gegensatz zu vielen anderen französischen Darstellungen des 18. Jahrhunderts keinerlei Erwiderung von Apelles' Gefühlen ablesen.

Während die Szene in der Zeichnung also konventionell und wenig überzeugend dargestellt ist, vermag Roger ihr ungewohnte Elemente zu verleihen. Dazu zählt Apelles' Ausrichtung auf den Betrachter sowie die auch farblich unterstrichene völlige Reduktion auf die drei Protagonisten, deren Verhalten in den Fokus des Interesses rückt. Die unterschiedliche Körpersprache und Mimik der Handelnden, der spannungsreiche Augenblick zwischen den sich freundschaftlich verbundenen Männern ist von einer ungewöhnlichen und kraftvollen Dramatik.

Angesichts des festgestellten Dramatik-Gefälles erscheint es im Hinblick auf Hauteceurs These eher unwahrscheinlich, dass beide Darstellungen vom gleichen Künstler verfasst wurden. Größere Gewissheit dürfte ein stilistischer Vergleich der Originale beziehungsweise die Untersuchung von Rogers Œuvre erbringen, die jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann.

IV.4.5. London

Am 10. Dezember 1768 wurde die *Royal Academy of Arts* von 40 Künstlern unter dem Vorsitz Joshua Reynolds gegründet.⁸⁰ Goldstein zufolge fanden jährlich Wettbewerbe statt, deren Teilnehmer in drei Stufen ausgesiebt wurden: Zugelassen wurde ein Zeichenschüler durch die Abgabe einer Zeichnung, als nächstes musste er deren Eigenhändigkeit durch die Anfertigung einer Zeichnung in der Akademie innerhalb von zwei Stunden beweisen, schließlich wurde den Kandidaten das Historienthema für den Wettbewerb mitgeteilt.⁸¹ Zwischen 1769 und 1780 stellte die Akademie Historienthemen, wie sie auch in Rom oder Paris anzutreffen waren. Ein Apelles-Thema befand sich jedoch nicht darunter.⁸² Von 1780 an wurden dann Sujets „*of a uniquely English character, drawn from Shakespeare and Milton*“⁸³ gestellt, die eine mögliche Wahl einer Apelles-Thematik ausschließen.

⁸⁰ Vgl. PEVSNER 1986, S. 179-184; GOLDSTEIN 1996, S. 54-58.

⁸¹ Vgl. GOLDSTEIN 1996, S. 55f.

⁸² *Time discovering Truth* (1769), *Hercules and Antaeus* (1770), *Timolean Ordering His Brother's Death* (1771) usw. Vgl. ebd., S. 56 bzw. vgl. die unveröffentlichten Akten, in der die Preisträger verzeichnet sind: *A List of the students of the Royal Academy who have obtained Premiums*, ms, Royal Academy, London.

⁸³ GOLDSTEIN 1996, S. 56.

IV.5. Akademie-Aufnahmebilder

IV.5.1. Rom

In den 1607 festgesetzten Statuten war zwar vorgeschrieben, dass ein als Akademiemitglied akzeptierter Maler innerhalb einer Frist von sechs Monaten ein eigenhändiges Historienbild eines selbst gewählten Sujets einzureichen habe:

*Per memoria della loro entrata ciaschedun Pittore, & Scultore, che sarà accettato per Academico, in termine di sei mesi darà un Quadro a olio di chiaro scuro di più figure di sua inventione, ò favoloso, ò storico: ma però honesto, ò vero una figura tutta tonda di materia durabile, ò historia di basso rilievo.*⁸⁴

Tatsächlich wurden jedoch die wenigsten dieser Bilder tatsächlich eingereicht. Ein beredtes Zeugnis dieses Missstandes geben die bei Missirini geschilderten, bereits erwähnten Bemühungen Concas während seines Principats 1729 bis 1732: Conca, der seinerseits in vorbildlicher Weise bereits zehn Tage nach seiner offiziellen Aufnahme in den Kreis der Akademiker sein Rezeptionsstück übergeben hatte, verbot den in dieser Hinsicht säumigen Akademiemitgliedern die Teilnahme an der Versammlung, bis der Betreffende ein „*dono dell'Arte sua*“⁸⁵ eingereicht hätte.

Doch auch die abgelieferten Rezeptionsstücke verblieben häufig nicht in Akademiebesitz: Cipriani zufolge wurden sie oft gegen Geld von den Künstlern ausgelöst oder verschwanden einfach – das Sammlungskorpus der Akademie ist daher relativ klein.⁸⁶ Da überdies keine systematische Erfassung der Rezeptionsstücke und ihrer Sujets existiert – allenfalls vereinzelt findet sich wie im Fall Concas eine entsprechende Notiz im Archiv der Akademie – lässt sich das Vorkommen von Apelles-Sujets bei den der *Accademia di San Luca* vorgelegten Rezeptionsstücken nicht nachweisen, wenngleich ein solches auch nicht auszuschließen ist. Zum heutigen Sammlungsbestand zählt mit einer Ausnahme, die weiter unten behandelt werden soll, kein Gemälde eines Apelles-Sujets.⁸⁷

⁸⁴ WAŻBIŃSKI 1987, S. 514. Zu Deutsch: „Zum Gedenken an seine Aufnahme hat jeder Maler und Bildhauer, der als Akademiker akzeptiert worden ist, in einer Frist von sechs Monaten ein Ölgemälde in Helldunkelmalerei zu übergeben, mit Gestalten seiner Erfindung beziehungsweise aus der Mythologie oder Geschichte: allein jedoch rechtschaffen, oder er hat eine vollansichtige Figur aus haltbarem Material oder eine Historie im Flachrelief [abzugeben].“

⁸⁵ MISSIRINI 1823, S. 209. Concas Wahl zum Akademiemitglied fand am 9.10.1718, die Einreichung seines Rezeptionsstücks am 19.10.1718 statt („*diede in deposito (all'Accademia di San Luca) il Sposalizio di S. Caterina*“), vgl. AK GAETA 1981, S. 25.

⁸⁶ Für diese Informationen danke ich Angela Cipriani. Ihr ist kein Apelles-Sujet bekannt. Zu den erhaltenen Inventaren vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 4.

⁸⁷ Vgl. Kap. IV, S. 225.

IV.5.2. Paris

Bereits seit ihrer Gründung 1648 verlangte die Pariser Akademie von jedem Mitglied ein Aufnahmewerk, welches dem Aufbau einer repräsentativen Akademie-Sammlung dienen und zugleich die künstlerische Befähigung des Kandidaten unter Beweis stellen sollte. Seit 1663 war dies auch in den Statuten vorgeschrieben.

Nach der Rückkehr aus Rom konnte sich ein Stipendiat um eine außergewöhnliche Mitgliedschaft bei der Akademie bewerben. Unter der Voraussetzung, dass er an einem der *Grand Prix*-Wettbewerbe teilgenommen, die Unterstützung zweier Vollmitglieder gewonnen hatte und vom Protektor der Akademie akzeptiert worden war, musste der Bewerber zunächst ein Bewerbungsstück (*morceau d'agrément*) einreichen, über das die Mitgliederversammlung in geheimer Abstimmung entschied. Im Erfolgsfall wurde der Kandidat als vorläufiges Mitglied (*Agréé*) aufgenommen und erhielt den *lettre de provision*. Innerhalb von drei Jahren hatte der *Agréé* eine Aufnahmearbeit (*morceau de réception*) anzufertigen, deren Sujet vom Direktor oder Kanzler der Akademie vorgegeben wurde und deren Qualität über die endgültige Aufnahme entschied. Diese Arbeit ging in den Besitz der Akademie über und diente dem Aufbau einer „*Diplom-Galerie*“.⁸⁸ Der zum Vollmitglied (*Académicien*) ernannte Kandidat hatte (seit 1660) überdies eine Aufnahmegebühr in Höhe von 100 Livres zu entrichten. Im Gegensatz zu Rom war die tatsächliche Aufnahme als Vollmitglied seit 1663 streng an die Abgabe des *morceau de réception* gebunden, so dass diese Regel in den meisten Fällen befolgt wurde.⁸⁹ Es kam aber auch vor, dass Künstler sich die Aufnahmegebühr nicht leisten konnten und sich mit dem Status eines *Agréé* begnügten, der sie bereits privilegierte und vom Zunftzwang befreite.

Mit der Auflösung der Akademie 1793 ging eine Zerstreung ihres Kunstbesitzes und damit auch der Aufnahmearbeiten in zahlreiche öffentliche Sammlungen einher. Für die Nachfolgeinstitution war die Anfertigung eines *morceau de réception* nicht mehr erforderlich. Die im Rahmen einer Ausstellung in Tours und Toulouse zusammengetragene Übersicht über die zwischen 1648 und 1793 eingereichten Aufnahmestücke zeigt, dass nur einmal ein Apelles-Sujet vorgegeben wurde, nämlich 1715 an Nicolas Vleughels.⁹⁰

⁸⁸ PEVSNER 1986, S. 108.

⁸⁹ Dies bestätigt eine chronologische Übersicht über die eingereichten Rezeptionsstücke im AK TOURS TOULOUSE 2000, S. 221-283. Zu den wenigen Ausnahmen vgl. ebd., S. 33-35.

⁹⁰ Zu den *morceaux de réception* 1648-1793 vgl. ebd., insbes. S. 31-49; vgl. ferner AK KINGSTON 1982; DICT. OF ART 22, S. 85f; zur Sammlung der Akademie vgl. allgemein FONTAINE 1910.

Nicolas Vleughels

Die Pariser Akademie vergab nach dem 27. Juli 1715 das Thema *Apelles und Campaspe* an Nicolas Vleughels (1668-1737) für sein *morceau de réception*. Parallel dazu wurde Jean Raoux (1677-1734) am 31. August 1715 für dessen Aufnahmearbeit die Aufgabe *Pigmalion qui devient amoureux de la statue* gestellt.⁹¹

Nicolas Vleughels, der Sohn flämischer Einwanderer und Schüler Pierre Mignards, durchlief eine klassische Akademiekarriere, obwohl ihm der erste Preis im *Prix de Rome* mehrfach verwehrt blieb und er schließlich auf eigene Kosten nach Rom (1704-1707), Venedig (1707-09) und Modena (1712-14) reiste⁹², um sich nach seiner Rückkehr nach Paris 1714 um die Akademie-Aufnahme zu bemühen. Stark beeinflusst von Rubens und Veronese, aber auch von seinem engen Freund Watteau, gipfelte Vleughels Karriere 1724 mit der Ernennung zum Direktor der *Académie de France* in Rom durch den *Surintendant des Bâtiments*, den Duc d'Antin, und seiner Erhebung in den Adelsstand 1726. Im Jahr 1725 wurde Vleughel zum Mitglied der *Accademia di San Luca* gewählt.

Seine administrative Begabung und seine vielseitige Persönlichkeit trugen ebenso wie seine innovativen Lehrmethoden – etwa die Einführung der Landschaftsmalerei unter freiem Himmel – dazu bei, der *Académie de France* eine herausragende Bedeutung zu verleihen, die sie über 200 Jahre nicht einbüßte: Zu Vleughels Lebzeiten wurde sein Institut zum Tummelplatz von Fürsten, Kardinälen, Botschaftern sowie französischen und ausländischen Künstlern, er stand mit den bedeutendsten Kunstsammlern seiner Zeit in Kontakt und zählte zu seinen Schülern unter anderem Sibleyras, Natoire, van Loo und Boucher.⁹³ Vleughels betätigte sich auch als Autor: 1735 erschien in bilingualer Form seine Übersetzung von Lodovico Dolces *Dialogo della Pittura*.

Zahlreiche erhaltene Vorstudien bezeugen den überlegten Entstehungsprozess seines *morceau de réception* (Abb. 131, 132).⁹⁴ Vor einer konkaven Wand mit einem Relief, das eine antike Hochzeitsszene zeigt und über der sich der blaue Himmel öffnet, sitzt Apelles als zentrale Figur in heller Kleidung vor der Staffelei und malt das lebensgroße Bildnis der zu seiner Linken vor einer Vorhangdraperie auf blauen Samtkissen posierenden Campaspe. Unklar ist, ob die Figur mit unbekleidetem

⁹¹ Vgl. Kap. V, S. 264ff. Zum historischen Entstehungskontext vgl. Kap. III, S. 122.

⁹² ROSENBERG 1973, S. 143 zufolge teilte er sich seit 1696 eine königliche Pension mit Louis Galloche (1670-1761).

⁹³ Vgl. ROSENBERG 1973 bzw. die Vleughels-Mappe in der Witt Library mit nicht nachgewiesenem Katalogtext.

⁹⁴ Zu drei Pastelstudien zur Figur der Campaspe vgl. HERCENBERG 1975, Kat.-Nrn. 307-309, Abb. 32-34; zu einer Ölskizze zur Figur des Dieners (*Etude d'avant corps, de bras et de genoux*, Öl auf Karton, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins) vgl. ROSENBERG 1973, S. 150, Abb. 22.

Oberkörper und dunklem Inkarnat, die Campaspes Fußkissen zurechtrückt, männlich oder weiblich ist, was sich auch durch eine erhaltene Studie nicht eindeutig klären lässt.⁹⁵ Der mit dieser Figur verbundene Rückenakt und die komplizierten Verkürzungen sind jedenfalls geeignet, Vleughels Meisterschaft zu erweisen. Ein Schoßhündchen, das auf dem Modello (Abb. 132) noch nicht vorkommt, schließt die Szene nach dieser Seite hin ab. Rechts hinter Apelles stehen zwei Männer in Rüstungen – der vordere, der seine Hand auf Apelles' Stuhllehne stützt, wird durch seinen roten Mantel und seine herrscherliche Pose als Alexander gekennzeichnet, verharret aber verhältnismäßig passiv am Rand, versunken in den Anblick Campaspes. In ungewöhnlicher Weise akzentuiert Vleughels hier die Figur des Apelles, der umgeben von den anderen Figuren ins Zentrum des Bildes gerückt und als einziger aktiv ist. Einen Hinweis darauf, dass Apelles hier *Pictura* verkörpert, könnte sein changierendes Gewand geben, da ein ebensolches zu den Kennzeichen der *Pictura* zählt. In der Wahl seiner Stilvorbilder bezieht sich Vleughels eindeutig auf Veronese (Campaspe und Dienerfigur) und auf Van Dyck (die männlichen Figuren).

Louis Surugues Kupferstiche nach Vleughels' Akademie-Aufnahmestück

Der bereits in das Jahr 1716 datierende Nachstich *Apelles malt Campaspe oder L'amour indiscret* von Louis Surugue (1686-1762) (Abb. 133), dem das am 29. November 1715 von der Akademie akzeptierte Modello (Abb. 132) als Vorlage dient und der offensichtlich großen Anteil daran hatte, dass dies die bekannteste Komposition Vleughels wurde, trägt durch das erläuternde Gedicht erheblich dazu bei, die Intention des Malers zu erhellen:

Alexandre amoureux fit peindre la Beauté.

Dont son cœur étoit enchanté,

Et choisit tout exprès la docte main d'Apelle.

Cet homme étoit sensible, et Campaspe très belle.

L'Amour sût dans son cœur graver l'original,

et du Peintre fit un rival.⁹⁶

Im Mittelpunkt steht also erstaunlicherweise nicht der entscheidende Moment der Geschichte – die Übergabe der Campaspe –, sondern die heimliche und unmögli-

⁹⁵ HERCENBERG 1975, S. 70 hält sie offensichtlich für weiblich „*la servante*“; zur Studie vgl. ROSENBERG 1973, S. 150, Abb. 22.

⁹⁶ Zu Deutsch etwa: „Der verliebte Alexander ließ die Schönheit malen, von der sein Herz verzaubert war und wählte mit großem Bedacht die hochgelehrte Hand des Apelles. Dieser Mann war empfänglich und Campaspe sehr schön. Die Liebe wusste ihr Bild in sein Herz einzuprägen und aus dem Maler wurde ein Rivale.“

che Liebe ‚*L’amour indiscret*‘⁹⁷ zwischen Maler und Modell. Dies lässt sich dadurch erklären, dass Vleughels die Geschichte in zwei Bilder aufteilte, was umso bemerkenswerter ist, als dies für die Ikonografie des Themas höchst ungewöhnlich war und der Erfolg der Bildfindung entscheidende Bedeutung für Vleughels weitere Karriere hatte.

Noch stärker als in der endgültigen Version wird der Aspekt der Verliebtheit von Apelles und Campaspe im Modello herausgestellt, indem beim gegenseitigen Anblick ein zartes Lächeln ihre Gesichter erhellt. Vleughels neuartige und durch Surugue überlieferte Gewichtung der Apelles-Geschichte dürfte als Beleg für einen veränderten Zeitgeist, die ‚*Freude am erotischen amusement*‘⁹⁸ im Zeitalter des Galanten gewertet werden.

Ein weiterer Stich Surugues (Abb. 134) aus dem gleichen Jahr überliefert ein verschollenes Pendant Vleughels mit dem Titel *Alexandre cédant Campaspe à Apelle ou: l’Amitié généreuse*. Wiederum dient Surugues Bildunterschrift in Form eines Gedichts der Erläuterung der Szene:

„*Alexandre charmé du Portrait gracieux,*
Reconnut de l’Amour les traits ingénieux,
Et d’Apelle d’abord soupçonna la tendresse.

Mais bien loin d’en être irrité
Ce Monarque fit voir sa générosité;
Et pour prix du Tableau lui céda sa Maîtresse.“⁹⁹

Im Mittelpunkt dieser Komposition befindet sich nun Campaspe, die zwischen Alexander und Apelles stehend auf den Herrscher blickt, während ihre Rechte (man bedenke die Spiegelbildlichkeit des Stiches!) bereits in Apelles Händen ruht. Campaspe ist bei der Übergabe ähnlich gekleidet wie die römische Braut im Hintergrundrelief der *L’amour indiscret*. Vleughel liefert somit bereits dort einen subtilen Hinweis auf den Fortgang der Geschichte. Während Apelles sich von seinem Porträt ab- und der lebenden Campaspe zuwendet und mit demütiger Haltung Alexanders ‚Lohn‘ annimmt, ist dieser im Gegensatz zum ersten Teil der Geschichte der Handelnde, was durch sein – technisch nicht ganz geglücktes – Ausschreiten noch unterstrichen wird: Mit ausgestrecktem Zeigefinger weist er auf das vorzüglich gemalte Bild, das er der Campaspe vorzieht. Sein Begleiter aus dem ersten Bild blickt

⁹⁷ „Indiscret“ ist zu übersetzen mit vorwitzig, naseweis, taktlos.

⁹⁸ Vgl. Kap. V, S. 263.

⁹⁹ Zu Deutsch etwa: „*Der vom anmutigen Porträt entzückte Alexander Erkannte die Liebe, die aus den sinnreichen Zügen sprach Und von Apelles zuerst vermutete er die Zärtlichkeit. Aber weit davon entfernt, verärgert zu sein, Zeigte der Monarch seine Großmut Und als Preis für das Bild überließ er ihm seine Geliebte.*“

zum Betrachter und fordert so dessen Bewunderung für Alexanders selbstlosen Akt der Freundschaft ein. Völlig unorthodox ist der Umstand, dass Alexander und sein Begleiter niedriger stehen als die restlichen Personen geringeren Ranges. Dies soll den so hierarchiebewussten barocken Zeitgenossen möglicherweise als zusätzlicher Hinweis auf die enge Freundschaft zwischen Apelles und Alexander dienen, die unterschiedslos über Standesgrenzen hinweggeht.

Hinter dem glücklich vereinten Paar befindet sich eine Alte, die an Kupplerinnen-Darstellungen erinnert und in gewisser Weise Vleughels' flämische Wurzeln verrät. Ihre Funktion bleibt im Ungewissen. Ebenso verhält es sich mit einer weiteren Figur, die hinter Alexander und Campaspe hervorzulagen scheint. Schließlich blickt ein Knabe hinter der Leinwand hervor, der eine gewisse Ähnlichkeit mit Campaspes dunkelhäutiger Begleitfigur im anderen Bild aufweist – dies könnte zur Klärung der Frage nach deren Geschlecht beitragen, auch wenn diese Vermutung erst durch das Wiederauftauchen der farbigen Vorlage bewiesen werden kann.

Frans Ottens Stich nach Vleughels' Akademie-Aufnahmestück

Beide Stiche Surugues werden in einer undatierten Grafik Frans Ottens (1. Hälfte 18. Jh.) (Abb. 135) harmonisch miteinander verschmolzen.¹⁰⁰

Auf Ottens Stich sind die beiden Szenen seitenrichtig wiedergegeben, was dafür spricht, dass ihm Surugues Stiche und nicht Vleughels Modello als Vorlage diente. Die Haltung von Campaspes linkem Arm, das Fehlen des Schoßhündchens und von Apelles' Palette verbindet Ottens und Surugues Stiche mit Vleughels Modello und unterscheidet sie vom fertigen Gemälde. Ottens lässt die Malszene im linken Bildvordergrund stattfinden, die Vorhangdraperie ist erheblich beschnitten. Rechts im Hintergrund vollzieht sich die Übergabe. Der nichtssagende architektonische Hintergrund Vleughels wird hier allerdings durch zwei in Ädikulen eingestellte männliche Statuen ersetzt. Auch hier taucht wieder das – diesmal besser als solches erkennbare – Gesicht zwischen Alexander und Campaspe auf.

Die Rezeption von Vleughels' Akademie-Aufnahmestück

Die durch die Druckgrafik ermöglichte Bekanntheit der Darstellung sowie das anzunehmende Studium von Vleughels' in die Akademie-Sammlung aufgenommenem Rezeptionsstück durch Akademiestudenten legt eine potenzielle Rezeptions-

¹⁰⁰ Die Literatur (BATAILLE 1928; ROSENBERG 1973; HERCENBERG 1975; AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 366-371) schweigt sich über den Ottens-Stich aus, so dass nicht einmal ein Datierungsvorschlag existiert. THB Bd. 25/26, S. 88 zufolge war Ottens als Zeichner und Kupferstecher in Amsterdam und Delft tätig. Über sein Leben ist offenbar nicht viel mehr bekannt. Das *DICTIONNAIRE OF ART* erwähnt ihn nicht.

geschichte nahe. Klingsöhr betont ausdrücklich den pädagogischen Charakter der aus den Rezeptionsstücken bestehenden Kunstsammlung der Akademie, „*indem sie den jungen Zeichenschüler zur Nachahmung aufforderte*.“¹⁰¹ Aus den Beschreibungen Desallier d’Argenvilles geht hervor, dass sich Vleughels Rezeptionsstück noch 1781 unter den in den Räumlichkeiten der Akademie ausgestellten Exponaten befand – in der *Grande Salle* zur Rechten gegenüber den Fenstern.¹⁰² Auch 1794 lässt sich das Gemälde noch in den Räumlichkeiten der Akademie nachweisen – 1805 wurde es nach Fontainebleau gebracht.¹⁰³

Tatsächlich findet sich im Kunsthandel eine Ölstudie nach Vleughels’ *L’amour indiscret* (Abb. 136), die von Sothebys zwar Vleughels zugeschrieben wurde¹⁰⁴, aber viel eher nach dem Werk eines Schülers aussieht, der nach dem seitenverkehrten Stich Surugues arbeitete, auf dem das Schoßhündchen noch fehlt: Im Vergleich zu Vleughels’ Skizzen, insbesondere aber zu seinem Modello offenbart sich hier ein völlig anderer, weniger geübter und ausdifferenzierter Zeichenstil – überdeutlich wird dies insbesondere an der Figur des Dieners. So lassen sich auch die Modifikationen der Komposition – Hintergrundarchitektur und Haltung der drei Hauptpersonen, insbesondere aber des hier behelmtten Alexanders, der sich auf die Lehne von Apelles’ Stuhl stützt und gebannt seine Geliebte betrachtet – erklären.

Ein im Niedersächsischen Landesmuseum aufbewahrtes Trompe-l’œil, das Franz de Hamilton (tätig an deutschen Fürstenhöfen zwischen 1660 und 1702) zugeschrieben wird, zeigt einen recht ramponierten Nachstich von Vleughels’ Modello, der mithilfe von fünf Wachssiegeln an einer Holzwand befestigt ist (Abb. 137). Dahinter steckt eine Rose, vielleicht als Anspielung auf die Liebesthematik. Hamiltons Autorschaft ist allerdings nicht unumstritten, denn obwohl vergleichbare Trompe-l’œils von seiner Hand, die während seiner Zeit als Hannoveraner Hofmaler entstanden, die Zuschreibung unterstützen, ist sein Schaffen nur bis 1702 nachweisbar. Das vorliegende Trompe-l’œil kann aber nicht vor dem Erscheinen von Surugues Stich 1716 entstanden sein.¹⁰⁵

Die Frage nach der Vorlage Hamiltons gestaltet sich schwierig, da die Grafik zum einen seitenrichtig wiedergegeben ist, zum anderen aber Elemente enthält, die auf Surugues Nachstich zurückgehen und weder in Vleughels’ Modello noch im fertigen Bild vorkommen. Dies betrifft etwa das geschwungene Stuhlbein von Campaspes Sitzplatz oder den diagonal vor Apelles liegenden Malstock. Eine Zeichnung nach einem der Gemälde scheidet also als Vorlage aus. Unwahrscheinlich erscheint auch die Möglichkeit, dass ein Ausschnitt aus Ottens’ seitenrichtigem Stich gewählt wor-

¹⁰¹ KLINGSÖHR 1986, S. 577 unter Verweis auf GUÉRIN 1715, S. 258.

¹⁰² Vgl. MONTAIGLON 1993, S. 124.

¹⁰³ Vgl. SPENCER-LONGHURST 1992, S. 162, Fn. 19.

¹⁰⁴ Vgl. Sotheby’s Parke-Bernet, 5.6.1979, Kat.-Nr. 27.

¹⁰⁵ Vgl. BK HANNOVER 1990, S. 34.

den sein könnte, zumal dieser möglicherweise erst nach dem Trompe-l'œil entstand. In Frage käme die Möglichkeit, dass Hamilton Surugues Nachstich seitenverkehrt dargestellt hat: Alexander trägt im Trompe-l'œil-Bild jedoch einen Helm, während er bei Surugue (und auch bei Ottens) barhäuptig dargestellt ist. Ob diese Zutat auf Hamilton oder eine unbekannte Vorlage zurückgeht, ist unklar. Als Erklärung kommt die bei derartigen Trompe-l'œils nicht unübliche Möglichkeit in Betracht, dass Hamilton als Erweis seiner eigenen Virtuosität die graphische Vorlage frei variierte.

Eine weitere Variation gegenüber Surugue findet sich in der handschriftlichen Notiz des fiktiven Besitzers unterhalb der gemalten Grafik, die das Bildthema als „*L'école de peinture*“ benennt und damit – bewusst oder aus Unkenntnis – den originalen Titel abwandelt. Die Modifikation des Titels führt zu einer Bedeutungsverschiebung: Hier wird nicht mehr die Liebe, sondern Apelles als vorbildlicher Künstler und Lehrer in den Mittelpunkt gestellt, obwohl dies der dargestellten Szene in keiner Weise gerecht wird.

Diese Bezeichnung findet sich jedoch in ähnlicher Form auch in der Beschreibung von Jean Restouts Karton *Die Malerei: Alexander überlässt Apelles seine Geliebte Campaspe* (Abb. 189) im *livret* des Salons von 1739: „*Un grand Tableau [...] représentant Alexandre dans l'Ecole d'Apelles, qui luy donne sa Maîtresse Campasque [sic!]*.“¹⁰⁶ Die Bezeichnung „*l'école d'Apelles*“ beziehungsweise „*L'école de peinture*“ bezieht sich also auf Apelles' Werkstatt und muss vor dem Hintergrund gesehen werden, dass die Akademiker in ihren Ateliers bis zu sechs Schüler ausbilden durften.¹⁰⁷ Restout stellt in seiner Version der Apelles-Geschichte folgerichtig mehrere Lehrknaben in unterschiedlichen Stadien ihrer Ausbildung dar, so dass hier gleichzeitig die eigentliche Anekdote und Apelles' Werkstattbetrieb präsentiert werden. Letzterer spielt in Vleughels' Version zwar keine Rolle, für Hamiltons Zeitgenossen dürfte die Bezeichnung *L'école de peinture* aber dennoch unmissverständlich gewesen sein. Am Ende dieser Entwicklung steht ein Gemälde von Broc, der 1800 im Salon ein *L'école d'Apelle* betitelttes Gemälde (Abb. 68) ausstellte, das Apelles nun ausschließlich als Lehrer zeigt und ohne Alexander oder Campaspe auskommt. Eine weitere, für den Zeitgeist des beginnenden Rokoko selbstverständliche Lesart lässt den Betrachter zum Schüler des Apelles werden: Vom Malerfürsten lässt sich neben all den Qualitäten für die er berühmt war, der Erwerb der Gunst der Mächtigen und der Herzensdame erlernen. Auch der Gedanke des *carpe diem* schwingt hier mit: Der nicht mehr ganz tadellose Zustand der gemalten Grafik kann ebenso wie die Rose als Hinweis auf die Vanitasthematik verstanden werden.

Als weitere Sinnschicht dürfte Hamiltons Darstellung noch eine Anspielung auf

¹⁰⁶ GUIFFREY 1908, Bd. I, 1739, S. 16f.

¹⁰⁷ Vgl. Kap. I, S. 16.

einen weiteren antiken Maler, Parrhasios, zu Grunde liegen: Dieser schuf im Verlauf des berühmten Wettstreits mit Zeuxis das erste Trompe-l'œil-Bild der Geschichte in Form eines gemalten Vorhangs.¹⁰⁸ Damit wird ein weiterer Triumph der Malerei impliziert: Neben die Grazie und perfekte Naturwiedergabe, für die Apelles berühmt war, tritt die Täuschungsfähigkeit eines Bildes, an der sich auch Hamilton versucht.

IV.5.3. Berlin

Bereits in den am 20. März 1699 erlassenen Statuten wird ein Probestück von aufzunehmenden Mitgliedern verlangt: „[B]evor er [ein jeder Künstler] aber recipiret wird/ sol er ein Probe-Stücke seiner Kunst machen/ welches der Academie zu examiniren sol vorgeleget/ und folgends daselbst bewahret werden.“¹⁰⁹ Darüber hinaus wird jedes Mitglied aufgefordert, der Akademie jährlich „ein Kunststück/ von seiner Profession“ zu überlassen, „welches bey der Academie bleiben sol.“¹¹⁰

Leider geben die Archivalien keinen Aufschluss über die Rezeptionsstücke einzelner Künstler vor 1743 und auch die Themen der Aufnahmestücke sind nicht überliefert. Das älteste Inventar in den Akademie-Akten stammt aus dem Jahr 1788. Die im Besitz der Akademie befindlichen Gemälde wurden beim verheerenden Brand 1743 vernichtet. Sollte Apelles also vor 1743 beziehungsweise vor 1713 zur Blütezeit der Akademie in einem Rezeptionsstück oder einem der jährlich abzuliefernden Mitgliederwerke thematisiert worden sein, so ist dies nicht mehr nachweisbar.

In der Zeit nach 1713 bis zur Reformierung 1786 wurde die Rezeptionsstück-Regelung – wenig überraschend – offenbar kaum eingehalten.¹¹¹ Anknüpfend an die Statuten von 1699 wurde in der Sitzung der Akademiemitglieder vom 3. Mai 1783 beschlossen, von neu aufzunehmenden Künstlern ein Werk einzufordern, das der vierteljährlich zusammentretenden Versammlung als Entscheidungsbasis für die Akademie-Aufnahme dienen sollte. Darüber hinaus wurden die Mitglieder erneut verpflichtet, der Akademie jährlich ein Werk zu überlassen.¹¹² Da dieser Beschluss offenbar nicht zu dem gewünschten Ergebnis führte, galt ab dem 21. Februar 1786 die Neuregelung, dass jedes neue Mitglied ein Exponat aus der jährlichen Akademie-Ausstellung übergeben konnte.

Das bedeutet, dass man auf die von Börsch-Supan publizierten Ausstellungskataloge zurückgreifen kann, in denen allerdings keine Rezeptionsstücke kennt-

¹⁰⁸ Vgl. Kap. V, S. 291.

¹⁰⁹ Zitiert nach dem Faksimile des Statuts bei MÜLLER 1896, S. 67.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vgl. SCHMIDT 1996, S. 15f.

¹¹² Vgl. ebd., S. 16; MÜLLER 1896, S. 140. GStA PK Rep 76 alt, Abt. III, Nr. 8, Bl. 12-16.

lich gemacht wurden: Von den dort genannten Werken, die Apelles thematisieren, kommt jedoch keines als Rezeptionsstück in Frage: Werners Arbeit wurde posthum gezeigt, Grätsch war nie ordentliches Mitglied der Akademie und Rode, Schadow und Hagemann waren zum jeweiligen Ausstellungszeitpunkt bereits aufgenommene Mitglieder. Auch aus der Zeit nach 1786 sind somit keine Aufnahmestücke mit Apelles-Bezug vorhanden beziehungsweise nachweisbar.

IV.6. Ausstellungen

IV.6.1. Rom

Das Phänomen zeitlich begrenzter Kunstausstellungen, insbesondere anlässlich kirchlicher Festtage, konnte in Rom auf eine bis ins 15. Jahrhundert zurückreichende Tradition blicken. Basierend auf diesem Brauch wurde bereits in den Statuten von 1607 festgelegt, dass die Akademie am Fest des Hl. Lukas zu repräsentativen Zwecken für jedermann zugänglich sein sollte. Da die Mitglieder bereits in den Statuten von 1596 zur Abgabe eines eigenen Werkes verpflichtet worden waren, dürften somit zumindest die ständig in der Akademie ausgestellten Arbeiten einem öffentlichen Publikum zugänglich gewesen sein.¹¹³ Da die Statuten von 1607 ebenfalls die Unterhaltung von Ladenlokalen und Kunsthandel untersagen, vermutet Koch, dass Gelegenheitsausstellungen der Akademiker schon aus rein wirtschaftlichen Erwägungen heraus bereits im späten 16. Jahrhundert üblich waren.

Seit 1702 fand im Rahmen der Preisverleihungsfeierlichkeiten zu den *Concorsi Clementini* eine öffentliche Ausstellung der prämierten Arbeiten statt, die den Akademiemitgliedern prinzipiell eine Bühne für die Zurschaustellung eigener Werke bot. 1716 wurde festgelegt, dass die Wettbewerbsbeiträge im Anschluss an die „ *festa della premiazione*“ acht Tage lang auf dem Kapitol ausgestellt bleiben sollten – dies dürfte somit auch auf die eingereichten Werke der Akademiemitglieder zutreffen.¹¹⁴ Koch zufolge entfaltete die Ausstellungstätigkeit der römischen Akademie aufgrund spektakulärerer unabhängiger Festtagsausstellungen etwa im Pantheon jedoch nie eine den Pariser *Salons* vergleichbare „*nachhaltige Bedeutung*“ beziehungsweise einen entsprechenden „*Totalitätsanspruch*“, „*die Öffentlichkeitswirkung der Kunst [zu] repräsentieren.*“¹¹⁵

Über die ausgestellten Bilder der Akademiker existiert jedoch ebenso wie über

¹¹³ Zur Ausstellungstradition vgl. KOCH 1967, S. 87ff.; zum „*akademischen Ausstellungswesen in Rom*“ vgl. ebd., S. 116-121; zu den Statuten von 1607 vgl. WAŻBIŃSKI 1987, S. 514f.

¹¹⁴ Vgl. KOCH 1967, S. 119 u. Fn. 285 mit Lit.; CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 4.

¹¹⁵ KOCH 1967, S. 120 bzw. S. 123.

deren potenzielle Akademie-Aufnahmebilder kein Archivmaterial.¹¹⁶ Dies bedeutet, dass das Vorkommen von Apelles-Sujets möglich, aber nicht nachweisbar ist. Die ursprüngliche Sammlung setzte sich zu einem großen Teil aus den prämierten Arbeiten der *Concorsi* zusammen. Im heutigen Gemäldebestand von etwa 1000 Bildern, der Cipriani zufolge nur einen Bruchteil der früheren Sammlung ausmacht, ist mit einer Ausnahme kein entsprechendes Sujet vorhanden. Diese Ausnahme soll weiter unten diskutiert werden.¹¹⁷

IV.6.2. Paris

Im Unterschied zu Rom bildete die Pariser Akademie ein Instrument staatlicher Kulturpolitik und erhob folgerichtig den „*Anspruch auf die ausschließliche Repräsentanz der Kunst im Staat*“¹¹⁸, die nicht ohne Auswirkungen auf die akademischen Ausstellungen bleiben konnte.

In den Statuten von 1663 waren auf ausdrücklichen Wunsch des Königs [sic!] jährliche Ausstellungen vorgesehen: „*L'Académie, sur un désir du roi, avait décidé le 24 décembre 1663 qu'il aurait tous les ans, le premier samedi de juillet, exposition dans les salles des séances.*“¹¹⁹ Das erste entsprechende Ereignis wurde jedoch erst auf Druck Colberts 1667 abgehalten, der einen Abstand von zwei Jahren für die weiteren Expositionen festsetzte. Bis 1675 fanden regelmäßig Ausstellungen statt, die jedoch aus Kostengründen erst wieder 1681 und 1683 aufgenommen und 1699 und 1704 mit großem Erfolg durchgeführt wurden, wobei die Ausstellung 1699 erstmals im Louvre stattfand.¹²⁰

Der Enthusiasmus der meisten Akademiemitglieder für die Beteiligung an den Ausstellungen hielt sich jedoch zunächst stark in Grenzen, was Becker als Hauptgrund dafür ansieht, dass nach 1706 lange keine derartige Veranstaltung mehr abgehalten wurde.¹²¹ Eine wesentliche Rolle dürfte jedoch auch die allgemeine Krise der Akademie und insbesondere die angespannte finanzielle Lage während dieses Zeitraumes gespielt haben – konnten die Akademiker doch aus diesem „*rein reprä-*

¹¹⁶ Für diese Information danke ich Angela Cipriani vom ASL.

¹¹⁷ Vgl. Kap. IV, S. 230. Zur Sammlung vgl. GOLZIO 1939; AK ROM 1979; eine vollständige Übersicht über den heutigen Sammlungsbestand unter URL: <http://www.accademiasanluca.it/collezioni.html>, zuletzt aufgerufen am 11.8.2009.

¹¹⁸ KOCH 1967, S. 126, 135. Zum Pariser Ausstellungswesen vgl. ebd., S. 124-183.

¹¹⁹ GUIFFREY 1908, Bd. I, S. 8. Zu Deutsch: „*Einem Wunsch des Königs folgend hat die Akademie am 24. Dezember 1663 festgelegt, dass jedes Jahr am ersten Samstag im Juli eine Ausstellung in den Sälen des Akademiesitzes stattfinden soll.*“

¹²⁰ Vgl. ebd. Zu den Ausstellungen im 17. Jh. vgl. den Literaturüberblick bei KOCH 1967, S. 128, Fn. 306.

¹²¹ Vgl. BECKER 2005, S. 131ff. Vgl. ferner CROW 1985, S. 35; MÉROT 1994, S. 268 und Fn. 31 mit weiterer Lit. Ein knapper Überblick über die Salons im *Ancien Régime* bei SFEIR-SEMLER 1992, S. 30-34.

sentativen Unternehmen keinen wirtschaftlichen Nutzen ziehen“.¹²² Der Aspekt des finanziellen Anreizes in Form des Verkaufs von Werken und der Akquisition neuer Aufträge war erst mit der Zulassung der Öffentlichkeit gegeben, führte aber aus akademischer Sicht zum Problem der entstehenden Kunstkritik.¹²³ Tatsächlich fanden während der Herrschaft Ludwigs XIV. zehn Ausstellungen statt, unter Ludwig XV. immerhin 26. Nach zwei Wiederbelebungsversuchen 1725 und 1727 wurden seit 1737 jährlich ‚Salons‘ abgehalten, wie die Ausstellungen nach ihrem neuen Ausrichtungsort, dem *Salon Carré*, bald genannt wurden. Um die Qualität zu steigern, wurde 1751 ein Rhythmus von zwei Jahren festgesetzt. War der Zeitpunkt der Ausstellungen bis Mitte des 18. Jahrhunderts schwankend gewesen, so fand die Vernissage zwischen 1746 und 1791 regelmäßig am Namenstag des Königs (25. August) statt.

Bis 1791 war der Salon den Akademiemitgliedern vorbehalten, danach wurden auch Nicht-Mitglieder zur Ausstellung zugelassen, wobei eine Jury über die Zulassung von Gemälden zur Ausstellung entschied. Die öffentliche Beachtung der Salons und der damit verbundene Prestigegewinn eines ausstellenden Künstlers nahm im Lauf des 18. Jahrhunderts stetig zu. In den 1780ern wurden während der Ausstellungsdauer von drei Wochen bei kostenlosem Eintritt täglich 500-1000 Besucher eingelassen, die insgesamt 20.000 *livrets* kauften und denen zwischen 140 und 288 Exponate präsentiert wurden.¹²⁴

Die von Guiffrey publizierten *livrets* gewähren Einblick in die Sujets der Exponate. Von insgesamt neun Ausstellungen existiert allerdings kein *livret*: Insbesondere im 17. Jahrhundert sind nur zwei von acht Ausstellungen durch *livrets* nachvollziehbar, so dass die Präsentation eines Apelles-Sujets nicht auszuschließen, aber auch nicht nachzuweisen ist. Für die 42 von insgesamt 51 Salons, die zwischen 1667 und 1800 stattfanden, lassen sich insgesamt sieben ausgestellte Apelles-Sujets verzeichnen.¹²⁵

Eine gewisse Beliebtheit offenbart sich dabei für das Apelles-Campaspe-Sujet, das zwischen 1739 und 1786 sechs Mal ausgestellt und mit nur zwei Ausnahmen als Gegenstück zu *Pygmalion*-Darstellungen geschaffen wurde. Es handelt sich um die Pendants von Restout (Abb. 189) (1739 *Apelles*/ 1745 *Pygmalion*), Adam (Bildverz. 194) (1743 *Pygmalion*/ 1745 *Apelles*), Falconet (Abb. 202a) (1763 *Pygmalion*/ 1765 *Apelles*) und Lagrenée (Abb. 207) (1773 *Pygmalion* und *Apelles*), die im folgenden Kapitel ausführlich untersucht werden sollen.

¹²² KOCH 1967, S. 127.

¹²³ Vgl. ebd., S. 139-141.

¹²⁴ Vgl. DICT. OF ART 10, S. 677; vgl. ferner Koch 1967, S. 150, 163.

¹²⁵ Vgl. GUIFFREY 1908. Zeuxis-Darstellungen sind in diesem Zeitraum vier Mal überliefert: 1779, 1789, 1791 und 1798.

Hinzu kommen Johann Gotthard von Müllers (1747-1830) 1781 präsentierter Kupferstich, der fälschlich Govaert Flinck zugeschrieben wurde (Abb. 138)¹²⁶, Louis-Simon Boizots (1743-1809) 1786 ausgestellte Porzellanskulptur *Alexander übergibt dem Apelles die Campaspe* (Abb. 139)¹²⁷ und die in den Salon von 1800 eingereichte *L'École d'Apelles* des David-Schülers Jean Broc (1780-1850) (Abb. 68).¹²⁸

Für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich drei weitere Einsendungen des Apelles-Campaspe-Themas: 1819 präsentierte der David-Schüler Jérôme-Martin Langlois (1778-1838) eine entsprechende Darstellung (Abb. 103) im Salon und erhielt dafür eine große Medaille¹²⁹, 1822 reichte ein anderer David-Zögling, Charles Meynier (1768-1832), seine Version der Anekdote ein (Abb. 104), 1831 schließlich stellte Antoine Ansiaux (1764-1840) seine deutlich an Langlois erinnernde Auffassung des antiken Stoffes aus (Abb. 102). Diese auffällige Häufung des innerhalb von zwölf Jahren drei Mal ausgestellten, jeweils in extrem neoklassizistischer akademischer Manier aufgefassten klassischen Themas dürfte das verzweifelte Bemühen der akademischen Künstler widerspiegeln, der Überlebtheit des klassischen Themenkanons zum Trotz am *Grand Genre* festzuhalten.

IV.6.3. Berlin

Der Usus, Ausstellungen abzuhalten, setzte an der Berliner Akademie erst im Zuge ihrer Reformierung ein und wurde im Jahr 1786 mit der Veranstaltung einer Kunstschau eröffnet, unter deren 332 Exponaten sich auch eine retrospektive Abteilung mit 62 Werken früherer Akademiemitglieder befand: „*Augenscheinliche Beweise der practischen Fortschritte der schönen Künste in Berlin gaben dem Publicum zwey öffentliche Ausstellungen [1786 und 1787], die ersten seit ihrer Existenz.*“¹³⁰

Die Ausstellungen wurden zunächst meist jährlich, seit 1798 mit wenigen Ausnahmen im Zweijahres-Rhythmus abgehalten und am Krönungstag des Königs

¹²⁶ Vgl. ebd., Bd. V, 1781, S. 51: [Gravures] Par M. Muller, *Académicien*. Nr. 291 „*Alexandre, Vainqueur de soi-même. Gravé d'après Goévaert Flinck.*“ Müller war seit 1776 Akademiemitglied in Paris, außerdem ordentliches Mitglied der Berliner Akademie und Professor an der Hohen Carlsschule in Stuttgart, an der er 1789-1796 die Leitung des Kupferstecherei-Instituts inne hatte, vgl. BÖRSCH-SUPAN 1971, AK 1830 (Chronik), S. IV; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 226. Zur Flinck-Abschreibung vgl. unten S. 72.

¹²⁷ Boizot gewann 1762 den *Prix de Rome*, 1762-1765 *Ecole Royale des Élèves Protégés*, 1765-1770 *Académie de France à Rome*, seit 1771 *Agrée* der *Académie Royale* (Model für eine Statuette von Meleagros), seit 1778 Akademiemitglied (mit Fertigstellung der Marmorversion seines *Meleagros* (Paris, Louvre)), 1785 *Adjoint à Professeur*. Bis 1806 stellte er regelmäßig im Salon aus. 1773-1800 künstlerischer Direktor der Porzellanmanufaktur von Sèvres. Vgl. DICT. OF ART IV, S. 248f.; SAUR XII, S. 340f.

¹²⁸ Vgl. GUIFFREY 1908, Bd. VIII, 1800, S. 19: „*Broc, élève de David, chez le C. David, au Palais national des Sciences et des Arts. Nr. 55: L'École d'Apelles.*“

¹²⁹ Vgl. THB XXII, S. 350.

¹³⁰ MONATSSCHRIFT, Bd. I (1788), S. 139.

eröffnet. Bis 1789 hatten die Ausstellungen eine Dauer von zwei Wochen, in den Statuten von 1790 wurde eine Frist von vier bis fünf Wochen festgelegt, die später nochmals verlängert wurde. Die Ausstellungskataloge wurden für 12 Groschen als Eintrittskarte verkauft, wobei die Veranstaltung von Anbeginn an einen hohen Besucherstrom verzeichnen konnte. Wie in Paris wurden für die besten Werke Medaillen vergeben, im Unterschied zu Paris waren als Aussteller aber auch Künstler zugelassen, die nicht der Akademie angehörten, sowie Schüler und Dilettanten. Die Präsentation der Exponate fand in den Räumlichkeiten der Akademie statt und folgte einer festen Hierarchie: Im ersten Raum waren die Schülerarbeiten zu sehen, dann folgten die Einsendungen der Dilettanten, der auswärtigen und der Berliner Künstler und im dritten Raum schließlich die Werke der Akademiemitglieder gemäß ihrer Rangordnung.

Als die Reputation der Berliner Expositionen stieg, beteiligten sich zunehmend auch auswärtige Künstler aus dem übrigen Deutschen Reich und Europa, so dass 1830 die Schülerarbeiten in eine gesonderte Schau ausgelagert wurden und die Schau auf zusätzliche, dem Akademiesitz benachbarte Räume ausgedehnt wurde.¹³¹

Die Hintergrundinformationen zu den Ausstellungen sind allerdings spärlich: Über die von Börsch-Supan als Faksimile publizierten Ausstellungskataloge hinaus ist kein Quellenmaterial im Historischen Archiv der Akademie beziehungsweise im Geheimen Staatsarchiv verfügbar.¹³²

Apelles-Sujets wurden der Auswertung der Ausstellungskataloge zufolge 1786 (Rode; Werner), 1789 (Grätsch) und 1804 (Hagemann) gezeigt. Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über diese Exponate gegeben sowie der Fragestellung nachgegangen werden, ob Schadows Apelles-Campaspe-Relief beziehungsweise Carstens Apelles-Campaspe-Zeichnung im Rahmen der Ausstellungen präsentiert wurden.

Aus den Ausstellungskatalogen geht hervor, dass anlässlich der 1786 veranstalteten Exposition zwei Gemälde mit Apelles-Sujet gezeigt wurden: Der Historienmaler und Radierer Christian Bernhard Rode (1725-1795), der seit 1756 Akademiemitglied und seit 1783 Akademiedirektor war, präsentierte unter 21 Einsendungen auch *Die Kritik des Schusters vor dem Gemälde des Apelles* (Abb. 140), welches er für den Landmarschall von Hahn in Mecklenburg gemalt hatte und das sich 1856 im Besitz der Akademie befand.¹³³

Angesichts der herausgehobenen Position durch sein Amt und der bereits geschilderten Haltung der Pariser Akademie zur Kunstkritik¹³⁴ ist Rodes Gemälde

¹³¹ Vgl. BÖRSCH-SUPAN, Bd. I, S. 8-23, insbes. S. 10-13. Vgl. ferner BÖRSCH-SUPAN 1965.

¹³² Für diese Information danke ich Gudrun Schneider vom Historischen Archiv der AdK, Berlin.

¹³³ Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, AK 1786, Kat.-Nr. 4; BÖRSCH-SUPAN 1965, S. 234.

¹³⁴ Vgl. Kap. II, S. 82.

möglicherweise als Kommentar zur Rolle der Laienkritik zu werten. Im Sinne einer „*Warnung an das kritisierende Publikum*“ beurteilt auch Börsch-Supan die Nennung dieses Werkes an erster Stelle im Katalog.¹³⁵ In einem 1788 veröffentlichten Gedicht wird Rode im Übrigen als „*Berlins Apelles*“¹³⁶ bezeichnet, vielleicht hatte auch dieses Ansehen bei seinen Zeitgenossen einen Einfluss auf Rodes Themenwahl.

In der retrospektiven Abteilung, welche die Tradition der Akademie veranschaulichen sollte, wurde hingegen ein Apelles-Campaspe-Gemälde des ersten Akademiedirektors Joseph Werner (1637-1710) als Pendant zu einem *Pygmalion* präsentiert.¹³⁷ Die Beweggründe für die Wahl gerade dieser Themen lassen sich auf Basis des Quellenmaterials nicht klären, wobei die Zugänglichkeit speziell dieser Arbeiten Werners angesichts des durch den Brandverlust von 1743 auf Leihgaben angewiesenen Instituts eine plausible Möglichkeit darstellt. Die beiden Gemälde befanden sich nämlich im Besitz des Sammlers und Grafikers Johann Wilhelm Meil.¹³⁸

Bei der Ausstellung von 1789 reichte ein gewisser J. Grätsch (Lebensdaten unbekannt) zwei Historienbilder ein, darunter „*Alexander übergibt [sic!] dem Apelles die Campaspe*“.¹³⁹ Grätsch beteiligte sich zwischen 1789 und 1795 an den Berliner Ausstellungen, zwischen 1789 und 1805 war er als Lehrer der Zeichenschule tätig und erhielt 1791 den Titel Professor, obwohl er kein ordentliches Akademiemitglied war.¹⁴⁰ Die Hintergründe seiner Themenwahl bleiben im Dunkeln, ob das drei Jahre zuvor ausgestellte Apelles-Gemälde Werners eine Anregung für Grätsch dargestellt hat, kann ohne Abbildungen nicht entschieden werden.

Asmus Jacob Carstens (1754-1798), der Verfasser einer heute im Weimarer Schlossmuseum befindlichen unpublizierten Apelles-Campaspe-Kreidezeichnung (Bildverz. 141) und streitbares Mitglied der Berliner Akademie, nahm 1789, 1791, 1793 und 1795 an den Berliner Ausstellungen teil. Die Apelles-Zeichnung war jedoch nicht unter den Exponaten.¹⁴¹ Der Lebensbeschreibung seines Freundes Karl Ludwig Fernow (1763-1808) zufolge handelt es sich bei der Apelles-Zeichnung um eines seiner letzten Werke, das demnach nicht mit seiner Zeit als Berliner Akade-

¹³⁵ BÖRSCH-SUPAN 1965, S. 232.

¹³⁶ MONATSSCHRIFT, Bd. I (1788), S. 115-116 *An Salomon Gesner von Herrn Canonicus Gleim*.

¹³⁷ Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, AK 1786, S. 25, Kat.-Nr. 126 u. 127. Vgl. dazu ausführlich Kap. V., S. 257f.

¹³⁸ Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1965, S. 232.

¹³⁹ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, AK 1789, Kat.-Nr. 103. Das Gemälde ist verschollen, eine Abbildung ist der Verfasserin nicht bekannt.

¹⁴⁰ Vgl. Archiv der AdK, Microfiche Nr. 955 [Künstler, Kunstwerke sowie allgemeine Fragen des Kunstlebens 1942-1943], Fiche 4+, Brief vom 11.12.1942. Dass Grätsch kein Akademiemitglied war, wird durch das Verzeichnis der Mitglieder der Berliner AdK bestätigt (GIELE-GRONIUS 1996). Vgl. ferner THB XIV, S. 479. Darüber hinaus existieren zu Grätsch weder Archivmaterialien noch Literatur.

¹⁴¹ Vgl. entsprechende Kataloge in BÖRSCH-SUPAN 1971. Zu Carstens Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie vgl. PEVSNER 1986, S. 192-95.

mieprofessor in Verbindung zu bringen ist.¹⁴²

Im Anhang des Ausstellungskatalogs von 1791 („*Beschreibung der Kunstwerke, welche von Mitgliedern der Akademie und andern Künstlern, in den königlichen Schlössern, und in öffentlichen und Privatgebäuden, wie auch an öffentlichen Plätzen, seit dem Jahre 1789 gefertigt sind*“) werden vier von Johann Gottfried Schadow (1764-1850) angefertigte „*Sopraporten en Basrelief im großen Säulen-Saale*“ des Berliner Stadtschlusses beschrieben, die Alexander d. Gr. als Mäzen verherrlichen.¹⁴³ Darunter ist auch das Apelles-Campaspe-Thema (Abb. 142). Schadow war seit 1788 Akademiemitglied, Rektor, Lehrer der Bildhauerklasse und Hofbildhauer, seit 1805 Vizedirektor und von 1816-1850 schließlich Akademiedirektor.

Die Entwürfe für diese Supraportenreliefs wurden mit Ausnahme des 1788 gezeigten *Deinokrates*-Reliefs¹⁴⁴ jedoch entgegen der fälschlichen Aussage bei Kuhlmann-Hodick nicht ausgestellt.¹⁴⁵ Dieser Irrtrium geht möglicherweise auf Schadows eigene Memoiren zurück, denn er schreibt zu seinem Ausstattungsauftrag für die „*sogenannten Neuen Kammern, dem Gelben Pfeilersaal usf.*“¹⁴⁶:

*In der Ausstellung vom Jahr 1791 konnte ich davon schon Proben sehen lassen. So sieht man noch im Parolesaal ein Basrelief: die römischen Signiferi, welche statt der Fahnen andere Zeichen an der Stange haben, und über zwei Türen Siegesgöttinnen in Hautrelief. Im Gelben Pfeilersaal sind vier Superporten, welche folgende Gegenstände darstellen: [...] 4. Alexander lässt sich vom Apelles die schöne Roxane [sic!] malen. Der König bemerkt, dass sich der Maler in sein Modell verliebt, und schenkt es ihm.*¹⁴⁷

Bei den anderen drei Szenen handelt es sich um *Alexander mit dem Architekten Deinokrates*, *Alexander mit dem Musiker Philemon* und *Alexander, der die Gedichte Homers wertschätzt*. Schadow berichtet im gleichen Kontext, dass die Idee zu diesem Alexanderzyklus nicht von ihm selbst stammte:

Eine Huldigung dem Andenken dieses trefflichen Architekten [von Erdmannsdorff] ist es, wenn ich hier bemerke, dass die hier genannten

¹⁴² Vgl. FERNOW 1867, S. 381f.; Apelles-Zeichnung ferner erwähnt bei FÖRSTER 1860, S. 53, Nr. 33; KAMPHAUSEN 1941, S. 406, Nr. 163.

¹⁴³ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, AK 1791, (Anhang), S. 12f.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., AK 1788, S. 45, Kat.-Nr. 359.

¹⁴⁵ Vgl. KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 54, Kat.-Nr. 210 bzw. S. 143 (ohne Kat.-Nr.). Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, AK 1791, S. 5, Kat.-Nr. 7, S. 7, Kat.-Nr. 18. Vgl. auch AK 1789, S. 47, Kat.-Nr. 224-227: Schadow stellte zwei Skizzen und zwei Skulpturen aus, aber keinen Entwurf zum Alexander-Zyklus.

¹⁴⁶ SCHADOW 1987, Bd. I, S. 33.

¹⁴⁷ Ebd., S. 33f. Vgl. auch Eckardts Kommentar in Bd. II, S. 395. Tatsächlich wurden in der Ausstellung von 1788 unter der Nr. 361 „*Vier Signiferi oder römische Fahnenräger en Bas relief in Gips abgegossen*“ präsentiert, vgl. BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, AK 1788, S. 45.

*Gegenstände nicht vom Bildner, sondern von Herrn von Erdmannsdorff selbst vorgeschrieben wurden, was an eine Zeit erinnert, wo Raffael von dem Kardinal Bembo sich Aufgaben stellen ließ. Hier mussten nun, in kleinen Räumen, bedeutende historische Momente dargestellt werden.*¹⁴⁸

Auch die Themen zur Verzierung der Fassade von Schadows 1805 bezogenem Wohnhaus mit programmatischen Basreliefs wurden ebenfalls nicht von ihm selbst ersonnen, sondern auf die Empfehlung des Hofrats Hirt gewählt. Darunter befand sich auch der vierteilige Zyklus „*Die Beschützer der Kunst*“, „*unter deren Schutz, begünstigt durch die Zeit, welche grade die größten Genien erzeugt hatte, auch die größten Meisterwerke der Kunst vollbracht wurden.*“¹⁴⁹ Eines der Reliefs zeigte Alexander d. Gr. mit seinen Künstlern (Abb. 143):

*Alexander d. Gr., auf königlichem Thronessel, neigt sich und zeigt befehlend auf eine Tafel, welche der kniende Baumeister mit dem Zirkel erläutert. Dies ist Deinokrates, mit der Löwenhaut bekleidet; der erste, dem die Stadt Alexandrien zu bauen aufgetragen wurde; teilweise deckt derselbe die Figur von Apelles und die des Lysippos. Der eine modelliert den König zu Pferde sitzend, der andere auf einer großen Tafel ihn porträtierend.*¹⁵⁰

Modelle der einzelnen Relieftteile wurden durch Gehilfen Schadows angefertigt, darunter auch durch C. Friedrich Hagemann, der bei der Akademie-Ausstellung von 1804 zwei Gipsmodelle zeigte – des Perikles (Kat.-Nr. 240) und des Alexander (Kat.-Nr. 241):¹⁵¹

*Alexander als Beschützer der Künste, vor ihm Lysippus mit dem Bilde des Alexander zu Pferde. Apelles dessen Bild auf der Tafel zeichnend, und Deinocrates, der Architekt, der, als Herkules gekleidet, sein Projekt, den Berg Athos zu einer Statue um zu bilden, und ihr die Stadt Alexandrien in die Hand zu geben, vorzeigt.*¹⁵²

Abschließend bleibt zu konstatieren, dass sich Apelles-Sujets unter den Exponaten der Berliner Akademie-Ausstellungen insgesamt vier Mal in einem relativ begrenzten Zeitraum von 18 Jahren (1786-1804) nachweisen lassen. In keiner Weise lässt sich daraus eine herausragende Position des Künstlerfürsten bei den Berli-

¹⁴⁸ SCHADOW 1987, Bd. I, S. 34.

¹⁴⁹ Ebd., S. 67.

¹⁵⁰ Ebd., S. 66-69; S. 280 Blatt XVII (publiziert 1840); Bd. II, S. 462f. Die weiteren drei Reliefs zeigten *Perikles mit dem Maler Protogenes, dem Baumeister Iktinos und dem Bildhauer Phidias; Cosimo de Medici mit Ghiberti, Masaccio und Brunelleschi* sowie *Papst Julius II. mit Michelangelo, Raffael und Bramante*.

¹⁵¹ Vgl. SCHADOW 1987, Bd. II, S. 462.

¹⁵² BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, AK 1804, S. 49, Kat.-Nr. 241.

ner Akademiekünstlern ableiten. Eine Erklärung dafür könnte die Feststellung von Specht/Baumunk bieten, Friedrich Wilhelm III. habe die königlichen Auftragsarbeiten auf vaterländische und nicht auf klassische Themen konzentriert, weil er gesehen habe, dass mit ersteren ein breiteres Publikum erreichbar sei.¹⁵³

Börsch-Supan stellt jedoch fest, dass zwar „*Darstellungen von kunstgeschichtlichen Themen*“, insbesondere „*Ehrungen von Künstlern durch Herrscher [...] ein beliebtes Sujet*“ bei den Ausstellungen waren. Allerdings setzten seit den 1820er Jahren die Stoffe aus der neueren Kunstgeschichte ein und wurden immer beliebter, wohingegen die „*Szenen aus dem Leben antiker Künstler [...] im Wesentlichen auf den Klassizismus beschränkt*“¹⁵⁴ waren. Auch dieser Geschmackswandel könnte für das Desinteresse an Apelles-Sujets in Berlin verantwortlich sein, obgleich dies auf die Pariser Salons bis in die 1830er hinein nicht zutrifft.

IV.6.4. London

Die 1768 von 40 Künstlern unter dem Vorsitz Joshua Reynolds gegründete *Royal Academy of Arts* stand zwar offiziell unter der Schirmherrschaft Georges III. (1738-1820), erhielt jedoch keine staatlichen Zuwendungen, so dass sie sich durch die Ausrichtung von öffentlichen Ausstellungen finanzierte. Diese fanden seit 1769 jährlich statt und erfreuten sich größter Reputation. Auf Akademie-Aufnahmestücke oder Dekorationsprojekte für die eigenen Räumlichkeiten verzichtete die *Academy* hingegen¹⁵⁵, so dass die Londoner Akademie in den anderen untersuchten Kategorien ausgeklammert wurde.

Die Exponate sind ausführlich durch zeitgenössische Kataloge dokumentiert, so dass das Vorkommen von Apelles-Sujets bei den Londoner Ausstellungen zwischen 1769 und 1782 überprüft werden konnte. Die durch das Fehlen eines Index erschwerte Durchsicht der Kataloge ergab, dass bei den Expositionen Porträts (insbesondere *of a lady*) und Landschaften vorherrschten. Der Historienmalerei kam hingegen nur ein sehr geringer Anteil zu, der vornehmlich durch die Einsendungen Angelika Kauffmanns und Benjamin Wests gespeist wurde. Die für Paris so charakteristische Häufung klassizistischer Themen findet in den Londoner Ausstellungen keinen Widerhall. Sujets, die Alexander d. Gr. betreffen, kommen ganz im Gegensatz zu den Pariser Salons überhaupt nicht vor und so verwundert es nicht, dass weder Apelles- noch Pygmalion- oder Zeuxis-Darstellungen unter den Exponaten zu finden sind. Dieses mangelnde Interesse an Sujets des *Grand Genre* dürfte

¹⁵³ Vgl. SPECHT/BAUMUNK 1996, S. 17.

¹⁵⁴ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, S. 19f.

¹⁵⁵ Für diese Informationen danke ich Morgan Feely, Collections Manager for Works on Paper der Royal Academy of Arts.

mit dem Geschmack der Auftraggeber beziehungsweise Käufer zu begründen sein. Morgan Feely bestätigte der Verfasserin, dass dieses Ergebnis auch für die Zeit zwischen 1783 und 1800 repräsentativ ist.¹⁵⁶

Auch die auf Basis einer Reproduktion getroffene Annahme, in der von Richard Earlom (1743-1822) nach Charles Brandoin (1733-1807) gestochenen Ansicht der *Ausstellung von 1771* (Abb. 144) sei ein Apelles-Campaspe-Gemälde unter den Exponaten auszumachen, erwies sich bei der Untersuchung des Originals als unzutreffend.¹⁵⁷

Das auf der linken Wand mittig in der zweiten Reihe von oben präsentierte Gemälde (Abb. 145) zeigt tatsächlich *Hektors Abschied von Andromache* (Ilias VI, 390 - 496). Der stehende Soldat mit Mantel und Helm, der sich mit seiner rechten Hand auf eine Lanze stützt, ist nicht Alexander, sondern Hektor, die sitzende Gestalt nicht Apelles, sondern Andromache mit ihrem Kind auf dem Schoß, die rechts hinter ihr stehende Figur nicht Campaspe, sondern eine alte Dienerin mit Kopftuch und bei der vermeintlichen Staffelei mit Gemälde handelt es sich tatsächlich um ein Portal – vermutlich das Skäische Tor.

Abschließend lässt sich also festhalten, dass der Person des Apelles an der *Royal Academy* offensichtlich keine besondere Bedeutung beigemessen wurde, zumindest lässt sich keine praktische Relevanz des Malerfürsten für die Londoner Akademiker nachweisen.

IV.7. Akademiedekorationen

Die in der Literatur kursierende Behauptung, bei Augustin Terwestens Entwurfszeichnung *Szenen aus dem Leben des Apelles* handle es sich um ein Dekorationsprojekt in der Berliner Akademie, ließ es sinnvoll erscheinen, die untersuchten Akademien auf das Vorkommen von Apelles-Sujets in der dekorativen Ausstattung der eigenen Räumlichkeiten hin zu untersuchen. Das Ergebnis ist jedoch mehr als enttäuschend: Auch aufgrund überwiegend mangelhafter Überlieferung ließ sich für keines der Institute eine entsprechende Thematik nachweisen und auch die Annahme bezüglich Terwestens Apelleszeichnung erwies sich als unbeweisbare Spekulation.

¹⁵⁶ Vgl. ferner RUMP 1979, insbes. S. 160-197; GOLDSTEIN 1996, S. 54-58, insbes. 56; PERRY/CUNNINGHAM 1999; SOLKIN 2001.

¹⁵⁷ Wiederum gebührt Morgan Feely mein Dank für die zuvorkommende Bereitstellung der im Besitz der *Royal Academy* befindlichen Ausstellungsansichten, welche die Jahre 1771, 1773, 1787 und 1800 dokumentieren, sowie entsprechenden Informationsmaterials.

IV.7.1. Rom

1588 hatte die Akademie einige über der Kirche SS. Luca e Martina am Forum Romanum liegende Räume zugewiesen bekommen. 1635 mietete sie im Zuge der Renovierungsarbeiten an der Kirche zwei Räume in einem angrenzenden Gebäude an – einem für den Unterricht und das Aktstudium sowie einem Versammlungsraum. Beide waren jeweils nicht mit einer bildlichen Dekoration ausgestattet.¹⁵⁸ Missirini teilt mit, dass zwischen 1634 und 1638 während des Principats Pietro da Cortonas die Akademiesäle vergrößert wurden, um mehr Platz für die prämierten Arbeiten der Studenten und die von den *Principi* in ihrem jeweiligen Amtsjahr gestifteten Kunstwerke zu schaffen. Des Weiteren ist zu erfahren, dass Cortona einen großen Teil der viertausend Scudi Renovierungskosten übernahm. Zur potenziellen Ausstattung oder zur Dekoration nennt Missirini jedoch keine weiteren Details.¹⁵⁹

1659 begann der Bau eines eigenen Akademiesitzes auf einem an der Rückseite der Kirche angrenzenden Grundstück in der Via Bonella, der mehrfach erweitert wurde und in dem die Akademie bis 1932 residierte.¹⁶⁰

Für die Innendekoration dieses Gebäudes, genauer für die Decke eines Saales, existierte um 1670 ein Ausstattungsprojekt, für das Giovanni Battista Passeri einen Programmentwurf ausgearbeitet hatte, der fünfzehn allegorische Gemälde umfasste. Charles Errard war für die Ausführung einer Allegorie der Malerei vorgesehen. Das Projekt wurde jedoch nicht ausgeführt, Skizzen oder detailliertere Berichte darüber sind nicht erhalten.¹⁶¹

Auch im 18. Jahrhundert wurde die Akademie auf Kosten eines wohlhabenden *Principe* renoviert: Clifford nimmt an, dass ein in Holkham aufbewahrter und offensichtlich für ein Deckengemälde vorgesehener *bozzetto* zu Sebastiano Concas Dekorationsprogramm für die Akademie gehört, die während seines ungewöhnlich langen Principats 1729-1732 umfangreiche Renovierungsmaßnahmen erfuhr: „*L’aula di premiazione, e le altre Sale furono più dell’usato adorne con orrevole Maestà.*“¹⁶² Cliffords These erscheint überzeugend, da der *bozzetto* zum einen ein klassisches Akademiethema zum Inhalt hat (*Malerei, Skulptur und Architektur*

¹⁵⁸ Für diese Auskunft danke ich Angela Cipriani.

¹⁵⁹ Vgl. MISSIRINI 1823, S. 110.

¹⁶⁰ „Solo nel 1659, per volere della pittrice Giovanna Garzoni, si avviava la realizzazione del primo nucleo del fabbricato accademico, che si sarebbe ampliato sul sito di alcuni edifici e terreni insistenti sul retro della chiesa dei Santi Luca e Martina ancora in costruzione.“ Zitiert nach URL: http://www.accademiasanluca.it/sede_storica.html, zuletzt aufgerufen am 11.8.2009, unter Verweis auf PIETRANGELI 1974 und die noch nicht erschienene Publikation von Isabella Salvagni, *La sede dell’Accademia di San Luca al Foro Romano. 1659-1932.*

¹⁶¹ Vgl. SMITH 1993, S. 320, Fn. 44 unter Verweis auf Archivio di San Luca, Bd. 44, Fol. 59.

¹⁶² MISSIRINI 1823, S. 209. Vgl. ferner CLIFFORD 1977, S. 101, 103, Abb. 14. Zu Deutsch: „*Der Saal für die Preisverleihungen und die anderen Räume wurden höchst modisch in passender Pracht dekoriert.*“

triumphieren mithilfe Merkurs über die Zeit) und da zum anderen die Attribute der drei Künste (Pinsel, Meißel und Stechzirkel) hervorgehoben werden, die im Wappen der Akademie ein gleichseitiges Dreieck bilden.

Es ist nicht auszuschließen, dass auch ein Apelles-Sujet für die Dekoration gewählt wurde. Dies ist jedoch nicht nachweisbar, da die alte Akademie im Zuge des Baus der Via dell'Impero 1932 abgerissen wurde und Missirini keine Details der Dekoration nennt. Seit 1934 residiert die Akademie im Palazzo Carpegna in der Via della Stamperia.¹⁶³

IV.7.2. Paris

Innerhalb der ersten Jahre nach ihrer Gründung war die Akademie häufig zum Wechsel ihrer jeweiligen Unterkunft gezwungen. Bis 1656 hatte sie bereits in der Rue St. Eustache, dem Hôtel de Clisson in der Rue des Deux-Boules sowie im Collège de France residiert.¹⁶⁴ Dabei strebte sie seit ihrer Gründung eine Unterbringung im Louvre als öffentlich sichtbares Zeichen ihrer Protektion durch den König an, der auch die unter seinem Schutz stehenden Hofkünstler traditionell im Louvre unterbrachte. 1656 erreichte die Akademie dieses Ziel, indem ihr einige Räume im Louvre in Form des ehemaligen Ateliers des *Sculpteurs du Roi* Jacques Sarrazin zugewiesen wurden. 1661 musste die Akademie diese jedoch bereits wieder verlassen und in das Palais Brion, einen Teil des heutigen Palais Royal, umziehen. Erst 1692 erhielt sie eine endgültige Unterbringung im Louvre.¹⁶⁵

Zunächst im ersten Stock an der Südwestecke der *Cour Carré* angesiedelt, musste die Akademie am 7. März 1712 zugunsten der königlichen Bibliothek weichen, die einen enormen Platzbedarf hatte.¹⁶⁶ Stattdessen wurden ihr sechs in der Etage darunter (*niveau du rez-de-chaussée*) liegende Räume zugewiesen, die ehemals zu den Gemächern der Anne d'Autriche gezählt hatten und vom Sekretär der Akademie, Nicolas Guérin (1635-1714), wie folgt beschrieben wurden: „*Salon de l'Académie; seconde Salle où se tiennent ordinairement les Assemblées; troisième Salle de l'Académie où sont les Vases de' Medici; Salle séparée des autres; Vestibule par où l'on entre dans le Salon; l'École du Modèle.*“¹⁶⁷

Guérin schenkt einer eventuellen Dekorationsmalerei keine Beachtung¹⁶⁸ und

¹⁶³ Vgl. AK Rom 1939, S. 5. Möglicherweise wird die oben genannte, noch unpublizierte Arbeit Salvagnis zur Klärung der hier offen bleibenden Fragen beitragen können.

¹⁶⁴ Vgl. SANDT 2000, S. 69; *DICTIONNAIRE DE L'ART* 24, S. 167.

¹⁶⁵ Vgl. KLINGSÖHR 1986, S. 558, Fn. 13, SANDT 2000, S. 73; KLINGSÖHR-LEROY 2003, S. 56, Fn. 51 mit Lit.

¹⁶⁶ Vgl. AULANIER 1950, S. 14-16; AULANIER 1955, S. 36.

¹⁶⁷ MONTAIGLON 1993, S. VII.

¹⁶⁸ Vgl. Faksimile ebd., S. 1-113. Ich danke ferner Cathrin Klingsöhr-Leroy für Ihre freundlichen Auskünfte hinsichtlich dieser Frage. Vgl. ferner AULANIER 1955, S. 36.

konzentriert sich in seiner ausführlichen Beschreibung auf die im Januar 1714 in diesen Räumen ausgestellte Kunstsammlung der Akademie, die sich aus Gemälden, Zeichnungen, Grafiken und Skulpturen zusammensetzte und in erster Linie Repräsentationszwecken diente. Insbesondere auf die Inszenierung des Königs als oberstem Schutzherrn der Akademie wurde Wert gelegt, darüber hinaus war man bemüht, Porträts der Protektoren und Gönner sowie der Mitglieder seit der Gründung zu präsentieren und vergab zu diesem Zweck systematisch entsprechende Aufträge für die Rezeptionsstücke der Porträtmaler. Auch Herkules als moralisches Vorbild für die Akademiker spielte eine hervorgehobene Rolle, ein Apelles-Sujet hingegen wird nicht erwähnt.¹⁶⁹

Die von Guérin beigefügten Grund- und Aufrisse der Räume (Abb. 146, 147) beweisen, dass für eine potenzielle dekorative Wandmalerei nur die Decken in Frage kamen. Dies wird ebenfalls durch eine Jean-Baptiste Martin (1659-1735) zugeschriebene Ansicht (Abb. 148) einer „*assemblée ordinaire de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au Louvre*“ bestätigt, die jedoch bedauerlicherweise keine Rückschlüsse auf das Vorhandensein oder die Thematik einer eventuellen Deckenmalerei zulässt. Prominent in der Mitte der hinteren Wand ist jedoch Largillières Porträt Le Bruns (Abb. 84) erkennbar.

Sandt zufolge handelt es sich beim „*Salon*“ um die heutige *Rotonde de Mars* und bei der von Martin dargestellten „*Salle ou se tiennent ordinairement les Assemblées*“ um die angrenzende heutige *Salle de Diane*.¹⁷⁰ Die Dekoration der *Rotonde de Mars* war nach ihrer Fertigstellung 1658 Charles Errard übertragen worden, aber nur die Stukkaturen der Gebrüder Marsy wurden ausgeführt. Erst im frühen 19. Jahrhundert wurde die Dekoration der Rotunde vervollständigt. Auch die *Salle de Diane* wurde zwischen 1801 und 1803 ausgemalt.¹⁷¹ Wenn bereits der repräsentative Eingangsraum in Form der Rotunde und der Versammlungsraum der Akademiker keine Deckengemälde aufwiesen, so ist die Wahrscheinlichkeit gering, dass dies bei den anderen vier Räumen der Fall war. Diese Frage lässt sich auf Basis des zugänglichen Materials im Rahmen dieser Arbeit nicht abschließend klären.

Im Dezember 1721 musste die Akademie die erst neun Jahre zuvor bezogenen Räume im Parterre bereits wieder verlassen, da diese für die minderjährige Infantin und Verlobte Ludwigs XV., Marie-Anne-Victoire de Bourbon (1718-1781), benötigt wurden. Stattdessen erhielt das Institut die exakt ein Stockwerk darüber liegenden Räumlichkeiten zur Verfügung, deren Verwendung auf einem Grundriss nach

¹⁶⁹ Vgl. KLINGSÖHR 1986; MONTAIGLON 1993, S. 1-113; SANDT 2000, S. 73.

¹⁷⁰ Vgl. SANDT 2000, S. 73. Vgl. ferner BEZOMBES 1994, S. 199 (Grundriss); AULANIER 1955, S. 36-38, 93 (Table de concordance des noms des salles).

¹⁷¹ Vgl. URL: <http://www.insecula.com/salle/MS00285.html> (Salle de Diane); <http://www.insecula.com/salle/MS00174.html> (Rotonde de Mars), jeweils zuletzt aufgerufen am 6.10.2009.

Jacques-François Blondel (1705-1774) konserviert ist (Abb. 149) und welche die Akademie bis zu ihrer Auflösung 1793 berherbergten. Die fünf Räume der Akademie bestanden demnach aus Vorzimmer, Aktsaal, öffentlichem Versammlungssaal (*salle des Assemblées publiques*), dem Saal, in dem die preisgekrönten Arbeiten ausgestellt und die Porträts der Mitglieder präsentiert wurden (*salle où l'on expose les prix* beziehungsweise *salle des Portraits* – bei diesem Saal handelt es sich übrigens um die heutige *Rotonde d'Apollon*) – und dem Generalversammlungssaal (*salle des Assemblées ordinaires* – der heutigen *Salle des Bijoux*). Hinzu kamen die Unterkunft des Hausmeisters sowie die Wohnung des ständigen Sekretärs.

1763 gestattete Ludwig XV. der Akademie das Nutzungsrecht für die angrenzende *Galerie d'Apollon*, die ihre Räume mit dem *Salon Carré* verband, in dem seit 1737 die jährlichen Ausstellungen stattfanden.

An der Decke des Generalversammlungssaals war Aulanier zufolge seit 1706 ein beschnittenes Gemälde Poussins angebracht: *Die Zeit entzieht die Wahrheit der Beeinträchtigung durch Neid und Zwietracht* – ein Thema, das sich durchaus mit Neid und Unwissenheit als Feinden der Kunst in Verbindung bringen lässt. 1752 erwirkte die Akademie die Erlaubnis, dieses Gemälde durch eine *Allegorie zum Ruhm Ludwigs XV. als Beschützer der Künste* ersetzen zu lassen, die Michel-Ange Challe (1718-1778) 1753 als Rezeptionsstück ausführte (Abb. 150). Im gleichen Zeitraum bemühte sich die Akademie darum, die Decke „*du Salon rond*“ – also der *Rotonde d'Apollon* – mittels weiterer Aufnahmestücke „*de sujet allégoriques qui seront un monument de sa reconnaissance pour les bienfaits qu'elle a reçus de son auguste protecteur*“ verzieren zu lassen.¹⁷² Das Projekt gelangte jedoch nicht zur Ausführung. Ein weiteres unausgeführtes Dekorationsprojekt sah die Übertragung eines Teils von Correggios Entwurfszeichnungen für die Domkuppel zu Parma „*au plafond de la grande Salle de notre Académie, ou à celui du Salon*“¹⁷³ vor.

Der von Aulanier erwähnte Schriftverkehr der Akademie mit der *Direction Générale des Bâtiments* hinsichtlich der verschiedenen Deckengestaltungsprojekte beweist die Schwierigkeiten der Akademie, eine Erlaubnis für die Veränderung der Deckendekoration zu erlangen. Gleichzeitig lässt dies den Rückschluss zu, dass es keine die Figur des Apelles betreffenden Pläne gab, die andernfalls im Schriftverkehr dokumentiert sein müssten. Die Dekorationsprojekte zeigen zudem, dass die Akademie mehr an einer direkten Verherrlichung des regierenden Herrschers interessiert war als an dessen Rühmung im historischen Gewand Alexanders.

Sandt zufolge ist bis 1781 keine Quelle über das Aussehen der Räume überlie-

¹⁷² AULANIER 1958, S. 75f., insbes. S. 76, Fn. 2 unter Verweis auf die entsprechende Quelle in den Archives Nationales. Zu Deutsch: „[...] *allegorischen Sujets, die ein Denkmal der Dankbarkeit für die empfangenen Wohltaten ihres erhabenen Protektors sind.*“

¹⁷³ Ebd., S. 76f.

fert. In diesem Jahr erschien Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenvilles (1723-1796) *Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l'Académie Royale*. Dieser beschränkt sich in seiner knappen Beschreibung jedoch wie Guérin auf die Sammlung und schenkt der Dekoration keinerlei Beachtung.¹⁷⁴ Das heute in der *Rotonde d'Apollon* vorhandene Deckengemälde stammt aus dem Jahr 1819 (*Der Sturz des Ikarus* von Merry-Joseph Blondel).

Im Zuge ihrer Wiedererrichtung 1795 war die Akademie zunächst erneut vorläufig im Hôtel de Brion untergebracht, 1806 bezog sie das Collège des Quatre-Nations, 1816 schließlich das ehemalige Kloster der Petits-Augustins, das noch heute ihren Sitz bildet.¹⁷⁵

Erst zu einem außerhalb des eigentlichen Untersuchungszeitraumes liegenden Zeitpunkt findet sich Apelles als Bestandteil eines Dekorationsprogramms für den Pariser Akademiesitz. 1836-1841 schuf Hippolyte Delaroche (1797-1856) einen Wandfries für den Rundsaal der *École des Beaux Arts*, in dem die jährlichen Preisverleihungen der Akademie stattfanden. Innerhalb seines sogenannten „*Hemicycle*“ befand sich an exponierter Stelle, nämlich im Zentrum der Apsis dieser monumentalen Säulenhalle, eine Darstellung des von Phidias und dem Architekten Iktinos begleiteten, mittig thronenden Apelles, der als hervorragendster antiker Repräsentant der Malerei über die 67 berühmtesten Künstler des Mittelalters und der Neuzeit präsidiert (Abb. 159).¹⁷⁶

Im Rahmen des gesichteten Materials konnten nur unvollständige Informationen über die dekorative malerische Ausstattung der jeweiligen Räumlichkeiten der Akademie gewonnen werden, so dass keine endgültige Aussage über das Vorkommen von Apelles innerhalb der Dekoration getroffen werden kann. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass vieles gegen ein solches Vorkommen spricht. Die mangelnde Aufmerksamkeit, welche der räumlichen Dekoration in den überlieferten Quellen geschenkt wird, lässt nicht auf einen allzu hohen Stellenwert derselben innerhalb des Repräsentationskonzepts der Akademie schließen.

IV.7.3. Berlin

Im Zuge ihrer Gründung wurde der Berliner Akademie als Sitz das obere Stockwerk des Vordergebäudes des kurfürstlichen Marstalls in der Dorotheenstadt zugewiesen.

¹⁷⁴ Vgl. SANDT 2000, S. 74; MONTAIGLON 1993, S. 116-155.

¹⁷⁵ Vgl. DICT. OF ART 24, S. 171; zum heutigen Sitz und der Umbenennung der Rue des Petits Augustins in Rue Bonaparte vgl. URL: <http://www.ensba.fr/informations/informations.htm>; http://www.ruevisconti.com/Histoire/lotissementdesmarais/Histoire_cartes.html, jeweils zuletzt aufgerufen am 19.10.2009.

¹⁷⁶ Vgl. ausführlicher ALLEMAND-COSNEAU 1999; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. I, S. 455. Vgl. ferner Kap. IV, S. 233f.

1691 nach einem Entwurf Johann Arnold Nerings (1659-1695) vollendet, wurde der Marstall 1695-1697 für die Akademie aufgestockt und erweitert.¹⁷⁷

Nachdem der Kurfürst am 1. Juli 1696 bereits den fertiggestellten Aktsaal besichtigen konnte, legte Augustin Terwesten (1649-1711),

*der [...] am meisten für die Organisation der Anstalt that, [...] dem Kurfürsten auch den ferneren Bauplan vor; er fand des Kurfürsten Beifall, so dass danach die weiteren Einrichtungen getroffen wurden.*¹⁷⁸

Demnach besaß die 1699 eingeweihte Akademie sechs Räume:

*Das erste Zimmer war bestimmt für den Unterricht in den Anfangsgründen der Zeichenkunst, das zweite für das Zeichnen nach Gips, das dritte war Konferenzzimmer, im vierten wurde Mathematik, im fünften Anatomie und die Kunst des Drapierens gelehrt. Das sechste Zimmer war der Aktsaal. In diesem Aktsaal hingen nun auch die Bilder, die die Mitglieder der Akademie laut § 13 und 14 des Reglements bei ihrer Aufnahme und später alljährlich der Akademie zu stiften verpflichtet waren. Außerdem standen in diesem Saale die Abgüsse nach den Antiken.*¹⁷⁹

Terwesten war Gründungsmitglied der Akademie in Den Haag und Mitinitiator des Aktzeichnens an dieser ersten holländischen Akademie.¹⁸⁰ 1692 war er als Hofmaler des Kurfürsten zur Ausschmückung der kurfürstlichen Schlösser nach Berlin berufen und von diesem 1694 mit der Gründung einer Akademie beauftragt worden, deren Rektor (neben drei anderen Rektoren) er 1698-1711 war und der er zeitweise als Direktor vorstand.¹⁸¹

Von seiner Hand stammt eine Serie von fünf Zeichnungen (Abb. 151)a-e, welche die ersten fünf Säle der Akademie wiedergibt. Kupferstiche Christoph Weigels (1654-1725) (Abb. 152) beziehungsweise Samuel Blesendorfs (1633-1699) (Abb. 153) zeigen den sechsten Saal und sind nach einhelliger Forschungsmeinung nach einer verlorenen Zeichnung Terwestens entstanden.¹⁸² Die um 1694 datierten und von Müller publizierten Zeichnungen zählen zu den Kriegsverlusten der Berliner Akademie. Da die Akademie die Räumlichkeiten erst im März 1697 beziehen konnte, geben sie den Entwurfszustand wieder: Es handelt sich also um eine fiktive Idealdarstellung der Akademie mit entsprechender Idealausstattung.¹⁸³ Wie in Paris bleibt auch hier nur an den Decken Platz für potenzielle dekorative Malereien,

¹⁷⁷ Vgl. KRAUS 1996, S. 39. Vgl. ferner ausführlich MÜLLER 1896, S. 30-36, 39-42; STRECKE 1991.

¹⁷⁸ AK BERLIN 1896, S. 9; vgl. ferner BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, AK 1814, S. VI-IX.

¹⁷⁹ AK BERLIN 1896, S. 9.

¹⁸⁰ Vgl. PEVSNER, S. 124, 131.

¹⁸¹ Dies betrifft die Jahre 1700-1701, 1704-1706, 1707-1708 und 1711.

¹⁸² Vgl. MÜLLER 1896, S. 8, 30-36, 39-42; STEMMER 1996, S. 29f.; SCHMIDT 1996, S. 13.

¹⁸³ Vgl. STEMMER 1996, S. 29f.; SCHMIDT 1996, S. 13.

welche in den Entwurfszeichnungen allerdings ausgespart sind.

Müller überliefert eine sehr ausführliche zeitgenössische Beschreibung des Konferenzzimmers, welches sich offensichtlich als prächtigster Raum der Akademie präsentierte und sich im zentralen Pavillon des Marstalls und damit an baulich exponierter Stelle befand:

*Dieses vortreffliche Zimmer, ob es gleich nur zwei Fenster in sich hatte, konnte dennoch mit allem Recht einen ansehnlichen Saal vorstellen und war sehr gross und räumlich. [...] In der Mitte stand ein grosses Gestell [Tisch], das mit einer feinen dunkelgrünen Decke belegt war, dreissig Personen konnten gemächlich an ihm sitzen. [...] Über den [sic!] Tisch befand sich ein ausserordentlich grosser Spiegel mit vergoldetem Rahmen von Bildhauerarbeit.*¹⁸⁴

Die Decke des repräsentativsten Saales war demnach nicht mit einem Deckengemälde ausgestattet, obgleich Müller keinen Zweifel daran lässt,

*wie viel Wert damals auf die künstlerische und geschmackvolle Ausstattung der Akademie gelegt wurde und wie eifrig die Künstler selbst dabei mitwirkten, ihre Wirkungsstätte durch eigene Kunstwerke zu verschönern und behaglich zu machen.*¹⁸⁵

Über potenzielle Dekorationsprojekte zu den verbleibenden Akademieräumlichkeiten existiert kein archivalisches Material.¹⁸⁶ Auch sind keine weiteren Innenansichten des Baus überliefert, dessen Innenausstattung beim verheerenden Brand 1743 vernichtet wurde.

Infolge des Feuers zum Ausweichen auf private Wohnhäuser der Akademiemitglieder gezwungen, konnte die Akademie ihren angestammten und von Johann Boumann wieder aufgebauten Sitz erst 1768 wieder beziehen, nämlich den ehemaligen Aktsaal im östlichen Eckpavillon. 1770 erhielt sie weitere zwei Räume im östlichen Trakt. In den drei Räumen im westlichen Trakt wurde hingegen die Akademie der Wissenschaften untergebracht. So standen der Akademie insgesamt nur noch drei Räume mit einer Gesamtfläche von circa 300 Quadratmetern zur Verfügung.¹⁸⁷ Auch wenn sich mit der Reform 1786 die finanzielle Situation der Akademie grundsätzlich besserte, lassen sich bis ins späte 19. Jahrhundert die „*offenbar meist vergeblichen*“¹⁸⁸ Klagen über bauliche Mängel, Raumnot sowie Unterlassung

¹⁸⁴ MÜLLER 1896, S. 40f. unter Berufung auf eine zeitgenössische Beschreibung des akademischen Konferenzzimmers, die in „*Collectaneen zur Geschichte der Künste und Künstler*“ (Ms.Bor.Fol. 714) enthalten ist.

¹⁸⁵ Ebd., S. 41.

¹⁸⁶ Für die kompetente und hilfsbereite Unterstützung bei der vergeblichen Suche danach bin ich abermals Frau Gudrun Schmidt vom Historischen Archiv der AdK zu Dank verpflichtet.

¹⁸⁷ Vgl. KRAUS 1996, S. 39; STEMMER 1996, S. 32; BÖRSCH-SUPAN 1965, S. 229.

¹⁸⁸ KRAUS 1996, S. 39.

der Instandsetzung und Instandhaltung der Räumlichkeiten verfolgen. Dies dürfte eine Erklärung dafür bieten, weshalb sich auch nach 1786 keine archivalischen Hinweise auf Dekorationsprojekte finden lassen: Für derartige Projekte war offensichtlich kein Geld vorhanden. Dies wird auch durch eine Eingabe Schadows aus dem Jahr 1821 bestätigt, in der unter anderem festgestellt wird, „*die Lehrerzimmer sind alle noch roh*“, außerdem seien die Wände von Schimmel befallen.¹⁸⁹ Strecke berichtet von einem Dekorationsvorhaben für das Vestibül aus dem Jahr 1865, welches aber nur die Aufstellung von Statuen in den Wandnischen sowie die Beleuchtung betraf.¹⁹⁰ Insgesamt scheint es keine Bestrebungen zur Ausmalung der Akademieräumlichkeiten gegeben zu haben, eine Prüfung *in situ* ist indessen nicht mehr möglich: 1902 musste der Marstall dem Neubau der Staatsbibliothek weichen, der Sitz der Akademie wurde zunächst provisorisch in die Räumlichkeiten der Hochschule für Musik an der Potsdamer Strasse 120, endgültig dann 1906 in das noch heute genutzte Gebäude an der Hardenbergstrasse verlegt.

Augustin Terwesten

Angesichts des oben festgestellten Mangels an bildlichen oder schriftlichen Quellen bezüglich der Innenausstattung der Akademie erweist sich die in der Literatur kursierende Behauptung, bei Terwestens Entwurfszeichnung *Szenen aus dem Leben des Apelles* (Abb. 154) handle es sich um ein Dekorationsprojekt für die Berliner Akademie, als unbeweisbare Spekulation.¹⁹¹

Berckenhagen geht davon aus, dass es sich um den Entwurf für eine Buchillustration „*oder wahrscheinlicher noch für einen schmückenden Fries mit Abbildern großer Künstler*“ handelt.¹⁹² Nach Meinung der Verfasserin liegt hingegen der Entwurf für ein Deckengemälde vor, der rein thematisch tatsächlich für die Ausschmückung der Akademie in Betracht käme, zumal Terwesten 1686 auch ein Deckengemälde für die Akademie in Den Haag angefertigt hatte, nämlich eine Allegorie der Perspektiv- und Architekturmalerei.¹⁹³

Da Terwesten jedoch in seiner zwanzigjährigen Tätigkeit als Berliner Hofmaler zahlreiche Decken insbesondere in den kurfürstlichen Schlössern ausmalte, wenngleich die wenigsten davon erhalten sind¹⁹⁴, käme dieser Entwurf ebenso gut für

¹⁸⁹ STRECKE 1991, S. 16, zitiert nach Abschrift PrAdK I/131.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 22f.

¹⁹¹ Vgl. CAST 1981, S. 184f. „*scheme of decoration worked out for the Berlin Academy about 1697 by Augustin Terwesten.*“; AK DIJON 1982, S. 69 unter Verweis auf BERCKENHAGEN 1962; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. I, S. 41, Fn. 61 ohne Verweis auf ihre Quelle.

¹⁹² BERCKENHAGEN 1962, S. 15.

¹⁹³ Vgl. THB 32, S. 543.

¹⁹⁴ Vgl. COLELLA 1996, S. 62: Der 1697 datierte Plafond in der Porzellankammer von Schloss Oranienburg ist das einzige bis heute erhaltene Deckengemälde von Terwestens Hand in den Residenzen seines Herrn. Vgl. ferner AK BERLIN 1995, S. 62ff.

ein Dekorationsprojekt in einer Residenz des Herrschers in Frage.

Bemerkenswert ist in jedem Fall die Verwandtschaft mit einem Kupferstich Johann Jacob von Sandrarts, der in der lateinischen Ausgabe der *Teutschen Academie* von 1683 erstmals publiziert worden war (Abb. 155)¹⁹⁵ und der Terwesten bekannt gewesen sein muss. Eine weitere Publikation des Kupferstichs erfolgte im Rahmen von Volkmanns Ausgabe der *Teutschen Academie* 1769. In der 1675-1679 erschienenen Erstaussgabe der *Teutschen Academie* fehlt der Kupferstich hingegen.

Apelles bei Terwesten und Sandrart

Bei beiden Blättern ist das Idealporträt von Apelles, der eine Tafel hält, von vier Szenen mit Anekdoten aus seinem Leben umgeben. Bei Sandrart sind dies links oben *Der Wettstreit mit Protogenes um die dünnste Linie* („*Sic linea produit Apellem*“), rechts oben *Apelles tadelt den Schuster* („*Haud ultra crepidam sutor*“), links unten *Apelles und Campaspe* („*Campaspe praemium Apellis*“) und rechts unten *Ein Pferd wird durch Apelles' gemaltes Pferd getäuscht* („*Hinnitu pictura probatur*“). Das Idealporträt (Abb. 155e) präsentiert den in einen Mantel gehüllten mittelalten Apelles mit langem Haar und Bart, der mit festem Blick den Betrachter fixiert. Mit seiner Rechten hält er einen Pinsel und die Oberkante einer Tafel, auf der das skizzierte Brustbild einer behelmteten Figur zu erkennen ist, die repräsentativ für seine berühmten Alexander-Porträts stehen dürfte.

Terwesten wählt die gleichen Anekdoten (Abb. 154a-d) bei einer im Vergleich zu Sandrart spiegelverkehrten Aufteilung, die sich auch auf die Ausrichtung von Apelles' Idealporträt (Abb. 154e) erstreckt. Die Kompositionen sind jedoch eigenständig. Dies könnte darauf hindeuten, dass Terwesten die Stichvorlage Sandrarts kannte und aus der Erinnerung heraus wiedergab. Zu einer Sichtung der Vorlage könnte er möglicherweise auf seiner Reise nach Italien Gelegenheit gehabt haben, die ihn 1672 über Deutschland nach Rom führte.¹⁹⁶

Die Zeichnung wurde zuerst von Berckenhagen publiziert, der jedoch nur zwei der Szenen zutreffend identifiziert. Das Pferd, das seinen gemalten Artgenossen anwiehert, interpretiert er fälschlicherweise als Alexanders Bukephalos. Tatsächlich handelt es sich um folgende, bei Plinius beschriebene Szene:

Von ihm gibt oder gab es ein im Wettstreit gemaltes Pferd, bei welchem er zum Urteil nicht die Menschen, sondern die stummen Tiere aufforderte. Denn da er spürte, dass seine Nebenbuhler durch ihre Umtriebe mehr galten, führte er Pferde herein und zeigte diesen die Bilder der

¹⁹⁵ Vgl. SPONSEL 1896, S. 184, Nr. 20 ohne genauere Angaben. Auch bei HOLLSTEIN 1995, S. 238, Kat.-Nr. 346 mit Lit. finden sich keine weitergehenden Informationen.

¹⁹⁶ Vgl. THB 32, S. 543; DICT. OF ART 30, S. 517.

*einzelnen [Maler]: nur das Pferd des Apelles wieherten sie an, und das geschah auch später immer wieder, so dass es als Beweis seiner Kunst vorgeführt wurde.*¹⁹⁷

In der Episode rechts oben (Abb. 154b) will Berckenhagen den „*farbenrührende[n] Alexander im Atelier des Apelles*“¹⁹⁸ erkennen. An dieser Interpretation hatten bereits die Verfasser des Ausstellungskatalogs Dijon 1982 gezweifelt, ohne allerdings einen Korrekturvorschlag zu unterbreiten.¹⁹⁹ Cast übernimmt dagegen Berckenhagens Meinung²⁰⁰ und auch Kuhlmann-Hodick ist offenbar Berckenhagens Ansicht, wenn sie schreibt, dass Terwestens Zeichnung „*zum Teil auch in der Auswahl der Anekdoten*“²⁰¹ Sandrart entspräche.

Tatsächlich handelt es sich bei der dargestellten Szene um den Wettstreit mit Protogenes um die dünnste Linie. Alexander in der sitzenden Figur erkennen zu wollen ist schon deshalb abwegig, weil dieser durch seine soldatische Kleidung erkennbar sein müsste – die Figur trägt dagegen ein einfaches langes Gewand und ist zudem in gebückter Haltung unterhalb von Apelles angeordnet: eine für barocke Hierarchiekonventionen völlig undenkbbare Disposition.

In einem Innenraum steht eine große Leinwand auf einer Staffelei, auf der das Bild einer lebensgroßen Figur entsteht. Rechts hinter der Staffelei befindet sich ein antiker Frauentorso, dahinter liegt ein antiker Kopf auf dem Boden. Vorne links zu Füßen der sitzenden Figur befinden sich Pinsel und Palette. Der Raum ist also als Künstlerwerkstatt gekennzeichnet.

Apelles steht mit dem Rücken zum Betrachter vor der Leinwand und taucht mit seiner Linken [sic!] den Pinsel in einen Farbtopf, während er mit der in starker Verkürzung dargestellten Rechten die Tafel umfasst. Er trägt Tunika und Toga, jedoch keine Sandalen. Der Farbtopf steht auf einem Ofen, der sich links vor der Staffelei befindet. Auf halber Höhe ist eine Öffnung zum Nachlegen der Kohle erkennbar, hinter dem Farbtopf steigt Dampf auf.

Die im Profil dargestellte, davor sitzende Figur ist in ein langärmeliges bodenlanges Gewand mit Gürtel gekleidet und trägt ein oberhalb des Nackens verknotetes Kopftuch oder einen Haarknoten. Das ebenfalls im Profil gegebene Gesicht zeigt eine Hakennase, einen eingefallenen Mund und ein vorgewölbtes Kinn: Dies entspricht auf keinen Fall dem Schönheitsideal eines Alexander, lässt sich aber hervorragend mit dem Profil einer alten Frau vereinbaren. Und eben eine solche fand

¹⁹⁷ PLINIUS, Hist. nat., XXXV, 95.

¹⁹⁸ BERCKENHAGEN 1962, S. 15.

¹⁹⁹ Vgl. AK DIJON 1982, S. 91, Fn. 49 „*l'interprétation de la scène comme ‚Alexandre dans l'atelier d'Apelle' nous paraît erronée.*“

²⁰⁰ Vgl. CAST 1981, S. 185.

²⁰¹ KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. I, S. 41, Fn. 61.

Apelles beide Male vor, als er die Werkstatt des Protogenes aufsuchte. Das Wärmebedürfnis einer alten Frau bietet ferner eine plausible Erklärung für die Nähe zum Ofen. Die Finger des angewinkelten rechten Armes sind im Erstaunensgestus gespreizt, der linke Arm wird von der Figur verdeckt. Keinesfalls ist die Figur jedoch mit dem Rühren von Farben beschäftigt.

Die Figurendarstellung auf der Leinwand ist damit erklärbar, dass Terwestens Zeitgenossen davon ausgingen, es könne sich bei dem Linienwettstreit nicht nur um eine einfache Linie, sondern um einen Figurenumriss gehandelt haben. Als konkretes Beispiel sei hier Sandrart zitiert:

Plinius, der sie [die Tafel] oft gesehen, beschreibt sie sehr groß, und daß sie unter so vielen schönen Gemälden als eine leere rauhe Leinwand angesehen, weil man in der Entfernung die feine Malerey nicht habe erkennen können. Sie sey aber fast höher als alle andre Stücke geachtet worden, wenn gleich nur drey dünne Striche darauf gemalt gewesen. Viele legen dies nach den Worten aus, und bilden sich ein, daß blosse gerade Linien auf der Tafel gestanden; es ist aber viel glaublicher, daß es Umrisse von einer menschlichen Figur oder sonst einer Sache gewesen, und daß in diese Zeichnung immer eine feinere hinein gemacht worden. Man würde blosse gerade Linien nicht so bewundert haben, und die Künstler hätten dadurch einen schlechten Beweis ihrer Geschicklichkeit abgelegt. Einen geraden Strich könnte ein jeder ziehen, aber in eine freye Zeichnung dünnere Striche zu machen, dazu wird mehr Kunst erfordert.²⁰²

Vermutlich ist hier der Moment von Apelles' Rückkehr in Protogenes Werkstatt gewählt, in dem er sich zunächst durch Protogenes' dünneren Pinselstrich besiegt sehend zum Pinsel greift, um dann durch die Zeichnung einer noch dünneren Linie zu triumphieren. Dies würde auch den Überraschungsgestus der alten Frau erklären.

Zieht man Sandrarts Version des Wettstreits (Abb. 155b) zum Vergleich heran, so zeigt sich, dass auch dort eine ältere Frau anwesend ist, die ihren Spinnrocken in der Hand hält und über die Schulter zu Apelles blickt, welcher seinerseits vor der Staffelei Platz genommen hat und auf die Leinwand zeichnet. Auch hier ist eine Figurendarstellung erkennbar, nämlich die eines bärtigen Mannes mit bloßem Oberkörper. Zur Kennzeichnung des Künstlerateliers dient eine lebensgroße weibliche Statue.

Bei Terwestens in der Reproduktion kaum erkennbarem Porträt des Apelles

²⁰² SANDRART, Ausgabe Volkmann (Nürnberg 1794), III. Hauptteil, Bd. II, S. 40f. Vgl. ausführlich WAAL 1967.

(Abb. 154e), das als dünne Bleistiftskizze angelegt ist, handelt es sich um eine spiegelverkehrte Wiedergabe des idealen Brustbildes aus der *Teutschen Academie* (Abb. 155e). Apelles' Blick ist im Unterschied zu Sandrarts Darstellung jedoch nicht auf den Betrachter gerichtet, sondern auf einen unbestimmten Punkt links außerhalb der Darstellung. Die von Apelles gehaltene Tafel zeigt, ebenfalls im Unterschied zu Sandrarts Auffassung, kein Bildnis eines Helmträgers, sondern Apelles' berühmtes Motto, das in merkwürdig unbeholfener Art getrennt beziehungsweise fragmentarisch geschrieben ist:

„*NULLA*
DIES SI
NE LIN“

Während das Sandrart-Porträt von einem achteckigen Rahmen umschlossen ist, fügt sich das Terwesten-Porträt in einen runden Rahmen ein.

Die technische Untersuchung der Originalzeichnung²⁰³ führte zu dem unzweifelhaften Befund, dass zwei Zeichner höchst unterschiedlichen Könnens an dem Blatt gearbeitet haben und lieferte Anlass zu der Frage, ob das Porträt möglicherweise nicht von Terwestens Hand stammen könnte.

Die vier Felder mit den Anekdoten sind mit brauner Tusche detailliert und mit sicherer Hand gezeichnet und mit brauner und grau-blauer Farbe aquarelliert. Die Mittelfelder und auch die Kreisumrandung auf Mittelfeldhöhe müssen hingegen von einer späteren, bei Weitem weniger geübten beziehungsweise geradezu dilettantischen Hand stammen.

Die Bleistift-Skizze des Apelles-Porträts ist ebenfalls von vergleichbar präziser Hand mit sicherem Strich angelegt, was für die Eigenhändigkeit Terwestens spricht. Unerklärlich bleibt in diesem Fall jedoch, warum das Porträt nicht ebenso wie die vier Randfelder aquarelliert und insbesondere, wieso die Schrift so fragmentiert aufgeteilt wurde. Dies will nicht so recht zu der überlegten Kompositionsweise der Randfelder passen. Außerdem stellt sich die Frage, wieso Terwesten zwar einerseits in der Lage war, von Sandrart unabhängige eigenständige Kompositionen der Anekdoten zu schaffen, andererseits aber kein eigenes Idealporträt entwarf. Dies ist möglicherweise damit erklärbar, dass bewusst an das ‚kanonische‘ Idealporträt aus Sandrarts *Teutscher Academie* angeknüpft werden sollte. Eine Lösung dieser Fragestellung könnte darin zu finden sein, dass zwar das Porträt von Terwesten, die Inschrift jedoch von einem anderen Zeichner stammt.

²⁰³ Für die freundliche Bereitstellung des Originals danke ich dem Berliner Kupferstichkabinett.

Weitere Idealporträts des Apelles

Ein weiterer Beleg für die Rezeption von Sandrarts Apelles-Porträt findet sich in Form einer anonymen Zeichnung (Abb. 157), die dem sogenannten *Codice Resta*, einem von Sebastiano Resta (1635-1714) zusammengetragenen Sammlungs corpus, entstammt. Das Blatt ist Bestandteil einer Sammlung von 281, von Resta als „*Galleria portatile*“ bezeichneten und heute in der *Biblioteca Ambrosiana* aufbewahrten Zeichnungen, die nach seinem Willen die Entwicklung der neuzeitlichen italienischen Kunst repräsentieren sollte. Diesem Album stellte er eine Einleitung über den Ursprung der Kunst in der Antike voran²⁰⁴, zu der das anonyme Blatt gehört haben dürfte.

Bei der Zeichnung handelt es sich um eine Kopie von Apelles' Idealporträt bei Sandrart (Abb. 155e), welche durch die nicht sonderlich überzeugende Erweiterung des Mantels in ein querovales Format übertragen wurde. Die zeichnerischen Schwächen dieser Anpassung offenbaren sich insbesondere anhand des Mantelzipfels, der jenseits der von Apelles gehaltenen Tafel sichtbar wird, was der anatomischen Haltung von Apelles' rechtem Arm widerspricht. Auch die Hinzufügung des seltsam abgespreizten kleinen Fingers von Apelles' rechter Hand ist anatomisch wenig überzeugend.

Im Gegensatz zu Terwestens Blatt ist Apelles hier seitenrichtig wiedergegeben, so dass als Vorlage ein Exemplar der 1683 veröffentlichten lateinischen Ausgabe der *Teutschen Academie* vermutet werden darf. Diese Jahreszahl erlaubt auch die Eingrenzung von Boras vager Datierung des Blattes in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts: Da Resta 1714 starb, muss die Zeichnung zwischen 1683 und 1714 entstanden sein.

Ebenso wie das Format weicht auch die Figurenskizze auf der von Apelles gehaltenen Tafel von der Vorlage ab. Die Darstellung eines bärtigen älteren Mannes mit Turban ist die Kopie eines anderen Idealporträts von Apelles (Abb. 156), das von Philipp Kilian (1628-1693) nach Sandrart gestochen wurde und im zweiten Teil der 1675 erschienenen *Teutschen Academie* enthalten ist. Während Bora die Verbindung zu Sandrarts Apelles-Porträt (Abb. 155e) erkannte, blieb ihm die Bezugnahme auf Kilians Idealporträt (Abb. 156) verborgen. Stattdessen nahm er an, es handele sich um eine eigenständige Schöpfung des unbekanntenen Zeichners.²⁰⁵ Cast geht übrigens davon aus, das Kilians Idealporträt (Abb. 156) „*became the standard image of Apelles*“²⁰⁶ und führt dafür wenig überzeugend zwei Beispiele an: einen Abdruck in den von Guglielmo della Valle verfassten *Vite dei pitto-*

²⁰⁴ Vgl. zum Aufbau der *Galleria portatile* BORA 1976, S. 8.

²⁰⁵ Vgl. ebd., Kat.-Nr. 1.

²⁰⁶ CAST 1981, S. 160, Fn. 1.

ri antichi (1795) und fälschlicherweise Terwestens Zeichnung!²⁰⁷ Seine These ist insofern entschieden zugunsten des anderen Idealporträts Sandrarts (Abb. 155e) zurückzuweisen.

Zwei unterschiedliche Apelles-Porträts werden also merkwürdigerweise in der Zeichnung des *Codice Resta* miteinander kombiniert. Dies ist möglicherweise damit erklärbar, dass eines der beiden ‚Porträts‘ entgegen der Betitelung bei Sandrart nicht als Apelles, sondern als dessen Lehrer Pamphilus identifiziert wurde. Dies legen nämlich die im British Museum konservierten und von Bora publizierten Aufzeichnungen Restas nahe, der im Zusammenhang mit der Apelles-Darstellung ausführlich auf dessen Lehrer eingeht.²⁰⁸

Ein weiteres Indiz für die italienische Identifikation des Idealporträts als Pamphilus befindet sich im Sammlungsbestand der *Accademia Nazionale di San Luca*. Unter der Bezeichnung *Ritratto di Panfilo Macedone* wird dort ein anonymer Tondo (Abb. 158) geführt, der ebenfalls eng mit Sandrarts Apelles (Abb. 155e) verwandt ist, was nach dem Kenntnisstand der Verfasserin bisher noch nicht erkannt wurde. Es handelt sich um die gleiche Persönlichkeit, die mit einem roten Mantel bekleidet ist und mit der rechten pinselhaltenden Hand eine Tafel umfasst. Diese ist jedoch im Gegensatz zu Sandrarts Stich und der anonymen Zeichnung des *Codice Resta* bildparallel dargestellt und weist keine Figurendarstellung auf der Tafel auf, sondern die Inschrift „NVLVA DIES“ sowie eine geschwungene Linie. Die Umschrift auf dem Rahmen lautet: „PAMPHILUS MACEDO EXIMII PRECEPTOR APELLIS“ – „Pamphilus von Makedonien, ausgezeichnete Lehrer des Apelles.“

Rocchetta vermutet, das Gemälde stamme aus dem frühen 17. Jahrhundert und könne, ohne dass man jedoch darüber Gewissheit erlangen könne, gegebenenfalls Teil der neun, im Inventar vom 25.10.1625 genannten „*nove quadri tonni con ritratti di pittori antichi con sue cornice nere*“²⁰⁹ sein.

Vergleicht man Details wie Mantelfalten und die pinselhaltende Hand des Dargestellten mit Sandrarts Kupferstich (Abb. 155e), so zeigt sich ein deutlicher Qualitätsabfall des Stichts gegenüber dem Gemälde. Bezieht man die Datierung in die Überlegungen mit ein, erscheint die Möglichkeit plausibel, dass das anonyme Gemälde dem um 1631 in Rom weilenden Joachim von Sandrart als Vorlage für eine Zeichnung gedient haben könnte, die wiederum seinem Neffen als Modell für den 1683 veröffentlichten Kupferstich vorlag. Diese mehrfache Übertragung würde die Vergröberung der im Gemälde so kunstvoll dargestellten Finger erklären.

Offen bleibt indes die Frage, inwiefern der anonyme Maler des Tondos der In-

²⁰⁷ Vgl. ebd.

²⁰⁸ Vgl. BORA 1976, S. 11 bzw. S. 265.

²⁰⁹ AK ROM 1979, S. 16. Zu Deutsch: „*neun runde Gemälde mit Porträts antiker Maler in schwarzen Rahmen.*“

schrift auf dem Rahmen zum Trotz nicht doch eine Darstellung des Apelles statt derjenigen des Pamphilus im Sinn hatte. Denn der Ausspruch „*nulla dies sine linea*“, der durch die auf die Tafel gezeichnete Linie eine zusätzliche Visualisierung erfährt, geht auf den Malerfürsten und nicht auf dessen Lehrer zurück. Somit ließe sich auch erklären, warum der Porträtierte bei Sandrart mit Apelles identifiziert wurde. Die irrtümliche Inschrift könnte indessen einer späteren Zeit entstammen.

An die Erkenntnis, dass es sich bei dem römischen Tondo um Sandrarts Vorlage zu handeln scheint, schließt sich die Frage an, ob die beiden anderen Apelles-Porträts eventuell ebenfalls in direkter Abhängigkeit von der Gemäldevorlage entstanden sein könnten.

Im Fall der anonymen Zeichnung des *Codice Resta* ist dies auszuschließen, da Apelles' Fingerhaltung, die Neigung der von Apelles gehaltenen Tafel, insbesondere aber das zweite Apelles-Porträt unzweifelhaft auf Sandrart zurückgehen. Nichtsdestotrotz erhält die Wahl beider Porträts einen Sinn, wenn man davon ausgeht, dass dem Zeichner auch das „Pamphilus“-Gemälde in der römischen Akademie bekannt war.

Bezüglich der Darstellung Terwestens, der sich 1675 bis 1677 in Rom aufhielt, ist eine Kenntnis des Tondos nicht ausgeschlossen, zumal seine Apelles-Darstellung ebenfalls rund ist und als einzige die gleiche Inschrift „*nulla dies...*“ trägt. Ob die perspektivische Haltung der Tafel mehr dem Gemälde oder dem Stich ähnelt, ist aufgrund des skizzenhaften Entwurfszustands nicht zu entscheiden. Fest steht jedoch, dass die vier das Porträt umgebenden Szenen thematisch eine solch augenfällige Verwandtschaft zu Sandrarts Stich zeigen, dass hier eine Verbindung bestehen muss.

Abschließend bleibt also zu konstatieren, dass der in der römischen *Accademia di San Luca* aufbewahrte und im 17. Jahrhundert offensichtlich auch ausgestellte Tondo augenscheinlich die indirekte, weil vermutlich per Zeichnung übermittelte Vorlage für Sandrarts Kupferstich lieferte, der dann seinerseits als Vorbild für die im *Codice Resta* befindliche anonyme Zeichnung sowie in nicht mehr rekonstruierbarer Form für die Entwurfszeichnung Terwestens diente.

Alle vier Darstellungen sind eng mit akademischen Künstlern beziehungsweise im Fall Restas mit einem Gelehrten verquickt, der mit den führenden römischen Akademievertretern des späten 17. Jahrhunderts befreundet war.²¹⁰ Im Fall Terwestens lässt sich jedoch nicht nachweisen, dass es sich bei seiner Darstellung um einen Dekorationsentwurf für die Berliner Akademie handelt, wie eine in der Litera-

²¹⁰ Vgl. BORA 1976, S. 9: „[I] Restas in Roma ebbe relazioni e anche amicizia con i più noti artisti come Carlo Maratta, Giovanni Pietro Bellori, Giovan Battista Morandi, Ciro Ferri, Giuseppe Ghezzi e [...] Pietro Leone [Ghezzi].“

tur kursierende Annahme behauptet. Weitere mit Apelles in Verbindung stehende Dekorationsprojekte an der Berliner Akademie lassen sich ebenfalls nicht nachweisen beziehungsweise haben mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht existiert.

IV.7.4. Ausblick: Dekorationsprojekte akademischer Künstler im 19. Jahrhundert

Im Zuge der Eröffnung und Innendekoration zahlreicher Museen und als Ausdruck einer generellen Mode im späten 19. Jahrhundert, öffentliche Gebäude mit Fresken zu verzieren, sind europaweit häufig Zyklen über die antike Malerei beziehungsweise Gruppenporträts antiker Maler anzutreffen, die unter anderem auch Darstellungen des Apelles einschließen und in neoklassizistisch-akademischer Manier aufgefasst sind.²¹¹

So findet sich etwa innerhalb eines Zyklus von 80 Szenen aus der antiken griechischen und römischen Kunstgeschichte, den der Münchner Akademiker Johann Georg Hiltensperger (1806-1890) im Auftrag Leo von Klenzes für dessen (1839-1851 errichteten und 1851 eingeweihten) Museumsbau der Eremitage in St. Petersburg entwarf und zum Teil selbst ausführte, eine Darstellung des Apelles, dem Campaspe für sein Venus Anadyomene-Gemälde Modell sitzt (Bildverz. 160) – Alexander ist nicht anwesend.²¹²

Die Pariser Akademiker Auguste Jean-Baptiste Vinchon (1789-1855) und François Nicolas-Louis Gosse (1787-1878) schufen 1827 eine Grisaillemalerei für Saal IV des Pariser Louvre, die Apelles und Zeuxis miteinander verschmilzt: *Apelles wählt seine Modelle*.²¹³

Sir Edward Poynter (1836-1919), seit 1876 Mitglied der *Royal Academy*, seit 1896 ihr Präsident, schloss in seine Mosaikdekoration für den Südflügel des South Kensington Museum (die sogenannte „*Kensington Valhalla*“) die Künstlerporträts von Phidias und Apelles ein.²¹⁴

Der seit 1855 als Direktor der Antwerpener Kunstakademie amtierende Nicaise de Keyser (1813-1887) malte im Palais des Kunsthändlers Ernest Gambart (1814-1902) 1876-78 in Nizza einen Zyklus von vier Gemälden: *Les Artistes de l'Antiquité* (Abb. 161), *L'Écoles du Midi: Italie et Espagne*, *Les Écoles du Nord: Flandres*,

²¹¹ Vgl. dazu AK DIJON 1982, S. 86-93 „*Légendes des siècles et portraits de famille*“; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. I, S. 452-461; ALLEMAND-COSNEAU 1999, S. 123ff.; BECKER 2005, S. 15, 207ff.

²¹² Vgl. AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 231, Kat.-Nr. 38 sowie URL: http://www.hermitagemuseum.org/html_En/08/hm88_0_1_38.html, zuletzt aufgerufen am 12.3.2008.

²¹³ Vgl. KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 137 u. S. 14, Kat.-Nr. 15b mit Lit.

²¹⁴ Vgl. INGLIS 1999.

Hollande, France et Angleterre und *Les Écoles du XIXe siècle*.²¹⁵

Ein vergleichbares, wenn auch nicht zur Gebäudedekoration bestimmtes „Gruppenporträt“ antiker und neuzeitlicher Maler findet sich auch im Œuvre Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), der 1834 zum Präsidenten der Pariser Akademie gewählt werden sollte: In seiner *Apotheose Homers* (Abb. 162) von 1827 führt Apelles Raffael an der Hand zu dem erhöht und mittig thronenden Homer.²¹⁶

Die Zahl der Beispiele ließe sich vermutlich erheblich erweitern, soll aber bei den genannten belassen werden, da dies den zeitlichen wie auch den thematischen Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde.

IV.8. Fazit

Die diesem Kapitel zu Grunde liegende und auf der Feststellung von Apelles' Bedeutung für die akademische Kunsttheorie basierende These einer vergleichbaren Relevanz des Malerfürsten für die ausgeübte Kunst der Akademien lässt sich nach der exemplarischen Untersuchung der europaweit vorbildhaften Akademien von Rom und Paris sowie des Berliner Kunstinstituts und zum Teil der Akademien von Parma und London nicht aufrechterhalten.

In dem verhältnismäßig umfangreichen Untersuchungszeitraum von etwa 240 Jahren lassen sich jeweils nur vereinzelt Apelles-Sujets bei Wettbewerben, Akademie-Aufnahmebildern oder Ausstellungen nachweisen, in Dekorationsprogrammen für die Akademiesitze wurde der Malerfürst – soweit es aus den Quellen hervorgeht – offenbar nicht beziehungsweise erst außerhalb des eigentlichen Untersuchungszeitraums (1841 in Paris) berücksichtigt. Ein allgemeines Problem stellt bei dieser Untersuchung die zum Teil sehr lückenhafte Überlieferung dar, so dass oftmals nicht ausgeschlossen werden kann, dass Apelles doch häufiger Gegenstand praktischer Akademie-Aufgaben war, als heute nachweisbar ist.

Hinsichtlich akademischer Wettbewerbe wurde Apelles beziehungsweise das Apelles-Campaspe-Sujet weder in Paris noch in Berlin berücksichtigt. Allein für Rom findet sich ein Beispiel aus dem Jahr 1673. Im Rahmen einer ausführlichen Analyse der originalen erhaltenen Einsendungen ließ sich aufgrund deutlicher Qualitätsunterschiede nachweisen, dass die beiden anonymen Zeichnungen nicht mit den verschollenen prämierten Zeichnungen identisch sein können. Auch Einblicke in die durchaus politisch beeinflusste Prämienvergabe der Preisrichter ließen sich

²¹⁵ Vgl. ALLEMAND-COSNEAU 1999, S. 124-127. Vgl. ferner AK DIJON 1982, S. 89, Abb. 108; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. I, S. 459 mit Lit.

²¹⁶ Vgl. HEIMANN 1990, S. 15f. u. Abb. 7; GOLDSTEIN 1996, S. 77. Zum Phänomen der „Kunsthéroen der Vorzeit“ und der „Tradition der Gelehrtenversammlung“ vgl. ferner KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. I, S. 452-461.

gewinnen. Zudem konnten in Form der Medici-Stipendiaten zwei weitere Wettbewerbsteilnehmer identifiziert werden.

Ein weiterer Wettbewerb des gleichen Themas fand 1787 in Parma statt. Über die beiden Wettbewerbe in Rom und Parma hinaus ließ sich jedoch kein Hinweis auf ein weiteres Vorkommen dieses Sujets an einer anderen Akademie finden. Insofern ist Pevsners exemplarische Nennung der in Parma gestellten Preisaufgaben als „*typisch für die von Paris abhängigen Akademien*“²¹⁷ zu relativieren.

Für Akademie-Aufnahmebilder ließ sich nur ein Beispiel für ein Apelles-Sujet finden: Vleughels 1715 in Paris eingereichtes *morceau de réception*, das als Bestandteil der Akademie-Sammlung für Schülerstudien zur Verfügung stand. Dies legte eine Rezeptionsgeschichte nahe, die neben den Kupferstichen Surugues und Ottens in Form einer anonymen Zeichnung sowie eines Hamilton zugeschriebenden Gemäldes untersucht wurde. Weder in Rom noch in Berlin ist dagegen ein entsprechendes Sujet als Aufnahmebild nachweisbar, wobei darüber durch mangelhafte Überlieferung und Verluste keine abschließende Gewissheit erlangt werden kann.

Im Rahmen von Akademie-Ausstellungen finden sich Apelles-Sujets sowohl für Berlin als auch für Paris. Exponate römischer Akademie-Ausstellungen sind hingegen nur sporadisch in den Quellen nachweisbar, insofern besitzt das Ergebnis, dass Apelles dort nicht vorkommt, nur eingeschränkte Aussagekraft. Die für Berlin und Paris beobachtete Häufigkeit im Vergleich zu anderen der antiken Geschichte entnommenen Sujets ist jedoch recht gering und verbietet die Feststellung einer besonderen Relevanz von Apelles-Themen für akademische Ausstellungen.

Gleiches gilt auch für die Dekorationsprogramme der Akademiesitze, soweit dies aus den Quellen und der nur sporadisch dieses Thema streifenden Literatur erschließbar ist. Die jeweiligen Gebäude existieren heute im Fall Berlins und Roms nicht mehr, im Fall von Paris wurden die Räumlichkeiten im Louvre zu Beginn des 19. Jahrhunderts neu dekoriert, so dass jeweils keine Aussagen über den Zustand *in situ* möglich sind.

Die in der Literatur kursierende Behauptung, bei Terwestens Entwurfszeichnung mit vier Apelles-Anekdoten handele es sich um ein Dekorationsvorhaben für die Berliner Akademie, erwies sich als haltlose Spekulation, obwohl sich die Zeichnung mit drei weiteren, dem akademischen Umfeld nahestehenden Darstellungen in Verbindung bringen ließ. In diesem Zusammenhang wurde festgestellt, dass ein in der römischen Akademie aufbewahrter Tondo offensichtlich die Vorlage für Sandrarts 1683 in der *Teutschen Academie* veröffentlichtes Apelles-Porträt bildete, das wiederum dem Zeichner eines entsprechenden dem *Codice Resta* angehörenden Blattes als Modell diente.

²¹⁷ PEVSNER 1986, S. 166f.; vgl. ferner Kap. I, S. 16.

Kapitel V

Apelles und Pygmalion – eine spezifisch akademische Verbindung

Dass Apelles grundsätzlich zur Personifikation der Malerei werden konnte, wurde bereits festgestellt.¹ Die Bildtradition lässt sich bis ins frühe Trecento zurückverfolgen, wie am Beispiel Andrea Pisanos noch zu zeigen sein wird. Seit dem 17. Jahrhundert konnte diese Funktion von der Apelles-Campaspe-Anekdote übernommen werden.² Der Grund hierfür ist in der bereits erwähnten Feststellung zu finden, dass „*en la personne d'Apelle recevant le don d'Alexandre c'est toute la peinture qui est ennoblie.*“³ In der Eigenschaft als Vertreter der Malkunst insbesondere in Gestalt der Apelles-Campaspe-Anekdote ist Apelles häufig als Pendant zu Pygmalion als Personifikation der Skulptur anzutreffen.

Nach Weinshenker, die diese Verbindung in Bezug auf Falconet schon 1966 andeutete⁴, und Dörrie, der aber erst mit Lagrenées Pendants von 1772 ein Einsetzen der Bildtradition konstatiert und als weiteres Beispiel nur Daumier anführt⁵, hat darauf bereits Cast hingewiesen, der die entsprechenden Arbeiten von Deshays, Restout und Falconet erwähnt.⁶ Auch Blühm hat diesen Umstand in seiner Dissertation *Pygmalion. Die Ikonografie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900* (1988) berücksichtigt, jedoch nicht zum eigenständigen Forschungsproblem

¹ Vgl. Kap. II, S. 22. Vgl. ferner WINNER 1957.

² Vgl. dazu ausführlich WINNER 1957 in Bezug auf van Haecht, *Das Atelier des Apelles*, 1630.

³ Vgl. Kap. III, S. 118.

⁴ „*A few lines from Diderot's Salon of 1765 seem to indicate that Falconet's contemporaries could see these two works as personifications of Painting and Sculpture.*“, WEINSHENKER 1966, S. 59, Fn. 2.

⁵ „*Seither ist – bis auf die Karikaturen von H. Daumier herab – der Künstlerlohn, sozusagen die Abfindung in Naturalien, die Apelles und Pygmalion zuteil wurde, in oft witzige Parallele gerückt worden.*“, DÖRRIE 1974, S. 54, Fn. 25. Lagrenées Serie ist dort fälschlicherweise auf 1779 datiert.

⁶ Vgl. CAST 1981, S. 190.

erhoben. Dabei führt die nähere Untersuchung der Bildtradition insbesondere im akademischen Umfeld zu höchst fruchtbaren Ergebnissen.

Die Geschichte des zyprischen Bildhauers Pygmalion entstammt den Metamorphosen des Ovid (10. Buch, 238-297).⁷ Der von der moralischen Verdorbenheit der Frauen abgestoßene Bildhauer schuf eine Frauengestalt aus Elfenbein, die ihm so schön und lebendig gelang, dass er sich in sie verliebte und sie wie eine Geliebte umwarb. Dabei unterlag er immer wieder der Illusion, seine Statue zeige Lebenszeichen. Schließlich opferte er Venus und bat um eine Frau, die der Statue ähnlich sei. Venus aber verstand seinen nicht ausgesprochenen Wunsch und als Pygmalion erneut seine Statue zu lieblosen begann, belebte sie sich und wurde seine Frau.

Der Pygmalion-Mythos stand beispielhaft für das Idealbild des schöpferischen Künstlers, der weit über die reine Naturnachahmung hinausgehend ein Werk von so vollendeter Ähnlichkeit und Schönheit schuf, dass es Lebensregungen zu zeigen schien beziehungsweise dass eine Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Kunst nicht mehr möglich zu sein schien. Dieses Motiv der vollkommenen Täuschung durch ein Kunstwerk findet sich in abgewandelter Form beispielsweise auch im gemalten Vorhang des Parrhasios wieder, den Zeuxis beiseite ziehen wollte.⁸ Die tatsächliche Erweckung der Statue zum Leben durch die Macht der Liebe stellt insofern nur die letzte Konsequenz der Kunstfertigkeit Pygmalions dar. In diesem Mimesis-Sinne spielte bereits Leonardo da Vinci auf die Pygmaliongeschichte an, um im *ut pictura poësis*-Streit die Überlegenheit der Malerei und deren Macht über die Leidenschaften zu beweisen.

[U]nd wenn der Dichter sagt, er kann die Menschen in Liebe entflammen lassen, was die Hauptsache für alle Lebewesen ist, so hat der Maler die Fähigkeit dasselbe zu tun, um so mehr, als er dem Liebhaber das naturgetreue Abbild des geliebten Gegenstandes vor Augen führt, und der Liebhaber macht mit ihm häufig, indem er es küsst und mit ihm redet, was er mit der nämlichen Schönheit, wenn sie ihm ein Schriftsteller vorführte, nicht machen würde; und noch mehr geht sie über den Geist des Menschen hinaus, indem sie ihn verleitet, ein Bild zu lieben und sich in ein Bild zu verlieben, das überhaupt keine lebendige Frau darstellt.⁹

⁷ Zu Originaltext und Übersetzung vgl. H-I, S. 455ff.

⁸ Vgl. Kap. V, S. 291; zu weiteren Beispielen für diesen Topos vgl. KRIS/KURZ 1980, S. 90f; zur *imitatio* vgl. ferner RAUPP 1984, S. 290ff.

⁹ Dokument 235 C.U.13v.-14r. Vgl. DA VINCI 1990, S. 303. Die an dieses Zitat anschließende Stelle bezieht sich Chastel zufolge auf PLINIUS 1997, XXXVI 4, 21-22. Dort wird von der unsittlichen Leidenschaft berichtet, welche die Venus von Knidos des Praxiteles bzw. ein Cupido desselben Künstlers auslöste. Die hier zitierte Stelle erlaubt jedoch auch die Assoziation mit Pygmalion. Auch Vasari nannte Pygmalion in Verbindung mit „*jenen anderen Verwerflichen*“ in einem Atemzug, vgl. unten.

Dass Pygmalion der Mythologie entstammt und somit eine fiktive Figur ist, störte bei seiner Erhebung zum Künstler Vorbild nicht: Bereits Vasari zählte ihn neben Praxiteles und Phidias zu den berühmten antiken Bildhauern.¹⁰ Pygmalions Stilisierung zum Künstlerideal findet beispielsweise Anwendung im *Gulden Cabinet* von Cornelis de Bie (1627 - um 1715), wenn dieser dem englischen Hofbildhauer Francesco Fanelli (um 1590 - um 1665) den ruhmvollen Titel eines „*Pygmalions der Neuzeit*“¹¹ zuerkennt.

Als idealer Bildhauer eignete sich Pygmalion jedenfalls bestens, um dem idealen Maler Apelles gegenübergestellt zu werden: Beide sind berühmte Künstlergestalten der Antike, beide sind von Liebe erfüllt und beider Liebesverlangen wird durch das Eingreifen eines irdischen beziehungsweise himmlischen Protektors erfüllt. Die erotische Inspiration im kreativen Schaffensprozess ist wesentlich für beide Künstler.

Asemissen/Schweikhart machen auf einen weiteren Aspekt aufmerksam: Indem Alexander die Geliebte dem Apelles schenkt, das Bild jedoch behält, gibt er ihrem Bildnis den Vorzug vor dem lebenden Original – eine Umkehrung des Pygmalionmotivs.¹²

Die Eignung beider Künstlerfiguren für den Nachweis der Nobilität der Malerei hatte bereits Vasari betont, der Pygmalion in der Einleitung zu seinen *Vite* in einem Atemzug mit Apelles (und zwar nach der Schilderung der Campaspe-Anekdote!) nennt, ihn allerdings als negatives Exempel charakterisiert.

*[C]he alla virtuosissima et eccellentissima opera di Apelle fece Alessandro il Magno donandoli non tesori grandissimi o stato, ma la sua amata e bellissima Campaspe [sic!]; [...] Agli amori di Pigmalione e di quelli altri scelerati non degni più d'essere uomini, citati per pruova della nobilita della arte.*¹³

In der Literatur zu Pygmalion dominieren die Beiträge zur Literaturwissenschaft, die im vorliegenden Zusammenhang kaum zusätzlichen Erkenntnisgewinn versprechen und daher außer Betracht gelassen werden. Als einschlägig sind hier die Arbeiten von J. L. Carr: *Pygmalion and the philosophes* (1960), Heinrich Dörrie: *Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkung bis in die Gegenwart* (1974) und Mechthild Schneider, *Pygmalion – Mythos des schöpferischen Künstlers. Zur Aktualität eines Themas in der französischen Kunst von Falconet bis Rodin* (1987) zu nennen, die Blühm bespricht.¹⁴ Hinzu kommen die Untersuchungen von Inka

¹⁰ Vgl. VASARI (MILANESI), S. 218f.

¹¹ DE BIE 1661, vgl. BLÜHM 1988, S. 71.

¹² Vgl. ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 20.

¹³ VASARI (MILANESI), Bd. I, S. 97. Vgl. ausführliches Zitat Kap. II, S. 28.

¹⁴ Vgl. BLÜHM 1988, S. 18f.

Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert* (1998), von Claudia Weiser, *Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung* (1997) sowie ein überwiegend literaturwissenschaftlichen Themen gewidmeter und von Matthias Mayer und Gerhard Neumann herausgegebener Aufsatzsammelband *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur* (1997).

Darüber hinaus führen verschiedene jüngere Publikationen den Namen Pygmalion im Titel, ohne sich jedoch näher mit dem eigentlichen Stoff zu befassen. Stattdessen wird das Pygmalion-Motiv einer spezifischen Fragestellung unterworfen, die nur noch entfernt mit der eigentlichen Erzählung zusammenhängt und diese nicht selten *ad absurdum* führt. An dieser Stelle sei der Vollständigkeit halber verwiesen auf die Arbeiten von Victor I. Stoichita, *Schritte, Knoten, Strömungen: zur Pygmalionikonografie in der Zeit der Aufklärung, in: Animationen, Transgressionen: das Kunstwerk als Lebewesen* (2005)¹⁵, der sich die größte Mühe gibt, bestimmte Kriterien zeitgenössischer anatomischer Bücher in den Darstellungen des unbedeckten Körpers von Pygmalions Statue auszumachen; auf Christiane Kruse: *Animationen einer Statue: Pygmalion, in: Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums* (2003), welche die Pygmalion-Geschichte auf ihre Rezeption im Rosenroman sowie auf ihren „*medientheoretischen*“ Gehalt hin untersucht: „*Pygmalions Medienerkenntnis [dass die Statue nämlich aus Stein ist], die er beim intimen Beisammensein mit der Statue gewinnt [...], da dieses nicht zum gewünschten Erfolg, dem Vollzug des Geschlechtsaktes, führt*“¹⁶; auf France Borel, *Le modèle ou l'artiste séduit* beziehungsweise die deutsche Übersetzung *Verführung. Künstler und Modell* (1994)¹⁷, welche in knappster Form die Geschichte von Pygmalion beziehungsweise Apelles nacherzählt und in Kontexte einbettet, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht relevant sind; sowie auf einen abwegigen Beitrag von Mary D. Sheriff, *Moved by love: inspired artists and deviant women in eighteenth-century France* (2004)¹⁸, der ebenfalls nichts zum vorliegenden Problem beiträgt. Grundlegend ist aus kunsthistorischer Perspektive die ikonografische Studie von Andreas Blühm, *Pygmalion. Die Ikonografie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900* (1987).

¹⁵ Vgl. STOICHITA 2005.

¹⁶ Vgl. KRUSE 2003, S. 349.

¹⁷ Vgl. BOREL 1994, S. 52-54, 145f.

¹⁸ Vgl. SHERIFF 2004.

V.1. Andrea Pisano

Die Wurzeln für Apelles' Funktion als Vertreter der Malkunst reichen weit zurück, wie das folgende Beispiel beweist. Ein um 1334/1337 entstandener, früher Giotto zugeschriebener Figurenzyklus des Andrea Pisano (um 1290 - um 1348) am Florentiner Domcampanile umfasst Reliefs der sieben Freien Künste sowie der drei bildenden Künste.¹⁹ Die Malerei wird von Vasari, der sich auf ältere Quellen beruft, ausdrücklich als „*Apelle o la pittura*“ betitelt (Abb. 163). Die Skulptur dagegen bezeichnet er als „*Fidia o la Scultura*“ (Abb. 164).²⁰

Julius von Schlosser gelang auf der Basis spätmittelalterlicher Quellen (*Speculum Maius* des Vincenzo di Beauvais sowie *Livre du Trésor* von Brunetto Latini) die Entschlüsselung des gesamten ikonografischen Programms des Campanile.²¹ Demnach werden die Freien und die mechanischen Künste durch ihre mythischen Erfinder personifiziert. Daraus lässt sich ableiten, dass bereits im Florentiner Trecento Apelles den Ruhm aller antiken Maler auf sich vereinigt, während diese Ehre auf Seiten der Bildhauer Phidias zuteil wird. Die Verbindung von Apelles und Pygmalion wird also erst später vollzogen. Ein Grund dafür könnte die negative und moralisierende Bewertung Pygmalions durch die Kirchenväter sein²², die eine Darstellung des zyprischen Bildhauers an einem Campanile als unpassend erscheinen lässt.

Auffällig ist jedoch, dass sich die Bildfindung durchaus mit mittelalterlichen Pygmalion-Illustrationen in Verbindung bringen lässt, so beispielsweise mit einer Darstellung aus dem *Roman de la Rose* in der Ausgabe Lyon 1487 (Abb. 165): In beiden Fällen arbeitet der Bildhauer mit Hammer und Meißel an der vor ihm auf der Werkbank liegenden (weiblichen) Figur mit abgewinkelten Armen und gerade ausgestreckten Beinen. Diese Übereinstimmung passt zu Blühms Feststellung, dass „*die seltenen Darstellungen arbeitender Bildhauer im Wesentlichen denen ihres mythischen Kollegen entsprechen.*“²³

Das Relief zeigt den vor seiner Werkbank sitzenden Bildhauer in einem bodenlangen Gewand und ohne Kopfbedeckung über eine kleinformatige und unbekleidete Statue gebeugt, die er mit Hammer und Meißel bearbeitet. Weiteres Werkzeug befindet sich unterhalb der Statue, über deren Geschlecht sich keine eindeutige Aussage treffen lässt. Erschwerend kommt hinzu, dass ihr Kopf nur fragmentarisch erhalten ist, so dass auch keine Rückschlüsse über die Haartracht möglich

¹⁹ Vgl. BECHERUCCI 1965, Abb. 27-30; vgl. ferner BK MAILAND 1969, Bd. I, Kat.-Nr. 28-49, S. 233-237.

²⁰ VASARI (MILANESI), Bd. II, S. 169.

²¹ Vgl. BK MAILAND 1969, S. 233.

²² Vgl. BLÜHM 1988, S. 24ff.

²³ Ebd., S. 33.

sind. Da der weibliche Körper als Inbegriff der Schönheit galt, ist es jedoch nicht abwegig, von einer weiblichen Statue auszugehen.

Auf den für seine Götterbilder berühmten Phidias wird jedenfalls kein konkreter Hinweis erkennbar. Dies trifft auch auf die *Pictura*-Darstellung zu, die ebenfalls keine eindeutige Anspielung auf Apelles enthält. Ebenso wie der Bildhauer ist auch der Maler barhäuptig, in ein bodenlanges antikisierendes Gewand gekleidet und im Profil dargestellt, während er sitzend auf einen Bildträger zeichnet. Der Umstand, dass der Künstler zeichnet und nicht malt, könnte auf „*nulla dies sine linea*“ oder den Wettstreit mit Protogenes anspielen, stellt aber zugleich auch eine Routine-Haltung des Malers dar. Durch ein dreiflügeliges Altarbild, das die rechte Hälfte des Reliefs einnimmt und dessen leere Tafeln es zu füllen gilt, wird deutlich gemacht, dass der Maler an einem religiösen Bildnis arbeitet. Die Darstellung eines heidnischen Künstlers an einem christlichen Bauwerk wird so legitimiert.

V.2. Hans Speeckaert

Blühm zufolge stammt die erste als Personifikation der Skulptur ausgewiesene Darstellung Pygmalions von Hans Speeckaert (Abb. 166)²⁴, der in den 1570ern in Rom weilte und 1577 dort starb. Ein weiteres durch Maße und Inschrift eindeutig als Pendant konzipiertes Blatt zeigt Apelles als *Pittura* (Abb. 167). Apelles ist hier allerdings nicht mit Campaspe dargestellt, sondern bei der Arbeit am Porträt Alexanders d. Gr. Die beiden in Rom gefertigten Zeichnungen wurden 1582 von Pieter Perret (1555 - um 1625) gestochen.

Die Pygmalion-Darstellung ist in drei Szenen unterteilt: Im Mittelgrund sieht man Pygmalion bei der Arbeit an seiner Statue, im Hintergrund betet er zu den olympischen Göttern, im Vordergrund schließlich ist das Wunder der Belebung bereits geschehen und Pygmalion geht daran, mit seiner Liebsten den Paphos zu zeugen, während seine Werkzeuge (Hammer, Meißel, Zirkel und Winkelmaß) prominent im Vordergrund liegen.

Der Aufbau der Apelles-Darstellung ähnelt dem Pygmalion-Blatt sehr, ist aber nicht in einzelne Szenen aufgeteilt. Unter einem von Pilastern gegliederten Tonnengewölbe, das einen weiten Ausblick auf die Landschaft zulässt, sitzt der nur mit einem Tuch bekleidete Apelles mit dem Rücken zum Betrachter an einer Staffelei und arbeitet am Porträt des jugendlichen Herrschers, der allerdings selbst nicht in Erscheinung tritt. Statt dessen ist Apelles von Alexanders Kriegern umgeben. Ein bärtiger Soldat sitzt im Vordergrund und weist mit seiner Rechten auf den arbeitenden Künstler.

²⁴ Vgl. ebd., S. 50f.; vgl. ferner AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 395, Kat.-Nr. 174 mit Lit.

Speeckaert präsentiert *Pittura* und *Scultura* als gleichrangige Künste: Je ein berühmter Künstler der Antike tritt in heroischer Nacktheit auf und ist jeweils im Mittelgrund bei der Ausübung seines Berufes dargestellt. Wie um die vornehme Aufgabe beider Künstler noch zu betonen, sind sie jeweils gemeinsam mit ihrem Kunstwerk durch ein Podest erhöht dargestellt.

Die Gleichwertigkeit beider Künste und der damit verbundene Verzicht auf die Paragone-Diskussion lässt sich sehr wahrscheinlich mit Speeckaerts Zugehörigkeit zum Kreis um die Brüder Zuccari erklären.²⁵ Federico Zuccari betrachtete den Rangstreit der Künste, der durch Vasaris *Disegno*-Theorie gelöst worden war, als obsolet. Als ihm 1593 schließlich die seit langem angestrebte Gründung der römischen *Accademia di San Luca* gelang, untersagte er dort nachdrücklich den immer noch anhaltenden Paragone-Streit.

Blühm sieht hingegen einen Kontrast zwischen dem martialischen Charakter der zahlreichen Soldaten bei Apelles und der friedlichen Staffage mit Liebesszene bei Pygmalion und leitet daraus eine potenzielle Wertung zugunsten der Skulptur ab.²⁶ Steffi Roettgen hingegen hat plausibel dargelegt, dass Federico Zuccari den Paragone zwar als „*Zeitverschwendung*“ betrachtete, dieser Ansicht zum Trotz aber von der Überlegenheit der Malerei überzeugt war, was sich nicht zuletzt in der bereits 1577 getroffenen Namenswahl der Akademie niederschlug, die zugunsten des Malerpatrons ausfiel. „*Es wäre nämlich durchaus möglich gewesen, der neuen Akademie das Patronat der Santi Quattro Coronati zu geben, die der Compagnia degli marmorari als Schutzpatrone zugeordnet waren.*“²⁷ Wenn Speeckaert also tatsächlich unter dem Einfluss des Zuccari-Kreises eine Stellungnahme zum Paragone im Sinn gehabt hätte, dann hätte diese zugunsten der Malerei ausfallen müssen.

Vielmehr dürfte Speeckaert auf den Reiz verschiedener Kontraste bedacht gewesen sein: Kriegerisch versus friedlich, ein Landschaftshintergrund versus einer Architekturkulisse, ein vor Publikum arbeitender Künstler versus ein allein arbeitender Künstler, schließlich das gemalte ganzfigurige Idealporträt eines Herrschers versus der dreidimensionalen steinernen Idealfigur einer Frau. Sein Bedürfnis, die Blätter als kontrastreiche Gegenstücke zu konzipieren, geht so weit, dass das verkröpfte Podest, auf dem Apelles sitzt, wie ein Puzzlestück zu demjenigen passt, auf dem das Werkzeug Pygmalions abgelegt ist. So scheint auch die komplizierte manieristische Körperhaltung des bei Apelles im Vordergrund sitzenden Soldaten nicht zufällig gewählt zu sein: Sie nimmt kunstvoll die Haltung Pygmalions und seiner belebten Statue wieder auf: Die Pose des rechten Beins von Pygmalion beziehungsweise von dem Soldaten ist nahezu identisch, während sein seitlich nach

²⁵ Diese wurde nachgewiesen von VALENTINER 1932, S. 165, Fn. 10.

²⁶ Vgl. BLÜHM 1988, S. 51.

²⁷ ROETTGEN 1999, S. 301-315, insbesondere S. 306 u. 310.

hinten verkrümmter Oberkörper mit demjenigen der Frau übereinstimmt. Virtuos zeigt Speeckaert in beiden Blättern unbekleidete männliche beziehungsweise weibliche Idealfiguren in verschiedensten Posen.

Trotz all der Kontraste weisen die Blätter in ihrer Aussage aber auch zahlreiche Gemeinsamkeiten auf. Zu Recht weist Blühm darauf hin, dass Apelles und Pygmalion als Symbole der im Dienste irdischer und himmlischer Mächte stehenden Künste aufzufassen sind, denen von beiden Seiten Schutz und Förderung gebühren.²⁸

Als verbindendes Element ist zudem die *imitatio*, die postulierte Lebensnähe beider Kunstwerke, anzusehen: Pygmalions Statue war so lebensecht gestaltet, dass er sich in sein eigenes Werk verliebte. Apelles' Porträtkunst und die vollkommene Ähnlichkeit, die er zu erreichen imstande war, wird in verschiedenen bei Plinius berichteten Anekdoten beschrieben.²⁹

Angesichts dieser Tatsache ist es verwunderlich, dass Alexander nicht persönlich anwesend ist, um seinem Hofmaler Porträt zu sitzen. So wäre der Vergleich der Ähnlichkeit zwischen Bildnis und Porträtiertem ermöglicht worden, der Hinweis auf Apelles augenfälliger gewesen³⁰ und die mit der Gegenwart des Herrschers verbundene Ehrung des Künstlers hervorgehoben worden. Man darf also voraussetzen, dass Speeckaert einen gewichtigen Grund für diesen Verzicht hatte und es erscheint sinnfällig, ihn in der *idea*-Lehre zu suchen, der in der Kunsttheorie der italienischen Renaissance eine entscheidende Rolle im künstlerischen Prozess zukam und deren führender Theoretiker niemand anders als Federico Zuccari war: In dessen Schrift *L'Idea* findet sich der Gedanke, dass das Urbild der künstlerischen Darstellung im Geist des Malers vorgebildet sein müsse, welches er mit dem Entwurf sichtbar macht.³¹ Somit ist ein lebendes Modell für den wahrhaft inspirierten Künstler obsolet.

Problemlos lässt sich hier eine Parallele zu Pygmalion ziehen, der für seine Statue ebenfalls kein Vorbild benötigt und damit gleichermaßen als ein Künstler präsen-

²⁸ Vgl. BLÜHM 1988, S. 51.

²⁹ Vgl. PLINIUS, Hist. nat. XXXV, 90-97; vgl. ferner LEPIK-KOPACZYNSKA 1962, S. 52: Sie erklärt in Bezug auf das berühmte Porträt des *Alexander Keraunophoros*, dass Alexander dieses überaus geschätzt habe und zu behaupten pflegte, es gebe zwei Alexander: ihn selbst und den des Apelles. Um die Darstellung dieses Bildes kann es sich bei Speeckaert aber nicht handeln, da der Herrscher hier mit einer Lanze in der Hand dargestellt ist.

³⁰ Aus Vasaris Beschreibung der Festdekoration zu Michelangelos Begräbnis (1564) geht jedoch hervor, dass den Zeitgenossen ein Alexanderporträt als Erkennungszeichen des Apelles dienen konnte: „[W]o zur rechten die berühmtesten und gefeiertsten antiken Maler und Bildhauer dargestellt waren. Jeder von ihnen hatte ein charakteristisches Zeichen. Praxiteles den Satyr [...], Apelles das Porträt Alexanders des Großen, Zeuxis hatte eine Tafel, wo die traubenpickenden Vögel dargestellt waren und Parrhasios war mit dem falschen Vorhang, der sein Gemälde bedeckte, dargestellt.“ VASARI (MILANESI), Bd. VII, S. 306f. Ich danke Claire Guinomet für die Übersetzung.

³¹ Vgl. ZUCCARI 1961, S. 133ff.; vgl. ferner PANOFSKY 1960, S. 47ff.

tiert wird, der von der *idea della bellezza* inspiriert arbeitet.

V.3. Apelles und Pygmalion in den Niederlanden

Wie Blühm herausgestellt hat, war die Person des Pygmalion in den Niederlanden negativ besetzt. Beruhend auf der Interpretation Van Manders wurde der „*zyprische Bildhauer zu einem negativen Exemplum der Selbstüberschätzung stilisiert*“³², das, unfähig zur Selbstkritik, distanzlos in die eigene Schöpfung verliebt war. In Analogie zu Pygmalions Verhalten warnte Van Mander in seinem Lehrgedicht:

*Latendunckenheysts geest wilt van u keeren,/ Die u mocht verblinden,
met licht ghenoeghen/ Iae en doen u hert in hoochmoet vermeerden/ Soo
dat ghy soudt willen, versaedt van leeren,/ U voortan rusten, sonder
verder ploeghen. [...] Men sal oock zijn selven prijsen noch laken, Noch
sghelijcx het werck van zijn eyghen handen, Want t'prijsen u dwaesheyd
bekent sal maken.*³³

Interessanterweise hob Van Mander drei Verse zuvor Apelles in seiner in der Schuster-Anekdote unter Beweis gestellten Fähigkeit zur Selbstkritik lobend hervor: „*[S]o beugt euch willig unter das allgemeine Urteil und folgt hierin Apelles*“.³⁴ Durch die zwischen den Zeilen zu lesende Anspielung auf Pygmalion findet sich also bereits bei Van Mander ein Antagonismus zwischen Apelles und Pygmalion, der in den folgenden drei Bildbeispielen deutlich fassbar wird.

V.4. Anonymus, Wandteppich

Chronologisch gesehen findet sich der nächste Hinweis auf eine Verbindung von Apelles und Pygmalion auf einem Wandteppich aus dem 17. Jahrhundert, der sich 1884 in der Gobelinsammlung des Wiener Kaiserhauses befand.³⁵ Bedauerlicherweise ist über dessen Verbleib nichts bekannt, so dass als einzige, meines Wis-

³² BLÜHM 1988, S. 59. Zu der negativen Besetzung Pygmalions in den Niederlanden vgl. BLÜHM 1988, S. 54-59; BLÜHM 2002, S. 144; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 394. Zu Van Mander in Bezug auf Pygmalion vgl. ferner Anhang J, S. 457f.

³³ VAN MANDER (SCHILDER-BOECK), Bd. I, Fol. 5v. Zu Deutsch: „*Den Geist der Aufgeblasenheit werft von euch, der euch blind machen wird durch leichtes Zufriedenstellen, ja und der euer Herz mit Hochmut füllen wird, so dass ihr übersättigt vom Lernen fortan euch ausruhen wollt, ohne weiter zu arbeiten. [...] Man soll sich selbst auch weder loben noch schmähen, so wenig wie seiner eigenen Hände Werk; denn eigenes Lob tut eure Torheit kund.*“ Zitiert nach VAN MANDER (HOECKER), S. 39. Vgl. Anhang J, S. 457f.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. VON BIRK 1884, S. 183 (Abschnitt LXX: Neigungen der Menschen, Nr. 4.). Erwähnt wird der Teppich bei PIGLER 1974, Bd. II, S. 367 und KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 139, Kat.-Nr. N755, denen aber offensichtlich keine Abbildung bekannt war.

sens bisher unveröffentlichte Bildquelle eine alte Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Warburg Institute zur Verfügung steht, die nicht für die Klärung aller Detailfragen ausreicht (Abb. 168).

Der Herausgeber des Inventars der in kaiserlichem Besitz befindlichen Gobelins, Ernst von Birk, weist darauf hin, dass der Teppich zu einer Serie von acht Stücken zählt, die überwiegend mit dem Brüsseler Fabrikzeichen versehen und von Matthäus Roelants (gestorben 1663) und J. Liemans gefertigt wurden.³⁶ Die Serie sei den „*Neigungen der Menschen*“ gewidmet.³⁷ Mit Roelants Todesjahr (1663) existiert ein möglicher *terminus ante quem* für die Entstehung des Gobelins.

Der nahezu quadratische Teppich gewährt den Blick in einen geschlossenen Raum, in dem sich Apelles, Campaspe und ein kleiner Amorknabe befinden, welcher der posierenden Campaspe einen Spiegel hält. Campaspe ist der Bildtradition zum Trotz vollständig bekleidet und trägt ein kostbares antikisierendes Fantasiegewand, Sandalen und teuren Perlenschmuck. Ihr Haar ist mit Perlen und Blüten geschmückt und aufwendig frisiert. In der Art einer römischen Matrone sitzt sie – durch ein Podest erhöht – elegant auf einem Stuhl. Während ihre linke Hand auf ihrer Brust ruht und damit vermutlich ihre Liebe zu Apelles ausdrückt, umgreift sie mit zwei Fingern ihrer Rechten eine ihrer Locken, um sie zurecht zu rücken. Die Darstellung von Campaspe erinnert an das Sujet der *Toilette der Venus*, für deren Bildnis sie ja auch Modell sitzt. Ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zur Ikonographie der *Toilette der Venus* ist jedoch darin zu sehen, dass Campaspe vollständig bekleidet ist: Ihr sittsames und tugendhaftes Verhalten stehen nicht in Frage.

Der Amorknabe lässt seine Pfeile denn auch ungewöhnlich friedfertig im Köcher und ist völlig mit der Aufgabe des Spiegeltragens ausgelastet, blickt jedoch ebenso wie Campaspe auf Apelles. Dieser ist ebenso wie sein Modell in eine kostbare antikisierende Tunika und Sandalen gekleidet und trägt einen über der Schulter gerafften Mantel, während sein langes offenes Haar und der Schnauzbart der zeitgenössischen Mode entsprechen. Er steht mit dem Rücken zum Betrachter vor der Leinwand, auf der das lebensgroße Porträt Campaspes zu erkennen ist, und trägt

³⁶ Teppichserien für Innenräume („*kamertapijten*“) bestanden klassischerweise aus acht oder zehn Stücken, vgl. DE POORTER 1992, S. 127.

³⁷ VON BIRK 1884, S. 183, Abschnitt LXX, vgl. Anhang C, S. 433. Dort werden aufgezählt: 1. Priester mit Opfertier, lorbeerbekränzter Feldherr, Pallas Athene mit Fuß auf Weltkugel; 2. Mars krönt vor ihm knieende Krieger; 3. Gelehrter in Studierstube von Muse bekränzt, von Fama gerühmt, Apoll und Daphne; 4. Apelles und Campaspe; 5. Liebespaar mit Amor, Pyramus und Thisbe; 6. Merkur mit Kaufleuten, Hafen; 7. Paar bei Tisch von Baccus bewirtet, Apoll mit Leier, Venus und Adonis; 8. Triumphzug des Geldes auf Wagen mit Gefangenen. Es ist auffällig, dass bis auf den achten Teppich alle Sujets Figuren aus der Mythologie bzw. aus der antiken Geschichte aufgreifen. Welche Neigungen allerdings durch die einzelnen Teppiche repräsentiert werden, ist im Rahmen dieser Arbeit und ohne Bildmaterial nicht zu klären. Vielleicht lässt sich mithilfe der Fotothek des Warburg Institute die Rekonstruktion der Serie ermöglichen.

mit einem Pinsel Farbe auf, während er mit der Linken weitere Pinsel hält. Sein Blick ruht jedoch nicht auf der Leinwand, sondern seltsam verklärt im Nichts über seinem Modell. Sein Blick könnte die geistige Leistung des künstlerischen *ingeniums* veranschaulichen, das, ergriffen von erotischer Inspiration, das Bild zuerst vor dem inneren Auge sieht, um es dann auf die Leinwand zu bannen.

Alexander ist durch sein Bildnis auf dem Medaillon an der goldenen Ehrenkette präsent, die an Apelles Schulter und Gürtel sichtbar wird und auf dessen Hofmaler-Status verweist.³⁸ Links von Apelles befinden sich in einer Wandnische ein Globus, Bücher und eine Gipsbüste als Hinweise auf seine Gelehrtheit.

Oberhalb der Staffelei schließlich wird durch eine Art Fenster der Ausblick auf Pygmalion gewährt (Abb. 169), der in zeitgenössischer Kleidung mit herabgerutschten Strümpfen auf einem Bett sitzt und die bereits belebte Statue leidenschaftlich umarmt. Links davon befindet sich eine Büste auf einem hohen Tisch, an den ein Messgerät gelehnt ist, das zur Übertragung von Messpunkten vom kleinen Bozzetto auf die großformatige Skulptur dient. Im Hintergrund sind eine Statue und eine weitere Büste zu erkennen, die auf den Ateliercharakter des Raumes verweisen. Auch hier geht es um Kunst und Liebe, wenngleich es in Pygmalions Werkstatt eindeutig weniger gelehrt und vornehm zugeht. Es ist nicht abwegig, in Pygmalions Platznehmen auf dem Bett das Motiv des Faulenzens zu sehen. So könnte hier Van Manders oben zitierte Warnung gelten: „*Den Geist der Aufgeblasenheit werft von euch, der [...] euer Herz mit Hochmut füllen wird, so dass ihr übersättigt vom Lernen fortan euch ausruhen wollt, ohne weiter zu arbeiten.*“³⁹

Pygmalion erscheint hier als Negativbild des Künstlers, der seine Arbeit vernachlässigt und sich der Fleischeslust hingibt, und ist damit als warnendes Sinnbild der *vita sensualis* beziehungsweise der *vita voluptuosa* in völligen Gegensatz zu Apelles gesetzt, der – ein sittsames Modell porträtierend – alle Anzeichen des tugendhaften *pictor doctus* aufweist und damit seiner Funktion als Künstlervorbild gerecht wird.⁴⁰

Die Szene wird von einem prächtigen Grottesken-Rahmen umgeben, der Putten, Vasen mit Blumensträußen und Blumengirlanden zeigt. Bekrönt wird er von einer Kartusche mit der Inschrift „*Ars nisi ignorantem non habet inimicum*“ – „die Kunst hat keinen Feind außer dem Dummen.“ Dieser auf ein lateinisches Sprichwort („*Ars nullum habet inimicum nisi ignorantem*“) zurückgehende Satz wurde 1634 vom Amsterdamer Dichter Jan Harmens Krul in eine Illustration (Abb. 170a, 170b) seiner Schrift *Minneelycke Sangh-Rympies* eingebunden, wobei er das Wort *nullum*

³⁸ Vgl. zur Vergabe von Ehrenketten FRENSEN 1995, S. 89ff.

³⁹ Zitiert nach VAN MANDER (HOECKER), S. 39. Vgl. ferner Anhang J, S. 457f.

⁴⁰ Zum Sinnbild der *luxuria* vgl. PREIMESBERGER 2002 S. 105; zum Künstler als Vertreter der „Sinnlichkeit“ vgl. RAUPP 1984, S. 311ff., insbes. 311-314.

durch *non* austauschte: „*Ars non habet inimicum, nisi ignorantem.*“⁴¹ Das Motto auf dem Wandteppich könnte also auf Krul zurückgehen, womit ein möglicher *terminus post quem* für die Entstehung des Gobelins existiert.⁴² Illustration und Epigramm Kruls enthalten jedoch keinen Hinweis auf Apelles oder Pygmalion, die Verknüpfung dieser Figuren mit dem Sprichwort ist demnach eine Leistung des unbekanntes Künstlers, der die Vorlage für den Gobelin schuf.

Mit dem Motto wird im weitesten Sinne auf das Motiv der Verleumdung des Apelles zurückgegriffen. Wie bereits gezeigt wurde, hat Pigler nachgewiesen, dass das Motiv der von der *Ignorantia* bedrohten Kunst grundsätzlich in engem Zusammenhang mit den Akademien steht, die sich gegen die in den Zünften organisierten einfachen Handwerker zur Wehr setzten und sich in den Schutz der Herrscher zu stellen suchten.⁴³ Möglicherweise kommt Pygmalion hier eine dem *peintre vulgaire* bei Bosse⁴⁴ vergleichbare Funktion zu, indem er als lasterhafter Vertreter der *artes mechanicae* dem edlen, gebildeten und höfisch versierten Vertreter der *artes liberales* entgegengesetzt wird. Des Erstgenannten ‚Dummheit‘ lässt sich dabei genauer mithilfe von Van Mander fassen: „[...] wie mancher neue Pygmalion, der sich blind in seine eigenen Werke verliebt und ohne es zu wissen häufig weiter zurück ist als er glaubt, und der von den Kunstverständigen verspottet und verlacht und für keinen kleinen Narren, sondern für einen von den grössten gehalten wird.“⁴⁵ Die Verknüpfung des *Ignorantia*- mit dem Alexander-Apelles-Topos bekräftigt die Aufforderung an Patrone und Kenner, die Kunst beziehungsweise ihre würdigen Vertreter gegen die kurzsichtige Dummheit in Schutz zu nehmen und nach Kräften zu fördern, indem die Vorbildhaftigkeit Alexanders als Mäzen exemplarisch vor Augen geführt wird.

V.5. Isaak Walraven

Ebenfalls dem niederländischen Kunstraum entstammen Isaak Walravens (1686-1765) Interpretationen der Apelles-Campaspe- (Abb. 172) sowie der Pygmaliongeschichte (Abb. 171). Während Blühm keine der beiden Darstellungen kennt und davon ausgeht, dass ein Pendantbezug nicht nachzuweisen sei⁴⁶, lässt ein Vergleich

⁴¹ KRUL 1634, S. 153f., Vgl. DE JONGH 1971, S. 164f., Fn. 90.

⁴² Der gebildeten Zeitgenossen vertraute Leitsatz von DE BIE 1661, S. 13 für sein *Gulden Cabinet* (vgl. WINNER 1962, S. 171) geht hingegen auf das lateinische Original zurück, kommt also nicht als Vorbild in Frage.

⁴³ Vgl. PIGLER 1954 bzw. Kap. II, S. 60f.

⁴⁴ Vgl. Kap. III, S. 107.

⁴⁵ VAN MANDER (FLOERKE), S. 344f., vgl. Anhang J, S. 457f.

⁴⁶ „Ob der Apelles, der gemeinsam mit Pygmalion im *Catalogus* erwähnt wird, das Pendant darstellt, ist nicht nachzuweisen.“, BLÜHM 1988; 57, Fn. 29. Blühm bezeichnet das Pygmalionbild fälschlicherweise als verschollen, vgl. ebd., S. 57-59, 200f., Kat.-Nr. 39.

der beiden 1714 und 1716 entstandenen Gemälde nahezu identischen Formats keinen Zweifel daran aufkommen, dass es sich um Gegenstücke handelt.

Wie aus *Hoets und Terwestens Catalogus* von 1770 hervorgeht, befanden sich beide Bilder zum Zeitpunkt von Walravens Tod 1765 in dessen Besitz und wurden mit 36 Gemälden aus seinem Nachlass, darunter vier weiteren eigenhändigen Werken, verkauft.⁴⁷ Daraus kann man den Rückschluss ziehen, dass Walraven die Gemälde über eine Zeitspanne von 50 Jahren nicht verkauft und sie daher mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ohne Auftrag gemalt hatte. Wie Kleinert herausgestellt hat, war es in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gängige Praxis, dass Maler „*gelungene eigene Kompositionen mitunter behalten haben, um sie als Vorbild und Modell für weitere Arbeiten benutzen zu können*“⁴⁸ oder um – auch im Hinblick auf Porträtsitzungen – eine positiv-stimulierende (Arbeits-)Atmosphäre zu schaffen.⁴⁹ Am wahrscheinlichsten aber erscheint die Möglichkeit, dass die Gemälde Walraven zu Werbezwecken für die eigene Kunst dienten und Atelierbesuchern als potentiellen Kunden⁵⁰ seine Fähigkeiten vor Augen führen sollten.

Die Beschreibung von „*Alexander die Campaspe schenkt aan Apelles*“ in Hoet-/Terwestens Katalog liest sich so:

*Dit Stuk verbeeld het Palys van Alexander, ter linker zyde zit Campaspe, dewelke door Alexander aan Apelles werdt aangeboden, die op zyn eene Knie ter Aarde gebogen, hem smeekt, dat hy zyn al te vuurige Minnedrift will verschoonen; verder doet zig op een groote ronde Zaal, alwaar in verscheide Nissen de daaden van Alexander en zyne Voorvaderen verbeelt zyn: zynde voorts alles zeer groots van Ordinantie, de Klederen fraay geplooit, en uitvoerig op doek geschildert.*⁵¹

Das Gemälde wird von kühlen Blautönen dominiert – ein Umstand, der angesichts der kostspieligen Farbpigmente die Vornehmheit von Thema und Palastausstattung unterstreicht. Apelles, der in eine ockerfarbene Tunika und violette Toga gekleidet vor seiner Staffelei mit dem halbfertigen Bildnis der Campaspe niedergesunken ist und mit weit geöffneten Armen und gespreizten Händen sein Erstaunen zum Ausdruck bringt, wagt nicht, den blau-goldenen Teppich zu betreten, der dem Herrscher und seiner Geliebten vorbehalten bleibt. Die beiden werden von einer

⁴⁷ Vgl. HOET/TERWESTEN 1770, S. 499-508.

⁴⁸ KLEINERT 2006, S. 82.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 84.

⁵⁰ Vgl. zu Atelierbesuchen ebd., S. 147f.

⁵¹ HOET/TERWESTEN 1770, S. 499. Zu Deutsch: „*Das Stück stellt den Palast von Alexander dar, zur Linken sitzt Campaspe, welche durch Alexander dem Apelles angeboten wird. Apelles ist auf die Knie gesunken und fleht ihn an, dass er seine allzu feurige Leidenschaft verzeihen möge. Ferner tut sich ein großer runder Saal auf, wo in verschiedenen Nischen die Taten des Alexander und seiner Vorfahren dargestellt sind: Alles ist außerdem sehr großartig in der Komposition und der schönen Drapierung der Gewänder und ausführlich auf Leinwand gemalt.*“

blauen Vorhangdraperie hinterfangen, von der sich der geharnischte Alexander mit goldenem Helm und rotem Mantel, besonders aber das Inkarnat der teilweise entblößten Campaspe abheben. Ihr ebenfalls inkarnatfarbenes Gewand kontrastiert mit einer blau-violetten Draperie und unterstreicht den Eindruck ihrer Nacktheit. Diese wird auch durch die abgelegte linke Sandale betont. Der zeitgenössischen höfischen Mode entsprechend ist das Haar von Herrscher und Kurtisane grau-weiß gepudert.

Während Campaspe sich durch Körpersprache und Mimik ihrem Schicksal fügt – wobei es ungewöhnlich ist, dass sie weder die Augen niedergeschlagen hält, noch einen der Männer ansieht, sondern in der Art antiker Heldinnen nach oben ins Leere blickt⁵², – findet die Handlung zwischen dem großmütigen Alexander und dem unterwürfig-dankbaren Apelles statt, deren Blicke sich treffen.

In verschiedenen Details erinnert die Figur der Campaspe, die schließlich für ein Venusgemälde posiert, an eine *Toilette der Venus* von Simon Vouet (Abb. 174), die nach 1651 als Druckgrafik (Abb. 175) verbreitet wurde und Walraven somit möglicherweise bekannt war: Die von beiden Frauen ausgehende erotische Anziehungskraft wird insbesondere dadurch gesteigert, dass sie zum Teil bekleidet sind, was die Aufmerksamkeit besonders auf die entblößten Beine und Brüste lenkt. Die abgelegte Sandale, der nur mit den Zehenspitzen den Boden berührende Fuß und die gespreizte Beinhaltung stellen weitere charakteristische, die körperlichen Reize betonende Parallelen dar. Eine letzte Gemeinsamkeit schließlich ist der vom Porträt auf der Staffelei beziehungsweise von Venus' Spiegelbild ausgehende indirekte Blick zum Betrachter, welcher als Hinweis auf die Vorstellung verstanden werden kann, dass der Blick einer schönen Frau allein genüge, um den Betrachter in Liebe zu ihr entbrennen zu lassen.⁵³ Dieser Deutung entspricht auch de Bruins Feststellung in seinem auf das Apelles-Gemälde verfassten Lobgedicht: „*Campaspes Glanz [...] Zieht jedermanns Herz wie mit süßer Gewalt;/ Kein Wunder, dass APELLES ihr nicht widerstehen konnte.*“⁵⁴

Das Pygmaliongemälde wird bei Hoet/Terwesten folgendermaßen beschrieben:

Het Beeldt is geplaat in 't midden van 't Stuk, ter regter zyde, en staat een weinig voor over geboogen, Pigmalion houdt de Oogen vol Liefdevalmen op het Beeldt gevestigd, terwyl het zelve zig Zeedig en Eerbaar vertoont, houdende de Oogen neergeslagen, en schynende zig te willen beweegen; Cupido staat te linker zyde van het Stuk, en wyst met de Vinger op Pigmalion, hem met een bespottende over zyne dwaaze Lief-

⁵² Vgl. etwa Tizians *Lukrezia und ihr Gemahl Tarquinius Collatinus* (Bildverz. 173).

⁵³ Zu dieser Deutung in Bezug auf Vouets Venus vgl. AK KÖLN MÜNCHEN ANTWERPEN 2000, S. 132f. mit Lit.

⁵⁴ GOOL 1751, Bd. II, S. 127f. Vgl. ausführlich unten S. 252.

*de, en verders eenige vliegende Cupidoos en ander Poëtisch bywerk; Op de tweede grond, op de trappen, ziet men drie Kindertjes, die bezig zyn met Bloemen bye en te schikken: zynde alles zeer fraay van coloriet, ryk van Ordinantie en uitvoerig op doek geschildert.*⁵⁵

Das Bild wird stark durch Brauntöne und durch eine verhaltene Farbigkeit gekennzeichnet. Öffnete sich im Apelles-Bild der Raum nach rechts, um den Blick auf einen opulent ausgestatteten Raum freizugeben, so wird im Pygmalion-Bild links im Hintergrund ein palastartiger Saal sichtbar. Die Ursache hierfür dürfte in der auf antike Überlieferungen zurückgehenden Annahme liegen, dass Pygmalion nicht nur Bildhauer, sondern auch König von Zypern gewesen sei, was wahrscheinlich auf die Verwechslung mit dem bei Vergil genannten gleichnamigen tyrrischen König zurückzuführen ist⁵⁶ und die Möglichkeit eröffnet, einen Künstler nicht nur als Freund des Herrschers, sondern als selbst an der Spitze der sozialen Hierarchie stehend zu charakterisieren.⁵⁷ Der Bildhauer ist zwar nicht königlich gekleidet, Letzteres trifft aber beispielsweise auch nicht auf Girodet-Triosons *Pygmalion* zu, von dem basierend auf den eigenen Äußerungen des Künstlers ebenfalls vermutet wird, Girodet-Trioson habe ihn mit dem König zu einer Person verschmolzen.⁵⁸ Ähnlich wie Apelles ist Pygmalion in eine langärmelige Tunika und weite Toga gekleidet, auch Haartracht, bartloses Kinn und Gesicht weisen eine zwillingshafte Ähnlichkeit mit Apelles auf. Auch der weibliche Typus von Campaspe und Statue stimmt überein. Pygmalion blickt zur erhöht stehenden lebensgroßen Statue auf und hält seine Rechte im Beteuerungsgestus auf der Brust, um seine inbrünstige Liebe zu betonen. Dass es sich um eine Allegorie der Bildhauerei handelt, wird durch die Vielzahl von Werkzeugen deutlich, die zu Füßen der Statue liegen. Der Hinweis auf Malerpalette und Pinsel im Apelles-Bild befindet sich versteckter auf dem Schemel vor der Staffelei.

Da Walraven sowohl eine Ausbildung beim Den Haager Bildhauer Jan Ebbelaer

⁵⁵ HOET/TERWESTEN 1770, S. 501f. Zu Deutsch: „Die Statue ist in der Mitte des Bildes platziert. Ihr zur Rechten, ein wenig vornübergebeugt, Pygmalion, der seine Augen voller Liebesflammen auf sie gerichtet hat. Die Statue selbst gibt sich mit niedergeschlagenen Augen sitzsaam und züchtig. Sie scheint sich bewegen zu wollen. Cupido steht zur Linken im Bilde und weist verspottend mit dem Finger auf Pygmalion, ob seiner törichten Liebe. Des Weiteren einige fliegende Cupidos und anderes stimmungsvolles Beiwerk. Auf der dahinterliegenden Bildebene sehen wir auf der Treppe drei Kinder, die sich anschicken, Blumen zu offerieren. Das Ganze wird mit schöner Farbigkeit und in reicher Komposition ausführlich auf Leinwand geschildert.“ Übersetzung zitiert nach AK MÜNCHEN ZÜRICH 2002, S. 41. Die lobend gemeinte Formulierung „Poëtisch bywerk“ entstammt Van Manders Lehrgedicht („Entwerft erst in eurer Einbildung malerisches Beiwerk, um euren Stoff mit schöner Anmut [...] herrlich, kunstvoll und vollendet wiederzugeben.“) (VAN MANDER (HOECKER), Kap. V, 8, vgl. entsprechende Passagen unter ebd., Kap. V, 45 und V, 60) und ist Hoekers Kommentar ebd., S. 399f. zufolge ein Kriterium für die Größe des *ingenium*.

⁵⁶ Vgl. BLÜHM 1988, S. 20f.

⁵⁷ Vgl. WETTLAUER 2001, S. 94.

⁵⁸ Vgl. unten, S. 299.

(um 1666-1706) als auch beim Amsterdamer Historienmaler Gerrit Rademaker erhalten hatte⁵⁹, dürfte er mit beiden Berufen gleichermaßen vertraut gewesen sein. Um 1710 hielt er sich mit seinem Vater, einem Goldschmied, am kurfürstlichen Hof zu Düsseldorf auf, wo seine Anwesenheit noch häufiger zu belegen ist.⁶⁰ Ob Walraven dort aber als Hofkünstler tätig war, wie Rolf Schenk „*mit einiger Wahrscheinlichkeit vermutet*“⁶¹, muss angesichts der spärlichen biografischen Überlieferungen ebenso im Ungewissen bleiben wie die Frage nach einem potenziellen Akademiebezug Walravens.⁶² Ein Hinweis auf eine nach akademischen Maßstäben geprägte Ausbildung besteht allenfalls in der Information, dass sein Lehrer Ebbelaer selbst 1686 Schüler der Akademie in Den Haag war⁶³ und das dort erlernte Wissen gegebenenfalls seinem Schüler vermittelte. Fest steht jedoch, dass Walraven in den beiden hier besprochenen Bildern einem an Laresse erinnernden, französisch-höfisch geprägten klassizistischen Geschmack Rechnung trägt, der bei den oberen Gesellschaftsschichten *en vogue* war.

Einen Schlüssel für die Interpretation liefern zwei Sonette Cornelis' de Bruins (1652 - um 1726) aus dem Jahr 1718, die sich auf Walravens Pygmalion- beziehungsweise Apellesgemälde beziehen und die dieser in Johan van Gools (1685-1763) *De Nieuwe Schouburgh* 1751 veröffentlichte. Angesichts der oben bereits vermuteten Verwendung der Gemälde zur Eigenwerbung stellt sich die Frage, inwiefern es sich hier um Auftragspoesie handelt, die von Walraven für den gleichen Zweck bestellt worden war.

Pygmalions Tun wird als töricht verurteilt und von Amor verspottet:

*Die Liebe, die sein Tun verspottet,
Als ob sie spräche, wen sahst du auf solch einen Gegenstand zielen?
,Weg, törichter Liebhaber, suche Genuss
Bei Fleisch und Blut; dies Bild kann niemals Euren Brand kühlen;
Weder passt noch geziemt Euch der Lorbeerkrantz,
Sondern denen, die über's Herz der Jungfrauen triumphieren'.⁶⁴*

Apelles' Verhalten hingegen wird entschuldigt „*Campaspes Glanz [...] / Zieht jedermanns Herz wie mit süßer Gewalt; / Kein Wunder, dass APELLES ihr nicht*

⁵⁹ Vgl. AK MÜNCHEN ZÜRICH 2002, S. 40.

⁶⁰ Vgl. IMMERZEEL 1974, 3. Deel, S. 216; vgl. AK MÜNCHEN ZÜRICH 2002, S. 41 unter Verweis auf Peter Scheen, *Lexikon Nederlandse beeldende Kunstenaars* (Den Haag 1981).

⁶¹ AK MÜNCHEN ZÜRICH 2002, S. 41.

⁶² Auch Lyckle de Vries, dem ich an dieser Stelle für seine freundliche Auskunft danken möchte, bedauerte, keine über seinen Kommentar zu Gools *Nieuwe Schouburgh* hinausgehende Informationen zu Walravens Biografie beisteuern zu können. Vgl. DE VRIES 1990, S. 47, 54, 89, 96, 120, 147, 162, 200.

⁶³ Vgl. SAUR, Bd. 31, S. 523.

⁶⁴ GOOL 1751, Bd. II, S. 125f. Für das vollständige Sonett vgl. Anhang K-L, S. 461ff.

widerstehen konnte.“ und positiv beurteilt: „*Ach sieh, wie betrübt, wie zitternd und entstellt/ Wirft er sich vor die königlichen Füße.*“ So mündet Bruins nach einer ausführlichen Würdigung von Alexanders Großtat in der Feststellung:

*Du würdest, suchtest Du auch noch so weit und schnell,
Auf der Erdkugel keinen ALEXANDER finden
Von solch einer Art, aber eher (noch) als einen APELLES.⁶⁵*

Die beiden Lobgedichte dienen natürlich dem Hauptzweck, Walraven zu rühmen und so wird er nicht nur als zweiter – in punkto Kunstfertigkeit positiv besetzter – Pygmalion gepriesen,

*Leb' lang, o Malergeist! Zu Ehren der Amsterdamer.
PIGMALION ist nicht allein,
Dessen Prunkbild ihn verliebt machte, als ob es lebte,
Weil durch dieses Kunststück jedermann
Die Brust mit Liebkosung durchzogen fühlt.⁶⁶*

sondern auch als zweiter Parrhasios, dem Sieger im antiken Mimesis-Wettstreit. Eine neuerliche Übertragung des Pygmalion-Motivs auf Walraven ist in der Feststellung zu sehen, dass dessen gemalte Figuren von lebendigen Personen nicht zu unterscheiden seien:

*Hat dies PARRHASIOS auf die Tafel gemalt?
Ist es Einbildung oder ist es wirklich ALEXANDER?
Scheint dies CAMPASPE oder sehe ich Fleisch und Blut?⁶⁷*

Bruins verurteilt also nicht Pygmalions Kunstfertigkeit, die er sogar als Lobtopos einsetzt, sondern sein Verhalten, sich nicht nach einer lebenden Frau, sondern einer Statue zu verzehren. Diese Feststellung wird auch durch die Beobachtung gestützt, dass Walraven den beiden antiken Künstlern den gleichen äußeren Typus zu Grunde legt: Nicht ihr Äußeres entscheidet über gut oder schlecht, sondern allein ihr Verhalten bestimmt den einen zum bewunderungswürdigen Vorbild, den anderen zum lächerlichen Negativbild.

Die Geringschätzung Pygmalions war offensichtlich so verbreitet, dass Walravens *Pygmalion* – ein dem Apelles-Gemälde in Ausmaßen und Qualität ebenbürtiges Werk – bei der Amsterdamer Auktion 1765 für 120 Geldeinheiten weniger angeboten wurde als sein *Apelles*.⁶⁸

⁶⁵ Ebd., S. 127f. Für das vollständige Sonett vgl. Anhang M-N, S. 463ff.

⁶⁶ Ebd., S. 126.

⁶⁷ Ebd., S. 127.

⁶⁸ Vgl. HOET/TERWESTEN 1770, S. 501.

V.6. Arnold Houbraken

Die für die Niederlande festzustellende konträre Auffassung beider Künstlercharaktere wird auch in Arnold Houbrakens (1660-1719) *Stichtelyke Zinnebeelden* aufgegriffen, die Blühm als potenzielle Anregung für Bruins' Pygmalion-Sonett in Erwägung zieht.⁶⁹ Es ist allerdings zu berücksichtigen, dass Houbrakens *Zinnebeelden* erst 1723 posthum veröffentlicht wurden, während unter dem Apelles-Gedicht, das – wie Blühm offenbar entgangen ist – mit dem Pygmalion-Gedicht eine Einheit bildet, die Jahreszahl 1718 zu lesen ist, weshalb eine zeitnahe Abfassung wahrscheinlich ist. Ob Bruins das Manuskript Houbrakens kannte oder unbeeinflusst davon zur Gedichtüberschrift *Op het Zinnebeeld van Pigmalion* fand, ist aber insofern unerheblich, als beide Quellen ein mit Van Mander übereinstimmendes Bild Pygmalions geben, der als Sinnbild der Selbstüberschätzung und Überheblichkeit eines Künstlers, der sein eigenes Werk beweihräuchert, angeprangert wird:

„Lasst Naso durch sein Sinnbild/ Jedem lehren, nicht zuviel das eigene Werk zu rühmen.“⁷⁰ Beziehungsweise: „[V]oorbeelt van Pigmalion, hoe zig ymant tot walgens toe in liefde tot zyn eygen werk kan verslingeren.“⁷¹

Dem von akademischem klassizistischen Gedankengut durchdrungenen Künstler und Schriftsteller Houbraken geht es wie bereits Van Mander um die richtige, das heißt selbstkritische Einschätzung des eigenen Tuns und Schaffens. Es ist gewiß kein Zufall, dass er seinem Negativexempel Pygmalion und weiteren Beispielen („Jeder denkt, seine Eule sei ein Falke“) die Anekdote von Apelles und dem Schuster gegenüberstellt, um den vorbildlichen kritischen Umgang des Künstlers mit dem eigenen Werk beispielhaft zu demonstrieren. „Loflyker deed Apelles. Deze was gewoon zig agter zyn Tafereelen te verschuilen, en liet het werk spreken, en zig zelve pryzen.“⁷² Die von Van Mander in seinem Lehrgedicht angestoßenen Gedanken werden hier weiterentwickelt und ausführlich in Text und Bild kommentiert.

Den Sinnbildern von Pygmalion („So viel vermag die Eigenliebe“) und von Apelles („Allmählich kommt man zur Vollkommenheit“) sind Radierungen vorangestellt, die auf Stichvorlagen Houbrakens zurückgehen. Zum Pygmalion-Stich (Abb. 176) existiert eine Zeichnung Houbrakens (Abb. 177), der gegenüber der Stich jedoch vereinfacht, weniger detailreich und insofern abgewandelt ist, als die Statue nicht mehr lebensgroß ist, wodurch Pygmalions Wahn umso lächerlicher wirkt. Die Darstellung der Statue ist ferner durch einen Spiegel ergänzt, der hier mit Blühm als

⁶⁹ Vgl. BLÜHM 1988, S. 58.

⁷⁰ GOOL 1751, Bd. II, S. 126.

⁷¹ HOUBRAKEN 1723, S. 164. Zu Deutsch: „Vorbild von Pygmalion, wie jemand sich bis zum Ekel in Liebe zu seinem eigenen Werk vernarren kann.“

⁷² Ebd., S. 165. Zu Deutsch: „Sympathischer handelte Apelles. Dieser war es gewohnt, sich hinter seinen Gemälden zu verstecken und ließ die Arbeit sprechen und sich selbst loben.“

Zeichen der *Superbia* zu deuten ist.⁷³ Ein unter dem Stich abgedrucktes Gedicht dient zur Erläuterung der Darstellung:

*Pygmalion ('t luid vreemd in 't oor,
't Geen de oude dichter ons ontvouwen)
Bestond een beeld van blank yvoor,
Door hem gevormt, uit drift te trouwen.
Dus kon zyn hert op 't konststuk laas!
Verslingert, 't ligt der reeden blussen.
Nu vind men andren, ruim zo dwaas,
Die steeds hun eigen handen kussen,
Hun eige gaaven, snood, voorwar
Voor zich berooken op 't altaar.⁷⁴*

Der Vergleich mit dem Apelles-Stich (Abb. 178) offenbart in aller Deutlichkeit den niederen Stand des schlicht gekleideten Pygmalion, der ohne Gehilfen in seiner klein und recht primitiv wirkenden Werkstatt abgebildet ist. Der am Boden hinter seinem großformatigen Gemälde kauernde Apelles trägt dagegen die Gewänder eines Edelmanns, im Hintergrund seiner großzügigen Werkstatt mit Marmorfußboden sind zwei farbenreibende Gehilfen zu erkennen – die Szene ist entgegen der schriftlichen Überlieferung in einen Innenraum verlegt. Vielleicht ist es kein Zufall, dass der mit dem Schuster zu identifizierende Mann vorne links, der mit einem anderen Betrachter über das Bild redet, ganz ähnlich gekleidet ist wie Pygmalion: Kappe, nachlässig aufgeknöpftes Wams, Messer am Gürtel und unbedeckte Unterschenkel sowie bartloses Kinn und beinahe karikaturhaft übertrieben dümmliche Pose zeichnen beide Charaktere aus. Hintergrund für diese Parallelen könnte sein, dass der Schuster sich im Verlauf der Geschichte zu einem unqualifizierten Urteil über Kunst hinreißen lässt und damit ebenso zum Opfer der Selbstüberschätzung wird wie Pygmalion.

Als weiteres Detail im Vergleich beider Stiche fällt auf, dass die antike Büste eines Philosophen von Pygmalion und seiner Statue wegblickt, als wollte er dessen Dummheit noch unterstreichen, während eine entsprechende Büste dem *pictor doctus* Apelles und seinem Dianabild zugewandt ist. Gleichsam als Hoheitsformel befindet sich über dem „*prins der Schilders*“ und seinem Werk eine Vorhangdraperie. Auch diesem Stich ist ein erläuterndes Gedicht beigefügt:

⁷³ Vgl. BLÜHM 1988, S. 59.

⁷⁴ Ebd., S. 163 (S. 163-66 Sinnbild von Pygmalion). Zu Deutsch: „*Pygmalion (es klingt fremd für's Ohr, / Was die alten Dichter uns erzählen) / Wagte sich mit einem Bild aus weißem Elfenbein, / Durch ihn geformt, aus Leidenschaft zu vermählen. / So war sein Herz leider in's Kunststück / vernarrt, die Vernunft ist ausgelöscht. Jetzt findet man andere, genauso töricht, / Die stets ihre eigenen Hände küssen, / Ihre eigenen Begabungen, schändlich fürwahr, Für sich opfern auf dem Altar.*“ Zitiert nach BLÜHM 1988, S. 59, Fn. 31.

*Een leerzaam hert, dat steeds te vordren tragt
 In kennis, zal geen onderwys verveelen.
 Apelles zelf, de prins der Schilders, bragt
 Wel eertyds zyn doorwrochte tafereelen,
 (Waar achter hy zich stil verschoolen hiel)
 Voor 't volk ten toon, om vaardig by de werken,
 Te hooren, 't geen van elk daar over viel
 Met goed verstand en oordeel aan te merken.
 Op deeze wys leert een, die 't vleien haat,
 Best aan zyn werk verbeetren wat misstaat.⁷⁵*

Daran schließt sich die knappe Skizzierung der Schusteranekdoten an:

Uit dit voorval is de Spreuk: Dat een Schoenmaker zig by zyn lees moet houden, by ons in diergelyk gevan van gebruik herkomstig. Gy ziet den verwaanden Schoenmaker met een uitgesteken borst, en trotze wyze van staan, veragtelyk met de hand den gewaanden miststal in het Tafereel zynen maker aanwyzzen, en Apelles als gereed om den berisper de dwaasheit van zyn ongevergt oordeel over't gene hy zig niet verstont voor ooggen te stellen, en hem daar over in den baart te varen.⁷⁶

Das Apelles-Sinnbild erfüllt demnach eine doppelte Intention: Einerseits ermuntert es Künstlerkollegen und solche, die es werden wollen, – man denke an eine der Zielgruppen von Van Manders Lehrgedicht: die Künstlerjugend – zum fleißigen Studium und zur Bereitschaft, ihre Werke der Kritik nach dem Vorbild von Apelles auszusetzen, der sich dazu selbst auf dem Zenit seiner Kunstfertigkeit nicht zu schade war. Andererseits weist es potenzielle unsachverständige Kritiker in ihre Schranken. Beide Anliegen entsprechen dem Credo der Akademien und lassen sich mit den akademiekonformen Überzeugungen Houbrakens erklären.⁷⁷

⁷⁵ Ebd., S. 171. (S. 171-174 Sinnbild von Apelles.) Zu Deutsch: „*Ein lehrsamtes Herz, das stets nach Wissen strebt, / wird keine Unterweisung langweilen. / Apelles selbst, der Malerfürst, stellte / seinerzeit seine ausgearbeiteten Gemälde / (hinter denen er sich still verborgen hielt) / für das Volk zur Schau, um geschickt bei den Werken / zu hören, was ein jeder daran / mit gutem Verstand und Urteil anzumerken hätte. / Auf diese Weise lernt jemand, der das Schmeicheln hasst, / am besten, an seinem Werk zu verbessern, was misslungen ist.*“ Ich danke Carina Thiele für die Übersetzung.

⁷⁶ Zu Deutsch: „*Aus diesem Ereignis ist der Spruch: ‚Schuster, bleib bei Deinem Leisten‘, bei uns in ähnlichen Situationen benutzt. Er sieht den eingebildeten Schuster – mit ausgestreckter Brust stolz stehend – verächtlich mit der Hand den gewählten Misstand in dem Bild seinem Schöpfer anweisen und Apelles, bereit, dem Rügenden die Torheit von seinem unverlangten Urteil über dasjenige, wovon er nichts versteht, vor Augen zu stellen, und ihm darüber in den Bart zu fahren.*“

⁷⁷ Zum akademischen Charakter von Houbrakens Malerei und Kunsttheorie vgl. HOFSTEDÉ DE GROOT 1893, S. 4, 14; HORN 2000, insbesondere Bd. I, S. 407ff.; zu den akademischen Lehren von Houbrakens Lehrer Samuel van Hoogstraten vgl. CZECH 2002, insbesondere Kap. 5-7; BLANC 2008, S. 19-95.

Die negativ behaftete Interpretation Pygmalions und seine – wie sich oben zeigen ließ – als typisch zu konstatierende Antagonisten-Rolle gegenüber dem vorbildhaften Apelles beschränkte sich auf die Niederlande. Die im Folgenden untersuchten Werke gehören hingegen in eine andere Tradition, die Pygmalion unvoreingenommen behandelt.

V.7. Joseph Werner

Auch vom Berner Miniaturisten Joseph Werner (1637-1710) stammen eine Apelles- sowie eine Pygmalion-Darstellung. Der zu seinen Lebzeiten ausgesprochen erfolgreiche Maler von Miniaturporträts, -allegorien und mythologischen Szenen studierte unter anderem in Rom bei Carlo Maratta und Pietro da Cortona an der *Accademia di San Luca*. Im Lauf seiner Karriere war er als Hofmaler in Paris, Augsburg, Innsbruck, Wien und Berlin tätig und wurde 1695 zum ersten Direktor der neu gegründeten Akademie von Berlin berufen, nachdem er bereits 1682 in Bern eine private Zeichenakademie eingerichtet hatte.

Anlässlich der Reorganisation der Berliner Akademie fand 1786 eine Ausstellung statt, in deren retrospektiver Abteilung neben den Werken anderer bedeutender Akademie-Mitglieder auch zwei Werke Werners als Pendants vertreten waren: *Alexander tritt dem Apelles seine Geliebte ab* (Kat.-Nr. 126) sowie *Pigmalion und Elisa* (Kat.-Nr. 127).⁷⁸

Ob die Gemälde von Werner bereits als Pendants konzipiert worden waren oder erst durch die Kuratoren 1786 in Pendant-Bezug gesetzt wurden, ist unklar und durch das Archivmaterial der Berliner Akademie der Künste nicht zu klären. Eine bereits auf Werner zurückgehende Konzeption als Pendants gewinnt aber durch die Information an Wahrscheinlichkeit, dass sich beide Werke im Besitz eines Sammlers, nämlich Johann Wilhelm Meils, befanden.⁷⁹ Eine abschließende Klärung dieser Frage muss bedauerlicherweise offen bleiben, da weder Aufbewahrungsorte noch Reproduktionen der Bilder bekannt sind. Auch in der Monografie Glaesemers finden diese Gemälde keine Erwähnung.⁸⁰

Blühm zufolge ist ungeklärt, ob eine Gouache Werners, die Pygmalion und seine Statue umgeben von klassischer Architektur präsentiert, mit dem 1786 gezeigten Pygmalion identisch ist (Bildverz. 180). Unter der Prämisse eines nachvollziehbaren Pendantbezugs beider 1786 ausgestellten Werke ist dies jedoch unwahrscheinlich, da Glaesemer – der allerdings nur den Nachstich durch Franz Ertinger (Abb. 179)

⁷⁸ Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, AK 1786, S. 25, Kat.-Nr. 126 u. 127.

⁷⁹ Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1965, S. 232.

⁸⁰ Vgl. GLAESEMER 1974.

kennt – die Pygmalion-Darstellung in eine Miniaturenfolge einordnet, deren Themen mit einer Ausnahme Ovids Metamorphosen entnommen sind.⁸¹ Die von Glaesemer auf das Ende der römischen Periode (1662) datierte Serie zeichnet sich durch einen engen kompositionellen Zusammenhang und ein übereinstimmendes Format aus und rückt jeweils nur die beiden Hauptfiguren ins Zentrum des Geschehens, während der Angabe im Berliner Ausstellungskatalog zufolge alle drei Protagonisten der Apelles-Geschichte dargestellt sind.

V.8. Rom-Wettbewerb

Blühm verdanke ich den Hinweis auf die nicht unumstrittenen Forschungsergebnisse Lucia Monacis, aus denen hervorgeht, dass der Pygmalion-Mythos 1673 als Thema beim Bildhauer-Wettbewerb der römischen *Accademia di San Luca* ausgelobt wurde.⁸² Interessanterweise ist es das gleiche Jahr, in dem dort der (ersten) Malerklasse das Apelles-Campaspe-Thema gestellt wurde.⁸³ Dies ist angesichts der bereits untersuchten Verquickung beider Themen kaum als Zufall zu bewerten und dürfte zur Untermauerung von Monacis These beitragen.

Den auf den 28. Mai 1673 datierten Akademie-Akten ist zu entnehmen, dass „*Il Signor Passeri ha dato il soggetto per li Pittori e Scultori, resta quello della seconda classe de' Pittori e se che devono disegnare i giovani dall'opera.*“⁸⁴ Die Wettbewerbsthemen für die erste Malerklasse und die Bildhauer waren also beide von einer Person festgelegt worden, während die Themen für die zweite und dritte Malerklasse noch offen waren. Obwohl die Quelle nichts über die Hintergründe der Themenwahl verrät, erhärtet sie doch den Verdacht einer beabsichtigten Verbindung von Apelles und Pygmalion. Zusätzliches Gewicht erhält diese Annahme durch die Beobachtung, dass der Bildhauerklasse und einer der Malerklassen bis einschließlich 1681 regelmäßig verwandte Themen gestellt wurden.⁸⁵

Blühm hält Monacis Belege für den „*ominösen Wettbewerb*“ für „*nicht unpro-*

⁸¹ Es handelt sich um die Sujets *Die Zauberin „Medea“ beschwört Meeresungeheuer; Orpheus und Eurydike; Die Opferung der Polyxena vor Achills Grab; Vertumnus und Pomona*, vgl. GLAESMER 1974, S. 218f., Kat.-Nrn. 167-171.

⁸² Vgl. BLÜHM 1988, S. 72, 194-196 unter Verweis auf MONACI 1974, S. 50-52; MONACI 1977, S. 23-27.

⁸³ Vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 49-56 sowie Kap. IV, S. 171.

⁸⁴ ASL, Congregazione Generale, vol. 44, Fol. 93 v. Zu Deutsch: „*Der Herr Passeri hat das Thema für die Maler und die Bildhauer erteilt, übrig bleibt das für die zweite Malerklasse und dasjenige Werk, das die Anfänger zeichnen sollen.*“

⁸⁵ 1674 „*Herkules und Acheloos*“ für die zweite Maler- und Skulpturenklasse; 1679 „*Mose im Schilfkörbchen*“ erste Malerklasse und „*Mose setzt als Kind die Krone des Pharaos auf*“ Skulpturenklasse; 1680 „*Das Urteil König Salomons*“ erste Malerklasse und „*Die Ermordung König Gioàs von Jerusalem*“ Skulpturenklasse; 1681 „*Bau der Arche Noah*“ zweite Maler- und Skulpturenklasse. Vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, S. 59-86.

blematisch“⁸⁶, da nur die briefliche Erwähnung eines „*Concorso di scultura*“ ohne den Nachweis seiner inhaltlichen Festlegung belegt sei und zudem eine Skulptur (Giovanni Battista Foggini) beschädigt, die zweite (Carlo Marcellini) nicht erhalten und die dritte (Massimiliano Soldani) nur zugeschrieben sei. Auch Spinelli schweigt sich in seiner 2003 erschienenen Foggini-Biografie über Monacis These aus.⁸⁷

Dabei erscheinen die Argumente der mit den zeitgenössischen Quellen intensiv vertrauten Monaci bei näherem Hinsehen überzeugend: Das Thema des Bildhauerwettbewerbs von 1673 ist zwar nicht im Archiv der *Accademia di San Luca* verzeichnet, was nebenbei bemerkt für das dort erhaltene, das Settecento betreffende Material nicht ungewöhnlich ist: Erst seit 1679 sind die Themen der *Concorsi dei scultori* regelmäßig verzeichnet. Das Wettbewerbsthema ist aber indirekt durch einen Brief des großherzoglichen Berichtstatters in Rom, Torquato Montauti, bekannt, der am 10. Januar 1674 an den großherzoglichen Sekretär Apollonio Bassetti berichtet, dass Carlo Marcellini ein Flachrelief nach Florenz geschickt habe, das einen Pygmalion darstelle und das er für die Ausstellung in der Akademie der Maler beim vergangenen Fest des San Luca geschaffen, dann aber doch nicht eingereicht habe „*[I]nvioè a Firenze un basso rilievo rappresentante un Pigmaliione fatto da lui per mostrar nell'Accademia de' Pittori per la passata festa di S. Luca, che poi non seguì per qualche suo sospetto.*“⁸⁸

Anlässlich des Festtags des Malerpatrons (18. Oktober) aber wurden die Wettbewerbsprämien öffentlichkeitswirksam vergeben „*festa della premiazione*“ und die Wettbewerbsbeiträge sowie die eingereichten Werke der Akademiemitglieder ein bis zwei Wochen lang auf dem Kapitol ausgestellt.⁸⁹ Da Marcellini aber Student und somit kein Mitglied der Akademie war, kann es sich bei seinem Pygmalion nur um einen Wettbewerbsbeitrag handeln, zumal er sich bereits im Vorjahr am Bildhauerwettbewerb beteiligt und den ersten Preis errungen hatte.⁹⁰

Visonà ist es gelungen, Marcellinis vermeintlich verschollenes Relief aufzuspüren, indem sie eine als anonym geltende, in der *Accademia di San Luca* aufbewahrte

⁸⁶ BLÜHM 1988, S. 72 bzw. S. 196.

⁸⁷ Vgl. SPINELLI 2003, insbes. S. 41.

⁸⁸ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo, Fol. 3941, Brief vom 20. Januar 1674, zitiert nach MONACI 1974, S. 52. Für LANKHEIT 1962, S. 33, der dieselbe Quelle zitiert, ist das Thema „*Pygmalion*“ für den Wettbewerb 1673 eine Tatsache. Zu Deutsch: „*Ich schicke nach Florenz ein Relief, welches Pygmalion repräsentiert und von ihm gemacht worden ist, um es in der Akademie der Maler beim vergangenen St. Lukasfest zu zeigen, was er dann aus irgendeinem Verdacht nicht befolgt hat.*“

⁸⁹ Für diese Informationen danke ich Angela Cipriani vom ASL. Vgl. ferner CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 4.

⁹⁰ Vgl. LANKHEIT 1962, S. 33 zufolge gewann er den Preis für sein Terracottarelieff von *Deukalion und Pyrrha*.

Arbeit überzeugend Marcellini zuschrieb (Abb. 184).⁹¹ Der Blick des Betrachters wird auf einen in die Knie gesunkenen, sich inbrünstig an die Brust fassenden Pygmalion gelenkt, dessen antikisierende Rüstung und Mantel ihn, basierend auf der Verwechslung mit dem tyrrischen König, als solchen kennzeichnen.⁹² Rechts im Bild befindet sich die zu ihm blickende Statue in der Haltung der Venus Medici und damit einer *Venus pudica*, oberhalb von ihr schwebt die zum Teil bekleidete Venus in den Wolken, die zum Vollzug des Wunders ihren ebenfalls auf Wolken schwebenden Wagen verlassen hat. Drei Putten und ein Paar Turteltauben begleiten die Liebesgöttin, die ebenso wie die Statue und die Putten auf Pygmalion blicken, der auch auf diese Weise als im Zentrum der Aufmerksamkeit stehende Hauptfigur gekennzeichnet wird. Im Vordergrund vor dem Sockel der Statue liegen Pygmalions Werkzeuge, im Hintergrund ist der Altar zu erkennen, auf dem Pygmalion das Rauchopfer für Venus dargebracht hatte. Links hinten sind überdies drei Zuschauer auszumachen, die sich über das Geschehen unterhalten. Die barocker Formensprache entspringende, sehr bewegte und vielfigurige Szene weist auf die französischen Interpretationen des 18. Jahrhunderts, etwa Restouts (Abb. 192), voraus.

Ebenso wie Carlo Marcellini studierte auch Giovanni Battista Foggini mit einem Stipendium Cosimos III. de Medici an der 1673 gegründeten und im Palazzo Maddama untergebrachten *Accademia Medicea* unter der Leitung Ciro Ferris (Zeichnen) und Ercole Ferratas (Skulptur). So erstaunt es nicht, dass auch für Foggini, den späteren Hofbildhauer der Medici, eine Beschäftigung mit Vorstudien zu seinem Pygmalionrelief (Abb. 181, 182) sowie die Einreichung eines Reliefs beim Wettbewerb durch Briefe Montautis verbürgt sind.⁹³ Fogginis Pygmalionrelief (Abb. 183) befindet sich im Übrigen noch heute im Besitz der *Accademia di San Luca*, was trotz der durch Montauti überlieferten Enttäuschung über den mangelnden Erfolg des Reliefs⁹⁴ dafür spricht, dass es zu den prämierten Arbeiten zählte, die traditionell in der Akademie aufbewahrt wurden, um künftigen Schülern zu Studienzwecken zu dienen.

Es ist interessant festzustellen, dass Foggini seinen Pygmalionentwurf offensichtlich aus der Beschäftigung mit auf Wolken schwebenden himmlischen Figuren heraus entwickelte. Auf dem erhaltenen Skizzenblatt (Abb. 181) befinden sich auch eine Vertreibung aus dem Paradies durch einen von Wolken getragenen Engel sowie ein die Madonna malender Lukas. Gerade mit letzterem Motiv bestehen viele Ge-

⁹¹ Vgl. VISONÀ 1990, S. 29-32.

⁹² Bassettis Beschreibung des Reliefs vom 5. Februar 1674 bezeichnet ihn ebenfalls so: „[L]a figura di Venere e del Re.“, zitiert nach VISONÀ 1990, S. 30.

⁹³ Briefe vom 19. August 1673 und 14. Oktober 1673 vgl. MONACI 1974, S. 51f. bzw. MONACI 1977, S. 25f.

⁹⁴ „[N]on riportò quell'applauso che ne averebbe voluto“, zitiert bei MONACI 1977, S. 26.

meinsamkeiten: Ein ehrfürchtig in die Knie gesunkener Künstler, sein Werk und eine schwebende weibliche Figur, die eine höhere Macht verkörpert. Es ist vielleicht kein Zufall, dass Foggini sich angesichts des von der *Accademia di San Luca* ausgelobten Wettbewerbsthemas zunächst mit einer Darstellung von deren Patron auseinandersetzte, um dann zu seiner Bildlösung zu finden.⁹⁵

Das Fragment weist eine gewisse Ähnlichkeit zu Marcellinis Arbeit auf, entspricht aber in der klaren Formensprache eher klassizistischen Idealen: Wiederum ist der auf die Knie sinkende Pygmalion zu sehen – diesmal rechts im Bild und in klassischer Tunika. Sein rechter Arm ist nach vorne gestreckt, wahrscheinlich, um durch die wie bei Marcellini bekleidete Liebesgöttin, welche sich aus den Wolken herabbeugt, die Hand der belebten Statue zu empfangen. Dies lässt sich aufgrund der Beschädigungen jedoch nur vermuten. Gegenüber der Vorzeichnung (Abb. 183) ist eine Vereinfachung des architektonischen Hintergrundes und eine wesentliche Änderung der Komposition in der Form festzustellen, dass Venus im Relief zwischen Statue und Pygmalion angeordnet ist. Foggini beschränkt sich im Gegensatz zu Marcellini also neben einer Wolke zur Kennzeichnung des göttlichen Eingreifens auf die Darstellung der drei Protagonisten, deren Affekte gleichermaßen wichtig sind. Die Haltung der drei Figuren stimmt hingegen in weiten Teilen mit Marcellini überein, was angesichts einer Ausführung unter der Anleitung des gleichen Skulpturenlehrers nicht sonderlich überrascht.

Während das Pygmalionsujet als Wettbewerbsthema des Jahres 1673 aufgrund der Beweislage also als gesichert angesehen werden kann, bestehen bezüglich Soldanis Beteiligung an diesem Wettbewerb erhebliche Zweifel: Die Soldani (1656-1740) zugeschriebene Skulptur (Abb. 185) weist zwar eine auffallende Verwandtschaft mit der Haltung Pygmalions und seiner Statue sowohl in Fogginis als auch in Marcellinis Relief auf, doch zum einen studierte der zum fraglichen Zeitpunkt erst siebzehnjährige Soldani erst seit Anfang 1678 in Rom⁹⁶, zum anderen verlangten die Statuten von den Wettbewerbsteilnehmern „*l'esecuzione di bassirilievi in terracotta*“⁹⁷, was zwar auf die erwähnten Arbeiten Marcellinis und Fogginis, aber nicht auf diejenige Soldanis zutrifft. Denkbar wäre aber, dass Soldani die prämierten, in der *Accademia* aufbewahrten Pygmalionreliefs beziehungsweise das von Visonà in Ferratas Werkstattfundus vermutete Relief Marcellinis⁹⁸ studierte und dass sich

⁹⁵ Die Verbindungslinien, die wiederum von dem die Madonna malenden Hl. Lukas zu dem die Campaspe malenden Apelles führen, hat bereits DE BIE 1661 aufgezeigt, vgl. MAI 1992, S.42ff.; vgl. ferner KUHLMANN-HODICK 1993, S. 35ff.; KÖLTZSCH 2000, v.a. S. 62.

⁹⁶ Vgl. LANKHEIT 1962, S. 31; *Dict. of Art* 29, S. 28-30. BLÜHM 1988, S. 72 nennt irrtümlich das Alter von 15 Jahren und übersieht, dass Soldanis Romaufenthalt erst 1678-1682 stattfand.

⁹⁷ CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. II, S. 2

⁹⁸ Vgl. VISONÀ 1990, S. 29. Über den Umweg von Ferratas Werkstatt dürfte das Relief in den Besitz der *Accademia di San Luca* gelangt sein.

die Ähnlichkeit mit den anderen Versionen dadurch erklären lässt.⁹⁹

Darüber hinaus griffen offensichtlich alle drei Künstler als Vorbild für die Darstellung der weiblichen Statue auf die Venus Medici zurück, die sich bis 1677 in der *Villa della Trinità dei Monti* als Teil der großherzoglichen Sammlung befand und die zumindest Foggini und Marcellini daher im Original bekannt gewesen sein muss. Gipsabgüsse dieser Statue gehörten jedoch zum unverzichtbaren Repertoire nahezu jeder Akademie, so dass auch Soldani die Statue zumindest als Kopie bekannt gewesen sein wird.

V.9. Apelles und Pygmalion im 18. Jahrhundert in Frankreich

Für das Frankreich des 18. Jahrhunderts existieren zahlreiche Beispiele für Apelles-Pygmalion-Pendants, die im Umkreis der *Académie Royale* geschaffen und gerne in Serien über die Künste eingebettet wurden. Hintergrund ist eine seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert zu beobachtende zunehmende Popularität des Pygmalion-Mythos beim gebildeten Publikum, was sich auch anhand seiner literarischen Rezeption ablesen lässt. Blühm verweist auf Clarence C. Brenners *Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789* (1947), um das im 18. Jahrhundert „für weite Teile Europas repräsentative“ breite französische Interesse an Pygmalion im Vergleich zu anderen mythologischen Gestalten zu belegen und als „*Mode*“ zu charakterisieren. Demnach diente Pygmalion in diesem Zeitraum zwanzigmal als Vorlage für Theaterstücke, Apelles immerhin achtmal.¹⁰⁰

Ein außerordentlicher Erfolg war dem am 16. Mai 1700 mit der Musik von Michel da la Barre (1675-1743) in der Pariser *Académie Royale de Musique* uraufgeführten Ballet *Le Triomphe des Arts* von Antoine Houdar de la Motte (1672-1731) beschieden. Bestehend aus fünf Akten, repräsentiert jeder Aufzug (*entrée*) eine andere Kunstgattung, die durch Gestalten der Mythologie vertreten wird (Ar-

⁹⁹ Zum in den Statuten vorgeschriebenen Usus, prämierte Wettbewerbsstücke einige Jahre als beispielhaftes Studienmaterial im Studiensaal der Akademie aufzubewahren, vgl. CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 4.

¹⁰⁰ Vgl. BLÜHM 1988, S. 75. Zur literarischen Rezeption vgl. auch CARR 1960. RÉAU 1922, S. 219 nennt zwei aus dem Jahr 1763 stammende Apelles-Stücke: Anseaumes 1763 für den Musiker Duni geschriebenes Libretto *Le Peintre amoureux de son modèle* und das am 22. April 1763 in der Comédie Italienne aufgeführte Stück *Alexandre et Campaspe*. SPENCER-LONGHURST 1992, S. 160 u. Fn. 21 verweist auf weitere entsprechende Stücke: „*Noverre's ballet-pantomime, Apelles et Campaspe ou la Générosité d'Alexandre, to music by Rodophe, was first performed in France in 1776 [...]. In 1798, A.-F. Elers's one-act opera, Apelle et Campaspe, with words by C.-A. Demoustier, was performed at the Théâtre de la République et des Arts [...], Gardel's ballet-héroïque entitled Alexandre chez Campaspe, to music by C.-S. Catel, was first performed on 20th December 1808 at the Académie Impériale de Musique.*“

chitektur: Apollon und Venus, Poesie: Sappho und Phaon, Musik: Amphion und Niobe, Malerei: Apelles und Campaspe, Bildhauerei: Pygmalion und seine Statue). Als programmatisch für die Intention de la Mottes ist Venus' Äußerung im 1. Akt zu verstehen: „*L'amour seul peut nous apprendre le secret de vivre heureux.*“ Und so besingt denn auch am Schluss ein Chor der Künste die über alles triumphierende Liebe.¹⁰¹

Dörrie betrachtet es als wesentliche Aussage des Balletts, dass „*dem außerordentlichen Künstler ein außerordentlicher Lohn zu Teil [wird] – mehr und Tieferes soll man hinter dieser Szene nicht suchen*“¹⁰², wobei eine moralische oder sonst wie geartete Bewertung von Pygmalions Tun hier keine Rolle mehr spielt. Darüber hinaus weist Dörrie auf die Steigerung vom 4. zum 5. Akt hin: Apelles erhält das Modell, das er meisterlich gemalt hat, Pygmalion aber hat die Schönheit, durch deren Besitz er schließlich belohnt wird, selbst erschaffen.¹⁰³

Die große Beliebtheit des Stoffes während der Regierung Ludwigs XV. begründet Dörrie im Übrigen mit der „*Freude am erotischen amusement*“, die er als „*archetypische Grundbedeutung*“¹⁰⁴ der Pygmalionerzählung in dieser Ära charakterisiert. Dies unterstreicht auch Schneider, indem sie das in der Mitte des 18. Jahrhunderts „*bevorzugte Motiv der glückverheißenden Liebesbegegnung*“¹⁰⁵ als wesentlich für die Bevorzugung des Pygmalionmythos darstellt.

An dieser Stelle soll auf ein weiteres Bühnenstück verwiesen werden, auf das 1748 uraufgeführte *Acte de ballet Pigmalion* Jean-Philippe Rameaus, das auf dem 5. Akt des Librettos von Houdar de la Motte basiert. Pygmalion tritt in den letzten beiden Szenen des Balletts als Hofkünstler auf, während der Gott Amor als Herrscher Hof hält und die inzwischen belebte Statue mittels des höfischen Tanzes in die Welt des höfischen Benehmens eingeführt und damit hoffähig gemacht wird¹⁰⁶ – eine motivischer Vorgriff auf George Bernard Shaw.

Wichtig für den vorliegenden Zusammenhang ist der Umstand, dass Pygmalion – wenn auch in allegorischer Form – als Hofkünstler charakterisiert wird und damit als Künstlerideal endgültig neben Apelles tritt. Auch in seiner Person bündeln sich hier also die Sehnsüchte der akademischen Künstler, in den Status eines Hofkünstlers und damit in einen höheren sozialen Stand aufzusteigen.

¹⁰¹ Vgl. DE LA MOTTE 1754; URL: http://baroquelibretto.free.fr/triomphe_arts.htm, zuletzt aufgerufen am 9.9.2008.

¹⁰² DÖRRIE 1974, S. 44.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 53f.

¹⁰⁴ Ebd. 1974, S. 53f.

¹⁰⁵ SCHNEIDER 1987, S. 114.

¹⁰⁶ Vgl. DANUSER 1997, S. 385f., 388.

V.10. Nicolas Vleughels und Jean Raoux

Nach dem bereits untersuchten römischen Wettbewerb von 1673 stellte 1715 mit der Pariser *Académie Royale* eine weitere Akademie gleichzeitig beide Themen: Sie vergab nach dem 27. Juli 1715 das Thema *Apelles und Campaspe* an Nicolas Vleughels (1668-1737) für dessen *morceau de réception*, am 31. August 1715 erhielt Jean Raoux (1677-1734) für sein Aufnahmewerk die Aufgabenstellung *Pigmalion qui devient amoureux de la statue*.¹⁰⁷

Raoux hatte als Schüler Bon Boulognes 1704 den *Prix de Rome* gewonnen, dort studierte er bis 1707. Nach Aufhalten in Venedig (1707-09), Florenz und Padua kehrte er 1714 nach Frankreich zurück, wo er sich erfolgreich um die Aufnahme in die Akademie bemühte. Für Vleughels, den Schüler Pierre Mignards, ist im gleichen Zeitraum ein Aufenthalt in Rom (1704-1707), Venedig (1707-09) und Modena (1712-14) nachzuweisen. Auch Vleughels kehrte 1714 nach Paris zurück und bewarb sich um eine Mitgliedschaft bei der Akademie. Die zeitliche Übereinstimmung der Reisedaten lässt eine Reisegegenschaft vermuten.

Raoux und Vleughels lieferten am 29. November 1715 ihre Modelle ab (vgl. zu Vleughels Modello Abb. 132), die zur Zufriedenheit der Akademie ausfielen, und erhielten je sechs Monate Zeit zur Ausführung ihrer Gemälde, über deren Ausmaße sie sich absprachen, wie aus den Akademie-Akten hervorgeht.¹⁰⁸ Vleughels reichte sein Werk am 6. Juli 1716 ein und wurde schließlich am 31. Dezember als „*peintre d'histoire*“ in die Akademie aufgenommen, der mit der rechtzeitigen Vollendung seines Gemäldes säumige Raoux dagegen erst am 28. August 1717.

Aus diesen Fakten lässt sich ableiten, dass die beiden Themen von der Akademie wie Pendants behandelt wurden.¹⁰⁹

Mit dem *morceau de réception* musste und wollte ein junger Künstler am Ende seiner langjährigen Ausbildung unter Beweis stellen, dass er die technische und geistige Reife eines würdigen Akademiemitglieds erreicht hatte und so erklärt sich, weshalb Raoux' komplizierte und höchst aufwendige Komposition weit über das

¹⁰⁷ Dieses Thema wurde 1771 auch dem Bildhauer Zächerle von der Wiener Akademie für sein Aufnahmestück gestellt, vgl. BLÜHM 1988, S. 228, Kat.-Nr. 80 mit Abb. Zum *morceaux de réception* allgemein siehe AK TOURS TOULOUSE 2000, S. 31-49 sowie Kap. IV, S. 200.

¹⁰⁸ „L'Académie leur a donné six mois pour les exécuter. Ils s'accorderont entre eux pour la grandeur des tableaux.“ Vgl. MONTAIGLON 1875-1909, Bd. IV, S. 217; vgl. ferner HERCENBERG 1975, S. 69f., Kat.-Nr. 44. BLÜHM 1988, S. 77 bzw. BLÜHM 2002, S. 146 geht übrigens fälschlicherweise davon aus, die Aufgabe sei erst am 29. November 1715 gestellt worden.

¹⁰⁹ Diese Feststellung trifft auch Blühm. Während dieser 1988, S. 77 jedoch noch angibt, dass sich Vleughels Apelles „wie ein Pendant zu *Pygmalion* ausnimmt“, behauptet BLÜHM 2002, S. 146 dagegen ohne Angabe von Quellen, dass Raoux die Aufgabe bekommen habe, „einen *Pygmalion* zu malen, und zwar als Pendant zu einem Apelles“ seines Kollegen Vleughels. Diese Behauptung findet in keiner Quelle *expressis verbis* Bestätigung.

notwendige Personal – Pygmalion und seine Statue – hinausgeht (Abb. 186): Neben Venus sind drei Putti und der griechische Hochzeitsgott Hymenäus anwesend, was zu den kompliziertesten Überschneidungen führt. Seine Fähigkeit, die unterschiedlichsten Stofflichkeiten wiederzugeben, demonstriert Raoux anhand von Blumen, Perlen, Federn, einem durchsichtigen Schleier, Feuer etc.

Als Hinweis auf die akademische Ausbildung und Pygmalions Werkstattbetrieb wird im Hintergrund der Einblick in eine angrenzende Werkstatt unter hohem Gewölbe gewährt, in der zwei Schüler, umgeben von Lehrmaterial, damit beschäftigt sind, eine weibliche Statue zu zeichnen. Voller Fleiß eifern sie also ihrem Meister in der Hoffnung nach, eines Tages selbst eine so vollendet schöne Statue erschaffen zu können. Durch dieses Mittel wird Pygmalion zum akademischen Bildhauer stilisiert, mehr noch, seine vornehme Kleidung und die Ehrenkette weisen ihn als Hofkünstler aus.

In Pygmalions Gestik offenbart sich die Le Bruns ‚Kodifizierung der Leidenschaften‘ entsprechende Anwendung von *admiration* (Bewunderung) mit den Steigerungen *vénération* (Verehrung) und *ravisement* (Entzückung), die unter anderem durch den nach oben gerichteten Blick, den geöffneten Mund und den Erstaunensgestus der Hände gekennzeichnet werden.¹¹⁰

Innovativ ist Raoux' Gemälde durch den Kunstgriff, die zunehmende Verleben- digung der Statue mittels ihrer Blutzirkulation darzustellen: Während ihre marmorfarbenen Beine noch auf dem Sockel haften und ihr steinernes Handgelenk mit Hymenäus' Fingern kontrastiert, zeigt ihr Oberkörper bereits einen rosigen Ton und ihre fleischgewordene Brust gibt dem Finger des Putto nach. Diese Idee wurde in der Pygmalion-Ikonografie seitdem zum Standard, hatte aber schon Vorläufer bei anderen Sujets:

Mit seinem *Perseus verwandelt Phineas und dessen Gefolge in Stein* (Bild- verz. 187) hatte bereits Luca Giordano zu Beginn der 1680er die entgegengesetzte Verwandlung von Fleisch in Stein gemalt. Exakt dieses Sujet wurde übrigens Jean- Marc Nattier für sein *morceau de réception* gestellt, das er 1718 und damit ein Jahr nach Raoux einreichte.¹¹¹ 1702 hatte Louis de Silvestre ebenfalls als Rezep- tionsstück *Die Erschaffung des Menschen durch Prometheus mithilfe von Minerva* eingereicht und die Belebung mittels der sich wandelnden Farbe von Lehm zu durchbluteter Haut dargestellt.¹¹² Nahezu zeitgleich zu Raoux schilderte Antoine

¹¹⁰ Le Brun hatte seine Kodifizierung zwischen 1668 und 1678 der *Académie Royale* unterbreitet, 1702 wurde sie veröffentlicht: *Mr. Le Brun, Méthode pour apprendre à dessiner les Passions. Proposée dans une conférence sur l'Expression générale et particulière* (Amsterdam 1702). Vgl. KIRCHNER 1991; BÄTSCHMANN 1997 in MAYER/NEUMANN 1997, S. 334f.

¹¹¹ Vgl. AK TOURS TOULOUSE 2000, S. 140f., Kat.-Nr. 26.

¹¹² Die Autoren des AK MONTPELLIER 2009, S. 110 ziehen das Gemälde als Inspiration für Raoux in Betracht. Louis de Silvestre, 1702, Öl auf LW, Montpellier, Musée Fabre, Inv.-Nr. D.803.1.21,

Watteau mit *Die Einschiffung nach Kythera* (Bildverz. 188) eine Venusstatue, die zwischen lebender und steinerner Figur ambivalent ist. Eine leicht abgewandelte Version, *Le Pèlerinage d'île de Cythère*, hatte Watteau 1717 als *morceau de réception* eingereicht.¹¹³ Interessanterweise waren die drei Rezeptionsstücke von Raoux, Watteau und Nattier 1781 in unmittelbarem Bezug zueinander in der *Salle d'Assemblée* ausgestellt.¹¹⁴

Vleughels Komposition (Abb. 131) ist nicht so überladen wie diejenige von Raoux, zahlreiche erhaltene Vorstudien bezeugen jedoch den überlegten Entstehungsprozess.¹¹⁵ Bemerkenswert sind insbesondere die starken Verkürzungen, die beispielsweise mit der Beinhaltung Campaspes oder der Figur des Dieners verbunden sind. Vleughel wollte damit sicherlich seine meisterliche Beherrschung derartiger Bildprobleme beweisen. Vleughels Bild zeigt eine ausgewogene Komposition: Vier Personen – zwei links vorne, zwei rechts hinten – umgeben den Maler, der zudem von einer konkaven Wand hinterfangen wird. Ganz im Sinne der Verherrlichung der Malerei ist Apelles hier ins Zentrum des Geschehens gerückt und fesselt alle Anwesenden mit seiner Malkunst.

Wie bereits gezeigt wurde, steht überraschenderweise nicht der entscheidende Moment der Geschichte im Mittelpunkt – wie dies bei Raoux der Fall ist –, sondern die „*L'amour indiscret*“ zwischen Apelles und Campaspe. Vleughels neuartige und durch Surugue überlieferte Gewichtung der Apelles-Geschichte dürfte als Beleg für einen veränderten Zeitgeist, nämlich die bereits angesprochene „*Freude am erotischen amusement*“ im Zeitalter des Galanten gewertet werden, die sich auch auf das Pygmalionthema erstreckte.

Mit ihrer Themenwahl für die Aufnahmemarbeiten Vleughels' und Raoux' griff die um Konsolidierung bemühte, in ihrer Autorität erschütterte Akademie¹¹⁶ aber nicht nur eine aktuelle „Mode“ auf und stellte damit die Aktualität und Leistungsfähigkeit der französischen Kunst in den Vordergrund, sondern sie folgte mit dem Alexander-Apelles-Topos auch einem bewährten Muster, das dem Herrscher schmeichelte und ihn gleichzeitig zu weiteren Wohltaten gegenüber der königlichen Akademie ermuntern sollte.

vgl. ebd. Fig. 1.

¹¹³ Antoine Watteau, um 1717, Öl auf LW, 129 × 194 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 8325, vgl. AK TOURS TOULOUSE 2000, S. 252; AULANIER 1955, S. 38f.

¹¹⁴ Vgl. MONTAIGLON 1993, S. 146.

¹¹⁵ Für eine ausführliche Beschreibung vgl. Kap. IV, S. 201ff.

¹¹⁶ Vgl. Kap. III, S. 122ff.

V.11. Jean Restout

Den Auftakt zu einer wahren Serie von Apelles-/Pygmalion-Darstellungen in den Salons zwischen 1739 und 1765, welche die bereits thematisierte Beliebtheit des Stoffes beweist, bilden zwei Kartons Jean Restouts, die er 1739 und 1744 ausstellte. Restout (1692-1768) war einer der führenden Historienmaler Frankreichs und hatte zu diesem Zeitpunkt eine ebenso glänzende Akademiekarriere hinter wie noch vor sich: 1717 *Agrée* der *Académie Royale*, 1720 Mitglied, 1730 *Adjoint à Professeur*, 1734 *Professeur*, 1746 *Adjoint à Recteur*, 1752 *Recteur*, 1760-63 *Directeur*, 1761 *Chancelier* (Kanzler).

1737 hatte er von den *Bâtiments du Roi* (Ludwigs XV.) den Auftrag erhalten, die Vorlagen für eine Serie von vier Wandteppichen mit den Allegorien der Künste herzustellen – *La Tenture des Arts* („Tapete der Künste“). Wie bei Houdar de la Mottes Ballett stehen auch bei Restout verschiedene antike beziehungsweise mythologische Liebespaare im Mittelpunkt der Kunstallegorien und auch hier ist die immer triumphierende Liebe das Leitmotiv. Ein weiterer gemeinsamer Nenner ist darin zu sehen, dass die Kunst demjenigen, der sie vollendet ausübt, die höchsten Belohnungen verheißt – und das heißt hier: die Herzensdame. Im Vergleich mit dem Ballett fällt jedoch auf, dass nur Apelles und Pygmalion als Vertreter ihrer Künste konstant verwendet werden, während die Personifikationen von Architektur (statt Apollo nun Dido und Äneas) und Musik (statt Amphion und Niobe nun Orpheus und Euridike) ausgetauscht werden und die Poesie gar nicht mehr in den Reigen aufgenommen wird.

1739 stellte Restout den ersten Karton der Serie aus, welcher die Malerei thematisiert (Abb. 189):

*Un grand Tableau en largeur de 17. pieds sur 11. de haut, représentant Alexandre dans l'Ecole d'Apelles, qui luy donne sa Maîtresse Campasque [sic!], par M. Restout, Professeur./ Ce Tableau est destine pour être executé en Tapisserie pour le Roy.*¹¹⁷

Der Karton wurde gemeinsam mit weiteren für die königliche Gobelinmanufaktur vorgesehenen Exponaten „*sous la Corniche du Salon*“ ausgestellt. Die Kritiker befanden einstimmig, das Gemälde erziele „*un grand effet*“ und Restout erhielt eine Vergütung in Höhe von 2000 Livre.¹¹⁸

1745 präsentierte er den Karton für die Skulptur (Bildverz. 191): *Pygmalion*

¹¹⁷ GUIFFREY 1908, Bd. I, 1739, S. 16f. Zu Deutsch: „Eine große Tafel, 17 Fuß lang und 11 Fuß hoch, sie repräsentiert Alexander in der Schule des Apelles, der ihm seine Geliebte Campaspe schenkt. Von Herrn Restout, Professeur. Diese Tafel ist bestimmt, als Gobelin für den König ausgeführt zu werden.“

¹¹⁸ Vgl. GOUZI 2000, S. 257.

amoureux de sa statue, den er bereits 1744 vollendet und für den er 4000 Livre erhalten hatte.¹¹⁹ Der Karton für die Architektur (*Dido montre à l'Enée les bâtiments de la nouvelle ville de Carthage*) wurde erst 1751, derjenige für die Musik (*Orphée descendu aux Enfers pour demander sa femme Eurydice*) sogar erst 1763 fertiggestellt und dem Salon vorgeführt. Eine 1752 entstandene Serie von Ölgemälden, welche die Kartons in verkleinerter Form wiedergibt, beweist aber, dass die Opheus-Komposition zu diesem Zeitpunkt bereits festgelegt war.

Während der Apelles- und der Pygmalion-Karton je zweimal als Vorlage für Gobelins dienten, wurde nach den beiden anderen Kartons kein Teppich angefertigt.¹²⁰

Über das umfangreiche Material, das zu der Teppichserie erhalten ist, gibt Christine Gouzi in ihrer Restout-Monografie einen exzellenten Überblick.¹²¹ Anhand ihrer Analyse dieser Studien gelingt ihr eine Rekonstruktion von Restouts Arbeitsweise: Ausgehend von einer Komposition für ein Tafelbild erweiterte Restout die Szenerie zusätzlich zu den Hauptfiguren um ‚Nebenschauplätze‘, um den Dimensionen der Teppiche gerecht zu werden. Im Fall der Apelles-Szene existiert eine rasch entworfene Ölskizze, die, den Ausmaßen eines Tafelbildes gehorchend, Restouts erste Bildidee zu diesem Thema wiedergibt (Abb. 190). Im Vergleich mit der endgültigen Version spiegelverkehrt dargestellt, sind bereits die wesentlichen Elemente der Komposition vorhanden: Im Zentrum befinden sich die drei Protagonisten: Alexander führt die Hand der vor ihm sitzenden halbnackten Campaspe Apelles zu, der rechts von ihm vor der Leinwand steht. In der rechten Bildhälfte befinden sich zwei Soldaten und ein Gehilfe des Apelles, der an einer weiteren Staffelei arbeitet. Links sind zwei Schüler mit dem Abzeichnen einer Büste beschäftigt.

Vor dem architektonischen Hintergrund einer weitläufigen Wendeltreppe steht ein weiterer Gehilfe vor einer Staffelei, ein zusätzlicher Soldat stützt sich auf die Lehne von Campaspes Stuhl. Diese beiden Figuren wurden in der endgültigen

¹¹⁹ Die Bezahlung schloss ein anderes Gemälde mit ein, Restout erhielt jedoch bis 1746 im Zusammenhang mit dem Pygmalion-Gobelin zusätzliche Zahlungen im Gesamtumfang von weiteren 4000 Livre, vgl. ebd., S. 272.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 86, 257, 273: Der erste, heute in Lyon befindliche Apelles-Teppich wurde 1740-1742 gewebt, ein weiterer zwischen 1749 und 1755 entstandener Gobelin wird Gouzi zufolge zuletzt in einem Inventar von 1804 erwähnt. VEY 1988, S. 222 hingegen ortet „*ein Exemplar der Tapisserie*“, bei dem es sich nur um diesen vermeintlich verschollenen Teppich handeln kann, im Schloss Sintra bei Lissabon unter Verweis auf J.-P. Alaux, Académie de France à Rome, Bd. I (Paris 1933), S. XI (mit Abb.) mit dem aufschlussreichen und „*unterhaltsam falschen Titel: Ludwig XIV. besucht das Atelier Le Bruns in der Gobelin-Manufaktur; in der Gestalt eines Modells vereinigt die Schönheit den Souverän mit dem Künstler.*“ Der Pygmalion-Karton diente 1744-1750 sowie 1752-1758 als Vorlage. Der ältere Teppich zierte heute das Innenministerium, der jüngere ist verschollen. VEY 1988, S. 220 (ohne Nachweis) zufolge blieben die vier Wandteppiche „*bis zur Revolution unverkauft in den Magazinen der Gobelins.*“

¹²¹ Vgl. GOUZI 2000, Kat.-Nr. P.95, P.96 (Apelles); Kat.-Nr. P.119 (Pygmalion) unter Verweis auf die übrigen, mit diesem in Zusammenhang stehenden Werke.

Fassung eliminiert.

Die Änderungen, welche Letztere im Vergleich zu dieser Entwurfsskizze aufweist, tragen zum einen der Dimension des Gobelins Rechnung – so werden die genannten Szenen um etliches Personal erweitert und zu Nebenschauplätzen ausgebaut –, zum anderen dienen sie der Betonung der Figur Alexanders: In der ursprünglichen Version tritt Alexander hinter dem Liebespaar, dessen Hände er zusammenführt, zurück, während die unbekleidete und sitzende Campaspe sich von den hinter ihr stehenden Männern abhebt und damit die Blicke des Betrachters auf sich zieht. Im Karton aber ist sie hinter Alexander und Apelles stehend wiedergegeben, so dass die Handlung, die sich zwischen den beiden Männern abspielt, stärker in den Vordergrund rückt. Sahen sich zuerst Apelles und Campaspe an, sind hier die Blicke beider auf ihren königlichen Wohltäter gerichtet. Dieser wird auch farblich durch das kräftige Rot seines ausladenden Mantels betont, durch seinen Helmbusch überragt er selbst die im Vordergrund stehenden und daher perspektivisch größeren Soldaten. Schließlich trägt auch die grandiose Palastarchitektur im Hintergrund nicht unerheblich dazu bei, den Auftritt des Herrschers in einer angemessenen Weise zu inszenieren. Gouzi erklärt sich die massiven Änderungen der Hintergrundarchitektur damit, das „*un mur décoré de frontons, de pilastres et de niches [...] lui semblait sans doute mieux correspondre à la réalité antique.*“¹²²

Restout stellte also seine ursprüngliche künstlerische Idee, die Betonung der Liebe zwischen Apelles und Campaspe, mit der er ganz in der Tradition von Vleughels *L'amour indiscret* stand, hinter die Glorifizierung des Herrschers zurück, wie es von ihm als Hofmaler erwartet wurde. Oder, um es mit den Worten Gouzis zu sagen: „*Le ‚feu‘ de Restout est sans cesse maîtrisé selon les règles du ‚Grand Genre‘. La cohérence de la représentation doit primer sur l'impulsion de l'artiste.*“¹²³ Diese künstlerische Konzession an die gesellschaftlichen Regeln war der Preis, den ein Mitglied der *Académie Royale* beziehungsweise ein *peintre du Roi* für seine Privilegien in Kauf nehmen musste.

Dennoch verzichtete er nicht völlig auf die Darstellung von Apelles und Campaspe als Liebespaar: Indem ihre Hände bereits ineinander ruhen und nicht erst einander zugeführt werden sowie durch das Schrittmotiv, mit dem sie sich aufeinander zubewegen, drückt sich eine Zuneigung aus, die früheren Darstellungen anderer Künstler nicht innewohnt und die Campaspe weniger passiv erscheinen lässt. Dies ist der bereits bei Vleughel festgestellten (französischen) Auffassung geschuldet, dass auch Campaspe in Apelles verliebt war und dieser nicht nur einseitig in sie. Dadurch, dass Alexander aber noch Campaspes Unterarm hält, mit dem er ihre Hand dem Apelles zugeführt hatte, ergibt sich eine Verschmelzung der drei Hände,

¹²² Ebd., S. 256.

¹²³ Ebd., S. 149.

welche die innigen Bande zwischen den drei Protagonisten in bisher ungekannter Form zum Ausdruck bringt. Restout reichert seine Repräsentation der Malkunst zudem mit einer Anspielung auf die drei Lebensalter der Malerei beziehungsweise auf die akademische Künstlerausbildung an: Rechts im Vordergrund zeichnen zwei Schüler nach einer antiken Büste. Links vor der Staffelei sitzt ein junger Künstler, der ein Gemälde kopiert und Ratschläge von zwei erfahrenen Künstlern empfängt. Das Stadium des vollendeten Künstlers schließlich, der nach dem lebenden Modell malt, repräsentiert Apelles selbst.

Zu dieser klassischen Form der Ausbildung bekannte sich Restout auch in der *conférence*, die er am 8. November 1755 vor der Akademie hielt und die *Les Principes de la Peinture* betitelt ist. In Anlehnung an Roger de Piles legte Restout seine Farbtheorie dar, erläuterte seine Vorgehensweise beim Ausarbeiten einer Komposition und nannte die Imitation der Natur, die Bedeutung des Zeichnens, eine allgemeine Unterweisung in Geometrie, Perspektive, Anatomie, Geschichte etc. und die Lektüre bestimmter Werke als Hilfe, um sich in den verschiedenen Fächern zu vervollkommen. Gouzi zufolge ist er der einzige Künstler, der je bei einer *conférence* konkrete Literaturhinweise gab und beispielsweise für die nationale, römische und griechische Geschichte die Werke Rollins empfahl. Dieser veröffentlichte seit 1730 die *Histoire ancienne* und hielt es für die Aufgabe der Historienmalerei, die Könige und die Großen der Welt zu guten Taten zu bewegen, indem ihnen *exempla* vor Augen gehalten werden.¹²⁴

Der Pygmalionkarton ist nur noch als Fragment erhalten – zwei Teile fehlen seit 1824, seine ursprüngliche Gestalt lässt sich jedoch aus einer nach dem Originalkarton angefertigten eigenhändigen Zeichnung (Abb. 192) und dem erhaltenen Teil des Gobelins erschließen.

Aus der originalen und ausführlichen Beschreibung im Katalogtext von 1745 geht Folgendes hervor:

[L]e Peintre a pris le moment où cette Déesse l'anime. La Métamorphose se fait connoître par la partie supérieure de la Figure qui devient chair, & par l'inférieure qui est encore de marbre. A cette vûë, Pigmali-on, étant saisi d'étonnement, d'impatience & de joye, court la recevoir entre ses bras de dessus le pedestal où il l'avoit faite, auprès duquel sont deux Amours, don't l'un va décocher une Flèche pour la rendre sensible à l'amour de celui qui l'a formée; l'autre lui fait remarquer que l'instant de la blesser est arrivé. Les Graces, les Colombes, le Char qui sont tenuës par des Amours, sont les Attributs de Venus. Au haut du Tableau est une danse d'Amours, qui viennent célébrer les transports

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 141ff., 185.

*d'allégresse des deux [S.16] Amans. Dans l'enfoncement, on voit une Ecole de Sculpture, dans laquelle un Elève travaille à une Statuë de Mercure. Les Richesses que Pigmalion offroit à sa Statuë (comme il est marqué dans la Fable) sont parsemées sur le Plancher, telles que sont des Etoffes, des Perles, Coquilles & autres bijoux, qui servent à l'ornement & à la parure des Femmes.*¹²⁵

Gewählt ist also der entscheidende Moment, in dem die Statue durch Venus' Berührung zum Leben erwacht. Wie bei Raoux ist der an seiner Fackel erkennbare Gott Hymenäus anwesend, außerdem Amor und ein weiterer Erot, der ihn darauf hinweist, dass nun der richtige Zeitpunkt gekommen sei, um bei der Statue mit seinem Pfeil die Liebe zu Pygmalion zu erwecken. Der linke Bereich ist Venus und ihrem auf Wolken schwebenden Gefolge vorbehalten: Hier erfahren wir, dass die bereits bei Raoux beobachteten Tauben auch dazu zählen, ebenso wie eine Art Streitwagen, dessen Deichsel unterhalb der Grazien sichtbar wird. Dagegen verdeutlichen Marmorblöcke, Büsten und der Torso vom Belvedere im rechten Bereich, dass sich die Szene in Pygmalions Werkstatt abspielt. Im Hintergrund arbeiten zwei Gehilfen an einer Statue Merkurs, der neben Herkules und Athene zu den göttlichen Beschützern der akademischen Künstler zählt, wie Pigler herausgearbeitet hat.¹²⁶ Der Figurenreichtum und das Pathos der Pygmalionszene waren laut Blühm innerhalb der Pygmalion-Ikonografie ohne Vorbild¹²⁷, was angesichts der Herausforderung, einen knapp sechs Meter breiten Gobelin zu füllen, nur zu verständlich ist.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die Anfertigung von Zeichnungen oder Ölskizzen nach der endgültigen Komposition – wie sie etwa für die Pygmalion-Darstellung überliefert ist (Abb. 192) – eine Eigenart Restouts ist und Gouzi zufolge dazu diene, „*de constituer un matériel iconographique et documentaire à l'usage de ses élèves.*“¹²⁸ Man darf also davon ausgehen, dass Restouts Schüler – wie etwa

¹²⁵ GUIFFREY 1908, Bd. II, 1745, S. 15, Nr. 7. Zu Deutsch: „*Der Maler hat den Moment gewählt, in dem diese Göttin (Venus) sie (die Statue) belebt. Die Metamorphose macht sich im oberen Teil der Figur bemerkbar, der zu Haut wird, während der untere Teil noch aus Marmor ist. Bei diesem Anblick von Erstaunen, Ungeduld und Freude ergriffen, läuft Pygmalion, um sie vom Sockel, auf dem er sie geschaffen hat, herab in seine Arme zu schließen. Hinter dem Sockel sind zwei Eroten, von denen einer einen Pfeil aus dem Köcher zieht, um die belebte Statue für ihren Schöpfer liebesempänglich zu machen. Der andere Erot macht ihm deutlich, das jetzt der Moment gekommen sei, sie zu verwunden. Die Grazien und die Tauben, die von den Eroten gehalten werden, sowie der Wagen sind Attribute der Venus. Im oberen Teil des Gemäldes findet ein Tanz von Eroten statt, welche die Freude der beiden Liebenden feiern. Im Hintergrund sieht man eine Bildhauerschule, in der ein Schüler an einer Merkurstatue arbeitet. Die Reichtümer, die Pygmalion seiner Statue angeboten hatte, wie es in der Geschichte erzählt wird, sind auf dem Boden verstreut, so unter anderem Stoffe, Perlen, Muscheln und anderer Schmuck, die dem Schmuck und der Zierde der Frauen dienen.*“

¹²⁶ Vgl. PIGLER 1954.

¹²⁷ Vgl. BLÜHM 1988, S. 80.

¹²⁸ GOUZI 2000, S. 147.

Deshays – mit seinen Apelles- beziehungsweise Pygmalion-Kompositionen intensiv vertraut waren und dass Deshays diese vor Augen standen, als er sich selbst diesen Themen zuwandte.

V.12. Lambert-Sigisbert Adam

Aus den von Guiffrey veröffentlichten *livrets* geht hervor, dass 1743 ein gewisser „*M. Adam l'ainé, Adjoint à Professeur*“ ein Pygmalionrelief (Bildverz. 193) ausstellte, das folgendermaßen beschrieben wird:

*Un Groupe en modèle Esquisse de terre cuite, représentant Pigmalion excellent Sculpteur de l'Antiquité, qui achève la Statuë d'une jeune Fille, qu'il avoit composé & executé en ivoire, à laquelle ayant donné par son Art tant de graces qu'il en devint amoureux; il luy donne des Fleurs, & l'orne de joyaux & de draperies: l'Amour qui travaille avec lui, prend plaisir à lui aiguïser ses ciseaux. Venus donne la vie à cette Figure, & il l'épousa.*¹²⁹

130

Im darauf folgenden Salon von 1745 präsentierte der nun zum *Professeur* aufgestiegene Adam (1700-1759) ein ausdrücklich als Pendant zu Pygmalion ausgewiesenes Relief in der gleichen Technik, welches das Apelles-Campaspe-Thema darstellt (Bildverz. 194):

*Un petit Groupe Esquisse de terre cuite, représentant Apelles peignant la maîtresse d'Alexandre, lequel fait Pendant au Groupe de Pygmalion Sculpteur, qui parut au dernier Salon.*¹³¹

Erstmals nahm sich also ein Bildhauer des Apelles-Themas an. Beide Tonskizzen sind nur durch die schriftliche Überlieferung bekannt. Bereits 1895 bedauert Thirion, der beide Stücke als Pendants erwähnt und dem Apelles-Stück noch den Zusatz *la célèbre Campaspe* gibt, dass die Plastiken in keiner Sammlung aufzuspü-

¹²⁹ GUIFFREY 1908, Bd. II, 1743, S. 16f., Nr. 31. Zu Deutsch: „Eine aus Terrakotta modellierte Skizze, die Pygmalion darstellt, den hervorragenden Bildhauer der Antike, der die Statue einer jungen Frau fertig stellt, die er in Elfenbein gestaltet und ausgeführt hatte und der er mithilfe seiner Kunst soviel Anmut gab, dass er sich in sie verliebte. Er gibt ihr Blumen und schmückt sie mit Juwelen und Stoffen. Die Liebe, die mit ihm arbeitet, findet Gefallen daran, ihm den Meißel zu führen. Venus haucht der Figur Leben ein und er heiratet(e) sie.“

¹³⁰ GUIFFREY 1908, Bd. II, 1743, S. 16. Im *Mercure de France* wurde die Gruppe laut THIRION 1895, S. 138f. folgendermaßen beschrieben: „*Pygmalion, statuaire de l'antiquité, achève la statue d'une jeune fille à laquelle il donne par son art tant de grâces, qu'il en devient passionnément amoureux. Il la pare des fleurs, de joyaux, de draperies. Vénus donna ensuite la vie à ce marbre que Pygmalion épousa.*“

¹³¹ Ebd., 1745, S. 21, Nr. 46. Blühm entging die Ausstellung des Apelles-Reliefs 1745, vgl. BLÜHM 1988, S. 206f., Kat.-Nr. 50.

ren sind.¹³²

Bei *M[onsieur] Adam l'ainé* handelt es sich um Lambert-Sigisbert Adam (1700-1759), den ältesten von drei Brüdern, die als Schüler ihres Vaters allesamt als Bildhauer arbeiteten. 1723 gewann Lambert-Sigisbert Adam den *Prix de Rome* (mit seinem Relief *Evilmérodach befreit Joachim aus seiner Gefangenschaft*). In Rom studierte er als Schüler Vleughels, wurde von Kardinal Melchior de Polignac protegiert und um 1732 in die *Accademia di San Luca* aufgenommen (Aufnahmestück war seine Marmorbüste *La Douleur*). An der *Accademia* könnte er auch mit den Pygmalion-Reliefs des Wettbewerbs von 1673 in Berührung gekommen sein, die ihn eventuell dazu anregten, sich als Bildhauer dieses sonst ausschließlich von Malern dargestellten Themas anzunehmen.

1733 durch den Herzog von d'Antin nach Paris zurückberufen und in der Folge vielfach vom König und Hochadel beschäftigt, wurde er am 25. Mai 1737 in die Akademie aufgenommen (*morceau de réception* war seine Marmorgruppe *Neptun die Wogen beruhigend*) und stieg am 31. Januar 1744 zum Professor auf. Stark beeinflusst vom Werk Berninis gilt er „als wichtigster Beweis für den Einfluss des italienischen Barock auf die französische Bildhauerkunst des 18. Jahrhunderts und als einer der besten Vertreter des Rokoko.“¹³³

Obwohl Adam etliche offizielle Aufträge der *Bâtiments du Roi* erhielt, scheint er nicht in den Status eines Hofkünstlers aufgestiegen zu sein. Im Jahr 1745, in dem er sein Apelles-Relief ausstellte, bemühte er sich vergeblich darum, den König zum Ankauf seiner Marmorbüste *Louis XV en Apollon* zu bewegen.¹³⁴ Es ist nicht auszuschließen, dass diese Ereignisse miteinander in Zusammenhang stehen: Da es sich um ein Terrakottabozzetto – also ein preiswertes Material – handelt, ist eine Anfertigung ohne Auftrag denkbar. In diesem Fall wollte Adam möglicherweise durch die Wahl des Apelles-Sujets deutlich machen, dass er sich mit dem antiken Hofkünstler identifizierte und hoffte, in Ludwig XV. einen neuen Alexander zu finden. Es ist aber gleichermaßen wahrscheinlich, dass Adams Wahl der beiden Themen ausschließlich durch die zeitgenössische Beliebtheit der Sujets bestimmt wurde.

V.13. Jean Baptiste Deshays

Auch Restouts Schüler Jean-Baptiste Deshays (1729-1765), den seine Zeitgenossen als vielversprechendes Talent bewunderten, durchlief eine klassische Akademiekar-

¹³² THIRION 1895, S. 138f., 143f.

¹³³ SAUR 1, S. 302-304; vgl. ferner THB 34, S. 461f.; *DICTIONNAIRE DE L'ART* 1, S. 132f.

¹³⁴ Vgl. SAUR 1, S. 303.

riere, die allerdings durch seinen frühen Tod jäh beendet wurde: 1750 2. Preis, 1751 *Prix de Rome (Hiob im Elend)*, 1751-1754 *École Royale des Elèves Protégés* bei Carl van Loo, 1754-1758 Romaufenthalt (unter Natoire), 1758 *Agréé* und Heirat der Tochter Bouchers, 26.5.1759 Akademiemitglied (*Venus verleiht dem toten Hektor Unsterblichkeit*), 5.7.1760 *Adjoint à Professeur*.

Auch von Deshays sind Apelles-/Pygmalion-Pendants überliefert (Bildverz. 195), die heute jedoch bedauerlicherweise verschollen sind. Beide ovalen Zeichnungen wurden gemeinsam mit Deshays Nachlass am 26. März 1765 unter einer Nummer versteigert und gelangten in den Besitz Bourlamaques, mit dessen Sammlung sie am 27. März 1770 wieder verkauft wurden.¹³⁵

Der im Verkaufskatalog von 1765 überlieferte Titel lässt kaum Rückschlüsse auf eine potenzielle Gewichtung der Geschichte durch Deshays zu: *Alexandre faisant peindre sa maîtresse par Apelle*. Zu *Pygmalion amoureux de sa figure* findet sich immerhin die Information „représenté le moment où cette figure s’anime“ – der entscheidende Moment ist also dargestellt und man darf mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass die Belebung der Statue in der seit Raoux etablierten Weise (versteinerte Beine, lebendiger Oberkörper) dargestellt ist, wobei die Farbgebung in der Zeichnung natürlich eine relativierte Rolle gespielt haben dürfte.

Ein um 1749 ausgeführtes, in skizzenhaftem Zustand verbliebenes Gemälde, das Deshays zugeschrieben wird, sei als Beispiel für seine Auffassung des Pygmalionthemas angeführt (Abb. 196).¹³⁶ Da Deshays zu diesem Zeitpunkt noch in Restouts Atelier arbeitete, darf man seine Kenntnis von Restouts Pygmalion-Karton (vollendet 1744) als sicher voraussetzen. Sein Einfluss zeigt sich hier auch deutlich durch die Wolkenbänke mit den Putti und die Haltung Pygmalions, der, den linken Arm weit ausgestreckt und leicht nach vorne gebeugt, Blickkontakt mit seiner belebten Statue aufgenommen hat. Die Darstellung steht aber auch einer Pygmalionfassung von Deshays' späterem Schwiegervater Boucher nahe, die in einem Nachstich von N. le Mire überliefert und von Blühm nicht erwähnt wird (Abb. 197).

In den Versteigerungskatalogen des 18. Jahrhunderts finden sich über diese beiden Fassungen Deshays hinaus noch mindestens zwei weitere Pygmalion-Versionen von seiner Hand, darunter ein 1784 verkauftes Ölgemälde, dessen ovale Form Blühm zu der Spekulation veranlasst, es könne sich bei der oben besprochenen Pygmalion-Zeichnung (Bildverz. 195) um eine Vorstudie handeln.¹³⁷ Allerdings

¹³⁵ *Catalogue des dessins, tableaux et estampes après le décès de M. Deshays, peintre du Roi [...], le 26 mars 1765 [...]*, Kat.-Nr. 10; *Hippolyte Mireur, Dictionnaire des ventes des XVIIIe et XIXe siècles (Paris 1901-1912)*. Vgl. SANDOZ 1977, S. 22, 99, 101, 139, 151, 155, Kat.-Nrn. 111, 137.

¹³⁶ SANDOZ 1977, S. 125, Kat.-Nr. Z11 schreibt die Darstellung nach langem Lamento Boucher bzw. dessen Umkreis zu; BLÜHM 1988, S. 213, Kat.-Nr. 60 führt die Darstellung unter Deshays.

¹³⁷ Vgl. SANDOZ 1977, S. 99, Kat.-Nrn. 111, 122, 124; BLÜHM 1988, S. 214, Kat.-Nrn. 61, 61a, 61b.

stellte sich dann auch die Frage, ob nicht ebenfalls ein Ölgemälde nach der Apelles-Zeichnung existieren könnte und warum dieses dann nicht im besagten Auktionskatalog als potenzielles Pendant genannt wird.

Von Deshays Hand stammt auch eine weitere Apelles-Campaspe-Zeichnung, die in den Versteigerungskatalogen als Pendant zu einer *Danaé recevant la pluie d'or* genannt wird (Bildverz. 198).¹³⁸ Aus der Beschreibung erfährt man, dass es sich bei der Apelles-Zeichnung um eine „*composition de trois figures à demi-corps*“ handelt. Beide Zeichnungen befinden sich Sandoz zufolge im Louvre, der aber nur die Apelles-Zeichnung nachweist (Abb. 199). Diese wird von Guiffrey Deshays zugeschrieben, bei Pigler und Kuhlmann-Hodick ist sie hingegen als Antoine Dieu geführt, Sandoz schreibt sie weiterhin Deshays zu.¹³⁹

Die intime Darstellung konzentriert sich auf die Liebe zwischen der bequem gelagerten und teilweise entblößten Campaspe im Vordergrund und dem jüngerhaften Apelles mit der Palette in Händen vor seiner angedeuteten Staffelei im Mittelgrund. Beide tauschen einen innigen Blick aus und werden über ihre Körpersprache hinaus durch eine Vorhangdraperie zu einer Einheit zusammengefasst. Alexander wird im buchstäblichen Sinn aus dem Bild gedrängt. Im Hintergrund, hinter der Staffelei fast verschwindend, erkennt man nur seine Schultern, seinen Kopf und seinen Helm: Er blickt ebenfalls in Richtung Campaspes, wird aber offensichtlich weder von ihr noch von Apelles wahrgenommen. Die Distanz zu ihm hebt die Nähe des Liebespaars zueinander umso deutlicher hervor. Um noch einen Schritt weiter zu gehen, könnte man sagen, dass die Figur Alexanders hier nur noch notwendig ist, um das Sujet erkennbar zu machen.

Dies zeigt, dass es sich hier nicht um einen offiziellen Auftrag handeln kann, da sonst die Figur des Mäzens nicht derartig deutlich zur Nebenfigur herabgestuft worden wäre. Als Pendant zu Danae, die Jupiters Samen in Gestalt des goldenen Regens empfängt, ist Deshays' Intention wohl in der Darstellung zweier liebesempfindlicher Frauen zu sehen. Die Betonung dieser Facette der Apelles-Geschichte entspricht der Freude des galanten 18. Jahrhunderts an erotischen Andeutungen in noch deutlicherer Form, als dies bei Vleughels *L'amour indiscret* oder Restouts erstem Entwurf bereits beobachtet werden konnte.

Die Frage aber, ob diese Behandlung des Apelles-Stoffes der Fassung ähnelt, die als Pygmalion-Pendant gestaltet wurde und ob dort eine vergleichbare Betonung der Liebe beider Paare stattfindet, muss offen bleiben, solange diese Gegenstücke

¹³⁸ Versteigerung Lebrun fils, 1771, Nr. 321; Versteigerung vom 10. Dezember 1778, Nr. 181, vgl. SANDOZ 1977, S. 22, 138, 157, Kat.-Nr. 126, 142.

¹³⁹ Vgl. GUIFFREY/MARCEL 1910, S. 21, Kat.-Nr. 3630; PIGLER 1974, Bd. II, S. 368 sowie KUHLMANN-HODICK 1993, S. 141, Kat.-Nr. 770 als Antoine Dieu; SANDOZ 1977, S. 22, Fn. 1, S. 21, Fig. 5.

verschollen sind.

V.14. Étienne-Maurice Falconet

Nachdem sich mit Adam 1743 und 1745 erstmals ein Bildhauer an die beiden Themen herangewagt hatte, ließ sich mit Étienne-Maurice Falconet (1716-1791) ein weiterer Künstler dieses Faches auf jenes Unterfangen ein: 1763 stellte er im Salon „*Un Groupe de marbre représentant Pygmalion aux pieds de sa Statue, à l'instant où elle s'anime*“ aus¹⁴⁰ – mit einem überwältigenden Erfolg (Abb. 200). Wie Adam stellte er im darauf folgenden Salon (1765) ein Apelles-Campaspe-Relief aus, mit dem er an den Triumph von 1765 anzuknüpfen hoffte, was ihm jedoch nicht gelang.

Die Frage, ob Falconet die Reliefs Adams kannte und sich durch sie beeinflussen ließ, lässt sich nicht klären, solange diese Werke verschollen bleiben. Adams Sohn habe Thirion zufolge für die beiden entsprechenden Werke Falconets „*den geistigen Besitz seines Vaters beansprucht*.“¹⁴¹ Réau weist diesen Gedanken zurück unter Verweis auf die großen künstlerischen und geschmacklichen Unterschiede beider Bildhauer sowie auf das den Themen innewohnende Potenzial als Allegorie der Künste, das zu einer „*association d'idées toute naturelle entre ces sujets complémentaires*“¹⁴² führe, wenngleich er Falconets Kenntnis der Reliefs Adams für wahrscheinlich hält. Zumindest die Pygmalion-Darstellung dürfte deutlich von derjenigen Adams abweichen, da schließlich völlig verschiedene Techniken (Relief versus Statue) angewendet wurden.

Aus einfachen Verhältnissen stammend, begann Falconets Karriere als Schüler Jean-Baptiste Lemoynes, am 29.8.1744 wurde er *Agrée* (Aufnahmewerk: *Milon von Croton wird von einem Löwen zerfleischt*), am 31.8.1754 Vollmitglied der *Académie Royale*. Dank der Marquise de Pompadour, seiner Gönnerin, wurde Falconet 1757-1766 künstlerischer Leiter der Porzellanmanufaktur von Sèvres und erhielt verschiedene offizielle Aufträge, 1761 wurde er *Professeur*. 1766-1778 war er in St. Petersburg für Katharina II. tätig, die ihm 1783 eine Medaille überreichen ließ, deren Vorderseite ihr Porträt und deren Rückseite Falconets Denkmal für den Zaren Peter d. Gr. zeigte. Falconet ist der Verfasser zahlreicher kunsttheoretischer

¹⁴⁰ GUIFFREY 1908, Bd. IV, 1763, S. 33, Nr. 165. Zu Deutsch: „*Eine Marmorgruppe, die Pygmalion zu Füßen seiner Statue in dem Moment ihrer Belebung zeigt*.“ Entgegen dieses originalen Titels tragen die beiden in Baltimore und Paris befindlichen Pygmalion-Skulpturen Falconets heute den Titel *Pygmalion und Galatea*: Diese Benennung der belebten Statue geht auf einen Roman von Thémiseul de Saint-Hyacinthe aus dem Jahr 1740 zurück, wurde 1762 von Rousseau in seinem Melodrama „*Scène lyrique Pygmalion*“ wieder aufgegriffen und ist seitdem allgemein verbreitet. Vgl. REINHOLD 1971, S. 316-319; DÖRRIE 1974, S. 55f.

¹⁴¹ THIRION 1895, S. 143; vgl. ferner BLÜHM 1988, S. 93.

¹⁴² RÉAU 1922, S. 199.

Schriften, darunter die *Réflexions sur la Sculpture* (1761) und einer Übersetzung und Kommentierung der Plinius-Passagen, die der Malerei und Skulptur gewidmet sind (nach 1766), ferner eines ausgedehnten Briefwechsels mit seinem Freund Diderot (1765-1773) und mit der Zarin Katharina II. (1767-1778).¹⁴³

Falconet war ein einzelgängerischer streitbarer Charakter, dessen Leitmotiv es war, für das Ansehen des Künstlers und insbesondere des Bildhauers einzutreten, mehr noch, den „[the theme] of the victimization of the artist, of the loss of his rightful importance and dignity“¹⁴⁴ leidenschaftlich beschäftigte und zu zahlreichen polemischen literarischen Äußerungen anspornte. In seinen am 7.6.1760 im Rahmen einer *conférence* verlesenen und 1761 publizierten *Réflexions sur la sculpture* griff Falconet das alte Thema des Paragone wieder auf und wandte sich streitbar und bitter gegen die Meinung, die Malerei sei das höher zu bewertende Metier.¹⁴⁵ Er brachte aber auch seine Überzeugung zum Ausdruck, dass für den Künstler die Gabe des Pygmalion die wesentliche Voraussetzung zur adäquaten Vollendung seines Werkes sei: „*C'est la nature vivante, animée passionnée que le sculpteur doit exprimer sur le marbre, le bronze, la pierre etc.*“¹⁴⁶

Vor diesem Hintergrund sind die Pygmalion-Skulptur ebenso wie das zwei Jahre später ausgestellte kolossale Apelles-Campaspe-Relief als ästhetische Untermauerung seiner Theorien und als künstlerische Umsetzung seines Wunsches nach Gleichberechtigung mit den Malern zu bewerten. Indem Falconet das äußerst selten von Bildhauern behandelte Thema wählte, wagte er sich an die Schwierigkeit, ohne das Mittel der Farbe die Belebung der Statue darzustellen, die er in den Augen seiner Zeitgenossen bravourös meisterte. Es ist nicht mehr feststellbar, ob Falconets *Pygmalion* im Auftrag des Parlamentspräsidenten François Thiroux d'Épersenne entstand oder ob dieser die Arbeit beim Künstler kaufte, ohne Auftraggeber zu sein – jedenfalls hatte Thiroux bereits Falconets *Badende* erworben und sollte später das *Apelles-Campaspe-Relief* in Auftrag geben.¹⁴⁷

Im Gegensatz zur zeitgenössischen Malerei konzentriert Falconet seine Darstellung auf die wesentlichen Figuren – Pygmalion und seine Statue sowie einen auf Wolken schwebenden Armorknaben, der das göttliche Eingreifen symbolisiert und das Wunder der Belebung durch seine Berührung vollzieht – er scheint der Statue

¹⁴³ Vgl. THB XI, S. 218-220; *Dict. of Art* 10, S. 163-165.

¹⁴⁴ WEINSHENKER 1966, S. 58ff. Im gleichen Sinne auch BLÜHM 2002, S. 148: „*Falconet fühlte sich und sein Fach, die Bildhauerei, von der Welt gering geschätzt und wollte es nicht länger ertragen.*“

¹⁴⁵ Zum zeitgenössischen Stand der immer wieder aufgegriffenen Paragone-Diskussion als Voraussetzung für Falconets Äußerungen sowie zu deren zeitgenössischer Rezeption vgl. ausführlich BLÜHM 1988, S. 88-94.

¹⁴⁶ FALCONET 1970, S. 3 ff.; vgl. SCHNEIDER 1987, S. 113, 122. Zu Deutsch: „*Es ist die lebendige, leidenschaftlich animierte Natur, die der Bildhauer im Marmor, der Bronze, dem Stein etc. auszudrücken sucht.*“

¹⁴⁷ Vgl. BABELON 1964; AK MÜNCHEN 1999, S. 126.

durch den Kuss ihrer rechten Hand Leben einzuhauchen. Die Statue neigt sich leicht nach vorn und blickt mit dem Anflug eines mädchenhaften Lächelns von ihrem Sockel zu Pygmalion herab, der, in ein weites antikisierendes Gewand und Sandalen gekleidet, zu Füßen der Statue in die Knie gesunken ist und damit ebenso wie mit der Geste des Händeringens und des in ungläubigem Staunen geöffneten Mundes seine Überraschung und sein Entzücken zum Ausdruck bringt. Besonders lobten die Zeitgenossen die Wirkung der verschiedenartigen Stofflichkeiten (Stein, Fleisch, Kleidung, Wolken, Haar), die Falconet dem Marmor zu verleihen vermocht hatte.

Mathon de la Cour, der Rezensent des *Mercure de France*, fand, dass die Darstellung sich eigentlich außerhalb der Möglichkeiten der Kunst befände und lobte: „*En un mot, on ne prendra qu'une idée juste de ce Groupe, en se figurant voir réaliser la fable même qu'il représente.*“¹⁴⁸ Ähnlich enthusiastisch äußerten sich auch andere Kritiker, allen voran Diderot, der Falconet nicht nur wie de la Cour mit Pygmalion verglich, sondern ihn auch mit Phidias gleichsetzte und seine Statue, die er als „*Clou*“ des Salons bezeichnete, auf eine Ebene mit den bewunderten Antiken hob: „*Si ce groupe enfoui sous la terre pendant quelques millions d'années venait d'en être tiré avec le nom de Phidias en grec, je le regarderais en admiration et en silence.*“¹⁴⁹ Die einflussreiche Rolle, welche die Salonkritik für den Ruhm und die allgemeine Bekanntheit eines Kunstwerks und seines Schöpfers zu spielen begann, ist hier eindrucksvoll zu beobachten.¹⁵⁰

Die Popularität der Statue führte zu einer großen Rezeption, deren Wiedergabe den Rahmen dieser Arbeit ebenso sprengen würde wie eine vollständige Skizzierung der zu Falconets *Pygmalion* erschienenen Literatur.¹⁵¹ So entstanden während Falconets Leitung der Porzellanmanufaktur von Sèvres 1757-1766 zahlreiche Porzellanversionen, die Blühm zufolge „*kaum zu überblicken*“¹⁵² sind und zur weiteren Bekanntheit und Berühmtheit Falconets beitrugen. Das Terrakottamodell gelangte in den Besitz des Intendanten der Marquise de Pompadour, von dem es Katharina II. 1768 erwarb, nachdem ihr Bemühen, das Original von den Erben des ursprüng-

¹⁴⁸ Mathon de la Cour, *Lettres à Madame sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées dans le sallon [sic!] du Louvre en 1763*, in: *Mercure de France* 1763, Bd. IV, S. 210. Zu Deutsch: „*In einem Wort, man irrt nicht, wenn man in dieser Gruppe die Verwirklichung der Fabel erkennt, die sie darstellt.*“

¹⁴⁹ DIDEROT 1968, Bd. I, S. 469. Zu Deutsch: „*Wenn diese Gruppe Tausende von Jahren in der Erde verscharrt gewesen und daraus gerade erst hervorgeholt worden wäre – zerbrochen, an Füßen und Augen beschädigt, und mit dem Namen des Phidias in griechisch, so würde ich sie in schweigender Bewunderung betrachten.*“ Zur weiteren zeitgenössischen Resonanz vgl. SCHNEIDER 1987; BLÜHM 1988, S. 85-88. Selbst Goethe äußerte sich zu Falconets *Pygmalion*: „*Nach Falconet und über Falconet*“, in: GOETHE 1977, Bd. 13, S. 50.

¹⁵⁰ Zur Entstehung der Kunstkritik vgl. etwa: DRESDNER 1915; GILMORE HOLT 1979; WRIGLEY 1993.

¹⁵¹ Vgl. dazu BLÜHM 1988, S. 218ff.

¹⁵² Ebd., S. 219, Kat.-Nr. 67d.

lichen Besitzers Thiroux', M. et Mme d'Arconville, zu erwerben, gescheitert war. Im Auftrag des polnischen Königs Stanislas II. August (1764-1795) schuf der italienische Bildhauer Pietro Stagi eine überlebensgroße Kopie, die in den Winterpalast des Zaren in St. Petersburg gelangte. Das Interesse, auf das Falconets *Pygmalion* an den europäischen Höfen stieß, dürfte vor allem auf Diderots *Correspondance littéraire* zurückgehen, eine in sehr geringer Auflage an europäischen Höfen zirkulierende Zeitschrift, in der Diderot die Salonbesprechungen übernahm. Das Lob Diderots dürfte Falconet auch die Einladung der Zarin Katharina II. nach St. Petersburg eingebracht haben, um dort ein monumentales Standbild für Zar Peter d. Gr. zu errichten.

Aufgrund der Existenz einer zweiten Marmor-Fassung ist sich die Forschung bis heute uneinig darüber, welche der beiden Fassungen das Original ist.¹⁵³ Diese Kontroverse ist bisher nicht neutral referiert worden, sondern bis in die jüngste Zeit wurde in der Literatur jeweils für eine Seite Partei ergriffen. Die herrschende Meinung neigt aufgrund der überzeugenden Argumentation Réaus dazu, in der heutigen Baltimore-Version (Abb. 200) das Original zu sehen, die als qualitätvoller eingeschätzt wird.¹⁵⁴ Réaus Ansicht, die er selbst als nicht mit Sicherheit beweisbar bezeichnet, wurde 1964 von Babelon erschüttert, der – allerdings weniger überzeugend – zum gegensätzlichen Ergebnis kommt, das von den Verfassern des AK MÜNCHEN 1999 gestützt wird¹⁵⁵: Insbesondere die größeren Maße (88 cm) der Louvre-Version (Bildverz. 201) werden als Argument angeführt, dass es sich bei dieser Version um das Original handele, da die Dimensionen besser mit den beiden anderen Falconet-Werken in der Sammlung von Thiroux, der *Badenden* und dem Apelles-Campaspe-Relief, harmonieren würden. Die geringeren Maße der Baltimore-Version (59 cm) stellen hingegen eines von Réaus Hauptargumenten dar, dass dieses den Salonbeschreibungen als „*précieux petit groupe*“¹⁵⁶ am besten entspreche. Da sich die Provenienz beider Stücke nicht lückenlos bis zu Thiroux verfolgen lässt, wird eine abschließende Gewissheit wohl niemals möglich sein.

Im Salon 1765 präsentierte Falconet neben vier weiteren Skulpturen als Hauptstück das Marmorrelief „*Alexandre faisant peindre Campaspe, l'une de ses concu-*

¹⁵³ Basierend auf den Ergebnissen von RÉAU 1921, S. 62, der drei „*exemplaires en marbre*“ nennt, werden in der Literatur, u. a. bei BLÜHM 1988, S. 218, häufig drei Marmorversionen erwähnt, wobei die dritte grundsätzlich nicht nachgewiesen wird. Bei dieser handelt es sich um die Kopie Pietro Stagis, vgl. RÉAU 1921, RÉAU 1922 bzw. BABELON 1964.

¹⁵⁴ BLÜHM 1988, S. 218, Kat.-Nr. 67: „*Die Baltimore-Version ist mit Sicherheit das Original, das auf dem Salon von 1763 ausgestellt war. Letzte Zweifel hat RÉAU 1921, S. 62 ausgeräumt*“, ebd., S. 86: in der Louvre-Version ist „*eine schwächere zeitgenössische Kopie zu sehen*“; vorsichtiger äußern sich AK MÜNCHEN 2001, S. 206, Kat.-Nr. 77 „*heute gilt die Marmorfassung in [...] Baltimore als das [...] Original*“ sowie AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 400, Kat.-Nr. 181 „*[...] kann das Stück in Baltimore als das Original bezeichnet werden*“.

¹⁵⁵ Vgl. RÉAU 1921, S. 64; BABELON 1964, S. 101-107; AK MÜNCHEN 1999, S. 126f.

¹⁵⁶ RÉAU 1922, S. 214.

bines. C'est l'instant où ce Prince en fait présent à Apelle“ (Abb. 202a, 202b).¹⁵⁷

Hochinteressant ist die Möglichkeit, die originale Platzierung von Falconets Apelles-Relief auf Saint-Aubins Darstellung des Salons von 1765 auszumachen (Bildverz. 203, Abb. 204). An der hinteren Wand etwas links von der Raummitte ist das recht große Relief zwischen den anderen Einsendungen Falconets platziert: Zur Linken befinden sich die Statuen *La douce mélancolie*, *l'Amitié au cœur* und *l'Hiver*, zur Rechten die in einer Ädikula stehende Statue *Saint Ambroise* (für den Invalidendom, verschollen).¹⁵⁸

Das Thema, das bisher bis auf eine Ausnahme (Adam) ausschließlich von Malern dargestellt worden war und bei dem es sich um eine Auftragsarbeit handelt, bot Falconet einen weiteren Anlass, seine in den *Réflexions* ausgebreiteten Theorien in die Tat umzusetzen:

Diesem zufolge bietet die Komposition eines Reliefs mit Ausnahme der Farbe vergleichbare Probleme wie diejenige eines Gemäldes.¹⁵⁹ Falconet bemühte sich mit anderen Worten darum, ein Gemälde in Stein zu schaffen und damit die Überlegenheit der Skulptur unter Beweis zu stellen. Dies macht seine Apelles-Interpretation zum „*most important relief ever produced by the sculptor.*“¹⁶⁰

Apelles – mit Tunika und Sandalen vergleichbar gekleidet wie Pygmalion – sitzt auf einem niedrigen Schemel vor seiner Staffelei und deutet mit seiner Rechten auf die lebensgroße Darstellung von Campaspe, während er mit der Linken die Palette hält. Ein Bündel Pinsel liegt zu seinen Füßen. Er blickt auf seinen Gönner, der in die übliche Feldherrntracht gekleidet eben im Begriff ist, nach vorne zu schreiten, um Campaspe dem Maler zuzuführen. Mit seiner Linken umfasst er ihr Handgelenk, sein rechter Arm umfasst liebevoll ihre Schultern. Die bis auf ein Tuch, das ihren Oberschenkel bedeckt, völlig unbekleidete Campaspe, sitzt – gegenüber Apelles erhöht – auf einem Bett, ihre Füße ruhen wie bei Vleughels auf einem Kissen. Im Gegensatz zu den bei Restout und Deshays beobachteten Interpretationen verhält sich die mädchenhafte Campaspe hier völlig passiv und fügt sich mit schüchtern gesenktem Blick ihrem Schicksal, während die wesentliche Handlung zwischen Alexander und Apelles stattfindet. Der Herrscher, in dessen Palast sich die Szene abspielt – wie die Hintergrundarchitektur andeutet – nimmt hier auf den ersten Blick die zentrale Rolle ein. Während Falconet auf Campaspes Dienerinnen und Apelles' Lehrknaben verzichtet hat, wird Alexander von zwei lanzentragenden Soldaten begleitet – die jedoch keine besondere Notiz vom Geschehen

¹⁵⁷ GUIFFREY 1908, Bd. IV, S. 34, Nr. 196. Zu Deutsch: „*Alexander lässt Campaspe, eine seiner Konkubinen, malen. Es ist der Moment, wo der Prinz sie Apelles zum Geschenk macht.*“

¹⁵⁸ Vgl. SCHENKER 2003, S. 33f.

¹⁵⁹ Vgl. dazu ausführlicher LEVITINE 1972, S. 36f.

¹⁶⁰ Ebd., S. 35.

zu nehmen scheinen – und wird so gegenüber den anderen Protagonisten ebenso hervorgehoben wie durch den Umstand, dass er alle anderen überragt.

In subtiler und geradezu genialer Weise hebt Falconet dagegen Apelles hervor: Mittels seiner Geste, die gemalte Campaspe mit seiner Rechten am Hals zu berühren, spiegelt er exakt diejenige Alexanders, der mit seiner Rechten die Schultern der lebenden Campaspe umfasst: Der so zum gleichberechtigten Tausch stilisierte Handel, der dem bereits bei Vleughel beobachteten Gedanken entspringt, dass die gemalte Schönheit diejenige der lebenden Campaspe noch übertraf, so dass Alexander dem Gemälde vor der Geliebten den Vorzug gab, könnte nicht deutlicher dargestellt werden. Das Kunstwerk reiht sich damit nahtlos in die Tradition von Triumph und Personifikation der Malerei ein. Überraschenderweise entging selbst Diderot diese Feinheit.

Falconet erzielt den Eindruck von perspektivischer Tiefe, indem er vier verschiedene Ebenen herausarbeitet: Die drei Protagonisten sind im Hochrelief, die Soldaten und Apelles' Staffelei im Halbreliet, die Hintergrundarchitektur im Flachrelief ausgearbeitet, das Gemälde von Campaspe auf der Staffelei schließlich steht als Ritzzeichnung im stärksten Kontrast zu der voll ausgearbeiteten Figur des Apelles.

Obwohl es sich bei *Pygmalion* um eine Statue und hier um ein Relief handelt, ist der Pendantcharakter beider Skulpturen dennoch offensichtlich: Bereits die Titel, in denen die Darstellung des entscheidenden Augenblicks der jeweiligen Erzählung betont werden („*a l'instant où...*“), knüpfen aneinander an. Durch die ungewöhnliche Betonung dieses Momenthaften wird die Aufmerksamkeit auf die Reaktionen der Protagonisten und insbesondere der Künstlerheroen gelenkt, denen im jeweiligen Augenblick der höchste denkbare Lohn und die Erfüllung ihrer aussichtslos scheinenden Liebesehnsüchte zuteil werden. Aus diesem Grund ist Dörries Aufzeigen der Verbindung von Falconets 1763 ausgestellten *Pygmalion* und Rousseaus 1762/1763 geschaffenen gleichnamigen Monodramas auch auf Falconets *Apelles* übertragbar:

Erstens sind beide von der gleichen Voraussetzung aus geschaffen: Die Empfindung Pygmalions und die Empfindung der zum Leben erwachenden Statue sind der eigentliche Gegenstand. Zweitens stehen beide dem ganz nahe, was das Publikum erwartet; an Stelle des raisonnement tritt die schöne Empfindung, ja, die Empfindsamkeit.¹⁶¹

Zum zweiten weisen Campaspe und ‚Galathea‘ starke Ähnlichkeiten auf: Die Haltung des Oberkörpers und der gesenkte Kopf sind beinahe identisch. Der gleiche Typus idealer weiblicher Schönheit wird hier konsequenterweise beiden Darstellun-

¹⁶¹ DÖRRIE 1974, S. 55f.

gen zu Grunde gelegt. Die Ähnlichkeit fiel auch Diderot auf, auch wenn er sich im Fall Campaspes darüber mokiert, dass die Geliebte Alexanders viel zu unschuldig wirke:

*Mais il y a tant d'innocence et de simplicité dans le caractère de sa tête, [...], vous prendrez une concubine pour une jeune fille bien élevée, qui ignore ce que c'est qu'un homme, et qui se résigne à la volonté de son père, qui lui donne l'artiste que voilà pour époux. Ce caractère de tête est faux. C'est encore une réminiscence, mais bien déplacée, de Pygmalion. Falconet, mon ami, vous avez oublié l'état de cette femme, vous n'avez pas pensé qu'elle avoit couché avec Alexandre, et qu'elle a connu le plaisir avec lui.*¹⁶²

Auch die Künstlertypen ähneln einander in ihrer Jugend, ihrer Kleidung und ein wenig in der starken Abwinkelung ihres linken Beines. Der Gesichtsausdruck von Apelles ist auf Basis der Abbildungen nur schwer zu deuten und daher kaum zu vergleichen. Aber es liegt nahe, dass beide Künstlerheroen in ähnlicher Weise geschildert werden. Wiederum fühlte sich auch Diderot an Pygmalion erinnert: „L'Apelle de ce bas-relief paroît être une réminiscence du Pygmalion d'il y a deux ans.“¹⁶³

Réau, dem nur die Pendants von Adam und Lagrenée und nicht die hier untersuchte ikonografische Tradition bekannt waren, unterstreicht den Pendantcharakter aufgrund der Verwandtschaft beider Themen sowie aufgrund Falconets oben zitierter Erwähnungen und möchte die beiden Skulpturen daher „comme les feuilletts d'un diptyque, ces deux œuvres jumelles“ behandeln.¹⁶⁴ Levitine übrigens entging offensichtlich völlig die Existenz einer Apelles-Campaspe-Ikonografie, wodurch er allerlei fälschliche Rückschlüsse zog. So behauptet er, die Vagheit von Plinius' Bericht habe Falconet gezwungen, jedes Detail der Szene zu erfinden, obwohl sich Falconets Version mit Ausnahme von Apelles' Geste nahtlos in die Bildtradition einreihen lässt. Das gleiche gilt auch für seine Begründungen der These, Falconet habe sich bemüht, „to be as Classical as he could.“¹⁶⁵

Drittens sei auf den Umstand hingewiesen, dass beide Stücke dem gleichen Kunstliebhaber gehörten – Thiroux, der möglicherweise bereits den *Pygmalion*,

¹⁶² DIDEROT 1957-1967, Bd. II, S. 217. Zu Deutsch: „Aber in dem Charakter ihres Kopfes [...] ist zuviel Unschuld und Einfachheit, Sie stellen eine Konkubine als junges, gut erzogenes Mädchen dar, welches ignoriert, was das für ein Mann ist und das sich dem Willen ihres Vaters beugt, der ihr einen Künstler zum Mann gibt. Der Charakter des Kopfes ist falsch. Es ist noch eine Reminiszenz an den Pygmalion, wenngleich eine unangebrachte. Falconet, mein Freund, Sie haben den Status dieser Frau vergessen, Sie haben nicht bedacht, dass sie mit Alexander geschlafen hatte und dass sie die Freuden mit ihm kannte.“

¹⁶³ Ebd., S. 216. Zu Deutsch: „Der Apelles auf diesem Basrelief scheint eine Reminiszenz des Pygmalion zu sein, der vor zwei Jahren ausgestellt wurde.“

¹⁶⁴ RÉAU 1922, S. 200.

¹⁶⁵ LEVITINE 1972, S. 36.

mit Sicherheit jedoch das *Apelles*-Relief in Auftrag gegeben und dafür 5500 Livres gezahlt hatte, wie aus seinem Testament hervorgeht: „*Je donne à Madame d'Arconville le bas-relief de marbre que me fait M. Falconnet [sic!], qui doit représenter Alexandre qui donne sa maîtresse à Appel [sic!]. J'ay fait prix avec M. Falconnet pour ce bas-relief à cinq mille cinq cent livres.*“¹⁶⁶ Angesichts der zeitgenössischen Mode kann es als sicher betrachtet werden, dass Thiroux die beiden Arbeiten als *Pendants* betrachtete, auch wenn sie in unterschiedlichen Räumen aufgestellt wurden.

Abschließend sei noch einmal die neue Rolle der Kunstkritik und damit Diderots Salonbesprechung von 1765 aufgegriffen, der in sehr amüsanter Weise Falconets Darstellung kritisierte: Die bereits beim römischen Wettbewerb beobachtete, mittlerweile also knapp 100 Jahre alte Bildtradition, die Modellszene mit Soldaten als Gefolge Alexanders anzureichern, ironisiert er mit spitzer Feder:

*Mais dites-moi, je vous prie, que font là-derrrière ces deux vieux légionnaires? Est-ce qu'Alexandre, qui n'ignoroit pas que sa concubine étoit exposée toute nue aux regard d'un peintre, s'est fait accompagner chez elle? Allons, mon ami, chassez-moi ces deux soldats déplacés à tous égards.*¹⁶⁷

Vielleicht war Falconet von diesem Gedanken beeinflusst, als er selbst im Zuge seiner nach 1766 verfassten Plinius-Übersetzung in seinem Kommentar zur Apelles-Anekdote zu der Schlussfolgerung kam, Alexander könne Campaspe nicht so sehr geliebt haben, da er überhaupt erlaubt habe, dass sich seine Geliebte nackt einem anderen Mann zeige.¹⁶⁸

Resümierend lässt sich festhalten, dass Falconet mit seinem Apelles-Relief nicht an den unglaublichen Triumph seines Pygmalion anknüpfen konnte. Der Versuch, die Maler mittels dieses programmatischen Reliefs mit ihren eigenen Waffen zu schlagen und die Überlegenheit der Bildhauerkunst zu erweisen, gelang ihm in den Augen seiner Zeitgenossen nicht. Dennoch dürften Pygmalion wie auch Apelles für Falconet Identifikationsfiguren ganz im Sinne seines Selbstverständnisses gewesen sein.

¹⁶⁶ Zitiert nach BABELON 1964, S. 107. Zu Deutsch: „*Ich vermache Madame d'Arconville das Marmorrelief, welches M. Falconet mir gemacht hat und das Alexander zeigt, der Apelles seine Geliebte übergibt. Ich habe M. Falconet für dieses Relief 5500 Livre bezahlt.*“

¹⁶⁷ DIDEROT 1957-1967, Bd. II, S. 217. Zu Deutsch: „*Aber sagen Sie mir, ich bitte Sie, was machen die beiden alten Soldaten da hinten? Kann es sein, dass Alexander, der nicht ignorieren konnte, dass seine Geliebte völlig nackt dem Blick eines Malers ausgesetzt sein würde, diese zu ihrer Begleitung mitgebracht hatte? Kommen Sie, mein Freund, verjagen Sie diese beiden unter jedem Gesichtspunkt deplatzierten Soldaten.*“ Zu einer weiteren Kritik Mathon de la Cours vgl. RÉAU 1922, S. 220.

¹⁶⁸ Übersetzung und Kommentar zitiert bei RÉAU 1922, S. 218f.

V.15. Louis-Jean-François Lagrenée

Mit Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805) griff 1772 ein zu Lebzeiten äußerst erfolgreicher Akademiker das Pygmalion-Apelles-Thema auf. Der Schüler Carle van Loos (1705-1765) gewann 1749 den *Prix de Rome* (*Joseph explique les rêves du Pharaon*), dort studierte er von 1750-1753 und wurde am 7. Juni 1755 *Agrée* (Aufnahmewerk: *Le centaure Nessus qui enlève Déjanire*). Der auf mythologische Themen spezialisierte Lagrenée weilte 1760-1762 auf Einladung der Zarin Elisabeth als *premier peintre* und Direktor der Akademie in St. Petersburg. Nach ihrem Tod kehrte er nach Paris zurück, wo er am 2. Oktober 1762 *Professeur* wurde, und hatte 1781-1787 das Direktorat der *Académie de France à Rome* und seitdem (bis 1804) einen der Rektorenposten in Paris inne.

Von dem äußerst produktiven Künstler, der zahlreiche Patrone bediente und viele königliche Aufträge erhielt, sind etliche Pygmalion-Darstellungen überliefert: Blühm nennt acht Arbeiten zwischen 1762 und 1781 und verweist in diesem Zusammenhang auf immer noch offene Forschungs- beziehungsweise Datierungsprobleme.¹⁶⁹ 1772 beauftragte der Duc de Liancourt Lagrenée zu einer Serie über die vier Künste, die er bereits im Folgejahr im Salon der Öffentlichkeit präsentierte:

Les quatre Arts, représentés par divers sujets de l'Histoire Ancienne.

Nr. 13 La Poésie; Anacréon caressé par les Muses.

Nr. 14 La Peinture. Appellès [sic!] amoureux de la Maîtresse d'Alexandre; ce Prince la lui cède.

Nr. 15 La Sculpture. Pigmalion amoureux de sa Statue; Venus l'anime.

*Nr. 16 La Musique. Orphée; Pluton lui rend Euridice, son Epouse.*¹⁷⁰

Im Bestandskatalog von Caen wird angenommen, Lagrenée habe sich an Restouts entsprechender Serie orientiert, da drei Themen übereinstimmen und nur die Architektur durch die Poesie ersetzt wurde.¹⁷¹ Da Lagrenée zumindest Restouts 1744 (Pygmalion) und 1763 (Orpheus) ausgestellte Kartons gekannt haben dürfte, während er 1739 (Apelles) eventuell noch zu jung war und 1751 (Aeneas) in Rom weilte, ist ein rein thematisches Anknüpfen durchaus möglich, auch wenn kompositorisch keinerlei Verwandtschaft erkennbar ist und auch die Bildaussage einem anderen Schwerpunkt folgt. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass im Frankreich des 18. Jahrhunderts Serien über die Künste generell in Mode waren – beginnend mit dem sehr bekannten Ballett Houdar de la Mottes bis hin zu diversen Serien,

¹⁶⁹ Vgl. BLÜHM 1988, S. 217, Kat.-Nr. 66; S. 230f., Kat.-Nr. 82-82b; S. 233, Kat.-Nr. 85-86, S. 236f., Kat.-Nr. 91-92b.

¹⁷⁰ GUIFFREY 1908, Bd. IV, 1773, S. 14, Nr. 13-16. Daneben stellte Lagrenée weitere 11 Gemälde aus.

¹⁷¹ Vgl. BK CAEN 2000, S. 87.

in denen Malerei und Skulptur nicht von Apelles und Pygmalion, sondern von anderen Gestalten repräsentiert wurden.¹⁷² Auch Lagrenée selbst malte gern und häufig Serien und stellte auch Pygmalion im Lauf seines Lebens in verschiedene Pendant-Zusammenhänge.¹⁷³

Für jede der vier Tafeln erhielt Lagrenée vom Duc je 600 Livres, wie aus seinem *livre de raison* hervorgeht, in dem Lagrenée akribisch die Preise und Empfänger seiner Werke festhielt.¹⁷⁴ Der Vergleich mit dem *livre de raison* führte Sandoz zu der Erkenntnis, dass dem Redakteur des *livrets* bezüglich des Bildthemas der Poesie ein Fehler unterlaufen ist: Tatsächlich handelt es sich nämlich um das unter Nr. 211 genannte Bildthema *Homère à qui la Muse de la Poésie présente de l'eau de la fontaine de l'Hypocène* (Abb. 205).¹⁷⁵

Der Verbleib der Serie war lange unbekannt. Zwei Kupferstiche Antoine-François Dennels (aktiv in Paris zwischen 1760 und 1815), welche die Pygmalion- (Abb. 206) und die Apelles-Szene (Abb. 207) zeigen, wurden aufgrund ihrer Widmungsin-schrift an die Liancourts jedoch seit jeher mit der Serie in Verbindung gebracht: Die 1778 gestochene Apelles-Szene ist dem Duc gewidmet und trägt den Titel *Triomphe de la Peinture*. Der Stich *Pygmalion amoureux de sa statue* aus dem Jahr 1777 ist hingegen der Duchesse gewidmet – möglicherweise sollte durch diese Zuordnung den Herrschertugenden des Herzogs und der Schönheit der Herzogin gehuldigt werden. Der Umstand, dass nur diese beiden Gemälde im Nachstich erschienen, zeigt jedenfalls einmal mehr die Beliebtheit dieser Gegenstücke, die zu drei Livres das Stück in zeitgenössischen Zeitschriften inseriert wurden.¹⁷⁶ Die Apelles-Szene wurde Ende des 18. Jahrhunderts sogar ein weiteres Mal von Jérôme Danzel (1755-1810) gestochen (Bildverz. 208).

Ein 1962 im Kunsthandel aufgetauchtes und heute in Caen befindliches Gemälde (Abb. 209) ist von Lagrenée signiert und 1772 datiert und entspricht exakt dem seitenverkehrten Stich der Apelles-Geschichte. Technik, Maße und Datierung wiederum stimmen mit dem Gemälde der Poesie überein, das ebenfalls im Kunsthandel kursierte und sich 1975 in einer Pariser Privatsammlung befand.¹⁷⁷

¹⁷² Wie etwa im vorhergehenden Salon von 1771, vgl. GUIFFREY 1908, Bd. IV, 1771, S. 35 „*Par M. Bounieu, Agrée, Nr. 198 La Peinture, la Sculpture et la Gravure; Nr. 199 La Poésie, la Musique & l'Architecture.*“ (Ohne Nachweis des Sujets.)

¹⁷³ Vgl. SCHNAPPER 1975, S. 113-116: *Pygmalion* als Pendant 1. zu *Badende* und einem *Urteil des Paris*, 2. zu *Alpheus und Arethusa* (1775-1777), 3. zu *Die Malerei wird von den Grazien ermutigt* (1781).

¹⁷⁴ Vgl. Nrn. 202, 203, 211, 212 in: Louis Lagrenée, *livre de raison*, abgedruckt bei SANDOZ 1983, Bd. I, S. 367.

¹⁷⁵ Vgl. SANDOZ 1967, S. 118f.

¹⁷⁶ Vgl. ausführlich ROUX 1949, Bd. VI, S. 505f.

¹⁷⁷ Vgl. SCHNAPPER 1975, S. 114; Abb. bei SANDOZ 1967, Abb. 2; SANDOZ 1983, S. 235f. behauptet in seinem unübersichtlichen und unvollständigen Katalogtext zur Serie ohne jeglichen Nachweis, auch das Pygmalion-Gemälde sei im Kunsthandel aufgetaucht: „*La Sculpture et La Poésie: dans*

Schnapper gelang aufgrund der moderaten Maße der Gemälde der Nachweis, dass es sich um die Originale der Serie handeln muss, da Bildformat und damit einhergehende Preisspanne sich in bestimmte Kategorien einteilen lassen. Damit entkräftete er eine Hypothese von Sandoz, es handele sich bei diesen Gemälden bloß um „*esquisses achevées*“, die einer vermeintlichen großformatigen Ausführung vorausgegangen seien.¹⁷⁸ Nach aktuellem Stand befinden sich das Apelles-Gemälde in Caen (Abb. 209) und das Homer-Bild in Privatbesitz (Abb. 205), das Pygmalion-Bild ist durch Dennels Kupferstich überliefert, das Orpheus-Bild bleibt verschollen und unbekannt.

Die Apelles-Szene spielt in Alexanders Palast, der durch einen Marmorfußboden sowie eine Kolonnade mit ionischen Kapitellen gekennzeichnet ist. Auch die Belebung der Statue vollzieht sich in einem Innenraum, dessen beschädigter Fußboden und karge Wand jedoch mit dem Palastambiente kontrastieren. Beide Szenen sind auf die drei Hauptfiguren reduziert – im Fall der Pygmalion-Darstellung sind das Pygmalion selbst, die Statue und die sie belebende Venus. Damit verzichtet Lagrenée auf etwaige Lehrknaben der Künstler, ein Gefolge von Venus beziehungsweise von Alexander oder Campaspe sowie auf mannigfaltige Werkstattattribute. Er setzt damit eine Tendenz fort, die schon in Deshays' intimer Apelles-Skizze (Abb. 199) zu beobachten war.

Sowohl Apelles als auch Pygmalion befinden sich unterhalb der anderen beiden Figuren, so dass eine Dreieckskomposition entsteht, die beide Künstler in der Haltung des Empfangenden erscheinen lässt. Diese Beobachtung trifft im Übrigen auch auf Homer zu, der in ähnlicher, beinahe hilfloser Weise den Kelch der Inspiration von der Muse empfängt (Abb. 205). Während keine der Figuren aus dem Bild blickt, sind alle drei Figurengruppen dicht an den Betrachter herangerückt, der so zum ungesehenen Zeugen der jeweiligen Szene wird.

Für das Apelles-Gemälde ist der Moment der Übergabe Campaspes gewählt, die mit entblößtem Oberkörper oberhalb von Apelles sitzt und diesen anblickt. Auch Alexander blickt zu Apelles, während er seinen linken Arm noch vertraulich um Campaspe gelegt hat und im Begriff ist, ihre Rechte mit der Seinen Apelles zuzuführen. Apelles seinerseits sitzt vor dem großformatigen, noch im Entstehen begriffenen Gemälde und lehnt sich vor Überraschung weit mit dem Oberkörper zurück, während er mit hingebungsvollem Blick Campaspe betrachtet. Während äußerlich also Alexander und Campaspe als Paar erscheinen, die einander vertraulich zugeneigt sind, enthüllt der innige Blickkontakt zwischen Campaspe und Apelles, der Alexanders Blick ins Leere laufen lässt, das tatsächliche Liebespaar.

le commerce parisien en 1962 et 1967.“ BLÜHM 1988, S. 230f. übergeht diese Behauptung.

¹⁷⁸ Vgl. SCHNAPPER 1975, S. 114 sowie SANDOZ 1967, S. 118-120. SANDOZ 1983, S. 236 akzeptiert dies.

Nicht Alexanders Großmut, nicht Apelles' Inspiration durch die Schönheit, sondern maßgeblich die Liebe als Lohn des Künstlers steht also hier im Mittelpunkt. Als Hinweis auf die Malerei genügt hier Apelles' Palette mit den Pinseln. Die harmonischen Ockertöne, welche die Szene in ein weiches sonniges Licht tauchen, tragen viel zu der gefühlsbetonten Wirkung bei. Kompositorisch erinnert die Anordnung der drei Figuren und insbesondere die Armhaltung Alexanders sehr an Falconets 1765 ausgestelltes *Apelles*-Relief, im Vergleich zu diesem treten aber Apelles' passive Sprachlosigkeit und die süßliche Behandlung des Themas umso deutlicher hervor.

Auf den ersten Blick verborgene Qualitäten lassen sich herausfiltern, grenzt man die jeweiligen Interpretationen aus dem Blickwinkel des akademischen beziehungsweise des privaten Betrachters voneinander ab. Ein offizielles Akademiebild wie dasjenige Vleughels legt die Betonung auf den kunsttheoretischen dogmatischen Gehalt – die erotische Inspiration des *ingeniums*, das für seine hervorragende Kunst belohnt wird, steht im Vordergrund. Auch die in der Kunsttheorie hervorgehobene Vorbildhaftigkeit des Apelles in Bezug auf Charakter, Erfolg, Kunstfertigkeit usw. spielt eine Rolle in den Verbildlichungen und macht Apelles zum *exemplum* für den akademischen Künstler. Eine deutlich auf den privaten Betrachter zugeschnittene Interpretation wie diejenige Lagrenées kann die Liebesbeziehung und das Drama der Dreiecksbeziehung hingegen sehr persönlich und eindringlich ausarbeiten. Das Porträt der geliebten Campaspe bietet dabei einen sehr intimen Anblick, denn während des Malprozesses entstand die Liebe des Malers und seines Modells. Der Betrachter wird hineingenommen in die Gefühlslage der drei Beteiligten. Die Identifikation mit dem Vorbild findet hier nicht mittels der rationalen sondern mittels der emotionalen Wahrnehmung statt. So gewinnt das Zeitalter der Empfindsamkeit dem Apelles-Campaspe-Motiv einen weiteren Aspekt ab.

Auch die Pygmalionszene greift auf das Vorbild Falconets zurück: Der Bildhauer ist angesichts des Belebungsunders im Begriff, vor seiner Liebsten in die Knie zu sinken, während diese – noch bis zu den Hüften aus Stein – sich lächelnd zu ihm herabbeugt. Ein großer Unterschied liegt jedoch in der Berührung und Umarmung des Paares. Venus, die hinter Pygmalion auf barocken Wolkenbänken schwebt und mit ihrem Arm ‚Galatheas‘ Schulter berührt, wird durch den innigen Blickkontakt von Pygmalion und seiner Statue ebenso ausgeschlossen wie im anderen Bild Alexander. Als Andeutung der Bildhauerwerkstatt genügen auch hier Hammer und Meißel zu Füßen von ‚Galatheas‘ Sockel.

Summa summarum kann man sich des Eindrucks einer sentimental und akademisch trockenen Behandlung des Stoffes nicht erwehren: Mit dem völligen Verzicht auf die bisher übliche Vielzahl barocker Attribute geht auch der Verlust eines bedeutungsgeladenen Inhalts einher, dem unterschiedliche Facetten zu entlocken

waren. Die Bildaussage wird auf Liebe, Gefühl und Empfindsamkeit reduziert und der Aspekt des Lohns für den hervorragenden Künstler, welcher der eigentlichen Allegorie zu Grunde liegen sollte, wird kaum glaubwürdig vermittelt.

Diese Schwächen blieben auch den Zeitgenossen nicht verborgen: So warf die Kritik den Gemälden fehlende Ausdruckskraft und mangelnde Variation der Mimik vor. Insbesondere die Figur Alexanders wurde als verweicht und feminin empfunden: „*Alexandre a l'air d'une Minerve.*“¹⁷⁹

Abschließend ist auf eine Zeichnung des Apelles-Campaspe-Sujets hinzuweisen (Abb. 210), die Louis-Jean-François Lagrenée zugeschrieben wird und die als vorbereitende Skizze für das Apelles-Gemälde in Erwägung gezogen wird.¹⁸⁰ Der Vergleich mit dem Gemälde zeigt, dass die Konzeption der Zeichnung erheblich stärker der barocken Formensprache verhaftet ist – etwa in der Vorhangdraperie, welche die Figuren statt der Säulen hinterfängt – und auch zwei Assistenzfiguren enthält: Einen Soldaten hinter Alexander sowie eine Figur rechts hinter Campaspe. Alexanders Tat hat hier mehr Gewicht, sein Blick wird von Apelles erwidert, die nahezu unbedeckte Campaspe hingegen fügt sich mit gesenktem Blick und sitzt auch stärker von den beiden Männern abgewandt. Apelles kniet hier und drückt mit dem Beteuerungsgeus seine Dankbarkeit aus, während sich seine Rechte zur Hand der Campaspe bewegt, die ihm von Alexander zugeführt wird. Links hinter Apelles befindet sich das Gemälde der Campaspe. Die Komposition setzt einen völlig anderen Akzent auf die Geschichte, folgt bewährten Schemata und hat ungleich mehr Ausdrucksvermögen als das Gemälde, so dass eine Autorschaft Louis-Jean-François Lagrenées anhand dieser Gesichtspunkte eher unwahrscheinlich ist.

V.16. Johann Georg Platzer

Für das 18. Jahrhundert sei abschließend nochmals auf den der Wiener Akademie angehörenden und vornehmlich in Wien tätigen Rokokomaler Johann Georg Platzer (1704-1761) hingewiesen, der zahlreiche Maler- und Bildhauerateliers als Pendants konzipierte.¹⁸¹ In mehreren seiner Malerateliers finden sich – wie bereits gezeigt wurde – an prominenter Stelle Hinweise auf das Apelles-Campaspe-Sujet in Form eines Bildes im Bild, gleichsam als *pars pro toto* der Allegorie der Male-

¹⁷⁹ L'Éloge des tableaux exposés au Louvre le 26 août 1773, S. 17, zitiert nach AK CAEN 2000, S. 87. Zu Deutsch: „*Alexander hat das Gesicht einer Minerva.*“ Zu weiteren vergleichbaren Kritiken vgl. SANDOZ 1983, S. 235.

¹⁸⁰ Paul Prouté, Catalogue périodique (1981), Nr. 76 hingegen schreibt das Gemälde Jean-Jaques Lagrenée zu, was Sandoz jedoch ausschließt: „*L'attribution à Jean-Jaques Lagrenée est ingénieuse. Mais pour notre part nous n'y retrouvons pas le style de l'artiste, et ne pouvons considérer l'œuvre comme lui revenant de façon certaine.*“, SANDOZ 1988, Bd. II, S. 369. Zu einer eventuellen Autorschaft Louis-Jean-François Lagrenées äußert sich SANDOZ 1983, S. 236 jedoch nicht.

¹⁸¹ Vgl. Kap. II, S. 73ff.

rei. Angesichts der Bekanntheit und Beliebtheit von Pygmalion als Gegenstück zu Apelles erwartet man in den als Pendant geschaffenen Bildhauerateliers entsprechende Anspielungen, die jedoch seltsamerweise ausbleiben.¹⁸²

Ein möglicher Grund könnte darin liegen, dass Platzer in seinen Bildhauerateliers ausschließlich Skulpturen darstellt. Da sich die Bildhauer aber kaum des Pygmalionthemas annahmen, kam für ihn sehr wahrscheinlich kein existierendes Skulpturenvorbild in Frage: Den Ruhm von Falconets Statue sollte Platzer nicht mehr erleben, seine Kenntnis der 1673 geschaffenen römischen Reliefs ist ebenso wie diejenige von Adams Bozzetto von 1743 höchst unwahrscheinlich. Eine eigenständig erfundene plastische Umsetzung des Sujets war für ihn als Maler vermutlich nicht denkbar.

Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass Platzer seine künstlerischen Anregungen von der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts bezog, wo die Figur Pygmalions negativ besetzt war, wie oben bereits am Beispiel Walravens, Houbrakens und des Wandteppichs gezeigt wurde. Es ist nicht auszuschließen, dass Platzer sich dadurch beeinflussen ließ und die Darstellung des mythologischen Bildhauers vermied.

Ferner muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass die für das französische 18. Jahrhundert beobachtete Popularität Pygmalions und die damit einhergehende Kombination Apelles' mit Pygmalion für die Wiener Auftraggeber Platzers einfach nicht galt. In Blühms Katalog finden sich für das Vorkommen Pygmalions im deutschen Reich zu Lebzeiten Platzers genau drei Beispiele¹⁸³, eine Tendenz, die sich im restlichen 18. Jahrhundert fortsetzt.¹⁸⁴ Wien ist nur ein einziges Mal mit Zächerles deutlich von französischen Vorbildern beeinflusstem Akademie-Aufnahmewerk von 1771 vertreten. Auch unter der Prämisse, dass Blühms Auflistung nicht vollständig ist, da ihm etwa ein Pygmaliongemälde Platzers entging, das im Folgenden behandelt werden soll, lässt sich seine Feststellung, das breite französische Interesse an Pygmalion sei „für weite Teile Europas repräsentativ“¹⁸⁵, nicht auf das deutsche Reich übertragen.

¹⁸² Dies betrifft das als Pendant zum Wiener *Maleratelier* (Abb. 39) konzipierte *Bildhaueratelier*, Öl auf Kupfer, 44 × 58, 5 cm, Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, Inv.-Nr. 117.216, vgl. AK GRAZ 2007, Kat.-Nr. 38, S. 148f. mit Lit., das keinerlei Anspielung auf Pygmalion enthält, gleiches trifft auf das Pendant zum Liechtensteiner *Maleratelier* (Abb. 42) zu: *Bildhaueratelier*, Öl auf Kupfer, 37, 5 × 54, 5 cm, bezeichnet rechts unten: J. G. Platzer, Vaduz/Wien, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Inv.-Nr. GE 2143, vgl. AK Graz 2007, Kat.-Nr. 40, S. 156f.

¹⁸³ Vgl. BLÜHM 1988, S. 201, Kat.-Nr. 41: Bestandteil einer Augsburger Sinnbild-Ausgabe von 1716; S. 209, Kat.-Nr. 52 A. Pesne für Potsdam, Schloss Sanssouci; S. 212, Kat.-Nr. 57 Radierung von F. J. Kauke nach C. B. Rode, Berlin 1757.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 228, Kat.-Nr. 79 J. H. Tischbein; ebd., Kat.-Nr. 80 F. Zächerle für Wien; S. 240, Kat.-Nr. 98 I und II Berliner Buchillustrationen.

¹⁸⁵ Ebd., S. 75.

Ein weiterer Erklärungsansatz könnte darin zu finden sein, dass gerade die häufige Verbindung beider Künstlerfiguren zu neuen, ungewohnten Pendantbezügen herausforderte, die dazu geeignet waren, andere Aspekte der jeweiligen Geschichte zu betonen.

Zumindest eine Atelierszene, die Pygmalion als Hauptakteur in einem Bildhaueratelier zeigt, lässt sich nämlich von der Hand Platzers nachweisen (Abb. 211).¹⁸⁶ Pygmalion fungiert hier ganz konventionell als Allegorie der Skulptur – das entsprechende Gegenstück mit der Allegorie der Malerei zeigt jedoch überraschenderweise nicht etwa Apelles, sondern den Wettstreit von Zeuxis und Parrhasios (Abb. 212). Auch Platzers Fassung der Apelles-Campaspe-Geschichte (Abb. 36) war ja, wie bereits oben besprochen, durch die Kombination mit dem Sujet *Antiochus und Stratonike* (Abb. 37) in einen neuartigen Zusammenhang gestellt worden.¹⁸⁷

Die Belebung von Pygmalions Statue (Abb. 211) vollzieht sich in einem Ate- lierraum von verhältnismäßig bescheidenen Ausmaßen, der jedoch nach Platzers typischer Manier mit zahllosen Gegenständen und Plastiken überladen ist. Unter einem von ionischen Säulen getragenen Baldachin sitzt ein muskulöser bärtiger Pygmalion reiferen Alters auf einer kostbaren gepolsterten Renaissancebank und blickt inbrünstig zu seiner ehemaligen mädchenhaft sich zierenden Statue auf, die bereits vollständig belebt von ihrem Sockel herabgestiegen ist und sich zu ihrem Schöpfer herabbeugt, der mit der Linken ihre Hand ergriffen hat, während sein rechter Arm ihren Rücken umfängt.¹⁸⁸ Ein Hinweis auf ein Eingreifen von Venus oder Amor fehlt – nur zwei steinerne Amoretten hängen dekorativ an den Säulen und Venus ist mit Mars auf einem Relief im Eingangsbereich vertreten. Stattdessen lugt eine kupplerin-artige Alte mit wissendem Lächeln um die Säule.¹⁸⁹ Auch Pygmalions Lehrknaben rechts im Bild, die Modelli nach einem Muskelmann anfertigen und ein Gehilfe links, der an der Büste eines Satyrs arbeitet, wohnen der Belebung voll Verzückung und Erstaunen bei. Der Gehilfe könnte allerdings auch auf Pygmalion schauen, weil er diesen als Vorbild für seinen Satyr vor Augen hat. Ein junges Paar im Eingangsbereich hingegen scheint keinerlei Notiz von dem Belebungswunder zu nehmen und ist in ein Gespräch über den Satyr vertieft, auf den

¹⁸⁶ Diesen Hinweis verdanke ich Michael Krapf (KRAPF 2002, S. 82), welcher der Verfasserin freundlicher Weise auch die entsprechende Abbildung zur Verfügung stellte. Blühm ist dieses Gemälde unbekannt geblieben.

¹⁸⁷ Vgl. Kap. II, S. 73f.

¹⁸⁸ Die Komposition von stehender entblößter junger Frau und auf Brusthöhe angeordnetem älteren bärtigen Mann erinnert an Platzers *Caritas Romana* in Abb. 45, wengleich die Akzentverschiebung zwischen christlicher Nächstenliebe und körperlichem Liebesverlangen nicht größer sein könnte.

¹⁸⁹ Der keiner literarischen Vorlage entlehnbare Typus der Kupplerin ist Pygmalion und seiner Statue bereits in einer mehrfach wiederaufgelegten Metamorphosenillustration der 1630er Jahre zur Seite gestellt, die dem Kreis der Utrechter Caravaggisten – vielleicht Magdalena de Passe – entstammt. Vgl. BLÜHM 1988, S. 56f. und Kat.-Nr. 19.

der Mann deutet – möglicherweise möchte es diesen erwerben.

Des Weiteren wird der Raum von zahlreichen Gipsabgüssen, Büsten, Statuetten und Statuen bevölkert, darunter ein Philosoph hinter Pygmalion und eine Raptusgruppe links im Vordergrund, die im Gegenlicht beinahe nur als Silhouette zu erkennen ist. Zu deren Füßen lehnt ein Totenschädel, vor dem leeren Sockel der belebten Statue liegen die Werkzeuge Pygmalions und ein Stück Papier, eventuell als Verweis auf *Disegno*.

Platzers Auffassung des Pygmalionstoffes ist neuartig und unterscheidet sich fundamental von der französischen Bildtradition. Das göttliche Eingreifen beim Belebungs-wunder spielt keine Rolle, zudem ist nicht der Moment der Verwandlung, sondern derjenige der Erfüllung von Pygmalions Liebessehnsucht gewählt. Dass der Bildhauer überdies nicht in idealer jugendlicher Schönheit erscheint, sondern eher an den Typus der lüsternen Alten bei *Susanna im Bade* erinnert, ist ein erstes Indiz dafür, dass Platzer hier an die negative niederländische Pygmalion-Auslegung anknüpft. Dies wird in der linken Bildhälfte bestätigt, die den Schlüssel für die Interpretation zu liefern scheint: Die Anwesenheit der Kupplerin, das Gemälde mit dem Stelldichein von Venus und Mars, die Raptusszene und insbesondere die Skulptur des lüsternen Satyrs, den eine gewisse Ähnlichkeit mit Pygmalion verbindet, und auf den das Liebespaar so ostentativ hindeutet, machen überdeutlich, dass Pygmalions körperliches Liebesverlangen im Vordergrund steht. Vor den Augen seiner Gehilfen macht er sich in seiner Liebestollheit zum Narren. Die von Van Mander hervorgehobene eitle und unkritische Vernarrtheit ins eigene Werk wird dagegen nur durch Pygmalions Blick angedeutet. Dass sein Verhalten abzulehnen ist, macht der Totenschädel als *Memento Mori*-Hinweis und unübersehbare Mahnung deutlich. Die Pygmalion ebenfalls ähnliche Figur des antiken Philosophen, die – ähnlich wie bei Houbraken festgestellt – unbeachtet im Abseits steht, darf wohl als Gegenbild eines gelehrten alten Mannes gewertet werden.

In seiner Funktion als Allegorie der Bildhauerei repräsentiert Platzers Gemälde die unterschiedlichen Aufgaben dieses Genres, indem sowohl die Anfertigung einer Skulptur durch den Gehilfen links, als auch die Arbeit an einer Plastik durch die Schüler rechts gezeigt werden und in Form der Büste über die Statuette bis zur mehrfigurigen Raptusszene, dem Bauschmuck und dem Venusrelief die unterschiedlichsten Formen von Skulptur vertreten sind. Als Verweis auf die akademische Ausbildung sind Schüler, Muskelmann, Gipsabgüsse sowie Kopf- und Handstudien in der rechten Bildhälfte zu werten. Schließlich werden hier, ähnlich wie bei Restouts *Apelles-Gobelin*, die drei Lebensalter in Form von Schülersausbildung, Gesellenstatus und reifem Meister vor Augen geführt.

Das als Pendant konzipierte Maleratelier (Abb. 212) zeigt den bei Plinius er-

zählten Mimesis-Wettstreit zwischen den antiken Malern Zeuxis und Parrhasios.¹⁹⁰ Demnach hatte Zeuxis ein Stilleben mit Früchten gemalt, das die Natur so perfekt imitierte, dass Vögel versuchten, an den Früchten zu picken. Diese Szene ist im linken Bereich des Bildes dargestellt. Parrhasios lud Zeuxis daraufhin ein, eines seiner Bilder zu betrachten, das sich hinter einem Vorhang befindet. Als Zeuxis nach dem Vorhang griff, bemerkte er, dass er gemalt war. Da gab Zeuxis sich geschlagen, weil er mit seiner Malerei zwar Vögel zu täuschen vermocht hatte, Parrhasios aber ihn selbst hatte irreführen können.

Ganz rechts im Bild ist das Gemälde mit dem kunstvoll gerafften Vorhang auf einem Hocker zu erkennen, davor liegen Palette und Pinsel des Parrhasios. Zeuxis ist in ein langes antikisierendes Gewand, Sandalen und eine Art Turban gekleidet und steht mit dem Rücken zum Betrachter. Während sein Blick noch auf seinem eigenen Stilleben ruht, streckt er auf Einladung von Parrhasios seine Rechte nach dem Vorhang aus. Auch Letzterer trägt Tunika und Toga und drängt Zeuxis zu seinem Bild, indem er dessen linken Arm umfasst und mit seiner anderen Hand auf das Vorhang-Gemälde weist. Sein Blick aber fixiert den Betrachter, als wolle er auch diesen zum Wettstreit herausfordern. Ähnlich wie Pygmalion sind beide Künstler als bärtige kraftvolle Männer gekennzeichnet, wobei der ‚Held‘ des Bildes, Parrhasios, etwas jünger zu sein scheint.

Die Szene findet in einem Raum mit Bildergalerie statt, nach links hin öffnet er sich zu einer palastartigen Loggia, die den Blick ins Freie ermöglicht und durch welche zahlreiche exotische Vögel zu Zeuxis' Bild gelangen. Links im Bild befindet sich ein junger, beinahe nackter dunkelhäutiger Sklave beim Farbenreiben, in der Bildmitte sind zwei Lehrknaben beim Zeichnen dargestellt und rechts von den beiden Künstlern befinden sich eine junge halbnackte Frau und eine schwer zu erkennende Figur, bei der es sich vielleicht um eine Kupplerin handelt.

Das Gemälde zeigt starke Übereinstimmungen mit einer weiteren Fassung dieses Themas von Platzer, die im Kunsthandel bereits mehrfach unter der unzutreffenden Bezeichnung *Atelier des Apelles* gehandelt wurde (Abb. 213).¹⁹¹ Diese Fassung ist jedoch zusätzlich zu dem farbenreibenden hellhäutigen [sic!] Diener, den beiden jugendlichen Lehrknaben links im Bild und einer jungen bekleideten Dame mit Dienerin, die hier zwischen den beiden Künstlern steht, um zusätzliche Figuren erweitert: Neben einer Rückenfigur, die sich links im Bild über eine Balustrade beugt, befindet sich im Mittelgrund eine sitzende Dame in einem orientalisch anmutenden Gewand mit bloßem Oberkörper, bei der es sich möglicherweise um ein Modell handelt und die von ihrem Kind, einer Dienerin oder Amme und einem Mann be-

¹⁹⁰ Vgl. PLINIUS, Hist. nat. XXXV, 65.

¹⁹¹ Vgl. Sale Charpentier Vente Galerie, Paris, 15. Dez. 1959, Kat.-Nr. 26; Dorotheum Wien 13.-16. Mrz. 1962, Kat.-Nr. 79 (Tf. II).

gleitet wird, der sich zu ihr herabbeugt. All diese Figuren sind von Zeuxis' Bild gefesselt, das hier übrigens nicht auf einer Staffelei, sondern auf einem Tisch steht. Der gemalte Vorhang verdeckt hier vermeintlich einen Durchgang, ein weiteres Gemälde auf einer Staffelei befindet sich im Raum. Obwohl die Schrittstellung und die Körperhaltung der beiden Hauptfiguren beinahe völlig übereinstimmen, sind die Charaktere hier vertauscht: Bei der Rückenfigur handelt es sich um den deutlich älteren Parrhasios, der auf seinen Vorhang deutet und den zurückblickenden Zeuxis an der Hand fasst, um ihn dorthin zu ziehen.

Im Vordergrund befinden sich Tintenfässer, Pinsel und sonstige Malutensilien, Grafiken liegen verstreut auf dem Boden und auch hier rundet eine Bildergalerie an der Wand die Szene ab. Einige dieser Gemälde lassen sich als leichte Abwandlungen eigener Werke Platzers identifizieren, so die *Anbetung der Hirten* oberhalb der Staffelei.¹⁹² Die meisten Gemälde stimmen mit der Wiener Version überein: Ein *Aeneas rettet seinen Vater aus dem brennenden Troja*, das Porträt eines Herren und einer Dame, ein reitender Feldherr und die Hochzeit eines Götterpaares. Während in der erweiterten Fassung jedoch ein Damenporträt an einem Stuhl lehnt und dadurch besonders betont wird, befindet sich in der ersten Version an derselben Stelle abweichend eine Lautenspielerin mit flötendem Satyr. Diesem Gemälde scheint Platzer also eine wichtige Rolle bei der Interpretation zugebracht zu haben.

Ist man bei der erweiterten Fassung, die kompositorisch und stilistisch übrigens weniger überzeugt und daher trotz des erweiterten Personals die ältere sein dürfte, bereits irritiert, wie die zahlreichen Figuren in die Plinius-Erzählung einzuordnen sind, so ist die Anwesenheit der kurtisanenartigen Frau und der Kupplerin in der ersten Darstellung ein völliges Rätsel. Die hervorgehobene Darstellung der Lautenspielerin mit dem Satyr betont die anzügliche erotische Aussage ebenso wie die als zentrale Bild gekennzeichnete Hochzeitsszene an der Wand, ohne jedoch Klarheit über die exakte Bedeutung zu verschaffen. Im Vergleich mit der halbnackten Dame in der erweiterten Version, die, umgeben von zahlreichen Anstandspersonen, als Modell zu dienen scheint, wird der zweifelhafte Status der Dame im ersten Bild umso deutlicher. Möglicherweise dient sie einem der beiden Künstler als Muse. Vielleicht stehen die zweideutigen erotischen Elemente auch mit Plinius' Überlieferung in Zusammenhang, dass Parrhasios „obszöne Bilder“, also Pornographie, gemalt habe.¹⁹³

Im Vergleich der beiden Pendants bleibt abschließend festzuhalten, dass Parrhasios zwar als deutlich sympathischerer Charakter beschrieben wird als Pygmalion, dass eine gewisse Anrühigkeit aber auch dem Maleratelier anhaftet, das somit

¹⁹² Vgl. Sotheby's London 11. Dez. 1996, Kat.-Nr. 238.

¹⁹³ Vgl. PLINIUS 1997, XXXV, 71.

nicht als ausschließlich positives Gegenbild zum Bildhaueratelier erscheint, wie es bei Walraven und beim Gobelin zu beobachten war. Dies könnte seinen Grund in Plinius' Überlieferung haben, Parrhasios habe sich zu Anmaßung und Prahlerei hinreißen lassen: „*aber keiner nutzte anmaßender den Ruhm in seiner Kunst, denn er legte sich auch Beinamen zu, indem er sich als verwöhnten Lebemann und in anderen Versen als Fürsten der Kunst bezeichnete, die er zur Vollendung gebracht habe; vor allem aber <sagte er>, dass er von Apollon abstamme und einen Herakles, der sich zu Lindos befinde, so gemalt habe, wie er ihn oft im Schläfe gesehen habe.*“¹⁹⁴ Unter der Prämisse der niederländisch beeinflussten negativen Pygmalion-Interpretation ist eine Parallele beider Künstlercharaktere also in der Hybris und unbescheidenen Selbstüberschätzung zu sehen. Dies dürfte der Grund für Platzer gewesen sein, diese Pendant-Beziehung zu wählen.

V.17. Weitere Künstler

Von etlichen weiteren Künstlern sind sowohl Apelles-Campaspe- als auch Pygmalion-Darstellungen überliefert, die sich jedoch nicht in einen Pendant-Bezug einordnen lassen. Zu diesen Künstlern zählen Joseph Bergler, Ottmar Elliger d. J.¹⁹⁵, Gerard de Lairese¹⁹⁶, Hendrik van Limborch¹⁹⁷, Francesco Primaticcio, Sebastiano Ricci und Joachim von Sandrart.

V.18. Anne Louis Girodet-Trioson

Im 19. Jahrhundert knüpfte der „*noch in der Tradition der vorangegangenen Epoche aufgewachsene*“¹⁹⁸ Anne Louis Girodet-Trioson (1767-1824) noch einmal an die Apelles-Pygmalion-Thematik an und erzielte 1819 einen großen Salon-Erfolg mit seinem Gemälde *Pygmalion amoureux de sa statue ou Pygmalion et Galatée* (Abb. 214). Eine 1820 entstandene Zeichnung des Apelles-Campaspe-Sujets (Bild-

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Die Beschreibung des Pygmaliongemäldes bei BLÜHM 1988, S. 204 schließt einen Pendantbezug nicht aus; ROLL 2002, Bd. III, S. 279, Kat.-Nr. A8 schreibt Elliger allerdings die Pygmalion-Darstellung ab und auch die Maße stimmen nicht überein (Pygmalion: 74 × 61 cm; Apelles: 64,3 × 78,5 cm). Eine Sichtung der Abbildung in Kat. Verst. Old Master Paintings, Sotheby's London 13.4.1983, 38, Nr. 42 ist der Verfasserin leider verwehrt geblieben.

¹⁹⁶ Ein eventueller Pendantbezug ist nicht nachprüfbar, da das Pygmalion-Gemälde verschollen ist: Zuletzt wurde es 1810 als Teil der Sammlung Paignon-Dijonval aufgeführt, die in England verkauft wurde. Vgl. LUGT 1921, S. 451.

¹⁹⁷ Auch hier ist ein potenzieller Pendantbezug nicht nachprüfbar, da sowohl das Pygmalion-Gemälde (erwähnt bei TERWESTEN 1770, Bd. III, S. 217, Nr. 30, vgl. BLÜHM 1988, S. 210, Kat.-Nr. 54) als auch das Apelles-Gemälde (erwähnt bei PIGLER 1974, Bd. II, S. 367) verschollen sind.

¹⁹⁸ BLÜHM 1988, S. 128.

verz. 215), die im Nachstich durch Jean Bein (Abb. 216) überliefert ist, ist zwar schon aufgrund der anderen Technik nicht als direktes Pendant ausgewiesen, knüpft aber kompositorisch so unübersehbar an das Pygmaliongemälde an, dass gerade angesichts der hier untersuchten Bildtradition eine von Girodet-Trioson beabsichtigte Bezugnahme offensichtlich ist.

Der angesehene Schüler Davids gewann 1789 den *Prix de Rome*, 1793 sandte er sein Gemälde *Endymion* in den Salon ein, mit dem er einen solchen Erfolg erzielte, dass es seinen Ruhm und Ruf als einer der besten zeitgenössischen französischen Künstler begründete. Der Mäzen Giovanni Battista Sommariva wollte aufgrund dieses Rufes ein Bildnis von Girodet-Trioson besitzen und gab 1812 das Pygmalion-Gemälde in Auftrag. Dieses stellte Girodet-Trioson jedoch erst 1819 und unter Missachtung der ursprünglichen Vereinbarung fertig, mittels der Figur Galatheas der *Venus Italica* Canovas ein Denkmal zu setzen.¹⁹⁹ Nichtsdestotrotz gefiel es Sommariva so gut, dass er mehrere Reproduktionen davon anfertigen ließ und bei Girodet-Triosons Schüler Dejuinne ein Gemälde bestellte, das ihn beim Besuch in der Werkstatt des Meisters während der Entstehung des Pygmalion-Bildes zeigte und das 1822 beim Salon ausgestellt wurde.²⁰⁰ Dass mit dem Werkstattbesuch eines Mäzens beim Meister eine Anspielung auf den Alexander-Apelles-Topos implizit ist, sei an dieser Stelle nur angedeutet.

Girodet-Trioson reichte sein Pygmalion-Gemälde 1819 mit zehnwöchiger Verspätung in den Salon ein, nachdem es bereits mit großen Vorschusslorbeeren versehen und in einer privaten Audienz von Ludwig XVIII. gelobt worden war. Ein Umstand übrigens, der in den Zeitungsberichten über diese Begegnung einen Vergleich mit Alexander und Apelles heraufbeschwor.²⁰¹ Durch diese Inszenierung provozierte Girodet-Trioson eine besondere Aufmerksamkeit des Publikums und der Kritik. Nachdem Letztere jedoch zunächst überschwänglich und positiv ausgefallen war – das *Journal des Débats* zog Zeuxis und Apelles als Vergleichsmaßstäbe zu Girodet-Trioson heran²⁰² —, wurde Girodet-Triosons *Pygmalion* schnell zum Opfer eines beispiellosen, politisch motivierten Kritikerstreites: Während das royalistische Lager den *Pygmalion* über alle Maßen lobte, setzte die liberale Presse scharfe Polemik dagegen.²⁰³

Bei der positiven Beurteilung vonseiten des konservativen Lagers mag ein Aspekt mitbestimmend gewesen sein, den Levitine und Schneider hervorheben und der die

¹⁹⁹ Zur Entstehungsgeschichte vgl. ausführlich AK PARIS 2005, S. 463-466. Zu Girodet-Triosons *Pygmalion* im Allgemeinen vgl. WETTTLAUFER 2001, v.a. S. 63-136.

²⁰⁰ Zu näheren Angaben vgl. BLÜHM 1988, Kat.-Nr. 110q-s.

²⁰¹ Vgl. WETTTLAUFER 2001, S. 94: „[I]n every newspaper report of the interview there is explicit reference to Apelles and Alexander.“

²⁰² 6.11.1819, S. 1ff., vgl. BLÜHM 1988, S. 132.

²⁰³ Vgl. zu diesem Streit ausführlich BLÜHM 1988, S. 130-136.

enge Verbindung von Pygmalion mit der Akademie zum Ausdruck bringt: Schneider sieht den Erfolg des Gemäldes darin begründet, dass es

als manifester Bestandteil eines Themenkreises [...] [galt], dessen Auflösung offiziell befürchtet wurde. [...] Dem Publikum verschaffte es im Angesicht von Géricaults Floß der Medusa die beruhigende Gewähr für den Fortbestand der Malerei [...]. Entsprechend wurde das Gemälde im Bericht [...] Charles Paul Landons gerühmt, da es die ‚noblen Prinzipien‘ der Kunst aufrechterhalte.²⁰⁴

Girodet-Trioson beteiligte sich bis zu seinem Tod 1824 an keinem weiteren Salon mehr, betätigte sich aber noch als Dichter. In seinem 1829 posthum veröffentlichten Lehrgedicht *Le Peintre*²⁰⁵ befasst Girodet-Trioson sich im fünften Gesang ausführlich mit dem Pygmalionsujet, das wie ein Kommentar zu seinem eigenen Gemälde anmutet, nachdem er zuvor bereits eingehend die Apelles-Campaspe-Anekdote behandelt hatte.²⁰⁶ In der stark von ihm ausgeschmückten und um eine Beschreibung von Apelles' (und das bedeutet vermutlich seiner eigenen) Arbeitstechnik bereicherten Anekdote vertritt er die bereits bei Vleughels beobachtete Auffassung, Campaspe habe sich ihrerseits in Apelles verliebt, und zwar infolge des so kunst- und liebevoll von ihr gemalten Porträts:

*L'amant qui m'a su rendre aussi belle, à mes yeux,
„Plus que tout autre amant est digne de mes vœux.
„-Qu'entends-je?- Le roi m'aime et ma fierté peu-être
„A sa flamme eût cédé, s'il n'eût été mon maître.
„l'amour veut être libre, et je sens que mon cœur
„Loin de l'éclat du trône a choisi son vainqueur.²⁰⁷*

Das Künstlergenie erringt die Liebe seiner Angeboteten also aufgrund seiner Kunstfertigkeit. Diese jedoch ist immanent an sein eigenes Liebesempfinden geknüpft: Zunächst unfähig, Campaspe zu zeichnen und drei Mal vergeblich die Kreide ansetzend, wird Apelles schließlich von der Liebe beseelt, die ihn dazu befähigt, Campaspes Schönheit nicht nur wiederzugeben, sondern sogar zu übertreffen:

*Trois fois il veut tracer son image adorée,
Et trois fois le crayon, vers le cadre tendu,*

²⁰⁴ SCHNEIDER 1987, S. 117. Vgl. im gleichen Sinne LEVITINE 1978, S. 359, 396.

²⁰⁵ Vgl. COUPIN 1829, Bd. I, S. 47-199.

²⁰⁶ Ebd., Bd. I, Chant V, S. 169-172 (Apelles), vgl. vollständigen Text im Anhang O, S. 466ff.; S. 174-177 (Pygmalion).

²⁰⁷ Ebd., S. 171. Zu Deutsch: „Der Geliebte, der mich so schön wiedergeben konnte, ist in meinen Augen mehr als jeder andere Liebhaber meiner Wünsche würdig. Was vernehme ich? Der König liebt mich und mein Stolz hätte seiner Flamme vielleicht nachgegeben, wenn er nicht mein Besitzer gewesen wäre. Die Liebe möchte frei sein und ich fühle, dass mein Herz entfernt vom Glanz des Throns seinen Eroberer gewählt hat.“

*Inactif dans sa main, demeure suspendu.
L'amour enfin, l'amour ranime son courage;
D'un doigt léger et sûr, il esquisse l'ouvrage.
Secouru d'un tel dieu, que craindrait-il encor?
L'obstacle a disparu. Dans son brûlant essor,
Il s'élève, il s'élançe, il a quitté la terre:
C'est chez les dieux qu'il peint la reine de Cythère.“[...]*
*„Peintre chéri du ciel, par quels heureux secrets
„Peux-tu me rendre ici plus belle que moi-même?“²⁰⁸*

Das Porträt, dem in Vorwegnahme des Pygmalionmotivs Leben eingehaucht zu sein scheint, ist denn auch dazu geeignet, den zunächst zornigen Alexander zu besänftigen und gleichwertiger Ersatz für die lebende Campaspe zu sein:

*Et cette flamme, au ciel par le peintre ravie,
Y fait éclore l'âme et circuler la vie. [...]*
*„Campaspe vit pour moi dans ce portrait fidèle;
„Pour prix de la copie, accepte le modèle.“²⁰⁹*

Die mehrmals von Girodet-Trioson betonte Verbindung von „*le génie et l'amour! invincible puissance!*“²¹⁰, die auch die Überleitung zwischen beiden Erzählungen bildet, muss als die für Girodet-Trioson wichtigste Verbindungslinie zwischen Apelles und Pygmalion angesehen werden.

Seine Auffassung der Apelles-Campaspe-Anekdote setzte Girodet-Trioson in einer 1820 entstandenen Zeichnung (Bildverz. 215) um, die als Illustration seines Gedichts *Le Peintre* konzipiert war und zu diesem Zweck von Jean Bein (1789-1857) gestochen wurde (Abb. 216), wie aus Coupins Werksverzeichnis hervorgeht. Dort erfährt man auch, dass Girodet-Trioson weitere fünf Zeichnungen für das Gedicht schuf, die offenbar als Einheit zu betrachten sind und die gemeinsam mit der Apelles-Zeichnung in den Besitz Jules Renouards – des Verlegers der *Œuvres posthumes* – gelangten.

²⁰⁸ Ebd., S. 170f. Zu Deutsch: „Drei mal will er ihr bewundertes Bild skizzieren, und drei Mal bleibt die Kreide schweben, untätig in seiner Hand zum Rahmen hingestreckt. Die Liebe schließlich, die Liebe belebt seinen Mut wieder; mit leichter und sicherer Hand entwirft er das Werk. Unter dem Beistand eines solchen Gottes, was hätte er noch zu befürchten? Das Hindernis ist verschwunden. In seinem brennenden Abheben steigt er auf, er schwingt sich empor, er hat die Erde verlassen: Bei den Göttern ist es, wo er die Königin von Kythera malt. [...] ‚Maler, Liebling des Himmels, durch welche glücklichen Geheimnisse kannst Du mich schöner wiedergeben, als ich bin?“

²⁰⁹ Ebd., S. 170 bzw. 172. Zu Deutsch: „Und diese Flamme, durch den Maler aus dem Himmel geraubt, lässt dort die Seele aufblühen und erneuert das Leben. [...] ‚Campaspe lebt für mich in diesem getreuen Porträt; Als Preis für die Kopie akzeptiere das Modell.“

²¹⁰ Ebd., S. 172. Zu Deutsch: „Das Genie und die Liebe! Unbesiegbare Macht!“

1820. *L'Origine du dessin, le Génie de la Grèce, Apelle et Campaspe, Michel-Ange, Raphael, Poussin. Dessins très terminés. Ces six compositions ont été faites pour le poème du Peintre, auquel elles sont jointes; trois ont été gravée du vivant de Girodet: la première par M. Henriquel Dupont; la seconde par M. H. C. Müller; la troisième par M. Bein. Les trois dernières ont été lithographiées, depuis sa mort, par M. Sudre. – Appartiennent à M. Jules Renouard.*²¹¹

In der Literatur finden sich zur Apelles-Zeichnung, die als verschollen gelten muss, keine Informationen, doch auch Beins Kupferstich findet kaum Beachtung und wird, wenn überhaupt, ohne nähere Angaben abgedruckt.²¹² Im 1829 publizierten *Le Peintre* ist der Kupferstich dem ersten Gesang vorangestellt.²¹³ Somit wird Apelles wieder einmal zum Repräsentanten des idealen Malers.

In der Darstellung selbst spielt jedoch nicht Apelles, sondern Campaspe die Hauptrolle: Ebenso wie Galathea steht Campaspe durch einen Sockel beziehungsweise ein Podest erhöht und wird vom hellen Rauch eines Parfüm und Wärme verströmenden Gefäßes hinterfangen. Im Fall Galatheas kommt noch das Opferfeuer vor der Venusstatue hinzu, das der Szene in Girodet-Triosons eigenen Worten eine „*lumière surnaturelle*“²¹⁴ verleihen soll. Von diesem leuchtend hellen Inkarnat der Frauenkörper heben sich die dunklen bodenlangen Togen von Pygmalion beziehungsweise Apelles, die nur die jeweils rechte Schulter freilassen, in starkem Kontrast ab. Beide Künstler sind im Profil dargestellt, befinden sich zur Linken ihrer Angebeteten und sind im Begriff, sich auf diese zuzubewegen, indem sie mit ihrem linken Fuß das Podest beziehungsweise die dahin führende Treppenstufe erklimmen. Während Pygmalion jedoch schon seine Linke ausstreckt, um Galathea in ungläubigem Erstaunen zu berühren, verharret Apelles im Anblick der Grazie und makellosen Schönheit Campaspes, die nicht nur Quell seiner Liebe, sondern auch seiner Inspiration ist, mit herabhängender pinselführender Hand und leicht geneigtem Kopf. Campaspe erwidert mit dem Anflug eines Lächelns Apelles inni-

²¹¹ Ebd., Bd. I, S. lxxxv. Zu Deutsch: „1820. *Der Ursprung des Zeichnens, das Genie Griechenlands, Apelles und Campaspe, Michelangelo, Raffael, Poussin. Sehr abgeschlossene Zeichnungen. Diese sechs Kompositionen sind für das Gedicht Le Peintre angefertigt worden, welchem sie angefügt sind; drei sind zu Lebzeiten Girodets gestochen worden: die erste von Monsieur Henriquel Dupont, die zweite von Monsieur H. C. Müller, die dritte von Monsieur Bein. Die drei Letzteren sind nach seinem Tod von Monsieur Sudre lithografiert worden. – Sie gehören Jules Renouard.*“ Müllers Stich *Le Génie de la Grèce*, dessen Format demjenigen des Apelles-Stiches entspricht (9,8 × 13,3 cm), ist dem ersten Band als Frontispiz vorangestellt.

²¹² KUHLMANN-HODICK 1993, S. 78, Kat.-Nr. 377b, S. 144, Kat.-Nr. 801 macht aus der Zeichnung gar ein Gemälde; LEVITINE 1978, S. 381f. sowie Abb. 114 erwähnt immerhin, dass es sich bei der Vorlage um eine Zeichnung handelt, gibt aber keine darüberhinaus gehende Information; AK PARIS 2005, S. 77, Abb. 46 publiziert Jean Beins „*Lithografie*“ unter Verweis auf *Le Peintre* ohne nähere Angaben.

²¹³ Vgl. COUPIN 1829, S. 46.

²¹⁴ AK PARIS 2005, S. 463.

gen Blick: In diesen intimen Moment ‚platzt‘ Alexander herein, der rechts hinter Campaspe einen Vorhang beiseite schiebt, um den Raum zu betreten und nun der Liebe des Paares gewahr wird. Ähnlich wie bei Deshays ist die Figur des Herrschers und seine bevorstehende großmütige Tat jedoch völlig an den Rand gedrängt: Der Akzent der Darstellung liegt auf der Liebe zwischen Künstler und Modell und der inspirativen Kraft, die Apelles daraus erwächst.

Auch in der Pygmalion-Szene ist die Handlung auf das Liebespaar und einen Amor beschränkt – Venus ist ähnlich wie Alexander an den Bildrand gedrängt und wohnt der Szene nur noch in Form der Statue bei, der Pygmalion vor dem Belebungswunder geopfert hatte. Genau an der gleichen Stelle – links hinter dem Künstler – befindet sich übrigens auch im Apelles-Bild die Liebesgöttin in Form von Apelles' Gemälde der sich das Haar auswringenden Venus Anadyomene, für die Campaspe in sehr gekünstelter Haltung posiert. Ein Bildthema im Übrigen, mit dem Girodet-Trioson sich intensiv beschäftigt hatte, was Coupin zu der Schlussfolgerung veranlasste: „*On concevra facilement que notre grand peintre [Girodet-Trioson] ait senti naître en lui le desir de rivaliser avec Apelle.*“²¹⁵

Dass die Apelles-Szene in einem Innenraum stattfindet, während sich das Pygmalion-Wunder unter freiem Himmel vollzieht, kann als Girodet-Triosons Bemühen verstanden werden, einen ähnlichen Lichteffect in zwei sehr verschiedenen Beleuchtungssituationen zu erzeugen. Im Gedicht *Le Peintre* findet die Pygmalion-Szene auf einem Belvedere statt, der sich an der Spitze des von Pygmalion selbst errichteten Palastes befindet:

„*Au faite du palais, par lui-même élevé,
Tout ce que son ciseau fit de plus achevé
Ornait élégamment un riche belvédère.*“²¹⁶

Dass Pygmalion einen eigenen Palast errichtet hat, impliziert seine Verschmelzung mit der Figur des tyrrischen Königs, wie schon Wettlaufer festgestellt hat.²¹⁷ Angesichts des bereits angesprochenen Kommentarcharakters des Gedichts ist davon auszugehen, dass diese Interpretation Girodet-Triosons auch für das Gemälde gilt: Der edle Marmorfußboden und der einen Belvedere kennzeichnende Landschaftsausblick sind Anhaltspunkte dafür, wenngleich Pygmalions Äußeres keinerlei Hinweis auf einen eventuellen königlichen Status liefert.

²¹⁵ COUPIN 1829, S. xxxij. Zu Deutsch: „*Man kann leicht nachvollziehen, dass unser großer Maler [Girodet-Trioson] in sich den Wunsch entstehen gefühlt hatte, mit Apelles zu rivalisieren.*“ Im Werksverzeichnis nennt Coupin allein vier *Venus Anadyomene*-Versionen, vgl. S. lxxj, lxxij, lxxxj; vgl. ferner seine Beschreibung weiterer Versionen S. xxxj-xxxij.

²¹⁶ Ebd., S. 174.

²¹⁷ Vgl. WETTLAUFER 2001, S. 94.

Angesichts der großen Parallelen zwischen beiden Darstellungen steht außer Frage, dass es sich bei der Apelles-Version um ein grafisches Gegenstück zu Pygmalion handelt, was gemäß des Kenntnisstandes der Verfasserin in der Literatur bisher noch nicht in Erwägung gezogen worden ist.²¹⁸ Wettlaufer zeigt in ihrer Untersuchung von *Le Peintre*, Chant V allerdings die verwandte Thematik auf „*The mythic figures of Apelles and Pygmalion and their narratives of art, love, creation and the artist's relationship to his model in Le Peintre, serve as crucial metaphors for Girodet's vision of art and the artist within society.*“²¹⁹ und weist auch auf die Vorwegnahme des Pygmalionmotivs in der Campaspe-Geschichte hin²²⁰, wendet dieses Ergebnis aber nicht auf die Kunstwerke an.

Da Apelles-Stich und Pygmalion-Gemälde so ähnliche Haltungen der Hauptfiguren aufweisen und der Kupferstich nicht so ausgewogen erschiene, wenn man ihn seitenverkehrt betrachtete, stellt sich zudem die Frage, ob Girodet-Trioson die Apelles-Zeichnung möglicherweise seitenverkehrt anlegte, damit sie im Druck seitenrichtig wiedergegeben und die Analogie zum berühmten Pygmalionbildnis für jedermann erkennbar wäre.

V.19. Honoré Daumier

1842 griff Daumier (1808-1879) beide Themen in seiner Serie der *Histoire Ancienne* auf. Schonungslos entlarvt und verspottet Daumier die Bildthemen, die sich gemeinsam mit dem zur leeren und ausdruckslosen Form erstarrten Klassizismus und Akademismus überlebt hatten, und persifliert so das akademische Ideal der ‚großen Kunst‘.

Die mittlerweile so vertrauten, ideal-schönen Charaktere sind bei Daumier erheblich in die Jahre gekommen und werden auf diese Weise der Lächerlichkeit preisgegeben (Abb. 217): Der von dümmlicher Arroganz strotzende Alexander trägt ein Theaterkostüm mit überdimensioniertem Helm, das jedoch seinen Bauchansatz nicht zu verbergen vermag, und führt das Paar mit selbstzufriedener Miene zusammen. Die Trennung von seiner „schönen“ Campaspe hingegen dürfte ihm nicht allzu schwer fallen: Als wahre Xanthippe gekennzeichnet, ist sie alt, hässlich und mit einem Hängebussen ausgestattet und blickt voller Abscheu und Entgeisterung auf die mickrige Figur des Apelles, der mit verklärtem Lächeln vor ihr auf die Knie gesunken ist. Mit Brille und Tonsur ausgestattet, ist seine ausgemergelte Gestalt denkbar weit vom Idealbild eines Liebhabers entfernt und verkörpert den Typ des weltfremden und erfolglosen, blutleeren akademischen Pedanten.

²¹⁸ Zumindest nicht bei LEVITINE 1978, BLÜHM 1988, AK PARIS 2005 und WETTLAUFER 2001.

²¹⁹ WETTLAUFER 2001, S. 97. Vgl. ferner S. 91-97, 112.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 92.

In diesem Sinne spottet auch die Inschrift unterhalb des Stiches:

*Sachant que pour son tendre et ravissant modèle
Apelles se mourait de desires insensés
Alexandre en grand roi lui céda cette belle
Don't il avait du reste assez.*²²¹

Um eine ähnlich dürre Gestalt handelt es sich auch bei Pygmalion (Abb. 218), der mit zerwühltem Haar und weit aufgerissenem Mund sprachlos und hässlich vor seiner ebenso wenig idealen Statue steht: Diese beugt sich – bis zum unförmig dicken Bauch noch aus Stein – von ihrem Sockel herab und bittet ihren Schöpfer um eine Prise Schnupftabak – mehr erwartet sie von der kümmerlichen Gestalt nicht.²²² Mehr noch, ein wiederum unterhalb der Karikatur abgedrucktes Spottgedicht entlarvt den Wunsch der Statue nach einer Prise Schnupftabak als Grund für die Belebung:

*O triomphe des arts! quelle fut ta surprise,
Grand sculpteur, quant tu vis ton marbre s'animer,
Et, d'un air chaste et doux, lentement se baisser
Pour te demander une prise.*²²³

Mit der Formulierung „*O triomphe des arts*“ setzt Daumier einen gezielten Seitenhieb auf die im 18. Jahrhundert so überaus beliebten Serien der Künste à la Houdar de la Mottes Ballett und Restouts Teppichserie. Schneider weist zurecht darauf hin, dass in der Figur Pygmalions nicht nur der Künstler, sondern auch der bewundernde Salonbesucher im „*bequemen, geist- und bedenkenlosen Weiterführen einer zur leeren Formel geronnenen Tradition*“²²⁴ bloßgestellt wird. Die Zeit war reif für eine Abkehr von der bewunderten Antike und vom idealisierten Malerfürsten oder, um es mit den Worten Baudelaires zu sagen, „*Apellès n'est plus qu'une tradition.*“²²⁵

²²¹ Zu Deutsch: „*Wissend, das Apelles vor ungehörigem Verlangen nach seinem zarten und bezaubernden Modell verging, überließ Alexander, ganz großer König, ihm diese Schöne, von der er sowieso genug hatte.*“

²²² Der Typ des schöngeistigen Hungerleiders wird nahezu zeitgleich übrigens auch von Spitzweg aufgegriffen, wenngleich er seinen *Armen Poeten* ungleich sympathischer schildert (Bildverz. 219).

²²³ Zu Deutsch: „*Oh Triumph der Künste! Wie groß war Dein Erstaunen, großer Bildhauer, als Du sahst, wie Dein Marmor sich belebte und sich, mit einer unschuldigen und lieblichen Miene, langsam herabbeugte, um Dich um eine Prise zu bitten.*“

²²⁴ SCHNEIDER 1987, S. 118.

²²⁵ BAUDELAIRE 1975, S. 95 (*La Presse*, 2. April 1844).

V.20. Fazit

Die Suche nach Apelles-Pygmalion-Pendants erwies sich als unerwartet fruchtbar – insbesondere im niederländisch beeinflussten und im französischen Raum.

Nachdem sich für Apelles als Personifikation der Malerei mit Pisanos Reliefs am Florentiner Domcampanile bereits ein Beispiel aus dem 15. Jahrhundert finden lässt, dem hier allerdings Phidias als Vertreter der Skulptur und weitere Künste-Personifikationen gegenübergestellt sind, sind Apelles und Pygmalion als Personifikationen der Malerei beziehungsweise Bildhauerei und im deutlichen Pendantbezug das erste Mal im späten 16. Jahrhundert bei Speeckaert anzutreffen, der allerdings nicht die Apelles-Campaspe-Geschichte wählte. Trotzdem ließ sich bereits für Speeckaert eine Interpretation vor dem Hintergrund akademischen Gedankenguts des Zuccari-Kreises nachweisen.

Für das 17. Jahrhundert finden sich die Arbeiten Werners, bei denen unklar ist, ob sie als Pendants konzipiert sind – zumindest wurden sie bei der Berliner Akademie-Ausstellung 1786 als solche behandelt und waren im Besitz ein und desselben Sammlers. Der Wandteppich und der römische Wettbewerb von 1673 beweisen gleichwohl die Existenz einer spezifischen Verbindung beider Figuren im 17. Jahrhundert und die Identifikationsmöglichkeit dieser Themen mit einer Allegorie der Kunst.

Das Beispiel des Wandteppichs sowie die Pygmalion-Interpretationen Walravens, Houbrakens und des von niederländischen Vorbildern beeinflussten Platzers vertreten die auf Van Mander zurückgehende negative Deutung der Figur Pygmalions in den Niederlanden. Dieser wird Apelles (im Fall Houbrakens mittels der Schusteranekdote) als positives Gegenbild gegenübergestellt.

Inbesondere der römische Wettbewerb und die von der Pariser Akademie vergebenen Themen für die *morceaux des réception* Vleughels' und Raoux' geben Aufschluss über die Beliebtheit der Gegenüberstellung von Apelles und Pygmalion an den Akademien. Diese Popularität steigerte sich im Lauf des 18. Jahrhunderts zur Mode: Die angeführten Arbeiten von Restout, Adam, Deshays, Falconet und Lagrenée sind beredte Beispiele dafür und wurden mit Ausnahme derjenigen von Deshays alle im Salon ausgestellt. Angesichts des großen öffentlichen Interesses, das die Salonausstellungen auf sich zogen, aber auch nicht zuletzt aufgrund der mannigfaltigen Beachtung des Stoffes in Literatur, Theater, Oper und Ballett darf davon ausgegangen werden, dass diese Thematik bei einer breiten Öffentlichkeit bekannt und beliebt war. Davon zeugt auch die Existenz verschiedener Reproduktionsgrafiken (Surugues und Ottens Grafiken nach Vleughels; Dennels und Danzels Kupferstiche nach Lagrenée), für die offensichtlich ein Markt vorhanden war. Mit Adam

und Falconet wandten sich schließlich auch zwei Bildhauer dem Themenpaar zu, im Fall des Letzteren mit durchschlagendem Erfolg und einer großen Verbreitung durch das Medium der Porzellankopie (*bisquit de Sevres*). Auch von Louis-Simon Boizot (1743-1809) ist eine Porzellanskulptur des Apelles-Campaspe-Themas aus dem Jahr 1786 überliefert – auffälligerweise aber kein Pygmalion-Pendant. Dies ist vielleicht als Indiz für ein rückläufiges Interesse an der Verquickung beider Themen zu werten.

Mit Girodet-Trioson existiert nochmals ein spätes Beispiel für die Verbindung beider Themen: Er war darum bemüht, an die Beliebtheit und den damit einhergehenden Erfolg des Sujets anzuknüpfen, das zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits seinen einstmaligen Sinngehalt eingebüßt hatte und nur noch als oberflächlicher Abglanz fungierte, was schließlich in Daumiers beißenden Spottbildern seinen treffenden Ausdruck fand. Ein Individualist wie Platzer malte zwar beide Themen, stellte diese jedoch in jeweils andere Pendant-Kontexte. Dies ist sicherlich mit seiner Unabhängigkeit von der französischen Akademie und dementsprechend anderen Sehgewohnheiten und Sammelinteressen auf Seiten seiner Kundschaft zu begründen, darf aber auch als Zeichen gewertet werden, dass sich das Interesse an der Pendant-Beziehung langsam erschöpfte, da alle denkbaren Aspekte in vielfacher Weise ausgeschöpft worden waren.

Auf der Suche nach neuen Analogien fand nicht nur Platzer neue Pendantbezüge: Auch Deshayes kombinierte seine zweite Apelles-Campaspe-Version mit einer Danae, während Carlo Carlone (1686-1775) bereits um 1730 seinem *Apelles* in Schloss Ludwigsburg als Personifikation für die Skulptur Lysippos, den Hofbildhauer Alexander, gegenüberstellte. Francesco Solimena hatte dem Apelles-Campaspe-Sujet bereits im späten 17. Jahrhundert *Zeuxis mit den krotonischen Jungfrauen* gegenübergestellt, Sebastiano Conca kombinierte es mit *Bacchus und Ariadne*, Angelika Kauffmann schließlich mit *Kleopatra bittet Augustus um Gnade*.²²⁶ Aber auch das Pygmalion-Thema wurde in neue Pendantbezüge gestellt – beispielsweise mit Dibutades (Erfindung der Malerei) als Personifikation der Malerei²²⁷ oder von Lagrénée, der seine zahlreichen Pygmalion-Darstellungen mit verschiedensten Sujets kombinierte.

Freilich finden sich für das 18. Jahrhundert vor allem für Frankreich auch zahlreiche isolierte Pygmalion- beziehungsweise Apelles-Darstellungen. Für eine ganze Reihe niederländischer, deutscher und italienischer Künstler war eine Bearbeitung jeweils beider Themen festzustellen, wobei entweder kein Pendantbezug bestand

²²⁶ Vgl. zu Carlone AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 221, Kat.-Nr. 29; vgl. zu Solimena CLIFFORD 1977, S. 93f.; vgl. zu Conca ebd., S. 93-96, AK GAETA 1981, S. 114, Abb. 13c-d; vgl. zu Kauffmann AK DÜSSELDORF MÜNCHEN CHUR 1998, Kat.-Nr. 193f.

²²⁷ Im Besitz des Baron Regnault, Château de Maisons-Laffitte, vgl. RÉAU 1922, S. 199.

oder ein potenzieller solcher aufgrund verschollener Darstellungen nicht nachgewiesen werden konnte.

Betrachtet man die ermittelten Pendants aus geografischer Perspektive, so lässt sich konstatieren, dass nur ein einziges italienisches Beispiel existiert, das einer Zeit entstammt, in der sich die römische Akademie eng mit der französischen verband. Allerdings sind hier auch Speeckaerts Pendants zu nennen, die unter dem Einfluss des Zuccari-Kreises in Italien entstanden, damit aber ebenfalls akademischem Gedankengut zuzurechnen sind. Von der Hand Francesco Primaticcios sowie von Sebastiano Ricci, der im Übrigen seit 1718 Mitglied der Pariser Akademie war, existieren zwar Fassungen beider Themen, die sich jedoch in keinen Pendantbezug stellen lassen.

Während sich für England und Spanien kein einziges Beispiel finden ließ, waren für die Niederlande und das deutsche Reich mehrere Darstellungen mit Pendantbezug nachweisbar (16. Jh.: Speeckaert, 17. Jh.: Werner?, Wandteppich, 18. Jh.: Walraven, Houbraken, (Platzer)), für Gérard de Lairesnes und Hendrik van Limborchs verlorene Darstellungen ist ein Pendantbezug nicht auszuschließen. Speeckaert, Werner, Platzer, Houbraken sowie Lairesne und Limborch sind mit Akademien in Verbindung zu bringen, ebenso mit hoher Wahrscheinlichkeit der Schöpfer des Wandteppichs, wie die Inschrift nahelegt, die, wie von Pigler gezeigt, grundsätzlich mit akademischem Gedankengut in Verbindung steht. Allein für Walraven lässt sich kein unmittelbarer Akademiebezug nachweisen.

In keiner Weise zeichnete sich aber für das 18. Jahrhundert eine dem französischen Beispiel entsprechende Beliebtheit in den anderen europäischen Ländern ab. Letztere ließ sich daran ablesen, dass der größte Teil der ermittelbaren Pendants in Frankreich geschaffen wurde, wobei erstaunlicherweise für das 17. Jahrhundert kein einziges Beispiel existiert. Die für das französische 18. Jahrhundert beobachtete Popularität der Pendantdarstellungen lässt sich mit dem Zeitgeschmack erklären, der zu unbeschwerten erotischen Mythologien und dekorativer Malerei tendierte, weshalb Pygmalion und Apelles auch gerne in Serien über die Künste eingebunden wurden (Ballett Houdar de la Mottes, Restout, Lagrenée). Blühm begründet den Höhepunkt der Popularität des Pygmalion-Mythos um die Mitte des 18. Jahrhunderts damit, dass die Allegorie auf die Macht der Liebe und der Kunst zu diesem Zeitpunkt besonders geschätzt wurde²²⁸, eine Schlussfolgerung, die sich auch auf die Apelles-Thematik übertragen lässt: Für die Kombination der Themen *Liebe-Künstler-Antike* boten sich Pygmalion und Apelles an wie keine anderen.

Einen nicht unerheblichen Teil zur Popularität der Pendants dürften jedoch auch die Pariser Akademien beigetragen haben: Beginnend mit dem 1700 uraufgeführten

²²⁸ Vgl. BLÜHM 1988, S. 84, 111f.

Ballet *Le Triomphe des Arts* von Houdar de la Motte an der Pariser *Académie Royale de Musique* lassen sich alle französischen Apelles-Pygmalion-Pendants in unmittelbarem Bezug zur *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* setzen – mit Ausnahme Daumiers freilich, der für die überkommene akademische Tradition nur noch Spott übrig hatte. Die Akademie-Aufnahmewerke Vleughels' und Raoux' standen den Akademiemitgliedern im großen Saal der Akademie vor Augen²²⁹ und wurden von den Schülern studiert. Die Saloneinsendungen von Restout, Adam, Falconet, Lagrenée und Girodet-Trioson fanden eine entsprechende Beachtung bei den Akademiemitgliedern wie auch bei der kunstinteressierten Öffentlichkeit.

Ein wesentliches Ergebnis der vorliegenden Arbeit ist der Nachweis einer offensichtlich spezifischen Verbindung der Apelles-Pygmalion-Thematik mit den Akademien. Mit einer Ausnahme ließen sich alle untersuchten vierzehn Pendants einem akademischen Kontext oder Einfluss zuordnen (Speeckaert, Brüsseler Gobelin, Werner?, römischer Wettbewerb, Houbraken, Vleughels/Raoux, Restout, Adam, Deshays, Falconet, Lagrenée, Girodet-Trioson, (Platzer)). Nur für Walraven ist keine unmittelbare Zugehörigkeit zu einer Akademie oder Prägung durch akademisches Gedankengut nachweisbar. Letztere gewinnt aber durch die Information, dass sein Lehrer Ebbelaer eine akademische Ausbildung erhalten hatte, an Wahrscheinlichkeit und auch Walravens klassizistische Formensprache deutet darauf hin.

Die spezifische Verbindung der Apelles-Pygmalion-Thematik mit den Akademien gründet in dem Potenzial der beiden, aus der bewunderten Antike stammenden Geschichten, den „Triumph“ der Malerei beziehungsweise ihrer Schwesterkunst, der Skulptur, zu versinnbildlichen, indem zwei herausragenden Künstlern von oberster Hierarchieebene (Herrscher beziehungsweise Gottheit) der höchste denkbare Lohn in Form der Erfüllung ihrer Liebesehnsucht zuteil wird. Insbesondere in Frankreich spielte der Aspekt des Herrschers als oberstem Schutzherrn der akademischen Künste eine wesentliche Rolle.²³⁰ War der Hinweis auf die wohlgesonnene Behandlung der in Apelles und Pygmalion personifizierten akademischen Künstler durch eine höhere Macht zu Beginn des 18. Jahrhunderts angesichts der Auseinandersetzungen mit der Pariser Zunft noch Teil der akademischen Propaganda, so entwickelte sich das Sujet in engem Zusammenhang mit dem „galanten“ Zeitgeschmack zum immer weniger hinterfragten Lobtopos der Künste, der dem Bedürfnis nach künstlerischer Selbstdarstellung ebenso entsprach wie der akademischen Wertschätzung der Historienmalerei.

Für die Niederlande hingegen ließ sich eine moralisierende und gegensätzliche Bewertung beider Charaktere nachweisen: Dem Negativbeispiel Pygmalion wurde Apelles als Vertreter des gesellschaftlich erfolgreichen *pictor doctus* entgegenge-

²²⁹ Vgl. RÉAU 1922, S. 219.

²³⁰ Vgl. Kap. III.

stellt. Der Akzent lag also stärker auf der Betonung der von Apelles repräsentierten Nobilität der Malerei, was mit dem (vergeblichen) Insistieren vieler niederländischer Maler auf einem höheren sozialen Ansehen und dem Bemühen um Akademiegründungen in Einklang zu bringen ist. Dieses Ergebnis lässt sich aber auch mit einer These Raupps in Verbindung bringen, der in seiner Disseration über *Künstlerselbstbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert* überlegt, inwiefern „*das Publikum des 17. Jahrhunderts vielleicht [...] sittenbildliche Darstellungen des Malers schlechthin als positive oder negative moralische Exempla*“²³¹ verlangt hat.

Abhängig von der Motivation, aus der heraus die Pendants geschaffen wurden, ist eine unterschiedliche Gewichtung insbesondere des Apelles-Themas zu beobachten: Naturgemäß rückte die Figur des Künstlers stärker in den Fokus, wenn das Thema aus eigenem Antrieb geschaffen wurde: Bei Speeckaert etwa, der allerdings nicht die Campaspe-Anekdote wählte, trat Alexander gar nicht in Erscheinung, 150 Jahre später drängte Deshays Alexander in seiner intimen Szene beinahe aus dem Bild, gleiches trifft auf Girodet-Triosons von Jean Bein überlieferte Fassung zu. Auch Vleughels, der sein Gemälde im Auftrag der Akademie anfertigte, legte den Schwerpunkt auf Apelles, während die übrigen Figuren passiv um diesen verharren, rückte jedoch zugleich die Liebe in den Mittelpunkt. Restout hingegen, der für den König als Auftraggeber arbeitete, legte das Hauptgewicht auf die Herrscherpanegyrik, was im Vergleich zu seiner Entwurfszeichnung, in der noch Campaspe und damit wiederum die Liebe im Mittelpunkt gestanden hatte, umso deutlicher hervortrat. Im Fall des Brüsseler Wandteppichs, der für repräsentative Zwecke, also vermutlich für einen wohlhabenden Auftraggeber geschaffen wurde, tritt die Huldigung an den Mäzen, der nur durch die Ehrenkette vertreten ist, nicht so deutlich hervor. Dies trifft auch auf die Arbeiten Lagrenées und Falconets zu, die jeweils als Auftragsarbeiten für adelige Mäzene geschaffen wurden: Bei Falconet sind Künstler und Herrscher auf die gleiche Stufe gehoben, die einen Tausch vornehmen, bei Lagrenée ist Alexander durch die Blicke des eigentlichen Liebespaares subtil ausgeschlossen. Handelte es sich beim Auftraggeber also nicht gerade um den König, konnten sich die Künstler größere Freiheiten bei der Akzentsetzung der Apelles-Geschichte erlauben.

Blühm hat festgestellt, dass es im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmend zu einem Blickkontakt zwischen Pygmalion und seiner Statue kommt, die sich zuvor dankbar der Liebesgöttin zugewendet hatte, der sie ihr Leben verdankt. Die zunächst einseitig dargestellte Liebe Pygmalions wird zunehmend erwidert, was mit der schwächer werdenden Präsenz der Venus korrespondiert.²³² Eine parallele Ent-

²³¹ RAUPP 1984, S. 355.

²³² Vgl. BLÜHM 1988, S. 111.

wicklung ist auch beim Apelles-Thema zu beobachten: Blickte Campaspe zunächst auf Alexander und ging die Liebe nur von Apelles aus, so spielte die Erwidderung der Liebe von ihrer Seite eine zunehmende Rolle, während die Person Alexanders in den Hintergrund gedrängt wurde – wenn aufgrund der Erkennbarkeit des Sujets auch nicht völlig auf diesen verzichtet werden konnte.

Überdies fällt auf, dass Pygmalions Reaktion generell ekstatischer und übertriebener geschildert wird als diejenige von Apelles, der würdiger und angemessener dargestellt wird: Bei Apelles ist die erotische Inspiration in der Gestalt des schönen weiblichen Aktes inkarniert, während Pygmalions Erlebnis nicht nur in den Niederlanden als die etwas vulgärere Form von Ekstase charakterisiert wird. Dies lässt sich möglicherweise mit dem Verhaltenskodex eines Hofkünstlers in Anwesenheit des Herrschers erklären, der eine gewisse Contenance zu wahren hatte.

Es ist anzunehmen, dass diese Übersicht nicht vollständig ist und dass im Kunsthandel weitere Beispiele auftauchen werden. Nichtsdestotrotz ließ sich die spezifische Verwendung von Apelles-Pygmalion-Pendants im akademischen Kontext und versehen mit einer Funktion als Lobtopos der Künste seit dem späten 16. Jahrhundert ikonografisch plausibel nachweisen.

Schlussbetrachtung

Die untersuchten Beispiele machen Apelles' spezifische Verbindung mit den europäischen Kunstakademien des *Ancien Régime* im Kontext der vielfältigen theoretischen und bildlichen Äußerungen von Akademie Künstlern evident. Der neuartige Ansatz, Institutionengeschichte mit der Untersuchung der mehrere Länder und Jahrhunderte umfassenden kunsttheoretischen Rezeption beziehungsweise ikonografischen Tradition der idealisierten Person des Apelles zu verbinden, führte trotz der angesichts der Komplexität des Themas zwangsläufigen Notwendigkeit eines selektiven Vorgehens zu aussagekräftigen und repräsentativen Ergebnissen.

Es ließ sich nachweisen, in welchem hohem Maß die Vorstellung von Apelles als perfektem Künftler Vorbild und Vergleichsmaßstab die akademisch geprägte Kunsttheorie durchdrang. Die Unmöglichkeit, Apelles' als unübertreffbar behauptete Kunstfertigkeit anhand überlieferter Kunstwerke zu prüfen und zu widerlegen, erhob den antiken Maler zum Mythos und zur Projektionsfläche für jegliches Kunstideal: Den neuzeitlichen Theoretikern bot sich so die Chance, die Berichte über den Malerfürsten im jeweiligen Licht ihrer Argumentationen als Beleg anzuführen – eine Vorgehensweise, die erst im ausgehenden 18. Jahrhundert kritisch hinterfragt wurde. Nach allgemeinem Konsens stellten Raffael und Apelles über Jahrhunderte hinweg eine Einheit dar – sie wurden zum akademischen Standardbeispiel für die unfassbare und unlehrbare Lieblichkeit „Grazie“ eines Kunstwerks. In dieser Eigenschaft wurde Apelles auch von Van Mander und Junius als *exemplum* der *beleefttheyt* beziehungsweise künstlerischer Vollendung gewählt.

Das hohe Identifikationspotenzial, das vom geschätzten und beliebten Hofmaler Alexanders d. Gr. für die nach höherer gesellschaftlicher Anerkennung strebenden Maler seit dem 16. Jahrhundert ausging, führte nicht nur zu theoretischen, sondern auch zu mannigfaltigen künstlerischen Äußerungen, die zu einem Großteil von akademischen Künstlern stammen. Wie plausibel nachgewiesen werden konnte, zählen dazu die unter der Kategorie der „gemalten Kunsttheorie“ zusammengefassten Werke da Modenas, Marattas, Ferris und van der Werffs, die allesamt zweifelsfrei Apelles darstellen. Es ist zu erwarten, dass sich weitere Beispiele mit mehr oder

weniger offensichtlichen Bezügen zu Apelles finden und in diesen Kontext einordnen lassen werden. Auch in Form einer *aemulatio* mit Apelles maßen sich etliche, darunter auch namhafte Künstler mit dem legendären Vorbild. Den Schwerpunkt der Auseinandersetzung mit der legendären Künstlerpersönlichkeit stellen die Vorbildlichungen verschiedener Anekdoten dar, deren Held Apelles ist. Besonderes Interesse zogen diejenigen Begebenheiten auf sich, die Apelles' überlegenen Umgang mit typischen Problemen und Widrigkeiten thematisieren, denen sich ein Künstler beziehungsweise die akademische Kunst als solche ausgesetzt sehen konnte. Die Schusteranekdote und die verschiedenen künstlerischen Umsetzungen von Apelles' Motto „*nulla dies sine linea*“ wurden im Rahmen dieser Arbeit erstmals in einem Gesamtüberblick dargestellt und in einen kunsttheoretischen Kontext eingeordnet.

Als Empfänger höchster Wertschätzung durch einen mächtigen Herrscher wurde Apelles in der Campaspe-Anekdote charakterisiert. Dem Identifikationspotenzial für die Künstler entsprach dasjenige, das, unterstützt durch Castigliones *Libro del Cortegiano*, von Alexander d. Gr. für adlige Mäzene ausging. Dieses wechselseitige, in der höfischen Lobtopik sehr geläufige ruhmsteigernde Potenzial machte sich die Pariser *Académie Royale de Peinture et Sculpture* in ihrem Verhältnis zum königlichen Protektor erfolgreich zunutze: Wie gezeigt werden konnte, identifizierten sich die Akademiker kollektiv mit Apelles. Eine über zwei Jahrhunderte währende Relevanz des Alexander-Apelles-Topos in den Argumentations- und Repräsentationsstrategien der Pariser Akademie, das am deutlichsten in den Beziehungen Le Bruns und Davids zum jeweiligen Herrscher hervortrat, ließ sich ebenso belegen wie die zu Legitimations- und Reputationszwecken genutzte Einbeziehung des Topos in die Darstellungsstrategien Ludwigs XIV., Napoleons und der auf ihn folgenden Bourbonenkönige. Die Annahme, das französische Beispiel und die dem Topos dort zukommende Prägnanz stehe exemplarisch für die europäischen Akademien unter fürstlicher Schutzherrschaft, wurde hingegen widerlegt. Überhaupt darf die Vorbildhaftigkeit der französischen Akademie nicht überschätzt werden: Weder ließ sich die von Pevsner behauptete Vorbildhaftigkeit von Paris am Beispiel des Apelles-Campaspe-Motivs bei den Wettbewerben der Akademien nachweisen, noch trifft die von Blühm für die europäischen Nachbarstaaten konstatierte Repräsentativität des französischen Interesses an Pygmalion in Bezug auf das Deutsche Reich zu.

Die Erwartung, dass die für die akademische Kunsttheorie und Rhetorik festzustellende Relevanz des Malerfürsten auch Auswirkungen auf seine Präsenz in den praktischen Kunstaufgaben der Akademien habe, ließ sich überraschenderweise nicht bestätigen. In dem verhältnismäßig umfangreichen Untersuchungszeitraum von etwa 240 Jahren ließen sich jeweils nur vereinzelt Apelles-Sujets bei Wettbewerben, Akademie-Aufnahmebildern oder Ausstellungen nachweisen, in Dekora-

tionsprogrammen für die Akademiesitze wurde der Malerfürst offenbar nicht berücksichtigt. Aufgrund der zum Teil sehr lückenhaften Überlieferung ist zwar nicht auszuschließen, dass Apelles doch häufiger Gegenstand praktischer Akademie-Aufgaben war, als heute nachweisbar ist. Dies schränkt die repräsentative Gültigkeit des Ergebnisses jedoch kaum ein, setzt man das verhältnismäßig seltene Erscheinen des Malerfürsten ins Verhältnis zu anderen Historienthemen, die Gegenstand praktischer Akademie-Aufgaben waren und deren Beliebtheit sich aus den erhaltenen Zeugnissen deutlich ablesen lässt. Da Apelles an den so vorbildlichen Akademien von Rom und insbesondere von Paris keine aussagekräftige Beachtung in Form von Akademie-Aufgaben zuteil wurde, ist kaum davon auszugehen, dass sich dies an unbedeutenderen Akademien anders verhalten haben könnte. Dies bliebe allerdings zu prüfen. Wünschenswerte Voraussetzung dafür wäre jedoch ein vereinfachter Zugang zu den Akten der Akademie-Archive durch Editionen mit systematischen Indizes oder die gezielte Untersuchung einzelner Akademien bezüglich der jeweiligen Akademie-Aufgaben. Insbesondere hinsichtlich der interessanten Frage nach Ausstattungsprojekten der Akademiesitze im Kontext von Selbstdarstellungsstrategien besteht noch großer Forschungsbedarf.

Bei allen Schwierigkeiten und Lücken führte die Untersuchung jedoch zu zahlreichen Einzelergebnissen, die einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Apelles-Ikonografie leisten. Besonders hervorzuheben sind an dieser Stelle die Erkenntnisse zum römischen Wettbewerb (1673), zu dem zahlreiche Details zusammengetragen werden konnten, darunter die Identifikation weiterer Teilnehmer und die Zurückweisung zweier anonymen Blätter, die politisch beeinflusste Preisvergabepolitik und die pendanthafte Behandlung des Wettbewerbsthemas für die Bildhauerklasse. Bezüglich der idealen Apelles-Porträts in Sandrarts *Teutscher Academie* ließen sich die Existenz einer Gemäldevorlage in der römischen Akademie und eine interessante Rezeptionsgeschichte rekonstruieren. Einige zu Unrecht in der Apelles-Literatur kursierende Annahmen wurden zurückgewiesen, so ist die Zuschreibung des Gemäldes an Govaert Flinck fehlerhaft, so handelt es sich bei Terwestens Entwurfszeichnung mit Apelles-Szenen nicht um eine Entwurfszeichnung für die Berliner Akademie. Auch in Bezug auf die Apelles-Pygmalion-Ikonografie trug die vorliegende Arbeit, ausgehend von einer systematischen und ausführlichen Bildanalyse und der Hinzuziehung der zugänglichen Quellen, häufig zur Korrektur des Forschungsstandes bei. Mithilfe der Methode einer akkuraten Analyse der einzelnen Darstellungen konnten zahlreiche neue Detailinformationen und Erkenntnisse gewonnen werden.

Die Untersuchung der häufigen Verbindung von Apelles als Personifikation der Malerei mit Pygmalion als Personifikation der Skulptur erbrachte den Nachweis, dass diese Verknüpfung ausnahmslos mit einem akademischen Einfluss in Verbin-

derung zu bringen und als solche spezifisch akademisch ist. Insbesondere für Frankreich zeigte sich eine auffällige Häufung der Pendantdarstellungen, die einerseits der festgestellten spezifischen Relevanz des Apelles-Topos an der Pariser Akademie, andererseits dem Zeitgeschmack an galanten Themen geschuldet sein dürfte. Ein besonderes Augenmerk ruhte auch auf der Frage, inwieweit Veränderungen oder Varianten der Apelles-Campaspe-Anekdote sich mit bestimmten kunsttheoretischen oder auftraggeberbedingten Akzentsetzungen beziehungsweise soziologischen Aktualisierungen – wie etwa der Erwidern von Apelles Liebe durch Campaspe – in Verbindung bringen ließen.

Die der Arbeit ebenfalls zu Grunde liegende These, das Apelles-Thema habe sich möglicherweise gerade dann einer großen Beliebtheit in den Akademien erfreut, wenn deren Situation sich kritisch gestaltete, ließ sich nicht aufrechterhalten: Im Kontext des römischen Wettbewerbs von 1673 war in den Archivalien kein Hinweis auf ein Krisenbewusstsein zu finden, die Themenwahl war offensichtlich politisch beeinflusst. In Bezug auf Vleughels Rezeptionsstück ließ sich die Wahl des Themas – nicht zuletzt wegen des Schwerpunkts auf Apelles' Liebe und nicht auf Alexanders Großmut – eher mit dem Zeitgeschmack begründen, wenn auch in diesem Fall ein mit der Themenwahl einhergehender Apell an den Herrscher beziehungsweise den künftigen Regenten nicht ausgeschlossen werden kann. Im Fall Berlins trifft die These ebenfalls nicht zu: Bei der retrospektiven Ausstellung 1786 griff man in Ermangelung eines eigenen Bildbestandes auf Leihgaben zurück – die Anwesenheit des Wernerschen Apelles-Gemäldes bei der Ausstellung dürfte also eher der Zugänglichkeit zuzuschreiben sein als einer kunsttheoretischen Erwägungen folgenden Motivation. Auch die spätere Präsenz von Apelles-Sujets unter den Exponaten, zu denen sich weder in den von Börsch-Supan edierten Katalogen noch in den Archivmaterialien Hintergrundinformationen finden ließen, dürfte eher mit einer neoklassizistisch beeinflussten und typisch akademischen Themenwahl erklärbar sein als dass damit eine weitreichende kunsttheoretische Intention verbunden gewesen wäre.

Bei der Untersuchung von Apelles' Stellenwert innerhalb der niederländischen Akademiegründungsbestrebungen stieß die Arbeit an ihre Grenzen. Ein breit angelegter Überblick über die niederländischen Akademien und damit eine Fortführung des Ansatzes von MIEDEMA 1987 wäre hier wünschenswert. Reizvoll für die weitere Forschung erscheint eine monographische Untersuchung des Œuvres Johann Georg Platzers sowie die Rekonstruktion der Brüsseler Gobelinserie und die thematische Einordnung des Apelles-Teppichs darin. Als lohnend empfiehlt sich ferner eine rein ikonografische Untersuchung der zusammengetragenen Apelles-Campaspe-Darstellungen unter dem Gesichtspunkt der Ausprägung lokaler Typen (etwa Venedig, Rom, Paris, ...) und ihrer gegenseitigen Beeinflussung sowie der Fra-

gestellung, wieso sich für England und Spanien so wenige beziehungsweise keine Beispiele finden lassen. Mit dem Auftauchen neuer Darstellungen im Kunsthandel und der zunehmenden Erschließung vorhandener Sammlungsbestände in digitalen Suchmaschinen werden sich neue Facetten und Fragestellungen ergeben.

Die auf Basis der Untersuchung ausgewählter repräsentativer Akademien getroffenen Feststellungen dürften dazu beitragen, ein differenzierteres Bild der Importanz des zum Malermythos stilisierten – und im Verlauf der zunehmend negativen Bewertung des akademischen Systems in Vergessenheit und Bedeutungslosigkeit geratenen – antiken Künstlers für die Geistes- und Sozialgeschichte der europäischen Akademien des 16. bis 19. Jahrhunderts zu zeichnen.

Abkürzungen

Abb. = Abbildung AK = Ausstellungskatalog

ASL = Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Rom

AdK = Akademie der Künste, Berlin

BK = Bestandskatalog

BSHAF = Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français

Coll. = Collection

ehem. = ehemals

Fn. = Fußnote

Fol. = Folio

GPI = Getty Provenance Index

Lit. = Literatur

LW = Leinwand

Kap. = Kapitel

Slg. = Sammlung ThB = Thieme/Becker

URL = Uniform Resource Locator, dt. „einheitlicher Quellenanzeiger“

Literaturverzeichnis

AGATH 1932

Gotthard Agath: Johann Georg Platzer. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Gesellschaftsbildes, in: *Weltkunst* VI (1932).

ALAUX 1933

J.-P. Alaux, Académie de France à Rome, Bd. I (Paris 1933).

ALBERTI 1585

Romano Alberti, Trattato della Nobilità della Pittura composto ad instantia della venerabil' Compagnia di San Luca, et nobil' Academia delli pittori di Roma (Rom 1585).

ALBERTI 2002

Leon Battista Alberti, Della Pittura. Über die Malkunst, hrsg., eingel., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann (Darmstadt 2002).

ALLEGRI TASSONI 1979

G. Allegri Tassoni, L'Accademia Parmense e i suoi concorsi, in: *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone* (Bologna 1979), S. 185-218.

ARNAULD 1808

Abbé Arnauld, Mémoires sur la vie et les ouvrages d'Apelle, in: *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-lettres* (Turin 1808), Bd. 49, S. 200-221.

ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994

Hermann Ulrich Asemissen, Gunter Schweikhart, Malerei als Thema der Malerei (Berlin 1994).

AUKTIONSKATALOG CHRISTIES 1995

Christie, Manson and Woods Limited: Important and fine old master pictures, Auktion Christie's London, 7.7.1995 (London 1995).

AUKTIONSKATALOG CHRISTIES 1996

Christie, Manson and Woods Limited: Old Master Drawings, including 17th Century Italian Drawings from the Ferretti Di Castelferretto Collection, Auktion Christie's London, 2.7.1996 (London 1996).

AUKTIONSKATALOG DOROTHEUM 1962

Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Auktion Dorotheum Wien, 13.-15.3.1962 (Wien 1962).

AUKTIONSKATALOG SOTHEBY 1979

The Benjamin Sonnenberg collection. Paintings, drawings and sculpture, Bd. 1, Auktion Sotheby Parke-Bernet New York 5.6.1979 (New York 1979).

AULANIER 1950

Christine Aulanier, Histoire du palais et du musée du Louvre. Le salon carré (Paris 1950), Bd. 2.

AULANIER 1955

Christine Aulanier, Histoire du palais et du musée du Louvre. La petite galerie. Appartement d'Anne d'Autriche. Salles romaines (Paris 1955), Bd. 5.

AULANIER 1958

Christine Aulanier, Histoire du palais et du musée du Louvre. Le Pavillon du Roi (Paris 1958), Bd. 7.

AK AMSTERDAM 1993

Dawn of the Golden Age, hrsg. v. Ger Luijten (Amsterdam (u.a.) 1993).

AK BADEN-BADEN 1969

Maler Modell. Ein Thema aus fünf Jahrhunderten von Dürer bis Picasso, hrsg. v. Klaus Gallwitz, Georg W. Költzsch (Baden-Baden 1969).

AK BERLIN 1896

Zur Jubelfeier 1696-1896, Königliche Akademische Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin (Berlin 1896).

AK BERLIN 1991

„... *zusammenkommen, um von den Künsten zu rasonieren.*“ Materialien zur Geschichte der Akademie der Künste, hrsg. v. Marita Gies, Ausstellung in der Archiv-Dependance der Akademie der Künste, Berlin (Berlin 1991).

AK BERLIN 1995

Götter und Helden für Berlin: Gemälde und Zeichnungen von Augustin und Matthäus Terwesten, (1649-1711), (1670-1757); zwei niederländische Künstler am Hofe Friedrichs I. und Sophie Charlottes, bearb. von Renate L. Collela.

Schloss Charlottenburg Berlin in Zusammenarbeit mit dem Rijksprentenkabinett, Rijksmuseum Amsterdam (Berlin 1995).

AK BERLIN 1996

„*Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.*“ Dreihundert Jahre Akademie der Künste und Hochschule der Künste, hrsg. v. Monika Hingst (u.a.), Akademie der Künste und Hochschule der Künste Berlin (Berlin 1996).

AK BUDAPEST 1994

AK Budapest, Barokk művészet Közép-Európában, Utak és találkozások, Budapest Történeti Múzeum, hrsg. v. Géza Galavics (Budapest 1994).

AK CHICAGO MINNEAPOLIS TOLEDO 1970

Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism. Art Institute of Chicago, Minneapolis Institute of Arts, Toledo Museum of Art (Chicago 1970).

AK COBURG 2010

Apelles am Fürstenhof: Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, hrsg. v. Matthias Müller (u.a.), Kunstsammlungen der Veste Coburg (Coburg Berlin 2010).

AK DEN HAAG 1993

Intimacies & intrigues: history painting in the Mauritshuis, hrsg. v. Ben Broos, Mauritshuis, Den Haag (Ghent 1993).

AK DIJON 1982

La peinture dans la peinture, hrsg. v. Pierre Georgel, Anne-Marie Lecoq, Musée des Beaux-Arts Dijon (Dijon 1982).

AK DÜSSELDORF NÜRNBERG BERLIN 1994

Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit, hrsg. v. Bernhard Maaz, Kunsthalle Düsseldorf, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nationalgalerie Berlin 1995 (Köln 1994).

AK DÜSSELDORF MÜNCHEN CHUR 1998

Angelica Kauffmann: Retrospektive, hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Kunstmuseum Düsseldorf, Haus der Kunst München, Bündner Kunstmuseum Chur (Ostfildern-Ruit 1998).

AK ESSEN WIEN 1988

Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., 2 Bde., Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, Kunsthistorisches Museum Wien (Freren 1988).

AK FLORENZ 1980

Lo Stanzino del Principe in Palazzo Vecchio, i concetti, le immagini, il desiderio, hrsg. v. Marco Dezzi Bardeschi (Florenz 1980).

AK GAETA 1981

Sebastiano Conca (1680-1764), hrsg. v. Nicola Spinosa, Palazzo De Vio, Gaeta (Gaeta 1981).

AK GRAZ 2007

Delikatesse der Malerei. Meisterwerke von Johann Georg Platzer, hrsg. v. Ulrich Becker, Landesmuseum Joanneum Graz, Alte Galerie (Graz 2007).

AK KINGSTON 1982

Les Morceaux de réception gravés de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture: 1672-1789. Une étude historique basée sur les collections du Département des Estampes de la Photographie de la Bibliothèque Nationale, hrsg. v. William McAllister Johnson, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Kitchener-Waterloo Art Gallery, Kitchener (Kingston 1982).

AK KÖLN ANTWERPEN WIEN 1992

Von Brueghel bis Rubens. Das goldene Zeitalter der flämischen Malerei, hrsg. v. Ekkehard Mai und Hans Vlieghe, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Kunsthistorisches Museum Wien (Wien 1992).

AK KÖLN DORDRECHT KASSEL 2006

Vom Adel der Malerei. Holland um 1700, hrsg. v. Ekkehard Mai, Sander Paarlberg, Gregor J. M. Weber, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Dordrechts Museum, Dordrecht, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe, Kassel (Köln 2006).

AK KÖLN MÜNCHEN ANTWERPEN 2000

Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. Hrsg. v. Ekkehard Mai. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Alte Pinakothek München, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (Köln 2000).

AK KÖLN MÜNCHEN 2002

Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, hrsg. v. Ekkehard Mai und Kurt Wettengel, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Haus der Kunst, München (Köln, München 2002).

AK MONTPELLIER 2009

Jean Raoux 1677 - 1734. Un peintre sous la Régence, bearb. v. Michèle-Caroline Heck, Guillaume Faroult, Musée Fabre, Montpellier (Paris 2009).

AK MONTREAL KÖLN 2002

Richelieu. Kunst, Macht und Politik 1585-1642, hrsg. v. Hilliard Todd Goldfarb. The Montreal Museum of Fine Arts, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln (Ghent 2002).

AK MÜNCHEN 1999

Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, hrsg. v. Herbert Beck (u.a.), Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main (München 1999).

AK MÜNCHEN 2001

Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, hrsg. v. Helmut Friedel, Kunstbau Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Köln 2001).

AK MÜNCHEN ZÜRICH 2002

Historien- und Landschaftsbilder aus fünf Jahrhunderten, hrsg. v. Rolf Schenk, Galerie Dr. Schenk, Zürich, Kunstsalon Franke, München (München 2002).

AK NANTES TOULOUSE 1997

Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715, hrsg. v. Emmanuel Coquery, Musée des Beaux-Arts du Nantes, Musée des Augustins, Toulouse (Paris 1997).

AK NEW HAVEN 2005

Jacques Louis David. Empire to Exile, hrsg. v. Philippe Bordes, The Paul Ghetty Museum, Los Angeles, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass. (New Haven (u.a.) 2005).

AK NEW YORK PARIS 2007

Gabriel de Saint-Aubin, 1724-1780, hrsg. v. Colin B. Bailey (u.a.), The Frick Collection, New York, Musée du Louvre, Paris (Paris 2007).

AK PARIS 1960

La Peinture Italienne au XVIIIe Siècle, Petit Palais, Paris (Paris 1960).

AK PARIS 1983

Raphael et l'art français, hrsg. v. Jean-Paul Boulanger, Geneviève Renisio, Galeries nationales du Grand Palais, Paris (Paris 1983).

AK PARIS 1989

Leonardo da Vinci. Die Gewandstudien, hrsg. v. Françoise Viatte [u.a.], Musée du Louvre, Paris, dt.-sprachige Ausgabe des Katalogs (München Paris London 1990).

AK PARIS 1990

Vouet. hrsg. v. Jacques Thuillier, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris (Paris 1990).

AK PARIS 2000 (1)

D'après l'antique. Musée du Louvre, Paris (Paris 2000).

AK PARIS 2000 (2)

Eustache Le Sueur, hrsg. v. Alain Mérot, Musée de Grenoble et Réunion des musées nationaux (Paris 2000).

AK PARIS 2001

Louis-Simon Boizot (1743-1809). Sculpteur du roi et Directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres, Musée Lambinet de Versailles (Paris 2001).

AK PARIS 2005

Anne Louis Girodet-Trioson: 1767-1824, hrsg. v. Sylvain Bellenger, Musée du Louvre, Paris, The Art Institute of Chicago, The Metropolitan Museum of Art, New York, Musée des Beaux-Arts de Montréal (Paris 2005).

AK PARIS VERSAILLES 1989

Jacques-Louis David: 1748-1825, hrsg. v. Antoine Schnapper, Musée du Louvre, Paris, Musée National du Château, Versailles (Paris 1989).

AK PARMA 1979

Saggi dei concorsi di pittura, architettura e scultura, 1752-1796. Accademia parmense di belli arti, hrsg. v. Marco Pellegri, Enzo Bioli (u.a.) (Parma 1979).

AK PENNSYLVANIA 1981

Architectural fantasy and reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome. Concorsi Clementini, 1700-1750, hrsg. v. Hellmut Hager, Susan S. Munshower, Museum of Art, The Pennsylvania State University, University Park, Pennsylvania, Cooper-Hewitt Museum, The Smithsonian Institution's National Museum of Design (University Park, Pennsylvania 1981).

AK ROM 1939

Vincenzo Golzio, La Galleria e le collezioni della Regia Accademia di San Luca in Roma (Rom 1939).

AK ROM 1959

Il Settecento à Roma, hrsg. v. Ilaria Toesca, Palazzo delle esposizioni (Rom 1959).

AK ROM 1979

La Collezione dei Ritratti dell'Accademia di San Luca, hrsg. v. Giovanni Incisa della Rocchetta, Accademia Nazionale di San Luca, Rom (Rom 1979).

AK ROM 1989

I premiati dell'Accademia 1682-1754, hrsg. v. Angela Cipriani, Accademia Nazionale di San Luca, Rom (Rom 1989).

AK ROM 2000

Aequa potestas: le arti in gara a Roma nel Settecento, hrsg. v. Angela Cipriani, Accademia Nazionale di San Luca, Rom (Rom 2000).

AK ROUEN 1970

Jean Restout (1692-1768), hrsg. v. Pierre Rosenberg u. Antoine Schnapper, Musée des beaux-arts de Rouen (Rouen 1970).

AK SALZBURG 1996

Reich mir die Hand, mein Leben. Einladung zu einem barocken Fest mit Bildern von Johann Georg Platzer und Franz Christoph Janneck, hrsg. v. Roswitha Juffinger, Residenzgalerie Salzburg (Salzburg 1996).

AK THESSALONIKI 1997 (1)

Ho megas Alexandros sten europaike techne, hrsg. v. Nikos Hadjinicolaou, Thessaloniki (Thessaloniki 1997).

AK THESSALONIKI 1997 (2)

Alexander the Great in European art, hrsg. v. Nikos Hadjinicolaou, Thessaloniki (Thessaloniki 1997).

AK TOURS TOULOUSE 2000

Les peintres du roi 1648 - 1793, hrsg. v. Dagmar Rolf, Musée des Beaux-Arts de Tours, Musée des Augustins, Toulouse, (Paris 2000).

AK VERSAILLES 1963

Charles Le Brun. 1619-1690. Peintre et Dessinateur, bearb. v. Jacques Thuillier, Jennifer Montagu, Chateau de Versailles (Versailles 1963).

AK VERSAILLES 2007

La galerie des Glaces. Charles le Brun maître d'œuvre, hrsg. v. Nicolas Milanovic u. Alexandre Maral, Musée National du Château de Versailles et de Trianon (Paris 2007).

AK WASHINGTON 1984

The Grand Prix de Rome. Paintings from the École des Beaux-Arts 1797-1863, hrsg. v. Philippe Grunhec m. einer Einf. v. Jacques Thuillier (Washington D.C. 1984).

AK WHITWORTH PARK 1962

Master drawings from the Witt and Courtauld collections, Whitworth Art Gallery, University of Manchester (Whitworth Park 1962).

ALLEMAND-COSNEAU 1999

Claude Allemand-Cosneau, L'Hémicycle de l'École des beaux-arts de Paris ou l'histoire figurée de l'art, in: AK Paul Delaroche. Un peintre dans l'Histoire, hrsg. v. Claude Allemand-Cosneau und Isabelle Julia, Musée des Beaux-Arts Nantes, Pavillon du Musée Fabre Montpellier (Paris 1999), S. 105-129.

AYMONIN 1999

Gérard Aymonin, Les tableaux de végétaux tropicaux de Michel Garnier (1753 - 1819), in: Mahé de La Bourdonnais: la Compagnie des Indes dans l'Océan Indien, Musée de la Compagnie des Indes, hrsg von Louis Mézin, Pierre Delleur (Lorient 1999), S. 103-108.

BABELON 1964

Jean Pierre Babelon, Les Falconet de la collection Thiroux d'Épersenne, in: BSHAF 1964, S. 101-111.

BÄTSCHMANN/GRIENER 1994

Oskar Bätschmann, Pascal Griener, Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57 (1994), S. 626-650.

BÄTSCHMANN 1996

Oskar Bätschmann, Apollon et Daphne, 1664, de Nicolas Poussin: le testament du peintre-poète, in: Nicolas Poussin 1594-1665: actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 19.-21.10.1994, hrsg. v. Alain Mérot (Paris 1996), S. 543-568.

BÄTSCHMANN 1997

Oskar Bätschmann, Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption, in: MAYER/NEUMANN 1997, S. 325-370.

BALDINI 1574

Baccio Baldini, Orazione fatta nella Accademia Fiorentina. In lode del Serenissimo Sig. Cosimo Medici Gran Duca di Toscana (Florenz 1574).

BAROCCHI 1963/1965

Paola Barocchi, Appunti su Francesco Morandini da Poppi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 11 (1963/1965), S. 117-148.

BARZMANN 1989

Karen-Edis Barzmann, The Florentine Accademia del Disegno: Liberal Education and the Renaissance Artist, in: BOSCHLOO 1989, S. 15-25.

BARZMANN 2000

Karen-Edis Barzmann, *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno* (Cambridge 2000).

BATAILLE 1928

M. Bataille, *Vleughels 1668 à 1737*, in: M. Louis Dimier (Hrsg.), *Les Peintres Français du XVIIIe siècle. Histoire des vies et catalogue des Œuvres* (Paris, Brüssel 1928), Bd. I, S. 145-260.

BAUDELAIRE 1975

Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, hrsg. v. David Kelley (Oxford 1975).

BECHERUCCI 1965

Luisa Becherucci: *Forma e Colore. I grandi cicli dell'arte. Andrea Pisano nel Campanile di Giotto. Fotografie a cura di Giacomo Pozzi Bellini* (o. O. 1965).

BECKER 1995

Jochen Becker, *Die ikonografischen Schriften Sandrarts und ihre Quellen*, in: *SANDRART 1675-1679* (ND 1995), Bd. III, S. 7-16.

BECKER 1999

Jochen Becker: *Het leven van Apelles*, in: *De droom van Apelles*, in: *Kunst-schrift* 43 (1999), S. 28-33.

BECKER 2002

Jochen Becker, „Greater than Zeuxis and Apelles“: artists as arguments in the Antwerp entry of 1549, in: *Court festivals of the European Renaissance: art, politics and performance*, hrsg. v. J. R. Mulryne u. Elizabeth Goldring (Aldershot (u.a.) 2002), S. 171-195.

BECKER 2005

Heinrich S. J. Becker: *Studien zur Ikonographie des Kunstbetrachters im 17., 18. und 19. Jahrhundert*, 2 Bde. (Aachen 2005), zugl. Diss. RWTH Aachen 2005.

BELL 2002

Art history in the age of Bellori: scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome, hrsg. v. Janis Callen Bell (Cambridge u.a. 2002).

BELLORI 1672

Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori e architetti moderni* (1672), hrsg. v. Evelina Borea (Turin 1976).

BELLORI 1695

Giovan Pietro Bellori, *Gli onori della pittura, e scoltura. Discorso di Giovan Pietro Bellori detto nell'Accademia Romana di San Luca la seconda Dome-*

nica Novembre MDCLXXVII. Nel Concorso de' premij de' Giovani Pittori, Scultori, ed Architetti etc., in: ders.: *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano etc.* (Rom 1695, ND Farnborough 1968), S. 105-112.

BENESCH 1964

Otto Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina* (Salzburg 1964).

BERCKENHAGEN 1962

Ekhart Berckenhagen, *Zeichnungen von Augustin Terwesten, Johann Friedrich Wentzel und Johann Georg Wolfgang in der Kunstbibliothek*, in: *Berliner Museen* 12 (1962) Heft 1, S. 14-22.

BK BERLIN 2005

Kriegsverluste der Preußischen Akademie der Künste: Kunstsammlung und Archiv. Erarb. von Ingrid Hägele, Gudrun Schmidt und Gudrun Schneider, hrsg. v. Stiftung Archiv Akademie der Künste (Berlin 2005).

BK CAEN 2000

BK Caen, *Musée des Beaux-Arts. Peintures françaises des XVIIe et XVIIIe siècles*, hrsg. v. Françoise Debaisieux (Paris 2000).

BK HANNOVER 1990

Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, bearb. v. Angelika Dülberg. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (Hannover 1990).

BK MAILAND 1969

Il Museo dell'opera del Duomo a Firenze, hrsg. v. Luisa Becherucci u. Giulia Brunetti (Mailand 1969).

BK PARMA 2000

BK Galleria Nazionale di Parma. *Catalogo delle opere. Il Settecento*, hrsg. v. Lucia Fornari Schianchi (Mailand 2000).

BETTAGLIO 1971

A. Bettaglio, *Le Dessin vénétien au XVIIIe siècle* (Venedig 1971).

BEZOMBES 1994

Dominique Bezombes (Hrsg.), *Le grand Louvre. Histoire d'un projet* (Paris 1994).

BIRKENHOLZ 2002

Alescha-Thomas Birkenholz, *Die Alexander-Geschichte von Charles Le Brun. Historische und stilistische Untersuchungen der Werkentwicklung* (Frankfurt am Main (u.a.) 2002), zugl. Diss. Univ. München 2000.

BLANC 2008

Jan Blanc, Peindre et penser la peinture au XVIIe siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten (Berlin (u.a.) 2008).

BLÜHM 1988

Andreas Blühm, Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900 (Frankfurt am Main (u.a.) 1988), zugl. Diss. Freie Univ. Berlin 1987.

BLÜHM 2002

Andreas Blühm, Vom Leben zum Bild - vom Bild zum Leben. Pygmalion im Streit der Künstler, in: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 142-151.

BÖCKEM 2010

Beate Böckem, Jacopo de' Barbari: Ein Apelles am Fürstenhof? Die Allianz von Künstler, Humanist und Herrscher im Alten Reich, in: AK COBURG 2010, S. 23-33.

BOERNER 2001

C. G. Boerner, Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801) und seine Zeit (Düsseldorf, London, New York 2001).

BÖRSCH-SUPAN 1965

Helmut Börsch-Supan, Die Anfänge der Berliner akademischen Kunstausstellungen. Ein Beitrag zur Geschichte der preußischen Kunstpflege, in: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins 14 (1965), Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Vereins, S. 225-242.

BÖRSCH-SUPAN 1971

Helmut Börsch-Supan, Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen, 1786-1850, 3 Bde. (Berlin 1971).

BONFAIT/DESMAS 2002

Olivier Bonfait, Anne-Lise Desmas (Hrsg.), L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1649-1700) (Rom, Paris 2002).

BORA 1976

Giulio Bora: I disegni del Codice Resta (Bologna 1976).

BOREL 1994

France Borel, Verführung. Künstler und Modell (Leipzig 1994).

BORGGREFE 1997

Heiner Borggrefe, , *Apelles läßt nimmer ein tag vorüber, daß er nicht ein linea gezogen habe* ' - Malerei und bildende Kunst am Kasseler Hof, in: Moritz der

Gelehrte, ein Renaissancefürst in Europa, hrsg. v. Heiner Borggreffe, Vera Lupkes, Hans Ottomeyer, Weserrenaissance Museum Schloß Brake, Lemgo, Staatliche Museen Kassel, Orangerie (München 1997), S. 239-247.

BORINSKI 1923

Karl Borinski, *Antike in Poetik und Kunsttheorie* (Leipzig 1923), Bd. 2.

BOSCHLOO 1989

Anton W. A. Boschloo (Hrsg.), *Academies of art between Renaissance and Romanticism* (Den Haag 1989).

BOURGEOIS 1909

Emile Bourgeois, *Le Biscuit de Sèvres au XVIIIe Siècle*, 2 Bde. (Paris 1909).

BUDDE 1930

Illa Budde, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf* (Düsseldorf 1930).

BUIJSEN 1998

Edwin Buijsen, Tussen „Konsthemel“ en Aarde. *Panorama van de schilderkunst in Den Haag tussen 1600 en 1700*, in: *Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700* (Zwolle 1998), *zugl. AK Den Haag, Historisch Museum, S. 27-48*.

BURG 2007

Tobias Burg, *Die Signatur: Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert* (Berlin 2007), *teilw. zugl. Diss. Univ. Dresden 2003*.

BURIONI 2007

Matteo Burioni, *Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I.*, in: Ulrich Oevermann, Johannes Süßmann, Christine Tauber (Hrsg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage* (Berlin 2007), S. 105-126.

BRUNN 1889

Heinrich Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* (Stuttgart 1889), 2. Aufl., Bd. 2, S. 136-157.

CARACCIOLO 1992

Maria Teresa Caracciolo, *Giuseppe Cades (1750-1799) et la Rome de son temps* (Paris 1992).

CARACCIOLO 1996

Maria Teresa Caracciolo, *Deux toiles de Cades retrouvées en Russie: théories et pratique de la peinture à l'encaustique à Rome, vers 1780*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 128 (1996), S. 155-172.

CARR 1960

J. L. Carr, Pygmalion and the philosophes. The animated Statue in Eighteenth-Century France, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960), S. 239-254.

CAST 1981

David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition* (New Haven, London 1981).

CASTIGLIONE 1986

Baldassare Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, übersetzt und erläutert von Fritz Baumgart, mit einem Nachwort von Roger Willemsen (München 1986).

CAYLUS 1752

A. C. P. de Caylus: *Vies des premiers peintres du roi depuis M. Le Brun jusqu'à présent* (Paris 1752).

CECCHI 1998

Alessandro Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze*, in: *Case di artisti in Toscana*, hrsg. v. Roberto Paolo Ciardi (Florenz 1998).

CHAUDONNERET 1999

Marie-Claude Chaudonneret, *L'Etat et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)* (Paris 1999.)

CHENEY 1985

Liana Cheney, *The Paintings of the Casa Vasari* (New York, London 1985), zugl. Diss. Lowell Univ.

CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991

Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 3 Bde. (Rom 1988-1991).

CIPRIANI 1989

Angela Cipriani, *L'Accademia di San Luca dai concorsi di giovani ai concorsi Clementini*, in: BOSCHLOO 1989, S. 61-76.

CLARK 1963

Anthony M. Clark, *Pierleone Ghezzi's Porträts*, in: *Paragone* 14 (1963), S. 11-21.

CLARK 1967

Anthony M. Clark, *Sebastiano Conca and the Roman Rococo*, in: *Apollo* 85 (1967), S. 328-335.

CLIFFORD 1977

Timothy Clifford, Sebastiano Conca at Holkham: a neapolitan painter and a Norfolk patron, in: *The Connoisseur* 196 (1977), S. 93-103.

COCKE 1999

Richard Cocke, Titian the second Apelles: the Death of Actaeon, in: *Renaissance Studies* 13 (1999), S. 303-311.

COLELLA 1996

Renate Colella, Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin und Matthäus Terwesten, in: *Museums Journal. Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam. Zugl. Berliner Museen*, 6. Folge Nr. II, 10. Jahrgang (1996), S. 62f.

CONCETTO 2000

Nicosia Concetto, *Arte e accademia nell'Ottocento. Evoluzione e crisi della didattica artistica* (Bologna 2000).

COUPIN 1829

P. A. Coupin (Hrsg.), *Œuvres posthumes de Anne-Louis Girodet-Trioson, peintre d'histoire, suivies de sa correspondance, précédées d'une notice historique, et mises en ordre*, 2 Bde. (Paris 1829).

COYPEL 1751

Charles Coypel, Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi sur l'exposition des Tableaux dans le Salon du Louvre en 1747, in: *Mercure de France*, November 1751, S. 1-6.

CROW 1985

Th. E. Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (New Haven, London 1985).

CUTLER 2003

L. C. Cutler, Virtue and diligence: Jan Brueghel I and Federico Borromeo, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 54 (2003), S. 202-227.

CZECH 2002

Hans-Jörg Czech, Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitraktat *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderconst: Anders de zichtbaere Werelt (Rotterdam 1678)* (Bonn 2002), zugl. Diss. Univ. Bonn 1999.

DANUSER 1997

Hermann Danuser, Vom Künstlerdrama zum Hoffest. Die Entfaltung der Liebe in Jean-Philippe Rameaus *Acte de ballet Pigmalion*, in: MAYER/NEUMANN 1997, S. 371-391.

DATI 1667

Carlo Dati, Le vite de pittori antichi (Florenz 1667).

DA VINCI 1990

Leonardo da Vinci, Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. Hrsg., komm. u. eingel. v. André Chastel, übers. v. Marianne Schneider (München 1990).

DE BIE 1661

Cornelis de Bie, Het Gulden Cabinet van de Edel Vry Schilder Const (Antwerpen 1661).

DE JONGH 1971

E. de Jongh, Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, in: H. R. Hoetink (Hrsg.), Rembrandt en zijn tijd, Brüssel, Paleis voor Schone Kunsten (Brüssel 1971), S. 143-194.

DE JONGH 2000

E. de Jongh, Apelles schildert Campaspe. In: Dankzij de tiende muze. 33 opstellen uit Kunstschrift (Leiden 2000), S. 64-67.

DE LA MOTTE 1754

Antoine Houdar de la Motte, Œuvres Complètes, 1754 (ND 1970), Bd. II (6-11), S. 148-194.

DE LA SERRE 1625

Jean Puget de la Serre, Les amours du roy et de la reine sous le nom de Iupiter et de Iunon, avec les magnificences de leurs nopces. Ou l'histoire morale de France, sous le regne de Louys le Iuste et Anne d'Austriche. Le tout enrichi d'un grand nombre des figures (Paris 1625).

DELLA VALLE 1795

P. M. Guglielmo della Valle, Vite dei pittori antichi greci e latini (Siena 1795).

DEMPSEY 2004

Charles Dempsey, L'amore e la figura della ninfa nell'arte di Botticelli, in: Botticelli e Filippino: l'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento, hrsg. v. Daniel Arasse (u.a.) (Mailand 2004), S. 25-37.

DE PILES 1699

Roger de Piles, Abrégé de la vie des peintres (Paris 1699).

DE PILES 1715

Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres* (Paris 1715).

DE POORTER 1992

Nora de Poorter, *Von Olympischen Göttern, Homerischen Helden und einem Antwerpener Apelles. Bemerkungen über Funktion und Bedeutung der mythologischen Thematik in der Zeit von Rubens (1600-1650)*, in: *AK KÖLN ANTWERPEN WIEN 1992*, S. 121-132.

DETHLOFF 1992

Diana Dethloff (Hrsg.), *Drawing: masters and methods Raphael to Redon: papers presented to the Ian Woodner master drawings symposium at the Royal Academy of Arts, London* (London 1992).

DE VRIES 1990

Lyckle de Vries, *Diamante gedenkzuilen en leerzaeme voorbeelden. Een bespreking van Johan van Gools *Nieuwe Schouburg** (Groningen 1990).

DICT. OF ART

Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, 34 Bde. (New York 1996).

DIDEROT 1957-1967

Dénis Diderot, *Salons*. Hrsg. u. bearb. v. Jean Sez nec u. Jean Adhémar, 4 Bde. (Oxford 1957-1967).

DIDEROT 1968

Denis Diderot, *Ästhetische Schriften* (Frankfurt am Main 1968).

DIEU 1991

Jean Dieu, *La période belge de Jacques-Louis David (1816-1825): le grand genre en six tableaux*, in: *Revue Belge D'Archeologie et D'Histoire de L'Art* 60 (1991), S. 69-98.

DiFEDERICO 1977

Frank R. DiFederico, *Francesco Trevisani. Eighteenth-century painter in Rome. A Catalogue Raisonné* (Washington D.C. 1977).

DÖRRIE 1974

Heinrich Dörrie: *Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart* (Opladen 1974).

DOWD/SONES 1992

Carol Togneri Dowd, Anna Cera Sones (Hrsg.), *Collections of Paintings in Naples 1600-1780* (München New York 1992)

DRESDNER 1915

Die Kunstkritik: Ihre Geschichte und Theorie. Erster Teil: Die Entstehung der

Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens (München 1915).

DU FRESNOY 1668 (1)

Charles-Alphonse du Fresnoy, *De arte graphica* (Paris 1668).

DU FRESNOY 1668 (2)

Charles-Alphonse du Fresnoy, *De arte pingendi*, ins Französische übers. v. Roger de Piles, *L'Art de Peinture* (Paris 1668).

DUMAS 1856

Alexandre Dumas (Paris 1668).

DUTTON 2002

Richard Dutton, *The comedy of errors and the calumny of Apelles: an exercise in source study*, in: *Religion and the Arts* 7 (2002), S. 10-30.

EMMENS 1981

Jan A. Emmens, *Apelles en Apollo: Nederlandse Gedichten op Schilderijen in de 17de Eeuw*, in: Jan A. Emmens, *Verzameld werk Bd. 3. Kunsthistorische Opstellen*, Bd. 1 (Amsterdam 1981), S. 5-60.

ERBEN 2004

Dietrich Erben, *Paris und Rom: die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.* (Berlin 2004), zugl. *Habil.-Schr. ETH Zürich 2001*.

ERICKSON 2000

Peter Erickson (Hrsg.), *Epilogue*, in: *Early modern visual culture: representation, race, and empire in Renaissance England* (Philadelphia 2000), S. 380-389.

FALCONET 1970

Étienne-Maurice Falconet, *Œuvres complètes* (Genf 1970), Bd. III.

FEHL 1997

Philipp Fehl, *Sprezzatura and the art of painting finely: open-ended narration in paintings by Apelles, Raphael, Michelangelo, Titian, Rembrandt, and Ter Borch* (Groningen 1997).

FÉLIBIEN 1663

André Félibien, *Les reines des Perses aux pieds d'Alexandre, peinture du Cabinet du Roy* (Paris 1663), in: Ders., *Recueil de descriptions de divers ouvrages de peinture faits pour le Roy* (Paris 1689, ND Genf 1973).

FÉLIBIEN 1666-1689

André Félibien, *Entretiens sur les Vies et les Ouvrages des Plus Excellens Peintres Anciens et Modernes* (Paris 1666-1689).

FÉLIBIEN 1707

André Félibien, *L'idée du peintre parfait* (London 1707, ND Genf 1970).

FERNOW 1867

Karl Ludwig Fernow, Carstens. *Leben und Werke*. hrsg. u. ergänzt von Hermann Riegel (Hannover 1867).

FILIPCZAK 1987

Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700* (Princeton, New Jersey 1987).

FILIPPI 1990

Elena Filippi, Maarten van Heemskerck. *Inventio Urbis* (Mailand 1990).

FÖRSTER 1860

Ernst Förster, *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. IV: Vom Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (Leipzig 1860).

FÖRSTER 1887

Richard Förster, *Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance*, in: *Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen* 8 (1887), S. 29-56, 89-113.

FÖRSTER 1894

Richard Förster, *Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance*, in: *Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen* 15 (1894), S. 27-40.

FONTAINE 1910

André-Jean-Charles Fontaine, *Les collections de l'Académie de Peinture et de Sculpture* (Paris 1910).

FRENSSEN 1995

Birte Frenssen, „(...) *des großen Alexanders weltliches Königsscepter mit des Apelles Pinsel vereinigt*.“ *Ikonographische Studien zur „Künstler/Herrscher-Darstellung“* (Köln 1995), zugl. Diss. Univ. Köln 1995.

GAEHTGENS 1987

Barbara Gaehtgens, *Adriaen van der Werff 1659-1722* (München 1987).

GALLET 1959

Michel Gallet, *Deux scènes de moeurs parisiennes de la fin du XVIIIe siècle*, par Michel Garnier, in: *Bulletin du Musée Carnavalet*, 12 (1959), 1, S. 2-4.

GARBER/WISMANN 1996

Klaus Garber, Heinz Wismann (Hrsg.), *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung* (Tübingen 1996).

GAREAU 1992

Michel Gareau, Charles Le Brun. Premier peintre du roi Louis XIV (Paris 1992).

GHIBERTI 1998

Lorenzo Ghiberti, I commentarii (um 1450), hrsg. v. Lorenzo Bartoli (Florenz 1998).

GIELE-GRONIUS 1996

„...alle, die zu diser Academie Beruffen.“ Verzeichnis der Mitglieder der Berliner Akademie der Künste 1696-1996, bearb. von Tatja Giele-Gronius (u.a.), hrsg. v. der Stiftung Archiv der Akademie der Künste (Berlin 1996).

GILMORE HOLT 1979

Elizabeth Gilmore Holt, The Triumph of Art for the Public. The emerging Role of Exhibitions and Critics (New York 1979).

GIOVANNETTI 1995

Alessandra Giovannetti, Francesco Morandini detto il Poppi (Florenz 1995).

GLAESEMER 1974

Jürgen Glaesemer: Joseph Werner 1637-1710 (Zürich 1974), zugl. Diss. Univ. Zürich 1974.

GOETHE 1977

Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke (Zürich 1977).

GOLDSTEIN 1970

Carl Goldstein, Observations on the role of Rome in the formation of the French Rococo, in: The Art quarterly 33 (1970), S. 227-245.

GOLDSTEIN 1975 (1)

Carl Goldstein, Towards a definition of Academic art, in: The Art Bulletin 57 (1975), S. 102-109.

GOLDSTEIN 1975 (2)

Carl Goldstein, Vasari and the Florentine Accademia del Disegno, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975), S. 145-152.

GOLDSTEIN 1977

Carl Goldstein, Drawing in the Academy, in: Art International 21 (1977), S. 42-47.

GOLDSTEIN 1978

Carl Goldstein, Art History without names: a case study of the roman Academy, in: The Art quarterly 1, Nr. 4 (1978), S. 1-16.

GOLDSTEIN 1979

Carl Goldstein, Abraham Bosse. *Painting and Theory in the French Academy of Painting and Sculpture, 1648-1683* (London 1979), zugl. Diss. Columbia Univ. 1966.

GOLDSTEIN 1989

Carl Goldstein, A new role for the antique in academies, in: Herbert Beck, Sabine Schulze (Hrsg.), *Antikenrezeption im Hochbarock* (Berlin 1989), S. 155-171.

GOLDSTEIN 1996

Carl Goldstein, *Teaching art: academies and schools from Vasari to Albers* (New York 1996).

GOLZIO 1939

Vincenzo Golzio, *La Galleria e le collezioni della Regia Accademia di San Luca in Roma* (Rom 1939).

GOMBRICH 1976

E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance* (Oxford 1976).

GONNET 1877

C. J. Gonnet, Sint Lucas Gilde te Haarlem in 1631, in: Fr. D. O. Obreen, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis I* (Rotterdam 1877-1878), S. 228-293.

GOOL 1751

Johan van Gool, *De Nieuwe Schouburgh der nederlandsche Kunstschilders en Schilderessen* (Den Haag 1751).

GOTTDANG 1999

Andrea Gottdang, Die getäuschte Erwartung: Witz und Ironie bei Giambattista Tiepolo, in: *Artibus et Historiae* 20 (1999), S. 151-168.

GOUZI 2000

Christine Gouzi, *Jean Restout: 1692-1768. Peintre d'histoire à Paris* (Paris 2000).

GRABMAYR 1985

Verena Grabmayr, Zum Werk des Südtiroler Malers Johann Georg Plazer (1704 - 1761), in: *Festschrift Heinz Mackowitz, hrsg. v. Sybille-Karin Moser und Christoph Bertsch* (Lustenau 1985), S. 95-103.

GREVE 2008

David Greve, *Status und Statue: Studien zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli* (Berlin 2008), zugl. Diss. Freie Univ. Berlin 2006.

GRIENER 1997

Pascal Griener, *Heinrich Bullinger et la légende d'Apelle. Un modèle antique de l'artiste à la Renaissance*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 59 (1997), S. 41-49.

GUÉRIN 1715

Nicolas Guérin, *Description de l'Académie Royale des Arts de Peinture et de Sculpture par feu M. Guérin* (Paris 1715).

GUIFFREY 1908

Jules-Joseph Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, 8 Bde. (1908, ND Nogent le Roi 1990).

GUIFFREY/BATHELEMY 1908

Jules-Joseph Guiffrey, Joseph Bathelemy (Hrsg.), *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, donnant les noms de tous les artistes récompensés dans les concours du prix de Rome de 1663 à 1907* (Paris 1908).

GUIFFREY/MARCEL 1907

Jean Guiffrey, Pierre Marcel, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre* (Paris 1907), Bd. I.

GUIFFREY/MARCEL 1910

Jean Guiffrey, Pierre Marcel, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre* (Paris 1910), Bd. V.

HÄRTING 1989

Ursula Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642): die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog* (Freren 1989).

HARTLEY

Craig Hartley, *On compiling an album of etchings by Salvator Rosa*, in: *Print Quarterly* 9 (1992), S. 260-267.

HAUTECŒUR 1910

Louis Hautecœur, *L'Académie de Parme et ses concours*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 4. Serie, 4 (1910), S. 146-165.

HAUTECŒUR 1925

Louis Hautecœur, *Un album de Dessins de Pierre Borel*, in: *Beaux-Arts. Revue d'Information artistique* 1 (1925), S. 37f.

HECHT 1999

Peter Hecht, Het onbekende voorbeeld. Op zoek naar de antieke schilderkunst in: De droom van Apelles, in: Kunstschrift 43 (1999), S. 8-19.

HEIMANN 1990

Nora M. Heimann, The road to Thebes: a consideration of Ingres's Antiochus and Stratonice, in: Rutgers Art Review 11 (1990), S. 1-20.

HEIMBERG 2000

Bruno Heimberg, „Nostro apelle novello“: Tintoretto and Italian easel painting from the thirteenth to the sixteenth century, in: Tintoretto: the Gonzaga cycle (Ostfildern-Ruit 2000), S. 227-237.

HEINRICH 1993

Nathalie Heinrich, Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique (Paris 1993).

HEINRICHS-SCHREIBER 2004

Ulrike Heinrichs-Schreiber, Natura contra idolon: zur Frage des Antikenbezugs in Mathis Gothart-Nitharts Gemälde des hl. Sebastian am Isenheimer Altar, in: Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, hrsg. v. Ludger Grenzmann (Göttingen 2004), S. 351-388.

HELD 1996

Jutta Held, Die Pariser *Académie royale de peinture et de sculpture* von ihrer Gründung bis zum Tode Colberts, in: GARBER/WISMANN 1996, Bd. 2, S. 1748-1779.

HELD 2001

Jutta Held, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie (Berlin 2001).

HENKEL/SCHÖNE 1978

Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hrsg.), *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts (Stuttgart 1978).

HENNING 2005

Andreas Henning, Ein künstlerischer Wettstreit auf der Bühne des römischen Barock: Francesco Trevisani und Sebastiano Conca, in: Dresdener Kunstblätter 49 (2005), S. 265-271.

HERCENBERG 1975

Bernard Hercenberg, Nicolas Vleughels. Peintre et Directeur de l'Académie de France à Rome 1668-1737 (Paris 1975).

HERKLOTZ 1996

Ingo Herklotz, Poussin et Pline l'Ancien: a propos des monocromata, in: Poussin et Rome. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 16.-18.11.1994 (Paris 1996), S. 13-30.

HIND 1943-1948

Arthur Hind, Early Italian Engraving: A Critical Catalogue with Complete Reproductions of All the Prints Described, 5 Bde. (London 1943-1948).

HINRICHS 1994

Ernst Hinrichs (Hrsg.), Geschichte Frankreichs (Stuttgart 1994).

HOET/TERWESTEN 1770

Gerard Hoet, Pieter Terwesten (Hrsg.): Catalogus of naamlyst van schilderyen, met derzelver pryzen, zedert den 22. Augusti 1752, tot den 21. November 1768, zo in Holland, als Braband en andere plaatzen in het openbaar verkogt ... (Den Haag 1770).

HOFSTEDE DE GROOT 1893

Corn. Hofstede de Groot, Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh“ (Den Haag 1893).

HOFSTEDE/PATZ 1999

Ulrike Müller-Hofstede, Kristine Patz, Bildkonzepte der Verleumdung des Apelles, in: Memory and oblivion: proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1.-7.9.1996 (Dordrecht 1999), S. 239-254.

HOLLSTEIN 1976

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1400-1700, Bd. 17, hrsg. v. K. G. Boon (Amsterdam 1976).

HOLLSTEIN 1995

Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700, Bd. 40, hrsg. v. John Roger Paas (Rotterdam 1995).

HORN 2000

Hendrik J. Horn, The Golden Age Revisited. Arnold Houbraken's Great Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses (Doornspijk 2000), 2 Bde.

HOUBRAKEN 1723

Arnold Houbraken, Stichtelyke zinnebeelden gepast op deugden en ondeugden in 57 tafereelen (...) vertoond door, bygedichten van Juffrouw Gezine Brit (Amsterdam 1723).

HOWARD 1972

Seymour Howard (Hrsg.), Classical narratives in master drawings. Selected from the collections of the E. B. Crocker Art Gallery (Davis 1972).

HÜLSEN/EGGER 1913

Christian Hülsen, Hermann Egger (Hrsg.), Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin. 2 Bde. (Berlin 1913), Bd. I.

IMMERZEEL 1974

Johannes Immerzeel, De levens en werken der Hollandsche en vlaamsche Kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, 3 Bde. (Amsterdam 1855, ND Amsterdam 1974).

INGLIS 1999

Alison Inglis, „Painting for eternity“: Edward Poynter and the „Kensington Valhalla“, in: Melbourne Art Journal 3 (1999), S. 37-54.

IRLE 1996

Klaus Irle, Apelles, Zeuxis, Lysippos und die Malerei des Cinquecento, in: Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst, hrsg. v. Gunter Schweikhart (Köln 1996), S. 123-135.

JACOBS 1996

Helmut C. Jacobs: Schönheit und Geschmack. Die Theorie der Künste in der spanischen Literatur des 18. Jahrhunderts (Frankfurt am Main 1996).

JOIN-LAMBERT 2004

Sophie Join-Lambert (Hrsg.), Abraham Bosse. Savant graveur. Tours, vers 1604 - 1676, Paris (Paris 2004).

JOOST-GAUGIER 1998

Christiane Joost-Gaugier, Ptolemy and Strabo and their conversation with Apelles and Protogenes: Cosmography and Painting in Raphael's School of Athens, in: Renaissance Quarterly 51 (1998), S. 761-787.

JOOST-GAUGIER 1999

Christiane Joost-Gaugier, Paradox or accord: a note on Botticelli's antiquarianism, in: Storia Dell'Arte 97 (1999), S. 294-298.

JUNIUS (NATIVEL)

Franciscus Junius, De Pictura Veterum. Libri Tres (Roterodami 1694), hrsg., übersetzt und kommentiert v. Colette Nativel (Genf 1996).

JUNIUS (PICTURA)

Franciscus Junius, The literature of classical art. Bd. I. The Painting of the

Ancients. De Pictura Veterum according to the English translation (1638), hrsg. v. Keith Aldrich, Philipp Fehl, Raina Fehl (Berkeley (u.a.) 1991).

JUNIUS (CATALOGUS)

Franciscus Junius, The literature of classical art. Bd. II. A Lexicon of Artists and their Works. *Catalogus Architectorum, Mechanicorum, sed praecipue Pictorum, Statuariae, Caelatorum, Tornatorum, aliorumque Artificum, et Operum que fecerunt, secundum seriem litterarum digestus* translated from the original Latin of 1694, hrsg. u. übers. v. Keith Aldrich, Philipp Fehl, Raina Fehl (Berkeley (u.a.) 1991).

JUŘEN 1974

Vladimir Juřen, Fecit Faciebat, in: *Revue de l'Art* 26 (1974), S. 27-30.

KALECINSKI 1997

Marcin Kalecinski, Aspect de l'historisme dans la peinture de Rome et de Bologne dans les années 1580-1615, in: *Rocznik Historii Sztuki* 24 (1999), S. 47-95.

KAMPHAUSEN 1941

Alfred Kamphausen, Asmus Jakob Carstens (Neumünster 1941).

KATZ NELSON 2003

Jonathan Katz Nelson, Michelangelo, „nuovo Apollo e nuovo Apelles“: il canzoniere mai edito e le sculture a confronto, in: *Michelangelo: poesia e scultura*, hrsg. v. J. Katz Nelson (Mailand 2003), S. 4-22.

KENNEDY 1964

Ruth Wedgwood Kennedy, Apelles Redivivus, in: *Essays in memory of Karl Lehmann*, hrsg. v. Lucy Freeman Sandler (New York 1964), S. 160-170.

KIRCHNER 1991

Thomas Kirchner, L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts (Mainz 1991).

KIRCHNER 2001

Thomas Kirchner, Der epische Held: Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts (München 2001), teilw. zugl. Habil.-Schr. Freie Univ. Berlin 1996.

KLEIN 1996

Bruno Klein, Napoleons Triumphbogen in Paris und der Wandel der offiziellen Kunstausschauungen im Premier Empire, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59 (1996), S. 244-269.

KLEINERT 2006

Katja Kleinert, Ateliendarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein? (Petersberg 2006), zugl. Diss. Freie Univ. Berlin 2003.

KLIEMANN 2001

Julian Kliemann, L'immagine di Paolo III come pacificatore: osservazioni sul „Salotto dipinto“, in: Francesco Salviati et la Bella Maniera, hrsg. v. Catherine Monbeig Goguel (u.a.) (Rom 2001), S. 287-310.

KLINGSÖHR 1986

Cathrin Klingsöhr, Die Kunstsammlung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris: Selbstverständnis und Krise der Akademie in der Programmschrift des Nicolas Guérin (1715), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49 (1986), S. 556-578.

KLINGSÖHR-LEROY 2002

Cathrin Klingsöhr-Leroy, Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom „Noble Peintre“ zum „Pictor Doctus“ (Paderborn 2002), zugl. Diss. Univ. Bonn 1986.

KOCH 1967

Georg Friedrich Koch: Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts (Berlin 1967).

KÖLTZSCH 2000

Georg-W. Költzsch, Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas (Köln 2000), zugl. Diss. Univ. Saarbrücken 1969/1970.

KÖNIG/WINKLER 1979

Roderich König, Gerhard Winkler (Hrsg.), Plinius der Ältere. Leben und Werk eines antiken Naturforschers (München 1979).

KÖRNER 1989

Hans Körner, Der Neue Alexander und die Spieler: zur Ikonologie der Chambre de Mars in Versailles, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 40 (1989), S. 141-152.

KOSHIKAWA 2001

Michiaki Koshikawa, Apelles's stories and the paragone debate: a re-reading of the frescoes in the Casa Vasari in Florence, in: Artibus et Historiae 22 (2001), S. 17-28.

KRAPF 1996

Michael Krapf, Im Paradies der Sinne. Zum Werk von Johann Georg Platzer, in: AK SALZBURG 1996, S. 16-28.

KRAPF 2002

Michael Krapf, Die „Atelier-Bilder“ im Werk von Johann Georg Platzer: Eine Schaubühne für den Künstler, in: Essays in honor of Professor Erik Larsen at the occasion of his 90th birthday (Mexico City 2002), S. 77-86.

KRAPF 2014

Michael Krapf, Johann Georg Platzer. Der Farbenzauberer des Barock 1704-1761 (Wien 2014).

KRAUS 1996

Michael Kraus, Die Gebäude der Akademie der Künste, in: Museums Journal. Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam. Zugl. Berliner Museen, 6. Folge Nr. II, 10. Jahrgang (1996), S. 39-44.

KRENZLIN 1990

Ulrike Krenzlin, Johann Gottfried Schadow. Ein Künstlerleben in Berlin, hrsg. v. Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften an der Akademie der Wissenschaften der DDR (Berlin 1990).

KRIS/KURZ 1980

Ernst Kris, Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. (Wien 1934, ND Frankfurt am Main 1980).

KRISTELLER 1972

Paul Oskar Kristeller, Die Philosophie des Marsilio Ficino (Frankfurt am Main 1972).

KRÜCKMANN 2004

Peter O. Krückmann, Tiepolo. Der Triumph der Malerei im 18. Jahrhundert. (München (u.a.) 2004).

KRUL 1634

Jan Harmens Krul, Minnelycke Sangh-Rympies, vermengt met eenighe sonnetten, ende and're ghedichies (Amsterdam 1634).

KRUSE 2003

Christiane Kruse: Animationen einer Statue: Pygmalion, in: Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums (München 2003), zugl. Habil.-schr. Univ. Konstanz 2002, S. 345-377.

KUHLMANN-HODICK 1993

Petra Kuhlmann-Hodick, *Das Kunstgeschichtsbild zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde. (Frankfurt am Main (u.a.) 1993), zugl. Diss. Univ. Bonn. 1989.

KUTSCHERA-WOBORSKY 1919

Oswald Kutschera-Woborsky, *Ein kunsttheoretisches Thesenblatt Carlo Marattas und seine ästhetischen Anschauungen*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der „Graphischen Künste“* 42 (1919), Nr. 2/3, S. 9-28.

LAND 2000

Norman E. Land, *Apelles in Venice: Bellini, Pino, Titian, and Esengren*, in: *Explorations in Renaissance Culture* 26 (2000), S. 161-176.

LAND 2005 (1)

Norman E. Land, *Giotto as Apelles*, in: *Source. Notes in the History of Art* 24 (2005), Nr. 3, S. 6-9.

LAND 2005 (2)

Norman E. Land, *Apelles and the origin of Giotto's O*, in: *Source. Notes in the History of Art* 25 (2005), Nr. 1, S. 6-9.

LAND 2006

Norman E. Land, *Leonardo da Vinci and Apelles*, in: *Source. Notes in the History of Art* 25 (2006), Nr. 2, S. 14-17.

LANKHEIT 1962

Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici. 1670-1743* (München 1962).

LAVEISSIÈRE 2007

Sylvain Laveissière, *L'école d'Apelle de Jean Broc. Un „Primitif“ au Salon de 1800, à la mémoire de Robert Rosenblum (1927-2006)*, in: *Louvre. Département des Peintures. Le tableau du mois* Nr. 139 (2007).

LAVEZZI 2004

Élisabeth Lavezzi, *Appelle en Arlequin: a propos d'un manuscrit de Caylus: De l'avantage des vertus de societe*, in: *Le comte de Caylus: les arts et les lettres: actes du colloque international, Université d'Anvers (UFSIA) et Voltaire Foundation, Oxford, 26.-27.5.2000*, hrsg. v. Nicholas Cronk u. Kris Peeters (Amsterdam 2004), S. 125-147.

LECOQ 2002

Anne-Marie Lecoq, Götter, Helden und Künstler. Die Künstler in den Griechischen Schriften und ihr Fortdauern im Zeitalter der Akademien, in: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 53-69.

LEE 1996

Hansoon Lee, Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert (Frankfurt am Main (u.a.) 1996), zugl. Diss. Univ. Frankfurt am Main 1994.

LE MOLLÉ 1998

Roland Le Mollé, Giorgio Vasari im Dienst der Medici, aus dem Franz. übers. v. S. Höfer und T. Übelhör (Stuttgart 1998).

LEPIK-KOPACZYNSKA 1962

Wilhelmina Lepik-Kopaczynska, Apelles, der berühmteste Maler der Antike (Berlin 1962).

LEPIK-KOPACZYNSKA 1963

Wilhelmina Lepik-Kopaczynska, Die antike Malerei (Berlin 1963).

LEVENSON/OBERHUBER/SHEEHAN 1973

Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber, Jacqueline L. Sheehan (Hrsg.), Early Italian Engravings from the National Gallery of Art (Washington 1973).

LEVITINE 1972

George Levitine, The Sculpture of Falconet. With a translation from the French of Falconet's Reflexions sur la sculpture by Eda Mezer Levitine (New York 1972).

LEVITINE 1978

George Levitine, Girodet-Trioson. An Iconographical study (New York, London 1978).

LEY 1996

Klaus Ley, von der Brigade zur Académie du Palais, in: GARBER/WISMANN 1996, S. 287-327.

LICHT 1970

M. M. Licht, A Book of Drawings by Nicoletto da Modena, in: Master Drawings 8 (1970), S. 379-386.

LOCHER 1994

Hubert Locher, Raffael und das Altarbild der Renaissance: die „Pala Baglioni“ als Kunstwerk im sakralen Kontext (Berlin 1994), zugl. Diss. Univ. Bern 1992.

LÖCHER 2002

Kurt Löcher, Hans Mielich (1516-1573). Bildnismaler in München (München (u.a.) 2002).

LUDOWISY 2002

Andrea Meyer Ludowisy, The Académie Royale de Peinture et de Sculpture and the native roots of its didactic traditions, in: Jahrbuch für Universitäts-geschichte 5 (2002), Universität und Kunst. hrsg. v. Horst Bredekamp und Gabriele Werner (Stuttgart 2002), S. 133-150.

LÜDEMANN 2007

Peter Lüdemann, Der Dichter am Grab des Malers: Randbemerkungen zu Niccolotto da Modenas „Apelles“ und Giorgiones „Tempesta“, Bodo Guthmüller zum 70. Geburtstag, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 68 (2007), S. 255-264.

LUGT 1921

Frits Lugt, Les Marques des Collections de Dessins & d'Estampes (Amsterdam 1921).

MACK 2002

Charles R. Mack, Botticelli's Venus: antique allusions and Medicean propaganda, in: Explorations in Renaissance Culture 28 (2002), S. 207-237.

MAI 1992

Ekkehard Mai: Pictura in der „constkamer“ - Antwerpens Malerei im Spiegel von Bild und Theorie, in: AK KÖLN ANTWERPEN WIEN 1992, S. 39-54.

MAI 2002

Ekkehard Mai, Portraits as political mission: Richelieu and his Apelles, in: AK MONTREAL KÖLN 2002, S. 48-55.

MAINBERGER 2007

Sabine Mainberger, „Der Künstler selbst war abwesend“. Zu Plinius' Erzählung vom Paragone der Linien, in: Hannah Baader (u.a.) (Hrsg.), Im Agon der Künste: paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne (München 2007), S. 19-31.

MAINTENANT 2002

Elvire de Maintenant, Michel Garnier peintre de genre sous la Révolution, in: L' estampille, l'objet d'art, 370 (2002), S. 76-82.

MALETTKE 1994

Klaus Malettke, Ludwig XIV. von Frankreich. Leben, Politik und Leistung (Göttingen, Zürich 1994).

MALETTKE 2008

Klaus Malettke, *Die Bourbonen. Bd. II: Von Ludwig XV. bis zu Ludwig XVI.* (Stuttgart 2008).

MAREK 1985

Michaela J. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallegorie: antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos* (Worms 1985).

MASSING 1990

Jean-Michel Massing, *La Calomnie d'Apelle et son iconographie: du texte à l'image* (Straßburg 1990).

MASSING 1991

Jean-Michel Massing, *Nicola da Urbino and Signorelli's lost Calumny of Apelles*, in: *Italian Renaissance pottery: papers written in association with a colloquium at the British Museum* (London 1991), S. 150-156.

MAYER/NEUMANN 1997

Matthias Mayer, Gerhard Neumann (Hrsg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur* (Freiburg 1997).

MCCORQUODALE 1976

Charles McCorquodale, *Italian Painting of the seventeenth and eighteenth centuries*, in: *The Connoisseur* 193 (1976), S. 204-215.

MEINEKE 1775

J. H. F. Meineke, *Des Claudius Aelianus vermischte Erzählungen. Aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert* (Quedlinburg 1775).

MELION 1991

Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish canon. Karel van Mander's schilder-boeck* (Chicago, London 1991).

MELLINI 1990

Gian Lorenzo Mellini, *Presenza dell'antico nella pittura di Antonio Canova*, in: *Venezia e l'archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana* (Rom 1990), S. 216-220.

MÉROT 1994

Alain Mérot, *La peinture française au XVIIe siècle* (o. O. 1994).

MERZ 1999

Gerhard Merz, *Das Bildnis des Federico Zuccari aus der Accademia di San Luca in Rom*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62 (1999), S. 209-230.

MICHEL 1988

Olivier Michel, I Pittori francesi e I concorsi dell'Accademia di San Luca nel XVII secolo, in: CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, S. 7-13.

MICHEL 2002

Christian Michel, Les relations artistiques entre l'Italie et la France (1680-1750): la contradiction des discours et de la pratique, in: Studiolo 1 (2002), S. 11-19.

MIEDEMA 1980

Hessel Miedema (Hrsg.), De Archiefbescheiden van het St. Lukasgilde te Haarlem 1497-1798 (Alphen aan den Rijn 1980), 2 Bde.

MIEDEMA 1987

Hessel Miedema, Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw, in: Oud Holland 101 (1987), S. 1-34.

MISSIRINI 1823

Melchior Missirini, Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova (Rom 1823).

MOFFITT 1989

John F. Moffitt, Leonardo's 'sfumato' and Apelles's 'atramentum', in: Paragone 40 (1989), S. 88-94.

MONACI 1974

Luisa Monaci, Inediti fogginiani, in: Paragone 25 (1974), S. 48-67.

MONACI 1977

Lucia Monaci, Disegni di Giovan Battista Foggini (1652-1725) (Florenz 1977).

MONATSSCHRIFT

Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften, hrsg. von K. Ph. Moritz und J. A. Riem, 2 Bde. (Berlin 1788-1789).

MONTAIGLON 1875-1909

Anatole de Montaiglon (Hrsg.), Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1792. 11 Bde. (ND Paris 1875-1909).

MONTAIGLON 1887

Correspondance des Directeurs de l'Académie de France a Rome avec les Surintendants des Batiments 1666-1793. Publiée d'après les manuscrits des Archives nationales par M. Anatole de Montaiglon sous le Patronage de la Direction des Beaux-Arts. Bd. I. 1666-1694 (Paris 1887).

MONTAIGLON 1993

Anatole de Montaiglon, Nicolas Guérin, Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville, *Descriptions de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture: 1715-1781* (Paris 1893, ND Nogent-le-Roi 1993).

MORETTI 1998

Lara Moretti, *L'iconografia della Calunnia nel XVI secolo*, in: *Grafica D'Arte* 9 (1998), S. 2-7.

MÜLDER-BACH 1998

Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert* (München 1998).

MÜLLER 1896

Hans Müller, *Die königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896. 1. Theil von der Begründung durch Friedrich III. von Brandenburg bis zur Wiederherstellung durch Friedrich Wilhelm II. von Preussen* (Berlin 1896).

MÜLLER 1993

Jürgen Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler* (München 1993).

MÜLLER 1998

Jürgen Müller, *Von der Verführung der Sinne. Eine neue Deutung von Hans Holbeins „Lais von Korinth“ in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 55 (1998), S. 227-236.

NICHOLS 1991/1992

Lawrence W. Nichols, *Hendrick Goltzius – Documents and Printed Literature Concerning his Life*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42-43 (1991-92), S. 77-120.

NIVELON 2004

Claude Nivelon, *Vie de Charles le Brun et description détaillée de ses ouvrages* (Genf 2004).

OEHLIG 1992

Ute Oehlig, *Die philosophische Begründung der Kunst bei Ficino* (Stuttgart 1992).

OLSZEWSKI 2004

Edward J. Olszewski, *The Inventory of Paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)* (New York (u.a.) 2004).

OZAKI 2003

Akihiro Ozaki, Rembrandt's nude: study of Danae, in: Rembrandt and Dutch history painting in the 17th century, hrsg. v. Akira Kofuku, Tokyo, National Museum of Western Art (Tokyo 2003), S. 111-122.

PAMPALONE 2000

Antonella Pampalone, Profilo critico sull'evoluzione dei concorsi di pittura nel Settecento, in: AK ROM 2000, S. 51-56.

PANOFSKY 1960

Erwin Panofsky, Idea. Beiträge zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (Berlin 1960).

PELLEGRI 1988

Marco Pellegri (Hrsg.), Concorsi dell'Accademia Reale di Belle Arti di Parma dal 1757 al 1796 (Parma 1988).

PERCIVAL-PRESCOTT 1999

Westby Percival-Prescott, The Apelles' invention: classical origins of oil painting in the Renaissance, in: L'amour de l'art: hommage a Paolo Cadorin, hrsg. v. Theo-Antoine Hermanes (Mailand 1999), S. 302-309.

PERRY/CUNNINGHAM 1999

Gill Perry, Colin Cunningham (Hrsg.), 'Mere face painters'? Hogarth, Reynolds and ideas of academic art in eighteenth-century Britain, in: Academies, Museums and Canons of Art (New Haven, London 1999), S. 124-168.

PESTILLI 2000

Livio Pestilli, Michelangelo's Pieta: Lombard critics and Plinian sources, in: Source 19 (2000), S. 21-30.

PEVSNER 1986

Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien (Academies of Art, past and present, Cambridge 1940), ins dt. übers. v. Roland Floerke (München 1986).

PFUHL 1923

Ernst Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, 3 Bde. (München 1923), Bd. 2, S. 735-746.

PIERPAOLI 2000

Gaia Pierpaoli, Agli albori dell'incisione italiana. Considerazioni sulla figura e l'opera di Nicoletto da Modena, in: L'arti per Via. Percorsi nella Catalogazione delle Opere Grafiche. Hrsg. v. Giuseppina Benassati. Con una presentazione di Ezio Raimondi (Bologna 2000), S. 43-57.

PIETRANGELI 1974

Carlo Pietrangeli (Hrsg.), *L'Accademia Nazionale di San Luca* (Rom 1974).

FIGLER 1954

Andor Pigler, *Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst*, in: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 3/4 (1954), S. 215-235.

FIGLER 1974

Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. 3 Bde., 2., erweiterte Auflage (Budapest 1974).

PINTO 1977

Sandra Pinto, *The Royal Palace from the Lorraine Period to the present day*, in: *Apollo* 106 (1977), S. 220-231.

PLINIUS 1997

C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde, Lateinisch-deutsch*, hrsg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarb. m. Gerhard Winkler, 37 Bde., 2., überarb. Aufl. (Düsseldorf, Zürich 1997), Bd. 35.

POCHAT 1986

Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert* (Köln 1986).

POSNER 1959

Donald Posner, *Charles Le Brun's Triumphs of Alexander*, in: *The Art Bulletin* 41 (1959), S. 237-248.

PRÉAUD 1983

Maxime Préaud, *L'Académie des sciences et des beaux-arts: le testament graphique de Sébastien Leclerc*, in: *Racar* X, 1983, S. 73-81.

PREIMESBERGER 1992

Rudolf Preimesberger, *Ein „Prüfstein der Malerei“ bei Jan van Eyck?*, in: *WINNER* 1992 (1), S. 85-100.

PREIMESBERGER 2002

Rudolf Preimesberger, *Liebe zu Skulptur und Malerei. Vincenzo Giustiniani (1564-1637): Ein Sammler und seine Sammlung*, in: *AK KÖLN MÜNCHEN* 2002, S. 99-109.

RAUPP 1978

Hans-Joachim Raupp, *Musik im Atelier. Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Oud Holland* 92 (1978), S. 106-129.

RAUPP 1984

Hans-Joachim Raupp, Untersuchungen zu Künstlerselbstbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, (Hildesheim (u.a.) 1984), zugl. Diss. Univ. Bonn 1979.

RAUPP 2010

Hans-Joachim Raupp (Hrsg.), Historien und Allegorien. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung (Münster 2010).

RÉAU 1921

Louis Réau, À Propos du „Pygmalion“ du Falconet, Original et Répliques, in: BSHAF 1921, S. 62-67.

RÉAU 1922

Louis Réau, Étienne Maurice Falconet, 2 Bde. (Paris 1922).

REBEL 2003

Ernst Rebel, „Apelles Germaniae“: Koordinaten von Leben und Kunst, in: Albrecht Dürer, hrsg. v. Klaus Albrecht Schröder u. Maria Luise Sternath (Ostfildern-Ruit 2003), S. 17-25.

REICHEL 1926

Anton Reichel, Die Claire-Obscur-Schnitte des 16., 17. und 18. Jahrhunderts (Zürich, Leipzig, Wien 1926).

REINHOLD 1971

Meyer Reinhold, The naming of Pygmalion's animated statue, in: Classical Journal 66 (1971), S. 316-19.

RENGIER 2004

Magdalena Rengier, Studien zur Darstellung der Apelles-Campaspe-Legende in der frühen Neuzeit (Unpubl. Magisterarbeit Univ. Bonn 2004).

RIPA 1603

Cesare Ripa, Iconologia. Overo descrittione di diverse imagini cacate dall'antichità, e di propria inventione (Rom 1603, ND Hildesheim, New York 1970).

RÖHRICH 2004

Lutz Röhrich: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, 3 Bde., 7. Aufl. (o. O. 2004)

ROETTGEN 1999

Steffi Roettgen, Der Maler als Principe. Realität, Hintergrund und Wirkung von Zuccaris akademischem Programm, in: Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm. Hrsg. v. Matthias Winner und

Detlef Heikamp. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana Rom u. Florenz 23.-26.2.1993 (München 1999), S. 301-315.

RÖTTGER 1927

Bernhard Hermann Röttger, *Der Maler Hans Mielich* (München 1925).

ROLL 2002

Carmen Roll, *Ottmar Elliger d. J. (1666-1732): Leben und Werk*. 3 Bde. (Diss. Univ. Augsburg 2002).

ROSENBERG 1973

Pierre Rosenberg, *A propos de Nicolas Vleughels*, in: *Pantheon* 31 (1973), S. 143-153.

ROUX 1949

Marcel Roux (Hrsg.), *Inventaire du fonds français: Graveurs du XVIII siècle*, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Paris, 6 Bde. (Paris 1949).

ROWORTH 1988

Wendy Wassing Roworth, *Artist, model, patron in antiquity: interpreting Ansiaux's Alexander, Apelles, and Campaspe*, in: *Muse* 22 (1988), S. 92-106.

ROY 1992

Alain Roy, *Gérard de Lairesse (1640 - 1711)* (Paris 1992).

ROYALTON-KISCH 1988

Martin Royalton-Kisch, *A monotype by Sallaert*, in: *Print Quarterly* 5 (1988), S. 60f.

RUBIN 1995

Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari: art and history* (New Haven 1995).

RUMP 1979

Gerhard Charles Rump (Hrsg.), *Kunst und Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts in England. Studien zum Wandel ästhetischer Anschauungen 1650-1830* (Hildesheim 1979).

RUPPRICH 1956-1969

Hans Rupprich (Hrsg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass* (Berlin 1956-1969), 3 Bde.

SANDOZ 1961

Marc Sandoz, *Peintures de Jean-Louis-François Lagrenée l'ainé en Finlande*, in: *Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu*, 6, Nr. 1-2 (1961), S. 2-11.

SANDOZ 1967

Marc Sandoz, Tableaux Retrouvés de Jean-Baptiste Deshays, Gabriel Doyen et Louis Lagrenée (l'aîné), in: BSHAF 1967, S. 109-122.

SANDOZ 1977

Marc Sandoz, Jean-Baptiste Deshays 1729-1765 (Paris 1977).

SANDOZ 1983

Marc Sandoz, Les Lagrenée. Louis, Jean, François Lagrenée, 1725-1805, (Paris 1983), Bd. I.

SANDRART 1675-1679

Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, 3 Bde. (Nürnberg 1675-1679, ND Nördlingen 1994-1995).

SANDRART 1769

Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, hrsg. v. Johann Jacob Volkmann, 3 Bde. (Nürnberg 1769).

SANDT 2000

Udolpho van de Sandt, Note sur les collections de tableaux et leur presentation dans les salles de l'Académie, in: AK TOUR TOULOUSE 2000, S. 69-76.

SAUR

Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künste aller Zeiten und Völker, Bd. 1-, (München, Leipzig seit 1992).

SCHADOW 1987

Johann Gottfried Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849, hrsg. v. Götz Eckhardt, 2 Bde. (Berlin 1987).

SCHAEFER 1976

Scott Jay Schaefer, The studiolo of Francesco I de'Medici in the Palazzo Vecchio in Florence (o. O. 1976), zugl. Diss. Bryn Mawr College 1976.

SCHENK 2004

Dietmar Schenk: Preisaufgaben an der Berliner Akademie der Künste. Zwischen Fürstenlob und akademischem Programm 1701-1892, in: Jahrbuch für Universitätsgeschichte 7 (2004) Universitäten und Kolonialismus. Andreas Eckert (Gasthrsg.) (Stuttgart 2004), S. 257-275.

SCHENKER 2003

Alexander Schenker, The bronze horseman. Falconet's monument to Peter the Great (New Haven (u.a.) 2003).

SCHMIDT 1996

Gudrun Schmidt: „Diese Akademische Sammlung von Gemälden und sonstigen Arbeiten“, in: AK Gute Partien in Zeichnung und Kolorit. Dreihundert Jahre Kunstsammlung der Akademie der Künste, Käthe-Kollwitz-Museum, Köln, Akademie der Künste, Berlin (o. O. 1996), S. 11-28.

SCHMIDT 2004

Gabriele Kopp-Schmidt, „Mit den Farben des Apelles.“ Antikes Künstlerlob in Dürers Selbstbildnis von 1500, in: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen 28 (2004), S. 1-25.

SCHNAPPER 1975

Antoine Schnapper, Louis Lagrenée and the theme of Pygmalion, in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts 53 (1975), S. 112-117.

SCHNAPPER 1981

Antoine Schnapper, J.-L. David und seine Zeit (Würzburg 1981).

SCHNEIDER 1987

Mechthild Schneider, Pygmalion - Mythos des schöpferischen Künstlers. Zur Aktualität eines Themas in der französischen Kunst von Falconet bis Rodin, in: Pantheon 45 (1987), S. 111-123.

SCHÜTZ 1992

Karl Schütz, Das Galeriebild als Spiegel des Antwerpener Sammlertums, in: AK KÖLN ANTWERPEN WIEN 1992, S. 161-170.

SCHÜTZE 1992

Sebastian Schütze, Arte Liberalissima e Nobilissima. Die Künstlernobilitierung im päpstlichen Rom - Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers in der frühen Neuzeit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 55 (1992), S. 319-351.

SCHWARTZ 1995

Gary Schwartz, Apelles, Apollo en the third man: schilderkunst, letterkunde en politiek rond 1650, in: Zeventiende Eeuw 11 (1995), S. 122-131.

SCHWARZ 1966

Heinrich Schwarz: Louis Dorigny in Wien, in: Sonderdruck aus Mitteilungen der österreichischen Galerie 10 (1966), S. 1-12.

SCHWESIG 1986

Bernd-Rüdiger Schwesig, Ludwig XIV. mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Hamburg 1986).

SEIFERTOVÁ 1997

Hana Seifertová: Der Blick in eine Gemäldegalerie - das Antwerpener Thema

aus Prager Perspektive, in: Dialog mit alten Meistern: Prager Kabinettmalerei 1690-1750, hrsg. v. Hana Seifertová (u.a.), Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Nationalgalerie Prag, Sammlung Alter Kunst (Braunschweig 1997), S. 36-45.

SEIFERTOVÁ 1999

Hana Seifertová, Die heiteren Welten des Johann Georg Platzer, in: Ex fumo lucem: baroque studies in honour of Klára Garas, hrsg. v. Zsuzsanna Dobos (Budapest 1999), S. 89-96.

SESTIERI 1981

Giancarlo Sestieri, La carriera romana di Sebastiano Conca, in: AK GAETA 1981, S. 47-66.

SFEIR-SEMLER 1992

Andree Sfeir-Semler, Die Maler am Pariser Salon 1791-1880 (Frankfurt am Main, New York, Paris 1992).

SHERIFF 2004

Mary D. Sheriff, Moved by love: inspired artists and deviant women in eighteenth-century France (Chicago, London 2004).

SLUIJTER 1992

Eric J. Sluijter, Venus, Visus en Pictura, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43 (1991-1992), S. 337-396.

SLUIJTER 1998

Eric J. Sluijter, Vermeer, fame, and female beauty: the Art of painting, in: Vermeer studies. Studies in the History of Art 55 (1998), S. 264-283.

SMITH 1993

Marc H. Smith, Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque (Cambridge Mass., London 1993).

SOLKIN 2001

David H. Solkin (Hrsg.): Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836, Yale University Press (New Haven, London 2001).

SPECHT/BAUMUNK 1996

Agnete von Specht, Bodo Michael Baumunk, „*Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.*“ Ausstellung zur 300-Jahrfeier der Akademie der Künste und der Hochschule der Künste, in: Museums Journal. Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam. Zugl. Berliner Museen, 6. Folge Nr. II, 10. Jahrgang (1996), S. 15-22.

SPENCER-LONGHURST 1992

Paul Spencer-Longhurst, Apelles painting Campaspe by Jacques-Louis David: art, politics and honour, in: Apollo 135 (1992), S. 157-162.

SPETH-HOLTERHOFF 1957

S. Speth-Holterhoff, Les peintres Flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle (Brüssel 1957).

SPINELLI 2003

Riccardo Spinelli: Giovan Battista Foggini. Architetto Primario della Casa Serenissima dei Medici (1652-1725) (Florenz 2003).

SPONSEL 1896

Jean Louis Sponzel, Sandrarts Teutsche Academie kritisch gesichtet (Dresden 1896), zugl. Diss. Univ. Leipzig.

STECHOW 1945

Wolfgang Stechow, „The Love of Antiochus with faire Stratonica“ in Art, in: Art Bulletin 27 (1945), S. 221-237.

STEMMER 1996

Klaus Stemmer, Die erste Abguß-Sammlung in Berlin, in: Museums Journal. Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam. Zugl. Berliner Museen, 6. Folge Nr. II, 10. Jahrgang (1996), S. 29-32.

STOICHITA 1998

Victor I. Stoichita: Das selbstbewußte Bild: Vom Ursprung der Metamalerei (München 1998), zugl. Diss. Paris 1989.

STOICHITA 2005

Victor I. Stoichita, Schritte, Knoten, Strömungen: zur Pygmalionikonographie in der Zeit der Aufklärung, in: Animationen, Transgressionen: das Kunstwerk als Lebewesen, hrsg. v. Ulrich Pfisterer (Berlin 2005), S. 147-181.

STRECKE 1991

Reinhart Strecke, „*Ein ansehnlicher und bequemer Ort*“, Die Akademie und ihre Gebäude in: AK Berlin 1991, S. 12-32.

STUMPEL 1999

Jeroen Stumpel, Apelles achtervolgd, in: De droom van Apelles, in: Kunstschrift 43 (1999), S. 43-51.

SUMOWSKI 1981

Werner Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, Bd. 4 (New York 1981).

TALBOT 1994

Charles Talbot, Schongauer: an Apelles or a Lysippos of black lines, in: *Le beau Martin: études et mises au point*, hrsg. v. Albert Chatelet, Colmar, Musée d'Unterlinden (Colmar 1994), S. 209-213.

TELESKO 1998

Werner Telesko, Napoleon Bonaparte: der „moderne Held“ und die bildende Kunst 1799-1815 (Wien (u.a.) 1998).

TERWESTEN 1770

Pieter Terwesten, *Catalogus of Naamlyst, met derzelver Pryszen* (Den Haag 1770).

TESTELIN 1853

Henri Testelin, *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie Royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, hrsg. v. Anatole de Montaiglon, 2 Bde. (Paris 1853).

THB

Ulrich Thieme, Felix Becker, Hans Vollmer (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 Bde. (Leipzig 1907-1950).

THIRION 1895

H. Thirion, *Les Adams et Clodion* (Paris 1895).

VALENTINER 1932

Elisabeth Valentiner, Hans Speckaert, *Ein Beitrag zur Kenntnis der Niederländer in Rom um 1575*, in: *Städel-Jahrbuch* 7/8 (1932), S. 163-171.

VAN MANDER (FLOERKE)

Carel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, hrsg., übers. nach der Ausgabe von 1617 u. komm. v. Hanns Floerke, 2 Bde. (München, Leipzig 1906, ND 1991).

VAN MANDER (HOECKER)

Carel van Mander, *Das Lehrgedicht. Text, Übersetzung [nach der Ausgabe von 1604] und Kommentar nebst Anhang über Van Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie* von R. Hoecker (Den Haag 1916).

VAN MANDER (MIEDEMA) 1973

Carel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const, uitg. en van vertaling en commentaar voorzien door Hessel Miedema* (Utrecht 1973), 2 Bde.

VAN MANDER (MIEDEMA) 1984

Hessel Miedema, *Karel van Manders Leven der moderne, oft dees-tijtsche*

doorluchtighe Italiaensche schilders en hun bron: een vergelijking tussen Van Mander en Vasari (Alphen aan den Rijn 1984).

VAN MANDER (MIEDEMA) 1994-1999

Karel van Mander, The lives of illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the „Schilder-boeck“ (1603 - 1604). With an introd. and transl. by Hessel Miedema (Doornspijk 1994-1999), 6 Bde.

VAN MANDER (SCHILDER-BOECK)

Carel van Mander, Het Schilder-Boeck, 6 Bde. (Haarlem 1604).

VARESE 1999

Ranieri Varese, Apelle, Botticelli e la Calunnia: qualche considerazione, in: Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer, hrsg. v. Marco Rossi u. Alessandro Rovetta (Mailand 1999), S. 143-148.

VASARI (BETTARINI)

Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccelenti Pittori Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hrsg. v. Rosanna Bettarini (Florenz 1966-1987).

VASARI (LORINI)

Giorgio Vasari, Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien. Neu übers. v. Victoria Lorini, hrsg, eingel. u. komm. v. Matteo Burioni u. Sabine Feser (Berlin 2004).

VASARI (MILANESI)

Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccelenti Pittori Scultori e Architettori (1550/1568), in: Gaetano Milanesi (Hrsg.), Le Opere di Giorgio Vasari, 9 Bde. (Florenz 1878-1885).

VASARI 1568

digitale Version der *Viten*-Ausgabe von 1568: URL: <http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari00.htm>, zuletzt aufgerufen am 19.2.2009.

VELDMANN 1977

Ilja M. Veldmann, Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century. Translated from the Dutch by Michael Hoyle (Maarsse 1977).

VEY 1988

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Neuerwerbungen 1987. Gemäldegalerie, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 25 (1988), hrsg. v. Horst Vey, S. 220-222.

VICKERS 1994

Nancy J. Vickers, Courting the female subject, in: French Renaissance in prints from the Bibliotheque Nationale de France (Los Angeles 1994), S. 94-107.

VISONÀ 1990

Mara Visonà, Carlo Marcellini, accademico „spiantato“ nella cultura fiorentina tardo-barocca (Ospedaletto, Pisa 1990).

VITET 1861

L. Vitet, L'Académie royale de peinture et de sculpture (Paris 1861).

VLIEGHE 1998 (1)

Hans Vlieghe, Flemish Art and Architecture 1585-1700 (New Haven London 1998).

VLIEGHE 1998 (2)

Hans Vlieghe, Flemish art, does it really exist?, in: Simiolus 26 (1998), S. 187-200.

VLIEGHE 2011

Hans Vlieghe, David Teniers the Younger (1610 - 1690) (Turnhout 2011).

VON BIRK 1884

Ernst Ritter von Birk, Inventar der im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländer Tapeten und Gobelins (Fortsetzung und Schluss), in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien II (1884), S. 167-220.

VON MOLTKE 1965

J. W. von Moltke, Govaert Flinck 1615-1660 (Amsterdam 1965).

WAAL 1967

H. van de Waal, The *Linea summae tenuitatis* of Apelles: Pliny's Phrase and Its Interpreters, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 12 (1967), S. 5-32.

WALSH 1999

Linda Walsh, Charles Le Brun, ‚art dictator of France‘, in: Academies, Museums and Canons of Art, hrsg. v. Gill Perry und Colin Cunningham (New Haven, London 1999), S. 86-123.

WARNKE 1996

Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, 2., überarb. Auflage (Köln 1996).

WATERHOUSE 1954

Ellis K. Waterhouse, *The British Contribution to the Neo-Classical Style in Painting*, in: *Proceedings of the British Academy* 40 (1954), S. 57-74.

WAŻBIŃSKI 1987

Zygmunt Ważbiński, *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, 2 Bde. (Florenz 1987).

WEINSHENKER 1966

Anne Betty Weinshenker, *Falconet: His Writings and his Friend Diderot* (Genf 1966).

WEISER 1998

Claudia Weiser, *Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung* (Frankfurt am Main (u.a.) 1998), zugl. Diss. Univ. Augsburg 1997.

WETTLAUFER 2001

Alexandra K. Wettlaufer, *Pen versus paintbrush: Girodet, Balzac, and the myth of Pygmalion in post-revolutionary France* (New York 2001).

WILSON-SMITH 1996

Timothy Wilson-Smith, *Napoleon and his artists* (London 1996).

WIND 1984

Barry Wind, *The Last of the Tail piece: Hogarth and Apelles*, in: *Source. Notes in the History of Art* 3 (1984), Nr. 3, S. 12-15.

WINNER 1957

Matthias Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts in Antwerpen* (Köln 1957), zugl. Diss. Köln 1957.

WINNER 1962

Matthias Winner, *Gemalte Kunsttheorie: zu Gustave Courbets „Allégorie réelle“ und der Tradition*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 4 (1962), S. 151-185.

WINNER 1992 (1)

Matthias Winner (Hrsg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk* (Weinheim 1992).

WINNER 1992 (2)

Matthias Winner, *Die Zeichenschulen von Ferri und Maratta*, in: *Max-Planck-Gesellschaft, Jahrbuch* 1992, S. 524f.

WINNER 1992 (3)

Matthias Winner, „*una certa idea*–“ Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung, in: WINNER 1992 (1), S. 511-551.

WINNER 1993

Matthias Winner, Gottlieb Schicks „Eva“ und der „edle Contour“, in: AK Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770-1830, hrsg. v. Christian von Holst. Staatsgalerie Stuttgart (Stuttgart 1993), Bd. II, S. 268-287.

WRIGLEY 1992

Richard Wrigley, Apelles in Bohemia, in: The Oxford Art Journal 15 (1992), S. 92-105.

WRIGLEY 1993

Richard Wrigley, The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restauration (Oxford 1993).

WUSTMANN 1870

Gustav Wustmann, Apelles' Leben und Werke (Leipzig 1870).

ZANGHERI 1998

Luigi Zangheri, Francesco Adorno (Hrsg.), Gli Statuti dell'Accademia del Disegno (Florenz 1998).

ZUCCARI 1961

Federico Zuccari, L'idea de Pittori Scultori e Architetti, in: Detlef Heikamp, Scritti d'arte di Federigo Zuccari (Florenz 1961).

ZUCKER 1984

Mark J. Zucker, The Illustrated Bartsch, Bd. 25. Early Italian Masters (New York 1984).

ZUCKER 1991

Mark J. Zucker, Nicoletto da Modena's late works reconsidered, in: Print quarterly 8 (1991), S. 28-36.

Bildverzeichnis

Bei den Maßangaben steht Höhe vor Breite. Die Nummern des Bildverzeichnisses stimmen mit den Nummern der Abbildungen überein. Wenn keine Abbildung vorhanden ist, wird darauf hinter dem Namen des Künstlers verwiesen.

- 1 Johann Heiss (1640-1704)
Aktsaal mit fünf weiblichen Modellen, 1687
Öl auf LW, 112 × 139,5 cm
Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 3055
Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, Kat.-Nr. 128.
Lit.: KÖLTZSCH 2000, S. 218f.
- 2 Nicoletto da Modena (1487-1522)
Apelles, um 1507
Kupferstich, 20,9 × 14,7 cm
New York, Metropolitan Museum of Art, Purchase Joseph Pulitzer Bequest, 1917, Inv.-Nr. 17.50.98
Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 207, Kat.-Nr. 15.
Lit.: HIND 1943-1948, Bd. 5, S. 119, Nr. 29.
- 3 Anonymus
Geometria aus den *Tarocchi*, um 1465
Kupferstich
Paris, Bibliothèque Nationale, Réserve du Cabinet des Estampes
Quelle: MERZ 1999, S. 218, Abb. 6.
- 4 Nicoletto da Modena (1487-1522)
Mars
Kupferstich, 14,8 × 10,5 cm (Platte)
Signiert: *NICOLETA DA MODENA* London, British Museum
Quelle: LICHT 1970, S. 382, Fig. 4.

- Lit.: HIND 1943-1948, Bd. 5, S. 126, Nr. 54; ZUCKER 1984, S. 205, Kat.-Nr. 047 mit Lit.
- 5 Carlo Maratta (1625-1713)
La Scuola del Disegno, vor 1683
 Rötzelzeichnung, mit Feder in Braun übergangen, 47,7 × 33,9 cm
 (Entwurfs-)Zeichnung
 Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art
 Bequest of Warren H. Lowenhaupt, Inv.-Nr. 1967.309B
 Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 334, Kat.-Nr. 124.
- 6 Carlo Maratta (1625-1713)
La Scuola del Disegno, um 1682
 Federzeichnung, 40,2 × 31 cm (seitenverkehrte Stichvorlage)
 Chatsworth, Duke of Devonshire, Inv.-Nr. 646
 Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 333, Kat.-Nr. 123.
- 7 Nicolas Dorigny (1658-1746)
École de dessin, nach 1687, vor 1711
 Kupferstich, 47 × 32 cm
 In der Unterschrift gewidmet: „*A Giovani studiosi del Disegno*“ (=An die jungen Zeichenschüler)
 Bezeichnet unten links: *Eques Carolus Maratti inven. et delin. Cum privil. Summi Pont. et Regis Christi mi.* Unten Mitte: *Romae Apud Jacobum Frey an. 1728.* Unten rechts: *N. Dorigny sculp.*
 Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 335, Kat.-Nr. 125.
- 8 Ciro Ferri (1633-1689)
Scuola del Disegno, nach 1677 (?)
 Zeichnung
 Florenz, Uffizien
 Quelle: WINNER 1992 (1), S. 557, Abb. 6.
- 9 Anonymus nach Ciro Ferri (1633-1689)
Die Schule des Zeichnens
 Kreide, laviert
 Köln, Kunsthandel
 Quelle: WINNER 1992 (2), S. 523, Abb. 3.
- 10 Giovanni Guerra (1544-1618)
Furor Poeticus, 1603
 Holzschnitt

- Illustration in Cesare Ripa, *Iconologia* (1603), S. 178.
 Quelle: RIPA 1603, S. 178.
 Lit.: Stefano Pierguidi: „Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù“. Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa (Rom 2008).
- 11 Joos van Winghe (1542/44-1603)
Apelles malt Campaspe, um 1600/1603
 Öl auf LW, 210 × 175 cm
 Bezeichnet unten Mitte: *IODOCVS. A. WINGHE*
 Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1686
 Quelle: AK ESSEN WIEN 1988, Bd. II, S. 127, Kat.-Nr. 598.
 Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. 748a mit Lit.; zu weiterer Lit. vgl. Anhang A, Nr. 184.
- 12 Adriaen van der Werff (1659-1722)
Die Einführung in den Tempel der Schönen Künste, um 1693/1694
 Öl auf LW, 34 × 23,5 cm
 Bezeichnet: *Ad(n) v werff. Inv et fec 169.*
 München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1182
 Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 272, Kat.-Nr. 71.
- 13 Joseph Mulder (1659-1718) nach Adriaen van der Werff
Die Einführung in den Tempel der Schönen Künste, 1694
 Kupferstich
 Bezeichnet: *Ad(n) v werff. pinx. J Mulder fec.*
 Frontispiz für Franciscus Junius, *De pictura veterum* (Rotterdam 1694)
 Quelle: JUNIUS (NATIVEL), S. 117, Fig. 18.
- 14 Bernhard Picart (1673-1733)
Der Triumph der Malerei, 1725
 Radierung, 25,8 × 17,3 cm
 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1998:5.
 Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 276, Kat.-Nr. 75.
- 15 Hendrick Goltzius (1558-1617)
Merkur, 1611
 Öl auf LW, 214 × 120 cm
 Bezeichnet unten rechts: *HG 1611*
 Haarlem, Frans Hals Museum, Kat.-Nr. 471.
 Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 199, Kat.-Nr. 8.

- Lit.: DE JONGH 1971; SLIJTER 1992, S. 367 u. Fn. 150; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 199, Kat.-Nr. 8.
- 16 Hendrick Goltzius (1558-1617)
Minerva, 1611
 Öl auf LW, 214 × 120 cm
 Haarlem, Frans Hals Museum, Kat.-Nr. 470.
 Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 199, Kat.-Nr. 8.
- 17 Hendrick Goltzius (1558-1617)
Herkules und Cacus, 1613
 Öl auf LW, 207 × 142,5 cm
 Bezeichnet links oberhalb des rechten Armes von Herkules: *HG A° 1613*
 Haarlem, Frans Hals Museum
 Quelle: AK AMSTERDAM 1993, S. 544-546, Kat.-Nr. 216.3.
- 18 Federico Zuccari (1542-1609)
Die Verleumdung des Apelles, um 1569
 Feder in Braun, laviert, über Spuren von Kreide, 49 × 53,9 cm
 Bezeichnet auf dem Schild: *Federico Zuccharo di St. Angelo Jn. Vado*.
 Hamburg, Kunsthalle, Kupferstrichkabinett, Inv.-Nr. 21516.
 Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 211.
 Lit.: CAST 1981, S. 121ff.; MASSING 1990, S. 197ff., 356-386, Kat.-Nr. 26; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 210-212, Kat.-Nr. 19.
- 19 Joachim von Sandrart
Die Verleumdung des Apelles als exemplum zu *Nemesis oder die Göttin der Rache* (Detail)
 Kupferstich
 Illustration in Joachim von Sandrart, *Iconologia Deorum oder Abbildung der Götter...* (Nürnberg 1680), gegenüber S. 162, Platte T
 Quelle: Sandrart, Teutsche Academie, *Iconologia Deorum* (1680), Platte T.
 Lit.: Sandrart, Teutsche Academie, *Iconologia Deorum* (1680), Platte T, Erläuterung bzw. Nacherzählung von Lukian S. 164f.; CAST 1981, S. 176f, Abb. 45.
- 20 Vincent Le Sueur (1668-1743), Charles Nicolas Cachin d.J. (1715-1790)
Die Verleumdung des Apelles vor 1729
 Kopie nach Raffael
 Druck von drei Platten; den Federstrich nachahmend eine radierte Um-

- rissplatte, die Pinsellavierung nachahmend zwei Tonplatten in Gelb und Braun. 18,6 × 35,7 cm Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France [...] (Paris 1729), Bd. I, S. 15, Tf. 39.
Wien, Albertina.
Quelle: REICHEL 1926, Tf. 82.
Lit.: REICHEL 1926, S. 65, Tf. 82; MASSING 1990, S. 296, Kat.-Nr. 12.B.b.
- 21 Dominique-Vivant Denon (1747-1825)
Die Verleumdung des Apelles zw. 1797 u. 1803
Kopie nach Raffael
Radierung, 46 × 31 cm
Bezeichnet links unten: *Raphaël inv.*; unten rechts: *De Non del et Sc.*
Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.
Quelle: AK PARIS 1983, S. 200, Kat.-Nr. 271.
Lit.: AK PARIS 1983, S. 200, Kat.-Nr. 271; MASSING 1990, S. 231, 298-300, Kat.-Nr. 12.B.e.
- 22 Gérard de Lairesse (1640-1711)
Die Verleumdung des Apelles um 1685/88
Öl auf Holz, 90 × 114,5 cm
Lüttich, Musée de l'Art Wallon, Inv.-Nr. 11.
Quelle: ROY 1992, S. 356, P. 210.
Lit.: CAST 1981, S. 182; MASSING 1990, S. 408f., Kat.-Nr. 39.A; ROY 1992, S.355-358.
- 23 Charles Meynier (1768-1832)
Alexander übergibt Campaspe an Apelles, vor 1832
Vorzeichnung zu Gemälde (Abb. 104), 40,8 × 48,5 cm
Bezeichnet: *Meynier*.
Dijon, Musée des Beaux-Arts.
Quelle: AK DIJON 1982, S. 67, Fn. 32, Abb. 61.
Lit.: AK DIJON 1982, S. 67, Fn. 32, Abb. 61; MASSING 1990, S. 234, 412, Kat.-Nr. 41.A.
- 24 Jean Louis Bézard (1799-1881)
Die Verleumdung des Apelles um 1835/40
Aquarellierte Zeichnung, 22,6 × 30,9 cm
Bezeichnet: *J.L.B.*
Cambridge, Privatsammlung.

Quelle: MASSING 1990, S. 414., Pl. 43.B.

Lit.: MASSING 1990, S. 234f., 413f., Kat.-Nr. 43.

25 Anonymus

Apelles gemahnt Alexander zum Schweigen

Gemälde nach einer Radierung von Salvator Rosa (1615-1673)

Quelle: Warburg Institute, Photographic Collection.

26 Hendrick van Limborch (1681-1759)

Apelles gemahnt Alexander zum Schweigen

Öl auf Holz, 36 × 32 cm

Signiert: *H.V. LIMBORCH*

Kunsthandel Den Haag (Kleykamp), 21.8.1917, Nr. 583

Quelle: Warburg Institute, Photographic Collection.

27 Giuseppe Cades (1750-1799)

Alexander d. Gr. im Atelier des Apelles, 1792

Tempera mit Wachs auf LW, 80,5 × 114 cm

St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. ?-8368

Quelle: CARACCILO 1996, S. 157, Abb. 2.

Lit.: CARACCILO 1992; CARACCILO 1996.

28 Pietro Bettelini (1763-1829) nach Giuseppe Cades (ohne Abb.)

Alexander d. Gr. im Atelier des Apelles, nach 1792

Radierung, oval, 17,5 cm Breite

Bezeichnet unten links: *Giuseppe Cades inv.*; unten rechts: *P. Bettelini inc.*; in der Mitte: *To the lovers of the fine arts.*

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe

Quelle: CARACCILO 1996, S. 157, Abb. 3.

Lit.: CARACCILO 1992, Kat.-Nr. 9G, S. 439; CARACCILO 1996.

29 Pietro Antonio Novelli (1729-1804)

Alexander d. Gr. im Atelier des Apelles

Schwarze Kreide mit brauner und schwarzer Tinte, grau laviert,
35,5 × 48,5 cm

Signiert: *Pietro Antonio novelli veneto inventò e disegnò.*

Bildunterschrift: „*Stando Alessandro a farsi ritrar da Apelle in figura di Giove fulminante discorrendo pocco a proposito di Pittura, fu da Apelle consigliato a tacere additandogli i suoi macinatori che ridevano/ Sed et in officina imperire multa disserenti silentium comiter suadebat, – rideri eum dicens a pueris, qui colores rererent. Plinius Lib 35,10.*“

London, Christie's, 2.7.1996

Quelle: AUKTIONSKATALOG CHRISTIES 1996, S. 198, Nr. 170.

Lit.: BETTAGLIO 1971, S. 79, Nr. 165; CAST 1981, S. 187; AUKTIONSKATALOG CHRISTIES 1996, S. 198, Nr. 170 mit Lit.

30 Anonymus

Apelles malt Alexander mit dem Donnerkeil, Lysippus hält die Lanze für passender. Illustration zu „*Importuna adulatio*“ (=unpassende Schmeichelei) in Johannes Sambucus *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis* (Antwerpen 1564), S. 36.

Übersetzung aus dem Lateinischen, vgl. HENKEL/SCHÖNE 1978, S. 1153: *Damit man glauben sollte, Alexander d. Gr. , der sich den weiten Erdkreis unterwarf, stamme von den Himmlischen ab, fügte Apelles, der ein außergewöhnliches Bild von ihm malen wollte, als Schmeichelei den dreigezackten Blitz hinzu. Doch das war zu viel, und eine so bedenkliche Sache wurde von den Maßvollen als eitel getadelt. Der Bildhauer Lysipp, der den König in Erz gebildet hatte, sagte, dass eine Lanze Könige doch mehr ziere. Julius [Cäsar] will, da er als Sieger empfangen wird, nicht königliche Ehren, sondern weiterhin den Titel Imperator tragen. Blitze schrecken die Sterblichen, aber das sind die Blitze des Himmels. Könige und Fürsten handeln gütiger. Ihnen kommen der Schild und die ragende Lanze der Pallas zu, diese wahren Kennzeichen eines ruhmreichen Helden.*

Quelle: By permission of University of Glasgow Library, Special Collections. URL: [http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/facsimile.php?id=sm429_c3r](http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm429_c3r), zuletzt aufgerufen am 6.5.2009.

31 Marie-Nicole Ponce Camus (1778-1839) (ohne Abb.)

Alexander besucht Apelles im Atelier, vor 1819

Gemälde

Lit.: AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 377; WRIGLEY 1992, S. 96.

32 Giuseppe Bezzuoli (1784-1855)

Alexander in der Werkstatt des Apelles, vor 1825

Florenz, Palazzo Pitti, Deckengemälde im Bourbonen Apartement (heute Galleria d'arte moderna), 2. Stock

Quelle: PINTO 1977, Fig. 19.

Lit.: PINTO 1977, S. 225, 228, Fig. 19.

33 Jan Wierix (um 1549 - nach 1618)

Das Atelier des Apelles, 1600

- Federzeichnung in Braun auf Pergament, 25,1 × 31,6 cm
Bezeichnet unten links: *Iohan Wiricx inuentor. 1600*
Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, Inv.-Nr. 1046
Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 218, Abb. 26.
Lit.: FIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. N751; KÖLTZSCH 2000, S. 109; DE JONGH 2000, S. 66.
- 34 Joannes Felpacher (tätig um 1640)
Apelles malt Campaspe im Beisein Alexanders d. Gr., 1638
Öl auf LW, 111 × 162 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum
Quelle: AK BUDAPEST 1994, S. 180f.
Lit.: AK BUDAPEST 1994, S. 180f.
- 35 Anthonis Sallaert (um 1590-1650)
Alexander Admiring his Portrait by Apelles, vor 1640 (?)
Monotype auf blauem Papier, 21,8 × 17,7 cm
London, British Museum
Quelle: ROYALTON-KISCH 1988, S. 61, Abb. 42.
Lit.: ROYALTON-KISCH 1988, S. 60f.
- 36 Johann Georg Platzer (1704-1761)
Apelles malt Campaspe, vor 1731
Öl auf Kupfer, 20,6 × 29,2 cm
Pendant zu Antiochus und Stratonike
Quelle: AUKTIONSKATALOG CHRISTIES 1995, Kat.-Nr. 67.
Lit.: Sale Sotheby's 30.11.1966, Lot 124 (als „Apelles painting Roxana“); AUKTIONSKATALOG CHRISTIES 1995, Kat.-Nr. 67. (als „The property of a Gentleman“).
- 37 Johann Georg Platzer (1704-1761)
Antiochus und Stratonike, vor 1731
Öl auf Kupfer, 20,6 × 29,2 cm
Signiert mit den Initialen „IGP“ (auf dem Hundehalsband)
Quelle: AUKTIONSKATALOG CHRISTIES 1995, Kat.-Nr. 67.
Lit.: Sale Sotheby's 30.11.1966, Lot 124.
- 38 Johann Georg Platzer (1704-1761)
Selbstporträt 1731
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Ferdinandeum, Inv.-Nr. Gem 954
Quelle: AK SALZBURG 1996, S. 15, Abb. 1.
Lit.: KRAPF 1996, S. 25f.

- 39 Johann Georg Platzer (1704-1761)
Maleratelier
Öl auf Kupfer, 44 × 59 cm
Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, Inv.-Nr. 117.215
Quelle: AK GRAZ 2007, S. 147.
Lit.: AK MÜNCHEN 2001, S. 277, Kat.-Nr. 117; AK GRAZ 2007, Kat.-Nr. 37, S. 147 mit Lit.
- 40 Detail aus Abb. 39
- 41 Willem van Haecht (1593-1637)
Die Galerie des Cornelis van der Geest, 1628
Öl auf LW, 102,5 × 137,5 cm
Signiert unten Mitte, auf dem Danaë-Gemälde: *G.V.Haecht 1628*
Antwerpen, Rubenshuis, Inv.-Nr. RH S 171
Quelle: AK DEN HAAG 1993, S. 136, Abb. 1.
Lit.: ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 125-127, Abb. 4.
- 42 Johann Georg Platzer (1704-1761)
Maleratelier
Öl auf Kupfer, 37,5 × 54,5 cm
Bezeichnet unten rechts: *J.G. Platzer*
Vaduz Wien, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Inv.-Nr. GE 2143
Quelle: AK GRAZ 2007, S. 152f.
Lit.: Apollo, Oktober 1989: Anzeige von Antiquitäten C. Bednarczyk, Wien; AK GRAZ 2007, Kat.-Nr. 39, S. 150-153 mit Lit.
- 43 Detail aus Abb. 42
- 44 Johann Georg Platzer (1704-1761)
Atelierszene
1932 in deutscher Privatsammlung
Quelle: AGATH 1932, S. 3.
Lit.: AGATH 1932, S. 3, 7.
- 45 Johann Georg Platzer (1704-1761)
Modellsitzung im Atelier
Schwarze Kreide, Bleistift, Aquarell und Deckfarben, 42,4 × 53,9 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 14551
Quelle: BENESCH 1964, Taf. XI.

Lit.: BENESCH 1964, S. 347, Nr. XI; PIGLER 1974, Bd. II, S. 368;
KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 142, Kat.-Nr. N786.

- 46 William Hogarth (1697-1764)
The Tail Piece or The Bathos, 3. März 1764
Kupferstich, 31,8 × 33,7 cm
London, British Museum
Quelle: WIND 1984, S. 13, Fig. 1.
- 47 Sir John B. de Medina (1659-1710)
Apelles and Campaspe
Gemälde
Coll. Earl of Wemyss, Gosford House, Inv.-Nr. 406, Amisfield 1771, Kat.
51. Copyright National Galleries of Scotland (B 2697) - Laut freundli-
cher Auskunft vom 18.10.2016 dort nicht auffindbar.(
Quelle: Warburg Institute, Photographic Collection.
- 48 John Parker (gest. um 1765) (ohne Abb.)
*Apelles Draws on the Wall the Person who Invited Him to Ptolemy's
House*, 1758
Gemälde „8 ft. square“ = ca. 244 × 244 cm
Verschollen, erwähnt in einem Brief Parkers, vgl. WATERHOUSE 1954,
S. 66, Fn. 2.
Lit.: WATERHOUSE 1954, S. 66f.; CAST 1981, S. 185.
- 49 Gerard de Jode (1509/1517-1591)
Ne sutor ultra crepidam
Kupferstich
Illustration zu Laurentius Haechtanus (1527-1603) *Mikrokosmos* (Ant-
werpen 1579), Fol. 73
Quelle: URL: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/mikro.html>, zuletzt aufgerufen am 19.10.2016. DFG-Projekt CAMENA,
Heidelberg-Mannheim.
- 50 Gerard de Jode (1509/1517-1591)
Apelles und der Schuster
Kupferstich
Illustration zu Joost van den Vondel (1587-1679), *De Vernieuwde Gul-
den Winckel* (Amsterdam 1622), Fol. 72
Quelle: URL: <https://archive.org/details/devernieuwdeguld00vond>, zu-
letzt aufgerufen am 15.10.2016. Digital image courtesy of the Getty's
Open Content Program.

- 51 Hans Mielich (1516-1573)
Apelles und der Schuster, 1558/1559
Deckfarbenmalerei
Gemälde in den Motetten des Cipriano de Rore. München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.Ms. B I, S. 303.
Quelle: LÖCHER 2002, Abb. 72.
Lit.: RÖTTGER 1925, S. 31, Abb. S. 34.; LÖCHER 2002, S. 101f., 182, Abb. 72.
- 52 Detail von Abb. 51
- 53 Hans Mielich (1516-1573)
Apelles und der Schuster, 1560/1565
Deckfarbenmalerei
Gemälde in den Bußpsalmen des Orlando di Lasso. München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.Ms. A I, S. 222.
Quelle: LÖCHER 2002, Abb. 75.
Lit.: RÖTTGER 1925, Abb. S. 32; LÖCHER 2002, S. 104, 0185, Abb. 75.
- 54 Detail von Abb. 53
- 55 Joachim von Sandrart (1606-1688)
Apelles und der Schuster
Kupferstich
ohne Bezeichnung des Stechers, nach Meinung Sponsels Ph. Kilian
Illustration zu SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, II. Teil, 1. Buch, S. 28
Quelle: SANDRART 1675-1679 , 1. Haupttheil, II. Teil, 1. Buch, S. 28.
Lit.: SPONSEL 1896, S. 153, Nr. 103; KUHLMANN-HODICK, Bd. II, Kat.-Nr. 315e mit Lit.
- 56 Johann Jakob von Sandrart (1655-1698)
Haud ultra crepidam sutor
Detail der Illustration zur lateinischen Ausgabe der Teutschen Academie (1683), gegenüber S. 70, Platte E* bzw. zu Johann Jacob Volkmanns Ausgabe der Teutschen Academie (1774), 3. Haupttheil, 2. Band, 1. Buch, S. 42, Tf. F.
Quelle: SANDRART 1769, 3. Haupttheil, 2. Band, 1. Buch, S. 42, Tf. F.
Lit.: SPONSEL 1896, S. 184, Nr. 20; KUHLMANN-HODICK, Bd. II, Kat.-Nr. 315p mit Lit.; HOLLSTEIN 1995, Bd. 40, Nr. 346 mit Lit.

- 57 Joachim von Sandrart (1606-1688)
Initiale: Apelles und der Schuster
 Illustration zu SANDRART 1675-1679 , 1. Haupttheil, II. Teil, 1. Buch, S. 29.
 Quelle: SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, II. Teil, 1. Buch, S. 29.
- 58 Hans Holbein d. J. (1497/1498-1543)
Das Täfelchen des Apelles, 1521
 Holzschnitt
 Druckermarken für Valentinus Curio, in: Erasmus von Rotterdam, *Enchiridion oder handtbüchlin eins waren Christenlichen uñ strybtarlichen lebens (...)* (Basel 1521) Basel, Universitätsbibliothek
 Quelle: BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 626, Abb. 1.
- 59 Hans Holbein d. J. (1497/1498-1543)
Titeleinfassung von Erasmus von Rotterdam, *Enchiridion oder handtbüchlin eins waren Christenlichen uñ strybtarlichen lebens (...)* (Basel 1521)
 Holzschnitt
 Basel, Universitätsbibliothek
 Quelle: BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 631, Abb. 6.
- 60 Hans Holbein d. J. (1497/1498-1543)
Apelles malt ein Bild der Venus
 Feder, Randzeichnung in: *Erasmi Roterodami Encomium Moriae* (Basel 1515), Fol. L3v
 Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett
 Quelle: BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 628, Abb. 3.
- 61 Marten van Heemskerck (1498-1574)
Titelblatt zu den von Philippus Galle (1537-1612) gestochenen *Inventiones Heemskerckianae ex utroque testamento*, 1569
 Kupferstich, 14,6 × 19,9 cm
 Inschrift auf dem Postament: *Martinus Heemskerck/ Pictor, alter nostri/ Saeculi Apelles, in-ventionum Pater ad/ bivum (?) expressus. MARTINUS HEEMSKERCK INVENTOR. Philippus Galle Fecit.*
 Berlin, Kupferstichkabinett
 Quelle: HÜLSEN/EGGER 1913, Bd. I, Tf. 1.
 Lit.: HÜLSEN/EGGER 1913, Bd. I, S. 3, Fol. 1-2 mit Lit.; VELDMANN 1977, S. 144-155; FILIPPI 1990, S. 97, Nr. 1-2.

- 62 Detail von Abb. 61
Quelle: VELDMANN 1977, S. 150, Abb. 100.
- 63 Anonymus,
“*Celeritatem mora, & haec illam vicissim temperet*“, Emblem Nr. 32
aus Hadrianus Junius, *Emblemata* (Antwerpen 1565)
Quelle: VELDMANN 1977, S. 150, Abb. 101.
- 64 Crispiani de Passe (1564-1637) oder Söhne
Epigramm „*Nulla dies sine linea*“
Illustration zu Gabriel Rollhagen (1583-1619?), *Selectorum Emblematum Centuria secunda* (Arnheim 1613), Nr. 24
Quelle: HENKEL/SCHÖNE 1978, S. 1295.
- 65 Joachim von Sandrart (1606-1688)
NULLA DIES SINE LINEA
Illustration zu SANDRART 1769, 1. Haupttheil, 2. Band, 1. Abtlg., S. 34
Quelle: SANDRART 1769, 1. Haupttheil, 2. Band, 1. Abtlg., S. 34.
- 66 Anonymus
Apelles prit un charbon éteint et commença de tracer un portrait sur la muraille.
Illustration in Alexandre Dumas (sen.) (1802-1870) *Peinture chez les anciens* (1856), gegenüber S. 12
Quelle: Warburg Institute, Photographic Collection.
- 67 Victor Biennoury (1823-1893)
Apelle peignant le Jugement de Midas, 1867
Gemälde
Troyes, Musée des Beaux-Arts
Quelle: AK DIJON 1982, S. 65.
- 68 Jean Broc (1780-1850)
Die Schule des Apelles, 1800
Öl auf LW, 375 × 480 cm
Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. R.F. 27
Quelle: AK DIJON 1982, S. 68, Abb. 66. Lit.: MASSING 1990, S. 229, 308ff., Kat.-Nr. 12.D; LAVEISSIÈRE 2007.
- 69 Jean-Pierre Norblin de La Gourdain (1745-1830)
Versammlung vor einem Gemälde mit Apelles und Zeuxis, um 1805-1810
Paris, Kunsthandel

Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 69, Abb. 10.

Lit.: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 68f.

- 70 Giorgio Vasari (1511-1574)
Alexander übergibt Campaspe an Apelles, 1548
Fresko, rötlich-braun, gelb gehöht, schwarz getieft, ca. 108 × 95 cm
Arezzo, Casa Vasari, *Sala del Trionfo della Virtù*, nordwestliche Wand
Quelle: CECCHI 1998, S. 29-77, S. 49, Abb. 20.
Lit.: A. Paolucci, A. M. Maetzke, *La casa del Vasari in Arezzo* (Florenz 1988), S. 54; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 40, Kat.-Nr. 131h mit Lit., S. 137; CECCHI 1998, S. 29-77.
- 71 Giorgio Vasari (1511-1574)
Selbstporträt, 1542
Fresko
Arezzo, Casa Vasari, *Sala della Fama*
Quelle: CHENEY 1985, Abb. 239.
- 72 Giambattista Tiepolo (1696-1770)
Apelles malt Campaspe, um 1726/1727
Öl auf LW, 57,4 × 84,2 cm
Montreal, Museum of Fine Arts
Quelle: AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 373, Kat.-Nr. IX.5.
Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 142, Kat.-Nr. 781 mit Lit.; GOTTDANG 1999; ERICKSON 2000; KRÜCKMANN 2004, S. 29f.
- 73 Detail aus Abb. 72
Quelle: AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 374.
- 74 Giambattista Tiepolo (1696-1770)
Selbstporträt Giambattista Tiepolos, 1750
Detail aus der Darstellung Europas im Treppenhausfresko der Würzburger Residenz
Quelle: KRÜCKMANN 2004, S. 32, Abb. 7.
Lit.: KRÜCKMANN 2004, S. 33.
- 75 Henri Testelin (1616-1695)
Portrait de Louis XIV enfant en protecteur des arts, 1648
Versailles, Musée national du château
Quelle: AK DIJON 1982, S. 51, Abb. 43.
- 76 Henri Testelin (1616-1695) (ohne Abb.)
Portrait von Louis XIV, Protektor der Künste, 1668
Öl auf LW, 370 × 285 cm

- Versailles, Musée national du château
 Lit.: KLINGSÖHR 1986, S. 563, Abb. 2; AK TOURS TOULOUSE 2000,
 S. 80-82, Kat.-Nr. 1.
- 77 Abraham Bosse (1602-1676)
Le noble peintre, 1642
 Kupferstich 25,6 × 32,6 cm
 Bezeichnet unten links: *le Noble Peintre*, unten Mitte: *Bosse in et fe*,
 unten rechts: *le Blond excud avec Priuilege du Roy*.
 Cambridge (Mass.), Leihgabe des Fogg Art Museum, Harvard Univer-
 sity Art Museum, Inv.-Nr. R4323
 Quelle: AK MONTREAL KÖLN 2002, S. 370, Kat.-Nr. 171.
 Lit.: AK BADEN BADEN 1969, Kat.-Nr. 55; AK DIJON 1982, S. 136,
 Fig. 179; KÖLTZSCH 2000, S. 235-238; KLINGSÖHR-LEROY 2002, S. 32f.;
 AK MONTREAL KÖLN 2002, S. 370, Kat.-Nr. 171; JOIN-LAMBERT
 2004, S. 222f., Kat.-Nr. 200.
- 78 Philippe de Champaigne (1602-1674)
Porträt Ludwigs XIII., 1635
 Öl auf LW, 228 × 175 cm
 Paris, Musée du Louvre
 Quelle: MAI 2002, S. 51, Abb. 3.
- 79 Andries Both (1612/1613-1642)
Der arme Maler
 Gemälde
 London, Privatbesitz
 Quelle: KÖLTZSCH 2000, S. 237, Abb. 175.
 Lit.: KLEINERT 2006, S. 182, Kat.-Nr. 1 mit Lit.
- 80 Charles Le Brun (1619-1690)
Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre, 1661
 Öl auf LW, 298 × 453 cm
 Versailles, Musée national du château
 Quelle: WALSH 1999, S. 95, Abb. 61.
 Lit.: MÉROT 1994, S. 258; KIRCHNER 1991, S. 83, Abb. 7.
- 81 Charles Le Brun (1619-1690)
Le roi arme sur terre et sur mer, 1672
 Entwurfsskizze für die Galerie des Glaces, Versailles
 Öl auf LW, 72 × 98 cm
 Auxerre, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 835-1-17

- Quelle: AK VERSAILLES 2007, S. 114f., Kat.-Nr. 36.
Lit.: AK VERSAILLES 1963, S. 113, Kat.-Nr. 37; MÉROT 1994, S. 263.
- 82 Charles Le Brun (1619-1690)
La Franche-Comté conquise pour la seconde fois, 1674
Entwurfsskizze für die Galerie des Glaces, Versailles
Öl auf LW, 95 × 140 cm
Versailles, Musée national du château, Inv.-Nr. MV 6360
Quelle: AK VERSAILLES 2007, S. 116f., Kat.-Nr. 37
Lit.: AK VERSAILLES 1963, S. 119, Kat.-Nr. 40.
- 83 Charles Le Brun (1619-1690)
Protection accordée aux Beaux-Arts
Fresko
Versailles, *Galerie des Glaces*
Quelle: AK VERSAILLES 2007, S. 87, Fig. 9.
Lit.: AK VERSAILLES 2007, S. 87, Kat.-Nr. 11.
- 84 Nicolas de Largillière (1656-1746)
Portrait de Charles Le Brun, 1686
ÖL auf LW, 232 × 187 cm
Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 5661
Quelle: MÉROT 1994, S. 202.
Lit.: MONTAIGLON 1993, S. 57f.; AK DIJON 1982, S. 135, Pl. XIV;
MÉROT 1994, S. 202; KLINGSÖHR-LEROY 2002, S. 92f.; AK KÖLN
MÜNCHEN 2002, S. 123f.
- 85 Egidius Sadeler (1570-1629)
Minerva führt die Malerei den sieben Freien Künsten zu, vor 1597
Kupferstich, 49,2 × 38,4 cm (Platte)
Bezeichnet unten (...) *Johan: ab ach pinxit G. Sadler scalpsit Monachij*
Köln, Wallraf-Richartz-Museum - Foundation Corboud, Graphische
Sammlung, Inv.-Nr. 40
Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 196, Kat.-Nr. 5.
- 86 Gérard Edelinck (1649-1707) nach Nicolas de Largillière (1656-1746)
Charles Le Brun, 1684
Kupferstich, 35,5 × 29,8 cm
Paris, Bibliothèque Nationale
Quelle: KLINGSÖHR-LEROY 2002, S. 69, Abb. 24.
Lit.: AK KINGSTON 1982, S. 65-68, Kat.-Nr. 14; KLINGSÖHR-LEROY
2002, S. 90.

- 87 Sébastien Leclerc (1637-1714)
Akademie der Wissenschaften und schönen Künste, um 1698
Kupferstich, 24,5 × 37,9 cm
Bezeichnet unten Mitte: *L'ACADEMIE DES SCIENCES ET DES BE-AUX ARTS / DEDIEE AU ROY / Par son tres humble tres obeissant et tres fidèle Serviteur et sujet Seb. Le Clerc.*
München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 9785/ J 263 VII
Quelle: AK MÜNCHEN 2001, S. 104, Kat.-Nr. 12.
Lit.: AK DIJON 1982, S. 150, Abb. 233; PRÉAUD 1983.
- 88 Charles Natoire (1700-1777)
Zeichnen nach der Natur, 1746
Aquarell, schwarze Kreide auf Papier, 45,3 × 32,3 cm
Signiert und datiert auf der Kiste im Vordergrund: *C.NATOIRE f 1746*
London, Courtauld Institute of Art Inv.-Nr. D.1952.RW.3973
Quelle: AK PARIS 2000 (1), S. 405f.
Lit.: AK WHITWORTH PARK 1962, Kat.-Nr. 63; DETHLOFF 1992, S. 11; WINNER 1993, S. 273, Abb. 205; AK PARIS 2000 (1), S. 405f. mit Lit.
- 88a Detail aus Abb. 88
- 89 Eustache Le Sueur (1616-1655)
Salomon und die Königin von Saba, 1650
Öl auf LW, 91 × 114 cm
Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, Inv.-Nr. B. 879a
Quelle: AK PARIS 2000 (2), S. 115, Kat.-Nr. 32.
- 90 Jacques Louis David (1748-1825) (ohne Abb.)
Bonaparte franchissant les Alpes au Grand-Saint-Bernard, 1800
Öl auf LW, 260 × 221 cm
Signiert und datiert: *L - David - l'an IX.*
Malmaison, Musée national, Inv.-Nr. 49.7.1
Lit.: AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 384, Kat.-Nr. 161.
- 91 Tizian (1488-1576) (ohne Abb.)
Kaiser Karl V. bei Mühlberg, 1548
Öl auf LW, 332 × 279 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado

- 92 René-Antoine Houasse (1645-1710) (ohne Abb.)
Ludwig XIV. zu Pferde, 1679
Öl auf LW, 255 × 200 cm
- 93 Pierre Mignard (1612-1695) (ohne Abb.)
Louis XIV couronné par la victoire, um 1670
Öl auf LW, 306 × 243 cm
Versailles, Musée national du château
- 94 Jacques Louis David (1748-1825) (ohne Abb.)
Le Couronnement de l'Empereur et de l'Impératrice
Öl auf LW, 629 × 979 cm
Signiert unten rechts: *L. David. f.*, datiert unten links: *1805-1807*
Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 3699
Lit: AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 419, Kat.-Nr. 169.
- 95 Charles Motte (1785-1836)
Visite de Napoléon et Joséphine à l'atelier de David le 4 janvier 1808
gestochen nach Jean-Pierre Norblin de La Gourdain (1745-1830)
Paris, Bibliothèque National, Cabinet des estampes
Quelle: AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 610, Abb. 166.
- 96 Louis-Léopold Boilly (1761-1845)
Die Öffentlichkeit besieht sich Davids Gemälde der Krönung von Napoleon und Josephine, um 1810
Aquarellierte Zeichnung, 59,4 × 80,3 cm
New York, Slg. Dian and Andrea Woodner
Quelle: BECKER 2005, Abb. III 70.
Lit.: BECKER 2005, S. 158.
- 97 Antonie-Jean Gros (1771-1835)
Napoléon visite le Salon de 1808 et remet la Légion d'Honneur à David
Ölskizze, 350 × 640 cm
Versailles, Musée national du château, Inv.-Nr. MV 6347
Quelle: AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 613, Abb. 167.
- 98 Jacques Louis David (1748-1825)
Apelle peignant Campaspe devant Alexandre, um 1812-1816
Öl auf Holz, 96,5 × 136,2 cm
Lille, Musée des Beaux-Arts
Quelle: : BECKER 1999, S. 31 , Abb. 37.
Lit.: SCHNAPPER 1981, S. 282f.; AK DIJON 1982, Tf. VIII, S. 67f.;

- AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 518, Abb. 146; HEIMANN 1990, S. 9f.; DIEU 1991, S. 77; SPENCER-LONGHURST 1992 mit Lit.; ASEMISSEN/-SCHWEIKHART 1994, S. 24, Abb. 19; AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 345, Abb. 5; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 227.
- 99 Francesco Primaticcio (1504-1570)
Apelles malt Alexander und Campaspe, um 1541
 Feder, Tusche, rötlich laviert, weiß gehöht, 34,9 × 24,6 cm
 Chatsworth, Duke of Devonshire, Inv.-Nr. 186
 Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 209, Kat.-Nr. 17.
- 100 Jérôme-Martin Langlois (1778-1838)
Porträt von David, 1825
 Öl auf LW, 88 × 74,5 cm
 Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 10476
 Quelle: BECKER 1999, S. 32, Abb. 38.
 Lit.: AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 631, Abb. 170; SPENCER-LONGHURST 1992, S. 158, Abb. 2.
- 101 François-Joseph Heim (1787-1865)
Charles X. vergibt die Preisgelder am Ende des Salons von 1824.
 Öl auf LW, 173 × 256 cm
 Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 5313.
 Quelle: BECKER 2005, Abb. III 81.
- 102 Antoine Ansiaux (1764-1840)
Alexander übergibt Apelles die Campaspe, um 1831
 Öl auf LW, 54,6 × 64,6 cm
 Columbia, University of Missouri, Museum of Art and Archeology, Inv.-Nr. 86.25.
 Quelle: SPENCER-LONGHURST 1992, S. 162, Abb. 11.
 Lit.: SPENCER-LONGHURST 1992, S. 161, ROWORTH 1988.
- 103 Jérôme-Martin Langlois (1778-1838)
Alexander, Apelles und Campaspe, 1819
 Schwarze und weiße Kreide, grau laviert, weiß gehöht, 39,1 × 51,4 cm
 Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr. 86.GG.475
 Lit.: AK DIJON 1982, S. 54, 67.
- 104 Charles Meynier (1768-1832)
Alexander übergibt Campaspe an Apelles, 1822
 Öl auf LW, 115,5 × 145 cm

Rennes, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 822-1-1

Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 227f., Kat.-Nr. 34.

Lit.: AK DIJON 1982, S. 54, 67, 69, Abb. 64, 65; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 144, Kat.-Nr. 803; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 227f., Kat.-Nr. 34 mit Lit.

105 Francesco Morandini (1544-1597)

Alexander übergibt Campaspe an Apelles, 1572

Öl auf Holz, 122 × 84 cm, oval

Bezeichnet unten rechts auf der Stufe: *FRAN.POPPI*

Florenz, Palazzo Vecchio, Studiolo

Quelle: GIOVANNETTI 1995, S. 67, Abb. III. Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. 746; KÖLTZSCH 2000, S. 93.

106 Benvenuto Cellini (1500-1571) (ohne Abb.)

Apollo as Allegorical Emblem for the Academy's Seal, 1563

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 2247

Lit.: KLINGSÖHR 1986, S. 566, Fn. 39; BARZMANN 2000, S. 42f, 45, Abb. 8.

107 Zuccari-Kreis

„*Apelles-Akademie*“

Zeichnung, 17 × 22,2 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado (Fernández Durán bequest, Nr. 1398 bis)

Quelle: KÖLTZSCH 2000, S. 135, Abb. 101.

108 Medaille, geprägt anlässlich des *Concorso Clementino* 1705

Quelle: CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. II, S. 2, ohne Angaben.

109 Medaille, geprägt anlässlich des *Concorso Clementino* 1775

Quelle: CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. III, S. 6, ohne Angaben.

110 Medaille, geprägt anlässlich des *Concorso Balestra* 1768

Quelle: CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. III, S. 5, ohne Angaben.

111 Alessio Giardoni (tätig um 1760-1791)

Allegorie der Künste

Kupferstich

Bezeichnet unten: *F. Breziado inv. A. Giardoni sculp.*

Bildunterschrift: *Non minus ingenuis artibus illa favet. Ovidio Fast. III*

Quelle: CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. III, Frontispiz, ohne Seite, ohne Angaben.

- 112 Giovanni Paolo Melchiori (1664-1745)
Alexander Presenting Campaspe to Apelles
 Zeichnung
 Quelle: Warburg Institute, Photographic Collection.
 Lit.: GOLDSTEIN 1970, S. 244, Fn. 37 (als Carlo Maratti) unter Verweis auf Apollo 89 (Mai 1969), S. 398 (als Pietro da Cortona).
- 113 Sebastiano Conca (1680-1764)
Alexander übergibt Campaspe an Apelles, 1715
 Pendant zu *Bacchus and Ariadne*
 Öl auf LW, 73,6 × 99 cm
 Signiert und datiert unten links: *Sebasto. Conca pinxit Roma 1715*
 William Mostyn Owens Collection
 Quelle: CLIFFORD 1977, S. 91, Abb. 1.
 Lit.: Neapolitan Baroque and Rococo painting. Bowes Museum, Barnard Castle County, Durham, hrsg. v. Tony Ellis (Durham 1962), Nr. 75; CLARK 1967, S. 330, Abb. 10, Fn. 7; Arts Review 20 (1971), S. 714; CLIFFORD 1977, S. 93, 96; AK GAETA 1981, S. 115, Abb. 13a.
- 114 Francesco Trevisani (1656-1746)
Alexander übergibt Campaspe an Apelles, 1720
 Öl auf LW, 72,5 × 58,6 cm
 Signiert auf dem Hundehalsband: *F.T.*, auf der Rückseite des Gemäldes: *Sigr. Trevisani fecit 1720*
 USA, Pasadena, The Norton Simon Foundation, Inv.-Nr. F.1968.11.16.P
 Provenienz: Sotheby's 12.6.1968, lot 99
 Quelle: DiFEDERICO 1977, S. 48, Kat.-Nr. 33, Tf. 27. Lit.: AK ROM 1959, S. 214, Kat.-Nr. 620; AK PARIS 1960, Kat.-Nr. 160, Tf. 12; AK CHICAGO MINNEAPOLIS TOLEDO 1970, S. 212, Kat.-Nr. 89 mit Lit.; MCCORQUODALE 1976, S. 215; DiFEDERICO 1977, S. 48, Kat.-Nr. 33, Tf. 27.
- 115 Antonio Canova (1755-1822)
Alessandro dona ad Apelle Campaspe, 1790er
 Öl auf LW, 74 × 62 cm
 Florenz, Privatsammlung
 Quelle: MELLINI 1990, Tf. LVI, Fig. 5.
- 116 Joseph Werner (1637-1710)
Ruhmesallegorie auf Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg
 Radierung (?)

Signiert unten rechts: *Werner Jos*

Stichlegende: *Ornari tribus his iuvant, aut non esse, Coronis: Vita das, unam mors mihi lata dedit.*

Quelle: AK BERLIN 1896, S. 7.

Lit.: GLAESEMER 1974, S. 146.

- 117 Hendrik van Balen, Jan Brueghel d. Ä., Fans Francken II.
Wappen der Antwerpener Rhetorikkammer „*De Violieren*“, 1618
Antwerpen, Musée Royal des Beaux-Arts
Quelle: SPETH-HOLTERHOFF 1957, S. 17, Abb. 1.
Lit.: SPETH-HOLTERHOFF 1957, S. 48.
- 118 Detail aus Abb. 117
- 119 Giuliano Moretti (Lebensdaten unbekannt)
Alexander übergibt Apelles die Campaspe, 1673
Zeichnung, 39 (43) × 54 cm
ehem. Rom, ASL (gestohlen)
Quelle: CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 65, Abb. 5.
Lit.: CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 49, 51; AK ROM 1989, S. 65, Abb. 5.
- 120 Giuliano Moretti (Lebensdaten unbekannt), fälschlich Giovanni Battista Lenardi zugeschrieben
Alexander übergibt Apelles die Campaspe, 1673
Zeichnung
Kunsthandel
Quelle: MELLINI 1990, Tf. LVI, Fig. 8.
- 121 Charles-François Poerson (1653-1725)
Alexander übergibt Apelles die Campaspe, 1673
Federzeichnung auf Pergament, braune Tinte, grau laviert, weiß gehöht, 53,5 × 76 cm
Beschriftet unten links: *M. Parson francese*, weiter rechts: 33
ASL, Inv.-Nr. A.28
Quelle: Foto-Verfasser.
Lit.: GOLDSTEIN 1970, S. 230, 235, 231, Abb. 1 (als J.-B. Corneille); CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 49, 52; CIPRIANI 1989, S. 64, 65, Abb. 6; AK ROM 1989, S. 14f., Kat.-Nr. 1; GOLDSTEIN 1996, S. 207, Fig. 110 (als Poerson).

- 122 Belardino Viviani (Lebensdaten unbekannt)
Alexander übergibt Apelles die Campaspe, 1673
 Federzeichnung auf Pergament, braune Tinte, grau laviert, weiß gehöht,
 40 (43,5) × 54(64) cm
 Beschriftet unten links auf Sockel: *Belardino Viviani*, mit weiterem Abstand: 38 Rahmen für Zeichnung nicht äquidistant zu beiden Seiten, sondern links ca. 2 cm mehr Platz gelassen
 ASL, Inv.-Nr. A.29
 Quelle: Foto-Verfasser.
 Lit.: GOLDSTEIN 1970, S. 237, 232, Abb. 4; CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 49, 53; CIPRIANI 1989, S. 64, 66, Abb. 7.
- 123 Ludovico Dorigny (1654-1742)
Alexander übergibt Apelles die Campaspe, 1673
 Federzeichnung auf Pergament, braune Tinte, grau laviert, weiß gehöht,
 56(58) × 98,5(100) cm
 Beschriftet unten links innerhalb Zeichnung (auf Teppich) „*Monsieur Ludovico Dorignij*“ (oder Dorigny), ganz rechts: 34
 Beschädigt durch große Wasserflecke und langen Einriss
 ASL, Inv.-Nr. A.30
 Quelle: Foto-Verfasser.
 Lit.: GOLDSTEIN 1970, S. 235, 231, Abb. 2 (als B. Boullogne); CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 49, 54; CIPRIANI 1989, S. 64, 66, Abb. 8; AK ROM 1989, S. 16f., Kat.-Nr. 2; GOLDSTEIN 1996, S. 207, Fig. 111 (als Dorigny).
- 124 Pietro Paolo Lenardi (Lebensdaten unbekannt)
Alexander übergibt Apelles die Campaspe, 1673
 Federzeichnung auf Pergament, braune Tinte, grau laviert, weiß gehöht,
 39,5 (42) × 57(64) cm
 Beschriftet unten links innerhalb Zeichnung: 5° *P. Paolo Lenardi*; mit weiterem Abstand und anderer Schrift und Tinte: 35
 ASL, Inv.-Nr. A.31
 Quelle: Foto-Verfasser.
 Lit.: GOLDSTEIN 1970, S. 237, 233, Abb. 5; CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 49, 55; CIPRIANI 1989, S. 64, 70, Abb. 9.
- 125 Anonymus
Alexander übergibt Apelles die Campaspe
 Federzeichnung, braune Tinte, grau laviert, weiß gehöht,

43,5(45) × 63(65,5) cm

ASL, Inv.-Nr. A.32

Quelle: Foto-Verfasser.

Lit.: CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 49, 56.

126 Anonymus

Alexander übergibt Apelles die Campaspe

Rötelzeichnung, grau laviert, weiß gehöht, 57 × 85,5 cm

ASL, Inv.-Nr. A.33

Quelle: Foto-Verfasser.

Lit.: CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 49, 56.

127 Ciro Ferri (1633-1689) (zugeschr.)

Alexander Presenting Campaspe to Apelles, um 1670

Thin grey-brown paper; black and grey chalk, heightened with white, over light grey chalk, 40 × 60,5 cm

California, Collections of the E. B. Crocker Art Gallery, Inv.-Nr. 373

Quelle: HOWARD 1972, S. 43, Abb. 8.

Lit.: HOWARD 1972, S. 16f.

128 Antoine Rivalz (1667-1735)

Alexander übergibt Apelles die Campaspe

Federzeichnung, grau laviert, weiß gehöht, auf gelbem Papier, 32 × 44,5 cm

Düsseldorf, museum kunst palast, Inv.-Nr. KA(FP) 4582

Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 220f., Kat.-Nr. 28.

Lit.: BUDDE 1930, S. 107, Kat.-Nr. 747, Abb. 135; PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 141, Kat.-Nr. 772; AK

BADEN BADEN 1969, Abb. 12.

129 Pierre-Louis Roger (?) (um 1772-1824) („Pierre Borel Rogat“)

Alessandro cede Campaspe ad Apelle, 1787 (2. Preis)

Öl auf LW, 97 × 135 cm

Parma, Galleria Nazionale, Inv.-Nr. 3

Provenienz: Parma, Accademia di Belle Arti

Quelle: BK PARMA 2000, S. 172, Kat.-Nr. 772.

Lit.: HAUTECŒUR 1910, S. 160f.; ALLEGRI TASSONI 1979, S. 36; PELLEGRI 1988, S. 229-231; BK PARMA 2000, S. 172-174 mit Lit.

130 Pierre-Louis Roger (?) (um 1772-1824) (zugeschr.)

Apelle e Campaspe, um 1780-90 (?)

Zeichnung

- Paris, Musée du Louvre
 Quelle: HAUTECŒUR 1925, S. 38.
 Lit.: HAUTECŒUR 1925, S. 37f.
- 131 Nicolas Vleughels (1668-1737)
Apelles malt Campaspe oder „*L'amour indiscret*“, 1716
 Öl auf LW, 125 × 97 cm
 Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv.-Nr. 8482
 Quelle: AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 341, Abb. 2.1.
 Lit.: HERCENBERG 1975, S. 69f., Kat.-Nr. 44, Abb. 31; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 141, Kat.-Nr. 773.
- 132 Nicolas Vleughels (1668-1737)
 Modello
Apelles malt Campaspe oder „*L'amour indiscret*“
 vor dem 29. Nov. 1715
 Holz, 39 × 30 cm
 verschollen
 Quelle: HERCENBERG 1975, S. 69, Kat.-Nr. 43, Abb. 30.
 Lit.: AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 366-369, Kat.-Nr. IX.3, S. 368, Abb. 1.
- 133 Louis de Surugue de Surgis (1686-1762) nach Nicolas Vleughels
Apelles malt Campaspe oder „*L'amour indiscret*“, 1716
 Kupferstich, 28,3 × 19 cm
 Bezeichnet: *gravé sur l'esquisse original qui est de cette grandeur par L. Surugue 1716*
 Stichlegende:
Alexandre amoureux fit peindre la Beauté./ Dont son cœur étoit enchanté,/ Et choisit tout exprès la docte main d'Apelle./ Cet homme étoit sensible, et Campaspe très belle./ L'Amour sût dans son cœur graver l'original,/ et du Peintre fit un rival.
 Athen, Privatsammlung
 Quelle: AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 367.
 Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 141, Kat.-Nr. 774; AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 366-69, Kat.-Nr. IX.3; AK THESSALONIKI 1997 (2), S. 153. mit Lit.
- 134 Louis de Surugue de Surgis (1686-1762) nach Nicolas Vleughels
 „*L'amitié généreuse*“, 1716
 Kupferstich, 28 × 18,8 cm

Bezeichnet: *L'amitié généreuse gravé par Louis Surugue en 1716.*

Signiert: *Invente par N. Vleughels/ Grave par L. Surugue. 1716 A Paris chez L. Surugue graveur du Roy rue des Noyers vis à vis S. Yves avec privil. du Roi. Louis Surugue (de Surgis)*

Stichlegende:

Alexandre charmé du Portrait gracieux,/ Reconnut de l'Amour les traits ingénieux,/ Et d'Apelle d'abord soupçonna la tendresse./ Mais bien loin d'en être irrité/ Ce Monarque fit voir sa générosité;/ Et pour prix du Tableau lui céda sa Maîtresse.

Athen, Privatsammlung

Quelle: AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 371.

Lit.: HERCENBERG 1975, S. 71, Kat.-Nr. 45 und Abb. 35; AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 370f., Kat.-Nr. IX.4; AK THESSALONIKI 1997 (2), S. 154.

- 135 François Ottens (1. Hälfte 18. Jh.) nach Nicolas Vleughels

„*L'amour indiscret et L'amitié généreuse*“

Bezeichnet: *Vleughels pinxit - F. Ottens fecit*

Quelle: HERCENBERG 1975, Abb. 36.

Lit.: HERCENBERG 1975, Abb. 36 unter Verweis auf Kat.-Nrn. 44-45; AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 369, Abb. 3; AK THESSALONIKI 1997 (2), S. 154.

- 136 Anonymus

Apelles malt Campaspe

Öl auf LW, 25 × 19,5 cm

New York, Sotheby's Parke-Bernet, 5.6.1979, Kat.-Nr. 27 mit Abb. (als Vleughels)

Quelle: AUKTIONSKATALOG SOTHEBY 1979, Kat.-Nr. 27.

- 137 Franz de Hamilton (tätig an deutschen Fürstenthöfen zw. 1660 und 1702)

Atelierwand (Quodlibet)

Öl auf LW, 67,5 × 59,5 cm

Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv.-Nr. KM 242

Quelle: AK MÜNCHEN 2001, S. 352, Kat.-Nr. 160.

Lit.: BK HANNOVER 1990, S. 34 mit Lit.; AK MÜNCHEN 2001, S. 352, Kat.-Nr. 160.

- 138 Johann Gotthard von Müller (1747-1830) nach Anonymus, fälschlich Govaert Flinck (1615-1660) zugeschrieben
Die Selbstüberwindung Alexanders d. Gr., 1781
Kupferstich, 40,6 × 48,5 cm (Platte)
Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Slg., Inv.-Nr. 51078
Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 226, Kat.-Nr. 33.
Lit.: GUIFFREY 1908, Bd. V, Livret von 1781, S. 51, Nr. 291; ; VON MOLTKE 1965, S. 234-236, Kat.-Nr. 50; PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK, Bd. II, S. 139, Kat.-Nr. 760; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 226, Kat.-Nr. 33 mit Lit.
- 139 Louis-Simon Boizot (1743-1809)
Alexander, Apelles und Campaspe, 1786
Porzellanskulptur
verschollen
Quelle: BOURGEOIS 1909, Bd. I, S. 62, Abb. 39.
Lit.: ohne Kommentar und ohne Abbildung erwähnt im AK PARIS 2001, S. 254.
- 140 Christian Bernhard Rode (1725-1795)
Die Kritik des Schusters vor dem Gemälde des Apelles, 1785
Öl auf LW
Ehemals Berlin, Akademie der Künste (Kriegsverlust), alte Inv.-Nr. 45
Quelle: Warburg Institute, Photographic Collection.
Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, Kat.-Nr. 792; BK Berlin 2005, S. 65, Kat.-Nr. 315; BOERNER 2001.
- 141 Asmus Jacob Carstens (1754-1798) (ohne Abb.)
Alexander beim Apelles und der Pankaste, um 1797
Kreidezeichnung auf bräunlich-grauem Papier, 53,4 × 64,1 cm
Weimar, Schlossmuseum
Lit.: FÖRSTER 1860, S. 53, Kat.-Nr. 33; FERNOW 1867, S. 381f.; KAMPHAUSEN 1941, S. 406, Nr. 163.
- 142 Johann Gottfried Schadow (1764-1850)
Alexander und Apelles (Die Pflege der Malerei), 1788/1789
Berliner Stadtschloss, Supraportenrelief für den Gelben Pfeilersaal
Aufnahme um 1916
Quelle: AK DÜSSELDORF NÜRNBERG BERLIN 1994, S. 165.
Lit.: BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, AK 1791, Anhang, S. 12f.; SCHADOW

1987, Bd. I, S. 33f., Bd. II, S. 395.; KRENZLIN 1990, S. 51; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 54, Kat.-Nr. 210 bzw. S. 143; AK DÜSSELDORF NÜRNBERG BERLIN 1994, S. 165.

- 143 Johann Gottfried Schadow (1764-1850)
Die Beschützer der Kunst (publiziert 1840)
Steinzeichnung
Entwurf eines Supraportenreliefs am Haus Schadows
Quelle: SCHADOW 1987, Bd. II, S. 280, Blatt XVII.
Lit.: SCHADOW 1987, Bd. I, S. 66-69; S. 280 Blatt XVII; Bd. II, S. 462f. mit Lit.
- 144 Richard Earlom (1743-1822) nach Charles Brandoin (1733-1807)
The Exhibition at the Royal Academy in Pall Mall in 1771
1772
Mezzotinto, 47,2 × 56,6 cm
Bezeichnet unten Mitte: *Charles Brandoin inv. et delin. / The Exhibition at the Royal Academy of Painting in the year 1771. From an original drawing in the possession of Rob.t Sayer. / Published as the Act directs 20 May 1772*
London, Royal Academy of Arts, Inv.-Nr. 03/4350
Quelle: PERRY/CUNNINGHAM 1999, S. 145, Abb. 103.
Lit.: SOLKIN 2001, S. 41, Abb. 31.
- 145 Detail aus Abb. 144
- 146 Nicolas Guérin (1635-1714)
Grundriss des „Salons“ (Abb. 1), Grund-und Aufriss der „troisième salle de l’Académie [ou sont les Vases de’Medici]“ (Abb. 2) sowie der „Salle ou se tiennent ordinairement les Assemblées“ (Abb. 3)
Illustration aus GUÉRIN 1715
Quelle: SANDT 2000, S. 72, Abb. 1-3.
Lit.: KLINGSÖHR 1986; SANDT 2000; KLINGSÖHR-LEROY 2003, S. 56-59.
- 147 Nicolas Guérin (1635-1714)
Grund-und Aufriss der „Salle séparée des autres“
Illustration aus GUÉRIN 1715
Quelle: AULANIER 1955, Abb. 17.
Lit.: AULANIER 1955, S. 36-38.

- 148 Jean-Baptiste Martin (1659-1735) (zugeschr.)
Une assemblée ordinaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture au Louvre, um 1712-1721
Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures
Quelle: AK TOURS TOULOUSE 2000, S. 74, Abb. 4.
- 149 nach Jacques-François Blondel (1705-1774)
Plan der Akademie im ersten Stock des Louvre
Quelle: AK TOURS TOULOUSE 2000, S. 75, Abb. 5.
- 150 (Charles) Michel-Ange Challe (1718-1778)
Union des Arts de Peinture et de Sculpture par le génie du Dessein. Allégorie à la gloire de Louis XV protecteur des Arts, 1753
Quelle: AULANIER 1958, Abb. 30 u. S. 75.
- 151 Augustin Terwesten (1649-1711)
Entwürfe für die Räume der Berliner Akademie
a) Erster Saal: Zeichnung in den Anfangsgründen
b) Zweiter Saal: Zeichnen nach Gipsabgüssen
c) Dritter Saal: Versammlungsraum
d) Vierter Saal: Mathematik, Geometrie, Perspektive
e) Fünfter Saal: Anatomie, Proportion
Lavierte Federzeichnungen, um 1694
Ehemals Berlin, AdK (Kriegsverlust)
Quelle: MÜLLER 1896, S. 5-7.
Lit.: MÜLLER 1896, S. 8; PEVSNER 1986, S. 122-24; AK BERLIN 1991, S.64-67; STEMMER 1996, S. 29f.; SCHMIDT 1996, S. 13-15.
- 152 Christoph Weigel (1654-1725) nach Augustin Terwesten
Aktsaal der Berliner Akademie, 1696
Kupferstich
Illustration zu den „*merckwürdigsten Begebenheiten des 1696ten Jahres*“ (publ. 1697)
Quelle: MÜLLER 1896, S. 35.
Lit.: MÜLLER 1896, S. 8, 35f.; STEMMER 1996, S. 29f.; SCHMIDT 1996, S. 12f., Abb. 2.
- 153 Samuel Blesendorf zugeschr. (1633-1699) nach Augustin Terwesten
Aktsaal der Berliner Akademie, vor 1701
Kupferstich
Illustration zu L. Begers „*Thesaurus Brandenburgicus*“, Köln 1696-1701
Quelle: MÜLLER 1896, S. 43.

Lit.: MÜLLER 1896, S. 8, 35f.; AK BERLIN 1996, S. 8; STEMMER 1996, S. 29f.

154 Augustin Terwesten (1649-1711)

Apelles' Porträt umgeben von vier Szenen aus seinem Leben

- a) *Apelles tadelt den Schuster*
- b) *Der Wettstreit mit Protogenes um die dünnste Linie*
- c) *Das Pferd als Richter*
- d) *Alexander überlässt dem Apelles die Campaspe*
- e) *rundes Idealporträt des Apelles*

Handzeichnung mit brauner Tusche, braun und blaugrau laviert, 31,6 × 20,1 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Inv.-Nr. Hdz 4323

Quelle: Foto-Verfasser. Mit freundlicher Genehmigung durch Staatliche Museen zu Berlin-Kunstbibliothek

Lit.: BERCKENHAGEN 1962, S. 15f., Abb. 2; PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; CAST 1981, S. 184f., Abb. 55; AK DIJON 1982, S. 69, 70, Fn. 49; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 52, 140, Kat.-Nr. 199.

155 Johann Jakob von Sandrart (1655-1698)

Porträt des Apelles umgeben mit Szenen aus dem Leben des Malers

- a) *Sic linea prodit Apellem*
- b) *Haud ultra crepidam sutor*
- c) *Campaspe praemium Apellis*
- d) *Hinnitu pictura probatur*
- e) *Apelles pict Athen*

Kupferstich, 30,8 × 21,2 cm

Bezeichnet unten rechts: *Joh Iac de Sandrart fecit.*

Illustration zur lateinischen Ausgabe der Teutschen Academie (1683), gegenüber S. 70, Platte E* bzw. zu SANDRART 1769, S. 42, Tf. F.

Quelle: SANDRART 1769, 3. Haupttheil, 2. Band, 1. Buch, S. 42, Tf. F.

Lit.: SPONSEL 1896, S. 184, Nr. 20; PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK, Bd. II, S. 71, 140, Kat.-Nr. 315p (fälschlich als Joachim von Sandrart); HOLLSTEIN 1995, Bd. 40, Nr. 346 mit Lit.; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 230.

156 Philipp Kilian (1628-1693) nach Joachim von Sandrart (1606-1688)

Idealporträt des Apelles, Detail einer Tafel mit anderen Porträts antiker Künstler

Kupferstich

Bezeichnet unten links: *J. v. Sandrart del.*, unten rechts: *P. Kilian scul.*

- Illustration zu SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, Teil II, 1. Buch, Tf. E gegenüber S. 32.
 Quelle: SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, Teil II, 1. Buch, Tf. E gegenüber S. 32.
 Lit.: SPONSEL 1896, S. 153, Nr. 104.
- 157 Anonymus
Apelles, nach 1683, vor 1714
 Zeichnung, grau und Röteln, weiß gehöht, 14,2 × 19,1 cm
 Mailand, Biblioteca Ambrosiana, „Galleria Portatile“ (*Codice Resta*)
 Quelle: BORA 1976, Abb. 1.
- 158 Anonymus
Ritratto di Panfilo Macedone, 17. Jh.
 Öl auf LW, Tondo, 66,5 cm Durchmesser
 Umschrift: *PAMPHILUS MACEDO EXIMII PRECEPTOR APELLIS*
 Rom, ASL, Gemäldesammlung, Inv.-Nr. 84.
 Quelle: AK ROM 1979, S. 262, Nr. 364.
 Lit.: AK ROM 1979, S. 100, Kat.-Nr. 473 mit Abb. S. 262, Nr. 364 (473).
- 159 Hippolyte Delaroche (1797-1856)
L'Hémicycle, 1841, Detail: zentrale Partie
 gesamtes Fresko, 3,90 × 24,70 m
 Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, salle des Prix
 Quelle: ALLEMAND-COSNEAU 1999, S. 111.
 Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. I, S. 455; ALLEMAND-COSNEAU 1999.
- 160 Johann Georg Hiltensperger (1806-1890) (ohne Abb.)
Apelles malt seine Venus Anadyomene
 Wachs-basierte Malerei auf Kupferplatte
 St. Petersburg, Eremitage, The Gallery of the History of Ancient Painting
 Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993 Bd. I, S. 440 u. Fn. 5, Bd. II, S. 23, Kat.-Nr. 36 mit Lit.; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 231, Kat.-Nr. 38 mit Lit.; URL: http://www.hermitagemuseum.org/html_En/05/hm88_5_0_25_2.html, zuletzt aufgerufen am 12.3.2008.
- 161 Nicaise de Keyser (1813-1887)
Les Artistes de l'Antiquité 1878
 Öl auf LW, 283 × 404 cm
 Nizza, Musée des Beaux-Arts

Quelle: ALLEMAND-COSNEAU 1999, S. 126.

Lit.: AK DIJON 1982, S. 89, Abb. 108; ALLEMAND-COSNEAU 1999, S. 124-127.

162 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)

Apotheose Homers, 1827

Öl auf LW, 386 × 515 cm

Paris, Musée du Louvre

Quelle: HEIMANN 1990, S. 15, Abb. 7.

Lit.: GOLDSTEIN 1996, S. 77.

163 Andrea Pisano (um 1290 - um 1348)

Apelle o la Pittura, um 1334/1337

Flachrelief Marmor, 83 × 69 cm

Florenz, Santa Maria del Fiore, Campanile, Südseite (bis 1965), seitdem

Florenz, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore

Quelle: BECHERUCCI 1965, Abb. 29f.

Lit.: BK MAILAND 1969, Bd. I, Kat.-Nr. 28-49, S. 233-237.

164 Andrea Pisano (um 1290 - um 1348)

Fidia o la Scultura, um 1334/1337

Flachrelief Marmor, 83 × 69 cm

Florenz, Santa Maria del Fiore, Campanile, Südseite (bis 1965), seitdem

Florenz, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore

Quelle: BECHERUCCI 1965, Abb. 27f.

Lit.: BK MAILAND 1969, Bd. I, Kat.-Nr. 28-49, S. 233-237.

165 Anonymus

Pygmalion

Holzschnitt, 6,8 × 6,2 cm

Roman de la Rose, Ausgabe Lyon, G. Le Roy, um 1487

Quelle: BLÜHM 1988, S. 31 u. Abb. III.

166 Pieter Perret (1555 - um 1625) nach Hans Speeckaert (gest. 1577)

Scultura (Pygmalion), 1582

Kupferstich, 40,5 × 27,9 cm

Bezeichnet unten links: *Hans Speekart.in . Pieter Perret. fe. Rom a.*

1582; unten Mitte: *Scultura*

Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, I.N. Beuth 1394

Quelle: HOLLSTEIN 1976, Bd. XVII, S. 48, Nr. 33.

- 167 Pieter Perret (1555 - um 1625) nach Hans Speeckaert (gest. 1577)
Pictura (Apelles), 1582
 Kupferstich, 40,7 × 28,2 cm
 Bezeichnet unten links: *H.Speeckaert in./P. Perret fe./ Roma/ 1582*;
 unterhalb der Darstellung: *Pittura*
 Hollstein zufolge Exemplare in Amsterdam, Rotterdam
 Quelle: HOLLSTEIN 1976, Bd. XVII, S. 48, Nr. 32 nennt zwei Zustände.
- 168 Anonymus
Apelles malt Campaspe, nach 1634, vor 1663
 Gobelin, 350 × 328 cm
 Inschrift: *ARS NISI/ IGNORANTEM NOM [sic!]/ HABET INIMICVN*
[sic!]/ P.
 Ehemals Wien, Gobelinsammlung des Kaiserhauses
 Quelle: Warburg Institute, Photographic Collection.
 Lit.: PIGLER 1974 II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, S. 139, Kat.-
 Nr. N755; von Birk 1884, S. 183.
- 169 Detail aus Abb. 168
- 170a G. Donck (aktiv 1627-1640)
 „*Ars nullum habet inimicum nisi ignorantem*“
 Radierung
 Illustration und zugehöriges Sinngedicht enthalten in Jan Harmens Krul,
Minnelycke Sangh-Rympies, vermengt met eenighe sonnetten, ende
and're ghedichies (Amsterdam 1634), S. 153
 Quelle: KRUL 1634, S. 153.
 Lit.: DE JONGH 1971, S. 164f., Fn. 90.
- 170b G. Donck (aktiv 1627-1640)
 „*Ars nullum habet inimicum nisi ignorantem*“
 Sinngedicht enthalten in Jan Harmens Krul, *Minnelycke Sangh-Rympies,*
vermenght met eenighe sonnetten, ende and're ghedichies (Amsterdam
 1634), S. 154
 Quelle: KRUL 1634, S. 154.
 Lit.: DE JONGH 1971, S. 164f., Fn. 90.
- 171 Isaak Walraven (1686-1765)
Pygmalion, 1714
 Öl auf LW, 45,8 × 52,3 cm
 Bezeichnet unten Mitte: *Is (...) Walr (...) fec.ta (...)*
 München, Kunstsalon Franke

Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 398, Kat.-Nr. 178.

Lit.: GOOL 1751, Bd. II, S. 125f.; HOET/TERWESTEN 1770, S. 501f.;
BLÜHM 1988, S. 57f., S. 200f., Kat.-Nr. 39; AK MÜNCHEN ZÜRICH
2002, S. 40f., Kat.-Nr. 10; AK MÜNCHEN 2001, S. 203f., Kat.-Nr. 74;
AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 398, Kat.-Nr. 178.

172 Isaak Walraven (1686-1765)

Alexander d. Gr., Apelles und Campaspe, 1716

Öl auf LW, 45,5 × 52,9 cm

Signiert und datiert (an der Staffelei): *ISAAK WALRAVEN FEC A
1716*

Mannheim, Reiß-Museum, Inv.-Nr. Staat 226 (Eing.-Nr. 6366)

Provenienz: Ehem. Slg. Großherzogs Carl Friedrich im Mannheimer
Schloss

Quelle: Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Foto: Jean Christen.

Lit.: GOOL 1751, Bd. II, S. 127f.; HOET/TERWESTEN 1770, S. 499;
PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 141,
Kat.-Nr. 778; laut freundlicher Auskunft von Herrn Andreas Krock,
Sammlungsleiter Gemälde/Grafik/Skulpturen, Reiss-Engelhorn-Museen,
existiert zu dem Bild bisher keine Sekundärliteratur.

173 Tiziano Vecellio (1488-1576) (ohne Abb.)

Lukrezia und ihr Gemahl Tarquinius Collatinus, um 1515

Öl auf Holz, 82,5 × 68,5 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum, GG Inv.-Nr. 67

174 Simon Vouet (1590-1649)

Toilette der Venus, um 1645

Öl auf LW (?)

Pittsburgh, Carnegie Institute

Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN ANTWERPEN 2000, S. 132, Abb. 1.

175 Michel Dorigny (1616-1665) nach Simon Vouet

Toilette der Venus, 1651

Kupferstich (einziger bekannter Zustand)

Paris, Privatsammlung

Quelle: AK PARIS 1990, S. 80.

176 Nach Arnold Houbraken (1660-1719)

Zo veel vermag de eige liefde. Pygmalion, vor 1719

Radierung, 7,5 × 7,5 cm

- Emblem in A. Houbraken, *Stichtelyke Zinnebeelden* (1723), S. 163.
 Quelle: HOUBRAKEN 1723, S. 163.
 Lit.: BLÜHM 1988, S. 58f., S. 203f. Kat.-Nr. 44 mit Lit.; AK MÜNCHEN 2001, S. 201, Kat.-Nr. 73 mit Lit.
- 177 Arnold Houbraken (1660-1719)
Pygmalion, vor 1719
 Schwarze Kreide, heller und dunkler Rötel, 24,4 × 18,6 cm
 Bezeichnet unten rechts: A. Houbraken
 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 2000.27
 Quelle: AK MÜNCHEN 2001, S. 201, Kat.-Nr. 73.
 Lit.: BLÜHM 1988, S. 204, Kat. 44a; AK MÜNCHEN 2001, S. 201, Kat.-Nr. 73.
- 178 Nach Arnold Houbraken (1660-1719)
Allengs komt men tot volmaaktheid. (Apelles), vor 1719
 Radierung, 7,5 × 7,5 cm
 Emblem in A. Houbraken, *Stichtelyke Zinnebeelden* (1723), S. 171.
 Quelle: HOUBRAKEN 1723, S. 171.
- 179 Franz Ertinger (1640 - um 1710) nach Joseph Werner (1637-1710)
Pygmalion
 Radierung, 16,5 × 11,6 cm
 Bern, Graphische Sammlung des Kunstmuseums, Inv.-Nr. 360/564.
 Quelle: GLAESEMER 1974, S. 218, Kat.-Nr. 169; BLÜHM 1988, S. 194, Kat.-Nr. 27a.
- 180 Joseph Werner (1637-1710) (ohne Abb.)
Pygmalion, um 1662
 Gouache auf Pergament, 19,5 × 14 cm
 Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, GK 1033
 Lit.: BLÜHM 1988, S. 194, Kat.-Nr. 27.
- 181 Giovanni Battista Foggini (1652-1725)
Skizzenblatt mit Studie zu Pygmalion, um 1673
 Rötel und Feder, 28 × 42,5 cm
 Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Fondo Corsini 128780v, vol. 158-H-12
 Quelle: MONACI 1977, Kat.-Nr. 1, Abb. 4; BLÜHM 1988, Kat.-Nr. 28a.
- 182 Giovanni Battista Foggini (1652-1725)
Pygmalion, um 1673

- Rötel und Feder, 23 × 27,8 cm
Bezeichnet unten Mitte: *Rosselli*
Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Fondo Corsini 128683r, vol. 158-H-10
Quelle: MONACI 1977, Kat.-Nr. 2, Abb. 5; BLÜHM 1988, Kat.-Nr. 28b.
- 183 Giovanni Battista Foggini (1652-1725)
Pygmalion, 1673
Flachrelief Terracotta
Rom, ASL
Quelle: MONACI 1974, Tf. 18.
Lit.: BLÜHM 1988, Kat.-Nr. 28.
- 184 Carlo Marcellini (1646-1713)
Pygmalion, 1673
Flachrelief Terracotta, 50 × 58 cm
Rom, ASL, Terracotta Nr. 36
Quelle: VISONÀ 1990, Fig. 7.
Lit.: MONACI 1974, S. 52; BLÜHM 1988, S. 195, Kat.-Nr. 29; VISONÀ 1990, S. 29-32.
- 185 Massimiliano Soldani (1656-1740)
Pygmalion, um 1673
Terrakotta, 36,2 × 26,7 × 15,2 cm
Norfolk/ Virginia, The Chrysler Museum, acc. no. 71.2628B; Geschenk von Sheldon L. Breitbart 1971
Quelle: BLÜHM 1988, Kat.-Nr. 30 (mit Abb.).
- 186 Jean Raoux (1677-1734)
Pygmalion, 1717
Öl auf LW, 134 × 100 cm
Montpellier, Musée Fabre, Inv.-Nr. D 55-1-1
Quelle: AK MONTPELLIER 2009, S. 36.
Lit.: AK TOURS TOULOUSE 2000, S. 135f., Kat.-Nr. 24 mit Lit.; AK MONTPELLIER 2009, S. 110f., Kat.-Nr. 18.
- 187 Luca Giordano (1634-1705) (ohne Abb.)
Perseus verwandelt Phineas und dessen Gefolge in Stein, 1680er
Öl auf LW, 285 × 366 cm
London, National Gallery

- 188 Antoine Watteau (1684-1721) (ohne Abb.)
Die Einschiffung nach Kythera, um 1718
Öl auf LW, 130 × 192 cm
Berlin, Schloss Charlottenburg
- 189 Jean Restout (1692-1768)
Die Malerei: Alexander überlässt Apelles seine Geliebte Campaspe, 1739
Öl auf LW, 360 × 575 cm
Signiert und datiert unten rechts: *Restout/1739*
Lyon, Préfecture, Inv.-Nr. 7 454
Quelle: GOUZI 2000, Kat.-Nr. P. 96, Abb. S. 88.
Lit.: AK ROUEN 1970, S. 169, Kat.-Nr. 48; GOUZI 2000, Kat.-Nr. P. 96 mit Lit.
- 190 Jean Restout (1692-1768)
Die Malerei: Alexander überlässt Apelles seine Geliebte Campaspe, 1737-1739
Öl auf LW, 57 × 91,5 cm
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 2802
Quelle: GOUZI 2000, Kat.-Nr. P. 95, Abb. S. 256.
Lit.: VEY 1988, S. 220-222; GOUZI 2000, Kat.-Nr. P. 95 mit Lit.
- 191 Jean Restout (1692-1768) (ohne Abb.)
Die Skulptur: Pygmalion amoureux de sa statue, 1744
Öl auf LW, 360 × 225 cm (Fragment)
Paris, Hôtel Marigny, Inv.-Nr. 7 452
Lit.: AK ROUEN 1970, S. 198, Kat.-Nr. 58; GOUZI 2000, Kat.-Nr. P. 119 mit Lit., Abb. S. 87.
- 192 Jean Restout (1692-1768)
Die Skulptur: Pygmalion amoureux de sa statue, 1744
Zeichnung, Schwarzsteinstift mit Weißhöhlungen aus Kreide, 56 × 93,5 cm
Orléans, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 888
Quelle: GOUZI 2000, Kat.-Nr. D. 83, Abb. S. 140 mit Lit.
Lit.: AK ROUEN 1970, S. 83, Kat.-Nr. 26; GOUZI 2000, Kat.-Nr. D. 83
- 193 Lambert-Sigisbert Adam (1700-1759) (ohne Abb.)
Pygmalion
Terrakottabozzetto
Verschollen
Lit.: THIRION 1895, S. 138f.; GUIFFREY 1908, Bd. II, 1743, S. 16f.,

- Nr. 31; BLÜHM 1988, S. 206f., Kat.-Nr. 50.
- 194 Lambert-Sigisbert Adam (1700-1759) (ohne Abb.)
Apelles peignant la maîtresse d'Alexandre, 1745
 Terrakottabozzetto
 Verschollen
 Lit.: THIRION 1895, S. 143f.; GUIFFREY 1908, Bd. II, 1745, S. 21, Nr. 46.
- 195 Jean Baptiste Deshays (1729-1765) (ohne Abb.)
Alexandre faisant peindre sa maîtresse par Appelle
 Pendant zu *Pygmalion amoureux de sa figure*
 ovale Zeichnungen, braun, mit Weiß gehöht
 verschollen
 Provenienz: am 26.3.1765 an Bourlamaque verkauft, am 27.3.1770 von
 Bourlamaque weiterverkauft
 Lit.: SANDOZ 1977, S. 101f., Kat.-Nr. 111 u. 137; CAST 1981, S. 190,
 191, Fn. 49.
- 196 Jean Baptiste Deshays (1729-1765)
Pygmalion voyant sa statue animée, um 1749
 Ölskizze auf LW, 49,5 × 33,5 cm
 Tours, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 872-3-1
 Quelle: SCHNEIDER 1987, S. 114, Abb. 4 bzw. Witt Library.
 Lit.: SANDOZ 1977, S. 125, Z 11 u. Tf. XI; BLÜHM 1988, S. 213f., Kat.-
 Nr. 60 mit Lit.
- 197 Noel le Mire (1724-1801) nach François Boucher (1703-1770)
*Pygmalion devient amoureux d'une statue qu'il avoit faite, et Venus la
 rend animée.*
 Kupferstich (?)
 Quelle: Warburg Institute, Photographic Collection.
- 198 Jean Baptiste Deshays (1729-1765) (ohne Abb.)
Apelle peignant Campaspe
 Danaé recevant la pluie d'or (Pendant)
 Zeichnungen, braun, weiß gehöht
 Unter dem gleichen Glasrahmen gezeigt, (21 pouce × 15 pouce)
 Provenienz: Versteigerung Lebrun fils, 1771, Nr. 321; Versteigerung vom
 10. Dezember 1778, Nr. 181
 Lit.: SANDOZ 1977, S. 22, 138, 157, Kat.-Nrn. 126, 142.

- 199 Jean Baptiste Deshayes (1729-1765)
Apelle peignant Campaspe
 Schwarze Kreide und Feder, braun laviert, weiß gehöht, auf grau-gelblichem Papier, 19,3 × 29,6 cm
 Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 26209
 Quelle: GUIFFREY/MARCEL 1910, S. 21, Kat.-Nr. 3630.
 Lit.: GUIFFREY/MARCEL 1910, S. 21, Kat.-Nr. 3630 (als Deshayes); PIGLER 1974, Bd. II, S. 368 (als Antoine Dieu); KUHLMANN-HODICK 1993, S. 141, Kat.-Nr. 770 (als Antoine Dieu); SANDOZ 1977, S. 22, Fn. 1 (als Deshayes).
- 200 Etienne-Maurice Falconet (1716-1791)
Pygmalion und Galatea, 1763
 Marmor, Höhe 58 cm
 Baltimore, The Walters Art Museum, Acquired by Henry Walters, 1924, Inv.-Nr. I.N.27:387
 Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 402, Kat.-Nr. 181.
 Lit.: BLÜHM 1988, S. 85ff. u. 218-220, Kat.-Nr. 67-67h mit Lit. (bis 1987); AK MÜNCHEN 2001, S. 206, Nr. 77; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 400f., Kat.-Nr. 181.
- 201 Etienne-Maurice Falconet (1716-1791) (ohne Abb.)
Pygmalion und Galatea, 1763
 Marmor, Höhe 83,5 cm
 Bezeichnet auf der Sockelplatte links: *E. FALCONET. 1761*
 Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. R. F. 2001
 Provenienz: 1763 Slg. François Thiroux d'Epersenne, 1883 Slg. Comtesse d'Yvon, am 30.5.1892 (Nr. 173) an Madame Guyon verkauft. 1911 von Félix Guyon dem Musée du Louvre geschenkt.
 Quelle: AK MÜNCHEN 1999, S. 126f., Kat.-Nr. 73.
- 202a Etienne-Maurice Falconet (1716-1791)
Alexander überlässt Apelles seine Geliebte Campaspe, 1765
 Marmorrelief, 85 × 70 cm
 Verbleib unbekannt, früher in der Slg. Baron Maurice de Rothschild
 Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 148, Abb. 3 (Blühm behauptet ohne Nachweis, das Relief gehöre dem Louvre).
 Lit.: GUIFFREY 1908, Bd. 4, Livret 1765, S. 34, Nr. 196; DIDEROT 1957-1967, Bd. 2, S. 216-218; RÉAU 1922, S. 216-224 (mit Provenienz); BABELON 1964, S. 107-109 (mit Provenienz); LEVITINE 1972, S. 35-37; BLÜHM 1988, S. 92f.; SCHENKER 2003, S. 33f.

- 202b Andere Ansicht des verschollenen Reliefs vgl. Abb. 202a
Quelle: SCHENKER 2003, S. 33f., Abb. 1.6.
- 203 Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) (ohne Abb.)
Der Salon von 1765, 1765
Graphit, Tinte und Aquarell auf Papier, 24 × 46,7 cm
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques
Lit: BECKER 2005, Bd. II, Abb. II 611; AK NEW YORK PARIS 2007, S. 268ff., Kat.-Nr. 70 (mit Abb.).
- 204 Detail von Abb. 203
Quelle: LEVITINE 1972, Abb. 33.
- 205 Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805)
Serie über die vier Künste im Auftrag des Duc de Liancourt, 1773
Die Poesie: *Homère à qui la Muse de la Poésie présente de l'eau de la fontaine de l'Hypocène.*, 1772
Öl auf Kupfer, 42,9 × 35 cm
Signiert und datiert unten rechts *L. Lagrenée 1772*
Privatbesitz
Quelle: SANDOZ 1967, Abb. 2
Lit.: SANDOZ 1967, S. 118f.; SCHNAPPER 1975, S. 114; SANDOZ 1983, S. 235f.; BK CAEN 2000, S. 86.
- 206 Antoine-François Dannel (?-1815) nach Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805)
Pygmalion amoureux de sa statue, 1777
Kupferstich, 47,5 × 40,5 cm
Bezeichnet: *Dédié à très Haute et très puissante Dame/ Félicité Sophie de Lannion Duchesse de Liancourt.*
Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, in: AA 3, Suppl. rel. „Dannel“
Quelle: SANDOZ 1983, S. 86, Abb. 3; BLÜHM 1988, Abb. 82a.
Lit.: ROUX 1949, Bd. VI, S. 506, Nr. 3; SANDOZ 1961, Abb. 4; SANDOZ 1967, S. 118-120; SCHNAPPER 1975, S. 112-117; SANDOZ 1983, S. 86, Abb. 3, S. 107, S. 235f., Nr. 244; BLÜHM 1988, S. 230f., Kat.-Nr. 82, 82a mit Lit.
- 207 Antoine-François Dannel (tätig 1760-1815) nach Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805)
Triomphe de la Peinture, 1778
Kupferstich, 47,5 × 40,5 cm

- Bezeichnet: *Dédié à Monsieur Le Duc De Liencourt [sic!] Colonel/ du Régiment de-la-Roche-Foucault.*
 Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes
 Quelle: SANDOZ 1983, S. 87, Abb. 4.
 Lit.: ROUX 1949, Bd. VI, S. 505, Nr. 2; SANDOZ 1961, Abb. 4.
- 208 Jérôme Danzel (vor 1755-1810) nach L. Lagrenée l'aîné (ohne Abb.)
Alexandre cédant Campaspe à Apelle, Ende 18. Jh.
 Kupferstich
 Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes
 Lit.: ROUX 1949, Bd. VI, S. 17, Nr. 2; BK CAEN 2000, S. 88.
- 209 Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805)
Serie über die vier Künste im Auftrag des Duc de Liencourt, 1773
Die Malerei: Apelles und Campaspe
 Öl auf Kupfer, 42,9 × 35 cm
 Signiert und datiert unten rechts *L. Lagrenée 1772*
 Caen, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 69.1.1
 Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 224, Kat.-Nr. 31.
 Lit.: SANDOZ 1967, S. 118-120; SCHNAPPER 1975, S. 112-117; SANDOZ 1983, S. 235f., S. 367; BK CAEN 2000, S. 86ff. mit Lit.; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 225, Kat.-Nr. 31.
- 210 Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805) (?)
Alexandre donnant sa maîtresse Campaspe à son ami Apelle
 Zeichnung, Rötzel mit Schwarzsteinstift, mit Lavierungen gehöht,
 39 × 49 cm
 Provenienz: Vente Louis de Glatigny 4.-5.11.1937, Nr. 220 ; Auktion
 Paris, Hôtel Drouot, 29.10.1980, Nr. 175
 Quelle: SANDOZ 1983, Bd. I, S. 43.
 Lit.: SANDOZ 1983, Bd. I, S. 42f, 236; SANDOZ 1988, Bd. II, S. 369,
 Nr. Y 65 ; BK Caen 2000, S. 87f.
- 211 Johann Georg Platzer (1704-1761)
Atelierszene (Pygmalion)
 Öl auf Kupfer, 25 × 34 cm
 Privatbesitz, Wien
 Quelle: KRAPF 2014, Brandstätter Verlag, S. 91, Kat. 236.
 Lit.: KRAPF 2014, S. 91, Kat. 236; S. 318.
- 212 Johann Georg Platzer (1704-1761)
Atelierszene (Zeuxis)

- Öl auf Kupfer, 25 × 34 cm
 Signiert: *IG PLAZER*
 Privatbesitz, Wien
 Quelle: KRAPF 2014, Brandstätter Verlag, S. 91, Kat. 237.
 Lit.: KRAPF 2014, S. 91, Kat. 237; S. 318.
- 213 Johann Georg Platzer (1704-1761)
 „*Das Atelier des Apelles*“
 Öl auf Kupfer, 27,5 × 37 cm
 Signiert: *J.G. Platzer*
 Quelle: AUKTIONSKATALOG DOROTHEUM 1962, Kat.-Nr. 79 (Tf. II).
 Lit.: Sale Charpentier Vente Galerie, Paris, 15.12.1959, Kat.-Nr. 26;
 Dorotheum Wien 13.-15.3.1962, Kat.-Nr. 79 (Tf. II); Weltkunst 1-2-
 1962.
- 214 Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824)
Pygmalion amoureux de sa statue, 1819
 Öl auf LW, 253 × 202 cm
 Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 2002-4
 Quelle: AK PARIS 2005, Kat.-Nr. 136.
 Lit.: COUPIN 1829, Bd. 1, S. lvijj; S. 174-177; LEVITINE 1978, S. 386-
 397; BLÜHM 1988, S. 246-51, Kat.-Nr. 110 mit ausführlichem Lit.überblick;
 AK PARIS 2005, S. 462-67, Kat.-Nr. 136 mit Lit.
- 215 Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824) (ohne Abb.)
Apelles und Campaspe, 1820
 Zeichnung
 Provenienz: 1829 im Besitz von Jules Renouard
 Lit.: COUPIN 1829, Bd. 1, S. lxxxv, S. 169-172; LEVITINE 1978, S. 381a,
 Abb. 114; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 78, Kat.-Nr. 377, S. 144,
 Kat.-Nr. 801 (fälschlich als Gemälde angegeben); AK PARIS 2005, S. 463.
- 216 Jean Bein (1789-1857) nach Girodet-Trioson (1767-1824)
Apelles et Campaspe, gestochen zu Lebzeiten [Girodet-Triosons], 1829
 publiziert
 Kupferstich, 9,7 × 13,3 cm
 Bezeichnet: *Girodet del[lineavi].t Bein sculp[si].t*
 Quelle: COUPIN 1829, Bd. 1, lxxxv, Abb. S. 46.
 Lit.: COUPIN 1829, Bd. 1, S. lxxxv, Abb. S. 46; LEVITINE 1978, S. 381a,
 Abb. 114; KUHLMANN-HODICK 1993, S. 78, Kat.-Nr. 377b; AK PARIS
 2005, S. 77 (Abb. 46), S. 463.

-
- 217 Honoré Daumier (1808-1879)
Apelles und Campaspe, 1842
Lithografie, 24 × 19,9 cm
Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr.2001/54
Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 228, Kat.-Nr. 35.
Lit.: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 228, Kat.-Nr. 35 mit Lit.
- 218 Honoré Daumier (1808-1879)
Pygmalion, 1842
Lithografie, 22,9 × 18,9 cm
Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett
Quelle: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 403f., Kat.-Nr. 183 mit Lit.
- 219 Carl Spitzweg (1808-1885) (ohne Abb.)
Der arme Poet, 1839
Öl auf LW, 36 × 45 cm
München, Neue Pinakothek.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 AK KÖLN MÜNCHEN 2002, Kat.-Nr. 128; **Abb. 2** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 207, Kat.-Nr. 15; **Abb. 3** MERZ 1999, S. 218, Abb. 6; **Abb. 4** LICHT 1970, S. 382, Fig. 4; **Abb. 5** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 334, Kat.-Nr. 124; **Abb. 6** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 333, Kat.-Nr. 123; **Abb. 7** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 335, Kat.-Nr. 125; **Abb. 8** WINNER 1992 (1), S. 557, Abb. 6; **Abb. 9** WINNER 1992 (2), S. 523, Abb. 3; **Abb. 10** RIPA 1603, S. 178; **Abb. 11** AK ESSEN WIEN 1988, Bd. II, S. 127, Kat.-Nr. 598; **Abb. 12** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 272, Kat.-Nr. 71; **Abb. 13** JUNIUS (NATIVEL), S. 117, Fig. 18; **Abb. 14** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 276, Kat.-Nr. 75; **Abb. 15** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 199, Kat.-Nr. 8; **Abb. 16** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 199, Kat.-Nr. 8; **Abb. 17** AK AMSTERDAM 1993, S. 544ff., Kat.-Nr. 216.3; **Abb. 18** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 211, Kat.-Nr. 19; **Abb. 19** Sandrart, Teutsche Academie, Iconologia Deorum (1680), Platte T; **Abb. 20** REICHEL 1926, Tf. 82; **Abb. 21** AK PARIS 1983, S. 200, Kat.-Nr. 271; **Abb. 22** ROY 1992, S. 356, P.210; **Abb. 23** AK DIJON 1982, S. 67, Abb. 61; **Abb. 24** MASSING 1990, S. 414, Pl. 43.B.; **Abb. 25** Warburg Institute, London, Photographic Collection; **Abb. 26** Warburg Institute, London, Photographic Collection; **Abb. 27** CARACCILO 1996, S. 157, Abb. 2; **Abb. 28** CARACCILO 1996, S. 157, Abb. 3; **Abb. 29** AUKTIONSKATALOG CHRISTIES 1996, S. 198, Nr. 170; **Abb. 30** By permission of University of Glasgow Library, Special Collections; **Abb. 31** ohne Abb.; **Abb. 32** PINTO 1977, Fig. 19; **Abb. 33** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 218, Abb. 26; **Abb. 34** AK BUDAPEST 1994, S. 180f.; **Abb. 35** ROYALTON-KISCH 1988, S. 61, Abb. 42; **Abb. 36** AK BUDAPEST 1994, S. 180f.; **Abb. 37** AUKTIONSKATALOG CHRISTIES 1995, Kat.-Nr. 67; **Abb. 38** AK SALZBURG 1996, S. 15, Abb. 1; **Abb. 39-40** AK GRAZ 2007, S. 147; **Abb. 41** AK DEN HAAG 1993, S. 136, Abb. 1; **Abb. 42-43** AK GRAZ 2007, S. 152f.; **Abb. 44** AGATH 1932, S. 3; **Abb. 45** BENESCH 1964, Tf. XI; **Abb. 46** WIND 1984, S. 13, Fig. 1; **Abb. 47** Warburg Institute, London, Photographic Collection; **Abb. 48** ohne Abb.; **Abb. 49** DFG-Projekt CAME-NA, Heidelberg-Mannheim; **Abb. 50** Warburg Institute, London, Photographic Collection; **Abb. 51-52** LÖCHER 2002, Abb. 72; **Abb. 53-54** LÖCHER 2002,

Abb. 75; **Abb. 55** SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, II. Teil, 1. Buch, S. 28; **Abb. 56** SANDRART 1769, 3. Haupttheil, 2. Band, 1. Buch, S. 42, Tf. F; **Abb. 57** SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, II. Teil, 1. Buch, S. 29; **Abb. 58** BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 626, Abb. 1; **Abb. 59** BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 631, Abb. 6; **Abb. 60** BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 628, Abb. 3; **Abb. 61** HÜLSEN/EGGER 1913, Bd. I, Tf. 1; **Abb. 62** VELDMANN 1977, S. 150, Abb. 100; **Abb. 63** VELDMANN 1977, S. 150, Abb. 101; **Abb. 64** HENKEL/SCHÖNE 1978, S. 1295; **Abb. 65** SANDRART 1769, 1. Haupttheil, 2. Band, 1. Abtlg., S. 34; **Abb. 66** Warburg Institute, London, Photographic Collection; **Abb. 67** AK DIJON 1982, S. 65; **Abb. 68** AK DIJON 1982, S. 68, Abb. 66; **Abb. 69** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 69, Abb. 10; **Abb. 70** CECCHI 1998, S. 49, Abb. 20; **Abb. 71** CHENEY 1985, Abb. 239; **Abb. 72** AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 373, Kat.-Nr. IX.5; **Abb. 73** AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 374; **Abb. 74** KRÜCKMANN 2004, S. 32, Abb. 7; **Abb. 75** AK DIJON 1982, S. 51, Abb. 43; **Abb. 76** ohne Abb.; **Abb. 77** AK MONTREAL KÖLN 2002, S. 370, Kat.-Nr. 171; **Abb. 78** MAI 2002, S. 51, Abb. 3; **Abb. 79** KÖLTZSCH 2000, S. 237, Abb. 175; **Abb. 80** WALSH 1999, S. 95, Abb. 61; **Abb. 81** AK VERSAILLES 2007, S. 114f., Kat.-Nr. 36; **Abb. 82** AK VERSAILLES 2007, S. 116f., Kat.-Nr. 37; **Abb. 83** AK VERSAILLES 2007, S. 87, Fig. 9; **Abb. 84** MÉROT 1994, S. 202; **Abb. 85** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 196, Kat.-Nr. 5; **Abb. 86** KLINGSÖHR-LEROY 2002, S. 69, Abb. 24; **Abb. 87** AK MÜNCHEN 2001, S. 104, Kat.-Nr. 12; **Abb. 88** AK PARIS 2000, S. 405f.; **Abb. 89** AK PARIS 2000 (2), S. 115, Kat.-Nr. 32; **Abb. 90-94** ohne Abb.; **Abb. 95** AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 610, Abb. 166; **Abb. 96** BECKER 2005, Abb. III 70; **Abb. 97** AK PARIS VERSAILLES 1989, S. 613, Abb. 167; **Abb. 98** BECKER 1999, S. 31, Abb. 37; **Abb. 99** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 209, Kat.-Nr. 17; **Abb. 100** BECKER 1999, S. 32, Abb. 38; **Abb. 101** BECKER 2005, Abb. III 81; **Abb. 102** SPENCER-LONGHURST 1992, S. 162, Abb. 11; **Abb. 103** Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program; **Abb. 104** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 227f., Kat.-Nr. 34; **Abb. 105** GIOVANNETTI 1995, S. 67, Abb. III; **Abb. 106** ohne Abb.; **Abb. 107** KÖLTZSCH 2000, S. 135, Abb. 101; **Abb. 108** CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. II, S. 2; **Abb. 109** CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. III, S. 6; **Abb. 110** CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. III, S. 5; **Abb. 111** CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. III, Frontispiz, ohne Seite; **Abb. 112** Warburg Institute, London, Photographic Collection; **Abb. 113** CLIFFORD 1977, S. 91, Abb. 1; **Abb. 114** DiFEDERICO 1977, S. 48, Kat.-Nr. 33, Tf. 27; **Abb. 115** MELLINI 1990, Tf. LVI, Fig. 5; **Abb. 116** AK BERLIN 1896, S. 7; **Abb. 117-118** SPETH-HOLTERHOFF 1957, S. 17, Abb. 1; **Abb. 119** CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 65, Abb. 5; **Abb. 120** MELLINI 1990, Tf. LVI, Fig. 8; **Abb. 121-126** Foto-Verfasser; **Abb. 127** HOWARD 1972, S. 43,

Abb. 8; **Abb. 128** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 220f., Kat.-Nr. 28; **Abb. 129** BK PARMA 2000, S. 172, Kat.-Nr. 772; **Abb. 130** HAUTECŒUR 1925, S. 38; **Abb. 131** AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 341, Abb. 2.1.; **Abb. 132** HERCENBERG 1975, S. 69, Kat.-Nr. 43, Abb. 30; **Abb. 133** AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 367; **Abb. 134** AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 371; **Abb. 135** HERCENBERG 1975, Abb. 36; **Abb. 136** AUKTIONSKATALOG SOTHEBY 1979, Kat.-Nr. 27; **Abb. 137** AK MÜNCHEN 2001, S. 352, Kat.-Nr. 160; **Abb. 138** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 226, Kat.-Nr. 33; **Abb. 139** BOURGEOIS 1909, Bd. I, S. 62, Abb.39; **Abb. 140** Warburg Institute, London, Photographic Collection; **Abb. 141** ohne Abb.; **Abb. 142** AK DÜSSELDORF NÜRNBERG BERLIN 1994, S. 165; **Abb. 143** SCHADOW 1987, Bd. II, S. 280, Blatt XVII; **Abb. 144-145** PERRY/CUNNINGHAM 1999, S. 145, Abb. 103; **Abb. 146** SANDT 2000, S. 72, Abb. 1-3; **Abb. 147** AULANIER 1955, Abb. 17; **Abb. 148** AK TOURS TOULOUSE 2000, S. 74, Abb. 4; **Abb. 149** AK TOURS TOULOUSE 2000, S. 75, Abb. 5; **Abb. 150** AULANIER 1958, Abb. 30; **Abb. 151** MÜLLER 1896, S. 5-7; **Abb. 152** MÜLLER 1896, S. 35; **Abb. 153** MÜLLER 1896, S. 43; **Abb. 154** Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek; **Abb. 155** SANDRART 1769, 3. Haupttheil, 2. Band, 1. Buch, S. 42, Tf. F; **Abb. 156** SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, Teil II, 1. Buch, Tf. E gegenüber S. 32; **Abb. 157** BORA 1976, Abb. 1; **Abb. 158** AK ROM 1979, S. 262, Nr. 364; **Abb. 159** ALLEMAND-COSNEAU 1999, S. 111; **Abb. 160** ohne Abb.; **Abb. 161** ALLEMAND-COSNEAU 1999, S. 126; **Abb. 162** HEIMANN 1990, S. 15, Abb. 7; **Abb. 163** BECHERUCCI 1965, Abb. 29f.; **Abb. 164** BECHERUCCI 1965, Abb. 27f.; **Abb. 165** BLÜHM 1988, Abb. III.; **Abb. 166** HOLLSTEIN 1976, Bd. XVII, S. 48, Nr. 33; **Abb. 167** HOLLSTEIN 1976, Bd. XVII, S. 48, Nr. 32; **Abb. 168-169** Warburg Institute, London, Photographic Collection; **Abb. 170a** KRUL 1634, S. 153; **Abb. 170b** KRUL 1634, S. 154; **Abb. 171** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 398, Kat.-Nr. 178; **Abb. 172** Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Foto: Jean Christen; **Abb. 173** ohne Abb.; **Abb. 174** AK KÖLN MÜNCHEN ANTWERPEN 2000, S. 132, Abb. 1; **Abb. 175** AK PARIS 1990, S. 80; **Abb. 176** HOUBRAKEN 1723, S. 163; **Abb. 177** AK MÜNCHEN 2001, S. 201, Kat.-Nr. 73; **Abb. 178** HOUBRAKEN 1723, S. 171; **Abb. 179** GLAESEMER 1974, S. 218, Kat.-Nr. 169; **Abb. 180** BLÜHM 1988, S. 194, Kat.-Nr. 27; **Abb. 181** MONACI 1977, Kat.-Nr. 1, Abb. 4; **Abb. 182** MONACI 1977, Kat.-Nr. 2, Abb. 5; **Abb. 183** MONACI 1974, Tf. 18; **Abb. 184** VISONÀ 1990, Fig. 7; **Abb. 185** BLÜHM 1988, Kat.-Nr. 30; **Abb. 186** AK MONTPELLIER 2009, S. 36; **Abb. 187-188** ohne Abb.; **Abb. 189** GOUZI 2000, Abb. S. 88; **Abb. 190** GOUZI 2000, Abb. S. 256; **Abb. 191** ohne Abb.; **Abb. 192** GOUZI 2000, Abb. S. 140; **Abb. 193-195** ohne Abb.; **Abb. 196** SCHNEIDER 1987, S. 114, Abb. 4; **Abb. 197** Warburg Institute, London, Photographic Collection; **Abb. 198** ohne Abb.; **Abb. 199** GUIFFREY/MARCEL 1910,

S. 21, Kat.-Nr. 3630; **Abb. 200** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 402, Kat.-Nr. 181; **Abb. 201** ohne Abb.; **Abb. 202a** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 148, Abb. 3; **Abb. 202b** SCHENKER 2003, S. 33f., Abb. 1.6; **Abb. 203** ohne Abb.; **Abb. 204** LEVITINE 1972, Abb. 33; **Abb. 205** SANDOZ 1967, Abb. 2; **Abb. 206** SANDOZ 1983, S. 86, Abb. 3; **Abb. 207** SANDOZ 1983, S. 87, Abb. 4; **Abb. 208** BK CAEN 2000, S. 88; **Abb. 209** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 224, Kat.-Nr. 31; **Abb. 210** SANDOZ 1983, Bd. I, S. 43; **Abb. 211-212** freundliche Genehmigung des Brandstätter Verlages, Wien; **Abb. 213** AUKTIONSKATALOG DOROTHEUM 1962, Kat.-Nr. 79 (Tf. II); **Abb. 214** AK PARIS 2005, Kat.-Nr. 136; **Abb. 215** ohne Abb.; **Abb. 216** COUPIN 1829, Bd. 1, S. 46; **Abb. 217** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 228, Kat.-Nr. 35; **Abb. 218** AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 403f., Kat.-Nr. 183; **Abb. 219** ohne Abb.

Anhang

- Gesamtverzeichnis Apelles-Campaspe-Darstellungen
- Haarlemer Gildeordnung 1631 (Auszug)
- Gobelinserie: Neigungen der Menschen
- Charmois: *Requête*
- Caylus: *De l'avantage des vertus de società*
- Plinius: *Naturalis historia* XXXV, 75-95: Biografie des Apelles (lateinisch/deutsch)
- Ovid, *Metamorphosen*, Liber X, 238-297
- Van Mander zu Pygmalion
- van Gool, *De Nieuwe Schouburgh* [...], Bd. II, S. 125-128 Sonette auf Walravens Apelles-/ Pygmaliongemalde
- Girodet-Trioson, *Le Peintre*, in: Coupin 1829, Bd. I, S. 169-74

A. Gesamtverzeichnis aller gesammelten Apelles-Campaspe-Darstellungen

Fett unterlegt = der Verfasserin liegt eine Abbildung vor.

GPI = Getty Provenance Index: URL: <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>, zuletzt aufgerufen am 14.8.2009.

- 1 Abiles/Abdis (?), C. van, *Apelles painting Campaspe*, Provenienz: Christie's London, 29.2.1840 bzw. 29.4.1840, Verkäufer: Heilbronn GPI, Lot 0031 from Sale Catalog Br-14780 bzw. Lot 0029 from Sale Catalog Br-14805; Lugt Number 15691 bzw. 15793.
Quelle: GPI, unter Verweis auf DOWD/SONES 1992.
- 2 Adam, Lambert-Sigisbert, vgl. Bildverz. 194.
- 3 **Amigoni, Jacopo** (1675-1752), *Alexander schenkt dem Apelles die Campaspe*, um 1739, Gemälde, Monte Carlo, Maison d'art.
Lit.: De Sarno Prignano, Dipinti inediti di Jacopo Amigoni, in: *Arte Documento* 11 (1997), S. 164-169; Annalisa Scarpa, Aggiunte al catalogo di Jacopo Amigoni, in: *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento: studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, hrsg. von Giuseppe Maria Pilo (Venedig 1999), S. 216-220.
- 4 **Anonymus, frz., nach Primaticcio**, *Alexander giving Campaspe to Apelles*, 16. Jh., Fontainebleau School B XVI, 409.48.
Quelle: Warburg Institute.
- 5 Anonymus, fläm., *Apelles und Campaspe*, 1. H. 17. Jh. .
Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 140, Kat.-Nr. N761.
- 6 **Anonymus, fläm.**, *Apelles malt Campaspe*, um 1650, Schwarze Kreide, Feder, laviert, 23,4 × 39,8 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
Lit.: BUDDE 1930, S. 116, Kat.-Nr. 797, Tf. 153 (dort van Winghe zugeschr.); KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 139, Kat.-Nr. 761; AK BADEN-BADEN 1969, Nr. 11; KÖLTZSCH 2000, S. 115, Abb. 86; RAUPP 1984, S. 430, Abb. 96.
- 7 **Anonymus, frz.**, *Alexander in the studio of Apelles*, 17. Jh., Gold quarter repeating verge watch, signiert: *Ch. Cabrier*, Sotheby's, 5.2.1963.
Quelle: Warburg Institute.
- 8 Anonymus, ital., *Apelles und Campaspe*, 17. Jh., Gemälde, Parma, Bischöflicher Palast.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 139, Kat.-Nr. N759.

- 9 **Anonymus, ital.**, vgl. Bildverz. 125.
- 10 **Anonymus, ital.**, vgl. Bildverz. 126.
- 11 **Anonymus, frz.**, *Alexander presenting Campaspe to Apelles*, frühes 18. Jh..
Quelle: Witt Library, gefunden in Anonymus-Mappe, falsche Bezeichnung.
- 12 **Anonymus, frz. (?)** nach Vleughels, vgl. Bildverz. 136.
- 13 Anonymus, ital., *Apelles und Campaspe*, 18. Jh., Öl auf LW, 84 × 58 cm,
ehem. Királyfa, Slg. Pálffy.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368 mit Lit.; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II,
S. 142, Kat.-Nr. 785.
- 14 **Anonymus, venezian. od. österr.**, 18. Jh., *Apelles und Campaspe*, Matita
nera, acquarello seppia, su carta paglierina macchiata, 33,5 × 28,9 cm, Ber-
gamo, Privatbesitz.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368 mit Lit.; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II,
S. 142, Kat.-Nr. N785.
- 15 Anonymus, fläm., *Apelles und Campaspe*, 18. Jh., Öl auf LW, 104 × 74 cm,
ehem. Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv.-Nr. 866.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 141,
Kat.-Nr. 779.
- 16 **Anonymus, fläm.**, vgl. Bildverz. 168.
- 17 **Ansiaux, Antoine**, vgl. Bildverz. 102.
- 18 **Badens, Frans** (1571-1618), *Apelles und Campaspe*, 1595, Grisaille
26,5 × 22 cm, sign. u. dat. *F. Badens Roma 1595*, ehem. Bremen, Kunst-
halle.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367 mit Lit.; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II,
S. 138, Kat.-Nr. 752; KÖLTZSCH 2000, S. 112.
- 19 **Baellieur, Cornelis de** (1607-1671), *Cabinet d'amateur with an artist sho-
wing a patron a picture*, Öl auf LW, 36 1/2 × 48 in., signiert, England, Pri-
vatbesitz, Provenienz: Coll. of Sir Theodore Brinckman, Verkauf Christie's
12.7.1946 an Dunkels.
Quelle: Witt Library; Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK
1993, Bd. II, S. 140, Kat.-Nr. N761.2; Burlington Magazine 36 (1920), 293-295.
- 20 **Bein, Jean** nach Girodet-Trioson, vgl. Bildverz. 216.
- 21 Bellucci, Antonio (1654-1726), *Istoria di Campaspe et Apelle*, 1710, Gemälde,
Provenienz: ehem. im Besitz des Kard. Vincenzo Grimani, am 31.5.1813 in

- London vom Auktionshaus Coxe (Peter) aus dem Besitz des John Willett an William Smart verkauft.
Quelle: GPI Lot 0037 from Sale Catalog Br-1115; Lugt Number 8388; Lit.: DOWD/SONES 1992.
- 22 Bellucci, Antonio (1654-1726), *Apelles painting Alexander's mistress*, Gemälde, verschollen, Provenienz: 1758 in London von Mr. Kent an Mr. Willett verkauft.
Quelle: GPI, Lot 0050 from Sale Catalog Br-A1190.
- 23 Bellucci, Antonio (1654-1726), *Apelles painting the Mistress of Alexander* (in this Picture Bellucci has induced Luca Giordano in the Character of Apelles), Gemälde, verschollen, Provenienz: 17.02.1758 in London, vom Auktionshaus Langford aus der Pepoli Collection in Bologna an Unbekannt verkauft.
Quelle: GPI, Lot 0050 from Sale Catalog Br-A1195.
- 24 Bergler, Joseph (1753-1829), *Apelles malt Campaspe*, Rad. von Joseph Carl Burde, Clair obsc., 15×22 cm, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 25959.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 144, Kat.-Nr. 802.
- 25 Bertin, Nicolas (1667-1736) (zugeschr.), *Apelles dans son Atelier, et peignant la Maîtresse d'Alexandre*, Pendant zu *Bacchus couronnant Ariane endormie sous une Tente, dont trois Amours relèvent des Draperies*, verschollen, Provenienz: 25.-29.5.1807 aus dem Besitz César-Louis-Marie Villemintot an Jacques Cambry verkauft .
Quelle: GPI, Lot 0095 from Sale Catalog F-122; Lugt Number 7252.
- 26 **Boitard, François** (um 1670 - um 1715), *Apelles painting Campaspe in the presence of Alexander*, Zeichnung, 33,9 × 27,6 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 23835.
Lit.: GUIFFREY/MARCEL 1907, S. 75, Kat.-Nr. 359; PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 141, Kat.-Nr. 775; AK THESALONIKI 1997 (1), S. 364f., Kat.-Nr. IX.2 mit Abb.
- 27 **Boizot, Louis-Simon**, vgl. Bildverz. 139.
- 28 Bourdon, Sébastien (1616-1671), *Apelles und Campaspe*, Gemälde, rund, 12 pouces Durchmesser, verschollen, Provenienz: 18.2.1819 aus dem Besitz der Madame La Comtesse de la Grandville an Unbekannt verkauft.
Quelle: GPI, Lot 0016 from Sale Catalog F-637a; Lit.: WINNER 1957, S. 31, Fn. 106 zufolge nur im Nachstich durch I. F. Delangle erhalten; vgl. jedoch Nachstich durch Pierre Drevet (im Warburg Institute); laut SPENCER-LONGHURST

- 1992, S. 159 Deckengemälde im Hôtel de Bretonvilliers, Paris; PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 140, Kat.-Nr. 763.
- 29 **Burke, Thomas** (1749-1815), *Alexander der Große überlässt Apelles seine Geliebte Campaspe*, 1786, Stich nach Angelika Kauffmann, 48,7 × 36,4 cm, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. FC 69414 sc. 69 bis.
Quelle: Bibliotheca Hertziana, Obj.-Nr.08077325; Lit.: AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 382-285, Kat.-Nr. IX.8, mit Abb. und Lit.
- 30 **Canova, Antonio**, vgl. Bildverz. 115.
- 31 **Carlone, Carlo** (1686-1775), *Alexander d. Gr. übergibt Campaspe an Apelles*, um 1730, Ölskizze für Deckengemälde in Schloss Ludwigsburg, 47 × 71,2 cm, sign., Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 1657.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 142 u. S. 52, Kat.-Nr. 202; AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 376-379, Kat.-Nr. IX.6, mit Abb. und Lit.; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 221f., Kat.-Nr. 29 mit Lit.
- 32 **Carlone, Carlo** (1686-1775), *Alexander d. Gr. übergibt Campaspe an Apelles*, 1730, Deckengemälde in der Ahnengalerie in Schloss Ludwigsburg.
Lit.: AK BADEN-BADEN 1969, Nr. 13; PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 142 u. S. 52, Kat.-Nr. 202; CAST 1981, Abb. 59, S. 190, 191, Fn. 49 mit Lit.
- 33 Carracci, Annibale (1560-1609), *Apelles malt Campaspe*, verschollen, Nachstich durch Johann Gottlieb Prestel.
Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. 750.
- 34 Carstens, Asmus Jacob, vgl. Bildverz. 141.
- 35 Casali, Andrea (1705-1784), *Alexander presenting his Mistress Campaspe to Apelles*, Gemälde, 9' 6" × 6' 7" Zoll, verschollen, Provenienz: 10.-21.6.1822, Auktionshaus John Robins, aus dem Besitz des William Pole-Tylney-Long-Wellesley, 4th Earl of Mornington, an Davis verkauft.
Quelle: GPI, Lot 0228 from Sale Catalog Br-12196; Lugt Number 10272.
- 36 Casali, Andrea (1705-1784) od. Ghisolfi, Giovanni (?) (1623-1683), *Alexander with Apelles*, verschollen, Provenienz: 27.-29.6.1812, Christie's London, aus dem Besitz von Freemantle an Eckford.
Quelle: GPI, Lot 0135[a] from Sale Catalog Br-1020; Lugt Number 8217.
- 37 Castello, Valerio (1624-1659), *Apelles und Campaspe*, verschollen, Provenienz: 7.-8.12.1821, Christie's London, aus dem Besitz von John Tremenheere an Fuller verkauft.
Quelle: GPI, Lot 0075 from Sale Catalog Br-12125; Lugt Number 10142.

- 38 **Coghetti, Francesco** (1802-1875), *Serie von drei Begebenheiten aus Alexanders Leben: 1. Alessandro che cede la bella Campaspe ad Apelle 2. Magnanimità di Alessandro verso la famiglia di Dario 3. Il medico Filippo legge ad Alessandro la lettera di Parmenione*, Gemälde.
Quelle: Bibliotheca Hertziana; Lit.: Caterina Bon Valsassina (Hrsg.): Memoria storica e attualità tra Rivoluzione e Restaurazione. Bozzetti e modelli dalla fine del XVIII alla metà del XIX secolo (Mailand 1989), S. 86-89, Abb. S. 87, Nr. a.
- 39 **Conca, Sebastiano** (1680-1764), *Alexander, Apelles and Campaspe*, 1. H. 18. Jh., Handzeichnung, Kreide, Feder, Bister, weiß gehöht auf bräunlichem Papier, 414 cm Durchmesser, (frühere Zuschreibung: Solimena), Wien, Albertina, Inv.-Nr. 14278 .
Lit.: Stix/ Spitzmüller, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der ... Albertina, VI, 1941, Tf. 143, Nr. 647 (als Solimena); CLARK 1967, S. 330, 335 Nr. 7; Giancarlo Sestieri, Contributi a Sebastiano Conca II, in: Commentari 21 (1970), fasc. I-II, S. 134, Nr. 58; PIGLER 1974, Bd. II, S. 367 (als Werkstatt des Francesco Solimena); KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 141, Kat.-Nr. N768 (als Solimena-Schule); AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 341, Abb. 3 (als Conca).
- 40 **Conca, Sebastiano** (1680-1764), *Alexander, Apelles and Campaspe*, Pendant zu *Bacchus and Ariadne* sowie *Alexander meeting Campaspe*, vor 1715, pen over black chalk heightened with yellow on brown prepared paper, 20,7 × 32,5 cm, auf Rückseite des Passepartouts mit brauner Tinte: *Se: Conca*, vorbereitende Studie für Gemälde, vgl. Bildverz. 113, Trustees of the Holkham Estate, Norfolk, Portfolio III, Nr. 6.
Quelle: Warburg Institute; Lit.: CLIFFORD 1977, S. 93.
- 41 **Conca, Sebastiano** (1680-1764), *Alexander, Apelles and Campaspe*, Lit.: AK GAETA 1981, S. 114, Abb. 13c.
- 42 **Conca, Sebastiano**, vgl. Bildverz. 113.
- 43 Coques, Gonzales (1614/18-1684), *Cabinet d'amateur mit Apelles-Campaspe-Darstellung*.
Lit.: WINNER 1957, S. 33, Fn. 109.
- 44 Creti, Donato (1671-1749), *Apelles und Campaspe*, 1740, Gemälde für den König von Spanien, nur aus Erwähnung in Quellen bekannt.
Lit.: L. Coggiola Pittoni, Per la ricostruzione dell'opera di Giambattista Pittoni, in: Rassegna d'Arte XII (1912), S. 22; Renato Roli, Donato Creti (Mailand 1967), S. 69; PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; Marco Riccomini, A rediscover-

- ed bozzetto by Donato Creti, in: Burlington Magazine 131 (1989), S. 420f; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 141, Kat.-Nr. N775.
- 45 **Crosato, Giovanni Battista** (um 1695/97-1756), *Apelles und Campaspe*, Gemälde, Levada, Villa Maruzzi Marcello.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368 mit Lit.; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 142, Kat.-Nr. 784.
- 46 Dallera, Giovanni Battista, *Apelles und Campaspe*, 18. Jh., Gemälde.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368 mit Lit.; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 142, Kat.-Nr. 786.
- 47 **Danzel, Jérôme**, vgl. Bildverz. 208.
- 48 **Daumier, Honoré** vgl. Bildverz. 217.
- 49 **Davent, Léon** (tätig um 1540-1556), *Apelles malt Alexander und Campaspe*, Radierung nach Francesco Primaticcio, 34,1 × 24 cm, bezeichnet auf dem linken Gefäß: *Bologna LD*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Inv.-Nr. Da 67, in-fol..
Lit.: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 210, Kat.-Nr. 18 mit Lit.
- 50 **David, Jaques Louis** vgl. Bildverz. 98.
- 51 David, Jaques Louis (1748-1825), *Apelles und Campaspe*, vier Zeichnungen, jeweils verschollen.
Lit.: SPENCER-LONGHURST 1992, S. 162, Fn. 3 unter Verweis auf J. L. J. David, *Le peintre Louis David* (Paris 1880), S. 570 (Zeichnung wurde 1820 Antonie-Jean Gros geschenkt), S. 662 (weitere drei Zeichnungen unter den Nrn. 95, 141, 152 in Nachlass-Auktion geführt).
- 52 **Delangle, I. F.**, *The artist's Studio*, Kupferstich nach Sébastien Bourdon.
Quelle: Witt Library (Bourdon-Mappe); Lit.: WINNER 1957, S. 31, Fn. 106.
- 53 Dannel, Antoine-François, vgl. Bildverz. 207.
- 54 Deshays, Jean-Baptiste, vgl. Bildverz. 195.
- 55 Deshays, Jean-Baptiste, vgl. Bildverz. 198.
- 56 **Deshays, Jean-Baptiste**, vgl. Bildverz. 199.
- 57 Desportes, François (1661-1743), *Apelles painting Campaspe*, Gemälde, Compiègne, Château.
Lit.: Hinweis gefunden in Christopher Wright, *The World's Master Paintings. From the Early Renaissance to the Present Day* (London New York 1991),

- Bd. II, S. 583; Pierre Jacky, François Desportes (1661-1743). Monographie et catalogue raisonné, DisS. Univ. Paris IV-Sorbonne, 9 Bde., 1999 (unpubl.).
- 58 **Dorigny, Louis**, vgl. Bildverz. 123.
- 59 Dorigny, Louis (1654-1742), *Apelles und Campaspe*, Gemälde, ehem. Vicenza, Palazzo Montanari.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; , KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 140, Kat.-Nr. 767.
- 60 **Drevet, Pierre** (1663-1738) *Pictura (Apelles)*, Kupferstich nach Sébastien Bourdon, Bezeichnet: *Amicam Alexandri Campaspem, dum iussu Regis Apelles pingit, Eam ipse efflictim amare cepit. At eam ei Rex ultro concessit. Plin. I, 35 o.w. A Paris chez P. Drevet rue S. Jaques a l'Annonciation*, Kupferstich, 11,4 × 10,5 cm.
Quelle: Warburg Institute; Lit.: SPENCER-LONGHURST 1992, S. 159f, Abb. 6.
- 61 **Elliger, Ottmar d. J.** (1666-1732), *Apelles und Campaspe*, um 1725, Öl auf doublierter LW, 64,3 × 78,5 cm, signiert: *O. Elliger fecit.*, Privatslg. Rusche, Provenienz: Sotheby's London, 29.10.1998, S. 40, Nr. 102, Abb. Nr. 102; identisch mit GPI, 23.5.1758, Antwerpen, (21 × 17 duimen), verkauft an P. J. Snyers; Lugt Number 1008.
Quelle: GPI.; Lit.: ROLL 2002, Bd. I, S. 163ff., Bd. III, S. 83, Kat.-Nr. G 26.
- 62 Falcieri, Biagio (1628-1703), *Apelles und Campaspe*, Gemälde, ehem. Verona, Casa de Conti Chiodi.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 140, Kat.-Nr. 764.
- 63 **Falconet, Étienne-Maurice**, vgl. Bildverz. 202a-202b.
- 64 **Felpacher, Joannes**, vgl. Bildverz. 34.
- 65 **Felpacher, Joannes** (tätig um 1640), *Apelles malt Campaspe in Anwesenheit Alexanders d. Gr.*, um 1650
Öl auf LW, 108 × 153 cm, St. Petersburg, Eremitage Quelle: URL: http://farm3.static.flickr.com/2357/3538869128_797fd0765d.jpg?v=0, zuletzt aufgerufen am 30.8.2010.
- 66 Ferg, Franz De Paula (1689-1740), *Apelles painting Campaspe*, verschollen, Provenienz: 20-21.6.1817, Christie's London, aus dem Besitz von Fredrick Capt. Hill an Charles Spackman verkauft .
Quelle: GPI, Lot 0084 from Sale Catalog Br-1553; Lugt Number 9171.
- 67 **Ferri, Ciro** (zugeschr.), vgl. Bildverz. 127.

- 68 Flinck, Govaert (1615-1660) (fälschlich zugeschr.), *Apelles und Campaspe*, Öl auf LW, 273 × 198 cm, verschollen, Nachstich durch J. G. Müller (1781), Gemäldekopie durch J. F. Gérard.
Lit.: WINNER 1957, S. 31, Fn. 106 mit Lit.; VON MOLTKE 1965, S. 234-236, Kat.-Nr. 50; PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 139, Kat.-Nr. 760.
- 69 Fontebasso, Francesco Salvator (1709-1768/69), *Apelles und Campaspe*, Gemälde, St. Petersburg, Eremitage.
Lit.: Hinweis gefunden in Christopher Wright, *The World's Master Paintings. From the Early Renaissance to the Present Day* (London New York 1991), Bd. II, S. 583.
- 70 Fontebasso, Francesco Salvator (1709-1768/69), *Apelles und Campaspe*, Radierung.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 142, Kat.-Nr. 787.
- 71 **Franceschini, Baldassare (gen. II Volterrano)** (1611-1690), *Apelles malt Campaspe, die Geliebte Alexanders des Großen*, Zeichnung, Rötel, Feder, die beiden Figuren links mit Tinte überzogen, 12,8 × 19,8 cm, bezeichnet Mitte unten: *mo*, Wien, Albertina, Provenienz: erworben 1925 von Max Hevesi aus der Slg. Dr. Stefan v. Licht, Inv.-Nr. 25029.
Lit.: WINNER 1957, S. 31, Fn. 106; Veronika Birke, Janine Kertész: *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*. Bd. IV (Wien Köln Weimar 1997), S. 2436f.
- 72 **Francken, Frans II.** (1581-1642), *Cabinet d'amateur*, 1625, Gemälde, Château de Groussay, Coll. Charles de Beistegui.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367 (fälschlich als Frans III. Francken); KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 139, S. 192, Kat.-Nr. 1106 mit Lit.; ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 22, Abb. 17.
- 73 **Francken, Frans II.** (1581-1642), *Cabinet d'amateur des Sebastian Leerse*, um 1628/29, Gemälde, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 139, S. 192, Kat.-Nr. 1107 mit Lit.; AK DIJON 1982, S. 65f., Abb. 273; ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 123, Abb. 1; KÖLTZSCH 2000, S. 118.
- 74 **Francken, Frans II.** (1581-1642), *Apelles malt Campaspe*, 1617, Gemälde, sign. und datiert 1617, Chatsworth, Slg. Duke of Devonshire.
Lit.: HÄRTING 1989, Kat.-Nr. 309; 446.

- 75 Francken, Frans III. (1607-1667), *Cabinet d'amateur*, Antwerpen, Galerie, Inv.-Nr. 669.
Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 140, Kat.-Nr. N761.1.
- 76 **Gandolfi, Gaetano** (1734-1802), *Alexander übergibt die Campaspe dem Apelles*, Zeichnung, Bologna, Privatbesitz (Emma Sonnino-Castelfranco).
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 143, Kat.-Nr. 793; Abb. in Florentinische Mitteilungen 5 (1937), S. 84.
- 77 **Gandolfi, Gaetano** (1734-1802), *Alexander übergibt die Campaspe dem Apelles*, Zeichnung, black and white chalk on buff paper, 30,6 × 42,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
Lit.: AK Old Master Drawings London, Colnaghi, Juni 1962, Nr. 22; AK Drawings from New York CollectionS. The 18th century in Italy, Metropolitan Museum New York 1971, Kat.-Nr. 291.
- 78 **Gérard, Johann Friedrich** (1695-1748), *Alexander d. Gr. schenkt seine Geliebte dem Maler Apelles*, Kopie nach Anonymus, fälschlich Govaert Flinck zugeschr., um 1730, Öl auf Kupfer, 42,3 × 53,4 cm, Graz, Alte Galerie am Landesmuseum, Joanneum, Inv.-Nr. 312.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; AK BADEN-BADEN 1969, Nr. 14 mit Abb.; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 142, Kat.-Nr. 780.
- 79 **Girodet-Trioson, Anne-Louis**, vgl. Bildverz. 215.
- 80 Goupy, Joseph (1689-1769), *Apelles's painting room*, Kopie nach F. Solimena, Provenienz: 25.-26.2.1785 bei Christie's London aus dem Besitz Thomas Hudson an Bromwell (?) verkauft, 19.3.1814 bei Christie's London an Harrington verkauft.
Quelle: GPI, Lot 0075 from Sale Catalog Br-A4006 bzw. Lot [A]0017 from Sale Catalog Br-1170; Lugt Number 3835 bzw. 8488.
- 81 Goupy, Joseph (1689-1769), *The Study of Apelles*, Provenienz: 23.5.1807 bei Christie's London von Barber an Chasst (?) verkauft.
Quelle: GPI, Lot 0015 from Sale Catalog Br-500; Lugt Number 7251.
- 82 Grätsch, J. (erw. 1788-1804), *Apelles und Campaspe*.
Lit.: BÖRSCH-SUPAN 1971 (AK 1789, S. 29, Kat.-Nr. 103); PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 143, Kat.-Nr. 796.
- 83 Guardi, Giovanni Antonio (1699-1760) *Apelles und Campaspe*, Gemälde .
Lit.: erwähnt bei SPENCER-LONGHURST 1992, S. 162, Fn. 17.
- 84 **Haecht, Willem van** (1593-1637), *Das Atelier des Apelles (als Cabinet d'amateur)*, Château de Groussay, Coll. Charles de Beistegui.

- Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 139, Kat.-Nr. 758 mit Lit.; CAST 1981, S. 187f.; KÖLTZSCH 2000, S. 116, Abb. 87; Gary Schwartz, Love in the kunstkamer: additions to the work of Guillam van Haecht (1593-1637), in: *Tableau (Amsterdam)* 18 (1996), S. 43-52; Barbara Welzel, Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gespräches, in: *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 28 (1997), S. 495-504.
- 85 **Haecht, Willem van** (1593-1637), *Das Atelier des Apelles (als Cabinet d'amateur)*, Den Haag, Mauritshuis.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 139, Kat.-Nr. 758; ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 23, Abb. 18; AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 339, Abb. 1.
- 86 **Haecht, Willem van**, vgl. Bildverz. 41.
- 87 **Hamilton, Franz de**, vgl. Bildverz. 137.
- 88 **Hiltensperger, Johann Georg**, vgl. Bildverz. 160.
- 89 Hoet, Gerard d. Ä. (1648-1733), *Apelles und Campaspe*, Gemälde.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, S. 140, Kat.-Nr. 766.
- 90 **Ingres, Jean-Auguste-Dominique** (1780-1867), *Alexander, Apelles und Campaspe*, um 1807-1808, Zeichnung.
Lit.: HEIMANN 1990, S. 9 „series of drawings“ (ohne Nachweis); AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 39, Abb. 7.
- 91 Isaacs, Pieter Franz (1569-1625), *Apelles und Campaspe*, Zeichnung, abhängig vom Stecher L. D. nach Primaticcio, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
Lit.: WINNER 1957, S. 31, Fn. 106.
- 92 **Kauffmann, Angelika** (1741-1807), *Alexander überlässt Apelles seine Geliebte Campaspe*, 1783, Öl auf Kupfer, Tondo, Durchmesser 33,5 cm, Pendant zu *Kleopatra bittet Augustus um Gnade*, Nachstich durch Thomas Burke, Brezgenz, Amt der Landeshauptstadt, Inv.-Nr. 745.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 143, Kat.-Nr. 794 mit Lit.; AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 385; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 225f., Kat.-Nr. 32 mit Lit.
- 93 **Lagrenée, Louis-Jean-François** (zugeschr.), vgl. Bildverz. 210.
- 94 **Lagrenée, Louis-Jean-François**, vgl. Bildverz. 209.
- 95 Lairesse, Gerard de (1641-1711), *Apelles und Campaspe*, Gemälde, Provenienz: HOET/TERWESTEN 1770, S. 385, Kat.-Nr. 1 erwähnt Verkauf eines Apelles-

Campaspe-Gemälde von Lairese durch den Kunst-Schilder Jan Smees am 6.4.1729 in Amsterdam; 3.2.1810 Christie's London, aus dem Besitz Charles Spackman an Oliver verkauft; am 30.9.1839, Auktionshaus Leplat in Brügge aus dem Besitz von François Trentesaulx verkauft an Unbekannt.

Quelle: GPI, Lot 0060 from Sale Catalog Br-718 bzw. Lot 0068 from Sale Catalog B-572; Lugt Number 7698 bzw. 15537; Lit.: HOET/TERWESTEN 1770, S. 385; PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 140, Kat.-Nr. 765.

- 96 **Lairese, Gerard de** (1641-1711), *Apelles und Campaspe*, Öl auf LW, 78 × 100 cm, sign. links unten, Provenienz: Kunsthandel Berlin 1906 fälschlich unter dem Titel *Die Hochzeit Alexanders d. Gr. mit Roxane*; Sotheby's 5.4.1995, Nr. 186.

Quelle: Den Haag, Rijksarchief.

- 97 **Langlois, Jérôme-Martin**, vgl. Bildverz. 103.

- 98 **Langlois, Jérôme-Martin** (1779-1838), *Apelles und Campaspe*, 1819, Gemälde, Toulouse, Musée des Augustines.

Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; AK DIJON 1982, S. 54, S. 67; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 144, Kat.-Nr. 800.

- 99 **Langlois, Jérôme-Martin**, (1779-1838), vgl. Bildverz. 100.

- 100 Landi, Gaspare (1756-1830), *Apelles und Campaspe*, 1787, Gemälde im Auftrag des Marquis de Landi.

Lit.: HAUTECEUR 1910, S. 156; CAST 1981, S. 185.

- 101 Le Sueur, Eustache (1616-1655) (zugeschr.), *Apelles and Campaspe*, Pendant zu *the Death of Archimedes*, Provenienz: 20.2.1815 Auktionshaus Peter Coxe, London, von Unbekannt verkauft an Woodburn .

Quelle: GPI, Lot 0065[a] from Sale Catalog Br-1256; Lugt Number 8646.

- 102 Leichner, Heinrich (1684-1769), *Wie Apelles Alexanders Concubine mahlet, und wie er sie zur Frau erhält*, Öl auf Holz, 11 Zoll 9 Linien × 9 Zoll 10 Linien, Provenienz: 18.3.1782 Auktionshaus Peter Texier, Hamburg, aus dem Besitz von Joachim Hinrich Thielcke an Unbekannt verkauft .

Quelle: GPI, Lot 0283 from Sale Catalog D-142; Lugt Number 3391.

- 103 **Lenardi, Pietro Paolo**, vgl. Bildverz. 124.

- 104 Limborch, Hendrik van (1681-1759), *Apelles und Campaspe*, Gemälde.

Quelle: Witt Library; Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 141, Kat.-Nr. 777.

- 105 **Medina, Sir John B. de**, vgl. Bildverz. 47.
- 106 **Meister I.ϕ.V.** nach Francesco Primaticcio, *Apelles malt Alexander und Campaspe*, o. J., Radierung, 43,7 × 29,4 cm, London.
Lit.: Henri Zerner (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch*, Bd. 33 (New York 1979), S. 272, Abb. 2.
- 107 **Melchiori, Giovanni Paolo**, vgl. Bildverz. 112.
- 108 **Meynier, Charles** (1768-1832), *Alexander übergibt Campaspe an Apelles*, Vorzeichnung zu Gemälde, vgl. Abb. f, Dijon, Musée des Beaux-Arts.
Lit.: AK DIJON 1982, S. 67, Fn. 32, Abb. 61; AK Dessins des XVIIIe et XIXe siècles du Musée des Beaux-Arts de Dijon, hrsg. von M. Geiger (Montauban 1982), Nr. 32; Massing 1990, S. 234f., 412, Kat.-Nr. 42.A.
- 109 **Meynier, Charles**, vgl. Bildverz. 104.
- 110 **Michel, Jean-Baptiste** (1748-1804), *Apelles malt Campaspe im Beisein Alexanders d. Gr.*, 1786, Radierung, 38,1 × 47,3 cm, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. Fe. 85257.
Lit.: AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 386f., Kat.-Nr. IX.9 mit Abb.
- 111 **Mieris, Frans II. van** (1689-1763), *Apelles painting Campaspe*, Provenienz: Kunsthandel J. Gans, Den Haag, 1941.
Quelle: Warburg Institute unter Verweis auf Foto Netherlandish Art Institute, L Nr. 24809.
- 112 **Morandini, Francesco gen. Il Poppi**, vgl. Bildverz. 105.
- 113 **Moretti, Giuliano**, vgl. Bildverz. 119 u. 120.
- 114 Motta, Raffaello, gen. Raffaellino da Reggio (um 1550-1578), *Apelles und Campaspe*, Zeichnung, radiert von Johann Gottlieb Prestel, ehem. Nürnberg, Privatbesitz, Slg. Paul von Praun.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. 747.
- 115 **Müller, Johann Gotthard von**, vgl. Bildverz. 138.
- 116 **Ottens, François**, vgl. Bildverz. 135.
- 117 Palma, Giovane (Jacopo Negretti) (1548-1628), *Apelles peignant Campaspe*, Ölskizze auf LW, 1 pied 6 pouces × 1 pied 2 1/2 pouces, Provenienz: 17.1.1763 Kunsthandel Hannover, aus dem Besitz von Wilhelm Johann von Reden verkauft an Unbekannt.
Quelle: GPI, Lot [A]0017 from Sale Catalog D-39.

- 118 **Pellegrini, Giovanni Antonio** (1675-1741), *Apelles und Campaspe* (?), Disegno a penna in inchiostro bruno su traccia di matita, aquerellato a seppia e quadrettato a sanguina, 29,5 × 21,3 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 3571, Slg. Krahe.
Quelle: Witt Library; Lit.: Ausstellungskatalog Venedig 1959, Kat.-Nr. 51.
- 119 **Pellegrini, Giovanni Antonio** (1675-1741), *Apelles und Campaspe*, Gemälde, Venedig, Slg. Pospisil-Duckett.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368 mit Lit.; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 141, Kat.-Nr. N776.
- 120 **Perrier, François** (1590-1650) (zugeschr.), evtl. Bourlier, François (um 1590-1650), *Alexandre, Apelle et Campaspe, putto tourné vers la gauche, étude...*, Zeichenstudie, plume et encre brune, lavis gris sur quelques traits de pierre noire. Traits d'encadrement à la plume et encre brune. 39,4 × 36,9 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 1039, Recto.
Quelle: URL: <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶m>Action=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=112644#ancr3>, zuletzt aufgerufen am 25.1.2011.
- 121 **Pietri, Pietro de** (1663-1716), *Apelles painting Campaspe*, Zeichnung, schwarze Kreide, 32,2 × 16,3 cm, Windsor Castle, Inv.-Nr. 5648.
Quelle: Warburg Institute; Lit.: Anthony Blunt, Hereward Lester Cooke, *The Roman drawings of XVII and XVIII century in the collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle* (London 1960), S. 88, Nr. 694.
- 122 **Pinelli, Bartolomeo** (1781-1835), *Alexander überlässt Apelles seine Geliebte*, 1830, Radierung, 32,4 × 42,8 cm, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. CL 2332/12693.
Lit.: AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 388f., Kat.-Nr. IX.10 mit Abb.
- 123 Plancé, *Alexander übergibt Apelles die Campaspe*, 1673, Zeichnung, 8. Preis beim Malerwettbewerb der ASL, verschollen.
Lit.: ASL, *Miscellanea Inventario* II, 4, 1681, Fol. 4v.
- 124 **Platzer, Johann Georg**, vgl. Bildverz. 36.
- 125 **Platzer, Johann Georg**, vgl. Bildverz. 38.
- 126 **Platzer, Johann Georg**, vgl. Bildverz. 39.
- 127 **Platzer, Johann Georg**, vgl. Bildverz. 42.
- 128 **Platzer, Johann Georg**, vgl. Bildverz. 44.

- 129 **Platzer, Johann Georg**, vgl. Bildverz. 45.
- 130 **Poerson, Charles-François**, vgl. Bildverz. 121.
- 131 **Prestel, Johann Gottlieb** (1739-1808), *Apelles peignant la belle Campaspe*, 1778, Aquatinta nach Raffaello Motta, enthalten in: *Dessins des meilleurs Peintres d'Italie, d'Alle et des Pays-Bas, du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nürnberg - Gravis après les Originiaux de même Grandeur par Jean Teophile Prestel, Peintre et Membre de l'Academie des Beaux-Arts de Düsseldorf, Nürnberg 1780 e Museo Prauniano Norumb*, Kunstmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. FP 17600 D.
Quelle: Bibliotheca Hertziana; Lit.: Le Blanc III, 249, 77; Nagler 12, 47, 60; PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. 747.
- 132 **Prestel, Johann Gottlieb** (1739-1808), *Apelles malt Campaspe*, 1780, Aquatinta nach Annibale Carracci, 30,9 × 22,8 cm, enthalten in: *Dessins des meilleurs Peintres d'Italie, d'Alle et des Pays-Bas, du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nürnberg - Gravis après les Originiaux de même Grandeur par Jean Teophile Prestel, Peintre et Membre de l'Academie des Beaux-Arts de Düsseldorf, Nürnberg 1780 e Museo Prauniano Norumb*. Nr. 46, Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. 19996.
Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. 750.
- 133 **Preti, Mattia, gen. Cavaliere Calabrese** (1613-1699), *Campaspe sitzt Apelles Modell*, 2. H. 17. Jh., Gemälde, Studie von Campaspe, Öl auf LW, 157 × 103 cm, Rom, Slg. Lemme, Fabrizio & Lemme Luly, Fiammetta.
Quelle: Bibliotheca Hertziana, Obj.-Nr. 08121642; AK Il Seicento e Settecento Romano nella Collezione Lemme (Mailand 1998), Kat.-Nr. 104, S. 215-217 mit Lit.
- 134 **Preti, Mattia, gen. Cavaliere Calabrese** (1613-1699), *Apelles malt Campaspe*, Gemälde, Madrid, Slg. Marques de la Cenia, ehem. Neapel, Privatbesitz, Slg. Antonio Caputo.
Quelle: Witt Library (fälschlich betitelt als *Apelles painting the daughter of Darius before Alexander*); Lit.: Veri, Cuadros Notables de Mallorca (1920); PIGLER 1974, Bd. II, S. 367 mit Lit.; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 139, Kat.-Nr. 759.
- 135 **Primaticcio, Francesco**, vgl. Bildverz. 99, Stichvorlage für Léon Davent und Meister I.ϙ.V.
- 136 **Primaticcio, Francesco** (1504-1570), *Apelles malt Alexander und Campaspe*, um 1541-1544, Gemälde, verschollen.

- Lit.: Nancy J. Vickers, *Courting the female subject*, in: *French Renaissance in prints from the Bibliothèque Nationale de France* (Los Angeles 1994), S. 94-107.
- 137 **Primaticcio, Francesco** (1504-1570), *Apelles malt Alexander und Campaspe*, um 1540, Fresko, Schloss Fontainebleau, Chambre de la Duchesse des Étampes.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 50, Kat.-Nr. 189 mit Lit., S. 137; Janet Cox-Rearick, *The collection of Francis I.: Royal Treasures* (Antwerpen 1995), S. 58, Abb. 86; KÖLTZSCH 2000, S. 89, Abb. 66.
- 138 **Restout, Jean**, vgl. Bildverz. 189.
- 139 **Restout, Jean**, vgl. Bildverz. 190.
- 140 Restout, Jean (1692-1768), *Alexandre faisant présent de Campaspe, sa Maîtresse, à Apelles*, Ölskizze, 20 pouces, 6 lig. × 34 pouces, Provenienz: Kunsthandel, 11.-.12.6.1776, aus dem Besitz von M. Sauvage, Secrétaire du Roi, an Joullain verkauft .
Quelle: GPI, Lot 0018 from Sale Catalog F-A1357; Lugt Number 2558.
- 141 **Ricci, Sebastiano**(1659-1734), *Apelles und Campaspe*, um 1700-1704, Öl auf LW, 244 × 246 cm, Parma, Galleria Nazionale, Provenienz: 20.5.1803 Christie's London, aus dem Besitz von Philippe Joseph Tassaert verkauft an Unbekannt; 12.6.1826, Auktionshaus J. D. Herbert, Dublin, aus dem Besitz von Thomas Dr. Tuke verkauft an Unbekannt.
Quelle: GPI, Lot 0053 from Sale Catalog Br-195 bzw. Lot 0006 from Sale Catalog Br-12640; Lugt Number 6637 bzw. 11208; Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 141, Kat.-Nr. 769; Jeffery Daniels: *Sebastiano Ricci* (Have 1976), S. 93, Nr. 318, Abb. 236; AK THESALONIKI 1997 (1), S. 350, Abb. 6; Paolo Conte, *Tre opere di Sebastiano Ricci tra i capolavori veneti dell'Ermitage esposti ad Udine*, in: *Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore* 69 (1998), S. 279f.
- 142 **Ricci, Sebastiano**(1659-1734), *Apelles malt Campaspe*, um 1705, Öl auf LW, 300 × 261 cm, St. Petersburg, Eremitage.
Quelle: URL: http://www.hermitage.nl/en/pers/alexander_de_grote/beeld_materiaal.htm, zuletzt aufgerufen am 16.4.2011.
- 143 **Rivalz, Antoine**, vgl. Bildverz. 128.
- 144 **Roger, Pierre-Louis** (zugeschr.), vgl. Bildverz. 130.
- 145 **Roger, Pierre-Louis**, vgl. Bildverz. 129.

- 146 Rosa, Salvator (1615-1673), *Der König Alexander in Helden Tracht, in der rechten Hand hält er die Campaspe, und schenket solche dem Apelles, auf Eselhaut*, 1 Fuß 6 Zoll × 1 Fuß 4 Zoll, Provenienz: Kunsthandel, 1.10.1764, Weimar.
Quelle: GPI, Lot 0062 from Sale Catalog D-47-A.
- 147 Rottenhammer, Hans (1564-1625), *Der Maler Apelles*, Gemälde.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 139, Kat.-Nr. 754..
Ggf. identisch mit Rottenhammer, Hans, *Eine Historie von Apelles und der Pasbe*, Provenienz: Kunsthandel, 17.10.1774, Auktionshaus Michael Bostelmann, Hamburg.
Quelle: GPI, Lot 0011 from Sale Catalog D-89.
- 148 **Sandrart, Johann Jakob von**, vgl. Bildverz. 155.
- 149 **Schadow, Johann Gottfried**, vgl. Bildverz. 142.
- 150 Schaeken, Willem (1754-1830), *Apelles und Campaspe*, Gemälde.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367 mit Lit.; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 143, Kat.-Nr. 797.
- 151 **Schönfeld, Johann Heinrich** (1609-1684), *Alexander übergibt die Campaspe dem Apelles*, um 1640-1645, Öl auf Kupfer, 21 × 16,5 cm, Biberach, Braith-Mali-Museum.
Quelle: URL: http://www.robertsimon.com/works_html/schoenfeld.html, zuletzt aufgerufen am 11.4.2011; Lit.: Cécile Michaud, *Johann Heinrich Schönfeld, Un Peintre Allemand du XVIIe Siècle en Italie* (München 2006), zugl. DisS. Univ. Straßburg 2003.
- 152 **Schönfeld, Johann Heinrich** (1609-1684), *Alexander übergibt die Campaspe dem Apelles*, um 1650-60, Öl auf Kupfer, 31,7 × 24,1 cm, Kunsthandel.
Quelle: URL: <http://www.guirochat.addr.com/images/schlg.jpg>, zuletzt aufgerufen am 11.4.2011; Lit.: Cécile Michaud, *Johann Heinrich Schönfeld, Un Peintre Allemand du XVIIe Siècle en Italie* (München 2006), zugl. DisS. Univ. Straßburg 2003.
- 153 **Solimena, Francesco** (1657-1747), *Apelles painting Campaspe in the presence of Alexander and his Warrior*, Pendant zu *Zeuxis und die krotonischen Jungfrauen*, 1687-90, Öl auf Kupfer, 37 × 49 cm, Provenienz: mit der Slg. Scarpa, Motta di Livenza, am 14.11.1895 bei G. Sambon, Mailand, versteigert (vgl. PIGLER 1974, Bd. II, S. 367), Chatsworth, Slg. Duke of Devonshire.
Quelle: Warburg Institute, Courtauld Institute of Art List III Nr. 595; Lit.:

- CLIFFORD 1977, S. 93, 94, 96, 102, Fn. 10, Abb. 4. unter Verweis auf Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napoletani* (Neapel 1742-43), IV, S. 454; AK GAËTA 1981, S. 117.
- 154 **Surugue de Surgis, Louis de**, vgl. Bildverz. 133.
- 155 **Surugue de Surgis, Louis de**, vgl. Bildverz. 134.
- 156 **Terwesten, Augustin**, vgl. Bildverz. 154.
- 157 Terwesten, Augustin (?) (1649-1711), *Apelles painting Campaspe, Alexander's favourite*, im Kunsthandel, 20.-21.6.1817, Christies's London, Verkäufer: Thompson (New Cavendish St.).
Quelle: GPI, Lot 0050 from Sale Catalog Br-1553; Lugt Number 9171.
- 158 **Tiepolo, Giovanni Battista**, vgl. Bildverz. 72.
- 159 **Tiepolo, Giovanni Battista** (1696-1770), *Alexander und Campaspe in der Werkstatt des Apelles*, um 1726/27, Öl auf LW, 41,5 × 49 cm, Madrid, Slg. Varez Fisa .
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 368; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 142, Kat.-Nr. 782 mit Lit.; AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 372-375, Kat.-Nr. IX.5, mit Lit.
- 160 **Tiepolo, Giovanni Battista** (1696-1770), *Apelles malt Campaspe im Beisein Alexanders d. Gr.*, um 1735/40, Öl auf LW, 42 × 54 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr. 2000.6.
Lit.: AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 222, Kat.-Nr. 30 mit Lit.
- 161 Jean Tort(e)bat (1652-1718), *Alexander übergibt Apelles die Campaspe*, 1673, Zeichnung, 6. Preis beim Malerwettbewerb der ASL, verschollen.
Lit.: ASL, *Miscellanea Inventario* II, 4, 1681, Fol. 4v.; CIPRIANI/VALERIANI 1988-1991, Bd. I, S. 49, Fn. 1.
- 162 **Trevisani, Francesco**, vgl. Bildverz. 114.
- 163 Wtewael, Joachim (1566-1638), *Apelles*, Gemälde, Provenienz: 1679 in Amsterdamer Slg..
Lit.: erw. in VAN MANDER (MIEDEMA) 1994-1999, Bd. I, fol. 296v.; SANDRART 1675-1679, 1. Haupttheil, II. Theil, 3. Buch, S. 289.
- 164 **Valckert, Werner van den** (1585-1627), *Apelles malt Campaspe*, um 1620, pen and brown ink and washes of various colours, Amsterdam, Stichting de Boer (laut Witt Library: Rijksmuseum, Inv.-Nr 39:18).
Lit.: RAUPP 1984, S. 196, S. 431 Abb. 97; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 139, Kat.-Nr. 756; in Witt Library Hinweis auf K. G. Boon, Netherlandish

Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksmuseum (Den Haag 1978).

- 165 **Vasari, Giorgio**, vgl. Bildverz. 70.
- 166 **Verdier, François** (1651-1730), *Apelles malt Campaspe*, im Kunsthandel: Sotheby's 1972 (fälschlicherweise betitelt als *artists painting portraits of ladies*).
Quelle: Warburg Institute.
- 167 **Viviani, Belardino**, vgl. Bildverz. 122.
- 168 **Vleughels, Nicolas**, vgl. Bildverz. 131, Stichvorlage für L. de Surugue de Surgis u. F. Ottens.
- 169 **Vleughels, Nicolas**, vgl. Bildverz. 132.
- 170 **Vleughels, Nicolas** (1668-1737), *Campaspe*, Vorstudie.
Lit.: AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 369, Nr. 2.
- 171 **Vleughels, Nicolas**, (1668-1737), *Apelles paints Campaspe*, Studie, im Kunsthandel: Sotheby's 1979.
Quelle: Witt Library.
- 172 Vrancx, Sebastian (1573-1647), *Apelles und Campaspe*, Gemälde.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367 mit Lit.; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 139, Kat.-Nr. 755.
- 173 **Walraven, Isaac**, vgl. Bildverz. 172.
- 174 Weiß, Bartholomäus Ignaz (1740-1814), *Apelles mit Alexander und Campaspe*, 1769, Kupferstich 23,5 × 16 cm, München, Staatl. Graph. Slg., Inv.-Nr. 94428 u. 63221.
Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 142, Kat.-Nr. 789.
- 175 Weiß, Bartholomäus Ignaz (1740-1814), *Apelles mit Alexander und Campaspe*, Kupferstich 20,7 × 14,5 cm, Variante, München, Staatl. Graph. Slg., Inv.-Nr. 24429.
Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 142, Kat.-Nr. 789.
- 176 Werff, Adriaen van der (1659-1722), *Apelles painting Campaspe, the Mistress of Alexander, as Venus riding on the Sea*, im Kunsthandel, 10.-11.7.1821, Auktionshaus John Hickman, London, Verkäufer: J. C. Priedel.
Quelle: GPI, Lot 0230 from Sale Catalog Br-12077; Lugt Number 10083.
- 177 Werner, Joseph (?) (1637-1710), *Apelles und Campaspe*.
Lit.: BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. I, AK 1786, S. 25, Kat.-Nr. 126; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 143, Kat.-Nr. 795.

- 178 **Wierix, Jan** (um 1549 - nach 1615), *Das Atelier des Apelles*, 1594, Federzeichnung, 13,7 × 17,5 cm, Paris, Institut Néerlandais, Slg. Frits Lugt.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. 751 mit Lit.; ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 197, Abb. 1; DE JONGH 2000, S. 67.
- 179 **Wierix, Jan**, vgl. Bildverz. 33.
- 180 **Wigmana, Gerard** (1673-1741), *Apelles und Campaspe*, Gemälde, sign.: *G. Wigmana*, Provenienz: ehem. Wien, Privatbesitz, 29.1.1964 Sotheby's London, Nr. 61.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 141, Kat.-Nr. 776; ebd. Kat.-Nr. 771 (als Elliger); Th. v. Frimmel: Ein signiertes Werk von Gerard Wigmana, in: *Blätter für Gemäldekunde III* (1907), S. 109-113.
- 181 **Wigmana, Gerard** (1673-1741), *Apelles und Campaspe*, Öl auf LW, 50,2 × 40,2 cm, eigenhändige Replik?, Mainz, Landesmuseum, Inv.-Nr. 290.
Lit.: ROLL 2002, Bd. III, S. 280, Kat.-Nr. A9b (schreibt das Gemälde Wigmana zu und Elliger ab).
- 182 Wilt, Thomas van der (1659-1733), *Apelles qui peint Campaspe Maîtresse d'Alexandre*, Öl auf LW, 21 pouces × 15 pouces bzw. 1 Fuß 9 Zoll × 1 Fuß 3 Zoll, Provenienz: Kunsthandel, 12.12.1757-18.2.1758, Verkäufer: Carl Heinrich von Heineken; 18.5.1764, Berlin, aus dem Besitz Johann Georg Eimbke an Johann Ernst Gotzkowsky verkauft.
Quelle: GPI, Lot 0073 from Sale Catalog F-A55 bzw. GPI, Lot 0023 from Sale Catalog D-46; Lugt Number 979 bzw. 1174.
- 183 **Winghe, Joos van**, vgl. Bildverz. 11.
- 184 **Winghe, Joos van** (1544-1603), *Apelles und Campaspe*, Öl auf LW, 221 × 209 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 1677.
Lit.: PIGLER 1974, Bd. II, S. 367; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. 748b; AK THESSALONIKI 1997 (1), S. 356-363, Kat.-Nr. IX.1 mit Abb. und Lit.; Véronique Bücken, Joos van Winghe (1542/4 - 1603). Son interprétation du thème d'Apelle et Campaspe, in: *Annales d'Histoire d'Art et d'Archeologie. Université Libre de Bruxelles* 8 (1986), S. 59-73; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 215f., Kat.-Nr. 24; Gerhard Bott, Die Stillebenmaler So-reau, Benoit, Condino und Marrell in Hanau und Frankfurt 1600-1650 (Hanau 2001), S. 29-33; RENGIER 2004.
- 185 **Winghe, Joos van** (1544-1603), *Apelles und Campaspe*, Feder, laviert auf Papier, 27,5 × 22,1 cm, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Graphische Slg.,

Inv-Nr. XVII/7.

Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. 748c; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 215, Kat.-Nr. 23 mit Lit.

186 **Winghe, Joos van** (1544-1603), *Apelles und Campaspe*, Federzeichnung, laviert, weiß gehöht, 53,4 × 42 cm, Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. Bi 382.77. Lit.: AK BADEN-BADEN 1969, Kat.-Nr. 9; KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. 748d.

187 **Winghe, Joos van** (1544-1603), *Apelles und Campaspe*, Federzeichnung, laviert, weiß gehöht, 36,2 × 28,2 cm, bezeichnet unten Mitte: *I. V. W.*, Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, Coll. Frits Lugt, Inv.-Nr.239. Lit.: KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. 748e; AK BADEN-BADEN 1969, Kat.-Nr. 9, 10; AK KÖLN MÜNCHEN 2002, S. 217, Kat.-Nr. 25 mit Lit.

188 **Winghe, Joos van** (?) (1544-1603), *Apelles und Campaspe*, Zeichnung, Gent, Sammlung Eeckhout. Lit.: Georg Poensgen, Zu den Zeichnungen des Jodocus a Winghe, in: Pantheon 30 (1972), S. 43, Abb. 6; PIGLER 1974, Bd. II, S. 368 (als Jeremias van Winghe).

189 **Winghe, Joos van** (?) (1544-1603), *Apelles und Campaspe*, 1594, Zeichnung. Lit.: Georg Poensgen, Zu den Zeichnungen des Jodocus a Winghe, in: Pantheon 30 (1972), S. 42f.; PIGLER 1974, Bd. II, S. 368 (als Hans von Aachen); KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. II, S. 138, Kat.-Nr. N749 (als Hans von Aachen).

190 **Ziegler, Jacob** (1823-1856), *Alexander übergibt dem Apelles die Campaspe*. Quelle: URL: [https://www.1st-art-gallery.com/Jacob-Ziegler/Alexander-The-Great-\(356-323-Bc\)-Introducing-Campaspe-To-Apelles.html](https://www.1st-art-gallery.com/Jacob-Ziegler/Alexander-The-Great-(356-323-Bc)-Introducing-Campaspe-To-Apelles.html), zuletzt aufgerufen am 5.8.2009.

191 **Zuccari-Kreis**, vgl. Bildverz. 107.

B. Haarlemer Sint Lucasgilde: Ordonnantie ende kuere (1631) (Auszug)¹

Tafels-wijze verspreydinge der konsten Hantwercken
Ambaghten en Neeringen, onder den Gilde van
St. Lucas sorteerende en slaghreykende.

St. Lucas- Gildt.	overste gedeelte bestaende bij die van de konst als	Schilders.	Meesters. Vrije gasten Handelaars discipulen. Leerlingen. Jongens.
		Gesellige konstnare als	1. Plaetsnijders, etsers.
			2. glaeschrijvers, verlichters.
Dependenten of aenbehoortige der konsten als	4. gemenghde konsten als	3. beeldtsnijders, houders, off gieters.	architecten.
		4. gemenghde konsten als	Landmecters. alle mathematice. alle seltame konstige werklieden.
Needer-gedeelte bestaende uyt de handtwercken ambaghten en neeringen van deesen gilde als	8. ijserkramers, en uytdraghers off draeghsters.	Groffschilders.	Vergulders, Stoffeerders, Spiegelmaeckers.
		1. Goud en zilversmeeden.	Affzeters. Webbebriefensmaeckers. Primuurders, huysverwers. Stoeldreijers, geschilderde houtkramers. geleybackers, en verkoopers. druckers off maeckers. alle wie verwe penseel off graeffijser gebruyckt ofte eenyge beeldtwercken maeckt. alle die yets den konste raeckende handelt off verkoopt.
		2. boeckbinderen, druckers, en zeters.	
		3. koperslagers, Geelgieters.	
		4. tin en Loodtgieters, orgelmakers, pompmakers, leydeckers.	
		5. Glasmaeckers en verkoopers.	
		6. borduurwerckers, tapijt, en damaste beeldtwerckers.	
		7. blickwerckers, lantaarnmaeckers, en alle die mette bout soudeeren.	


¹ Quelle: GONNET 1877, S. 236.

C. Ernst Ritter von Birk, Serie von acht Gobelins: Neigungen der Menschen²

LXX.

Neigungen der Menschen.

Acht Stücke mit dem Brüssler Fabrikszeichen, von Matthäus Roelants, † 1663, und J. Liemans verfertigt. 17. Jahrhundert.

1. Höhe 3 M. 40 Ctm. Breite 5 M. 34 Ctm.
Auf der Tafel oben in der Mitte die Inschrift: «PARVA HOMINVM | PARS VIRTVTEM | AMPECTITVR.»
Zur Linken ein Priester am Altar, zu dem ein Farren als Opfer herbeigeführt wird. Rechts ein lorbeerbekränzter Feldherr, den Commandostab in der Hand. Neben ihm Pallas mit Speer und Schwert, den Fuss auf der Weltkugel.
2. Höhe 3 M. 48 Ctm. Breite 4 M.
Inschrift: «SANGVINEOS | ANIMOS MAVORTIS | GLORIA TANGIT.»
Mars krönt einen vor ihm knieenden Krieger, hinter ihm Bellona mit seinem Wappenschilde, Helm &c.
B∇B. MA. RO.
3. Höhe 3 M. 45 Ctm. Breite 3 M. 95 Ctm.
Inschrift: «DOCTRINAM DOCTI | COLVNT ET SCIENTIAM | AMANT.»
Ein Gelehrter in seiner Studirstube am Pult sitzend, von der Muse mit Lorbeer bekränzt. Links Fama seinen Ruhm verkündend. Rechts im Mittelgrund Apoll und Daphne.
B∇B. MA. RO.
4. Höhe 3 M. 50 Ctm. Breite 3 M. 28 Ctm.
Inschrift: «ARS NISI | IGNORANTEM NON | HABET INIMICVM.»
Apelles, eine Kette mit dem Goldmedaillon Alexander des Grossen am Halse, bei der Staffelei stehend, malt die sitzende Campaspe, der Amor einen Spiegel vorhält. Rückwärts durch das Fenster sieht man Pygmalion mit der Statue.
5. Höhe 3 M. 46 Ctm. Breite 3 M. 34 Ctm.
Inschrift: «QVEM NON TANGIT | AMOR, QVEM NON SVA | SPICULA LAEDVNT.» |
Liebespaar unter einem Baume sitzend. Er reicht der Geliebten mit der Rechten eine Pomeranze. Amor mit dem Bogen daneben. Zur Seite Pyramus und Thisbe am Brunnen.
B∇B. I: LIEMANS.
6. Höhe 3 M. 44 Ctm. Breite 4 M. 67 Ctm.
Inschrift: «MERCATOR . AVRI | VENAS . COMMERCIA . | QVAERIT.»
Mercur in der Schreibstube mit Kaufleuten. Rechts Aussicht auf einen Hafen. Im Vordergrund links auf einer Tonne das Zeichen 
B∇B. I. LIEMANS.
7. Höhe 3 M. 50 Ctm. Breite 4 M. 70 Ctm.
Inschrift: «QVOS ANIMOS | NVNQVAM . VINA | LVSVSQUE PETVNT.»
In der Mitte ein am Tische sitzendes Paar. Bacchus schenkt dem Manne ein und schüttet dem Frauenzimmer Zuckerwerk in den Schooss. Hinter ihr Apoll mit der Leier auf Wolken. Links im Mittelgrund Adonis zur Jagd forteilend und Venus.
MATTHVS . ROELANTS.
8. Höhe 3 M. 53 Ctm. Breite 5 M. 93 Ctm.
Inschrift: «OMNIA POST NVMMO | HEC . DIVA . PECUNIA | CVNCTOS . AFFECTVS | REGIT.»
Triumphzug des Geldes auf einem vierspännigen Wagen, dem zahlreiche Gefangene folgen.

² Quelle: VON BIRK 1884, S. 183f.

D. Martin de Charmois (1605-1661) *Requête* (1648)³

REQUÊTE DE M. DE CHARMOIS

AU ROY ET A NOSSEIGNEURS DE SON CONSEIL

Sire, l'Académie des Peintres et Sculpteurs lassée des persecutions qu'elle souffre depuis longues années par l'enuie de certains Maistres Jurés, qui ne prennent le nom de peintres et de sculpteurs que pour opprimer ceux qui ont consumé leur Jeunesse dans le trauail et l'estude des belles choses afin de mériter ce titre, est enfin contrainte de se prosterner aux pieds de Vostre Majesté, pour la supplier très humblement, et luy Remonstrer que la patience avec laquelle ils ont enduré ces Violences a tellement enflé le courage de leurs parties qu'ils prétendent non seulement assujettir les plus sçauans en cet art à trauailler pour leurs broyeurs de couleurs et pour ceux qui polissent leurs statues, parce qu'ils ont achepté la qualité de Maistres, mais encore restreindre le pouvoir de Vostre Majesté, en réduisant à un certain nombre ceux qu'elle a honnorez du nom de ses peintres et sculpteurs, par un effet de l'ignorance, qui ne pouvant souffrir l'esclat de la vertu, la veut envelopper de ses tenebres, pour empescher qu'on ne discerne ses deffauts d'avec la beauté de la science. Il y a longtemps que ces Maistres jurez exercent leur tyrannie contre les plus excellens hommes de cette profession qui sont habituez dans Paris, et qu'après auoir forcé quelques-uns à se mettre de leur corps, ils y auroient déjà contraint les autres, s'ilz n'auaient rencontré quelque appuy pour empescher que ces arts nobles ne tombassent dans le précipice : mais comme un tel secours les soustient bien, mais ne les retire pas du panchant ou ils se trouvent et que leurs ennemis font presentement de nouveaux efforts pour les reduire au nombre des mestiers les plus abjects, ils ont recours à la puissance souueraine pour estre remis en leur lustre, ainsy qu'ils estoient du temps d'Alexandre dans L'académie d'Athenes, ou chacun sçait qu'ils occupoient le premier rang entre les autres arts liberaux : et comme Vostre Majesté a commencé dès son enfance à produire des actions plus merueilleuses que ce grand Prince n'a fait dans la vigueur de sa jeunesse, ils ont droit d'esperer d'estre deliurez de cette oppression, puisque c'est une œuure digne de Vostre Majesté, et feront gloire de leurs persecutions passées estans

³ Quelle: HEINRICH 1993, S. 232-239.

ANNEXES

233

redeuables de leur liberté à la main d'un prince, dont la naissance et les perfections en un aage sy tendre causent de l'admiration à tout l'univers. Alexandre ne permettait qu'au grand Apelle de faire son pourtraict. Nous n'auons qu'un seul Alexandre, mais Paris est remply de plusieurs Apelles et de grand nombre de Phidias et de Praxitelles, qui feront esclatter dans les climats plus esloingnez son Visage Auguste, et reuerer les beaux traits et les graces que le ciel y a imprimez ; Vostre Majesté ne permettra pas à ces ignorens de la paindre : elle deffendra aux esclaves d'exercer des arts sy releués, ainsi qu'il se pratiquoit autrefois ; elle en conseruera la noblesse, et laissera dans la captiuité ceux qui s'y sont volontairement sousmis en composant un corps de mestier et se sont mis en parallele avec les artisans les plus mecaniques.

L'Académie n'entend pas néanmoins préjudicier à quelques peintres et sculpteurs, qui ayant esté contraints de se faire passer maistres pour estre étrangers, ou denüez des moyens necessaires pour plaider contre des parties puissantes, ou pour auoir esté receus en sy bas aage qu'ils n'estoient pas capables de considerer le manquement qu'ils commettoient, quittent a présent la foule tumultueuse, pour remonter sur le Parnasse et renoncent de très bon cœur aux prerogatiues d'une troupe abjecte, pour s'attacher aux Interest de ceux qui aimeroient mieux souffrir une paureté volontaire, et conseruer leur honneur, que de chercher des commoditez, en se sousmettant à des loix honteuses qui terniroient leur Réputation. C'estoit veritablement une chose bien deplorable de voir ces arts dans la souffrance, lorsque les autres sont universellement chéris de tous les grands hommes, de voir qu'une ville qui est le refuge des nations estrangeres, prestast des armes pour opprimer, ou ses propres enfans, ou ceux qui sont venus pour l'embellir et que les muses qui s'esloignent du bruit des canons pour chercher dans Paris un azile assuré y rencontrassent des persecutions plus furieuses que dans les camps et les armées. Protogenes estait au milieu de celuy des ennemis dans un calme aussy tranquile que s'il eust esté en plaine paix : et nos Academistes seroient en guerre lorsque nos voisins enuient la fortune de la France dont le gouvernement est sy heureux, particulierement depuis la Regence, et que leurs Majestés ont fait choix d'un Ministre seul comparable à son predecesseur qu'a peine s'apperçoit on de la guerre que par les conquestes que nous faisons tous les jours sur les ennemis de cet estat. L'Académie craindrait d'estendre un peu trop sa requeste, et d'abuser du loisir de Vostre Majesté, sy elle ne l'auoit veü souvent donner trefue aux affaires les plus Importantes, pour se dellasser parmy les vertueux, et leur permettre de représenter sur la Toile les beautés extérieures dont le Ciel l'a pourueue ; c'est ce qui luy fait croire que Vostre Majesté ne

refusera pas de jeter les yeux sur ses justes plaintes, ou pour mieux dire lui rendre sa première liberté puisqu'elle ne peut apprendre ses disgrâces sans y apporter le remède il semble qu'elle ait parlé un peu hardiment, lors qu'elle s'est vantée d'imiter les traits qui brillent sur le visage de Vostre Majesté pour les faire revivre d'icy à plusieurs siècles ; et elle avoue, Sire, qu'il n'en faut pas dire davantage, pour faire voir jusques à quel degré de perfection nos arts peuvent monter : elle passera néanmoins plus avant, puisque L'Académie se peut donner cette gloire d'estre composée de plusieurs peintres et sculpteurs qui ne cedent en rien aux anciens, dont les outils et le pinceau furent si savans, qu'on jugeroit des inclinations et de la bonne ou mauvaise destinée de ceux qui estoient représentés dans leurs tableaux ou leurs statues et osera dire que bien que Vostre Majesté se fasse connoître par des actions assez remarquables, ses portraits qui sont portés par toutes les parties du monde, n'ont pas laissé de contribuer infiniment pour ajouter l'adoration des étrangers à l'admiration que la Renommée avoit fait naître dans leurs esprits. Cette Vanité doit bien être pardonnée puisque c'est une vérité qui n'est ignorée de personne, et que ceux qui se sentent opprimer croient avoir quelque soulagement et donner des preuves que leur cœur n'est point abattu lorsqu'ils essayent de se relever par des louanges dont ils ne sont pas indignes. Ouy les peintres et les sculpteurs se peuvent vanter, Sire, qu'ils savent non seulement exprimer les moindres linéamens mais qu'ils peuvent encore passer jusques aux inclinations, pour les exposer aux yeux de ceux qui ont quelque teinture de la physionomie : et l'on peut dire encore que ceux qui ont jeté le fondement de l'Empire des Ottomans, ont eu ces arts en si grande estime qu'ils les ont défendus dans toutes les terres de leur domination, soit qu'ils ne jugassent pas les hommes dignes d'entrer en compéance avec leur Créateur ou qu'ils les ayent voulu tenir dans l'ignorance, de peur que la peinture qui est une véritable écriture, suivant la signification que les Grecs luy ont donnée, les rendist aussi éclairés et aussi capables que les caractères des livres imprimés ou manuscrits. La première de ces considérations est appuyée d'une raison assez apparente, puisqu'il est très certain que les peintres sont les imitateurs des ouvrages de leur Créateur, et qu'avec de la poussière destrempée d'eau ou d'huile, ils font paraître sur une superficie plane toutes les choses qui ont pu estre ou des quelles nous pouvons nous former quelque idée ; et quant à la seconde nous lisons que Pytagore, et d'autres philosophes anciens ont esté en Egypte apprendre cette écriture universelle qui fait voir en un moment ce que les écrivains ont peine à desdire en plusieurs paroles, afin de savoir par ces arts la beauté des sciences et les

mystères de leur Religion, ce qui oblige un des plus grands hommes qui ait éclairé l'église par ses écrits après qu'il eut acheué l'oraison funèbre d'un saint de son siècle, de s'écrier en portant la veüe sur les tableaux de sa vie : « O quel auantage les peintres remportent aujourd'huy sur ces discours ! qui se pourrait persuader qu'une éloquence muette fut sy forte et si persuasiue. J'ay estalé en plusieurs périodes la vie et les miracles d'un saint personnage, et les peintres les ont fait voir d'un seul regard ! ils ont touché l'ame par le plus noble des sens, et se sont expliquez par un langage qui se fait entendre sans truchement à tous les peuples de la terre. » L'Académie ne voudrait pas néanmoins tirer une conséquence de cette louange, pour remporter le prix sur les orateurs ou sur les escriuains, puis que leur but et celui des peintres n'est point différent, que chacun de ces arts a ses beautés, que l'un fait avec le pinceau ce que l'autre fait avec la plume, et qu'en un mot leur dessein n'est que d'exprimer les choses telles que nous les voiiions, ou que nous les auons conceüs. Elle ne pretend pas non plus raur à la sculpture la part qu'elle prend à ces louanges, ny donner sur elle quelque prérogatiue à la peinture. L'une s'explique avec les couleurs, l'autre avec le marbre ou avec d'autres matières traictables, l'une an adjoutant, l'autre en diminuant, et comme elles sont sœurs, ayant le dessein pour père commun, elles ne peuuent disputer de la noblesse non plus que de l'ancienneté, puisque les corps que Dieu a crééz ont esté en mesme temps reuetus des accidens. Ainsy les objets n'ont peu paroistre sans estre paints de leurs couleurs qui dépendent de la peinture ny la peinture subsister sans un corps qui s'attribüe à la sculpture.

Cette petite digression n'a pas semblé hors de propos ; pour couper désormais le chemin à une question assez souuent agitée et qui est toujours demeurée indéciſe, joinct qu'il faut prendre garde que l'un de ces deux arts ne s'offence de l'ordre qui n'est pas observé en le faisant marcher tantost deuant l'un, tantost après l'autre. Il faut bannir ce diuorce domestique, et n'en auoir que contre les persécuteurs qui nous tendent les bras plus tost pour nous estouffer que pour nous seruir d'appuy et ne se veulent joindre à nous que pour raur nostre honneur. Le dessein de l'Académie est de faire voir à Vostre Majesté leur entreprise insolente de prétendre luy donner des loix et restreindre son pouuoir, de vouloir penestrer dans les cabinets des princes ou les sculpteurs et les peintres sont admis lorsque ces autres ne sont employéz qu'à peindre la porte de la basse cour et à polir quelque pièce de marbre elle leur demandoit volontiers sy la peinture et la sculpture sont déchües ou dégradées depuis que les Empereurs, que les Rois, que les Fabius et les plus grands hommes du temps passé les ont exercéz pour leur plus agréable diuertissement, et sans cher-

cher des exemples estrangers ou esloignéz de notre siècle ny parler des prix qu'on donnoit aux tableaux dont un seul estoit autre fois vendu cent et six vingt talents, ny des libéralités de Parrhasius qui ne pouuant plus recevoir le payement de ses ouvrages en pièces d'or qu'on luy portoit dans plusieurs mesures parcequ'il ne vouloit pas prendre la peine de les compter ny de les faire paier, en faisoit des présens au public ; la République d'Athenes ayant protesté que rien ne pouuoit esgaler leur valeur, nous n'auons qu'à nous remettre en mémoire l'estime que nos six derniers Rois ont fait des peintres et des sculpteurs, les charges, les bénéfices et les pensions qu'ils leurs ont donnés, l'amour et la tendresse qu'ils ont eu pour eux jusques à les visiter dans leurs maladies et les soutenir entre leurs bras lorsqu'ils ont rendu l'esprit. Il ne faut point lire les livres pour sauoir que cet honneur est arriué a Léonard de Vincy d'expirer sur la poitrine de François I ; qu'il honora les peintres d'une fleur de lis d'or dans leurs armes au milieu de trois escussons ; que Henry II combla d'honneurs, de charges et de bienfaits, le Primatice Abbé de Saint Martin, disciple de Jules Romain, que Charles IX affectionna infiniment. M. Janet ; que Henri IV faisoit un cas très particulier de Messieurs Freminet, du Breüil et Bunel ; cela est arriué presque à nos jours et nous avons veu que le feu Roy ne se contenta pas d'enuoier des carosses au deuant de M. Poussin jusques à Fontainebleau de le faire traiter magnifiquement avec ceux de sa suite mais encore qu'il le receut à la porte de sa chambre monstrant par cet excéz de bonté qu'il honoroit ces arts en la personne mesme de ses sujets. Ceux qui en ignorent l'excellence s'en estonneront mais comme il en auoit une entière connoissance ayant peint souuent plusieurs de ceux de sa cour, il voulait donner courage à quantité de jeunes hommes qui ont esté animéz par cette exemple et se sont rendus recommandables en cette proffession ny ayant point de plus vif esguillon pour nous faire embrasser la vertu que l'espérance de l'honneur et de la récompense dont elle est accompagnée. Nos aduersaires respondront sans doute qu'ils ne s'en souueinnent plus et que la peinture et la sculpture depuis ce temps-là sont deuenües roturieres. Ils auront certes beaucoup de raison d'en parler ainsy puisqu'ils la veullent mettre dans la catégorie des mestiers qui dérogent à la noblesse. Ceux qui professent ces beaux arts ont trop de confiance en la justice de Vostre Majesté pour appréhender cette disgrace et ilz jugent par les preuues qu'elle donne tous les jours de son grand génie qu'elle imitera non seulement les belles parties dont le ciel auoit orné un sy grand prince, mais encore ils doiuent croire que sy sa bonne fortune luy a fait estendre les bornes de ses estats et porter ses armes dans les royaumes ou le nom François sembloit estre pour jamais enseuely, sa bonne éducation luy donnera

des lumières et des connoissances qui n'ont point encore esté remarquées dans aucuns de ses prédécesseurs c'est ce qui les fait résoudre à ne se laisser point charmer par les vaines persuasions de leurs enuieux ou intimider par leurs menaces. Ils veulent deffandre le lustre et les prérogatives qui sont attachéz à leur proffession après y auoir donné tant de veilles, non pas a dessein de remporter les récompances que le Dony au liure de ses médailles dit auoir esté autrefois accordées à ceux qui pour auoir excellé en ces arts estoient honoréz des gouuernements des prouinces, mais pour se garantir de l'infamie ou leurs ennemis les voudroient plonger. Sy vostre Majesté leur faisoit l'honneur de les escouter elle n'entendrait parler que de police d'interest public et du dommage qui est causé par la foule des estrangers et des ignorans ; mais le seul remède qu'ils demandent pour obuier à tous ces désordres est de l'argent, qu'on soit capable ou non, pourveu qu'on se soumette à la juridiction des maistres alors toutes les difficultés cesseront et L'académie ne sera pas en peine de faire voir qu'il importe au public que des peintres et des sculpteurs qui ont appris leurs arts en Italie ou ailleurs avec beaucoup de fatigues viennent embellir la première ville de l'univers et que leurs ouvrages qui ne sont que pour l'ornement des temples et pour exciter à la piété pour enrichir les palais et les autres édifices pour justruire ou pour recréer la veüe ne doiuent pas estre exposéz à l'examan du vulgaire comme les marchandises qui sont purement pour la nécessité de la vie ou comme la peinture d'une porte cochère qui est sujette à la visite pour vérifier sy les couleurs sont huile ou en destrempe et sy elles sont capables de résister aux injures de l'air. Cependant si Vostre Majesté les en croit elle deffendrait à Michel Ange et à Raphael d'urbin s'ils viuoient encore, de trauailler dans Paris, sy ce n'est pour les maistres quand ceux cy ne seroient pas capables de broyer les couleurs ou de polir les statües de ces grand personnages. Cela choque le sens commun de vouloir que des hommes excellens qui ont esté carresséz et estiméz des plus puissans princes de la terre cessassent de produire tant de belles repräsentations s'ils n'estoient sous la domination d'un estoffeur ; qu'il luy fut permis s'il auoit fait le portrait de vostre Majesté et de la Reine régente soit de le confisquer injurieusement sans porter respect à une Image si sacrée et prétendre que le nombre des peintres de vostre Majesté et de la Reine régente soit limité, que les siens perdent leurs privileges après son décès et qu'ils ne puissent trauailler que par l'ordre des maistres, d'aller faire des visites jusque dans le palais de vostre Majesté ; que ce soit un crime de professer la vertu dans un lieu d'azile, que la peinture et la sculpture qui se sont exercés librement dans tous les royaumes et républiques soient auillies dans Paris, que les autres arts y soient en leur lustre et que les peintres

et sculpteurs qui s'en seruent pour la perfection de leurs ouurages soient mis au rang des plus chétif artisans. C'est véritablement une prétention extravagante et qui ne pouuait tomber que dans des esprits grossiers et malfaisans. Sy quelqun trouuait à redire a cette proposition que ceux qui s'adonnent à ces arts se seruent des autres pour agir avec certitude et atteindre la perfection, nous serons bientôt d'accord s'ils s'en rapportent à Vitreuue qui veut que l'Architecte n'en ignore pas un puis qu'il faut qu'un peintre soit bon architecte pour représenter avec règle et mesure les édifices dans son tableau. Cette raison deuoit suffire pour le persuader mais quand cela ne seroit pas, chacun sait l'inscription qu'Apelles auoit fait mettre sur sa porte pour en deffendre l'entrée à ceux qui n'estoient pas geomètres; voilà pour la géométrie; quant à la perspectiue des lignes, des couleurs elle est tellement nécessaires aux peintres qu'ils ne peuuent rien faire sans elle veu que la peinture et la sculpture en bas-relief ne sont qu'une véritable perspectiue; la musique qui semble moins entrer en sa composition en est une des principales parties puisque nous lisons que Praxitelle auoit fait rapporter les proporsions du corps humain à celles des tons de la musique et les auoit appelées harmoniques de sorte qu'il savoit à point nommé quelle consonnance les parties auoient entre elles et en auoit fait un liure qui s'est perdu avec plusieurs autres beaux ouurages. Je n'ay rien dit de L'arithmétique veu que sans elle on ne peut estre bon géomètre. L'astronomie est absolument nécessaire à l'Architecte et par conséquent aux peintres et sculpteurs; de plus ils doiuent auoir l'art de raisonner, connoistre la nature des animaux pour les bien représenter, apprendre la fable et l'histoire pour ne pêcher pas dans les compositions, estre excellens anatomistes pour bien entendre la liaison des parties du corps et leurs mouuemens et estre jntelligens dans la physionomie pour exprimer naïfument les passions dans les tableaux et peindre sur les visages les vices et les vertus ausquelles ceux qu'ils représentent sont enclins et sy après qu'un Académiste aura passé plusieurs années pour acquérir toutes ces connoissances il se voit réduit à demander de l'employ dans la boutique d'un broyeur de couleurs qui sera passé maistre, d'un coreur ou estoffeur, car c'est ainsi que ces maistres peintres prétendus se doivent qualifier, ou dans celle d'un marbrier, qui veut prendre abusiuement le nom de sculpteur, il n'y a personne qui ne perdit courage et doresnavant il y auroit plus dauantage à demeurer dans l'ignorance que de s'ocuper à la recherche de la vertu.

Ce considéré, Sire, et que les peintres et sculpteurs ne prétendent point destruire les priuileges desdits doreurs et estoffeurs et marbriers mais seulement se séquestrer de ce corps mechainique ainsi que plusieurs d'entr'eux qui auoient esté passés maistres l'ont déjà fait, et

ANNEXES

239

qu'il n'est pas question de produire des actes contre des personnes à qui l'on ne demande rien ; que la plus part de ceux de l'Académie ont des breuets de peintres et sculpteurs de Vostre Majesté et que nostre remontrance est aussy pour les autres tant François qu'estrangers qui sont présentement à Paris ou qui se peuvent habituer, ausquels elle désire conseruer la liberté dont jouissent ceux qui exercent des arts nobles et priuilegiéz.

Plaise de vos graces, Sire, faire très expresses inhibitions et deffenses ausdits Maistres soy disans peintres et sculpteurs de prendre à l'aduenir cette qualitté tant qu'ils tiendront boutique ou seront du dit corps, ains seulement d'étoffeurs ou doreurs ; pource qui est desdits prétendus peintres et marbriers et pour ceux qui se disent sculpteurs d'entreprendre aucuns tableaux de figure et histoires ny pourtraits ou peïsages, figure de ronde bosse ou bas-relief pour les église ou autres batimans publics, ny particuliers ains seulement de dorer peindre ou faire de relief, des moresques, grotesques, arabesques, feuillages et autres ornements qui leur seront commandéz, à peine de deux mil liures d'amande et de confiscation desdits tableaux ou sculpture ; ny de troubler ou inquiéter lesdits peintres et sculpteurs de L'Académie soit par visites saisies confiscations ou autrement en quelque facon et manière que ce soit sur les mesmes peines, et chacun en son particulier continuera ses soins et ses veilles, pour se rendre d'autant plus capable d'estre employé pour l'embellissement de ses édifices et ses vœux, ses prières pour la prospérité et santé de vostre Majesté.

(Extrait de L. Vitet, 1861, p. 195-207.)

E. Anne Claude Philippe Comte de Caylus (1692-1765) *De l'avantage des vertus de société*

Vorlesung an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture am 8. Mai 1756⁴

[Fol. 76r] Les réflexions sur la société exigeraient des détails d'autant plus étendus, que les branches dont elle est composée sont infinies. Mais en se renfermant dans ce qui concerne une assemblée académique, formée par des hommes occupés des mêmes objets, et doués en général des mêmes talents, l'émulation, constamment la base et le soutien d'une pareille société, me paraît l'objet le plus important. C'est donc sur l'examen de ce sentiment, et sur sa véritable essence que je vais vous entretenir.

L'émulation est un sentiment généreux qui anime, élève l'esprit et lui fournit des moyens toujours honnêtes pour mieux réussir, et pour surpasser ceux qui ont suivi et qui suivent la carrière que l'on a embrassée.

Sans entrer dans des discussions longues et étudiées, je ne vous présenterai sur cet objet que des observations générales, fondées sur un exemple séduisant et flatteur, et sur une comparaison que vous me permettez d'emprunter de la fable.

L'histoire grecque offre plus que toutes les autres ensemble, des exemples continuels de la plus simple et de la plus noble émulation, cette vertu enseignée constamment dans l'ancienne Grèce, et cet heureux pays ne doit à aucun autre sentiment,[Fol. 76v] l'honneur d'avoir produit des hommes célèbres dans tous les genres.

Apelle, dont le nom seul inspire une sorte de respect et de considération non seulement aux artistes, mais au reste des hommes, est un modèle capable de faire aimer la vertu. Toute sa vie ne nous présente que des actions de droiture et d'équité; son esprit était juste et simple, et son amour-propre éclairé, ces qualités essentielles à l'amour de la véritable gloire, ou de l'émulation, car ces deux termes sont exactement synonymes; un talent supérieur dirigé par une âme si belle, le fit parvenir au degré le plus éminent de son art, et a produit non seulement son bonheur personnel, mais il a fait les délices de ses contemporains, en excitant leur admiration; par les voies les plus simples il a rendu son nom si célèbre qu'il marche de pair avec les plus grands hommes de tous les genres. Mais sans m'éloigner de mon sujet, il faut convenir qu'un homme assez grand pour se louer sans partialité et se blâmer avec vérité, présente un exemple véritablement rare; l'émulation dirigée

⁴ Quelle: LAVEZZI 2004, S. 138-142.

par les vertus du cœur, pouvait seule être le modèle d'une pareille sincérité; aussi toute la Grèce n'a eu qu'une voix pour faire l'éloge de ce grand artiste: la justesse de ses idées et la grandeur de son âme ont produit ce témoignage unanime; et ce concours général m'engage aujourd'hui à le regarder comme [Fol. 77r] le plus parfait exemple de l'émulation.

Selon Pline qu m'a fourni tout ce que je rapporte de ce grand homme, il fut doux avec ses rivaux: en effet la véritable émulation ne doit tourmenter que celui qu'elle anime, et cette douceur, ou plutôt cette affection sincère (car le mot latin donne une idée plus étendue) était d'autant plus recommandable dans la personne d'Apelle, qu'il avait des rivaux d'un grand mérite; dès lors on lui doit beaucoup plus d'estime, car les hommes ne sont que trop attachés à trouver des défauts dans le mérite et dans la vertu. On dira peut-être, qu'il est aisé d'être doux avec des rivaux, quand on est véritablement supérieur par le talent: cette opinion pourrait être contredite, quand même une pareille supériorité ne produirait pas, comme elle produit ordinairement des hommes avantageux; mais en la supposant vraie, l'esprit devrait suffire pour démontrer qu'on ne peut retirer aucun profit de la hauteur, de l'envie et de la jalousie, sentiments affreux, trop souvent parés du nom d'émulation, sentiments aveugles, qui ne peuvent jamais en imposer, et qui ne méritent aucune indulgence.

Apelles très éloigné de recevoir des impressions pareilles, convenait qu'Amphion le surpassait pour l'ordonnance, et Asclépiodore pour les proportions ou la correction, mais avec la même sincérité, il disait que tous les ouvrages exécutés de son temps étaient dépourvus d'une certaine grâce, qu'on ne trouvait que dans les siens. Ce jugement paraît d'abord l'effet d'un [Fol. 77v] orgueil non seulement aveugle, mais excessif. Cependant la réflexion nous apprend qu'il était fondé sur la plus grande vérité. Il n'est pas possible de douter qu'Apelle n'ait véritablement possédé les grâces. Les témoins les plus intéressés à démentir cette vérité, en sont convenus, même après un aveu public qui devait plutôt les révolter que les persuader, mais tel est le charme de la vérité, elle ne redoute rien, elle ne craint rien et finit toujours par plaire, ou tout au moins par convaincre.

Vous savez encore qu'Appelle [sic!] écoutait, sans être vu, le sentiment du public sur les ouvrages qu'il produisait, et c'est encore une précaution que l'on ne regrette guère que par un principe d'émulation, dans le désir constant de corriger ses défauts, par un moyen d'autant plus convaincant, qu'il est souvent accompagné d'une vérité cruelle pour l'amour [propre], car alors elle est énoncée sans aucun ménagement.

Ce grand homme avait écrit plusieurs ouvrages sur son art, il est fâcheux que le temps nous ait enlevé de si solides et si nobles instructions; nous pouvons du moins en retirer une très grand avantage, celui d'être convaincus que le plus cèle-

bre des peintres n'a point négligé la théorie, et que dans la vue d'exceller et de surpasser tous ceux qui l'avaient précédé, ainsi que ses contemporains, non seulement il a réfléchi sur les raisons de sa pratique, mais il a voulu éclairer ceux qui lui succéderaient dans son art.

Frappé d'un modèle aussi parfait qu'Apelle, et à tous égards aussi convaincant pour un artiste, je suppose, sans trop forcer la vraisemblance, qu'il fut un de vos [Fol. 78r] membres. Un homme doué du caractère que toute l'Antiquité s'accorde à donner à Apelle, aurait l'honneur de l'Académie en recommandation, il parlerait de lui-même comme un homme sage et éclairé s'énonce sur les grands maîtres plus anciens que lui, c'est-à-dire sans prévention, sans orgueil; il ferait plus, il accorderait à ses confrères les parties qui lui manqueraient à lui-même. Cette équité ne révolterait personne, d'autant qu'il n'aurait jamais de fausse modestie, de sourire mordant, ni de sous-entendus, plus cruels souvent que l'injure. Sa franchise l'engagerait à s'exprimer tout haut, et à déclarer son jugement quand il serait consulté sur un ouvrage au moment d'éclorre et de paraître au grand jour. Eh! qui peut mieux donner un conseil salutaire que celui auquel la grande pratique est familière; mais par la crainte de déplaire, dit-on, sous le prétexte du danger de se faire un ennemi, on ne dit rien, ou l'on ne daigne relever que des minuties; souvent par méchanceté on loue les parties faibles, ou celles que l'on trouve mauvaises et déplacées, dans l'indigne espérance qu'elles ne seront ni retranchées, ni corrigées. Mais éloignons de nos idées ces vices de la société, et revenons à Apelle dont les procédés ont toujours été aussi purs que le cœur, et continuons à le supposer dans l'Académie.

Non content des véritables agréments qui le rendaient aimable à l'homme le plus envieux, il regarderait le soin de son école particulière comme un de ses [Fol. 78v] premiers devoirs, il serait flatté de voir les jeunes gens, que ses talents attireraient autour de lui, s'avancer chaque jour et promettre d'heureux succès. L'exemple de la vérité de son cœur leur apprendrait à convenir du degré de mérite, ou de talent que les autres jeunes gens pourraient indiquer: ce même exemple les formerait dès l'enfance aux vertus, ils rougiraient de ressentir la moindre jalousie, et la véritable gloire, c'est-à-dire l'émulation, leur deviendrait naturelle. Apelle les consolerait de leur peu de force, et leur inspirerait de nouveaux efforts pour les engager à se distinguer; loin de les abandonner à eux-mêmes par rapport à leurs études, et de ne voir en eux que des objets d'utilité, il leur parlerait comme à ses enfants, et sacrifierait ses intérêts à leur avantage. Ces détails intérieurs ne l'empêcheraient pas de remplir les fonctions générales de l'Académie; citoyen plus étendu, ses propres élèves se trouveraient confondus et mêlés à l'essaim des jeunes gens qui travaillent sous la protection du roi; il ne verrait en eux que l'honneur et l'espérance de la nation; il saisirait les occasions de leur donner à tous indiffère-

ment les conseils nécessaires; sensible aux dispositions dont la nature les aurait doués, il leur communiquerait tout ce qui pourrait faire éclore ou perfectionner leurs talents; exact aux assemblées, attaché fidèlement aux statuts, pénétré de la pratique et de la théorie, il exposerait ses profondes connaissances, et saurait [Fol. 79r] les rendre familières par des conférences utiles, enfin il ne négligerait aucune partie d'un engagement contracté en vertu de vos règlements.

L'étendue du mérite et l'éclat des talents d'Apelle, ne sont fondés aujourd'hui que sur le récit des anciens historiens, et les vertus de ce grand artiste ne parlent qu'à l'esprit; nous sommes assez malheureux pour ne pas en juger nous-mêmes, mais nous sommes suffisamment instruits, pour être convaincus de la droiture et de la simplicité de son cœur, et ces vertus m'ont paru présenter le tableau le plus noble de la plus véritable émulation.

Pour varier les instants de l'attention que vous voulez bien m'accorder, je vais vous rapporter les images que m'a fournies une comédie que j'ai vu représenter il y a plus de vingt cinq ans.

La Comédie Italienne éprouvait une de ces disgrâces auxquelles tous les théâtres sont successivement exposés, c'est-à-dire qu'elle était dans les horreurs d'une absence de spectateurs, malheur qu'on a vu très souvent succéder à leur affluence. La troupe assez mal conseillée, prit le parti de s'établir à la foire de Saint-Laurent, donna des bals dans la canicule où personne ne se présenta; ce projet ne réussit point, et l'essai d'une seule foire suffit à cette Comédie pour revenir à l'Hôtel de Bourgogne, dont elle n'est plus sortie.

Cet exposé paraît ne convenir qu'aux chronologistes de nos théâtres; cependant il était nécessaire de le rapporter pour donner à ce récit tous les caractères de la vérité; en effet les Italiens représentèrent dans cet intervalle [Fol. 79v] et sur ce théâtre une pièce que je n'ai jamais oubliée. L'auteur était anonyme, et personne n'a pu m'apprendre son nom dans la suite; il n'y avait point alors d'affiches imprimées, ni de feuilles critiques et périodiques pour indiquer aux hommes inutiles et désœuvrés, ce qu'ils doivent penser sur les ouvrages d'esprit.

La pièce en trois actes avait pour titre La Boîte de Pandore, vous verrez qu'elle n'était pas dans les règles du théâtre, les tableaux qu'elle présentait nous suffirent, et j'espère qu'ils seront de votre goût.

On voyait dans le premier acte les mœurs douces des premiers âges, fondés sur les lois de la nature et de la raison. Les récit des acteurs indiquait qu'ils faisaient partie d'une société très étendue, et qui pensait comme eux, mais l'action était renfermée dans un nombre de personnages suffisant, pour donner une idée agréable de tout le pays. Un homme âgé déclarait son goût pour une jeune fille à ses plus proches parents, ils lui répondaient avec naïveté que leur fille semblait préférer un jeune homme de leurs voisins, et qu'ils ne pouvaient la blâmer; le vieillard frappé de la

raison et de l'équité de ce refus, se rendait justice, il était le premier à faciliter le mariage des jeunes gens, et faisait plusieurs arrangements en conséquences. La possession d'un terrain désiré, était cédée par les mêmes motifs, avec la même tranquillité à ceux qui exposaient une plus forte raison de convenance; un jeune homme était considéré pour la force et la beauté du corps, loin de s'en prévaloir, le contentement des faveurs de la nature le rendait plus doux et plus aimable. [Fol. 80r] Cet acte finissait sans qu'aucune des situations qu'il exposait fut terminée, mais sans laisser imaginer aucun obstacle. C'était une suite de tableaux de raison et d'équité, et qu ne présentait aucun autre intérêt.

Selon les licences du Théâtre Italien et de plusieurs autres de l'Europe, l'action était absolument coupée, et le second acte représentait Pandore, elle arrivait chassée du ciel, elle exposait les raisons de sa disgrâce, en un mot la fable était plus ou moins bien en action, ces détails m'ont échappé. Cet acte postiche nous importe peu, il finissait par l'ouverture de la boîte fatale, et le théâtre se remplissait de monstres, de feux et de vapeurs, idées allégoriques qui peuvent, quelquefois, selon les places qu'on leur choisit, faire des illusions aux yeux même d'un philosophe, auquel cependant le tableau du troisième acte qu me reste à vous rapporter, aurait suffi, mais il était nécessaire de le motiver.

Les acteurs du premier acte revenaient sur la scène, leur caractère était absolument changé, les parents séduits par l'opulence forçaient la jeune fille à préférer le vieillard qui lui-même aveugle, voulait se satisfaire; le procès commençait sur la possession du terrain. Le jeune homme doué de la force et de la beauté, abusait de ces dons de la nature, il maltraitait les uns, inspirait de la crainte aux autres, forçait les plus timides à le suivre, en un mot, il établissait la tyrannie.

Je crois avoir prouvé que l'émulation n'est fondée que sur la raison et l'équité. Aussi les images vives dont cette comédie était remplie, me paraissent distinguer et séparer [Fol. 80v]cette même émulation des sentiments noirs, ou des vices que les Anciens ont exprimées par la fable ou la fiction de la boîte de Pandore.

Il est vrai que les tableaux de cette petite pièce doivent être vus pour ainsi dire en la contre-épreuve par rapport à mon objet, c'est-à-dire qu'ils suivent l'ordre de la nature et de la fable, et qu'il est nécessaire de faire rétrograder l'action pour suivre le plan que je me suis proposé, mais je parle dans un lieu où l'imagination est sur son trône, et vous pouvez aisément vous prêter à cette nécessité.

Le tableau des vices du troisième acte concourt à rendre le premier plus intéressant et plus touchant par l'image des sentiments purs, pour lesquels l'homme semblerait être fait, par le plaisir et l'attrait qu'il trouve dans leur récit. Cependant je n'ignore pas que toutes les réflexions communiquées n'ont jamais changé le fonds des cœurs, je sais que les exemples et l'usage du monde ne peuvent apprendre tout au plus, qu'à modérer les mauvaises inclinations, ou du moins qu'à faire sentir

davantage d'affecter des sentiments honnêtes: cette affectation est recommandable quand on a le malheur d'avoir un cœur qui nous éloigne des vertus de société; je conviens que c'est une fausseté, mais elle est peut-être la seule permise; elle est au moins un hommage que l'on rend à la vertu et dont la Société retire toujours des avantages. Il est encore vrai que jamais les artistes n'ont vécu dans aucune académie avec plus d'honnêteté, et avec moins d'apparence des vices dépeints dans le troisième acte de la pièce dont je vous ai parlé. Mais dans [Fol. 81r] quelque situation qu'on soit, l'on ne saurait avoir les images de la candeur et de la sincérité du premier acte, trop présentes à l'esprit. Les hommes qui suivent la même profession, et qui ont pour objet la gloire et l'intérêt, ne peuvent être trop avertis pour être en garde contre de pareils abus. La boîte de Pandore est ouverte, et les exhalaisons peuvent opérer d'un moment à l'autre.

F. Gaius Plinius Secundus Maior (23-79 n. Chr.): *Naturalis historia XXXV, 79-97*⁵

[79] Verum omnes prius genitos futurosque postea superavit Apelles Cous olympiade centesima duodecima. picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit, voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam continent. praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent; quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis deesse illam suam venerem dicebat, quam Graeci „*χάρις*“ vocant; cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem.

[80] et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam. fuit autem non minoris simplicitatis quam artis. Melanthio dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet.

[81] Scitum inter Protogenen et eum quod accidit. ille Rhodi vivebat, quo cum Apelles adnavigasset, avidus cognoscendi opera eius fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam una custodiebat anus. haec foris esse Protogenen respondit interrogavitque, a quo quaesitum diceret. ab hoc, inquit Apelles adreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam.

[82] et reverso Protogeni quae gesta erant anus indicavit. ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellen venisse, non cadere in alium tam absolutum opus; ipsumque alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse quem quaereret. atque ita evenit. revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum.

[83] at Protogenes victum se confessus in portum devolavit hospitem quaerens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo. consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam Rhodi ante, spatiose nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allicientem omnique opere nobiliorem.

[84] Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo numquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem, quod ab eo in proverbium venit. idem perfecta opera proponebat in pergulao transeuntibus atque, ipse post tabulam latens, vitia quae notarentur auscultabat, vulgum diligentem iudicem quam se

⁵ Quelle: URL: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.html, zuletzt aufgerufen am 23.10.2008.

praefrens;

[85] feruntque reprehensum a sutore, quod in crepidis una pauciores intus fecisset ansas, eodem postero die superbo emendatione pristinae admonitionis cavillante circa crus, indignatum prospexisse denuntiantem, ne supra crepidam sutor iudicaret, quod et ipsum in proverbium abiit. fuit enim et comitas illi, propter quam gratior Alexandro Magno frequenter in officinam ventitanti - nam, ut diximus, ab alio se ingi vetuerat edicto -, sed in officina imperite multa disserenti silentium comiter suadebat, rideri eum dicens a pueris, qui colores tererent.

[86] tantum erat auctoritati iuris in regem alioqui iracundum. quamquam Alexander honorem ei clarissimo perhibuit exemplo. namque cum dilectam sibi e pal-lacis suis praecipue, nomine Pancaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset eumque, dum paret, captum amore sensisset, dono dedit ei, magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc facto quam victoria alia, quia ipse se vicit,

[87] nec torum tantum suum, sed etiam adfectum donavit artifice, ne dilectae quidem respectu motus, cum modo regis ea fuisset, modo pictoris esset. sunt qui Venerem anadyomenen ab illo pictam expari putent. Apelles et in aemulis benignus Protogeni dignationem primus Rhodi constituit.

[88] sordebat suis, ut plerumque domestica, percontantique, quanti liceret opera effecta, parvum nescio quid dixerat, at ille quinquagenis talentis poposcit famamque dispersit, se emere, ut pro suis venderet. ea res concitavit Rhodios ad intelligendum artificem, nec nisi auctibus pretium cessit. Imagines adeo similitudinis indiscretae pinxit, ut - incredibile dictu - Apio grammaticus scriptum reliquerit, quendam ex facie hominum divinantem, quos metoposcos vocant, ex iis dixisse aut futurae mortis annos aut praeteritae vitae.

[89] non fuerat ei gratia in comitatu Alexandri cum Ptolemaeo, quo regnante Alexandriam vi tempestatis expulsus, subornato fraude aemulorum plano regio invitatus, ad cenam venit indignantique Ptolemaeo et vocatores suos ostendenti, ut diceret, a quo eorum invitatus esset, arrepto carbone extincto e foculo imaginem in pariete delineavit, adgnoscente voltum plani rege inchoatum protinus.

[90] pinxit et Antigoni regis imaginem altero lumine orbati primus excogitata ratione vitia condendi; obliquam namque fecit, ut, quod deerat corpori, picturae deesse potius videretur, tantumque eam partem a facie ostendit, quam totam poterat ostendere. sunt inter opera eius et exspirantium imagines. quae autem nobilissima sint, non est facile dictu.

[91] Venerem exeuntem e mari divus Augustus dicavit in delubro patris Caesaris, quae anadyomene vocatur, versibus Graecis tantopere dum laudatur, aevis victa, sed inlustrata. cuius inferiorem partem corruptam qui reficeret non potuit reperiri, verum ipsa iniuria cessit in gloriam artificis. consenuit haec tabula carie, aliamque

pro ea substituit Nero in principatu suo Dorothei manu.

[92] Apelles inchoaverat et aliam Venerem Coi, superaturus etiam illam suam priorem. invidit mors peracta parte, nec qui succederet operi ad praescripta li-niamenta inventus est. pinxit et Alexandrum Magnum fulmen tenentem in templo Ephesiae Dianae viginti talentis auri. digiti eminere videntur et fulmen extra tabu-lam esse - legentes meminerint omnia ea quattuor coloribus facta -; manipretium eius tabulae in nummo aureo mensura accepit, non numero.

[93] pinxit et megabyzi, sacerdotis Dianae Ephesiae, pompam, Clitum cum equo ad bellum festinantem, galeam poscenti armigerum porrigentem. Alexandrum et Philippum quotiens pinxerit, enumerare supervacuum est. mirantur eius Habronem Sami; Menandrum, regem Cariae, Rhodi, item Antaeum; Alexandriae Gorgosthe-nen tragoedum; Romae Castorem et Pollucem cum Victoria et Alexandro Magno, item Belli imaginem restrictis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante.

[94] quas utrasque tabulas divus Augustus in celeberrimis partibus dicaverat simplicitate moderata; divus Claudius pluris existimavit utrisque excisa Alexandri facie divi Augusti imagines addere. eiusdem arbitrantur manu esse et in Dianae templo Herculem aversum, ut, quod est difficillissimum, faciem eius ostendat verius pictura quam promittat. pinxit et heroa nudum eaque pictura naturam ipsam provocavit.

[95] est et equus eius, sive fuit, pictus in certamine, quo iudicium ad mutas quadripedes provocavit ab hominibus. namque ambitu praevalere aemulos senti-ens singulorum picturas inductis equis ostendit: Apellis tantum equo adhinnivere, idque et postea semper evenit, ut experimentum artis illud ostentaretur.

[96] fecit et Neoptoleum ex equo adversus Persas, Archelaum cum uxore et filia, Antigonom thoracatum cum equo incedentem. peritiores artis praeferunt omnibus eius operibus eundem regem sedentem in equo et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra fulguraque; Bronten, Astrapen et Ceraunobolian appellant.

[97] eius et ceteris profuere in arte; unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento in linebat ita tenui, ut id ipsum, cum repercussum claritatis colorum omnium excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret, sed et luminum ratione magna, ne claritas colorum aciem of-fenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.

G. Deutsche Übersetzung⁶

[79] Alle Vorgänger und Nachfolger aber übertraf Apelles aus Kos in der 112. Olympiade [332-329 v. Chr.]. Er allein trug zur Förderung der Malerei mehr bei als fast alle anderen, sogar durch Herausgabe von diesbezüglichen Lehrschriften. Hervorragend war in seiner Kunst die Anmut, obgleich zur selben Zeit sehr große Maler lebten; er bewunderte ihre Werke und lobte sie alle, sagte aber, dass ihnen jener eigene Liebreiz fehle, den die Griechen „*χάρις*“ nennen; alles übrige sei [ihnen] gelungen, aber darin allein komme ihm niemand gleich. [80] Er beanspruchte noch einen anderen Ruhm, als er ein Werk von Protogenes von unermesslicher Sorgfalt bewunderte; er sagte nämlich, dieser sei ihm in allem gleich oder noch besser als er, aber in einem würde er ihn übertreffen, dass er nämlich verstehe, „die Hand vom Gemälde zu nehmen“ [das heißt aufzuhören], nach der bemerkenswerten Regel, dass übermäßige Sorgfalt oft schade. Seine Ehrlichkeit war nicht geringer als sein Können. Er gab dem Melanthios in der Anordnung den Vorrang, dem Asklepiodoros in den Maßverhältnissen, das heißt, welchen Abstand ein Gegenstand vom anderen haben soll.

[81] Reizvoll ist eine Begebenheit, die sich zwischen Protogenes und ihm abspielte. Jener lebte auf Rhodos; als Apelles dort gelandet war, begierig die Werke eines Mannes, der ihm nur dem Rufe nach bekannt war, kennen zu lernen, begab er sich sofort in dessen Werstätte. Der Künstler selbst war abwesend, eine alte Frau aber bewachte eine auf seiner Staffelei stehende Tafel von beachtlicher Größe, die für das Malen zurechtgemacht war. [die Frau] gab Bescheid, Protogenes sei fortgegangen, und fragte, wen sie als Besucher nennen solle. „Diesen“ sagte Apelles, nahm einen Pinsel und zog mit Farbe eine farbige Linie höchster Feinheit über die Tafel.

[82] Nachdem Protogenes zurückgekehrt war, berichtete ihm die alte Frau, was sich ereignet hatte. Man erzählt, der Künstler habe die Feinheit [der Linie] betrachtet und sogleich gesagt, Apelles sei gekommen, eine so vollendete Leistung passe zu keinem anderen; dann habe er selbst mit einer anderen Farbe eine noch feinere Linie in jene gezogen und beim Weggehen den Auftrag gegeben, wenn Apelles wiederkomme, solle sie ihm diese zeigen und hinzufügen, der sei es, den er suche. Und so traf es ein. Denn Apelles kehrte zurück und, beschämt, besiegt worden zu sein, durchzog er mit einer dritten Farbe die Linien, so dass für etwas noch Feineres kein Platz mehr war.

[83] Protogenes aber bekannte sich als besiegt und eilte zum Hafen, um seinen Gast zu suchen; man beschloß, die Tafel so der Nachwelt zu überliefern, zum ehrfürchtigen Staunen aller, besonders aber der Künstler. Ich vernehme, dass sie

⁶ Zitiert nach König/Winkler PLINIUS 1997, Bd. 35, S. 67-79.

bei dem ersten Brand von Caesars Haus auf dem Palatin vernichtet wurde; vorher aber konnte man sie auf Rhodos sehen; sie enthielt auf einer großen Fläche nichts anderes als kaum sichtbare Linien; unter den herrlichen Werken vieler Künstler war sie gleichsam leer, lockte aber gerade darum an und war berühmter als jedes andere Kunstwerk.

[84] Apelles übrigens hatte es sich zur beständigen Aufgabe gemacht, niemals, auch wenn er noch so beschäftigt war, einen Tag vergehen zu lassen, ohne durch Ziehen einer Linie sein Können zu üben, was durch ihn zum Sprichwort wurde. Seine vollendeten Werke stellte er im Vorbau seines Hauses für die Vorübergehenden aus und hörte, hinter der Tafel verborgen, die Fehler, die man anführte, wobei er das Volk als einen sorgfältigeren Richter betrachtete als sich selbst.

[85] Man berichtet, ein Schuster habe getadelt, dass er an den Schuhen auf der Innenseite eine Öse zu wenig angebracht habe; als dieser aber am nächsten Tage, übermütig durch die Verbesserung des vorher genannten Fehlers, etwas am Bein bekittelte, soll Apelles, darüber aufgebracht, hervorgesehen und gesagt haben, der Schuster solle bei seinem Leisten bleiben, was ebenfalls zum Sprichwort wurde. Jedenfalls zeigte er auch ein höfliches Verhalten und war deshalb bei Alexander d. Gr., der häufig in seine Werkstatt kam, besonders beliebt — denn dieser hatte, wie wir gesagt haben [7, 125], durch eine Verordnung jedem anderen verboten, ihn zu malen —; wenn der König aber in seiner Werkstatt ohne Sachkenntnis über vielerlei sprach, riet Apelles ihm freundlich, stille zu sein, indem er ihm sagte, dass die Knaben, welche die Farben rieben, über ihn lachen würden.

[86] Derart groß war die Macht seines Ansehens über einen sonst jähzornigen König. Doch erwies ihm Alexander durch eine beispielhafte Auszeichnung seine Wertschätzung. Als er nämlich veranlasst hatte, dass eine von ihm ganz besonders geliebte Nebenfrau, namens Pankaspe, wegen ihrer bewunderungswürdigen Gestalt von Apelles nackt gemalt werde, und dabei beobachtete, dass dieser, indem er gehorchte, selbst in Liebe entbrannte, gab er sie ihm zum Geschenk — groß durch seine Gesinnung, noch größer durch seine Selbstbeherrschung und durch diese Tat nicht weniger bedeutend als durch einen seiner Siege.

[87] Denn er hat sich selbst besiegt und schenkte nicht nur seine Lagergenossin, sondern auch seine Neigung dem Künstler, wobei er sich nicht einmal durch Rücksicht auf die Geliebte abhalten ließ, die erst einem König angehört hatte und nun einem Maler gehören sollte. Einige meinen, dass dieser seine Aphrodite Anadyomene nach ihrer Gestalt gemalt habe. Apelles war auch wohlwollend gegenüber Nebenbuhlern und verschaffte als erster dem Protogenes auf Rhodos eine gerechte Würdigung.

[88] Der lebte bei seinen Landsleuten, wie es meist bei Einheimischen der Fall ist, in kümmerlichen Verhältnissen, und als Apelles sich erkundigte, um welchen Preis

er seine vollendeten Werke abgebe, nannte dieser einen, ich weiß nicht welchen, geringen Betrag; Apelles aber bot ihm je 50 Talente und streute das Gerücht aus, er kaufe sie, um sie als die seinigen zu verkaufen. Diese Tatsache veranlasste die Rhodier, den Künstler richtig zu würdigen, und Apelles trat die Werke nur solchen ab, die den Preis erhöhten. Er malte auch Bilder von so vollkommener Ähnlichkeit, dass — unglaublich zu sagen — der Grammatiker Apion eine Schrift hinterließ, in der er berichtete, dass ein Mann, der nach dem Gesicht wahrsagte — man nennt solche Leute *metoposkópoi* (Physiognomiker) —, aus ihnen entweder das kommende Todesjahr oder die Zahl der vergangenen Lebensjahre bestimmt hat.

[89] Aus Alexanders Gefolge stand Apelles mit Ptolemaios nicht besonders gut. Unter der Regierung dieses Ptolemaios von der Gewalt eines Sturmes nach Alexandria verschlagen, wurde er durch eine von seinen Nebenbuhlern angezettelte Bosheit von einem eingeweihten Spaßmacher des Königs eingeladen; Apelles kam zur Tafel, und als Ptolemaios darüber unwillig war und auf seine Einlader [zu Tische] zeigte, damit er sagen solle, von wem er eingeladen worden sei, nahm er eine erloschene Kohle aus der Kohlenpfanne und skizzierte das Bildnis an die Wand; der König erkannte sofort, ehe es noch fertig war, das Gesicht des Spaßmachers.

[90] Er malte auch ein Bild des Königs Antigonos, der ein Auge verloren hatte, und dachte als erster an ein Verfahren, Schäden zu verbergen; er malte ihn nämlich von der Seite, damit das, was dem Körper mangelte, eher der Malerei zu fehlen schien, und zeigte nur den Teil des Gesichts, den er ganz zeigen konnte. Unter seinen Werken befinden sich auch Bilder von Sterbenden. Welche aber die besten sind, lässt sich nicht leicht sagen.

[91] Eine aus dem Meer steigende Aphrodite, Anadyomene genannt, weihte der Divus Augustus im Tempel seines Vaters Caesar, wobei ein solch bedeutendes Werk durch das Lob in griechischen Versen in den Schatten gestellt, aber auch berühmt gemacht wurde. Als der untere Teil des Bildes verdorben war, konnte niemand für die Wiederherstellung gefunden werden, so dass selbst der Schaden dem Künstler Ruhm einbrachte. Dieses Bild verlor durch Fäulnis an Frische, und Nero ersetzte es während seiner Regierung durch ein anderes von der Hand des Dorotheos.

[92] Apelles hatte noch eine andere Aphrodite zu Kos begonnen, mit der er seine frühere noch übertreffen wollte. Als es zum Teil vollendet war, versagte ihm der Tod in seiner Mißgunst die Fertigstellung, und es fand sich niemand, der an dem Werk nach den skizzierten Linien fortarbeiten konnte. Er malte auch Alexander d. Gr. mit dem Blitz in der Hand im Tempel der Artemis zu Ephesos für zwanzig Talente Gold. Es scheint, als würden die Finger deutlich hervorragen und der Blitz außerhalb des Gemäldes sein — die Leser mögen bedenken, dass all dies [nur] mit vier Farben erzielt wurde; — den Lohn für sein Gemälde erhielt er in Goldmünzen nach dem Maß, nicht nach der Zahl.

[93] Er malte auch den feierlichen Aufzug des Megabyzos, des Priesters der Artemis zu Ephesos, den Kleitos, der zu Pferd zum Kampfe drängt, wobei ein Waffenträger ihm auf Befehl den Helm reicht. Wie oft er Alexander und Philippos gemalt hat, braucht nicht aufgezählt zu werden. Man bewundert seinen Habron auf Samos, Menander, den König von Karien, auf Rhodos, ebenso den Antaios; in Alexandria den Tragödienspieler Gorgosthenes, in Rom den Kastor und Polydeukes mit einer Nike und Alexander d. Gr. , ferner eine Darstellung des Krieges mit auf den Rücken gebundenen Händen und den auf einem Triumphwagen einherfahrenden Alexander.

[94] Beide Bilder hatte der Divus Augustus an den belebtesten Stellen seines Forums in seiner mäßigen Schlichtheit als Geschenk geweiht; der Divus Claudius glaubte besser zu tun, auf beiden Gemälden das Gesicht Alexanders zu tilgen und durch das des Divus Augustus zu ersetzen. Von der Hand des gleichen Künstlers soll auch im Tempel der Diana ein Herkules sein, der sich so abwendet, dass, was außerordentlich schwierig ist, die Malerei sein Gesicht naturgetreuer zeigt, als sie es andeutet. Er malte auch einen nackten Heros und forderte mit diesem Gemälde die Natur selbst heraus.

[95] Von ihm gibt oder gab es ein im Wettstreit gemaltes Pferd, bei welchem er zum Urteil nicht die Menschen, sondern die stummen Tiere aufforderte. Denn da er spürte, dass seine Nebenbuhler durch ihre Umtriebe mehr galten, führte er Pferde herein und zeigte diesen die Bilder der einzelnen [Maler]: nur das Pferd des Apelles wieherten sie an, und das geschah auch später immer wieder, so dass es als Beweis seiner Kunst vorgeführt wurde.

[96] Er schuf auch den Neoptolemos, wie er zu Pferd gegen die Perser [kämpfte], den Archelaos mit Frau und Tochter, den Antigonos, wie er im Harnisch sein Pferd führt. Die bedeutenderen Kunstverständigen bevorzugten von allen seinen Werken den selben zu Pferde sitzenden König und eine Artemis mitten unter der Schar opfernder Junfrauen, womit er die Verse Homers, der eben dies[es Motiv] beschreibt, übertroffen zu haben scheint. Er malte auch das, was außerhalb des Bereichs der Malerei liegt, Bilder wie Donner, Wetterleuchten und Blitze, was [die Griechen] *Bronté*, *Astrapé* und *Keraunobolía* heißen.

[97] Seine Erfindungen waren auch den übrigen Malern in der Kunst von Nutzen. Nur eines konnte niemand nachahmen: dass er die vollendeten Werke mit einer so dünnen Lasur überzog, dass diese infolge des Zurückstahlens des Glanzes einen weißen Farbton hervorrief und ihn vor Staub und Schmutz schützte, aber erst, wenn man sie in die Hand nahm, sichtbar war; mit großer Berechnung aber [bewirkte er] auch, dass der Glanz der Farben das Auge nicht schmerzt, indem man sie wie durch einen Spiegelstein sah, und dass aus der Ferne der gleiche Kunstgriff den allzu leuchtenden Farben unvermerkt einen tieferen Ton verlieh.

H. Publius Ovidius Naso

(43 v. Chr.- 17/18 n. Chr.), *Metamorphoses*, Liber X, 238-297

[243] „Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentis viderat, offensus vitiis, quae plurima menti femineae natura dedit, sine coniuge caelebs vivebat thalamique diu consorte carebat. interea niveum mira feliciter arte sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci nulla potest, operisque sui concepit amorem.

[250] virginis est verae facies, quam vivere credas, et, si non obstet reverentia, velle moveri: ars adeo latet arte sua. miratur et haurit pectore Pygmalion simulati corporis ignes. saepe manus operi temptantes admovet, an sit corpus an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur. oscula dat reddique putat loquiturque tenetque et credit tactis digitos insidere membris et metuit, pressos veniat ne livor in artus, et modo blanditias adhibet, modo grata puellis

[260] munera fert illi conchas teretesque lapillos et parvas volucres et flores mille colorum liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas Heliadum lacrimas; ornat quoque vestibus artus, dat digitis gemmas, dat longa monilia collo, aure leves baccae, redimicula pectore pendent: cuncta decent; nec nuda minus formosa videtur. conlocat hanc stratis concha Sidonide tinctis adpellatque tori sociam adclinataque colla mollibus in plumis, tamquam sensura, reponit.

[270] Festa dies Veneris tota celeberrima Cypro venerat, et pandis inductae cornibus aurum conciderant ictae nivea cervice iuvencae, turaque fumabant, cum munere functus ad aras constitit et timide „si, di, dare cuncta potestis, sit coniunx, opto,“ non ausus eburnea virgo"dicere, Pygmalion „similis mea“ dixit „eburnae.“ sensit, ut ipsa suis aderat Venus aurea festis, vota quid illa velint et, amici numinis omen, flamma ter accensa est apicemque per aera duxit.

[280] ut rediit, simulacra suae petit ille puellae incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est; admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat: temptatum mollescit ebur positoque rigore subsidit digitis ceditque, ut Hymettia sole cera remollescit tractataque pollice multas flectitur in facies ipsoque fit utilis usu. dum stupet et dubie gaudet fallique veretur, rursus amans rursusque manu sua vota retractat. corpus erat! saliunt temptatae pollice venae.

[290] tum vero Paphius plenissima concipit heros verba, quibus Veneri grates agat, oraque tandem ore suo non falsa premit, dataque oscula virgo sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen attollens pariter cum caelo vidit amantem.

[295] coniugio, quod fecit, adest dea, iamque coactis cornibus in plenum noviens lunaribus orbem illa Paphon genuit, de qua tenet insula nomen.“

I. Deutsche Übersetzung⁷

[243] Weil Pygmalion gesehen hatte, dass sie ihre Lebenszeit durch Verbrechen verbrachten und weil er erzürnt war über die Fehler (= Laster), die die Natur dem weiblichen Geist reichlich gegeben hat, lebte er ohne Ehefrau ledig und entbehrte lange einer Gefährtin des Ehebettes. Inzwischen meißelte er weißes Elfenbein mit wunderbarer Kunst glücklich und gab ihm eine Form, mit der keine Frau geboren werden kann und verliebte sich in sein Werk.

[250] Ihr Antlitz ist das von einer wirklichen Jungfrau, du könntest glauben, sie lebe, wolle sich bewegen, wenn die Ehrfurcht nicht im Wege stünde (= es nicht verbieten würde): Die Kunst bleibt so sehr verborgen durch ihre Kunst. Pygmalion bewundert sie und entbrennt mit dem Herzen in Liebe zu dem vorgetäuschten Körper. Oft legt er seine Hände (berührend) auf sein Werk, die versuchen, ob jenes ein Körper sei oder ob es Elfenbein sei, er bildet sich ein, dass es nicht mehr Elfenbein ist. Er gibt ihr Küsse, glaubt, dass sie zurückgegeben werden, spricht mit ihr, hält sie und er glaubt, dass sich seine Finger eindrücken auf die berührten Glieder und erfürchtet, dass ein blauer Fleck vom Drücken in die Glieder kommt, und bald versuchter es mit Schmeichelein, bald bringt er jener Geschenke, die den Mädchen angenehm sind, [260] Perlen, geschliffene Steine und kleine Vögel und tausendfarbige Blumen und Lilien und bunte Bälle und von den Bäumen herabgeglittene Tränen der Heladentöchter. Er schmückt auch mit Gewand die Glieder, gibt ihren Fingern Ringe und lange Ketten um den Hals. Leichte Perlen hängen von den Ohren und Kettchen auf der Brust: Alles steht ihr gut - doch nackt scheint sie nicht weniger schön zu sein. Er legt sie auf die purpurn gefärbten Decken und nennt sie sein Bettgenossin und stützt ihren Hals mit weicher Pölstern als ob er es fühlen könnte und legt ihn sanft wieder hin.

[270] Das Fest der Venus, das das meist besuchte war auf ganz Zypern, war gekommen und die jungen Kühe mit den gekrümmten vergoldeten Hörnern waren niedergestürzt, nachdem sie in den weißen Nacken getroffen worden waren, und Weihrauch rauchte, als Pygmalion nach Verrichtung der Opfers sich vor dem Altar aufstellte und weil er aus Angst nicht zusagen wagte: „Falls ihr, Götter, alles geben könnt, wünsche ich, dass meine Frau das Mädchen aus Elfenbein sei.“, sagte er (nur): Meine Frau sei ähnlich der Jungfrau aus Elfenbein. Weil Venus, die Goldene, selbst bei ihrem Fest anwesend war, war sie sich bewusst, was jener Wunsch bedeutete, und - ein Zeichen der wohl gesinnten Gottheit - die Flammen loderte drei Mal auf und stieg durch die Luft spitz empor.

[280] Sobald er zurückkam, eilt jener (sogleich) zur Statue von seinem Mädchen

⁷ Zitiert nach Nicole Ortner. Quelle: URL: <http://www.romanum.de/test/uebersetzungen/ovid/metamor/pygmalion.html>, zuletzt aufgerufen am 26.08.2008.

und sich auf das Bett werfend gab er ihr Küsse - sie schien warm zu sein! Wiederum (ein zweites Mal) bewegt er den Mund hin, auch mit seinen Händen befühlte er die Brüste — Es wird das berührte Elfenbein weich, (und) verliert seine Härte, (und) es gibt seinen Fingern nach und weicht, wie das Wachs vom Hymettusgebirge durch die Sonne weicht, und vom Daumen geknetet sich in viele Formen biegt und brauchbar wird durch den Gebrauch selbst. Während er erstarrt (vor Staunen) und sich unsicher freut und sich fürchtet, dass er sich täuscht, berührt der Liebende immer und immer wieder mit seiner Hand den Gegenstand des Wunsches. Ein Körper war es, die durch den Daumen berührten Adern pochen.

[290] Dann aber findet Pygmalion die innigsten Worte, mit denen er Venus dankt, und schließlich drückt er (mit) seinem Mund auf den Mund, der nicht falsch ist, und die Jungfrau spürte die ihr gegebenen Küsse und errötete und erhob ängstlich ihre Augen zu den Augen (von Pygmalion) und sie sah zugleich mit dem Himmel den Liebenden. Die Göttin ist bei der Ehe, die sie geschlossen hat, anwesend und nachdem sich schon neun mal die Mondsichel zur vollen Scheibe geschlossen hatte, gebar jene Paphos, nach der die Insel ihren Namen erhielt.

J. Karel Van Mander (1548-1606) in seinem *Schilder-Boeck* zu Pygmalion

Bd. I (Lehrgedicht), Kap. I, 49-54 (fol. 5r-5v.)

49 Begindy de suyver borsten te suyghen Der vernufte maeght aendraghende wapen, En uyt Iuppiters herssens quam, nae tuyghen Der Poeten, soo wilt u geeren buyghen Onder t'ghemeyn oordeel, hier in verknapen* Appelles, want ghy sult dickwils yet rapen, Soo ghy daer toe doet lijdsamighe ooren, Van het gheen u onbekent was te vooren.

50 Verstoort u oock niet in Midas Herauten,* Verkeerde oordeelen, die qualijck sluyten, maer hoedt u selven voor Momus flauten, Al dunckt u te zijn merckelijcke fauten, In Meesters werck en willet soo niet uyten,* Want u en cander doch niet goets uyt spruyten, Dan spot oft smaet, jae oft crijght voor u winsten Heymelijcken ondanck ten alderminsten.

51 Doch sulcx meuchdy doen aen u mede-jongher,* maer beleeftheyt moet ick altijd bedinghen, T'sal hem te beter smaken, heeft hy hongher: maer en wilt, als smeecker oft dobbel tongher, T'soete Placebo niet voor ooghen singhen, En dan achter rugghe de kele dwinghen Tot herde cadencen en valsche toonen, By zijnd' yet prijsen, en afwesich hoonen.

52 **Latendunckenheyts gheest wilt van u keeren,* Die u mocht verblinden, met licht ghenoeghen, Iae en doen u hert in hoochmoedt vermeeren**, Soo dat ghy soudt willen, versaedt van leeren, V voortaan rusten, sonder verder ploeghen: Want die t'ghenoeghen by hun hebben voeghen, Te wonder gheluckich zijn dergheleycke, Oock die te vreden zijn (seytmen) zijn rijcke.

53 Doch in onsen dinghen moetmens hem wachten, Soude men in Consten comen te boven, En altijs om verder te comen trachten, Oock niet lichtelijck yemants werck verachten: Want dickwils soo slecht geen dinghen verschoven,* Men vindter wel yet in weerdich te loven, Dat eenen aerdt heeft, aengaende de reste, Wat salmen veel segghen, elck doet zijn beste.

54 Men sal oock zijn selven prijsen noch laken,* Noch sghelijcx het werck van zijn eyghen handen, Want t'prijsen u dwaesheyte bekennt sal maken, En t'verachten al wat eergierich smaken, Dus strecken dees beyde weggen tot schanden, Latent dan oordeelen goede verstanden: Want zijn selven te loven staet seer sottich, En zijn selven verachten is bespottich.

Deutsche Übersetzung nach Hoecker VAN MANDER (HOECKER), S. 37, 39:

„Beginnt ihr an den schönen Brüsten der klugen waffentragenden Jungfrau zu saugen, die nach der Poeten Zeugnis dem Gehirn des Jupiter entsprang, so beugt euch willig unter das allgemeine Urteil und folgt hierin Apelles; denn ihr müsst euch Dinge aneignen, so ihr dafür empfindsame Ohren habt, die euch vorher unbekannt waren.

Seid auch nicht unwillig über die verkehrten Urteile von Herolden wie Midas, die euch schwerlich hemmen können. Aber hütet euch vor Momus' Ohrenbläserei, indem ihr meint, es seien merkliche Fehler im Werk des Meisters; äußert euch so nicht, denn es kommt doch nichts gutes dabei heraus, nur Spott und Hohn, ja oft erhaltet ihr als Lohn zumindest heimlichen Undank.

Tut solches jedoch euren Mitschülern gegenüber; aber Höflichkeit bedinge ich mir immer dabei aus; denn es wird einem besser schmecken, wenn man Hunger hat. Abeer singt nie als Schmeichler oder Doppelzüngler das süsse „Placebo“ vor ihren Augen, um dann hinterher die Kehle zu Kadenz und flaschen Tönen zu zwingen, d. h. bei Gegenwart zu loben und hinterm Rücken zu verhöhnen.

Den Geist der Aufgeblasenheit werft von euch, der euch blind machen wird durch leichtes Zufriedenstellen, ja und der euer Herz mit Hochmut füllen wird, so dass ihr übersättigt vom Lernen fortan euch ausruhen wollt, ohne weiter zu arbeiten. Denn die, die über Zufriedenheit verfügen, sollen sehr glücklich sein, da man ja sagt: Auch die Zufriedenen sind reich.

Doch in unseren Dingen muss man sich im Zaum halten, will man in der Kunst aufwärts steigen, und man muss immer danach trachten, vorwärts zu kommen; auch soll man nicht leichtfertig jemandes Werk verachten, denn kein Ding ist so schlecht geraten, dass man darin nicht etwas lobenswertes findet, in dem nicht eine gewisse Kunst stecke, und schließlich, was soll man noch viel sagen, jeder tut sein Bestes.

Man soll sich selbst auch weder loben noch schmähen, so wenig wie seiner eigenen Hände Werk: denn eigenes Lob tut eure Torheit kund, und der Tadel riecht etwas nach Ehrgeiz. So führen denn beide Wege zur Schande; lasst doch die Verständigen urteilen. Sich selbst zu loben ist sehr albern und sich selbst verachten lächerlich.“

Bd. IV (Leben der niederländischen und deutschen Maler), fol. 286v.

„Eens wees hy eenen zijn Discipel eenigh gebrec in zijn werc, welcken antwoorde, hy wistet wel, oft sagh het wel. Waer op hy seyde: V vat is vol, ghy zijt rijck genoegh: en keerde hem voort tot een ander, daer beter plaetse was om wat in te storten, die t'onderwijs dancklijck en geern aen nam. Hy pleeght oock te segghen, hoorende van eenighe Schilders, die op hun eyghen dinghen roemden, oft groot behaghen hadden, dat-se geluckich en rijck waren, om dat hy rijck is die hem vernoeght: het welc ick (seyde hy) noyt hebbe van mijn werck connen ghedaen. Ick heb hem oock wel verscheydenmael hooren segghen dat hy noch noyt yet hadde ghedaen, dat hem te vollen ghenoeghde, oft soo behaeghde, hem en docht, het had behooren wat beters oft anders te wesen, het welck geen quade zede oft conditie en is: want sulcke sullen niet lichtlijck in de Const aerselingh loopen: gelijk wel ander **Pigmaliions**, die op hun eyghen dinghen blindlijck verlieven, en onwetens dickwils verder te rugge zijn als sy meenen, en worden by den Const-verstandighen tot ghespot en belacchinghe, en voor geen cleen ghecken, maer wel van de treflijckste ghehouden te wesen.“

Deutsche Übersetzung nach VAN MANDER (FLOERKE), S. 344f.

„[...] Einmal wies er einen seiner Schüler auf einen Fehler in dessen Arbeit hin, worauf dieser antwortete, er wisse oder sehe es wohl. Da sagte Goltzius: „Dein Maß ist voll, du bist reich genug“ und wandte sich einem andern zu, der empfänglicher war und die Unterweisung gerne und dankbar annahm. Er pflegte auch, wenn er von dem einen oder andern Maler hörte, der sich seiner eignen Werke rühmte und großes Gefallen daran fand, zu sagen, dass er glücklich und reich sei, da jener reich sei, der mit sich zufrieden. „Das ist mir“, fügte er dann hinzu, „bei meiner Arbeit noch nicht passiert“. Ich habe ihn auch wohl verschiedene Male sagen hören, dass er noch niemals etwas gemacht habe, was ihm voll und ganz genügt oder gefallen hätte, er sei immer der Meinung gewesen, es hätte besser oder anders sein müssen. Und das ist keine Gepflogenheit; denn wer ihr folgt, dürfte in der Kunst nicht leicht zurückgehen wie mancher neue **Pygmalion**, der sich blind in seine eigenen Werke verliebt und ohne es zu wissen häufig weiter zurück ist als er glaubt, und der von den Kunstverständigen verspottet und verlacht und für keinen kleinen Narren, sondern für einen von den grössten gehalten wird.“

Auslegung der Metamorphosen Bd. V, fol. 87v.

„[D]an moghen daer uyt leeren, dat alle onmaetlijckheyt, oft onredelijckheyt, niet gheduerigh noch bestandigh is, en eyndlijck voortbrengh een stadigh vernieuwen van droefheyt en gheclagh, ghelijck de Hyacinth-bloem, met haren eylaes beschreven, laerlijcx wassende aenwijst. Dat de Cretische Cerasten om hun grouwelen werden ghestrafft van Venus,* vyandinne der wreetheyt wesende, wijst aen, ghelijck wy in haer versamen van Mars hebben verhaelt, dat de teghendeelighe dinghen ghematight wesende, de Weerelt vast in wesen houden: want toorn, nijdigheyt, wreetheyt, en dergelijcke boosheden, waren sy niet versacht en verbeterd, met vriendlijckheyt, liefde, goedertierenheyt, en sulcke deughden meer, allen welstant en voorspoet der Menschen, oft der Weerelt soude grondlijck vervallen. Dat dees wreede Menschen in ghehoornde Stieren veranderden, wijst aen, dat sulcke moorders, oft onmenselijcke lieden, onredelijck worden, woest en stout, want met den hoornen oock stoutheyt wort beduydt. By **Pygmalion** op zijn handtwerck* verlieft, zijn te vergheelijcken, die op hun eyghen goede wercken te seer verlieft, hun selven betrouwen, daer nochtans t’leven

niet in en is te vinden, tot datse uyt hun selven gaen, en keeren tot de rechte Venus, waer mede te beduyden is, de rechte liefde Gods, en des naesten, waer door de deughden dan levende en vruchtbaer worden.“

Deutsche Übersetzung nach Sandrart, Der Ausleg- und Sinn-gebender Erklärung über die METAMORPHOSIS [...] Bd. II (1679), S. 122:

„[D]ann können wir daraus lernen/ daß alle Unmässigkeit/ oder Unvernunft weder dauerhaft/ noch beständig sey/ und endlich ein stetiges Erneuern der Traurigkeit und Klagens gebäre/ wie die Hyacinthblume/ mit ihrem Au-weh beschrieben/ ausweist. Daß die Cretische Cerasten wegen ihrer Greuel gestrafft werden/ von der Venus/ als einer Feindin der Grausamkeit/ deutet/ wie wir/ in ihrer Vereinigung mit dem Mars/ erzehlet haben/ an/ daß die widerwärtige Zielungs-Principiader Dinge/ wenn sie recht gemässigt sind/ die Welt beständig im Wesen erhalten: Dann wann Zorn/ Neid/ Grausamkeit und dergleichen Boßheiten/ nicht gesänfftiget und verbessert würden/ mit Freundlichkeit/ Liebe/ Güte/ und andern solchen Tugenden mehr/ so müste aller Wolstand und Glückseligkeit der Menschen/ oder dieser Welt/ nohtwendig zu Grunde gehen. Daß diese grausame Menschen in gehörnte Stiere verändert worden/ deutet an/ daß solche Mörder/ oder unmenschliche Leute unvernünfftig/ wild und stoltz werden/ dann/ durch die Hörner/ unter andern auch Stoltz und Hochmuht angedeutet wird. Dem **Pygmalion**/ in sein Handwerck verliebt/ sind zu vergleichen die in ihre eigene gute Wercke zu sehr verliebt/ auf sich selbst vertrauen/ darinnen doch das Leben nicht zu finden ist/ bis sie aus sich selbst ausgehen/ und zur rechten Venus/ oder der Liebe Gottes/ und des Nächsten/ als durch welche die Tugenden lebendig und fruchtbar werden/ kehren.“

K. Johan van Gool (1685-1763), *De Nieuwe Schouburgh der nederlandsche Kunstschilders en Schilderessen*

(Den Haag 1751), Bd. II, S. 125f. (Sonett auf Walravens Pygmalion-Gemälde)

OP HET ZINNEBEELD VAN PIGMALION, DOOR DENZELFDEN HEERE GESCHILDERT.

„Ô Schonste Dochter van Natuur
 Beroemde Schilderkonst! hier blyken uwe gaven:
 WALRAVENS geest, vol kracht en vuur,
 Will zyn vertrouwt talent in de aarde niet begraven,
 Maar stelt het als een heldre zon
 Vol glans ten toon, en lokt de schranderste verstanden,
 Wanneer hy hier PIGMALION
 In min doet blaaken op dit werkstuk zyner handen;
 De liefdevlam staat em om't hert;
 Hoe kwynend bid hy't aan, als had het ziel en leeven,
 Een kus, een lonk zou al zyn smert
 Geneezen, maar dien troost kann't koude yvoor niet geeven.
 Die liefde, die zyn doen bespot,
 Als of zy sprak, wien zaagt ge op zulk een voorwerp doelen?
 „Wech dwaaze minnaer, zoeck genot
 „By vleesch en bloed; dit beeld kann nooit uw brand verkoelen;
 „U past noch voegt de lauwerkron,
 Maar hun die over't hert der maagden zegepraalen.
 O ryk vernuft! wat pronkt gy schoon
 Met vindingen, die nooit van't waardig kunstspoor dwaalen,
 Maar op zyn tyd en maat verdeelt,
 Het schoonste der natuur nabootsende in't verbloemen;
 Laat NAZO door zyn Zinnebeeld
 Elkt leeren, niet te veel op eigen werk te roemen:
 Dit echter, dit beroemd juweel
 Moet hem die't trof, wanneer hy't ziet, genoeg baaren.
 Duur lang ô dierbaar tafereel!
 Leef lang, ô Schildergeest! tot eer der Amstelaren.
 PIGMALION is't niet alleen,
 Wiens praalbeeld heem daar op, of't leefde, deê verlieven,
 Wyl door dit konststuk, ieder een
 Zich voelt de borst me de liefkozery doorgrieven.“

L. Deutsche Übersetzung⁸

„O schönste Tochter der Natur
 Berühmte Malkunst! Hier zeigen Eure Gaben:
 WALRAVENS Geist, voll Kraft und Feuer,

⁸ Zitiert nach BLÜHM 1988, S. 58, Fn. 30.

Will sein vertrautes Talent nicht in der Erde begraben,
 Sondern stellt es wie eine helle Sonne
 Voller Glanz zur Schau, und lockt die gescheitesten Geister,
 Wenn er hier PIGMALION
 In Minne erglügen lässt an diesem Werkstück seiner Hände;
 Die Liebesflamme verzehrt ihn;
 Wie schmachkend betet er es an, als habe es Seele und Leben,
 Ein Kuss, ein verstohlener Blick würde all seinen Schmerz
 Heilen, aber diesen Trost kann das kalte Elfenbein nicht geben.
 Die Liebe, die sein Tun verspottet,
 Als ob sie spräche, wen sahst du auf solch einen Gegenstand zielen?
 „Weg, törichter Liebhaber, suche Genuss
 „Bei Fleisch und Blut; dies Bild kann niemals Euren Brand kühlen;
 „Weder passt noch geziemt Euch der Lorbeerkrantz,
 Sondern denen, die über's Herz der Jungfrauen triumphieren.
 O reiche Vernunft! Was prangst du schön
 Mit Erfindungen, die niemals vom würdigen Kurs der Kunst abweichen,
 Sondern, zu seiner Zeit und maßvoll verteilt,
 Das Schönste der Natur nachahmend im Verzieren;
 Lasst NASO durch sein Sinnbild
 Jedem lehren, nicht zuviel das eigene Werk zu rühmen:
 Dies aber, dies berühmte Juwel
 Muss dem, der ihm begegnete, wenn er's sieht, Freude bereiten.
 Daure lang, o teures Bild!
 Leb' lang, o Malergeist! Zu Ehren der Amsterdamer.
 PIGMALION ist nicht allein,
 Dessen Prunkbild ihn verliebt machte, als ob es lebte,
 Weil durch dieses Kunststück jedermann
 Die Brust mit Liebkosung durchzogen fühlt.“

**M. Johan van Gool (1685-1763), *De Nieuwe
 Schouburgh der nederlandsche Kunstschilders
 en Schilderessen***

OP HET GESCHENK VAN CAMPASPE GEDAEN DOOR ALEXANDER AEN
 APELLES

Is 't waerheid, of bedriegen my myne oogen?
 Wat wonderen bestaan dit tafereel!

Gewis, hier is de konst in top voltogen.
 Heeft dit PARRHAAS geschildert op 't panneel?
 Verbeeld dit of is't waarlyk ALEXANDER?
 Schynt dit CAMPASPE, of zie ik vleesch en bloed?
 ô Groot Geest wat zyt gy wys en Schrande;
 Hoe wel verthoont gy 't eedele gemoed,
 Op 't aanschyn van den Vorst der Macedoonen!
 De bitse nyd staat stom voor zulk een stof.
 Zag GERARD dit, by zou uw' yver kroonen
 Met eenen krans van onverwelkb'ren lof.
 CAMPAPES glans vol levendige stralen,
 Trekt ieders hert als met een zoet geweld;
 Geen wonder dat APEL haar niet kon maalen.
 Ach zie hoe droef, hoe bevende en onstelt,
 Werpt hy zich voor de koninglyke voeten,
 Om't leevend schoon dat hy verbeelden zal;
 't Geen hy verkrygt om zynen lust te boeten.
 ô Wisseling! ô wonderbaar geval!
 Doorluchte Held! wie moet u niet beminnen?
 Wie volgt u niet in dien verheven staat?
 Zich zelf zo wel als ryken te overwinnen,
 Is eene deugd die 't all' te boven gaat.
 Weetgierig brein staak vry uw onderwinden,
 Gy zoud, al zocht ge noch zo verre en snel,
 In 't Waereldrond geen' ALEXANDER vinden
 Van zulk een' aart, maar meer dan een APEL.
 Dit heerlyk stuk zal roem noch lof ontbeeren,
 Zo lang men zucht tot wonderen bespeurt.
 De Schilderkonst reets kwynende aan 't verteeren,
 En om 't verval van Meesters afgetreurt,
 Zag 't kunstwerk aan, en sprak: „Nu leeft myn hoope;
 „Nu groeit myn lust en vreugd: vaar voort myn zoon;
 „Zo zal uw naam haast vliegen door Europe;
 „Zo zal myn hoofd weêr praalen met een kroon.
 „WALRAVEN doet myn luister dus herleven,
 „Dies zal ik nooit den moed verlooren geeven.“ (1718 C. Bruins)

N. Deutsche Übersetzung⁹

„Ist es Wahrheit, oder betrügen mich meine Augen?
Was für Wunder beschlagen dieses Bild?
Gewiss, hier ist die Kunst auf dem Höhepunkt vollzogen.
Hat dies PARRHAAS auf die Tafel gemalt?
Ist es Einbildung oder ist es wirklich ALEXANDER?
Scheint dies CAMPASPE oder sehe ich Fleisch und Blut?
Oh großer Geist, was ist er weise und gescheit;
Wie schön stellt er das edle Gemüt dar
Im Angesicht des Fürsten der Makedonen!
Der bissige Neid steht stumm vor solch einem Stoff.
Sag GERARD dies, er würde ihren Eifer krönen
mit einem Kranz von unverwelkbarem Laub.
CAMPASPES Glanz voll lebendiger Strahlen,
Zieht jedermanns Herz wie mit süßer Gewalt;
Kein Wunder, dass APELLES ihr nicht widerstehen konnte.
Ach sieh, wie betrübt, wie zitternd und entstellt
Wirft er sich vor die königlichen Füße.
Um die lebende Schönheit, die er darstellen soll;
Diejenige, die er bekommt, um seiner Lust zu büßen.
Oh Austausch! Oh wunderbarer Gefallen!
Durchlauchter Held! Wer muss Euch nicht lieben?
Wer folgt Euch nicht in den erhabenen Zustand?
Sich selbst sowohl als Reichen zu besiegen,
Ist eine Tugend, die alles übersteigt.
Wissbegieriger Kopf, beende die Erfahrung.
Du würdest, suchtest Du auch noch so weit und schnell,
Auf der Erdkugel keinen ALEXANDER finden
Von solch einer Art, aber eher (noch) als einen APELLES.
Dieses herrliche Stück wird Ruhm noch Lob entbehren,
So lange man den Hang zu Wundern verspürt.
Die Malerei bereits schwächelnd am Verwesen
und des Verfalls von Meistern missmutig,
Betrachtete das Kunstwerk und sprach: „Nun lebt meine Hoffnung;
„Nun wächst meine Lust und Freude: fahre fort mein Sohn;
„So wird Dein Name eilig durch Europa fliegen;
„So wird mein Kopf wieder prunken mit einer Krone.

⁹ Ich danke Carina Thiele für die Übertragung ins Deutsche.

„WALRAVEN belebt meine Pracht wieder,
 „Daran werde ich nie den Mut verloren geben.“ (1718 C. Bruins)

O. Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824), *Le Peintre. Poème en six chants*

in: Coupin 1829, Bd. I, S. 47-199.

[S. 169] Interrompant le cours e ses exploits nouveaux,
 Le vainqueur de L'Asie et le maître du monde,
 Alexandre, voyait, dans une paix profonde,
 L'Eurotas et la Gange obéir à ses lois.
 Enivré de l'encens des peuples et des rois,
 Dédaignant d'occuper encor la renommée,
 Il laissait respirer la terre et son armée,
 Et, loin du bruit des camps, bercé par les plaisirs,
 Le héros sommeillait au sein des doux loisirs.
 Fatigué de l'éclat que donne la victoire,
 Aux genoux de Campaspe il oubliait sa gloire:
 Il n'était plus guerrier et ne rêvait qu'amour.
 Le fils de Jupiter, dans son ivresse, un jour,
 Ordonne près de lui qu'on introduise Apelle:
 „Je t'offre, lui dit-il, le plus parfait modèle
 „Que jamais puissent voir et la terre et les cieux,
 „Digne de tes pinceaux, d'Alexandre et des dieux:
 „Exprime son regard, son céleste sourire;
 „Que ton tableau, comme elle, excite mon délire.
 „Si ton art peut atteindre à rendre sa beauté,
 „Tu peux, tu dois compter sur l'immortalité.“

[S. 170] Le héros dit, s'éloigne, et Campaspe s'avance;
 Apelle la contemple et l'admire en silence;
 Interdit et tremblant, il saisit ses crayons;
 Mais, bientôt enflammé de ses perfections,
 Sur ce divin objet sa vue est égarée.
 Trois fois il veut tracer son image adorée,
 Et trois fois le crayon, vers le cadre tendu,
 Inactif dans sa main, demeure suspendu.
 L'amour enfin, l'amour ranime son courage;
 D'un doigt léger et sûr, il esquisse l'ouvrage.

Secourou d'un tel dieu, que craindrait-il encor?
L'obstacle a disparu. Dans son brûlant essor,
Il s'élève, il s'élançe, il a quitté la terre:
C'est chez les dieux qu'il peint la reine de Cythère.
Isolé, chaque trait est plein de volupté;
L'ensemble, d'agrément, de grâce, de beauté;
Et cette flamme, au ciel par le peintre ravie,
Y fait éclore l'âme et circuler la vie.
Sous les traits de Campaspe, en ce tableau charmant,
Vénus paraît sortir de l'humide élément;
Elle exprime en ses mains les blanchissantes ondes
Dont l'écume argentait l'or de ses tresses blondes.
Le flot qui, gémissant d'abandonner son sein,
De ses genoux de rose effleure le satin,
De volupté murmure et frémit autour d'elle;
Son moindre mouvement révèle une immortelle;
Son aspect réjouit les ondes et les airs,
Et son premier regard sourit à l'univers.
[S. 171] Campaspe, transportée, admire son image
Don't, moins fidèlement, sur le plus pur rivage,
L'onde la plus limpide eût répété les traits.
„Peintre chéri du ciel, par quels heureux secrets
„Peux-tu me rendre ici plus belle que moi-même?
„- Est-il rien d'impossible au peintre, quand il aime?
O Campaspe! jamais charmes sis séduisants
„N'ont captivé mon cœur, n'ont embrasé mes sens,
„Voilà mon seul secret...Mais, quelle est ma démence?
„Ton amour pour le roi me défend l'espérance.
„- L'amant qui m'a su rendre aussi belle, à mes yeux,
„Plus que tout autre amant est digne de mes vœux.
„-Qu'entends-je?- Le roi m'aime et ma fierté peu-être
„A sa flamme eût cédé, s'il n'eût été mon maître.
„l'amour veut être libre, et je sens que mon cœur
„Loin de l'éclat du trône a choisi son vainqueur.“
Apelle à cet aveu n'aurait osé s'attendre;
Aux genoux de Campaspe il s'élançe... Alexandre
Paraît, les voit, et reste, en son transport jaloux,
Muet d'étonnement et pâle de courroux.
Long-temps il les contemple, intredit, immobile,

Tour-à-tour menaçant, furieux ou tranquille;
 Maître enfin de lui-même, il se penche vers eux:
 „Ne craignez rien, dit-il; je serai généreux;
 „Oui! je respecterai votre amour et ma gloire.
 „Mon orgueil s’applaudit de la double victoire
 „Que, sur lui-même, obtient Alexandre irrité:
 „Son courroux est vaincu; son amour est dompté.
 [S. 172] „Campaspe vit pour moi dans ce portrait fidèle;
 „Pour prix de la copie, accepte le modèle.
 „Je veux que la beauté couronne le talent,
 „Peintre illustre! Alexandre est sans doute assez grand
 „Pour te sacrifier la maîtresse qu’il aime,
 „Mais qu’il n’eût point cédée à Jupiter lui-même.“
 Dans leur sublime élan s’entr’aidant tour-à-tour,
 Que ne peuvent unis le génie et l’amour?
 De gloire, de bonheur sources toujours fécondes,
 De leur souffle puissant ils animent les mondes.
 Sans l’amour, l’univers, déserte immensité,
 Ne serait qu’une erreur de la divinité.
 Si le feu créateur, si le feu du génie
 N’eût enfanté les arts pour embellir la vie,
 L’homme, toujours semblable aux plus vils animaux,
 Usant ses jours obscurs dans un triste repos,
 En vain des immortels eût reçu l’existence.
 C’est par lui, vers les dieux, que son âme s’élance;
 C’est par lui qu’il apprend les glorieux destins
 Que les dieux ont promis à l’œuvre de leurs mains.
 L’amour sur la beauté fonda son doux empire:
 A son pouvoir suprême en tous lieux tout conspire.
 Au génie, à l’amour, la docte antiquité
 Erigea des autels ainsi qu’à la beauté.
 Le génie et l’amour! invincible puissance!
 Quel artiste n’a point senti votre influence!
 [S. 173] Ah! pourquoi de l’amour les généreux élans
 Viennent-ils quelquefois comprimer ses talents,
 Et de ses traits amers envenimer sa vie?
 Amour, devrais-tu donc affliger le génie?
 Trahi par la beauté qu’idolâtrait son cœur,
 Giorgion, dans sa gloire, expire de douleur.

Mais, la Grèce féconde, aimable, ingénieuse,
La Grèce, aux temps passés indépendante, heureuse,
Charmait tout l'univers par ses inventions;
Partout on adoptait ses nobles fictions.
Chez ce peuple toujours l'amour et le génie
Par les constantes lois d'une douce harmonie,
Gouvernaient sans rivaux l'empire des beaux-arts.
Les prodiges naissaient, brilliaient de toutes parts.
Les mortels étonnés prodiguaient leur hommage
Aux dieux don't le génie avait créé l'image.
Sans l'aide de Vulcain, la guerrière Pallas
Sortit aux yeux des Grecs du front de Phidias.
[...] Vénus naquit des flots, grâce à l'amour d'Apelle;
[S. 174] Cupidon s'envola d'un bloc de Praxitèle;
Enfin, Pygmalion vit son chef-d'œuvre heureux
Palpiter sous l'albâtre et couronner ses feux.
Dans la belle Amathonte, à Vénus consacrée,
Où les flots blanchissans de la mer azurée
D'une rive fleurie, embrassant le contour,
Invitaient l'étranger aux fêtes de l'amour,
Jadis Pygmalion, dans un charmant asile,
D'un amant des beaux-arts goûtait le sort tranquille.
Au faite du palais, par lui-même élevé,
Tout ce que son ciseau fit de plus achevé
Ornait élégamment un riche belvédère.
Là, des amours malins la séduisante mère
Respirait le parfum du plus suave encens;
Là, l'époux de Psyché, de sa flamme puissante
Versait les doux torrens au sein de son amante.
Les filles de Thétis, les dieux des flots amers,
Rasant légèrement le dos courbé des mers, [...]

Abbildungen



Abb. 1 Johann Heiss: Aktsaal mit fünf weiblichen Modellen, 1687



15
Abb. 2 Nicoletto da Modena: Apelles, um 1507



Abb. 3 Anonymus: Geometria aus den Tarocchi, um 1465



Abb. 4 Nicoletto da Modena: Mars



Abb. 5 Carlo Maratta: La Scuola del Disegno, vor 1683



Abb. 6 Carlo Maratta: La Scuola del Disegno, um 1682



A Giovani studiosi del Disegno
 SENZA DI NOI OGNI FATICA È VANA
 MAI A BASTANZA
 TANTO CHE BASTI
 TANTO CHE BASTI
 TANTO CHE BASTI

Abb. 7 Nicolas Dorigny: École de dessin, nach 1687, vor 1711



Abb. 8 Ciro Ferri: Scuola del Disegno, nach 1677 (?)



Abb. 9 Anonym nach Ciro Ferri: Die Schule des Zeichnens



Abb. 10 Giovanni Guerra: Furor Poeticus, Illustration in Ripa, Iconologia, 1603



Abb. 11 Joos van Winghe: Apelles malt Campaspe, um 1600/1603



Abb. 12 Adriaen van der Werff: Die Einführung in den Tempel der Schönen Künste, um 1693/94

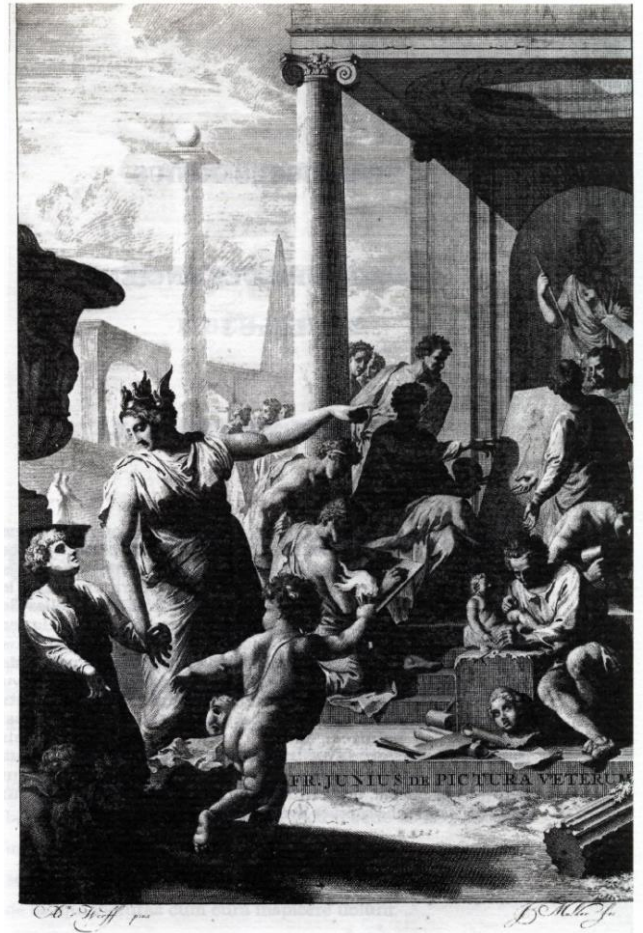


Abb. 13 Joseph Mulder nach Van der Werff: Die Einführung in den Tempel der Schönen Künste, um 1693/94



Abb. 14 Bernhard Picart:
Der Triumph der Malerei, 1725



Abb. 15 Hendrick Goltzius: Merkur, 1611



Abb. 16 Hendrick Goltzius: Minerva, 1611



Abb. 17 Hendrick Goltzius: Herkules, 1613

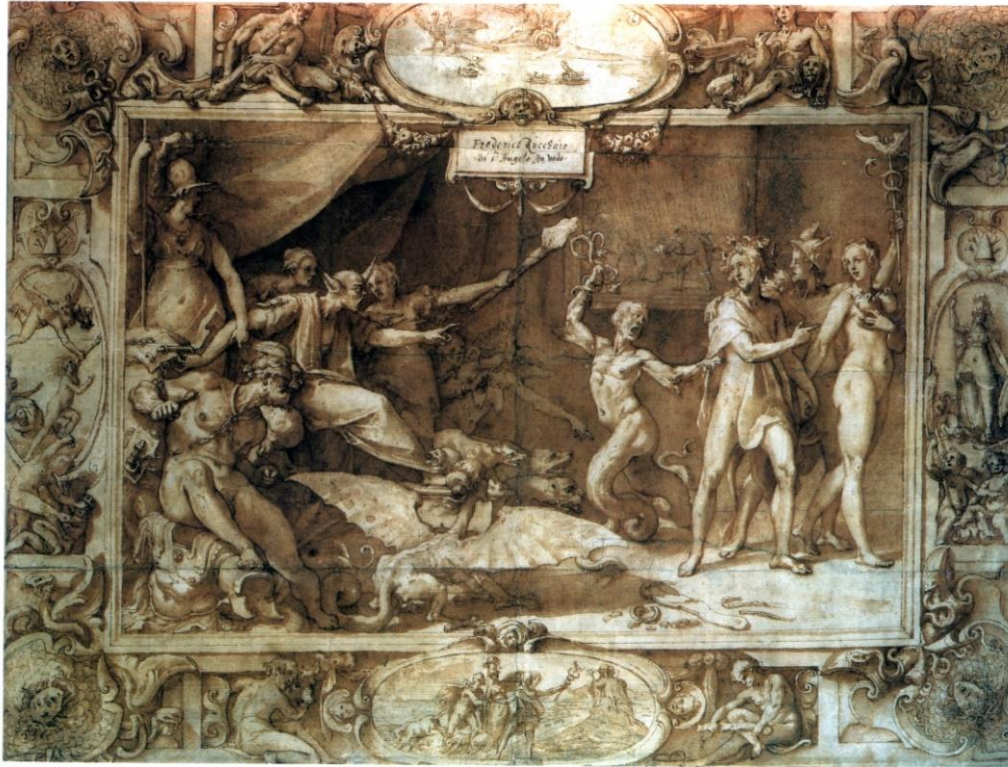


Abb. 18 Federico Zuccari:
Die Verleumdung des Apelles,
um 1669



Abb. 19 Joachim
von Sandrart:
Die Verleumdung
des Apelles,
vor 1680



Abb. 20 Vincent Le
Sueur, Charles N.
Cachin d.J. nach
Raffael:
Die Verleumdung
des Apelles,
vor 1729



Abb. 22 Gerard de Lairese:
Die Verleumdung des Apelles,
um 1685/88



Abb. 21 Dominique-V. Denon nach Raffael:
Die Verleumdung des Apelles, um 1797/1803



Abb. 23 Charles Meynier: Alexander
übergibt Campaspe an Apelles, vor 1832



Abb. 24 Jean Louis Bézard:
Die Verleumdung des Apelles,
um 1835/40



Abb. 25 Anonym nach Salvator Rosa:
Apelles gemahnt Alexander zum
Schweigen



Abb. 26 Hendrick van Limborch:
Apelles gemahnt Alexander
zum Schweigen



Abb. 28 Giuseppe Cades: Alexander d. Gr. im Atelier des Apelles, 1791



Abb. 29 Pietro Antonio Novelli: Alexander d. Gr. im Atelier des Apelles



Abb. 30 Anonymus: Apelles malt Alexander mit dem Donnerkeil, Lysippus hält die Lanze für passender, Illustration in Sambucus, Emblemata (...), 1564



Abb. 32 Giuseppe Bezzuoli: Alexander in der Werkstatt des Apelles, vor 1825



Abb. 33 Jan Wierix: Das Atelier des Apelles, 1600



Abb. 34 Joannes Felpacher: Apelles malt Campaspe in Anwesenheit Alexanders d. Gr., 1638



Abb. 35 Anthonis Sallaert: Alexander Admiring his Portrait by Apelles, vor 1640 (?)



Abb. 36 Johann Georg Platzer: Apelles malt Campaspe, vor 1731

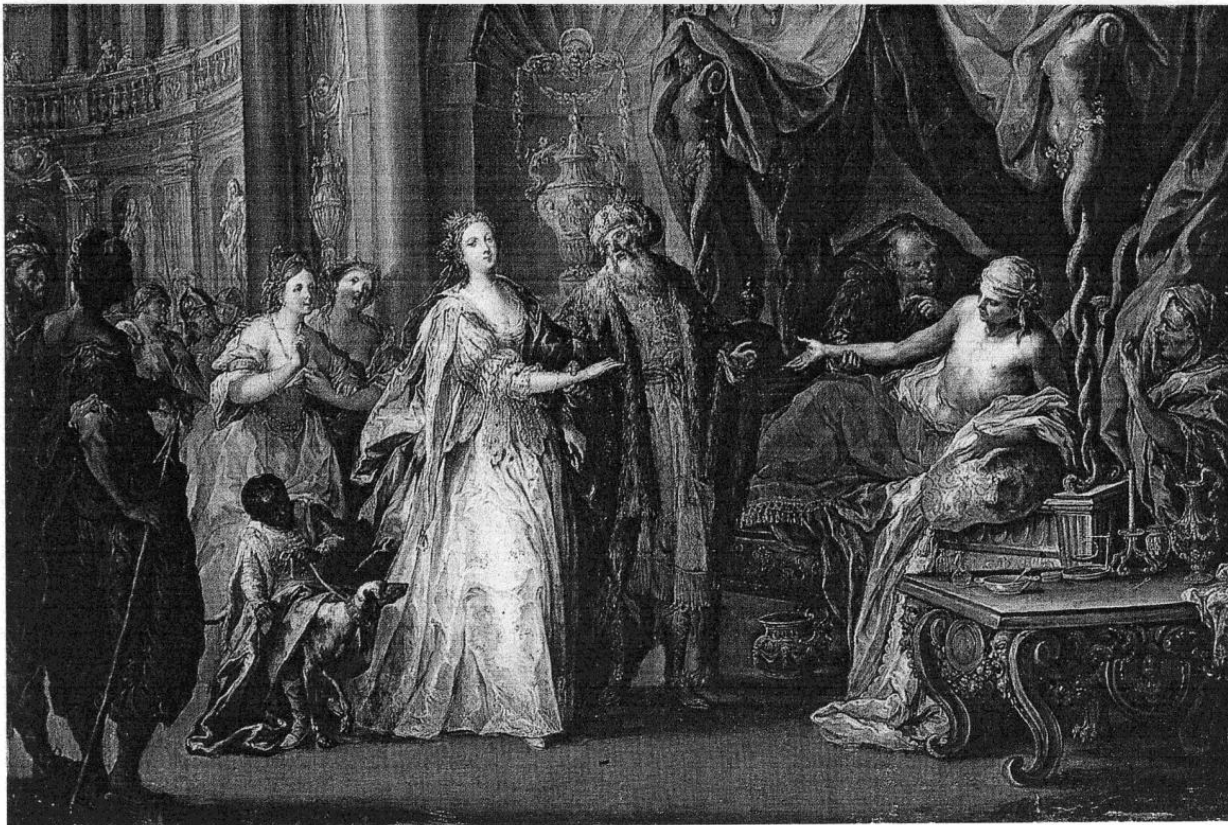


Abb. 37 Johann Georg Platzer: Antiochus und Stratonike, vor 1731



Abb. 38 Johann Georg Platzer: Selbstporträt, 1731



Abb. 39 Johann Georg Platzer: Maleratier (Wien)



Abb. 40 Detail aus Abb. 39



Abb. 41 Willem van Haecht: Die
Galerie des Cornelis van der Geest,
1628



Abb. 42 Johann Georg Platzer: Maleratier (Liechtenstein)



Abb. 43 Detail aus Abb. 42



Abb. 44 Johann Georg Platzer: Atelierszene



Abb. 45 Johann Georg Platzer: Modellsitzung im Atelier (Albertina)

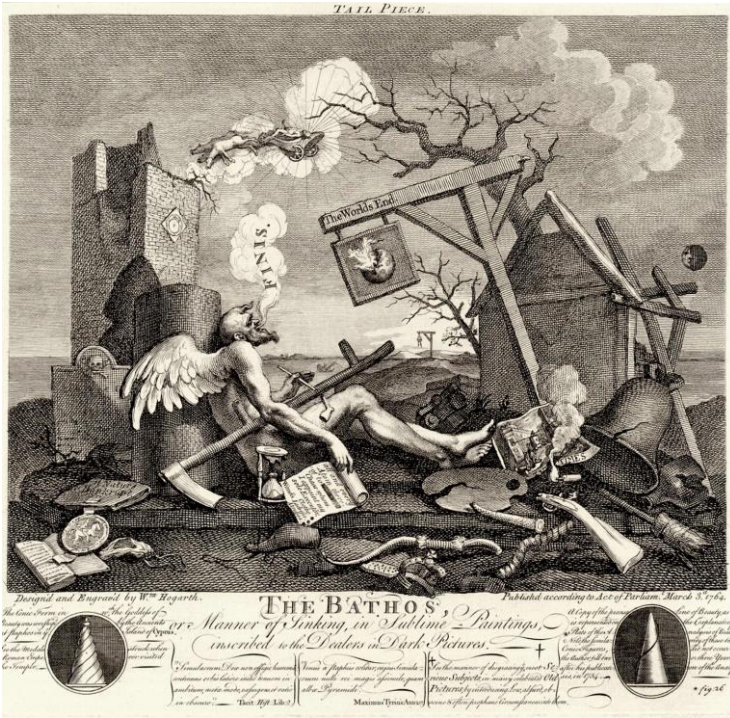


Abb. 46 William Hogarth:
The Tail Piece of the Bathos, 1764



Abb. 47 Sir John B. de Medina:
Apelles und Campaspe



Abb. 49 Gerard de Jode: Ne sutor ultra crepidam,
Illustration in Haechtanus, Mikrokosmos (...),
1579

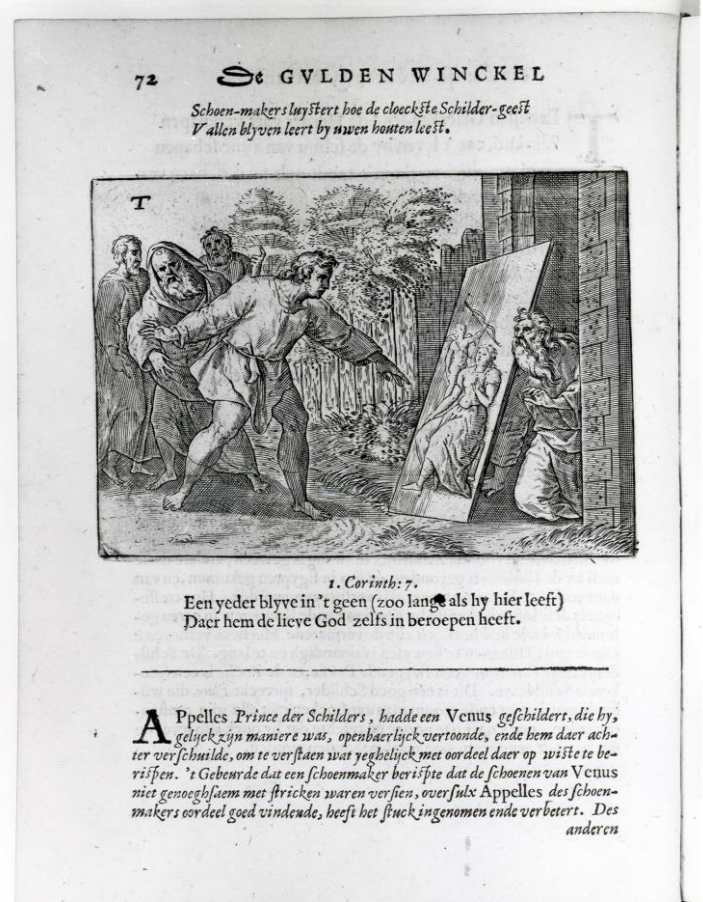


Abb. 50 Gerard de Jode:
Apelles und der Schuster, Illustration in Vondel,
De Vernieuwde Gulden Winckel, 1622



Abb. 51 Hans Mielich:
Selbstporträt,
Motetten des Cipriano de
Rore, 1558/59



Abb. 52 Hans Mielich:
Selbstporträt Detail (Apelles und der Schuster),
Motetten des Cipriano de Rore, 1558/59



Abb. 53 Hans Mielich:
Selbstporträt, Bußpsalmen
des Orlando di Lasso,
1560/65

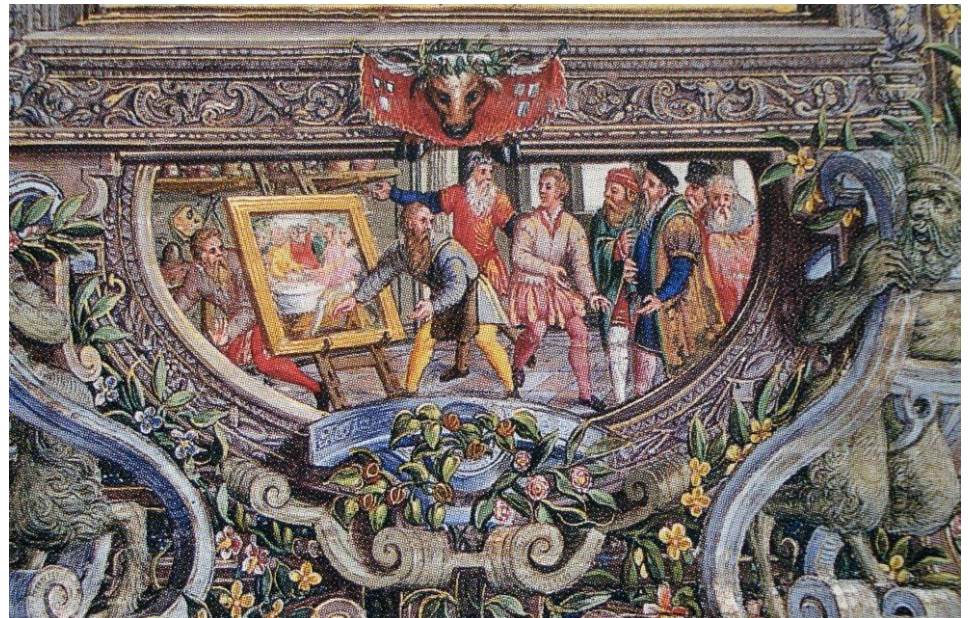


Abb. 54 Hans Mielich:
Selbstporträt Detail (Apelles und der Schuster),
Bußpsalmen des Orlando di Lasso, 1560/65



Abb. 55 Joachim von Sandrart: Apelles und der Schuster, Teutsche Academie (...), 1675

Abb. 56 Joachim von Sandrart: Haud ultra crepidam sutor, Teutsche Academie (...), 1683

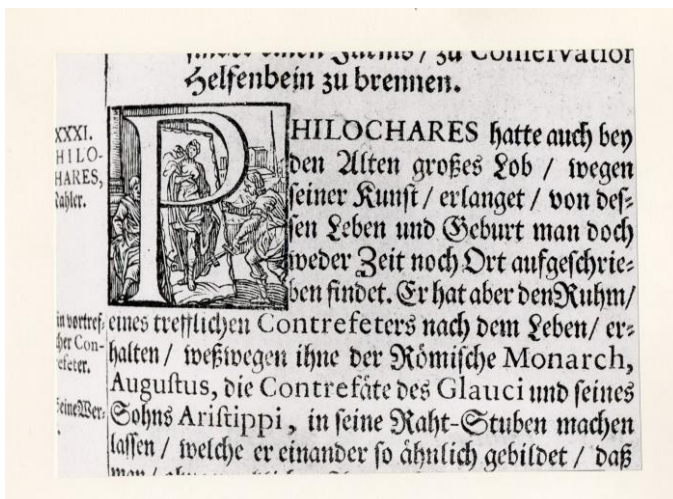


Abb. 57 Joachim von Sandrart: Initiale: Apelles und der Schuster, Teutsche Academie (...), 1675



Abb. 58 Hans Holbein d. J.:
Das Täfelchen des Apelles, Druckermarke
für Valentius Curio, Enchiridion (...), 1521



Abb. 59 Hans Holbein d. J.: Titeleinfassung für
Erasmus von Rotterdam, Enchiridion (...), 1521

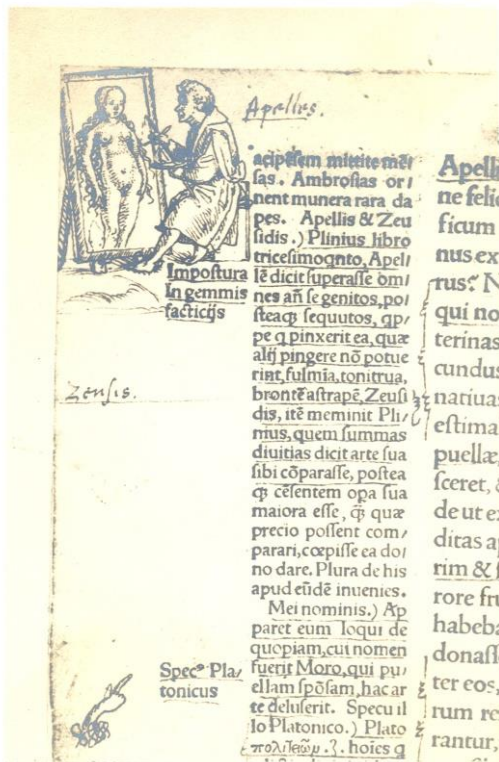


Abb. 60 Hans Holbein d. J.: Apelles malt
ein Bild der Venus, Randzeichnung, 1515



Abb. 63 „Celeritatem mora, & haec illam vicissim
temperet“, Illustration in Hadrianus Junius,
Emblemata, 1565



Abb. 61 Marten van Heemskerck:
Titelblatt zu *Inventiones Heemskerckianae ex utroque testamento*, 1569

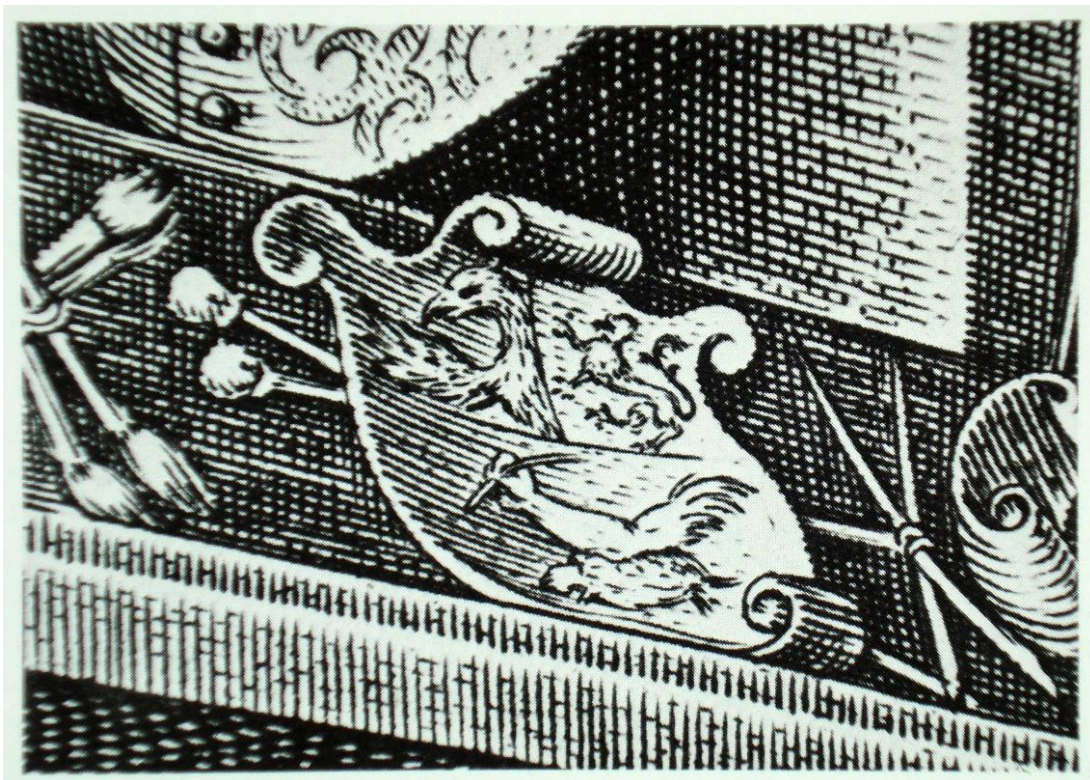


Abb. 62 Detail aus Abb. 61

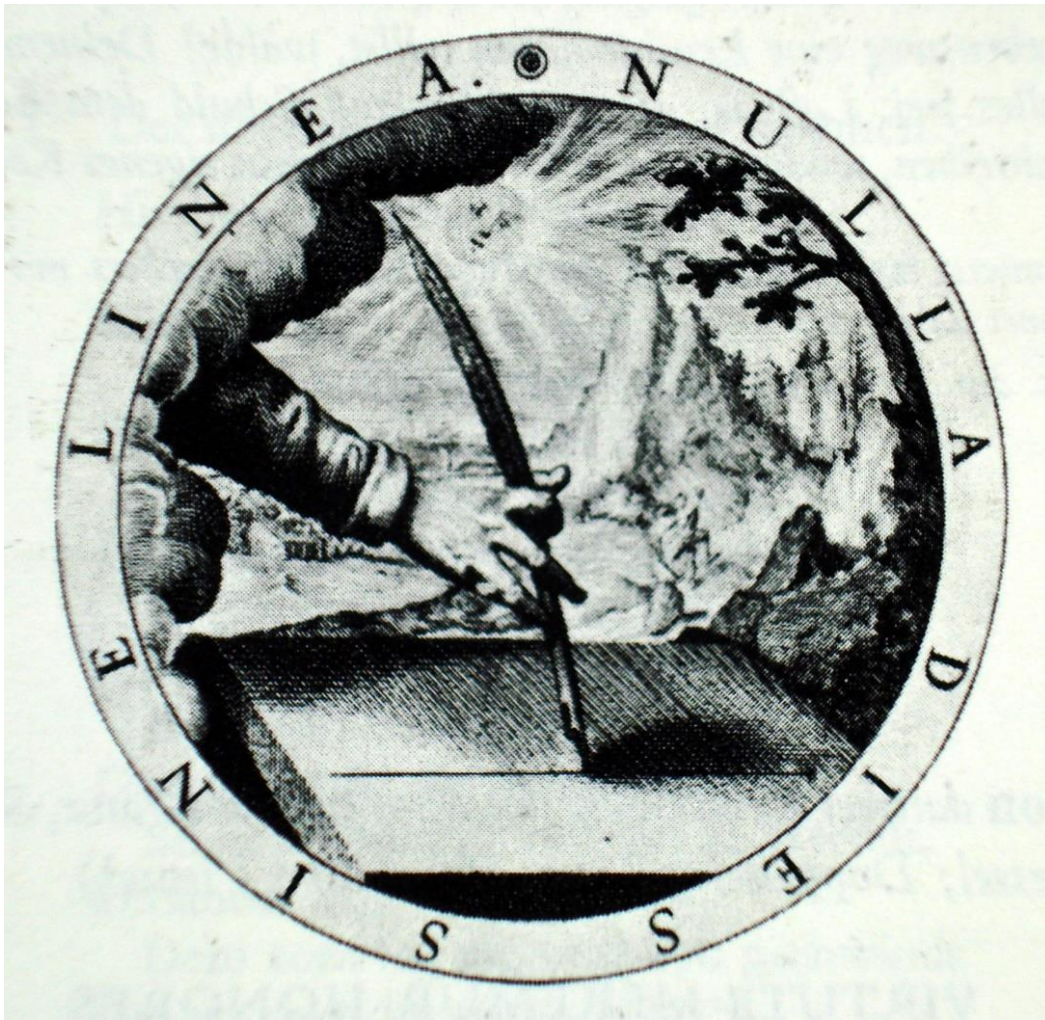


Abb. 64 Crispiani de Passe (?): „Nulla dies sine linea“, Epigramm in Gabriel Rollhagen, *Selectorum Emblematum Centuria secunda*, 1613

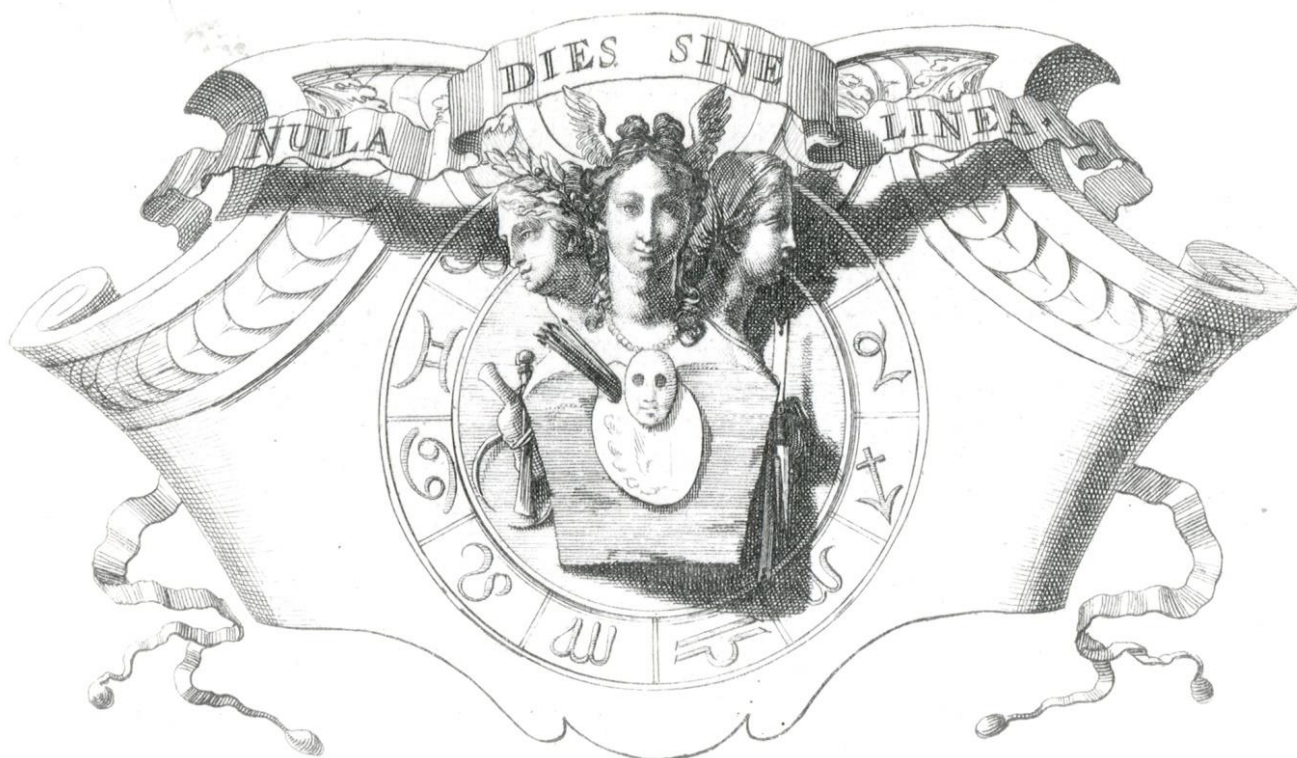


Abb. 65 Joachim von Sandrart: *Nulla dies sine linea*, *Teutsche Academie (...)*, 1769

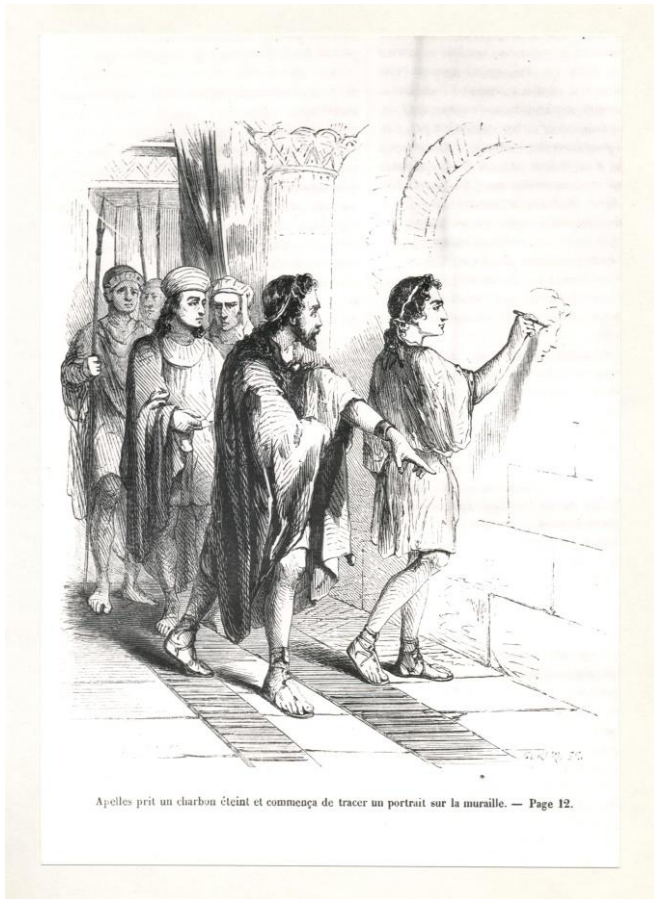


Abb. 66 „Apelles prit un charbon éteint et commença de tracer un portrait sur la muraille“, Illustration in Alexandre Dumas, Peinture chez les anciens, 1856



Abb. 67 Victor Biennoury: Apelle peignant le Jugement de Midas, 1867



Abb. 68 Jean Broc: Die Schule des Apelles, 1800

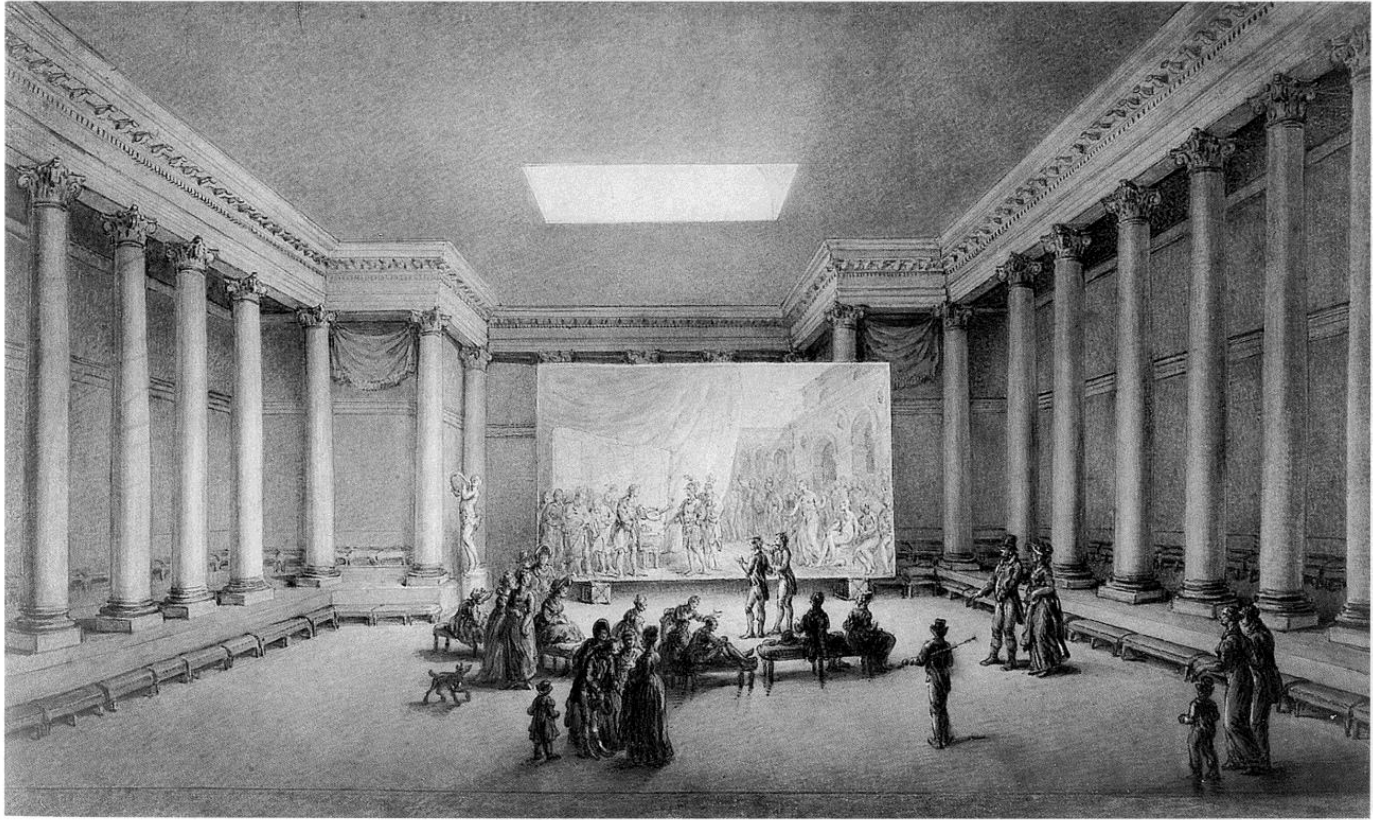


Abb. 69 Jean-Pierre Norblin de La Gourdain:
Versammlung vor einem Gemälde mit Apelles und Zeuxis, um 1805-1810



Abb. 70 Giorgio Vasari:
Alexander übergibt Campaspe an Apelles, 1548



Abb. 71 Giorgio Vasari: Selbstporträt, 1542



Abb. 72 Giambattista Tiepolo: Apelles malt Campaspe, um 1726/1727



Abb. 73 Detail aus Abb. 72



Abb. 74 Giambattista Tiepolo: Selbstporträt, 1750



Abb. 75 Henri Testelin: Portrait de Louis XIV enfant en protecteur des arts, 1648



Abb. 78 Philippe de Champaigne:
Porträt Ludwigs XIII, 1635



Abb. 77 Abraham Bosse:
Le noble peintre, 1642



Abb. 79 Andries Both:
Der arme Maler, vor 1642



Abb. 80 Charles Le Brun: Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre, 1661



Abb. 81 Charles Le Brun: Le roi arme sur terre et sur mer, 1672



Abb. 82 Charles Le Brun:
La Franche-Comté conquise pour la
seconde fois, 1674



Abb. 83 Charles Le Brun:
Protection accordée aux Beaux-Arts



Abb. 84 Nicolas de Largillière:
Portrait de Charles Le Brun, 1686



Abb. 85 Egidius Sadeler:
Minerva führt die Malerei den sieben
Freien Künsten zu, vor 1597



Abb. 86 Gérard Edelinck nach
Nicolas de Largillière:
Charles Le Brun, 1684



Abb. 87 Sébastien Leclerc:
Akademie der Wissenschaften und schönen Künste,
um 1698



Abb. 88 Charles Natoire:
Zeichnen nach der Natur,
1746



Abb. 88a Detail aus Abb. 88



Abb. 89 Eustache Le Sueur:
Salomon und die Königin von Saba, 1650

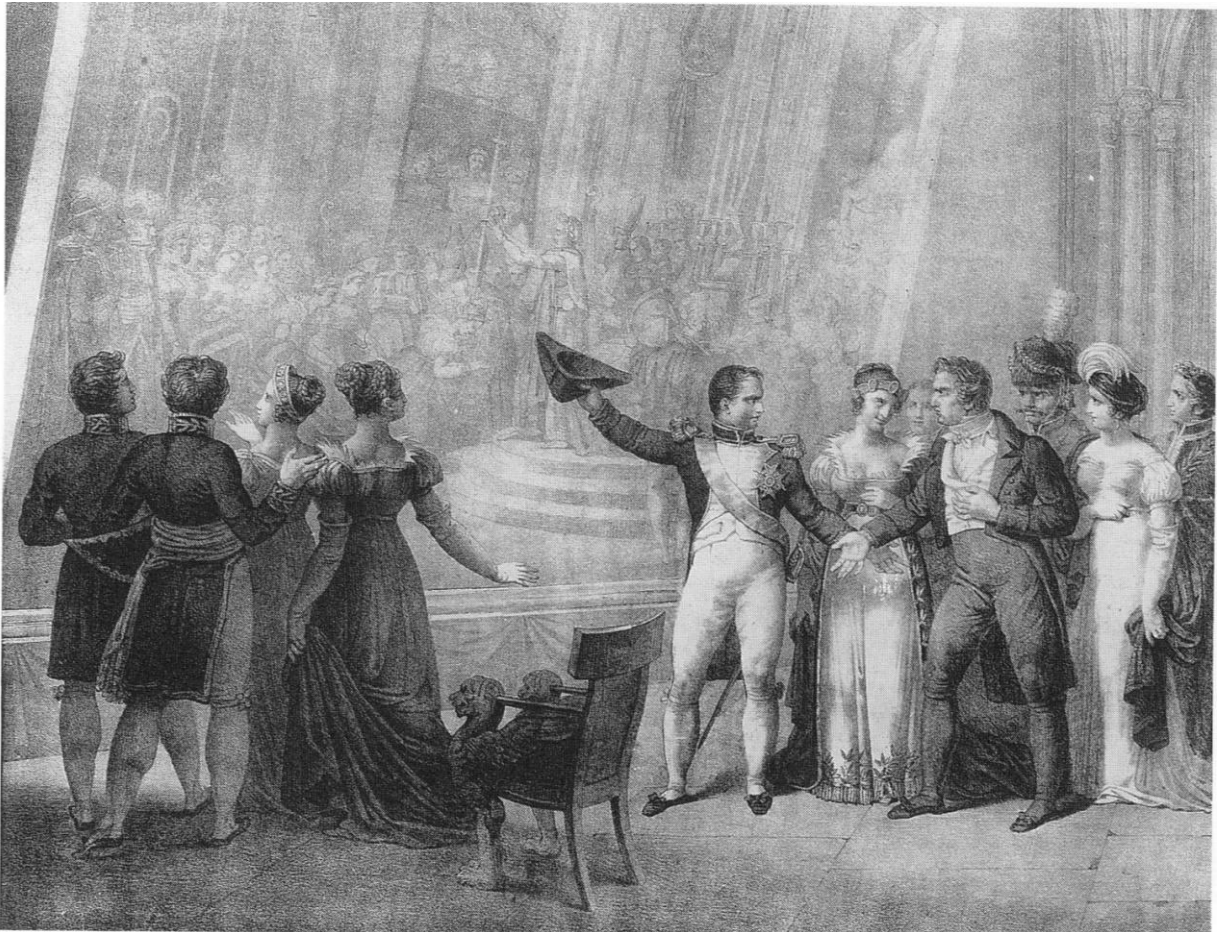


Abb. 95 Charles Motte:
Visite de Napoléon et Joséphine à l'atelier de David le 4 janvier 1808

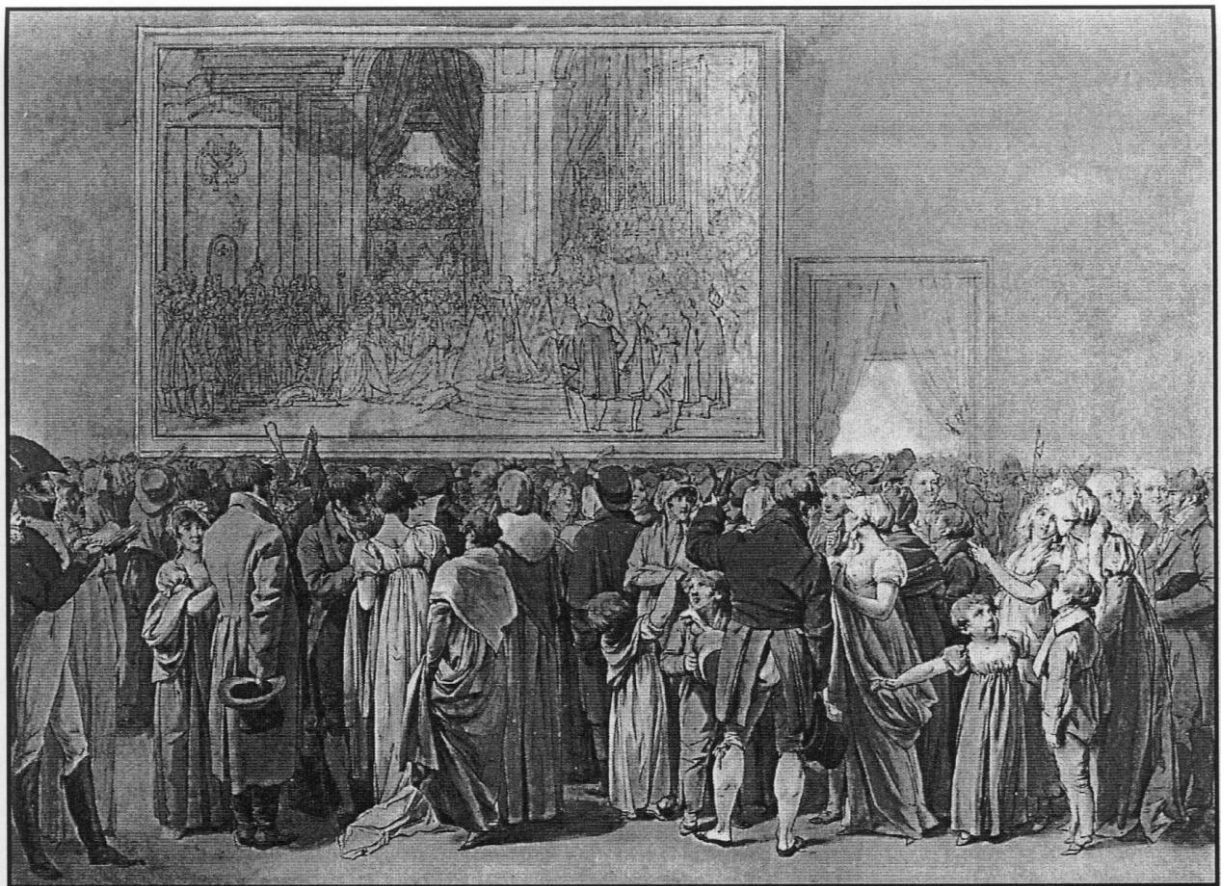


Abb. 96 Louis-Léopold Boilly:
Die Öffentlichkeit besieht Davids Gemälde der Krönung von Napoleon und Josephine,
um 1810



Abb. 97 Antoine-Jean Gros: Napoléon visite le Salon de 1808 et remet la Légion d'Honneur à David



Abb. 100 Jérôme-Martin
Langlois:
Porträt von David, 1825

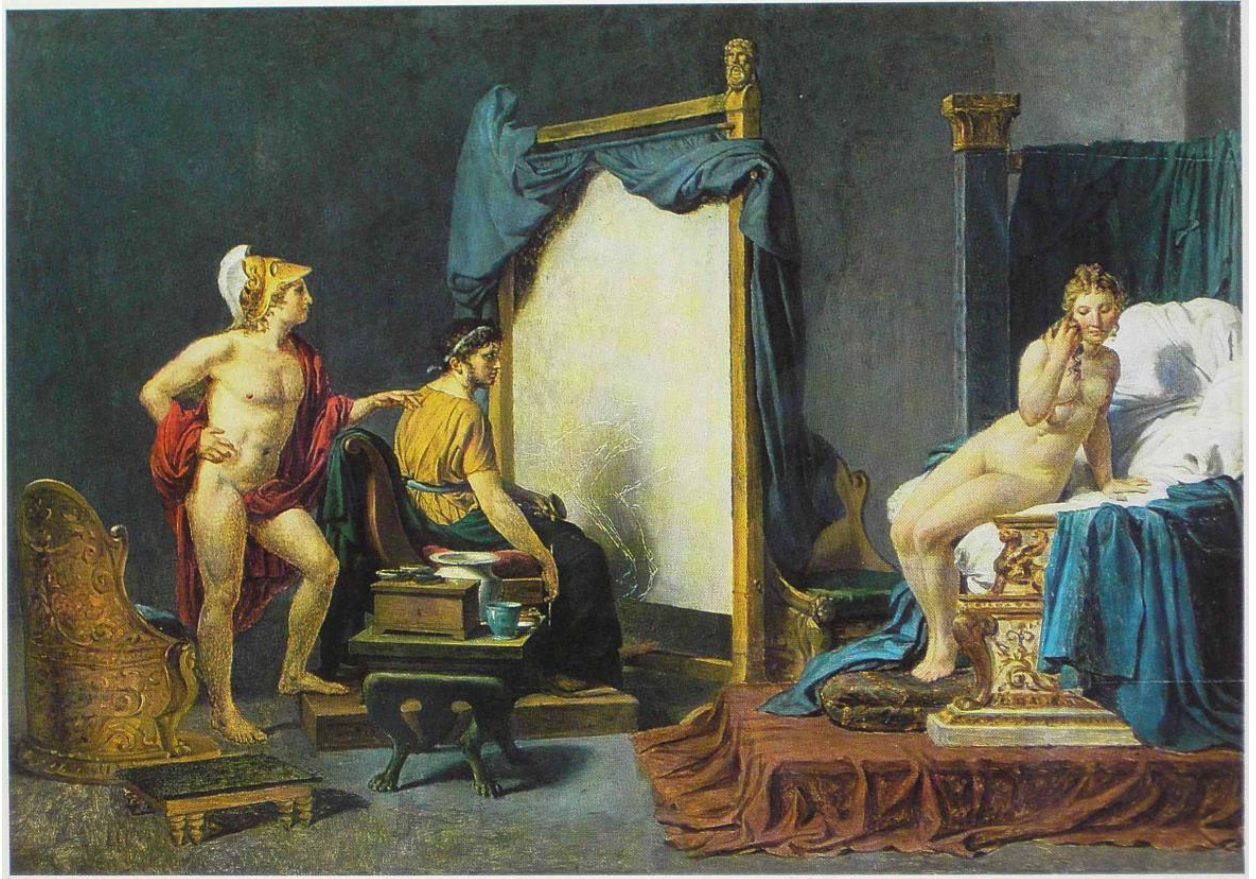


Abb. 98 Jacques Louis David:
Apelle peignant Campaspe
devant Alexandre,
um 1812-1816



Abb. 99 Francesco Primaticcio:
Apelles malt Alexander und
Campaspe, um 1541



Abb. 101 François-Joseph Heim: Charles X. vergibt die Preisgelder am Ende des Salons von 1824



Abb. 102 Antoine Ansiaux: Alexander übergibt Apelles die Campaspe, um 1831



Abb. 103 Jérôme-Martin Langlois: Alexander, Apelles und Campaspe, 1819



Abb. 104 Charles Meynier: Alexander übergibt Campaspe an Apelles, 1822



Abb. 105 Francesco Morandini:
Alexander übergibt Campaspe
an Apelles, 1572



Abb. 107 Zuccari-Kreis:
„Apelles-Akademie“



Abb. 108 Medaille, geprägt anlässlich des Concorso Clementino 1705



Abb. 109 Medaille, geprägt anlässlich des Concorso Clementino 1775



Abb. 110 Medaille, geprägt anlässlich des Concorso Balestra 1768



Abb. 111 Alessio Giardini: Allegorie der Künste

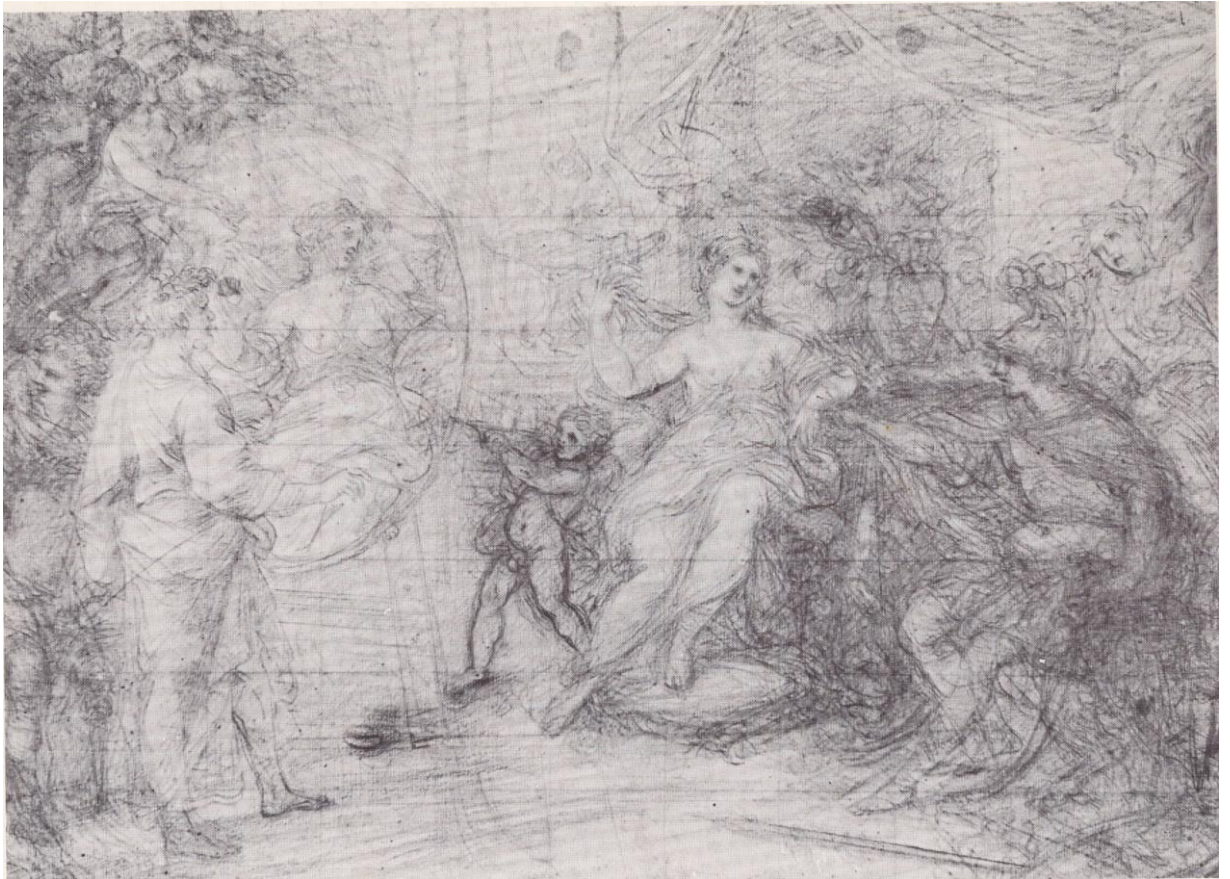


Abb. 112 Giovanni Paolo Melchiori: Alexander Presenting Campaspe to Apelles



Abb. 113 Sebastiano Conca: Alexander übergibt Campaspe an Apelles, 1715



Abb. 114 Francesco Trevisani:
Alexander übergibt Campaspe
an Apelles, 1720



Abb. 115 Antonio Canova:
Alessandro dona ad Apelle
Campaspe, 1790er



Abb. 116 Joseph Werner: Ruhmesallegorie auf Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg

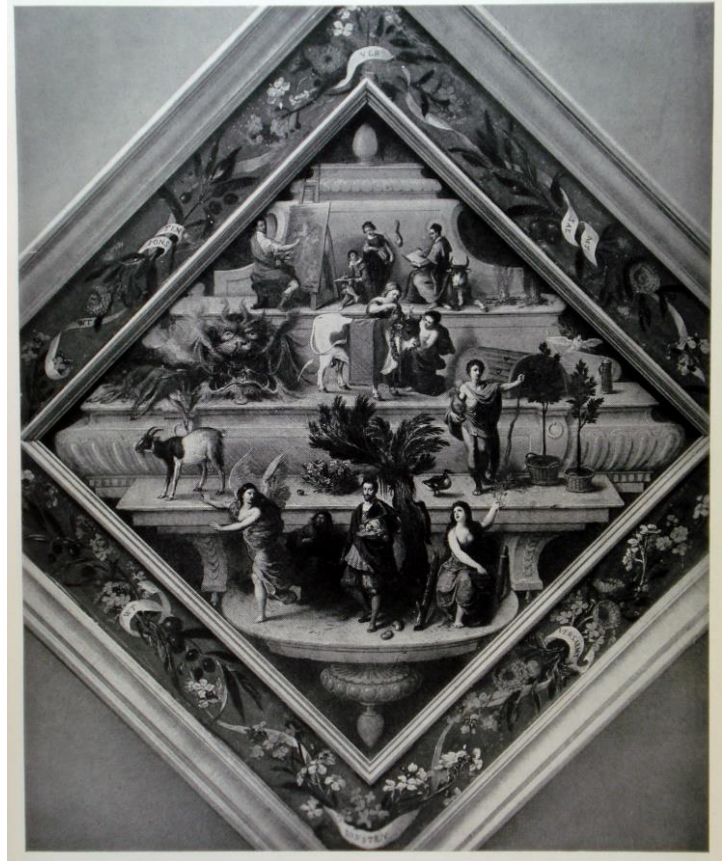


Abb. 117 Hendrik van Balen, Jan Brueghel d. Ä., Fans Francken II.: Wappen der Antwerpener Rhetorikkammer „De Violieren“, 1618



Abb. 118 Detail aus Abb. 117



A.27 G. Moretti

Abb. 119 Giuliano Moretti: Alexander übergibt Apelles die Campaspe, 1673 (ehemals Archiv der ASL)



Abb. 120 Giuliano Moretti, fälschlich Giovanni Battista Lenardi zugeschrieben: Alexander übergibt Apelles die Campaspe, 1673 (Kunsthandel)



Abb. 121 Charles-François Poerson: Alexander übergibt Apelles die Campaspe, 1673



Abb. 122 Belardino Viviani: Alexander übergibt Apelles die Campaspe, 1673



Abb. 123 Ludovico Dorigny: Alexander übergibt Apelles die Campaspe, 1673



Abb. 124 Pietro Paolo Lenardi: Alexander übergibt Apelles die Campaspe, 1673

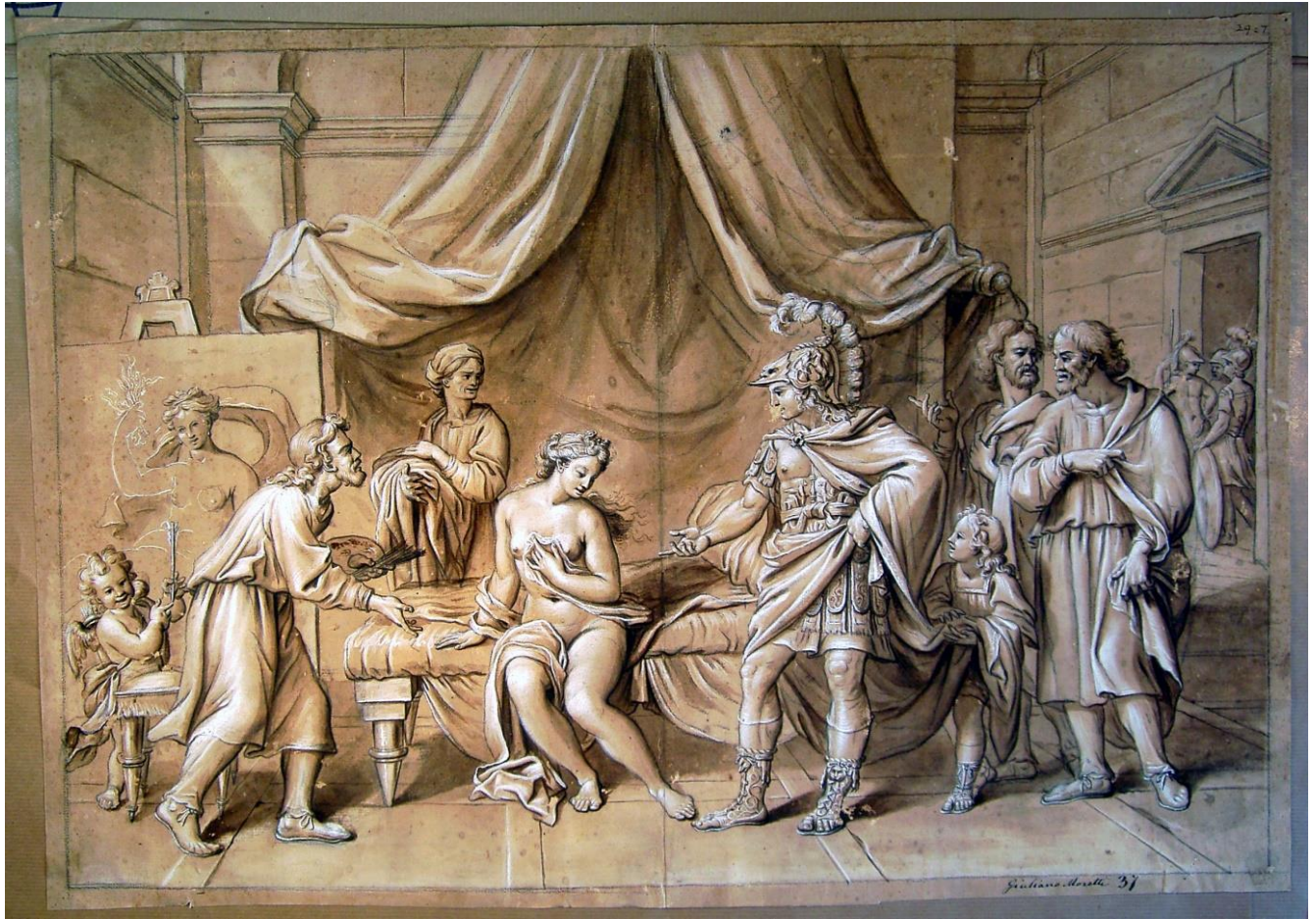


Abb. 125 Anonymus: Alexander übergibt Apelles die Campaspe (A.32)

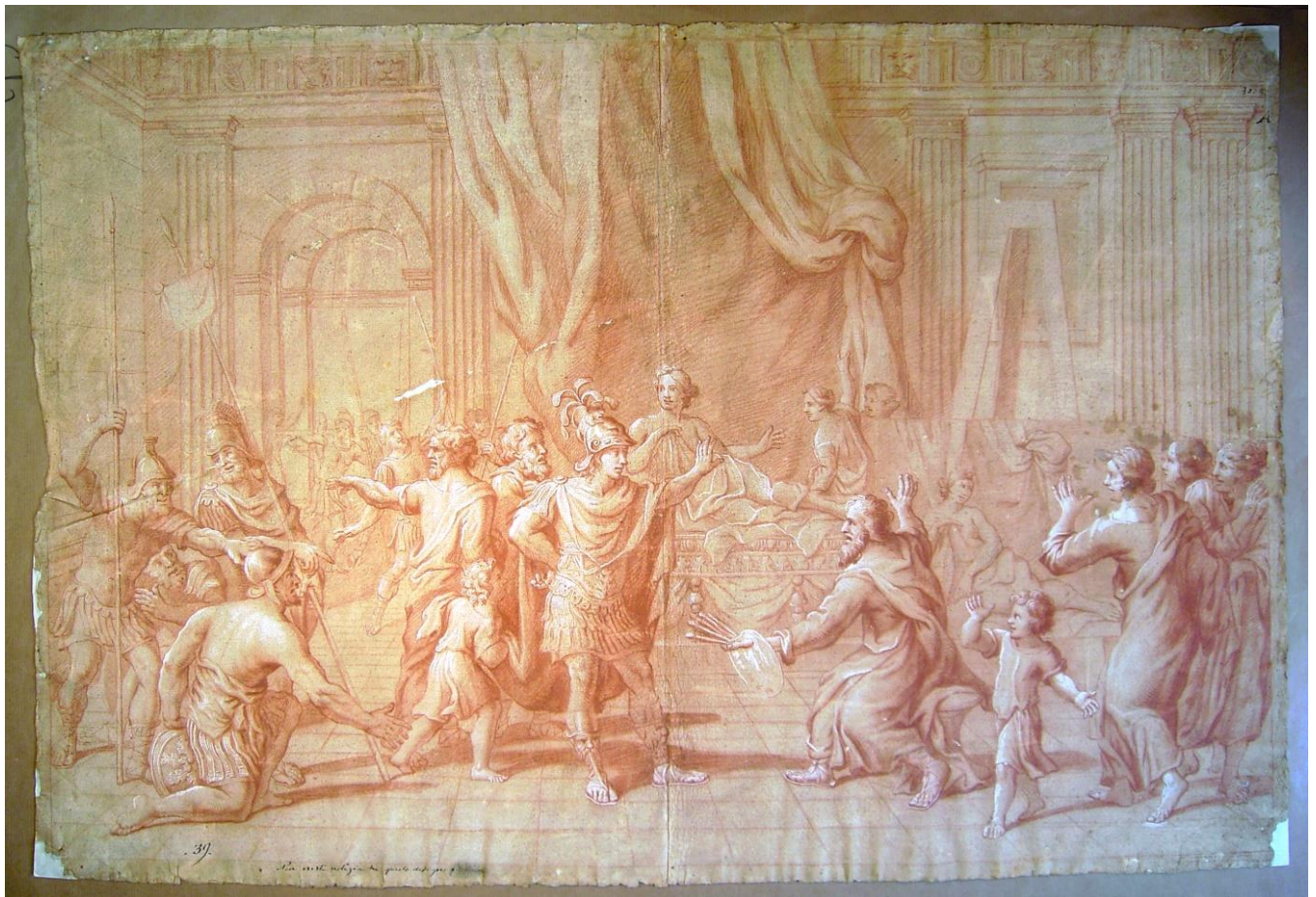


Abb. 126 Anonymus: Alexander übergibt Apelles die Campaspe (A.33)

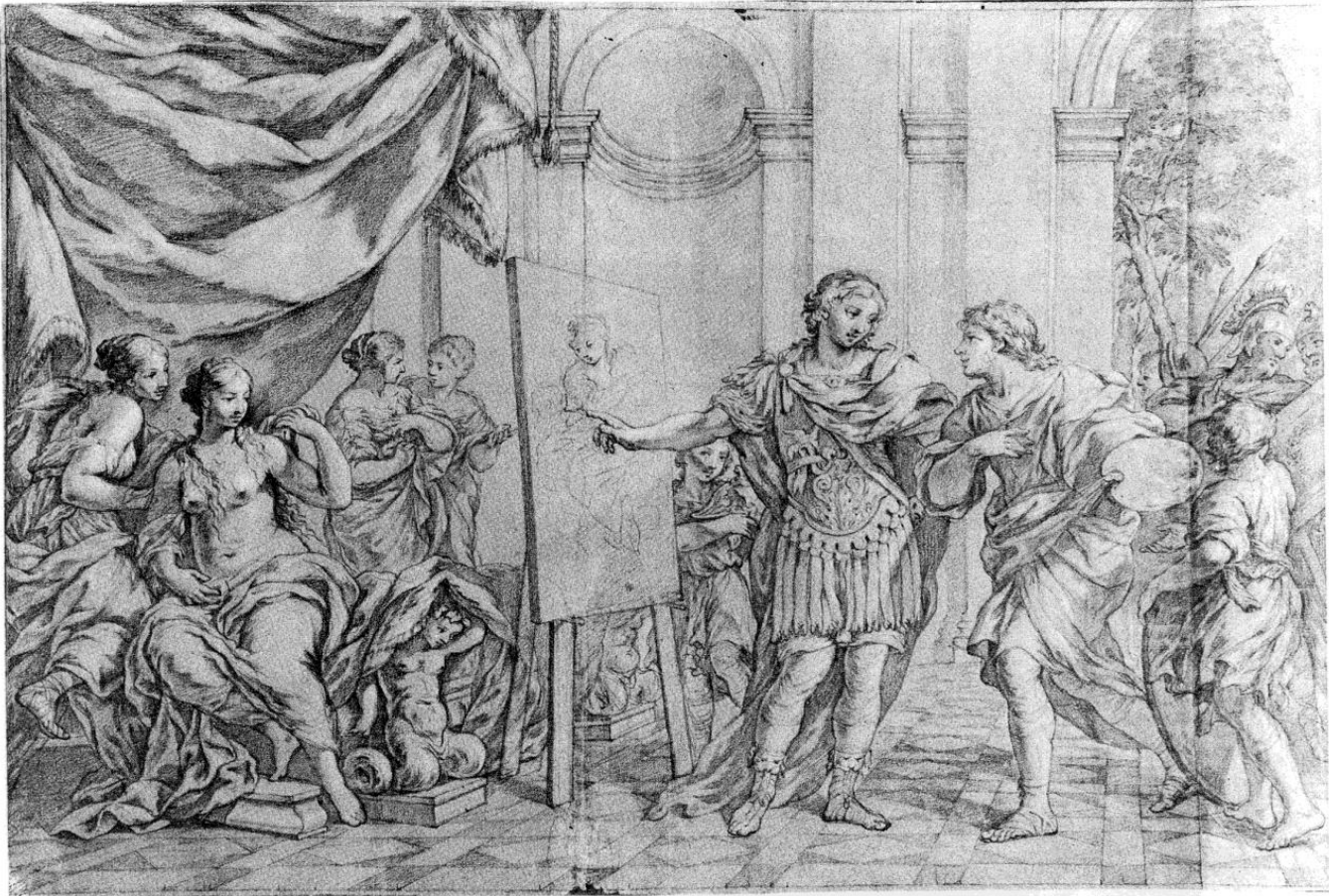


Abb. 127 Ciro Ferri (zugeschr.): Alexander Presenting Campaspe to Apelles, um 1670



Abb. 128 Antoine Rivalz: Alexander übergibt Apelles die Campaspe



Abb. 129 Pierre-Louis Roger:
Alessandro cede Campaspe ad
Apelle, 1787



Abb. 130 Pierre-Louis Roger (zugeschr.):
Apelle e Campaspe, um 1780-90 (?)



Abb. 131 Nicolas Vleughels:
Apelles malt Campaspe oder
L'amour indiscret, 1716



Abb. 132 Nicolas Vleughels:
Modello L'amour indiscret,
vor dem 29.11.1715



Abb. 133 Louis de Surugue de Surgis
nach Nicolas Vleughels:
L'amour indiscret, 1716



Abb. 134 Louis de Surugue de Surgis
nach Nicolas Vleughels:
L'amitié généreuse, 1716

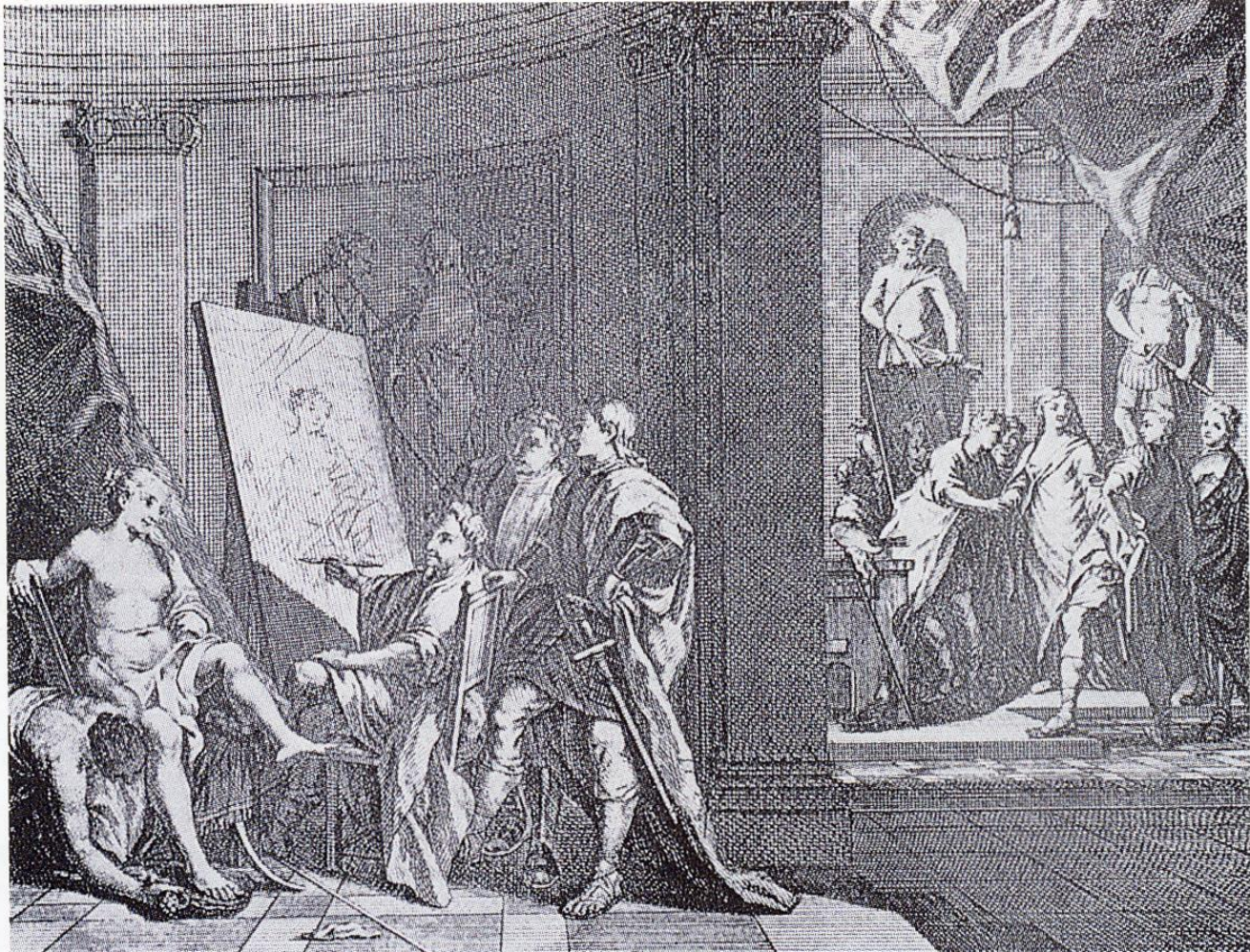


Abb. 135 François Ottens nach Nicolas Vleughels: L'amour indiscret et L'amitié généreuse

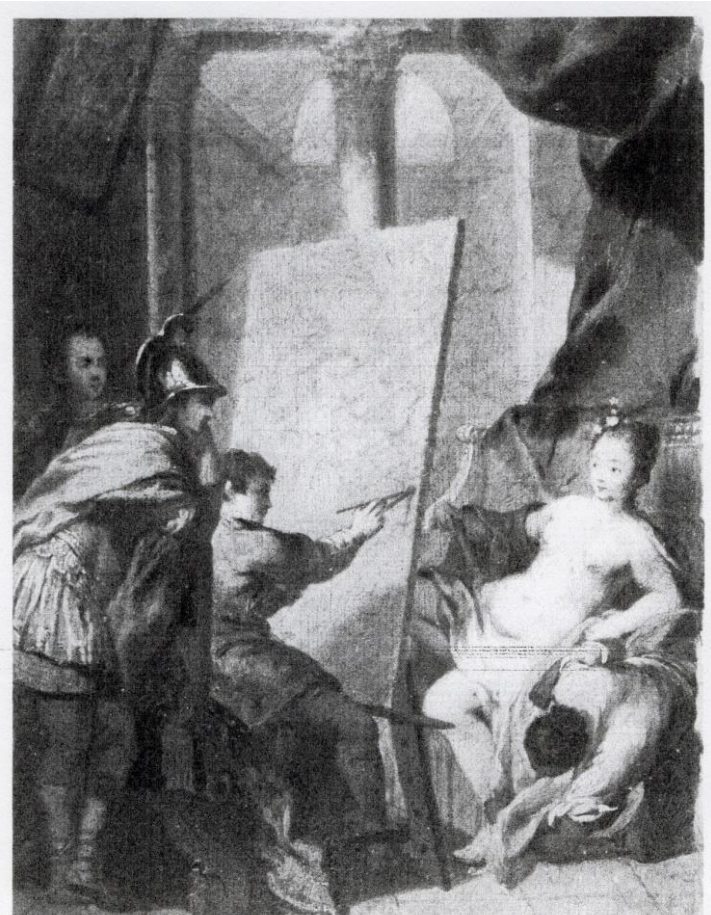
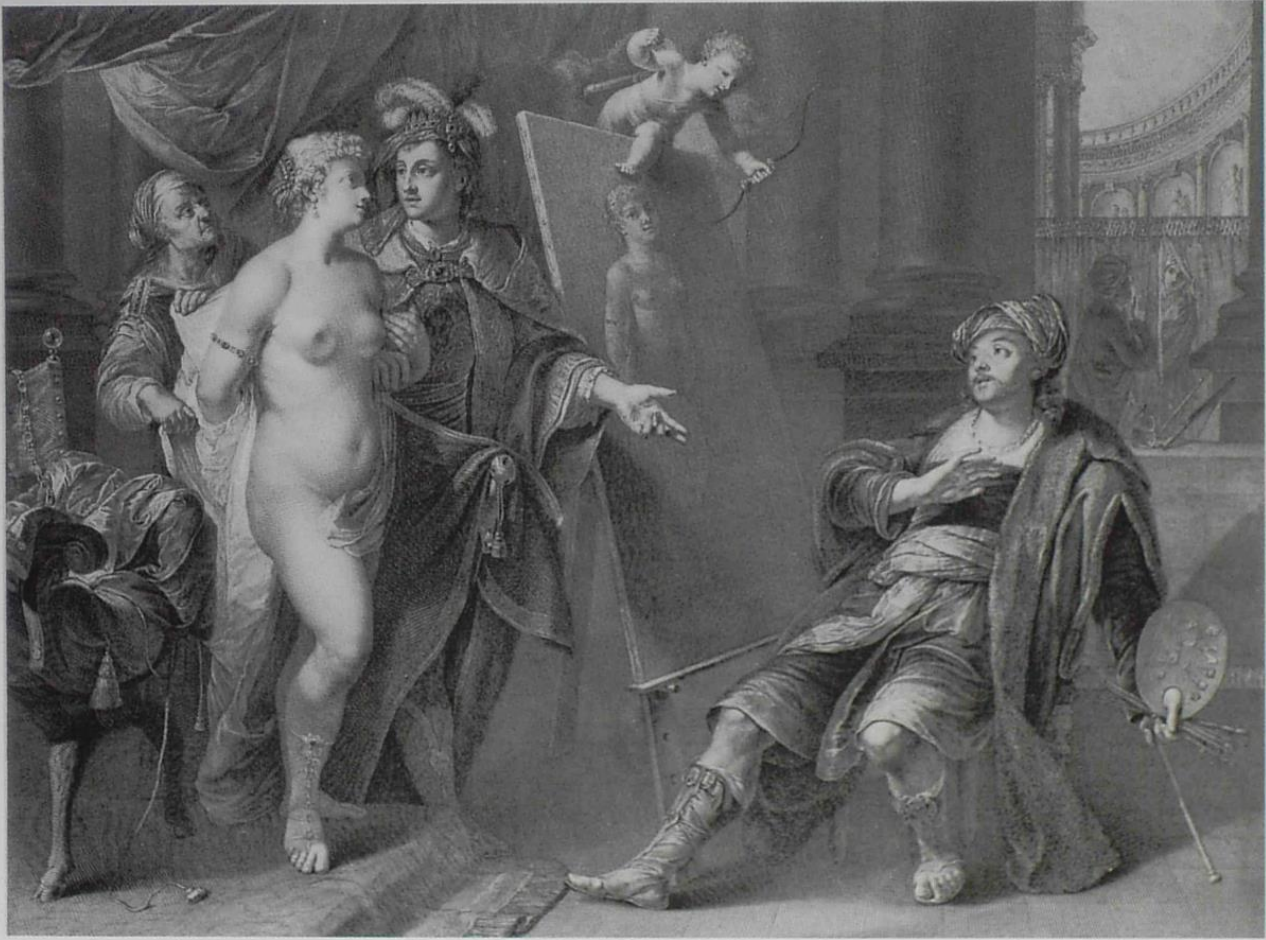


Abb. 136 Anonymus:
Apelles malt Campaspe



Abb. 137 Franz de Hamilton: Atelierwand (Quodlibet)



33

Abb. 138 Johann Gotthard von Müller nach Anonymus: Die Selbstüberwindung Alexanders d. Gr., 1781



62

1780-1789

Abb. 139 Louis-Simon Boizot: Alexander, Apelles und Campaspe, 1786



Abb. 140 Christian Bernhard Rode: Die Kritik des Schusters vor dem Gemälde des Apelles, 1785



Abb. 142 Johann Gottfried Schadow: Alexander und Apelles (Die Pflege der Malerei), 1788/1789



Abb. 143 Johann Gottfried Schadow: Die Beschützer der Kunst (publiziert 1840)



Abb. 144 Richard Earlom nach Charles Brandoin:
The Exhibition at the Royal Academy in Pall Mall
in 1771



Abb. 145 Detail aus Abb. 144

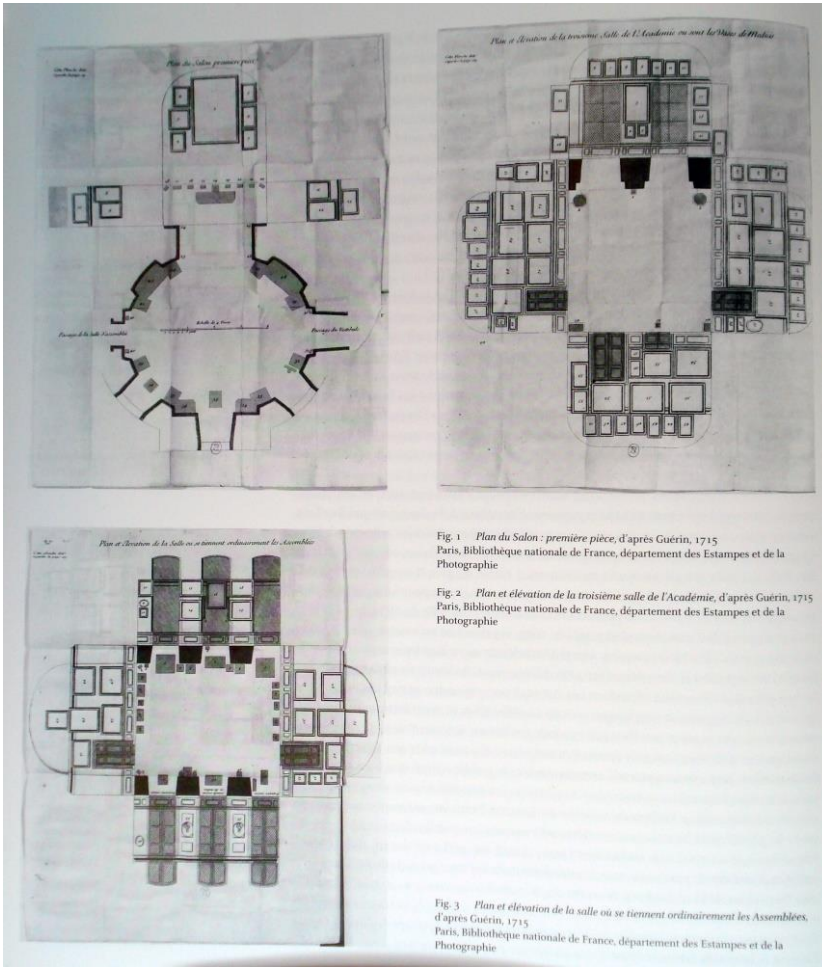


Abb. 146 Nicolas Guérin:
Grund- und Aufriss dreier Säle der
Académie Royale, 1715

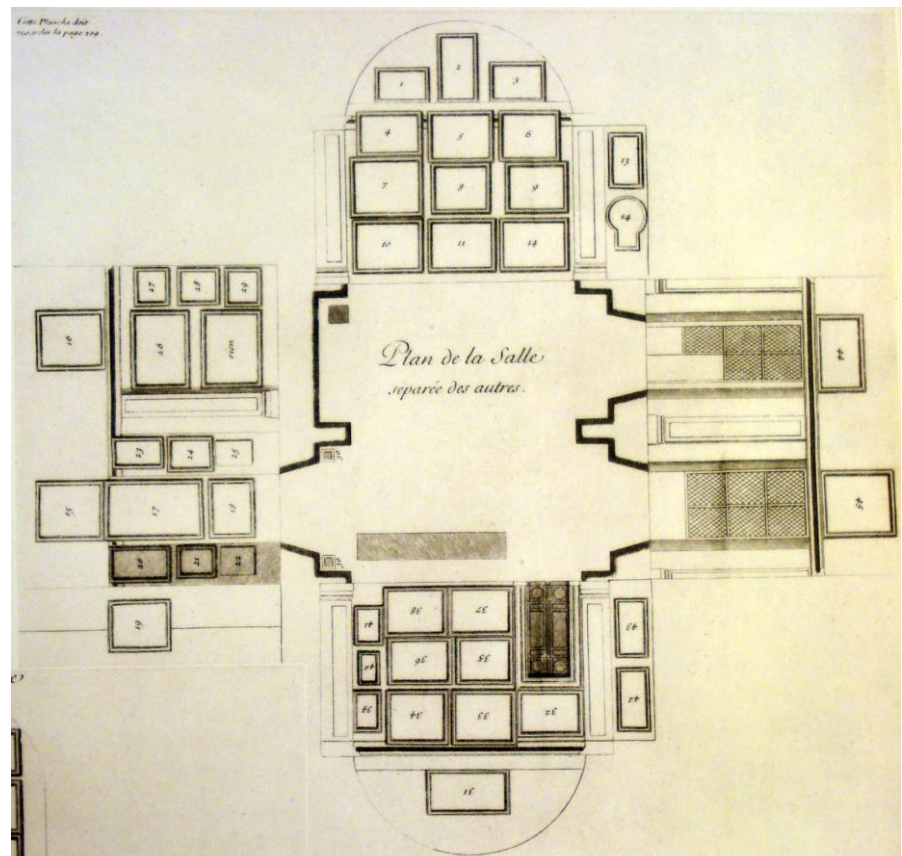


Abb. 147 Nicolas Guérin: Grund-
und Aufriss der „Salle séparée des
autres“, Académie Royale, 1715



Abb. 148 Jean-Baptiste Martin (zugeschr.):
Une assemblée ordinaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture au Louvre, um
1712-1721

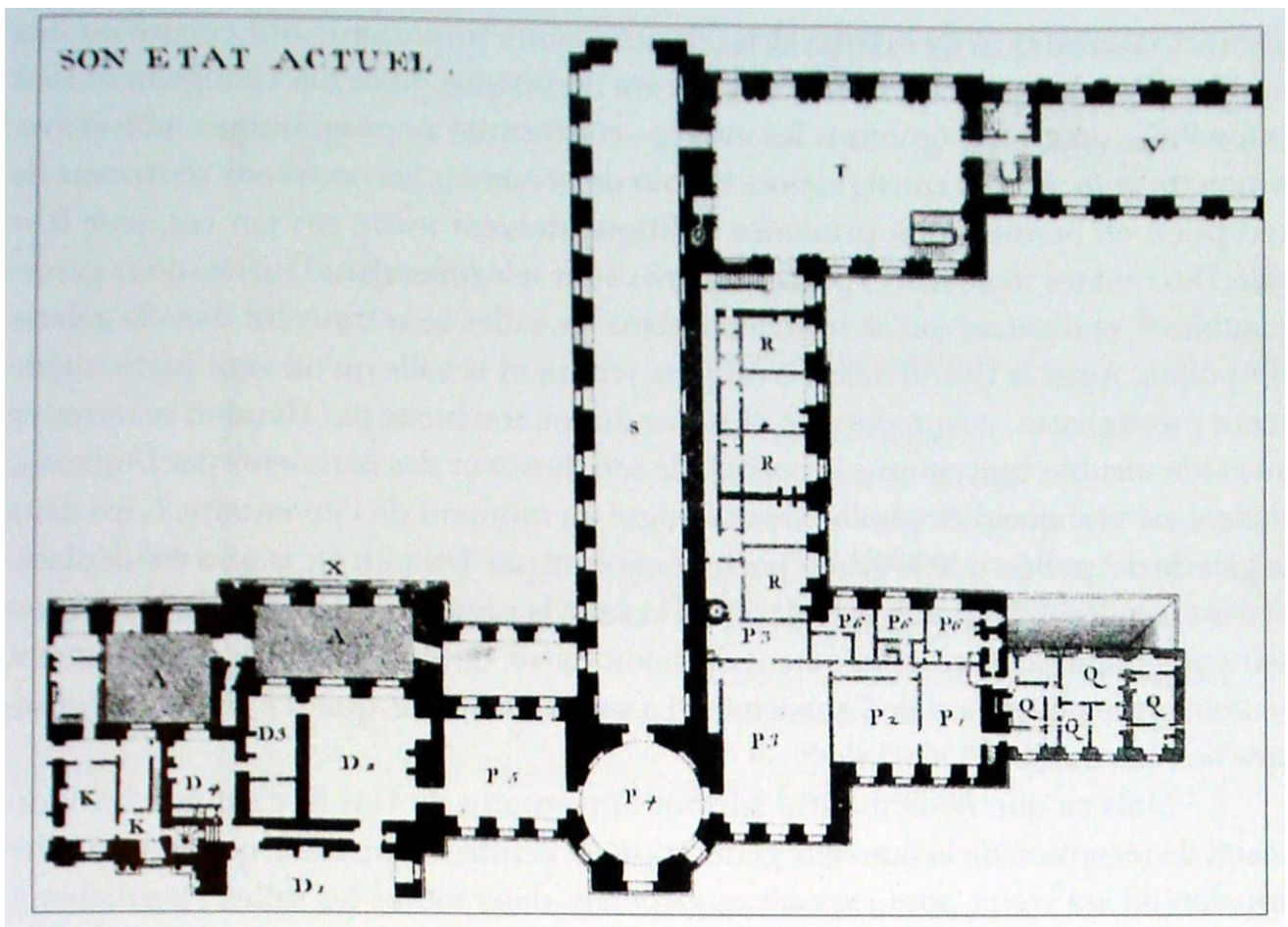


Abb. 149 nach Jacques-François Blondel: Plan der Akademie im ersten Stock des Louvre

Fig. 5 *Plan du premier étage du Louvre (détail), d'après Jacques-François Blondel*

- P 1 : antichambre
- P 2 : salle où l'on pose le modèle
- P 3 : salle des Assemblées publiques
- P 4 : salle où l'on expose les prix (salle des Portraits)
- P 5 : salle des Assemblées ordinaires
- P 6 : logement du concierge
- Q : appartement du secrétaire perpétuel
- S : galerie d'Apollon
- T : salon Carré
- V : Grande Galerie



Abb. 150 (Charles) Michel-Ange Challe: Union des Arts de Peinture et de Sculpture par le génie du Dessin. Allégorie à la gloire de Louis XV protecteur des Arts, 1753



Abb. 151a Augustin Terwesten: Entwürfe für die Räume der Berliner Akademie, Erster Saal: Zeichnung in den Anfangsgründen



Abb. 151b Augustin Terwesten: Entwürfe für die Räume der Berliner Akademie, Zweiter Saal: Zeichnen nach Gipsabgüssen



Abb. 151c Augustin Terwesten: Entwürfe für die Räume der Berliner Akademie, Dritter Saal: Versammlungsraum



Abb. 151d Augustin Terwesten: Entwürfe für die Räume der Berliner Akademie, Vierter Saal: Mathematik, Geometrie, Perspektive



Abb. 151e Augustin Terwesten: Entwürfe für die Räume der Berliner Akademie, Fünfter Saal: Anatomie, Proportion

Abb. 152 Christoph Weigel nach Augustin Terwesten: Aktsaal der Berliner Akademie, 1696

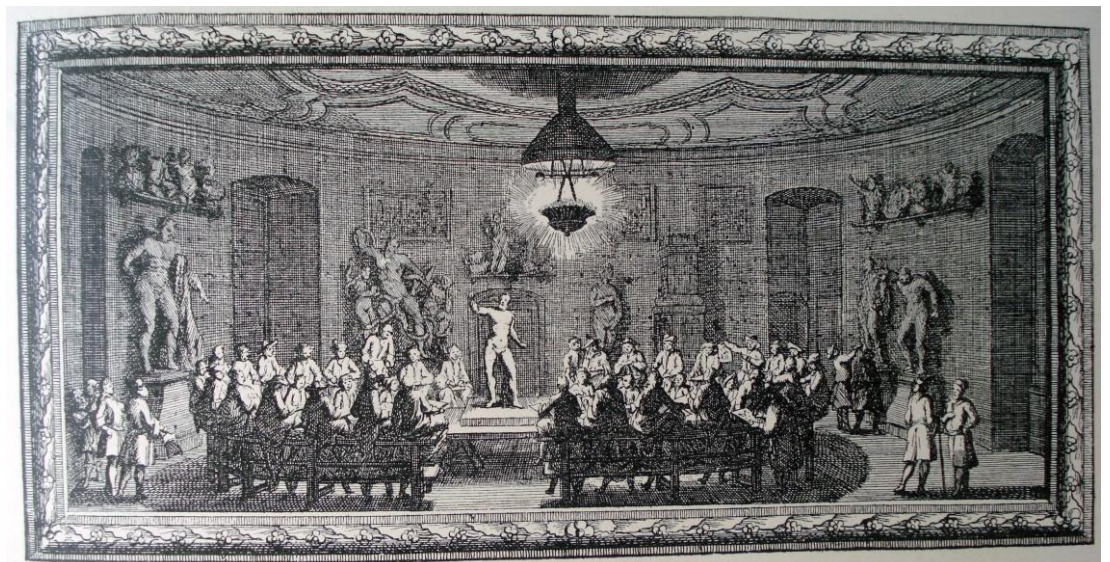


Abb. 153 Samuel Blesendorf (zugeschr.) nach Augustin Terwesten: Aktsaal der Berliner Akademie, vor 1701

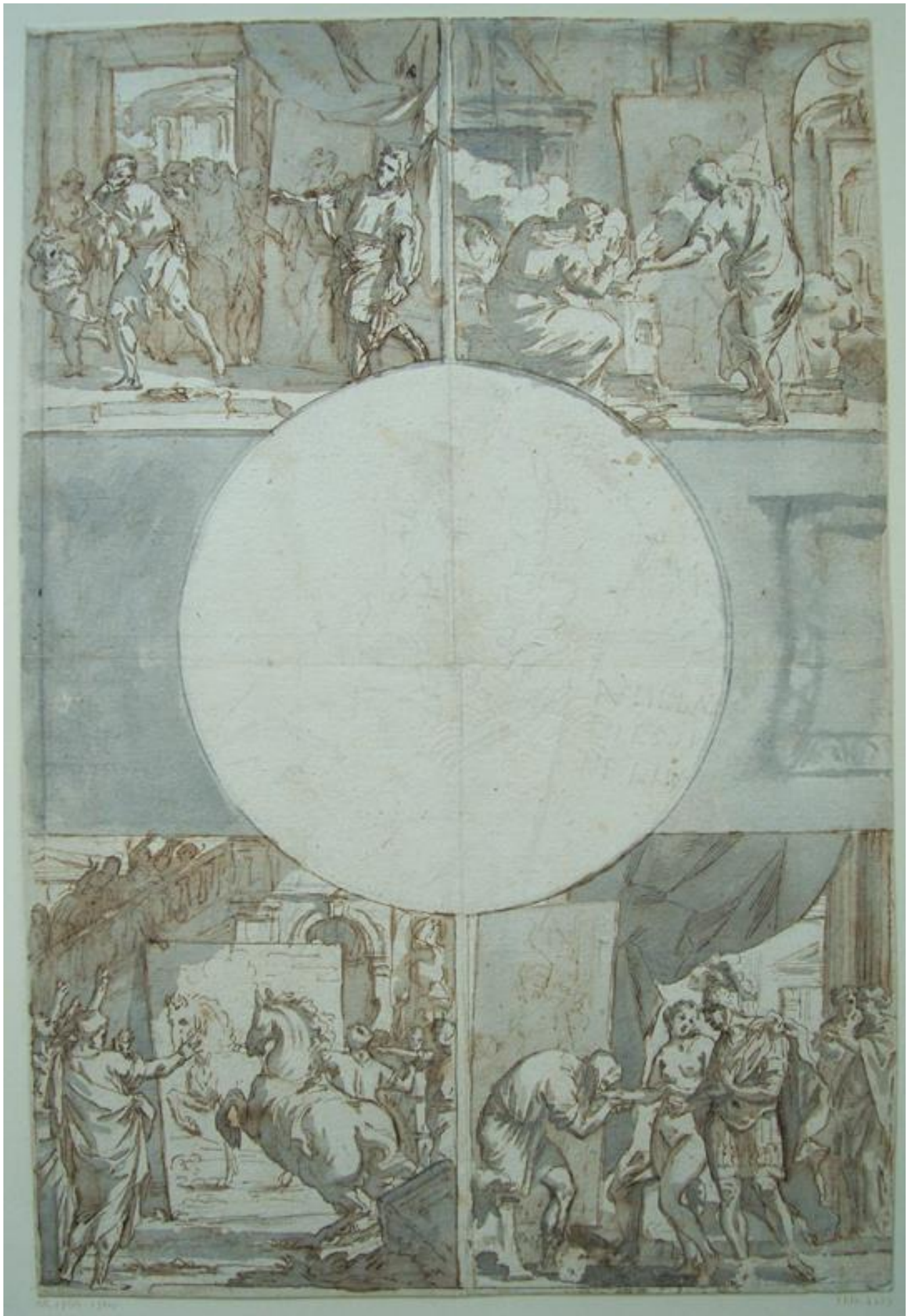


Abb. 154 Augustin Terwesten: Apelles' Porträt umgeben von vier Szenen aus seinem Leben



Abb. 154e Detail aus Abb. 131 Augustin Terwesten: Idealporträt des Apelles



Abb. 155e Detail aus Abb. 132 Johann Jakob von Sandrart: Idealporträt des Apelles

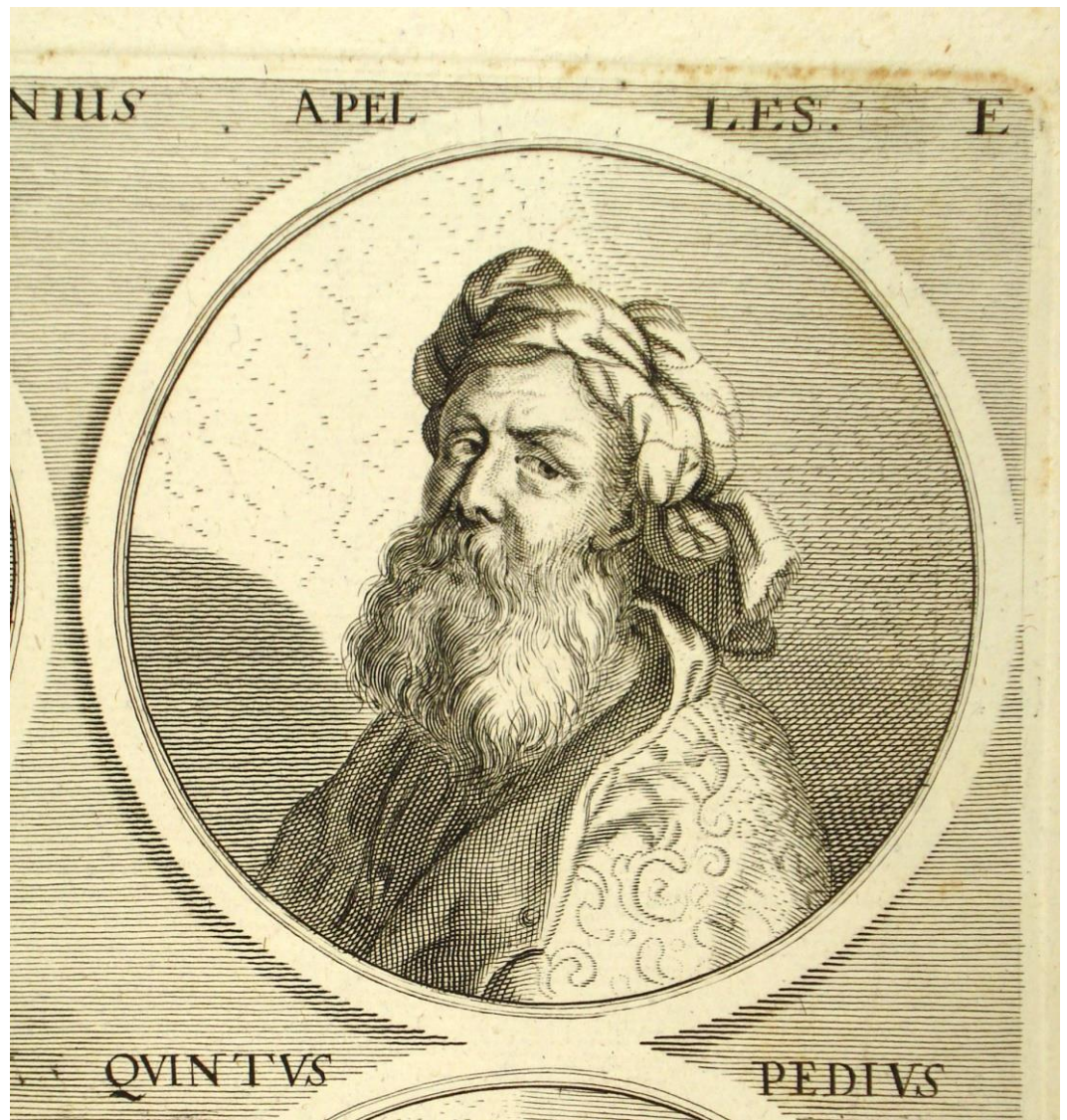


Abb. 156 Philipp Kilian nach Joachim von Sandrart: Idealporträt des Apelles



Abb. 157 Anonymus: Apelles (Codice Resta)



Abb. 158 Anonymus: Ritratto di Panfilo Macedone (Rom, ASL)



Abb. 159 Hippolyte Delaroche: L'Hémicycle (Detail), 1841



Abb. 161 Nicaise de Keyser: Les Artistes de l'Antiquité, 1878



Abb. 162 Jean-Auguste-Dominique Ingres, Apotheose Homers, 1827



Abb. 163 Andrea Pisano: Apelle o la Pittura, um 1334/1337



Abb. 164 Andrea Pisano: Fidia o la Scultura, um 1334/1337



Abb. 165 Anonymus: Pygmalion, Illustration aus Romas de la Rose, 1487



Abb. 166 Pieter Perret nach Hans Speeckaert: Scultura (Pygmalion), 1582



Abb. 167 Pieter Perret nach Hans Speeckaert: Pictura (Apelles), 1582



Abb. 168 Anonymus: Apelles malt Campaspe, nach 1634, vor 1663

Abb. 169 Detail aus Abb. 168



Abb. 170a G. Donck: *Ars nullum habet inimicum nisi ignorantem*, Illustration aus *Minnelycke Sangh-Rympies* (...), 1634

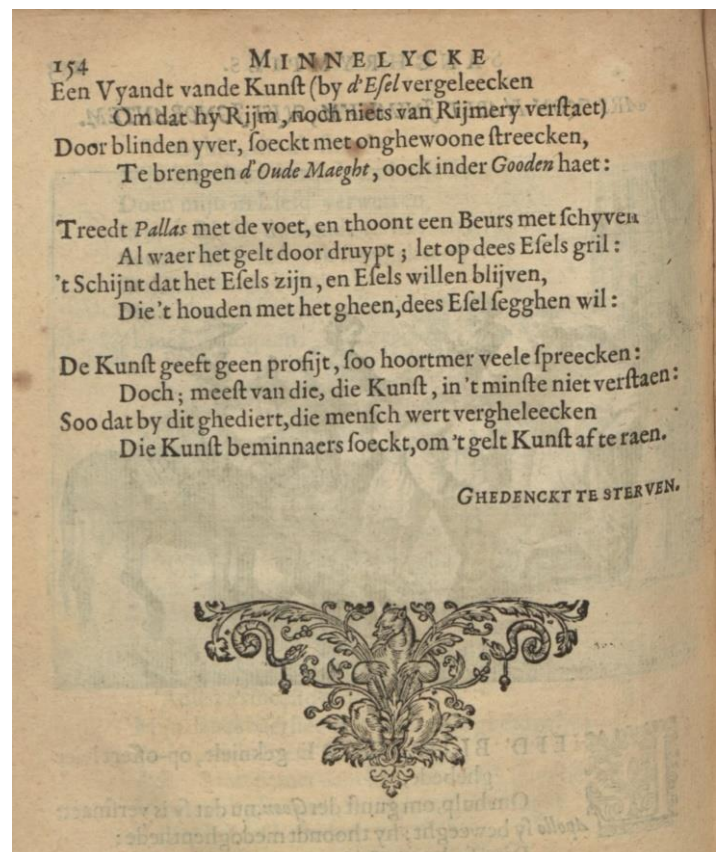


Abb. 170b G. Donck: *Ars nullum habet inimicum nisi ignorantem*, Illustration aus *Minnelycke Sangh-Rympies* (...), 1634



Abb. 171 Isaak Walraven: Pygmalion, 1714



Abb. 172 Isaak Walraven: Alexander d. Gr., Apelles und Campaspe, 1716



Abb. 174 Simon Vouet:
Toilette der Venus,
um 1645



Abb. 175 Michel Dorigny
nach Simon Vouet:
Toilette der Venus, 1651



Abb. 176 Anonymus nach Arnold Houbraken: Zo veel vermag de eige liefde. Pygmalion, vor 1719, Illustration in Stichtelyke Zinnebeelden, 1723

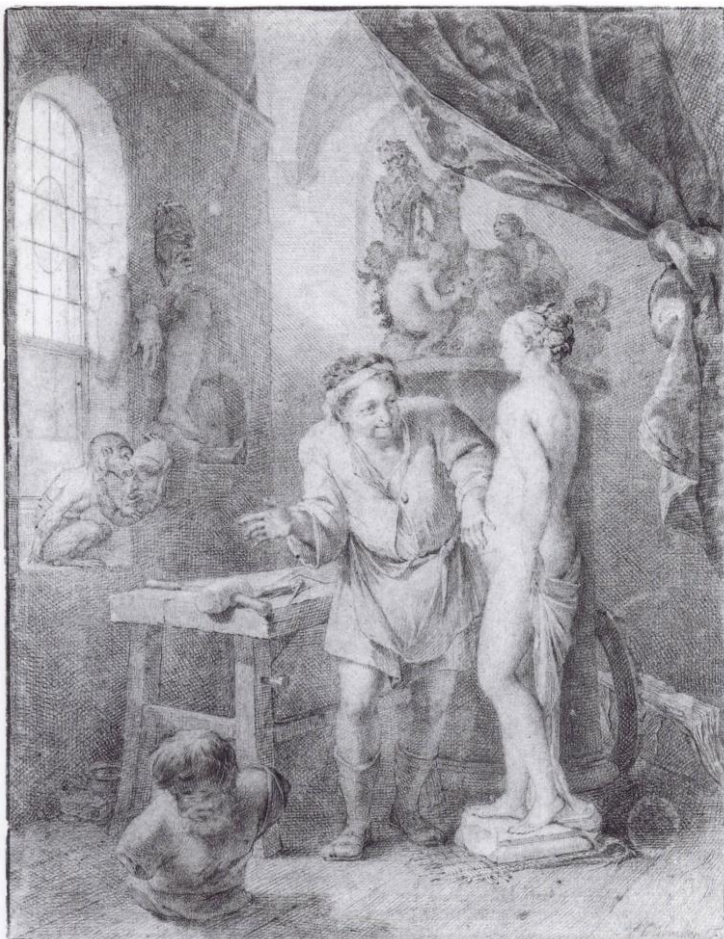


Abb. 177 Arnold Houbraken: Pygmalion, vor 1719



Abb. 178 Anonymus nach
Arnold Houbraken: Allengs
komt men tot volmaaktheid.
(Apelles), vor 1719,
Illustration in Stichtelyke
Zinnebeelden, 1723



Abb. 179 Franz Ertinger nach
Joseph Werner: Pygmalion



Abb. 181 Giovanni Battista Foggini: Skizzenblatt mit Studie zu Pygmalion, um 1673

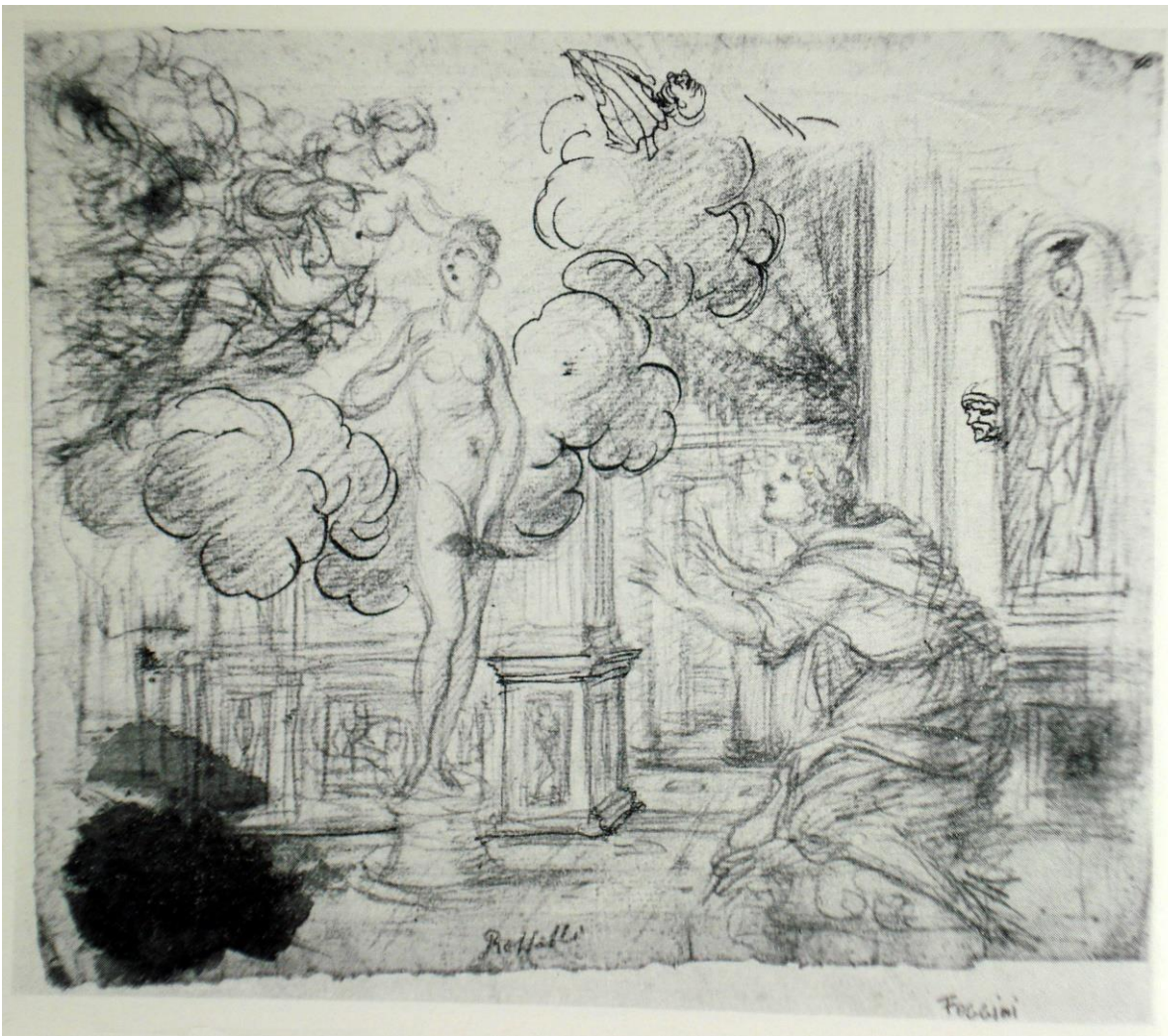


Abb. 182 Giovanni Battista Foggini: Pygmalion, um 1673



Abb. 183 Giovanni Battista Foggini: Pygmalion (Flachrelief), 1673

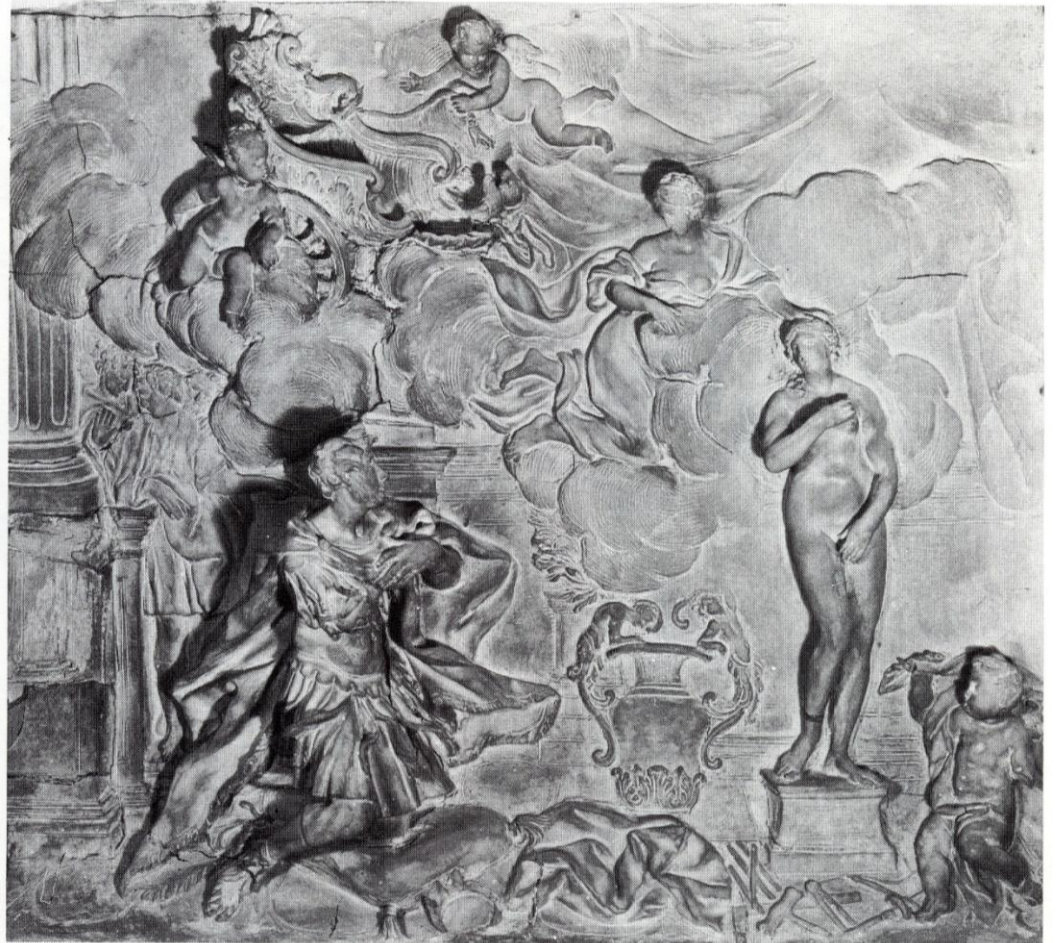


Abb. 184 Carlo Marcellini: Pygmalion (Flachrelief), 1673



Abb. 185 Massimiliano Soldani:
Pygmalion, um 1673



Abb. 186 Jean Raoux:
Pygmalion, 1717



Abb. 189 Jean Restout: Die Malerei:
Alexander überlässt Apelles seine Geliebte Campaspe (Karton), 1739



Abb. 190 Jean Restout: Die Malerei:
Alexander überlässt Apelles seine Geliebte Campaspe (Studie), 1737-1739



Abb. 192 Jean Restout: Die Skulptur: Pygmalion amoureux de sa statue (Zeichnung), 1744



Abb. 196 Jean Baptiste Deshays:
Pygmalion voyant sa statue
animée, um 1749



Abb. 197 Noelle Mire nach François Boucher:
Pygmalion devient amoureux d'une statue qu'il
avoit faite, et Venus la rend animée



Abb. 199 Jean Baptiste Deshayes: Apelle peignant Campaspe



Abb. 200 Etienne-Maurice Falconet: Pygmalion und Galatea, 1763



Abb. 202a Etienne-Maurice Falconet: Alexander überlässt Apelles seine Geliebte Campaspe, 1765



Abb. 202b Andere Ansicht des verschollenen Reliefs

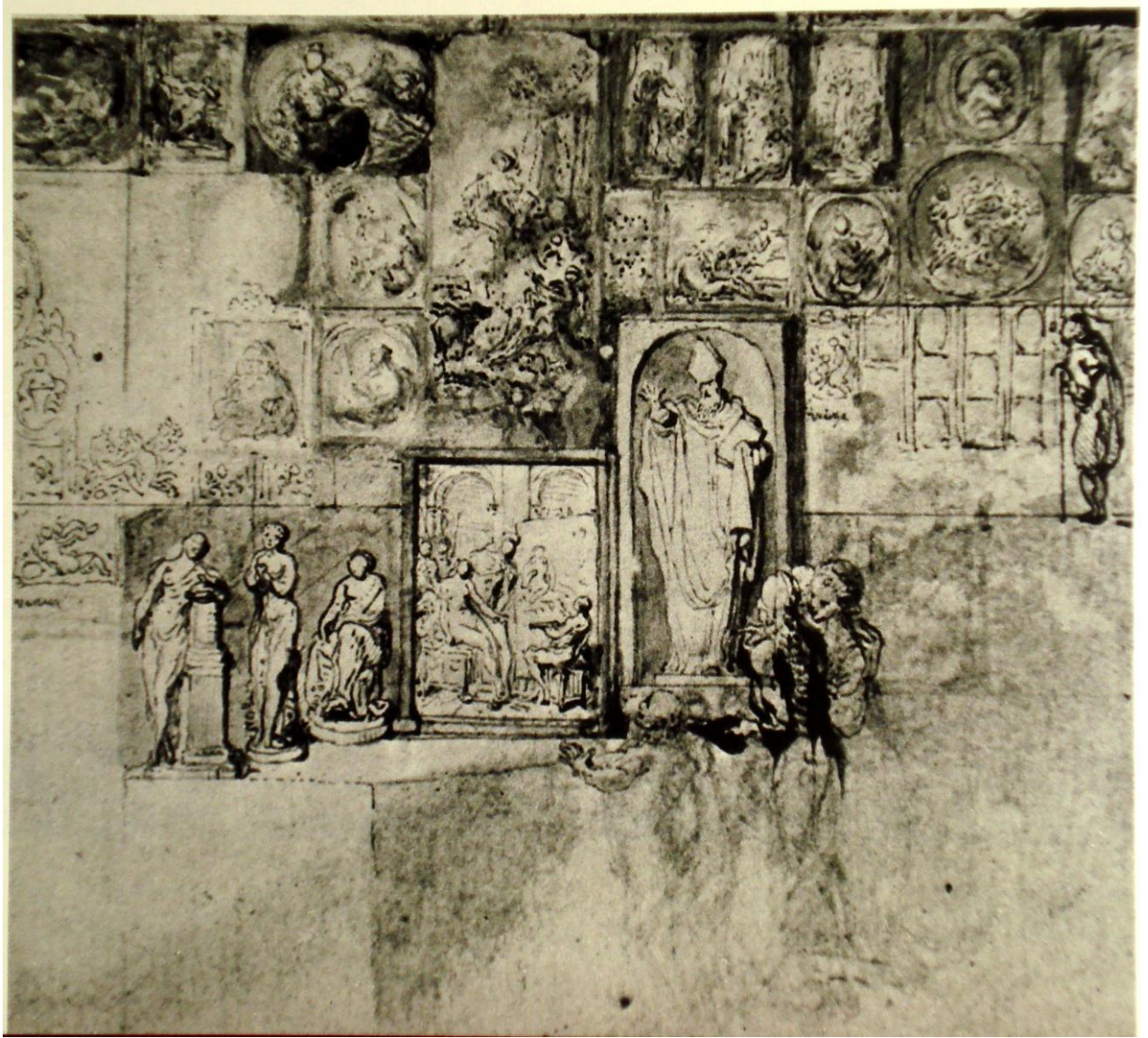


Abb. 204 Gabriel de Saint-Aubin: Der Salon von 1765, Detail, 1765



Abb. 205 Louis-Jean-François Lagrenée:
Die Poesie: Homère à qui la Muse de la
Poésie présente de l'eau de la fontaine
de l'Hypocène, 1772

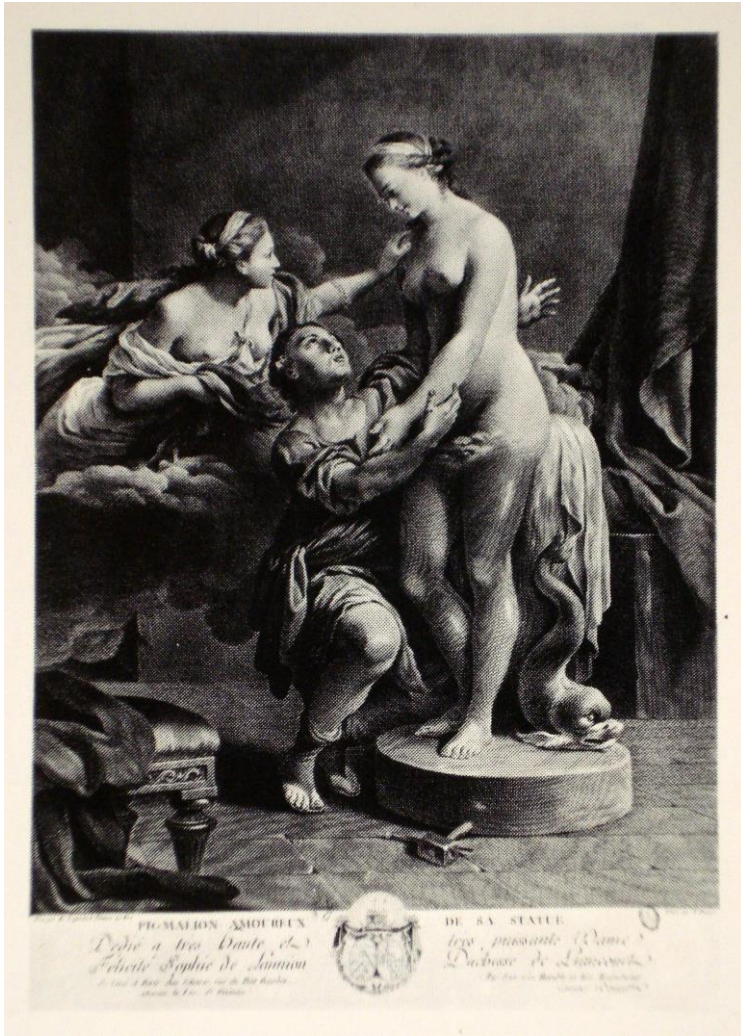


Abb. 206 Antoine-François Dannel
 nach Louis-Jean-François Lagrenée:
 Pygmalion amoureux de sa statue,
 1777



Abb. 207 Antoine-François Dannel
 nach Louis-Jean-François Lagrenée:
 Triomphe de la Peinture, 1778



Abb. 209 Louis-Jean-François Lagrenée: Die Malerei: Apelles und Campaspe, 1773



Abb. 210 Louis-Jean-François Lagrenée: Alexandre donnant sa maîtresse Campaspe à son ami Apelle



Abb. 211 Johann Georg Platzer: Atelierszene (Pygmalion)

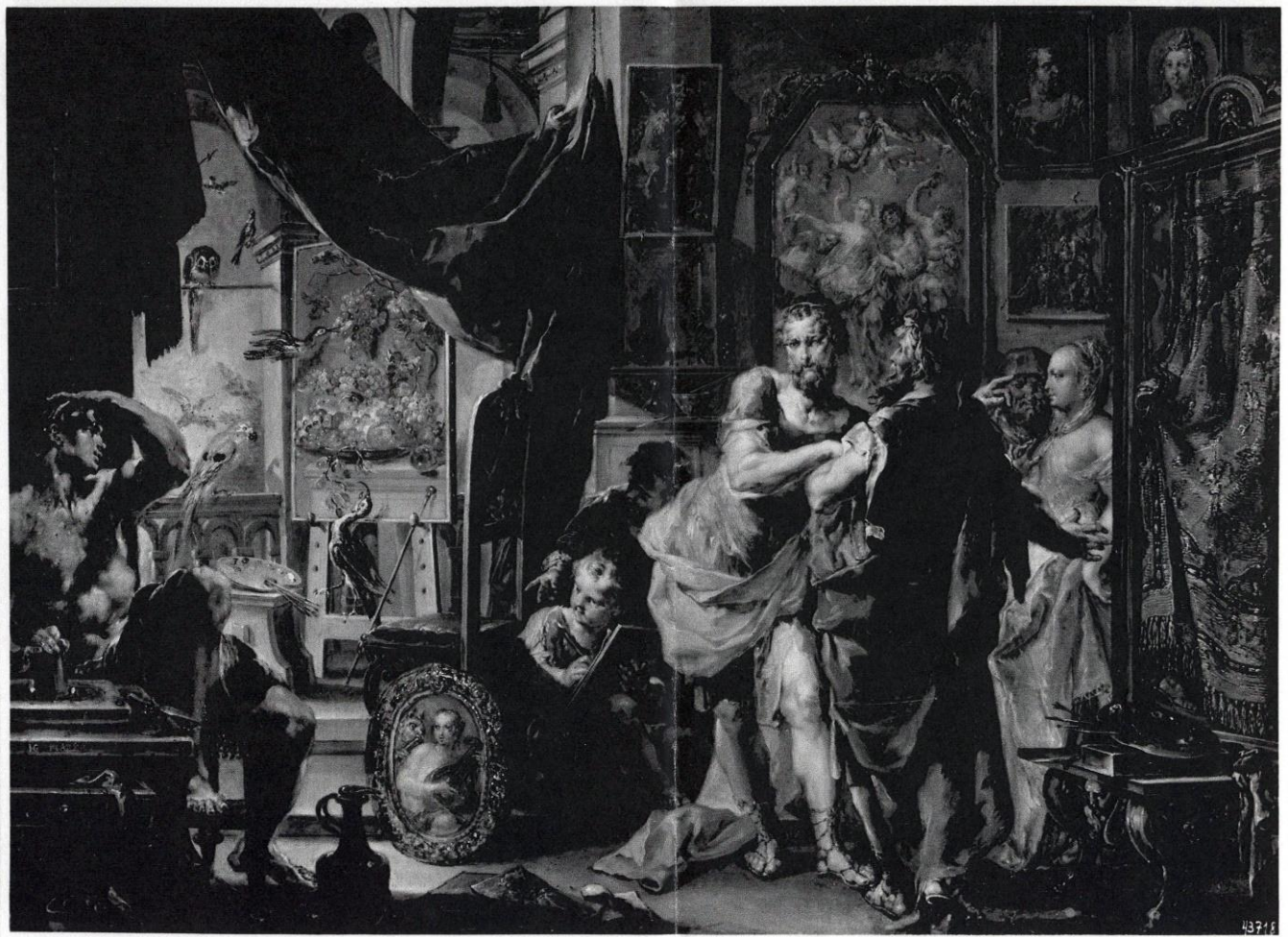


Abb. 212 Johann Georg Platzer: Atelierszene (Zeuxis)



Abb. 213 Johann Georg Platzer: „Das Atelier des Apelles“



Abb. 214 Anne-Louis
Girodet-Trioson:
Pygmalion amoureux de sa
statue, 1819



Abb. 216 Jean Bein nach
Girodet-Trioson: Apelles et
Campaspe, 1820



Abb. 217 Honoré Daumier:
Apelles und Campaspe, 1842



Abb. 218 Honoré Daumier:
Pygmalion, 1842