

»Amorosa Visione«

INKUNABELN DER PROFANEN MALEREI IN FLORENZ

Von Berthold Hinz

Seit Warburgs Botticelli-Arbeit¹ ist die Deutung profaner Bilder der Frührenaissance mehr und mehr textlicher Referenz verpflichtet. Abweichend von der kunstwissenschaftlichen Usance scheint ausnahmsweise hier dem Wirken von Vor-Denkern mehr Tribut gezollt als dem der sonst unentbehrlichen Vor-Bilder. Angesichts der Hegemonie des Visuellen und seiner bis heute währenden Attraktion, welche die Vorstellung von der Epoche stärker bestimmen als alle anderen kulturellen Leistungen, muß das angespannte Blicken auf die literarischen Kon-Texte überraschen, zumal es sich seiner Nähe zu den Orten, wo die verpönte Gedankenmalerei siedelt, nicht bewußt zu werden scheint.

Die *Zeitgenossen* des als Wiedergeburt der Kunst wahrgenommenen Prozesses zu den derart diskutierten Höhepunkten sahen als Triebkräfte zunächst die erneuerte Hinwendung zur Antike, sodann in gleichem Maß die Wiederentdeckung der Natur am Werke²; sie konnten sich die vor ihren Augen entstehende Bildwelt nur *sehend* erklären, geleitet vom Blick auf die Figuren des Altertums und die Schöpfungen der Natur. Wo beides leibhaftig zusammenkam, wie bei der Auffindung der römischen Mädchenleiche am 18. April 1485, deren konservierte Schönheit »das feste Vorurteil, daß der antike Leib ... notwendig herrlicher sein müsse, als alles was jetzt lebe«³, zu beglaubigen schien, kannte das Aufsehen keine Grenzen; die später theoretisch begründete Verbindung von Natur und Antike war hier zu reiner, momentaner Evidenz gelangt.

Demgegenüber kann der Rat Albertis an die Maler, sich zum Zwecke neuer Erfindungen und zur Förderung schöner Kompositionen, »fleißig mit Dichtern und Oratoren zu beschäftigen ... die reich an Kenntnis vieler Dinge sind«⁴, nur aus dem verengten Selbstverständnis und Interesse des Intellektuellen verstanden werden. Ebenso intellektuell mußte es ausgehen, wenn dieser Rat, sich *lesend* ans künstlerische Werk zu machen, dann und wann tatsächlich befolgt wurde, wofür Botticellis »Calumnia« ein ebenso bekanntes wie lehrreiches Exempel abgibt⁵. Es lehrt u. a., daß selbst

die planmäßige Rekonstruktion eines antiken Bildes aufgrund einer antiken Schriftquelle nicht zu stabiler, quasi-antikischer Statur führte, und daß dabei die nervöse Labilität vom Ende des Quattrocento ungehindert passieren konnte. Albertis Weisung und Lukians Text haben weder das eine zu bewirken noch das andere zu verhindern vermocht; sie veranlaßten lediglich ein bildnerisches Konstrukt von geistesgeschichtlichem Interesse, zu dessen Dechiffrierung die Lektüre ihrer Texte unentbehrlich blieb.

Der Konflikt von Sehen und Lesen scheint sich auf den geläufigen Stoff/Form-Diskurs zurückführen zu lassen: Die *Zeitgenossen* zeigten sich weniger von den Inhalten als den formalen Erscheinungen affiziert, als sie – kaum zwischen religiöser und profaner Kunst unterscheidend – das neue künstlerische Zeitalter wahrnahmen; die *Heutigen* sehen, wenigstens wo sie *forschen*, das Epochenmachende in den (neuen) Themen verwirklicht, die – noch nicht zu allgemeiner kultureller Geltung gelangt – der textlichen Vorlage zu bedürfen schienen. Die christlichen Themen erforderten und erfordern dagegen kaum ein Studium des Stoffs und werden nur in beschränktem Sinne für einen authentischen Renaissance-Beitrag genommen.

Es ist durch imposante, in ihrem kunstgeschichtlichen Anteil wiederum auf Warburg gründende Forschungen seit langem bekannt, daß sich die Renaissance nicht einer bloßen Renaissance der (antiken, mythologischen) *Stoffe* verdankt, die schließlich während des gesamten Mittelalters nicht in Vergessenheit geraten sind; – eine Feststellung, die den wahren Kenntnisstand des Mittelalters kaum angemessen zu charakterisieren vermag: Denn der weitaus größte Teil des überhaupt erhaltenen antiken (lateinischen) Schrifttums ist ausschließlich durch die Arbeit mittelalterlicher Schreiber überliefert, seine zumindest pauschale Kenntnis im westlichen Kulturkreis somit erwiesen, wenn auch in ihrer sozialen und regionalen Abstufung, Streuung und Auswahl noch nicht hinlänglich bekannt.

Eine unübersehbare verarbeitende, glossierende, d.h. die Zeitbedürfnisse bedienende Literatur kam hinzu. Da vieles von alledem teilweise über Generationen hin illustriert worden war, lag bis zum Beginn der Renaissance ein Bilderschatz vor, der die Lektüre mit synchroner Anschauung versorgte. Doch diese heutigentags bei der ikonographischen Arbeit gesuchten und, insofern sie stets einen Text begleiteten, für die Deutung vieler Themen so hilfreichen Bildchen waren es *nicht*, die das gleichsam körperliche Hochgefühl der neuen Epoche provozierten und speisten.

Sie bildeten indessen gemeinsam mit den Texten eine gleichsam gespeicherte Quelle der vielfältigsten Lebensäußerungen, aus der vorzugsweise dann zu verschiedenen Anwendungen geschöpft wurde, wenn es emotionale Manifestationen, zumal Liebesverbindungen zu zelebrieren galt. Dazu wurde mit Vorliebe das zyklische Kontinuum der Sagen dort zu bildlicher Fixierung unterbrochen, wo die mythologischen Emotionen die gegenwärtigen zu verweilender Bespiegelung einluden. Der narrative Habitus wandelte sich unter den präsenten amourösen Anforderungen zum animierenden Gestus, der sich über verschiedene, oft biographisch motivierte Stationen auf Cofanetti, Deschi, Cassoni etc. bildmäßig ausbreitete und dabei motivisch isolierte.

Die vermittelnde Schlüsselstelle zwischen den marginalen, zyklischen Textfigurinen und ihrer naturalisierenden Abrufung in die verselbständigte, große Form kann nunmehr anhand geeigneter Beispiele ebenso anschaulich gemacht wie diskursiv vorgestellt werden. Es handelt sich um zwei Wandbilder, von denen das eine offensichtlich ein Paris-Urteil, das andere eine Liebesallegorie darstellt (Abb. 1, 2)⁶. Etwas unterlebensgroß, sind die Figuren doch von einem Format, das man bei vergleichbarer Thematik zeitlich erst sehr viel später erwartete⁷. Zur Datierung und Lokalisierung führen vorerst nur stilistische Spuren: Die Landschaften – Felsen und Bäume – wirken in ihrer abbrezierten Kompaktheit⁸ altertümlicher als die nicht ungemäßen Gestalten, denen der Maler eine Spur höfischer Façon mitzugeben mußte. Wo das am deutlichsten ist, dem Freundespaar im Wäldchen, scheint man der florentinischen Art, die man im übrigen deutlich zu erkennen glaubt, am entferntesten zu sein⁹. Die Gesichter der insgesamt sieben »Erwachsenen«, alle

mehr oder weniger im Profil, ähneln sich wie die von Geschwistern: Gemeinsam ist ihnen die hohe Stirn- und Nasenlinie, der kleine Mund und das kurze Kinn¹⁰. Das spricht nicht für die Handschrift eines im porträtmäßigen Individualisieren oder überhaupt an der Natur Geübten, wie auch vor allem die Gewandfiguren mehr die Routine einer gesicherten Tradition, mutmaßlich also eher einen konservativen Meister als einen Neuerer erkennen lassen. Für die graphisch anmutende Härte der Linien findet sich in der veranschlagten Zeit, dem Ende der Albizzi- und dem Beginn der Medici-Epoche, also den 30er bis 40er Jahren des 15. Jahrhunderts, nichts Vergleichbares bei vergleichbarem Maßstab. Sieht man von den Eigentümlichkeiten ab, wird man den künstlerischen Ort der Fresken am ehesten in Masolinos und Fra Angelicos Umgebung suchen wollen.

Über einen Maler dieses Umkreises, der nach seinem favorisierten Sujet den Namen Paris-Meister erhielt¹¹, gelangt man zwanglos zum Gegenstand des einen der Bilder, dem Urteil des Paris. Unter den zahlreichen Bildern dieses Themas, die ihm zugeschrieben oder in seiner Nähe angesiedelt werden, erscheint der phrygische Königssohn und Hirte auf einigen Cassonebildern¹² (Abb. 4) in auffälliger Ähnlichkeit, nur vielfach verkleinert. Doch gänzlich anders als auf dem Wandbild treten ihm hier jeweils die drei Parteien wie eine einzige gegenüber; denn den Apfel, den er – wie sein Auftrag lautete – der Schönsten unter ihnen reicht, nimmt eine anscheinend beliebig Bestimmte wie in Vertretung der anderen entgegen: Nackt wie sie sind, gleichen sie einander wie die Grazien oder Drillinge. Ein weiteres Bild dieses oder eines verwandten Meisters (Abb. 3) – ein Hochzeitsdesco¹³, auf dem der Vorgang von hinten nach vorn in erzählenden Etappen abläuft – präsentiert im Vordergrund die drei Damen Schulter an Schulter in überladener Zadeltracht mit Hermelinschwänzen und Spitzenbordüren und Federdiademen auf dem Kopf. Die mittlere empfängt gerade – wiederum scheinbar stellvertretend für alle – den goldenen Riesenapfel mit der Aufschrift $\tau\eta\ \kappa\alpha\lambda\lambda\iota\sigma\tau\eta$ aus der Hand des – nunmehr stehenden – schönheitskundigen Hirten.

Von der fatalen Situation, die den Raub der Helena, den Krieg der Griechen gegen Ilion und Trojas nie in Vergessenheit geratene Katastrophe nach sich zieht, ist diesen Bildern nichts anzumerken. Selbst der eher



1 Florentinische Wandmalerei, Paris-Urteil. Monselice, Sammlung Cini



2 Florentinische Wandmalerei, »Liebesallegorie«. Monselice, Sammlung Cini

amüsant lesbare Zank der Göttinnen durfte nicht sein und scheint standesbewußtem Comment gewichen¹⁴.

Bei seinem langen Weg auf die Hochzeitstafeln der Florentiner Gesellschaft hat der Mythos seine schick-salhaften, welt- und menscheitsgeschichtlichen Züge verloren und überlebte nur als momentane, chevalereske Geste an die Braut: sie sei die beste Wahl!

Als bildliches Gesellschaftsspiel nahm die Pariswahl deutlichen Abstand von der schriftlichen Überlieferung: So vielfältig und heterogen diese ist und so sehr sich die unterschiedlichen Launen und Standpunkte der mittel- und spätmittelalterlichen Erzähler und ihrer Klientel einmengen, festgehalten wird doch stets an einem *qualitativen* Entscheid des Helden. Mochte der aufgrund des (egalitären) visuellen Befundes auch eingeschränkt sein, so führten die Bestechungsversuche doch eine klare Sprache, wenn sich auch im Laufe der nachantiken Tradition die Einsätze vervielfältigten: Juno versprach Herrschaft, Reichtum oder Fruchtbar-

keit, Minerva Kriegsruhm, Kunstfertigkeit oder Weisheit, Venus den Besitz Helenas, der Schönsten nach eigener Wahl oder auch gelegentlich sich selbst¹⁵. Zwar entziehen sich begriffliche Offerten wie Herrschaft, Weisheit, Liebe unmittelbarer Anschaulichkeit und stehen allenfalls als Allegorien oder in Form gegenständlicher Attribute zur Disposition des Malers; das mindeste aber, was man von einer bildlichen Wiedergabe erwarten durfte, war die einsichtige Identifizierbarkeit der Konkurrentinnen, die indes beim Schritt vom Text zum Bild meistens geopfert wurde¹⁶.

Gemalt hätten die Göttinnen, die einerseits nicht reden konnten, falls man sie nicht mit Spruchbändern dazu brachte¹⁷, die andererseits – Gaben vor sich her tragend – nicht an Attraktion gewannen¹⁸, des Passeportes einer einschlägigen Ikonographie bedurft. Diese hatte zwar in der Kunst des Altertums existiert, war aber mit dem Gros der antiken Bildwelt zu dieser Zeit noch den Blicken entzogen und, was entscheidender



3 Florentinisch, Paris-Urteil. Florenz, Museo Nazionale (Bargello)



4 Florentinisch, Cassonefront mit Paris-Urteil und Raub Helenas. New York, The Metropolitan Museum of Art (The Collection of Giovanni P. Morosini, presented by his daughter Giulia, 1932)

ist, durch die anachronistische Aneignung der Mythen gegenstandslos geworden. Die Trojaromane und -romane des Mittelalters hatten den Stoff in ihre Welt gezogen und im Milieu ihres Publikums durchgespielt¹⁹. Dabei wurde Paris zum fahrenden Ritter; die Göttinnen als Madonne, Dames, Frouwen, Ladies in den zeitgenössischen Hofstaat integriert²⁰ und entsprechend eingekleidet. Ihre Schönheit wurde in den geläufigen Wendungen des mittelalterlichen Frauenlobs als Prädikat ihres gesellschaftlichen Standes geschildert: Nur hochgeborene, edle Frauen sind schön; Reichtum und Erlesenheit von Kleidung und Schmuck, gewählte Sitten und eine gesuchte Körpersprache sind dabei das Maß der Dinge²¹. Die ursprüngliche mythologische Charakteristik der Göttinnen hat sich so in der höfischen Physiognomik vollständig aufgelöst, in der

Erscheinung einander angeglichen²² und ist allenfalls noch in den Redebeiträgen zu ahnen, die von den Offerten handeln.

Da die verbalen Versprechungen aber auf den abgezogenen Bildern keinen Platz finden, bleibt ein beliebiges Schönheiten-Trio zurück, das seine andauernde Resistenz gegen die künstlerischen und gesellschaftlichen Entwicklungen des gesamten 15. Jahrhunderts der andauernden Anhänglichkeit an ritterlich-höfische Stilisierungen schuldet.

Ein bisher kaum zur Kenntnis genommenes Bild aus der Botticelli-Werkstatt (Abb. 5)²³ trägt den anachronistischen Modus wie ein altbeliebtes Gesellschaftsspiel bis an den Rand der Hochrenaissance, als habe man die Wiederentdeckung der Antike und den ganzen Humanismus verschlafen. Der Cassone-Eindruck



5 Botticelli-Werkstatt, Paris-Urteil. Venedig, Sammlung Cini

blieb schon durch das traditionelle Format bestehen, doch die enorme Vergrößerung bewirkt, daß die Göttinnen in ihrer überkommenen Handlungs- und Namenlosigkeit noch haltloser figurieren, als daß es ihnen nur als der fragile Charme ihrer aristokratischen Herkunft ausgelegt werden könnte²⁴: Sie sind unschwer als ein ziemlich beliebiges Pasticcio aus gänzlich verschiedenen Botticelli-Gestalten²⁵ zu erkennen und bringen es demgemäß nicht zu einer eigenen, ausgeprägten Dramaturgie. Die Präsentation der Prozeßbeteiligten in völliger Nacktheit, der man – wie schon gesehen – in diesem Umfeld gleichfalls begegnet, ändert an ihrem derart künstlichen Gehabe wenig; dieses Motiv wurde von Guido de Columnis der mittelalterlichen Paris-Legende als zusätzliche Attraktion zugeführt²⁶, aber zugleich – als Vorkehrung gegen visuelle Unzüchtigkeit in der Phantasie – mit der (literarischen) *Reservatio mentalis* eines bloßen Traumgesichts versehen²⁷. Immerhin darf die Neuerung Guidos, eines Juristen aus Messina, als Absage an das mit Schmuck und Kleidern besetzte gesellschaftliche, exklusive Schönheitsideal verstanden werden, das durch seine Mutierung ins Nackte den Zusammenhang mit den höfischen Moden verließ und ebenso naturalisiert wie allgemein wurde²⁸. Doch ehe das neue, von den Ständevorgaben abgelöste Verständnis der Schönheit dem Gesichtssinn gewissermaßen entgegenwachsen konnte²⁹, wurde es als eine ebenso unverbindliche Variante den Hochzeitsdekorationen der städtischen Optimaten einverleibt und dokumentiert das dort waltende als ein nachhaltig gemischtes Kulturmilieu.

Von alledem besitzt das zeitlich und örtlich benachbarte Wandbild der Sammlung Cini kaum eine Spur, läßt man den gegenüber seiner gewohnten höfischen Zierlichkeit lediglich enorm vergrößerten Hirten aus dem Vergleich. Der Berg Ida ist ihm zum Richtersessel geworden, – mit vereinzelter Flora dekoriert, unter der – im Gebirge etwas unpassend – Kornblumen auffallen. Die merkwürdige Prozession hat ihn mit ihrem Prozeßbegehren eben erreicht. Doch schon scheint er völlig auf Venus fixiert; beider Augen begegnen sich, ihr herrischer Wink setzt seine Hand mit dem begehrten Kleinod in Bewegung. Züngelnde Locken fahren aus ihrer kunstvoll geflochtenen Frisur empor, und auch der obere Zipfel des langen Schals, der nur wenig von ihrer Blöße, nicht einmal den Schoß bedeckt, flattert erregt und erregend³⁰. Das wirkt angesichts späte-

rer Leistungen in »bewegtem Beiwerk« (Warburg) zurückhaltend, überrascht aber als ein frühes und im Kontrast zu den Begleiterinnen auffälliges Signal. Kein Wunder, daß auch des Jünglings Lockenpracht in sympathischen Aufruhr versetzt ist! Innerhalb der geschlossenen, durch die gemeinsame Folie des Baumes und die synchrone Motivation geeinten Gruppe walten zugleich unübersehbare Differenzen und eine abgestufte Dringlichkeit des werbenden Gestus': *Nackt, gepanzert und gewandet* präsentieren sich die Wettbewerberinnen im einzelnen. Auch die durch Schwert, Rüstung und statuarische Haltung ritterlich prädierte Gestalt erhebt, auf sich weisend, die Forderung auf den Apfel, ohne indessen entsprechende Siegeszuversicht an den Tag zu legen. Die Dritte, eine anscheinend geistlich gekleidete Gewandfigur, beschränkt sich, noch zurückhaltender, gar nur aufs Bitten.

Eine Schönheitskonkurrenz scheint hier nicht stattzufinden. Augenscheinlich aber haben die Rivalinnen ihre bekannten Argumente wie Kleidungsstücke an- oder abgelegt und sich in lesbare Allegorien ihrer Offerten verwandelt. Doch was steht da zu lesen? Die Gewappnete könnte für Minerva und ihr gelegentlich auf Heldentum und Kriegsruhm lautendes Versprechen stehen, wenn nicht die Dritte, mit dem Buch in der Hand, schwerlich auf Juno passen würde. Denn niemals sah man sie den geistigen Werten ergeben: Herrschaft und Reichtum waren von den ältesten Quellen bis zur Gegenwart stets ihr einziges Argument bei der Bewerbung. Minerva konnte jedoch zwei Standpunkte zugleich vertreten: neben dem kriegerischen auch den gelehrten, wissenschaftlichen, der seit der Christianisierung immer ausschließlicher betont wurde³¹. Das Buch könnte also auch *ihr* gebühren, während das Schwert möglicherweise der personifizierten Herrschaft, also Juno zukäme.

Das Paris-Urteil war das gesamte Mittelalter hindurch nicht nur als Historie, Romanze oder Idylle geläufig, sondern auch als Allegorie der drei menschlichen Seelenvermögen bekannt, nämlich des triebhaften Begehrens, der Willenskraft und der Vernunft, die von Platon³² bis Kant das philosophische Systemdenken beschäftigten. Den von den Dichtern immer wieder erzählten Wettstreit der drei Göttinnen glaubte, auf den Spuren heidnischer Exegeten³³, ein gewisser Fulgentius noch in der Spätantike als Parabel der drei menschlichen Vermögen – als *Vita tripartita* – christia-



6 Pariser Miniatur, um 1320, Vita triplex (Ovide moralisé).
Rouen, Bibliothèque municipale, Ms. o.4

nisieren zu können³⁴: Deren erstes habe man (bei den Griechen) theoretisch, das zweite praktisch, das dritte philargisch genannt, was auf lateinisch *Vita contemplativa, activa und voluptaria* heiße. Der ersten Lebensform hätten sich damals (im Heidentum) die Philosophen gewidmet, heute aber die Priester und Mönche, der zweiten, als macchiavellistisch geschilderten Weise hätten seinerzeit die Tyrannen gehuldigt, heute »die ganze Welt«, die dritte, einst Sache der Epikureer, sei heute aber gleichsam zur zweiten Natur geworden. Das von starken moralischen Worten begleitete, als Tugendgeflle präsentierte System ließ sich mühelos mit den anstehenden Göttingen konnotieren: Minerva mit dem geistigen, Juno mit dem aktiv-pragmatischen, Venus endlich mit dem Trieb-Leben³⁵.

Das Diktum des Fulgentius, das während des ganzen Mittelalters gläubig nachgebetet wurde³⁶, berührte sich als bloße Denkfigur indessen kaum mit der anachronistischen Troja- und Paris-Rezeption, die aus ihrer Interessenlage heraus stets eine bejahende Einstellung zu ihrem Gegenstand vertrat; ebenso gering war seine Resonanz in der illustrierenden resp. bildenden Kunst³⁷. So bleiben vor allem die Illustrationen des »Ovide moralis³⁸: In dieser glossierten und moralisierten Übersetzung der Ovidischen »Metamorphosen« vom Anfang des 14. Jahrhunderts ist dem Paris-Urteil, das der römische Urheber nur beiläufig erwähnt, im Lichte des Fulgentius eine breite Beachtung gezollt.

Das für die Textüberlieferung wichtigste Manuskript³⁹ enthält zugleich zahlreiche Illustrationen. Unter ihnen findet sich im Anschluß an ein als höfisches Gericht verstandenes Paris-Urteil (Abb. 16) eigens das Bild der *Vita triplex* (Abb. 6)⁴⁰. Darin erscheinen nach Maßgabe des Textes gleichsam die inwendigen Charaktere von ihren Trägern, die Paris von außen zu sehen bekam, abgetrennt und treten nun in neuer – allegorischer – Verkleidung vor die Augen. Eine jede von ihnen besetzt einen der symmetrisch tapezierten Räume des gleichmäßig dreigeteilten Bildes: *Voluptas* (alias *Venus*) in der Mitte ist durchaus reizvoll während ihrer Toilette mit Kamm⁴¹ und Spiegel in Szene gesetzt; links *Vita activa* (alias *Juno*), die – Garn spinnend – die herkömmliche Vorstellung der Tätigkeit (von Frauen), infolge der blühenden Tuchindustrie auch Gewinntrchtigkeit verkörpert; zur Rechten, den Symmetriezwang des triadischen Aufbaus demonstrativ verlassend, ist *Vita contemplativa* (alias *Minerva/Pallas*) als Nonne⁴² dem Geistlich-Geistigen, der Lektüre eines Buches zu-, der Mitte mit *Voluptas* aber abgewendet⁴³.

Projiziert man das allegorische Konzept zurück in das szenische, der Schnheitsfindung verpflichtete Urteil, wird die seltsame Metamorphose der Minerva in eine Nonne ebenso erklärlich wie des Zeitgenossen Alberti Hohn über solch krause Ausgeburt: Haarstrubend sei es, »Venus oder Minerva mit einer Kutte zu bekleiden!«⁴⁴.



7 Niccolò Soggi, Herkules am Scheideweg, Detail. Berlin, ehem. Schloßmuseum

Aber noch Jahrzehnte später war die Kutte als Tugendkleid nicht aus der Welt, wofür Niccolò Soggi Cassone-Bild des Herkules am Scheideweg zwischen Tugend und Laster⁴⁵ zitiert werden kann (Abb. 7). Auf die gelegentliche Konkordanz dieses Themas mit dem moralisierten Paris-Entscheid hat schon Panofsky hingewiesen⁴⁶; aber der Kontakt ist noch enger. Virtus, zu der sich Herkules im Gegensatz zu dem trojanischen Prinzen am Ende erklärt, umgreift nämlich nicht nur die kontemplativ zugänglichen *geistigen* Ideale, sondern ebenso deren *aktive* Durchsetzung im Leben, wozu es des Schwertes resp. der Keule bedarf. So malte es der junge Raffael, als er den schlafenden Scipio seine zum Ruhm führende Lebensplanung träumen ließ⁴⁷: Das liebliche Mädchen zur Rechten schenkt Blumen – für die von den Sinnen begehrten Annehmlichkeiten des Lebens, das ernstere zur Linken winkt mit dem Buch und dem Schwert auf den Weg zu umfassender Verwirklichung der Virtus. Daß die Gegensätze hier nicht konkurrierend, sondern unter dem Einfluß eines auf Harmonie zielenden pädagogischen Konzeptes als versöhnte Totalität begriffen sind, mindert nicht die tradierte Verbindlichkeit der ikonographischen Elemente.

Die Vereinigung von Buch und Schwert in der Hand *einer* Person – also die Aufhebung einer Abstufung der Werte nach des Fulgentius Art – ist bereits in der mythologischen Biographie der zuständigen Göttin, »Pallas (deesse) de force e de sagesse«⁴⁸, enthalten und kommt gelegentlich in ihrer Rede an den Schönheitsrichter vor. Der zweifache Name Pallas/Minerva kann

so für beide Eigenschaften stehen: Pallas für Weisheit und Wissenschaft, Minerva für ritterliche Tapferkeit. Im 14. Brief ihrer ›Othea‹ betont Christine de Pisan eigens den bimorphen Habitus ihrer erwählten Leitfigur⁴⁹, der in der dazugehörigen Illustration des Londoner Manuskriptes⁵⁰ weltanschaulich entfaltet wird (Abb. 8): Minerva mit aufgestelltem Schwert und knappenhafter Tracht schwebt Seite an Seite in den Wolken mit Pallas, ihrem alter ego, welche weich und weit gewandet, einen Folianten trägt; – eine jede über ihrer Klientel, Ritter zur Linken, geistliche, gelehrte Herren zur Rechten, die jedoch alle im Sinne der Persönlichkeitsvollendung mit Beflissenheit dem diagonal-komplementären Ideal zu huldigen.

Dieses Konzept könnte die Lösung der personellen Frage anbieten, welche die ikonographischen Eigentümlichkeiten des Bildes aufwerfen: Juno wäre über ihre Affinität zum tätigen Leben in dessen betont tugendhafter und ritterlicher Variante, die sie in ihrer materialistischen, oft gescholtenen Einstellung üblicherweise nicht verkörpert, in die zweite Natur von Pallas/Minerva geschlüpft⁵¹. Die drei Rivalinnen böten dann jedoch nicht ihrer Anzahl gemäß die *dreifache*, sondern ihrer Qualität zufolge nur die *zweifache* Wahl: Zwischen Voluptas einerseits und (doppelter) Virtus andererseits, – wie Herkules sie zu absolvieren hatte.

Wenn auch so das ikonographische Problem gelöst scheint, wird doch sogleich ein inhaltliches aufgeworfen: Läßt doch der notorische Leichtsinn, der ihm unwiderruflich anhaftet, den zweifelhaften Helden zu solcher Herkules-Tat denkbar ungeeignet erscheinen!

Und da der Ausgang unrevidierbar ist⁵², macht der Aufmarsch der geballten Tugendhaftigkeit, die doch zur Niederlage verurteilt ist, wenig Sinn. Oder wünschen die Bewohner des Hauses an der Wand des Salons auf alle Zeiten einer sittlichen Fehlentscheidung ins Gesicht zu sehen?

Die offenen Fragen verlangen nach einem Blick auf das mutmaßliche Pendant, die ›Liebesallegorie‹: Eine auf gegenseitige Begründung bauende Deutung darf indessen nur unter dem Vorbehalt gelten, daß es sich – was letztlich nicht erwiesen ist – auch tatsächlich um Gegenstücke handelt⁵³.

In ihrer pauschalen Disposition sind sich die Bilder verwandt: Wieder ist eine einzelne Figur – in gleicher Richtung – mit einer Gruppe konfrontiert, wiederum stellen Blicke die Verbindung zwischen ihnen her. In der Vereinzeltung ist nunmehr eine junge Frau, die nackt auf einer Bodenerhebung lagert und gerade mit Blumen überschüttet wird, die ein herbeifliegender Putto aus seinem Korb stürzt. Zwei Jünglinge in modischer Tracht sind in einem Wäldchen vor Erreichen der Lichtung verharret und umarmen melancholisch einander, als versicherten sie sich angesichts der Einladung der liegenden Schönen ihrer anhaltenden Freundschaft. Die könnte unter dem Angriff zweier robuster Amorknaben zerbrechen, die, aus den Lüften stoßend, ihre flammenden Pfeile überfallartig abschießen: Der geblendete Amor ist, von rechts kommend, gerade dabei, auf die Frau zu feuern; der sehende trifft von links soeben mit seinem ersten Geschöß die Brust des einen Jünglings, – dessen vermutlich, der gebannt auf die Liegende blickt; ein zweiter Pfeil (für den anderen?) wird folgen: Gegenseitiger Influxus der Liebe durch kreuzweis schwirrende Pfeile.

Es sind stämmige, noch nicht durch das Antikenstudium veredelte Ragazzi, die durch die Luft eher zu rennen denn zu fliegen scheinen und mittelalterlicher als jene früheren vom ›Triumph des Todes‹ im Pisaner Camposanto anmuten (Abb. 9)⁵⁴. Die ungelenke Wucht ihres Einsatzes ist weit entfernt von der tändelnden Harmlosigkeit ihrer wiederbelebten antikanischen Geschwister und speist sich noch erkennbar aus den Quellen ihrer mittelalterlichen Verteufelung⁵⁵. Aus deren Erbschaft stammt auch die Augenbinde, deren flatternde Enden mit dem flatternden Schleier hinter der Schulter der Liegenden in der Achse des Pfeilschusses

korrespondiert. Wenngleich sich die Beliebigkeit in der Verwendung dieses Motivs – etwa auf den Illustrationen von Petrarca's ›Trionfo d'amore‹ – um diese Zeit zu häufen beginnt, ist hier die Dualität *sehend* und *blind* sicherlich ernstzunehmen, soll sie doch wohl die libidinöse Verfassung der Frau und ihrer Besucher, in Modus oder Grad, dualistisch charakterisieren.

Mit allen zu Gebote stehenden Mitteln hat der Maler die Gefälligkeit der weiblichen Figur gefördert und zu sichtlichem Verlangen, Gefallen zu erwecken, ausgeformt. Die Blumen, die sie umgeben und auf sie herabschweben, bildeten einst mit ihrem Duft, ihrer Frische und Schönheit die sagenhafte Toilette der Venus,



8 Pariser Miniatur, 1410/15,
Minerva/Pallas (Chr. de Pisan, Othea).
London, British Museum, Harley Ms. 4431

als sie Cytharas Küste betrat⁵⁶; mit ihnen schmückte sie ihre Favoritinnen, um Gegenliebe zu befördern. Man erkennt vor allem Kornblumen und Rosen, die Jahrzehnte später das Kleid der ›Flora‹ Botticellis schmücken. Im übrigen verdankt sich ihre Schönheit ganz den ›natürlichen‹ Vorzügen: In völliger Nacktheit präsentiert sich der makellose Körper, wohlklingend balanciert zwischen aufgerichtetem und liegendem Zustand; der von den Füßen bis zum Nacken spiralförmig drapierte Schleier scheint beiläufig des Körpers zwischen Vorder- und Seitenansicht verharrende Drehung zu begleiten.

Aber der Schein schöner Natürlichkeit sollte nicht dazu verführen, mehr Natur denn Kunst in diesem Körper zu suchen. Die Venus aus dem Urteil des Paris machte mit ihrer mißlungenen Statur nicht nur auf einen Mangel an Naturstudium, sondern auch an Bedarf der Malerei an gehenden/stehenden Frauenkörpern aufmerksam. Mit Ausnahme Evas im Paradies bot sich dafür kaum künstlerische Übung. Wenn die



9 Francesco Traini, Liebespaar im ›Triumph des Todes‹. Pisa, Camposanto. Holzstich 19. Jh.



10 Niccolò di Giacomo da Bologna (Werkstatt), Arbor affinitatis. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2024

liegende Nackte soviel mehr Idealität als die stehende besitzt, verrät sich darin jene zeichnerische Routine, die einer gefestigten Vorstellung von einer idealen und attraktiven Körpersprache zu folgen pflegt: Eine derartige Figuration aber war der Epoche geläufig.

Die höfische Etikette hatte sich traditionell den Liebeskontakt und seine Anbahnung in gemessenem Nebeneinandersitzen vorgestellt, wovon zahlreiche Darstellungen vom Buch- bis Wandbildformat zeugen. Hier sei auf die Illustration des Arbor affinitatis in einer bolognesischen Handschrift aus dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts hingewiesen (Abb. 10)⁵⁷, in deren oberem Feld ein höfisches Paar dargestellt ist, das sitzend eine Beziehung anknüpft: Der ritterliche Herr (mit

dem Falken) entbietet der erwählten Dame (mit dem Schoßhündchen) den der Schönheit gebührenden Apfel, welchen sie auch anzunehmen bereit scheint. Zwischen ihnen thront in der Krone eines Baumes der blinde Amor, der eben seine Pfeile auf beide Partner zugleich abgeschossen hat⁵⁸. Nicht wesentlich anders vermittelt sich die bevorstehende Liebes-Allianz auf Francesco Trainis Pisaner Fresko (Abb. 9): Hier sind es zwei sehende Amores, die mit ihren brennenden Fackeln die Herzen des Ritters und der Dame an seiner Seite zu entflammen suchen.

In dem Moment, als die Neigung aufkam, die Initiation einer Liebesbeziehung – zumindest postulativ – von der gesellschaftlichen auf die ›natürliche‹ Ebene zu verlegen, konnte die vergleichsweise wirklichkeitsnah vorgetragene spätmittelalterlich-höfische Etikette durch visionäre ›Natürlichkeit‹ ersetzt werden: Was es im wirklichen Leben nicht gab und was dort nie zu sehen war – badende Nymphen, nackte, einem Schönheitsentscheid sich stellende Göttinnen oder auch nur die Angebetete in paradiesischem Zustand usw. – wurde Gegenstand aufblühender Imaginationen. Nachdem sie über Generationen hin in der Literatur gleichsam treuhänderisch aufgehoben waren, drangen diese ›Gesichte‹ erst im Laufe des Quattrocento an den ihnen eigenen Ort: die bildende Kunst. Eine solche, der sozialen Konfession entblöbte Geliebte konnte man sich – bekleidet oder unbekleidet – zunächst wohl nur in der *liegenden*, anscheinend vom Ziel der Wünsche inaugurierten Weise vorstellen. So war es auch von der alten peiorativen Luxuria-Vorstellung vorgegeben⁵⁹, die die Natur des von ihr verwalteten Lasters auf diese Weise sinnfällig signalisierte.

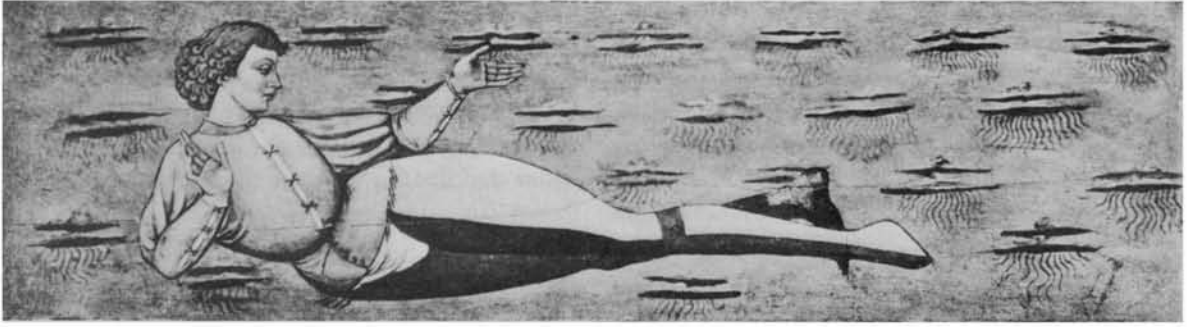
Bis zu Botticellis entwaffnender Venus, die über dem erschöpften Schläfer wacht⁶⁰, dokumentieren zahlreiche solcher Liegenden in der Florentiner Kunst den ›bildenden‹ Impuls der erotischen Phantasie. In der Mehrzahl handelt es sich um gleichsam libidinöse Innenansichten förmlicher oder auch weniger förmlicher Allianzen; so erscheinen sie in schlichter Manier auf den nach der Jahrhundertmitte bei geeigneten Anlässen modisch werdenden Präsent-Drucken⁶¹, Inkunabeln des Florentiner Kupferstichs (Abb. 11). An die Ränder dieser Tondini schmiegen sich solche Figuren – einzeln oder zu zweit –, über denen, z. T. heraldisch annotiert, die eher zivile Begegnung der Partner wiedergegeben ist⁶². Eine Reihe von Zeichnungen solcher

Liegefiguren aus dem Finiguerra-Kreis bestätigt eine regelrechte Werkstattübung, die entsprechender Nachfrage zu korrespondieren pflegt⁶³. Schon früher nachweisbare Studien liegender Figuren nach römischen Sarkophagreliefs, wie sie von Gentile da Fabriano bekannt sind, fanden bis auf weiteres nicht den Weg in diesen Zusammenhang⁶⁴.



11 Florentinischer Kupferstich, um 1465, Liebespaar. Budapest, Szépművészeti Múzeum

Der Übergang von den miniaturhaften Figurinen zur lebensnahen Figuration ergab sich bei der Kultivierung eines weiteren (und älteren) Brauchs: nämlich zwischen ›männlichen‹ und ›weiblichen‹ Hochzeitstruhen zu unterscheiden und sie als Pendants zu komponieren. Der biographische Anlaß für die Fertigung dieser Möbel und ihre Verwendung in einem Schlafzimmer schien einer suggestiven Macht auf die bildliche Vorstellungskraft nicht zu entbehren: Denn neben den traditionell narrativ angelegten Malereien mit geeigneten mythologischen und novellistischen Themen, auf den die Außenseiten (Abb. 4) gefüllt wurden, ließ sich die Phantasie für die verbleibenden Flächen auf den Innendeckeln auf überraschende Inventionen ein: großgemessene Bilder von einzelnen, naturgemäß *liegenden* Männern und Frauen⁶⁵, wach oder träumend, in denen sich die Paare wiedererkennen und erotisch verbunden vergegenwärtigen konnten. Des lastenden



12 Florentinisch, um 1450, Truhendeckel ›männlich‹. London, Sammlung Crawford

Modeprunks, dem die konventionellen Figürchen auf den Außenbildern nach wie vor huldigen, ganz oder teilweise entledigt, sind – im Verborgenen⁶⁶ – Körper entstanden, die diesen Namen endlich verdienen: Inspiriert vom Genius loci, scheinen sich die zuständigen Gefühle im Bilde der Menschen buchstäblich naturalisiert und verkörpert zu haben; der Antike als förmlicher Lehrmeisterin bedurfte es dafür nicht.

Ein solches Liebes-(Bild-)Paar zweier Pendanttruhen aus der Casa Frescobaldi in Florenz (Abb. 12, 13)⁶⁷ zeigt die nahe, augenscheinlich demselben Impuls verdankte Verwandtschaft mit dem Motiv und der Motivation des Cini-Freskos. Um ein bis zwei Jahrzehnte kunstgeschichtlich gereifter, findet sich – utopisch schwebend – nahezu dieselbe Figuration: Hier ist es aber der Jüngling, der seiner Geliebten winkt, während sich diese – erwachend – einzig ihrer selbst und ihrer Schönheit bewußt zu werden scheint. Der Status einer Dame, erst recht einer würdigen Besitzerin von Haushalt und Tru-

hen ist restlos vergessen⁶⁸, wohingegen die beteiligten Männer in beiden Fällen durch ihre modische Kleidung in den Konventionen festgehalten sind.

Ein anderes, nur als Einzelstück erhaltenes Truhensbild präsentiert den Jüngling – nun rücklings liegend und in Seitenansicht – namentlich als Paris (Abb. 14)⁶⁹, wie er seine (verlorene) Schöne, sicherlich eine Helena, zur Liebe einlädt: Die Selbstbespiegelung eines jungen Florentiners mit der Person des famosen Schönheitsrichters im Sinne des demonstrativen Entschlusses, das Urteil möglichenfalls ewig zu wiederholen, um seines Lohnes ewig zu genießen.

Die Deutung des Bildes aus den Formzusammenhängen muß bis zu einer Identifizierung der möglicherweise unterlegten Episode allein genügen. Auf's Ganze scheint das Motiv geläufiger, als es in seinen Einzelheiten ist, die je und je den verschiedenen Identifikationen im Wege stehen: Der mutmaßliche Inselcharakter des Ortes, der Löwe, der trotz seiner Spiel-



14 Paris-Meister, Truhendeckel ›männlich‹. Florenz, Casa Horne



13 Florentinisch, um 1450, Truhendeckel ›weiblich‹. London, Sammlung Crawford

tierstatur nicht zu übersehen ist, vor allem aber das Vorhandensein eines zweiten Mannes, der die Beziehung verunklärt, sind mit den möglichen thematischen Vorgaben nicht zu vereinbaren. Am plausibelsten wäre an dieser Stelle die dem Urteil als Resultat folgende Belohnung des Helden mit der schönen Helena, – eine Szene, die vor allem im zyklischen Rahmen nicht selten ist⁷⁰. Einhelliger Überlieferung zufolge fand das Zusammentreffen jedoch unter anderen Umständen statt; und die Variante des Dares, der die Begegnung auf Cythera mit der auffälligen Notiz versteht: »dort trafen sie sich und starrten einander geraume Zeit an, gebannt von der Schönheit des anderen«⁷¹, verlangte, um als eine Vorlage des Bildes in Frage zu kommen, zuviel der Phantasie, zumal der Begleiter willkürlich – etwa als Antenor – ergänzt werden müßte.

Nimmt man die freie Verarbeitung des Parisurteils zum Maßstab für den vorliegenden Umgang mit literarischen Motiven – denn in der Ikonographie sucht man vergebens –, läßt sich noch manch anderer Stoff erinnern, z.B. die Sophonisba-Episode in Petrarca's »Africa«⁷²; stets hätte der Stoff indessen eine sehr subjektive Auslegung in der Bildsprache erfahren: so subjektiv, wie die ostentative Bevorzugung von Venus/Voluptas vor Minerva/Virtus im Paris-Bild, wo der sicher nicht zufällig wie ein Herz geformte Fels des Richters bevorstehenden Entscheid vorweg ankündigt. In der vorgeschützten Unschuld des (literarischen) Traums ist diese provozierende Präferenz dann und wann gewagt worden: Als Autor der »Amorosa visione« wählt Boccaccio, den Vorhaltungen seiner Führerin zum Trotz, nicht die schmale Pforte zu den ewigen Werten; vielmehr betritt er das Schloß durch das

breite, dem Genuß der irdischen Güter sich öffnende Tor, wo er am Ende in einem Liebesgarten seine geliebte Fiammetta findet⁷³. Nicht anders verhält sich Poliphilo in seiner »Hypnerotomachia« (Abb. 15), als er angesichts der drei Torwege an der Grenze zum Reich der Telosia (Ziel) den himmlischen und den irdischen Ruhm verschmäht, die Pforte der Liebe wählt, endlich Polia findet und sich mit ihr – körperlich – vereint⁷⁴.



15 Venezianischer Holzschnitt, 1499, Der Entscheid an den drei Toren (Hypnerotomachia Poliphili)

Eine vergleichbare Manifestation aus nunmehr weiblicher Perspektive scheint das zweite Bild zu offenbaren: Denn wann immer man es mit ähnlichen Szenen zu tun hat, stets sind die Männer – blickend, sich nähernd, zugreifend – aktiv⁷⁵, während die Frau meist nur schlafend am Geschehen beteiligt ist. Hier aber ist sie es, die von ihren Besuchern ostentativ Gegenliebe einfordert, wohl *jenem*, der ihr in der Profilansicht entgegenkommt und – scheu wie eine Annunziata – den Kontakt mit seiner Linken kommentiert. Gleichwohl bleibt letztlich offen, ob die des gesellschaftlichen wie des Selbstschutzes entblößte, ihrer emotionalisierten Attraktivität überlassene Frau in ihrem beispiellosen Engagement ebenso göttlich wie der trojanische Prinz honoriert werden wird: Das Freundespaar verharret, zur Hälfte bedeckt und durch die Baumgruppe auffällig abgeschirmt, in einer elementaren Geschlossenheit, an der das ausgreifende Verlangen zu scheitern droht, – als handele es sich um den unlösbaren Konflikt zwischen loyaler Freundschaft und kompromißloser Liebe.

Es sind in den Wandbildern Bedürfnisse und Emotionen an den Tag gelegt, die lange in den reduzierten Formen der Kleinkunst, den Figürchen der galanten Illuminationen, Schmuckschachteln und Truhentafeln verpuppt waren⁷⁶. Aus erotischen Anhängseln wurden körperliche Manifestationen der Erotik: eine Vorhut der Renaissance-Bildwelt, die der antiquarischen Anleitung nicht bedurfte. Die hier sichtbare, kunstgeschichtliche Evolution läßt sich als Monumentalisierung immanenter Gefühle verstehen, die indes nicht

gleichsam heidnisch ihren Lauf nahmen, sondern mit den Skrupeln ihrer – ernstgenommenen – moralisierten Geschichte stigmatisiert sind. Die Formen öffneten sich bei ihrem Aufstieg aus der aparten, »abgeschnürten« (Warburg) Existenz ihrer höfischen Herkunft, die im republikanischen Florenz eher als romantische Floskel denn genuiner Charakter gelten kann, notwendig den allgemeineren und zeitgemäßen Ideen. Texte haben bei diesem Vorgang sicherlich Pate gestanden, aber nicht als das, wozu sie ohnehin nicht taugen, als Vor-Bilder, sondern als Fundus der verbalisierten Bedürfnisse und Energien, denen der Weg ins Bild jahrhundertlang verschlossen war. Die geschmäckerliche Schönheitskonkurrenz nahm (vorübergehend) den Ernst einer vitalen Entscheidung an, wie sie auch im praktischen Leben zunehmend möglich und nötig wurde⁷⁷. Als eine Vision offenkundiger Triebkräfte ist auch die verwirrende Begegnung am Waldrand von ähnlichem Ernst bestimmt. Das Gewicht einer Konfession ist den Bildern aus der *Vergangenheit*, aus dem angestauten Druck mittelalterlicher Seelenbilder zugeströmt: Als umgekehrte Psychomachie, als Triumph des Amor carnalis im Herzen der geschichtlich entfalteten Sozialisation.

Die *künftige* Projizierung der Triebkräfte in die utopischen Gestalten der Antike sollte demgegenüber eine stabilere und dauerndere Gegenwelt formen, in der zwar nicht der Anspruch auf Sinnlichkeit, aber doch der Ort ihrer Einlösung geopfert war: Hier indessen faßte man sich das Herz, ihn – bebend – zu betreten.

ANMERKUNGEN

- ¹ A. Warburg, Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Hamburg/Leipzig 1893.
- ² Vgl. vor allem das 1. Kap. von E. Panofsky, Renaissance and Resuscitations in Western Art. Stockholm 1960.
- ³ J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien (1860). Köln 1956, S. 92.
- ⁴ L. B. Alberti, Liber de pictura. In: Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, hrsg. u. übers. von H. Janitschek, Wien 1877, S. 144.
- ⁵ Alberti nach Lukian, ebd.; dazu R. Förster, Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance. In: Jahrbuch der preussischen Kunstanmlungen, 8, 1887, S. 29ff. und S. 89ff.; 15, 1894, S. 27ff.; sowie ders., Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance, ebd. 43, 1922, S. 126ff. und neuerdings D. Cast, The calumny of Apelles. A study in the humanist tradition. New Haven 1981.
- ⁶ Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Nr. 896 u. 897, dort registriert als florentisch, Anfang 15. Jh., ausgestellt im Kastell von Monselice; vgl. N. Barbantini, Il Castello di Monselice. Venedig 1940, Abb. 212, 213 sowie 206, 209. Die Bilder wurden 1938 in Florenz erworben, die Provenienz ist unbekannt (freundliche Auskunft von Sign. Silvano De Tuoni, Fondazione Giorgio Cini). Die Farbigkeit ist tonig-sandig. Die Gewandfigur des Parisurteils hat ein blaß-weinrotes Oberkleid. Die vorherrschenden Grautöne changieren öfter rötlich und grünlich, vor allem in den Felsen und der Landschaft. Bräunlich rot der Umhang des Hirten und der Panzer der mittleren Figur; Wald und Bäume tiefgrün, darin z. T. rotbraune Früchte (Orangen?); der Hut des linken Jünglings grün, der des anderen wiederum rotbraun.
- ⁷ Die Bilder sind im Format von ca. 2,30 x 3,40 m aus dem Wandputz geschnitten, ein gemalter Rand scheint dieses als das authentische Bildmaß zu bestätigen. Beschädigte Partien sind zumeist neutralisiert. Über die Restaurierung scheint keine Akte angelegt worden zu sein.
- ⁸ Ähnlich baut sie auch noch Lorenzo Monaco, vgl. z. B. sein Gethsemanebild, Accademia, Florenz
- ⁹ Kleidung und Kopfbedeckungen weisen eher nach Oberitalien, vgl. Pisanello, u. a. die Madonna mit den Hll. Antonius und Georg, National Gallery, London; bzw. die wohl ferraresische ›Legende des Hl. Giovanni Boccadoro‹, Galleria Estense, Modena, R. Pallucchini, I dipinti della Galleria Estense di Modena. Rom 1945, Nr. 164, Abb. 42.
- ¹⁰ Das findet man in der fraglichen Zeit nicht selten, vgl. u. a. Fra Angelicos Gesichter in den Zellenfresken von San Marco, Florenz.
- ¹¹ Durch P. Schubring, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. Leipzig 1915, Text-Bd. S. 109ff.
- ¹² Am ähnlichsten bei dem Bild Schubring Nr. 165. Als zyklischer Auftakt der Entführung Helenas auch auf der Cassone-Front, The Metropolitan Museum of Art, New York; dort zugeschrieben Marco del Buono Giamberti und Apollonio di Giovanni (di Tomaso), 40 x 153,7 cm.
- ¹³ Museo Nazionale (Bargello), Florenz, Durchm. 0,70 m; bei Schubring Nr. 88: Zanobi Strozzi(?), um 1430; eine sehr ähnliche Fassung, beinahe eine Replik, mit den Wappen der Dragomanni und Cambi auf der Rückseite, vgl. ebd. sowie G. Pudelko, The Minor Masters of the Chiostro Verde. In: The Art Bulletin, 17, 1935, S. 71–89, Abb. 10.
- ¹⁴ Der Bargello-Tondo zeigt das Damenkränzchen nach Einwurf des Zankapfels weiterhin friedlich; die dem Paris-Urteil auf einem anderen Cassone (Schubring Nr. 165–167) vorausgehende Szene, die ihrerseits der Selbstprüfung mittels Blick in den Wasserspiegel folgt, gibt dem Streit wenigstens als gegenseitiges Gespritzte Ausdruck.
- ¹⁵ Eine kursorische, etwas lückenhafte Übersicht in: Excidium Troiae; ed. E. Bagby Atwood/V. G. Whitaker, Cambridge (Mass.) 1944, Introduction 4 (›Judgment of the Goddesses‹).
- ¹⁶ Bereits die ersten Illustrationen zu Guidos ›Historia destructionis Troiae‹ – Madrid, Bibl. Nac., Ms. 17805, fol. 38 und Genf, Bibl. Bodm., Guido Ms., fol. 17v, beides oberital. Arbeiten, die erste vor, die zweite nach Mitte des 14. Jhs. – geben die Göttinnen unterschiedslos (nackt), obwohl Guido ausdrücklich die Versprechungen referiert. Vgl. H. Buchthal, Historia Troiana. Studies in the history of mediaeval secular illustration. London/Leiden 1971, Taf. 34a, b.
- ¹⁷ Vgl. u. a. die Darstellung des sog. Meisters mit den Bandrollen: D. Koepplin/T. Falk, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Bd. 2, Basel/Stuttgart 1976, Nr. 529.
- ¹⁸ Vgl. z. B. das Filippino Lippi nahestehende Cassone-Bild, Schubring Nr. 930, bei dem das Thema in die Nähe der offerierenden Hll. Dreikönige zu gelangen scheint.
- ¹⁹ Zu den wenigen Ausnahmen, in denen der Stoff antikisch rekonstruiert ist, zählt das ›Excidium Troiae‹, a. a. O., dessen ältestes Manuskript aus dem 9. Jh. stammt.
- ²⁰ Ganz besonders beflissen bei Konrad von Würzburg (ca. 1280/87), wo man zu dem Hirten schickt und ihn zu seiner Aufgabe an den Hof zitiert: »sus wart Pâris von in besant, / der kûme doch ze hove kam, / wan in des michel wunder nam, / was er da schicken müeste. / hin ûz der wilden wüeste / kërte er ûf die hôchgezît«. Der Trojanische Krieg; ed. A. von Keller, Stuttgart 1858, V. 1642ff.
- ²¹ Vgl. A. Köhn, Das weibliche Schönheitsideal in der ritterlichen Dichtung. Leipzig 1930 (Form und Geist, Bd. 14). Das gilt in gleichem Maße für die Männer: Konrads Paris, der den Hof in einem Rock betrat, »der was gesniten / ûz einem groben sacke«, und einem »huot von vilze« usw. (V. 1652ff.), wird erst durch seine nachträgliche, umständlich geschilderte Einkleidung zum allgemeinen Erstaunen ein wahrer, ebenbürtiger Ritter: »die vrouwen und diu ritterschaft / die kapften in ze wunder an. / sie sprâchen alle: ›ist daz der man, / der niuweliche von uns gie? / ... seht, wie sîn bilde glestet / und allez, daz er an im treit! / nû schinet wol, daz richiu

cleit / den man rilliche stellent / und arme liute wellent / nâch fürsten figûrieren« (V. 3071). Eine bemerkenswerte Abweichung bei Andreas Capellanus, vgl. Anm. 28.

- ²² Auch der literarische Huldigungstopos, daß immer nur eine einzige die Schönste sei und alle anderen Schönen unendlich übertreffe (A. Köhn a. a. O., S. 4ff.), fiel der bildlichen Umsetzung zum Opfer.
- ²³ Slg. Cini, Venedig, Tempera auf Holz, 0,81 x 1,97 m; vgl.: *Dipinti Toscani e oggetti d'arte dalla Collezione Vittorio Cini*. Vicenza 1984, Nr. 15. Das Bild ist merkwürdigerweise von der gesamten Botticelli-Forschung, die sich sehr viel schwächeren (Schul-)Arbeiten gewidmet hat, nicht berücksichtigt worden. Es besitzt die gleichen charakteristischen gestrichelten Goldhöhlungen – vor allem auf dem (grünen) Kleid der mittleren Göttin, dem Schiff, Tauwerk, der Architektur, den Bäumen etc. – wie Botticellis ›Geburt der Venus‹.
- ²⁴ Die Stadt im Hintergrund links läßt sich mit etwas Phantasie als Rom identifizieren (Pantheon, Trajanssäule, Colosseum usw.) bzw. als dessen Präfiguration Troja, rechts dürfte Sparta zu erkennen sein (mit eher mittelalterlicher Physiognomie), wo der Raub Helenas stattfand. Der Sinn dieser Konstellation, den auch das fahrende Schiff (über dem Schönheitspreis) vermittelt, ist in den vielen auf Troja zurückgreifenden historisch-genealogischen Konstruktionen seit dem frühen Mittelalter zu suchen, mit denen sich die verschiedenen Dynastien und Nationen nach dem Vorgang von Vergils ›Aeneis‹ von den Trojaflüchtlingen abzuleiten und zu nobilitieren suchten, um mit den Römern an Dignität gleichzuziehen; etliche Nachweise für eine derartige Verwendung des Troja-Stoffs bei M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*. Bd. 1 u. 2, München 1911 u. 1923. Der Schiffsbau, links im Bild, kann im Gegensatz zur szenischen Vorstellung auf antike Überlieferung bezogen werden: Seit der Notiz in der ›Ilias‹ (V, 59ff.) war immer wieder vom Bau der Schiffe für die Entführungsfahrt die Rede.
- ²⁵ Die Linke ähnelt z. B. spiegelverkehrt der Flora aus der ›Primavera‹ sowie auch der Dienerin der heimkehrenden ›Judith‹, wobei das Bewegungsmotiv hier einfrieren muß; die Mittlere erinnert, wiederum seitenverkehrt, an die Venus der ›Primavera‹, ihr Gesicht jedoch an das der dortigen rechten Grazie; die Rechte besitzt den Kopf der hl. Katharina aus der ›Pala San Barnaba‹ sowie die seitenverkehrte Haltung der Frau aus ›Pallas mit dem Kentauren‹ (alle Uffizien, Florenz); solche Beziehungen geben Anhaltspunkte für die Datierung. Im übrigen häufen sich motivische Wiederholungen im Bild selbst, vor allem bei den Händen.
- ²⁶ ›Historia destructionis Troiae‹, 1287: »Ego (Paris) autem ... sic sibi respondi quod verum de hoc iudicium non darem nisi se omnes nudas meo conspectui presentarent, ut per inspectionem meam singulas earum corporis pro vero iudicio valeam contemplari. Et statim Mercurius dixit michi: ›Fiat ut dicis‹«; ed. N. E. Griffin, Cambridge (Mass.) 1936, S. 62. Erst in reichlich fortgeschrittener antiker Zeit wurden, wie zuvor nur Aphrodite/Venus, auch die anderen Göttinnen entkleidet geschildert, z. B. bei Ovid (›Heroides‹, Oinone an



16 Pariser Miniatur, um 1320,
Paris-Urteil (Ovide moralisé).
Rouen, Bibliothèque municipale, Ms. o.4

Paris, V. 38; Helena an Paris, V. 118) und – ironisch – bei Lukian (im 20. der ›Göttergespräche‹).

- ²⁷ In der Nachfolge von des ›Phrygiens‹ Dares' ›De excidio Troianorum‹, auf den sich Guido im Epilog bezieht, zuvor aber schon bei Benoit de Sainte-More (›Le roman de Troie‹, um 1165), sein tatsächliches Vorbild.
- ²⁸ Wozu auch die dem höfischen Leben eher fernstehende lateinische Sprache der Dichtung beitrug. Eine dem Impuls des Guido vergleichbare, indessen artikuliertere Einstellung bei Andreas Capellanus, wo es (ebenfalls auf lateinisch, um 1184/85) heißt, es passe nicht für den Mann, sich zu schmücken und zu putzen, »man wählt die Frau doch auch nicht nach der Fülle und dem Reichtum ihrer Schminke und ihres Schmuckes, sondern nach ihrer wahren Schönheit; am liebsten sähe man sie ohne jedes Festgewand«; in: Des königlich fränkischen Kaplans Andreas 3 Bücher Über die Liebe. Übers. H. M. Elster, Dresden 1924, S. 62.
- ²⁹ So wurde schon frühzeitig auf einigen Cofanetti mit Darstellungen der Jugendgeschichte des Paris neben dem Traumbild (Paris schlafend vor den bekleideten Göttinnen) derselbe Paris ein zweites Mal gezeigt, wie er aufblickend die nunmehr entkleideten Göttinnen gewahrt, – eine ›realistische‹ Korrektur von Guidos Text, durch die der Zwiespalt zwischen Sehen und Schlafen geschlichtet ist; vgl. u. a. das Embriachi-Kästchen, um 1400, Kunsthistorisches Museum, Wien, Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe. 1. Teil, Wien 1964, Nr. 125, Abb. 22.
- ³⁰ Das wirkt wie die Illustration des von Apuleius geschilderten Auftritts von Venus bei dem öffentlichen Spektakel des Paris-Urteils: »... nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem. quam quidem laciniam curiosulus ventus satis amanter nunc lascivius reflabat, ut dimota pareret flos aetulae«, »Metamorphosen oder der Goldene Esel«, 10, 31 Anfang; ed. R. Helm, Berlin 1970.

- ³¹ Im Mittelalter wurde im Gegensatz zur antiken Tradition nur selten Minervas kriegerischer Habitus betont; in der ›Istoriotta Troiana‹ (florent. Ms. vom Anf. 14. Jh.) z. B. nennt sie sich zwar »dea di battaglia«, verspricht aber »senno e vigore« – Verstand und Kraft – zugleich; ed. E. Gorra, Turin 1887, S. 382.
- ³² ›Politeia‹, vor allem IV, 441, IX, 581.
- ³³ Vor allem Sullustios, ein Freund des ›abtrünnigen‹ Kaisers Julian (Apostata), in seiner Schrift ›Über die Götter und den Kosmos‹, worin der Streit um den Apfel als psychologischer Mythos gedeutet wird; § IV, 11 ff.; ed. A. D. Nock, Cambridge 1926.
- ³⁴ Mythologiarum libri tres, II, 663–671; ed. R. Helm, Leipzig 1898.
- ³⁵ »Id itaque considerantes poetae trium dearum ponunt certamina, id est Minervam, Iunonem et Venerem de formae qualitate certantes (...) Sed bene pastor ... denique brutum quiddam desipuit et ut ferarum ac pecudum mos est ad libidinem limaces visus intorsit quam virtutem aut divitias inquisivit«; ebd., 666, 667.
- ³⁶ U. a. im Mythographus Vat. III, 11, Cap. 22 u. 23; ed. G. H. Bode, Celle 1834 und Boccaccios ›Genealogiae deorum gentilium libri‹, VI, Cap. XXII, ed. V. Romano, Bari 1951.
- ³⁷ Typisch dafür ist die Fulgentiusillustration, Cod. Pal. lat. 1066, fol. 230r, Bibliotheca Apostolica, Vatikan; deutsch, 1. V. 15. Jh., die einer ungewöhnlichen Darstellung des Richters Paris (229r) folgt. Dieses Vita triplex-Bild addiert lediglich die minutiös aufgezählten ikonographischen Merkmale der Göttinnen zu monströsen Figurationen: Minerva, gewappnet mit Lanze, der sich drei diskutierende Herren nähern; Juno, eine Matrone mit Szepter und Münzbrett (eine Art scaccarium), beide auf Türmen nistend; Venus, nackt in ihrer Muschel, rosenbedeckt, mit den Grazien; vgl. Fr. Saxl/H. Meier, Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken. Heidelberg 1915, S. 8 sowie H. Liebeschütz, Fulgentius Metaphoralis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter. Leipzig/Berlin 1926, Abb. 9, 10.
- ³⁸ Das Parisurteil mit Vorgeschichte im 11. Buch in einem Umfang von ca. 1300 Versen; ed. C. de Boer, Bd. 1–5, Amsterdam 1915–1936, hier Bd. 4.
- ³⁹ Ms. o. 4, Rouen, Bibl. municipale, ca. 1315/25; vgl. C. Lord, Three manuscripts of the Ovide moralisé. In: The Art Bulletin, 57, 1975, S. 161 ff.
- ⁴⁰ Fol. 281 v (Urteil, Abb. 16), es handelt sich um die typische, symmetrisch aufgebaute Gerichtsszene, wie sie bei diesem Motiv eher die Ausnahme ist; die hier erscheinende vierte Person (links) ist – trotz der femininen Züge – wohl nur als Merkur zu deuten; im übrigen sind die Göttinnen sämtlich als gleichwertige, nicht unterscheidbare Königinnen vorgestellt, sowie fol. 283 r (Vita triplex).
- ⁴¹ Kämmen, unentbehrliche Hilfsmittel bei der Schönheitspflege, wurden gern mit dem Parisurteil dekoriert; zwei Exemplare (Elfenbein, deutsch, Anf. 16. Jh. im Victoria & Albert Museum, London, Inv.-Nr. 468–1869.

- ⁴² In einer dem Zeichner des Rouen-Manuskriptes verpflichteten Illustration einer anderen Ovide Moralisé-Handschrift (Ms. 5069, Bibliothèque de l' Arsenal, Paris, fol. 153 v) ist, bei ausgewechselter Reihenfolge, die kontemplative Nonne durch einen kontemplativen Mönch ersetzt und damit in diesem Punkt dem Fulgentius-Text wörtliche Geltung verschafft, 2. Viertel 14. Jh. (Abb. 17).



17 Pariser Miniatur. 2. Viertel 14. Jh., Vita triplex (Ovide moralisé). Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 5069

- ⁴³ »Ces trois dames qui contendoient / Et la pome d'or demandoient / Nous donent entendre à delivre / Trois divers usages de vivre. / Juno note la vie actice, / Et Pallas la contemplative, / Venus vie voluptueuse«; Ov. Mor., a. a. O., Bd. 4, V. 2421 ff.
- ⁴⁴ Alberti, ed. Janitschek, a. a. O., S. 114: »... vestire Venere o Minerva con uno capperone da sacomanno«.
- ⁴⁵ Ehem. Schloßmuseum, Berlin; Schubring Nr. 419.
- ⁴⁶ Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Berlin/Leipzig, S. 60 ff.
- ⁴⁷ National Gallery, London, Nr. 213. Ciceros Traum des Scipio konnte aufgrund des Macrobius' Auslegung mit der Herkules-Wahl parallelisiert werden; vgl. Panofsky, Herkules a. a. O., S. 37 ff., sowie E. Wind, Heidnische Mysterien in der Renaissance (engl. 1958). Frankfurt a. M. 1981, S. 99 ff.
- ⁴⁸ Ov. mor., a. a. O., Bd. 4, V. 1502. Über die Kombination von sapientia und fortitudo zunächst als Helden-, dann als höfisches Ideal (von der Antike bis zur Renaissance) vgl. E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (1948). 6. Aufl., Bern 1967, S. 179 ff.
- ⁴⁹ »Après dit que il adiouste Pallas avec Minerve, qui bien y siet, et doit en savoir que Pallas et Minerve est une mesme chose (...) Si est nommee Minerve a ce qui appartient a chevalerie, et Pallas en toutes choses qui appartiennent a sagece«, zit. nach der Transskription von Halina Didycky Loukopoulos, Classical mythology in the works of Christine de Pisan, with an edition of l'Epistre Othea from the manuscript Harley 4431. Phil. Diss. Wayne State University, Detroit (Michigan) 1977. Den Text, sowie Informationen über die illustrierten Othea-Manuskripte verdanke ich Charlotte Schoell-Glass, Hamburg.
- ⁵⁰ British Museum, London, Harley Ms. 4431, fol. 103r; Paris, 1410/15, die Handschrift war für Isabella von Bayern, Frau Karls VI., gefertigt.



18 Venezianischer Holzschnitt, 1499.
Gloria mundi (Hypnerotomachia Poliphili)

- ⁵¹ Wie es ein/zwei Generationen später in Francesco Colonnas ›Hypnerotomachia Poliphili‹; ed. G. Pozzi/L. A. Ciapponi, Padua, 1964, Bd. 1, unpaginiert (S. 137), nach Betreten des Tores ›Gloria mundi‹ auftritt: Die Protagonistin dieses Wegs (alias Juno) führt hier ein Schwert mit aufgesteckter Krone, Abb. 18.
- ⁵² Es existieren gleichwohl literarische Phantasien, in denen die mögliche Revidierbarkeit thematisiert ist, z.B. Jean Froissart, *L'espinnette amoureuse*. Um 1370; ed. A. Fourrier, Paris 1963; doch letztendlich bleibt es stets bei der Bestätigung.
- ⁵³ Das Format, die künstlerische Handschrift und der gemeinsame Erwerb sprechen sicher für die Zusammengehörigkeit. Nicht auszuschließen ist aber, daß es sich nur um Teile einer größeren Dekoration, möglicherweise auch aus verschiedenen Räumen handelt.
- ⁵⁴ Um oder vor 1350, Francesco Traini zugeschrieben, beides neuerdings angefochten, vgl. L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*. Turin 1974. Die Herkunft des symmetrisch-horizontale schwebenden Cupido-Pärchens (über dem höfischen Liebespaar) von dem stereotypen antiken Genien-Duo kann auf demselben Fresko nachvollzogen werden: Vgl. die Gruppe mit der Schriftrolle über dem Sturz der Todgeweihten. Das Motiv kannte der Maler von einem römischen Sarkophag im Camposanto.
- ⁵⁵ Zu deren vollständigem Bild nur die Klauenfüße fehlen; vgl. E. Panofsky, *Blind Cupid*. In: *Studies in iconology*. New York 1939, S. 95ff. Noch auf der wenig älteren ›Vision der Venus‹ vor den huldigenden sagenhaften Liebhabern Achilles, Tristan, Lancelot, Samson, Paris und Troilus wird die Göttin von zwei inzwischen reichlich unzeitgemäßen Amores mit Krallenfüßen flankiert; florentinischer(?)/oberitalienischer(?) Hochzeitsdesco, Louvre, Paris; K. Clark, *Das Nackte in der Kunst* (engl. 1953). Köln 1958, Abb. 75.
- ⁵⁶ Körbe mit Blumen, von Horen oder Eroten getragen, repräsentieren auf römischen Sarkophagen den Frühling; hier ist

es ein früher Fall des Motivs nach der Antike und vor der Renaissance.

- ⁵⁷ Werkstatt des Niccolò di Giacomo da Bologna, Illustration zu der verwandtschaftsrechtlichen Schrift ›Arbores consanguinitatis et affinitatis‹ des Rechtslehrers Johannes Andreae; Cod. 2042, fol. 117r, Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Unter dem Liebespaar erscheinen als christlicher Idealfall nicht-blutsverwandter, d. h. Verschwägerungen begründender Beziehung: die Jungfrau Maria bei der Verkündigung der Geburt ihres Sohnes.
- ⁵⁸ Über Amor zwei Putten, deren einer – mit dem Vogel an der Schnur – die infolge der Verbindung gezügelte Liebe vertritt und zugleich mit der Geißel den anderen, vermutlich zügellosen, vertreibt.
- ⁵⁹ Ein solches, noch der ›Luxuria‹ zuneigendes Beispiel ist Pisanellos Federzeichnung einer liegenden Nackten in der Albertina, Wien; B. Degenhart, *Antonio Pisanello*. Wien 1941, Abb. 28; weitere Beispiele dieser Tradition bei J. Seznec, *The survival of the pagan gods* (franz. 1940). New York 1953, Abb. 31, 58.
- ⁶⁰ National Gallery, London, Nr. 915.
- ⁶¹ Den nach einem frühen (Leipziger) Sammler sog. Otto-Drucken, die sich heute am vollständigsten im British Museum, London, befinden. Vgl. P. Kristeller, *Florentinische Zierstücke in Kupferstich* aus dem 15. Jahrhundert (Graphische Gesellschaft, 10). Berlin 1909, sowie A. M. Hind, *Early Italian Engraving*. Teil 1, Bd. 1, London 1938, unter A. iv. Diese Tondini (rund oder oval) dienen vermutlich als (aufklebbare) Deckelbilder von Galanterieschachteln, die als elegante Geschenke Verwendung fanden. Ein Innenkreis blieb zur Aufnahme der betreffenden Wappen oder individueller Heraldik ausgespart. A. Warburg weist das von ihm untersuchte und identifizierte Stück (Lorenzo de' Medici und Lucrezia Donati) der nebenehelichen Sphäre zu (Kristeller setzt allerdings die Verwendung auf sehr viel tieferer sozialer Stufe an, S. 7). Die manchmal hinzugefügten heraldischen Elemente sprechen indes auch für formelle Beziehungen. Bei den erhaltenen Exemplaren blieb der Innenkreis allerdings oft leer, – möglicherweise deshalb, weil die Blätter keine Verwendung fanden und ihren Weg in Sammlungen nehmen konnten. Vgl. A. Warburg, *Über Imprese amorose* auf frühen florentinischen Kupferstichen (deutscher Originaltext des italienisch publizierten Aufsatzes in: *Rivista d'Arte*, 3, 1905). In: A. Warburg, *Gesammelte Schriften* (1932). Bd. 1, Nachdruck Nendeln/Liechtenstein, 1969, S. 331 ff.
- ⁶² Das hier abgebildete Stück, Hind, a. a. O., A. iv. 19, Durchmesser 16,2 cm, mit der heraldischen Sirene, zeigt – anders als Warburgs Beispiel – die Geliebte als ein bürgerlich-adrett gekleidetes Mädchen, dem die Krone der Herzenskönigin gereicht wird. Im Vordergrund lagert Venus, die von Amor das von zwei Pfeilen getroffene Herz einmütiger Inklination ausgehändigt bekommt. Zeichen ihrer zeitgemäßen Kultiviertheit sind die kunstvolle Frisur mit den ausstrahlend präparierten Lockenbüscheln und der Halsreif mit blütenförmigem Anhänger.
- ⁶³ Maso Finiguerra, dessen Todesdatum 1464 einen zeitlichen

Anhalt für die Datierung bietet, ein Goldschmied, dem eine führende Rolle bei der Einführung der graphischen, vor allem der Niello-Technik in Florenz zuzumessen ist; möglicherweise auch zeitweilig Lehrer Botticellis, vgl. Warburg, *Imprese*, a. a. O., S. 337f.; es handelt sich sowohl um Modell- (z. B. Nr. 95) wie Routinezeichnungen (Nr. 101): *Disegni Italiani del tempo di Donatello*. Ausstellungskatalog, Uffizien, Florenz 1985.

- ⁶⁴ Vgl. die Zeichnungen liegender Frauen nach einem Mars/Rhea Silvia-, Orest- und Dionysossarkophag in der *Ambrosiana*, Mailand; B. Degenhart/A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*. Bd. 1, Berlin 1968, Nr. 129–132, Taf. 175, 176.
- ⁶⁵ Die meisten der bisher bekannten Beispiele bei Schubring, Nr. 156, 157, 184, 185, 289, 290.
- ⁶⁶ Man wird nicht, wie Warburg angesichts der Außentafeln, »Sarkophage der passione sentimentale« (*Imprese*, a. a. O., S. 333) assoziieren, sondern in der Bedeckung schlummernde Bildpotentiale der Renaissance erkennen müssen.
- ⁶⁷ Schubring, Cassoni, Nr. 156/157, dort Slg. Earl of Crawford, London; der »männliche« Cassone besitzt als Frontbild die Alexanderschlacht (am Granikos) und auf den Schmalseiten Phaeton und Helios, der »weibliche« die Hochzeit Alexanders und Roxanes, sowie auf den Seiten Apoll und Daphne; insgesamt die Nrn. 150–157.
- ⁶⁸ Von der Liegenden auf dem Cini-Fresko, mit der sie auch das Schleiermotiv gemeinsam hat, ist sie im übrigen lediglich in der künstlicheren Frisur unterschieden: Es ist wieder die Kombination von geflochtenem und gestecktem Haar, aus dem lose Lockenenden flattern, wie sie die Venus des Parisurteils und die des hier zitierten »Otto-Druckes« zierte.
- ⁶⁹ Casa Horne, Florenz, Inv.-Nr. 5070, dem Paris-Meister zugeschrieben, 58 x 177 cm, Sammlungskatalog (hrsg. v. F. Rossi): *Il museo Horne a Firenze*. Florenz 1966; Schubring Nr. 184.
- ⁷⁰ Nämlich als Telos der Jugendgeschichte des Paris, vgl. z. B. den Wiener Cofanetto (Anm. 29) und zahlreiche Hochzeits-truhen; auch Lorenzo Magnifico besaß eine solche »storia di Paris« in einer Kammer seines Hauses von der Hand Paolo Uccellos, vgl. Vasari (ed. Milanesi), Bd. 2, Florenz 1878, S. 208, Anm. 4.
- ⁷¹ »quem (Alexandrum, d. i. Paris) etiam ipsa (Helena) videre cupiebat. et cum se utrique respexissent, ambo forma sua incensi tempus dederunt, ut gratiam referrent«; Daretis Phrygii de excidio Troiae historia; ed. F. Meister, Leipzig 1873, x, 18ff.
- ⁷² Kap. v, wo geschildert ist, wie die Königin Karthagos in verhängnisvolle Leidenschaft zu Massinissa, dem Bezwinger ihres Gemahls Syphax, verfällt, ihn völlig gewinnt, von ihm jedoch aufgrund seiner Verpflichtungen gegenüber seinem Freunde Scipio der römischen Staatsräson geopfert wird. Sophonisba erscheint vor Massinissa in göttergleicher Schönheit (»Hac igitur forma nulli cessera dearum / occurrit iuveni mulier«, V. 64); besondere Bewunderung wird ihren Gliedern gezollt (»tum brachia quali / Iupiter arctari cupiat per secula nexu. / Hinc leves longeque manus, teretesque sequaci / ordine sunt digiti, propriumque ebur exprimit ungues. /

Tum laterum convexa decent, et quicquid ad imos / membrorum iacet usque pedes«, V. 51 ff.), der blinde Gott hat die Besessenheit ausgelöst (»Unde ista potentia ceco / tanta deo?«, V. 119). Scipio, der Verursacher der Tragödie, könnte es – selber nicht unberührt – sein, der mitleidig seinen Freund tröstet. Die unterschiedlich charakterisierten Amores verweisen auf den unterschiedlichen Charakter der Leidenschaft (Sophonisba war schließlich noch des Syphax' Frau), oder aber, falls man die Farbe ihrer Waffen symbolisch berücksichtigt, auf die Unterscheidung zwischen der Erregung und der Abwehr der Liebe durch die Verwendung von goldenen bzw. bleiernen Pfeilen (nach Ovid, *Metamorphosen*, 1, V. 466ff., von Boccaccio wiederum in den »Genealogiae deorum« referiert, Buch ix, Cap. iv), was den Ausgang der Geschichte andeuten würde. Der Ort könnte die eindringlich beschriebene Küste bei Karthago vorstellen und der Löwe zwanglos als Attribut des betreffenden Erdteils gelten. Zitiert nach: Francesco Petrarca. *Rime, Trionfi e Poesie Latine*; ed. F. Neri/G. Martellotti u. a., Mailand/Neapel 1951. Motivisch käme auch die tragische Liebeskonstellation in Boccaccios »Teseida« (1339/40) infrage, wo die Freunde Arcita und Palemone durch gleichzeitigen Anblick in Liebe zu Emilia verfallen; dies geschah indes im Schloß des Theseus zu Athen.

- ⁷³ Entstanden 1342/43; erst nach dem Erwachen läßt sich der Autor auf die Entsagungstour ein. Ähnlich verläuft der Traumentscheid des Dichters der »Echecs Amoureux«, einer anonymen französischen Versdichtung in der Nachfolge des Rosenromans, um 1370. Zwischen die Wahl gestellt, den Weg der Vernunft oder der Sinnlichkeit einzuschlagen, entscheidet sich der Autor anlässlich eines nachgestellten Parisurteils für das zweite und gelangt in den Liebesgarten. Dort erfährt er durch Amor, daß er und seine Mutter im Dienst der Natur ständen, die durch Wonne und Liebe die Menschheit erhalte. Später erscheint Pallas erneut und klärt ihn über die drei Lebensarten auf, die Venus, Juno und sie selbst in aufsteigendem Rang verkörperten, gibt ihm viele gute Ratschläge und rät ihm zum Studium an die Universität nach Paris zu gehen. Das fragmentierte Gedicht ist lediglich in Teilen ediert. Zuletzt durch Chr. Kraft, *Die Liebesgarten-Allegorie der »Echecs Amoureux«*. Kritische Ausgabe und Kommentar, Frankfurt a. M./Bern/Las Vegas 1977 (Europ. Hochschulschriften: Reihe 13, Bd. 48). Die ausführlichste Inhaltsangabe bei S. L. Galpin, *Les eschez amoureux: A complete synopsis with unpublished extracts*. In: *The Romanic Review*, xi, 1920, 4, S. 283ff.
- ⁷⁴ Francesco Colonnas Roman ist vermutlich lange vor seinem Druck, Venedig 1499, geschrieben worden. Der Held hat sich zu entscheiden zwischen den polyglott auf »jonisch (griechisch), romanisch (lateinisch), hebräisch, arabisch« ausgewiesenen Pforten; hinter dem linken Tor (ΘΕΟΔΟΞΙΑ, Gloria dei ...) empfangen ihn von der geistigen Disziplin ausgezehrte Frauen, hinter dem rechten (ΚΟΣΜΟΔΟΞΙΑ, Gloria mundi ...) kräftige Matronen, deren Anführerin ein Schwert mit Krone führt, hinter dem mittleren (ΕΡΩΤΟΤΡΟΦΟΣ, Mater amoris ...) erwartet ihn »un loco voluptuoso« mit rei-

- zenden Mädchen: die seit Fulgentius notorische Lebensentscheidung. Vgl.: Fr. Colonna. *Hypn. Pol.*, a. a. O., Bd. 1, (S. 127 ff.).
- ⁷⁵ Beim oft illustrierten Aktaeon-Stoff und seinen idyllischen Filiationen seit Boccaccio, ebenso beim Bacchus/Ariadne-Thema, das auf römischen Sarkophagen bildlich dieser Vorstellung recht nahekommen kann. Zur Häufigkeit dieses Motivs in der bildenden Kunst einer Region vgl. M. Meiss, *Sleep in Venice. Ancient myths and renaissance proclivities*. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, 110, 1966, S. 348 ff.
- ⁷⁶ Dazu gehören gelegentlich auch Wandbilder, auf denen – dekorativ und illustrierend – erotische Themen in die Privatgemächer geholt sind; in benachbarter Umgebung z. B. die Darstellungen zu dem altfranzösischen Novellentema der ›Kastellanin von Vergi‹ im Pal. Davanzati, Florenz. Vermutlich aus Anlaß einer Eheverbindung zwischen den Davizzi und Alberti, vgl. W. Bombe, *Die Novelle der Kastellanin von Vergi*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 2, 1912–1917, S. 1 ff.
- ⁷⁷ So wird z. B. die Berufswahl zu einer einschneidenden biographischen Erfahrung, ein Sachverhalt, der sicher mit der ikonographischen Karriere der Herkulesentscheidung zusammenzusehen ist. Vgl. den Brief Vergerios d. Älteren über den Disput mit seinem Vater über den Lebensberuf, den dieser am Ende der Wahl des Sohnes überläßt, »me meis liberum iudicis reliquit«: *Epistolario di Pier Paolo Vergerio*; ed. L. Smith, Rom 1934, Nr. LVIII, hier S. 137.