



Veronika Wiegartz

# Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen

VERONIKA WIEGARTZ  
ANTIKE BILDWERKE IM URTEIL  
MITTELALTERLICHER ZEITGENOSSEN

**MARBURGER STUDIEN ZUR  
KUNST- UND KULTURGESCHICHTE**

Herausgegeben von  
Ingo Herklotz und Ulrich Schütte

**Band 7**

Veronika Wiegartz

**ANTIKE BILDWERKE IM URTEIL  
MITTELALTERLICHER ZEITGENOSSEN**

V&G

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2004

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung und Satz: Knoblich & Wolfrum, Berlin  
Umschlagentwurf: Katharina Hertel, Weimar

E-Book ISBN: 978-3-95899-249-8

*Für Carla*



# INHALT

<b>Vorwort</b>	<b>11</b>
<b>I. EINFÜHRUNG</b>	<b>13</b>
<b>II. ZUTREFFENDE DEUTUNGEN ANTIKER STATUEN</b>	<b>23</b>
<b>II.1 Mythologische Figuren</b>	<b>23</b>
I. Tiber/„Marforio“ (Rom)	23
II. Atlas (Ort unbekannt)	24
III. Herkules (Venedig)	28
IV. Venus (Rom)	31
V. Venus (Florenz)	35
VI. Hermaphrodit (Rom/Florenz)	38
VII. Rückblick	41
<b>II.2 Portraitplastik</b>	<b>42</b>
I. Reiterstandbild des Theoderich (Aachen)	43
II. „Homo mortuus“ (Aquino)	46
III. Rückblick	49
<b>III. FEHLDEUTUNGEN ANTIKER BILDWERKE</b>	<b>51</b>
<b>III.1 Mythologische Figuren</b>	<b>51</b>
III.1.A Ikonographisch-bildliche Vorlagen und Analogieschlüsse	51
I. Herkules (Mailand)	52
II. Sol/Roma (Rom)	61
III. Roma/Ecclesia (Rom)	70
IV. Sonderfall Mars (Florenz)	72
III.1.B Wesensmerkmale mythologischer Gestalten	78
I. Flußgötter (Rom)	81
II. Dornauszieher (Rom)	86
III.1.C Toponomastische Deutungsansätze	91
I. Marskopf (Meaux)	91
II. „Marforio“ (Rom)	93
III.1.D Rückblick	95
<b>III.2 Antike Bildwerke in der Bedeutung von Personifikationen</b>	<b>97</b>
I. Sonderfall Athena: Scientia, Ecclesia (Rom)	98
II. Togatus und Relief mit Attis: Kardinaltugenden (Pavia)	102
III. Rückblick	106

<b>III.3</b>	<b>Portraitstatuen</b>	<b>107</b>
I.	Reiterstatue des Marc Aurel: Konstantin, Waffenträger, Theoderich, Hadrian (Rom)	109
II.	Rossebändiger: die Philosophen Phidias & Praxiteles (Rom)	121
III.	Grabmal der Secundinier: Helena und Constantius I. Chlorus (Igel bei Trier)	127
IV.	Standbild des Augustus: P. Peruc/„Pépézuc“ (Béziers)	132
V.	Spätantike Kaiserstatue: Ratchis, Herakleios (Barletta)	135
VI.	Rückblick	142
<b>III.4</b>	<b>Biblische Gestalten: Christlich-Alttestamentarische Deutungen</b>	<b>147</b>
I.	Frühchristlicher Exkurs: Christus und die Blutflüssige Frau, Moses und Aaron	148
II.	Byzantinischer Exkurs: Salomo, Adam und Eva, Josua	151
III.	Benjamin von Tudela und Magister Gregorius: Absalom, Samson, Salomo	154
IV.	Rückblick	158
<b>IV.</b>	<b>ZWISCHENERGEBNISSE</b>	<b>163</b>
<b>V.</b>	<b>ZUR FUNKTIONALISIERUNG ANTIKER BILDWERKE</b>	<b>177</b>
<b>V.1</b>	<b>Neuaufstellungen antiker Bildwerke ohne ikonographische Anbindung</b>	<b>177</b>
I.	Relieffragment, sog. „Chinzica Gismondi“ (Pisa)	178
II.	Imperatoren-Büste und Torso eines Satyrn (S. Matteo, Genua)	182
III.	„Regisole“ (Pavia)	188
IV.	Brunnenstatue (Siena)	195
V.	Simulacrum Veronae (Verona)	201
VI.	Rückblick	208
<b>V.2</b>	<b>Zutreffende Deutungen</b>	<b>209</b>
I.	Tetrarchengruppe und spätantiker Kopf eines Kaisers (Venedig)	209
II.	Reiterstandbild des Theoderich und „Nudus“ (Aachen)	216
III.	Rückblick	221
<b>V.3</b>	<b>Fehldeutungen oder bewußte Umtaufen – eine Hypothese</b>	<b>222</b>
I.	Exkurs: Gemmen	224
II.	Zwischen Wunsch, Wille und Überzeugung	234
III.	Rückblick	241
<b>VI.</b>	<b>DIE UMARBEITUNG ANTIKER BILDWERKE</b>	<b>243</b>
<b>VI.1</b>	<b>Portraits</b>	<b>244</b>
I.	Heinrich von Kärnten (Aquileia)	244
II.	Heinrich IV. und Bertha (Padua)	247
III.	„Uomo di Pietra“ (Mailand)	254
IV.	Rückblick	258

<b>VI.2. Heilige und andere christliche Gestalten</b>	<b>263</b>
I. Erzengel Michael (Parma)	264
II. Madonna am Grabmal des Guillaume de Braye (Orvieto)	266
III. Hl. Petrus (Rom)	269
IV. Hl. Clara und Hl. Franziskus am Grabmonument des Rolando da Piazzola (Padua)	273
V. „Todaro“ (Venedig)	276
VI. Hl. Georg (Venedig)	283
VII. S. Giusto (Triest)	285
VIII. Rückblick	288
<b>VII. ZUSAMMENFASSUNG</b>	<b>291</b>
Die als Übersetzung zitierten Quellen im Original	294
Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur	320
Abbildungsnachweis	352
Register	353
<b>ABBILDUNGEN</b>	<b>365</b>



## Vorwort

Das vorliegende Buch stellt eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die im Dezember 2002 vom Fachbereich Germanistik und Kunstgeschichte der Philipps-Universität-Marburg angenommen wurde. Es ist das Ergebnis eines langjährigen Interesses an der Antikenrezeption, für das sich das Klima während meines Studiums an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn unter Gunter Schweikhart und Nikolaus Himmelmann günstig gestaltete. Schließlich fiel der Blick auf das Mittelalter und hier besonders auf die figürlichen antiken Bildwerke, welche in dieser Epoche ein so eigentümliches Dasein zu führen schienen: schwankend zwischen weiträumiger Nichtbeachtung und punktueller Wertschätzung, zwischen politischer Vereinnahmung und ästhetischer Würdigung, zwischen Fehlinterpretation und tiefgehendem Verständnis.

Es gilt zu danken, für wissenschaftlichen und finanziellen Beistand ebenso wie für moralische Unterstützung und Geduld. Ich schulde ihn meinen Betreuern, den Kollegen, meiner Familie und Freunden. Namentlich sind hier an erster Stelle meine beiden Doktorväter Gunter Schweikhart (†) und Ingo Herklotz zu nennen, wie auch der Kokorrektor Henning Wrede. Gunter Schweikhart stellte die Weichen für diese Arbeit und war in seiner herzlichen und offenen Art jederzeit zugänglich für ein fruchtbares Gespräch. Nach seinem Tod übernahm Ingo Herklotz meine Betreuung bereitwillig und stand als kritischer, höchst förderlicher Diskussionspartner zur Seite. Das Gesicht dieser Untersuchung wurde von beiden geprägt. Henning Wrede begleitete meine Bemühungen um die Antikenrezeption durch seine Kooperationen mit dem Bonner und Marburger Institut seit dem Hauptstudium. Die Ausstattung mit einem Stipendium und die Aufnahme in das Bonner Graduiertenkolleg „Die Renaissance in Italien und ihre europäische Rezeption, Kunst – Geschichte – Literatur“ ermöglichten mir verschiedene Aufenthalte an den Forschungsinstituten der Stadt Rom sowie den produktiven Austausch mit den übrigen Teilnehmern des Kollegs. Für die Publikation gebührt mein Dank den Herausgebern der „Marburger Studien“, Ingo Herklotz, Klaus Niehr und Ulrich Schütte, sowie der Marburger Heuser-Stiftung, die einen Druckkostenzuschuß beisteuerte. Unter den vielen, die zum Gelingen dieses Unternehmens beigetragen haben, möchte ich darüber hinaus Josef Floren, Angelika Fricke, Susanne Gierczynski, Stefan Hüttermann, Rolf Mainz, Stefanie Marschke, Rebecca Müller, Sebastian Scholz, Gereon Siebigs, Anna Schreurs, Marina thom Sudan, Ingo Trauer sowie meinem Mann Thomas und meinem Vater Hans Wiegartz namentlich danken.



# I. EINFÜHRUNG

## – Zielsetzung; Quellenlage; Forschungsstand; Generalia –

Wer von der Rezeption antiker Bildwerke hört, denkt nicht an das Mittelalter. Die geistige Wiederentdeckung von Statuen und Reliefs aus der römischen Antike, mit ihren Darstellungen aus Geschichte und Mythologie, gilt für gewöhnlich als typisches Merkmal, ja geradezu als Auslöser der Renaissance. Erst seit dem 15. Jahrhundert entstehen ausgedehnte Sammlungen antiker Bildwerke, entwickelt sich eine umfassende antiquarische Kultur und werden die künstlerischen Anleihen am plastischen Verständnis des Altertums unübersehbar. Die Zeit davor, das Mittelalter, fällt dem Verdikt anheim, antiker Statuarik skeptisch oder doch zumindest unbeteiligt gegenübergestanden und ihren Nutzen vor allen Dingen in der Fütterung von Kalköfen und der Gewinnung von Bronze gesehen zu haben. „Anders als Gebäude, Sarkophage, Manuskripte, Gemmen, Schmuck und Münzen, die – wie auch immer – bruchlos genutzt und begehrt blieben, ist dieses (...) ausdrücklich nicht der Fall bei Statuen, die wohl nahezu im ganzen Mittelalter als Teil einer fremden Überlieferung erschienen, ohne in der Kultur der Zeit irgendein Echo zu finden!“, so beschreibt es jüngst noch Berthold Hinz unter Bezugnahme auf Michael Greenhalgh.<sup>1</sup> Grundsätzlich muß dieser Auffassung zugestimmt werden, denn die hiesige Studie sieht sich auf gut vierzig Bildwerke beschränkt, die verteilt über einen zeitlichen Rahmen von sechshundertfünfzig Jahren aus dem Dunkel der Geschichte treten. Von einem Massenphänomen kann nicht die Rede sein. Aber es wäre bedauerlich, die mittelalterliche Auseinandersetzung mit der figürlichen antiken Skulptur deswegen als unbedeutend ad acta zu legen. Das nämlich ist sie nicht. Im Gegenteil. Weil Bildwerke anders als die oben aufgezählten Artefakte keiner unmittelbaren Zweckgebundenheit unterliegen, welche einen Zugriff auf diese auch aus pragmatischen und ökonomischen Gründen interessant macht, bewegt sich ihre mittelalterliche Rezeption nahezu durchgängig auf einem ideellen Niveau.<sup>2</sup> Weit besser als Bauglieder (z. B. Steine, Architravteile, Säulen oder Kapitelle), aber auch Sarkophage, die trotz figürlichen Schmuckes immer auch ein Behältnis darstellen, oder vermauerte Grabreliefs, die im Verbund der Mauer ein Stück Wand ergänzen, sind freistehende Skulpturen deshalb dazu geeignet, die mittelalterliche Wertschätzung der Antike und die daraus resultierende Bedeutung für das zeitgenössische Umfeld aufzuzeigen.

„Tercium signum est imago Colosei, quam quidam statuam Solis existimant, alii Romae effigiem dicunt.“<sup>3</sup> Diese Feststellung, mit welcher der aus England stammende Magister Gregorius in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts seine Betrachtungen über das

---

1 Hinz 1998 S. 90 mit Bezug auf Greenhalgh 1989 S. 203.

2 Auf die von ökonomischen Gesichtspunkten gesteuerte „Baugrubenproblematik“ weist auch Herklotz 1998 S. 106 u. 108f hin, hier am Beispiel des spaltenreichen, unvollendeten Neubaus von S. Trinità zu Venosa (Apulien), der sich aus den Bauten des nahegelegenen antiken Venusia speiste. Zu Venosa (allerdings mit progammatischem Ansatz) De Lachenal 1995 S. 264f u. dies.: I Normanni e l'antico, Per una ridefinizione dell'abbaziale incompiuta di Venosa in Terra Lucana, in: *Bollettino d'Arte*, Nr. 96/97, 1996, S. 1-80.

3 Magister Gregorius, *Narratio de mirabilibus urbis Romae*, Kap. 6, siehe Quellenanhang Nr. 29 und Kap. III.1.A.II.

heute in den Kapitolinischen Museen befindliche, monumentale Bronzehaupt Konstantins des Großen oder eines seiner Söhne einleitet (Abb. 15), zeigt, daß ein Interesse am inhaltlichen Verständnis antiker Bildwerke während des Mittelalters ohne Frage wach geblieben ist. Sie zeugt durch die Nennung alternativer Deutungen überdies von der Bereitschaft zur Differenzierung und – daraus abgeleitet – auch zur Diskussion. Freilich dürfen an die mittelalterlichen Bemühungen, antike Skulpturen zu verstehen, nicht die heutigen Maßstäbe der Wissenschaft angelegt werden, aber sie folgen doch ganz ähnlichen Mustern. Es sind Erwägungen zur Ikonographie, zu den Wesensmerkmalen der Figuren und zur Topographie des überlieferten (ursprünglichen) Aufstellungsortes, die sich in den Benennungen niederschlagen, seien diese aus heutiger Sicht nun falsch oder zutreffend geraten. Und nicht immer – dies sei an dieser Stelle bereits vorweggenommen – sind Fehldeutungen auf Unvermögen zurückzuführen. Bestimmte Indizien sprechen dafür, daß verschiedene Deutungen – unter freier Interpretation der Bildmerkmale – bewußt an die antiken Objekte herangetragen wurden, um sie gezielt für einen neuen Kontext nutzbar zu machen (vgl. Kap. V.3). Insgesamt ist die mittelalterliche Sichtweise auf die figürliche antike Skulptur weitaus aufgeschlossener, als es ihr schlechter Ruf in der Forschungsliteratur glauben macht. Eine Furcht vor Dämonen und generelle, aus den frühchristlichen Auseinandersetzungen um den Bilderkult erwachsene Ressentiments, die für das mittelalterliche Verhältnis zur antiken Plastik immer wieder und bis in die jüngsten Publikationen hinein geltend gemacht werden, begegnen dem Leser auf den folgenden Seiten nicht.<sup>4</sup> Als Paradox, mit dem es zu leben gilt, bleibt allerdings bestehen, daß die Nachrichtenlage über die mittelalterliche Rezeption antiker Bildwerke insgesamt spärlich ist, sich dort, wo sie greifbar wird, jedoch bemerkenswert substantiell darbietet.

Die Koordinaten dieser Studie stellen sich nun wie folgt dar: Rezeption antiker Bildwerke meint hier nicht deren Auswirkungen auf die mittelalterliche Kunst, sondern den Umgang mit der antiken figürlichen Plastik als solche. Dies bedeutet auf der einen Seite die Frage nach dem Verständnis. Wieviel von der Ikonographie, von den Gattungen und den Inhalten der antiken Plastik war den mittelalterlichen Zeitgenossen geläufig? Wie integrierte sie sich in das eigene Weltbild? Dies zu untersuchen, bieten die Kapitel II bis IV Raum. Aufgeteilt nach zutreffenden und nicht zutreffenden Deutungen (Kapitel II und III), bildet Kapitel IV eine Art Resümee, in dem Überlegungen zu thematischen Schwerpunkten, zu ästhetischer Wertschätzung und zu chronologischen Aspekten Raum finden. Hieran schließt sich auf der anderen Seite die Frage an, in wie weit die inhaltliche Bewertung der Skulpturen für ihre Funktionalisierung maßgeblich war, d. h. für ihre Neuaufstellung und Wiederverwendung in einem mittelalterlichen Kontext. Unterschieden werden muß hierbei zwischen Bildwerken, die selbst unangetastet blieben (Kapitel V), und solchen, die gemäß momentaner Anforderungen handwerklich umgearbeitet und in ihrem Darstellungsgehalt maßgeblich verändert wurden (Kapitel VI).

Da die Studie ihren Ausgangspunkt in der inhaltlichen Bewertung der antiken Skulpturen sieht, stützt sie sich – nicht in allen Fällen, aber doch in der Regel – auf solche Monumente, die ein verbales Echo hinterlassen haben, sei dieses im mittelalterlichen Schrift-

---

4 Vgl. unten S. 164-168 (Kap. IV).

gut oder lediglich als Inschrift erfolgt. Dies wiederum zieht als Konsequenz nach sich, daß sich die Betrachtung auf die antropomorphe, als Statue oder im Relief dargestellte Einzelfigur beschränkt. Vielfigurige Szenen haben kaum Eingang in die mittelalterlichen Quellen gefunden. Eine Ausnahme bilden in Rom nur die Reliefs der Triumphbögen sowie die beiden großen, reliefierten Ehrensäulen des Trajan und Marc Aurel, die markante topographische Punkte innerhalb der Stadt darstellten und sich daher einer breiten Aufmerksamkeit erfreuten. Inhaltlich teils zutreffend, teils falsch gedeutet, war den Zeitgenossen – nicht zuletzt aufgrund der Dedikationsinschriften – sehr wohl bewußt, daß sie dem historischen Genre zuzurechnen waren und zur Verherrlichung kriegerischer Taten des Altertums dienten.<sup>5</sup> Die vielfältig während des Mittelalters wiederverwendeten Sarkophage haben indes kaum zu schriftlichen Äußerungen geführt. Vieles spricht dafür, daß man die dargestellten Mythen inhaltlich nicht mehr verstand und den figürlichen Schmuck abstrahierend als reines Ornament betrachtete.<sup>6</sup> Eine seltene Ausnahme bildet Restoro d'Arezzo. In seinen *Composizione del mondo*, einem cosmologischen Traktat aus dem Jahr 1282, beschreibt und interpretiert er die aus einem antiken Sarkophag bestehende Grablege des Hl. Guido im Dom von Cortona. Die Inderschlacht des Dionysos deutet Restoro hier als Mars mit seinem Gefolge.<sup>7</sup> Ebenfalls unberücksichtigt bleiben die zahlreichen, besonders in ländlichen Gebieten an Kirchen vermauerten Grabreliefs. Nach den Erkenntnissen dieser Studie wird man davon ausgehen dürfen, daß die Dargestellten zutreffend als Portraits sterblicher Personen aufgefaßt wurden. Dadurch erhält die Überlegung von Max Wegner Bestätigung, der das Phänomen der eingemauerten Grabsteine mit einer „anhaltenden altitalienischen Pietas“ zu erklären versuchte.<sup>8</sup> Darüber hinaus-

---

5 Vgl. Nardella 1997 S. 96-105 u. Herklotz 1999 S. 971f.

6 Für einen Überblick noch immer maßgeblich: Isa Ragusa: *The Re-use and public Exhibition of Roman Sarkophagi during the Middle Ages and the Early Renaissance*, Diss., New York 1951 und *Colloquio sul reimpiego* 1984. Vgl. auch Settis 1993 S. 1363ff und Quintavalle 2003. Beutler 1982 S. 65-76 setzt für die Wahl eines Proserpina-Sarkophages als Grab Karls des Großen in der Pfalzkapelle zu Aachen ein bewußtes Auswählen und daraus resultierendes Erkennen des Mythos voraus, den Augustinus in seinem Werk ‚*De civitate Dei*‘, Buch 7 Kap. 20, CCSL Bd. 47 (1955) S. 202 als Sinnbild wiederkehrender Fruchtbarkeit deutet. Auf die karolingische Dynastie bezogen, symbolisiert er die (politische) Wiedergeburt Karls in seinem Sohn Ludwig. Gegen eine derart komplexe allegorische Deutung spricht jedoch, daß Einhard, der vermutlich für die künstlerische Konzeption der Grabanlage zuständig war (Beutler 1982 S. 70), in seiner *Vita Karls des Großen* zwar auf das Grabmal eingeht, den Sarkophag selbst aber keines Wortes würdigt.

7 Friedrich Matz: *Die dionysischen Sarkophage*, Teil 3, Berlin 1969 (= ASR Bd. IV, 3), S. 426-428 Nr. 237. Maria Monica Donato: *Un ‚savio depentore‘ fra ‚scienza delle stelle‘ e ‚sutilità‘ dell’antico*, Restoro d'Arezzo, *le arti e il sarcofago romano di Cortona*, in: *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario, 1897-1997* (= *AnnPisa, Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni*, 4. ser. 1996, Heft 1-2), S. 51-78.

8 Max Wegner: *Spolien-Miszellen aus Italien*, in: *Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag*, Köln/Graz 1958, S. 1-17, hier S. 4. Eine durch die Einmauerung vollzogene Christianisierung und Bannung der dämonisch-teuflischen Kräfte betrachten als auslösendes Moment dagegen Lothar Eckhart: *Gedanken über Römersteine in alten Kirchen*, in: *Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereins* Bd. 119, 1974, S. 29-38 und Anton Mailly: *Abgötter an christlichen Kirchen*, in: *Die christliche Kunst* Bd. 28, 1928, S. 42-52. Den französischen Bereich beleuchtet F. Petry: *Sur la réutilisation de reliefs et d’inscriptions d’époque romaine dans des édifices chrétiens*, in: *Caesardunum* Bd. 19, 1984, S. 235-250.

gehende Implikationen verbinden sich mit diesen Monumenten in der Regel nicht. Verschiedentlich nachgewiesene Deutungen als Heilige knüpfen sich an diese weniger im Moment ihrer Wiederverwendung als vielmehr in späteren, nachmittelalterlichen Traditionen. Vergeblich fahndet der Leser zudem nach antiker Tierplastik. Der Löwe von San Marco oder die römische Lupa stellen markante Beispiele einer mittelalterlichen Neuaufstellung dar.<sup>9</sup> Um die Mechanismen des mittelalterlichen Spoliengebrauchs zu ergründen, sind sie ebenso tauglich wie alle anderen antiken Artefakte, inklusive der anthropomorphen Bildwerke. Im Gegensatz zu diesen stellen sie jedoch keine Anforderungen an das inhaltliche Verständnis. Eine Tierplastik stellt immer nur einen Vertreter seiner Gattung dar, nicht mehr und nicht weniger. Als heraldische Zeichen blieben sie in einer ununterbrochenen Tradition von der Antike bis zum Mittelalter aktuell.

Sind die in Augenschein genommenen Monumente nun als Statuen oder als Reliefs mit statuarischer Darstellung definiert, gilt es, auch dem geographischen und zeitlichen Rahmen einige Erläuterungen zu widmen. Der Schwerpunkt der für die Studie ausgewählten Beispiele liegt auf Italien als dem Mutterland des römischen, die europäische Kultur maßgeblich beeinflussenden Altertums. Integriert, weil von vergleichbaren Voraussetzungen ausgehend, wurden darüber hinaus Beispiele aus den römischen Provinzen: Aachen, Trier und Béziers sind hier zu nennen. Auf sie zu verzichten, hieße die Materialbasis unnötig zu schmälern. Überhaupt sollte man sich vergegenwärtigen, daß das geographische Gesamtbild übergreifender ausfällt, als es zunächst den Anschein hat. Zwar findet die venezianische Schausstellung antiker Bildwerke auf italischem Boden statt, diese wurden aber – in bewußter Opposition zu Rom sowie den benachbarten Städten Norditaliens – aus Byzanz und dem östlichen Mittelmeerraum importiert. Eine der Hauptquellen zu den antiken Bildwerken des mittelalterlichen Rom stammt aus der Feder des Engländers Magister Gregorius. Weitere Nachrichten von dort übermittelte der jüdische, aus Spanien stammende Reisende Benjamin von Tudela. Dagegen war es ein am süditalienischen Hofe Friedrichs II. lebender Schotte, Michael Scotus, der eine antike Statue des Atlas in einem südfranzösischen Ort beobachtete. Vorgegeben durch die lokale Verfügbarkeit antiker Bildwerke ist ihre Rezeption, so wie sie aus heutiger Sicht greifbar wird und zumal, wenn sie schriftliche Zeugnisse hinterlassen hat, deshalb vor allen Dingen eine Frage der gesellschaftlichen Schicht, die über ein bestimmtes Maß an Bildung – auch literarischer Natur – verfügen mußte.

Aufgrund der dünnen Monumentdecke verbietet es sich, den zeitlichen Rahmen eng zu stecken. Die Begriffe Antike und Mittelalter sind hier in ihrer maximalen Ausdehnung verstanden. Die zur Disposition stehenden antiken Bildwerke, als Objekte der Rezeption, reichen bis in das Ende des 5. nachchristlichen Jahrhunderts. Ihre Rezeption selbst beginnt in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts und führt bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts. Zwischen der Dedikation eines Reiterstandbildes an Theoderich im spätantiken Ravenna und der programmatischen Überführung eben dieses Monumentes nach Aachen durch Karl den Großen liegen nur dreihundert Jahre (Kap. II.2.I u. V.2.II). Jedoch handelt es

---

9 Zum Löwen von San Marco vgl. unten, S. 277 Anm. 909; zur Lupa S. 110 Anm. 341. Auf vermauerte Grablöwen geht Todisco 1994 mehrfach ein.

sich um die entscheidenden Jahre der Völkerwanderungszeit, die den Bruch zwischen Antike und Mittelalter herbeiführten. Diese Zäsur ist von den mittelalterlichen Zeitgenossen nicht so markant empfunden worden, wie es das heutige Epochenbewußtsein glauben macht. Schließlich zählte die mittelalterliche Historiographie die römische Vergangenheit bereits zum eigenen, von Gott vorbestimmten und in das Christentum mündenden Zeitalter.<sup>10</sup> Ein dennoch vorhandener Abstand zeigt sich aber daran, daß es schon Karl dem Großen bei seinen politischen und kulturellen Bestrebungen um eine Erneuerung („renovatio“) ging, mit der er an etwas Altes, Vergangenes anzuknüpfen gedachte.

Obwohl es evident ist, daß die umrissenen sechshundertfünfzig Jahre der mittelalterlichen Rezeption von der zweiten Hälfte des 8. bis in den Beginn des 15. Jahrhunderts nicht als einheitliche Epoche aufgefaßt werden können, in der es keine Entwicklung gab, spielen die historischen und kulturellen Wandlungen für die Rezeption antiker Bildwerke eine erstaunlich geringe Rolle. Die Muster zum Verständnis und die gedanklichen Ansätze zu ihrer Funktionalisierung erweisen sich über die Zeit als relativ konstant. Ein Quantitätssprung in bezug auf die Quelldichte ist im 14. Jahrhundert zu beobachten. Doch erweist sich dieser für den Nachweis eines erhöhten Antikeninteresses als nur eingeschränkt tauglich. Zu einem erheblichen Teil nämlich muß er auf die spätmittelalterliche Entwicklung des historischen Schriftgutes zurückgeführt werden, das den Blick verstärkt auf das lokale Umfeld richtete und damit der Erwähnung antiker Bildwerke mehr Raum bot (vgl. Kap. IV).

Die Quellen selbst, in denen antike Bildwerke Erwähnung finden, stellen sich sehr disparat dar. Als Glücksfall muß es gelten, wenn sich ein Autor durch eigene Erfahrungen dazu veranlaßt sieht, eine antike Skulptur im Kontext kunstfremder Erörterungen zu erwähnen. So, wenn Michael Scotus im Rahmen eines geschichtlichen Abrisses der Astronomie auf das bereits erwähnte Standbild des Atlas oder Benvenuto Rambaldi da Imola innerhalb seines Dante-Kommentares auf eine Statue der Venus verweisen (Kap. II.1.II u. -V). Gerade solche Äußerungen sind jedoch besonders wertvoll, da sie eine Idee individueller Beobachtungsgabe und persönlicher Vorstellungswelt vermitteln. Spröde hingegen nimmt sich die gelegentliche Erwähnung antiker Bildwerke in Urkunden oder vergleichbaren gerichtlichen Archivalien aus. Größere Chancen auf Quellenfunde bieten lokalhistorische Schriften zu einzelnen Städten. Dazu müssen Regionare, Annalen und Chroniken, Texte des Städtelobs sowie Reiseberichte gezählt werden. Die inhaltliche Qualität und Wertigkeit der dortigen Antikenerwähnungen wird dabei durch die äußere Form der einzelnen Gattungen bereits vorgegeben. In der listenartigen Aufstellung von Regionaren kann kaum mehr als die bloße Erwähnung eines Bildwerkes erwartet werden, das sich überdies sowohl durch seine Lage als auch durch seine plastische, von monumentalen Maßen bestimmte Präsenz zum topographischen Markierungspunkt eignen mußte. Ähnliche Probleme gelten für die Annalen. Chronologisch geordnet und auf die wichtigsten historischen Fakten zusammengedrängt, boten sie nur der Erwähnung solcher Bildwerke Raum, die bereits eine angestammte öffentliche Bedeutung besaßen und darüber hinaus maßgeblich in aktuelle Geschehnisse verwickelt wurden. Auch das Städtelob, zu dem mit

---

10 Vgl. unten, S. 143.

Recht seit jüngstem auch die *Mirabilia Urbis Romae* gezählt werden, oder die Stadtbeschreibung beschränken sich per definitionem auf wichtige, im engeren Sinne des Wortes „Bedeutung“ verleihende Skulpturen.<sup>11</sup> Faßt man die Gelegenheiten, bei denen antike Bildwerke Eingang in mittelalterliches Schriftgut erhalten konnten, noch einmal unabhängig von den Textgattungen zusammen, so ergeben sich drei Möglichkeiten: sie wurden zum Gegenstand persönlicher Erlebnisse von Einzelpersonen, sie wurden konkret in historische oder politische Ereignisse unterschiedlichster Ausprägung verwickelt oder sie konnten sich zu einem topographischen Fixpunkt etablieren. Alle diese Möglichkeiten sind maßgeblich von Zufällen bestimmt.

Unterschiedlichste literarische Gattungen und ein hohes Maß an Zufall aber machen es unmöglich, die Materialbasis durch eine gezielte Suche innerhalb der Quellen zu erweitern. Gleiches gilt für die Umarbeitungen, welche in Kapitel VI behandelt werden. Öffentlich aufgestellte Monumente sind seit langem geläufig, verstecktere Beispiele treten dagegen, wie in Parma und Orvieto (Kap. VI.2.I-II), oft erst während aufwendiger Restaurierungskampagnen ans Licht. In der einschlägigen Literatur sind die in dieser Studie vorgestellten Fallbeispiele daher nicht unbekannt, bilden jedoch stets ein Randgebiet. Nur ein einziges Mal wurde bisher der Versuch unternommen, die mittelalterliche Rezeption antiker Bildwerke in einer umfassenden Publikation darzustellen. 1996 veröffentlichte Norberto Gramaccini seine Habilitationsschrift unter dem Titel *Mirabilia, Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*.<sup>12</sup> Doch das Buch zeigt beinahe symptomatisch auf, woran die bisherige Auseinandersetzung mit dem Thema krankt. Im ersten Teil des Buches, in dem Gramaccini eine Art Entwicklungsgeschichte zum Umgang mit antiken Bildwerken seit der Spätantike skizziert, verlieren sich die konkreten Monumente in einem breit angelegten Rahmen kulturgeschichtlicher Erörterungen. Bildwerke wie die römischen Flußgötter, das unter dem Namen „Chinzica Gismondi“ geläufige Relieffragment in Pisa oder der „Todaro“ in Venedig, nur um drei Beispiele auszuwählen, werden in wenigen Zeilen summarisch erwähnt und in ihrer spezifischen Bedeutung kaum hinterfragt. Der zweite Teil des Buches dagegen widmet sich in lose aneinandergereihten Einzelstudien lediglich fünf Bildwerken, von denen zwei obendrein als mittelalterliche Kreationen angesprochen werden müssen, die einen zeitgenössischen Reflex auf die Antike darstellen. Im ersten Teil in bezug auf die einzelnen Monumente zu summarisch und im zweiten Teil auf wenige Beispiele beschränkt, bietet das Buch daher den versprochenen Überblick über die Thematik nicht.

Die für die hiesige Studie maßgebliche Literatur läßt sich weitgehend nach den skizzierten inhaltlichen Schwerpunkten, Verständnis und Wiederverwendung, ordnen. Um die semantische Leistung mittelalterlicher Zeitgenossen in bezug auf die antike Plastik zu ergründen, bedarf es eines theoretischen Gerüsts, in das die Deutungen eingeordnet werden können. Dieses aber kann letztendlich nur auf dem Fundament einer allgemeinen Antikenrezeption ruhen. Entsprechende Aufschlüsse ergeben sich daher aus den Spuren, die die Antike in Gebieten wie dem der mittelalterlichen Literatur, der Astrologie und der

---

11 Miedema 1996, hier S. 437ff.

12 Gramaccini 1996. Eine Rezension des Buches bei Herklotz 1998 S. 109-113.

Kunst hinterlassen hat. Die Forschungsanfänge hierzu stammen bereits aus dem 19. Jahrhundert, so Anton Springers *Das Nachleben der Antike im Mittelalter* (1867). Immer noch grundlegend sind darüber hinaus Arbeiten aus der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts, wie die von Friedrich von Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus* (1922), Hans Liebeschütz, *Fulgentius metaforalis, Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter* (1926), Jean Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français, Recherches sur les sources et thèmes d'inspiration* (1939), Jean Seznec, *La Survivance des Dieux Antiques* (1940) oder Richard Hamann-Mac Lean, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters* (1949/50). Daneben stehen die Publikationen von Erwin Panofsky, darunter besonders *Renaissance and Resuscitations in Western Art* (1960) sowie die Gemeinschaftsarbeit mit Raymond Klibansky und Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy* (1964). Für die jüngere Forschung sind schließlich Nikolaus Himmelmann mit seinen beiden Arbeiten *Ideale Nacktheit* (1985) und *Antike Götter im Mittelalter* (1986) sowie Michael Camille, *The Gothic Idol, Ideology and Image-making in Medieval Art* (1989) zu nennen. Das in zwei Bänden vorliegende Handbuch von Jane Chance, *Medieval Mythographie* (1994 u. 2000), gibt einen grundlegenden Einblick in die mythographische Literatur. Entscheidende Impulse schließlich lieferte den ersten Kapiteln dieser Studie Dieter Blumes *Regenten des Himmels* (2000), ohne auf antike Bildwerke selbst in irgendeiner Form einzugehen. Für den Bereich des antiken Portraits, das in der hiesigen Studie sehr bewußt von der mythologischen Plastik abgesetzt wird, sind darüber hinaus Arbeiten von Ingo Herklotz, *Sepulcra et monumenta* (1985, 3. Aufl. 2001, besonders Kapitel 5) und *Antike Denkmäler in den Proömien mittelalterlicher Geschichtsschreiber* (1999) sowie von Peter Seiler, *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien* (1989, besonders Kap. 2) und *Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit* (1997), als relevant zu nennen. Jeweils aus dem Blickwinkel ihrer eigenen Forschungen richten sie das Augenmerk auch auf antike Monumente und tragen auf diese Art und Weise zum Verständnis der Gattung während des Mittelalters bei.

Umfänglicher finden antike Bildwerke in derjenigen Literatur Erwähnung, die sich mit dem Phänomen des Spolienegebrauchs allgemein auseinandersetzt, d. h. mit der „materielle[n] Aneignung und geistige[n] Neubestimmung älterer Kunstwerke“, um eine Kurzdefinition von Arne Effenberger zu zitieren.<sup>13</sup> Ausgangspunkt bildet dabei die Frage nach dem „Warum“ einer Wiederverwendung. Es handelt sich um den Bereich, dem sich Kapitel V und VI dieser Studie vorrangig widmen. Während das Phänomen des Spolienegebrauchs als solches übergreifend und weder auf bestimmte Kulturräume noch Epochen begrenzt ist, beschränken sich die hier zur Disposition stehenden Betrachtungen naturgemäß auf das Verhältnis klassische Antike – Mittelalter. Der Begriff „Kunstwerk“ ist in bezug auf Spolien sehr breit angelegt, unter ihm subsumieren sich nicht nur skulpturale Bildwerke und Kleinodien, sondern, wie oben bereits angesprochen, vor allen Dingen Architekturglieder. Seinen Ausgangspunkt nimmt das Forschungsgebiet denn auch in der Architektur. Die Literaturfülle zu Spolien ist mittlerweile auf ein Beträchtliches gewachsen. Bei den folgenden Titeln liegt deshalb das Augenmerk sehr dezidiert auf ihrer Brauch-

---

13 Effenberger 1999 S. 643.

barkeit in bezug auf die figürliche Plastik. Sie stellt dabei, den tatsächlichen Relationen des Spoliengebrauchs entsprechend, nur einen beiläufigen Nebenschauplatz dar. Der Stellenwert, der ihr zugewiesen wird, zeigt sich vielleicht eindrücklich daran, daß es auch ein ausgewiesener Kenner der Materie wie Salvatore Settis in bezug auf ihre Wiederverwendung bei dem folgenden, unkommentierten und stark vereinfachenden Satz belassen kann: „Les sarcophages n'ont pas été des seuls à être réemployés: les statues aussi (elles furent transformées quelquefois en statues de saints),...“.<sup>14</sup> Dennoch ist es gerade Salvatore Settis, in dem das Forschungsgebiet einen wichtigen Motor als Herausgeber der Bände *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (1984-86) gefunden hat, die er mit seinem eigenen Aufsatz, *Continuità, distanza, conoscenza, Tre usi dell'antico* (1986) bereicherte. Jüngere Arbeiten (1988, 1993 u. 1997) verfolgen die Problematik des Antikenverständnisses weiter, ohne jedoch die figürliche Plastik in den Focus zu nehmen. Als entscheidender Mitstreiter, der auch die Bildwerke niemals aus den Augen verliert, darf von historischer Seite aus Arnold Esch gelten, dessen grundlegender Aufsatz *Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien* bereits 1969 entstand. In den letzten Jahren schlossen sich als Publikationen an: das Stichwort ‚*Reimpiego*‘ in Bd. 9 (1998, S. 876-83) der *EAM*, der Aufsatz *Reimpiego dell'antico nel Medioevo, la prospettiva dell'archeologo, la prospettiva dello storico*, veröffentlicht in dem für die Spolien-Thematik generell als programmatisch zu geltenden Band 46 der ‚*Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo*‘, *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo* (1999), sowie *L'uso dell'antico nell'ideologia papale, imperiale e comunale* (2001). Innerhalb der oben bereits genannten Bände *Memoria dell'antico* erschienen von Chiara Frugoni, *L'antichità: dai „Mirabilia“ alla propaganda politica* (1984) und von Michael Greenhalgh, *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo* (1984). In seiner fünf Jahre später erschienenen Monographie, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle-Ages* (1989), widmete Michael Greenhalgh den Statuen und Reliefs ein eigenes, allerdings kurzes Kapitel. Auch Michael Jacoff, *The Horses of San Marco and the Quadriga of the Lord* (1993, Kap. 5), gibt einen Abriß über die wichtigsten, während des Mittelalters rezipierten Bildwerke, der ihm als Grundlage für seine Erörterungen zu den Pferden von S. Marco dient. Einen weitgefaßten, auch Bildwerke einbindenden Überblick bietet schließlich Lucilla De Lachenals Monographie, *Spolia, Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo* (1995). Georg Satzinger, *Der „Konsul“ am Palazzo Gondi in Florenz, Zur öffentlichen Inszenierung antiker Statuen um 1500* (1995), versucht eine kurze Rückschau auf die vorausgehenden Jahrhunderte, referiert in bezug auf die einzelnen Monumente jedoch teilweise überholte Auffassungen. Die einschlägigen Bildwerke der Stadt Rom finden auch in dem dünnen Band von Floriana Mauro, *La rinascita dell'antico, recupero e riutilizzo dei monumenti classici nel medioevo* (2001) Berücksichtigung. Rebecca Müller untersucht das Phänomen in ihrer Dissertation, *Sic hostes Ianua frangit, Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua* (2002) unter einem lokalen, aber mit zahlreichen Querverweisen ausgestatteten Zugriff. Figürliche Spolien finden hier entsprechend der örtlichen Situation Eingang. Ihr übergreifender Artikel ‚*Spolien*‘ in Bd. 15/3 des *Neuen Pauly* (2003, S. 195-207) streift ebenfalls einige der

---

14 Settis 1993 S. 1365.

bekannteren Bildwerke. Als jüngste Publikation auf dem Gebiet der Spolien muß abschließend der von Mario D'Onofrio herausgegebene Band *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo* (2003) genannt werden, der einen übergreifenden Aufsatz von Arturo Quintavalle sowie katalogartige Beiträge unterschiedlicher Autoren zu ausgewählten, teils figürlichen Spolien enthält.

Eine weitere, für den mittelalterlichen Zugang zu antiken Bildwerken relevante Gruppe bilden schließlich solche Publikationen, die sich zwar mit der Rezeption antiker Bildwerke auseinandersetzen, ihren Schwerpunkt aber auf die nachmittelalterlichen Jahrhunderte gelegt haben und die Frühzeit der Monumente nur cursorisch streifen. Zu nennen sind hier die mittlerweile zu Standardwerken avancierten Arbeiten von Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* (1981) sowie von Phyllis Pray Bober und Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture, A Handbook of Sources* (1986). Auch in der jüngsten Publikation von Leonard Barkan, *Unearthing the Past* (1999) bleiben die Jahre vor 1500 nicht ganz unberücksichtigt. Aufgrund der Zielsetzung der Bücher handelt es sich bei den von ihnen besprochenen antiken Bildwerken in der Regel um solche, die einen gewissen Grad an Berühmtheit erlangten. Erwähnt sei deshalb an dieser Stelle noch Cesare D'Onofrios *Un popolo di statue racconta* (1990), welches sich kuriosen und markanten Statuen der Stadt Rom, gleich welchen Alters, widmet und daher ebenfalls einige der für die hiesige Studie relevanten Fallbeispiele berücksichtigt. Gunter Schweikhart wandte sich in zwei Studien dem Torso zu, *Zur Geschichte und Bedeutung zerstörter Antiken in Mittelalter und Neuzeit* (1982) sowie *Zwischen Bewunderung und Ablehnung, der Torso im 16. und frühen 17. Jahrhundert* (1993), und wies in diesem Zusammenhang auf einige der hier in Kapitel VI behandelten, umgearbeiteten Antiken hin.

Anzufügen bleiben schließlich diejenigen Arbeiten, die sich mit Einzelbildwerken auseinandersetzen. Verschiedene Statuen, wie das Ensemble am Lateran und darunter besonders das Reiterstandbild des Marc Aurel, haben sich zu einem eigenen Forschungsgebiet mit zahllosen Publikationen entwickelt. Diese aufzuzählen kann an dieser Stelle nicht Aufgabe der Verfasserin sein. Exemplarisch seien deshalb nur Ingo Herklotz, *Der Campus Lateranensis im Mittelalter* (1985/2000) sowie Lucilla De Lachenal, *Il gruppo equestre di Marco Aurelio e il Laterano, Ricerche per una storia della fortuna del monumento dall'età medievale sino al 1538* (1990) genannt. Andere, weniger prominente Bildwerke erfreuten sich nur einmal einer tiefgehenden Auseinandersetzung. Darunter sei verwiesen auf Donatella Corsi Zoli, *L'uomo di pietra, Vicende e problemi di una statua romana a Milano* (1975) und Claudio Franzoni, *Inter christianorum sacra statua Herculis* (1986). Umfassend von der Forschung gewürdigt wurden dagegen die Beiträge von Andreas Thielemann, *Roma und die Rossebändiger im Mittelalter* (1993) sowie Angiola Maria Romanini, *Une statue romaine dans la Vierge De Braye* (1994).

Vor dem oben skizzierten Hintergrund einer Forschungsliteratur, die einige berühmte Statuen in aller Ausführlichkeit behandelt, es bei etlichen kaum bekannten Bildwerken dagegen bei einer kurzen Erwähnung beläßt, schien es angeraten, die herangezogenen Fallbeispiele gleichermaßen zu würdigen. Nur auf diese Art und Weise entsteht die Grundlage für einen angemessenen Vergleich und bietet sich die Möglichkeit, verschie-

dene, mittlerweile zur *communis opinio* gewordene Fehlurteile zu revidieren. Durchgängig wurde deshalb den einzelnen Bildwerken ein eigenständiges Unterkapitel gewidmet. Eine Bündelung der bei den Einzelbeispielen gewonnenen Erkenntnisse erfolgt in den als „Rückblick“ gekennzeichneten Abschnitten. Die hier getroffene Auswahl der Fallbeispiele erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, war aber dennoch darum bemüht, die Materialbasis möglichst breit anzulegen. Prämisse jedoch bildete eine nachweislich während des Mittelalters erfolgte Rezeption. Gab es hierfür nur vage Anhaltspunkte, wurde auf das Bildwerk verzichtet. Zur Stützung einzelner Argumentationslinien entstanden drei Exkurse, die den Blick auf das frühe Christentum, Byzanz und die antike Glyptik richten. Um den Lesefluß zu erleichtern, erscheinen die innerhalb der Studie zitierten Quellen in deutscher Übersetzung. In einem Anhang sind die entsprechenden Passagen (bis auf einen hebräischen und einen altnordischen Text) in ihrer original-sprachlichen Fassung – chronologisch und nach Autoren sortiert – wiedergegeben.

## II. ZUTREFFENDE DEUTUNGEN ANTIKER STATUEN

Nur für wenige, einzeln verstreute Bildwerke läßt sich anhand von Quellen oder durch die Beurteilung des historischen Kontextes eine auch aus heutiger Sicht korrekte Identifizierung der dargestellten Figur oder Person konstatieren. Gleichwohl können nur diese Stücke die Ausgangsbasis für die Frage bilden, welchen Einfluß das ikonographische Verständnis einer Figur auf ihre Rezeption und eine mögliche Wiederverwendung hatten. Gleich am Anfang treten dabei die beiden großen Gattungen der antiken Skulptur in Erscheinung, die mythologische Darstellung sowie das Portrait.

### II.1 Mythologische Figuren

– Tiber/„Marforio“ (Rom); Atlas (Ort unbekannt); Herkules (Venedig);  
Venus (Rom und Florenz); Hermaphrodit (Rom/Florenz) –

#### I. Tiber/„Marforio“ (Rom)

Chronologisch betrachtet am Anfang und deshalb hier an erste Stelle gesetzt, steht der sog. „Marforio“ in Rom, die Statue eines römischen Flußgottes aus dem 1. Jahrhundert, welche sich seit 1588 auf dem Kapitol befindet und dort Teil verschiedener, seit 1657 in den Innenhof des Palazzo Nuovo integrierter Brunnenprojekte wurde (Abb. 1).<sup>15</sup> Bis in das Jahr 1588 hatte der Flußgott unterhalb des Kapitolinischen Hügels im Bereich der Kirche SS. Luca e Martina gegenüber dem Carcere Mamertino seinen Platz. Dort zeigen ihn bildliche Darstellungen des 16. Jahrhunderts, die verdeutlichen, daß das Bildwerk im Cinquecento als *statua parlante* zu großer Popularität gelangt war.<sup>16</sup> In der Zeit vor dem 16. Jahrhundert war das Interesse an der Figur ein sehr viel geringeres. Wie weiter unten zu zeigen sein wird, regte diese Antike den mittelalterlichen Betrachter, so wie er sich in den Quellen widerspiegelt, niemals zu komplexeren inhaltlichen Deutungen an, sondern er begnügte sich damit, von ihr Kenntnis zu nehmen und sie mit einem toponomastischen, der Umgebung entlehnten Namen zu versehen, nachdem ihre ursprüngliche Bezeichnung als Flußgott verlorengegangen war (siehe Kap. III.1.C.II).

Dieses Wissen dürfte allerdings noch bis in das 9. Jahrhundert vorhanden gewesen sein, falls man den innerhalb der Routen I und VIII des *Codex Einsidlensis* im Bereich des

---

15 Lunesischer Marmor, Höhe 2,42 m, Länge 6,1 m; Stuart Jones 1912 S. 21 Nr. 1, TCI Roma, 8. Aufl. 1993 S. 405, Helbig 1966 Bd. 2 S. 41f Nr. 1193 (Hans von Steuben): mittlere Kaiserzeit; Klementa 1993 S. 135-137: flavisch. Zur jüngeren Geschichte der Skulptur: Ermete Rossi: Marforio in Campidoglio, in: Roma Bd. 6, 1928, S. 337-346; Carlo Pietrangeli: La fonte di Marforio, in: Capitolium Bd. 32, Heft 2, Februar 1957, S. 8-13; D'Onofrio 1957 S. 131-135; Haskell/Penny 1981 S. 258f Nr. 57; Bober/Rubinstein 1986 S. 99f Nr. 64.

16 Eine Zusammenstellung der Darstellungen bei Bober/Rubinstein 1986 S. 99f Nr. 64. Francesco Cancellieri: Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo, dette volgarmente di Marforio e di Pasquino, Rom 1789. Zum „Pasquino“ als Pendant des „Marforio“: D'Onofrio 1990 S. 26ff und Raimund Wünsche: Pasquino, in: MüJb Bd. 42, 1991, S. 7-38.

Severusbogens – und damit in unmittelbarer Nachbarschaft zum Carcere Mamertino – genannten „Tiberis“ auf den „Marforio“ beziehen will.<sup>17</sup> Da das in karolingischen Minuskeln geschriebene Manuskript in der jüngeren Forschung als ein Produkt der Fuldaer Klosterschule angesprochen wird, stellte Gerold Walser die These auf, die ursprüngliche Zusammenstellung von Inschriftensammlung und Itinerar könne von einem Fuldaer Mönch stammen, der im Zusammenhang mit dem Romzug Karls des Großen nach Italien gereist war.<sup>18</sup> Ohne Frage waren dessen Zeitgenossen die auf die Seite gelagerten, im Bereich der Beine von einem Mantel bedeckten, bärtigen alten Männer als Darstellungstypus für Flußgötter geläufig. Den Prüfstein hierfür bilden astrologische Handschriften. Eindrucksvoll ist an ihnen abzulesen, wie der antike Typus des Flußgottes für das Sternbild des Eridanus in den Manuskripten der karolingischen und ottonischen Zeit richtig verstanden und wiedergegeben wird, um dann ab dem 11. Jahrhundert seinen Rückzug anzutreten. Im 12. Jahrhundert ist aus dem Flußgott ein „Schwimmer“ geworden, in der Hüfte gedreht, die Füße nach unten zeigend, das Motiv des Sitzens oder Lagerns vollständig verloren (Abb. 2-4).<sup>19</sup>

## II. Atlas (Ort unbekannt)

Astronomische Handschriften und ihre Illustrationen dürften auch für den Schotten Michael Scotus (etwa 1175-1235/6) einen Grundpfeiler seines mythologischen Wissens gebildet haben. Dem Astronom am Hofe Friedrichs II. und darüber hinaus auch Kleriker, Arzt, Philosoph sowie Aristotelesübersetzer, den Dante in seiner *Divina Commedia* in das *Inferno* zu den Wahrsagern und Zauberern verbannte, verdanken wir den Hinweis auf ein Standbild des Atlas, welches am Anfang des 13. Jahrhunderts möglicherweise noch zu sehen war.<sup>20</sup> Es taucht im Rahmen einer ins Legendenhafte spielenden Erzählung auf, die Scotus im *Proömium* zu seinem Hauptwerk wiedergibt, dem sog. *Liber introductorius*, einem umfänglichen astronomisch-astrologischen Traktat, den er im Auftrag Friedrichs II. schrieb.<sup>21</sup> Das *Proömium* endet mit einem kurzen Abriß über die Geschichte der Sternkunde, die bei Noah beginnt und bis zu Alexander dem Großen führt, welcher wiederum

17 Codex Einsidlensis, Benediktiner Abtei Einsiedeln, MS 326, 9. Jahrhundert, entstanden in der Klosterschule von Fulda, Inschriftensammlung und Regionar, siehe Quellenanhang Nr. 6. Einer Gleichsetzung schließen sich an: Giovanni [Johann Joachim] Winckelmann: *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, hrsg. von Carlo Fea, 3 Bde., Rom 1783-84, Bd. 3 (1784) S. 327; Beschreibung der Stadt Rom, hrsg. von Ernst Platner, Carl Bunsen u. a., 3 Bde., Stuttgart/Tübingen 1830-42, Bd. 3, Teil 1 (1837) S. 37 (C. Bunsen); Hülsen 1907 S. 32; Valentini/Zucchetti 1940-53 Bd. 2 (1942) S. 177; Bober/Rubinstein 1986 S. 99; Walser 1987 S. 165 u. 190.

18 Walser 1987 S. 9.

19 Ruth Rubinstein Olitsky: *The Renaissance Discovery of Antique River-God Personifications*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florenz 1984, S. 257-263. Einen Überblick dieser Entwicklung vermitteln die Abb. im Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters Bd. 1 (1915) S. 107-109 u. Taf. I-IV, Bd. 3 (1953) S. XXXIX-XLI, Fig. 12-14 u. Abb. 160-164, 173, 183 u. 206; Wilhelm Neuss: *Eine karolingische Kopie antiker Sternzeichen-Bilder im Codex 3307 der Biblioteca Nacional zu Madrid*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* Bd. 8, 1941, S. 113-140, hier S. 134f, Abb. 16-18; Bauer 1983 Abb. 5-9; Haffner 1997 S. 59f u. Abb. 66f.

Ptolemäus, den König der Ägypter, in dieser Materie unterrichtet haben soll. Jener, begabter als alle anderen, habe u. a. das Astrolabium und den Quadranten erfunden.<sup>22</sup> Durch den gebürtigen Ägypter Athalax sei die Kunst der Astronomie schließlich gemeinsam mit dem Astrolabium von Ägypten aus nach Spanien gelangt.

„Wir haben es folglich auf der Hand liegen, wie diese Kunst oder Wissenschaft aus Ägypten nach Spanien herübergebracht worden ist, mit diesem Instrument, das Astrolabium genannt wird und das der oben genannte König der Ägypter, Ptolemäus, erfunden hatte. Und diese Kunst mit ihrem Instrument brachte der aus Ägypten stammende Athalax, weil er durch Geburt den vollen Verdienst hatte, die oben genannte Kunst zu kennen und zu lieben. Und deswegen wird gesagt, daß er der erste und letzte Begründer jener war. Und dieses geschah alles vor der Geburt des Propheten Moses. (...) Zu diesem Athalax kamen in der Tat zwei Kleriker oder Scholaren aus Frankreich, um diesen Fremden zu sehen, und wie sie mit ihm rechneten, wurden sie seine Freunde. Weil sie ziemlich viel von seinen Dingen zu sehen begehrten und haben wollten, erklärte ihnen Athalax dieses Instrument und sagte: ‚Weil ihr gekommen seid um mich zu sehen und meinem Hause schmeichelt, sollt ihr etwas Außergewöhnli-

- 
- 20 Dante, *Divina Commedia*, Inferno, Canto XX, Vers 115-117, „Quell' altro che ne' fianchi è così poco, / Michele Scotto fu, che veramente / de le magiche frode seppe 'l gioco.“ Zitiert nach Dante, *Divina Commedia* (Ed. Pasquini/Quaglio 1982) S. 228f. Zu der nur unvollständig bekannten Vita des Michael Scotus Ernst Kantorowicz: Kaiser Friedrich II., 2 Bde., Berlin 1927-31, Bd. 1 S. 313-330 u. Bd. 2 S. 149-155; Charles H. Haskins: *Studies in the History of Mediaeval Science*, Ausgabe New York 1960 (1. Ausg. Cambridge 1924), S. 272-298, Kap. 13; Michael Scot; Thorndike 1965; Vasoli 1971; Charles Burnett: Michel Scot and the Transmission of Scientific Culture from Toledo to Bologna via the Court of Frederic II Hohenstaufen, in: *Micrologus* Bd. 2, 1994, S. 101-126; Stürner 2000 S. 400-422. Mehrmals taucht sein Name in den Jahren 1224-27 innerhalb der Regesten der Päpste Honorius III. und Gregor IX. auf, in denen er wegen seiner Sprachkenntnisse und Bildung gerühmt wird. *Regesta Honorii Papae III*, hrsg. von Pietro Pressuti, Bd. 2, Rom 1895, Nr. 4682, 4871, 5025, 5052, 5470; August Porthast: *Regesta Pontificum Romanorum* Bd. 1, Berlin 1874, S. 683, Nr. 7888.
- 21 Scotus hielt sich während seiner letzten Lebensjahre, vielleicht seit 1220, spätestens seit 1227, am Hofe Friedrichs II. auf. Das Werk gliedert sich nach seinen eigenen Angaben in das ‚Proömium‘, den ‚Liber quattuor distinctionum‘, den ‚Liber particularis‘ und den ‚Liber physionomiae‘; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10268, fol. 19 v, Ed. Edwards 1978 S. 233. Während der dritte Teil in zahlreichen Handschriften und Drucken vorliegt, vor 1500 waren bereits zwanzig Ausgaben davon erschienen, sind die beiden ersten Teile nur in wenigen, teils recht uneinheitlichen Manuskripten erhalten. In der Regel ist dem ‚Liber quattuor distinctionum‘ in den Handschriften das ‚Proömium‘ vorgeblendet. Vgl. Franz Boll: *Sphaera*, Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder, Leipzig 1903, S. 439f Anm. 4; Bauer 1983 S. 1ff; Sez nec (1940) 1990 S. 118ff; Blume 2000 S. 52-63.
- 22 Die Verwechslung des Astronomen Claudius Ptolemäus, der um 140 in Alexandria lebte und ein bedeutendes, in der späteren arabischen Literatur ‚Almagest‘ genanntes Handbuch zur Astronomie herausgegeben hatte, mit dem Diadochen Ptolemaios I. Soter des 4. Jahrhunderts v. Chr. findet sich bereits bei Isidor von Sevilla, *Etymologiarum*, Buch 3, Kap. 26, PL Bd. 82 (1850) S. 169. Zu Claudius Ptolemäus: Hugh Thurston: *Early Astronomy*, New York/Berlin/Heidelberg 1993, S. 138ff. Das Astrolab hatte ab dem 11. Jahrhundert in die westliche Welt Einzug gehalten. Arno Borst: *Astrolab und Klosterreform an der Jahrtausendwende*, Heidelberg 1989 (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse Bd. 1).

ches und in der Kunst der Astronomie ganz neues sehen.‘ Allein aus Gründen der Schönheit und Außergewöhnlichkeit kauften sie jenes zu einem hohen Preis und brachten es voller Freude mit sich in ihre Heimat. Die Gelehrten, denen sie es zeigten, hielten es für eine große Erfindung und ein vortreffliches Werk zur eindringlichen Unterweisung in diese Kunst der Sterne. Und zur ewigen Erinnerung daran erlaubte der Prätor, daß jener Gigant namens Atlas an der Seite der Hauptstraße jener Stadt mit dem Himmel auf dem Kopf aus Kupfer dargestellt würde, wie es die folgende Figur zeigt.“<sup>23</sup> – Es folgt die hiesige Abb. 5.

Mehrere Umstände weisen darauf hin, daß Michael Scotus tatsächlich eine solche Statue gesehen haben könnte, die man sich im Typus des Atlas Farnese oder verwandter Bildfindungen vorstellen darf: Atlas, der Titan, dem das Himmelsgewölbe als Kugel qualvoll auf den Schultern ruht und der sich dieser Last nur auf ein Knie gestützt zu stellen vermag.<sup>24</sup> Ganz ausdrücklich verweist Scotus auf die reale Existenz der Statue, die ihm Vorbild für seine angefügte Zeichnung gewesen sei. Und sein Hinweis auf das Material des Standbildes, welches er als „ramo“, d. h. Kupfer – gemeint ist wohl Bronze – beschreibt, läßt auf eine konkrete bildliche Vorstellung schließen. Auch die von ihm angefügte Zeichnung, die allerdings nur in der um gut einhundert Jahre jüngeren Kopie der Münchner Handschrift erhalten ist,<sup>25</sup> unterscheidet sich in einem wesentlichen Merkmal von anderen Atlasdarstellungen mittelalterlicher Handschriften. Die Bärtigkeit und das zerzauste lange Haar der Figur sowie ihr in der Zeichnung nur sehr vage angedeutetes Knieschema mit dem eingeknickten rechten und dem abstützend nach vorne gesetzten linken Bein entsprechen aus typologischer Sicht zwar dem archäologischen Vorbild, finden sich jedoch auch in anderen Atlas-Miniaturen. Dort aber sind sie im gängigen Schema der mittelalterlichen Planetengötter bekleidet dargestellt, während der hiesige Titan ganz im Sinne des antiken Vorbildes nackt ist (Abb. 5-6).<sup>26</sup>

Die Gestalt des Atlas war dem Mittelalter durchgängig geläufig, und zwar nicht nur in ihrer kosmologischen Bedeutung, sondern auch wegen ihres büßenden oder dienenden

---

23 Michael Scotus, Liber introductorius, Ende des Proömiums. Originaltext siehe Quellenanhang Nr. 34.

24 Zum Atlas Farnese Ursula Korn: Der Atlas Farnese, Eine archäologische Betrachtung, in: Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst: die Gegenwart der Antike in der Renaissance, hrsg. von Gunter Schweikhart, Köln 1996 (= Atlas, Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung Bd. 1), S. 25-44; vergleichbare Typen im LIMC Bd. 3 (1986) S. 3-16 s. v. ‚Atlas‘, hier S. 9 Nr. 32-40 (Javier Arce und Luis J. Balmaseda).

25 Die Handschrift aus München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10268, entstand um 1340 und wird nach Padua lokalisiert. Vgl. Bauer 1983 S. 14 u. Schmitt 1975 S. 58 Anm. 10. Sie ist die älteste der vollständig illustrierten Handschriften des ‚Liber introductorius‘. Doch war auch das Original mit Illustrationen ausgestattet. Bauer 1983 S. 6f.

26 Vgl. z. B. Fritz Saxl: Atlas, der Titan, im Dienste der astrologischen Erdkunde, in: Imprimatur Bd. 4, 1933, S. 44-55, hier Abb. 4 u. 5. Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Pal. lat. 1417, fol. 1 r, Titelbild des ‚Dialogus inter magistrum Nemroth et discipulum suum Joathon de Astronomia‘, einem astronomischen Lehrbuch der Zeit um 1100. Die Beischrift bezeichnet ihn als „Atlas, der große Astrologe, König der Spanier, der auf seiner Schulter den geneigten Himmel mit den Sternen trägt.“ Forschungsbibliothek Gotha, Memb. I 98, Bilderhandschrift des ‚Ovide moralisé‘, Bologna, Mitte 14. Jahrhundert.

Charakters, welcher sich in dem Motiv des schweren, dem Schicksal ergebenden Tragens ausdrückt. In der christlichen Kunst fand dies seinen Niederschlag in der Figur des Atlanten. An der Fassade des Domes von Modena schuf Wiligelmo um 1100 ein Relief mit dem Opfer Kains und Abels, auf dem sich zwischen den Brüdern statt des Altares ein kniender Atlant befindet, der im Typus des Atlas Farnese den in einer kreisrunden Aureole thronenden Gottvater trägt. In einer zugehörigen Inschrift – „Hic premit, hic plorat, hic gemit, nimis iste laborat“ – wird das Büssermotiv besonders betont. Der kosmologische Aspekt steht dagegen bei einigen Miniaturen der ottonischen Buchmalerei im Vordergrund, auf denen die Evangelisten auf der Erdkugel sitzen und in der Haltung des antiken Atlas die Himmelsglorie auf ihren Schultern tragen. Schließlich sei auf die Hauptfassade des Doms von Assisi, S. Rufino (1134 begonnen, 1228 geweiht) hingewiesen, an der ein von zwei Assistenzfiguren unterstützter Atlant auf seinem Haupt die als Himmelssymbol geltene Fensterrose trägt.<sup>27</sup> Und noch für den Autor des zwischen 1316 und 1328 entstandenen *Ovide moralisé* ist die Vorstellung von Atlas als himmeltragender Titan und Spezialist der Astronomie so selbstverständlich, daß er mit diesem Bild seine allegorische Ausdeutung der Geschichte vom Raub der hesperidischen Äpfel einleitet, obwohl Ovid selbst diesem Umstand nur einen einzigen, nebengeordneten Vers widmet.<sup>28</sup>

Die Bekanntheit des Motivs sowie die lebensnahe Schilderung durch Michael Scotus sprechen dafür, daß in der kleinen, von ihm wiedergegebenen Geschichte ein Kern von Wahrheit steckt, auch wenn er dem Leser den Namen der vermutlich südfranzösischen Stadt, in der er das Bildwerk gesehen hat, bedauerlicherweise vorenthält. Michael Scotus hielt sich in Spanien auf, und zwar in Toledo, so daß ihn seine Reise nach Italien auch durch Frankreich geführt haben mag.<sup>29</sup> Der Aufbau seiner Erzählung kennt Parallelen. Auch bei den Dioskuren des mittelalterlichen Roms beflügelte die Existenz von Namen in Verbindung mit den Statuen die – in jenem Fall bewußt inszenierte – Vorstellung zweier aufgrund besonderer Fähigkeiten und Verdienste durch Bildwerke geehrter Persönlichkeiten (vgl. Kap. III.3.II u. V.3.II). In seiner euhemeristischen Deutung des Atlas als sterbliche Person – und hier überschneiden sich die Bereiche von Mythologie und Portrait – folgt Michael Scotus einer alten Tradition.<sup>30</sup> Bereits in der Antike setzen einige Autoren

---

27 Die vorgestellten Atlasdarstellungen sowie ergänzende Beispiele finden sich in den kurzen Übersichten bei Panofsky (1939) 1997 S. 43 u. S. 52f Anm. 10, mit Abb.; RDK Bd. 1 (1937) S. 1179-94 s. v. ‚Atlant‘ (Edmund W. Braun); Einem 1962 S. 38ff, mit Abb.; LCI Bd. 1 (1968) S. 195ff s. v. ‚Atlas, Atlant‘ (J. Seibert).

28 *Ovide moralisé* (Ed. de Boer 1915-38) Bd. 1 (1915) S. 142f, Vers 6302ff; Ovid, *Metamorphosen*, Buch IV, Vers 661f.

29 Am 18. August 1217 schloß Michael Scotus in Toledo seine lateinische Übersetzung des Traktates ‚De Sphaera‘ ab, der aus der Feder des im 12. Jahrhundert lebenden arabischen Astronomen al-Bitrogī (Alpetragius) stammte. Spätestens 1220 ist Michael Scotus als Übersetzer in Bologna nachzuweisen. Thorndike 1965 S. 12, 22 u. 29; Vasoli 1971 S. 950. Daß ihn der Weg von Toledo nach Bologna sehr wohl über Südfrankreich geführt haben kann, zeigt die rund fünfzig Jahre ältere Reisebeschreibung des Benjamin von Tudela, Säfer ha-Massa’ot (Das Buch der Reisen), die diesen von Nordspanien über Narbonne, Béziers, Montpellier, Lunel, Arles und Marseilles nach Genua und von dort über Lucca und Pisa nach Rom führte. Vgl. Signer 1987 u. *Encyclopedia Judaica* Jerusalem, 16 Bde., Jerusalem 1971, Bd. 4 S. 535ff s. v. ‚Benjamin (Ben Jonan) of Tudela‘ (Cecil Roth).

30 Zum Euhemerismus vgl. S. 160 Anm. 512 (Kap. III.4.IV).

Atlas mit einem Astronomen gleich, darunter Plinius, der ihm das Verdienst zuschreibt, die Kugelgestalt des Himmels entdeckt zu haben: „sphaeram ipsam ante multo Atlas“. <sup>31</sup> Von dort zieht sich die Vorstellung vom Astronomen und Astrologen Atlas über Isidor von Sevilla († 636), Ado von Vienne († 875) und andere bis hin zum bereits erwähnten *Ovide moralisé*. <sup>32</sup>

### III. Herkules (Venedig)

Ungefähr zur gleichen Zeit, als Michael Scotus den Atlas in einer südfranzösischen Stadt sah, ist Venedig der Schauplatz einer umfänglichen Spolienverwendung, die durch die Eroberung Konstantinopels im Rahmen des Vierten Kreuzzuges 1204 neue Schubkraft erhalten hatte. Unter den verbauten Spolien befindet sich ein spätantikes, oströmisches Relief mit der Darstellung der vierten Heraklestat (Abb. 7). <sup>33</sup> Der Heros, dem das Löwenfell am Rücken herabflattert und der in energischer Geste ausschreitet, hat den erymanthischen Eber bereits gefangen und über die Schultern geworfen. Unten rechts versteckt sich der furchtsame Eurystheus in einem Faß. <sup>34</sup> Das Relief ist Teil eines Zyklus von insgesamt sechs Reliefplatten, die in der Mitte des 13. Jahrhunderts in die Marmorinkrustationen der zur Piazza gelegenen Hauptfassade der Basilica di S. Marco eingelassen wurden, und zwar jeweils in die Zwickel der Portallünetten. <sup>35</sup> Paarweise einander zugeordnet und symmetrisch zur Achse des Hauptportales ausgerichtet, ergeben die teilweise als Spolien und teilweise als ergänzende Anfertigungen aus der Erbauungszeit der Fassade zu beurteilen-

31 Plinius, *Naturalis Historia*, Buch 2, Kap. 6/§ 31, Ed. König 1974 S. 32f. Vgl. RE 4. Halbbd. (1896) S. 2119-2133 s. v. ‚Atlas‘ (Wernicke), hier S. 2125 zu weiteren Schriftstellern, die Atlas in diesem Sinne beurteilen.

32 Isidor von Sevilla, *Etymologiarum* Buch 3, Kap. 25, 1: „Graeci autem dicunt hanc artem [astrologiam] ab Atlante prius excogitatam, ideoque dictus est sustinuisse caelum“, Ed. Lindsay 1911 Bd. 1 o. P., PL Bd. 82 (1850) S. 169; Ado von Vienne, *Chronicon* (Chronik der sechs Weltalter), „... tunc etiam fratres eius (des Prometheus) Atlas magnus est astrologus habitus“, PL Bd. 123 (1879) S. 35. Vgl. auch oben, S. 26 Anm. 26, Biblioteca Vaticana, Cod. Pal. lat. 1417. *Ovide moralisé* (Ed. de Boer 1915-38) Bd. 1 (1915) S. 142f, Vers 6302ff: „Athlas fu rois de grant noblesce / Et sorabondans en richesce. / Mestres fu de philozophie. / Tant sot de l’art d’astronomie, ...“.

33 Grevembroch 1754 Bd. 2 fol. 16 Nr. XIII; Demus 1954 S. 93f; Demus 1960 S. 126ff u. 134f; Wolters 1979 S. 31 Nr. 69; Himmelmann 1985 S. 53ff; Tigler 1995 S. 85ff Nr. 85 (mit ausführlichen Literaturangaben); Brown 1996 S. 21f; Favaretto 1997 S. 77-80.

34 Das Relief mißt 159 x 88 cm und besteht aus grobkörnigem griechischem Marmor, der rote Pigmentspuren aufweist. Es wird heute als ein oströmisches Werk aus dem 4. Jahrhundert angesprochen. Himmelmann 1985 S. 54. Die Datierungen schwanken von der genannten über italisch 5. Jahrhundert bis byzantinisch 10. Jahrhundert, Demus 1954 S. 93. Eine von Wolters 1979 S. 31 Nr. 69, Demus 1960 S. 126 u. Demus 1966 S. 145 angenommene Abflachung des Reliefs bei der Wiederverwendung im 13. Jahrhundert konnte während verschiedener Restaurierungsarbeiten nicht bestätigt werden. Tigler 1995 S. 86. Die Zahnschnittprägung ist modern.

35 Da das um 1267 datierte Mosaik über dem an der Nordwestecke der Basilica gelegenen Portal des Hl. Alypius (Abb. 63), welches die Schauseite von S. Marco wiedergibt, neben der antiken Pferdequadriga auch die sechs Reliefs zwischen den Lünetten zeigt – wenn auch in summarischer Wiedergabe –, darf man davon ausgehen, daß sie in der Mitte des 13. Jahrhunderts ihren Platz im Verband der Fassade erhielten. Otto Demus: *The Mosaics of San Marco in Venice*, 2 Bde., Chicago/London 1984, Bd. 2 S. 201ff.

den Reliefs ein eigenständiges ikonographisches Programm, das sich für den vor der Kirche stehenden Betrachter von links nach rechts wie folgt entwickelt: Herkules (spätantike Spolie), Maria Orans, Hl. Georg, Hl. Demetrius, Erzengel Gabriel, Herkules. In der Forschung bezüglich ihrer Datierung sowie ihres Entstehungsortes – Venedig oder Byzanz – sehr kontrovers diskutiert, zeichnet sich in der jüngeren Literatur die Auffassung ab, bei den Reliefs der Maria Orans, des Hl. Georg sowie des zweiten Herkules handele es sich um zeitgenössische Arbeiten aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, die dazu dienten, einen ehemals kleineren, nur drei Darstellungen umfassenden Zyklus um jeweils ein Pendant zu erweitern und ihn so den Erfordernissen der geplanten Fassade von San Marco anzupassen.<sup>36</sup> Für den Hl. Demetrius sowie den Erzengel Gabriel werden recht übereinstimmend eine byzantinische Herkunft – sei es als Raub, als Auftragsarbeit oder von der Hand eines byzantinischen Bildhauers in Venedig – und eine Entstehung im 12. Jahrhundert propagiert. Hans Belting datierte den Hl. Demetrius dagegen in das Ende des 11. Jahrhunderts und nahm an, das Bildwerk sei eine in Konstantinopel angefertigte Auftragsarbeit für den 1063 begonnenen Contarinibau von San Marco gewesen.<sup>37</sup> Von Beginn an dürften jedoch der oströmische Herkules, der von den Maßverhältnissen her letztendlich als Ausgangsbasis des Zyklus zu gelten hat, sowie der Hl. Demetrius eine Einheit gebildet haben. Im Zusammenhang mit zwei Kirchen in Kiew aus dem Ende des 11. und dem Anfang des 12. Jahrhunderts wies André Grabar die Kombination von Soldatenheiligen, Heraklestaten (und einer Quadriga) als typisch byzantinisches Programm mit apotropäischem Charakter nach.<sup>38</sup> Möglich – aber nicht nachweisbar – ist dies auch für den venezianischen Contarinibau. Wann und unter welchen Umständen das Herkulesrelief nach Venedig gelangte, bleibt daher ungewiß.

Den erweiterten Zyklus aus der Mitte des 13. Jahrhunderts deutete Otto Demus überzeugend als programmatische Wiedergabe höherer Schutzmächte, in deren Obhut sich die Stadt Venedig begibt. Die beiden Soldatenheiligen Georg und Demetrius gelten ihm dabei als Patrone des Staates, Maria Orans als allgemeine Fürbitterin des Volkes und der Erzengel Gabriel als besonderer Beschützer des Herrschers sowie im Zusammenspiel mit Maria als Engel der Verkündigung. Herkules dürfte dabei als Sinnbild der Stärke verstanden worden sein.<sup>39</sup> Seiner Einbindung in einen überwiegend christlich orientierten

---

36 Die Reliefs bei Wolters 1979 S. 30ff Nr. 69-74 und Tigler 1995 S. 84ff Nr. 85-91, mit Angabe der älteren Literatur und ausführlicher Diskussion einzelner Datierungsansätze. Ruth Papadopoulou: Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts an San Marco in Venedig, Diss. Würzburg 1992, Würzburg 2001 (= Bibliotheca Academica, Kunst- und Altertumswissenschaft Bd. 1), S. 141-49.

37 Hans Belting: Eine Gruppe Konstantinopler Reliefs aus dem 11. Jahrhundert, in: Pantheon Bd. 30, 1972, S. 263-271, hier S. 269f.

38 André Grabar: L'art profane en Russie pré-mongole et le ‚Dit de'Igor‘ (1962), in: ders., L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, 3 Bde., Paris 1968, Bd. 1 S. 301-338, hier S. 315-321. Bei den Kirchen in Kiew handelt es sich um die Klöster Petchersk (1077-78) und St. Michael (1118). Vgl. Tigler 1995 S. 84 u. 90.

39 Demus 1954 S. 101ff, „Herakles war ja der Heros eponymos der Stadt Eraclia-Eracliana, des ältesten politischen Zentrums der Lagune und Sitzes des frühesten Dogats. Es ist gut möglich, daß dem Protohumanismus des 13. Jahrhunderts (der ja auch an die trojanische Herkunft der venetischen Urbevölkerung willig glaubte) die Aufnahme des Herakles unter die ‚Schutzheiligen‘ Venedigs eben wegen des Anklanges an die älteste Dogenstadt besonders willkommen war.“ (S. 104); Demus 1960 S. 132ff.

Zyklus stand nichts entgegen. Auch in anderen oberitalienischen Städten hatte der Heros als Tugendvertreter und Sinnbild der Stärke seinen Platz im kirchlichen Umfeld gefunden.<sup>40</sup> In der Basilika des Hl. Ambrosius in Mailand galt ein antikes Relief mit der Darstellung eines Satyrn spätestens seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts als Bildnis des Herkules und beeinflusste selbst wiederum die Gestaltung eines Herkulesreliefs aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts am Dom von Fidenza mit der Inschrift „Fortis Hercules“ (vgl. Kap. III.1.A.I u. Abb. 10-11). Um 1260 fügte Niccolò Pisano Herkules als Fortitudo in seine Pisaner Baptisteriumskanzel ein, 1302-11 folgte ihm Giovanni Pisano mit einer Darstellung des Heros an der Domkanzel, und auch unter den Reliefs am Campanile von S. Maria del Fiore in Florenz findet sich sein Bildnis von der Hand Andrea Pisanos (1334-36).<sup>41</sup>

Obwohl es keinerlei Quellen dafür gibt, daß man das Relief im Venedig des (12. und) 13. Jahrhunderts zutreffend als Herkules interpretierte, darf dies vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Beispiele sowie der Einbindung in ein inhaltlich legitimes Bildprogramm als gesichert gelten. Ausgehend von dem symmetrischen Aufbau der Reliefserie kann für das Verständnis der antiken Spolie als letzte Bestätigung das mittelalterliche Pendant an der rechten Seite der Fassade herangezogen werden (Abb. 8). Der Bildhauer hat sich hier in formaler Hinsicht minutiös an den antiken Herkules angelehnt. Der erymanthische Eber auf den Schultern des Heros ist durch einen Hirsch ersetzt, das Fell des nemäischen Löwen zu einem Mantel geworden, und statt Eurystheus befindet sich am unteren Bildrand die Darstellung eines Drachens. Eine bewußt angestrebte formale *imitatio* wird hier von inhaltlicher *varietas* bestimmt. Dadurch kommt es zu ikonographischen Inkongruenzen, die den Bildgehalt des Reliefs aus heutiger Sicht verunklären. Erwin Panofsky hielt es aufgrund des Hirsches für eine christliche Allegorie der Erlösung, doch bleibt er eine entsprechende, rigoros christliche Deutung für das antike Relief schuldig.<sup>42</sup> Viel überzeugender ist die bereits von Giovanni Saccardo vorgeschlagene Lesart als simultane Darstellung der zweiten und dritten Heraklestat, des Kampfes mit der lernäischen Hydra und der Jagd nach der keryneischen Hindin.<sup>43</sup> Daß die vielköpfige Hydra zum mittelalterlichen Drachen mutierte, mag am geläufigen Repertoire des Steinmetzen gelegen haben, dem keine direkte Vorlage des antiken Ungeheuers zur Verfügung stand.<sup>44</sup> Die umfassende Popularität des antiken Heros braucht kaum in Frage gestellt zu werden.

40 Zur christlich-mittelalterlichen Herkulesrezeption: Simon 1955, besonders S. 169ff; LCI Bd. 2 (1970) S. 243-246 s. v. ‚Herkules‘ (P. Gerlach); Schmitt 1975; Frugoni 1976/77 (Herkules als moralische Allegorie); Himmelmann 1985 S. 53ff; Herakles/Herkules 1994 Bd. 2 S. 245-249; Favaretto 1997 S. 78f (Beispiele für Heraklesdarstellungen während des Mittelalters).

41 L'ambone del Duomo di Pisa 1993 Abb. S. 48f; Florenz, Museo dell'Opera del Duomo, ehem. Ostseite des Campanile; Kreytenberg 1984 Abb. 69 u. Kreytenberg 1995 Abb. 23.

42 Saxl/Panofsky 1933 S. 228ff; Panofsky (1939) 1997 S. 42 und im Anschluß daran Hamann-Mac Lean 1949/50 S. 178 sowie Schmitt 1975 S. 78; Demus 1954 S. 103 und Himmelmann 1985 S. 54 distanzieren sich von dieser Deutung.

43 Giovanni Saccardo: Le fatiche di Ercole, in: La basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani, hrsg. von Camillo Boito, Venedig 1888/92, S. 259-260. Vgl. auch Demus 1954 S. 94; Demus 1960 S. 125 u. 127f. Die mythologische Deutung überwiegt in der jüngeren Literatur. De Lachenal 1995 S. 321; Tigler 1995 S. 91.

Noch der in Rom lebende Humanist Cencio de' Rustici nennt in einem Brief aus dem Jahr 1416, in dem er die Meinung vertritt, Studium und Bewunderung antiker Götterbilder als Objekte der Kunst stünden mit der christlichen Religion nicht im Widerspruch, ausgerechnet Bildnisse des Herkules und der Venus als Beispiele.<sup>45</sup>

#### IV. Venus (Rom)

Neben Herkules dürfte auch der Verweis auf die Liebesgöttin im Brief des Cencio kaum willkürlich gewählt sein. Dem nicht zuletzt über die Gleichsetzung mit dem biblischen Löwenbezwinger Samson christlich legitimierten Heros steht Venus als diejenige Göttin gegenüber, welche wegen ihres erotischen Charakters und der damit verbundenen allzu menschlichen Schwächen von jeher eine besondere, mit Anziehung und Abschreckung gleichermaßen verbundene Faszination ausübte.<sup>46</sup> Ein beredtes Zeugnis dafür liefert die Geschichte der sog. Statuenverlobung, in der ein junger, soeben verheirateter Römer seinen Ehering leichtsinnig an den Finger einer Statue der Göttin steckt, welche daraufhin ihre Rechte als Verlobte – auf Kosten der Angetrauten – geltend macht. Nur mit Hilfe der Nigromantie kann die Göttin schließlich zum Rückzug gezwungen werden. In ihrer frühesten Fassung findet sich die Geschichte in den 1124/25 entstandenen *De gestis Regum Anglorum libri quinque* des William von Malmesbury und verbreitete sich in der Mitte des 12. Jahrhunderts in leicht veränderten Varianten über ganz Europa.<sup>47</sup> Der literarischen Auseinandersetzung steht die künstlerische Umsetzung von Statuen der Liebesgöttin gegenüber. Berühmt ist die Kardinaltugend des Giovanni Pisano, Schwester des oben bereits genannten Herkules (!) an der Pisaner Domkanzel, die den Typus einer Venus Pudica ko-

---

44 Tatsächlich gibt es antike Darstellungen der Hydra auch nur mit einem – als Frauengesicht dargestellten – Kopf. Vgl. Carl Robert: Einzelmythen, Berlin 1897 (= ASR Bd. III, 1) Nr. 101, 126, 127 u. 129; LIMC Bd. 5 (1990) s. v. ‚Herakles‘ S. 11 Nr. 1730, kleinasiatischer Säulensarkophag (John Boardman) u. S. 40 Nr. 2061, Mosaik (G. Kokkorou-Alewrás); Jongste 1992 S. 109ff (Kleinasiatische Säulensarkophage).

45 Cencio de' Rustici beklagt in dem Brief den durch Kalkbrenner verursachten Verlust von Kunstobjekten, die doch die Größe des römischen Volkes verkörperten und schließt: „... At si quis ex eis querat, quibus rationibus adducti marmorea signa destruant, respondent: ut falsorum deorum idola execrentur. O vocem agrestium hominum errorem non sine alio errore fugientium. Neque enim nostre religioni adversum est, si inspicimus aut Veneris aut Herculis signum summa arte elaboratum, veterum sculptorum ingenia pene divina admirantes ...“. Zitiert nach Ludwig Bertalot: Cincius Romanus und seine Briefe, in: ders.: Studien zum italienischen und deutschen Humanismus, hrsg. von Paul Oskar Kristeller, Rom 1975, Bd. 2 S. 131-180, hier S. 147. In dt. Übersetzung bei Buddensieg 1983 S. 51.

46 Die von der Göttin ausgehende Aura ausführlich von Hinz 1998 dargelegt. Jüngst auch ders.: Venus im Norden, in: Venus, Bilder einer Göttin, Katalog zur Ausstellung vom 1. Februar bis 22. April 2001 in der Alten Pinakothek München, München 2001, S. 32-49.

47 William von Malmesbury: *De gestis Regum Anglorum libri quinque*, Buch 2, Kap. 205, MGH, SS Bd. 10 (1852) S. 449-485, hier S. 471f. Die ausführlichste Stellungnahme nach wie vor bei Graf 1926 S. 665ff. Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*, 7. Aufl., Stuttgart 1988 (= Kröners Taschenausgabe Bd. 300), S. 713ff; Berthold Hinz: *Statuenliebe, Antiker Skandal und mittelalterliches Trauma*, in: *Marburger Jahrbuch* Bd. 22, 1989, S. 135-142; Camille 1989 S. 84f; Hinz 1998 S. 116ff.

piert.<sup>48</sup> Den gleichen Typus zitiert eine kleine Darstellung der Göttin als Halbfigur im Rankenwerk der im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstandenen Porta della Mandorla am Dom von Florenz.<sup>49</sup> Und noch im 15. Jahrhundert gehört ausgerechnet eine Venus Pudica zu den wenigen statuarischen Antiken, die im ältesten erhaltenen Bestand von Antikennachzeichnungen – ehemals Gentile da Fabriano (um 1370-1427) und heute Pisanello (1397/98-1450) und seiner Werkstatt zugeschrieben – Niederschlag fanden (Abb. 9).<sup>50</sup>

Es verwundert daher nicht, daß die Göttin unter den wenigen, richtig gedeuteten Bildwerken gleich zweimal auftritt. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, also im gleichen Zeitrahmen, in dem Michael Scotus die Statue des Atlas beschrieb und das Herkulesrelief in Venedig eine neue Bestimmung erhielt, berichtet Magister Gregorius über eine Statue der Venus in Rom. Und ca. einhundertfünfzig Jahre später sah der Dante-Komentator Benvenuto Rambaldi da Imola ein vergleichbares Bildwerk in einem Florentiner Haus. Gregorius, ein aus England stammender Magister, der Rom vermutlich zwischen den Jahren 1212 und 1241 im Zuge einer Reise besuchte und dabei enge Kontakte zur Kurie unterhielt, beschreibt die Statue in seiner nur in einem Manuskript erhaltenen *Narracio de mirabilibus urbis Romae*.<sup>51</sup> Mehr als Städtelob denn als Reisebericht konzipiert – und damit in der Tradition der stadtrömischen *Mirabilien* stehend – zeichnet sich seine Schrift durch einen differenzierten Blick auf das antike Rom aus, dem er mit erstaunlicher antiquarischer Gelehrsamkeit begegnet. Er ist offen für unterschiedliche Meinungen, schöpft aus persönlicher Anschauung und findet zu einer oft begeisterten ästhetischen Wertschätzung einzelner Monumente. Letzteres trifft besonders für verschiedene Statuen zu, die Gregorius nach Bronze- und Marmorwerken getrennt in einzelnen ausführlichen Abschnitten würdigt. Der große Stellenwert, den er ihnen dabei zubilligt, läßt sich an der

---

48 Lambone del Duomo di Pisa 1993 Abb. S. 27 u. 36. Zur Rezeption der Venus Pudica auch Adhémar 1939 S. 290f u. Panofsky (1960) 1990 S. 75.

49 Himmelmann 1985 S. 72 u. Taf. 27; Hinz 1998 S. 174.

50 Neben der Venus Pudica, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Smlg. Koenigs I, 524 (verschollen): Rossebändiger des Opus Fidiaie, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv. F 214 INF. N. 10 und Flußgott Tiber, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 1359; Bernhard Degenhart/Annegrit Schmitt: Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, in: MüJb Bd. 11, 1960, S. 59-151, hier S. 115 mit Abb. 79, S. 128 mit Abb. 81 u. S. 135 mit Abb. 64-68. Degenhart/Schmitt 1968-80 Teil I (1968) Bd. 1 S. 235ff, hier S. 245 Kat. Nr. 134 mit Taf. 177a (Venus Pudica) u. Bd. 2 S. 639ff (Exkurs zum „römischen Skizzenbuch“). Da Pisanello alla nascita 1988 S. 211 Nr. 61 u. S. 215 Nr. 63 (Arnold Nesselrath) sowie Anna Cavallaro: Studio e gusto dell' antico nel Pisanello, am selben Ort, S. 89-92; Tolomeo Speranza 1988 mit Abb. 44 u. 45.

51 Cambridge, St. Catharine's College, Ms. E.IV.96, fol. 190 r bis 203 r. Handschrift des späten 13. Jahrhunderts. Der Text liegt in mehreren Editionen vor: James 1917; Rushforth 1919; Valentini/Zucchetti 1940-53 Bd. 3 (1946) S. 137-167; Huygens 1970; Osborne 1987; Nardella 1997. Besonders die beiden letzten mit ausführlichem Kommentar und einer Zusammenstellung der spärlichen persönlichen Daten. Über Gregorius ist – außer den seiner eigenen Schrift zu entnehmenden Informationen – nichts bekannt. Die zeitliche Eingrenzung von Gregorius Aufenthalt stützt sich auf seine Verwendung des Begriffes „hiemale palatium“ für den Lateranspalast. Der erste Papst, der die Sommermonate außerhalb der Stadt zu verbringen pflegte, war Innocenz III. (nach 1212). Der Brauch etablierte sich unter den folgenden Päpsten Honorius III. (1216-27) und besonders Gregor IX. (1227-41). Herklotz 1985 S. 19 Anm. 99; Herklotz 2000 S. 59.

Position der Statuen innerhalb seiner *Narracio* ablesen. Sieht man von einer vorgeschalteten Aufzählung der Stadttore ab, eröffnen sie seine Betrachtungen. Anders als die *Mirabilien* berücksichtigt Gregorius auch verlorene Bildwerke sowie verschiedene unbedeutende Statuen, die im Gefüge der Stadt keine besondere Rolle spielten. Um einen solchen Fall handelt es sich bei der von ihm gesehenen Venus.<sup>52</sup> Zwar hat sich die Statue in der Nähe der Rossebändiger auf dem Quirinal befunden, „non longe inde sunt equi marmorei mirandae magnitudinis...“<sup>53</sup>, doch gehörte sie keineswegs zu dem dortigen Statuen-Ensemble lokalhistorischer Bedeutung, dessen Mittelpunkt eben die Rossebändiger bildeten. Im Gegensatz zu diesen taucht die Statue der Venus nicht in der *Mirabilien*-Literatur auf. Von ihrer Existenz berichtet ausschließlich Magister Gregorius:

„Ich sollte mit einer von ihnen wegen ihrer außergewöhnlichen Schönheit beginnen. Diese Statue [ymago], von den Römern der Venus geweiht, war in dieser Pose, in der Venus sich gemäß dem Mythos mit Juno und Pallas dem Paris in einem frivolen Wettkampf nackt gezeigt haben soll. Sie betrachtend sagte der gewissenlose Richter: ‚In unserem Urteil besiegt Venus beide‘. Dieses Bild [ymago] aber ist aus parischem Marmor mit einem so wunderbaren und unerklärlichen Geschick gemacht, daß sie mehr einer lebenden Kreatur zu gleichen scheint als einer Statue [statua]. Einer Errötenden ähnlich ist sie in ihrer Nacktheit, ein rotbrauner Hauch färbt ihr Gesicht. Und es scheint jenen, die von ganz nahe hinsehen, daß unter dem schneeweißen Gesicht des Standbildes [ymaginis] Blut fließt. Aufgrund ihres wunderbaren Aussehens und irgendeines magischen Bannes wurde ich dreimal zurückgezogen, um nach ihr zu sehen, obwohl sie zwei Stadien von meiner Herberge entfernt war.“<sup>54</sup>

In Anbetracht seiner aufgeschlossenen Sichtweise auf antike Altertümer, die aus allen Äußerungen innerhalb der *Narracio* spricht, darf man den letzten Satz des zitierten Passus als Zugeständnis an den bereits angesprochenen Topos über die geheimen Kräfte der Göttin betrachten.<sup>55</sup> Sehr genau begründet er die Identifizierung der Statue als Venus und ihre Nacktheit durch den Verweis auf den antiken Mythos des Parisurteils, welcher ihm offensichtlich geläufig ist und dessen Kenntnis er durch seine Anspielung auf einen Vers aus Ovids *Ars amatoria* in den Worten des Paris unterstreicht.<sup>56</sup> In der Charakterisierung des weißen Marmors als Parischem, sei die Statue aus diesem oder in Wirklichkeit aus einem

52 James 1917 S. 535, 539, 540 u. 548; Rushforth 1919 S. 16, 18, 24f u. 51; Bezold 1922 S. 51f; Graf 1926 S. 670; Valentini/Zucchetti 1940-53 Bd. 3 (1946) S. 153f; Krautheimer 1956 S. 297f; Huygens 1970 S. 20f; Krautheimer (1980) 1987 S. 211; Haskell/Penny 1981 S. 318 Nr. 84; Frugoni 1984 S. 7; Osborne 1987 S. 6, 26 u. 59; Tolomeo Speranza 1988 S. 175f; Camille 1989 S. 83f; De Lachenal 1995 S. 232f; Gramaccini 1996 S. 44 u. 211; Nardella 1997 S. 68f, 156-159 u. Abb. 10/11 mit Text; Hinz 1998 S. 83ff.

53 Valentini/Zucchetti 1940-53 Bd. 3 (1946) S. 154.

54 Magister Gregorius, *Narracio de mirabilibus urbis Romae*, Kap. 12; Originaltext siehe Quellenanhang Nr. 31.

55 Als „opera mostruosa“ und „arte magica“ beschreibt Magister Gregorius in Kap. 8 seiner *Narracio* die sog. „Salvatio civicum“, allerdings als bereits zurückliegende, antike, lediglich Erzählungen entnommene und nicht aus eigenem Augenschein beurteilte Begebenheit.

56 Der Vers des Paris ist angeglichen an Ovid, *Ars amatoria* I, 248: „Cum dixit Veneri, vincis utramque, Venus“, zitiert nach Ed. Lenz 1969 S. 50.

anderen gefertigt gewesen, gibt er sich als Kunstsachverständiger zu erkennen.<sup>57</sup> Sein Hinweis auf die Vollkommenheit der Statue, die mehr einer lebenden Kreatur als einem Bildwerk gleiche, entspricht den Topoi der Ekphrasis. Bei seiner Beschreibung des unter der marmornen Haut des Gesichts pulsierenden Blutes, das die Skulptur quasi erröten lasse, mag man an die rötliche, teilweise durch Flechten verursachte Patina einiger antiker Statuen denken.

Zielgerichtet benennt Magister Gregorius die von ihm gesehene Statue als Venus und man wird sich aus heutiger Sicht diesem Urteil anschließen, da in der Antike weder für das Standbild einer anderen Göttin noch für eine Portraitstatue eine Aktdarstellung denkbar war. Da von Magister Gregorius außer ihrer Nacktheit keine weiteren ikonographischen Merkmale benannt werden, bleibt man über den eigentlichen Typus des Bildwerkes im Unklaren. Gordon MacNeil Rushforth hielt es für möglich, daß es sich bei der von Magister Gregorius gesehenen Statue um die noch heute erhaltene sog. Kapitolinische Venus handelt.<sup>58</sup> Diese war während des Pontifikates Clemens X. (1670-76) zwischen Quirinal und Viminal in den Gärten der Familie Stazi gegenüber von San Vitale geborgen worden. Der Fundort würde zu der von Magister Gregorius angegebenen Lokalisierung seiner Venusstatue im Bereich der Dioskuren auf dem Quirinal passen. Die Kapitolinische Venus besteht zudem, genau wie die beschriebene Statue, aus parischem Marmor. Zu Zeiten des Magister Gregorius zufällig entdeckt, sei sie nach Rushforth später bewußt wieder verborgen worden. Jedoch verwiesen Francis Haskell und Nicolas Penny auf einen Passus von Pietro Santi Bartoli, der von den genauen Fundumständen der Kapitolinischen Venus berichtet, die in einem vollständig erhaltenen antiken Ambiente ausgegraben wurde.<sup>59</sup> Demnach ist es unwahrscheinlich, daß es sich um ein und dieselbe Statue handelt.

---

57 Im 36. Buch seiner ‚Naturalis Historia‘ berichtet Plinius an mehreren Stellen über den für seine weiße Farbe gerühmten Marmor aus Paros. Naturalis Historia Buch 36, Kap. 4/§ 14, Kap. 13/§ 62, Kap. 19/ § 86, Kap. 28/§ 132 u. Kap. 29/§ 135 (Ed. König 1992 S. 22f, 50f, 64f, 92f u. 94f). Zudem erwähnt Isidor von Sevilla das Gestein in seinen Etymologiarum, Buch 16, Kap. 5, 8; PL Bd. 82 (1850) S. 569, Ed. Lindsay 1911 Bd. 2 o. P.: „Parius candoris eximii, Lychnites cognomento: hic apud Paron insulam nascitur, unde et Parius nuncupatus.“ Vgl. auch Raff 1994 S. 127 Anm. 543.

58 Rushforth 1919 S. 25 und sich ihm anschließend Valentini/Zucchetti 1940-53 Bd. 3 (1946) S. 154, Osborne 1987 S. 59, Camille 1989 S. 83 und Nardella 1997 S. 68f. Zur Kapitolinischen Venus, Rom, Kapitolinische Museen: Helbig 1966 Bd. 2 S. 128ff Nr. 1277 (Hans von Steuben) und LIMC Bd. 2 (1984) s. v. ‚Aphrodite‘ S. 52 Nr. 409 mit Abb. (Angelos Delivorrias).

59 Haskell/Penny 1981 S. 318 Nr. 84; Pietro Santi Bartoli: Memorie di varie escavazioni fatte in Roma, e nei luoghi suburbani, in: Miscellanea filologica critica e antiquaria, hrsg. von Carlo Fea, 2 Bde., Rom 1790-1836, Bd. 1 (1790) S. 222-273, hier S. 228 Nr. 27: „Valle Quirinale. Nella valle Quirinale si cavò in tempo di Clemente X. nell’orto de’ signori Stati, ove si scoperse gran parte delli bagni di Agrippina, nelli quali fu trovata una statua di Venere di altezza da nove palmi, quasi che intatta, e anche bella, quanto la Venere de’ Medici. Vi furono trovate anche stanze dipinte, ed altre lavorate di musaico, con altre statue, busti, e frammenti“. Es ist kaum anzunehmen, daß man zur damaligen Zeit von den besonderen Fundumständen einer in nachantiker Zeit absichtlich verborgenen Statue nicht Notiz genommen hätte. Vgl. auch Francesco Ficorini: Notizie di antichità ricavate, am selben Ort, S. 118-174, hier S. 168 Nr. 104.

## V. Venus (Florenz)

Anders als Magister Gregorius, beschreibt Benvenuto Rambaldi da Imola die wichtigsten Merkmale der von ihm in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Florenz „in domo privata“ gesehenen Statue einer Venus so prägnant, daß Rückschlüsse auf ihren Typus möglich sind.<sup>60</sup> Es handelt sich in diesem Fall tatsächlich um eine Venus Pudica, wie sie in der Kapitolinischen Venus oder der Venus Medici erhalten ist. Doch läßt sich auch das Florentiner Bildwerk nicht mit einer heute bekannten Statue identifizieren.<sup>61</sup> Daß es jenes Standbild war, das den Impuls für die oben genannten oberitalienischen Pudica-Darstellungen gab, ist möglich, aber nicht nachzuweisen. Die Nachricht Benvenuto's gehört zu den frühesten erhaltenen Zeugnissen, die über privaten Antikenbesitz statuarischen Typs Auskunft geben. Der Hinweis auf die Skulptur findet sich in seinem Kommentar zur *Divina Commedia*. Benvenuto Rambaldi da Imola gehörte zu den frühen Kommentatoren Dantes. Er wurde 1306 in Imola geboren und starb um das Jahr 1387 in Ferrara. Als Rhetor oder „Magister in grammaticalibus“<sup>62</sup> war er ein Kenner der antiken Literatur, schätzte aber auch die zeitgenössischen Werke und pflegte Freundschaft mit den Geistesgrößen seiner Zeit wie Petrarca und Boccaccio. Eine erste Idee zur Erstellung eines Kommentares könnte sich 1365 entwickelt haben, als er sich als Teilnehmer einer Delegation aus Imola zu Urban V. nach Avignon begab und auf seiner Reise die von Dante beschriebenen Orte und Stätten Südfrankreichs studierte. 1375 muß eine erste Fassung des Kommentares vollendet gewesen sein, da er aus ihm in diesem Jahr zum Abschluß seiner Lehrtätigkeit an der Universität Bologna vortrug. Es war das erste Mal, daß Dante neben den klassischen Autoren in den Studienbetrieb aufgenommen wurde. Die endgültige Fassung seines Werkes entstand nach 1379 in Ferrara. Vom Erfolg seines Kommentares zeugen zahlreiche Manuskripte aus dem ausgehenden 14. und dem folgenden 15. Jahrhundert.<sup>63</sup>

Benvenuto's umfangreiche Bildung und gedankliche Beweglichkeit erlaubten es ihm, die Statue der Venus Pudica im Zusammenhang mit Dante zu erwähnen sowie in eine für seine Zeit bemerkenswerte Würdigung kunsthistorischer Zusammenhänge zu integrieren. Die fragliche Stelle seines Kommentares bezieht sich auf Canto X, 31-33 des *Purgatorio*. Dante hat mit Vergil das Tor des Läuterungsberges durchschritten. Durch eine Fels-

---

60 Weiss 1969 S. 50; Beschi 1986 S. 303; Tolomeo Speranza 1988 S. 176; Zöllner 1990 S. 458 u. 463; Wrede 1990 S. 228; De Lachenal 1995 S. 374; Gramaccini 1996 S. 211; Hinz 1998 S. 166ff; Pfisterer 2002 S. 194, 256 u. 565f Nr. C 15.

61 Siehe zu diesen: LIMC Bd. 2 (1984) s. v. ‚Aphrodite‘ S. 52f Nr. 409 u. 419 mit Abb. (Angelos Delivorrias). Die von Müntz 1882 S. 141 formulierte und noch von Gramaccini 1996 S. 211 übernommene Überlegung, es könne sich bei der Florentiner Statue um die Venus Medici selbst gehandelt haben, ist nicht aufrecht zu erhalten. Selbige war 1584 aus dem Besitz der della Valle-Capranica an Ferdinando de Medici verkauft worden und kam erst 1677 von Rom nach Florenz. Carlo Gasparri: La collection d'antiques du cardinal Ferdinand, in: La villa Médicis, hrsg. von André Chastel und Philippe Morel, 3 Bde., Rom 1989-91, Bd. 2 (1991) S. 443-485, hier S. 455 u. 481.

62 La Favia 1977 S. 35. Zur Vita auch: Luigi Rossi-Casè: Di Maestro Benvenuto da Imola Commentatore Dantesco, Pergola 1889.

63 La Favia 1977 S. 36, 52 u. 66ff. Marcella Roddewig: Per la tradizione manoscritta dei commenti danteschi: Benvenuto da Imola e Giovanni da Serravalle, in: Benvenuto da Imola 1991, S. 79-110, hier S. 95ff.

spalte steigen sie auf zum ersten Kreis, wo die Seelen der Hochmütigen büßen. Dort sind die Wände mit Reliefs aus weißem Marmor verziert, deren Qualität Dante indirekt zum Werk des griechischen Bildhauers Polyklet – Topos vollendeter Kunst – in Beziehung setzt.<sup>64</sup> Diesen Vergleich nutzt Benvenuto zu einem gelehrten Exkurs über den Künstler und seine Einordnung in die Kunstgeschichte:

„... *esser di marmo*, das heißt, aus Marmor gemacht, *candido et adorno*, das heißt, weiß und geschmückt, *d'intagli*, das heißt, mit Relief versehen [skulpiert], *sì*, das heißt, so vollkommen und mit so viel Begabung, *che non pur Policleto*, der der größte Statuenbildner [artifex statuarum] gewesen ist, wie der Philosoph [= Aristoteles] im 7. seiner Ethik<sup>65</sup> schreibt, *ma la natura*, welche mächtiger als die Kunst ist, weil die Kunst sozusagen ein Abbild [imago] der Natur ist, *gli averebbe scorno*, weil sie sich getäuscht sieht, und niemals Figuren ebenso schön oder jenen ähnlich gemacht hat. Und hier paßt die Anmerkung, daß jener Polyklet der ausgezeichnetste griechische Statuenbildner [statuarius] gewesen ist, von dem Plinius im 34. Buch seiner Naturalis Historia schreibt, wobei er sagt, daß Polyklet aus Sikyon, Schüler des Hagelades, viele wunderbare Werke [opera] aus Bronze gemacht hat, so sehr, daß man meinte, er als einziger Mensch habe jene Kunst ausgeübt. Er hat zwei spielende nackte Knaben gemacht, die im Atrium des Kaisers Titus gewesen sind, von welchem Werk viele meinten, daß es nichts vollkommeneres gegeben habe. [\*] Ich aber sah in Florenz in einem privaten Haus die bewundernswerte Statue [statuam] einer Venus aus Marmor, in der Gestalt, in der vor Zeiten Venus gemalt wurde. Sie war nämlich ein sehr wohlgestaltetes, nacktes Weib, die linke Hand vor die Scham haltend, die rechte jedoch vor die Brüste; und es wird gesagt, sie sei ein Werk [opus] des Polyklet, was ich nicht glaube, weil, wie gesagt worden ist, Polyklet in Bronze arbeitete, und nicht in Marmor. Deshalb will ich dich noch weiter belehren, Leser, daß unser Dichter viel besser und zutreffender Praxiteles statt Polyklet gesagt hätte, weil, wie derselbe Plinius sagt, Praxiteles im Marmor glücklicher gewesen ist; daher auch berühmter. [\*] Praxiteles also hat im Marmor fast unglaubliche Werke [opera] von Vornehmheit gemacht; unter anderem machte er eine Venus von so großer Schönheit, so daß ein gewisser junger Mann in wahnsinniger Liebe sie selbst besudelte; und Zahlreiche aus verschiedenen Gegenden segelten zur Insel Knidos, wo jene Statue [statua] war, um sie zu sehen: und König Nicomedes wollte alle Schulden der Knidier, die sehr hoch waren, bezahlen, um jene zu besitzen, aber er konnte sie nicht erlangen. [\*]“<sup>66</sup>

64 Là sú non eran mossi i piè nostri anco, / quand' io conobbi quella ripa intorno / che dritto di salita aveva manco, / *esser di marmo candido e adorno / d'intagli sí, che non pur Policleto, / ma la natura lí avrebbe scorno.* (Purgatorio, Canto X, 28-33), zitiert nach Dante, *Commedia* (Ed. Pasquini/Quaglio 1982) Bd. 2 S. 168.

65 Aristoteles, *Nikomachische Ethik* Buch 6, Kap. 7/1141 a, Zeile 9ff. „Die ‚Weisheit‘ im Bereich des praktischen Könnens schreiben wir denen zu, die am sorgfältigsten im Hinblick auf ihr Können sind. Zum Beispiel versteht es Phidias Marmorskulpturen und Polyklet Statuen [= Bronzestatuen] zu schaffen. In diesem Zusammenhang bezeichnen wir mit ‚Weisheit‘ nichts anderes als die ‚Bestform praktischen Könnens‘.“ Zitiert nach Norbert Kaiser: *Schriftquellen zu Polyklet*, in: *Polyklet* 1990 S. 48-78, hier S. 50.

Von diesen lehrreichen Äußerungen wurde in der Literatur bisher fast ausschließlich der Passus über die fragliche Venusstatue herangezogen. Ihre Erwähnung erhält an dieser Stelle des Kommentares durch die Meinung der Zeitgenossen Berechtigung, es handle sich um ein Werk des genannten Polyklet. Beeindruckend ist Benvenuto analytischer Umgang mit den Quellen, der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles sowie der *Naturalis Historia* des Plinius, die von ihm für seinen Exkurs herangezogen wurden.<sup>67</sup> Benvenuto wendet die in den Quellen erhaltenen Fakten auf seine unmittelbare Umgebung kritisch an: Polyklet habe in Bronze gearbeitet, deshalb kann die von Benvenuto gesehene, marmorne Statue nicht von seiner Hand sein, und deshalb „hinkt“ der von Dante angestellte Vergleich.<sup>68</sup> Benvenuto Garant für die Qualität des Bildhauers Polyklet ist Aristoteles, den er an einer anderen Stelle seines Kommentares als den „principalis magister omnium scientium aliquid“ bezeichnet.<sup>69</sup> Den modernen Leser wird daher erstaunen, daß der Kommentator im weiteren Verlauf seiner Betrachtungen Praxiteles die Rolle eines würdigen Marmorbildhauers zuweist, obwohl Aristoteles in der von Benvenuto zitierten Stelle den Künstler Phidias als Gegenpart zu Polyklet erwähnt.<sup>70</sup> Tatsächlich jedoch war die *Nikomachische Ethik* überwiegend in der lateinischen Übersetzung des Engländers Robert Grosseteste (1168-1253), bzw. durch den auf diese Übersetzung fußenden Kommentar des Thomas von Aquin (um 1225-1274) bekannt. Und Grosseteste hatte Phidias durch einen Übersetzungsfehler zu einem Steinmetz und Architekten gemacht.<sup>71</sup> Benvenuto selbst wiederum bezeichnet den Bildhauer in seinem Kommentar zu den *Facta et dicta memorabilia* des Valerius Maximus als Maler.<sup>72</sup> Die Kenntnis über den Künstler bot folglich ein diffuses Bild. Dem Bildhauer Praxiteles und seiner berühmten Venus von Knidos hingegen war Benvenuto nicht nur bei Plinius, sondern auch bei Valerius Maximus begeg-

66 Benvenuto Rambaldi da Imola, *Comentum super Dantis Aligherij Comoediam*, zu Canto X, 31-33 des Purgatorio. Originaltext siehe Quellenanhang Nr. 61. Die von der Verfasserin mit einem [\*] versehenen Textpassagen beziehen sich in der entsprechenden Reihenfolge auf Plinius, *Naturalis Historia* Buch 34, Kap. 5/§ 10 u. Kap. 19/§ 55f (Ed. König 1989 S. 18f u. 46f); Buch 34, Kap. 19/§ 69 (Ed. König 1989 S. 54f); Buch 36, Kap. 4/§ 20ff (Ed. König 1992 S. 24ff).

67 Zur Pliniusrezeption *Texts and Transmission* 1983 S. 307-316 (L. D. Reynolds), Borst 1994.

68 Zur Sonderstellung von Polyklet innerhalb der mittelalterlichen Rezeption Wrede 1990 S. 224ff (Polyklet als vermeintlicher Reliefbildner), Zöllner 1990, Pfisterer 1999, Pfisterer 2002 S. 184-200.

69 Lacaïta 1887 Bd. 1 S. 169. Vgl. Carlo Paolazzi: Benvenuto e Dante „poeta perfectissimus“ (a norma della „Poetica“ di Aristotele), in: Benvenuto da Imola 1991, S. 21-54 und Giuseppe Crevascoli: Paganesimo e mondo cristiano nel commento a Dante di Benvenuto da Imola, a. s. O., S. 111-126, hier S. 113ff. Die Kommentierung von Dante setzte die Kenntnis von Aristoteles quasi bindend voraus. *Enciclopedia Dantesca* Bd. 1 (1970) S. 372-377 s. v. ‚Aristotele‘ (Maria C. De Matteis). Zu Bedeutung und Rezeption von Aristoteles während des Mittelalters allg. Martin Grabmann: Aristoteles im Werturteil des Mittelalters, in: ders.: *Mittelalterliches Geistesleben*, Abhandlungen zur Geschichte der Scholastik und Mystik, 3 Bde., München 1926-56 [Reprint Hildesheim/New York 1975], Bd. 2 (1936) S. 63-102; LMA Bd. 1 (1980) s. v. ‚Aristoteles‘ S. 934-948 (versch. Autoren); Fritz Wagner: Aristoteles-Erwähnungen im Mittelalter, in: Aristoteles, Werk und Wirkung, hrsg. von Jürgen Wiesner, 2 Bde., Berlin New York 1985-87, Bd. 2 (1987) S. 498-514.

70 Siehe oben S. 36 Anm. 65.

71 Pfisterer 1999 S. 65 u. S. 82 Anm. 24f sowie Pfisterer 2002 S. 192f jeweils mit Abdruck der entscheidenden Textpassagen.

72 Benvenuto Rambaldi da Imola, *Expositio super Valerium Maximum*, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Strozzi 59, fol. 135 r: „fidias pictor grecus“. Pfisterer 1999 S. 86 Anm. 62.

net.<sup>73</sup> Mit seinen ausführlichen Erläuterungen zur knidischen Venus korrigierte Benvenuto überdies das Bild einiger zeitgenössischer Dante-Kommentare, welche das berühmte Bildwerk in bezug auf die fragliche Stelle des *Purgatorio* bezeichnender Weise als Beispiel für die Kunst Polyklets genannt hatten.<sup>74</sup> Die knidische Anekdote bot zudem den Vorteil, eine Brücke zu der von Benvenuto selbst gesehenen Statue zu schlagen. Dabei wird die Statue der Venus nicht ein Werk des Praxiteles, so wie sie vorher ein solches von Polyklet war, in dem Bestreben, bewunderte antike Werke mit möglichst großen Namen zu belegen.<sup>75</sup> Die von Benvenuto gesponnene Beziehung ist subtiler. Die unkommentierte, das Ende des Exkurses bildende Schilderung der Episode überläßt es dem Leser, in welchen Abhängigkeiten er die beiden Statuen zueinander sieht.

## VI. Hermaphrodit (Rom/Florenz)

Die Statue der Venus blieb keineswegs die einzige antike Idealstatue mit erotischen Konnotationen, die in der Stadt am Arno Bleibe in einem Privathaus fand. Kein Geringerer als Lorenzo Ghiberti berichtet im dritten Buch seiner um 1450 verfaßten *Commentarii* über mehrere Antikentfunde an der Schwelle zum 15. Jahrhundert.<sup>76</sup> Der jüngste davon und einzige, den Ghiberti unmittelbar erlebte, trug sich in Rom zu. Bei Kanalarbeiten entdeckte man in der Nähe von S. Celso die Statue eines Hermaphroditen, der mit seiner Bodenplatte als Abdeckung eines Abflußgrabens diente. Ein Bildhauer, der zufällig zugegen war, ließ die Statue bergen, nach Santa Cecilia in Trastevere bringen und später nach Florenz überführen – „conducere nella nostra terra“, wie Ghiberti schreibt. Sehr wahrscheinlich ereignete sich der Fund um 1415. Ghiberti datiert das Ereignis in die 440. Olympiade. Dieses System der Zeitrechnung, das er im zweiten und dritten Buch seiner *Com-*

73 Zur knidischen Aphrodite Christian Blinkenberg: Knidia, Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite, Kopenhagen 1933 und Hinz 1998 S. 17ff. Die antiken Schriftquellen zur Statue gesammelt bei Johannes Overbeck: Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868 (Reprint Hildesheim 1959), S. 236-240, Nr. 1227-1245 sowie Antonio Corso: Praxiteles: Fonti epigrafiche e letterarie, Vita e opere, 3 Bde., Rom 1988-1991 (= Xenia, Quaderni Bd. 10, 1-3), Register Bd. 3 S. 233 s. v. ‚Praxiteles, Afrodite Cnidia‘. Valerius Maximus, Facta et dicta memorabilia, Buch 8, Kap. 11, 4. In stark verkürzter Form findet sich die Episode auch bei den Kirchenvätern. Darunter: Clemens von Alexandria: Mahnrede an die Heiden, Kap. IV, 57, BKV Reihe 2, Bd. 7 (1934) S. 133f; Arnobius, Adversus gentes, Buch VI, Kap. 13 u. 22, PL Bd. 5 (1844) S. 1190 u. 1206f.

74 Als einem der verbreitetsten Kommentare unterlief die Verwechslung z. B. dem Ottimo Commento (um 1334), Ed. Torri 1827-29 Bd. 2 (1828) S. 154f; vgl. Pfisterer 1999 S. 78 u. Pfisterer 2002 S. 255f.

75 Z. B. die Brunnenstatue in Siena (Kap. V.1.IV).

76 Die ‚Commentarii‘ liegen nur in einer fehlerhaften und zudem unvollständigen, zuletzt um 1460 datierten Abschrift vor, die sich heute in der Nationalbibliothek von Florenz befindet (Codex Magliab. XVII 33). Bergdolt 1988 S. XXVIII. Datierung von Emanuele Casamassima und Alessandro Perosa, wiedergegeben in: Janice L. Hurd: The Character and Purpose of Ghiberti’s Treatise on Sculpture, in: Lorenzo Ghiberti nel suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 18-21 ottobre 1978, Florenz 1980, S. 293-315, hier S. 293, Anm. 1. Von den verschiedenen kommentierten Ausgaben der *Commentarii* ist nach wie vor diejenige Schlossers 1912 relevant sowie mit dt. Übersetzung Bergdolt 1988. Die Antikentfunde bei Schlosser 1912 Bd. 1 S. 61ff und Bergdolt 1988 S. 26ff.

*mentarii* benutzt, lehnt sich an die Zeitangaben mittels Olympiaden von Plinius d. Ä. in dessen *Naturalis Historia* an. Jedoch modifizierte Ghiberti das System nach einem eigenen, unbekanntem Schlüssel, dessen Entzifferung durch Übertragungsfehler im erhaltenen Manuskript der *Commentarii* noch zusätzlich erschwert wird.<sup>77</sup> Die präzise Zeitangabe verliert dadurch ihren Wert, und die verschiedenen in der Forschung unternommenen, allesamt unbefriedigenden Versuche einer Entschlüsselung lassen es angeraten sein, eine Datierung auf anderem Wege zu ermitteln.<sup>78</sup> Der Künstler, der die Statue nach ihrer Auffindung an sich nahm, habe – so Ghiberti – in Santa Cecilia in Trastevere an einem Kardinalsgrab gearbeitet. Geht man von den in der Kirche bekannten und nachgewiesenen Gräbern aus, kommt, eingegrenzt durch die Lebensdaten Ghibertis (1378-1455), nur das des Adam von Easton, Bischof von Hertford und Kardinal von Santa Cecilia in Frage, der 1397 starb.<sup>79</sup> Der Künstler des nur noch fragmentarisch erhaltenen Monumentes läßt sich jedoch nach wie vor nicht benennen. Wurde die Datierung des Grabmals bisher recht eng an den Tod des Kardinals angelehnt, rückte man das Werk zuletzt aufgrund einer Neubewertung der Portraitbildung der Liegefigur des Toten bis in das „erste Fünftel des 15. Jahrhunderts“ hinauf.<sup>80</sup> Diese Datierung deckt sich mit einem Rombesuch Ghibertis, der aufgrund formaler, recht unvermittelt auftretender Antikenbezüge innerhalb seines Werkes kurz vor 1416 stattgefunden haben muß.<sup>81</sup>

Ghiberti ging es bei der Schilderung der römischen Begebenheiten keineswegs um eine inhaltliche Bestimmung der Statue, sondern vorrangig um die künstlerische Meisterschaft, mit der sie geschaffen wurde:

- 
- 77 Plinius Olympiadenrechnung setzt 776 v. Chr. ein und umfaßt jeweils einen Turnus von 4 Jahren, Ghiberti beginnt nach eigener Aussage mit dem Jahr der Gründung Roms, 753 v. Chr., über die Länge seines Intervalles herrscht Unklarheit. Krautheimer 1956 App. B, S. 353-358.
- 78 In das Ende des 14. Jahrhunderts datiert Federico Hermanin: *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere* (Auszug aus: *Le gallerie nazionale italiane* Bd. 5), Rom 1902, S. 24f das Ereignis. Schlosser 1912 Bd. 2 S. 108ff spricht sich für das Jahr 1447 aus; nach den Berechnungen von Krautheimer 1956 App. B, S. 353-358 wurde der Hermaphrodit zwischen 1425 und 1430 gefunden.
- 79 Überlegungen zu Grabmalsplänen (!) nachfolgender Kardinäle, Krautheimer 1956 S. 357f Anm. 27, sind ebenso spekulativ wie unbefriedigend. Zu den Kardinälen, denen Santa Cecilia als Titelkirche zugesprochen war: Conrad Eubel: *Hierarchia catholica medii aevi* (...) Bd. 1, 1198-1431, 2. Aufl., Regensburg 1913 (Reprint Padua 1960), S. 24 Nr. 26, S. 26 Nr. 5, S. 29 Nr. 33, S. 30 Nr. 9, S. 34 Nr. 2 u. S. 40.
- 80 Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert Bd. 2: Die Monumentalgräber, bearbeitet von Jörg Garms, Andrea Sommerlechner und Werner Telesco, Wien 1994, S. 31-35 Nr. 5, ohne Zuweisung des Künstlers in eine bestimmte Kunstlandschaft; Gardner 1992 S. 130ff, hier S. 132 spricht von einem „isolated work, probably by a Roman sculptor“. Zur älteren Auffassung: Guglielmo Matthiae: *S. Cecilia*, Rom 1970 (= *Le chiese di Roma illustrate* Bd. 113), S. 65ff. Das Grabmal, heute in reduzierter Form an der Innenwand der Westfassade aufgestellt, befand sich bis 1599 in der Cappella della Madonna.
- 81 Zum Romaufenthalt Ghibertis: Krautheimer 1956 S. 283ff mit exemplarischer Gegenüberstellung stadtrömischer Reliefkunst zu Werken Ghibertis. Dokumentarisch läßt sich der Aufenthalt nicht nachweisen. Vgl. auch Arnold Esch: *Florentiner in Rom um 1400*, Namensverzeichnis der ersten Quattrocento-Generation, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* Bd. 52, 1972, S. 476-525, hier S. 489f.

„Ferner habe ich in gemäßigtem Licht Bildhauerarbeiten [cose scolpite] gesehen, die sehr vollkommen und mit größter Kunstfertigkeit und mit Sorgfalt gemacht waren, darunter (...) die Statue [statua] eines Hermaphroditen in der Größe eines dreizehnjährigen Mädchens, die mit wunderbarer Begabung gemacht war (...). Es ist nicht möglich, die Vollkommenheit dieser Statue [statua], das Kunstwissen, die Kunstfertigkeit und meisterhafte Ausführung, [die aus ihr sprachen], zu beschreiben. Sie lagerte auf einem umgegrabenen Erdreich. Über dieser Erde war ein Leinen ausgespannt [: jene Statue befand sich auf dem besagten Leinen \*]. Und [die Statue] war in der Art ausgestreckt, daß sie ihre männliche und weibliche Natur [in gleicher Weise] zeigte. Die Arme waren auf dem Boden abgestützt und die Hände übereinander gekreuzt, eine [Hand] über der anderen. [So] ausgestreckt hielt sie den einen Fuß mit der großen Zehe des [anderen] umfaßt, und sie hatte das Leintuch ergriffen. In jenem Faltenzug des Tuches zeigte sich [nun] eine wunderbare Kunstfertigkeit. [Die Statue] war ohne Kopf, sonst fehlte aber kein Stück. Es gab an ihr so viele Feinheiten, und nichts davon nahm man mit dem Auge wahr, wenn man es nicht mit der Hand durch Ertasten [zu begreifen] suchte.“<sup>82</sup>

Die ausführliche, durch die unverkennbare ästhetische Wertschätzung motivierte Beschreibung der Statue ermöglicht die Verifizierung von Ghibertis ikonographischem Urteil und zudem eine Bestimmung des statuarischen Typus. Es dürfte sich bei dem Bildwerk um den sog. Schlafenden Hermaphroditen gehandelt haben, der heute in einem knappen Dutzend Kopien bekannt ist. Die bei diesem Typus als Untergrund des auf dem Bauch schlafenden großflächig gebildete Plinthe erscheint als Abdeckung eines Kanals sinnvoll. Keine der bekannten Kopien läßt sich jedoch nach den Fundumständen oder dem Erhaltungszustand mit Sicherheit mit dem von Ghiberti gesehenen Exemplar identifizieren.<sup>83</sup> Ghiberti benennt die Statue als Hermaphrodit nur beiläufig, dafür aber mit großer Selbstverständlichkeit. Die Geschichte vom Sohn des Hermes und der Aphrodite, der das leidenschaftliche Begehren der Naiade Salmakis auf sich zog und mit dieser zu einem einzigen, zweigeschlechtlichen Körper verschmolz, wird von Ovid in den *Metamorphosen* geschildert. Lebendig blieb die Erzählung nicht zuletzt durch die verschiedenen, am Beginn des 12. Jahrhunderts einsetzenden und im sog. *Ovide moralisé*e aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts ihren Höhepunkt findenden allegorischen Interpretationen der *Metamorphosen*.<sup>84</sup> So nahm Matthäus von Vendôme, Verfasser eines gelehrten Ovidkommentars, die Geschichte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zum Anlaß für ein Epigramm über

82 Lorenzo Ghiberti, I Commentarii, Auszug aus Buch 3. Übersetzung zitiert nach Bergdolt 1988 S. 26ff, Originaltext siehe Quellenanhang Nr. 68.

83 Gangolf Kieseritzky: L'Ermaphroditto Costanzi, in: Annali dell' Istituto di corrispondenza archeologica Bd. 54, 1882, S. 245-273; Haskell/Penny 1981 S. 234ff Nr. 48; Museo Nazionale di Roma, Le sculture, hrsg. von Antonio Giuliano, Rom 1988, Bd. I, 1 S. 123-126 (Lucilla de Lachenal) u. Bd. I, 6 S. 105-107 (Beatrice Palma); LIMC Bd. 5 (1990) s. v. Hermaphroditos' S. 276f, IV A, Nr. 56 (Aileen Ajootian).

84 Ovid, Metamorphosen, Buch 4, 285-388. Zu allegorischen Bearbeitungen Sez nec (1940) 1990 S. 71ff mit älterer Literatur; Franco Munari: Ovid im Mittelalter, Zürich 1960; Wilfried Stroh: Ovid im Urteil der Nachwelt, Eine Testimoniensammlung, Darmstadt 1969, S. 136ff mit Literaturangaben; Texts and Transmission 1983 S. 276-282 (J. R. Tarrant); Ovidius redivivus, Von Ovid zu Dante, hrsg. von Michelangelo Picone und Bernhard Zimmermann, Stuttgart 1994.

den Hermaphroditus.<sup>85</sup> Und zu Lebzeiten Ghibertis, im Jahre 1425, veröffentlichte Antonio Beccadelli, gen. Panormita, unter dem Titel *Hermaphroditus* eine Gedichtsammlung anzüglichen Charakters, die er Cosimo de' Medici widmete.<sup>86</sup> Neben der literarischen Tradition war das zweigeschlechtliche Wesen des Hermaphroditen durch philosophisch-naturwissenschaftliche Betrachtungen von menschlichen Mißbildungen präsent, so daß sein Name im Zusammenhang mit Zwittern nicht nur bei Plinius, sondern auch bei Augustinus fällt.<sup>87</sup> Eine gedankliche Rückkoppelung zwischen schriftlicher Überlieferung und Bildwerk mußte deshalb anhand der eindeutigen Körperindizien einfach erscheinen. Zumal Ghiberti selbst nicht entgangen sein dürfte, daß die antike, durch Plinius überlieferte Kunstgeschichte ein berühmtes Bildwerk des Hermaphroditen von der Hand des Bildhauers Polycles kannte.<sup>88</sup>

## VII. Rückblick

Angesichts von insgesamt sechs Beispielen, von denen das zuletzt vorgestellte bereits dem beginnenden Quattrocento angehört, erscheinen verallgemeinernde Schlußfolgerungen über die Kenntnis antiker mythologischer Bildwerke als sehr gewagt. Bis auf den „Marforio“, alias Tiber, dessen Quelle durch ihre Knappheit die gewünschte Eindeutigkeit vermissen läßt, hat sich überdies zu keinem der vorgestellten Fälle sowohl das Bildwerk als auch das schriftliche Zeugnis erhalten. Trotz dieser nicht aus dem Weg zu räumenden Schwierigkeiten lassen sich mit den nötigen Vorbehalten folgende Beobachtungen zusammenfassen. Mit dem Herkulesrelief aus Venedig und dem Atlas aus der Erzählung des Michael Scotus sind zwei antike Figuren benannt worden, die sich in der Vorstellungswelt des Christentums einen eigenständigen Platz erobern konnten: der eine als Vertreter der Tugend und Stärke, der andere als ein Sinnbild schicksalsergebener Unterordnung. Es liegt auf der Hand, daß die christliche Vereinnahmung einer breiteren Rezeption und Kenntnis der entsprechenden Darstellungstypen förderlich war. Atlas führte parallel dazu in der astronomisch-astrologischen Überlieferung ein Eigenleben. Diametral entgegengesetzt steht die Gruppe Venus/Hermaphrodit mit ihren erotisch besetzten Konnotationen und einer daraus resultierenden, stets latent vorhandenen Faszination. Venus verfügt mit ihrer Nacktheit zudem über ein auffälliges und leicht zu rezipierendes Merkmal.<sup>89</sup>

85 Anthologia Latina, 786; zu Matthäus von Vendôme: Manitius 1911-31, hier Bd. 3 (1931) S. 737ff mit S. 739 zum Hermaphroditus; F. J. E. Raby: A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages, 2. Aufl., Oxford 1953, S. 304ff; ders.: A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages, 2 Bde., Oxford 1934, Bd. 2 S. 30ff mit S. 34 zum Hermaphroditus. Panofsky (1960) 1990 S. 87f.

86 Eugène O'Connor: Panormita's Reply to his Critics: The Hermaphroditus and the Literary Defense, in: Renaissance Quarterly Bd. 50, 1997, S. 985-1010.

87 Plinius, Naturalis Historia, Buch 7, § 34 (Ed. König 1975 S. 34f) und Buch 11, § 262 (Ed. König 1990 S. 166f); Augustinus, De Civitate Dei, Buch 16, Kap. 8, CCSL Bd. 48 (1955) S. 509, BKV Reihe 1, Bd. 16 (1914) S. 447f. Vgl. auch Mythographus Tertius Kap. 9, 2, Ed. Bode 1834 S. 214.

88 Plinius, Naturalis Historia Buch 34, § 80 (Ed. König 1989 S. 60f).

89 Immerhin ist es auffällig, daß im Gegensatz zu bestimmten Illustrationen mittelalterlicher Handschriften, die alle Göttinnen unbekleidet zeigen (Himmelmann 1986), in bezug auf die Aktplastik – korrekterweise – doch nur von Venus die Rede ist.