

›DIE TUGEND AUF DEM FELSENBERG‹

Eine Komposition Pinturicchios für das Paviment des Domes von Siena*

Jens Peter Haeusgen zum 60. Geburtstag

Der Brauch, Fußböden christlicher Sakralräume mit figürlichen Darstellungen zu schmücken, kann auf eine lange Tradition zurückblicken.¹ Ein beeindruckendes, frühes Beispiel liefert die umfangreiche Mosaikdekoration in der Südkirche von Aquileia,² laut Inschrift von Bischof Theodorus gestiftet, der im Jahre 319 n. Chr. verstarb. Im Ostteil des Paviments, innerhalb einer weiten Meereslandschaft, die vom bunten Treiben zahlreicher, zumeist geflügelter Putten erfüllt ist, die sich dem Fischfang bzw. der Jagd auf Wassertiere hingeben, erblickt man auch biblische Jonasszenen: Den ›Meerwurf‹, die ›Auspejung‹ und die ›Ruhe unter der Kürbislaube‹. Mit dieser Form figürlichen Bodenschmucks folgte die Alte Kirche ganz allgemein einer verbreiteten Praxis heid-

* Frau Monika Butzek, Florenz, danke ich sehr für ihre immer wieder freundlich gewährten Auskünfte zur Geschichte des Sieneser Domfußbodens. Bei der Besorgung von Literatur hat mir mit gewohnter Zuverlässigkeit Frau Béatrice HERNAD, München, geholfen. Dankbar erinnere ich mich auch an ein klärendes Gespräch über die Ikonographie antiker *Fortuna*-Darstellungen mit Erika Simon, Würzburg. Die Kollegen Volker Honemann, Münster, und Paul Gerhard Schmidt, Freiburg i.Br., haben mich freundlicherweise auf Erwähnungen der Krates-Episode in der lateinischen Literatur des Mittelalters aufmerksam gemacht. Die Transkription einer zentralen Textstelle bei Antonio Bettini da Siena verdanke ich Herrn Eckhard Leuschner, Passau.

¹ Vgl. HILTRUD KIER, *Der mittelalterliche Schmuckfußboden, unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes*, Düsseldorf 1970, S. 15f. (inschriftlich datierte Fußböden vom 4.-13. Jh. n. Chr.), 54-77 (Ikonographie der Fußböden in christlichen Sakralräumen); einen Überblick über die frühchristlichen Monumente (mit ausführlichen bibliographischen Hinweisen) bieten u. a.: FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN, *Einführung in die Christliche Archäologie*, Darmstadt 1983, S. 340ff.; LUCREZIA UNGARO TESTINI: *Art. MOSAICO*, in: *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, diretto da ANGELO DI BERARDINO, Bd. 2, Casale Monferrato 1984, Sp. 2307-2312, ebd. Bd. 3, Genua 1988, S. 288, Fig. 233; Berg Nebo, Kirche der Heiligen Loth und Prokop, Fußbodenmosaik des Mittelschiffs (Ausschnitt), 1. H. 6. Jh.; S. 299, Fig. 250: Et-Tabgha, Kirche der Wunderbaren Vermehrung von Brot und Wein, Fußbodenmosaik (Ausschnitt), um Mitte 5. Jh., S. 323, Fig. 285; Aquileia, südl. Basilica Theodoriana, Fußbodenmosaik (Ausschnitt), 2. Jahrzehnt 4. Jh.; S. 338, Fig. 303; Stobi, Baptisterium der Bischofskirche (Ausschnitt), Mitte 5. Jh.; KATHERINE M. D. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge 1999, S. 2f., 71f., 128f., 176f., 179f., 184f., 193-204, 218-220, 225f.

² Vgl. HANS PETER L'ORANGE und PER JONAS NORDHAGEN, *Mosaik. Von der Antike zum Mittelalter*, München 1960, S. 47f., 81, Taf. 40, B.; BEAT BRENK, *Spätantike und frühes Christentum*, Frankfurt a.M. [u.a.] 1977, Taf. 39 a und b (Vgl. 170f., 183, 190f., 220); SERGIO TAVANO, *Aquileia e Grado. Storia - arte - cultura*, Triest 1986, S. 163ff. (m. Abb.); *Basilica di Aquileia. Il mosaico pavimentale restaurato (Restituzioni)*, Vicenza 2000, S. 29, 33.

nisch-antiker Kunst.³ Hierin pflegten nicht nur unterschiedliche Szenen aus dem Alltagsleben, aus Jagd, Wagenrennen, Theater und dergleichen dargestellt zu werden, auch das herausragende historische Ereignis konnte im Mosaik verewigt werden, wie die berühmte ›Alexanderschlacht‹ (Ende 2. Jh. v. Chr.)⁴ aus der Casa del Fauno in Pompeji bezeugen kann. Selbst detaillierte Schilderungen berühmter Weltgegenden wie die mit verschiedenen identifizierenden griechischen Inschriften versehene ›Nillandschaft‹⁵ (wahrscheinlich letztes Viertel des 2. Jh. v. Chr.) von Palestrina (Museo Nazionale Prenestino) wurden der bleibenden Wiedergabe auf Fußböden für wert befunden. Ein thematisch höchst bedeutsames Fußbodenmosaik in Karthago, auf dem sagenhafte Menschengattungen zu sehen waren, erwähnt kein Geringerer als Augustinus (354–430 n. Chr.) in seiner Schrift ›De civitate Dei‹: »[...] et cetera hominum vel quasi hominum genera, quae in maritima platea Carthaginis musivo picta sunt, ex libris deprompta velut curiosioris historiae.«⁶

Daß nicht selten auch tiefsinnige Themen aus Religion und Mythologie, Dichtung und Philosophie in der pagan-antiken Kunst anzutreffen waren, können z. B. musivische Darstellungen aus einem Mithraeum in Ostia (2. Jh. n. Chr.)⁷ oder ein aus der Villa des T. Siminius Stephanus in Pompeji stammendes Bodenmosaik (1. H. 1. Jh. v. Chr.), heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel⁸ aufbewahrt, beweisen. Letzteres präsentiert eine im Freien versammelte Gruppe von sieben Philosophen im Gedankenaustausch über das Weltall. Des öfteren erscheinen auch Wiedergaben der Schutzgöttinnen der Künste, wie z. B. ein prächtiges, in Trier aufgefundenes Mosaik (M. 3. Jh. n. Chr.)⁹ bestätigt, das mit den anmutigen Halbfigurenbildern der neun Musen aufwartet.

Auch komplexe allegorische Kompositionen bzw. einzelne Verkörperungen abstrakter Begriffe waren als Schmuck antiker Fußböden nicht unbeliebt. Dies mag z. B. ein Mosaik aus Philippopolis (3./4. Jh.; Damaskus, Nationalmuseum) belegen, auf dem die thronende »EUTEKNIA«, flankiert von den stehenden Gestalten der »PHILOSOFI-

³ CARLO BERTELLI (Hg.), Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Freiburg/Basel/Wien 1989, S. 9ff.; DUNBABIN (wie Anm. 1) S. 71f.

⁴ DUNBABIN (wie Anm. 1) S. 40–43.

⁵ Ebd. S. 49–51.

⁶ AURELIUS AUGUSTINUS, Der Gottesstaat. De civitate Dei. In deutscher Sprache von CARL JOHANN PERL, Paderborn [u. a.] 1979, Bd. 2, XVI, 8, S. 116.

⁷ Vgl. REINHOLD MERKELBACH, Die römischen Mithrasmysterien, in: HERBERT BECK und PETER C. BOL (Hgg.), Antike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebighaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main. 16. Dezember 1983 bis 11. März 1984, Frankfurt a.M. 1983, S. 126ff. (m. Abb.).

⁸ Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1995, S. 122f. (Kat. Nr. 32). Vgl. PAUL ZANKER, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst, München 1995, S. 275, 277, Abb. 160.

⁹ Katalog der römischen Mosaik aus Trier und dem Umland, von PETER HOFFMANN, JOACHIM HUPE und KARIN GOETHERT, auf der Grundlage einer Zusammenstellung und mit Zeichnungen von LAMBERT DAHM (Rheinisches Landesmuseum Trier, Trierer Grabungen und Forschungen 16) Trier 1999, Kat. Nr. 98, Taf. 54–58. Zu Musendarstellungen auf Bodenmosaiken vgl. DUNBABIN (wie Anm. 1) S. 67, 79, 81 mit Anm. 17, 104, 115, 217.

PHIA« und der »DIKAIOSYNE«, zu sehen sind.¹⁰ Eine lehrreiche Darstellung der *Africa*, begleitet vom sagenhaften Vogel Phönix, trifft man etwa in der spätantiken Villa von Piazza Armerina (Sizilien, 1. Dr. 4. Jh.) an, die in geradezu verschwenderischer Weise mit figürlichen Mosaikfußböden ausgestattet war.¹¹ Ein Mosaik aus Antiochia, heute im Besitz des Museums von Antakya, bietet dagegen dem Betrachter die farblich erlesene Büste einer jugendlich schönen «CΩTHPIA» (Abb. 1) als figürlichen Hauptschmuck dar.¹² Es verwundert daher kaum, daß die Alte Kirche, wie im übrigen auch verschiedene jüdische Gemeinden¹³ der Spätantike, von dieser verbreiteten Kunstübung für eigene Zwecke regen Gebrauch machte¹⁴

Diese besondere Form der figürlichen Auszierung der Kirchenfußböden lebte natürlich auch im Mittelalter weiter,¹⁵ wobei – wie schon zuvor – nicht nur die reine Mosaiktechnik zur Anwendung gelangte, sondern auch das *opus sectile*. Viele Monumente, über ganz Europa verstreut, sind zwar untergegangen, dennoch lassen sich bis zur Gegenwart zahlreiche Beispiele anführen.¹⁶ So hat sich etwa in der ehemaligen Klosterkirche St. Quirin in Tegernsee ein kosmologisches Fußbodenmosaik (um 1073) in Teilen erhalten.¹⁷ Bedeutende Reste eines um 1170/80 entstandenen Gipsfußbodens, den u. a.



1. Allegorie der »Soteria«, Antakya, Museum

¹⁰ MARIA ANTONIETTA CRIPPA und MAHMOUD ZIBAWI, *L'arte paleocristiana. Visione e Spazio dalle origini a Bisanzio*, Mailand 1998, S. 70, Abb. 57.

¹¹ BERTELLI (wie Anm. 3) Farbabb. S. 54 unten. Nach gegenwärtiger Forschungsmeinung befand sich die Villa ursprünglich im Besitz einer der großen römischen Adelsfamilien: DUNBABIN (wie Anm. 1) S. 132f.

¹² BERTELLI (wie Anm. 3) S. 33 m. Farbabb. Weitere Antiochener Beispiele für Allegorien und Personifikationen bietet: CHRISTINE KONDOLEON, *Antioch: The Lost Ancient City*, Princeton/Worcester 2000.

¹³ Vgl. BRENK (wie Anm. 2) Taf. 178: Bodenmosaik der Synagoge von Beit Alfa, 6. Jh.; BEZALEL NARKISS, *Representational Art*, in: KURT WEITZMANN (Hg.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978, New York 1979, S. 366–371 sowie Kat. Nr. 342: Hamat Tiberias, 343: Beth Shean, 344: Naro (Hammam-Lif, Tunesien); DUNBABIN (wie Anm. 1) S. 188–193.

¹⁴ Vgl. MAHMOUD ZIBAWI, *L'arte tra ultima Antichità e Bisanzio*, in: CRIPPA und ZIBAWI (wie Anm. 10) S. 217–308 (mit mehreren Abb.).

¹⁵ ANDRÉ MEYER, *Mosaik*, in: ALBERT KNOEPFLI [u. a.], *Wandmalerei, Mosaik*, Stuttgart 1990, S. 486–488. Vgl. ALESSANDRA GUIGLIA GUIDOBALDI, *Pavimento*, in: *Enciclopedia dell'arte medievale* 9, Rom 1998, S. 264–276; COSTANZA SEGRE MONTEL, (Mosaico) *pavimentale*, in: ENRICO CASTELNUOVO und GIUSEPPE SERGI (Hgg.), *Arti e storia nel Medioevo* 2, Turin 2003, S. 539–549.

¹⁶ Vgl. XAVIER BARRAL I ALTET, FRANÇOIS AVRIL und DANIELLE GABORIT-CHOPIN, *Romanische Kunst*, 1. Bd.: Mittel- und Südeuropa: 1060–1220, München 1983, S. 109–121 (BARRAL I ALTET); 2. Bd.: Nord- und Westeuropa: 1060–1220, München 1984, S. 144–154 (BARRAL I ALTET).

¹⁷ HANS RAMISCH, *Ein kosmologisches Fußbodenmosaik aus der Zeit um 1073 in der ehemaligen Benediktinerkirche St. Quirin in Tegernsee*, in: *Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst* 21, 1999, S. 193–213.

Personifikationen bevölkerten, sind 1970 in der Klosterkirche von Benediktbeuern entdeckt worden.¹⁸ Ein besonderer Zeugniswert für das mittelalterliche Geistesleben kommt ferner den Fragmenten eines farbig inkrustierten Estrichgips-Fußbodens (ca. 1170–1185) zu, der einst das Mittelschiff der Klosterkirche des hl. Liudger in Helmstedt schmückte.¹⁹ Die intellektuell anspruchsvollen Bilder führten u. a. durch lateinische Beschriften erläutert, ganzfigurige Darstellungen der seit der Antike geläufigen Sieben Weisen vor Augen:

»Erhalten sind zwei von urspr. drei Dialogpaaren, die sich in einem Frage-und-Antwort-Wettkampf begegnen, der mit Spruchbändern ausgefochten wird. In diese sind farbig markierte Vers-Sentenzen philosophisch-ethischen Charakters eingegraben. Nur die mittlere Figur (Thales) hatte keinen Dialogpartner und beantwortete ihre Fragen selbst.«²⁰

Aber nicht nur nördlich der Alpen kommen in romanischer Zeit Schmuckfußböden vor, wie weitere Beispiele etwa in Kölner Kirchen,²¹ im Hildesheimer Dom (wohl 1153–1161),²² in der Benediktinerabteikirche von Cruas (1098)²³ oder in Lyon²⁴ dokumentieren, gerade auch Italien kann mit zahlreichen Kirchenräumen aufwarten, deren Paviment mit einer Vielzahl von figürlichen Themen dekoriert wurde. So erblickte der Betrachter in der Kathedrale von Ivrea einst u. a. die Personifikation der »*PHILOSOFIA*« (sic [Abb. 2]) mit den »*artes liberales*« (um 1150).²⁵ Ein Fußbodenmosaik der Kirche von S. Maria del Popolo in Pavia (12. Jh.) stellte dagegen u. a. den Kampf zwischen »*FIDES*« und »*DISCORDIA*« vor Augen.²⁶ Bereits dieses besondere Gegnerpaar, vor allem aber der triumphale Sieg der »*FIDES*« über die unter dem Namen »*DISCORDIA*« auftretende *HÄRESIE* – sie wird, zerstückelt, unreinen Tieren zum Fraß vorgeworfen – lassen unzweifelhaft erkennen, daß das hier wiedergegebene dramatische Thema letztlich auf die über viele Jahrhunderte einflußreiche »*Psychomachia*« des aus

¹⁸ SILVIA CODREANU-WINDAUER, Der romanische Schmuckfußboden in der Klosterkirche Benediktbeuern, München 1988.

¹⁹ Vgl. THOMAS WEIGEL, Der Helmstedter Schmuckfußboden mit den Sieben Weisen, in: JAN GERCHOW (Hg.), Das Jahrtausend der Mönche. Klosterwelt Werden 799–1803. Ruhrländmuseum, Köln 1999, S. 197–203 sowie Katalogeintrag Nr. 27, S. 328, vom gleichen Verfasser.

²⁰ Ebd. S. 328.

²¹ Z. B.: Köln, ehem. Kollegiats-Stiftskirche St. Gereon, Chorfußboden, vor 1156: ANTON LEGNER, Deutsche Kunst der Romanik, München 1982, S. 162, Taf. 157–159; ehem. Stiftskirche St. Severin, Mitte 12. Jh.: KIER (wie Anm. 1) 121–123, Abb. 110.

²² THOMAS WEIGEL, Der ehemalige Schmuckfußboden der Chorapsis des Hildesheimer Domes, in: ULRICH KNAPP (Hg.), Ego sum Hildensemensis. Bischof, Domkapitel und Dom in Hildesheim: 815 bis 1810 (Kataloge des Dom-Museums Hildesheim 3) Petersberg 2000, S. 123–148 (Datierung: S. 137).

²³ KIER (wie Anm. 1) S. 39, 45, 53 sowie Abb. 397.

²⁴ DIES., S. 15: Benediktinerkirche St-Martin-d'Ainay (1107–1118); Ste-Irenée, 12. Jh.: S. 41, 46 und Abb. 404.

²⁵ BERTELLI (wie Anm. 3) Farbb. der »*PHILOSOFIA*« auf S. 177. Das Fußbodenfragment befindet sich heute im dortigen Priesterseminar.

²⁶ ADRIANO PERONI, Pavia. Musei civici del castello visconteo (Musei d'Italia-Meraviglie d'Italia) Bologna 1975, S. 86f. (heutiger Aufbewahrungsort: Musei civici del castello visconteo). Vgl. KIER (wie Anm. 1) S. 43f. sowie Abb. 378.

2. Allegorie der »PHILOSOFIA«, Ivrea, Priesterseminar



Spanien stammenden Dichters Prudentius († bald nach 405) zurückgeht.²⁷ Im Süden Italiens liefert noch heute die Kathedrale von Otranto ein berühmtes Beispiel aus der Zeit von 1163–65 mit einer überwältigenden Anzahl unterschiedlicher Themen, darunter zahlreiche Szenen aus dem Alten Testament, Monatsdarstellungen, Alexanders Luftfahrt etc.²⁸ Man sieht, nicht nur Wände, Decken, Gewölbe und Fenster christlicher Sakralbauten lehren mit Hilfe von Bildern, sondern auch die Fußböden!

Daß in der mittelalterlichen Toscana Kirchenbauten ebenfalls mit figürlichem Bodenschmuck vorkamen, läßt sich noch heute in Florenz leicht überprüfen: Sowohl die Kir-

²⁷ Vgl. ADOLF KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art, from early Christian Times to the thirteenth century*, London 1939, S. 8, Anm. 1.

²⁸ Vgl. CARL ARNOLD WILLEMSSEN, *Das Rätsel von Otranto. Das Fußbodenmosaik in der Kathedrale, Sigmaringen 1992*. Vgl. FRIEDRICH OHLY, *Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena*, in: DERS., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 223f. (Ohlys Untersuchung erschien zuerst in: *Frühmittelalterliche Studien* 6, 1972, S. 94–158.)

che von S. Miniato al Monte (1207)²⁹ wie das Baptisterium von S. Giovanni (vermutlich 2. oder 3. Jahrzehnt 13. Jh.)³⁰ beherbergen entsprechende Darstellungen, unter denen die Wiedergabe des *Zodiakus* hervorsticht.

Wie verbreitet bildliche Darstellungen auf kirchlichen Fußböden des Mittelalters waren, bestätigt im übrigen auch die berühmte »Apologia ad Guillelmum Abbatem«, die Bernhard von Clairvaux (1090–1153) verfaßt hat. Hierin geißelt der Heilige schonungslos den übertriebenen Aufwand bei der Ausstattung von Sakralräumen:

»Warum haben wir nicht wenigstens vor den Bildern der Heiligen Ehrfurcht? Ist doch sogar der Boden, der mit Füßen getreten wird, voll davon! Oft spuckt man auf das Antlitz eines Engels, oft werden die Züge irgendeines Heiligen von Tritten der Vorübergehenden zerstampft. Und wenn man schon nicht die heiligen Bilder schont, warum nicht wenigstens die schönen Farben? Warum schmückst du, was mit Füßen getreten werden muß? Was sollen dort die lieblichen Bilder, wo sie ständig mit Staub beschmutzt werden?«³¹

Auch in Kirchenbauten der Gotik erfreute sich der figurale Schmuckfußboden weiter größerer Beliebtheit. Dies belegen z. B. die Mosaiken in der Chapelle Saint-Firmin in der ehemaligen Abteikirche von St-Denis (1150er Jahre)³² oder der aus St-Nicaise in Reims stammende Fußbodenbelag aus rautenförmigen Kalksteinen, in die alttestamentliche, mit Blei ausgefüllte Szenen eingraviert sind (um 1300).³³ Einem faszinierenden Reflex dieser einst verbreiteten Kunstübung, die das Erscheinungsbild mittelalterlicher Sakralbauten nicht unerheblich mitbestimmte, begegnet man noch in der berühmten »Verkündigung« (1434–1436)³⁴ des Jan van Eyck, die in der National Gallery of Art in Washington hängt: Die Bodenfliesen des Kirchengebäudes, in dem sich das heilige Geschehen der Inkarnation abspielt, zeigen in symbolischer Absicht Tierkreiszeichen und alttestamentliche Ereignisse.

Vor dem Hintergrund dieser hier nur in groben Umrissen geschilderten, ununterbrochenen Überlieferung christlicher Kunst überrascht die Tatsache weniger, daß man sich im späten Mittelalter auch in Siena entschloß, den die Stadt majestätisch

²⁹ FRANCESCO GURRIERI, LUCIANO BERTI und CLAUDIO LEONARDI, *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, Florenz 1988, S. 140, Abb. 9 (farbig).

³⁰ ANNA MARIA GIUSTI, *Il pavimento del Battistero*, in: ANTONIO PAOLUCCI (Hg.), *Il Battistero di San Giovanni a Firenze. The Baptistery of San Giovanni, Florence*, Modena 1994, Bd. 1 (Testi), S. 380f., 529f. (scheda), Bd. 2 (Atlante), S. 508, Abb. 824 (farbig).

³¹ BERNHARD VON CLAIRVAUX, *Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch*, hg. von GERHARD B. WINKLER, Bd. 2, Innsbruck 1992, S. 197.

³² XAVIER BARRAL I ALTET, *The Mosaic Pavement of the Saint Firmin Chapel at Saint-Denis: Alberic and Suger*, in: PAULA LIEBER GERSON (Hg.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, New York 1986, S. 245–255.

³³ MARYSE BIDEAULT und CLAUDINE LAUTIER, *Le pavement de l'ancienne abbatiale Saint-Nicaise de Reims*, in: *Revue de l'art* 31, 1976, S. 9–20. Die Überreste des Fußbodens (48 Steine) werden in St-Remi (Reims) aufbewahrt.

³⁴ Vgl. HANS BELTING und CHRISTIANE KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, Taf. 43, Text S. 152f. (Dat.: »Um 1434«); TILL-HOLGER BORCHERT, *Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands: 1430–1430*, Gent/Amsterdam 2002, S. 22, Abb. 17 (farbig); sowie Kat. Nr. 19 (S. 233 [Dat.: 1434–1436]): »[...] les épisodes de l'Ancien Testament représentés entre les signes du zodiaque sur le sol préfigurent le sacrifice du Christ.«

überragenden Dombau mit kostbaren Fußbodenbildern zu bereichern. Es fehlt zwar bedauerlicherweise bis heute eine detaillierte Untersuchung zur Kunsttechnik des Sieneser Dompaviments in seiner Gesamtheit, gleichwohl läßt sich seine ins Auge fallende, handwerkliche Besonderheit klar benennen: Bei der Herstellung der großen Figurenkompositionen verzichtete man – von einer Ausnahme³⁵ abgesehen – auf die bei derartigen Unternehmungen zumeist übliche Mosaiktechnik. Es wurde vielmehr ein Verfahren gewählt, das seit der Antike als *opus sectile* bekannt ist:³⁶ Unter Zuhilfenahme eines Kartons fertigten Steinmetze aus Marmorplatten unterschiedlicher Farbe (Schwarz, Weiß und Rot herrschten in Siena vor)³⁷ besonders zugeformte Teilstücke der geplanten Komposition, die präzise aneinander passen mußten. Binnenlinien, wie sie z. B. für physiognomische Details oder Gewandfalten erforderlich waren, wurden mittels Bohrer oder Meißel eingetieft und durch eine schwarze Füllmasse optisch hervorgehoben.³⁸ Zur dauerhaften Fixierung wurden die entsprechend vorbereiteten Marmorplatten auf eine Zementschicht gebettet und abschließend poliert. Giorgio Vasari liefert in der zweiten Ausgabe seiner *Künstlerviten*, in der »Introduzione alle tre arti del disegno« (Florenz 1568), eine Beschreibung dieser Technik aus dem Blickwinkel des 16. Jahrhunderts, die er als »commesso« bzw. »marmi commessi« bezeichnet.³⁹ Zwar wird in Sienesischen Dokumenten des 14. Jahrhunderts, die den Domfußboden betreffen, auch der Begriff »tarsia« erwähnt,⁴⁰ wodurch belegt wird, daß man auch mit der Einlegetechnik als solcher vertraut war, aber als Marmorintarsien⁴¹ im eigentlichen

³⁵ Es handelt sich um das vom mittleren Westportal aus gesehen zweite Fußbodenbild des Mittelschiffs. Es zeigt im Zentrum, einem größeren Kreismedaillon einbeschrieben, die römische Wölfin mit dem Zwillingen Romulus und Remus, das mythische Wahrzeichen Sienas. Dieses umgeben acht kleinere Tondi mit den heraldischen Tieren verbündeter Städte, denen sich vier weitere in den Zwickeln der Komposition hinzugesellen. Vgl. ROBERT HENRY HOBART CUST, *The Pavement Masters of Siena (1369–1562)*, London 1906, S. 25: »This, the only portion of the Pavement that is executed in mosaic, was [...] laid down in 1373; but we are unable to trace the author. Fragments of the original work are still existing in the Museum of the Opera; but the whole design has been replaced by a modern copy, carefully made by Sig. Maccari in 1865.«; ENZO CARLI, *Il Duomo di Siena*, Genua 1979, S. 143: »[...] l'unico riquadro »a pietre tassellate«, cioè a mosaico, è il secondo della navata centrale, raffigurante la Lupa senese circondata dai simboli delle Città alleate [...]«; BRUNO SANTI, *Il pavimento del Duomo di Siena*, Florenz 1982 (Nachdr. 1988), S. 13f. GAIL SCHWARZ ARONOW, *A Documentary History of the Pavement Decoration in Siena Cathedral, 1362 through 1506*, Columbia University 1985, S. 35, Anm. 21.

³⁶ Vgl. GIORGIO ORTOLANI, *Lavorazione di pietre e marmi nel mondo antico*, in: GABRIELE BORGHINI (Hg.), *Marmi antichi*, Rom 2001 (4. Nachdr.), S. 35–37. Speziell zur *opus sectile*-Technik, wie sie im Sieneser Dompaviment angewandt wurde: ARONOW (wie Anm. 35) S. 1f., 369.

³⁷ ARONOW (wie Anm. 35) S. 14, 347.

³⁸ Ebd. S. 2 mit Anm. 4, 43f.

³⁹ GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, I: *Testo*, Florenz 1966, S. 152–154 (Introduzione [...] alle tre arti del disegno [...], cap. XXX). Vgl. ARONOW (wie Anm. 35) S. 8f.

⁴⁰ Ebd. S. 32f., 43, 385 (Doc. 2), 399f. (Doc. 38), 403f. (Doc. 45)

⁴¹ Diese Auffassung vertritt z. B. FERDINANDO ROSSI, *Malerei in Stein. Mosaiken und Intarsien*, Stuttgart [u. a.] 1969, S. [97]f. Vgl. JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, Stuttgart 1986, S. 216: »Eine besondere Gattung sind die von Marmor verschiedener Farben eingelegten Geschichten, welche den Boden des Domes von Siena ausmachen [...]«; OHLY (wie Anm. 28) S. 201: »Er besteht aus Einlegearbeit von Marmor [...]«

Sinne können die erhaltenen, großen Pavimentbilder keinesfalls bezeichnet werden. Natürlich schließt dies nicht aus, daß man sich bei bestimmten Partien der ansonsten in *opus sectile* ausgeführten Fußbodenbilder dennoch der Einlegetechnik im strengen Sinne des Wortes bedienen konnte.⁴² Indem man die riesige Bodenfläche des Sieneser Domes mit wertvollem Marmor belegte, folgte man, worauf Friedrich Ohly 1972 in seinem perspektivenreichen Aufsatz ›Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena‹ hinwies,⁴³ letztlich auch dem hehren Beispiel des Salomonischen Tempels: »[...] stravit quoque pavimentum templi pretiosissimo marmore decore multo« (II par 3,6). Für das Vorhaben, den Domfußboden mit Marmor zu belegen, finden sich seit 1369 Dokumente. Erst im Cinquecento mit den gefeierten Kompositionen des Domenico Beccafumi fand das gewaltige Unternehmen seinen künstlerischen Höhepunkt und (vorläufigen) Abschluß.⁴⁴ Ein moderner Autor, Zbigniew Herbert, hat die von diesen verschwenderisch-schönen Steinbildern ausgehende, geradezu magische Wirkung in die lapidaren Worte gefaßt: »Der Blick des Besuchers der Kathedrale in Siena wird durch die inkrustierte Täfelung an den Boden geheftet.«⁴⁵

Daß auch dem mittelalterlichen Betrachter keineswegs die technische Eigenart solch wertvoller Marmorfußböden entging, ist einer Stelle bei Honorius Augustodunensis (vor 1080–1150/60) zu entnehmen. In einer Kirchweihpredigt charakterisiert der Theologe den Boden des Gotteshauses u. a. mit den Worten: »[...] pavimenta, crustis marmorum aut tapetibus vel palliis erant strata, in quibus cuncta quae ad caritatem pertinent, mira sunt pictura atque textura variata.«⁴⁶ Leider hat der erlesene Kirchenfußboden von Siena, obgleich man ihn nachweislich seit dem 16. Jahrhundert in besonderer Weise zu schützen trachtete,⁴⁷ die Zeitläufte nicht in allen Teilen unbeschadet überstanden. Ständige Erneuerungen, schon seit 1485 zu belegen, waren die Folge. Aus dem 18. und vor allem aus dem 19. Jahrhundert sind tiefgreifende Restaurierungsmaßnahmen bis hin

⁴² Beispiel hierfür ist das allegorische Fußbodenbild, für das Pinturicchio den Entwurf geliefert hat: ARONOW (wie Anm. 35) S. 347, Anm. 3: »Some of the oddly-colored details (e. g. Crates's jewels) represent incursions of the technique of intarsia (inlay) into the otherwise almost totally *opus sectile* pavement, according to the restorer sig. Fiorentini, who worked on the pavement in 1979. »

⁴³ OHLY (wie Anm. 28) S. 201.

⁴⁴ Vgl. GIOVANNI CECCHINI, Il Pavimento della Cattedrale di Siena, Siena o. J. [1956], S. 4: »La prima notizia documentata sui lavori del pavimento risale solo al 1369 [...]«. CARLI (wie Anm. 35) S. 143: »[...] i primi documenti sul pavimento risalgono al 1369 [...]«, 153: Ende 1546; SANTI (wie Anm. 35) S. 5: Beginn 1369; ARONOW (wie Anm. 35) S. 27, 384f., Doc. 1-a, 2. Ein von Aronow zum ersten Mal vollständig veröffentlichtes Dokument vom 5.9.1362 (Ebd. S. 384, Doc. 1) bezieht sich lediglich auf einen neuen Fußboden aus Ziegeln, der den Hochaltar des Sieneser Domes umgab. BRUNO SANTI, Il pavimento della Cattedrale di Siena, in: Il Duomo come libro aperto. Leggere l'arte della Chiesa. A cura e con una presentazione di SENIO BRUSCHELLI, Siena 1997, S. 71: »[...] le prime notizie sui lavori del pavimento risalgono agli anni 1369/1370 [...]«.«

⁴⁵ ZBIGNIEW HERBERT, Ein Barbar in einem Garten, Frankfurt a.M. 1965, S. 90.

⁴⁶ Zit. nach OHLY (wie Anm. 28) S. 201, Anm. 55a: HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, Sermo de dedicatione (JACQUES-PAUL MIGNE, Patrologia Latina 172, col. 1100 D).

⁴⁷ ARONOW (wie Anm. 35) S. 3f.

zu vollständigen Erneuerungen überliefert. Gleichwohl suchte man den ikonographischen Bestand zu bewahren.⁴⁸

Hinsichtlich der Datierung besteht für drei der insgesamt fünf Fußbodenbilder, die das Mittelschiff des Langhauses schmücken, keine endgültige Klarheit.⁴⁹ Daß aber das Paviment des Sieneser Domes bereits vor 1400 figürliche Darstellungen enthalten haben dürfte, bezeugt ein erstmals von Aronow publiziertes Dokument vom 31.5.1385, worin »lo spazo di duomo intagliato« eigens erwähnt wird.⁵⁰ Vor 1400 entstand wohl jene politisch-symbolische Komposition (es handelt sich um die zweite von Westen her betrachtet), die in einem größeren Mittelkreis das mythische Wahrzeichen der Stadt, »Die Zwillinge Romulus und Remus, von der Wölfin gesäugt«,⁵¹ vergegenwärtigte. Wiedergaben der Symboltiere von zwölf mit Siena verbündeten Städten, in wesentlich kleinere Tondi eingepaßt, sind der Zentralkomposition zugeordnet: Acht Medaillons umringen sie unmittelbar, vier wurden den Zwickeln der quadratischen Rahmung eingefügt. Alle figürlichen Darstellungen dieser Fußbodenkomposition waren, wie bereits erwähnt, als einzige des Dompaviments in Mosaik ausgeführt. Allein in der angewandten Technik erkennt Carli ein chronologisches Argument: Sie ist für ihn ein Indiz, daß dieses Fußbodenbild allen übrigen vorangehen muß. Reste dieses durch Abnutzung stark mitgenommenen Bildes (Siena, Museo dell'Opera del Duomo), das 1865 durch Leopoldo Maccari vollständig erneuert wurde, unterstützen nach Meinung des gleichen Autors eine Datierung ins spätere Trecento (1373).⁵² Diese Zeitangabe hat Carli 1992 nochmals mit ausdrücklichem Hinweis auf die Mosaiktechnik des fraglichen Bildes und unter Berufung auf keineswegs völlig eindeutige Dokumente, die von Gail Schwarz Aronow veröffentlicht wurden, auf 1372 modifiziert.⁵³

⁴⁸ CUST (wie Anm. 35) S. 12 f.; CARLI (wie Anm. 35) S. 143 ff.; ARONOW (wie Anm. 35) S. 4–7.

⁴⁹ Vgl. ARONOW (wie Anm. 35) S. 22: »[...] there is a definite dichotomy between the historiography and the documentation, so that it is virtually impossible to confirm the dating of those parts of the pavement traditionally assigned to the 1370's.«

⁵⁰ ARONOW (wie Anm. 35) S. 43 f., 405 (Doc. 48).

⁵¹ Vgl. die majestätische Personifikation des »Bonum commune« von Siena, zu dessen Füßen die Zwillinge Romulus und Remus von der Wölfin genährt werden, wie sie in Ambrogio Lorenzetti's Allegorie des »Buon Governo« (1338–39) in der »Sala della Pace« im Palazzo Pubblico von Siena wiedergegeben wurde: MAX SEIDEL, VANAGLORIA. Studi sull'iconografia degli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella »Sala della Pace«, in: DERS., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento 1: Pittura, Venedig 2003*, S. 39, Farbtaf. XXIII, S. 332 (hier werden die Zwillinge jedoch als Senius und Ascius bezeichnet!); SANTI (wie Anm. 44) S. 74: »[...] la Lupa senese (che poi è la Lupa romana) con i gemelli Romolo e Remo [...]«

⁵² CARLI (wie Anm. 35) S. 143. Die von CARLI angeführte Jahreszahl 1373 ist jedoch nicht absolut gesichert; denn die Nachricht eines Chronisten (»1373. In questo anno si fece il pavimento a pietre tassellate.«), auf die sich der sienesischer Kunsthistoriker berief, enthält, worauf ARONOW (wie Anm. 35) S. 35, Anm. 21 aufmerksam gemacht hat, an entscheidender Stelle gar nicht das Wort »tassellate«, sondern »tarsellate«. Somit dürfte es sich einfach nur auf Intarsienarbeiten beziehen, von denen in den Dokumenten des öfteren die Rede ist. Die Datierung auf 1373 findet sich auch bei OHLY (wie Anm. 28) S. 206; SANTI (wie Anm. 35) S. 5, 14; DERS. (wie Anm. 44) S. 74 jedoch mit weiterem zeitlichen Spielraum: »[...] che originariamente risaliva al Trecento [...]«

⁵³ ALFONSO LANDI, »Racconto« del Duomo di Siena dato alle stampe e commentato da ENZO CARLI, Florenz 1992, S. 141 (= Anm. 54), 143 (= Anm. 57); Taf. XIV–XVI (Fragmente im Museo dell'Opera).

Auf 1373 datiert man im allgemeinen auch das östlich unmittelbar anschließende Fußbodenbild ›Der Reichsadler, umgeben von einem gotischen Rad mit 24 Speichen,‹⁵⁴ ohne daß es dafür einen archivalisch nachgewiesenen Grund gäbe.⁵⁵ Die hier gewählte *opus sectile*-Technik, die sich ästhetisch radikal vom zuvor beschriebenen Mosaik unterscheidet, ist für Bruno Santi gerade der Grund, dieses Fußbodenbild chronologisch auf jenes folgen zu lassen und es noch ins 14. Jahrhundert zu datieren.⁵⁶ Enzo Carli ist dagegen der Meinung, daß das in großem Umfang, wenn nicht gar vollständig nach 1865 erneuerte Marmorbild auf Grund architektonischer Detailformen – sofern diese vom Kopisten überhaupt getreu überliefert wurden – keineswegs eine Datierung vor dem Quattrocento zwingend erfordert.⁵⁷ Der gleiche Autor will aber 1992 die Möglichkeit nicht ausschließen, daß das Original schon 1373 entstanden sein könnte, obgleich er eingesteht: »[...] sul quale non possediamo alcuna indicazione.«⁵⁸

Das nächste Fußbodenbild im Mittelschiff des Langhauses, für das zumeist ebenfalls eine Entstehung noch im Trecento angenommen wird, ist das fünfte von Westen bzw. das letzte vor der Vierung. Es zeigt ein ethisch-philosophisches Thema, das der Kunst des Mittelalters stets teuer war: ›Das Rad der Fortuna‹.⁵⁹ Wie Enzo Carli darlegte, ist dieses allegorische Bild schon 1777 völlig erneuert worden.⁶⁰ Folglich stellt die 1864 angefertigte Kopie Leopoldo Maccaris die Kopie einer Kopie dar. Daher ist es äußerst schwierig, um nicht zu sagen: problematisch, verlässliche Aussagen über die ursprüngliche Ikonographie⁶¹ oder zur präzisen Zeitstellung zu treffen. Carli (1979) schloß nicht aus, daß Domenico di Niccolò dei Cori – ein Sienesischer Künstler, der

⁵⁴ SANTI (wie Anm. 35) S. 24, Abb. 14. Nach CARLI (wie Anm. 35) S. 143f.: »[...] è copia di una copia settecentesca, o per lo meno di un originale molto rielaborato nel Settecento [...]«

⁵⁵ CARLI (wie Anm. 35) S. 145; ARONOW (wie Anm. 35) S. 35, Anm. 21: »The *Wheel with the Imperial Eagle* has been dated 1373 [...] although apparently for no other particular reason except to associate it with the *Emblems of Siena and other Cities* [...]« Vgl. OHLY (wie Anm. 28) S. 207: 1373.

⁵⁶ SANTI (wie Anm. 35) S. 14, 16 (›da un originale del secolo XIV‹). Der Autor macht sich hier eine technologische Argumentation zu eigen, die schon CARLI (wie Anm. 35) S. 143 angestellt hat.

⁵⁷ CARLI (wie Anm. 35) S. 144, 146.

⁵⁸ LANDI (wie Anm. 53) S. 141 (= Anm. 54); vgl. ebd. S. 142 (= Anm. 56): »Nessun documento è stato finora trovato che si riferisca a questo riquadro che generalmente viene datato al 1373. Esso appare completamente rifatto nel secolo scorso.«

⁵⁹ SANTI (wie Anm. 35) S. 27, Abb. 17 (farbig). Zum Thema vgl. ALFRED DOREN, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg, II. Vorträge 1922–1923, I. Teil*, Leipzig/Berlin 1924, S. 71–144 m. Taf. I–VII; G. RISTOW-RED., *Fortuna*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2, 1970, Sp. 53f.; EHRENGARD MEYER-LANDRUT, *Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München/Berlin 1997, S. 39ff.

⁶⁰ CARLI (wie Anm. 35) S. 143f.; ARONOW (wie Anm. 35) S. 5: »In May 1779 the *Wheel of Fortune* in the nave was remade, using a piece of a marble architrave found in the storeroom of the cathedral.« LANDI (wie Anm. 53) S. 141 (= Anm. 54).

⁶¹ Schon Landi konnte offensichtlich wesentliche Elemente des Fußbodenbildes nicht mehr erkennen: LANDI (wie Anm. 53) S. 64: »E perché detta Ruota è messa dentro ad un quadrangolo acuto in forma di mandorla, per riempimento del quadro perfetto, nel quale ella è situata, da' quattro canti sono rappresentate quattro figure racchiuse in seingolo, recinte dall'istessa fascia, che forma la mandorla. Ciascuna di esse figure ha in mano una cartella distesa, in ciascuna delle quali vi furono intagliate Sentenze di Savi appartenenti alla Fortuna; ma come che vi è qualche vestigio di caratteri, non però la diligenza e intelligenza di molti periti è pervenuta a formare alcuna parola di esse cartelle, non che a raggiungere il contenuto di esse.«

wegen der Intarsien, womit er das Chorgestühl der Rathauskapelle in Siena geschmückt hatte (1415–1428), berühmt war – der Urheber der Komposition gewesen sein könnte.⁶² Allerdings steht dieser Hypothese, deren Schwäche bereits der Autor selbst einräumen musste, die Nachricht des Sienesischen Historikers Sigismondo Tizio (1458–1528) wie ein erratischer Block entgegen, wonach 1372 »fortune rota cum hominibus posita est.«⁶³ Nach Gail Schwarz Aronow dürfte diese alte literarische Überlieferung aber durchaus einen wahren Kern enthalten.⁶⁴ Im Rekurs auf sehr allgemein gehaltene und daher interpretationsbedürftige Dokumente, die Aronow publiziert hat, hielt auch Enzo Carli (1992) das (traditionelle) Entstehungsjahr 1373 für wahrscheinlich.⁶⁵

1481 (erste Auftragserteilung) – vielleicht 1485 fügte man der damals noch unvollendeten Reihe der Mittelbilder des Langhauses in den Seitenschiffen, der Zahl der Arkaden entsprechend, jeweils fünf Marmorporträts der *Sibyllen* hinzu.⁶⁶ All diese antiken Frauen sind mit Weissagungen versehen, die auf Christus abheben.⁶⁷ In den Jahren 1487–89 verlegte man dann wiederum im Mittelschiff des Langhauses, unmittelbar hinter dem mittleren Westportal, ein neues Marmorbild.⁶⁸ Auf ihm ist die geheimnisumwitterte Gestalt des ägyptischen Weisen »*HERMIS (!) MERCURIUS TRIMEGISTUS (!)*« zu sehen, wie er zwei Ägyptern⁶⁹ seine Lehre aushändigt. Die identifizierende Inschrift, von einer antikisierenden *Tabula securiclata* gerahmt, stellt den orientalischen Weisheitslehrer und Gesetzgeber als Zeitgenossen des Moses, »*CONTEMPORANEUS MOYSI*«, vor. Der Text einer auf zwei kleinen, geflügelten Sphingen ruhenden Tafel, die Hermes Mercurius Trismegistus mit seiner Linken stützt, kündigt nicht nur von einem einzigen Sohn des Weltenschöpfers, den dieser sehr liebt, sondern offenbart auch seinen theologisch tiefgründigen Namen: »*DEUS OMNIUM CREATOR / SECUM DEUM FECIT / VISIBILEM ET HUNC / FECIT PRIMUM ET SOLUM / QUO OBLECTA-*

⁶² CARLI (wie Anm. 35) S. 144.

⁶³ SIGISMONDO TIZIO, *Historiarum Senensium ab initio urbis Senarum usque ad annum MDXXVIII*, zit. nach ARONOW (wie Anm. 35) S. 493.

⁶⁴ ARONOW (wie Anm. 35) S. 44.

⁶⁵ LANDI (wie Anm. 53) S. 141 (= Anm. 54).

⁶⁶ ARONOW (wie Anm. 35) S. 238–277.

⁶⁷ SANTI (wie Anm. 35) S. 18–21, Abb. 2–II. OHLY (wie Anm. 28) S. 209: »Die Spruchtafeln aller zehn Sibyllen enthalten Prophezeiungen auf Christus.« Vgl. ARONOW (wie Anm. 35) S. 237f., 503–506; ROBERTO GUERRINI, *Le Divine Institutiones di Lattanzio e il pavimento del Duomo di Siena. Ermete e le Sibille*, in: *Il Duomo come libro aperto. Leggere l'arte della Chiesa*. A cura e con una presentazione di SENIO BRUSCHELLI (Quaderni dell'Opera, 1, 1997, Numero 1) Siena 1997, S. 51–66.

⁶⁸ ARONOW (wie Anm. 35) S. 336–340.

⁶⁹ Die Übersetzung der Inschrift »*SVSCI / PITE / O LI / CTE (!) / RAS // ET LE / GES / EGIP / TII.*« bei OHLY (wie Anm. 28) S. 205 (»Empfanget die Schriften und die Gesetze Ägyptens.«) ist nicht ganz richtig. Hermes Trismegistus redet die Ägypter an, deswegen stehen sie im Vokativ. Dies haben ARONOW (wie Anm. 35) S. 328 und GUERRINI (wie Anm. 67) S. 59 in ihren Übertragungen berücksichtigt. CUST (wie Anm. 35) S. 22: »The two men, one old and turbaned, and the other veiled, may perhaps typify the learned men of the East and West:« OHLY (wie oben) deutet ganz ähnlich: »[...] vielleicht Wissbegierige des Ostens und des Westens.« CARLI (wie Anm. 35) S. 151: »[...] due personaggi simboleggianti i popoli d'oriente e d'occidente [...]«.

TUS EST ET / VALDE AMAVIT PROPRIUM / FILIUM QUI APPELLATUR / SANCTUM VERBUM.«⁷⁰

Für das vorletzte Marmorbild im Mittelschiff des Langhauses (Abb. 3), bevor man den im Grundriß hexagonalen Kuppelraum der Vierung betritt, hat der umbrische Maler Bernardino Pinturicchio (um 1452–1513)⁷¹ im Auftrag des damaligen Rektors der Domopera von Siena, Alberto Aringhieri,⁷² den Entwurf (Karton) geliefert. Er wurde am 13. März 1505 und am 21. Februar 1506 mit insgesamt 68 Lire entlohnt.⁷³ Zahlreiche weitere Dokumente aus den beiden genannten Jahren betreffen konkret die Ausführung des Fußbodenbildes.⁷⁴ 1859 wurde das Kunstwerk unter der Leitung von Luigi Mussini einer Restaurierung und einer partiellen Verstärkung der Linien durch Leopoldo Maccari unterzogen.⁷⁵ Daß dabei jedoch nichts Wesentliches verändert wurde, belegt eine vor der Restaurierung von Johann Anton Ramboux (1790–1866) angefertigte Bleistiftzeichnung des Fußbodenbildes (Abb. 4), die im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main aufbewahrt wird.⁷⁶

Das hochrechteckige, von einer antikisierenden Palmettenbordüre gerahmte Marmorbild wird von einer einzigen allegorischen Komposition beherrscht: In der Mitte, vom unteren Palmettenfries überschnitten, steigt ein mächtiger Felsberg in die Höhe. Links und rechts des scharf konturierten, rötlichen Massivs erblickt man in unterschiedlicher grüngrauer⁷⁷ Färbung das aufgewühlte Meer. Trotz des vergleichsweise kleinen Ausschnitts der bewegten See – sie wird links und rechts von den vertikalen Bordüren überdeckt – wird dem Betrachter der Eindruck vermittelt, der kühn aufragende Felsberg stelle innerhalb der schier endlosen Wasserwüste das einzige Eiland dar; denn nirgendwo sonst ist weiteres Land in Sicht. Auf der rechten unteren Seite des Felsens beginnt ein mäßig breiter Weg, der sich spiralartig im Uhrzeigersinne um den blanken Gesteinskern windet. Die Oberfläche des Felspfades, von kleinen und größeren Brocken und Geröll übersät, ist absichtlich durch eine hellere Marmorsorte kenntlich gemacht worden. Den steinigen Charakter des ansteigenden Weges unterstreicht noch ein spärlicher Bewuchs

⁷⁰ SANTI (wie Anm. 35) S. 22, Abb. 12; ARONOW (wie Anm. 35) S. 503; Transkription. Vgl. OHLY (wie Anm. 28) S. 205f.; GUERRINI (wie Anm. 67) S. 58f.

⁷¹ PIETRO SCARPELLINI, Pinturicchio, Bernardino, in: JANE TURNER (Hg.), *Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 24, S. 832; CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Pinturicchio, Antella (Florenz) 1999*, S. 70.

⁷² Zu Aringhieri vgl. ARONOW (wie Anm. 35) S. 346, 364f., 498, 508.

⁷³ ARONOW (wie Anm. 35) S. 486, doc. 192, S. 489, doc. 198.

⁷⁴ Ebd. S. 346ff., 486–491 (Dokumente).

⁷⁵ CARLI (wie Anm. 35) S. 152; LANDI (wie Anm. 53) S. 142 (= Anm. 55); ACIDINI LUCHINAT (wie Anm. 71) S. 70.

⁷⁶ Sammlung von Umrissen, Bd. I, S. 91 Mitte (Ramboux hat im übrigen die Zeichnungen mit Abkürzungen der Farbangaben in deutscher Sprache versehen, die ebenfalls bestätigen, daß die farblichen Hauptpartien nicht verändert wurden). Über diese außerordentliche, 10 Großfoliobände umfassende Zusammenstellung von Material, das der Künstler laut eigener Aussage in Italien 1818–1822 und 1833–1843 angefertigt hat, unterrichtet HANS-JOACHIM ZIEMKE, *Ramboux und die sienesische Kunst*, in: *Städel Jahrbuch 2 (1969)* S. 258. Zum Künstler vgl. FREYA PROBST, *Ramboux, Johann Anton*, in: JANE TURNER (Hg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 25, S. 872f.

⁷⁷ RAMBOUX (wie Anm. 76) Umrisszeichnung: »h. gra.bl.« (hell graublau), »h. g.« (hellgrau); CARLI (wie Anm. 35) S. 152: »[...] verdegrigio [...] del mare [...]«.



3. Siena, Dom, Fußbodenbild (Entwurf: Bernardino Pinturicchio)



4. J. A. Ramboux: Umrißzeichnung der von Pinturicchio entworfenen Allegorie im Sieneser Dom, Frankfurt a.M., Städtisches Kunstinstitut

von z. T. blühenden Pflanzen und Grasbüscheln, die in bemerkenswert naturalistischer Weise wiedergegeben sind.

Rechts unten, am spitz zulaufenden Beginn des Felsweges, in unmittelbarer, gefährlicher Nähe des aufgewühlten⁷⁸ Meeres, erblickt man eine kleine Kugel, auf die eine völlig unbekleidete, junge Frau (Abb. 5) ihren rechten Fuß gestellt hat. Dieser ist in Aufsicht zu sehen, so als ob der Fuß, um größere Standfestigkeit zu gewinnen, die bewegliche Kugel zugreifend überwölben würde. Der andere Fuß der nackten Frau steht, leicht nach links außen gedreht, auf einer einfachen, schmalen Planke, die quer über die hölzernen Bordwände eines kleinen, unbemannten Schiffes gelegt wurde. Auch hier vermittelt der Standort des Fußes, die auffallend ungesicherte Anbringung der Planke, den Eindruck einer äußerst prekären Situation des Stehens. Dieser wird nachdrücklich verstärkt durch die dramatische Position der Grätsche, in der sich die Beine der Unbekleideten befinden: Weder verhindert ein Anker, daß das Schiff durch den Schub des linken Beines weggedrückt wird, noch verspricht die instabile Lage der glatten Kugel auf dem ansteigenden Niveau des Felsenweges ausreichende Festigkeit. Die Beine der jungen Frau, so muß der Betrachter schließen, sind in höchster Gefahr, in unziemlicher, ja brutaler Weise auseinander gezerrt zu werden. Selbst mit einem noch so

⁷⁸ CECCHINI (wie Anm. 44) S. 7: »[...] mare tempestoso [...]«.

gekonnten Balanceakt ließe sich in Wirklichkeit diese extreme Situation kaum meistern. Hinzu tritt als weitere Gefährdung der Stabilität, daß die junge Frau mit ihrer erhobenen Linken auch noch ein Segel hält, das vom Wind nach hinten prall aufgebläht wird. Die Kraft des Windes verdeutlicht zusätzlich auch das in langen Strähnen seitwärts nach hinten wehende, lange Haupthaar. Außerdem hat die unsicher Stehende das Ende des Segels, womit sie, wie beiläufig ihre Scham verdeckt, nicht allein in ihrer rechten Hand, sondern muß zu gleicher Zeit auch noch ein s-förmig geschwungenes Füllhorn aufrecht nach oben halten. All dies sind Aufgaben, die ein gewöhnlicher Mensch kaum zu leisten vermöchte. Die Unbekleidete aber hat ihr Haupt jungmädchenhaft ein wenig auf ihre linke Seite geneigt, als ob sie gar nicht daran interessiert wäre, was neben ihr geschieht. Daher hat sie auch die Augen ihres schönen Antlitzes anmutig und wie in reiner Konzentration auf sich selbst niedergeschlagen, als handele es sich bei ihren artistischen Darbietungen um die einfachste Sache in der Welt.



5. »Fortuna« (Ausschnitt von Abb. 3)

Daß dem jedoch nicht so sein kann, enthüllt ein bisher von uns noch nicht beschriebenes Detail, eine unüberbietbare Hieroglyphe äußerster Gefahr: Der zerbrochene Mastbaum des menschenleeren, nur etwa zur Hälfte sichtbaren Schiffes. Er erzählt drastisch von den äußersten Gefahren der Seefahrt. Spätestens jetzt bemerkt man auch den attributiven Charakter des Schiffes: Es ist viel zu klein, als daß die junge Frau darin eine Seefahrt in Wirklichkeit hätte unternehmen können. Es ist wie die Kugel ein Symbol, welches das geheime Wesen der unsicher Stehenden zum Ausdruck bringen soll. Die Identität der Frauengestalt lüftet der weiter oben bereits erwähnte Zahlungsvermerk vom 13. März 1505 an Pinturicchio, worin es klar und unmißverständlich heißt, daß er seinen Lohn »p(er) sua fadiga d'auere fatto uno cartone di disengnio p(er) la storia dela Fortuna«⁷⁹ erhalte.

⁷⁹ Siena, Archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena, 590, XX, 1498, fol. 46 recto. Vgl. Vasari-Milanesi, Bd. 3, Florenz 1878, S. 523, Anm. 2: Archivio del Duomo di Siena, Libro d'Entrata e Uscita, ad annum, a carte 467; ARONOW (wie Anm. 35) S. 486, doc. 192.

In der Tat lassen sich die Attribute, mit der die unbekleidete Frauengestalt semantisch definiert wurde, im Rückgriff auf frühere Wiedergaben der *Fortuna* bzw. ihrer griechischen Parallelgestalt *Tyche* nachweisen. Das Füllhorn scheint überhaupt das erste Attribut gewesen zu sein, das man der zuletzt genannten Gottheit seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. mit Gewissheit zuerkannt hat.⁸⁰ Ein Füllhorn trug auch die berühmte *Tyche*-Statue im Tempel dieser Gottheit zu Smyrna, deren Beschreibung wir Pausanias (2. Jh. n. Chr.) verdanken:

»Bupalos aber, ein bedeutender Baumeister von Tempeln und Bildner von Kunstwerken, der den Smyrnaeern eine Statue der Tyche schuf, hat sie als erster, soweit wir wissen, mit einer Götterkrone auf dem Kopf dargestellt und in der einen Hand mit dem von den Griechen sogenannten Horn der Amaltheia.«⁸¹

Natürlich pflegte auch *Fortuna* in der römischen Kunst mit einem Füllhorn⁸² ausgezeichnet zu werden, wie dies z. B. die Rückseite eines für Titus Caesar 73 n. Chr. in Rom geprägten Sesterz', der »*FORTVNAE REDVCI*« gewidmet, beweisen kann (Abb. 6).⁸³ Die *cornucopia* der *Fortuna* führte im übrigen auch der in der Renaissance viel gelesene Autor Boethius (475/480–524/26) in seiner »De consolatione philosophiae« an: »[...] nec retrahat manum / Pleno copia cornu [...].«⁸⁴ Häufig wurde *Tyche/Fortuna* auch das Steuerruder, das sehr oft auf einer Kugel steht, zugeordnet.⁸⁵ Beispiel hierfür kann wieder die oben erwähnte römische Münze sein bzw. eine im Antikenmuseum in Berlin aufbewahrte Bronzestatuetten der *Fortuna* (Abb. 7).⁸⁶ Beim Dichter Marcus Pacuvius (220– um 130 v. Chr.) ist bereits die Vorstellung zu belegen, daß *Fortuna* nach Meinung der »philosophi« auf einer rollenden Steinkugel stehe: »Saxoque instare in globoso praedicant volubili [...].«⁸⁷

Wie sehr aber gerade die Kunst der Frührenaissance auf die Bildersprache der Antike achtete und sie mit vollem Bewußtsein wiederzubeleben trachtete, demonstriert eindrucksvoll der Revers der um 1485 entstandenen Porträtmedaille des Rinaldo Orsini:

⁸⁰ LAURENCE VILLARD, Tyche, in: *Lexicon iconographicum Mythologiae classicae* 8,1, 1997, S. 117, 124, Bd. 8,2, Taf. 85–89.

⁸¹ PAUSANIAS, Beschreibung Griechenlands, übers. und hg. von ERNST MEYER, München 1979, 1, Buch IV,30,6, S. 232. Vgl. VILLARD (wie Anm. 80) S. 116f., 124.

⁸² Zu den Hauptattributen vgl. IRO KAJANTO, Fortuna, in: *Reallexikon für Antike und Christentum* 8, 1972, Sp. 183f., 187f., 192; ERIKA SIMON, Die Götter der Römer, München 1990, S. 60, 68f.; MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59) S. 10, 12, 22. FEDERICO RAUSA, Fortuna, in: *Lexicon iconographicum Mythologiae classicae* 8,1, 1997, S. 126, 139; 8,2, Taf. 91–139 (Füllhorn).

⁸³ JOHN P. C. KENT, BERNHARD OVERBECK und ARMIN U. STYLOW, Die römische Münze, München 1973, Taf. 61, Nr. 232 R, Erläuterung: S. 107.

⁸⁴ BOETHIUS, *Trost der Philosophie*. Lateinisch und Deutsch, hg. und übers. von ERNST GEGENSCHATZ und OLOF GIGON, engl. und erl. von OLOF GIGON, Zürich/München 1981, Lib. II, 2. c., v. 5f., S. 50.

⁸⁵ VILLARD (wie Anm. 80) S. 124; RAUSA (wie Anm. 82) S. 129, 139.

⁸⁶ SIMON (wie Anm. 82) S. 59, Abb. 74; vgl. MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59) S. 21, Abb. 4 (farbig): »Fortuna und Herkules«, Wandgemälde im römischen Kastell in Echzell, 2./3. Jh. n. Chr., Bad Homburg v.d. H., Saalburg-Museum.

⁸⁷ *Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch-Deutsch, hg. und übers. von THEODOR NÜSSLEIN (Sammlung Tusculum) München/Zürich 1994, Lib. II, 23,36, S. 100.



6. Sesterz, Rückseite (London, BM)



7. »Fortuna« (Berlin, Antikemuseum)

Die Sitzfigur einer »Fortuna redux«, ausgestattet mit Füllhorn und einem auf einem Globus stehenden Steuerruder, kopiert ganz offensichtlich ein antikes Münzbild.⁸⁸

Das Segel als spezielles Symbol bzw. Attribut der *Fortuna* taucht, wohl z. T. von antiken Vorstellungen und vielleicht auch von (bislang jedenfalls nicht zweifelsfrei nachgewiesenen) Vorbildern⁸⁹ wie der Isis Euploia/Pelagia angeregt, wiederum häufig in der

⁸⁸ GEORGE FRANCIS HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Bd. I, S. 250, Nr. 937, 2, Taf. 152, Nr. 937. Hierauf verweist ALISON LUCHS, *The Winged Woman Holding a Torch: A Donatellesque Bronze from Quattrocento Tuscany*, in: DEBRA PINCUS (Hg.), *Small Bronzes in the Renaissance (Studies in the History of Art 62. Center for Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers 39)* New Haven/London 2001, S. 31, Anm. 33.

⁸⁹ ABY WARBURG, Francesco Sassetis letztwillige Verfügung, in: *Kunstwissenschaftliche Beiträge. August Schmarsow zum fünfzigsten Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit gewidmet von H. Weizsäcker, M. Semrau, A. Warburg* [u. a.], Leipzig 1907 (hier zitiert nach: ABY M. WARBURG, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von DIETER WUTTKE in Verbindung mit CARL GEORG HEISE [= SAECVLA SPIRITALIA, Bd. 1]) Baden-Baden 1979, S. 150, Anm. 52: »Die Renaissance empfand noch bei Cartari, Le Imagini (1556) S. 98 die damals (wie auch heute noch) überall verbreitete Fortuna mit dem Segel als Neubildung. – Der Vorstellung nach ist sie schon durch Cicero (De offic 2,6) bei Lactanz (Inst. Div. III [1841] p. 167) dem Mittelalter gegenwärtig. – Unmittelbar künstlerisch vorbildlich könnte (außer etwa einer Venus auf d. Delphin) vor allem die Isis Pharia (vgl. z. B. Fröhner, *Les Médaillons* S. XIII) eingewirkt haben [...]«; DOREN (wie Anm. 59) S. 134f.: »[...] als Nachfolgerin der häufig mit der Fortuna verbundenen Isis Euploia der Spätantike [...]«; zur Isis (»Isis Pelagia«), die mit beiden Händen ein Segel hält, vgl. TRAN TAM TINH, Isis, in: *Lexicon iconographicum Mythologiae classicae* 5,1, 1990, S. 782–784, 794 (»L'iconographie devrait faire allusion à I. comme inventrice de la voile, de la navigation et déesse de la mer [...]«), 5,2, Taf. 518–520. Zur *Fortuna*-Ikonographie vgl. GUY DE TÈRVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450–1600. Dictionnaire d'un langage perdu (Travaux d'Humanisme et Renaissance 29)*, Genf 1958, Sp. 410. Vgl. MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59) S. 151: »Im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert entwickelte sich unter Anlehnung an antike Vorstellungen ein neues Bild von der Glücksgöttin, deren Attribute das Segel oder ein weit im Winde flatterndes Tuch und die Kugel, Symbol der dahinrollenden Occasio, sind.«

Kunst der italienischen Renaissance auf.⁹⁰ Im Anschluß an den fundamentalen Aufsatz von Doren glaubte⁹¹ man, ein frühes literarisches Beispiel für das Segel der *fortuna* schon in einer Stelle bei Marco Battagli († vor 1376)⁹² zu besitzen; der trecentistische Chronist erwähnt nämlich den Tyrannen Francesco degli Ordellaffi von Forlì als »primus eorum magnatum, qui vela fortune ventis libere relaxavit.«⁹³ Meiner Meinung nach muß dieser Beleg aber entfallen, da sich der Ausdruck »fortune«, wie der semantische Zusammenhang lehrt, nicht auf »vela«, sondern auf »ventis« bezieht. Mit Recht hatte jedoch Doren selbst, das sei hier nachdrücklich betont, den entscheidenden Passus wie folgt übersetzt: »[...] frei den Winden des Glücks sein Segel anvertraut habe [...].« Bereits in der antiken Literatur (z. B. bei Cicero, Ovid und Seneca), wie Frederick Kiefer dargelegt hat, wird indes der Wind, dem das Segelschiff in Gutem oder in Bösem ausgesetzt ist, mit *Fortuna* in Verbindung gebracht.⁹⁴

Auf einem der in Stein gehauenen Wappen, mit denen Giovanni Rucellai den Cortile seines von Alberti geplanten Florentiner Stadtpalastes schmücken ließ (Abb. 8), sieht man die nackte *Fortuna* als ikonographischen Hauptbestandteil des Zimmers: Sie steht mitten auf dem Deck eines großen Handelsschiffs, in ihren Händen ein vom Wind geblähtes Segel haltend (nach Juni 1455 bzw. um 1461 entstanden).⁹⁵ *Fortuna* ersetzt dabei in geistreicher Weise den mit dem Segel bestückten Mastbaum.⁹⁶ Da *Fortuna* hier

⁹⁰ Ungeklärt ist bislang die präzise Bedeutung des an einer Säule befestigten Segels in der Imprese des Leonello d'Este, die Pisanello möglicherweise vor Dezember 1441 ausgeführt hat: PIA MARINI (Hg.), Pisanello, Mailand 1996, S. 382f., Kat. Nr. 84 (DOMINIQUE CORDELLIER). Dagegen: VOLKER HERZNER, Die Segel-Imprese der Familie Pazzi, in: *Mittelungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 20, 1976, S. 16: »Das Segel wird hier weder von Fortuna gehalten, noch erscheint es selbständig, vielmehr ist es an einem Mastbaum befestigt. Dennoch dürfte die Bedeutung als Fortunasympol außer Zweifel stehen.« Bei René d'Anjou und bei der Florentiner Familie der Pazzi begegnet ebenfalls das vom Wind geschwellte Segel: Ebd. S. 25, 27. Hinsichtlich der Rückseite der Medaille des Leonello d'Este herrscht in der Sekundärliteratur nicht einmal darüber Einigkeit, ob der Anbringungsort des Segels ein Mastbaum ist oder eine Säule: HILL (wie Anm. 65) Bd. 1, S. 9, Nr. 26: »A mast with inflated sail [...]«, Bd. 2, Taf. 5, Nr. 26; JOSEPH RYKWERD und ANNE ENGEL (Hgg.), Leon Battista Alberti, Mailand 1994, S. 50, Abb. 4, S. 476, Kat. Nr. 76 (LUKE SYSON): »[...] l'impresa della vela e della colonna [...]«; STEPHEN K. SCHER (Hg.), *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, New York 1994, S. 47: »[...] a mast with billowing sail [...]«; CORDELLIER (s. o.) S. 383: »[...] vela gonfiata dal vento fissata a una colonna [...]«.

⁹¹ HERZNER (wie Anm. 90) S. 14: »[...] das schönste frühe Beispiel, schon aus dem 14. Jahrhundert, für das Vorkommen des Segels als Fortunasympol [...]«. Herzner bezieht sich hier auf DOREN (wie Anm. 59) S. 132.

⁹² OTTAVIO BANTI, Marco Battagli, in: *Dizionario biografico degli Italiani* 7, 1965, S. 208.

⁹³ DOREN (wie Anm. 59) S. 132 u. Anm. 127 (hier zitiert nach MURATORI² XVI,3, S. 47).

⁹⁴ FREDERICK KIEFER, The Conflation of Fortuna and Occasio in the Renaissance Thought and Iconography, in: *The Journal of Mediaeval and Renaissance Studies* 9, 1979, S. 1–27, hier S. 3. Einen aufschlußreichen Beleg bietet auch VERGIL, *Aeneis*, Lib. V, v. 19–23.

⁹⁵ WARBURG (wie Anm. 89) S. 147f. (m. Abb.) sowie DOREN (wie Anm. 45); LEONARDO GINORI LISCI, I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte, Florenz 1972, I, S. 213, Abb. 175 (»[...] probabile opera di Bernardo Rossellino.«); HERZNER (wie Anm. 90) S. 15, Abb. 1 (Florenz, Pal. Rucellai, Rucellaiwappen), 16: Datierung. MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59) S. 145; GWENDOLYN TROTTEIN, Battling Fortune in Sixteenth-Century Italy: Cellini and the Changing Faces of Fortuna, in: PIA CUNEO (Hg.), *Artful Armies, Beautiful Battles. Art and Warfare in Early Modern Europe*, Leiden/Boston/Köln 2002, S. 214 und Fig. 31: Wappenstein (1446–51).

⁹⁶ Unzutreffend ist die Aussage von MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59) S. 145: »[...] steht sie hochaufrichtet vor dem Mast einer seetüchtigen Karavelle [...]«. Im Hof des Rucellai-Palastes kommt indes noch eine

außerdem absichtsvoll mit der glückbringenden Haarlocke⁹⁷ des »KAIPOΣ« bzw. der »OCCASIO« ausgestattet wurde, worauf Kiefer *expressis verbis* hinwies,⁹⁸ soll damit die Möglichkeit ausgedrückt werden, daß das Glück durch entschlossenes menschliches Handeln zu eigenem Vorteil eingesetzt werden kann. Schließlich hat Giovanni Rucellai auch, wie in der Frieszone des piano nobile seines Palastes und an der Loggia Rucellai zu sehen ist, und wie es ferner die von ihm finanzierte Fassade der Florentiner Kirche S. Maria Novella und die Heiliggrabkapelle von S. Pancrazio bezeugen, das vom Wind geschwellte Segel, ohne die Personifikation der *Fortuna*, als persönli-



8. Wappenstein des Giovanni Rucellai (Florenz, Palazzo Rucellai, Cortile)

andere Variante des Zimiers vor: Der Mastbaum des Schiffes ist hier zwar noch vorhanden, er ist aber nach vorne gekippt und ragt mit seiner Spitze schräg über den Bug hinaus. An der Stelle, wo sich ursprünglich der mit dem Segel bestückte Mast befunden hatte, steht nunmehr die nackte, jugendliche Fortuna (ihr Kopf durch Verwitterung verloren, ebenso Partien ihres rechten Beines), die mit ihren Händen das vom Wind geschwellte Segel hält. Im Vergleich zu den Dimensionen des Schiffes erweist sich die Glücksgöttin als riesengroß. Vgl. Foto Alinari (Ed. 1928), N. 45983; LINDA A. KOCH, The Altar-Shrine of Santa Fina: Local Sainthood and Church Authority in Quattrocento San Gimignano, in: *Studies in Iconography* 21, 2000, S. 211, Abb. 20.

⁹⁷ Den glücksverheißenden Haarschopf als Kennzeichen *Fortunas* erwähnt z.B. schon ein Gedicht (»Fortune plango vulnera«) aus den »Carmina Burana«: *Carmina Burana*. Mit Benutzung der Vorarbeiten WILHELM MEYERS kritisch hg. von ALFONS HILKA und OTTO SCHUMANN, I. Bd.: Text, 1. Die moralisch-satirischen Dichtungen, Heidelberg ²1978, S. 34 (Nr. 16. [I. Strophe, v. 5–8]): »verum est quod legitur / fronte capillata, / sed plerumque sequitur / Occasio calvata.« Auch im »Anticlaudianus« des Alanus ab Insulis (um 1125/30–1203) wird *Fortuna* mit reichbehaartem Vorderhaupt und kahlem Hinterkopf geschildert: »Nam capitis pars anterior uestita capillis / Luxuriat, dum caluiciem pars altera luget.« ALAIN DE LILLE, *Anticlaudianus*. Texte critique avec une introduction et des tables, publié par ROBERT BOSSUAT (Textes philosophiques du Moyen Age 1) Paris 1955, VIII, v. 32f., S. 173f. Vgl. SIBYLLE APPUHN-RADTKE, *Fortuna Bifrons*. Zu einem mittelalterlichen Bildtyp und dessen Nachleben in der Ikonographie Albrecht Dürers, in: *Providentia Fatum Fortuna*, hg. von JOERG O. FICHTE, Tübingen 1996, S. 134. Eine ausgeprägte Stürmlocke, das übrige Haupt jedoch voll behaart, zeigen auch zwei Fortuna-Darstellungen des Quattrocento: 1. Bronzestatuette in der National Gallery in Washington, Samuel H. Kress Collection, einem Florentiner oder Sienesischen Nachfolger des Donatello zugeschrieben, um 1450–1475; 2. Zeichnung aus der Werkstatt des Marco Zoppo, um 1460, Hamburg, Kunsthalle Kupferstichkabinett: LUCHS (wie Anm. 88) S. 26f.

⁹⁸ KIEFER (wie Anm. 94) S. 5: »The forelock in Rucellai's impresa suggests that man can attune himself to the forces that Fortune represents and thereby prosper.« Vgl. EDGAR WIND, *Platonic Tyranny and the Renaissance Fortuna*. On Ficino's Reading of Laws IV, 709A–712A, in: *De artibus opuscula XL*. Essays in Honor of Erwin Panofsky, hg. von MILLARD MEISS, New York 1961, Bd. 1, S. 491: »Characterized by the flying forelock, she firmly holds up the sail to the favorable wind which she herself represents as *fortuna*. The skill of the pilot and the driving force of the gale are both embodied in her figure [...]«; sowie Bd. 2, S. 167, Abb. 1.

che Imprese gebraucht.⁹⁹ Damit wollte ihr Inhaber m. E. bekunden, daß er gewillt sei, sich des Glückes »secundissimo (sic) vento« (Cicero, De natura deorum, III, 83) bzw. »pleno velo« (Vergil, Aeneis, Lib. I, v. 400) zu bedienen: »For if the wind represents Fortune, then the sail signifies man's capacity to adjust himself to her force.«¹⁰⁰ Diese Auffassung befindet sich im übrigen durchaus im Einklang mit dem christlichen Glauben der Zeit; denn letztlich steht Gott als Lenker hinter allem.¹⁰¹

Das kleine Schiff mit dem gebrochenen Mast, auf das *Fortuna* in Pinturicchios Entwurf ihr linkes Bein gestellt hat, ist eine Erfindung ganz eigener Art. Sie hat inhaltlich nichts mit dem Schiff der *Fortuna* auf den Wappenreliefs des Palazzo Rucellai zu tun. In den bereits oben erwähnten Florentiner Beispielen geht es um einen völlig anderen *concetto*: Das mächtige Kaufmannsschiff hat nicht etwa zuvor durch zerstörerische Winde seinen Mastbaum eingebüßt, sondern die Glücksgöttin dient, um der positiven symbolischen Aussage willen, selbst als segeltragender Mastbaum. Deutlich wird dies auch auf einer Variante des Rucellai-Wappensteines;¹⁰² denn hier liegt der eigentliche Mastbaum, an dem noch das Segel hängt, neben der *Fortuna*, die ihr vom Wind geblähtes Segel fest in den Händen hält. Da in diesem Fall der liegende, über den Schiffsbug schräg hinausragende Mastbaum keinerlei Beschädigung aufweist – er ist nicht gebrochen, sondern in ganzer Länge erhalten – macht er dem Betrachter durch seine allusive Gegenwart mit allem Nachdruck klar, daß *Fortuna* als glücksverheißendes Sinnbild seine Stelle eingenommen hat. In Pinturicchios Entwurf hat das kleine Schiff der *Fortuna* jedoch eine gänzlich andere semantische Aufgabe! Nicht allein die Tatsache, daß infolge der Überschneidung durch die rechte, vertikale Bordüre gar kein Steuerruder sichtbar ist, sondern auch der dadurch noch besonders hervorgehobene Umstand, daß der Mastbaum – also das einzig verbliebene Instrument zur Lenkung des Schiffes – abgebrochen ist, lehren in unüberbietbarer Drastik, daß es bei *Fortuna* weder Sicherheit gibt noch Hoffnung, ein gewünschtes Ziel zu erreichen. Das kleine Holzschiff ist also nicht Fahrzeug der Glücksgöttin, sondern warnendes Sinnbild ihres Verderben und Unheil bringenden Charakters.

Das Attribut des Schiffes mit dem geborstenen Mastbaum, wie es Pinturicchios Entwurf zeigt, gehörte ursprünglich nicht zum ikonographischen Kanon der *Fortuna*, weder im Mittelalter noch in der Antike. Als hochdramatisches Sinnzeichen begegnet

⁹⁹ Vgl. RUDOLF WITTKOWER, Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1969, Abb. 33 (S. Maria Novella, Fassade, Ausschnitt); RYKWERT und ENGEL (wie Anm. 90) S. 369, Abb. 1 (Palazzo Rucellai), S. 370, Abb. 2 oben (S. Maria Novella, Fassade, Ausschnitt); KOCH (wie Anm. 96) S. 212, Abb. 21 (S. Maria Novella, Fassade, Detail: Segel-Imprese). WARBURG (wie Anm. 89) S. 148: »[...] das Segel der Heidengöttin als Stifteremblem an der von ihm erbauten Fassade von S. Maria Novella anzubringen [...]«. HERZNER (wie Anm. 90) S. 15, Abb. 2 (Vela-Imprese des Giovanni Rucellai von der Fassade von S. Maria Novella), 16. MARIO BUCCI, Palazzi di Firenze, 3: Quartiere di S. Maria Novella, Florenz 1973, Abb. 97 (Loggia Rucellai, Ausschnitt).

¹⁰⁰ KIEFER (wie Anm. 94) S. 5.

¹⁰¹ KOCH (wie Anm. 96) S. 214. Vgl. ALESSANDRO PEROSA, Lo Zibaldone di Giovanni Rucellai, in: Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, 2: A Florentine Patrician and his Palace. Studies by F. C. KENT [u. a.], London 1981, S. 149–152.

¹⁰² Vgl. KOCH (wie Anm. 96).



9. »spes.« (Chantilly, Musée Condé, Cod. 1426, fol. 6 recto, Ausschnitt)

es vielmehr zuerst im Mittelalter bei Verbildlichungen der *Hoffnung*. Herausragender Zeuge dieser weniger geläufigen Bildtradition ist eine vor 1349 entstandene italienische Handschrift (Cod. 1426), die heute im Musée Condé in Chantilly aufbewahrt wird.¹⁰³ Sie enthält die von Bartolomeo de' Bartoli (2. Jahrzehnt 14. Jh.–28.12.1384 [Testament])¹⁰⁴ verfaßte, Bruzio Visconti gewidmete »Cantica [...] de uirtutibus et scientiis vulgarizatis«. Auf fol. 6 recto der Handschrift wird im Rahmen eines *Tugendenbaumes* auch das Medaillonbild der *Spes* (Abb. 9) abgebildet. Die in einen weißen Mantel gewandete theologische Tugend kniet in einem einfachen Schiff, dessen Mastbaum jedoch gebrochen ist und somit seines Segels verlustig ging, wie der akkurate Beschreiber der Miniatur, Leone Dorez, ausdrücklich vermerkt »[...] nel mezzo di una navicella, l'albero della quale è spezzato.«¹⁰⁵ Angesichts der aussichtslosen, gefährvollen Situation hat die Tugend ihre Hände betend zusammengelegt und blickt voller Vertrauen himmelwärts. Folgende Verse werden ihr dabei in den Mund gelegt: »Chon più me trovo in fievoletta barcha, / Più spiero in Dio, del ciel patre e monarcha.«¹⁰⁶

¹⁰³ BARTOLOMEO DI BARTOLI DA BOLOGNA, La Canzone delle virtù e delle scienze. Testo inedito del secolo XIV tratto dal ms. originale del Musée Condé ed illustrato a cura di LEONE DOREZ, Bergamo 1904. Zum Verfasser und zur Handschrift vgl. DOROTHEE HANSEN, Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner, Berlin 1995, S. 61–70.

¹⁰⁴ GIANFRANCO ORLANDELLI, Bartoli, Bartolomeo de', in: Dizionario biografico degli Italiani 6, 1964, S. 559f.

¹⁰⁵ DOREZ (wie Anm. 103) S. 34.

¹⁰⁶ DERS., S. 35.

Einer ähnlichen Ikonographie bedient sich auch der Revers der Medaille des Venezianers Francesco de' Sori von 1461 (Abb. 10)¹⁰⁷ und beweist damit die Bekanntheit derartiger Vorstellungen im Quattrocento: In einem kleinen Nachen, der ohne jedes Ruder dem verderblichen Spiel bewegter Wellen preisgegeben ist, kniet, nach links gewandt, eine männliche Gestalt. Ihr Antlitz hat sie zum Himmel gewandt, während sie ihre Hände gleichzeitig in flehentlichem Gebet erhoben hat¹⁰⁸. Das knappe Motto der Medaille »*NOPIV. FORTVNA*« stellt unmißverständlich heraus, daß in der eindringlich geschilderten, verzweifelten Situation von *Fortuna* keine Rettung mehr zu erwarten ist. Hilfe verspricht einzig und allein die tugendhafte Haltung einer christlich verstandenen Hoffnung. Der Ideator des Sieneser Marmorbildes hat das Sinnzeichen des Schiffes mit dem geborstenen Mast – möglicherweise erstmals – der christlichen Tugendenikonographie entlehnt, um die fatale Unsicherheit, auf der sich *Fortuna* leichtfertig stützt, zu entlarven.

Die antiken Darstellungen der *Tyche* bzw. *Fortuna* waren, soweit bekannt, niemals nackt.¹⁰⁹ In der Kunst des Quattrocento kommt die Nacktheit der *Fortuna* zwar mehrfach vor,¹¹⁰ sticht hier aber ganz besonders ins Auge, einmal weil sie in eklatantem Gegensatz zu der völlig bekleideten, jungen Frau auf dem Felsenberg steht, das andere Mal weil die Schamlose in einem öffentlich zugänglichen Sakralraum provozierend auftritt. Es handelt sich also nicht um eine positiv konnotierte Nacktheit, wie sie etwa bei der nackten Aphrodite in Botticellis berühmtem mythologischen Gemälde »Geburt der Venus«¹¹¹ vorkommt. Das sexuell Attraktive erscheint hier als buhlerische Verführung, als lauernde Gefahr. Nicht umsonst galt *Fortuna* auch als gemeine Dirne.¹¹²

Die sehr bedachte Erfindung der *Fortuna*, ihr außergewöhnliches gleichzeitiges Stehen auf dem Land und auf dem Wasser,¹¹³ ihr damit angedeuteter universaler Herrschaftsbereich *terra marique*¹¹⁴ beeindruckt. Es wäre zu überlegen, ob hier nicht ein Bildgedanke Albrecht Dürers den Impuls dazu geliefert haben könnte. Auf einem der

¹⁰⁷ HILL (wie Anm. 88) Bd. 1, S. 131, Nr. 499, Bd. 2, Taf. 93, Nr. 499.

¹⁰⁸ Das Gebet der *Spes* überliefern zahlreiche Kunstwerke, wie z. B. »Donatellos Grabmal des Papstes Johannes XXIII.«, um 1421–27, beispielhaft bezeugen kann: JOACHIM POESCHKE, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1: Donatello und seine Zeit, München 1990, Taf. 64 (farbig). Diesem Attribut liegen Gedanken zu Grunde, wie sie z. B. ein Augustinus im »Enchiridion ad Laurentium sive de fide, spe et charitate liber unus« formuliert hat: »[...] fides credit, spes et charitas orant.« (JACQUES-PAUL MIGNE, Patrologia Latina, 40, col. 234, c. VII.).

¹⁰⁹ VILLARD (wie Anm. 80) 8,1, S. 117: »T. se présente sous la forme d'une figure féminine drapée [...]«; RAUSA (wie Anm. 82) 8,1, S. 126: »[...] F. è raffigurata sempre abbigliata [...]«.

¹¹⁰ Vgl. LUCHS (wie Anm. 88) S. 15, Abb. 1, S. 17, Abb. 2–3, S. 26 (m. Abb. 24); KOCH (wie Anm. 96) S. 209ff.

¹¹¹ Vgl. ERNST HANS GOMBRICH, Symbolic Images, London 1972, S. 175.

¹¹² Vgl. APPUHN-RADTKE (wie Anm. 97) S. 133f.

¹¹³ Die fast völlig nackte *Fortuna* – nur ein sehr schmales Tuch, dessen Enden heftig bewegt sind, bedeckt ihre Scham – auf dem Revers der Medaille Caterina Sforzas, vor 1500, steht nur mit ihrem rechten Bein auf der Kugel, während das andere, leicht angewinkelt, frei in der Luft schwebt: HILL (wie Anm. 88) I, S. 296, Nr. 1140, 2, Taf. 190, Nr. 1140.

¹¹⁴ Vgl. ALFONSO LANDI, Descrizione del pavimento del Duomo di Siena, in: GUGLIELMO DELLA VALLE, Lettere Sanesi 3, Rom 1786, S. 138: »Mostra questa figura, così rappresentata, il Dominio, che la Fortuna tiene tanto in Terra, quanto in Mare [...]«; bzw. DERS. (wie Anm. 53) S. 65. Zu Landi und seiner 1655 vollendeten Schrift vgl. MONIKA BUTZEK, Alfonso Landi, Racconto di Pitture ..., in: Alessandro VII Chigi

Holzschnitte zur »Apokalypse des Johannes«, die der große Nürnberger Künstler 1498 veröffentlicht hatte, erblickt man den »Starken Engel« (Apc 10), der dem Evangelisten das geöffnete Buch zum Verschlingen reicht. Das gewaltige, geradezu unheimliche Himmelswesen steht dabei mit dem einen seiner Säulenbeine, aus deren Enden Feuerflammen schlagen, auf dem Meer, mit dem anderen aber auf dem felsigen Eiland von Patmos.¹¹⁵ Nicht auszuschließen ist aber auch die Möglichkeit, daß der Konzeptor des Sienser *Fortuna*-Bildes sich unmittelbar an den Text der Geheimen Offenbarung erinnerte: »[...] et posuit pedem suum dextrum supra mare / sinistrum autem super terram [...]« (10,2).¹¹⁶



10. Medaille des Francesco de' Sori, Vorderseite (nach Abguß)

Eine Gruppe von zehn Männern unterschiedlichsten Alters bevölkert den steil ansteigenden Felsenweg. Einer von ihnen, rechts außen, noch fast im Vordergrund, hat sich wie schläfrig mit dem Rücken zur *Fortuna* direkt auf dem Weg niedergelassen. In seinem linken Arm hält er ein geschlossenes Buch, während er mit dem anderen Arm nachdenklich sein bärtiges, mit einem Turban bedecktes Haupt abstützt. Die Figur ähnelt, was das Sitzen und den Armgestus betrifft, Wiedergaben des Hl. Joseph aus mittelalterlichen Darstellungen der »Geburt Christi«, wie beispielsweise Giotto's gleichnamiges Wandbild in der Cappella Scrovegni in Padua (gegen 1305) bestätigen kann.¹¹⁷ Genau wie bei dem Nährvater Christi wird mit Hilfe des Melancholie-Gestus bei dem auf dem Weg sitzenden, bärtigen Mann tiefe Nachdenklichkeit zum Ausdruck gebracht.¹¹⁸ Zugrunde liegt eine uralte Bildüberlieferung, die Panofsky, Saxl und Klibansky eingehend erforscht haben.¹¹⁹ Einen treffenden poetischen Kommentar zu dieser traditionellen Körpersprache liefert ein bekanntes Gedicht des Walther von der Vogelweide:

(1599–1667). Il Papa Senese di Roma moderna, hg. von ALESSANDRO ANGELINI, MONIKA BUTZEK und BERNARDINO SANI, Siena/Florenz 2000, S. 92f., Kat. Nr. 36.

¹¹⁵ 1471 Albrecht Dürer 1971. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 21. Mai bis 1. August 1971, München 1971, Abb. S. 323.

¹¹⁶ Biblia sacra iuxta vulgatam editionem, recensuit et brevi apparatu instruxit ROBERTUS WEBER OSB, Stuttgart 1983, Bd. 2, S. 189f.

¹¹⁷ GIOVANNI PREVITALI, Giotto e la sua bottega, Mailand 1993, Tav. XXXVIII.

¹¹⁸ Vgl. LANDI (wie Anm. 89) S. 138: »[...] sta graeuemente pensosa à ciò, che uoglia risolversi [...]«.

¹¹⁹ RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY und FRITZ SAXL, Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London 1964, S. 286–289. Vgl. PETER-KLAUS SCHUSTER, Melencolia I – Dürers Denkbild, Berlin 1991, Bd. 1, S. 109.

»Ich saz ûf eime steine,
 und dahte bein mit beine:
 dar ûf satz ich den ellenbogen:
 ich hete in mîne hant gesmogen
 daz kinne und ein mîn wange.
 dô dâhte ich mir vil ange,
 wie man zer welte solte leben:
 [...]«¹²⁰

Es geht also, so läßt sich daraus schließen, bei der Sitzfigur im Dom von Siena um ein Nachdenken über den weiter einzuschlagenden Weg, der der *Fortuna* im wahrsten Sinne des Wortes den Rücken kehrt. Aus diesem Grund befindet sich der Sinnende noch in nächster Nähe zur Glücksgöttin. Schon hier sei angemerkt, daß die orientalisierende Gewandung des nachdenkenden Mannes einer um 1500 geläufigen Ikonographie für Philosophen des Altertums entspricht. Vergleichbares enthält etwa die mit prächtigen Miniaturen ausgestattete, 1483 durch Andreas Torresanus in Venedig gedruckte, lateinische Ausgabe der Werke des Aristoteles. Die in New York in der Pierpont Morgan Library aufbewahrte Inkunabel zeigt auf den Anfangsseiten von Buch I und II (Abb. 11) auch die Wiedergaben von Weltweisen in orientalisierender Gewandung.¹²¹

Von den in dichter Gruppierung den Sitzenden umstehenden Männern, deren Kleidung z. T. wenigstens wiederum eindeutig als Philosophentracht zu interpretieren ist,



11. Aristoteles, Werke, Venedig 1483 (New York, The Pierpont Morgan Library)

¹²⁰ WALTHER VON DER VOGELWEIDE, Sprüche, Lieder, der Leich. Urtext, Prosaiübertragung, hg. und übers. von PAUL STAFF, Berlin [u. a.] 1963, S. 10.

¹²¹ JONATHAN J. G. ALEXANDER, Buchmalerei der italienischen Renaissance im 15. Jahrhundert, München 1977, S. 74 f., Farbt. 17 f. Vgl. Pietro Peruginos Philosophengestalten in der »Sala di Udienza« des »Collegio del Cambio« in Perugia, 1496–1500: STEFFI RÖTTGEN, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 2: Die Blütezeit: 1470–1510, München 1997, Taf. 136 f.

geht eine vorzügliche raumschaffende Wirkung aus. Zugleich liefern sie eine gedankliche Ergänzung und Kontrastierung zur Gestalt des sitzenden Philosophen: Die sechs Männer, die als kompakte Gruppe unmittelbar hinter ihm stehen, veranschaulichen seinem Zustand gegenüber einen geistigen Fortschritt im wahrsten Sinn des Wortes. Sie sind schon über das reine Nachdenken hinaus, sind schon in Bewegung geraten und sind dabei, sich auf den Weg zu machen, wiederum in bewußter Abkehr¹²² von der verlockend nackten *Fortuna*. Zeigen ihre Mienen und ihre Kopfhaltung einen anscheinend in Ruhe gefaßten Entschluß, so fällt dem links neben ihnen in dynamischer Schrittstellung gezeigten Mann die besondere Aufgabe zu, die Lossagung von *Fortuna*, auf deren Segel sein strenger Blick gerichtet ist, unter beträchtlicher Gefühlsaufwallung zu demonstrieren. Wie wichtig dem entwerfenden Künstler diese Figur war, zeigt, daß er sie wie den Sitzenden ohne Überschneidung vor Augen führt, daß er sie dem Betrachter frontal entgegenstellt, daß er die *Fortuna* feindlich gesinnte Einstellung durch ein kraftvolles Zurückweichen des Körpers nach links wesentlich verstärkt. Vor allem aber weist der Entwerfer dem sich ereifernden, wie von Ekel ergriffenen Mann im vornehmen Gewand eine äußerst dramatische Handgeste zu, in der seine ganze, tief empfundene Verachtung für die scheinbar harmlos agierende *Fortuna* kulminiert: Er hat seine Linke kraftvoll zu einer Faust geballt! Mit dieser aggressiven Geste, die einer wehrlosen jungen Frau gegenüber noch besonders krass und roh wirken muß, wird gegenüber dem sitzend Nachdenkenden eine andere Qualität des Verhaltens sinnfällig gemacht. Es wird die aktive Zurückweisung der *Fortuna* in höchster emotionaler Steigerung bekundet, wie schon Alfonso Landi (1585–1669) festgestellt hat »[...] con le dita serrate gli fa le Castagne, come si suol dire uolgarmente tra noi, in segno di Disprezzo [...]«. ¹²³ Wie bedacht der Entwerfer dabei vorging, wie glänzend er die Aussage dieser Figur seiner Komposition einzuverleiben wußte, bekräftigt nicht allein der energisch ausgestreckte Arm über dem scheinbar Untätigen, sondern auch die feinsinnige Zuspitzung, die noch dadurch erreicht wird, daß die linke, den Schmähgustus vollziehende Hand direkt über dem Kopf des Sitzenden platziert wird: Eine sprechende Antithese!

Nunmehr wird offenkundig, daß es keineswegs so sein kann, wie in der Sekundärliteratur vielfach zu lesen, daß *Fortuna* die Gruppe der philosophisch gesinnten Männer in ihrem Schiff zur Felseninsel gebracht hat.¹²⁴ Dafür ist jedenfalls das Schiffelein mit dem gebrochenen Mastbaum viel zu klein. Auch ist *Fortuna* niemals Fährmann zur

¹²² Vgl. LANDI (wie Anm. 114) S. 138: »Tutte queste Figure uoltano le spalle alla Fortuna, come quelle che non uogliono dependere da essa, e la lassano in disparte.«

¹²³ Ebd.

¹²⁴ CUST (wie Anm. 35) S. 26: »[...] a crowd of ten men, seekers after Wisdom, who apparently have just been landed upon the Island by Fortune.«, 28: »[...] the boat, shattered and broken-masted, in which these travellers have journeyed to the island.« CECCHINI (wie Anm. 44) S. 7: »[...] fortuna la quale, su un mare tempestoso e su una nave dagli alberi spezzati, ha portato alcuni savii all'isola della Sagghezza.« CARLI (wie Anm. 35) S. 152: »[...] rappresenta i saggi che, approdati ad una'isola dove li aveva condotti la Fortuna [...]«. SANTI (wie Anm. 35) S. 14: »Il riquadro è dominato dalla mole del colle, a cui una varia folla di savii è giunta condottavi dalla Fortuna [...] con un piede sopra una sfera [...] e coll'altro sopra la barca che ha recato all'isola i savii [...]«. ACCIDINI LUCHINAT (wie Anm. 71) S. 70. »Dall'imbarcazione fragile e provata scendono su un'isola rocciosa ben dieci sapienti [...].«

sicheren Felseninsel (»immobile saxum«; Vergil, Aeneis, Lib. IX, 448)! Der Entwerfer hat vielmehr die Absicht, einen geistigen Gegensatz¹²⁵ aufzuzeigen: Bei *Fortuna* kann es niemals Sicherheit und Stabilität geben: »La donna è mobile« könnte über der hübschen Nackten als Motto stehen! Auf sie ist niemals Verlaß.

In diesem semantischen Zusammenhang ist nochmals auf das stark bewegte Meer zu verweisen. Dieses hat hier keine narrative Funktion in dem Sinne, daß die auf der Felseninsel weilenden Personen über die See auf *Fortunas* schwer beschädigtem Boot zur Insel gelangt wären. Das feuchte Element in seiner steten, tödliche Gefahren bergenden Bewegung legt vielmehr nochmals das Wesen der lasziven Glücksgöttin bloß, wurde also vom Entwerfer des Gedankenbildes attributiv eingesetzt. Nicht ohne Grund nennt denn auch Horaz¹²⁶ *Fortuna* Herrin des Meeres: »[...] dominam aequoris [...]«. In seiner 386 n. Chr. entstandenen Schrift »Contra Academicos« weist auch der heilige Augustinus¹²⁷ ausdrücklich auf die »Wasserfluten und Sturmwinde des Glückes« hin: »[...] contra illos fluctus procellasque fortunae [...]« Ebenso bringt Boethius, der sich in seinem Buch »De consolatione Philosophiae« mit dem Wirken der *Fortuna* befaßt, die Schicksalsgöttin metaphorisch mit dem Meer in Verbindung:

»O iam miseris respice terras,
 Quisquis rerum foedera nectis.
 Operis tanti pars non vilis
 Homines quatimur fortunae salo.
 Rapidus, rector, comprime fluctus [...]«

(»O schau her auf die arme Erde,
 Der du knüpfst der Schöpfung Gesetze,
 Wir, nicht schlechtesten Teil deines Werkes,
 Treiben um auf dem Meer des Geschickes.
 Zähme die reißenden Fluten, o Herrscher [...]«)¹²⁸

Die wesensmäßige, fatale Verbindung der *Fortuna* mit dem Meer enthüllt auch eine zwischen 1450–60 entstandene französische Miniatur (Abb. 12), die in einer Handschrift der »De consolatione philosophiae« in französischer Übersetzung im Besitz der British Library (Add. Ms. 10341, fol. 31 verso)¹²⁹ enthalten ist: In der linken Bildhälfte erblickt man den in seinem Bett liegenden Boethius, der, wie seine Gestik verrät, sich in erregtem Gespräch mit der vor ihm stehenden, gekrönten *Philosophie* befindet. Diese zeigt mit

¹²⁵ Vgl. LANDI 1786 (wie Anm. 114) S. 138: »[...] il saggio Inuentore della Simbolica Storia l'ha fatta sequestrata dalle predette Figure, e l'ha rappresentata sotto d'esse, per dimostrare, che gli Amatori, e Sequaci della Virtù niuna stima fanno della Fortuna.«

¹²⁶ HORAZ, Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch (Sammlung Tusculum), München 91982, S. 58, Carmina, Lib. I, 35, 6.

¹²⁷ AUGUSTINUS, Contra Academicos libri tres, hg. von W. M. GREEN (Corpus Christianorum Series Latina 29) (Aurelii Augustini opera, pars 2,2) Turnhout 1970, S. 18, Z. 17f., Lib. II, I, 1.

¹²⁸ BOETHIUS (wie Anm. 84) S. 28f., Lib. 1, 5. c. DOREN (wie Anm. 59) S. 132, Anm. 127 zitiert eine Schrift des Marco di Marco Battaglia aus dem Trecento (MURATORI, XVI, 3, S. 47), worin es u. a. heißt: »Qui dici potest nomine fortunatus, quoniam multociens in periculis fortune fluctibus, tamquam navis, voluntarie se exponit.«

¹²⁹ MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59) S. 75, Abb. 18 (farbig).



12. Boethius, *De consolatione philosophiae* (London, The British Library, Add. Ms. 10341, fol. 31 verso)

ihrer Rechten nach links, wo inmitten eines wogenden Meeres *Fortuna* erscheint. Die in ein rotes, dekolletiertes Kleid gewandete, jugendliche Glücksgöttin, deren Augen mit einer weißen Binde verdeckt sind, steht im Inneren ihres berüchtigten, hier goldenen Rades, dessen Speichen sie mit ihren ausgebreiteten Händen in unerbittlicher Drehung erhält. Auf dem höchsten Punkt des Rades sitzt zwar noch ein König – er ist in wesentlich kleinerem Maßstab wiedergegeben – in vollem Ornat, aber neben seiner rechten Seite liegt bereits ein anderer Mann – unglücksverheißend – Kopf voran auf dem Bauch. Vor diesem wiederum stürzt eine weitere Männerfigur mit hilflos ausgestreckten Armen vom Glücksrad ins Meer hinab. Ein anderes, heftig, aber nutzlos gestikulierendes Menschlein ist unmittelbar vor diesem zu erkennen, das bereits von den Wogen verschlungen wurde. Im übrigen Meer treiben ferner drei vom Glück Verlassene, offensichtlich ohne Aussicht auf Rettung oder schon ertrunken. Vor allem aber hat für das Quattrocento Francesco Petrarca (1304–1374) weit verbreitete Schrift »*De remediis utriusque fortunae*« die Vorstellung vom trügerischen und gefährvollen Meer als Gleichnis der *Fortuna* mit geprägt: »[...] ta(m)quam pelagus procellosum, nunc ficta tranquillitate fallax, nunc fluctibus altis minax, nunc horrida naufragiis.«¹³⁰

Die Männer auf der Felseninsel haben sich also gerade nicht der tückischen *Fortuna* und ihrem Todesgefahren bergenden Meer anvertraut, sondern haben ihr verführerisches, verderbliches Wesen durchschaut und mit voller Absicht einen anderen Weg als den des unsicheren irdischen Glücks gewählt! Um die Beschwerlichkeit des Aufstiegs

¹³⁰ FRANCESCO PETRARCA, *De Remediis utriusque Fortunae Libri II*, Lyon 1577, S. 661, II,76.

auf den Felsenberg noch zu betonen, läßt der Künstler den Weg bewußt – entgegen der abendländischen Leserichtung – von rechts unten nach links oben verlaufen. Ein älterer Mann, der sich von der ersten Gruppe bereits ein wenig gelöst hat, schreitet zielstrebig voran, mit der Rechten die Hilfe eines Stockes in Anspruch nehmend. Ein weiterer Mann von etwas jüngerem Aussehen als er, seinen Weg kraftvoll verfolgend, ist ihm schon ein Stück voraus. Künstlerisch wohlüberlegt ist die bewegungsreiche Rückenansicht mit den vielen Schüsselfalten, die den weiten Mantel dieses Mannes gliedern und auf diese Weise das Schreitmotiv zusätzlich betonen. Schön ist das kühne Profil mit dem leicht angehobenen Kopf, der erkennen läßt, daß der Hinaufgehende ganz der Höhe zugewandt ist und sich von dem jäh zum Meer abfallenden Fels zu seiner Linken nicht ängstigen läßt. Auch bei dieser Gestalt, die gerade dabei ist, die Biegung um das letzte Felsstück zu nehmen, überrascht die kompositorische Raffinesse: Das Kinn des ins Profil gewandten Antlitzes ist dergestalt angeordnet, daß der Kopf oberhalb der Linie, die vom Kinn markiert wird, vom schwarzen Marmor des Himmelsgrundes umschlossen wird, während eine größere Partie des Körpers darunter vom grüngrauen Marmor des Meeres umgeben wird. Fast könnte man an einen Schwimmer denken, der den Kopf zum Atemholen aus dem Wasser gehoben hat.

Daß der ansteigende Felsenweg nicht allein durch den Steilabfall zum Meer gefahrvoll und beschwerlich ist, zeigen die zahlreichen Schlangen an, die auf ihm herumkriechen. Unter den Tieren ist auch eine Schildkröte zu sehen, die als einzige durch Einsatz von bräunlich-gelben Marmorplättchen farblich herausgehoben wurde. Es ist daher nicht auszuschließen, daß mit diesem ruhig den Berg hinaufwandernden, harmlosen Tier eine besondere Sinnggebung bezweckt wurde. Die Schildkröte, die, ohne vor den Schlangen zu erschrecken, unverdrossen bergan zieht, symbolisiert wohl *Langsamkeit*¹³¹ in positivem, philosophisch verstandenem Sinne, wie sie namentlich in der Impresenkunst des Cinquecento häufig begegnet.¹³² Schon Francesco Colonna hatte in seiner 1499 in Venedig (Aldus Manutius) veröffentlichten ›Hypnerotomachia Poliphili‹ die Schildkröte ganz allgemein als Zeichen der ›tarditas‹ verwendet.¹³³

Der Gipfel des Felsberges endet in einer planen, z. T. erheblich über den Felskern hinausragenden Fläche, die mit blühenden Blumen übersät ist. Genau in der Mitte dieses Plateaus sitzt auf einem mit Fuß- und Kopfprofil geschmückten Quader frontal eine jugendliche Frauengestalt (Abb. 13). Ihr langärmeliges Untergewand ist in der Taille mit einem schmalen cingulum gegürtet. Breite, goldgelbe Borten schließen die Ärmel ab. Ihren Hals umhüllt ein dünnes, weit hinaufreichendes Hemd, das von zahlreichen feinen Querfalten durchzogen ist. Als Obergewand dient ein stoffreicher, mit Goldborten

¹³¹ CARLI (wie Anm. 35) S. 152: »[...] rappresentata [...] la lentezza del cammino verso la Virtù da una tartaruga [...]«

¹³² DE TERVARENT (wie Anm. 89) Sp. 383f. Vgl. SIGRID BRAUNFELS, Schildkröte, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie 4, 1972, Sp. 70. Zu einzelnen Tieren gibt ACCIDINI LUCHINAT (wie Anm. 71) S. 70 folgende Deutung, ohne sie jedoch näher zu begründen: »[...] le serpi (l'invvidia), una donnola (la frode) e una tartaruga (la lentezza acidiosa).«

¹³³ FRANCESCO COLONNA, Hypnerotomachia Poliphili. Edizione critica e commento a cura di GIOVANNI POZZI e LUCIA A. CIAPPONI, Padua 1964, Bd. 1: Testo, S. 125f. (Holzschnitt: S. 125), Bd. 2: Commento, S. 126f. (GIOVANNI POZZI).

gesäumter Mantel, der von einer goldenen Fibel über der Brust zusammengehalten wird. Die angearbeitete Kapuze, ebenfalls mit goldenem Saum verziert, hat die junge Frau über ihr Haupt gezogen. Eine Blumenkrone ist über die Kapuze gelegt und verleiht der Sitzenden zusätzliche Würde.

Die absoluten Maße der Frauengestalt sind erheblich kleiner als alle Menschenfiguren unterhalb von ihr. Damit wollte der Entwerfer der Komposition ganz offenbar der Tatsache Rechnung tragen, daß diese zentrale Gestalt ein beträchtliches Stück weiter oben zu denken ist. Daß perspektivische Absichten gerade in diesem Bereiche der Gipfelhöhe bewußt realisiert wurden, bezeugen u. a. die Verkürzung der Gipfelfläche selbst (in Form einer liegenden Ellipse) und vor allem die exakten Fluchtlinien der architektonisch anspruchsvollen Sitzgelegenheit der vornehmen jungen Frau.

Um die junge Frau aber noch weiter zu charakterisieren, läßt sie der Erfinder der Komposition ihre Arme ausbreiten und mit ihrer rechten Hand einen Palmzweig, mit der Linken aber ein kleineres, geschlossenes Buch halten. Der Kopf der züchtig Gekleideten ist ein wenig auf ihre rechte Seite geneigt, wobei sie ihr Antlitz einem in mäßigem Abstand von ihr stehenden, langbärtigen Mann (Abb. 3) freundlich zuwendet. Dieser befindet sich jedoch fast gefährlich nahe am Rande des Gipfelplateaus, das unmittelbar links von ihm einige rote Felszacken aufwirft, an deren Beginn ein verwitterter, blattloser Busch hervorstartet.

Der in eine langärmelige, gegürtete Tunika und mit einem vornehmen Mantel gekleidete alte Mann trägt einen orientalisierenden Turban. Sein rechter Arm ist angewinkelt, in der rechten Hand hält er zugleich mit dem unteren Teil des linken Hängeärmels seines stattlichen Mantels einen geschlossenen Codex. Eine *tabula securiclata* aus hellem Marmor, die links oberhalb seines Kopfes erscheint, nennt den Namen des würdevollen Alten: »SOCRATES.« Der Philosoph ist im Kontrapost wiedergegeben. Sein linkes Bein, das Spielbein, zeichnet sich deutlich unter dem langen, auf dem Boden aufliegenden Mantel ab. Socrates hat seinen Kopf im Dreiviertelprofil der in der Mitte des Gipfelplateaus sitzenden Frau zugewandt, sein Blick gilt dabei offensichtlich dem Palmzweig, den er vorsichtig mit seiner Linken entgegenzunehmen trachtet.

Auf der Socrates gegenüberliegenden Seite des Gipfelplateaus ist ebenfalls eine Männergestalt (Abb. 14) zu sehen. Wiederum nennt eine *tabula securiclata* die rechts unmittelbar oberhalb seines Kopfes angebracht ist, seinen Namen: »CRATES.« Ihn zeichnet



13. »Virtus« (Ausschnitt von Abb. 3)



14. »CRATES« (Ausschnitt von Abb. 3)

nicht die geradezu statuarische Ruhe aus, die seinem Gegenüber eignet, vielmehr wird er kontrastierend in voller Aktion geschildert. Mit weitem Schritt ist Crates an den Rand der Felstafel geeilt, die dort atemberaubend weit auskragt, um einen großen geflochtenen Korb mit beiden Händen über dem Abgrund auszu-leeren: Wertvollster Schmuck wie goldene Siegelringe, Ketten aus purem Gold, Perlenschnüre und andere Kostbarkeiten, vor allem aber zahllose Goldstücke fallen heraus, hinab ins Meer.

Vorzüglich ist die Gestalt des »CRATES« erfaßt. Die schnelle Bewegung, mit der er seine Aktion ausführt, wird nicht allein durch die weite, an seinen schwarzen Schuhen ablesbare Schrittstellung angezeigt, sondern auch durch die nervöse, wogende Faltengebung des Mantels. Die langen, z. T. in Haken endenden Falten betonen die Geschwindigkeit des Hand-

lungsablaufs ebenso wie die verwirrend-zahlreichen Ösenfalten oder der ondulierende Gewandsaum. Bemerkenswert ist dabei, daß der intensive, Dynamik veranschaulichende Faltenstil fast ausschließlich von der Körpermitte abwärts eingesetzt wurde, wogegen der Oberkörper des Mannes einen erstaunlich ruhigen Eindruck vermittelt.

Daß »CRATES« dazu ausersehen wurde, einen Korb mit Gold und Juwelen ins Meer zu schütten, geht nicht auf das Konto des Entwerfers. Die suggestive Szene schildert vielmehr eine Episode aus der Lebensgeschichte des thebanischen Kynikers, die schon in der Antike tradiert wurde. So liest man z. B. in der Schrift ›Leben und Meinungen berühmter Philosophen‹, das Diogenes Laertios (3. Jh. n. Chr.) verfaßt hat, folgende Variante des Geschehnisses: »Diokles berichtet, Diogenes habe ihn [sc. Krates] überredet, sein Landgut zur freien Schafweide zu machen, und was er an barem Geld habe, ins Meer zu werfen.«¹³⁴ Auch in der ›Vita des Apollonios von Tyana‹, die Philostratos (zw. 160/70– um 245) verfaßt hat, wird in äußerster Knappheit diese merkwürdige Begebenheit erwähnt.¹³⁵ Ausführlicher berichtet Charles Estienne (gegen 1504–1564) in seinem bekannten ›Dictionarium‹: Crates habe seinen ganzen Besitz ins Meer geworfen, um

¹³⁴ DIOGENES LAERTIOS, Leben und Meinungen berühmter Philosophen. Buch I–X. Aus dem Griechischen übers. von OTTO APELT, unter Mitarbeit von HANS GÜNTER ZEHL, neu hg. sowie mit Vorwort, Einleitung u. neuen Anmerkungen zu Text u. Übersetzung versehen von KLAUS REICH, Hamburg ²1967, S. 339, VI, 87f.

¹³⁵ PHILOSTRATUS, The Life of Apollonius of Tyana. The Epistles of Apollonius and the Treatise of Eusebius. With an English Translation by F.C. CONYBEARE (The Loeb Classical Library 17) London/New York 1912, I, S. 34, I, cap. XIII.

freier philosophieren zu können. Bei diesem beispielhaften Akt habe er ausgerufen: »Verschwindet ihr üblen Begierden! Ich will euch ins Meer versenken, damit ich nicht von euch versenkt werde!« Er war nämlich der Auffassung, man könne nicht zugleich Reichtümer und Tugenden besitzen.¹³⁶

Das Wissen über den beeindruckenden Befreiungsakt des Crates war aber auch im Mittelalter nicht verlorengegangen, wie mehrfache Erwähnungen¹³⁷ beweisen. Im 1184 vollendeten »Architrenius« des Johannes de Hauvilla (er wirkte Ausgang des 12. Jh. an der Kathedralschule von Rouen) wird der exemplarischen Tat des Crates in einer Rede des Socrates gedacht:

»Cum peteret voto studii Thebanus Athenas
Philosophus Crates notumque potentibus agmen
Collegisset opes socias, dissuada Minerve
Pondera, mersit eas ne mersaretur ab illis,
Passus, ut expensis impensa pecunia pessum
Pessima pressetur, meritamque ut naufraga penam
Naufragii lativa ferat. [...]«¹³⁸

Auch Walter Burleigh (1275– nach 1343) ließ sich die berühmte Episode in seiner Schrift »De vita et moribus philosophorum« nicht entgehen, wenn er unter Berufung auf die Autorität des Kirchenvaters Hieronymus mitteilt: »Hic, ut ait Hieronymus in epistola .LVIII., magnum pondus auri in mare proiecit dicens: »Abite, divicie pessime. Ego pocius vos mergam quam ipse mergar a vobis.« Non enim putavit se simul virtutes et divicias possidere posse.«¹³⁹ In einem Brief an Prokop von Rabstein, verfasst am 26. Juni 1444, führt auch Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II., das radikale Beispiel des Crates an: »in magna vero fortuna non facile virtus reperitur, quod animadvertens Thebanus ille philosophus ingens auri pondus in mari coniecit, ut expeditorem se traderet philosophie.«¹⁴⁰ Wie bekannt die unerhörte Tat des Crates im Quattrocento war, beweist auch die Tatsache, daß ein Dichter wie Alessandro Braccesi (1445–1503) auf die einprägsame Szene mit dem Meerwurf der Reichtümer ganz selbstverständlich anspielen konnte: »Si cinicus nummi Crates contemptor et auri / [...]«¹⁴¹ Noch in der Barockzeit,

¹³⁶ Vgl. CAROLUS STEPHANUS, *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum ...*, Paris 1596, fol. 168 recto (A).

¹³⁷ Der Philosoph Crates wird im »Lexikon der antiken Gestalten in deutschen Texten des Mittelalters«, hg. von MANFRED KERN und ALFRED EBENBAUER unter Mitwirkung von SILVIA KRÄMER-SEIFERT, Berlin/New York 2003, nicht aufgelistet.

¹³⁸ JOHANNES DE HAUVILLA, *Architrenius*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen hrsg. von PAUL GERHARD SCHMIDT, München 1974, S. 223f., *Liber Sextus*, V. 273–279. Den Hinweis auf diese Verse verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herausgebers.

¹³⁹ GUALTERI BURLAEI *Liber de vita et moribus philosophorum*. Mit einer altspanischen Übersetzung der Eskurialbibliothek hg. von HERMANN KNUST, Tübingen 1886 (Nachdr. Frankfurt a.M. 1964) Cap. XIX. Crates S. 84. Auf diese Stelle hat mich dankenswerter Weise Volker Honemann, Münster, aufmerksam gemacht.

¹⁴⁰ RUDOLF WOLKAN (Hg.), *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*. I. Abteilung: Briefe aus der Laienzeit (1431–1445), I. Bd.: Privatbriefe (*Fontes rerum Austriacarum. Diplomataria et acta* 61) Wien 1909, epist. 151, S. 346f.

¹⁴¹ *Alexandri Braccii carmina*, hg. von ALEXANDER PEROSA, Florenz 1944, XIII, V. 1, S. 106.

wie ein Amsterdam erschienenen Emblembuch, »*LE MICROCOSME*« betitelt, belegen kann, bleibt Crates ein unübertroffenes Vorbild der Verachtung irdischen Reichtums:

»Crates Philosophe Thebain
 Ayant du labeur de sa main
 Acquis grande & riche cheuance,
 Apperceut que son opulence
 Luy apportant perplexité
 Le priuoit de felicité.
 Parquoy sentant ses bien luy nuire,
 Se dilibera de reduire
 En vne masse son argent:
 Et sans craindre d'estre indigent,
 La ietta dans la mer profonde,
 Disant: Allez biens de ce monde,
 L'aime bien mieux vous abymer
 Que me voir par vous consumer.«¹⁴²

Daß »*CRATES*« ausgerechnet auf der Seite der *Fortuna* seinen Korb mit Goldmünzen und anderen Preziosen ins Meer schüttet, hat nicht allein damit zu tun, daß er als Schüler des Diogenes vom Rang her geringer als »*SOCRATES*« geachtet wurde, der die Ehrenseite zur Rechten der Herrin des Felsenberges einnimmt, sondern auch mit einer geist- und zugleich humorvollen kompositorischen Überlegung: Die von »*CRATES*« verschmähten Reichtümer scheinen, so legen es Plazierung und Perspektive nahe, auf die Spenderin des Unheils, auf *Fortuna* selbst herunterzufallen. Es dauert nur noch einen Augenblick und die kostbaren Objekte werden auf das stolz geblähte Segel der nichtsahnenden Nackten herabprasseln. Der Korb des Philosophen ist auch eine Art Füllhorn, nur dient es diesmal dazu, der *Fortuna* ihre zweifelhaften Glücksgaben zurückzugeben. Die symbolischen Chiffren des vom Wind gefüllten Segels und die darauf herunterfallenden materiellen Schätze könnten nicht prägnanter einander entgegengesetzt sein.¹⁴³ Sie verklammern den rechten vertikalen Streifen der Komposition als Ganzes überzeugend, indem sie unten und oben dialektisch miteinander verschränken und somit ethisch bewerten.

Erst jetzt sind wir mit unserer ikonologischen Analyse soweit gelangt, daß wir die Frage nach der Herrin des Felsberges (Abb. 13) stellen und auch die Gegenwart des »*SOCRATES*« näher begründen können. Vorweg sei jedoch schon soviel gesagt, daß die sitzende junge Frau keine historische Person sein kann, sondern eine allegorische Gestalt wie *Fortuna*, der sie letztlich entgegengesetzt ist. Daß es sich so verhält, legt allein schon

¹⁴² *LE MICROCOSME* Contenant *DIVERS TABLEAUX DE LA VIE HUMAINE* Representez En figures avec une brieve exposition en vers françois à Amsterdam Chez Theodore Pierre à l'enseigne de la presse blanche, fol. [K iiiij] recto. Auf der vorangehenden Seite befindet sich ein Kupferstich mit Crates, der seine Schätze ins Meer wirft; die Überschrift lautet: »De Crates et du mespris des richesses.« Die subscriptio zitiert Ecl. 6: »Quand on a beaucoup on a tant plus de vanité: / quel auantage en a l'homme?« Zur Ausgabe: MARIO PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (Sussidi eruditi 16) Rom ²1975, S. 427.

¹⁴³ Vgl. ARONOW (wie Anm. 35) S. 349: »[...] Crates, who disposes of his worldly goods, pouring his jewels into the sea below and, not incidentally, into the sail held aloft by Fortune [...]«

die simple Tatsache nahe, daß »SOCRATES« (470/69–399) und »CRATES« (Akme: 328–325) nicht zu gleicher Zeit gelebt haben, ja daß ihre Lebenszeit ca. zwei Generationen auseinander liegt. Da über dem Haupt der züchtig Gekleideten, die zwischen den beiden antiken Philosophen sitzt, eine mächtige *tabula ansata* schwebt, könnte vielleicht der darin mitgeteilte Text Aufschluß über die ähnigmatische Frauengestalt geben:

»HVC PROPERATE VIRI
SALEBROSVM SCANDITE
MONTEM
PVLCHRA LABORIS ERVNT
PREMIA PALMA QVIES.«

In deutscher Übersetzung lauten die lateinischen, in antikisierenden Majuskeln eingegrabenen Verse: »Hierher eilt, Männer, steigt den beschwerlichen Berg hinauf, euch wird schöner Lohn für die Mühe zuteil: Palmzweig und Ruhe!«¹⁴⁴ Leider, so muß der Leser enttäuscht feststellen, verschweigt die eindringliche Inschrift den Namen der jungen Frau. Bisher hat man denn auch noch keinen Versuch unternommen, die Ikonographie dieser Frauengestalt im Detail aufzuschlüsseln. Es kursieren vielmehr verschiedene Identifikationen, darunter auch die richtige,¹⁴⁵ ohne daß diese jedoch jemals näher begründet

¹⁴⁴ ARONOW (wie Anm. 35) S. 349: »Men, climb the rugged mountain to this place; the prizes of your labor will be a beautiful gift, peace.«; MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59) S. 146: »Eilt hierher, ihr Männer! Besteigt den heilbringenden Berg, / Schön werden die Früchte sein: die Friedenspalme!« Beide Übersetzungen sind jedoch nicht ganz korrekt!

¹⁴⁵ Vgl. LANDI (wie Anm. 114) S. 137: »[...] nel quale è rappresentato il sublime, ma erto Colle della Virtù, la quale è rappresentata nella sembianza di Donna sedente [...]«. CUST (wie Anm. 35) S. 25: »[...] Pinturicchio's well-known design, called in the old documents La Storia della Fortuna. It might just as well though be designated as ›the Reward of Virtue,‹ or the ›Pursuit of Wisdom.‹ [...] Wisdom, a sedate woman, royally robed, veiled, and crowned with a jewelled wreath, is throned upon the upper platform of a small precipitous rock in the midst of the sea.« CECCHINI (wie Anm. 44) S. 7: »[...] isola della Sagezza [...]«. RAIMOND VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la decoration des demeures*, Bd. 2: *Allégories et symbols*, Den Haag 1932, S. 187: »[...] un groupe d'hommes, se détournant de la Fortune nue [...], s'acheminant vers la Vertu, assise plus haut entre Socrates et Cratès.« DE TERVAERENT (wie Anm. 89) Sp. 411: »Un groupe d'hommes [...] se dirige vers un sommet où trône la Vertu, entre Socrate et Cratès, qui jette ses richesses à la mer.« CARLI (wie Anm. 35) S. 151: »[...] L'Allegoria del Colle della Virtù [...]«, 152: »[...] salgono su un colle, al sommo del quale la Virtù offre una palma a Socrate e un libro a Cratete [...]«. GEORG KAUFFMANN unter Mitarbeit von BERNARD ANDREA, *Toskana (ohne Florenz). Kunstdenkmäler und Museen*, Stuttgart 1984, S. 490: »[...] zeigt die Weisheit, die Sokrates eine Palme und dem Philosophen Krates ein Buch überreicht; hier wird das Land der Griechen als Hort der Weisheit gefeiert.« Kennzeichnend ist auch die schwankende Benennung bei ARONOW (wie Anm. 35) S. 349: »[...] a group of wandering figures advancing towards the summit of the island, where a Madonnalike personification of Wisdom or Virtue sits. Socrates and Crates are the sole figures who have attained the heights occupied by this Virtue.« PIERO TORRITI, *Tutta Siena. Contrada per contrada*, Florenz 1988, S. 91: »[...] *Fortuna e il Colle della Virtù* [...] un colle sulla cui cima sta la Virtù [...]«. STEFANO COLONNA, *Variazioni sul tema della Fortuna da Enea Silvio Piccolomini a Francesco Colonna*, in: *Storia dell'arte* 66, 1989, S. 136: »[...] che rappresenta allegoricamente il cammino dell'uomo verso la Sapienza.« »In alto, sulla sommità del dirupo, è la Sapienza [...]«. MARIO BUSSAGLI, *Arte e magia a Siena. Edizione a cura di MARCO BUSSAGLI (Saggi 378)* Bologna 1991, S. 85 (Meinung des Hg.!): »[...] identificabile con la Sapienza [...]« S. 90: »[...] colle della Virtù.« S. 91: »[...] *Colle della Virtù*.« »[...] i premi offerti dalla Sapienza [...]«. SCHUSTER (wie Anm. 119) S. 163: »[...] sowie bei einem Pinturicchio wohl zu Unrecht zugeschriebenen

werden. Bezeichnend ist die geradezu verwirrende Vielzahl an Namen, die z. B. Reinhart Schleier in seiner Abhandlung »*TABULA CEBETIS*« anführt: »Zusammen mit Sokrates und Krates wird der bekränzten Sitzfigur im Sieneser Entwurf die Bedeutung von *Philosophia*, *Doctrina*, *Prudentia* zukommen, in die Züge der *Virtus* eingeflossen sind.«¹⁴⁶

Daß hier nicht die Personifikation der *Philosophia* gemeint sein kann, können mehrere Argumente bestätigen:

1. Die Gestalt folgt nicht der durch Boethius¹⁴⁷ inspirierten Kennzeichnung, die im gesamten Mittelalter¹⁴⁸ gebräuchlich war und noch von Cesare Ripa (um 1560–1622) in seiner »*Iconologia*«¹⁴⁹ propagiert wurde: Das Kleid der Philosophie mußte demnach an der Vorderseite mit einer symbolischen Leiter verziert sein, außerdem müßte sie in ihrer Rechten Bücher tragen und mit der Linken ein Szepter halten. Selbst ein so erfindungsreicher Renaissancekünstler wie Dürer¹⁵⁰ hielt sich an die ikonographischen Vorgaben des Boethius, wie ein Holzschnitt bezeugt, den er für die



15. Albrecht Dürer, »PHILOSOPHIA«

Mosaik, das bereits 1505 Kugel und Kubus als unterschiedliche Sitz- und Standflächen von *Virtus* und *Fortuna* verwendet [...]«, S. 182: »[...] die auf dem Tugendberg thronende *Sapientia* [...]«, S. 207 und 254: »Tugendberg«. LANDI (wie Anm. 53) S. 141 (= Anm. 55): »[...] cui meglio converrebbe il titolo di »Colle della Virtù« [...]« APPUHN-RADTKE (wie Anm. 97) S. 140: »[...] einen Entwurf Pinturicchios zum »Berg der Weisheit« [...]«. MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59) S. 146: »Dort thront *Sapientia* zwischen Sokrates und Krates [...]«. ACCIDINI LUCHINAT (wie Anm. 71) S. 70: »Sull'altipiano fiorito li attende la *Quiete*, fra *Socrate* [...] e il cinico *Cratete* [...]«. LUCHS (wie Anm. 88) S. 26, Abb. 25: »*Virtue and Fortune*.«

¹⁴⁶ REINHART SCHLEIER, *TABULA CEBETIS* oder »Spiegel des Menschlichen Lebens / darin Tugend und untugend abgemalt ist«. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1973, S. 103.

¹⁴⁷ BOETHIUS (wie Anm. 84) Lib. I, I. p., S. 4.

¹⁴⁸ Vgl. EMILE MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'Iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1910, S. 112–116; DOREN (wie Anm. 59) S. 77 ff.; LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien I*, Paris 1955, S. 156 f.; MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59) S. 30 ff. Ein eindrucksvolles Beispiel enthält auch die bekannte Sammelhandschrift aus dem Kloster Aldersbach, um 1230 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2599, fol. 106 recto): Dem im Kerker von Pavia schreibenden Boethius erscheint die *Philosophia*: LEGNER (wie Anm. 21) Taf. 487.

¹⁴⁹ CESARE RIPA, *ICONOLOGIA ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Rom 1603 (Nachdr. Hildesheim/New York 1970), S. 164 f. (mit Holzschnitt der Personifikation).

¹⁵⁰ FEDJA ANZELEWSKY, *Dürer. Werk und Wirkung*, Stuttgart 1980, S. 106, Abb. 94.

1502 in Nürnberg erschienenen ›Quatuor libri amorum‹ (Abb. 15) des Konrad Celtis schuf.

2. Die Personifikation im Sieneser Fußbodenbild stimmt ikonographisch auch nicht mit dem Relief der »FYLOSOFIA« überein, mit der Nicola Pisano und seine Werkstatt das untere Becken der ›Fontana Maggiore‹ (1278 voll.) in Perugia geschmückt haben. Hier sitzt die prunkvoll gewandete Philosophie, eine Krone aus kostbarem Metall auf dem Haupt, auf einem herrscherlichen, mit Löwenköpfen ausgezeichneten Faldistorium, in der Rechten ein Szepter, in der gesenkten Linken eine Sphaira haltend.¹⁵¹
3. Pinturicchios Frauengestalt unterscheidet sich auch markant von Nicola Pisanos *Philosophia* (Abb. 16) vom Sockel der Mittelsäule der Sieneser Domkanzel, die 1268 fertiggestellt war. Ein überreich besticktes Prunkgewand des byzantinischen *Basileus* charakterisiert in diesem Fall die Personifikation, zudem wurde sie mit einem eleganten Füllhorn, aus dem Flammen schlagen, ausgestattet.¹⁵²
4. Das Aussehen der fraglichen Frauenfigur vom Sieneser Marmorbild hebt sich ferner von der Wiedergabe der *Philosophia* ab, die Ambrogio Lorenzetti in der ›Sala della Pace‹ im Palazzo Pubblico von Siena 1338/39 gemalt hat.¹⁵³ Hier sind der »*PHILOSOPHIA*« als Hauptkennzeichen drei Bücher, Symbole ihrer Teilgebiete (›*philosophia naturalis, moralis, rationalis*‹), zugeordnet.¹⁵⁴



16. Nicola Pisano, Kanzel des Sieneser Domes (Ausschnitt)

Die Gegenwart des »*SOCRATES*« zur Rechten der Sitzenden läßt sich ebenfalls als ein gewichtiges Argument gegen eine Gleichsetzung derselben mit der *Philosophia* anführen. Es sind eben nicht Aristoteles, er galt dem Mittelalter ja als der Philosoph par excellence (cf. Dante, *Divina Commedia*, Inferno IV, v. 131: »maestro di color che sanno«),¹⁵⁵

¹⁵¹ GIUSTA NICCO FASOLA, Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano, Rom 1941, S. 224, Doc. 16 (34) sowie Taf. 107 (rechts); JOACHIM POESCHKE, Die Skulptur des Mittelalters in Italien 2: Gotik, München 2000, S. 78 und Taf. 46 unten rechts.

¹⁵² Vgl. MAX SEIDEL, »UBERA MATRIS«. Stratificazioni semantiche di un simbolo, in: DERS., *Arte italiana del medioevo e del Rinascimento 2: Architettura e Scultura*, Venedig 2003, S. 587, 589, Abb. 13.

¹⁵³ CESARE BRANDI (Hg.), Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione, Mailand 1983, S. 205, Abb. 254 (farbig).

¹⁵⁴ Vgl. MARIE-THÉRÈSE D'ALVERNY, La Sagesse et ses sept filles. Recherches sur les allégories de la philosophie et des Arts libéraux du IXe au XIIe siècle, in: *Mélanges Félix Grat*, Paris 1946, S. 248ff., 264f.

¹⁵⁵ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, hg. von NATALINO SAPEGNO, Florenz 21968, Bd. 1: Inferno, S. 50 (m. Kommentar zur Stelle).

oder Plato, der im Verein mit Plotin schon von Macrobius (um 400 n. Chr.)¹⁵⁶ als »inter philosophiae professores [...] princeps« gerühmt wird, wiedergegeben, sondern an privilegierter Stelle eben Socrates. Ihm wurde ja seit dem Altertum immer wieder nachgesagt, daß er die gesamte Philosophie auf die Sittenlehre zurückgeführt habe. So liest man es z. B. bei Seneca (»Ad Lucilium epistulae morales«): »Socrates qui totam philosophiam reuocauit ad mores [...]«¹⁵⁷ Diese gängige Auffassung konnte man auch in Augustinus' berühmtem Werk »De civitate Dei« wiederfinden: »Socrates ergo, primus universam philosophiam ad corrigendos componendosque mores flexisse memoratur [...]«¹⁵⁸ Bis in die Formulierung hinein folgt Isidor von Sevilla († 636 n. Chr.) in seinen »Etymologiae«¹⁵⁹ der Aussage des Augustinus. Als »Ethicae inventor« wird Socrates von Hugo von St. Viktor (um 1095–1141) im »Didascalicon« (III,2) bezeichnet.¹⁶⁰ In einer Miniatur, eine der Illustrationen der vor 1349 entstandenen »Canzone delle virtù e delle scienze« des Bartolomeo di Bartoli (Chantilly, Musée Condé, Cod. 1426, fol. 6 verso [Abb. 17]),¹⁶¹ wird daher Socrates mit folgender Beischrift versehen: »Socrates stoycus, id est reprehensibilis vitiorum aliorum« (»Socrates, der stoische d. h. der Kritiker der Laster anderer«).

Nach Meinung des Humanisten Coluccio Salutati (1331–1406) verkörpert Socrates denn auch den höchsten Typus der Philosophie, weil er sich speziell dem Nachdenken über die menschlichen Handlungen und die Sittlichkeit verschrieben hat.¹⁶² Die unlösliche Verknüpfung von Socrates und Ethik, überlieferte auch Valerius Maximus (1. Jh. n. Chr.), von dem in der italienischen Renaissance volkssprachliche Übersetzungen umliefen. In der Ausgabe von 1539 wird z. B. Socrates als »maestro di buoni et santi costumi«¹⁶³ bezeichnet und über ihn wird ferner ausgesagt, daß er »ammaestraua, che gli huomini cercassero piu presto di acquistarsi essa uirtù [...]«¹⁶⁴ Mit dem Ausdruck »uirtù« ist aber der Begriff gefallen, der m. E. auf die sitzende Frauengestalt des Sienser Fußbodenbildes alleine zutrifft: Es handelt sich um *Virtus*, die Personifikation der Tugend.

¹⁵⁶ AMBROSIIUS THEODOSIUS MACROBIUS, Commentarii in Somnium Scipionis, hg. von IACOBUS WILLIS (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana) (AMBROSIIUS THEODOSIUS MACROBIUS 2) Leipzig ²1970, I,8,5, S. 37.

¹⁵⁷ L. ANNAEUS SENECA, Ad Lucilium epistulae morales LXX–CXXIV. An Lucilii Briefe über Ethik, übers., eingel. u. m. Anmerkungen versehen von MANFRED ROSENBAACH (L. ANNAEUS SENECA, Philosophische Schriften, Lateinisch und deutsch, 4) Darmstadt ²1987, Lib. VIII,71,7, S. 24.

¹⁵⁸ AUGUSTINUS (wie Anm. 6) 1, Lib. VIII,3, S. 492.

¹⁵⁹ ISIDOR VON SEVILLA, Etymologiarum sive Originum libri XX, hg. von W. M. LINDSAY, Oxford 1911, Bd. 1, II,24,5.

¹⁶⁰ HUGO VON SANKT VIKTOR, Didascalicon de studio legendi. Studienbuch, übers. u. eingel. von THILO OFFERGELD (Fontes Christiani 27) Freiburg [u. a.] 1997, Z. 13, S. 220.

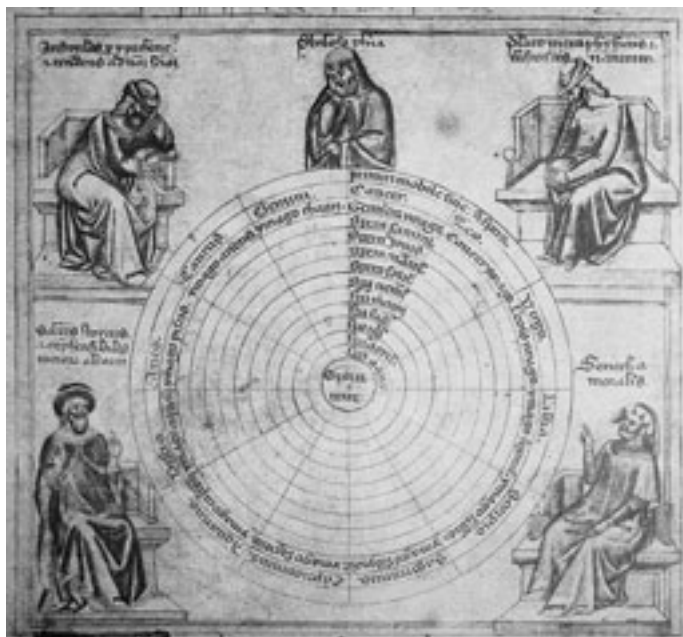
¹⁶¹ DOREZ (wie Anm. 103) S. 36 sowie Anhang: FACSIMILE DEL CODICE DI CHANTILLY.

¹⁶² EUGENIO GARIN, Der italienische Humanismus (Sammlung: Überlieferung und Auftrag, Reihe: Schriften 5) Bern 1947, S. 23.

¹⁶³ VALERIO MASSIMO, DE I DETTI ET FATTI MEMORABILI TRADOTTO DI LATINO IN TOSCANO DA GIORGIO DATI FIORENTINO, Rom 1539, fol. 98 recto.

¹⁶⁴ Ebd. fol. 235 verso.

17. Allegorie der »Philosophia« (wie Abb. 9, fol. 6 verso)



Hierzu fügt sich auch das einprägsame Motiv des in die Höhe führenden, steinigen Weges bzw. des felsigen Berges, zu dessen Besteigung die sitzende Frauengestalt auffordert. Es ist uralter Bestandteil der Tugend-Symbolik. Den ältesten Anknüpfungspunkt bildet für das abendländische Denken eine berühmte Stelle in Hesiods (um 740–670 v. Chr.) Lehrgedicht »Werke und Tage«. Darin werden der Weg der »Dürftigkeit« und des »Gedeihens« einander gegenübergestellt. Der griechische Ausdruck für die positive Daseinsweise lautet bei Hesiod ἀρετή, ein Wort, mit dem man später in der philosophischen Diskussion die Tugend bezeichnet hat. Bei Hesiod ist dieser letzte semantische Schritt jedoch noch nicht vollzogen: »Der Dichter versteht unter Arete vorwiegend Tüchtigkeit, Wohlstand, sozialen Rang; Gegenteil ist das Schlimme, die tiefe soziale Stufe. Beide Begriff sind aber auf dem Weg zur moralischen Bedeutung von Tugend und Schlechtigkeit.«¹⁶⁵ Den Weg der »Arete« hat Hesiod für alle Zeiten beispielhaft in folgende Verse gefaßt: »Vor das Gedeihen jedoch haben die ewigen Götter den Schweiß gesetzt. Lang und steil ist der Pfad dorthin und schwer zu gehen am Anfang. Kommst du jedoch zur Höhe empor, wird er nun leicht, der anfangs so schwer war.«¹⁶⁶

Hier soll nun nicht weiter auf die Verbreitung und Ausgestaltung des Topos vom steilen Felsenweg bzw. vom Tugendfelsen in der antiken Literatur abgehoben werden – in Parenthese sei nur an die Schilderung des Silius Italicus (etwa 25– etwa 100 n. Chr.) oder an jene des Dio Chrysostomus (um 40– nach 112) erinnert –, über die Erwin Panofsky so

¹⁶⁵ HESIOD, Werke und Tage. Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. von OTTO SCHÖNBERGER (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 94459) Stuttgart 1996, S. 75 (Kommentar zu V. 288).

¹⁶⁶ Ebd. V. 288–291, S. 25.

magistral in seiner Abhandlung ›Hercules am Scheidewege‹ (1930)¹⁶⁷ unterrichtet. Vielmehr möchte ich den Blick auf mittelalterliche italienische Autoren lenken, die gerade in der Renaissance in hohem, um nicht zu sagen höchstem Ansehen standen: Dante und Petrarca. So spricht etwa Dante gleich zu Beginn seiner ›Divina Commedia‹ (I,13) von einem Berg, auf den er beim Herumirren im dunklen Waldtal stößt.

Der Versuch, den von der Sonne beschienenen Berg (in seiner Diktion »colle«¹⁶⁸ geheißten) zu besteigen, mißlingt jedoch. An späterer Stelle des gleichen Gesanges (V. 77) wird der Berg sodann »diletto monte«¹⁶⁹ genannt. Schon der Dante-Kommentator Benvenuto da Imola († 1387/88) hat darin ein Symbol der »höchst schwierigen Tugend« erkannt: »[...] mons, idest ardua virtus [...].«¹⁷⁰ Kennzeichnend ist auch seine Aussage, wonach der Berg die Tugend bezeichne, die den Menschen himmelwärts führe, während das Laster durch das Tal versinnbildlicht werde: »Certe figurat virtutem, quae alta ducit hominem ad caelum, sicut vallis figurat vicium [...].«¹⁷¹

Daß im christlichen Bereich die Vorstellung vom Felsenberg der Tugend(en) auch sonst nicht unbekannt war, dokumentieren u. a. ausgefeilte Allegorien der drei jeweils inschriftlich als »SANCTA« bezeichneten Tugenden »OBOEDIENTIA«, »PAUPERTAS« und »CASTITAS«, an den Gewölbekappen der Vierung der Unterkirche von S. Francesco in Assisi. Die Malereien sind um 1320 von Giotto und seiner Werkstatt ausgeführt worden.¹⁷² Auf dem Fresko mit der Allegorie der »CASTITAS« (Abb. 18) sieht man nicht nur, wie links wohl Vertreter der drei franziskanischen Orden den beschwerlichen Fels erklimmen, sondern auch wie rechts die Laster vom Aufenthalt der Tugend vertrieben und den Felsenberg hinabgestoßen werden.

Schließlich ist noch Francesco Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux zu gedenken, die er nach eigenen Angaben am 26.4.1336 unternommen hat. Es ist hier nicht der Ort, der Frage nachzugehen, ob Petrarca wirklich und genau an diesem Datum den berühmten provenzalischen Gipfel bestiegen hat, wichtig ist hier nur, festzuhalten, daß der Text, wie Giuseppe Billanovich 1966 herausgearbeitet hat, auf eine spirituelle Lesart angelegt ist.¹⁷³ Der Aufstieg zum Gipfel des Felsenberges wird in der großen Inschrifttafel des Sieneser Marmorbildes unter dem Begriff »LABOR« subsumiert. Mit

¹⁶⁷ ERWIN PANOFKY, Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, Leipzig/Berlin 1930, S. 45–49.

¹⁶⁸ DANTE (wie Anm. 155) I, S. 6.

¹⁶⁹ Ebd. S. II.

¹⁷⁰ BENVENUTO DE' RAMBALDI DA IMOLA, Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, hg. von GIACOPO FILIPPO LACAITA, Florenz 1887, Bd. I, S. 30. (Zum Autor vgl. LAO PAOLETTI, Benvenuto da Imola, in: Dizionario degli Italiani 8, Rom 1966, S. 691–694.) Vgl. ALESSANDRO TORRI (Hg.), L'Ottimo Commento della Divina Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante, citato dagli Accademici della Crusca, Bd. I, Pisa 1827, S. 5, Auslegung zu V. 13: »[...] dice sè essere pervenuto a piè d'uno colle, cioè a piè delle virtudi.«

¹⁷¹ BENVENUTO DE' RAMBALDI DA IMOLA (wie Anm. 144) S. 29. Zur »VALLIS VITTORUM« vgl. den weiter unten angeführten, 1581 in Rom verlegten allegorischen Stich des Natale Bonifacio (Abb. 21).

¹⁷² JOACHIM POESCHKE, Die Kirche von San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985, Taf. 246 (Paupertas), 251 (Oboedientia), 256 (Castitas) sowie S. 105–110.

¹⁷³ Vgl. FRANCESCO PETRARCA, Die Besteigung des Mont Ventoux. Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. von KURT STEINMANN (Universal-Bibliothek Nr. 887) Stuttgart 1995, S. 46–48 (Nachwort).



18. Giotto, Allegorie der »S. CASTITAS«, Assisi, S. Francesco, Unterkirche

dem lateinischen Ausdruck »labor« wird interessanterweise auch in einer im Jahre 1497 in Augsburg gedruckten Schrift – »Danielis somniorum expositoris veridici Libellus« – das Besteigen eines Berges (»Montem ascendere«) in Beziehung gebracht: »laborem significat.«¹⁷⁴ Nicht umsonst griff auch Petrarca bei seinem Bericht über die Besteigung des Mont Ventoux auf ein Vergil-Zitat aus den »Georgica« zurück, indem das Wort »labor« eine zentrale Rolle spielt: »[...] und bestiegen heute endlich [...] nicht ohne große Schwierigkeit: er ist nämlich eine schroffe und beinahe unzugängliche Felsmasse; doch trefflich hat der Dichter gesagt: Rastlose Müh besiegt alles.«¹⁷⁵

Daß in der Marmorinschrift nur »VIRI« apostrophiert werden, was der Tatsache entspricht, daß sich in der bildlichen Darstellung befremdlicherweise nur Männer auf den Felsweg machen, unterstützt ebenfalls die Deutung unserer fraglichen Personifikation auf *Virtus*; denn Cicero zufolge ist der Begriff von »vir« (= Mann) abzuleiten: »appellata est enim ex viro virtus [...]«¹⁷⁶ Dies ist letztlich auch der tiefere Grund, weshalb in der Kunst der Renaissance *Virtus* gelegentlich als Mann (z. B. beim Architek-

¹⁷⁴ Danielis somniorum expositoris Libellus, Augsburg 1497, unpag.

¹⁷⁵ PETRARCA (wie Anm. 173) S. 9: »[...] labor omnia vincit/Improbis [...]«; VERGIL, Landleben, hg. von JOHANNES u. MARIA GÖTTE. Vergil-Viten, hg. von KARL BAYER. Lateinisch/Deutsch (Sammlung Tusculum) München/Zürich ¹1987, Georgica, I,145f., S. 92.

¹⁷⁶ MARCUS TULLIUS CICERO, Gespräche in Tusculum. Lateinisch/Deutsch. Mit ausführlichen Anmerkungen hg. von OLOF GIGON (Sammlung Tusculum), München ²1970, Lib. II,43, S. 150.



19. Allegorie der »VERTUS«
(Paris, Bibl. Nat., Ms. Fr. 12247, fol. 2 verso)

der prächtigen, von Louise von Savoyen, der Gräfin von Angoulême, in Auftrag gegebenen, etwa 1510 entstandenen Handschrift (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 12247, fol. 2 verso [Abb. 19]) die jugendliche »VERTUS«¹⁸⁰ auf einem Berg stehend. Die Personifikation trägt ein festlich-weißes Kleid, das durch goldene Bordüren, goldene Ärmel, goldene Ranken und zwei goldene Inschriften, die ihren Namen in antikisierender Kapitalis nochmals verkünden, in seiner Kostbarkeit gesteigert wurde. Die aristokratische Schöne, ausgezeichnet durch einen Baldachin, steht triumphierend auf dem Körper eines schwarzhäarigen, bärtigen Mannes. Eine Inschrift in goldener Kapitalis verrät seine

turtheoretiker Filarete¹⁷⁷ oder auf dem Revers der um 1495 entstandenen Medaille für Stefano Taverna,¹⁷⁸ die Niccolò Fiorentino zugeschrieben wird) dargestellt wurde. Dem entspricht auch die Tatsache, daß *Virtus* ihren Repräsentanten sehr oft in der männlichen Gestalt κατ' ἐξοχήν, Herkules, gefunden hat: In einem Epigramm, das der Humanist Roberto de' Rossi (um 1355–1417) auf ein wohl gemaltes Herkulesbild im Palazzo Vecchio in Florenz nach 1406 verfasst hat, rühmt der antike Heros die toskanische Stadt, da sie ihm als »Inbild der Tugend« völlig ähnlich geworden sei: »[...] virtutis imago / nunc michi persimilis, talem Florentia sedem / exhibuit, proprioque tenet servatque sigillo.«¹⁷⁹

Vielleicht könnte jemand fragen, ob es überhaupt in der Renaissance Darstellungen des ›Tugendberges‹ gibt, die ihn außerhalb der bekannten ›Herkules am Scheidewege‹-Kompositionen präsentieren. In der Tat zeigt uns eine Miniatur in

¹⁷⁷ Vgl. Anm. 199.

¹⁷⁸ HILL (wie Anm. 88) 1, S. 267, Nr. 1019: »♦VIRTVTI♦OMNIA♦PARENT Virtus, as a young man, with long hair, wreathed (?), wearing cuirass, greaves and boots, stands to front. With his r. he holds by the hair Love, winged, nude, blindfold, his hands tied behind his back, quiver slung at his side, broken bow on the ground; with his l. he holds by the hair Fortune, nude.«; 2, Taf. 169, Nr. 1019.

¹⁷⁹ MARIA MONICA DONATO, Hercules and David in the Early Decoration of the Palazzo Vecchio: Manuscript Evidence, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 54, 1991, S. 84. Bei L. Caecilius Firmianus Lactantius (um 250–wahrsch. 325 n. Chr.), in den ›Divinae Institutiones‹ (1,9,1: Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 19, S. 31), worauf PANOFKY (wie Anm. 167) S. 76, Anm. 1 hingewiesen hat, findet sich die exemplarische Stelle: »Hercules, qui ob virtutem clarissimus [...]«.«

¹⁸⁰ ANNE-MARIE LECOQ with texts by ANDREW LANG and FRANCESCO COLONNA, An enigmatic education, in: FMR/English Edition no. 32 (May/June 1988), Farbabb. S. 22.

Identität: »*VITIVM*«, die Verkörperung des Lasters. Die ganze Szene, was hier von besonderem Interesse ist, spielt sich auf dem wiesengrünen Hochplateau einer felsigen Anhöhe ab.

Es gibt aber noch eine andere, ungemein faszinierende Verbildlichung der *Tugend* auf ihrem Felsen. Dabei handelt es sich um eine in leuchtenden Farben ausgeführte Miniatur, die etwa um 1500 von Reginaldo Piramo aus Monopoli (Apulien) geschaffen wurde und Bestandteil einer illustrierten, griechischen Handschrift der »Nikomachischen Ethik« des Aristoteles (Abb. 20) ist. Zu dem äußerst wertvollen Manuskript (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. phil. gr. 4), ein Hauptwerk der italienischen Buchmalerei der Renaissance, hatte der Herzog von Atri, Andrea Matteo III. Acquaviva (1458–1529), den Auftrag erteilt.¹⁸¹ Der gelehrte und humanistisch gebildete Herrscher war Mitglied der Accademia Pontaniana in Neapel. Man nimmt mit guten Gründen an, er selbst habe das Programm für die intellektuell anspruchsvollen Buchmalereien erdacht.

Das Mittelbild von fol. 10 verso,¹⁸² womit das zweite Buch der »Nikomachischen Ethik« eingeleitet wird, gibt den Blick auf einen zerklüfteten, in goldenen Lichtern funkelnden, steilen Felsen frei. Nur von spärlichem Grün bewachsen, beherbergt er, um seine abstoßende Unwirtlichkeit noch zu steigern, zahlreiche Schlangen (wie auch auf Pinturicchios Fußbodenbild) und Kröten. Ohne sich im mindesten daran zu stören, hat jedoch auf seinem Gipfel eine schöne, jugendliche Frau mit offenen, blonden Haaren Platz genommen. Über einem langärmeligen, goldbestickten Unterkleid von violetter Farbe trägt sie ein scharlachrotes, unterhalb der Brust gegürtetes Oberkleid, das durch weite Ärmel und ein tiefes Décolleté auffällt. Mit ihrem linken Arm umfaßt sie den schmalen Stamm eines kleinen Lorbeerbäumchens, das ihr nur knapp über den Kopf reicht. Ihr Haupt hat die Sitzende auf ihre rechte Seite gedreht und blickt auf ein goldenes Stäbchen, das sie mit einer präziösen Geste ihrer rechten Hand – nur Zeigefinger und Daumen sind beteiligt – genau in der Mitte ergriffen hat und in waagrechter Position hält. Dieser seltsame Balanceakt wird dadurch außerordentlich erschwert, daß aus den Enden des goldenen Stäbchens Feuer schlägt und ein goldener Apfel, über der Mitte des goldenen Stäbchens schwebend, zusätzlich das ohnehin schon sehr gefährdete Gleichgewicht bedroht. Mit dem symbolischen Stäbchen wird auf den Tugendbegriff des Aristoteles in etwas gesuchter Weise angespielt:

»[...] die Flammen sind die Extreme des »Zuviel« und »Zuwenig«, die nach Aristotelischer Lehre das Laster bedeuten, der Apfel dagegen bezeichnet jene recht eigentlich »goldene« Mitte, auf der der gleichen Aristotelischen Anschauung zufolge die *Tugend* zu finden ist«¹⁸³: »Daß also sittliche Tüchtigkeit eine Mitte ist und in welchem Sinne sie dies ist und daß sie Mitte zwischen

¹⁸¹ OTTO MAZAL, Der Aristoteles des Herzogs von Atri. Die Nikomachische Ethik in einer Prachthandschrift der Renaissance. Cod. phil. gr. 4 aus dem Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Graz 1988, S. 7–10, 14–19.

¹⁸² Ebd. S. 44: ganzseitige Farbproduktion.

¹⁸³ PANOFKY (wie Anm. 167) S. 150. Vgl. HERMANN JULIUS HERRMANN, Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance 4. Unteritalien: Neapel, Abruzzen, Apulien und Calabrien (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich 8, 6) Leipzig 1933, S. 85; MAZAL (wie Anm. 181) S. 43.



20. Allegorie der »Arete« (Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. phil. gr. 4, fol. 10 verso [Ausschnitt])

zwei falschen Zuständen ist, nämlich dem des Übermaßes und dem der Unzulänglichkeit und daß sie solcher Art ist, weil ihr Wesensmerkmal eben darin besteht, bei irrationalen Regungen und beim Handeln nach dem Mittleren zu zielen [...]«¹⁸⁴

Für unsere ikonologische Analyse in ganz besonderem Maße bedeutsam ist jedoch der aus scharfkantigem Felsgestein bestehende Tugendberg, den widerwärtige und giftige Tiere zusätzlich abweisend und gefährlich machen. Kein Weg, mag er auch noch so steil sein, führt hier wie auf Pinturicchios Sienenser Allegorie zur ersehnten Felsenhöhe hinauf, kein Wunder, daß die meisten der insgesamt elf Personen unterschiedlichsten Alters und Standes, die den extrem schwierigen Aufstieg zur Tugend und ihrem lockenden Lorbeerbaum gewagt haben, bereits gescheitert sind.

Noch auf einem Stich von Natale Bonifacio (Abb. 21), der 1581 in Rom durch Claude Duchet († 1585) publiziert wurde, findet sich als allegorischer Hauptgedanke ein »MONS VIRTVTVM«, der absichtsvoll der »VALLIS VITIORVM« bzw. der »INFERNIS CALA« gegenübergestellt wurde.¹⁸⁵

Wie die lange Tradition vom felsigen ›Tugendberg‹ unbezweifelbar lehrt, kann die jüngst von Bruno Santi (1997)¹⁸⁶ geäußerte Meinung, die allegorische Komposition Pinturicchios im Dom von Siena habe »l'ascesa al colle della Fortuna« zum Thema, auf keinen Fall zutreffen. Daß diese irriige Identifikation kein Versehen ist, beweist der weitere Kontext auf der gleichen Seite; nach der Kurzbeschreibung der *Fortuna*, die mit den zusammenfassenden Worten endet: »[...] una raffigurazione completa della sua allegoria tradizionale, dunque: con tutti gli elementi d'instabilità che essa comporti« geht es weiter mit dem Hinweis auf die Gruppe von Männern, die sich auf dem Felsweg befinden: »Dall'altra parte, si vede una folla di gente che cerca di ascendere il colle a lei dedicato.« In offensichtlichem Widerspruch dazu lautet aber die Legende zu den dazugehörigen Abbildungen 29 und 30: »Allegoria del colle della Sapienza.«



21. Natale Bonifacio, religiöse Allegorie

¹⁸⁴ ARISTOTELES, Nikomachische Ethik. Übers. und kommentiert von FRANZ DIRLMEIER (Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung 6) Darmstadt 71979, II,9, S. 42.

¹⁸⁵ GIOVANNA MORI (Hg.), Rappresentazioni del destino. Immagini della vita e della morte dal XV al XIX secolo nelle stampe della raccolta Bertarelli, Mailand 2001, Kat. Nr. 97, S. 175f.

¹⁸⁶ SANTI (wie Anm. 44) S. 75.

Auch der fein profilierte Quader, auf dem die Personifikation des Sieneser Marmorbildes sitzt, bekräftigt zusätzlich ihre Identifikation mit der *Virtus*. Der viereckige Steinsitz ruft den Ausdruck »τετράγωνος« (»viereckig«) ins Gedächtnis, der bereits in der »Nikomachischen Ethik« des Aristoteles (Buch I, Kap. 11) in übertragenem Sinn gebraucht wird: »Und die Wechselfälle des Lebens wird er am edelsten ertragen, gemessenen Sinnes in jedem Betracht, durch und durch: ein wahrhaft wertvoller Mann steht er da, »vierkantig, ohne Tadel.«¹⁸⁷ Geläufig war diese Symbolik auch den zahlreichen Dantekennern des Spätmittelalters und der Renaissance.¹⁸⁸ Im 17. Gesang des *Paradiso* (V. 24) verwendet der »sommio poeta« für die Beschreibung seines eigenen Seelenzustandes den treffenden Ausdruck »ben tetragono ai colpi di ventura«,¹⁸⁹ eine Vorstellung, die übrigens ähnlich schon bei Thomas von Aquin in dessen Aristoteles-Kommentar vorkommt.¹⁹⁰ Über die *Tugend* weiß schließlich auch Lilio Gregorio Giraldi (1479–1552) in seinem erstmals 1548 in Basel gedruckten Buch »De deis gentium uaria & multiplex Historia ...« zu berichten, daß sie auf einem viereckigen Stein stehe (»quadrato saxo insistentem«).¹⁹¹

Aus solch symbolischen Reflexionen heraus wird denn auch der *Virtus* in der Bildersprache der Renaissance des öfteren der Quader zugeteilt. Der architektonisch hervorgehobene Quader auf einem Holzschnitt, der den »Liber de sapiente« (Paris 1511) des französischen Humanisten Charles de Bovelles (vor 28.3.1479–1567) illustriert, ist daher mit der erläuternden Inschrift »SEDES VIR / TVTIS QVA / DRATA ♦« versehen.¹⁹² Wie allgemein bekannt dieses Tugendsymbol in der Kunst der Renaissance war, bezeugt exemplarisch eine Illustration aus dem literarisch und bildkünstlerisch äußerst qualitätvollen Emblembuch »Symbolicae quaestiones«, das in erster Auflage 1555 von dem Humanisten Achille Bocchi (1488–1562) in Bologna herausgegeben wurde.¹⁹³ Der wohl von Giulio Bonasone unter Verwendung eines Stichs von Marcantonio Raimondi, der eine Komposition Raffaels wiedergibt, angefertigte Kupferstich zum »Symb. CXXXVII.« (Abb. 22) enthält u. a. den Quader als Attribut der *Tugend*. Eine Inschrift in Kapitalis spricht dies in aller Klarheit aus: »VIRTVTI MERITO / SEDES QUADRATA / DICATVR« (»Der Tugend wird verdienstermaßen ein viereckiger Sitz zugeeignet.«).

¹⁸⁷ ARISTOTELES (wie Anm. 184) S. 21.

¹⁸⁸ Vgl. MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59) S. 84.

¹⁸⁹ DANTE (wie Anm. 155) Bd. 3, S. 217.

¹⁹⁰ DANTE ALIGHIERI, Die Göttliche Komödie, übers. von HERMANN GMELIN. Kommentar, 3. Teil: Paradies, Stuttgart 2 1970, S. 321.

¹⁹¹ LILIUS GREGORIUS GYRALDUS, De deis gentium uaria & multiplex Historia, Libris siue Syntagmatibus XVII comprehensa, Basel 2 1560, S. 27. Zum Autor: SIMONA FOÀ, Giraldi, Lilio Gregorio, in: Dizionario biografico degli Italiani 56, Rom 2001, S. 452–455.

¹⁹² CAROLUS BOVILLUS, Liber de sapiente, in: DERS., Liber de intellectu ... Faksimile-Neudruck der Ausgabe Paris 1510 (sic), Stuttgart-Bad Cannstatt 1970 (erschienen 1973), fol. 116 verso; CHARLES DE BOVELLES, Il libro del sapiente, hg. von EUGENIO GARIN (Nuova Universale Einaudi 192) Turin 1987, S. 6. Vgl. DOREN (wie Anm. 59) S. 143 (15.) und Taf. VI, Abb. 15; SCHUSTER (wie Anm. 119) S. 162f. und Abb. 143 MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59) S. 85f. (Abb. S. 85).

¹⁹³ ACHILLE BOCCHI, Symbolicarum quaestionum ... libri quinque, Bologna 1555. Zu Bocchi vgl. Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 11, Rom 1969, S. 67–70 (ANTONIO ROTONDO).

12. Giulio Bonasone,
Allegorie



Wenn die »Arete« in der weiter oben erwähnten, illustrierten Wiener Handschrift der »Nikomachischen Ethik« mit einem Lorbeerbaum ausgestattet wurde (Abb. 20), um anzuzeigen, daß man nach mühevoller Erlangung der *Tugend* des Lorbeers »als Zeichen des Ruhmes«¹⁹⁴ teilhaftig werden wird, so beabsichtigte man im Sieneser Bild mit dem Palmzweig eine davon abweichende Sinnggebung. »[...] palmae vero in signum victoriae ponuntur.«¹⁹⁵ Als Sinnzeichen des Sieges war der Palmzweig im pagan-antiken und im christlichen Bereich gleichermaßen vertraut. Im »Triumphus Pudicitie« spricht z.B. Petrarca von den »mille vittoriose e chiare palme«,¹⁹⁶ die Amor im Kampf mit

¹⁹⁴ MAZAL (wie Anm. 181) S. 42.

¹⁹⁵ BERENGAUDUS, *Expositio super septem visiones libri Apocalypsis*, in: JACQUES-PAUL MIGNE, *Patrologia Latina* 17, col. 845 C.

¹⁹⁶ FRANCESCO PETRARCA, *Triumphus*, hg. von MARCO ARIANI (Grande Universale Mursia. Nuova serie 95) Mailand 1988, S. 212, v. 96. Weitere Hinweise (z.B. Propertius IV,1,139f.; Dante, *Paradiso* IX, 121f.) im dazugehörigen Kommentar.



23. Filarete, Allegorie der »Virtù«
(Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale,
Ms. Magl. II.I. 140, fol. 143 recto)

sotto a questo diamante uscisse una fonte d'uno liquore mellifico, e di sopra dalla testa la Fama.«¹⁹⁹

der Keuschheit und den für sie streitenden Tugenden entrissen werden. Der gleiche Dichter aber hat in seiner mehrfach schon zitierten Schrift ›De remediis utriusque fortunae‹ mit Nachdruck darauf abgehoben, daß der ewig andauernde Krieg, den der Mensch mit *Fortuna* führt, einzig und allein durch die *Virtus* siegreich entschieden wird: »[...] bellum [...] perpetuum quod cum fortuna gerimus, cuius nos poterat facere virtus sola victores.«¹⁹⁷ Und schon Seneca hat in seinen moralischen Briefen an Lucilius (VIII, 71, 30) einen ähnlichen Gedanken formuliert: »Sapiens quidem vincit uirtute fortunam [...]«¹⁹⁸ (»Der Weise jedenfalls besiegt die Fortuna durch die Tugend [...]«).

Beide Symbole, (Dattel-)Palme und Lorbeerbaum, hat übrigens der Florentiner Plastiker, Goldschmied, Architekt und Architekturtheoretiker Antonio Averlino (um 1400– nach 1465), der sich selbst übrigens den sinnreichen Namen Filarete (»Liebhaber der Tugend«) gegeben hat, ausgewählt, um die von ihm selbst ersonnene Personifikation der *Virtù* (Abb. 23) in seinem ›Trattato di architettura‹ (wahrscheinlich 1461–1464) folgendermaßen zu charakterisieren:

»Prima, pensando in che modo questa Virtù si potesse figurarla che in una sola figura si rappresentasse essa Virtù, in questa forma mi venne a mente di fare una figura a modo d'uno il quale fusse armato, e la sua testa era a similitudine del sole, et la mano destra teneva uno dattero et dalla sinistra teneva uno alloro; e stesce diritta su uno diamante, e di

¹⁹⁷ PETRARCA (wie Anm. 130) Lib. I., ad Azonem epistolaris Praefatio, S. 4.

¹⁹⁸ SENECA (wie Anm. 131) Lib. VIII., 71, 30, S. 38.

¹⁹⁹ ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, Trattato di Architettura. Testo a cura di ANNA MARIA FINOLI e LILIANA GRASSI. Introduzione e note di LILIANA GRASSI, Mailand 1972, Bd. 2, Z. 9–15, S. 533 (Libro XIX;

En passant sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß die *Virtù* Filaretes in symbolischer Absicht auf einem Diamant von viereckiger Grundfläche stehen soll, womit wiederum, wie weiter oben bereits ausgeführt, auf die uralte Vorstellung von *viereckig* = *tugendhaft* angespielt wird.

Den symbolischen Zusammenhang zwischen *Tugend* und Palmzweig kann schließlich auch eine dem »maestro dei putti« zugeschriebene Miniatur der venezianischen Frührenaissance belegen. Sie ziert ein gedrucktes Exemplar der »Naturalis Historia« des Plinius (Venedig: Nicolaus Jenson, 1472), die in der Biblioteca del Seminario in Padua aufbewahrt wird.²⁰⁰ Rechts unten, auf dem Rand der ersten Seite des zweiten Buches (Abb. 24) erblickt man einen nackten Putto, einen Palmzweig aufrecht haltend, um den ein schmales Inschriftband mit den Worten »SOLA VIRTUTE« geschlungen ist. Damit wird kundgetan, daß der Sieg allein durch die Tugend errungen wird. Auf der Rückseite der Porträtmedaille des venezianischen Gelehrten Antonio Pizzamani (1462–1512), die Niccolò Fiorentino zugeschrieben wird und vor 1500 datiert (Abb. 25),²⁰¹ sind die Personifikationen »FOELICITAS«, »VIRTVS« und »FAMA« in Halbfigur dargestellt. Die gerüstete »VIRTVS« präsentiert mit ihrer Rechten einen langen Palmzweig.



24. »maestro dei putti«,
Miniatur (Ausschnitt)



25. Medaille des Antonio Pizzamani
(nach Abguß)

vgl. die dazugehörige Zeichnung im Anhang: Taf. 106 = Florenz, Biblioteca Nazionale, Ms. Magl. II.I.140, fol. 143 recto). Zur Tugenddarstellung des Filarete und ihrer geplanten Verwendung vgl. HANNO-WALTER KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1986, S. 59f. sowie Abb. 14.

²⁰⁰ GIORDANA MARIANI CANOVA, *La Miniatura Veneta del Rinascimento, 1450–1500* (Profili e saggi di arte veneta 7) Venedig 1969, Abb. 42 (Anfang von Lib. II) sowie S. 148, Cat. 42.

²⁰¹ HILL (wie Anm. 88) 1, S. 262, Nr. 1000, 2, Taf. 164, Nr. 1000.



26. Antoninus Pontus, Rhomitypion,
allegorischer Holzschnitt

Der lateinische Text der Inschrifttafel, der *Virtus* im Marmorbild des Sieneser Domes als ihre Rede zugeordnet, erwähnt nicht allein »PALMA« als Lohn der Anstrengung (»LABOR«), den felsigen Berg bezwungen zu haben. Es wird ausdrücklich ein Plural eingesetzt: »PRAEMIA«. Der zweite Bestandteil der »PRAEMIA« muß nach philologischer Auswertung des Textes »QVI ES« sein. Daß das Buch, von *Virtus* in ihrer Linken gehalten, dafür steht, kann nicht sein; denn es ist geschlossen. Auch kommt das Buch m. W. in der Bildersprache der Renaissance, wie z. B. de Tervarents Übersicht²⁰² entnommen werden kann, nicht als ein solches Symbol vor. Mir scheint vielmehr in dem ruhigen Sitzen der *Virtus* selbst dieser Gedanke mit ausgedrückt zu sein; denn »SOCRATES«, der herausragendste Philosoph an ihrer Seite empfängt zwar den Palmzweig aus der Hand der *Virtus*, verfügt aber bereits über ein geschlossenes Buch als Zeichen seines Standes.

Palmbaum und ruhiges Sitzen erscheinen in innigster inhaltlicher Verknüpfung z. B. auf einem allegorischen Holzschnitt (Abb. 26),²⁰³ der dem »Rhomitypion« des Antoninus Pontus (in Rom 1524 von Antonius Bladus gedruckt) beigegeben wurde: Der Palmbaum, in geradezu surrealistischer Weise inmitten eines (von Fortuna) heftig bewegten Meeres in unerschütterlicher Geradheit auftauchend, ist der Sitz eines bärtigen Mannes. Eine kleine Zeigehand leitet links eine Inschrift ein, die die Baumkrone der Palme im Halbkreis umläuft: »QVI ES • FRVCTVS • LABORIS« (»Ruhe ist die Frucht der Anstrengung.«). In diesem Kontext scheint es nicht uninteressant, daß ein antikes *Perseus*-Scholion von der »quieta sede« der *Tugend* spricht.²⁰⁴

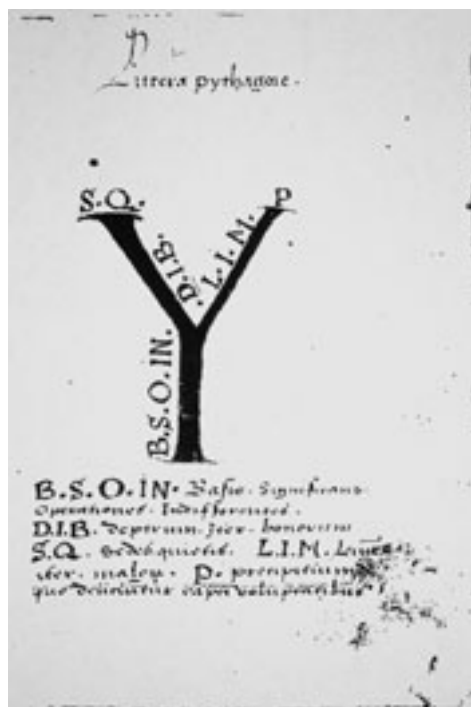
Über das wechselseitige, unlösbare Verhältnis von *Tugend* und *Ruhe* unterrichtet in symbolisch geraffter Weise eine Illustration zu einem Manuskript des »speculum principis«, das François Demoulin kurz vor 1515 für François d'Angoulême, den späteren

²⁰² Vgl. DE TERVARENT (wie Anm. 89) Sp. 248–252.

²⁰³ MAX SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, VI, Mailand 1942, N. 805.

²⁰⁴ PANOFSKY (wie Anm. 167) S. 66. Vgl. auch die ebd. angeführten Pseudovergilischen Verse des *Maximinus* über das pythagoräische Y: »Nam via virtutis dextrum petit ardua callem / Difficilemque aditum primo spectantibus offert, / Sed requiem praebet fessis in vertice summo.«

König Franz I. von Frankreich, verfaßt hat (Woodner Family Collection).²⁰⁵ Als Einleitung der von einem französischen Künstler bebilderten Schrift dient absichtsvoll die gerade in der Kunst der Renaissance als mahnende Hieroglyphe zu rechter, tugendhafter Lebensführung²⁰⁶ häufig anzutreffende »Littera pythagore« (Abb. 27).²⁰⁷ Der breite Schenkel des symbolischen Buchstabens ist seitlich mit den kapitalen Buchstaben »♦D♦I♦B♦« näher gekennzeichnet. Wie aus der Auflösung unterhalb des Y hervorgeht, ist damit das »dextrum. Iter. bonorum«, also der auf der heraldisch rechten Seite liegende Weg der Guten gemeint, dem auf der gegenüberliegenden, schmalen Abzweigung der Weg der Bösen korrespondiert. Auf dem oberen, mit Serifen geschmückten Abschluß des breiten Schenkels des Y steht die lapidare Abkürzung »S♦Q♦«, die unterhalb des sinnbildlichen Zeichens mit »Sedes. quietis.« wiedergegeben wird. Die Botschaft des Y-Signums ist klar:



27. »Littera pythagore« (François Demoullins, *Speculum principis*; Woodner Family Collection)

Nur der Weg der Tugend, der hier, was seltener vorkommt, mit dem breiten Schenkel des Y identifiziert wird, führt zum »Sitz der Ruhe«. Die Schlechten d.h. die den Lüsten Verfallenen, die den schmalen Weg eingeschlagen haben, erwartet dagegen der plötzliche Absturz in die Tiefe: »Precipitium, de quo deiiciuntur capti voluptatibus«.

Den innigen Zusammenhang von »LABOR« und »QVIES« stellt auch die in Kupfer gestochene Imprese des Polittonio Mezzabarba aus Pavia vor Augen (Abb. 28). Sie ist im »Ragionamento ... sopra le proprietà delle Imprese con le particolari de gli Academici Affidati et con le interpretationi et croniche« des Luca Contile (1505–1574)²⁰⁸ enthalten, der ausschließlich den Devisen der Mitglieder der vornehmen, in Pavia ansässigen Akademie der *Affidati* gewidmet ist. Das Werk, »the most complete and certainly

²⁰⁵ MAX SEIDEL, LACTO LUPUM. Bambaia und die Adagien des Erasmus, in: KARL MÖSENER und GOSBERT SCHÜSSLER (Hgg.), »Bedeutung in den Bildern«. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag (Regensburger Kulturleben 1) Regensburg 2002, S. 351, Abb. 4.

²⁰⁶ WOLFGANG HARMS, Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges (Medium Aevum, Philologische Studien 21) München 1970, S. 105ff. sowie Abb. 1–4, 7, 10, 16, 18, 23, 24, 32f., 40.

²⁰⁷ Ebd. S. 358.

²⁰⁸ ABD-EL-KADER SALZA, Luca Contile, uomo di lettere e di negozi del secolo XVI. Contributo alla storia della vita di corte e dei poligrafi del '500, Florenz 1903; GENNARO SAVARESE und ANDREA GAREFFI, La letteratura delle immagini nel Cinquecento, Rom 1980, S. 35, 189f.; (CLAUDIO MUTINI, Contile, Luca, in: Dizionario biografico degli Italiani 28, Rom 1983, S. 495–502.



28. Imprese des Polittonio Mezzabarba (Luca Contile, Ragionamento)

the most useful treatise for the history of this kind of literature«,²⁰⁹ wurde noch in Contiles Todesjahr posthum in Pavia veröffentlicht. Die eigentliche *pictura* der Imprese Mezzabarbas,²¹⁰ von einem üppigen Rollwerkrahmen des späten Manierismus eingefasst, zeigt innerhalb einer weiten, nur von sanften Hügeln gegliederten und in der Ferne von wenigen Architekturen belebten Landschaft einen mächtigen, steil aufragenden Felsen. Nach Auskunft der ausführlichen *subscriptio* bezeichnet er »l'asprezza del viaggio durando estrema fatica la cosa graue à salir in alto [...]«. ²¹¹ In seinem unteren Teil, rechts von der Mitte, erblickt man eine kleine Männerfigur, deren betont ausgreifende Arm- und Beinstellung anzeigen, daß sie gerade im Begriff ist, den schwierigen Aufstieg zum Felsengipfel zu unternehmen. Da die barfüßige Gestalt lediglich mit einem Tierfell bekleidet ist, das ihren Rücken verdeckt, muß es sich um den Tugendhelden Herkules handeln. Dies bestätigt der erläuternde Text direkt unterhalb der Darstellung: »Hercule«. Auf dem Felsplateau, an dessen Rand in symmetrischer Verteilung und symbolischer Absicht vier Bäume (Palm- und Lorbeerbäume) wachsen, erhebt sich in der Mitte ein mit vielen Fenstern und vertikalen Zierabschlüssen ausgestatteter, polygonaler Zentralbau. Ein einziges, mit einer Ädikula ausgezeichnetes Portal führt in das kleine Gebäude. Wie aus dem Kommentar des Luca Contile hervorgeht, ist dieser »pic-

²⁰⁹ PRAZ (wie Anm. 142) S. 75.

²¹⁰ Fol. 104 verso.

²¹¹ Fol. 105 recto.

ciol Tempio« der »virtù« geweiht. Den Lohn der Tugend, der im Ruhm besteht, erlangt man aber wie einst Herkules nur unter viel Mühen, Schweiß, Qual, entsetzlichen Gefahren und Eifer für die Religion: »[...] il sacello sopra, ouero in cima al monte, è dicato alla virtù, al merito della quale che è la gloria, non si può arriuare senza molti affanni, sudori, trauagli, pericoli spauenteuoli, e zelo di religione [...]«²¹² Damit will der Träger der Imprese sein allerdings ganz christlich verstandenes Vorhaben in aller Öffentlichkeit bekunden, nämlich den »tempio della diuina gratia«²¹³ in rastlosem, mühevollen Einsatz – nur darin findet er Ruhe – zu erreichen. Auf diese Absicht alludiert auch der sinnige Akademienname »ΦΙΛΟΠΙΟΝΟΣ« (= »amatore di fatiche«),²¹⁴ den Polittonio Mezzabarba führte und der unterhalb seines Impresenbildes eigens eingefügt wurde.

Nun könnte aber trotzdem noch jemand einwerfen, die *Virtus* des Sieneser Marmorbildes sei mit einem Attribut ausgestattet, das entschieden gegen eine derartige Benennung spräche: Das Buch! Gerade diese symbolische Beigabe läßt sich jedoch auch in *Virtus*-Darstellungen der Renaissance nachweisen. Die berühmteste dürfte jene sein, der der junge Raffael in seinem in der National Gallery in London aufbewahrten, traditionell unter dem Titel »The Vision of a Knight«²¹⁵ bekannten Gemälde unverwechselbare Gestalt verliehen hat. Dem im Freien vor einem kleinen Lorbeerbaum schlafenden, jungen Publius Cornelius Scipio Africanus maior (235–183 v. Chr.) erscheinen im Traum, wie Erwin Panofsky dargelegt hat,²¹⁶ *Virtus* und *Voluptas*, jeweils darauf bedacht, den jungen Römer zu bewegen, nur dem von ihr favorisierten Weg zu folgen. Die jugendlich schöne, barfüßige *Virtus*, mit Absicht schon auf der heraldisch rechten Seite stehend, hat mit ihrer Rechten ein blankes Schwert ergriffen, das gegen ihre rechte Schulter lehnt, während sie mit ihrem vorgestreckten Arm dem Träumenden ein geschlossenes Buch offeriert, das von ihrer Linken an der unteren Schmalseite umgriffen wird. Nach Panofsky symbolisiert das Buch der *Virtus* hier »literae«²¹⁷

Einem besonders aussagekräftigen Beispiel für die mit einem Buch versehene *Virtus* begegnet man auf dem allegorisch überhöhten Titelblatt der 1570 in Venedig erschienen Ausgabe der »Quattro libri dell' architettura« des Andrea Palladio (Abb. 29).²¹⁸ Die inschriftlich als »REGINA VIRTVS« bezeichnete, gekrönte Personifikation, die an oberster Stelle zwischen dem verköpften Gebälk und dem gesprengten Giebel der korinthischen Ädikula vor einem mächtigen, mit Akanthusranken verzierten Auszug thront, hält in ihren Händen neben dem herrscherlichen Szepter ein geschlossenes Buch. Unterhalb des ausführlichen Buchtitels samt Privilegienhinweis, der sich zu Füßen der »REGINA VIRTVS« befindet, wurde zusätzlich eine üppige Rollwerkkartusche eingefügt. Sie rahmt eine Darstellung des offenen Meeres, auf dem ein Schiff nach rechts

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ LEOPOLD D. und HELEN S. ETTLINGER, Raphael, Oxford 1987, S. 28, Abb. 15.

²¹⁶ PANOFSKY (wie Anm. 167) S. 76.

²¹⁷ Ebd. S. 81.

²¹⁸ ANDREA PALLADIO, I Quattro Libri dell'Architettura. A cura di LICISCO MAGAGNATO e PAOLA MARINI. Introduzione di LICISCO MAGAGNATO (Trattati di Architettura 6) Mailand 1980.



29. Andrea Palladio, Quattro libri dell'architettura, Titelblatt

fährt. Am Heck sitzt die gekrönte »*VIRTUS*«, die das Boot durch die Fluten lenkt. Den Mastbaum des Schiffes bildet aber die nackte *Fortuna*, das geblähte Segel in ihren Händen haltend. Damit wird sinnfällig gemacht, daß sich die Herrscherin »*VIRTUS*« die Glücksgöttin *Fortuna* dienstbar zu machen weiß.

Wie um das Buch-Attribut und den auffordernden Spruch der *Virtus* des Sieneser Dombildes zu erläutern, kennzeichnet auch der Florentiner Humanist Poggio Bracciolini († 1459) die *Tugend* als Lehrmeisterin und verlässliche Führerin zu rechter Lebensart: »[...] veluti certum recte vivendi ducem et magistram.«²¹⁹

Die beiden Allegorien des Sieneser Domfußbodens, »Das Glücksrad« und die sogenannte »*storia de la Fortuna*«, sind beispielhafte Ausformungen zweier Konzeptionen, die kaum schärfer nebeneinander platziert werden können. Ist das eine das gültige *Fortuna*-Bild des Mittelalters, das auf dem bekannten Sinnzeichen des Rades basiert,²²⁰ so stellte der von Pinturicchio präparierte Karton ein von humanistischem Geist durchdrungenes, neues Verständnis von *Fortuna* und *Virtus* dar. Es war kein Geringerer als Francesco Petrarca, der in seiner nicht nur in Italien äußerst erfolgreichen Schrift »*De remediis utriusque fortune*« (1366 vollendet)²²¹ das schon in der Antike viel diskutierte Gegensatzpaar²²² mit großer Ausführlichkeit behandelte und als Gegenstand humanistischer Moralphilosophie glänzend etablierte. Aber abweichend von Petrarcas Vorstellungen schildert das Fußbodenbild im Sieneser Dom keine kriegerische Auseinandersetzung zwischen *Virtus* und *Fortuna*, sondern nutzt in sehr geschickter Weise zentrale allegorische Elemente, die mit beiden Personifikationen verknüpft wurden: Den Felsenberg und das Meer. Mit dieser Wahl war bereits die großartige Grundidee zu einer Komposition gefunden, die nicht nur den unversöhnlichen Kontrast von *Virtus* und *Fortuna*, sondern auch seine moralische Bewertung exemplarisch ins Bild zu setzen wußte. Pinturicchios Entwurf übermittelt eine neue, optimistische Lehre: In bewußter Abkehr von *Fortuna* ist es dem Menschen möglich, kraft eigener Anstrengung und Tätigkeit den schwierigen Aufstieg zur *Tugend*, die ihm bleibenden Lohn verheißt, zu meistern. Die verführerische *Fortuna* aber bleibt am Fuße des Felsenberges in prekärer Lage, eindringliches Sinnbild ihres unsicheren und gefahrvollen Wesens, überwunden zurück!

²¹⁹ Poggi Florentini Opera, Straßburg 1513, S. 50.

²²⁰ Vgl. OHLY (wie Anm. 28) S. 207; MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59) S. 30ff. Ein schönes, italienisches Beispiel des *Rades der Fortuna* ist in einer Bibelhandschrift (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat 18, fol. 207 verso) zu finden, die gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstanden ist und zu den Hauptwerken der Bologneser Buchmalerei zählt: *Ducento. Forme e colori del Medioevo* a Bologna. A cura di MASSIMO MEDICA con la collaborazione di STEFANO TUMIDEI, Venedig 2000, Farbabb. S. 353.

²²¹ Vgl. KLAUS HEITMANN, *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit*, Köln/Graz 1958; KAJANTO (wie Anm. 82) Sp. 188ff.

²²² HEITMANN (wie Anm. 221) S. 15–21. Vgl. FRANCESCO PETRARCA, *Opere latine*. A cura di ANTONIETTA BUFANO con la collaborazione di BASILE ARACRI e CLARA KRAUS REGGIANI. Introduzione di MANLIO PASTORE STOCCHI, Turin 1975, 2, S. 998 (= *Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*). Hier zitiert Petrarca aus der »*Pharsalia*« des Marcus Annaeus Lucan (39–65): »*Fortunaque perdit opposita virtute minas*« (IX,569f.).

Interessanterweise unterscheidet sich das im Sieneser Fußbodenbild zur Anschauung gebrachte Tugendkonzept von jener gängigen, letztlich auf die ›Nikomachische Ethik‹ (IV,3,7) des Aristoteles zurückgehende Vorstellung, wonach der Lohn der Tugend in der Ehre bestehe: »Virtutis enim praemium honor.«²²³ Statt der Ehre werden in Pinturicchios Komposition zwei andere Formen des Lohnes genannt werden: »PALMA« und »QUIES«. Die bewußte Ablehnung von »honor« läßt jedoch erkennen, daß für den Entwerfer des Fußbodenbildes in gut christlicher Tradition weltliche Ehre nicht zählte.

Die geglückte allegorische Komposition des Pinturicchio argumentiert, rein formal betrachtet, in einer philosophisch-allgemein gehaltenen Bildersprache, ohne unmittelbar sichtbares Aufgreifen christlicher Ikonographie. Dies verwundert um so mehr, als mit der illustrierten Schrift ›Monte santo di Dio‹²²⁴ eine gänzlich ins Christliche gewendete Symbolik des (Felsen-)Berges vorgelegen hätte. Sie hätte man als Anregung für eine Tugendallegorie, die für ein Gotteshaus bestimmt war, leicht aufgreifen bzw. adaptieren können. Ihr Verfasser war nämlich der 1396 in Siena geborene Antonio Bettini (da Siena), der von Pius II. mit bedeutenden Kirchenämtern betraut worden war. Von 1461–1486 hatte er sogar die Würde eines Bischofs von Foligno inne. Nach seiner Resignation von diesem Amt zog er sich in den Konvent von S. Girolamo in Siena zurück, wo er am 22.10.1487 im Rufe der Heiligkeit verstarb.

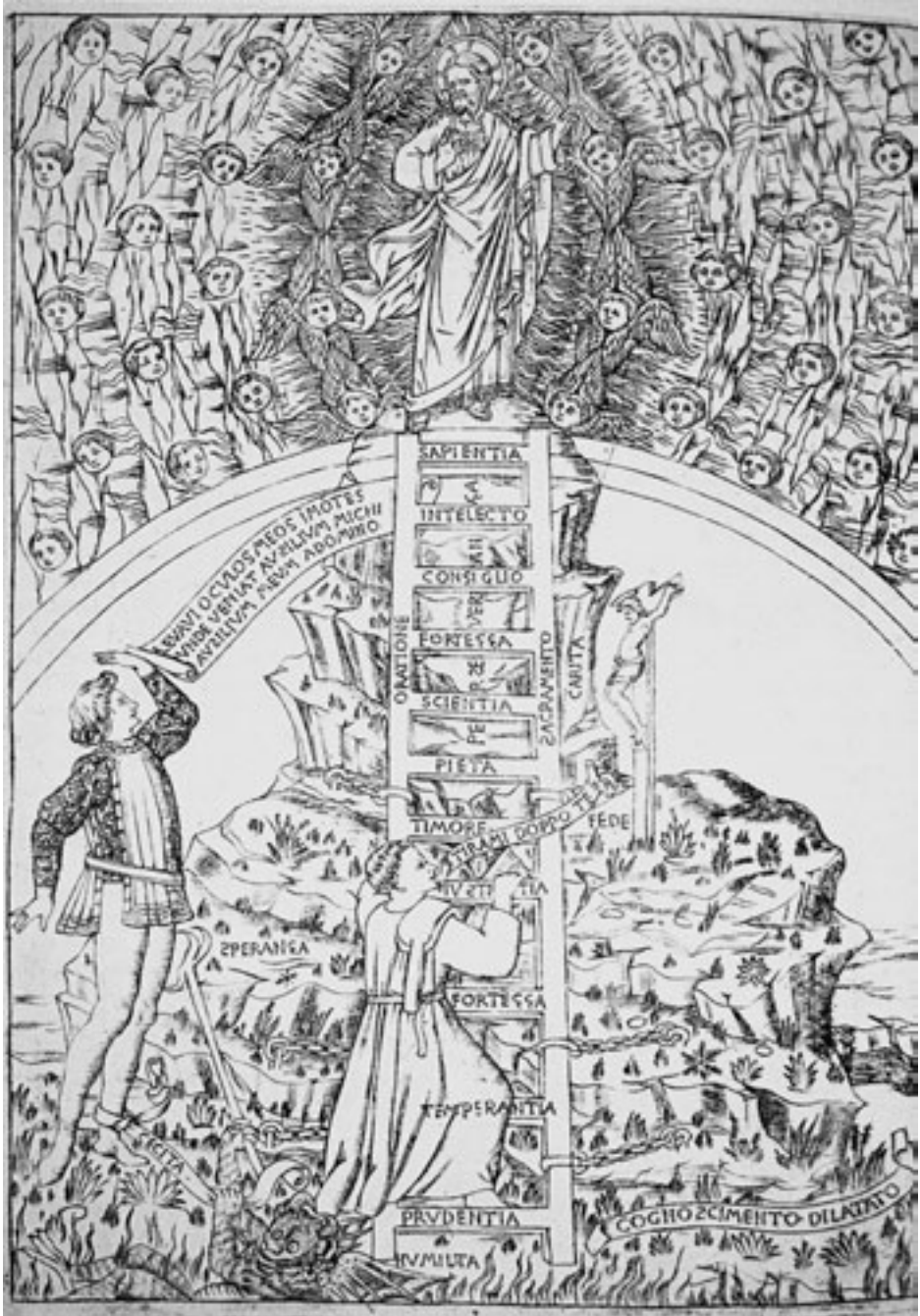
Antonio Bettinis Buch, das mehrfach gedruckt wurde, erhielt in der am 10. September 1477 in Florenz erschienenen Ausgabe drei Kupferstiche zur Illustration. Sie werden dem Florentiner Künstler Baccio Baldini († 1487)²²⁵ zugeschrieben, der vor allem als Goldschmied hervorgetreten ist. Der erste Kupferstich, von hochrechteckigem Format, beansprucht eine ganze Buchseite. Er stellt eine an Einzelheiten reiche, komplexe Allegorie (Abb. 30)²²⁶ vor Augen, die durch einfache Rahmenlinien begrenzt wird. Dabei handelt es sich nicht einfach um eine sklavische Übertragung textlicher Vorgaben ins

²²³ Diese Tradition hat jüngst Joachim Poeschke im Vorwort folgender Publikation angesprochen: JOACHIM POESCHKE, BRITTA KUSCH und THOMAS WEIGEL (Hgg.), PRAEMIUM VIRTUTIS. Grabmonument und Begräbniszereemoniell im Zeichen des Humanismus, Münster 2002, S. 7 (dort auch das lateinische Zitat: THOMAS VON AQUIN: In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio, Lib. IV, l. VIII, n. 748 [510]).

²²⁴ Fünf Jahrhunderte Buchillustration. Meisterwerke der Buchgraphik aus der Bibliothek Otto Schäfer. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1987 (Ausstellungskataloge des Germanischen Nationalmuseums – Serie A), hg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1987, Kat. Nr. 13 (EDUARD ISPHORDING): ANTONIO BETTINI DA SIENA, Monte santo di Dio, Florenz: Nicolaus Laurentii, 1477. 2°. (Das Exemplar der Bibliothek Otto Schäfer ist inzwischen verkauft worden.) Vgl. GIULIO PRUNAI, Bettini, Antonio, in: Dizionario biografico degli Italiani 9, 1967, S. 746–747.

²²⁵ KONRAD OBERHUBER, Baccio Baldini, in: JAY A. LEVENSON, KONRAD OBERHUBER und JACQUELYN L. SHEEHAN (Hgg.), Early Italian Engravings from the National Gallery of Art, Washington 1973, S. 15, 18; LUCY WHITAKER, Baldini, Baccio, in: JANE TURNER (Hg.), The Dictionary of Art, London 1996, Bd. 3, S. 96.

²²⁶ SANDER (wie Anm. 203) N. 489; Fünf Jahrhunderte Buchillustration (wie Anm. 224), ganzseitige Ill. zu Kat. Nr. 13. PIERO SCAPECCHI, Antonio Bettini, Monte santo di Dio, in: GIOVANNI MORELLO und ANNA MARIA PETRIOLI TOFANI (Hgg.), Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia, Mailand 2000, Bd. I, Kat. Nr. 6.20. Nachfolgende Zitate aus Antonio Bettinis Text wurden dem in Wien (Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Inkunabeln, alten und wertvollen Drucken, Signatur: Ink. 4. F. 38) aufbewahrten Exemplar entnommen. Die besondere Schreibweise des Textes wurde beibehalten!



30. Baccio Baldini (zugeschr.), allegorischer Kupferstich zum »Monte santo di Dio« des Antonio Bettini da Siena

Bild, sondern um eine einprägsame, visuelle Interpretation seiner Hauptgedanken. Den steilen Felsenberg, der etwa zwei Drittel der Höhe der Darstellung einnimmt, wobei er in Stufen von abnehmender Breite emporsteigt, beleben nur wenige, vereinzelt stehende Kräuter- und Grasbüschel. Inschriften, an wechselnden Höhen des Felsenberges von unten nach oben ungleichmäßig verteilt, nennen Namen von Tugenden: »HVMILTA« (unten, in der Mitte des breiten Bergfußes), »SPERANZA« (links, zweiter Felsabsatz), »FEDE« (rechts, dritte Felsstufe) und »CARITA« (rechts, in senkrecht emporlaufender Beschriftung an der vorletzten Felsenstufe des immer schmaler werdenden, turmartig aufragenden Gipfelstocks). Zur *humilitas*, nach traditioneller Lehre »radix omnium virtutum«²²⁷ und daher sinnigerweise am Fuße des Felsberges platziert, gesellt sich also die paulinische Trias der theologischen Tugenden (I Cor 13,13), deren Reihenfolge zugleich auch eine Rangordnung enthält. Antonio Bettini bemerkt dazu: »Leuirtu infuse sono humilta. Fede. Speranza et carita [...]«²²⁸ Wie man sieht, hat der Entwerfer der Komposition diese traditionelle Stufenfolge der Tugenden abgeändert!²²⁹

Der Felsenberg trägt aber noch eine weitere, ihn charakterisierende Beschriftung, die in der rechten unteren Ecke auf einem längeren, jedoch schmalen Spruchband erscheint: »COGNOSCIMENTO DILATATO.« Diesen rätselhaften, jedoch im wahrsten Sinne des Wortes fundamentalen und daher bewußt der untersten Partie des Felsenberges zugeordneten Begriff erläutert Antonio Bettini: »[...] cognoscere ladiuina et humana natura et cognoscere le cose preterite presente et future cioe incognoscere la grandezza et labellezza et bonta didio. Et incognoscere leprauita et nichilita iniquita et bructura dise medesimo.«²³⁰ Grundlegend ist also, die absolute Größe, Schönheit und Güte Gottes gänzlich zu erkennen und gleichzeitig sich über die Bosheit, Nichtigkeit, Ungerechtigkeit und Häßlichkeit des Menschen völlig im klaren zu sein!

Auf dem schmalen Gipfelplateau des Tugendenberges steht in einer Strahlenmandorla Christus selbst. Drei durch einfache Linien gebildete Kreissegmente, von den seitlichen Rahmenlinien des Kupferstichs überschritten, finden ihren Scheitelpunkt genau zu Füßen der göttlichen Erscheinung. Sie vergegenwärtigen in ihrer stark vereinfachten Form die obersten Sphären der Himmel vor dem Aufenthalt Gottes und der seligen Geister, das *Caelum stellatum* und das *Caelum crystallinum*,²³¹ und verleihen durch ihre symbolische Gegenwart der Gestalt des Erlösers kosmologische Würde. Antonio

²²⁷ Vgl. die »Arbor virtutum« im Psalter des Robert Delisle (London, The British Library, Ms. Arundel 83, fol. 129 recto [um 1310]: LUCY FREEMAN SANDLER, *The Psalter of Robert Delisle in the British Library*, London 1983, S. 51, Taf. 9). Am Fuße des als Weinstock gekennzeichneten Gewächses, unterhalb einer *Verkündigung an Maria*, läuft folgende Inschrift: »Radix uirtutum: Humilitas.«

²²⁸ ANTONIO BETTINI (wie Anm. 226) fol. 22 verso, 24. Kapitel.

²²⁹ Im Text Antonio Bettinis kommt an erster Stelle »fede«; vgl. Ebd. fol. 41 verso (= 43. Kapitel): »Della sommita del primo monte cioe della sancta fede per la quale siconosce lanatura diuina.«; fol. 45 recto-verso (= 45. Kapitel): »Sta addunque inordine lasperanza fondamento del secondo monte sopra la sommita del primo la quale sommita sichiama fede. Sta addunque lasperanza sopra lafede.«

²³⁰ Ebd. fol. 31 recto, 35. Kapitel.

²³¹ Vgl. DANTE ALIGHIERI, *Das Gastmahl*. Vollständige Ausgabe. Aus dem Italienischen übertragen und kommentiert von CONSTANTIN SAUTER. Mit einem Geleitwort von HANS RHEINFELDER (Die Fundgrube 12) München 1965, 2. Traktat, 4. Kapitel, S. 57f.

Bettini beschreibt den Berg, der letztlich in der »uisione didio e ihesu cristo figliuolo didio dio et huomo« kulminiert und daher in seiner Gesamtheit auch »sancto monte Cristo yhesu« genannt wird, als einen hohen Berg, dessen Höhe die Himmel überschreitet, als einen vollkommen heiligen Berg, ganz der Liebe zugetan, von jeglichem Glanz erfüllt: »[...] mo(n)te alto lacui alteza trapassa licieli monte tucto sancto / tucto amoroso / pieno dogni splendore [...].«²³² Zur Verdeutlichung des genannten jenseitigen Glanzes ist der Himmelsraum um Christus völlig von Flammen und Lichtstrahlen erfüllt, deren Zentrum die Mandorla der Gottheit bildet. Zugleich umschweben zahlreiche himmlische Geister, allesamt mit einem Puttenkopf versehen, die Christusgestalt. In elliptischen Schichten, die Form des göttlichen Strahlenkranzes aufnehmend, umhüllen sie den Gottessohn. Ganz innen halten sich die Seraphim auf, kenntlich an ihrem dreifachen Flügelpaar. Die übrigen Engel sind auf einen Puttenkopf reduziert und werden zusätzlich von kleineren, spindelförmigen Wolken begleitet, die ihren größeren Abstand von der Gottheit betonen. Da das gesamte Empyreum auf allen Seiten sowohl von Rahmenlinien als auch der symbolischen Abbeviatur der Himmelskreise beschnitten wird, eignet dem transzendenten Raum unendliche Weite. Christus hat sein Antlitz ein wenig geneigt und leicht auf seine rechte Seite gedreht, den Blick nach unten gerichtet. Dort steht ein junger Mann in zeitgenössischer, hochmodischer Gewandung, der wiederum seinen Kopf angehoben hat, um nach oben aufzuschauen.

Ein nur teilweise sichtbarer, affenähnlicher Dämon, aus einer schmalen Flammenzeile, die sich ganz über den von der unteren Rahmenlinie abgeschnittenen Vordergrund dehnt, auftauchend, versucht, den jungen Mann mit Hilfe eines Bandes, das er unten um das linke Bein seines Opfers geknotet hat, zu sich hinabzuzerren. Gleichzeitig hat der mit Fledermausflügeln und Hörnern ausgestattete Teufel auch noch einen langen Stab, der in drei krallenförmige Zinken ausläuft, nach dem jungen Mann ausgestreckt, um ihn sofort packen und festhalten zu können. Der junge, bartlose Mann scheint sich aber von dem teuflischen Anschlag nicht beirren zu lassen bzw. ihn überhaupt nicht wahrzunehmen. Er hat vielmehr seine linke Hand, die seitlich an die Stirn zurückgeführt ist, erhoben, um seinen Augen einen besseren Blick auf die im Himmelslicht gleißende Theophanie zu ermöglichen. Ein großes Inschriftband spannt sich wie ein Bogenschenkel vom Aufwärtsblickenden bis zum Gipfelplateau des Berges. Der Text, ein geringfügig den Wortlaut der Vulgata variierendes Psalmzitat (120,1-2), der sich konkret auf die Tätigkeit des jungen, nach oben blickenden Mannes bezieht, lautet: »LEVAVI OCVLOS MEOS I(N)MO(N)TES // VNDE VENIAT AVSILIVM.MICHI // AVSILIVM MEVM ADOMINO.«

Der stutzerhaft-elegante gekleidete junge Mann wird trotz seines hoffnungsvollen Emporblickens eine leichte Beute des aggressiven Dämons werden, da er bereits durch das Band, das um seinen Fuß geschlungen ist, schnell zu Fall gebracht werden wird. Das Wort »CECITA«, womit das heimtückisch angebrachte Band gedeutet wird, informiert den Betrachter, daß es sich um eine geistige Blindheit handeln muß, die dem jungen Mann zum Verderben gereichen wird. Antonio Bettini thematisiert diese Blindheit,

²³² ANTONIO BETTINI (wie Anm. 226) fol. 28 recto, 28. Kapitel.

wenn er schreibt: »[...] cieco per lo peccato [...]«. ²³³ Durch die Sünde ist also der Mensch – die im Text gegebene allgemeine Bezeichnung »uomo« wird hier jedoch mit einer ikonographischen Spitze gegen die zeitgenössische *jeunesse dorée* ins Bild gesetzt – blind geworden »allo spiritual uedere.« ²³⁴ Die Teufelsgestalt läßt sich keineswegs als »schiacciato« bezeichnen, wie dies Piero Scapecchi getan hat; ²³⁵ denn der Dämon wird nicht nur in voller Aktion gezeigt, sondern er spielt auch innerhalb der allegorischen Argumentation des Kupferstiches die Rolle des stets präsenten Bösen.

Im Gegensatz zu dem durch die Sünde erblindeten und daher dem hinterhältigen Anschlag des Teufels ausgelieferten jungen Mann der Oberschicht agiert ein anderer junger Mann, der sich im Vordergrund der Darstellung, genau in der Mitte, aufhält. Nicht ohne symbolische Absicht ist diese durch eine Tonsur als Kleriker definierte Gestalt, die in das Ordensgewand der Gesuati ²³⁶ gekleidet ist – diesem Orden gehörte im übrigen Antonio Bettini selbst an –, in kleinerem Maßstab wiedergegeben. Darin ist wohl ein Hinweis auf die geistige Haltung des jungen Mönches zu sehen, die ihn letztlich zu seinem Tun befähigt: Er hat bereits die erste Stufe einer riesigen Leiter erklommen, die, von vier starken Ketten ²³⁷ zusätzlich gehalten, sicher an den hochaufragenden Tugendberg lehnt und vom festen Felsengrund bis hinauf zum Gipfel reicht, wo Christus in himmlischem Glanz zugegen ist. Diese unerschütterliche Grundhaltung, fester Fels, auf dem die Leiter steht, ist durch die in unmittelbarer Nähe befindlichen Inschriften »*HVMILTA*« und »*COGNOSCIMENTO DILATATO*« gekennzeichnet. Daher spricht Antonio Bettini in allegorischer Weise einerseits von einem »... primo monte ... conoscimentodilatato«, ²³⁸ andererseits von einem »sancto e profondo fondamento della uera cognitione et efficacissimo hodie perlesancte scripture si chiama sacro sancta humilita.« ²³⁹

Die zu Christus hinaufführende 11-sprossige Leiter, durch den Tugendberg gehalten und gestützt, wird von Antonio Bettini als »schala della perseuerantia« ²⁴⁰ bezeichnet.

²³³ Ebd. fol. 1 recto, 1. Kap.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ SCAPECCHI (wie Anm. 226).

²³⁶ Der um 1360 von dem Sienesen Giovanni Andrea Colombini († 1367) gegründete Orden wurde 1668 durch Papst Clemens IX. aufgehoben.

²³⁷ ANTONIO BETTINI (wie Anm. 226) fol. 53 verso–54 recto (= 53. Kapitel): »Fermiamola nelprofondissimo fondamento delprimo monte sacro sancta humilita: fichiamola tanto adrento che non ruini conleghiamola alli sancti monti estringiamola bene nelmezo delprimo mo(n)te collo i(n)solubile ui(n)culo deldilatato cognoscimento i(n)cognoscer ladiuina ethumana natura. leghiamola seco(n)dariamente alla sommita del primo mo(n)te collasacrosancta et catholica fede; fede uera perintellecto: fede uiua peropere. Leghiamola ancora al fondamento del secondo monte posto sopra alprimo. leghiamola collafortissima et uiuacissima speranza fermame(n)te sperando di salir al sancto mo(n)te yesu cristo signor nostro Leghiamola ancora al mezzo delsecondo monte confortissima et insolubile catene doro et darge(n)to i(n)trofolate insieme della trisancta ordinatissima carita cioe didio dise et delproximo:leghiamola anco allasommita del secondo monte concatene bellissime doro purissimo tucte i(n)focate et ardenti diperfecta carita.«

²³⁸ Ebd. fol. 31 recto, 35. Kapitel.

²³⁹ Ebd. fol. 31 verso, 36. Kapitel.

²⁴⁰ Ebd. fol. 40 verso, 42. Kapitel. Vgl. fol. 54 recto, 53. Kapitel: »Lascala nostra sichiama lasancta perseuerantia infino allafine [...]«

Aus diesem Grund erscheint auch in den Zwischenräumen zwischen den obersten sechs Sprossen der senkrecht nach oben verlaufende italienische Name der »Ausdauer«: »PE / RSE / VER / AN / ZA.«²⁴¹ Die Holme der Leiter sind mit »ORATIONE« (links) und »SACRAMENTO« (rechts) bezeichnet. Dies begründet Antonio Bettini für den linken Holm mit den Worten: »laprima colonna sichiama lasa(n)tissima oratione che certamente non potremo mai perseuerare al salimento della scala senoi non staremo qui continuamente i(n)oratione chiamando feruenteme(n)te et gridando.«²⁴² Zum zweiten Holm führt der Autor dagegen aus: »Laseco(n)da colonna sichiama la deuotissima frequentazione desacramenti senza laqual non potiamo peruerun modo perseuerare al salimento dellascala.«²⁴³

Antonio Bettini verwendet für die allegorische Leiter auch noch den Ausdruck »lascala delle uirtudi.«²⁴⁴ Diese Benennung erklärt sich aus der Tatsache, daß die einzelnen Sprossen mit Namen von »Tugenden«²⁴⁵ versehen sind. In aufsteigender Reihenfolge ist zu lesen: (1.) »PRVDENTIA«, (2.) »TEMPERANTIA«, (3.) »FORTEZZA«, (4.) »IVSTITIA«, (5.) »TIMORE«, (6.) »PIETA«, (7.) »SCIENTIA«, (8.) »FORTEZZA«, (9.) »CONSIGLIO«, (10.) »INTELECTO«, (11.) »SAPIENTIA.« Es handelt sich dabei also um eine hierarchische Reihe, die aus den vier Kardinaltugenden und den Sieben Gaben des Hl. Geistes (cf. Is 11,2-3, allerdings mit umgekehrter Abfolge)²⁴⁶ gebildet wurde. Zu der zuletzt genannten Gruppe bemerkt Antonio Bettini, daß nach dem Besteigen der vierten Sprosse der Leiter dem Emporsteigenden, den er mit der »Braut« des Hohenliedes (d.h. der Seele) gleichsetzt, Jesus Christus als Gekreuzigter samt den Sieben Gaben des Heiligen Geistes erscheint: »Come alla salita delquarto scalone apparue alla sposa yhesu cristo crocifisso consepte doni dellospirito sancto.«²⁴⁷

Der mönchische Kletterer steht mit seinem rechten Fuß erst auf der untersten Sprosse, seine vom Kopf überschrittene Linke scheint sich am linken Holm festzuhalten, während seine Rechte die vierte, der »IVSTITIA« gewidmeten Sprosse ergriffen hat. Der junge Mönch blickt jedoch gar nicht nach oben, wo die allegorische Leiter triumphal endet (wie man vermuten könnte), sondern hat seinen Blick nach rechts gerichtet, auf ein ihm zugewandtes Kreuz mit dem Erlöser. Dieses ist im Felsabsatz, der der »FEDE« zugeordnet ist, fest verankert. Ein welliges Inschriftband streckt sich von dem die Leiter Erklimmenden zum Kruzifixus hinüber. Der Text zitiert hier eine

²⁴¹ Die »PERSEVERANZA« ist also keineswegs ein Bestandteil des allegorischen Berges, wie PIERO SCAPECCHI (wie Anm. 226) meint: »[...] il monte, a forma di gradoni concentrici è formato da umiltà, fede, speranza, carità, perseveranza ...«

²⁴² ANTONIO BETTINI (wie Anm. 226) fol. 54 recto, 53. Kapitel.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd. fol. 54 verso, 54. Kapitel; vgl. fol. 31 recto, 35. Kapitel: »[...] lascala delle uirtudi e della frequentatione desacramenti [...]«

²⁴⁵ Ebd. fol. 40 verso, 42. Kapitel: »[...] persaglire almonte sancto cristo Iesu perigradi dellesancte uirtudi [...]«

²⁴⁶ Zur unterschiedlichen Reihenfolge der Sieben Gaben des Hl. Geistes vgl. KARL-AUGUST WIRTH, »Septem Dona Spiritus Sancti«. Eine Folge von Radierungen Johann Georg Bergmüllers, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 29, 1978, S. 157. Das zweimalige Vorkommen der »FORTEZZA«, das PIERO SCAPECCHI (wie Anm. 226) offensichtlich mit Verwunderung zur Kenntnis genommen hat, hat also seinen Grund!

²⁴⁷ ANTONIO BETTINI (wie Anm. 226) fol. 76 verso, 85. Kapitel.

Stelle aus dem Hohen Lied (1,3): »TIRAMI DOPPO TE«, thematisiert also die innige Liebe zu dem Gekreuzigten. Antonio Bettini fordert nicht von ungefähr, beim Besteigen der Leiter den Blick auch auf den Gekreuzigten zu heften: »Saliamo al monte sancto rguardiamo Iesu cristo benedecto nostro idio et nostro signore. Re della Gloria. guardiamolo afflicto uilipenso et in croce conficto et dispine incoronato.«²⁴⁸ Daß im übrigen die Inschrift mit dem Wort »FEDE« ganz nahe am Fuße des Kreuzstammes platziert wurde, könnte hier zusätzlich dadurch begründet sein, daß das Hauptattribut der theologischen Tugend ein Kreuz ist.²⁴⁹

Angesichts einer solch ausgefeilten, nicht leicht zu überblickenden, durch und durch christlichen Allegorie enthüllt sich die hohe Klarheit der Komposition Pinturicchios, die überzeugende Einfachheit ihrer Gedankenführung. (Daher scheint mir im übrigen auch ihre negative Beurteilung durch Pietro Scarpellini völlig verfehlt: »[...] shows the decline of Pinturicchio's artistic powers [...]«²⁵⁰)

Bemerkenswerterweise ist in Pinturicchios Fußbodenbild die anspornende Rede der *Virtus* auch nicht dem unerschöpflichen Schatzhaus der Bibel entnommen, sondern entstammt, wie die feinen lateinischen Verse nahelegen, humanistisch geschulter Geistigkeit. Es ist gleichsam das stets gültige Programm einer philosophisch ausgerichteten Ethik. Man hat fast den Eindruck, als hätte man bei dem Fußbodenbild Pinturicchios bewußt auf anerkannte Versatzstücke christlicher Ikonographie verzichtet, um das Allgemein-Menschliche herauszustellen. Entschieden zu weit ist m. E. aber Stefano Colonna gegangen, wenn er behauptet, Pinturicchios Entwurf habe das sog. »Somnium de Fortuna« des Enea Silvio Piccolomini (Brief an Prokop von Rabstein, 1444) zum Gegenstand: »[...] sembra interessante che il *Somnium de Fortuna*« sia il soggetto di una storia del pavimento del Duomo di Siena, disegnata dal Pinturicchio [...]«²⁵¹ Dagegen ist zuallererst einzuwenden, daß die allegorische Örtlichkeit, in dem sich das angebliche Traumgesicht Piccolominis abspielt, eine völlig andere ist: Es handelt sich um einen ausgesprochenen *locus amoenus*, in dem sich das durch einen tiefen Bach und eine sehr hohe diamantene Mauer geschützte Reich der Glücksgöttin befindet, das Enea Silvio unerlaubt betreten hat: »illic florea prata, rivi tum lacte tum vino currentes, frigidi fontes, lacus piscibus pleni, balnea suavissima, densi luci, vineta semper uvis onusta, arbores perpetui autumpni, quales hortus Hesperidum vel Pheaces habuisse creduntur [...]«²⁵² In dieser verlockenden Umgebung hat die »domina« *Fortuna* ihre purpurnen Zelte aufgeschlagen, hier thront sie, umgeben von ihrem Hofstaat, auf einem hohen, äußerst kostbaren, juwelengeschmückten Thron. Auch das Aussehen der Glücksgöttin, das Piccolomini genau beschreibt, unterscheidet sich schon allein durch die verschwenderisch-reiche Bekleidung diametral von Pinturicchios unbekleideter Fortuna: »ipsa Fortuna grandis matrona, duplicis aspectus, nunc blandu vultu nunc terrifico, vestibus

²⁴⁸ Ebd. fol. 40 recto, 41. Kapitel.

²⁴⁹ Vgl. GOSBERT SCHÜSSLER, *Fides II: Theologische Tugend*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* 8, München 1987, Sp. 787f.

²⁵⁰ SCARPELLINI (wie Anm. 71).

²⁵¹ COLONNA (wie Anm. 145) S. 136.

²⁵² ENEAS SILVIUS PICCOLOMINI (wie Anm. 140) S. 344.

auratis gemmatisque altiore thorum tenebat, oculis grandioribus sed plerunque clausis.«²⁵³ Voller Unmut entdeckt schließlich die »dea« des Glücks den Piccolomini, der ja ohne ihre Zustimmung in ihr »regnum« eingedrungen ist. Bevor dieser sich freiwillig anschickt, ihr Herrschaftsgebiet wieder zu verlassen, gewährt ihm *Fortuna* jedoch die Gunst, einige Fragen zu beantworten. Wie unschwer nachzuvollziehen, hat diese kurze Traumerzählung Piccolominis aber auf den kompositorischen Zentralgedanken der Komposition Pinturicchios, die Felseninsel der *Tugend*, keinen ikonographischen Einfluß ausgeübt.

Eine gewisse geistige Verwandtschaft ist allerdings in der humanistisch-christlichen Vorstellungswelt zu beobachten. Im Entwurf des umbrischen Meisters, so allgemeinemenschlich er auch immer formuliert wurde, findet sich auch ein entschieden vom Christentum geteilter Zug. Er äußert sich in der hier mit größtem Nachdruck herausgestellten, radikalen Verachtung irdischer Glücksgüter, wie es das extreme Beispiel des »*CRATES*« vor Augen führt. Dies ruft Erinnerungen an religiöse Grundsätze wach, wie sie vor allem auch den Bettelorden teuer waren. Im Text des Enea Silvio Piccolomini wird nun ausgerechnet nach der Erwähnung des die Reichtümer verachtenden Crates auf Christus und seine Apostel hingewiesen, die die irdischen Güter flohen und die Armut wählten: »Christus salvator noster deusque noster divitias tanquam spinas et tribulos docuit fugiendas. ejus discipuli paupertatis amatores fuerunt [...].«²⁵⁴ Auch wird neben verschiedenen anderen, antiken Tugendhelden (Plato, Pythagoras, Cicero, Scipio usw.) an erster Stelle des Socrates gedacht, dem niemals das Glück hold gewesen war: »nunquam illi arrisit.«²⁵⁵ Vergleichbar ist auch die allgemeine philosophische Grundüberzeugung, wonach die Menschen nicht geboren werden, um Reichtümer zu besitzen bzw. sich Lustbarkeiten hinzugeben, sondern um Mühen zu bestehen; auch sollen sie nicht als dauerhafte Einwohner auf Erden leben, sondern als Fremdlinge und Pilger, die das künftige Heimatland durch tugendhafte Werke zu erwerben suchen: »homines in mundum non ad opes possidendas aut perfrueudas delicias, sed ad labores nascuntur, vivereque in terris non tanquam incole sed ut advene peregrinique debent futuramque patriam per opera virtutis inquirere.«²⁵⁶ Mit Ausnahme dieser ethischen Vorbilder und Überzeugungen besteht jedoch zwischen der Traumvision des Enea Silvio Piccolomini und dem Entwurf Pinturicchios keine konkrete Übereinstimmung, jedenfalls keine, die sich nachweislich auf die Bildgestalt ausgewirkt hätte!

Völlig im Spekulativen und daher nicht ohne Willkür ist schließlich eine Deutung, die Marco Bussagli unternommen hat. Kennzeichnend ist ihre intellektuelle Unschärfe, die das klare Konzept und die präzise Bildprägung der Sieneser Allegorie mißachtet: »Dalla *Fortuna occasio*, che qui, però, già mostra la sua natura venerea, il saggio che saprà superare le difficoltà del percorso, arriverà a poter contemplare la Sapienza della Natura che è un altro aspetto di Venere-Fortuna e che è anche la Sapienza di Dio.«²⁵⁷ Wie

²⁵³ Ebd. S. 348.

²⁵⁴ Ebd. S. 347.

²⁵⁵ Ebd. S. 345.

²⁵⁶ Ebd. S. 346.

²⁵⁷ BUSSAGLI (wie Anm. 145) S. 87.



31. »Die drei Grazien«
(Siena, Dom, Libreria Piccolomini)

deschini Piccolomini (1439–1503),²⁶¹ des Stifters der glanzvollen Libreria Piccolomini im Dom und späteren Papstes Pius III. Von diesem Neffen des berühmten Papstes Pius II. Piccolomini weiß Vasari mitzuteilen, daß er die in seinem Besitz befindliche antike Gruppe der völlig nackten Grazien (Abb. 31)²⁶² als zeichenhaften Schmuck inmitten der von ihm errichteten Libreria Piccolomini hatte aufstellen lassen: »In questa libreria

sehr Marco Bussagli die ikonographische Überlieferung übergeht, verrät nicht zuletzt auch seine überzogene Deutung des Meeres: »[...] il ›mare‹ che circonda l'isola della tarsia senese si qualifica piuttosto come Nilo, o comunque acqua di Sapienza che va perfettamente d'accordo con quell'Oceano ›origine e semenza degli dèi‹ ricordato da Zosimo.«²⁵⁸

Wer den einprägsamen Bildgedanken des Sieneser Fußbodenbildes wirklich erschonnen hat, muß künftige Forschung erhellen.²⁵⁹ Unabhängig davon darf aber die faszinierende Allegorie als ein herausragendes Beispiel des sienesischen Humanismus der Zeit um 1500 gelten. Ihn kennzeichnet nicht zuletzt ein ästhetisch vorurteilsfreier Umgang²⁶⁰ mit dem weiblichen Akt, der hier in einer solchen Größe den Besuchern der Hauptkirche der Stadt vor Augen geführt wird. Nicht zufällig sind wir in der Siena kulturell begünstigenden Zeit des Kardinals Francesco To-

²⁵⁸ Ebd. S. 88f.

²⁵⁹ Daß Alberto Aringhieri das Konzept geliefert hat, wie MARCO BUSSAGLI (wie Anm. 145) S. 84ff. suggeriert, ist gegenwärtig jedenfalls dokumentarisch nicht belegbar! Auch ARONOW (wie Anm. 35) S. 352, 374 kann letztlich nur Vermutungen äußern.

²⁶⁰ Bekannt ist die Geschichte einer vor 1348 in Siena ausgegrabenen antiken Venus-Statue, die zunächst auf der Fonte Gaia aufgestellt, dann aber aus moralischen Gründen zerschlagen und auf Florentiner Gebiet vergraben wurde: MAURO CRISTOFANI (Hg.), Siena: le origini. Testimonianze e miti archeologici. Catalogo della mostra, Siena, dicembre 1979–marzo 1980, Florenz 1979, S. 117 (Mauro Cristofani).

²⁶¹ Zusammenfassend zu Francesco Piccolomini Todeschini: JOHANNES RÖLL, Das Grabmonument Papst Pius' III., in: POESCHKE, KUSCH und WEIGEL (wie Anm. 223) S. 233, 236.

²⁶² Zur Piccolominigruppe: ERKINGER SCHWARZENBERG, Die Grazien, Bonn 1966, S. 39–42 sowie Taf. 8; SALVATORE SETTIS und DONATELLA TORACCA (Hg.), La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena. The Piccolomini Library in Siena Cathedral (Mirabilia Italiae 7) Modena 1998, S. 206, Abb. 292 (Vorderansicht [farbig]), S. 207, Abb. 293 (Rückansicht [farbig]) sowie den Kommentar »Le Tre Grazie« von ANNA MARIA RICCOMINI auf S. 396–402; DINO PICCOLO, Die Drei Grazien der Libreria Piccolomini zu Siena in Rom: Prestigeobjekt zweier Papstnepoten oder Dokument archäologisch-antiquarischer Forschungen im Quattrocento?, in: DANIEL BÜCHEL und VOLKER REINHARDT (Hgg.), Die Kreise der Nepoten. Neue

fu condotto dal detto Francesco Piccolomini cardinale [...], e messe in mez[z]o della stanza, le tre Grazie che vi sono di marmo antiche e bellissime [...]«²⁶³

Abbildungsnachweise

1, 2: BERTELLI (wie Anm. 12); 3, 5, 13, 14: SANTI (wie Anm. 35); 4 (Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut); 6: KENT/OVERBECK/STYLOW (wie Anm. 83); 7: SIMON (wie Anm. 82); 8: CUNEO (wie Anm. 95); 9, 17: DOREZ (wie Anm. 103); 10, 25: HILL (wie Anm. 88); 11: ALEXANDER (wie Anm. 121); 12: MEYER-LANDRUT (wie Anm. 59); 15: ANZELEWSKY (wie Anm. 150); 16: SEIDEL (wie Anm. 152); 18: POESCHKE (wie Anm. 172); 19: LECOQ (wie Anm. 180); 20: MAZAL (wie Anm. 181); 21: MORI (wie Anm. 185); 23: DEGENHART/SCHMITT, Corpus I-4; 24: CANOVA (wie Anm. 200); 26: SANDER (wie Anm. 203); 27: SEIDEL (wie Anm. 205); 30: ISPHORDING (wie Anm. 224); 31: SETTIS/TORACCA (wie Anm. 262); 22, 28, 29: Archiv des Verfassers.

Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit. Interdisziplinäre Forschungstagung 7. bis 10. März 1999, Istituto Svizzero di Roma, Bern [u. a.] 2001, S. 297–328.

²⁶³ GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di ROSANNA BETTARINI. Commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, 3 (Testo), Florenz 1971, S. 573, Z. 20–22.