

Vivace

con espressione

Gefühl, Charakter, Temperament
in der italienischen Kunst



Pour Sybille..

BIRK (91)

HIRMER



Römische Studien
der Bibliotheca Hertziana
Band 40

Vivace

con espressione

Gefühl, Charakter, Temperament
in der italienischen Kunst

Kunsthistorische Studien zu Ehren
von Sybille Ebert-Schifferer

herausgegeben von
Marieke von Bernstorff
Susanne Kubersky
Maurizia Cicconi

HIRMER

Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte

Herausgegeben von Sybille Ebert-Schifferer,
Tanja Michalsky und Tristan Weddigen

Redaktion: Marieke von Bernstorff

Umschlagabbildung:
Blek le Rat, *Pour Sybille*, Leipzig 1991

Abb. S. 11:
Parmigianino, *Bogen schnitzender
Amor*, 1531–1534
(Detail aus Abb. 13, S. 102)

Autoren und Herausgeber haben sich bis Redaktionsschluss intensiv bemüht, alle Inhaber von Abbildungs- und Urheberrechten ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die möglicherweise nicht erreicht wurden und Rechte beanspruchen, werden gebeten, sich nachträglich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über »<http://dnb.d-nb.de>« abrufbar.

© 2018 Hirmer Verlag GmbH,
München

Gestaltung und Satz:
Tanja Bokelmann, München

Lithographie:
ReproLine Genceller, München

Druck und Bindung:
Memminger MedienCentrum,
Memmingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-7774-3048-5

Inhalt

7

Vorwort

13

Horst Bredekamp

Die Rotation des Ausdrucks:
transalpin

27

Frank Zöllner

Michelangelos Masken.
Zur Geschichte eines
grotesken Gesichts

47

Moritz Woelk

Die Kreuzabnahme als
emotionale Variante
des Themas der Kreuzigung
in der Kunst des Mittelalters

63

Silke Leopold

Ironie oder wahre Leiden-
schaft? Überlegungen zum
Madrigal um 1600

73

Julian Kliemann

«Talis non decet ira deas».
Nuove fonti per Fontanellato

87

Dieter Blume

Lehrjahre des Gefühls.
Eine Fußnote zu Amor

109

Steffi Roettgen

Galatea rediviva.
Ein Plädoyer für Belloris
Interpretation der Galleria
Farnese

135

Kristina Herrmann Fiore

Uno sguardo enigmatico
nella Galleria Borghese: la
Minerva di Lavinia Fontana
del 1613

163

Golo Maurer

Salvator Rosa *in bivio*.
Landschaft als Frage nach
dem Lebensweg

173

Alessandro Zuccari

Dipingere a più mani:
una società d'impresa di
Vitruvio Alferi
e Pasquale Cati in Palazzo
Altemps a Roma

189

Samuel Vitali

La bontà di Ludovico,
la diligenza di Agostino,
la gelosia di Annibale.
I caratteri dei Carracci nella
Felsina pittrice di Carlo
Cesare Malvasia tra topoi
e realtà

213

Stefania Macioce

«... e sèguita più volte
andando col tuo pennello,
e guidalo con sentimento».
Per un'indagine sul termine
sentimento nei trattati d'arte

231

Joachim Poeschke

»Tanta vivacità«. Donatello
im Urteil der Kunstliteratur

249

Andreas Beyer

Con brio. Benvenuto Cellinis
Vita und ihr Modellcharakter

257

Damian Dombrowski

David und Bibiana. Affekt
und Geschlecht in zwei
Werken Berninis

277

Giovanna Perini Folesani

Appunti preliminari per
un'analisi semiotica della
comunicazione non verbale
nella letteratura artistica
barocca (ovvero: il paratesto
visivo, questo miscono-
sciuto ...)

299

Oskar Bättschmann

Heinrich Wölfflin: *Italien und
das deutsche Formgefühl*, 1931

321

Schriftenverzeichnis

Sybille Ebert-Schifferer

Lehrjahre des Gefühls. Eine Fußnote zu Amor

Amor, der antike Liebesgott und ungestüme Sohn von Venus und Mars, ist eine vielfältige, zuweilen auch zwielichtige Gestalt, die einem in sehr verschiedenen Rollen begegnet. Seinen vielleicht folgenreichsten Auftritt in nachantiker Zeit hat er im 13. Jahrhundert – bereits im 13. Jahrhundert muss man wohl besser sagen. Dies verdankt sich der Kooperation von Dichtern und Malern und wird die gesamte Neuzeit nachwirken. Der Schauplatz jenes Auftrittes sind die Städte Mittel- und Oberitaliens. Dort vollzieht sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der Tat so etwas wie eine »éducation sentimentale«, um hier jenen berühmten Titel von Gustave Flaubert aufzugreifen.¹

Wir begegnen einer Debatte über Emotion und insbesondere über das komplexe Verhältnis von Verstand und Gefühl, in deren Zentrum die Liebe sowie die Gestalt Amors steht. Ausgangspunkt ist die Rezeption der ethischen Schriften des Aristoteles, namentlich die *Nikomachische Ethik* und *De anima*, die man jetzt auch auf Latein lesen konnte und die in Bologna auch sehr bald ins *volgare* übertragen wurden. Dies geschah durch den einflussreichen Arzt und Philosophen Taddeo Alderotti (1222–1295). Eine reiche Handschriftenüberlieferung zeugt von der Verbreitung dieser italienischen Fassung.² Die Auseinandersetzung mit der Ethik des Aristoteles verlagert sich damit von den eher theologisch geprägten Kreisen der Pariser Universität zu Medizinern und Juristen, die zumeist in Bologna studiert haben und mit den politischen Problemen der Stadtrepubliken aufgewachsen sind. Damit werden zugleich Akzente verschoben und es entsteht ein anderer Fragenhorizont.³ So entwickelt sich unter den Intellektuellen der mittel- und oberitalienischen Städte ein breit angelegter Diskurs über die schwierige Balance von Ratio und Affekt, von Verstand und Gefühl. Dabei geht es letztlich, modern gesprochen, um eine neue Anthropologie.

Diese Debatte wird – und das ist ein weiteres Spezifikum – vor allem in Form von Gedichten ausgetragen, welche die Notare, Juristen, Mediziner und all die anderen Angehörigen der intellektuellen Elite in einer Art Nebenbeschäftigung verfassen und sich gegenseitig zuschicken oder bei Treffen öffentlich vortragen.⁴ Es sind Gedichte, die sich vor allem um die Liebe drehen und in denen häufig Amor als handelnde Figur und Beherrscher der Seelen angesprochen wird. Dahinter steht eine transformierende Adaption französischer Minnellyrik, die von den sogenannten sizilianischen Dichtern im Umfeld des Hofes von Kaiser Friedrich II. in Süditalien vollzogen wurde.⁵ Doch gewinnt dieser Diskurs erst in den mittel- und oberitalienischen Städten in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts seine eigentliche Durchschlagskraft. In diesem Umfeld verbindet er Menschen unterschiedlicher Herkunft sowie verschiedenen Hintergrundes, und das verleiht ihm zugleich eine Offenheit außerhalb der akademischen Normen der Scholastik. Innerhalb dieser Lyrik geht es allerdings weniger um den Ausdruck wahrer, echter Gefühle im modernen Sinne als vielmehr um eine Reflektion über anthropologische und ethische Grundfragen sowie um ein differenziertes Verständnis des menschlichen Gefühlshaushaltes. Andreas Kablitz hat von einer Nobilitierung der Affekte gesprochen, um diesen Prozess zu charakterisieren.⁶ Doch reflektiert man in dieser Poesie auch darüber, was Amor nun eigentlich sei, ein Kind, ein Gott oder nur eine Metapher. Von daher haben wir es auch mit einem Diskurs über Allegorie und Fiktionalität zu tun, der grundlegende poetologische Fragen thematisiert.

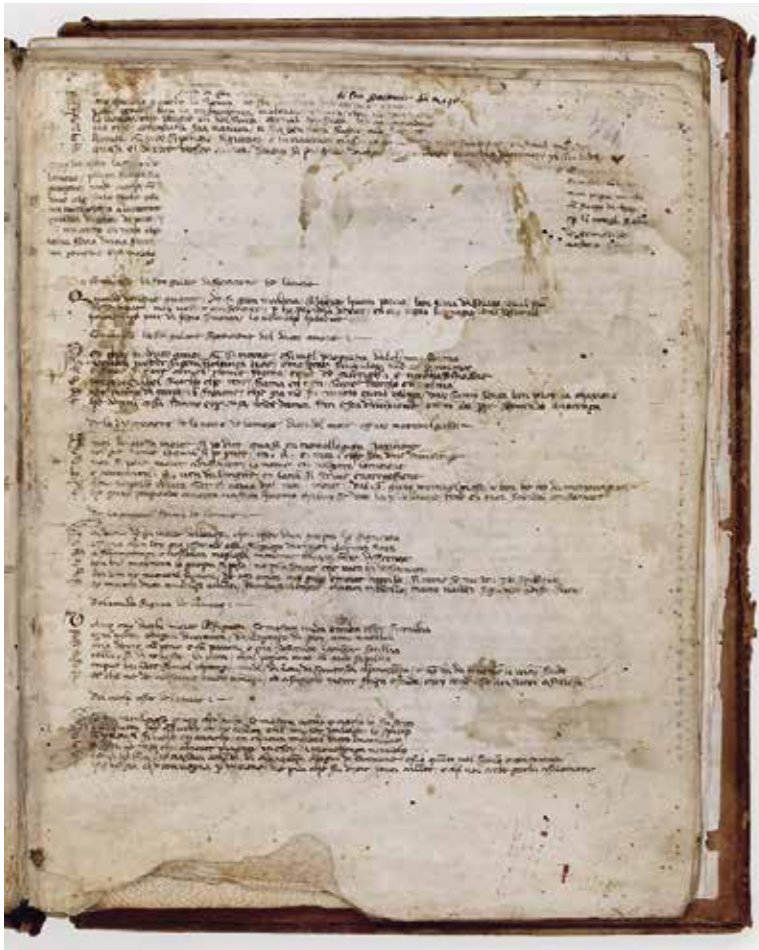
Bilder spielen dabei sehr oft eine zentrale Rolle, und zwar sowohl vorgestellte, innere Bilder wie auch gemalte, reale Bilder. Ausgangspunkt der Liebe ist immer das Sehen. Durch die Augen dringt etwas Schönes in die Seele ein und wird dort von der Erinnerung, der *memoria*, als inneres Bild festgehalten. An diesem inneren Bild entzündet sich das Begehren immer wieder neu und droht, die Seele schließlich vollkommen zu beherrschen. Doch nicht nur das Bild im Herzen des Liebenden wird in den Gedichten angesprochen, auch das künstliche, gemalte Bild wird thematisiert. Es vermag das Objekt des Begehrens, die geliebte und verehrte Dame, ständig und nach Belieben vor die Augen des Dichters zu stellen; es kann aber dennoch nur scheinbar jene Sehnsucht stillen, die den Liebenden umtreibt. Wahre Erfüllung bleibt ihm versagt.⁷ Aber auch Amor, der Verursacher und Drahtzieher der Liebe, jener schwer zu bestimmenden Macht, wird in Bildern vorgeführt, die seine komplexen Eigenschaften veranschaulichen sollen. Wir treffen also auf einen ausgesprochen intensiven und lebhaften Austausch zwischen Bildern und Poesie, der gegen 1270 anhebt und das gesamte 14. Jahrhundert hindurch anhält.

Ein nackter Knabe mit Vogelkrallen

In den ersten Versen der *Remedia amoris* schildert Ovid Amor als einen schmeichelnden Knaben mit glänzenden Flügeln, der entblößte Pfeile und eine Fackel besitzt.⁸ Darauf bezieht sich der Florentiner Brunetto Latini in seinem ethischen Lehrgedicht *Tesoretto*, das er zwischen 1260 und 1266 im französischen Exil verfasste. Amor ist hier der Herr über die Liebenden, die sich an seinem Hof versammelt haben, und er wird als nackter, blinder Knabe mit Flügeln beschrieben, der Pfeil und Bogen hält.⁹ In dieser antiken Gestalt wird der kindliche Liebesgott zu einer zentralen Figur in der frühen italienischen Poesie sowie in der oben skizzierten Debatte, wobei über seine angebliche Blindheit immer heftig gestritten wird.¹⁰

Von großem Einfluss ist eine Folge von dreizehn Sonetten, die der Dichter Guittone d'Arezzo (ca. 1230–1294) vermutlich 1270–1280 verfasste und die ein gemaltes Bild Amors umkreisen und seine Merkmale deuten mit dem Ziel, vor den Gefahren der weltlichen Liebe zu warnen. Der Text ist nur in einer einzigen Handschrift überliefert, die um 1300 geschrieben wurde.¹¹ Zusammen mit zwei Antwort-Gedichten des Federigo dell'Ambra ist er in sehr gedrängter Form auf ein einziges Folium eingetragen, das vermutlich als Vorlage für eine spätere Ausarbeitung dienen sollte. **(Abb. 1)** Trotz des begrenzten Platzes ist ein Raum für die Miniatur freigelassen, und am Rand steht eine ausführliche Anweisung für den Maler: »Hier soll die Figur Amors sein, gemalt wie ein nackter Knabe, blind, mit zwei Flügeln auf der Schulter und mit einem Köcher am Gürtel, beides in der Farbe Purpur, mit einem Bogen in der Hand, mit dem er durch einen Pfeil einen Liebenden verwundet hat, eine Girlande auf dem Kopf, mit der anderen Hand hält er eine brennende Fackel, und als Füße hat er die Klauen eines Habichts.«¹²

Guittone geht offensichtlich von den antiken, literarischen Beschreibungen aus, aber er aktualisiert diese Vorgaben in spezifischer Weise und integriert zeitgenössische Vorstellungen. Wir haben es mit einer kreativen Aneignung des antiken Mythos zu tun. Schon in der Überschrift wird explizit auf das Bild verwiesen: »La dispoxicione de la figura de l'amore e de tute le soe parte si come porai entendre e per la figura vedere.« So beginnt auch das erste Sonett mit der Aufforderung: »Caro amico, guarda la figura 'n esta pintura del carnale amore [...].«¹³ Dieser Appell, das Bild genau zu betrachten, wird am Ende im letzten Gedicht noch einmal mit Nachdruck wiederholt. Das gemalte Bild Amors ist demnach ein integraler Bestandteil dieser poetischen Textfolge. Die einzelnen Sonette besprechen der Reihe nach die Merkmale und Attribute der Amor-Gestalt und liefern zugleich eine ein-



1 Guittone d'Arezzo,
Del carnale amore,
ca. 1270–1280. Madrid,
Escorial, Ms. lat. e.III. 23,
fol. 74r (Foto Biblioteca
del Escorial, Madrid)

schlägige Deutung, welche die negativen Folgen der irdischen Liebe drastisch vor Augen führt. Im Grunde handelt es sich um eine Art Ekphrasis, eine Bildbeschreibung mit allegorischem Kommentar. Nach den Regeln der Rhetorik wird die Darstellung Amors systematisch in ihre Bestandteile zerlegt, die dann einzeln erläutert werden. Auch der Verweis auf die *savi*, die Dichter der Antike, fehlt nicht, die nicht ohne tieferen Grund Amor in dieser Weise beschrieben hätten.¹⁴ Immer wieder appelliert Guittone dabei an den Freund, für den diese Gedichte bestimmt sind, das Bild genauesten zu betrachten. So will er ihn vor dem Verderben, das aus der irdischen Liebe erwächst, bewahren. Das Bild ist gewissermaßen sein stärkstes Argument. Allein dem Betrachten der Miniatur wird eine abschreckende Wirkung zugetraut, nicht

der bloßen Lektüre der Verse. Dem Bild kommt die eigentliche Überzeugungskraft zu.

Die auffälligste Ergänzung der antiken Gestalt sind die Krallenfüße. Dies wird zumeist vorschnell als ein Verweis auf den Teufel gewertet, doch stellt es, wie die Verse verraten, einen Bezug zur Falknerei her. Die Falkenjagd ist ein verbreitetes Motiv im Kontext der Minneliteratur und der Falke kann sowohl ein Symbol der Liebe wie der Liebenden sein.¹⁵ Der Habicht aber, dessen Klauen Amor auszeichnen, ist größer als der Falke und der Stolz jedes Falkners, da er schwer zu zähmen ist. Er tötet als einziger Greifvogel seine Beute ausschließlich durch den Druck der Klauen. Und genau auf dieses Motiv kommt es dem Dichter an, denn er schreibt (Paraphrase): »So wie der Habicht das Vögelchen ergreift und nicht loslässt, bevor es tot ist, so täuscht den Liebenden das schmeichelnde Wunder eines gewissen Vergnügens und führt zu seinem Tod.«¹⁶ Die antike Gestalt wird mit einem Element angereichert, das dem Umfeld der Jagd entnommen ist und somit der zeitgenössischen höfischen Kultur entstammt.

Die intensive Auseinandersetzung mit den Elementen des gemalten Bildes, die einen inneren Erkenntnisprozess leiten und steuern soll, ist den religiösen Andachtspraktiken, die sich im 13. Jahrhundert entwickeln, durchaus verwandt.¹⁷ Ein gesellschaftlich akzeptiertes und vielfach eingeübtes Verfahren wird von Guittone offenbar bewusst adaptiert und in einem neuen, literarisch konnotierten Kontext zur Anwendung gebracht. Damit verbunden ist auch der Versuch einer zeitgemäßen Erneuerung religiöser Poesie, die der weltlichen Dichtung entgegen gestellt werden kann.

Diese Folge von Sonetten löste eine intensive Diskussion aus, und der Sicht des Guittone wurde zum Teil heftig widersprochen. Auch der angesprochene Freund, bei dem es sich vermutlich um Federigo dell'Ambrà handelt, reagiert mit einer differenzierteren Sicht, lobt aber explizit die bildliche Darstellung. »Von Amor kommt Gutes und Schlechtes, aber wenn er der Natur nach ein Lebewesen wäre, würde er ohne Zweifel genau so sein, wie das Bild ihn zeigt [...]«, schreibt er und beendet sein Antwort-Sonett mit der vielsagenden Bemerkung, dass Amor in seinem Köcher auch verborgene Freuden habe, die er nach langem Leiden gewährt.¹⁸ Unübersehbar ist auch sein Hinweis auf den durch und durch fiktiven Charakter der Amor-Figur. Der Florentiner Guido Cavalcanti (ca. 1250–1300) antwortet hingegen mit beißendem Spott. Er spricht von einem eklatanten Mangel an Wissen sowie davon, dass Guittones Aussagen außerhalb des Prinzips der Natur stünden, und schließt dann mit dem Ausruf: »Pass auf, dass man Deinen Vorschlag nicht verlacht!«¹⁹

Der reitende Amor

Der Amor mit den Habichtskralen hat sich aber dennoch tief in das kollektive Bildgedächtnis eingegraben. In einer Art Steigerung stellt man ihn auf ein galoppierendes Pferd und schafft so eine assoziative Verbindung zu den apokalyptischen Reitern. Die ausweglose Unentrinnbarkeit, welche die Liebe kennzeichnet, ebenso wie die bedrohliche Gefahr, die von ihr ausgeht, werden damit in besonderer Weise herausgestellt. Zugleich ist das Pferd, und insbesondere auch das Motiv des Reitens, ein Liebessymbol in der Tradition der höfischen Minne, sodass hier ein weiteres Element der älteren Minneliteratur adaptiert und zugleich transformiert wird.²⁰ Überliefert ist diese Bilderfindung, wie Eva Frojmovic aufgezeigt hat, als Titelmminiatur zu einer Übersetzung der *Ars amatoria* des Ovid ins *volgare*.²¹ (Abb. 2) Doch wurde sie sicherlich nicht für diese Buchseite konzipiert, sondern nur als passendes Bildmotiv zitiert. Die Handschrift entstand nach 1311 im venezianischen Raum, die Übersetzung aber wurde bereits vor 1300 in Florenz angefertigt. Ovid spricht zu Beginn seines Textes davon, dass man Amor Zügel anlegen müsse, und er vergleicht dieses schwierige Unterfangen mit der Kunst des Wagenlenkers, der das stolze Pferd bändigt. Die Darstellung des Amor auf einem galoppierenden Pferd eignet sich von daher gut als einführendes Titelbild dieses Buches, das dem Leser vor Augen führt, weshalb die Lektüre für ihn so wichtig ist.

Amor steht mit ausgebreiteten Flügeln auf dem im gestreckten Galopp nach rechts eilenden Pferd (Abb. 3). Er ist nackt, trägt aber eine Krone auf dem Haupt und statt der Füße besitzt er Greifenklauen. In der erhobenen Rechten schwingt er eine Lanze, weitere Lanzen hält er in der linken Hand bereit. Auffälliger Weise ist er nicht blind, er sieht genau, was er tut. Unaufhaltsam rast er auf eine Gruppe von Menschen beiderlei Geschlechts und unterschiedlichen Standes zu, die vor einer Architekturkulisse auf die Knie gesunken sind und gleichsam ehrfürchtig den Ansturm des Liebesgottes erwarten. Die vordersten von ihnen sind bereits von den Lanzen getroffen. Der Macht Amors sind in dieser Miniatur alle Menschen unterschiedslos und wehrlos ausgeliefert. Nur mit Mühe ist dieser dramatische Bildentwurf dem rahmenden Rankenwerk der Buchseite eingepasst.

Die gleiche Bildidee begegnet uns auch in der sogenannten *Camera d'Amore* des Castello di Sabbionara in Avio im Etsch-Tal. Ein



2 Titelmminiatur zu Ovid, *Ars amatoria*, Anfang 14. Jahrhundert. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. IT.IX, 326, fol. 1r (Foto Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig)



3 Titelbild zu Ovid, *Ars amatoria*, Detail mit reitendem Amor, Anfang 14. Jahrhundert. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. IT.IX, 326, fol. 1r (Foto Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig)

hochgelegenes Turmzimmer wurde dort zwischen 1330 und 1360 mit einer allegorischen Ausmalung versehen.²² Die Allegorien des Gewölbes sind weitgehend verloren. In der Sockelzone aber wird in einer narrativen Sequenz anspielungsreich eine Liebesaffäre geschildert, in der Amor natürlich eine Hauptrolle spielt. Der Liebesgott mit den Vogelkrallen steht auch hier auf einem galoppierenden Pferd, doch er wendet sich zurück, um seine Lanzen auf ein Liebespaar zu schleudern, das in der anderen Raumecke zu sehen ist (Abb. 4). Beide sind bereits getroffen; Amor hat sie gewissermaßen im Vorbeireiten verwundet. Die Gestalt Amors ist durch eine Fehlstelle stark beschädigt, doch ist zu erkennen, dass er nackt ist, keine Krone trägt und in der Linken eine großen Bogen hält. Die langen, nach vorne wehenden Enden einer weißen Kopfbinde verraten, dass er als Blinder dargestellt war.

Die Verbreitung und den Bekanntheitsgrad dieser Bildvorstellung belegt weiterhin eine Buchillustration, die in Genua zwischen 1330 und 1340 entstand.²³ Dort ist im Rahmenwerk ein Amor mit roter Haut und Vogelfüßen auf einem galoppierenden Schimmel zu sehen. Er trägt eine weiße Augenbinde und wieder eine Krone; in den erhobenen Händen hält er zwei Pfeile, die er den Köchern an seinem Gürtel entnommen hat und die er auf das Liebespaar in den benachbarten Medaillons schleudern wird.

Liebestheorie für die Comune

Der Florentiner Notar Francesco da Barberino (1264–1348) entwirft zu diesem bedrohlichen Amor eine ausführliche und dezidierte Gegendarstellung, die sich offensichtlich auch auf die Sonettenfolge des Guittone d'Arezzo bezieht. Es handelt sich um eine ausgesprochen differenzierte Erläuterung der verschiedenen Formen von Liebe und zählt zu den komplexesten Auseinandersetzungen mit dem Thema. Kurz nach 1290, vermutlich während seines Studiums in Bologna, das von 1290 bis 1297 währte, ließ er ein Bild malen, das wohl ein monumentales Format besaß, denn er stellte es öffentlich aus. Darunter war in zwei Spalten sein langes Gedicht, die Canzone *Io non descrivo in altra guisa Amore* angebracht, welche die Merkmale des Bildes genau erläutert. Das Bild mit seinen Inschriften samt der Canzone fügt Francesco später seinem Lehrgedicht *Documenti d'amore*, das er zwischen 1309 und 1313 während seines Exils in Südfrankreich schrieb, als Anhang hinzu (**Abb. 5, 6**). Nur deshalb wissen wir davon. In den kommentierenden Bemerkungen erwähnt er auch, dass er jenes Bild mit dem Gedicht öffentlich präsentierte.²⁴

Die Canzone beginnt mit einer Art Rechtfertigung. Der Dichter erklärt, dass er Amor nicht in anderer Weise beschreibt als die Weisen, die seine Wirkung im Bild zeigten. Er tut das auch nicht, um Amor zu verändern, sondern um ihn neu zu interpretieren und schließlich hätte Amor selbst ihm befohlen, ihn in einer schönen Gestalt wiederzugeben.²⁵ Danach redet dann Amor in der ersten Person und erklärt sein Aussehen und seine Attribute. Das zugehörige Bild zeigt den Liebesgott, wieder mit Greifenklauen anstatt der Füße, stehend auf einem Pferd, einem vornehmen Apfelschimmel, der mit aufgerissenem Maul durch die Luft nach rechts dahinstürzt (**Abb. 7**). Amor steht dabei frontal zum Betrachter, sodass die Orientierung von Pferd und Reiter nicht übereinstimmen. Auch führt die Bewegung des galoppierenden Pferdes ins Leere, es fehlt ein sinnvolles Ziel, wie es in der oben beschriebenen venezianischen Miniatur gegeben war. Das sind deutliche Anzeichen dafür, dass Francesco da Barberino sich neben Guittone d'Arezzo auch auf jene Bilderfindung des reitenden Amor bezieht und die dort vorgefundenen Elemente in einen neuen Kontext überführt.

Amor ist nicht blind, er schaut nach unten, wo am Boden wohl geordnet die Liebenden stehen. Er trägt eine Girlande über der Schulter, die auch seine Scham bedeckt. Mit der Rechten hebt er, zum Wurf bereit, drei Lanzen; weitere stecken in dem Köcher, der am Bauch des Pferdes befestigt ist. Mit dem linken Klauenfuß hält er eine große Rosenranke, von der er mit seiner linken Hand Stücke abreißt. Das symbolisiert die Freuden der Liebe, welche hier gleichberechtigt neben den

4 Amor zu Pferde, ca. 1330–1360. Avio, Castello di Sabbionara, Camera d'Amore, aus Sommerer 2012 (Anm. 22), Abb. 44

5 Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore, Canzone zu Amor*, ca. 1310–1320. Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 4076, fol. 99 (Foto per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana)

6 Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore, Canzone zu Amor*, ca. 1310. Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 4077, fol. 88v (Foto per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana)



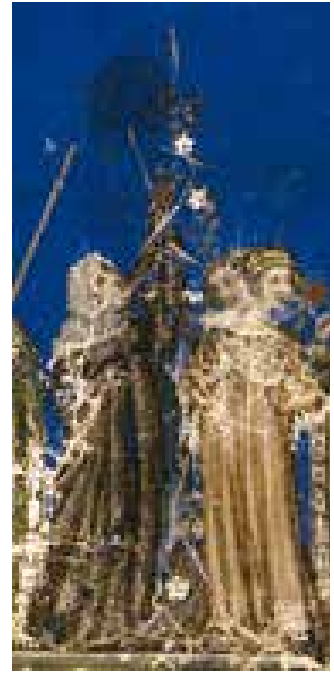
4



5



6



Schmerzen stehen, die durch die Lanzen verursacht werden. Um den Hals des Pferdes hängen, ordentlich wie Trophäen aufgefädelt, die Herzen der Liebenden. Damit wird hier ein weiteres Motiv aus der traditionellen Minneikonographie, das geraubte Herz, aufgegriffen und in den neuen Zusammenhang einer systematischen Liebesdiskussion eingebunden.

Die Menschen am Boden sind zumeist durch die Lanzen verwundet, und manche haben auch Rosen in den Händen. In der Mitte als Höhepunkt stehen die Witwe und das Ehepaar, das nach Art siamesischer Zwillinge als eine Gestalt mit zwei Köpfen wiedergegen wird (**Abb. 8**). Sie sind von den Wunden der Liebe nicht betroffen und halten große Rosenzweige. Francesco da Barberino entwickelt hier, differenziert nach Lebensaltern und Ständen, eine kommunale Ethik der Liebe, welche die politische Realität in den Stadtrepubliken Italiens reflektiert. Es ist eine abwägende Sicht, und neben die Schrecken der Liebe treten die Freuden und auch der gesellschaftliche Nutzen. Der Gegensatz zu Guittone d'Arezzo wird an der unterschiedlichen Interpretation des festen Drucks jener Vogelkrallen, die den Liebesgott zu einem hybriden Wesen machen, besonders deutlich. Was bei diesem den sicheren Tod bedeutet, steht jetzt für den festen Zusammenhalt einer guten Ehe, der erst im Tod gelöst wird.²⁶

7 Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore, Canzone zu Amor*, Detail Amor, ca. 1310–1320. Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 4076, fol. 99v (Foto per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana)

8 Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore, Canzone zu Amor*, Detail Witwe und Ehepaar, ca. 1310–1320. Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 4076, fol. 99v (Foto per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana)

Francesco da Barberino hat in sein Bild zudem noch einen regelrechten Dialog eingebaut, der in eingefügten Schriftblöcken sichtbar wird. Amor spricht den Betrachter direkt an und gibt ihm eine Sehanweisung für die vielfigurige Komposition.²⁷ Die Beispielfiguren wiederum stellen sich in gereimten Sprüchen vor, die unterhalb von ihnen zu lesen sind und in denen ihre besondere Liebesproblematik ausgeführt wird. Wir haben es also mit einem hoch komplexen Bild-Text-Gefüge zu tun, das die Vorzüge der verschiedenen Medien gemeinsam zu nutzen sucht und zudem in einer öffentlichen Aufführung gleichsam wie auf einer Theaterbühne inszeniert wurde.

Francesco da Barberino schaltet sich damit erfolgreich in die andauernde Debatte über das Wesen der Liebe ein und bringt gegen die ausschließlich negative und religiös konnotierte Bewertung des Giotto-*ne d'Arezzo* eine differenzierte Darstellung in Stellung, die auf die gesellschaftliche Situation der Kommune Bezug nimmt. Aber auch er vertraut auf die besondere Überzeugungskraft gemalter Bilder, die den Betrachter so gefangen nehmen, dass die gereimten Erklärungen ihre Wirkung entfalten können.

Am Hof Amors

In Florenz existiere damals aber noch ein weiterer Typ des Amorbildes, das vollkommen anders angelegt ist und den Liebesgott als souveränen Herrscher mit entsprechender Hofhaltung zeigt. Überliefert ist es als Titelbild des sogenannten *Canzoniere palatino*, einer gegen 1290 zusammengestellten Prunkhandschrift, die italienische Lyrik des 13. Jahrhunderts versammelt.²⁸ Die ganzseitige Miniatur zeigt den Hof Amors auf zwei Ebenen, gerahmt von einer prächtigen, exotisch anmutenden Architektur, welche Vielpassbögen und geriefte Melonenkuppeln aufweist (**Abb. 9**). Im Zentrum steht ein großer Baum. Dargestellt ist demnach ein Gartenhof, an den sich eine Thronhalle anschließt, die im oberen Register zu sehen ist. Damit wird hier das Ideal eines königlichen Palastes aufgerufen, das in literarischen Schilderungen häufiger anzutreffen ist als in der gebauten Architektur des 13. Jahrhunderts. Die Vorstellung, dass Amor wie ein König in einem Palast residiert und der Liebende sich dorthin, an seinen Hof, begibt und um Aufnahme bittet, entstammt der Welt der Ritterromane. Dieses Motiv wird bereits am Ende des 12. Jahrhunderts von Andreas Capellanus in seinem einflussreichen Traktat *De Amore* aufgegriffen, dessen Text auch in Italien sehr verbreitet war. Er beschreibt den Hof Amors als kreisförmige Anlage, in deren Mitte sich neben einem Brunnen und einem Früchte tragendem

Baum der Thron Amors sowie die Sitze ausgewählter Liebender befinden.²⁹ Seitdem gehört das Motiv der Hofhaltung Amors zum gängigen Repertoire der Liebesdichtung und der einschlägigen Literatur.³⁰ Die Maler der Miniatur haben anscheinend gezielt auf einzelne Motive in der Schilderung des Andreas Capellanus zurückgegriffen.

Unten stehen Liebende mit flehend erhobenen Armen und bitten um die Aufnahme an den Hof des Liebesgottes. Sie sind nach Geschlechtern getrennt in zwei Gruppen aufgeteilt. Zwischen ihnen, genau in der Mitte, wächst ein hochaufragender Baum mit orangeroten Früchten, der an eine Zypresse erinnert. Vor diesem Baum steht ein großer blauer Vogel, der seinem langen, gebogenen, spitzen und gleichfalls roten Schnabel nach oben zu den Früchten reckt (**Abb. 10**). In vielen Gedichten erhoffen sich die Dichter, dass der blühende Baum ihrer Liebe auch Früchte tragen möge, die sie dann verspeisen können. »Ich begehre die Frucht und nicht die Blüte«, heißt es beispielsweise in einem anonymen Gedicht der sizilianischen Schule.³¹ Genau dieser Wunsch bewegt auch die um den Baum versammelten Menschen. Der blaue Vogel kommt der Erfüllung dieser Sehnsucht offensichtlich schon näher. Vögel dienen oft und in vielfältiger Form als Symbolfiguren der Liebe und des Begehrens. Der Vogel mit dem stolz erhobenen Schnabel und der vorgewölbten Brust ist vermutlich eine Metapher dieses Begehrens und zusammen mit dem steil aufragenden Baum, dessen Spitze zudem auf das Geschlecht Amors zielt, stellt sich unübersehbar eine phallische Symbolik ein.³²

Oben steht in der Mitte der Thron Amors, der mit einem weichen Kissen und zudem mit einem mächtigen Suppedaneum ausgestattet ist. Amor ist nackt und besitzt goldschimmernde Flügel, wie sie auch bei Ovid geschildert werden (**Abb. 11**). Auch trägt er keine Augenbinde. Sein Oberkörper ist wenig kindlich, der Kopf eher etwas zu groß und die aufreizend gespreizten Beine ein wenig zu kurz. So weist er zwar keine hybriden Elemente auf, verkörpert aber auch nicht das Idealbild des schönen Jünglings. In der Rechten hält er einen runden Gegen-



9 Titelbild des *Canzoniere palatino*, 1280–1290. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco rari 217, fol. 1r (Foto Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz)



10 Titelbild des *Canzoniere palatino*, Detail Vogel, 1280–1290. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco rari 217, fol. 1r (Foto Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz)

11 Titelbild des *Canzoniere palatino*, Detail Amor, 1280–1290. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco rari 217, fol. 1r (Foto Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz)

stand, vielleicht eine Sphaira oder einen Ring. In der Linken hält er einen großen Bogen, dessen unteres Ende fast bis zu seiner rechten Ferse reicht.³³ An seiner Seite sitzen und stehen die Liebenden als Angehörige seines Hofes. Frauen und Männer sind gemeinsam versammelt und allen steckt ein weißer Pfeil in der Brust, der offenbar zuvor von Amors Bogen abgeschossen wurde. Rechts findet sich unter den Liebenden auch ein Königspaar, das durch seine Gesten hervorgehoben ist. Zwischen ihnen steht ein Kleriker mit Tonsur und schwarzer Kutte, der wie ein Ratgeber oder Beichtvater wirkt.³⁴ Amor scheint sich ihnen mit seiner ausgeprägten Kopfwendung zuzuwenden, sodass hier vielleicht ein Dialog unter Mächtigen über die Macht der Liebe angedeutet ist.

Die Miniatur entwickelt eine detaillierte Vision vom Hof des Liebesgottes und suggeriert die Möglichkeit eines stufenweisen Aufstieges, der zunächst in den Vorhof zum Baum und schließlich an den Thron Amors führt. Dort wäre dann die Sehnsucht gestillt und das Begehren käme zur Ruhe. Als Titelbild einer Lyriksammlung gestaltet dieses Frontispiz nicht allein einen fiktiven Ort für die Liebe und speziell für

die Lektüre der hier zusammengetragenen Poesie, sondern macht dem Leser zugleich auch eine Rollenvorgabe und führt ihm dabei vor Augen, was er nach der Lektüre vielleicht erwarten darf.

Dantes Traum

Auch Dante Alighieri (1265–1321) schaltet sich in diesen Diskurs ein, und er reagiert in ganz eigener Weise auf jene Bilder, die in dieser Debatte eine so große Rolle spielen. In den Jahren 1292–1293 stellt er einen Teil seiner frühen Gedichte in der *Vita nova* zusammen und erfindet dazu einen vermeintlich lebensgeschichtlichen Kontext, den er in Prosa erzählt. Den Gedichten wird damit ein Kommentar an die Seite gestellt, mit dem der Autor auch die Rezeption seiner Werke zu steuern sucht. Amor tritt in diesem Text immer wieder auf. In einem theoretischen Kapitel geht Dante auch grundsätzlich auf das Wesen Amors sowie auf die Bedeutung dieses fiktiven Wesens für das lyrische Sprechen ein.³⁵ Seit Dante Beatrice zum ersten Mal sah, beherrscht Amor seine Seele. Als beide sich neun Jahre später erneut treffen, grüßt sie ihn und er vernimmt zum ersten Mal ihre Stimme. Davon ist Dante so trunken (*inebriato*), dass er sich in seine Kammer zurückzieht, wo ihn ein süßer Traum (*soave sonno*) überkommt, in dem ihm eine wunderbare Vision (*maravigliosa visione*) erscheint. In einem Nebel von der Farbe des Feuers sieht er die Gestalt eines Herrn von furchterregendem Aussehen (*uno signore di pauroso aspetto*). Dante versteht nicht genau, was er sagt, nur die Worte »Ego dominus tuus«. Das sind jene Worte, die Gott auf dem Sinai zu Moses sprach.³⁶ Dies ist eine der vielen Anspielungen und Verweise auf die Bibel und die christliche Religion, welche Dante in seinen Text einfügt, ohne sich aber damit auf ein religiöses Verständnis festzulegen. Amor zeigt dem träumenden Dichter eine nackte schlafende Person, die nur in einem durchsichtigen roten Schleier gehüllt ist und in der Dante Beatrice erkennt. In der anderen Hand hält Amor das brennende Herz Dantes. Der Liebesgott weckt daraufhin Beatrice und bringt sie dazu, das Herz zu verspeisen, was diese aber nur zögernd tut (*dubitosamente*). Dann erfolgt ein plötzlicher Umschlag der Stimmung; Amors Freude wandelt sich in Schmerz, und er verschwindet mit Beatrice in Richtung des Himmels. Dante erwacht und schildert die Vision in einem Sonett, das er den anderen Dichtern schickt, um nach der Bedeutung des Traumes zu fragen. Die beunruhigende Vision der Amorgestalt ist der Auslöser für Dantes erstes Gedicht in der *Vita nova* und damit im Grunde auch der Ursprung der Poesie.³⁷

Diese detailliert geschilderte Vision ist in vieler Hinsicht irritierend und entzieht sich einer klaren Deutung. Dante hat sie sehr bewusst ambig angelegt. Traum, Nebel und Schleier sind Schlüsselbegriffe, mit denen von vorneherein der unbestimmte Charakter festgelegt ist. Das Rauben des Herzens ist, ebenso wie das Vorzeigen des verwundeten Herzens, ein eingeführtes Motiv der Liebespoesie. Auch das Verspeisen als Metapher der völligen Hingabe kommt vereinzelt vor. Mit dieser Handlung wird Dantes Herz in den unerreichbaren Körper von Beatrice inkorporiert. Man kann dies im Sinne eines Verschlingens auch als Todesvision lesen, die auf die gängige Analogie von *Amor* und *Mors* anspielt, mit der ja auch Guittone d'Arezzo so extensiv gearbeitet hat. Ebenso mag ein assoziativer Bezug auf das eucharistische Opfer intendiert sein, der den liebenden Dichter wie Christus am Kreuz in einer Opferrolle präsentiert. In erster Linie bedeutet das Verspeisen des Herzens jedoch eine symbolische Vereinigung. Es stellt ein Art mystisches Band zwischen den beiden her. Die Vision der nackten Beatrice aber ist ausgesprochen kühn und es gibt in der frühen Literatur, soweit ich sehe, nichts Vergleichbares. Nie wieder wird Dante seiner Beatrice körperlich so nahe kommen wie in diesem Traum. Angesprochen ist offensichtlich das erotische Begehren und der Wunsch nach sexueller Vereinigung, die als eine Form der Liebe hier in eine bewusst verdunkelte Reflexionsfigur gefasst ist.³⁸ Im weiteren Verlauf der *Vita nova* kommen dann die vielen anderen Facetten der Liebe zur Sprache, und die Rollen Amors verändern sich dementsprechend. Er bleibt ein wichtiger Vermittler und auch ein Art Führer in allen Liebesdingen, bis er im zweiten Teil des Buches zunehmend zurücktritt.

Wichtig in unserem Zusammenhang ist aber vor allem, dass Amor Dante als eine mächtige Herrschergestalt in einer roten Aureole und von Furcht einflößendem Aussehen erscheint. Dante ruft hier ganz offensichtlich jene Amor-Bilder auf, die damals im Umlauf waren und deren erhaltene Beispiele wir oben besprochen haben. Er kann die Kenntnis dieser Darstellungen bei seinen Lesern ohne weiteres voraussetzen, und daher genügen wenige Worte, um die entsprechende Vorstellung auszulösen. Dante verändert und erweitert allerdings das Handlungsmotiv. Amor präsentiert die nackte Beatrice als Ziel des Begehrens, anstatt Pfeile zu verschießen, Lanzen zu werfen, Rosen zu verteilen oder nur Huldigungen entgegenzunehmen. Damit liefert Dante nicht nur eine weitere Variante, sondern konstruiert eine komplexe Reflexionsfigur voller Anspielungen, die aber wohl nie in die Realität eines gemalten Bildes überführt wurde.



12 Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, gen. Antico, *Amor*, ca. 1520. Amsterdam, Rijksmuseum (Foto Rijksmuseum Public Domain)

13 Parmigianino, *Bogen schnitzender Amor*, 1531–1534. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. 275 (Foto KHM-Museumsverband)

Nachleben

Jene Debatte um Amor, die in gleicher Weise mit Gedichten wie mit gemalten Bildern ausgefochten wurde, hatte in den Jahren um 1290 ohne Frage einen wichtigen Höhepunkt erreicht. Doch hält die Diskussion das ganze 14. Jahrhundert über an, was sich mit zahlreichen Beispielen belegen ließe, an dieser Stelle aber nicht erfolgen kann, und sie wirkt bis weit in die Neuzeit fort. Das Profil, das Amor in diesem Diskurs gewonnen hat, bleibt ein Referenzpunkt und steht hinter den vielen neuzeitlichen Darstellungen, welche den Liebesgott allein und trotz seiner Kindlichkeit als mächtige Gestalt zeigen. Francesco Petrarca (1304–1374) schildert in den *Trionfi*, seinem zwischen 1350 und 1374 entstandenen Alterswerk, den Liebesgott in einem Triumphzug, der nach dem Vorbild antiker Kaiser ausgestaltet ist.³⁹ Auf zahlreichen Florentiner *cassoni*, den Prunktruhen der Oberschicht, ist dieser Triumph der Liebe im 15. Jahrhundert immer wieder gemalt worden. Auch aus der Festkultur der Renaissance ist eine Schaustellung mit dem triumphierenden Amor nicht wegzudenken.⁴⁰

Der Mantuaner Bronzesculptor Antico, der sich vor allem der rekonstruierenden Anverwandlung antiker Skulpturen verschrieben hatte, gestaltete den Liebesgott um 1495 zwar in kindlicher Gestalt, aber in der Haltung des Apollo von Belvedere. (Abb. 12) Es ist der unfehlbare

14 Caravaggio, *Amor als Sieger*, 1602, Leinwand, 156,5 × 113,3 cm. Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Foto Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz / Jörg P. Anders)



Bogenschütze, der hier lächelnd seinen Pfeil abschießt und dessen Macht der Betrachter ohne Schutz ausgesetzt ist.⁴¹ Wenig später, 1531–1534, malte Parmigianino einen Amor, der dabei ist, mit einem großen Messer seinen Bogen zu schnitzen und seine gefürchtete Waffe also erst herzustellen.⁴² (Abb. 13) Dieses Werk entstand für den Freund Francesco Baiardo. Es ist ein ausgesprochen anspielungsreiches und zudem höchst laszives Bild, das vergnüglich mit den Reaktionen des Betrachters spielt. Zwei große Bücher dienen Amor hier als eine Art Werkbank und verweisen auf den intellektuellen Kontext dieses im Oeuvre Parmigianinos singulären Gemäldes. Es geht um die von Petrarca beeinflusste Poesie des Andrea Baiardo, dem Vater des Freundes, auf die der Maler hier reagiert. All die aufgebotene Intellektualität dieser Liebesdichtung muss vor der wahren Macht Amors verblassen, dient ihr aber dennoch als wichtiger Ansatzpunkt. Die missbrauchten Bücher rufen aber zugleich auch jenen grundlegenden Konflikt zwischen Verstand und Gefühl in Erinnerung, der am Beginn dieses so folgenreichen Liebesdiskurses stand.

Natürlich gehört auch jener siegreiche Amor in diese Reihe, den Caravaggio 1602 für Vincenzo Giustinani malte.⁴³ (Abb. 14) Ihm liegt alles, Waffen, Bücher, Dichterlorbeer, Noten und Musikinstrumente sowie Winkel und Zirkel, in heillosem Chaos zu Füßen. Mit seinem

kecken Blick und den Pfeilen in seiner erhobenen Hand fixiert er den Betrachter, der ihm zweifellos auch unterliegen wird. Eine bedrohliche Wirkung, wie sie sich Guittone d'Arezzo seinerzeit um 1270 erhoffte, geht von diesem Bild nicht mehr aus. Stattdessen setzt uns der Maler einer erotischen Verlockung aus, die gezielt Verwirrung stiften möchte. Es sind die Dichter und Maler des 13. Jahrhunderts, welche jene Vorstellung von Amor geprägt haben, mit der Caravaggio hier spielt.

1 Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris 1869; deutsche Übersetzung mit dem Titel *Lehrjahre des Gefühls* von Paul Wiegeler, Hamburg 1959. Der hier abgedruckte Text ist gegenüber der in Rom vorgetragenen Fassung leicht erweitert. Eine ausführlichere Ausarbeitung des Themas ist in Vorbereitung.

2 Sonia Gentili, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Rom 2005, S. 27–55; Nancy Siraisi, *Taddeo Alderotti and his Pupils. Two Generations of Italian Medical Learning*, Princeton 1981; zur Aristotelesrezeption in der frühen italienischen Lyrik auch Michael Bernsen, *Die Problematisierung Lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca*, Tübingen 2001, S. 31–57.

3 Hierzu der erhellende Aufsatz von Emanuele Coccia und Sylvain Piron, »Poésie, sciences et politique. Une génération d'intellectuels italiens (1290–1330)«, *Revue des Synthèses*, 129, 6, 4 (2008), S. 549–586.

4 Zum sozialen und kulturellen Umfeld der Dichter Coccia/Piron 2008 (Anm. 3) sowie Michelangelo Picone, *Percorsi della Lirica Duecentesca: dai Siciliani alla Vita Nova*, Fiesole 2003, S. 33–104; Joachim Schulze, *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen 2004.

5 Hugo Friedrich, *Epochen der Italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 16–41; Picone 2003 (Anm. 4), S. 17–46, Bernsen 2001 (Anm. 2), S. 168–213; Bettina Full, *Passio und Bild. Ästhetische Erfahrung in der italienischen Lyrik des Mittelalters und der Renaissance*, Paderborn 2015, S. 87–111.

6 Andreas Kablitz, »Petrarcas Lyrik des Selbstverlustes: Zur Kanzone RVF Nr. 360 –

mit einem Exkurs zur Geschichte christlicher Semantik des Eros«, in *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, hg. v. Reto Luzius Fetz, Roland Hagenbüchle u. Peter Schulz, 2 Bde., Berlin 1998, Bd. 1, S. 567–611, speziell S. 607.

7 Monika Zeiner, *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes: Die Bedeutung der Melancholia für den Diskurswandel der Scuola Siciliana und im Dolce Stil Nuovo*, Heidelberg 2006, S. 71–124; Gerhard Wolf, »Giacomo da Lentini: Der ›malende‹ Notar oder das Bildnis im Herzen (um 1230/40)« in *Porträt*, hg. v. Rudolf Preimesberger, Hannah Baader u. Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 156–167; Full 2015 (Anm. 5), S. 75–76. Noch Petrarca mit seinen berühmten Sonetten über das von Simone Martini gefertigte Bildnis der Laura steht in dieser Tradition, vgl. Andreas Kablitz, »Pygmalion in Petrarca's Canzoniere. Zur Geburt ästhetischer Illusion aus dem Ungeist des Begehrens«, in *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hg. v. Mathias Meyer u. Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1997, S. 197–225.

8 Ovid, *Remedia amoris*, Vers 11–40. Zusammen mit der *Ars amatoria* ist dies seit dem 12. Jahrhundert ein viel gelesener Schultext, Marilyn Desmond, *Ovid's Art and the Wife of Bath. The Ethics of Erotic Violence*, London 2006, S. 50–58.

9 Brunetto Latini, *Tesoretto*, Vers 2261–2267, hg. v. Julia Bolton Holloway, New York 1981, S. 112; vgl. Heather Richardson Hayton, »Teaching how to Translate: Love and Citizenship in Brunetto Latini's Tesoretto«, in *Translating Desire in Medieval and Early Modern Literature*, hg. v. Craig A. Berry u. Heather Richardson Hayton, Temple 2005, S. 157–190.

- 10** Zur Blindheit Amors vgl. den berühmten Aufsatz von Erwin Panofsky, »Blind Cupid«, in *Erwin Panofsky, Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939, S. 95–106. Panofsky benutzt einige Belege, die auch hier eine Rolle spielen, doch ist die Zielrichtung seiner Argumentation eine völlig andere.
- 11** Madrid, Escorial, Ms. lat. e.III.23, fol. 74r–74v. Edition und ausführliche Kommentierung durch Roberta Capelli, *Guittone d'Arezzo, Del carnele amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, hg. v. Roberta Capelli, Rom 2007; vgl. auch H. Wayne Storey, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York 1993, S. 171–192; Full 2015 (Anm. 5), S. 27–68.
- 12** »Qui dé essere la figura de l'amore pinta sì ch'el sia garcone, nudo, cieco, cum due ale su le spale e cum un turcaschio a la cintura, entrambi di color di porpora, cum un arco en man, ch'el abia ferio d'una saita un covene enamorado, / cum una g(h)irlanda en testa, cum l'altra man porgia un'asta cum fuogo di capo, e per li artigli sì abia le granfe de aostore.«, Guittone d'Arezzo 2007 (Anm. 11), S. 77.
- 13** I, 1–2, Guittone d'Arezzo 2007 (Anm. 11), S. 72.
- 14** III, 9–12, Guittone d'Arezzo 2007 (Anm. 11), S. 83.
- 15** Katharina A. Glanz, *De arte honesti amandi, Studien zur Ikonographie der höfischen Liebe*, Frankfurt a. M. 2005, S. 344–347; vgl. auch Markus Müller, *Minnebilder, Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Köln 1996, S. 111–119.
- 16** »[...] sì cum'astor che l'algetleto pillia, / che quasi senca morte nol largisce: / ciò è la loxing(h)evel miravellia / d'alcun piacer, che l'amante tradisce [...]«, Guittone d'Arezzo 2007 (Anm. 11), S. 119.
- 17** Das hat in richtiger Weise Full 2015 (Anm. 5), S. 55–68, herausgearbeitet.
- 18** »S' amor, da cui procede bene e male, / fosse vixibel cosa per natura, / serebbe senca falo aponto tale / cum' el se mostra ne la dipintura / ... / e nel carcaschio tien la gioia ascosa, / per darla dipo' longa sofferenca, ch'i' tegno ben garcon ciascun amante.«, Guittone d'Arezzo 2007 (Anm. 11), S. 125–27.
- 19** »Fa' ch' om non rida il tuo proponimento!«, Guittone d'Arezzo 2007 (Anm. 11), S. 135; siehe auch Full 2015 (Anm. 5), S. 167–171.
- 20** Zur Bedeutung des Pferdes Glanz 2005 (Anm. 15), S. 346–347.
- 21** Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. IT. IX, 326 (= 6913), fol. 1r. Eva Frojmovic, *Der Illustrationszyklus zu den »Documenti d'Amore« des Francesco da Barberino*, Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München 1994, S. 104–108; vgl. auch Vanna Lippi Bigazzi, *Volgarizzamenti trecenteschi dell'»Ars amandi«*, Florenz 1987, S. 39–45.
- 22** Zu dieser Ausmalung zuletzt und grundlegend Sabine Sommerer, *Die Camera d'amore in Avio. Wahrnehmung und Wirkung profaner Wandmalereien des Trecento*, Zürich 2012.
- 23** Es handelt sich um das *Tractatus de septem vitiis* des Pellegrino Cocharelli, London, British Library, Ms. Add 28841, fol. 1v; Francesca Fabbri, »Il Codice Cocharelli fra Europa, Mediterraneo e Oriente«, in *La Pittura in Liguria: il Medioevo, secoli XII–XIV*, hg. v. Giuliana Algeri u. Anna De Floriani, Genua 2011, S. 289–310, Abb. 3; Sommerer 2012 (Anm. 22), S. 117, Abb. 66.
- 24** Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, hg. v. Marco Albertazzi, 2 Bde., Lavis 2008, Bd. 2: Glossae, S. 580: »Nunc ante omnia decet nos scire quad figure predictae superius posite fuerunt ut pictae iacent representate in publico; et gobule subposite singulariter singulis ad pedes earum et due stantie de dicta cantione scripte fuerunt a destris ad pedes earum; post globulas et relique due stantie ab opposito et ritornellum; post omnia respondens ad medium et cum hec omnia in principio retracta sunt.« Die Canzone, ebd. S. 577–580. Eine anonyme Chronik erwähnt das Bild und das Gedicht mit Bezug auf das Jahr 1293, Jacobsen (s.u.) 1986, S. 88–89. Zu Francesco da Barberino und den *Documenti d'Amore*: Frojmovic 1994 (Anm. 21); Eric Jacobsen, »Francesco da Barberino Man of Law and Servant of Love«, *Analecta Romana Instituti Danici*, 15 (1986), S. 87–118, u. 16 (1987), S. 75–106; Shelley MacLaren, »Shaping the Self in the Image of Virtue: Francesco da Barberino's »I Documenti d'Amore««, in *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, hg. v. Reindert Falkenburg, Walter S. Melon u. Todd M. Richardson, Leiden 2007, S. 71–95; Valeria Nardi, »Le illustrazioni dei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino«, *Ricerche di storia dell'arte. Studi*

di miniatura, 49 (1993), S. 75–92; Daniela Goldin, »Testo e immagine nei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino«, *Quaderni d'Italianistica: Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies*, 1, 2 (1980), S. 125–138.

25 Francesco da Barberino 2008 (Anm. 24), Bd. 2, S. 578–579: »Io non descrivo in altra guisa Amore / che fa esser li Saggi che tractaro / in dimostrar l'effetto suo in figura, [...] E color che 'l vedranno / non credan ch'io ciò faccia per mutare, / ma per far novo in altro interpretare : [...] et anco Amor comandando m'informa / com'io 'l ritragga in una bella forma.«

26 Francesco da Barberino 2008 (Anm. 24), Bd. 2, S. 579, Vers 37–42: »l' si gli facti i pie' suoi di falcone, / a intendimento del forte gremire / che fa di lor ch'el sa che l' sosterranno; / e quando a messi quegli in perfectione, / non si parte da llor, se per morire / prima non si dissolve l' esser ch' anno.«

27 Francesco da Barberino 2008 (Anm. 24), Bd. 2, S. 577: »Io son Amor, in nova forma tracto. / E se disotto da me riguardete, / l'ovre ch'io faccio in figure vedrete.«

28 Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco rari 217, fol. 1r. Merkmale des Dialekts verweisen auf Pistoia; der Stil der Miniaturen mit charakteristischem Bologneser Einfluss ist nach Florenz zu lokalisieren und dürfte 1280–1290 anzusetzen sein. Marie Luisa Meneghetti, »Il corredo decorativo del canzoniere palatino«, in *I canzonieri della lirica italiana dalle origini*, hg. v. Lino Leonardi, 4 Bde., Florenz 2000–2001, Bd. 4: Studi critici, 2001, S. 393–415, S. 411–412 zur Datierung und Lokalisierung; vgl. auch Teresa de Robertis, »Descrizione e storia del canzoniere Palatino«, im gleichen Band, S. 316–343, speziell S. 338–342; H. Wayne Storey, »Sulle orme di Guittone: i programmi grafico-visivi del Codice Banco Rari 217«, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, hg. v. Gennaro Barisi, Mailand 2000, Bd. 1, S. 93–105.

29 Andreas Capellanus, *De Amore*, 1, 6, 250–263, hg. v. Fritz Peter Knapp, Berlin 2006, S. 154–160; vgl. Hans Robert Jauf, »Die Minneallegorie als esoterische Form einer neuen ars amandi«, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, hg. v. Hans Robert Jauss, 11 Bde., Heidelberg 1972–1993, Bd. 6: La Littérature didactique,

allegorique et satirique, 1968, S. 224–244, speziell S. 226–228.

30 So auch im *Tesoretto* von Brunetto Latini, siehe Anm. 9; Eugenio Savona, *Reperitorio tematico del dolce stil nuovo*, Bari 1973, S. 36–37.

31 »Disidero la pome ne lo fiore«, Bruno Panvino, *Le rime della scuola siciliana*, 2 Bde., Florenz 1962–1964, Bd. 1, 1962, S. 651.

32 Moletta hat 1976 den Vogel als Pelikan und damit als Symbol Christi gedeutet. Auch glaubte er, dass der Baum der Brust des Vogels entwächst und hat ihn deshalb als Lebensbaum verstanden. Der Baum wächst aber ganz normal auf dem Boden, denn vor dem Original sind Reste des Stammes neben den Beinen des Vogels zu sehen. Auch gleicht der Vogel in keiner Weise einem Pelikan, denn er hat – abgesehen von der Farbigkeit – einen gebogenen, spitzen Schnabel und viel zu lange Beine. Zudem ist die für den symbolischen Pelikan charakteristische Handlung, das Aufhacken der eigenen Brust, hier gerade nicht dargestellt. Insofern ist ein Bezug auf das christliche Symbol meines Erachtens nicht möglich. Vincent Moletta, »The Illuminated ›Canzoniere‹ Ms. Banco Rari 217«, in *La bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia*, 78 (1976), S. 1–36, speziell S. 27. Zahlreiche Autoren sind unverständlicher Weise dieser Interpretation gefolgt, so Meneghetti 2001 (Anm. 28), S. 408; Markus Müller, *Minnebilder Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Köln 1996, S. 174–175 mit weiteren unsinnigen Vergleichen zur christlichen Ikonographie; Full 2015 (Anm. 5), S. 80.

33 Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes ist dieses Attribut auf Abbildungen nicht zu erkennen, doch bei genauer Betrachtung vor dem Original eindeutig auszumachen. In einer Umzeichnung des 19. Jahrhunderts, die aber in den Einzelheiten nicht sehr genau ist, ist ein rechteckiger Gegenstand wiedergegeben, der dann als Buch gedeutet wird. Offensichtlich sind dabei die Begrenzungslinien des Oberschenkels missverstanden worden. Francesco Palermo, *I manoscritti Palatini di Firenze*, 3 Bde., Florenz 1853–1868, Bd. 2, 1860, S. 85, 115 und Abb. 1. Verschiedentlich hat man dann darin eine Angleichung an Christus sehen wollen, Müller 1996 (Anm. 32), S. 174–175, Full 2015 (Anm. 5), S. 80. Dies entbehrt jedoch jeder Grundlage.

- 34** Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Turin 2015, S. 271, vermutet hier ein Bildnis des Andreas Capellanus, was ich nicht für sehr wahrscheinlich halte.
- 35** Dante, *Vita nova*, Kap. 16 (nach alter Zählung Kap. 25), hg. v. Guglielmo Gorni, Turin 1996, S. 146–156: »[...] che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustantia intelligentia, ma sì come fosse sustantia corporale: la quale cosa, secondo la verità, è falsa, ché Amore non è per sé sì come sustantia, ma è uno accidente in sustantia.«
Zur *Vita nova* siehe Winfried Wehle, *Dichtung über Dichtung. Dantes Vita Nuova: Die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München 1986; Robert Pogue Harrison, *The Body of Beatrice*, Baltimore 1988; Full 2015 (Anm. 5), S. 205–294.
- 36** *Exodus* 20, 2.
- 37** Dante, *Vita nova* (Anm. 35), Kap. 1, 12–20, S. 14–22 (nach alter Zählung Kap. 3).
- 38** Die üblichen Deutungen dieses Textes sehen hier einen Hinweis auf den frühen Tod von Beatrice, da am Ende Amor mit ihr in den Himmel entschwindet. Sie folgen damit der einflussreichen Interpretation von Charles Singleton, *An Essay on the Vita nuova*, Cambridge 1958, S. 14–23. Ein knapper Überblick über verschiedene Deutungsansätze findet sich bei Zeiner 2006 (Anm. 7), S. 340–343. Einer genaueren Auseinandersetzung mit der irritierenden Vision sind die meisten Autoren jedoch ausgewichen. Nur Harrison 1988 (Anm. 35), S. 17–30 ist hier eine rühmliche Ausnahme, und ich verdanke seinen Ausführungen sehr viel. Kürzlich hat auch Full 2015 (Anm. 5), S. 230–250, die Traumvision einer genauen Analyse unterzogen. Sie betont gleichfalls die strukturelle Offenheit sowie die Komplexität von Dantes Metaphern und arbeitet insbesondere die religiösen Bezüge heraus. Letzteres würde ich allerdings nicht so stark betonen. Das Motiv von Amor, der die nackte Beatrice hält, bezieht sie auf die Pietà, auf Maria mit dem toten Christus im Schoß, S. 236–239. Dies kann jedoch nicht funktionieren, da die Ikonographie der Pietà erst um 1300 entsteht und in Italien nicht vor dem frühen 14. Jahrhundert vorkommt.
- 39** Dazu Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003, S. 663–740.
- 40** Die bildlichen Fassungen der *Trionfi* sowie ihre Umsetzung im Festwesen sind zusammengestellt bei Alexandra Ortner, *Petrarcas »Trionfi« in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zu Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parti des 15. Jahrhunderts*, Weimar 1998.
- 41** Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand I.N. 218 C, Höhe 28,6 cm. Eine zweite Ausführung ohne Vergoldungen, die wohl um 1520 anzusetzen ist, befindet sich in Amsterdam, Rijksmuseum, I.N. R.B.K. 16936, Höhe 29 cm, *Natur und Antike in der Renaissance* (Ausstellungskatalog Frankfurt a. M.), hg. v. Herbert Beck u. Peter C. Bol, Frankfurt a. M. 1985, Nr. 120, S. 425–426; *Bonacolsi l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este* (Ausstellungskatalog Palazzo Ducale, Mantua), hg. v. Filippo Trevisani u. Davide Gasparotto, Mailand 2008, Nr. 4.2, S. 190.
- 42** Wien, Kunsthistorisches Museum, 135 × 65,3 cm, Mary Vaccaro, *Parmigianino. The Paintings*, London 2002, Nr. 34, S. 180–181; *Parmigianino e il manierismo europeo* (Ausstellungskatalog Parma), hg. v. Lucia Fornari Schianchi u. Sylvia Ferino-Pagden, Parma 2003, Nr. 2.2.28, S. 234; Robert Wald, »Parmigianino's ›Cupid Carving his Bow‹, History, Examination; Restoration«, in *Parmigianino e il manierismo europeo* (Tagungsband, Parma 2002), hg. v. Lucia Fornari Schianchi Parma 2002, S. 165–185.
- 43** Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, 153 × 113 cm, Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, S. 153–156.