

Über das Erinnern in der Hofkunst Alfonso d'Estes  
Ein kunsthistorischer Versuch zur Theorie  
des kulturellen Gedächtnisses

Dissertation  
zur Erlangung der Würde  
des Doktors der Philosophie  
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Christoph Schmitt

aus

Bad Dürkheim

Hamburg 2005

1. Gutachterin:	Prof. Dr. Charlotte Schoell-Glass
2. Gutachter:	Dr. Ulrich Pfisterer
Vollzug der Promotion:	04. Mai 2005

## **Vorwort des Verfassers**

Die vorliegende Arbeit ist die gekürzte Fassung meiner Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg aus dem Sommersemester 2005.

Ich bedanke mich bei Frau Professorin Dr. Charlotte Schoell-Glass für ihre spontane Bereitschaft, sich meines Themas anzunehmen und anschließend sorgsam zu begleiten. Ebenso danke ich meinem Zweitgutachter, Herrn Dr. Ulrich Pfisterer, für seine stets konstruktive Kritik.

Besonders herzlich möchte ich mich bei meiner Freundin Conny für ihre liebevolle Geduld bedanken, auch theorielastige Telefonate über einanderthalb Jahre zu ertragen. Für das Erkennen von Wirklichkeiten - insbesondere kulinarischer - gilt mein großer Dank Brigitte.

Von Beginn an unterstützen meine Eltern dieses wunderbare „Orchideenstudium“. In tiefer Dankbarkeit sei ihnen meine Arbeit gewidmet.

Christoph Schmitt

## Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	3
1. Problemaufriß und Methode .....	3
2. Gegenstand und Fragestellungen .....	5
<b>A. Kulturelles Gedächtnis</b> .....	11
<b>I. Erinnerung – ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften</b> .....	11
<b>II. Warburg und das Nachleben der Antike</b> .....	15
<b>III. Mythen als Erinnerungsfiguren (Assmann)</b> .....	19
1. Kriterien des kulturellen Gedächtnisses .....	19
2. Renaissance und normative Vergangenheit .....	24
Zusammenfassung: Teil A .....	28
<b>B Dosso Dossi</b> .....	29
<b>I. Ferrareser Hofmaler</b> .....	29
1. Forschungsgeschichte .....	29
2. Vita .....	33
<b>II. Dossos allegorisch-mythologischen Bilder</b> .....	37
1. <i>Circe und ihre Liebhaber</i> (1511-12) .....	38
2. <i>Melissa</i> (1515-16) .....	42
3. <i>Allegorie der Musik</i> (1522) .....	45
a. <i>Trinitas in unum</i> .....	45
b. <i>Ars memoriae</i> und Kennerschaft .....	52
4. <i>Jupiter, Merkur und die Tugend</i> (1523-24) .....	54
a. „Das Wenige, das ihm der Autor bot,...“ .....	54
b. Ein mythologisches Portrait? .....	61
5. <i>Apollo</i> (um 1524) .....	67
a. Ein Gott am Ferrareser Hof .....	67
b. Torso Belvedere .....	71
6. <i>Allegorie mit Pan</i> (um 1529-32) .....	74
7. <i>Mythologische Allegorie</i> (um 1529-30) .....	82
a. <i>nymphóleptoi</i> .....	82
b. „Doppelt Phrygische Hochzeit“ .....	85
Zusammenfassung .....	88
<b>III. Giorgione</b> .....	90
1. Poesia und brevitá .....	90
2. <i>Violaspieler</i> .....	98
Zusammenfassung .....	101
<b>IV. „Schifare la noia“ - Zur Mythologie in der Unterhaltungskultur</b> .....	102
1. Intermedien .....	102
2. <i>Compagnia della Calza</i> .....	108
Zusammenfassung .....	114
Zusammenfassung: Teil B .....	114

<b>C. Camerino d'Alabastro</b> .....	116
<b>I. Alfonsos I. Studio</b> .....	116
1. Lage .....	116
2. Auftragsvergabe .....	118
3. Hängung .....	120
4. Funktion.....	126
Zusammenfassung .....	131
<b>II. Gemäldezyklus</b> .....	132
1. <i>Götterfest</i> (um 1514) .....	132
2. <i>Venusfest</i> (1519) .....	138
3. <i>Bacchus und Ariadne</i> (um 1522).....	141
4. <i>Bacchanal der Andrier</i> (um 1524-25) .....	146
5. <i>Triumph des Bacchus</i> (um 1515?).....	151
6. <i>Triumph des Bacchus in Indien</i> (um 1517) .....	158
7. <i>Aeneas-Fries</i> (1520-1525).....	160
a. Aufbau und Ikonographie .....	160
b. Vergils <i>Aeneis</i> in der estensischen Genealogie .....	166
8. Gesamtprogramm .....	170
Zusammenfassung .....	176
<b>III. Identität und Herrschaft</b> .....	177
1. Rauschhafte Bilderwelt der <i>tryphé</i> .....	177
2. <i>Villegiatura</i> .....	181
3. Urbane Antikengärten .....	184
a. <i>Voluptas honesta</i> .....	184
b. Venezianische Lustgärten.....	192
4. Gartenanlagen in Ferrara .....	193
5. Zur Tradition der Ferrareser Herrschaftsrepräsentation .....	198
a. Lionello und Borso d'Este .....	198
b. Ercole I. d' Este .....	201
6. Nachfolge in Palastdekorationen .....	203
Zusammenfassung Teil C .....	204
<b>Schluß</b> .....	205
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	207
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	207

## Einleitung

### 1. Problemaufriß und Methode

Die Brisanz des Phänomens „Erinnerung“ tritt in den letzten Jahren immer offener zu Tage, sei es in der Bestandsaufnahme elektronischer Datenbanken, sei es in den Mahnmaldebatten oder in der Konstituierung („Alt-“) Europas.<sup>1</sup>

Der vorangegangene wissenschaftliche Erinnerungsdiskurs entzündete sich an den fortschreitenden Erkenntnissen zum menschlichen Gedächtnis, einer Domäne der Neurologie und der Kognitiven Psychologie.<sup>2</sup> Längst wenden sich auch Philosophen, Sprachwissenschaftler, Historiker, Soziologen, Anthropologen und Archäologen den Problemfeldern der Erinnerung zu.<sup>3</sup> Die Erinnerung wird zum Schlüsselbegriff der europäischen Kultur.<sup>4</sup>

Daher ist es verwunderlich, daß die aktuelle kunstgeschichtliche Forschung zur italienischen Renaissance von der „gegenwärtigen Konjunktur der Erinnerung“ bislang unberührt blieb,<sup>5</sup> obwohl sich einer ihrer exponiertesten Vertreter der Göttin der Erinnerung anvertraut hatte: der Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg (1866-1929) ließ in den Portikus seiner Hamburger Bibliothek die programmatische Inschrift „MNEMOSYNE“ (gr. Erinnerung) eingravieren. Auch Warburgs unvollendetes Projekt des Bilderatlas trägt jenen Namen der Göttin des

---

<sup>1</sup> Die Untersuchung folgt der alten Rechtschreibung. Die zitierte Literatur wird einmal vollständig aufgeführt und danach unter der in eckigen Klammern gesetzten Abkürzung bis ins Literaturverzeichnis fortgesetzt. Die Literaturhinweise, aus denen nicht zitiert wird, werden nur in der jeweiligen Fußnote genannt.

<sup>2</sup> Vgl. vor allem Wolf Singers empirische Erkenntnisse über die selektive und libidinös gesteuerte Erinnerung „quellengläubiger“ Historiker; ders., [=Singer] *Wahrnehmen, Erinnern, Vergessen. Über Nutzen und Vorteil der Hirnforschung für die Geschichtswissenschaft*, in: ders., *Die Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*, Frankfurt/M. 2002, S. 77-86. Auch sind u.a. auf die Thesen zur Gedächtnisbildung seitens der Kybernetik, des Radikalen Konstruktivismus und der Systemtheorie hinzuweisen; zur Einführung vgl. Siegfried Schmidt (Hrsg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt/M. 1987; Gerhard Rusch, *Erkenntnis. Wissenschaft. Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt aus*, Frankfurt/M. 1987.

<sup>3</sup> Hans Rudolf Meier, Marion Wohlleben (Hrsg.) [=Meier/ Wohlleben], *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 21), Zürich 2000, hier: S. 9.

<sup>4</sup> Gottfried Boehm [=Boehm], *Die Gegenwart des Vergangenen. Erinnerung als Konzept in der Kunstgeschichte*, in: Meier/ Wohlleben, Zürich 2000, S. 77-85, hier: S. 77.

<sup>5</sup> Boehm 2000, S. 77; Meier/Wohlleben, S. 10. Kürzlich erschien die Zeitschrift „Kritische Berichte“ (1/ 2004) unter der Begriffstrias „Liebe - Körper - Erinnerung“, in der sich Krüger dem Verhältnis der *ars memorandi* zur *Hypnerotomachia Poliphili* widmet; vgl. Rainhard Krüger [=Krüger], *Wanderungen auf der Nekropole der an Liebe Verstorbenen: Memoria als intermediale Inszenierung in Francesco Colonnas Hypnerotomachia Poliphili (1499)*, in: *Kritische Berichte*, 1 (2004), S. 5-28.

Gedächtnisses und Mutter der Musen.<sup>6</sup> Doch Warburgs Forschungen zum sozialen Gedächtnis blieb ohne Nachfolge in der Kunstgeschichte.<sup>7</sup>

In den vergangenen Jahren prägten Aleida und Jan Assmann den Begriff des kulturellen Gedächtnisses:<sup>8</sup>

„Dieses Gedächtnis ist kulturell, weil es nur institutionell, artifiziell realisiert werden kann, und es ist ein Gedächtnis, weil es in bezug auf gesellschaftliche Kommunikation genauso funktioniert wie das individuelle Gedächtnis in bezug auf Bewußtsein.“<sup>9</sup>

In Teil A der vorliegenden Studie wird dargelegt, wie die Wirkungszusammenhänge zwischen der höfischen Kultur und den bildenden Künsten unter dem Aspekt des kulturellen Gedächtnisses erfaßt werden können. Wie der Begriff des kulturellen Gedächtnisses vermuten läßt, liegt ein Schwerpunkt der Untersuchung auf der Kognitionsleistung des Erinnerns, einem konstruktiven Assoziationsprinzip, das sich an den vorhandenen kulturellen Mustern und Denkformen ausrichtet. Das Ziel ist es aufzuzeigen, wie Erinnerungsprozesse nicht bloß Vergangenes bewahren, sondern selektiv aus den gegenwärtigen Idealen einer Gesellschaft geformt werden. Neben den mündlichen und schriftlichen Überlieferungsformen einer Kultur sind insbesondere die bildenden Künste als Erinnerungszeichen dazu fähig, bestimmte Aspekte der Vergangenheit wiederaufleben zu lassen.

„Die These ist, daß jede Form sozialer Zugehörigkeit ihre (mehr oder weniger ausgeprägten) Formen von Erinnerungskultur entwickelt.“<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Mnemosyne, das Kind von Gaia und Uranus, habe die Musen geboren habe, „ damit sie Vergessenheit brächten der Leiden und Ende der Sorgen.“ Hesiod (*Theogonie* 54, 915). Weitere antike Autoren (Solon, Pindar, Plato, Euklyd, Aischylos) berichten, daß Mnemosyne angerufen wurde, um sich verlorener Zeiten zu erinnern. Vgl. Platons Dialog *Kritias* (108d), wo den Zeitgenossen die Katastrophe von Ur-Athen in Erinnerung gerufen wird.

<sup>7</sup> Boehm 2000, S. 78. Jüngst orientiert sich die Erforschung visueller Topoi wieder an Warburgs Ansatz; vgl. Ulrich Pfisterer, „*Die Bilderwissenschaft ist mühelos*“. *Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte*, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der Renaissance*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, (=Italienische Forschungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz/ Max-Planck-Institut, Vierte Folge, Bd. III) München / Berlin 2003, S. 21-47.

<sup>8</sup> Vgl. Aleida und Jan Assmann [=A. Assmann/ J. Assmann], *Schrift, Tradition und Kultur*, in: W. Raible (Hrsg.), *Zwischen Festtag und Alltag*, Tübingen 1988, S. 25-50; Jan Assmann [=Assmann 1988], *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: Jan Assmann, T. Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt 1988, S. 9-19; Jan Assmann [=J. Assmann 1992], *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, hier: S. 22.

<sup>9</sup> J. Assmann 1992, S. 19.

<sup>10</sup> J. Assmann 1992, S. 88.

## 2. Gegenstand und Fragestellungen

Die Untersuchung widmet sich den mythologisch-allegorischen Bildern, den sogenannten *poesie*,<sup>11</sup> am Hofe Alfonso I. d'Estes (r. 1505-1535) zu Ferrara. Anhand der Modalitäten der Mythenrezeption wird versucht, die Erinnerungskultur am Ferrareser Hof zu rekonstruieren.<sup>12</sup> Der Mythos ist „der (vorzugsweise narrative) Bezug auf die Vergangenheit, der von dort Licht auf die Gegenwart und Zukunft fallen läßt.“<sup>13</sup>

Der langjährige Hofmaler der Ferrareser Herzöge Alfonso I. und Ercole II. d'Estes war Dosso Dossi (um 1486-1542). Fast die Hälfte seines erhaltenen Œuvres basiert auf profanen Themen (40 von 81).<sup>14</sup> Für einen Renaissancemaler ein ungewöhnlich hoher Bestand, wenn man bedenkt, daß die sakrale Kunst aufgrund der kirchlichen Institutionen und ihrer Verehrung besser vor Übergriffen geschützt war.

Trotz des intensiven Engagements der Getty Foundation in den vergangenen Jahren bleibt die Ikonographie Dossos allegorisch-mythologischer Gemälde<sup>15</sup> wie auch des Gemäldezyklus im *Camerino d'Alabastro* (vgl. Teil C) problematisch. Zwar entdeckte die Forschung mögliche ikonographische Quellen, doch verweigern sich die enigmatischen Bilderzählungen oftmals den schriftlichen wie bildlichen Traditionen. Drastisch urteilt Nicholas Penny über den aktuellen Stand zur

---

<sup>11</sup> Die *poesie* kam als Bildgattungsbegriff nach 1500 in Venedig auf; eine begriffsgeschichtliche Herleitung der *poesie* bietet Charles Dempsey [=Dempsey], *The Portrayal of Love. Botticellis Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992, hier: S. 24-27. Ausführliche Erläuterungen folgen in Teil B, Kapitel III., 1. *Poesie und brevitá*.

<sup>12</sup> Einen interdisziplinären Überblick über die Mythosrezeption bietet Manfred Fuhrmann, *Terror und Spiel. Probleme der Mythosrezeption*, München 1971; Francesca Cappelletti/Gerlinde Huber-Rebenich, *Der antike Mythos und Europa*, (=Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos, Beiheft II) Berlin 1997; Bodo Guthmüller/Wilhelm Kühlmann (Hrsg.), *Renaissancenkultur und antike Mythologie*, Tübingen 1999.

<sup>13</sup> Assmann 1992, S. 78.

<sup>14</sup> Peter Burke [=Burke], *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, [im engl. Original: *Culture and Society in Renaissance Italy*, Oxford 1972], Berlin 1996 (2. Auflage), S. 153. Insgesamt schätzt Burke einen Anteil der profanen Malerei in der Renaissance von 13%. Vgl. Burke, S. 153.

<sup>15</sup> Die ausgewählten Gemälde werden als allegorisch-mythologisch vorgestellt, da in der Renaissance traditionell der Mythos durch die allegorische Deutung gerechtfertigt wurde. Gewohnt, aus der Biblexegese die allegorischen, moralischen und anagogischen Bedeutungen der Aussagen zu suchen, wurden auch die mythologischen Gemälde vieldeutig ausgelegt. Allgemein dazu vgl. Karl Borinski [=Borinski], *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, 1. Bd., Darmstadt 1965; Jean Seznec [=Seznec], *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance*, (=Bollingen ser. 38) New York 1961 [im franz. Original: *La survivance des dieux antiques* (=Studies of the Warburg Institute 11), London 1940]. Erwin Panofsky [=Panofsky 1939], *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Renaissance*, New York 1972 (1. Ausgabe 1939).

Ikonographie von Dossos allegorisch-mythologischen Gemälden, indem er konstatiert, daß scheinbar für keines dieser Bilder eine schlüssige Sinndeutung vorliege.<sup>16</sup> Auch der Kurator der Getty Stiftung, Peter Humfrey, regt in einem Nachtrag zur Ausstellung von 1998/ 99 an:

„Knowing more about the artist’s patrons, and his literary and musical contacts, might help us better understand the intricate iconography of mythological allegories [...]”<sup>17</sup>

Vornehmlich konzentrierte sich die bisherige Forschung auf die Zuschreibung, den Stil und die Chronologie Dossos Gemälde. Daher bleiben ikonographische Fragen und die Rekonstruktion des kulturellen Kontexts lohnenswerte Forschungsfelder.<sup>18</sup> In Teil B wird eine Auswahl Dosso Dossis mythologisch-allegorischer Ölgemälde analysiert, deren zeitlicher Rahmen durch die Herrschaft Alfonsos I. beschränkt ist. Die Auswahl erfolgt nach der Prominenz und der Verbreitung der Bilder in der kunstgeschichtlichen Literatur. Die Studie setzt voraus, daß die am häufigsten zitierten Gemälde als Dossos zentrale Werke eingestuft wurden und somit als besonders repräsentativ für die Ferrareser Hofkunst gelten dürften.<sup>19</sup>

Offenbar waren Dossos *poesie* äußerst erfolgreich, denn er hatte das Amt des Hofkünstlers bis zu seinem Tode 1542 inne.<sup>20</sup> Das Ziel der Analysen wird es sein, stilistische Kriterien der Bilderzählung<sup>21</sup> in Dossos Malerei aufzustellen und zu überprüfen, wie sie den Vorstellungen und Wünschen estensischer *delizie*<sup>22</sup>

---

<sup>16</sup> Nicholas Penny [=Penny], *Ferrara, New York, Los Angeles: Dosso Dossi*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 141, 1999, S. 250-254; vgl. B. L. Brown, S. 255.

<sup>17</sup> Peter Humfrey [=Humfrey 2000], *Afterthoughts on the Dosso Exhibition*, in: *Paragone*, Bd. 50, 1999 (2000), Ser. 3, S. 46-62.

<sup>18</sup> Beverly Louise Brown [=B. L. Brown], *Dosso Dossi: Court Painter in Renaissance Ferrara*, in: *Renaissance Studies*, vol. 14, n°2, (Juni 2000), S. 251-259, hier: S. 254.

<sup>19</sup> So sind beispielsweise die erhaltenen Wandmalereien im Vergleich zu den Ölgemälden weniger sorgfältig von Dosso komponiert worden. Vgl. B. L. Brown, S. 259.

<sup>20</sup> Um so bemerkenswerter ist Dossos Stellung, wenn man berücksichtigt, daß sich Alfonso I. stets um die Werke der größten Maler seiner Zeit bemühte. Vgl. Bayer 1998, S. 40.

<sup>21</sup> Der Begriff „Bilderzählung“ lehnt sich an den Titel des Aufsatzes von Ciammitti an, der Dosso als „Geschichtenerzähler“ vorstellt; vgl. Luisa Ciammitti [=Ciammitti], *Dosso as a Storyteller: Reflections on His Mythological Paintings*, in: Luisa Ciammitti, Stephen F. Ostrow und Salvatore Settis (Hrsg.) [=Ciammitti/ Ostrow], *Dosso’s Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, (=Issues and Debates. Getty Research Institute), Los Angeles 1998, S. 83-111. Die Analyse der Bilderzählung orientiert sich nicht an Albertis Bedingungen einer *historia*, sondern bezieht sich auf Dossos Auswahl und Umsetzung der Motive, die seine Bilder zu *poesie* werden lassen. Auf das Verhältnis zwischen der venezianischen *poesia* zur florentinischen *historia* kann hier nicht eingegangen werden.

<sup>22</sup> Der Begriff *delizie* wurde im späten 16. Jahrhundert für „Orte der Freude“ wie Paläste, Gärten, Villen und Parkanlagen gebraucht, die durch die Verbindung von Kunst und Natur gekennzeichnet

nachkamen. Da die meisten estensischen Paläste zerstört sind und detaillierte Aufzeichnungen fehlen, bleiben die ursprünglichen Bestimmungsorte und die Hängungen aller Werke ungeklärt. Die viel diskutierte Chronologie der ausgewählten Bilder richtet sich nach dem Ausstellungskatalog *Dosso Dossi: Court Painter in Renaissance Ferrara* (New York 1998).<sup>23</sup>

Das anschließende Kapitel führt das künstlerische Vorbild an, dem Dosso die freie Umsetzung von antiken Themen entlehnt haben könnte. Schon die frühe Stilkritik macht Giorgione da Castelfranco (1477/78–1510) als Dossos möglichen Lehrmeister aus.<sup>24</sup> Dieser Annahme folgt die Untersuchung und erweitert den Stilbegriff um die Modalitäten der Bilderzählung. „*Giorgione. The Painter of Poetic Brevity*“ betitelt Jaynie Anderson ihr Werkverzeichnis über den in Venedig tätigen Maler.<sup>25</sup> Die *brevitas* (ital. *brevità*), ein aus der Rhetorik stammender Begriff, meint die verkürzte Rede. Bereits zu Lebzeiten Giorgiones, um 1500, verwendet der venezianische Maler Jacopo de' Barberi (1440/50- vor 1516) den Begriff „*brevità*“ kunsttheoretisch in einem Brief.<sup>26</sup> Daß die „poetische Kürze“ auch Dossos Bilderzählung maßgeblich prägte, soll nachgewiesen werden. In der Auseinandersetzung mit den beiden Künstlern wird eine von der Forschung bislang unbeachtete Federzeichnung herangezogen, die entweder Giorgione zugeschrieben wird oder Giulio Campagnola (um 1482- 1516), der die Zeichnung vermutlich nach einem verschollenen Bild Giorgiones anfertigte.<sup>27</sup> Die Federzeichnung wird als ikonographische Vorlage für Dossos *Apollo* (um 1524) neu eingeführt.

---

waren. Vgl. Gianni Venturi [=G. Venturi 1990], *Delizia (e altro). Storia di un nome, di un equivoco, di una tradizione*, in: A.A.V.V., *Il parco del delta del Po*, Vol. III: *L' ambiente come laboratorio*, Ferrara 1990, S. 128-135; Francesco Ceccarelli [=Ceccarelli 2004b], *Palazzi, castalderie e delizie. Forme degli insediamenti estensi nel Ferrara tra Quattrocento e Cinquecento*, in: Mailand 2004 (III), S. 73-83, hier: S. 81, Anm. 1.

<sup>23</sup> Bislang konnte nur ein Werk Dossos, das *Costabili-Polyptichon* von 1513-1514, mit Gewißheit datiert werden. Die Grenzen der stilkritischen Datierungen oszillieren bei fast allen Gemälden um 10-20 Jahre. Zum *Costabili-Polyptichon* s. Adriano Franceschini [=Franceschini 1995], *Dosso Dossi, Benvenuto da Garofalo e il politico Costabili di Ferrara*, in: *Paragone*, nos. 543-545 (1995), S. 110-115; ders. [=Franceschini 1998], *Dosso Dossi, Benvenuto da Garofalo, and the Costabili Polyptych in Ferrara*, in: *Dossos's Fate*, S. 143-152.

<sup>24</sup> Vgl. Kapitel II, 1. der vorliegenden Untersuchung. Der Katalog *Giorgione. Mythos und Enigma* (hrsg. von Sylvia Ferino-Padgen und Giovanna Nepi Scirè, Wien 2004) konnte nicht mehr berücksichtigt werden.

<sup>25</sup> Jaynie Anderson [=Anderson 1997], *Giorgione. The Painter of "Poetic Brevity"*, New York 1997 [im franz. Original: *Giorgione: Peintre de la "Brievieté Poétique"*, Paris 1996].

<sup>26</sup> Anderson 1997, S. 48. Vgl. Kapitel II, 1. *Poesia und brevità*, S. 62ff.

<sup>27</sup> *Violaspieler* (Abb. 30), um 1510, Federzeichnung mit brauner Tusche, 192 x 143 mm, Paris, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Die Stadt Ferrara, in der heutigen Emilia-Romagna, entwickelt sich unter der Herrschaft der Este zu einem Zentrum für Musik, Theater und Literatur.<sup>28</sup> 1527 weist Paolo Giovio (1483-1552), Humanist und späterer Bischof von Nocera, darauf hin, wie sehr Dossos Kunst den Wunsch nach Vergnügen am Hofe erfüllte.<sup>29</sup> Die ausgeprägten Formen herrschaftlicher Inszenierungen in Ferrara betont auch Burckhardt.<sup>30</sup> Die Wechselbeziehungen von Literatur und Kunst sind integraler Bestandteil der meisten kunstgeschichtlichen Untersuchungen zur italienischen Renaissance. Was aber häufig ausbleibt, ist eine Wertung der bildenden Kunst in Relation zum höfischen Festwesen.<sup>31</sup> Dabei wurden viele Maler in die Ferrareser Unterhaltungskultur eingebunden.<sup>32</sup> Woran vergnügte sich das höfische Publikum? Lassen sich Prinzipien in der höfischen Unterhaltungskultur aufdecken, die mit der Themenwahl und der Darstellungsweise der mythologischen Hofmalerei korrespondierten?

Die vorliegende Untersuchung stieß auf die bislang vernachlässigten Intermedien, die bei Theaterstücken als Zwischenspiele in den Pausen der Akte aufgeführt wurden.<sup>33</sup> In den Intermedien agierten überwiegend mythologische Gestalten, die allegorisch Bezug auf das eigentliche Theaterstück nahmen. Dossos Mitgestaltung an

---

<sup>28</sup> Zur Kultur von Ferrara vgl. Casimir von Chledowski [=Chledowski], *Der Hof von Ferrara, München 1921*; Werner Gundersheimer [=Gundersheimer 1973], *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton, New Jersey 1973. Lewis Lockwood [=Lockwood], *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge (USA) 1984; Thomas Tuohy [=Tuohy], *Herculean Ferrara: Ercole d'Este 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital*, (=Cambridge Studies in Italian History and Culture), Cambridge and New York 1996.

<sup>29</sup> Vgl. Lucco 1998a, S. 18. Dazu auch Vasari: „Fu il Dosso molto amato dal duca Alfonso I. di Ferrara, prima per le sue qualità nell'arte della pittura, e poi per essere uomo affabile molto e piacevole: della quale maniera d'uomini molto si dilettaua quel duca.“ Giorgio Vasari [=Vasari-Milanesi], *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari* (1. Auflage 1550; 2. von Vasari revidierte Auflage 1568), nach der 2. Auflage hrsg. von Gaetano Milanesi, 9. Bde., Firenze 1880, hier: Bd. V., S. 97.

<sup>30</sup> Vgl. Jacob Burckhardt [=Burckhardt 1869], *Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, in: *Jacob Burckhardt, Gesammelte Werke*, Bd. II, Darmstadt 1962 (folgt der zweiten Auflage von 1869), hier: S. 36-37, S. 278.

<sup>31</sup> Deshalb hat die vorliegende Untersuchung auf einen Vergleich der Antikenrezeption in Ariostos Schriften zu derjenigen in Dossos Bildern verzichtet, was aber durchaus als ein eigenständiges Thema erforschenswert erscheint. Vgl. Gianni Venturi [=G. Venturi 2001], *Il parallelo tra le arti. Il caso Ariosto-Dosso*, in: *L'intelligenza della passione: scritti per Andrea Emiliani*, San Giorgio di Piano (BO) 2004, S. 647-657.

<sup>32</sup> Mauro Lucco [=Lucco 1998a], *Fantasy, Wit, Delight: The Art of Dosso Dossi*, in: New York 1998, S. 17-25, hier: S. 20; Andrea Bayer [=Bayer 1998], *Dosso's Public: The Este Court at Ferrara*, in: New York 1998, S. 27-54, hier: S. 40.

<sup>33</sup> Für die Zwischenspiele sind in der Literatur die verschiedenen Formen desselben substantivierten Adjektivs gebräuchlich: *intermezzo* (pl. *intermezzi*), *intermedium* (pl. *intermedi*), auch *tramezzo* oder der allgemeinere Begriff *rappresentazioni*. In der Untersuchung wird der italienische Begriff *intermezzi* und Intermedium unterschiedslos für die höfischen Zwischenspiele der Renaissance verwendet. Den frühesten Beleg des Wortes *intermedi* lieferte der Hofchronist Bernardino Zambotti. Häufiger sprach er jedoch von *feste*. Vgl. die grundlegende Untersuchung von N. Pirota, E. Povoledo [=Pirota], *Music and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge 1982, S. 42.

Theaterdekorationen ist verbürgt<sup>34</sup> und Dokumente belegen, wie groß die Freude der Zeitgenossen an den Zwischenspielen war. So läßt eine Synopse von den Intermedien und den allegorisch-mythologischen Gemälden mögliche Rückschlüsse auf Dossos Auftraggeber und dem Publikumsgeschmack erwarten. Anschließend werden zeitgenössische Dokumente befragt, die Einschätzungen über die allegorisch-mythologischen Intermedien überliefern und bemerkenswerte Parallelen in der ästhetischen Beurteilung zur Malerei aufzeigen.

Die Auftraggeber von allegorisch-mythologischen Festspielen in Venedig und auf der *Terraferma* organisierten sich in den *Compagnie della Calza*.<sup>35</sup> Da Alfonso I. Mitglied in einer „Strumpfgesellschaft“ war - den einflußreichen *Potenti* -, werden deren Bedeutung und Aktivitäten als eine spezifische Trägergruppe<sup>36</sup> des kulturellen Gedächtnisses betrachtet.<sup>37</sup>

Der mythisch-festliche Charakter der Malerei am Ferrareser Hof kulminierte in dem *Camerino d'Alabastro*, einem Raum in der *Via Coperta*, dem Verbindungstrakt zwischen dem *Palazzo Ducale* und *Castello Estense*.<sup>38</sup> Dort feierten die Gemälde Giovanni Bellinis, Tizians, Dossos und Pellegrino da San Daniele die Feste und Triumphe antiker Gottheiten. Die Diskussion um die Ausstattung des Raumes bereichert ein triumphierender Bacchus, der in nachmythischer Zeit tatsächlich Indien erreichte: in Bombay stieß eine italienische Forschungsgruppe auf ein Gemälde, den *Triumph des Bacchus*, das mit Dossos verschollenem Bild aus dem *Camerino d'Alabastro* identifiziert wird.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Mendelsohn, S. 17.

<sup>35</sup> Die allgemeine Bezeichnung *Compagnia della Calza* wurde im 15. und 16. Jahrhundert selten verwendet. In den zeitgenössischen Quellen finden sich Begriffe wie „*societates iuvenum*“, „*societates nobilium nostrorum*“, „*compagnie di giovani*“ oder der von jeder *Compagnia* gewählte allegorische oder allusive Eigenname. Vgl. die grundlegende Studie von Lionello Venturi [=Venturi 1909], *Le Compagnie della Calza* (sec. XV-XVI), in: *Nuovo Archivio Veneto*, N.S., 16, II (1909), S. 161-221; N.S., 17, I (1909), S. 140-233. Weitere Literaturhinweise folgen in Teil B, Kap. IV, 2. *Compagnia della Calza*.

<sup>36</sup> Zum Begriff „Trägergruppe“ vgl. Teil A.

<sup>37</sup> Susanne Tichy [=Tichy], *'et vene la mumaria'*. *Studien zur venezianischen Festkultur der Renaissance*, (=Akadémós. Forschungen, Quellen, Materialien, 1), München 1997, S. 134, 217.

<sup>38</sup> Vgl. Charles Hope [=Hope 1971], *The Camerini d'Alabastro of Alfonso I. d'Este*, in: *The Burlington Magazine*, 113 (1971), S. 641-650; S. 712-721; ders. [=Hope 1987], *The Camerino d'Alabastro. A Reconsideration of the Evidence*, in: *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm* (März 1987), hrsg. von Görel Cavelli-Björkmann, [=Cavelli-Björkmann 1987a], Stockholm 1987, S. 25-42. Dagegen vermutet Goodgal den Raum in einem nahegelegenen Gang; vgl. Dana Goodgal [=Goodgal 1978], *The Camerino of Alfonso I. d'Este*, in: *Art History*, I (1978), S. 162-190. Zur Lage des *Camerino* vgl. C, Kapitel I, 1.

<sup>39</sup> Lorenzo Finocchi Ghersi, Giuseppe Pavanello [=Finocchi Ghersi/ Pavanello], *La „Baccanaria d'uomini“ di Dosso Dossi ritrovata in India*, in: *Arte Veneta* 54, 1999 I (2000), S. 23-54.

Trotz zahlreicher ikonographischer Teilerfolge sind alle Versuche gescheitert, ein einheitliches Bildprogramm aufzudecken.<sup>40</sup> Einigkeit besteht nur darüber, daß der Weingott Bacchus als Protagonist des *Camerino d'Alabastro* gilt.<sup>41</sup> In Teil C wird für eine mythisch-genealogische Deutung des *Camerino d'Alabastro* argumentiert. Aber weshalb wollte Alfonso I. mit der mythischen Identifikationsfigur des Bacchus assoziiert werden, einer Gottheit, die während des gesamten Mittelalters nie als ein *exemplum virtutis* rezipiert wurde? In enger Anlehnung an die Motive römischer Sarkophage beginnt erst die Kunst des späten Quattrocento Bacchus als einen Triumphgott darzustellen und somit aufzuwerten. Doch die Erinnerungsfigur des Bacchus im *Camerino d'Alabastro* auf den mythischen Eroberer zu reduzieren, greift angesichts der arkadischen Stimmung der Gemälde und ihrer erotischen Bezüge zu kurz. Was könnte Alfonso I. zu diesem Traditionsbruch motiviert haben?

Zur Themenwahl der Ferrareser Hofkunst und insbesondere der des *Camerino d'Alabastro* erscheint die historische Parallele zum antiken Lebens- und Herrschaftsideal der *tryphé* (lat. *voluptas*: Wohlleben, Schwelgerei, Luxus) bemerkenswert.<sup>42</sup> Daher wird die Erinnerung an die antike Bilderwelt der *tryphé* als die grundlegende ikonographische Quelle für die sinnenfrohen Bilder am Ferrareser Hofe vorgestellt. Es ist der Versuch, darzulegen, daß erst die Entfaltung der *voluptas* innerhalb der *villegiatura* und der italienischen Antikengärten eine solche Erinnerungskultur ermöglicht hat.

---

<sup>40</sup> Weder Alfonsos I. Korrespondenzen noch die seines venezianischen Gesandten Jacobo Tebaldi setzten uns darüber in Kenntnis. Ballarin 2002 (Ib), S. 315, Anm. 41.

<sup>41</sup> Marek 1985, S. 44, S. 62.

<sup>42</sup> Einführend zur *tryphé* vgl. REA 50, 1948, 50-54; Paul Zanker [=Zanker 1998], *Eine Kunst für die Sinne. Zur Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite*, (=Kleine Kulturgeschichtliche Bibliothek, Bd. 62) Berlin 1998.

## A. Kulturelles Gedächtnis

### I. Erinnerung – ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften

Seit zwei Jahrzehnten fokussiert sich das Interesse der historischen Disziplinen auf den Begriff „Kultur“ - eine Entwicklung, welche an die wissenschaftliche Orientierung vom Beginn des 20. Jahrhunderts anknüpft.<sup>43</sup> Dabei werden die Begriffe „Erinnerung“ und „Gedächtnis“ für die Kulturwissenschaften zunehmend bedeutender.<sup>44</sup> Dem Soziologen Pierre Bourdieu, mit seinen Forschungen zur Genese des „Geschmacks“ im weitesten Sinne, verdanken die neueren Kulturwissenschaften den methodischen Ansatz, die Beziehungen zwischen sozialen Gruppen und dem Gedächtnis bzw. dem Erinnern zu erforschen.<sup>45</sup>

„Alles spricht dafür, daß sich um den Begriff der Erinnerung ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften aufbaut, das die verschiedenen kulturellen Phänomene und Felder auf Kunst und Literatur, Politik und Gesellschaft, Religion und Recht in neuen Zusammenhängen sehen läßt.“<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Vgl. Oexle 2000, S. 58. Zu Beginn der Achtziger Jahre erschienen germanistische und historische Studien zur Geschichte des Wortes „Kultur“ in der Wissenschaftssprache seit dem 18. Jahrhundert und in der Lebenswelt; vgl. dazu Helmut Brackert, Fritz Wefelmeyer (Hrsg.), *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, Frankfurt/M. 1984; Helmut Brackert, Fritz Wefelmeyer (Hrsg.), *Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1990. Von germanistischer Seite vgl. Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines Deutungsmusters*, Frankfurt/M. 1994, S. 229 ff.; Rüdiger vom Bruch (Hrsg.), *Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft*, Stuttgart 1989; Friedrich Jaeger, *Bürgerliche Modernisierungskrise und historische Sinnbildung. Kulturgeschichte bei Droysen, Burckhardt und Max Weber*, Göttingen 1994; N. Luhman, *Kultur als historischer Begriff*, in: *Gesellschaftsstrukturen und Semantik*, (= Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 4) Frankfurt/M. 1995, S. 31-54; D. Baecker, *Kultur*, in: K. Barck u.a. (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der ästhetischen Grundbegriffe*, Stuttgart 2001.

<sup>44</sup> Otto Gerhard Oexle [=Oexle 2000], *Zum Parameter der kulturwissenschaftlichen Wende*, in: *Das Mittelalter*, Nr. 5, 2000, S. 11-31. Wegweisend für die Memorialpraktiken und ihren sozialen Funktionen sind die kulturwissenschaftlichen Arbeiten von M. Halbwachs, N. Loraux, Y. Yerushalmi, J. und A. Assmann.

<sup>45</sup> Nach Bourdieu sei anstelle der vermittelten ästhetischen Inhalten der Lernmodus per se als geschmacksbildend hervorgehoben, also ob und wie die ästhetische Erziehung in einem höfischen, familiären oder schulischen Umfeld erfolgte. Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1982, bes. S. 57-63; S. 761-768. In der Kunstgeschichte schlägt beispielsweise die Untersuchung von Conradi diesen Weg ein, ohne jedoch auf die genannten theoretischen Vorarbeiten hinzuweisen. Katja Conradi [=Conradi], *Die Malerei am Hofe der Este. Cosmé Tura, Francesco del Cossa, Ercole de'Roberti*, zugl. Diss., (=Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 110), Hildesheim 1997.

<sup>46</sup> J. Assmann 1992, S. 11.

Im Zentrum steht die Frage, welche Aspekte der Vergangenheit behalten werden und auf welche Art sie wirksam bleiben. Den Begriff „Gedächtnis“ in dem Kontext der Kunst- und Kulturwissenschaften zu verwenden, mag zunächst überraschen. Das im menschlichen Gehirn lokalisierte Gedächtnis gilt als ein Innenphänomen, das Wahrnehmungs- und Wissensinhalte enkodiert, speichert und wieder abrufbar macht - ein traditionelles Forschungsgebiet der Kognitiven Psychologie und der Neurologie.<sup>47</sup> Daher ist einleitend zur Theorie des kulturellen Gedächtnisses die heutige psychologische Vorstellung vom individuellen Gedächtnis zu vergegenwärtigen.

Dörners Definition vom menschlichen Gedächtnis lautet:

„Das menschliche Gedächtnis ist die an das Gehirn gebundene Fähigkeit des psychischen Systems, äußere und innere Informationen reproduzierbar und mit aktuellen psychischen Prozessen integrierbar aufzubewahren.“<sup>48</sup>

Die wichtigsten Gedächtnisfunktionen sind das Behalten - dazu komplementär das Vergessen<sup>49</sup> - und das Erinnern. Die Erinnerung ist das Resultat des Reproduktions- und Rekonstruktionsprozeß des Gedächtnisses. Gegenüber der bloßen Reproduktion von Daten ist die wichtigere Form des Erinnerns die Rekonstruktion, die unter Mitwirkung weiterer kognitiver Prozesse verläuft. Dadurch wird der Erinnerungsprozeß hinsichtlich historisch-objektiver Erfahrungen „fehleranfällig“.<sup>50</sup> „Erinnern“, so Sir Frederick Bartlett 1950 in seinem Klassiker „Remembering“:

„ist nicht die Wiederstimulation von leblosen, fixierten, fragmentarischen Gedächtnisspuren. Es ist eine phantasievolle Rekonstruktion oder Konstruktion, die sich auf die Beziehung von Einstellungen gegenüber einer ganz aktiven Masse organisierter Reaktionen in unserer Vergangenheit, also auf unsere erlebten Erfahrungen aufbaut - und all dies wird weiter

---

<sup>47</sup> Einführend zum menschlichen Gedächtnis vgl. A. D. Baddeley, *Human Memory: Theory and Practice*, Boston 1998, I. Neath, *Human Memory: An Introduction to Research, Data, and Theory*, Pacific Grove, CA, 1998; F. Schermer, *Grundriß der Psychologie (Bd. 10), Lernen und Gedächtnis*, Stuttgart 1998.

<sup>48</sup> Dietrich Dörner, Herbert Selg [=Dörner/ Selg 1996], Gedächtnis und Lernen, in: Dietrich Dörner, Herbert Selg (Hrsg.): *Psychologie. Eine Einführung in ihre Grundlagen und Anwendungsfelder*, (1. Auflage 1985), Stuttgart 1996 (2. Auflage), S. 161-193, hier: S. 161.

<sup>49</sup> Was nicht im Gedächtnis gespeichert werden kann, wird vergessen. Ob die gewünschte Information durch den Verfall von Gedächtnisspuren, den Verlust der Zugangsmöglichkeiten (Theorie des Adressverlustes), Verdrängungen oder Interferenzen nicht abgerufen werden kann, ist umstritten. Vgl. Dörner/ Selg, Anm. 52.

<sup>50</sup> Dörner/ Selg 1996, S. 173ff.

bestimmt durch ein besonders auffälliges Detail, selber auffallend gemacht durch etwas, das in Sprache oder Bild als selbstverständlich empfunden wird (...) Die resultierende Einstellung ist deswegen das Ergebnis der Fähigkeit auf sich selbst bezogen zu sein (...) Damit ist unser Wesen gemeint, deswegen unsere ganze Bewußtseinswerdung.“<sup>51</sup>

Die heutige Kognitionswissenschaft definiert das Gedächtnis nicht länger als einen Informationsspeicher, sondern als ein dynamisches und kreatives Konstruktionssystem.<sup>52</sup>

Anhand der *in nuce* vorgestellten Erkenntnisse über die Funktionsweisen des menschlichen Gedächtnis wird für die Antiken- und Mythenrezeption der italienischen Renaissance schon jetzt deutlich, daß eine in Inhalt und Form kohärente Rekonstruktion der Vergangenheit in den Bildthemen nicht erreicht werden konnte - falls sie überhaupt angestrebt wurde. Thimann macht auf das problemgeschichtliche Paradoxon aufmerksam, daß das Verhältnis zwischen mythologischem Text und Bild maßgeblich die kunsthistorische Forschung an der italienischen Mythosrezeption beherrscht, jedoch kaum eine kunsttheoretische Quelle des 16. Jahrhunderts dazu Stellung nimmt.<sup>53</sup> Der „notwendige theoretische oder ästhetische Diskurs“ habe im Medium Bild selbst stattgefunden.<sup>54</sup> Das wirft ein neues Licht auf die ikonographische Forschung über die italienische Renaissance, die sich bislang bemüht zeigt, die Kunstwerke hinsichtlich ihrer Texttreue mit den antiken Quellen zu vergleichen. Zum Vorschein kommt dabei meistens, daß die textgetreue Übereinstimmung eines Bildes mit seiner literarischen Quelle eine rare Ausnahme bleibt.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Frederick C. Bartlett [=Bartlett], *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge 1950, S. 213f. Zitiert nach der Übersetzung von Arno Gruen, S. 25-26.

<sup>52</sup> Sandra Markus [=Markus], „Schreiben heißt: sich selber lesen.“ *Geschichtsschreibung als erinnernde Sinnkonstruktion*, in: Clemens Wischermann (Hrsg.), *Vom kollektiven Gedächtnis zur Individualisierung der Erinnerung*, (=Studien zur Geschichte des Alltags, Bd. 18), Stuttgart 2002, S. 159-183, hier: S. 161. Weiterführende Literatur dazu: Heinz v. Förster, *Gedächtnis ohne Aufzeichnung*, in: ders., *Sicht und Einsicht: Die Organisation und Verknüpfung von Wirklichkeit*, Braunschweig, Wiesbaden 1987; Nikolas Luhmann, *Die Wissenschaft der Geschichtsschreibung*, Frankfurt/M. 1988; Gerhard Rusch, *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt*, Frankfurt/M. 1987.

<sup>53</sup> Michael Thimann [=Thimann], *Lügende Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, (=Rekonstruktion der Künste, Bd. 6), Göttingen 2002, S. 22. Vgl. hierzu auch Baxandall: „Es wäre verfehlt, den humanistischen Diskurs [über Gemälde] unwillkürlich zu nennen; aber er bewies eine ganz ungewöhnliche Unabhängigkeit von jeder Nachprüfung an außerliterarischer Erfahrung.“ Baxandall 1985, S. 47.

<sup>54</sup> Thimann 2002, S. 22.

<sup>55</sup> Eine seltene Ausnahme bildet der Auftrag von Isabella d'Este an Perugino vgl. Egon Verheyen [=Verheyen], *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971, S. 41-43; Charles Hope, *Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance*, in: *Patronage in the Renaissance*, hrsg. von Guy Fitch Lytle und Stephen Orgel, Princeton University Press, New Jersey

„Holberton and others have pointed out the limitations of Panofskys method, the essence of which is, at all costs, to find a literary source for a painting, either in emblematic literature or in one of the philosophical or psychological models derived from Plato’s Symposium by Renaissance authors like Ficino or Pico della Mirandola. [...] Let us assume that artists compose their pictures like poems, following a certain formular - a language which can be interpreted on its own terms.“<sup>56</sup>

Für alle eingebrachten Bildinterpretationen der vorliegenden Studie soll daher *mutatis mutandis* die Feststellung De Jongs zugrunde gelegt werden:

„But however convincing these findings may be, they are based on the assumption that, even if the painter’s written source was not latin, it was still illustrated as literally as possible. In other words: whether these painters read Ovid’s text in the original latin version or in the italian translation or adaptation they are still supposed to have followed it closely. It is not assumed that they did know the text, but decided not to follow it exactly.“<sup>57</sup>

Mit J. Assmann bleibt festzuhalten:

„Erinnert wird eine Vergangenheit nur in dem Maße, wie sie gebraucht wird und wie sie mit Sinn und Bedeutung erfüllt, also semiotisiert wird.“<sup>58</sup>

---

1981, S. 293-343; „La prima donna del mondo“. *Isabella d’Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, [=Wien 1994], Ausst.-kat., Kunsthistorisches Museum, hrsg. von Sylvia Ferino-Padgen, Wien 1994, S. 221-227.

<sup>56</sup> Paul Holberton, *Of Antique and other Figures. Metaphor in Early Renaissance Art*, in: *Word and Image*, vol. 1 (1985), S. 31-58; Görel Cavelli-Björkmann [=Cavelli-Björkmann 1987b], *Worship of Venus and Bacchus. Variations on a Theme*, in: Cavelli-Björkmann 1987a, S. 93-106, hier: S. 96.

<sup>57</sup> Jan L. De Jong [=Jong], *Ovidian Fantasies. Pictorial Variations on the Story of Mars, Venus and Vulcan*, in: Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn (Hrsg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der Antike Mythos in Text und Bild. Internationales Symposium der Werner-Reims-Stiftung, Bad Homburg, 22. –24. April 1991*, Berlin 1995, S. 161-172, hier: S. 161.

<sup>58</sup> J. Assmann 1992, S. 297.

## II. Warburg und das Nachleben der Antike

Gottfried Boehm macht auf eine bemerkenswerte Koinzidenz aufmerksam:

„Die Warburg-Renaissance ist wissenschaftsgeschichtlich mit dem neuen Interesse am Thema der Erinnerung verbunden.“<sup>59</sup> 1930 formulierte Fritz Saxl das Forschungsprogramm der sogenannten Warburg-Schule wie folgt:

„Das Problem ist das Nachleben der Antike. Unsere Aufgabe ist einmal, die geschichtlichen Tatsachen als Überlieferung zu untersuchen, die Wanderstraßen der Traditionen aufzuzeigen, und zwar so allseitig als möglich, dann aber aus solcher Erkenntnis allgemeine Schlüsse auf die Funktion des sozialen Gedächtnisses der Menschheit zu ziehen.“<sup>60</sup>

Schon über den vegetativen Begriff „Nachleben“ sei darauf zu schließen, daß die Warburg-Schule über die reine Bildtradition hinaus das kollektive Gedächtnis zu erfassen suchte.<sup>61</sup> Aus den sinnesphysiologischen und psychologischen Werken Ewald Herings, Richard Semons und Tito Vignolis nahm Warburg seine Anregungen über die Gedanken zur Erinnerung.<sup>62</sup>

Von der Theorie des sozialen Gedächtnisses erfuhr Warburg über den französischen Soziologen Émile Durkheimer und dessen Schüler Maurice Halbwachs.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Boehm 2000, S. 78.

<sup>60</sup> Zitiert aus Martin Warnke [=Warnke 1993], *Die Bibliothek Warburg und ihr Forschungsprogramm*, in: *Portrait aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute. Hamburg-1933-London*, hrsg. von Michael Diers, Hamburg 1993 (=Kleine Schriften des Warburg-Archivs des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg, Heft 1), S. 29-34.

<sup>61</sup> Karen Michels, *Vergessen und Erinnern. Zum Nachleben Aby Warburgs*, in: *Aby Warburg. „Ekstatische Nymphe...trauernder Flußgott. Portrait eines Gelehrten*, hrsg. von Robert Galitz, Brita Reimers, (=Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung, Bd. 2), Hamburg 1995, S. 228-240, hier: S. 228. Auch die am Warburg Institute erschienene Studie Seznec „La survivance des dieux antiques“ (London 1940) zeige, daß Seznec die heidnischen Götter als Bestandteil des kulturellen Gedächtnis werte. Freedman 2003, S. 8.

<sup>62</sup> Vgl. Ewald Hering, *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*, Leipzig 1905; Richard Semon [=Semon], *Die Meme als erhaltendes Princip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig 1911; Gombrich 1981, S. 323-347; Silvio Ferretti, *Il Demone della Memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, (=Collana di Filosofia 14), Rom 1984. Zu Warburgs Verhältnis zur Psychologie vgl. auch Matthew Rampley [=Rampley], *Iconology of the Interval: Aby Warburg's*, in: *Word & Image*, Vol. 17, Nr. 4 (Okt.-Dez. 2003), S. 303-325; hier: S. 313-319.

<sup>63</sup> Martin Warnke [=Warnke 1980], *Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*, in: Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges*, Frankfurt/M. 1980 [Warnke 1980], hier: S. 118. Vgl. Maurice Halbwachs, *La topographie legendaire des évangiles en Terre Sainte*, Paris 1941; ders. [=Halbwachs 1985], *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt/M. 1985 (im franz. Original: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925). Zur Gedächtnistheorie von Halbwachs s. Gérald Namer, *Mémoire et société*, Paris 1987.

Halbwachs bestimmte für das menschliche Gedächtnis eine soziale Dimension als *conditio sine qua non*:

„Es gibt kein mögliches Gedächtnis außerhalb derjenigen Bezugsrahmen, deren sich die in der Gesellschaft lebenden Menschen bedienen, um ihre Erinnerungen zu fixieren und wiederzufinden.“<sup>64</sup>

So werden selbst persönlichste Erinnerungen eines Individuums sozial konstituiert.<sup>65</sup> Nur innerhalb der *cadres sociaux* - der sozialen Rahmen - des Gedächtnisses wird das Wahrgenommene derart mit Bedeutung aufgeladen, daß es als erinnerungswürdig erscheint.<sup>66</sup> Das Subjekt von Gedächtnis und Erinnerung stellt das Kollektiv dar. Über die Kommunikation von Gruppen innerhalb ihrer sozialen Rahmen entsteht Erinnerung.<sup>67</sup> Der von Halbwachs entwickelte Begriff des „Gruppedächtnisses“ erfaßt das Phänomen, daß sich eine Gruppe durch die Pflege einer spezifischen Erinnerung in der Konstanz und Zusammengehörigkeit stärkt und trägt.<sup>68</sup> Halbwachs postuliert:

„[...] daß die Vergangenheit das Ergebnis einer kulturellen Konstruktion und Repräsentation ist; sie wird immer wieder von spezifischen Motiven, Erwartungen, Hoffnungen, Zielen geleitet und von den Bezugsrahmen einer Gegenwart geformt. Die soziale Rekonstruktion der Vergangenheit stellt gruppenbezogene Kontinuitätsfiktionen dar.“<sup>69</sup>

Nun bleibe nach Warburg die europäische Geschichte der Antike mnemisch in Form der „Pathosformeln“<sup>70</sup> verhaftet, jenen archaischen Ausdrucksformen der Antike für

---

<sup>64</sup> Halbwachs 1985, S. 121.

<sup>65</sup> Daher läßt Halbwachs nur die Empfindungen als individuell gelten, nicht aber die Erinnerungen. Vgl. Flaig, S. 36.

<sup>66</sup> Flaig, S. 35.

<sup>67</sup> J. Assmann, 1992, S. 36.

<sup>68</sup> J. Assmann [=J. Assmann 1999], *Zeitkonstruktion und Gedächtnis als Basisfunktionen historischer Sinnbildung. Eine Reaktion auf Peter Burkes Thesen*, in: *Westliches Geschichtsdenken. Eine interkulturelle Debatte*, hrsg. von Jörn Rüsen, Göttingen 1999, S. 81-98, hier: S. 87.

<sup>69</sup> Zitiert nach J. Assmann 1999, S. 88.

<sup>70</sup> 1905 verwendet Warburg den Begriff zum ersten Mal in einem Aufsatz zu Dürer. Die 1488 gefundene Nachbildung einer Laokoongruppe habe wegen der „certi gesti mirabili“ viel Bewunderung ausgelöst, woraus Warburg schloß, daß es „das Volkslatein der pathetischen Gebärdensprache“ war, „das man international und überall da mit dem Herzen verstand, wo es galt, mittelalterliche Formen zu sprengen.“ Vgl. Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike* (1905) 1932, in: *Aby Warburg. Gesammelte Schriften*, [Warburg 1998], (hrsg. von Gertrud Bing, Menden/ Lichtenstein 1969) 2 Bde., Reprint 1998, hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, Berlin 1998, Bd. I, S. 443-450, hier: S. 449.

das gesteigerte menschliche Lebensgefühl.<sup>71</sup> Die Antike stelle den „Leidschatz der Menschheit“ und sei mithin „das kultische Erlebnis als Urprägwerk in der Ausdruckswelt tragischer Ergriffenheit.“<sup>72</sup> Dafür gibt Warburgs Studie zur „Nympha“ in Domenico Ghirlandaios (1449-1494) Fresko der Johannes-Geburt in der Santa Maria Novella zu Florenz das bekannteste Beispiel. In Ghirlandaios „Nympha“ erkennt Warburg das Motiv der antiken „Viktoria“ wieder.<sup>73</sup>

Über Warburgs Forscherposition konstatiert Schoell-Glass:

„While the work of all historians and art historians could be described in a general way as being concerned with remembrance (or recreating a kind of collective memory albeit under the premises of the rules of scholarship as developed since the nineteenth century), there is, as far as I know, only one who prepared a book which was to be published under the title *Mnemosyne*.“<sup>74</sup>

Die Tradierungen und Wandlungen typischer Ausdrucksformen suchte Warburg zu seinem Lebensende anhand eines unvollendeten Bilderatlas darzustellen, dem er den Titel *Mnemosyne* (1925-1929) gab -<sup>75</sup> „für die kulturkomparatistische Erforschung des kulturellen Gedächtnisses das Initial“.<sup>76</sup> Warburg war überzeugt, daß die bildende Kunst ein Archiv der „historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks“ darstelle:<sup>77</sup>

“Die *Mnemosyne* will in ihrer bildmaterialen Grundlage [...] zunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissance mit stilbildend einwirkten.”<sup>78</sup>

---

<sup>71</sup> Boehm 2000, S. 81.

<sup>72</sup> Gombrich 1981, S. 329.

<sup>73</sup> Vgl. Gombrich 1981, S. 141-164.

<sup>74</sup> Charlotte Schoell-Glass [=Schoell-Glass 1999], *The Archive's Silent Record: Anti-Semitism and the Formation of Aby Warburg's "Cultural Science"*, in: *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, [=Memory & Oblivion], hrsg. von Wessel Reinink und Jeroen Stumpel, Dordrecht (NL) 1999, S. 89-94, hier: S. 89.

<sup>75</sup> Warburg stellte aus etwa 2000 Bildern auf circa 60 Tafeln den Bilderatlas zusammen. Zum Bilderatlas *Mnemosyne* vgl. Stephan Füssel (Hrsg.), *Mnemosyne*, Göttingen 1979, (=Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, Heft 7); Warnke 1980, S. 157; Michels 1995, S. 228-240; Peter van Huisstede [=Huisstede], *Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte*, in: Galitz/Reimers 1995, S. 130-171 u. vgl. die Beiträge in Marco Bertozzi (Hrsg.), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Modena 2002.

<sup>76</sup> Böhme 2000, S. 73.

<sup>77</sup> Huisstede, S. 133f.

<sup>78</sup> Aby Warburg, *Einleitung zur Mnemosyne*, Warburg Institute, London. Vgl. Ilsebill Barta-Friedl, Christoph Gleissar (Hrsg.) [=Barta-Friedl-Gleissar], *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache*

Die Gedächtnisfunktionen ergründete Warburg auch durch den Aufbau seiner Bibliothek:

„Das Gedächtnis ist nur eine ausgewählte Sammlung von beantworteten Reizerscheinungen durch lautliche Äußerungen (lautes oder leises Sprechen). Darum schwebt mir für meine Bibliothek als Zweckbestimmung vor: eine Urkundensammlung zur Psychologie der menschlichen Ausdruckskunde. Die Frage ist, wie entstehen die sprachlichen oder bildförmigen Ausdrücke, nach welchem Gefühl oder Gesichtspunkt, bewußt oder unbewußt, werden sie im Archiv des Gedächtnisses aufbewahrt, und gibt es Gesetze, nach denen sie sich niederschlagen und wieder herausdringen.“<sup>79</sup>

Warburg schreibt, daß sich die Bibliothek vornehme:

„...auf die Funktionen des europäischen Kollektivgedächtnisses als stilbildene Macht hinzuweisen, indem sie die Kultur des heidnischen Altertums als Konstante nimmt. Die Abweichungen der Wiedergabe, im Spiegel der Zeit erschaut, geben die bewußt oder unbewußt die auswählende Tendenz des Zeitalters wieder und damit kommt die wunschbildene, idealsetzende Gesamtseele ans Tageslicht [...]“<sup>80</sup>

Die vorliegende Untersuchung rekurriert aber nicht auf Warburgs

„sozialpsychologischen Erforschung der Bedeutung der Ausdruckswerte im sozialen Gedächtnis“,<sup>81</sup> da dies heute als ein Forschungsfeld der Anthropologen und der historischen Psychologie gilt. Im folgenden wird nicht den Gefühlen und Emotionen einer Epoche nachgespürt, die zum (Wieder-) Erscheinen von „Pathosformeln“ geführt haben könnten, sondern es wird versucht, die Erinnerungsprozesse und ihre Rahmenbedingungen zu analysieren, welche die Mythenrezeption bestimmten.

---

*in der Kunst*, (=Veröffentlichungen der Albertina, Bd. 31), Salzburg/ Wien 1992, S. 171-173; Huisstede, S. 133, S. 168, Anm. 6.

<sup>79</sup> Gombrich 1981, S. 300-301, Dorothee Bauerle [=Bauerle], *Gespensstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, (=Kulturgeschichte, Bd. 15), Münster 1988, S. 36.

<sup>80</sup> Zitiert nach Ernst H. Gombrich [=Gombrich 1981], *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, (im engl. Original: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970); Frankfurt/M. 1981 (1. dt. Auflage), S. 359. Den Aspekt der Bibliothek als eine Metapher für die Erinnerung untersuchte Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, (=Cambridge Studies in Medieval Literature, 10) Cambridge/ New York 1990, bes. Kapitel 3. Zu Warburgs Bücherei als „vastly enlarged memory“ vgl. Kurt W. Forster [=Forster], *Aby Warburg's History of Art. Collective Memory and the Social Mediation of Images*, in: *Daedalus*, 105 (1996), 1, S. 169-176, hier: S. 171.

<sup>81</sup> Huisstede, S. 133.

### III. Mythen als Erinnerungsfiguren (Assmann)

#### 1. Kriterien des kulturellen Gedächtnisses

Aus Halbwachs Theorie über das kollektive Gedächtnis differenziert J. Assmann zwischen dem „kommunikativen“ und dem „kulturellen“ Gedächtnis.<sup>82</sup>

Zum kommunikativen Gedächtnis, dem Forschungsgegenstand der *Oral History*, erläutert Assmann:

„Das kommunikative Gedächtnis umfaßt Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen. Es sind dies Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. Der typische Fall ist das Generationen-Gedächtnis. Dieses Gedächtnis wächst der Gruppe historisch zu; es entsteht in der Zeit und vergeht mit ihr, genauer: mit seinen Trägern. Dieser allen durch persönlich verbürgte und kommunizierte Erfahrung gebildete Erfahrungsraum entspricht biblisch den 3-4 Generationen, die etwa für eine Schuld einstehen müssen. Die Römer prägten den Begriff des *saeculum* und verstanden darunter die Grenze, bis zu der auch der letzte überlebende Angehörige einer Generation (und Träger ihrer spezifischen Erinnerung) verstorben ist.“<sup>83</sup>

Auch in literalen Gemeinschaften konnte festgestellt werden, daß die lebendige Erinnerung nicht weiter als 80-100 Jahre zurückreicht.<sup>84</sup> Der *floating gap*<sup>85</sup> zwischen der lebendigen Erinnerung der Zeitgenossen in diesem Zeithorizont hat sich bei den Untersuchungen der *Oral History* als eine Universalie der menschlichen Kulturen erwiesen.<sup>86</sup> So entsteht im kommunikativen Gedächtnis das „Geschichtsverfahren im Rahmen individueller Biographien“, während sich das kulturelle Gedächtnis an festen Codierungen und Inszenierungen einer subjektunabhängigen Überlieferung orientiert.<sup>87</sup>

---

<sup>82</sup> J. Assmann 1992, S. 48-65; Vgl. Dietz Bering, „Kulturelles Gedächtnis“, in: Nicolas Pethes, Jens Ruchtz (Hrsg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Hamburg 2001, S. 329-332.

<sup>83</sup> J. Assmann 1992, S. 50.

<sup>84</sup> Vgl. L. Niethammer (Hrsg.), *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“*, Frankfurt/M. 1985; J. Assmann 1992, S. 51.

<sup>85</sup> Vgl. Jan Vansina, *Oral Tradition as History*, Madison 1985.

<sup>86</sup> J. Assmann 1992, S. 70.

Auf der Kultur als ein „Komplex identitätssichernden Wissens, der in Gestalt symbolischer Formen wie z.B. Bilder objektiviert ist“ basiert das kulturelle Gedächtnis.<sup>88</sup> Da sich die Selektion und die Organisation von Gedächtnisinhalten durch Gruppen vom individualpsychologischen Gedächtnis unterscheiden, ist das kulturelle Gedächtnis für die Kulturwissenschaft nicht metaphorisch zu verstehen,<sup>89</sup> denn das kulturelle Gedächtnis „basiert ja nicht auf einer mystischen Art von Erinnerung, sondern auf handfester Überlieferung, derer man sich vergewissern muß.“<sup>90</sup>

Damit Wissen kollektiv mitteilbar wird und kulturell überliefert werden kann, muß es sich in einem Medium objektivieren. Die Objektivierung (Geformtheit) des kulturellen Wissens stellt für die Untersuchung eine Auswahl von mythologischen Bildern dar. Da die bildenden Künste erinnerungs- wie identitätsstiftend sind, zählen sie wegen dieser mnemotechnischen Funktionen zum Gesamtbegriff der *Memoria*.<sup>91</sup>

Die außerpersönliche Memorialinstanz des kulturellen Gedächtnisses gründet auf der Wiederholung und Vergegenwärtigung von Wissensbeständen der Vergangenheit.<sup>92</sup> Wegen der zwei Formen des Vergangenheitsbezuges unterscheidet Assmann zwischen kanonischen und postkanonischen Kulturen. In kanonischen Kulturen herrscht das Nachahmen und Bewahren (=Wiederholung) vor, während bei postkanonischen die Auslegung und Erinnerung (=Vergegenwärtigung) überwiegt.<sup>93</sup> Im Teil B werden die unterschiedlichen Formen des Vergangenheitsbezuges dem eingangs genannten Bruch in der Bacchus-Rezeption vom Quattrocento, als einem kanonischen Zeitalter, zum Cinquecento, als einem postkanonischen, zugrundegelegt.<sup>94</sup> Das kulturelle Gedächtnis muß institutionell abgesichert und in

---

<sup>87</sup> Vgl. ders., S. 56.

<sup>88</sup> J. Assmann 1992, S. 89.

<sup>89</sup> „Das kollektive Gedächtnis ist keine Metapher, sondern ein Konzept: es ist theoretisch definierbar, logisch auf benachbarte Phänomene beziehbar, in Funktionen und Komponenten zerlegbar und forschungspraktisch operationalisierbar.“ Flaig 1999, S. 36-37.

<sup>90</sup> Nikolas Himmelmann [=Himmelmann], *Archäologie gleich Erinnerung?*, in: Meier/ Wohlleben, S. 47-57, hier: S. 49.

<sup>91</sup> Dagegen stützen sich biographische Erinnerungen auf eigene Erfahrungen und deren Rahmenbedingungen. Assmann 1992, S. 52.

<sup>92</sup> J. Assmann 1992, S. 118. Vgl. *Erinnerung und Gedächtnis*, in: *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, hrsg. von Hartmut Böhme, Peter Matussek, Lothar Müller, Reinbek bei Hamburg 2000, Kap. III, S. 147-164.

<sup>93</sup> J. Assmann 1992, S. 18. Panofsky meinte, die Antikenrezeption in den verschiedenen Epochen des Mittelalter und der Renaissance unterschieden sich in der Totalität, „der Versöhnung von klassischem Inhalt und klassischer Form“. Erwin Panofsky [=Panofsky 1960], *Renaissance and Renascences in Western Art*, (=Figura 10), Stockholm 1960, S. 177.

<sup>94</sup> Vgl. Teil C.

speziellen Trägergruppen kommuniziert werden: „Erinnern hieße dann: etwas mit Bedeutung aufladen und in der kommunikativen Zirkulation gebrauchen.“<sup>95</sup> Im Gegensatz dazu stehen z.B. die nicht-aktivierten Wissensbestände der Archive. Die institutionelle Absicherung des kulturellen Gedächtnisses gewährleistet im vorliegenden Fall das estensische Herzogtum.

Wie oben festgestellt wurde, betrachtet die konstruktivistische Gedächtnisforschung das kulturelle Gedächtnis nicht als bloßes Speichermedium der Vergangenheit, sondern geht davon aus, daß es aus den jeweiligen gegenwärtigen Bezugsrahmen rekonstruiert wird.<sup>96</sup> Zur Rekonstruktivität des kulturellen Gedächtnisses stellt Assmann fest: „Ein starkes Inzentiv für Erinnerung ist Herrschaft.“<sup>97</sup> Indem Vergangenes vergegenwärtigt wird, stiftet die Erinnerung eine Beziehung zwischen dem Aktuellen und dem Gewesenen. Der Rückblick aus der Gegenwart auf die Vergangenheit antiker Mythen ist zugleich eine Perspektive von der Gegenwart auf die Zukunft.<sup>98</sup> Die gegenwärtige Identitätsvorstellung formt historische wie erfundene Ereignisse zu Mythen um, die anschließend kanonisiert überliefert werden:

„Mythen sind Erinnerungsfiguren: Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte.“<sup>99</sup>

Damit Vorstellungen im kulturellen Gedächtnis haften bleiben, müssen sie versinnbildlicht werden. Halbwachs nennt diese kulturell verbindlichen Ideen „Erinnerungsbilder“.<sup>100</sup> Assmann zieht nun den Begriff „Erinnerungsfigur“ vor, um nicht nur die ikonische, sondern auch die narrative Formung zu berücksichtigen.<sup>101</sup> Die Unterscheidung zwischen Mythos und Geschichte hinfällig, ein Faktum, das insbesondere im genealogischen Denken zum Tragen kommt.<sup>102</sup> Indem nicht das gesamte Wissen einer Gesellschaft erinnert wird, sondern nur das Wissen von spezifischen Trägergruppen, ist das kulturelle Gedächtnis

---

<sup>95</sup> Flaig, S. 41.

<sup>96</sup> Zur Unterscheidung von Speichergedächtnis (unverfügbare Ansammlung von Fakten) und Funktionsgedächtnis (Aneignung von Gedächtnisinhalten in den individuellen Gebrauchskontext) vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des Gedächtnisses*, München 1999, S. 130ff.; zur Rekonstruktivität vgl. Halbwachs, S. 390; J. Assmann 1992, S. 40.

<sup>97</sup> J. Assmann 1992, S. 70.

<sup>98</sup> J. Assmann, S. 78.

<sup>99</sup> J. Assmann, S. 52.

<sup>100</sup> Halbwachs, S. 25ff.

<sup>101</sup> J. Assmann 1992, S. 38, Anm. 19.

<sup>102</sup> Vgl. Teil B.

identitätskonkret.<sup>103</sup> Diesen Gruppenbezug verdankt das kulturelle Gedächtnis seine Verbindlichkeit, die aus dem Wertekanon und dem normativen Selbstbild der jeweiligen Gemeinschaft entsteht.<sup>104</sup>

Zur Gestaltung des Alltags und den Wertennormen der jeweiligen Gruppen verhält sich das kulturelle Gedächtnis reflexiv, indem es die Tage ordnet (z.B. durch Brauchtum, Feste, Riten), sich selbst durch Zensur und Auslegung kontrolliert und selbstreflexiv für die Gruppenidentität sorgt.<sup>105</sup> Deshalb werden in der folgenden Untersuchung die Abweichungen von antiken Traditionen in der Kunst der Renaissance nicht einem Unverständnis der Antike zugeschrieben,<sup>106</sup> sondern als bewußt ausgewählte Bildformel gemäß der damaligen Erinnerungskultur aufgefaßt.<sup>107</sup>

Nun umgab sich Alfonso I. am Hofe mit Humanisten, die aus unterschiedlichen Quellen das antike Wissen sammelten.<sup>108</sup> Aber ist es vorstellbar, daß Alfonso I. d'Este, einem der ältesten Geschlechter Italiens zugehörig, beabsichtigte, sich über die Gelehrtenkreise seiner eigenen Identität zu vergewissern? In Frage gestellt wird, ob im fürstlichen Selbstverständnis das Streben nach einem humanistischen Bildungsideal allein die Vorliebe für die antiken Themen in der Malerei erklären kann.<sup>109</sup>

Daher wird zu fragen sein, wie die Antikenrezeption Alfonsos I. Identität im persönlichen wie im fürstlichen Selbstverständnis gefestigt haben könnte. Treten in einer Gemeinschaft Erinnerungsschübe auf, basieren diese auf gesellschaftliche Wandlungen.<sup>110</sup> Daß ein Wandel im Wertekanon Auswirkungen auf das kulturelle

---

<sup>103</sup> J. Assmann 1992, S. 89. Zur kulturellen Identität, S. 130-144.

<sup>104</sup> Bering, S. 331; J. Assmann 1992, S. 39-40.

<sup>105</sup> Bering, S. 331.

<sup>106</sup> Etwa wie Marek „Widersprüche und die Inkonzistenz in der Verarbeitung der Ekphrasen“ vorfindet. Vgl. Marek 1985, S. 71-72.

<sup>107</sup> Neuhaus stellt fest, daß das Zitieren eines Exempels nicht auf das Verständnis der Vergangenheit abzielt, sondern das ursprüngliche Ereignis enthistorisiert. Vgl. D. Neuhaus [=Neuhaus], *Gottesdienst als Erinnerungspraxis. Sinn und Gestalt des Erinnerns in Religion und Kultur*, in: H. Loewy, B. Moltmann (Hrsg.), *Erlebnis - Gedächtnis - Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*, Frankfurt/M., New York 1996, S. 174ff.; Flaig, S. 65.

<sup>108</sup> Zum von Petrarca als humanistische Methode aufgestellten Bienengleichnis vgl. August Buck [=Buck], *Die „studia humanitatis“ und ihre Methode*, in: *ders., Die humanistische Tradition in der Romania*, Bad Homburg 1968, S. 133-150, hier: S. 139.

<sup>109</sup> Nach Conrads These sei im Quattrocento „in den Gemälden der ferraresischen Maler ein Echo auf das antike Bildungsideal des Hofes zu finden“ und sie sieht die Lehre der Universität zu Padua als vorbildhaft. Vgl. Conradi.

<sup>110</sup> J. Assmann 1999, S. 92.

Gedächtnis hatte und so erst Alfonsos I. Bildaufträge ermöglichte, versucht die Untersuchung anhand der *voluptas*-Rezeption in den Antikengärten aufzuzeigen.

Ein Kennzeichen aller Schriftkulturen ist der veränderte Umgang mit den eigenen Traditionen:

„In der Welt der nichtschriftlichen Gedächtnisüberlieferung wird der Tradent daran gemessen, wieviel von dieser unsichtbaren Tradition er zu verkörpern und zu Gesicht und Gehör zu verbringen vermag. In der Welt der schriftlichen Überlieferung dagegen wird er daran gemessen, was er in eine sichtbar gewordene Tradition an Neuem und Eigenem hinzuzufügen hat.“<sup>111</sup>

Gerade die Malerei der italienischen Renaissance führt vor, wie die zunehmende Antikenrezeption vermehrt zu Innovationen innerhalb der Traditionen führte, statt sich treu an den überlieferten Vorbildern festzuhalten.

---

<sup>111</sup> J. Assmann, *Kulturelles Gedächtnis als normative Erinnerung. Das Prinzip des Kanon in der Erinnerungskultur Ägyptens und Israels*, S. 95-114, hier: S. 97.

## 2. Renaissance und normative Vergangenheit

Vasaris Begriff der „rinascità“ bezog sich auf die Wiedergeburt der Antike, jener Epoche, die für den Aretiner und seine Zeitgenossen vor dem finsternen Mittelalter lag.<sup>112</sup> Heute können „Renaissancen“ als eine Konstante der abendländischen Kultur ausgemacht werden.<sup>113</sup> Ernst Howald erkennt in der Antikenrezeption des italienischen Humanismus eine „Rhythmusform“ der europäischen Gesellschaften, d.h. eine Form der periodischen Wiederkehr im historischen Gedächtnis.<sup>114</sup>

Zum Epochenbegriff „Renaissance“ schreibt Panofsky:

„Vom 14. bis zum 16. Jahrhundert und von einem Ende Europas bis zum anderen waren die Menschen der Renaissance überzeugt, daß die Epoche, in der sie lebten, ein „neues Zeitalter war, das sich so deutlich von der Vergangenheit unterschied, wie es das Mittelalter von der Antike tat, und daß ihre Zeit durch die planvolle Anstrengung auszeichnete, die Kultur der Antike neu zu beleben, gekennzeichnet sei. Die Frage ist, ob sie damit recht hatten oder nicht?“<sup>115</sup>

Panofsky bejaht selbst seine Frage, da die Menschen der Renaissance subjektiv den Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit wahrgenommen hätten und auch aus der

---

<sup>112</sup> Vgl. zur Einführung in die Kultur der Renaissance vgl. Eugenio Garin [=Garin 1996], *Der Mensch in der Renaissance*, Frankfurt/M. 1996; Peter Burke, *Die europäische Renaissance*, München 1998.

<sup>113</sup> Salvatore Settis [=Settis 1994], *Verbreitung und Wiederverwendung antiker Modelle*, in: *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12.-13. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Beck/ K. Hengevoss-Dürkopp, Frankfurt/M. 1994, S. 351-366, hier: S. 355. Für den Gedanken verweist Settis auf den wenig bekannten Artikel von Gerhard Rodenwaldt, der nicht von Panofsky in seinem Klassiker „Renaissance and Renascences“ (1960) zitiert wurde. Darin stellt Rodenwaldt die griechisch-römische Kultur - vom hellenistischen Klassizismus bis zum Zeitalter des Kaisers Gallienus - als eine ununterbrochene Reihenfolge von Renaissancen dar. Vgl. Gerhard Rodenwaldt, *Über das Problem der Renaissancen*, in: *Archäologischer Anzeiger*, 1931, S. 318ff. Zitiert nach Settis 1994, S. 354.

<sup>114</sup> Vgl. Ernst Howald [=Howald], *Die Kultur der Antike*, 2. Aufl., Zürich 1948, S. 9; Settis 1994, S. 356.

<sup>115</sup> Erwin Panofsky [=Panofsky 1979], *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, [=im engl. Original: *Renaissance and Renascences*, (=Figura 10), London 1960], Frankfurt/M. 1979, S. 48. Panofsky unterschied die Renaissance von den „renascences“ in ihrer Totalität der Antikenrezeption. So erfaßte die Protorenaissance zwar die Bildhauerei aber nicht die Malerei. Zur Versöhnung von klassischer Form und Inhalt sei es erst in der Renaissance gekommen S. 49ff.; S. 169ff.

modernen Wissenschaftsperspektive der grundlegende Wandel zum Mittelalter bestätigt wurde.<sup>116</sup>

Nach A. und J. Assmann gründet das Phänomen von „Renaissancen“ auf der Vorbringung eines Speichergedächtnisses, das als Ressource für ein gegenwärtiges Funktionsgedächtnis Neuerungen ermöglicht.<sup>117</sup>

Die Bildung eines kulturellen Gedächtnisses setzt das Erinnerungskonstrukt einer normativen Vergangenheit voraus. Eine normative Vergangenheit entsteht, indem die Gegenwart einem vergangenen Zeitraum eine identitätsstiftende Bedeutung verleiht. Diese Erinnerung bildet den Kern kultureller Erziehung und Identität.<sup>118</sup> Assmann folgert daher:

„Nur bedeutsame Vergangenheit wird erinnert, nur erinnerte Vergangenheit bedeutsam. Erinnerung ist ein Akt der Semiotisierung.“<sup>119</sup>

Im Quattrocento werden die Humanisten durch das Sammeln und Erforschen der vorher unbeachteten antiken Sagen zu einer herausragenden Trägergruppe des kulturellen Gedächtnisses.<sup>120</sup>

„Bleibendes zu stiften, aktuelles Geschehen aus der Vergänglichkeit und dem Vergessen zu entreißen und die Besungenen in ihren Texten zu verewigen“ war die Aufgabe der humanistischen Panegyrik.<sup>121</sup> Dabei gingen die Humanisten oft mythopoetisch vor, indem sie ein Beziehungsgeflecht zwischen Herrscher und antiken Mythologien ersonnen.<sup>122</sup> Die poetische Formung hat vor allem den mnemotechnischen Zweck, identitätssicherndes Wissen in haltbare Form zu

---

<sup>116</sup> Vgl. Dieter Wuttke [=Wuttke], *Erwin Panofsky: Renaissance and Renascences in Western Art*, in: ders. (Hrsg.), *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, (=Saecula Spirituality 30) 2 Bde., Baden-Baden 1996, Bd. II, S. 633-642, hier: S. 634.

<sup>117</sup> J. Assmanns Modell folgt der Vorstellung des menschlichen Gedächtnisses. Dort verarbeitet das Funktionsgedächtnis die aufgerufenen Informationen aus dem Langzeit-(Speicher)-gedächtnis. Assmann 1992, S. 140. Zur Reziprozität von Speicher- und Funktionsgedächtnis vgl. auch A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des Gedächtnisses*, München 1999, S. 130ff.

<sup>118</sup> J. Assmann 1999, S. 93.

<sup>119</sup> J. Assmann 1992, S. 77.

<sup>120</sup> J. Assmann 1992, S. 54; Flaig 1999, S. 41-42. Auch revolutionierte der aufkommende Buchdruck die europäische Erinnerung. Vgl. Jaques LeGoff [=LeGoff], *Geschichte und Gedächtnis*, (=Historische Studien, Bd. 6), [im Original: *Storia e memoria*, Turin 1977], Frankfurt/M. 1992, hier: S. 115.

<sup>121</sup> Christoph J. Steppich [=Steppich], *Numine efflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, Wiesbaden 2002, hier: S. 334.

<sup>122</sup> Steppich, S. 335. Zur Funktion der literarischen Memoria verweist Steppich auf Jan-Dirk Müller, *Gedächtnis. Literatur und Hofpanegyrik unter Maximilian I.*, (=Forschungen zur Geschichte der Älteren deutschen Literatur, 2), München 1982, S. 48-79, 256-261.

bringen.<sup>123</sup> Diese Mythomotorik<sup>124</sup> bestimmte auch die höfischen Bildaufträge an die Maler.

Bei Künstlern besteht eine Gruppenkontinuität in der Konstellation des Lehrers und seinem Schüler oder einer gemeinsamen Verpflichtung an vorbildhaften Musterbüchern. Auch die Kunstgeschichte beruft sich auf diese Kontinuität, wenn sie das Werk des Künstlers in Relation zu den wenig früheren Künstlergenerationen setzt. Diese Regel, die nach Settis eine Universalnorm der künstlerischen Produktion darstelle, werde in Epochen mit intensiver Antikenrezeption verletzt:<sup>125</sup>

„Das, was die absolute Einzigartigkeit der Verwendung des klassischen Altertums darstellt, ist genau die Verletzung dieser Universalnorm: statt sich, wie es die Regel ist, an Modelle der unmittelbar vorausgegangenen Generationen zu halten, werden Werke als Vorbild herangezogen, die tausend, ja tausendfünfhundert Jahre zuvor erstellt worden sind.“<sup>126</sup>

So finden die Texte und Bilder zitathaft Eingang in den gegenwärtigen Kontext, unter Wahrung ihre antiken *auctoritas*.<sup>127</sup> Dazu merkt Settis an:

„Die *auctoritas* antiker Vorbilder gründet sich auf die Abwesenheit und auf den Wunsch nach antiken Vorbildern; sie richtet die Wiederverwendung (in re, in se) aus auf der Grundlage des Prinzips der Präsenz und der Zugänglichkeit der Fragmente sowie dem Fortbestehen der sozio-kulturellen Praktiken von langer Dauer; sie löst Mechanismen der Wahrnehmung und der Wertung aus, die zu Auswahlprozessen führen und - basierend auf der Funktion und der Wirkungskraft - zu Protokollen von Zitaten aus der Antike, die den serienmäßigen Charakter der Überlieferungen und Zugänge, Produktion in bewußte Iterationen von Topoi übertragen“<sup>128</sup>

---

<sup>123</sup> Vgl. auch E. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge (Mass.) 1963; J. Assmann 1992, S. 56.

<sup>124</sup> Ramon d'Abadal i de Vinyals prägte den Begriff *mythomoteur*, der von J. Armstrong (1983) und A.D. Smith (1986) aufgegriffen wurde; J. Assmann 1992, S. 80, Anm. 65.

<sup>125</sup> Settis 1994, S. 354.

<sup>126</sup> Settis 1994, S. 353.

<sup>127</sup> Settis 1994, S. 357ff.

Die von Settis als notwendig erachteten Wiederholungen von Topoi bestätigt die Theorie des kulturellen Gedächtnisses durch das Verfahren der kulturellen Reproduktion, denn:

„Repetition und Interpretation sind funktionell äquivalente Verfahren in der Herstellung kultureller Kohärenz.“<sup>129</sup>

Problematisch ist, daß es Settis der *auctoritas* antiker Vorbilder zuschreibt, die „Mechanismen der Wahrnehmung und der Wertung“ auszulösen, „die zu Auswahlprozessen führen“. Ist es nicht umgekehrt, daß zuerst diese Kognitionen über die Bedeutung der *auctoritas* entscheiden? Und Settis' Zuschreibung an die „Funktion und Wirkungskraft“ der antiken *auctoritas*, die mittels Zitate eine „bewußte Iterationen von Topoi“ überträgt, erinnert wiederum an Warburgs Vorstellung der energetischen Engramme, die ihre innewohnenden Kräfte noch Jahrhunderte später entfalten können.

Anstelle sich der Antikenrezeption über die Topos-Forschung zu nähern, wird hier vorgezogen, die Antikenrezeption als einen Erinnerungsprozeß des kulturellen Gedächtnisses zu definieren. Dadurch wird vermieden, die Antikenrezeption als eine bloße Übernahme antiker Inhalte zu begreifen, die sich der *auctoritas* der Vorbilder unterwirft. Mit dem Modell des kulturellen Gedächtnisses rückt dagegen das Selektieren und aktive Formen des antiken Wissens als Voraussetzung für das Kunstwerk in den Mittelpunkt. Allein die Mitteilungsentention selektiert aus dem Erzählzusammenhang was erinnerungswürdig erscheint.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Settis 1994, S. 357ff.

<sup>129</sup> J. Assmann 1992, S. 89.

<sup>130</sup> Lambert Schneider [=Schneider], *Die Domäne als Weltbild. Zur Bedeutungsstruktur der spätantiken Bildsprache im Zusammenhang feudaler Repräsentation*, Wiesbaden 1983, hier: S. 27.

## **Zusammenfassung: Teil A**

Das Nachleben der Antike suchte Warburg anhand vorgeprägter Pathosformeln zu erfassen. Inspiriert von Halbwachs Konzeption des kollektiven Gedächtnisses und Semons Mneme-Theorie erkannte Warburg im sozialen Gedächtnis die Fähigkeit des menschlichen Geistes, Ausdrucksformeln in Form energetischer Engramme aufzubewahren. An die Ideen der Kulturwissenschaftler zum Beginn des 20. Jahrhunderts anknüpfend, prägten Aleida und Jan Assmann den Begriff des kulturellen Gedächtnisses. Wie die Kognitive Psychologie heute das menschliche Gedächtnis als ein dynamisches und kreatives Konstruktionssystem begreift, ist auch das kulturelle Gedächtnis aufzufassen. Das kulturelle Gedächtnis bezieht sich auf das Wissen einer normativen Vergangenheit, auf die es wiederholend oder vergegenwärtigend Bezug nimmt. In einem Medium (Fest, Ritus, Schrift oder Bild) objektiviert sich das kulturelle Gedächtnis, wodurch es überlieferbar wird. Erst in der Kommunikation von Trägergruppen werden spezifische Wissensbestände der Vergangenheit semiotisiert. Indem die Antikenrezeption in der Malerei unter Alfonso I. als ein Prozeß des kulturellen Gedächtnisses aufgefaßt wird, entfällt das kunsthistorische Urteilen über vermeintlich unvollständige oder gar als fehlerhaft empfundene Übernahmen antiker Traditionen. Vielmehr sollen die Interaktionsrahmen rekonstruiert werden, in denen die Bilder ausgewählte Aspekte einer antiken Vergangenheit vergegenwärtigten.

## B Dosso Dossi

### I. Ferrareser Hofmaler

#### 1. Forschungsgeschichte

Obwohl die Kunstgeschichtsforschung Dosso Dossi mit fünf Monographien würdigte,<sup>131</sup> wurde dem Maler erst 1998/99 mit der Ausstellung „Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara“<sup>132</sup> und den Veröffentlichungen eines Symposiums<sup>133</sup> ein größeres Interesse entgegengebracht, das ihn aus den Schatten prominenterer Norditaliener wie Giovanni Bellini (um 1427-1516), Andrea Mantegna (um 1431-1506), Giorgione (um 1478-1506) und natürlich Tizian (1477-1576) treten ließ.<sup>134</sup>

Das 1527 verfaßte *Fragmentum Trium Dialogorum* des Biographen Paolo Giovio ist das früheste Dokument, das eine zeitgenössische Kritik über Dossis Malerei überliefert. Giovio beurteilt Dossis Malkunst als witzig und geistvoll.<sup>135</sup> Eine weitere hohe Wertschätzung erfuhr Dosso in der zweiten Ausgabe des *Orlando Furioso* von

---

<sup>131</sup> Vgl. Walter Curt Zwanziger [=Zwanziger], *Dosso Dossi. Mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista*, Leipzig 1911. Henriette Mendelsohn [=Mendelsohn], *Das Werk der Dossi*, München 1914; Amalia Mezzetti [=Mezzetti 1965a], *Il Dosso e Battista ferraresi*, Mailand 1965; Felton Gibbons [=Gibbons], *Dosso and Battista Dossi: Court Painters at Ferrara*, Princeton, New Jersey 1968; Alessandro Ballarin [=Ballarin 1994-95], *Dosso Dossi: La pittura Ferrara negli anni del ducato Alfonso I.*, 2 Bde., Cittadella 1994-95. Die häufig als Monographie benannte Untersuchung von Puppi ist nur ein monographischer Aufsatz; vgl. Lionello Puppi [=Puppi], *Dosso Dossi*, (=I maestri di colore, Bd. 78), Mailand 1965.

<sup>132</sup> *Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*, Ausst.-kat., hrsg. von Andrea Bayer, New York 1998 [=New York 1998].

<sup>133</sup> *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, hrsg. von Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow und Salvatore Settis, (=Issues and Debates. Getty Research Institute), Los Angeles 1998.

<sup>134</sup> „Mit den Größten seiner Zeit verwechselt zu werden - das war das Schicksal Dosso Dossis, und in dem Schicksal liegt sein Maßstab. Selbst kein himmelstürmender Genius, aber mit feiner Witterung für das Große und Neue begabt, und mit einem starken Talent ausgerüstet, wird er nicht zum Nachahmer, wohl aber zum Verbreiter der malerischen Gedanken eines Giorgione, eines Tizian.“ Mendelsohn 1914, S. 184.

<sup>135</sup> „Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in justis operibus, tum maxime in illis quae parerga vocantur. Amaena namque picturae diverticula voluptario labore consecratus, praeruptas cautes, virentia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agricolarum laetos fervidosque labores, praeterea longissimos terrarum, marique prospectus, classes, ancupia, venationes, et cuncta id genus spectatu oculis jucunda, luxuriant, ac festiva manu exprimere consuevit.“ *Fragmentum Trium Dialogorum Pauli Jovii Episcopi Nucerini*, in: *Storia della letteratura Italiana*, Tom. VII Part.4, hrsg. von G. Tiraboschi, Florenz 1824, S. 1722 [ Mailand 1824, vol 13, S. 2444-2498.] Zitiert aus Mendelsohn 1914, S. 197.

1532. Der gefeierte Autor Ludovico Ariosto (1474-1533) ehrt die Gebrüder Dossi gemeinsam mit den größten italienischen Künstlern ihrer Zeit:

„E quei che furo a' nostri dì e son ora,  
Leonardo, Andrea Mantegna e Gian Bellino,  
Due Dossi, e quel che a par sculpe e colora,  
Michel più che mortal Angel divino,  
Bastiano, Raffael, Tizian, che onora  
Non men Cador, che quei Venezia e Urbino.“<sup>136</sup>

Die Begeisterung des Ferrareser Landsmannes fand außerhalb des Herzogtums wenig Anklang. Aber Dossos lobende Erwähnung im *Orlando Furioso* - wohl aus „Vaterlandsliebe“ geschehen, wie Dolce den kunstkritischen Fauxpas Ariostos entschuldigen will - findet ihren kunstliterarischen Nachhall. In Florenz bemerkt Vasari, daß Dosso den Ruhm nicht seiner Malerei verdanke, sondern der Dichtung Ariostos.<sup>137</sup> Eine Tatsache, um die Ariosto selbst gewußt hatte, da er im *Orlando Furioso* (XXXIII) über den Ruhm antiker Maler wie Protogenes, Timantes und Apelles schreibt, dieser werde - „mercè degli scrittori“ - weiterleben.<sup>138</sup> Der venezianische Polygraph Lodovico Dolce (1508- um 1568) moniert an der Kunst beider Gebrüder Dossi den breiten, pastösen Ductus:

„(...); wobei indessen Beide [die Dossi] sich im Gegentheile eine so grobkörnige Malerei angewöhnten, daß sie der Feder eines so großen Dichters unwürdig sind“.<sup>139</sup>

Wohlwollender rühmt Giovanni Paolo Lomazzo in seinem *Trattato della Pittura* (1585) beide Brüder als bedeutende Landschaftsmaler und lobt ihre Behandlung von Licht.<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> Ludovico Ariosto [=Ariosto], *Orlando Furioso*, hrsg. von Santorre De Benedetti, Vol. I, (=Scritti d'Italia 108), Bari 1928, hier: Cant. XXXIII; Ariostos *Orlando Furioso*, ein volksspracherlicher Epos in Stanzen, erschien in 40 Gesängen zwischen 1516-1521; erweitert um sechs Gesänge 1532. Für die deutsche Übertragung siehe J. D. Gries [=Ariosto-Gries], *Ludovico Ariosto's Rasender Roland*, München 1980.

<sup>137</sup> „Al nome di Dosso ha dato maggior fama la penna di messer Lodovico [Ariosto], che non fecero tutti i pennelli e colori che consumò in tutta sua vita. Onde io per me confesso, che grandissima ventura è quella di colore che sono da così grandi uomoni celebrati; perché il valore della penna sforza infiniti a dar credenza alle lodi di quelli, ancor che interamente non le meritino.“ Vasari, Bd. V. S. 97; G. Venturi 2001, S. 648f.

<sup>138</sup> David Rosand [=Rosand 1987], *An Arc of Flame. On the Transmission of pictorial knowledge*, in: Cavelli-Björkmann 1987a, S. 81-92, hier: S. 82-83

<sup>139</sup> Lodovico Dolce [=Dolce], *Dialog über die Malerei*, hrsg. von Rudolf von Eitelberger, Wien 1871, hier: S. 17.

Im 17. Jahrhundert ergreift Francesco Scannelli Partei für die Gebrüder Dossi gegen den Standpunkt Vasaris und erklärt dessen Abneigung aus seiner irrationalen Aversion gegenüber allen Künstlern, die keine Toskaner waren, Michelangelo nicht studierten oder deren Zeichnungen nicht den Weg in Vasaris eigene Sammlung fanden.<sup>141</sup>

Der Ferrareser Priester Baruffaldi verfaßt 1844 eine anekdotenreiche Biographie der Gebrüder Dossi, die er in seinem zweibändigen Werk über die Ferrareser Maler und Bildhauer unterbringt.<sup>142</sup>

Jacob Burckhardt urteilt über Dosso:

„Dosso Dossi († 1560)[sic] ließ sich nicht durch Raffael desorientieren, dessen persönlichen Einfluß er nicht mehr erfuhr. Er blieb ein Romantiker auf eigene Gefahr und behielt (die späteste Zeit ausgenommen) seine Glutfarben und eigenen, bisweilen ungeschickten und bizarren, oft aber höchst bedeutsame Gedanken; in den Charakteren steht er nicht selten den größten Venezianern gleich, am ehesten dem Giorgione.“<sup>143</sup>

Auch die aktuelle Kunstliteratur bleibt im Tenor dem Urteil Burckhardts verhaftet. Dank der modernen Stilkritik - vertreten von A. Venturi, Berenson und Philips - die ihren Ausgang in den Siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts nahm, wurde das Werk Dossos erfaßt und aus früheren Zuschreibungen von Künstlern wie Giorgione oder Tizian gelöst.<sup>144</sup>

Henriette Mendelsohn verfaßt die erste moderne und noch immer sehr lesenswerte Monographie über die Brüder Dossi.<sup>145</sup> Mendelsohn überprüft die Zuschreibungen des 19. Jahrhunderts und sortierte die Werke in ikonographische Gruppen. Die Untersuchungen von Mendelsohn und Roberto Longhi unterstreichen Dossos

---

<sup>140</sup> „[...] i due Dossi nello sfuggimento di boschi con raggi del sole che per entro lampeggino“. Vgl. G. Paolo Lomazzo, *Trattato della Pittura*, Mailand 1584, [Reprografischer Nachdruck,] Hildesheim 1968, hier: Libr. Sesto, cap. LXI., S. 474. Hinweis aus Mendelsohn 1914, S. 3.

<sup>141</sup> Zitiert aus Gibbons, S. 68 (Anm. 3).

<sup>142</sup> Baruffaldi [=Baruffaldi], *Vite de' pittori e scultori Ferraresi*, Ferrara 1844, I, S. 239ff.

<sup>143</sup> Jacob Burckhardt [=Burckhardt 1855], *Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 2. Bd., in: *Jacob Burckhardt. Gesammelte Werke*, X. Bd., hrsg. von Darmstadt 1959 [ nach der 1. Ausgabe 1855], S. 298.

<sup>144</sup> Vgl. A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1892; ders., *I due Dossi: Documenti- prima serie*, in: *Archivio storia dell'arte*, 5 (1892), S. 440-443; 6 (1893), S. 48-62, S. 130-135; ders., *Pittori della corte ducale a Ferrara nella prima decade del secolo XVI.*, in *Archivio storica dell'arte*, 7 (1894), S. 296-306; Bernard Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, London 1901; Claude Philips, *An unknown Dosso Dossi*, in: *Art Journal*, 1906 (Dez.), S. 353-356.

<sup>145</sup> Mendelsohn (1914).

künstlerischen Status als den führenden Ferrareser Meister des 16. Jahrhunderts.<sup>146</sup> Dosso wird verstärkt als ein kulturgeschichtlicher Vertreter Ferraras aufgefaßt, der aufgrund seiner Eigenart im Gegensatz zu der klassischen römischen Malerei gesehen wird.<sup>147</sup>

In den sechziger Jahren folgen in kurzen zeitlichen Abständen die Monographien von Amalia Mezzetti (1965) und Felton Gibbons (1968).<sup>148</sup> Mezzetti konzentriert sich vornehmlich auf die Datierung und die Provenienz der Werke. Dagegen steht Gibbons Werk am Beginn einer vertieften ikonographischen Erforschung unter besonderer Berücksichtigung der Ferrareser Hofkultur.

1994-95 veröffentlicht Alessandro Ballarin die bisher umfangreichste Monographie.<sup>149</sup> Der Schwerpunkt seiner Forschung liegt abermals auf der Erfassung, Datierung und Provenienz der Werke. Dazu vergleicht Ballarin Dossos Werke mit einer Reihe von oberitalienischen Künstlern - unter ihnen Giorgione, Tizian und Andrea Mantegna - und fügt eine umfassende Bibliographie an. Einen Meilenstein für die Chronologie von Dossos Werken setzt Adriano Franceschini 1995. Franceschini macht auf ein Dokument aufmerksam, wodurch das Costabili-Polyptychon, ein Gemeinschaftswerk Dossos und Garofalos, auf 1513-14 datiert werden kann.<sup>150</sup>

Die Resultate zweier internationaler Symposien wurden 1998 von Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow und Salvatore Settis herausgegeben, in denen sich facettenreich dem Werk Dossos genähert wird: über neueste radiologische Untersuchungen zur Pinselührung und Fragen der Ikonologie.<sup>151</sup> Den Symposien folgte die monographische Ausstellung *Dosso Dossi: A Court Painter in Renaissance Ferrara* von 1998/99, der seinen Schwerpunkt auf die weiterhin problematische Chronologie Dossos Oeuvre legte.<sup>152</sup> Im Katalog bestätigen die technischen Untersuchungen von Jadranka Bentini und Anna Coliva die venezianische Malweise Dossos, der ohne Skizze und mit häufigen Änderungen während des Malprozesses seine Bilder

---

<sup>146</sup> Vgl. Roberto Longhi [=Longhi 1967], *Un problema di Cinquecento ferrarese (Dosso giovane)*, in: *Vita artistica*, Nr. 2 (Februar 1927), S. 31-35; Ders., *Saggi et ricerche. Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 2 Bd., Firenze 1967, S. 306-311.

<sup>147</sup> Lucco 1998a, S. 18.

<sup>148</sup> Mezzetti 1965; Gibbons 1968.

<sup>149</sup> Ballarin 1994-95.

<sup>150</sup> *Dosso Dossi, Garofalo, Costabili-Polyptychon*, Öl auf Holz, um 1513-1514, Ferrara, Pinacotheca Nazionale. Vgl. Franceschini 1995, S. 110-115; Franceschini 1998, S. 143-152.

<sup>151</sup> Vgl. Ciammitti/ Ostrow.

ausführte.<sup>153</sup> 1999 wurde überraschend ein bislang unbekannter *Triumph des Bacchus* von Dosso in dem Prince of Wales of Western India in Bombay wiederentdeckt, dessen Provenienz aus dem *Camerino d'Alabastro* vermutet wird.<sup>154</sup> Die erste Dissertation über Dosso seit der monographischen Untersuchung von Curt Walter Zwanziger (1911) verfaßte Fiorenza im Jahr 2000.<sup>155</sup> Anhand einer Auswahl aus Dossos religiösen und profanen Hauptwerken, versucht Fiorenza in seiner ikonologischen Studie das typisch ferraresische in Dossos Stil gegenüber venezianischen Einflüssen abzugrenzen. Besonders intensiv widmet sich Fiorenza den Schriften der Ferrareser Humanisten, um Dossos „pictorial language“ zu deuten. 2002 veröffentlicht Ballarin seine Studie zum *Camerino d'Alabastro*, worin er mit Hilfe der Ferrareser Rechnungsbücher Dosso eine tragende Rolle bei der Ausstattung der Räume in der *Via Coperta* zuschreibt.<sup>156</sup>

## 2. Vita

„Quasi ne' medesimi tempi che il Cielo fece dono a Ferrara, anzi al mondo, del divino Lodovico Ariosto, naque il Dosso pittore nella medesima città.“<sup>157</sup>

So läßt Vasari in seinen Lebensbeschreibungen Dosso Dossi das Licht der Welt erblicken, als eine wohl eher unbedeutendere Gabe gegenüber dem Geschenk des Himmels an die Welt, den „göttlichen“ Ariosto; denn der Medici-Berater urteilt anschließend:

„Onde al nome di Dosso ha dato maggior fama la penna di messer Ludovico [Ariosto], che non fecero tutti i pennelli e colori che consumò in tutta sua vita.“<sup>158</sup>

---

<sup>152</sup> Vgl. Beverly Louise Brown [=B. L. Brown 2000], *Reviews of exhibitions: Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*, in: *Renaissance Studies*, 14 (2000), Nr. 2, S. 251-259, hier: S. 258.

<sup>153</sup> Vgl. Andrea Rothe, Dawson W. Carr [=Rothe/ Carr], *Poetry with Paint*, in: New York 1998, S. 55-64; Anna Coliva [=Coliva], *Dosso's Works in the Galleria Borghese: New Documentary, Iconographical, and the Technical Information*, in: New York 1998, S. 72-81; Ciammitti, S. 83-113.

<sup>154</sup> Vgl. Teil C, 5. *Triumph des Bacchus*.

<sup>155</sup> Giancarlo Fiorenza [=Fiorenza], *Studies in Dosso Dossi's Pictorial Language and Humanist Culture in Ferrara under Duke Alfonso I. d'Este*, zugl. Diss. John Hopkins University, Baltimore, Maryland, 2000.

<sup>156</sup> Ballarin 2002 (I).

<sup>157</sup> Vasari, Bd. V., S. 96.

Zur Ehrenrettung Dossos mutmaßt Lermolieff, daß sich Vasari im Urteil von seinem Freund Girolamo Genga beeinflussen ließ, einem eifersüchtigen Nebenbuhler Dossos bei der Freskierung einiger Räume der *Villa Imperiale* bei Pesaro.<sup>159</sup>

Über die Rechnungsbücher der Herzöge Alfonso I. und Ercole II. sowie durch rechtliche Urkunden konnten einige Daten über Dossos Leben gesichert werden.<sup>160</sup> Dossos Vater, Niccolò di Luteri, kam ursprünglich aus Trient und war ein Gutsverwalter (ital. *spenditore*) von Herzog Ercole I.<sup>161</sup> Von seiner Mutter Jacopina da Porto ist nur ihr Name bekannt.<sup>162</sup> In den Jahren des anzunehmenden Geburtsdatums von Dosso um 1486 lebte Niccolò in Tramuschio, das zu dem kleinen Stadtstaat Mirandola gehörte und das sowohl an das Herzogtum Ferrara als auch an die Grafschaft von Mantua grenzte.<sup>163</sup> Niccolò besaß Ländereien in „Villa Dossi districtus Mantuae vicariatus Quistelli“.<sup>164</sup> Dossos Taufname war Giovanni Francesco di Luteri und der Künstler wird in zeitgenössischen Dokumenten als „Messer Dosso“, „Joannem detto Dosso“ oder „Joannes di Luteri“ geführt.<sup>165</sup> Der Spitzname Dosso Dossi findet sich erst im 18. Jahrhundert in einem Fremdenführer und bald darauf im Inventar der estensischen Galerie von 1797.<sup>166</sup> Aufgrund eines Rechtsdokuments vom Juni des Jahres 1512, nach dem Dosso die damalige

---

<sup>158</sup> Vasari-Milanesi, Bd. V., S. 97.

<sup>159</sup> Ivan Lermolieff [=Lermolieff], *Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom*, in: Ivan Lermolieff., *Kunstgeschichtliche Studien über die italienische Malerei*, Bd. 1, Leipzig 1890, S. 283. Auf Vasaris Voreingenommenheit gegenüber lombardischen Künstlern (in der Vita Correggios) verweist Baruffaldi, S. 239; ebenso Georg Gronau [=Gronau 1911], *Rezension: Walter Kurt Zwanziger, Dosso Dossi, 1911*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaften, IV. Jahrgang (1911), S. 189-190; hier: S. 190.

<sup>160</sup> Zu den Dokumenten vgl. Dossos Monographien von Mendelsohn (1914), Mezzetti 1965a, Gibbons (1968) und Ballarin 1994-95.

<sup>161</sup> Vgl. Baruffaldi, S. 250f.; Franceschini 1995, S. 110-115; Carlo Giovannini [=Giovannini], *Nuovi documenti sul Dosso*, in: *Prospettiva*, Bd. 68 (Oktober 1992), S. 57-60, hier: S. 57; Edmund Gardner [=Gardner], *The Painters of the School of Ferrara*, London 1911, hier: S. 145; S. 16.

<sup>162</sup> Baruffaldi, S. 250; Gibbons 1968, S. 24.

<sup>163</sup> Franceschini 1998, S. 144.

<sup>164</sup> Luigi Napoleone Cittadella [=Cittadella], *I Due Dossi: Pittori ferraresi del sec. XVI. Memorie*, Ferrara 1870, hier: S. 10. Aus einem rechtlichen Dokument vom 26. August 1516: „...et ordinaverunt magistrum Joannem dictum Dosso filium ser Nicolaj de Villa Dossi districtus Mantuae Vicariatus Quistelli.“ Cittadella S. 11-12. Zitiert aus Mendelsohn 1914, S. 8.

<sup>165</sup> Puppi, S. 1; Gibbons, S. 25.

<sup>166</sup> In dem Führer von Frizzi, *Guida del Forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara 1787, S. 40-41. Zitiert aus Mendelsohn 1914, S. 8-9 und Anm. 36, S. 199. Noch im Inventar von 1743 wird der Maler noch Dosso genannt. Gibbons vermutet, daß der Name Dosso Dossi zuerst auf seinem Selbstportrait in den Uffizien erschien (von P. A. Pazzi 1752-56; vgl. Gibbons 1968 S. 25, Fn. 10; vgl. A. Venturi, *Galleria Estense*, S. 354 ff; Mendelsohn 1914, S. 8.

Volljährigkeit von 25 Jahren erreicht haben müßte, wird seine Geburt vor Juni 1487 datiert.<sup>167</sup>

Im Juli 1513 wird Dosso erstmals in Ferrara dokumentiert.<sup>168</sup> Über Dossos Lehrzeit sind keine Aufzeichnungen erhalten, die ihn einer bestimmten Werkstatt zuordnen könnten.<sup>169</sup> Vasari vermutet als Lehrmeister den Ferrareser Maler Lorenzo di Costa (um 1460-1535).<sup>170</sup> Doch dessen Stil steht in der Tradition des Ferrareser Dreigestirns Cosmé Tura (vor 1430-1495), Francesco del Cossa (um 1435/36-1477/78) und Ercole de' Roberti (um 1450-1496), und ist geprägt von einer harten Zeichnung, überreichem Detailaufwand und strengen Kompositionen, wie sie sich kaum bei Dosso finden lassen.<sup>171</sup> Eher ist anzunehmen, daß Dosso seine Lehrzeit in Venedig verbrachte und dort Impulse von Giorgiones Kunst aufnahm.<sup>172</sup> Dossos Maltechnik, die Farbe ohne Vorzeichnung auf die Leinwand aufzutragen, basiert auf der besonderen Eigenart der venezianischen Malerei zur Hochrenaissance.<sup>173</sup>

In Ferrara traf Dosso auf Künstler wie Fra Bartolommeo (1472-1517), Tizian (1477-1576), Michelangelo (1475-1564), Giulio Romano (um 1499-1546) und empfing dort auch Anregungen aus Drucken der niederländischen Kunst, Albrecht Dürers (1471-1528) und Albrecht Altdorfers (um 1480-1538).

Dosso begleitete Alfonso I. auf Reisen und wurde von dem Herzog auch zu Aufträgen entsandt. Vornehmlich bereiste Dosso Norditalien und besuchte in den Jahren 1516-19 regelmäßig Venedig, Florenz und Mantua.<sup>174</sup>

Dosso arbeitete nicht nur exklusiv für den estensischen Hof, sondern nahm auch außerhalb des Hofes Aufträge an. In Pesaro arbeitete er für Francesco della Rovere und für Kardinal Bernardo Cles im *Castello* von Trient, für die Dosso zwar Fresken,

---

<sup>167</sup> Die Forschung einigt sich auf das Geburtsjahr 1486, weil nach damaliger Zeitrechnung das neue Jahr im März begann; vgl. Giovannini, S. 58.

<sup>168</sup> Aus den herzoglichen Rechnungsbüchern geht hervor, daß Dosso je nach Auftrag bezahlt wurde. Dagegen bekam der Hofdichter Ariosto eine Form des festen Gehalts. Dennoch wurde nie an Dossos Position als Hofkünstler gezweifelt, da ihm bis zu seinem Lebensende eine Pension ausgezahlt wurde. Gibbons, S. 16; Peter Humfrey [= Humfrey 1998a], *The Life of Dosso Dossi*, in: New York 1998, S. 4-15, hier: S. 4-5.

<sup>169</sup> Aufgrund von stilistischen Ähnlichkeiten nennt Mendelsohn als möglichen Lehrer Mazzolino, einem Schüler Lorenzo Costas. Mendelsohn verwirft Mazzolino aber sofort, da er ein Altersgenosse von Dosso war; Mendelsohn, S. 29ff; vgl. Andrea De Marchi [Marchi], *Sugli esordi veneti di Dosso Dossi*, in: *Arte Veneta*, XL (1986), S. 20-28.

<sup>170</sup> Vasari, Bd. III, S. 140. Ebenso übernimmt Baruffaldi, I, S. 250-251.

<sup>171</sup> Mendelsohn, S. 29, 34; Humfrey 1998a, S. 4.

<sup>172</sup> Mendelsohn, S. 31; Gibbons 1968; S. 26; Marchi, S.23ff.; Humfrey 1998a, S. 4.

<sup>173</sup> Lucco 1998a, S. 20.

<sup>174</sup> Mendelsohn, S. 23; Carlo Volpe [=Volpe], *Dosso: Segnalazioni e proposte per il suo primo itinerario*, in: *Paragone* XXV (Juli 1974), Nr. 293, S. 20-28, hier: S. 23.

aber keine Tafelbilder ausführte.<sup>175</sup> Zu den späteren Jahren in Dossos Künstlerleben teilt Vasari mit:

„Finalmente, divenuto Dosso già vecchio, consumò gli ultimi anni senza lavorare, essendo insino all'ultimo della vita provisionato dal duca Alfonso I.“<sup>176</sup>

Ein recht früher Abgesang auf Dossos malerische Tätigkeit, der nach dem Tode von Alfonso I. 1533 noch für Ercole II. tätig war.<sup>177</sup> Aber richtig ist, daß Dosso nach seiner Rückkehr aus Trient seltener in den herzoglichen Rechnungsbüchern verzeichnet ist und die Arbeitsteilung mit seinem Bruder Battista zunimmt.<sup>178</sup> Auf seinen Bruder Battista und weitere estensische Hofkünstler wie Garofalo und Girolamo da Carpi wirkte Dossos Stil vorbildhaft, doch bereits in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts versiegte sein Einfluß.<sup>179</sup>

Die letzte dokumentierte Zahlung ging am 11. Juni 1541 an Dosso.<sup>180</sup> Ein Jahr später, im Sommer 1542, verstarb der Maler und hinterließ seine Frau Giacoma de Ceccati di Castello und drei Töchter.<sup>181</sup>

---

<sup>175</sup> Burton Fredericksen [=Fredericksen], *Collecting Dosso: The Trail of Dosso's Paintings from the Late Sixteenth Century Onward*, in: Ciammitti/ Ostrow 1998, S. 370-397, hier: S. 370.

<sup>176</sup> Vasari, Bd. V, S. 100.

<sup>177</sup> Mendelsohn, S. 36.

<sup>178</sup> Humfrey 1998a, S. 5.

<sup>179</sup> Mendelsohn 1914, S. 188.

<sup>180</sup> Adolfo Venturi [=A. Venturi], *I due Dossi: Documenti - prima serie*, in: *Archivio storico dell' arte*, Bd. 5 (1892), S. 440-443, hier: doc. 280, S. 440-441.

<sup>181</sup> Gardner 1911, S. 166; Mendelsohn, S. 18.

## II. Dossos allegorisch-mythologischen Bilder

Für die Untersuchung werden sieben Leinwandgemälde aus Dossos Tätigkeit unter Alfonso I. herangezogen. Dosso führte im gesamten *Castello Vecchio* und in verschiedenen herzoglichen Residenzen künstlerische Arbeiten aus, wo er sowohl Zutritt zu allen repräsentativen, als auch zu privaten Räumen hatte.<sup>182</sup> Heute befindet sich keines der allegorisch-mythologischen Bilder noch an seinem angestammten Platz.<sup>183</sup> Aufgrund der fehlenden Nachkommenschaft in der Dynastie der Este fiel das Lehnherzogtum Ferrara 1598 an den Heiligen Stuhl zurück.<sup>184</sup>

Ohne über mögliche Hängungen zu spekulieren, wird in Übereinstimmung mit der Forschung vorausgesetzt, daß die Bilder insbesondere für Alfonso I. und Mitgliedern der Dynastie der Este konzipiert und ausgeführt worden sind.<sup>185</sup> Kein Dokument gibt Aufschluß darüber, wer für die Wahl der Themen verantwortlich war. Einzig überliefert ist, daß der Humanist Mario Equicola am Programm des *Camerino d'Alabastro* des Herzogs mitwirkte.<sup>186</sup> Mit hoher Wahrscheinlichkeit stammen die Ratgeber für Dossos Bildfindungen ebenso aus höfischen Kreisen, wenn nicht sogar Alfonso I. selbst als Ideengeber fungiert hat.<sup>187</sup> In den ikonographischen Bildanalysen finden die möglichen literarischen Quellen, die jeweiligen Motive und der *kata kairos*, der fruchtbarste Moment der Handlung, besondere Berücksichtigung. Wo werden die Akzente einer Malerei gesetzt, die „aus der

---

<sup>182</sup> Bayer 1998, S. 31.

<sup>183</sup> Viele estensische Residenzen sind später zerstört worden; vgl. Bayer 1998, S. 43ff.

<sup>184</sup> Papst Clement VIII. ließ umgehend einige der besten Bilder beschlagnahmen. Cesare d'Este und andere Familienmitglieder retteten mindestens fünfzig Bilder von Dosso nach Manuta, wo sie ihren Hof neu gründeten. Fredericksen, S. 370-371. Viele Paläste fielen dem Erdbeben von 1570 und späteren Zerstörungen zum Opfer. Bayer 1998, S. 43ff.

<sup>185</sup> Fredericksen, S. 370. Etliche Dokumente belegen die Auftragszahlungen, die an Dosso gingen; vgl. die Publikationen von A. Venturi, Mezzetti 1965a, Gibbons (1968) und Ballarin 1994-95.

<sup>186</sup> Vgl. Kapitel Aus einem Brief von Mario Equicola an die Herzögin Isabella d' Este vom 9. Oktober 1511: „Al S.r. Duca piace che resté qui octo dí: la causa è la pictura di una camera nella quale vanno sei favole overo historie. Già le ho trovato et datele in scritto“. Vgl. Alessandro Luzier, Rodolfo Renier [=Luzier/ Renier], *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Bd. 33 (1899), S. 1-62; 34 (1899), S. 1-97; Paul Holberton [=Holberton 1987], *The choice of texts for the camerino pictures*, in: *Bacchanals by Titian and Rubens, Papers given at a Symposium in the Nationalmuseum*, Stockholm 18-19. März 1987, hrsg. von Görel-Cavelli Björkmann, (=Nationalmusei Skriftserie, N.S. 10), Stockholm 1987, S. 57-66; Andreas Emmerling Skala [=Emmerling-Skala], *Bacchus in der Renaissance*, 2 Bde., (=Studien zur Kunstgeschichte Bd. 83), Hildesheim 1994, S. 638-639; Keith Christiansen [=Christiansen], *Dosso Dosso's Frieze for Alfonso I. d'Este's Camerino*, in: *Apollo*, 151 (Jan. 2000), S. 36-45; hier: S. 36; Bayer 1998, S. 31-43.

<sup>187</sup> Bayer, S. 45. Zum Herzog als Ideengeber zum *Camerino* vgl. Georg Gronau [=Gronau 1928], *Alfonso I. d'Este und Tizian*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses (Neue Folge)*, Bd. 2 (1928), S. 233-246, hier: S. 234.

sehnenen Wollust der Höfe nach gesteigertem Genuß geboren“ wird?<sup>188</sup> Welche Bildlösungen transportierten die gewünschten Erinnerungen an die Antike? Und welche Kriterien können für die Bilder als Bestandteil der Ferrareser Unterhaltungskultur formuliert werden?

### 1. *Circe und ihre Liebhaber (1511-12)*

Um 1511-12 entstand eines der frühesten Werke Dossos: „Circe und ihre Liebhaber“ (Abb. 1).<sup>189</sup> Eine junge Frau sitzt, umgeben von allerlei Tieren, auf einer Lichtung vor einem Wald. Ihr goldenes Haar ist blumenbekrönt und ihr nackter Körper ist nur mit einem grünen Stoff angetan, der das linke Bein verhüllt. In ihren Armen stützt sie eine große Steintafel. Darauf ist eine Schrift eingraviert, die sie mit ihrer rechten Hand berührt. Ihr Blick ist eher nach innen gerichtet. Vor ihren Füßen liegt ein aufgeschlagenes Buch, dessen lesbare Seite eine kreisrunde Notenschrift zeigt. In den Bäumen hinter der Frau sitzen eine Eule und ein Gerfalke, aus dem Dickicht tritt ein junger Hirsch, ein Reh steht an ihrer rechten Seite, zwei Hunde zu ihrer linken. An dem Ufer des Gewässers im Bildvordergrund blickt ein Löffelreiherr scheinbar verwundert auf sein Spiegelbild auf der Wasseroberfläche.<sup>190</sup>

Frühe Deutungen vermuteten die Zauberin Circe, die in Homers *Odyssee* Menschen in Tiere verwandelt hat.<sup>191</sup> Jedoch fehlt Circes magisches Instrument, der Zauberstab, und Homer zählt andere Tiere auf, als Dosso sie wiedergibt.<sup>192</sup>

Mendelsohn schlägt die böse Zauberin Alcina vor, ein Motiv aus Ariostos *Orlando Furioso* des VI. und VII. Gesangs.<sup>193</sup> Da der Ritterroman unbestimmt von Bäumen,

---

<sup>188</sup> Mendelsohn 1914, S. 184.

<sup>189</sup> *Circe und ihre Liebhaber*, Öl auf Leinwand, 100,8 x 136,1 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., Samuel H. Kress Collection. Das Bild wurde ab 1627 in der Sammlung des Herzog Vinzenz Gonzaga inventarisiert (Inv. Nr. 253) und von dort ging es in die Sammlung Karls I. von England (1639 Nonesuch House und London, Inv. Nr. 20). Zwischen 1649-51 erwarb es William Latham. Später liess es William Graham (1817-1885) bei Christies in London versteigern (10. April 1886, Inv. Nr. 417). Vom 1886-1927 war es im Besitz von Robert und Evelyn Benson. Über die Duveen Brothers (London und New York 1927-1942) gelangte *Circe* zu Samuel H. Kress (New York 1943) und der National Gallery of Art, Washington D.C. Zitiert aus Ballarin, S. 348 und New York 1998, S. 89-90.

<sup>190</sup> Eine Untersuchung ergab, daß Dosso noch einen Löwen und einen weiteren Hirsch in die Komposition integrierte, später jedoch selbst übermalte. Vgl. Kat. New York 1998, S. 89.

<sup>191</sup> Mendelsohn, S. 64.

<sup>192</sup> Bei Homer sind es Bergwölfe und Löwen (*Odyssee*, X, 212ff) und die in Schweine verwandelten Gefährten Odysseus (X, 237ff.). Mendelsohn verglich erfolglos Vergils Beschreibung, die ebenfalls nicht auf das Gemälde zutrifft (Vergil, *Aeneis*, VII, 10ff.). Mendelsohn, S. 64.

Tiere und Quellen spricht, in welche die Zauberin ihre Liebhaber verwandelte, ist es Dosso freigestellt, eine eigene Tierwelt zu erfinden.<sup>194</sup> Die Schrifttafeln und das aufgeschlagene Buch mit den mystischen, geometrischen Figuren verweisen auf die Zauberkraft Alcinas.<sup>195</sup>

Dagegen kehrt Hughes zu den frühen Deutungen zurück und deutet die *Circe und ihre Liebhaber* moralisch-allegorisch innerhalb der italienischen Circe-Rezeption<sup>196</sup>: die Zauberin Circe verführe die Männer dazu vom tugendhaften Pfad abzuweichen, und lasse sie zu vernunftslosen Tieren werden.<sup>197</sup>

An der Nacktheit der Zauberin stößt sich Gibbons, die er mit der Person der Alcina für unvereinbar hält und ordnet Dossos Werk ebenfalls in die Circe-Tradition ein.<sup>198</sup> Außerdem, so Gibbons, umgäben die Zauberin nur Tiere und keine Quellen, Steine oder Pflanzen, in die Alcina ihre Liebhaber auch verwandelte.<sup>199</sup>

Calvesi schlägt als Bildthema die Nymphe Canens vor, die mit ihrem unwiderstehlichen Gesang Tiere anlockte.<sup>200</sup> Doch Humfrey widerlegt Calvesis Deutung aufgrund der magischen Sprüche auf der Tafel und in dem Buch ab.<sup>201</sup>

---

<sup>193</sup> Mit der Deutung folgt Mendelsohn den Spuren Schlossers, der zuvor das Epos als Quelle für Dossos *Melissa* entdeckte; vgl. Julius v. Schlosser [=Schlosser 1900], *Jupiter und die Tugend. Ein Gemälde des Dosso Dossi*, in: Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen, Bd. 21, Berlin 1900, S. 262-270, hier: S. 268-269; Mendelsohn, S. 64.

<sup>194</sup> Mendelsohn, S. 64.

<sup>195</sup> Mendelsohn, S. 65.

<sup>196</sup> Zwischen 1474 und 1497 wurden insgesamt 16 Ausgaben der Übersetzungen der sämtlichen Werke Homers verlegt. Ab 1488 fanden die *Ilias* und die *Odyssee* auch im griechischen Original Verbreitung. Zur Homer-Rezeption vgl. Edgar Wind, *Mantegna's Parnassus. A Reply to Some Recent Reflections*, in: Art Bulletin, 31 (1949), S: 224-231.

<sup>197</sup> Merrit Y. Hughes [=Hughes], *Spencer's Acrasia and the Circe of the Renaissance*, in: Journal of the History of Ideas, Bd. 4 (Oktober 1943), S. 381-399, hier: S. 388-389, 399.

<sup>198</sup> Gibbons, S. 215 (Kat. 80).

<sup>199</sup> Ariosto-Gries, VI. Gesang.; Gibbons, S. 215.

<sup>200</sup> Zur Nymphe Canens vgl. Ovid, *Metamorphosen* XIV, 335ff. Maurizio Calvesi [=Calvesi 1969b], *Review of Gibbons 1968*, in: Storia dell'arte, 1-2 (Januar- Juni 1969), S. 168-174, hier: S. 170.

<sup>201</sup> Peter Humfrey [Humfrey 1998b], *Circe*, in: New York 1998, S. 90. Allerdings sind die „magische Sprüche“ auf der Tafel nicht zu entziffern. Aber dafür eine kreisrunde Notenschrift im aufgeschlagenen Buch, die sich ähnlich in einem anderen Werk Dossos befindet. In der *Allegorie der Musik* (um 1522) stützt sich die weibliche Figur in der Mitte auf eine Steintafel, auf der sechs Notenlinien in konzentrischen Kreisen graviert sind. Zur Bedeutung der Kreisnotation in der Renaissance vgl. Frings 1998, S.192-193. In der *Allegorie der Musik* deutet Frings die auf die Notentafel stützende, weibliche Figur als Harmonia. Frings 1998, S. 192. Somit wird Calvesis Vorschlag der Nymphe Canens zumindest nicht durch Humfreys Argumente entkräftigt.

Unverbindlich schlägt Humfrey für die Enträtselung der Ikonographie folgendes vor:

„In any case, it is probably a mistake to regard the picture as a literal illustration of a particular text; rather, it may be seen as a personal interpretation of the Circe legend in which the painter, no less than poets, was to draw free on a range of different sources and to introduce variations of his own.“<sup>202</sup>

Hier werden wesentliche Merkmale über Dossos allegorisch-mythologischer Malerei behauptet: Dossos Malerei sei keine an den Wortlaut angelehnte Illustration eines bestimmten Textes. Eher erfinde Dosso eine persönliche Interpretation der Handlung und nehme vergleichbar der Arbeit eines Dichters Anregungen aus unterschiedlichen Quellen auf und synthetisiere ein Bild daraus.

Für die *Circe und ihre Liebhaber* schlußfolgert Humfrey, Dosso habe sich aus verschiedenen literarischen Quellen wie dem *Orlando Innamorato* (begonnen 1472) von Boiardo (um 1440-1494) und Ariostos *Orlando Furioso* inspirieren lassen, um seine eigene Bilderzählung der Circe vorzustellen.<sup>203</sup> Für die Zauberin Circe spreche zudem ihre Prominenz in philosophischen und moralischen Abhandlungen in der Renaissance.<sup>204</sup>

In den Deutungen der Figur der Zauberin bleibt eine starke Ambivalenz erhalten. Einige Meinungen folgen der traditionellen Interpretation als Circe, da die markanteste Handlung ihrer Zauberkraft - die Verwandlung von Menschen in Tiere - von Dosso wiedergegeben sei. Es gibt aber keinen weiteren bildlichen Hinweis, der auf das Motiv aus der *Odyssee* schließen lassen könnte. Dagegen spricht für die Zauberin Alcina als Bildmotiv der frühe Ruhm, den Ariostos *Orlando Furioso* am Ferrareser Hof genoß. Auch die Wahl des Schauplatzes, eine Uferböschung vor einem dunklen Wald, entspricht eher der ländlichen Umgebung des damaligen Herzogtums als einer antikischen Szenerie.

---

<sup>202</sup> Humfrey 1998b, S. 90.

<sup>203</sup> Humfrey 1998b, S. 90.

<sup>204</sup> Dazu zählten Schriften von Christoforo Landino, Pico della Mirandola und Erasmus. Humfrey 1998b, S. 90.

Im Gegensatz zu Circe, die einen Zauberstab zur Verwandlung von Mensch in Tier einsetzt,<sup>205</sup> genügt Alcina „das bloße Wort“, um ihre Magie anzuwenden.<sup>206</sup> Die große Schrifttafel und das geöffnete Buch könnten ihr die Zaubersprüche enthüllen.

Zur Nacktheit, die Gibbons für unvereinbar mit Alcina hält, ist anzumerken, daß der Ritter Astolfo die Magierin gerade wegen ihres verführerischen Äußeren rühmt.<sup>207</sup> Im VII. Gesang (9-15) wird Ariosto nicht müde, den Liebreiz der Zauberin zu preisen:

„Was kunsterfahne Maler je erfunden,  
Reicht an die Schönheit ihrer Bildung nicht.  
Die blonden Haare, lang und aufgewunden,  
Besiegen selbst des Goldes glänzend Licht.  
Mit Rosen haben Lilien sich verbunden  
Und überstreu'n ihr zartes Angesicht.  
(...)“<sup>208</sup>

Und Ariosto fährt in seiner Beschreibung fort:

„Der Hals ist Schnee, und Milch die Brust; vollkommen  
Geründet jener, diese voll und breit.  
Ein Äpfelpaar, dem Elfenbein entnommen,  
Wallt auf und ab, wie bei der Lüfte Streit  
Am Uferrand die Wellen gehn und kommen.  
Vom Andern gäb auch Argus nicht Beschreibung;  
Doch schließt man wohl, es müsse das Versteckte  
Auch ähnlich sein, was sich dem Aug entdeckte.“<sup>209</sup>

Was anderen Malern bisher nicht gelang, könnte durchaus einen Anreiz für Dosso geboten haben. Zudem könnte das erotische Motiv durchaus dem genealogischen Interesse der Fürstenfamilie entsprungen sein. Schließlich erlag Ruggiero, der Stammvater des Hauses Este, trotz seiner Liebe zu Angelica den Reizen der Zauberin

---

<sup>205</sup> Im Gemälde *Orpheus, Circe, Pan und Nymphe* (Abb. 2) [um 1515, Öl auf Leinwand, Washington, National Gallery] zeigt Giovanni Bellini die Magierin Circe mit einem langen Zauberstab.

<sup>206</sup> Ariosto-Gries, Bd. 1, VI. Gesang, 38.

<sup>207</sup> Ariosto-Gries, Bd. 1, VI. Gesang, 46.

<sup>208</sup> Ariosto-Gries, Bd. 1, VII. Gesang, 11.

<sup>209</sup> Ariosto-Gries, Bd. 1, VII. Gesang, 14.

Alcina.<sup>210</sup> Und für den kundigen Betrachter verbirgt sich in der „becircenden“ Schönheit Alcinas ihr größtes Geheimnis, denn nur ihre Zauberei vermag den Schein ihrer Jugend zu wahren.<sup>211</sup>

## 2. *Melissa* (1515-16)

Die *Melissa* (früher *Circe*, Abb. 3) in der Galleria Borghese gilt als ein Hauptwerk Dossos.<sup>212</sup> Die sitzende Magierin im Bildzentrum ist prachtvoll gewandet. Mit der rechten Hand stützt sie eine Schrifttafel auf ihrem Schoß ab, in der linken Hand hält sie eine ziselierter Fackel über ein brennendes Kohlenbecken auf dem Boden. Auf dem Untergrund ist ein Kreis mit drei unleserlichen Inschriften eingezeichnet. Neben ihr schaut ein Alpenhund hinter einem Brustharnisch hervor. Auf der Rüstung hockt eine Taube. Ein Küken findet in dem grünen Innenfutter der Robe der Magierin Schutz. Die Magierin blickt schräg nach rechts oben. In der linken oberen Bildecke wachsen kleine Menschen in Baströckchen aus Stämmen von efeuumwundenen Bäumen. Vom Hintergrund bleibt die Zauberin durch eine Böschung abgetrennt. Dahinter treffen sich auf einer Lichtung drei Männer, teils in Rüstung, teils in reiche Gewänder gekleidet. Am Horizont verschachteln sich Türme und Gebäude zu einer Stadtansicht.

1790 wird das Bild als „la Maga Circe“ in der Sammlung Borghese am Campo Marzio inventarisiert.<sup>213</sup> Zuvor blieb die Frau auf dem Gemälde schlicht eine „Magierin“.<sup>214</sup>

---

<sup>210</sup> Vgl. Rudolf Baehr [=Baehr], *Ariosts Alcina und Olimpia. Zu Charakter und 'fortune' eines literarischen Stereotyps*, in: *Das Epos in der Romania. Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Susanne Knaller und Edith Mara, Tübingen 1986, S. 13-28, hier: S. 14.

<sup>211</sup> Aufgrund ihres hohen Alters gleicht ihr wahres Äußeres einem „garstigen Weibsbild, überaus abscheulich, wie keins die Erde trug.“ Ariosto-Gries, Bd. 1, VII. Gesang, 72. Auch sollte die Vorliebe beachtet werden mit der erotische Themen durch nackte mythologische Figuren dargestellt wurden; vgl. Tilman Seebaß [=Seebaß], *Giorgione und Tizians 'fantasie' mit Musik*, in: *Imago Musicae*, 1999-2000, I, S. 25-60, hier: S. 44.

<sup>212</sup> *Melissa*, Öl auf Leinwand, 176 x 174 cm, Rom, Galleria Borghese (Inv. Nr. 217). Seit 1650 in der Villa Borghese in Rom, 1693 im Inventar (Inv. Nr. 451) von Giovanni Battista Borghese (1639-1717). Anschließend in die Quadreria Borghese nel Palazzo a Campo Marzio, Roma (um 1790, Inv. Nr. 16, Raum 9). Zitiert aus Ballarin, S. 312.

<sup>213</sup> Aldo de Rinaldis [=Rinaldis], *Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma, III: Un catalogo della quadreria Borghese nel palazzo a Campo Marzio redatto nel 1760*, in: *Archiva*, 4 (1937), S. 218-232, hier: S. 230 (Raum IX, Inv. Nr. 16). Zitiert aus Peter Humfrey [=Humfrey 1998c], *Melissa*, in: New York 1998, S. 114-118, hier: S. 114.

<sup>214</sup> „Una Maga che stà facendo incantesimi, è de i Dossi“ bei Giacomo Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Roma 1650*, S. 82; und „Un quadro grande in tela con una Donna che rappresenta

Die ältere Deutung als die Zauberin Circe bleibt auch in Teilen der neueren Forschung erhalten.<sup>215</sup> Als Argument diene abermals, daß Circe als verführerische Bedrohung des männlichen Verstands ein reizvolles Thema war.<sup>216</sup>

Burckhardt knüpft als erster die ikonographische Verbindung zum *Orlando Furioso*, ohne ein bestimmtes, vorbildhaftes Motiv des Heldengedichts zu benennen.<sup>217</sup>

Ein Jahrzehnt später konkretisiert Schlosser die Ahnung Burckhardts und erkennt die gute Zauberin Melissa, die Beschützerin Ruggieros und Bradamantes, aus dem *Orlando Furioso*.<sup>218</sup> Schlossers Deutung folgt seither die Mehrheit der Forschung.<sup>219</sup>

Eine bemerkenswerte Entdeckung brachten die Röntgenaufnahmen zu Tage, welche Schlossers Deutung bekräftigen konnten. Anstelle der leeren Rüstung erschien in einer übermalten Komposition ein aufrecht stehender Ritter (Abb. 4).<sup>220</sup>

Der Ritter stützte sich auf eine Lanze und stand mit der Magierin im Blickkontakt.<sup>221</sup>

Der Sage nach verwandelte die böse Zauberin Alcina den Ritter Astolfo in eine Myrte; wie sie auch weitere christliche Ritter und Sarazenen in die Gestalt von Tieren, Felsen und Quellen verwünschte.<sup>222</sup> Doch die gute Fee Melissa bricht den bösen Zauber:

„Sie [Alcina] läßt im Schloß nicht eine Wache stehen,  
Melissa nur, die auf der Lauer stand  
Und retten wollt aus diesem Reich der Wehen  
Das arme Volk, ins Elend hier verbannt  
Erhielt Bequemlichkeit herumzugehen  
Durchsuchen nach Belieben, was sie fand,

---

Maga con una torcia che accende al foco con un Cane e altre figure a sedere del No. 323 cornice dorata del Dossi di Ferrara“ im Inventar (1693) von Giovanni Battista Borghese; vgl. Della Pergola 1964-65, III, S. 203, 213. Zitiert aus Ballarin 1994-95, S. 312.

<sup>215</sup> Vgl. Berenson 1932, S. 175; Hughes 1943, S. 388-399, Mezzetti 1965a, S. 24-25; Calvesi 1969b, S. 171.

<sup>216</sup> Humfrey 1998c, S. 115.

<sup>217</sup> Burckhardt empfindet das Bild als „lebendig gewordene Zaubernovelle“ mit Gestalten Ariostos. Burckhardt 1869, S. 299. Lermolieff folgt der Einschätzung: „Sieht dieses phantastische, geistvolle Bild nicht wie eine in Farbe gesetzte Ariostische Dichtung aus?“ Für die Themenwahl des Bildes zieht Lermolieff das Erscheinen des *Orlando Furioso* in Betracht. Ivan Lermolieff, S. 277.

<sup>218</sup> Schlosser 1900, S. 268-269.

<sup>219</sup> Vgl. Mendelsohn 1914, S. 67-69; Dreyer 1964-65, S. 364-365; Gibbons 1968, S. 121-122, 198-200; Ballarin 1994-95, S. 69-70; Humfrey 1998c.

<sup>220</sup> Coliva, S. 72-80. Zu den Rüstungen am Ferrareser Hof vgl. Mario Scalini, *Appunti per lo studio delle armerie estense*, in: Mailand 2004 (I), S. 189-195.

<sup>221</sup> Coliva, S. 76.

<sup>222</sup> Ariosto-Gries, Bd. 1, VI. Gesang, 32.

hob Zaubersiegel ab, verbrannte Bilder,  
Zerstörte Knoten, Kreis' und Rautenschilder.

Dann eilte sie hinaus und gab den alten Liebhabern  
die in Meng auf freier Flur  
Als Tier, Baum, Fels und Quelle sich gestalten,  
Im Augenblick die vorige Natur.  
(...)“<sup>223</sup>

Auffällig ist, daß Ariostos Gesang in der Forschung stets ohne die erste Zeile oder noch stärker fragmentiert als Quelle für Dossos Melissa zitiert wird.<sup>224</sup> Dadurch wird einmütig übergangen, daß sich die Zauberin zum Zeitpunkt der magischen Handlungen in Alcinas Schloß befand und nicht wie bei Dosso in freier Natur.<sup>225</sup>

Anschließend hilft Melissa noch Astolfo, dessen verlorene Waffen wiederzuerlangen, zu denen eine unbesiegbare goldene Lanze gehört.<sup>226</sup> Die Lanze, auf die sich der Ritter in der früheren Version in Dossos Gemälde stützt, könnte daher ein Attribut aus dem Heldengedicht Ariostos sein. Ikonographisch ist das Motiv des stehenden Ritters, der sich auf seine Lanze stützt, aus Giorgiones Oeuvre bekannt und kehrt unter seinen Nachfolgern häufig wieder.<sup>227</sup>

Über die Schriftzeichen am Boden spekuliert Gibbons, daß Dosso die Inschriften mit Absicht unleserlich gestaltet hat, um Assoziationen an die Kabbala zu wecken.<sup>228</sup> Aber bereits Mendelsohn konstatierte, daß die „Zauberzeichen“ eine Restaurierung erlitten, bei der die alten übermalt und neue eingesetzt wurden.<sup>229</sup>

Humfrey stuft weiterhin die Identifikation der Melissa als „unbewiesene Annahme“ ein und zieht es vor, eine anonyme Magierin zu sehen, die Dossos „poetischer

---

<sup>223</sup> Ariosto-Gries, Bd. 1, VIII. Gesang, 14-15.

<sup>224</sup> Ausgehend von Schlosser (1900, S. 268-269), fortgesetzt von Mendelsohn (1914, S. 67) und seitdem in der Forschung übernommen.

<sup>225</sup> Nach der Vorstellung der übrigen Interpretationen wird dieser Punkt nochmals aufgegriffen.

<sup>226</sup> Ariosto-Gries, Bd. 1, VIII. Gesang, 17-18.

<sup>227</sup> Gabriele Helke [=Helke], *Giorgione als Maler des Paragone*, in: *Jahrbuch des kunsthistorischen Museums in Wien*, Bd. 1 (1999), S. 11-80; hier: S. 65.

<sup>228</sup> Gibbons 1968, S. 198.

<sup>229</sup> Mendelsohn, S. 67. Gibbons ist auch entgegenzuhalten, daß in der Ferrareser Maltradition bereits im 15. Jahrhundert hebräische Worte des Alten Testaments lesbar auf Bildern dargestellt wurden - z.B. bei Cosme Turà, *Thronende Madonna, (Roverella Altar)*, London, National Gallerie; siehe Abb. 15 bei Conradi. Und Dosso durchaus auf schriftliche Details achtete, wie bei den Noten in der *Allegorie der Musik* (Kapitel II, 3, Abb. 6) sichtbar wird.

Vorstellungskraft“ entsprungen sei.<sup>230</sup> Dadurch impliziert Humfrey, Dossos Malerei weise poetische Qualitäten auf, die den Maler unabhängig von literarischen Vorlagen seine Bildmotive erfinden lassen.

Aufgrund der entlarvenden Röntgenaufnahme, die den verwandelten Ritter „entzaubert“, folgt die vorliegende Untersuchung der Deutung Schlossers.

Dosso zeigt den Moment kurz vor der Rückverwandlung des Ritters, wie die magische Handlung der guten Fee neben der leeren Rüstung andeutet. Dossos Entschluß den Ritter Astolfo auszulassen und die Bilderzählung auf das Zauberritual zu reduzieren, läßt den Betrachter nach der Wirkung des Zaubers suchen. Indem er zwei zeitlich und örtlich getrennte Motive - das Verbrennen von Zauberutensilien im Schloß und die bevorstehende Erlösung Alcinas verflossener Liebhaber in freier Natur - szenisch vereinigt, verdichtet Dosso die Bilderzählung. Ein Detail, das bisher keine Beachtung fand, ist das Buch, das unter dem Gewand sichtbar wird (Abb. 5). Dabei weissagt Melissa der Bradamante aus einem Buch ihre ruhmreichen Nachkommen der zukünftigen Este-Dynastie.<sup>231</sup> Mit dem Buch könnte Dosso auf die Enkomiastik im *Orlando Furioso* verweisen.<sup>232</sup>

### 3. Allegorie der Musik (1522)

#### a. „Trinitas in unum“

Die *Allegorie der Musik* (Abb. 6) ist in den letzten Jahren durch das wachsende Interesse an der Musikikonographie mannigfaltig gedeutet worden.<sup>233</sup> Das beinahe quadratische Bild zeigt drei Figuren vor einem tiefblauen Hintergrund. Links außen

---

<sup>230</sup> „It would be safest of all to call the figure an anonymous enchantress, inspired by the fabulous world conjured up by Ariosto but ultimately emanating from Dosso's own, scarcely less poetic imagination.“ Humfrey 1998c, S. 116.

<sup>231</sup> Ariosto-Gries, Bd. 1, VI. Gesang, 1-62.

<sup>232</sup> Möglicherweise waren ehemals geometrische Zeichen auf der Tafel, die zu astronomischen Berechnungen und zur Weissagung dienten - vergleichbar zum Blatt in der Hand des ältesten Mannes in Giorgiones *Drei Philosophen*; vgl. Mino Gabriele, *Die drei Philosophen, die Weisen aus dem Morgenland und das Nokturlabium*, S. 79-83, in: Wien 2004; zu den in Venedig verbreiteten astronomischen Schriften von Giovanni Sacrabosco (*Sphera mundi*, 1472), Regionmontanus (*Egyptoma in Almagestum Ptolomei*, 1496) und Giovan Battista Abioso (*Dialogis in Astrologicae defensionem*) vgl. Augusto Gentili, *Der Fries von Castelfranco: die große Konjunktion von 1502/04 und der Niedergang der Künste*, in: Wien 2004, S. 125-131.

<sup>233</sup> *Allegorie der Musik*, um 1522, Öl auf Leinwand, 162 x 170 cm, Florenz, Museo della Fondazione Horne. Im Inventar von Kardinal Scipione Borghese um 1633 (Inv. 40); um 1650 in der Villa Borghese; 1693 im Inventar von Giovanni Battista Borghese (Inv. Nr. 418); ab 1913 im Besitz von Herbert Horne. Zitiert aus Peter Humfrey [=Humfrey 1998d], *Allegory of Music*, in: New York 1998, hier: S. 154.

schlägt ein Schmied mit einem Hammer auf einen Amboß. Am Hammerkopf ist eine römische Zahl eingraviert und auf dem Amboß liegen vereinzelte Noten. Segelartig bläht sich der rote Lendenschurz des Schmieds in die Höhe und bedeckt die Nacktheit des Mannes nur am Geschlecht. Sein Blick trifft einen fackeltragenden Genius, dessen Unterleib in einem Wolkenbausch verschwindet. In der Mitte des Bildes sitzt eine Frau mit entblößtem Oberkörper, ein grünes, goldverbrämtes Tuch um die Hüfte gelegt. Ihren linken Arm stützt sie auf eine im Boden versunkene Steintafel, auf der ein Kanon in Mensuralnotation kreisförmig eingraviert ist.<sup>234</sup> Gänzlich unbekleidet steht eine Frau mit dem Rücken zum Betrachter. Reich verzierte Bänder schmücken ihr Haar. Ihre rechte Hand ruht auf einer weiteren Steintafel auf der eine Notenkomposition als Dreieck angeordnet ist. Darüber ist die Inschrift: „Trinitas in un[um]“.<sup>235</sup> Am Boden liegt eine *Lira da braccio* zu Füßen der Frau in der Mitte. Zwei weitere Hämmer liegen unterhalb des Amboß und in der äußeren linken Bildecke.

Die früheste Identifikation des Themas lautete:

„Un quadro di Vulcano quando batte con doi altre figure, et un putto cornice negra tocca d'oro, alto 6 ½ largo 6¾, Dossi“.<sup>236</sup>

Manilli folgt der Deutung des Vulkan in seiner Beschreibung der Villa Borghese:

„Il grande [quadro] sopra il Claviorgano, di Vulcano, e Venere nella fucina, figurato per l'invenzione della musica...è di Dossi.“<sup>237</sup>

Gamba weicht als erster von der Identifizierung des Schmieds als Vulkan ab und entdeckt in Dossos Bild den alttestamentarischen Tubalkain, den Ahn aller Erz- und Eisenschmiede (Genesis 4: 22) und zugleich den Erfinder der Musik.<sup>238</sup>

Parigi schließt sich Gambas Identifizierung an, aber vermutet in den römischen Ziffern auf den Hämmern den Verweis auf die Musiklehre des Pythagoras.<sup>239</sup>

---

<sup>234</sup> Groos, S. 102.

<sup>235</sup> Frings 1997, S. 160.

<sup>236</sup> Aus dem Inventar von 1633 der Galleria Borghese. Zitiert aus Humfrey 1998d, S. 157.

<sup>237</sup> Manilli, S. 102. Zitiert aus Humfrey 1998d, S. 155, 157 (Anm. 2).

<sup>238</sup> Carlo Gamba [=Gamba], *Il palazzo e la raccolta Horne a Firenze*, in: *Dedalo*, Bd. 1 (1920), S. 162-185, hier: S. 181.

<sup>239</sup> Nach einer Legende von Nikolas von Gersos kam Pythagoras beim Spaziergehen an einer Schmiede vorbei und vernahm das Hämmern des Amboß. Pythagoras erkannte die Intervalle Diapason (Oktave; 6:12), Diapente (Quinte; 6:9) und Diatessaron (Quarte 6:8) und lief in die

Für ihn personifizierten die beiden Frauen die Schönheit der Musik.<sup>240</sup> Da das Saiteninstrument achtlos am Boden liegt, während auf den marmornen Tafeln vokale Kompositionen verewigt wurden, ist nach Parigi die Vorrangstellung der Komposition gegenüber dem Instrumentenspiel dargestellt.<sup>241</sup>

Für Mirimonde personifizieren die beiden Frauen die sakrale und die profane Musik.<sup>242</sup>

Mezzetti deckt auf, daß Dosso die stehende Frau nach einer antiken Statue einer sich entkleidenden Venus (Abb. 7) schuf.<sup>243</sup> In der folgenden Untersuchung werden weitere antike Skulpturen für Dossos Kompositionen vorgestellt.

Gibbons übernimmt die Identifizierung des Schmieds als Tubalkain und ordnet ihm seine Mutter und Schwester zu: Zilla und Naëma.<sup>244</sup> Doch parallel erkennt Gibbons die Verschmelzung dieser biblischen Darstellung mit Antikenzitaten in Dossos Bild: den Genius - „a refugee from the hellenistic world“- und der nach antikem Vorbild geformte Akt.<sup>245</sup> Am Ende bleibt Gibbons unentschlossen zwischen Tubalkain mit biblischen Angehörigen oder Vulkan geeint mit der himmlischen und irdischen Venus.<sup>246</sup>

Spätere Interpretationen zogen die musiktheoretische Bedeutung der Details in Betracht. Dabei deckte Slim auf, daß die kreisrunde Notenschrift einen schlichten Kanon für mindestens fünf Stimmen wiedergab und setzt dessen Entstehung auf die

---

Schmiede. Dort bemerkte Pythagoras, daß die Differenz des Klanges in den verschiedenen Gewichten der Hämmer begründet war, die sich zueinander wie die Zahlen 6, 8, 9 und 12 verhielten. Die römischen Ziffern auf den Hämmern sind XII (Hammer am Boden) und VIII (Hammer unterhalb des Amboß), aus denen die oben genannten musikalischen Intervalle gebildet werden können. Auf dem dritten Hammer ist nur noch die I lesbar. Wahrscheinlich war die Proportionszahl VI oder IX aufgemalt. Pythagoras experimentierte anschließend zu Hause mit gespannten Saiten und deren Tonhöhen, um die entsprechenden Zahlenverhältnisse festzulegen. Die Legende von Nikomachos von Gerasa wurde aus Frings (1997) übernommen. Dort ist der Text auch in der lateinischen Fassung abgedruckt; vgl. Frings 1997, S. 162 (mit Literaturhinweisen). Die Anekdote des Pythagoras fand in der Renaissance durch Boethius Verbreitung; vgl. Calvin M. Bower (Hrsg.), *Anicius Manlius Severinus Boethius, De Institutione Musica I*, New Haven 1989, S. 17-20; Luigi Parigi [=Parigi], *L' allegoria della musica di Dosso Dossi al Museo Horne*, in: *Rivista d' arte*, 22 (1940), S. 272-278.

<sup>240</sup> Parigi, S. 276-278.

<sup>241</sup> Parigi, S. 276-278.

<sup>242</sup> Albert Pomme de Mirimonde [=Mirimonde], *Les Concerts des Muses chez les Maîtres du Nord*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1968, S. 295-324, hier S. 306-307.

<sup>243</sup> Mezzetti verweist auf eine Abbildung im Skizzenbuch des Marten van Heermskerck; vgl. C. Hülsen und H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heermskerck*, Berlin 1913-16, hier: Fig. 26. Mezzetti 1965, S. 26, 85. Die Statue der *Knidischen Venus* (römische Kopie nach dem griechischen Original des 4. Jahrhundert v. Chr., Marmor, Vatikan, Musei Vaticani) war unter den Künstlern der Renaissance bekannt und wurde vielfach rezipiert.

<sup>244</sup> Gibbons 1968. Frings (1997) vermißt zu Recht bei dieser Deutung die ikonographischen Belege und zweifelt, daß weibliche Gestalten aus dem Alten Testament nackt dargestellt wurden, sofern sie keinen thematischen Anlaß dazu aufwiesen wie z.B. Bathseba, Susanna oder die Lottöchter. Frings 1997, S. 161.

<sup>245</sup> Gibbons, S. 96.

Jahre von 1522-1534 an.<sup>247</sup> Doch selbst die Kenntnis des Kanons konnte bisher keine Lösung herbeiführen.<sup>248</sup> Slim setzt wie Parigi seine Deutung bei den Tafeln und der *Lira da braccio* an: das Gemälde sei eine Allegorie auf die komponierte Musik - versinnbildlicht durch die Notenschriften auf den steinernen Tafeln - im Verhältnis zur Improvisation, deren führendes Instrument die *Lira da braccio* war.<sup>249</sup> Als Protagonisten bevorzugt Slim ebenfalls den biblischen Ahn der Musik, Tubalkain.<sup>250</sup>

Die dreieckigen Notenlinien auf der Tafel am rechten Bildrand entstammen dem Kanon „Agnus Dei II“ aus der *Missa l'Homme armé super voces musicales* (nach 1485, gedruckt um 1502) von Josquin des Préz (um 1450-1521), obgleich die dreieckige Form nicht in den bekannten Publikationen verbreitet war.<sup>251</sup> Die Inschrift „trinitas in un[um]“, wie sie als Überschrift auf der Tafel zu lesen ist, läßt sich dagegen auch in anderen Schriften nachweisen und diente dort vermutlich als Vortragshilfe.<sup>252</sup>

Camiz kehrt gewissermaßen zu der frühesten Deutung zurück und sieht in dem Bild Alfonsos I. Vorliebe für den Schmiedegott Vulkan manifestiert, der vielfach die *camerini* des Herzogs schmückte.<sup>253</sup> Aus Paolo Giovios *La vita di Alfonso I. d' Este* (Florenz 1553) geht hervor, daß Alfonso I. die *Lira da braccio* spielte und auch in

---

<sup>246</sup> Gibbons, S. 97.

<sup>247</sup> Eine Übereinstimmung des Kanons mit den prominenten Kompositionen von Adrian Willaert, Jean Mouton oder Jaquet von Mantua (Jaques Colebault) konnte Slim nicht nachweisen. Daher nimmt Slim einen unbekannteren Komponisten an, der sich der durchaus verbreiteten kreisrunden Notation für Kanons bedient habe; vgl. H. Colin Slim [=Slim], *Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 43 (1990), S. 43-98; besonders S. 53-58 und 61-64 (mit Detailaufnahmen auf S. 94-94, Abb. 1a und b).

<sup>248</sup> James Haar [=Haar], *Music as Visual Language*, in: *Meaning in the Visual Arts: Views from the outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, hrsg. von Irving Lavin, Princeton 1995, S. 265-284, hier: S. 268.

<sup>249</sup> Slim, S. 71.

<sup>250</sup> Slim las in der I ein L und meinte eine Anspielung auf „Tubal“ abzuleiten. Slim 1990, S. 72.

<sup>251</sup> Josquin des Préz weilte schon in Ferrara (1503-1504) und seine Werke waren in Drucken und Handschriften in ganz Europa bekannt. Slim verweist auf ein anderes Beispiel aus dem frühen 16. Jahrhundert, wo die Komposition des Préz in die Kunst Eingang fand: eine Intarsie in San Sisto, Piacenza; vgl. Jaap van Benthem, *Einige Musikintarsien des frühen 16. Jahrhunderts in Piacenza und Josquins Proportionskanon „Agnus Dei“*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Bd. 24 (1974), S. 97-111; Slim, S. 58-60; 62-66.

<sup>252</sup> Schon Parigi 1940, S. 275 ergänzte die Inschrift zu „trinitas in un[um]“ und vermutete eine Besetzung für drei Stimmen *all'unisono* ab. Slim, S. 50; Groos, S. 103, Anm. 329.

<sup>253</sup> Franca Trinchieri Camiz, *Due quadri „musicali“ del Dosso*, in: *Frescobaldo e il suo tempo: Nel quarto centenario della nascita, Ferrara, Palazzo die Diamanti 1983*, (Ausst.-kat.), Venedig 1983, S. 85-91, hier: S. 86-87; zu den Bildern mit Vulkan aus dem *Camerino* vgl. Cesare d'Onofrio, *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G. B. Agucchi nel 1603*, in: *Palatino. Rivista Romana di Cultura*, 8 (1964), S. 15-20, 158-162, 202-211, hier: S. 162; Pergola 1960, S. 430; Pergola 192-63, S. 73; Bayer, S. 39.

einer eigenen Werkstatt Musikinstrumente gebaut hat.<sup>254</sup> Neben der gezeigten Tätigkeit des Schmiedens faßt Camiz die Fackel als ein weiteres Attribut des Vulkan auf. Darüber hinaus hebt Camiz die Bedeutung Vulkans in den ferraresischen Intermedien und Kompositionen hervor, welche die Wahl des Themas bestärkt haben könnte.<sup>255</sup> Doch eine mythologische Verbindung zwischen Vulkan und der Musik kann Camiz nicht knüpfen. Daher folgt sie auch Parigis Vorschlag, Dosso könnte durch die Hammerschläge Vulkans auf die Musiklehre des Pythagoras hinweisen. Gegenüber der biblischen Deutung betont Haar den antikischen Charakter des Gemäldes.<sup>256</sup> Haar greift die von Mirimonde aufgestellte Behauptung auf, die Frauen würden die sakrale und die profane Musik repräsentieren und kommt zu dem Schluß, Dosso habe die Entwicklung der Musik von den ersten Tönen der Hammerschläge über die Instrumente zum Höhepunkt der kirchlichen und säkularen Kanons verfolgt.<sup>257</sup> Diese Interpretation ginge von einer Leserichtung des Bildes von links nach rechts aus, bei der die Fackel des Genius die Entwicklung entfacht. Groos sieht neben Tubalkain in den zwei Frauen unterschiedliche Aspekte der *Musica* verkörpert und ordnet Dossos Komposition außerhalb der musikikonographischen Tradition ein.<sup>258</sup>

Aufgrund der Mehrdeutigkeit legt Frings zwei Bedeutungsebenen fest. Der Schmied verkörpere je nach Lesung entweder Pythagoras oder Vulkan; so ließen sich die Gegenstände entweder einer musikhistorischen Tradition zuordnen oder würden auf den mythologischen Ehebruch von Vulkans Ehegattin Venus mit Mars hinweisen.<sup>259</sup> Zuerst identifiziert Frings den Schmied als den antiken Musiktheoretiker und Mathematiker Pythagoras. Die gezeigten Hämmer seien weniger handwerkliches Arbeitsgerät als vielmehr die Attribute des *inventor musicae*, wie sie schon in der

---

<sup>254</sup> „Ritiravasi oltre di questo spessissime volte in una sua stanza segreta, fatta da lui a modo di bottega, e di fabbrica...“ Paolo Giovio [=Giovio], *La vita di Alfonso I. d'Este, duca di Ferrara, scritta da il vescovo Iovio. Tr. in lingua toscana, da Giovanbatista Gelli fiorentino*, Florenz 1553, S. 15, 18f.; vgl. Pirotta 1969, S. 73 und Anm. 39; Philipp Fehl [=Fehl 1974], *The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso I. d' Este*, in: *Studies in the History of Art*, Nr. 6 (1974), S. 37-95, hier: S. 76, Anm. 96, [erneut veröffentlicht: *The Bacchanals for Alfonso I. d'Este*, in: Fehl 1992, S. 46-87.]; William F. Prizer [=Prizer 1982], *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, „Master Instrument-Maker“*, in: *Early Music History*, Bd. 2 (1982), S. 87-127, bes. S. 104-105; Groos, S. 106, Anm. 339.

<sup>255</sup> Camiz, S. 87.

<sup>256</sup> Haar, S. 267-269.

<sup>257</sup> Haar, S. 268.

<sup>258</sup> Groos, S. 106-107.

mittelalterlichen Tradition verwandt wurden.<sup>260</sup> Die *Lira da braccio* liege als Resultat der pythagoräischen Saitenversuche am Boden, da Pythagoras zur Entwicklung der Saiteninstrumente beitrug.<sup>261</sup> Und Frings unterstellt Dosso, den antiken Philosophen als Schmied mit freiem Oberkörper mit Absicht in die ikonographische Tradition des Vulkan gestellt zu haben.<sup>262</sup> Ausgehend von der zweiten Bedeutungsebene als Schmied Vulkan deutet Frings die nackte Frau rechts außen als dessen Gattin Venus. Frings knüpft ihr Erscheinen an die außereheliche Affäre zwischen der Liebesgöttin und dem Kriegsgott Mars an.<sup>263</sup> Die Kunde von dem Ehebruch bringt der Sonnengott Apollo in Vulkans Schmiede.<sup>264</sup> Dessen Besuch zeigt die am Boden liegende *Lira da braccio* an.<sup>265</sup> Mit Frings Deutung ließe sich eine Parallele in der Bilderzählung zur *Allegorie mit Pan* ziehen, in der das vergangene Auftreten des Bacchus durch die antikische Kanne versinnbildlicht wird.<sup>266</sup> In der Rückenansicht der Venus ist möglicherweise ein pythagoräischer Sinn verborgen: Nicht der Blick, sondern das Gehör ermöglicht es die Gesetze der Harmonie wahrzunehmen.<sup>267</sup> Als die Tochter von Venus und Mars, Harmonia, identifiziert Frings die Frau in der Bildmitte.<sup>268</sup> Harmonia stützt sich auf eine steinere Tafel, auf der eine kreisrunde Notenschrift mit sechs Notenlinien eingraviert ist. Da üblicherweise fünf Notenlinien für Kompositionen gebraucht werden, ist anzunehmen, daß es sich nicht um die Notation eines bestimmten Liedes handelt, sondern um die Sphärenklänge der

---

<sup>259</sup> Es scheint, als habe Frings die von Calvesi aufgezeigte Parallele zu Velasquez *Schmiede des Vulkan* übernommen. Vgl. Calvesi 1969b, S. 172.

<sup>260</sup> Frings 1992-95, S. 186.

<sup>261</sup> In der Renaissance gilt *Lira da braccio* als Substitut für die antike Leier. Frings 1992-95, S. 187.

<sup>262</sup> Frings 1992-95, S. 188.

<sup>263</sup> Die gebrochene Ehe von Venus und Vulkan war in der Malerei, Literatur und Musik ein beliebtes Thema. Es sei hier u.a. an den Monat September des Freskenzyklus im Palazzo Schifanoia in Ferrara erinnert, in dem sich Venus und Mars das Lager teilen, während in Vulkans Schmiede gearbeitet wird. Auch Ariosto griff die Göttersatire im *Orlando Furioso* (Gesang XV, 56) auf: „Avea la rete già fatta Vulcano di sottil fil d' acciar, ma con tal arte, che saria stata ogni fatica per ismagliarne la più debil parte; et era quella che già piedi e mano avea legate la Venere et a Marte. La fe' il geloso, e non ad altro effetto che per pigliarli insieme ambi nel letto.“

<sup>264</sup> Homer, *Odyssee* VIII, 265-365 und besonders in der Renaissance nach Ovids *Metamorphosen* (IV, 167-169).

<sup>265</sup> Frings 1992-95, S. 190.

<sup>266</sup> Vgl. die Geschichte der Nikaia in Teil B, Kap. I, 6. *Mythologische Allegorie*.

<sup>267</sup> Frings 1992-95, S. 193.

<sup>268</sup> Der allegorische Roman *De nuptiis Philologiae et Mercurii libri IX* (5. Jhd., ed. princ. Vicenza 1499) von Martianus Capella zählt als siebte der Freien Künste nicht *Musica* sondern *Harmonia* auf. Frings verweist auf Giovanni Boccaccios *De genealogia deorum gentilium*, in der Harmonia ein ganzes Kapitel gewidmet ist (Liber IX, 37, ed. Romano: II, 478-479). Frings 1992-95, S. 191-194. Unter anderem läßt sich auf Nonnos von Panopolis (5. Jahrhundert n. Chr.) die *Harmonia* als Personifizierung der den ganzen Kosmos umspannenden, universalen Harmonie zurückführen. Vermutlich inspirierte die *Dionysiaka* auch andere Gemälde Dossos; vgl. Kapitel II, 6. und 7.

Planetenumlaufbahnen.<sup>269</sup> Von der Harmonie der Sphären kann der Bogen wieder zu Pythagoras gespannt werden, da die Quellen, die von der Schmiedelegende berichten, auch über die Harmonie der Sphären aufklären.<sup>270</sup>

Letztlich ohne von Manillis Feststellung- „figurato per l’invenzione della musica“- abzuweichen, wurden zahlreiche Deutungsmöglichkeiten in der Forschung verfolgt. Eine *fabula* mit einem Handlungsablauf ist dem Bild nicht zu entnehmen. Außer der heftigen Zuwendung des Schmieds zum Genius stehen die Figuren streng isoliert nebeneinander. Die fiktiven Noten auf dem Amboß sprechen für eine allegorische Deutung. Die größte Schwierigkeit liegt abermals darin, daß Dosso einen Protagonisten ambivalent behandelt, wie in diesem Fall die Identifizierungen zwischen Tubalkain, Pythagoras oder Vulkan schwanken.<sup>271</sup> Nachdem Slim die ungewöhnliche Vermengung biblischer und antiker Elemente<sup>272</sup> und Frings die Ambivalenz von Pythagoras und Vulkan aufzeigten, wird hier angenommen, daß Dosso absichtlich mehrere musikikonographische Traditionen inszeniert hat.<sup>273</sup>

---

<sup>269</sup> In der Musikikonographie läßt sich die Darstellung der klingenden Himmelsphären seit dem 12. Jahrhundert nachweisen. Für weitere Beispiele bis in die Renaissance vgl. Frings 1992-95, S. 192-193.

<sup>270</sup> Die bekanntesten Autoren sind Nikomachos, Macrobius und Boethius; vgl. Frings 1992-95, S. 193.

<sup>271</sup> Ebenso in *Circe und ihre Liebhaber, Melissa und Apollo*.

<sup>272</sup> Slim, S. 48.

<sup>273</sup> Frings 1997, S. 197.

## b. *Ars memoriae* und Kennerschaft

Mit ihren zeichenhaft eingestreuten Motiven fordern Dossos Bilder wie Rebus-Rätsel die Kennerschaft der Betrachter heraus. Semiotisch betrachtet speichert sich unser Wissen über die Welt in den beiden Zeichensystemen Wort und Bild.<sup>274</sup> Sprache und Schrift sind durch ihre Linearität und Diskursivität gekennzeichnet, während für Bilder ihre Simultaneität und Synthesevermögen als charakteristisch gilt.<sup>275</sup> Die *Ars memoriae* lehrt das Wissen aus beiden Zeichensystemen zu vereinen. Der Gebrauch von Gedächtnisbildern, um komplexe Zusammenhänge zu memorieren, kann als die kulturgeschichtliche Voraussetzung für die Symbolsprache der Bilder gelten. In einem kunsthistorischen Aufsatz von 1929 deutet Ludwig Volkmann die mögliche Bedeutung der *Ars memoriae*<sup>276</sup> für die Malerei der italienischen Renaissance an:

„Aber gerade in dem großen Zusammenhang, den man am besten in die beiden Pole Schrift und Bild einfaßt und dem auch die Hieroglyphik, die Emblematik, die Bilderrätsel u.a.m. angehören, gewinnt die alte Gedächtniskunst weit über das Maß einer bloßen Kuriosität hinaus, als die man sie ansieht, allgemeinen kultur- und kunstgeschichtlichen Wert.“<sup>277</sup>

Den sagenhaften Ursprung der Gedächtniskunst bildet die Legende über den griechischen Lyriker Simonides von Keos (um 556-468 v. Chr.).<sup>278</sup>

Als einziger Teilnehmer einer Festgemeinschaft entkam Simonides dank göttlicher Rettung dem Einsturz des Palastdaches. Bei der Bergung der Opfer konnte er sich an die Sitzordnung der verunglückten Gäste erinnern, so daß die bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten Leichen identifiziert werden konnten.<sup>279</sup> Daraufhin entwickelte Simonides den Gedanken, daß Vorstellungsbilder die beste Gedächtnisstütze seien.

---

<sup>274</sup> Reinhard Krüger [=Krüger], *Wanderungen auf der Nekropole der an Liebe Verstorbenen: Memoria als intermediale Inszenierung*, in Francesco Colonnas „*Hypnerotomachia Poliphili*“ (1499), in: Kritische Berichte, 1 (2004), S: 5-28, hier: S. 9.

<sup>275</sup> Krüger 2004, S. 9.

<sup>276</sup> Einführend zur *Ars memoria* vgl. Frances A. Yates [=Yates], *The Art of Memory*, London 1966; P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Mailand/ Neapel 1960; A. R. Luria, *The Mind of a Mnemonist. A Little Book About a Vast Memory*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1987; L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Turin 1995.

<sup>277</sup> Ludwig Volkmann [=Volkmann], *Ars memorativa*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, Bd. 3 (1929), S. 111-200, hier: S. 112.

<sup>278</sup> Die Legende erfanden römische Gelehrte, um die Nüchternheit des Verfahrens auratisierend zu überspielen Böhme 2000, S. 158.

<sup>279</sup> Allgemein dazu s. E. Clarke, K. Dewhurst, *Die Funktionen des Gehirns. Lokalisierungstheorien von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1973. Gegen das rhetorische Gedächtnismodell kann sich Platons Anamnesis (Wiedererinnerung) nicht behaupten. Vgl. Böhme 2000, S. 156-157.

In der vorsokratischen Zeit wurde die Mythologie als mnemotischer Vorrat gebraucht, um Vorstellungen von Heldentum und Mut mit Hilfe der Sagen um die Krieger Ares und Achilles wachzurufen.<sup>280</sup> So stellt der anonyme Autor der *Ad Herennium* (3, 22, 37) ausdrücklich fest, daß sich treffende Bilder länger im Gedächtnis halten.<sup>281</sup>

Da die Mnemoiker wußten, daß Menschen unterschiedlich auf Bilder reagieren, stellten sie keine strengen Regeln auf, sondern lehrten ihre Kunst an Beispielen.<sup>282</sup> Dabei nutzten sie das Wissen des kulturellen Gedächtnisses, indem sie ihre Gedächtnisbilder an die Mythen, die Literatur oder ikonographische Traditionen knüpften, um Erinnerungen zu aktivieren. Im Quattrocento greift Giovanni Fontana diese Mnemotechnik auf:

„...; denn es gibt keine Kunst oder Wissenschaft, die mehr Ähnlichkeit zur Gedächtniskunst aufweist als die Malerei: denn der einen sind Orte [locis] und Bilder [ymaginibus] eigen, und die eine folgt der anderen in vieler Hinsicht, so daß es sehr nützlich ist, für Beispiele [von Gedächtnisbildern] stets auf jene Kunst der Malerei zu rekurrieren.“<sup>283</sup>

Und später rät auch Lodovico Dolce:

„Wenn uns die Kunst der Maler einigermaßen vertraut ist, werden wir die Gedächtnisbilder mit mehr Geschick gestalten können. Will man die Geschichte Europas im Gedächtnis behalten, könnte man als Gedächtnisbild Tizians Gemälde verwenden [i.e. *Raub der Europa*]; auch für Adonis oder andere legendenhafte Geschichten, profaner oder heiliger Natur, wähle man auch Figuren, die erfreuen und dadurch das Gedächtnis anreizen.“<sup>284</sup>

Im 16. und 17. Jahrhundert empfehlen die Mnemoiker sich aus der *Hieroglyphica* mit dem Kommentar von Pietro Valeriano, Cesare Ripas *Iconologia* oder anderen Büchern über Götter und Helden Bilderfindungen zu suchen, um das antike Wissen im Gedächtnis zu halten.<sup>285</sup> Die an einer solchen Gedächtniskunst geschulten

---

<sup>280</sup> Bolzoni., S. 13.

<sup>281</sup> Jens E. Kjeldsen [=Kjeldsen], *Talking to the Eye: Visuality in Ancient Rhetoric*, in: *Word and Image*, vol. 19, No. 3, Jul. – Sept. 2003, S. 133-137, hier: S. 135.

<sup>282</sup> Lina Bolzoni [=Bolzoni] *The Play of Memory between Words and Images*, in: *Memory & Oblivion*, S. 11-18, hier: S. 13.

<sup>283</sup> Giovanni Fontana, *Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominem* (zwischen 1430-1440). Vgl. Eugenio Battisti, Giuseppe Saccaro Battisti, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Mailand 1984, S. 153. Zitiert nach Pfisterer, S. 138.

<sup>284</sup> Lodovico Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere et conversar al memoria*, Venedig 1562, fol. 86 r. Zitiert nach Yates 1990, S.153.

<sup>285</sup> Bolzoni, S. 13.

Kennerschaft forderte Dosso mit seinen ambivalenten Protagonisten und eingestreuten Antikenzitaten heraus.

#### 4. *Jupiter, Merkur und die Tugend* (1523-24)

##### a. „Das Wenige, das ihm der Autor bot,...“

Jupiter sitzt vor einer blauen Leinwand und malt Schmetterlinge (Abb. 8).<sup>286</sup> Seine linke Hand hält versiert den stützenden Malstab (ital. *la bacchetta*), die Palette und weitere Pinsel. Sein leicht geneigter Kopf zeigt, wie andächtig der höchste Olympier in sein Werk vertieft ist. Den flammenden Donnerkeil hat er zu seinen Füßen abgelegt. Im Rücken des Jupiter hat der Götterbote Merkur mit Flügelhelm, Caduceus und Flügelsandalen Platz genommen.<sup>287</sup> Mit seinem an die Lippen geführten Zeigefinger mahnt Merkur eine junge Frau zum Schweigen. Stürmisch tritt sie auf das Wolkenplateau, die linke Hand flehentlich bittend an die Brust gelegt. Ihr rechter Arm ist energisch vom Körper weg in Richtung Erde weisend. Bunte Blumenranken schmücken Kopf und Gewand. Die himmlische Szene ist am Horizont von entfernten Baumwipfeln und ein paar Türmen hinterfangen. Ein goldener Lichtbogen teilt den blauen Himmel und trifft auf die Staffelei des malenden Gottes.

Marco Boschini (1660) und Giustiniano Martinioni (1663) sehen das Bild in der Sammlung des Grafen Ludovico Widmann in Venedig und erschließen den vermeintlich antiken Dialog *Virtus* von Lukian als literarische Vorlage für das Gemälde.<sup>288</sup> Doch tatsächlich war es der *uomo universale* Leon Battista Alberti (1404-1472), der diesen Dialog als Teil seiner *Intercoenales* verfaßte.<sup>289</sup>

---

<sup>286</sup> *Jupiter, Merkur und die Tugend*, Öl auf Leinwand, 112 x 150cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 9110). Nachweisbar im Inventar von 1659 aus dem Besitz des Grafen Ludovico Widmann (Venedig 1568-1638). Um 1857 erwarb es die Witwe von Michelangelo Barbini. Um 1887 gelangte das Bild durch Daniel Penther (Direktor der Wiener Gemäldegalerie, 1837-1887) nach Wien. Seit 1888 im Besitz des Grafen Anton Lanckoronski und aus der Lanckoronski Sammlung 1951 als Geschenk an das Kunsthistorische Museum in Wien. Zitiert aus Ballarin, S. 339.

<sup>287</sup> Dosso malte den Helm vollkommen aus Flügeln bestehend, und die Sandalen scheinen wie Taubenflügel aus Merkurs Fersen zu wachsen.

<sup>288</sup> Whitfield, S. 23; Peter Humfrey [=Humfrey 1998d], *Jupiter, Mercury, and Virtue*, in: New York 1998, S. 170-174, hier: S. 170.

<sup>289</sup> Zwischen 1494-1504 hatte der lateinische Text fünf Auflagen. Whitfield, S. 18-19.

Alberti schuf den Neologismus *Intercoenales*, da er die Stücke schrieb, die *inter cenas* (dt. zwischen den Mahlzeiten) gelesen werden sollten. *Leon Battista Alberti* [=Alberti, *Intercoenales*], *Dinner*

Möglicherweise schrieben bereits Dossos Zeitgenossen dem römischen Satiriker Lukian von Samosata den Dialog zu,<sup>290</sup> mit Sicherheit aber das 17. Jahrhundert.<sup>291</sup> Die exakte Datierung der *Intercoenales* bleibt ungeklärt, es könnten aber Teile des Dialogs in Ferrara entstanden sein.<sup>292</sup> Den exklusiven Adressatenkreis bildeten „eingeweihte“ Humanisten wie Paolo Toscanelli, Leonardo Bruni und Francesco Bracciolini.<sup>293</sup>

In dem Dialog *Virtus* bittet die Tugend den Götterboten Merkur um ein Gespräch. Die Tugend berichtet, wie sie in den elysischen Gefilden unter weisen und gelehrten Männern weilte.<sup>294</sup> Plötzlich sei die Göttin Fortuna erschienen, von einer wilden Horde begleitet, und habe die Tugend für ihre Offenheit gegenüber den Sterblichen gerügt. Anschließend malträtierte die Schicksalsgöttin die Tugend, zerriß ihr die Kleider und stieß sie in den Schlamm.

Schwer gedemütigt floh die Tugend zum Olymp, um Jupiter sofort von ihrer Schmach zu unterrichten. Doch vergebens wartete sie einen Monat lang auf eine Audienz. Auch die anderen Gottheiten schenkten der Tugend kein Gehör und entschuldigten sich fadenscheinig: „Einer müsse dafür sorgen, daß die Kürbisse zur rechten Zeit blühen, ein anderer, daß die Schmetterlinge schöne Flügel erhalten.“<sup>295</sup>

---

*Pieces: A Translation of the 'Intercoenales'*, hrsg. und übers. von David Marsh, in Reihe: *Medieval & Renaissance Texts & Studies*, Bd. 45, New York 1987, *Virtus*: S. 21-22, hier: S. 5; für die lateinische Version s. Eugenio Garin [=Garin], *Prosatori latini del Quattrocento*, in Reihe: *Letteratura italiana, storia e testi*, Bd. 13, Mailand/ Neapel 1952, S. 640-645.

<sup>290</sup> Der Ferrareser Humanist Niccolò Leonicensi übersetzte Teile von Lukians *Corpus* ins Italienische und fügte den Dialog *Virtus* aus den *Intercoenales* hinzu. So gelangte der Dialog des Quattrocento zu antiken Weihen. Zahlreiche Handschriften überliefern den Dialog *Virtus* und seine Aufnahme in den *Corpus* des Lukian unterstreichen seine Prominenz; vgl. J. H. Whitfield, *Leon Battista Alberti, Ariosto & Dosso Dossi*, in: *Italien Studies* 21 (1966), S. 16-30; hier: S. 17-20, 22.

<sup>291</sup> Vgl. Francesco Sansovino, Giustiniano Martinioni, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino [...], Venezia 1663*, hrsg. von Lino Moretti, 2 Bde., Venezia 1968, S. 376: „del Dosso, si vede un Giove, che dipinge Farfalle, con la Virtù, che chiede audienza, che li viene impedita da Mercurio. La Favola è di Luciano; ma molto ben' espressa dal pittore“. Zitiert aus Ballarin 1994, S. 339. Einige Handschriften von Lukian befanden sich in estensischen Bibliothek. Vgl. Luca d'Ascia [=Ascia], *Humanistic Culture and Literary Invention in Ferrara at the Time of the Dossi*, in: Ciammitti/ Ostrow 1998, S. 309-332, hier: S. 320 (Anm. 1).

<sup>292</sup> Wahrscheinlich entstand der Dialog zwischen den Jahren 1428-1445. Alberti lebte am Hofe von Ferrara in den Jahren 1438 bis 1441-1442. Vgl. Ascia, S.309; C. Segre, *Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto*, in: *Esperienze ariostesche* (Pisa 1966), S. 85-95, hier: S. 94; Joan Gadol, *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago and London 1969, S. 7; Bernd Häsner, *Albertis Somnium und Astolfos Mondreise im Orlando Furioso*, in: K. W. Hempfer (Hrsg.), *Ritterepik der Renaissance. Akten des Deutsch-Italienischen Kolloquiums*, Berlin 30.3.-2.4. 1987, (= *Text und Kontext*, Bd. 6), S. 185-210, hier: S. 185-187.

<sup>293</sup> Vgl. G. Ponte, *Leon Battista Alberti. Umanista e scrittore*, Genua 1981, S. 192.

<sup>294</sup> Antike Gelehrte wie Plato, Sokrates, Demosthenes, Cicero, Archimedes, Polycletus, Praxiteles; vgl. Alberti, S. 21.

<sup>295</sup> „...aut enim deos ajunt vacare ut in tempore cucurbitae florescant, aut curare, ut papilionibus alae perpulcre pictae adsint.“ Zitiert aus Whitfield 1966, S. 26.

Die Zeit vergeht, die Kürbisse stehen in voller Blüte und die Schmetterlinge fliegen in bunter Pracht umher. Als letzten Ausweg vertraut sich die Tugend dem Götterboten Merkur an, um ihn als Fürsprecher bei Jupiter zu gewinnen. Nun in Kenntnis ihres Unglücks gesetzt, rät ihr Merkur: „Wenn Du weise bist, schweige.“ Merkur warnt sie, daß die Gottheiten, ebenso wie Jupiter selbst, Fortunas Beihilfe viel verdanken und in ihrer Schuld stünden. Darum lautet Merkurs Empfehlung an die Tugend, sich heimlich unter die niederen Götter zu mengen, bis die Mißgunst der Fortuna verflogen sei.

Möglicherweise gelangte Dosso über die „*ala picta*“, die bunten Flügel, zu seiner Bildidee des malenden Göttervaters, einem Jupiter *pictor*. Denn von dem „Maler“ Jupiter ist in Albertis Text nicht die Rede. Dort sind es die übrigen Olympier, die sich dem Anliegen der Tugend durch ihre scheinbar dringenden Aufgaben zu entziehen suchen. Dosso hat das bloße Sorgetragen der Gottheiten, wie eben dem „Sorge tragen, daß die Schmetterlinge bunte Flügel bekommen“, in die ausführende Tätigkeit des Malens auf Jupiter transponiert.<sup>296</sup>

In den *Intercoenales* jammert die beschmutzte Tugend fast nackt in zerrissenen Kleidern.<sup>297</sup> Dosso hingegen läßt sie im wallenden Gewand und blumenverziert das Wolkenplateau betreten. Ihr voriges Mißgeschick als Ursache für die erwünschte Audienz gibt Dosso zugunsten eines schöneren Gewandes auf.<sup>298</sup> In einem Fresko (Abb. 9), das Dosso in der *Sala del Camin Nero* im *Castello del Buonconsiglio* zu Trient von 1531-1532 ausführte, tritt Virtus mit aufgelöstem Haar und nur mit einem wehenden Umhang bekleidet auf. Vermutlich spricht dieses bilderzählerische Detail - ebenso wie der malende Jupiter selbst - für die Annahme einer allegorischen Deutung. Denn Albertis Dialog endet mit der traurigen Feststellung der Tugend: „Aeternum latitandum est. Ego et nuda et despecta excludor.“<sup>299</sup>

Im Gemälde ersetzt Merkurs Schweigegeste den an die Tugend gegebenen Rat.<sup>300</sup> Gleichzeitig lädt das „hermetische Schweigen“ dazu ein, nach einem tieferen Sinn zu

---

<sup>296</sup> Whitfield, S. 26; Ciammitti, S. 98; Ascia S. 312.

<sup>297</sup> In einer illustrierten Ausgabe des Dialogs von 1525 in Venedig, hrsg. von Nicolò di Aristotile, genannt Zoppino, stammt, wird Virtus in zerschlissenen Kleidern gezeigt; vgl. Ciammitti S. 98 (fig.14).

<sup>298</sup> Ciammitti, S. 98.

<sup>299</sup> „Ewig muß ich mich verbergen. Nackt und verachtet, werde ich abgewiesen.“ Alberti, *Intercoenales*, S. 17.

<sup>300</sup> Es wurden ikonographische Quellen vorgeschlagen, in denen der beredsame Gott den Zeigefinger an die Lippen führt. Vgl. Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, S. 20 (Anm. 3). So titelte Marsilio Ficino im *In Mercurium Trismegistum* das 13. Kapitel mit *Mercurii...de*

suchen, und lenkt den Blick auf den malenden Jupiter, dessen Tätigkeit es nicht zu stören gilt.<sup>301</sup>

Bereits Schlosser lobt Dosso: „das Wenige, das ihm der Autor bot, ist erst in der Phantasie des Malers zum blühenden Leben erwacht.“ Schlosser sieht hier einen „Malerpoeten“ am Werke, der „giorgionesken Geistes“ den frei schaffenden Künstler verkörpere.<sup>302</sup> „*Der Weltenmaler Zeus*“ titelte Schlosser seinen zweiten Aufsatz über das Gemälde und implizierte eine allegorische Deutung, die weit über den eigentlichen Dialog hinausführt.<sup>303</sup>

Warburgianische Originalität beweist Klauners Aufsatz „*Ein Planetenbild von Dosso Dossi*“.<sup>304</sup> Nach Klauner habe Dosso die astronomische Jupiter-Merkur-Konjunktion im Hause der Jungfrau wiedergegeben, die sich am 22. Juli 1529 ereignete.<sup>305</sup>

Dossos Künstlernatur stehe unter dem Einfluß der Gestirne und im malenden Jupiter habe Dosso sich selbst portraitiert.<sup>306</sup> Wegen des griechischen Wortes *psyché* für die „Seele“ als auch für den „Schmetterling“ deutet Klauner den Götterboten Merkur auch in seinem Wesen als Seelenführer.<sup>307</sup>

Emmens (1969) begreift das Bild als eine politische Satire. Der höchste Gott treibe hier Müßiges, statt sich um wichtige Angelegenheiten zu kümmern; Emmens sah

---

*impositione silentii*. Womöglich regte das den Ferrareser Humanisten Celio Calcagnini an, Merkur als Harpokrates, den ägyptischen Gott des mystischen Schweigens, zu deuten. Auch könnte Dosso mit Andrea Alciatis *Emblematum libellus* vertraut gewesen sein, das 1531 veröffentlicht wurde, jedoch schon um 1521 in Italien im Umlauf war. Ciammitti, S. 98.

<sup>301</sup> Dies entspricht Albertis Forderung nach einer Figur, die auf Bewundernswertes hinweist- „*admirandum demonstret*“. L. B. Alberti [=Alberti, *De pictura*], *De pictura*, hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1975, hier: II, 42., S. 80, 82; Rehm 2003, S. 326.

<sup>302</sup> Julius von Schlosser [=Schlosser 1927], *Der Weltenmaler Zeus. Ein Capriccio des Dosso Dossi*, in: J. v. Schlosser, *Präludien. Vorträge und Aufsätze von Julius Schlosser*, Berlin 1927, S. 296-303, hier: S. 301.

<sup>303</sup> Schlosser 1927; Whitfield, S. 25. Auch Warnke greift die Metapher vom *Deus artifex* auf, dessen künstlerisches Werk die Weltschöpfung versinnbildlicht. Möglich ist, daß für den in der Malkunst dilettierenden Fürsten diese symbolische Dimension beabsichtigt war. Martin Warnke [=Warnke], *Der Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 301.

<sup>304</sup> Friderike Klauner, *Ein Planetenbild von Dosso Dossi*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung in Wien*, 60 Bd. (1964), S. 137-160.

<sup>305</sup> Anschließend stellt Klauner die Konstellation in Beziehung zu Dossos Geburt in Jahre 1489. Klauner, S. 157-160. Ciammitti kritisiert, daß Klauner ihre Datierung des Gemäldes am vorgeschlagenen Geburtsdatum Dossis von Longhi festmacht, um das vermeintliche Geburtshoroskop zu gewinnen; vgl. Longhi 1934, S. 81; 157-159; Ciammitti, S. 110 (Anm. 42).

<sup>306</sup> Klauner, S. 153, 157. Vgl. vorliegende Untersuchung Teil B, Kap. I, 4., b. Ein mythologisches Portrait?.

<sup>307</sup> Klauner, S. 154.; Whitfield, S. 24.

darin eine Fürstenkritik.<sup>308</sup> Als Beleg für seine Deutung zieht Emmens die *Emblemata regio politica* (Madrid 1653) heran, einen spanischen Fürstenspiegel von J. de Solozarno Pereira. Dort findet sich ein Emblem mit dem Motto *MAGNUS IN MAGNIS* und dem Schmetterlinge malenden Jupiter als *Icon*. Das lateinische Epigramm kommentiert:

„Wie eitel, wenn ein Schmetterling den Gebieter der Sterne und der Götter beschäftigt [...].  
Wie kann ein Fürst groß sein, den unwichtige Dinge fesseln?“.

Daß Alfonso I. oder Mitglieder des Hauses Este den Hofkünstler mit einer Kritik der Herrschenden beauftragt haben sollten, ist zweifelhaft.<sup>309</sup>

Beachtung fand das Bild auch als Stellungnahme zum *paragone*, dem Wettstreit der Künste. Leonardo da Vinci (1452-1519) verteidigte den Primat der Malerei gegen alle geistigen und künstlerischen Betätigungen und bezog sich nicht nur auf den Rangstreit zwischen Malerei und Skulptur.<sup>310</sup> Und Leonardo gebührt es, den zukunftsweisenden Schritt zur Darstellung des *divinus pictor* getan zu haben, den Dosso in seinem malenden Jupiter umgesetzt hat.<sup>311</sup>

Für Calvesi (1969a) ist auf dem Gemälde ein Vergleich von der Malerei zu den alchemistischen Künsten dargestellt.<sup>312</sup> Chastel (1984) identifiziert die Tugend als *Eloquentia* und schlägt für das Gemälde die Visualisierung des *paragone* zwischen Wort und Bild vor.<sup>313</sup>

Rehm vermutet, Dosso habe sie entgegen der Textquelle so prächtig kostümiert, um die Schönheit ihres tugendhaftes Handels - ihre Geste interpretiert Rehm als ein „an

---

<sup>308</sup> J. A. Emmens [=Emmens], *De schildernde Jupiter van Dosso Dosso*, in: *Kunsthistorische Opstellen*, Bd. 2, Amsterdam 1981, S. 139-153; auch J. A. Emmens: *De schilderende Jupiter van Dosso Dossi*, in: *Miscellanea: I.Q. van Regteren Altena*, Nr. 16, Bd. V (1969) S. 52-54.

<sup>309</sup> Es genügt Burckhardts Beschreibung vom estensischen Fürstentum, um von einer derartigen Selbstkritik abzusehen. Burckhardt 1869, S. 31-36.

<sup>310</sup> Helke, S. 61.

<sup>311</sup> „La deità ch’è la scientia del pittore, fa che la mente del pittore si transmitta in una similtudine di menta divina.“ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura* (Parte prima, Bibliotheca Apostolica Vaticana MS Urb. Lat. 1270, fol. 1v-28v) hier: S. 126; vgl. C.J. Farago, *Leonardo da Vinci’s Paragone: A critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden 1992. Helke, S. 62.

<sup>312</sup> Maurizio Calvesi [=Calvesi 1969a], *A noir (Melecolia I)*, in: *Storia dell’Arte*, I-2 (Januar-June 1969), S. 37-96.

<sup>313</sup> Andre Chastel [=Chastel 1984], *Signum Harpocraticum*, in: *Studi di onore di Giulio Carlo Argan*, Rome 1984; hier: S. 151-152.

Verehrung grenzende Reverenzbeweis“ - im Kontrast zur ungerechten Fortuna zu ästhetisieren.<sup>314</sup>

Als eine Allegorie des Frühlings interpretiert Biedermann (1982) das Werk. Biedermann identifiziert die weibliche Figur als Flora, die als Göttin des Frühlings und der Blumen auf das Blühen der Kürbisse und Entfalten der Schmetterlinge verweisen soll.<sup>315</sup> Auch Fiorenza konstruiert eine saisonale Allegorie: Merkur beruhige durch seinen Gestus die Frühlingsstürme (Flora) und ermögliche den Einzug des Sommers (Jupiter).<sup>316</sup>

Die Leinwand des künstlerisch tätigen Gottes wurde als ein Ausschnitt des Himmels gedeutet.<sup>317</sup> Wie Woods-Marsden bemerkt, wäre es eine „außergewöhnlich moderne Erfindung“, wenn sich Jupiters Malerei auf die naturalistische Darstellung von Schmetterlingen beschränken würde und greift die Doppelbedeutung des Wortes *psyché* auf.<sup>318</sup> Vielmehr sei die Malerei des göttlichen Dilettanten, wie bereits Schlosser bemerkte,<sup>319</sup> analog dem göttlichen Schöpfungsakt dargestellt.<sup>320</sup> Eine Parallele zum christlichen Demiurgen ziehen auch Asemissen/ Schweikhart.<sup>321</sup> In dem Lichtbogen „hinter dem gemalten Himmelsausschnitt“ erkennen Asemissen und Schweikhart das Scheiden von Licht und Finsternis und daher einen Verweis auf die Genesis.<sup>322</sup> Das Malen der Schmetterlinge sei deren Erschaffung. Daher schütze Merkur die nur scheinbar müßige Handlung, die von den Göttern als Ausrede gegenüber der Audienz erbittenden Tugend vorgebracht wurde.

---

<sup>314</sup> Ulrich Rehm [=Rehm], *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 16), Berlin 2003, hier: S. 326.

<sup>315</sup> Gottfried Biedermann, *Herkules und die Pygmäen: Zum Oeuvre der beiden Dossi*, in: *Festschrift für Richard Milesi: Beiträge aus den Geisteswissenschaften*, Klagenfurt 1982, S. 125-137, hier: S. 136-137. Schon Schlosser nennt die Verwandtschaft zu Ariostos Chloris, die Göttin der Blumenflur und Merkurs Geliebte, und fängt atmosphärisch die „olympische Frühlingsstimmung“ des Bildes ein. Schlosser 1927, S. 298.

<sup>316</sup> Fiorenza, S. 165-172.

<sup>317</sup> Zuerst als „Luft“ von Klauner, S. 137; dann als Himmelsausschnitt (Gibbons, S. 212-214 [cat.78]). Vgl. Hermann Ulrich Asemissen und Ulrich Schweikhart [=Asemissen/ Schweikhart], *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, hier: S. 30; Joanna Woods-Marsden [=Woods-Marsden], *Renaissance Self-Portraiture: the Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven und London 1998, S. 225; Fiorenza, S. 146.

<sup>318</sup> Woods-Marsden, S. 225. So ungewöhnlich Schmetterlinge als Motiv scheinen, ist zu bedenken, wie Dosso sorgsam Tiere in seinen Gemälden wiedergibt und schon Dürer zuvor Hasen zeichnete.

<sup>319</sup> Schlosser verweist auf den Demiurgen, der über den Neuplatonismus in die christliche Philosophie Eingang gefunden habe. Schlosser 1927, S. 302.

<sup>320</sup> Woods-Marsden, S. 225.

<sup>321</sup> Asemissen/ Schweikhart, S. 29-30.

Unberücksichtigt blieb, weshalb die Schmetterlinge und der Lichtbogen<sup>323</sup> gemeinsam an der „Himmelsstaffelei“ lokalisiert sind. Möglicherweise verweist die Konstellation auf die Farbenlehre des Aristoteles.<sup>324</sup> Eine Schrift, in der sich Aristoteles mit der Farbenlehre auseinandersetzt, lautet *De anima* (dt. Über die Seele).<sup>325</sup> In Dossos Gemälde trifft auf Jupiters Staffelei mit den Schmetterlingen und ihren „bunten Flügeln“ ein Lichtbogen. Die Anwesenheit von Licht, nach Aristoteles als notwendige Bedingung für die Entstehung von Farbe vorausgesetzt, könnte so verbildlicht sein. Der Verweis auf Aristoteles' Schrift *De anima* wäre dann über das Wortspiel mit den Schmetterlingen zu erraten.<sup>326</sup> Kunsttheoretisch bedeutsam ist es, wie Tizian in einem Brief vom 1. April 1518 den Herzog an der Entstehung der Werke für das *Camerino d'alabastro* lobt:

„Et niente di meno in questo il lo havero dato solum il corpo et la Excellentia Vostra l'anima che è la più degna parte che sia in una pictura.“<sup>327</sup>

Die Seele des Herzogs also macht den würdigsten Teil des Gemäldes aus, zu dem Tizian die Körper beiträgt. Diesem Gedanken könnte Dossos ungewöhnliches Motiv der Schmetterlinge auf der Staffelei geschuldet sein.

Den Dialog *Virtus* als Bildthema zu wählen, reflektiert zunächst das große philosophische Interesse der Renaissance an dem Verhältnis von Tugend und Fortuna.<sup>328</sup> Darüber hinaus sind, wie oben ausgeführt, weitere Bedeutungsebenen des Bildes wahrscheinlich. Regelmäßig beruft sich die Renaissance auf den Topos des Simonides von Keos (um 556 v. Chr. - ca. 468-467), nach dem die Poesie als

---

<sup>322</sup> Asemissen/ Schweikhart, S. 30.

<sup>323</sup> Klauner weist auf das fehlende Farbspektrum eines Regenbogens hin. Klauner, S. 145.

<sup>324</sup> Vgl. Thomas Lersch's Artikel „Farbenlehre“, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte (RDK), VII. Bd., hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, München 1981, Sp. 157-274.

<sup>325</sup> Aristoteles äußert sich noch in *De sensu et sensato* als zweite Schrift zu seiner Farbenlehre; vgl. RDK, VII. Bd., Sp. 161.

<sup>326</sup> Aristoteles Lehre greift Pico della Mirandola in *De imaginatione* auf: „Da nun aber die Vorstellung aus den Sinnen entspringt und von allen Sinnen der Gesichtssinn am wichtigsten ist, bezeichnen die Griechen die Fähigkeit der Seele - laut Aristoteles - wegen ihrer engen Beziehung zum Licht [phos], ohne daß ja der Gesichtssinn nichts wahrnehmen kann, als phantasia“. Vgl. Pico della Mirandola, *Über die Vorstellung - De imaginatione*, hrsg. v. Eckhart Keßler, München 1984, S. 50f.; Pfisterer, S. 230-231.

<sup>327</sup> Anthony Colantuono [=Colantuono], „*Dies Alconyiae*“: *The Invention of Bellini's Feast of Gods*, in: *The Art Bulletin*, 73 (1991), S. 237-256, hier: S. 239.

<sup>328</sup> Emmerling-Skala, Bd. I, S. 567. Zur Fortuna in der Renaissance s. K. Heitmann, *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarca's Lebensweisheit*, Köln/ Graz 1958; F. Kiefer, *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography*, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, Vol. 9 (1979), S. 1-27; K. Reichert, *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*, zugl. Diss., Frankfurt/M. 1985.

sprechende Malerei und Malerei als stille Poesie gelte.<sup>329</sup> In Dossos Gemälde könnte der Patron der Künste mit seiner Schweigegeste das Urteil in diesem *paragone* fällen.

Eine zweite Sinnebene ist in der Gestalt des Jupiters als *deus artifex* aufgedeckt worden. Wie der künstlerische Weltenschöpfer sorgt der herrschende Fürst für ein *buon governo* in seinem Staat.<sup>330</sup> Störende Bittsteller, die womöglich den tieferen Sinn fürstlicher Handlungen nicht verstehen, werden zum Schweigen gemahnt.<sup>331</sup> Die Wahl der Bedeutungsebenen könnte davon abhängen, ob Dosso in dem malenden Jupiter ein mythologisches Selbstportrait oder ein Konterfei des Fürsten Alfonso I. verwirklichte.

## b. Ein mythologisches Portrait?

Es stellt sich daher die Frage, ob es sich bei Jupiter um ein mythologisches Portrait Dossos oder des Fürsten Alfonso I. handeln könnte, der als Dilettant der Malkunst galt.<sup>332</sup> Das mythologische Portrait vereint die Ähnlichkeit mit einer Person der Zeitgeschichte mit dem Habitus und den Attributen einer mythologischen Figur.<sup>333</sup>

---

<sup>329</sup> Pseudo-Cicero, *Rhetorica ad Herrenium*, IV., 28.39: „Poëma loquens pictura, pictura tacitum poëma debet esse.“ Vgl. Dorigen Caldwell, *The Paragone Between Word and Image in Impresa Literature*, in: *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. LXIII (2000), S. 277-286, hier: S. 277. In der Renaissance wiederholt Leonardo da Vinci den Gedanken und steigert ihn zum Paragone-Argument in seinem *Libro di pittura* (Parte prima, Bibliotheca Apostolica Vaticana MS Urb. Lat. 12 70, fol. 1v-28v) als er die Poesie als „blinde Malerei“ bezeichnete; vgl. C. J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone: A critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden 1992; Dorigen Caldwell [=Caldwell], *The Paragone between Word and Image in Impresa Literature*, *The Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII (2000), S. 277-286, hier: S. 277.

<sup>330</sup> So wird auch in den Intermedien und *rappresentazioni* der ideale Fürstenstaat auf den Olymp, seinem mythischen Vorbild, projiziert. Vgl. Bodo Guthmüller [=Guthmüller 1986], *Mythos und dramatisches Festspiel an den oberitalienischen Höfen des ausgehenden Quattrocento*, in: Bodo Guthmüller (Hrsg.), *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986, S. 65-77, hier: S. 75.

<sup>331</sup> Der abgelegte Donnerkeil könnte friedliche Zeiten verheißen; vgl. Rapp, S. 59.

<sup>332</sup> Die Portraitkunst strebt zum einen nach dem Realismus, der auf die größte Ähnlichkeit mit dem Portraitierten zielt und zum anderen nach dem Idealismus, der das gewünschte Sein darzustellen sucht. Beide Konzepte werden in der Spätrenaissance oftmals verbunden; vgl. John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966, Einführung. Ebenfalls zur Portraitkunst vgl. Lorne Campbell, *European Portrait-Painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup>, and 16<sup>th</sup> Centuries*, New Haven 1990; Yoko Suzuka [=Suzuka], *Studien zu Künstlerportraits der Maler und Bildhauer in der venetischen und venezianischen Kunst der Renaissance*, (=Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 53), Münster 1996; Katharina Andres, *Antike Physiognomie in Renaissanceportraits*, (=Europäische Hochschulzeitschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 341), Frankfurt/M. 1998.

<sup>333</sup> Zum mythologischen Portrait vgl. R. Dölling [=Dölling], *Das Bildnis in christlichen und mythologischen Darstellungen*, zugl. Diss., Leipzig 1957; D. de Chapeaurouge [=Chapeaurouge], *Theomorphe Portraits der Neuzeit*, in: *Deutsche Vierteljahreszeitschrift für Literaturwissenschaften und Geistesgeschichte*, XLII (1968), S. 262-302; Harald Keller, *Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*, Freiburg/ Basel/ Wien 1970.

Burckhardt vermutet in Lorenzo Costa (um 1460-1535) denjenigen, der eventuell als erster das mythologische Portrait etablierte; und zwar am Hof der Isabella d'Este.<sup>334</sup>

Klauner macht darauf aufmerksam, daß sich Jupiters dunkle Haare sowie sein gestutzter Bart nach der zeitgenössischen Mode richten.<sup>335</sup> Um 1506 trugen Männer das Haar etwa schulterlang, zum Ende der 1520er wurde das Haar oberhalb der Ohren kurz geschnitten.<sup>336</sup> Außerdem besitze Jupiter einen „auffällig individuellen Gesichtszug“ im Gegensatz zu Merkur und der Tugend.<sup>337</sup>

Bevor auf das Gemälde *Jupiter, Merkur und die Tugend* wieder eingegangen wird, ist es nützlich, einen Blick auf die Verbreitung mythologischer Portraits in- und außerhalb Ferraras zu werfen.<sup>338</sup> Eines der prominentesten Beispiele des mythologischen Portraits im *Cinquecento* ist das Bildnis des Genueser Admirals Andrea Doria (1466-1560) als Neptun (um 1531, Abb. 10), gemalt von Angelo Bronzino (1502-1566).<sup>339</sup>

Bronzino verewigte den ruhmreichen Admiral in einem Dreiviertelportrait, halbnackt und mit einem Dreizack bewehrt. Die Wege Dossos und Bronzinos könnten sich um

---

<sup>334</sup> *Der Hof der Isabella d' Este*, nach 1505, Öl auf Leinwand, 164 x 197 cm, Paris, Musée du Louvre; vgl. Jacob Burckhardt, *Das Altarbild. Das Portrait. Die Sammler*, in: *Jacob Burckhardt. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von der Jacob-Burckhardt-Stiftung Basel, Bd. VI, München und Basel 2000, S. 195-196.

<sup>335</sup> Häufiger wurde Jupiter mit weißer Lockenpracht und wallendem Bart abgebildet. Klauner, S. 153. Besonders in den Jahren von 1505 bis 1530 sind Veränderungen der Mode und Haartrachten zu beobachten; vgl. Jane Bridgeman [Bridgeman], *Dates, Dress, and Dosso: Some Problems of Chronology*, in: Ciammitti/ Ostrow, S. 176-200. Zum Wandel der italienischen Mode in dieser Zeit vgl. Grazietta Butazzi, *Elementi italiani nella moda sulla scorcio tra il XV e il XVI secolo*, in: *Tessuti serici italiani, 1450-1530*, (Ausst.-kat.), hrsg. von Chiara Buss, Marina Molinelli und Grazietta Butazzi, Mailand 1983, S. 56-63.

<sup>336</sup> Bridgeman, S. 177, S. 185.

<sup>337</sup> Klauner, S. 153.

<sup>338</sup> Zu beachten ist auch Giorgiones Einfluß bei der Entstehung des allegorischen Selbstportrait in Oberitalien, vgl. Jaynie Anderson [=Anderson 1979], *The Giorgionesque Portrait: From Likeness to Allegory*, in: *Giorgione. Atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita. 29.-31. Maggio 1978*, hrsg. von Filippo Pedrocchi, Venezia 1979, S. 153-159, hier: S. 153, 157.

<sup>339</sup> *Andrea Doria als Neptun*, um 1531, Öl auf Leinwand, 115 x 53 cm, Mailand, Brera [n. 76]. Angelo Bronzino zählt zu den bedeutendsten Vertretern des Florentiner Manierismus und war ab 1540 der Hofmaler Cosimo de' Medici in Florenz. Vgl. Sidney J. Freedberg, *Disegno versus Colore in Florentine and Venetian Painting of the Cinquecento*, in: *Florence and Venice, Comparisons and Relations*, Bd. 2: Cinquecento, Florenz 1980; C. MacCorquodale, *Bronzino*, London 1981; Friedrich Polleroß [=Polleroß], *Rector Marium or Pater Patriae? The Portraits of Andrea Doria as Neptune*, in: *Wege zum Mythos*, hrsg. von Luba Freedman und Gerlinde Huber-Rebenich, Berlin 2001, S. 107-121. Wenig später entsteht ein weiteres berühmtes Beispiel: ein allegorische Portrait von Karl V. ausgeführt von Parmigianino; vgl. Sidney Freedberg, *Parmigianino. His Works in Painting*, Cambridge 1950, S. 112f, 207f.

1530 gekreuzt haben, als beide Maler an der Dekoration der Villa Imperiale in Pesaro beteiligt waren.<sup>340</sup>

Als ein ungewisser Vorläufer in Ferrara gilt das *Götterfest* (um 1514, Abb. 11) von Giovanni Bellini (um 1427/1430-1516), das Wind als Ansammlung von mythologischen Portraits der Este-Dynastie deutete.<sup>341</sup> Gibbons folgt dieser Interpretation und zur Beliebtheit mythologischer Verkleidungen verweist er auf die höfischen Gepflogenheiten in Theater, Literatur und in den übrigen Künsten.<sup>342</sup>

In zeitlicher Nähe zu *Jupiter, Merkur und die Tugend* könnte eine Gemeinschaftsarbeit der Brüder Dossi, das Bild *Herkules und die Pygmäen* (Abb. 12), als mythologisches Portrait identifiziert werden.<sup>343</sup> Das Gemälde entstand nach einer Ekphrasis aus Philostrats *Eikones* womöglich kurz nach dem Regierungsantritt von Ercole II. Este um 1535.<sup>344</sup> Auch wenn stilistische Unterschiede gegen eine gemeinsame Datierung mit *Jupiter, Merkur und die Tugend* sprechen, sind Größe und Form der beiden Gemälde fast identisch.<sup>345</sup> Auch der humorvolle Umgang mit den mythologischen Themen ist vergleichbar.<sup>346</sup> Aufschlußreich zum Humor der italienischen Renaissance ist ein Hinweis von Whitfield auf Alberti. In einer Passage

---

<sup>340</sup> Vgl. Craig Hugh Smith, *On Dosso Dossi at Pesaro*, in: Ciampitti/ Ostrow, S. 241-262, hier: S. 244-245.

<sup>341</sup> *Götterfest*, um 1514, Öl auf Leinwand, 170 x 180 cm, Washington, Widener Collection; vgl. Edgar Wind [=Wind 1948], *Giovanni Bellinis 'Fest der Götter'*, Leipzig 1948, S. 36ff. Für eine Übersicht der bisherigen Interpretationen vgl. A. Tempestini, *Giovanni Bellini. Catalogo Completo*, Firenze 1992, S. 218-223; A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Mailand 2000, S. 228-235; vgl. die vorliegende Untersuchung Teil C, II, 1. *Götterfest*.

<sup>342</sup> Gibbons, S. 20, Anm. 4.

<sup>343</sup> *Herkules und die Pygmäen*, um 1535, Öl auf Leinwand, 114 x 146,5 cm, Graz, Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Johanneum. Suida (1923) identifizierte als erster das Gemälde als mythologisches Portrait und erkannte in einer Münze von 1546 idealisiertens Portrait des Herzogs Ercole II., vgl. Wilhelm Suida [=Suida], *Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz*, Wien 1923, Nr. 197; ders., *Lucrezia Borgia: In memoriam*, in: Gazette des Beaux-arts, 6. ser., 35 (April 1949)S. 275-284; Für die Zuschreibung an Battista vgl. Suida (1923, S. 73-74), Puppi (S. ) und Gibbons (S. 140-141); eine Gemeinschaftsarbeit der Gebrüder Dossi vermuten Mendelsohn (S. 166-167), Mezzetti (1965a, S. 41-42, 89), Gottfried Biedermann, *Hercules und die Pygmäen. Zum Œuvre der beiden Dossi*, in: *Festschrift Richard Milesi. Beiträge aus den Geisteswissenschaften*, Klagenfurt 1982, S. 125-137; Ballarin (1994-95, S. 363), Peter Humfrey, *Hercules and the Pygmies*, in: New York 1998, S. 212-214. Die Art wie die Ekphrasis in das Bild umgesetzt wurde, deutet sehr auf eine Bilderzählung nach Dosso hin; vgl. Marek 1985, S. 73: „Einzelne Motive aus der Ekphrasis wurden nur in dem Maße übernommen, wie es für die Identifizierbarkeit des Themas und der Quelle notwendig war.“

<sup>344</sup> Schlosser (1900) entdeckte die antike Vorlage in Philostrats *Eikones*; vgl. Otto Schönberger (Hrsg.), *Eikones. Die Bilder des Philostrat*, hier: II, 22, Anh. I, Text 11; Anh. II, Text 4), Schlosser 1900, S. 266, 268.

<sup>345</sup> 112 x 150 cm (*Jupiter, Merkur und die Tugend*) gegenüber 114 x 146,5 cm (*Herkules und die Pygmäen*).

<sup>346</sup> Schlosser vergleicht Dossos Humor in *Jupiter, Merkur und die Tugend* mit der Ironie, die Ariosto bei der Umwandlung antiker Stoffe anwandte. Schlosser 1927, S. 298. Zum berühmten *sorriso* Ariostos vgl. Albert Russell Ascoli, *Ariosts Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, New Jersey 1987.

aus *Momus* führt der Autor an, er wähle „quasi per ironiam“ die olympischen Götter, um die menschlichen Handlungen und Gefühle auszudrücken.<sup>347</sup>

Bislang wog die von Klauner aufgebrachte Vermutung schwerer, Dosso habe sich im Selbstportrait verewigt, d.h. als eine Allegorie auf den schöpferischen Künstler analog zum christlichen *Deus artifex*.<sup>348</sup>

Nach der Meinung von Woods-Marsden habe Dosso seine *maniera* mit der Fähigkeit Jupiters verglichen und somit die intellektuelle Konzeption seiner Arbeit betont, die würdig sei, vom Musengott Merkur beschützt zu werden.<sup>349</sup> Nachweislich existiert von Dosso nur ein stilisiertes Portrait in Sigismondo Fantis *Triumpho di Fortuna* (Abb. 13).<sup>350</sup> Auf der Darstellung von 1527 trägt Dosso einen Kinn- und Backenbart, der malende Jupiter hingegen einen Vollbart. Zu bedenken ist auch, daß in Sigismondo Fantis Werk viele der dargestellten Köpfe zur Identifikation mehrerer Persönlichkeiten erhalten müssen.<sup>351</sup>

Eine literarische Beschreibung des Künstlers überliefert Baruffaldi im 19. Jahrhundert:

„Dosso era bello d’aspetto, calvo di fronte, di prolissa barba, d’occhi azzuri e faccia allegra e ben colorito, non che ben proporzionato di tutta la persona.“<sup>352</sup>

Leider nennt Baruffaldi nicht die Quelle seiner Darstellung,<sup>353</sup> doch ein kahlköpfiger Vorderkopf wird beim Jupiter nicht angedeutet. Zwanziger bemerkt, daß zwischen den genannten Holzschnitt, dem sogenannten Selbstbildnis Dossos in den Uffizien

---

<sup>347</sup> Whitfield, S. 16-30; Fiorenza, S. 154.

<sup>348</sup> Klauner, S. 153, S. 157. Zum Umschlagsbild ihres Buches zum Selbstportrait in der Renaissance wählt Joanna Woods-Marsden den malenden Jupiter aus Dossos Gemälde. Zum Künstler als *alter deus* vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berlin/ München 1967 (6. Auflage) [1. Auflage 1948], S. 527-529; Erwin Panofsky [=Panofsky 1985], *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1985 (5. Auflage), S. 70-71 (besonders Anm. 303).

<sup>349</sup> Woods-Marsden, S. 226-227.

<sup>350</sup> *Rota della fede*, in: Sigismondo Fanti, *Triumpho di Fortuna*, carta 34, hrsg. von Agostin da Portese, Venedig 1527.

<sup>351</sup> Vgl. Giovanni Agostini, *Su Mantegna 3. (Ancora all’ ingresso della maniera moderna*, in: *Prospettiva*, Nr. 73-73 (1994), S. 131-43, hier: S. 137.

<sup>352</sup> Baruffaldi, S. 258.

<sup>353</sup> Möglicherweise diente Baruffaldi der unbekannte Holzschnitt am Beginn des Kapitels über Dosso als Vorlage. Baruffaldi, S. 238.

und dem Stich von Luigi Ughi in Vasaris *Vite* keine Ähnlichkeiten bestehen und somit das Aussehen Dossos unbestimmt bleiben muß.<sup>354</sup>

Gegen ein Selbstportrait des Hofkünstlers Dosso spricht die Wahl des höchsten olympischen Gottes: Wenn ein Selbstbildnis des Hofkünstlers als malender Jupiter, in Purpur gekleidet, großformatig in einem Schloß aufgehängt wird, welche Gottheiten könnten dann noch ebenbürtig als Personifizierung der fürstlichen Macht erhalten?<sup>355</sup>

In ihrer umfangreichen Studie zu den Künstlerportraits der Maler in der venezianischen und venetischen Kunst weist Suzuka kein einziges mythologisches Portrait eines Künstlers nach.<sup>356</sup>

Nun existieren einige Portraits von Alfonso I. (Abb. 14, Abb. 15)<sup>357</sup> und auch schriftliche Beschreibungen seines Aussehens. Ein auffallendes Merkmal Alfonsos I. war seine „lange, an der Wurzel stark gekrümmte, dann steil herabfallende Nase mit etwas überhängender Spitze.“<sup>358</sup> Paolo Giovio schreibt, man könne aus dem strengen und sehr scharfen Zug seines herben Gesichts auf den festen Charakter schließen.<sup>359</sup> Die „steil herabfallende Nase“ läßt sich in oben genannten Portraits entdecken. Auch beim Jupiter steht die Nase nicht vor. Auf allen Gemälden übereinstimmend ist die Kurzhaarfrisur und der dunkle Vollbart.<sup>360</sup> Doch weitere Identifikationsmerkmale offenbart das zur Leinwand gewandte Gesicht Jupiters nicht. Biasini meint, der am

---

<sup>354</sup> Zwanziger, S. 110. Das von Zwanziger angesprochene Selbstbildnis in den Uffizien zu Florenz Dossos konnte nicht gefunden werden.

<sup>355</sup> Auch Woods-Marsden räumt ein, daß Jupiter das „ultimate role model“ für viele Cinquecento-Herrscher war. Woods-Marsden, S. 225.

<sup>356</sup> Neben reinen Selbstportraits stellten sich die Maler als Assistenzfiguren in Historienbildern dar. Als Hinweis auf den „göttlicher Künstler“ kommt für Suzuka das Portrait des Bildhauers Alessandro Vittorias Portrait in Frage, da Vittoria durch ein *bozzetto* des Herkules in der Hand als prometheushafter Schöpfer auftritt; vgl. Suzuka, S. 186.

<sup>357</sup> Abb. 14 = Kopie nach Tizian, Öl auf Leinwand, New York, Metropolitan Museum of Art, Munsey Fund; Abb. 15 = Anonymus, Modena, Pinocoteca Estense. Vgl. Gibbons, S. 17, Anm. 3.

<sup>358</sup> „Questo Alfonso I. fu di statura onestamente grande, di faccia lunga, di aspetto grave e signorile, ma più tosto malinconico e severo.“ Aus: Bonaventura Pistofilo, *Vita di Alfonso I. d'Este*, in: *Atti e Memorie di storia patria per le prov. Modena e Parma*, Vol. III, S. 491. „Con naso onestamente chinato giù in fondo.“ Zitiert aus Ludwig Justi [=Justi], *Giorgione*, 2 Bde., Berlin 1936, S. 78 (Anm. 1).

<sup>359</sup> Justi, S. 78.

<sup>360</sup> So ist Alfonso I. auch auf einer Golddukate (1509-1521) abgebildet, deren Rückseite Christus und der Pharisäer zeigt. Alfonsos I. Frisur und Bartracht entspricht der damaligen Mode. Vgl. Maria Teresa Gulinelli [=Gulinelli], *Iconografia ed imprese estensi nelle fonti numismatiche*, in: Mailand 2004 (III), S. 49-53, hier: S. 51 (mit Abb.), S. 55.

Boden liegende Donnerkeil Jupiters sei als ein Hinweis auf eine Imprese Alfonsos I. zu verstehen.<sup>361</sup>

Die Frage nach der Portraithaftigkeit kann durch die Physiognomie nicht eindeutig entschieden werden. Nur sollte die Möglichkeit eines mythologischen Portrait nicht auszuschließen sein, denn wie oben nachgewiesen, wäre ein Portrait in Gestalt einer mythologischen Gottheit äußerst zeitgemäß; es ist daran zu erinnern, wie beliebt Kostümspiele bei höfischen Festen waren.<sup>362</sup> Urteilte man nach der reinen Quantität der mythologischen Portraits von Auftraggebern oder Malern, müßte hier die Entscheidung zu Gunsten des Herzogs fallen, da in anderen venezianischen Künstlerportraits der Renaissance keine mythologischen Selbstbildnisse bekannt sind. Und es sei nochmals an Tizians Brief erinnert, der von der Seele des Herzogs als würdigsten Teil eines Gemäldes sprach.<sup>363</sup> Mit gelehrtem Sprachwitz könnte Dosso diese Vorstellung bildhaft gemacht haben. Die Untersuchung schließt deshalb auf ein Portrait des Herzogs Alfonso I. als malender Jupiter.

---

<sup>361</sup> Giorgia Biasini [=Biasini], *Giove pittore di farfalle: Un'ipotesi interpretativa del dipinto di Dosso Dossi*, in: Schifanoia, nos. 13-14 (1992), S. 9-29.

<sup>362</sup> Heinz Kindermann [=Kindermann], *Theatergeschichte Europas*, Bd. I, II, *Das Theater der Renaissance*, Bd. II, Salzburg 1959 (2. Auflage), S. 41. Gibbons erwähnt, daß Familienmitglieder der Este selbst bei Theateraufführungen auf der Bühne spielten. Gibbons, S. 22.

<sup>363</sup> Colantuono, S. 239.

## 5. *Apollo* (um 1524)

### a. Ein Gott am Ferrareser Hof

Der *Apollo* Dosso Dossis wird um das Jahr 1524 datiert (Abb. 16).<sup>364</sup> Ganzfigurig sitzt Apollo erhöht vor einer Landschaft. Die linke Hand des Gottes hebt die *Lira da braccio* in die Spielhaltung und die rechte führt den Bogen schwungvoll gen Himmel. Hinterfangen von schweren Gewitterwolken durchsticht die Bogenspitze die obere Bildgrenze.<sup>365</sup> Apollos Oberkörper ist entblößt. Seine smaragd-grüne Toga, goldverbrämt, fällt leicht um seine Hüften und bedeckt seinen Unterkörper vollständig. Deutlich zeichnen sich die Oberschenkel unter dem Stoff ab. Sein Kopf ist mit dem Lorbeer bekränzt, den Apollo von der in einen Lorbeerbaum verwandelten Nymphe Daphne brach. Ihre Metamorphose findet gerade am äußeren linken Bildrand statt. Aufgrund ihrer geringen Größe verliert sich die Szene beinahe in der Vegetation. Aus Daphnes zurückgewandtem Kopf und flehenden Armen sprießt bereits das erste Blattwerk; ihr weißes Kleid verdunkelt sich in dem entstehenden braunen Stamm. Am Horizont liegt ein abendrotes Glühen über einer Stadt.

Es ist anzunehmen, daß der *Apollo* als Glied innerhalb eines Zyklus von Musikbildern für Alfonso I. entstand.<sup>366</sup> Fast ausnahmslos wurde seit dem 17. Jahrhundert das Gemälde zunächst als Darstellung des antiken Sängers Orpheus inventarisiert.<sup>367</sup> Eurydike, die zuvor aus dem Hades geführte Frau des Sängers, schien sich in den dunklen Wäldern zu verlieren und der Fluß im Hintergrund konnte als den Styx gedeutet werden.<sup>368</sup> Die ältere Deutung des *Apollo* als Orpheus zeigt wie ungewöhnlich Dosso die *fabula* von Apollo und Daphne darstellt.<sup>369</sup>

---

<sup>364</sup> *Apollo*, Öl auf Leinwand, 191 x 116cm, Rom, Galleria Borghese. Vor 1612 im Besitz des Kardinals Scipione Borghese (1576-1633), danach im Inventar von Kardinal Ludovico Ludovisi (1623, Inv. Nr. 205; 1633, Inv. Nr. 24). Später im Inventar Giovanni Battista Borgheses (1693, Inv. Nr. 61). Im Inventar von 1790 (Inv. Nr. 21) als Caravaggio geführt in der Quadreria Borghese, Palazzo di Campo Marzo. Zitiert aus Ballarin 1994-95, S. 343.

<sup>365</sup> Vermutlich wurde das Bild am oberen und unteren Rand beschnitten; vgl. Peter Humfrey [=Humfrey 1998e], *Apollo*, in: New York 1998, S. 176, Anm. 6 und 7.

<sup>366</sup> Gibbons, S. 195-196; Leopold Finscher, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3, 2 1990, S. 447.

<sup>367</sup> Vgl. Pergola 1964-64, S. 223, 228; Rinaldis 1937, S. 221, Nr. 21; Humfrey, *Apollo*, S. 175, 177 (Anm. 2).

<sup>368</sup> Humfrey 1998e, S. 175.

<sup>369</sup> Humfrey 1998e, S. 175. Die Nähe zu den Orpheus Darstellungen des Cinquecento ist nicht zu bestreiten; vgl. Isabella Fessaguet, *Les Images d'Orphée en Italie à la Renaissance*, in: *Les*

Die auch im 16. Jahrhundert weitverbreitete Erzählung von Apollo und Daphne stammt aus Ovids *Metamorphosen* (I, 449ff):<sup>370</sup> Apollo, von Amors Pfeil getroffen, jagt der Nymphe Daphne nach. Auch Daphne bedachte Amor mit einem Pfeil, jedoch einem bleiernen, der die Liebe verscheucht. In ihrer Not fleht Daphne um Hilfe und wird zur Rettung in einen Lorbeerbaum verwandelt. So bleibt Apollo die Geliebte verwehrt und er schmückt sich zum Trost fortan mit Lorbeer.

Die Maler des 16. Jahrhunderts wählten meistens den textgetreuen Höhepunkt, d.h. die Jagd, in dem der liebestolle Apollo nur noch Zeuge von Daphnes Verwandlung wird.<sup>371</sup> Dosso setzt einen anderen Akzent in seiner Bilderzählung. Zunächst trennt Dosso die beiden Protagonisten im Bild örtlich voneinander.<sup>372</sup> Die entstehenden Größenunterschiede der Figuren verschieben den Bedeutungsmaßstab zu Gunsten des musizierenden Apollo. Diese Beobachtung wurde von Gentili unterstrichen und auf die *Dialoghi d'Amore* Leone Ebreos (um 1460- ca.1521) zurückgeführt.<sup>373</sup>

Groos postuliert für Apollo und Daphne zwei unterschiedliche Zeitebenen, wobei Daphnes Metamorphose zeitlich zurückliege und daher die Ursache für Apollos Klage liefere.<sup>374</sup> Dabei findet ein Gesang im Anschluß an Apollos vergebliche Jagd keine literarische Entsprechung bei Ovid oder anderen Quellen.<sup>375</sup> Einzig während der Verfolgung kündigt Apollo der fliehenden Daphne: „daß Leier und Lied harmonieren, ist mein Werk.“<sup>376</sup>

---

*Metamorphoses d'Orphée*, Ausst.-Kat., hrsg. von Catherine Camboulives und Michèle Lavallée, Bruxelles 1995. S. 35,-41; für weitere Beispiele vgl. Abb. 32-36 bei Groos. Dossos ikonographische Verwandtschaft von Apollo und Orpheus wird am Ende der Analyse nochmals aufgegriffen.

<sup>370</sup> Allein in Venedig sind 16 Bucheditionen von Ovids *Metamorphosen* zwischen den Jahren 1497-1540 erschienen, überwiegend in *volgare*; vgl. Evamarie Blattner [=Blattner], *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid. Venedig 1497 und Mainz 1545*, (=Beiträge zur Kunstwissenschaft, 72), zugl. Diss. Tübingen 1996, München 1998, hier: S. 205-209.

<sup>371</sup> Vgl. Wolfgang Stechow [=Stechow], *Apollo und Daphne*, (=Studien der Bibliothek Warburg), Leipzig 1932; Yves F.-A. Giraud [=Giraud], *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, (=Histoire des idées et critique littéraire, vol. 92), Genf 1969.

<sup>372</sup> Die örtliche Trennung wird hier als ein bilderzählerisches Mittel aufgefaßt, das zugleich eine zeitliche Dimension beinhaltet. Groos S. 122.

<sup>373</sup> Augusto Gentili [=Gentili], *Da Tiziano a Tiziano: Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, (=Critica d'Arte. I fatti e le idee, saggi e biografie, Bd. 471), Mailand 1988 (2. Auflage), S. 116 [1. Auflage Mailand 1980]. Vgl. dazu Giraud, S. 187.

<sup>374</sup> Groos, S. 122-123.

<sup>375</sup> Stechow, S. 68-69, Giraud, S. 249; Humfrey, 1998e, S. 175.

<sup>376</sup> Ovid, *Metamorphosen* I, 518.

Dossos Publikum war mit Ovid vertraut und wußte, daß der Gott nicht mit Lorbeer geschmückt sein kann, wenn sich die Entstehung des Lorbeers gerade erst begibt. Losgelöst von der literarischen Handlung verleiht der Maler Daphnes rettender Verwandlung eine neue erzählerische Funktion. Ihr Schicksal wird zum Ursprung einer neuen Begebenheit: der inspiriert musizierende Apollo. Seine Inspiration schöpft der Gott aus der unerreichten Liebe, zu deren Andenken der Lorbeerkrantz sein Haupt schmückt.

Del Bravo wartet mit einer allegorische Erklärung auf, die sich abermals auf die Gedanken des Hofhumanisten Maria Equicola stützt: Apollo verkörpere die Musik und die Poesie und strahle die Harmonie in das Universum aus.<sup>377</sup>

Daß *Apollo* in Dossos Werk nicht die Leier, sondern eine *Lira da braccio* spielt, fand in der Forschung zu Recht viel Beachtung. Die *Lira da braccio* ist siebenseitiges Streichinstrument, mit dem auch Akkorde gespielt werden konnten und das daher gerne als Begleitinstrument zum Sologesang eingesetzt wurde.<sup>378</sup> Mendelsohn vermutet für die „Geige“ anstelle der „Lyra“ das künstlerische Vorbild in Raffaels (1483-1520) Fresko *Apollo auf dem Parnas* (Abb. 17).<sup>379</sup>

Disertori meint, den Schlußakkord aus Apollos Handstellung erkennen zu können.<sup>380</sup> Demnach würde der von ihm identifizierte Mollakkord gemeinsam mit Apollos Mimik auf das Ende des Lamentos um Daphne verweisen.<sup>381</sup>

---

<sup>377</sup> Del Bravo, S. 80.

<sup>378</sup> Auf Bildern ist die *Lira da braccio* durch die zwei Bordunsaiten (ital. *bordoni*), die neben dem Griffbrett verlaufen, zu erkennen. Zur Tradition der *Lira da braccio* in der Renaissance vgl. Emanuel Winternitz, 1979, S. 86-88, Silva 1984, S. 363-364; Osthoff 1987, S. 160-161; Groos, S. 77-81; Ian Fenlon [=Fenlon], *Music and Learning in Isabella d' Este's Studiolo*, in: *La corte di Mantova nell' età di Andrea Mantegna: 1450-1550. Atti del convegno a cura di Cesare Mozzarelli, hrsg. von Roberto Oresko, Leandor Ventura, Roma 1997, S. 353-367, hier: S. 353; Frings, S. 187; Paolo Fabbri [=Fabbri], *Les Este et la musique*, in: Brüssel 2003, S. 59-71, hier: S. 62 (mit Abb.) [wiederveröffentlicht: *Gli Este e la musica*, in: Mailand 2004 (I), S. 51-61].*

<sup>379</sup> Raffael, *Apollo auf dem Parnas*, 1509-1510, Fresko, Rom, Belvedere, Stanza della Segnatura. Mendelsohn S. 73; ebenso Humfrey 1998e, S.175-179, hier: 176. Zu Raffaels Parnas vgl. Ernst H. Gombrich, *Die Symbolik von Raffaels Stanza della Segnatura*, in: ders., *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance*, II, Stuttgart 1986, S. 104-124; Elisabeth Schröter, *Raffaels Parnas: Eine ikonographische Untersuchung*, in: *Actas del XXIII, Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada 1973, Bd. III, Granada 1976, S. 593-605; E. Schröter., *Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen*, in: *Römische Quartalszeitschrift für christliche Altertumskunde und Kunstgeschichte*, 75 (1980), S. 208-240. Völlig außer Acht gelassen wurde bisher, daß Raffaels *Apollo auf dem Parnas* auf einer neunsaitigen *Lira da braccio* spielt, während Dossos *Apollo* ein siebenseitiges Instrument hält. Winternitz, S. 87, 205. Die Zahl Sieben war Apollo heilig (*Apollo Heptomagetes*); vgl. Martin Vogel [=Vogel], *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, zugl. Diss., Bonn 1954, S. 42.

<sup>380</sup> Benvenuto Disertori, *Practica e tecnica della lira da braccio*, in: *Rivista Musicale Italiana*, 145 (1941), S. 150-175, hier: S. 166-167.

<sup>381</sup> Disertori, S. 166-167.

Worin könnte das Interesse des Auftraggebers liegen, gerade einen auf der *Lira da braccio* musizierenden Apollo von Dosso darstellen zu lassen?

Schon seit dem 15. Jahrhundert traten am Hofe Sänger kostümiert auf als mythische Rhapsoden wie Orpheus und Amphion oder antike Musiker und Dichter wie Arion oder eben als der Musengott Apollo.<sup>382</sup> Der zeitgenössische Gesang *alla lira* wetteiferte mit den antiken Rhapsoden.<sup>383</sup>

Auch der Ferrareser Hof hat diese Form der Antikenrezeption sehr geschätzt.

In einem Brief von Ermes Maria Sforza und Giovanni Francesco da San Severino an Ludovico Sforza werden die Festlichkeiten um die Hochzeit von Alfonso I. mit Anna Sforza im Februar 1491 geschildert.<sup>384</sup> Zwischen den Akten von Plautus *Menaechmi* („Die Zwillinge“) wurden drei Intermedien aufgeführt.<sup>385</sup> Im zweiten Intermedium erschien ein als Apollo verkleideter Musiker und sang eine Elegie. Dazu begleitete er sich selbst auf der *Lira da braccio*,<sup>386</sup> die als Substitut für die antike Leier galt.<sup>387</sup> Auch von Alfonso I. wird berichtet, daß er das Saiteninstrument gespielt habe.<sup>388</sup>

Humfrey sucht die Darstellung mit Dossos origineller Bilderzählung und dessen „poetic fantasy and willful delight in subverting and transposing traditional iconography“ zu erklären<sup>389</sup> Denn Dossos Verbindung eines musizierenden Apollos mit dem Daphne-Motiv ist einmalig.<sup>390</sup> Wenn Dosso aber mit Intermedien vertraut

---

<sup>382</sup> Raimondo Guarino [=Guarino], *Figures et mythes de la musique dans les spectacles de la Renaissance italienne*, in: *Imago Musicae*, XVI/ XVII (1999-2000), Teil I, S. 11-24, hier: S. 11; Groos, S. 79-81.

<sup>383</sup> Groos, S. 79. Dazu vgl. Laurence C. Witten II, *Apollo, Orpheus, and David. A Study of the Crucial Century in the Development of Bowed Strings in North Italy 1480-1580. As Seen in Graphic Evidence and Some Surviving Instruments*, in: *Journal of the Musicological Society* 1(1975), S. 5-55; Francesco Luisi, *Del cantar al libro ... o sulla viola. La musica vocale nel rinascimento. Studi sulla musica profana in Italia nei secoli 15 e 16*, Turin 1977; Guarino, S. 11.

<sup>384</sup> Brief vom 14. Februar 1491: Archivio di Stato Milano (ASMI), Carteggio Sforzesco, busta 1473, lettera no. 94; veröffentlicht in: Pietro Ghinzoni, *Nozze e commedie alla corte di Ferrara nel febbraio 1491*, in: *Archivio storico lombardo*, 11 (1884), S. 751-753. Zitiert aus Prizer 1998, S. 301.

<sup>385</sup> Im ersten und dritten Intermedium wurde eine *moresca* (kostümierter, mimischer Tanz) dargeboten; vgl. Prizer 1998, S. 292.

<sup>386</sup> Prizer 1998, S. 292.

<sup>387</sup> Vgl. Winternitz, *Lira da Braccio*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, [=MGG], hrsg. von Friedrich Blume, 14. Bde., 2 Suppl.-bde., Kassel, Basel 1994ff, Sp. 935-954.; Romano Silva, *Strumenti musicali 'alla greca e all'antica' nel Rinascimento*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hrsg. von Salvatore Settis, Bd. 1, Turin 1984, S. 363f.; Stefano Toffola, *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*, Cremona 1995, S. 36f.; Frings 1992-95, S. 187.

<sup>388</sup> Alfonso I. trat zusammen mit fünf weiteren Streichern bei seiner Hochzeit mit Lucrezia Borgia von 1502 auf. Vgl. Teil B, Kap. IV, 1.

<sup>389</sup> Humfrey 1998e, S. 175.

<sup>390</sup> Groos konnte einzig eine Maiolika aus der Werkstatt des Domenico da Venezia ausfindig machen, auf der Apollo mit einem Saiteninstrument in der Hand Daphne verfolgt; vgl. Bernard Rackham,

gewesen war, wovon unten ausführlicher zu sprechen sein wird, dürfte ein violaspielender Apollo etwas sehr „Reales“ gewesen sein.<sup>391</sup> Auch verweist Winternitz auf die zahlreichen Bilder von mythologischen Musikern, die in den Zeitraum fallen, in dem das Virtuositentum auf der *Viola da braccio* gefeiert wurde.<sup>392</sup> Er folgert daraus, daß es sich auf den Bildern um Bühneninstrumente handelt, die regelmäßig in den Intermedien gespielt wurden.<sup>393</sup>

Ein Brief des Botschafters Bernardino Prosperi an Isabella d'Este aus dem Jahr 1506 berichtet, wie eine pastorale Ekloge zur Ferrareser Karnevalszeit aufgeführt wird.<sup>394</sup> In dem Schaustück verliebt sich ein Hirte unglücklich in eine Nymphe. Zum Schluß tritt Apollo mit der Leier auf, gefolgt von einem Löwen und anderen Tieren. Ihm gesellen sich einige Nymphen hinzu, die dem Sänger folgen. Es scheint, als habe ein Rollentausch zwischen Apollo und Orpheus stattgefunden.<sup>395</sup> Daß Dossos Apollo ohne die Daphne im Hintergrund wohl eher als Orpheus gelten würde, und die Nähe der beiden mythologischen Rhapsoden beabsichtigt war, könnte auf dieser Form der Antikenrezeption basieren.<sup>396</sup>

## b. Torso Belvedere

Die skulpturale Gestaltung des *Apollo* hat die Forschung bereits hervorgehoben.<sup>397</sup> Doch eine Übernahme einer antiken Plastik wurde in Dossos Werk bislang nicht vermutet.<sup>398</sup> Dabei finden sich zahlreiche Beispiele für die Rezeption antiker Statuen in der zeitgenössischen Malerei.<sup>399</sup> Hier wird der Vorschlag aufgegriffen, für Dossos

---

*Catalogue of Italian Maiolica, Victoria and Albert Museum, 2 Bde., London 1997, Bd. 1, S. 328, Bd. 2, Abb. 973. Zitiert aus Groos, S. 124.*

<sup>391</sup> Warburg bezeichnete die höfischen Festspiele als Gelegenheit, „um verehrungsvoll angestaunte Figuren des Altertums leibhaftig vor Augen zu sehen.“ Aby Warburg [=Warburg 1895], *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, in: Warburg 1998, Bd. I, S. 259-300.

<sup>392</sup> Winternitz, S. 97, 209.

<sup>393</sup> Winternitz, S. 89, 92, 225.

<sup>394</sup> Archivio di Stato Mantova (ASMa), Gonzaga, Corrispondenza Estera, Ferrara, b.1242; vgl. Raimondo Guarino [=Guarino], *Figures et mythes de la musique dans les spectacles de la Renaissance italienne*, in: *Imago Musicae*, XVI/ XVII (1999-2000), S. 11-24, hier: S. 21

<sup>395</sup> Guarino, S. 21.

<sup>396</sup> Schließlich wurde an Alfonso I. Musik am Hofe „al modo d'Orfeo“ aufgeführt; vgl. Paolo Fabbri, *Gli Este e la musica*, in: Mailand 2004 (I), S. 51-61, hier: S. 56. Zur Ikonographie von Apollo und Orpheus vgl. Ladislav Daniel, *L'uomo con l'arpa: Apollo, Orfeo e Davide. Considerazioni sulla tipologia iconografica*, in: *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, Ausst.-kat., hrsg. von Sylvia Ferino-Padgen, Mailand 2001.

<sup>397</sup> Humfrey 1998e, S. 176; Ballarin 2001, S. 26.

<sup>398</sup> Lucco 1998a, S. 21.

<sup>399</sup> Tizian orientierte sich für das *Bacchanal der Andrier* an Vorlagen römischer Reliefs; vgl. Fritz Saxl, *A Humanist Dreamland*, in: *Lectures*, I, S. 215ff, Taf. 143-154; vgl. Teil C der vorliegenden Untersuchung. Für die Rezeption antiker Statuen in der Malerei der Renaissance vgl. Jane Roberts, *The Knowledge and the Influence of Classical Sculpture in Venice and Padua*, zugl. Ph.D., London 1973; Annegrit Schmitt [=A. Schmitt], *Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuches*

*Apollo den Torso vom Belvedere* (Abb. 18)<sup>400</sup> als Vorbild anzunehmen. Es ist der marmorne Rumpf eines muskulösen Mannes, der auf einem Felsblock sitzt.<sup>401</sup> Unbekannt ist, zu welchem Zeitpunkt der Torso wiederentdeckt wurde. Erstmals notierte der Epigraphiker Cyriacus von Ancona in Rom die Inschrift der Skulptur um 1432-34.<sup>402</sup> Um 1500 ist der Torso im Besitz des Bildhauers Andrea Bregno.<sup>403</sup> Nach dessen Tod 1503 ist der Verbleib des Torsos für einige Jahre ungewiß, obgleich eine für die Öffentlichkeit zugängliche Sammlung vermutet wird.<sup>404</sup> Schließlich gelangte der Torso entweder unter Clemens VII. (1523-1534) oder unter Paul III. (1534-1539) in den *Cortile delle Statue* des vatikanischen Belvedere.<sup>405</sup> In der Renaissance genoß der Torso als antikes Kunstwerk hohes Ansehen und wurde meist als Herkules gedeutet, dem beliebtesten *exemplum virtutis* der Renaissance. Häufig wurde die Skulptur von Künstlern gezeichnet, welche die Torsion des Oberkörpers von allen Seiten festhielten und manchmal eine ganze Figur aus dem „Strunk“ ersannen.<sup>406</sup>

---

*der Renaissance*, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, 21, 1970, S. 99-128; Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein (Hrsg.), *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford 1986; Raimund Wünsche [=Wünsche], *Der Torso - Ruhm und Rätsel*, in: *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, Ausst.-kat., hrsg. von Raimund Wünsche München 1998 [=München 1998], S. 20-29. Unbeachtet von der Forschung zu Dosso, wurde im Katalog, München 1998 erstmalig der *Torso* als vorbildhaft für den *Apollo* erkannt. München 1998, S. 186-187, Kat. 233.

<sup>400</sup> *Torso Belvedere*, 1. Jahrhundert v. Chr., Marmor, Rom, Vatikanische Museen.

<sup>401</sup> Als „Torso“ bezeichnete man in Italien einen Kohlestrunk, das Kerngehäuse einer Frucht oder einen astlosen Baumstamm. In der Renaissance wurde der Begriff auf Skulpturen übertragen, deren Köpfe oder Körperglieder fehlten. Wünsche, S. 21.

<sup>402</sup> Die Übersetzung aus dem Griechischen lautet: „Apollonius, der Sohn des Nestor, aus Athen, hat es gemacht“. Cyrano d'Ancona fügte in seinen Aufzeichnungen hinzu: „figura, quae dicitur Heraclis.“ Zitiert aus A. Schmitt, S. 123, Anm. 33. Anstelle des Tugendhelden Herkules schlägt die neuere Forschung den „Sinnenden Aias“ für den *Torso* vor; vgl. München 1998 (mit plastischen Nachbildungen zur angenommenen Vollständigkeit).

<sup>403</sup> Wünsche 1998, S. 25.

<sup>404</sup> Wünsche 1998, S. 26.

<sup>405</sup> Wünsche 1998, S. 26. Grundlegend zum Statuenhof des Belvedere vgl. Hans Hendrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970; *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren Richard Krautheimer*, Rom 21-23. Oktober 1997, [=Winner u.a. 1998], hrsg. von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carolo Pietrangeli, Mainz 1998.

<sup>406</sup> Zur Lebenszeit von Dosso ist der Einfluß des *Torso* u.a. bei Raffael in der *Stanza della Segnatura*, den Fresken der Farnesina und insbesondere bei den *Ignudi* Michelangelos nachweisbar; vgl. C. Schwinn, *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis in der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann*, Bern und Frankfurt/M. 1973; D. Summers, *Contraposto: Style and Meaning in Renaissance Art*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 59 (1977), S. 336-61; hier: S. 336f.; Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of the Classical Sculpture 1500-1600*, New Haven - London 1983, S. 311f.; Bober/ Rubinstein, S. 167; Wünsche, S. 26.

Ob Dosso selbst bei einem möglichen Romaufenthalt den Torso inspizierte oder durch die Vermittlung anderer Künstler auf die antike Vorlage aufmerksam wurde, ist ungeklärt.<sup>407</sup>

Zum anstehenden Vergleich von Dossos Gemälde mit dem Torso wird noch einmal näher auf die Sitzhaltung *Apollo*s eingegangen. Bei Dossos *Apollo* ist der Oberkörper ein wenig nach links gedreht. Die *Lira da braccio* verdeckt den linken Arm und die Schulterpartie. Die Bauchfalten zeigen markant das leicht schräge Sitzen an. Das Gewand verhüllt die Beine des *Apollo*s vollständig, wodurch der Oberkörper in seiner Nacktheit betont wird. Beide Oberschenkel lassen sich unter dem Stoff erahnen. Auffällig ist, wie *Apollo* den linken Unterschenkel anwinkelt. Das Gewand wird mitgezogen und gibt den Blick auf den Untergrund frei. Dadurch wirkt das nach vorne ragende linke Knie wie ein Beinstumpf. Aus dem Gewand tritt nur der rechte Fuß hervor, bleibt aber knapp unterhalb des aufleuchtenden Gewandes verdunkelt.

Die Übereinstimmung des Bildes mit dem Torso, von der Linksdrehung und der markanten Muskulatur bis zum Kaschieren der Bruchstellen der Skulptur durch Gewand und *Lira*, lassen den Schluß zu, daß Dosso möglicherweise seinen *Apollo* mit der Übernahme der Skulptur antikisieren wollte. Damit könnte Dosso seinen Zeitgenossen eine überzeugende Darstellung des antiken Gottes präsentiert haben. Das war eine Methode, die auch im *Herkules mit den Pygmäen* (Abb. 12) angewandt wurde, eine Gemeinschaftsarbeit mit seinem Bruder Battista, bei der die Kolossalstatue des personifizierten *Nil vom Belvedere* (Abb. 19) als antike Vorlage

---

<sup>407</sup> Dosso könnte 1512 oder wahrscheinlicher 1513 Alfonso I. nach Rom begleitet haben. Im März 1513 wurde Giovanni de' Medici zum Papst Leo X. gewählt. Mario Equicola begleitete die Entourage des Fürsten, „um Bilder in Auftrag zu geben und Antiken zu sehen“; vgl. John K. Shearman [=Shearman 1987], *Alfonso d'Este's Camerino*, in: „*Il se rendit en Italie*“. *Études offertes à André Chastel*, Rom – Paris 1987, S. 209-230, hier: S. 213; Emmerling-Skala, I, S. 640; Ulrich Middeldorf [=Middeldorf 1965], *Die Dossi in Rom*, in: *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, hrsg. von Gert von Osten und Georg Kaufmann, Berlin 1965, S. 171-172. Humfrey/ Lucco, S. 26-27. Mezzetti vermutet einen Romaufenthalt 1520. Amalia Mezzetti, *Un inedito del Dosso e qualche precisazione*, in: *Paragone*, Bd. XXVI, Nr. 303 (Mai 1975), S. 11-21, hier: S. 12. Eine künstlerische Vermittlung hätte z.B. durch Fra Sebastiano del Piombo (1485-1547) stattfinden können, einem Schüler Giorgiones, der 1511 in Rom weilte und von dem eine Kreidezeichnung des Torso erhalten ist (Kreide auf blauen Papier, London, British Museum, Inv. Nr. 5237-51v); vgl. München 1998, S. 154. Oder durch Dossos Bruder Battista, dessen Romaufenthalt schon von Lodovico Dolce vermutet wurde: „...de quali [Dossi] uno stette qui a Venezia alcun tempo per imparare a dipingere con Tiziano; e altro in Roma con Raffaello“ Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura* (Venezia 1557) vgl. M. Roskill [=Roskill], *Dolce's Aretino and Venetian Art. Painting Theory of the Cinquecento*, New York 1968, S. 92-93.

übernommen wurde.<sup>408</sup> Zur Ausprägung des ästhetischen Bewußtseins der höfischen Gesellschaft ist zu bemerken, daß sich bei den Intermedien die Schauspieler wie berühmte antike Kunstwerke posierten.<sup>409</sup> Die Vorliebe des Publikums für Antikenzitate könnte Dosso in seinem Werk befriedigt haben. Zusätzlich zur Antikenrezeption, die schon durch die bloße Wiedergabe der Skulptur erreicht wurde, stellt die interpretative Ergänzung zur vollständigen Gestalt als Gott Apollo - und nicht wie üblich Herkules - eine weitere Rezeptionsebene dar. Auch die Gemälde im *Camerino d'Alabastro* zeichnen sich durch diese Form der Antikenrezeption aus.

## 6. Allegorie mit Pan (um 1529-32)

Zahlreiche Deutungen hat die sogenannte *Allegorie mit Pan*<sup>410</sup> (Abb. 20) in der Forschung erfahren. Wie im Behelfstitel anklingt, wird in Dossos Gemälde eine unerkannte Allegorie vermutet.<sup>411</sup> Frühe Deutungen benannten eine konkrete *fabula* als Bildidee wie die von Pomona und Vertumnus oder Antiope und Jupiter, der sich ihr als Satyr nähert.<sup>412</sup>

Mendelsohn vermutet eine gemeinsame Entstehung mit Dossos *Mythologischer Allegorie* (Abb. 21).<sup>413</sup> Da Mendelsohn meint, in der *Mythologischen Allegorie* das Öffnen der Büchse durch Pandora zu erkennen, trete anschließend als Fortsetzung in der *Allegorie mit Pan* der Hirtengott als das personifizierte Verderben auf.<sup>414</sup> Die kniende Frau hinter der nackten Nymphe identifiziert Mendelsohn ohne weitere Angaben als Pandora.<sup>415</sup> Verwundert nimmt Mendelsohn die Stadt als „merkwürdige

---

<sup>408</sup> *Personifikation des Nils*, Marmor, 165 x 310, Rom, Vatikanische Museen. Vgl. Brummer, S. 191ff.

<sup>409</sup> Vgl. Teil A, Teil B, IV., 1.

<sup>410</sup> *Allegorie mit Pan*, Öl auf Leinwand, 163,8 x 145,4 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 83.PA.15. Die Provenienz kann nur bis 1859 zu Robert P. Nichols zurückverfolgt werden, der das Bild „Jupiter und Antiope“ als Leihgabe an den Burlington Fine Arts Club in London gab. Um 1894 Erwerb durch Charles Compton, dem 4. Marquis von Northampton (London und Castle Ashby). Nachweisbar bei den Erben Douglas David, dem 7. Marquis von Northampton, Castle Ashby (1978-83). Seit 1983 in Los Angeles, J. Paul Getty Museum. Zitiert aus New York 1998, S. 203 und Fredericksen 1998, S. 389 (Anm. 1).

<sup>411</sup> Lucco 1998a, S. 21. Trotzdem laufen die meisten Deutungen auf eine *fabula* hinaus.

<sup>412</sup> Harck 1894 S. 215-316; Brinton 1898, S. 81; Phillips 1915, S. 133; Mezzetti 1965.

<sup>413</sup> Mendelsohn, S. 139; vgl. Kapitel 7. *Mythologische Allegorie*, S. 54ff.

<sup>414</sup> Mendelsohn., S. 139. Der Gedanke, daß den beiden Gemälde ein gemeinsamer Inhalt zu Grunde liegt, wird in dieser Untersuchung (Teil B, I., 7.) zur *Mythologischen Allegorie* erneut aufgegriffen.

<sup>415</sup> Mendelsohn, S. 139.

Zugabe“ des Pandoramythos zur Kenntnis, erklärt aber zu diesem Detail, daß es Dosso auf „historische Treue“ nicht ankam.<sup>416</sup>

Gibbons (1968) schlägt die unglückliche Liebschaft des Hirtengottes zu der Nymphe Echo vor.<sup>417</sup> Die alte Frau wäre dann die personifizierte Erde, die ihre Arme zum Schutz vor den Liebespfeilen über der Nymphe ausbreitet.<sup>418</sup> In der dritten Frau vermutet Gibbons als Diana, Herrin der Nymphen, ebenfalls zum Schutze der Unbekleideten anwesend. Dieser Interpretation schließt sich Ballarin (1994-95) an.<sup>419</sup>

Für eine humanistisch orientierte Deutung erinnert Gentili (1980) an Leone Ebreos *Dialoghi d'amore*, in denen die Geschichte von Pan und Syrinx erzählt wird.<sup>420</sup>

Jedoch konzentriert sich Leone Ebreo allein auf die allegorische Bedeutung des Pan, ohne eine erzählerische Handlung zu entwickeln, die weitere Elemente in Dossos Komposition inspiriert haben könnte.<sup>421</sup>

Übergangen wurde bisher in allen Deutungen, daß Dosso drei Personifizierungen des weiblichen Geschlechts - Jungfrau, Frau, altes Weib - wiedergibt, wie sie seit der Antike ein beliebtes Bildthema waren.<sup>422</sup> Den im 16. Jahrhundert zum Bildthema gewordene „Zusammenhang von Schlaf und Musik“ sieht Groos in Dossos Komposition verwirklicht.<sup>423</sup>

Röntgenuntersuchungen deckten auf, daß die heutige Komposition das Ergebnis einer Restaurierung von 1850 ist (Abb. 22).<sup>424</sup> Damals wurde die Frau mit dem wehenden Umhang auf der linken Seite von verdeckenden Farbschichten befreit. Auf

---

<sup>416</sup> Mendelsohn, S. 139.

<sup>417</sup> Gibbons läßt sich die Identifizierung des Pan von Erwin Panofsky bestätigen und beide schlußfolgern eine unglückliche Liebschaft Pans. Gibbons 1968, S. 86, S. 91-92.

<sup>418</sup> Gibbons, S. 86-89 (Anm. 5).

<sup>419</sup> Ballarin 1994-95, S. 101.

<sup>420</sup> Gentili, S. 78-81, S. 207-208. Zur Geschichte von Pan und Syrinx vgl. Ovid, *Metamorphosen I*, 689-712; Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore. Hebräische Gedichte*, hrsg. von Carl Gebhardt, Heidelberg 1929, II, 38-39.

<sup>421</sup> Leone Ebreo, II, 38-39.

<sup>422</sup> Vgl. Margaret L. King, *Die Frau*, in: Garin 1996, S. 305.

<sup>423</sup> Groos (1999) verweist auf die Verbreitung des Bildthemas der schlafenden Nymphe und musizierender Satyrn in der venezianischen Malerei und Druckgraphik. Groos, S. 222-226. Zur Figur der Schlafenden in der venezianischen Kunst vgl. Gentili, S. 101-113; Millard Meiss, *Sleep in Venice*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, III: Theorien und Probleme*, Berlin 1967, S. 273-274; Elisabeth MacDougall [=MacDougall 1975] *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, in: *Art Bulletin*, Bd. 57 (1975), S. 357-365.

<sup>424</sup> Vgl. *Nell'età di Corregio e di Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, Ausst.Kat., Bologna 1986, S. 12. Die Restaurierung wurde 1850 von Raffaello Pinto durchgeführt, bevor das Bild in die Sammlung des Marquis von Northampton gelangte. Ciammitti, S. 83 und S. 104 (Anm. 2).

der früheren Fassung spielte sie ein Violoncello, das verdeckt blieb (Abb. 23).<sup>425</sup> Übermalt blieben außerdem in den Bäumen hängende Gegenstände, die als Schwert und Kettenhemd identifiziert wurden.<sup>426</sup> Am äußeren linken Bildrand stand ein Mann im Hintergrund, eventuell ebenfalls mit einem Musikinstrument in der Hand, begleitet von einer Frau mit Schleier. Die rekonstruierte ursprüngliche Fassung der Szene scheint harmonischer in die Landschaft zu passen und gleicht sich kompositorisch der *Mythologischen Allegorie* (Abb. 21) weiter an.<sup>427</sup>

Gibbons bietet zu der Geschichte der Syrinx eine alternative Deutung an, die er jedoch selbst wieder verwirft.<sup>428</sup> Es ist die Geschichte der Nikaia, von der Nonnos von Panopolis erzählte.<sup>429</sup> Von den antiken Schriftstellern ist es einzig Nonnos, der in zwei Gesängen von der Nymphe Nikaia berichtet.<sup>430</sup> Um 1508 war die italienische Übersetzung fast abgeschlossen und die Drucklegung wurde von Aldus Manutius unter Anregung von Janus Lascaris vorbereitet.<sup>431</sup> Eine Handschrift kursierte um 1511.<sup>432</sup> Es ist anzunehmen, daß Alfons I. Kenntnis von der *Dionysiaka* hatte, da er bei Raffael zwischen den Jahren 1513-1517 anfragen ließ, einen „Triumph des Bacchus in Indien“ zu malen.<sup>433</sup> Ciammitti vermutet, daß Alfonso I. für einen neuen Auftrag an Dosso den „Triumph des Bacchus in Indien“ folgenden Gesang

---

<sup>425</sup> Im Forschungsbericht wird das Instrument als Violoncello identifiziert. Ballarin 1994-95, S. 102. Die erkennbare Schnecke anstelle des üblichen Menschen- oder Tierkopfes bei der *Viola da gamba* könnte die Identifizierung als Violoncello rechtfertigen. Damit hätte Dosso beim Schaffensprozeß des Gemäldes eine der frühesten Darstellungen eines Violoncellos geschaffen, dessen Entstehungsgeschichte vermutlich in die dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts reicht; vgl. Winfried Pape und Wolfgang Boettcher [Pape/ Boettcher], *Das Violoncello. Geschichte, Bau, Technik, Repertoire*, Mainz 1996, S. 9-15.

<sup>426</sup> Zum Untersuchungsbericht vgl. Ballarin 1994-95, S. 102. Ciammitti nennt Beispiele aus der venezianischen Malerei, bei denen Gegenstände in Bäumen über einem schlafenden Akt hängen und verweist auf die Illustrationen in: Millard Meiss, *Sleep in Venice: Ancient Myth and Renaissance Proclivities*, in: ders., *The Painter's Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, z.B. Abb. 234 (Paris Bordon, *Venus und Cupido*), Abb. 239, Abb. 237 (Tizian, *Venus von Pardo*). Zitiert aus Ciammitti S. 83 und S. 103 (Anm. 1).

<sup>427</sup> Ballarin 1994-95, S. 102.

<sup>428</sup> Gibbons 1968, S. 88 (Anm. 5).

<sup>429</sup> Vgl. Nonnos von Panopolis [=Nonnos], *Die Dionysiaka des Nonnos*, 2 Bde., übers. und hrsg. von Thassilo Scheffer, München 1929, hier: XVI. Gesang. Für weitere Übersetzungen siehe: Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques, Chants XIV-XVII*, Bd. VI., übers. und hrsg. von Bernard Gerlaud, Paris 1990; Nonnos von Panopolis, *Leben und Taten des Dionysos (I-XXXII)*, Bd. 1, übers. und hrsg. von Dietrich Ebener, Berlin und Weimar 1985.

<sup>430</sup> Vgl. Nonnos, *Les dionysiaques*, (Paris 1990), Vol. 6, XIV.-XVIII. Gesang, S. 126-59; Wilhelm Schubert, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Nonnos Dionysaka 14, 15, 16, Papyrus 10567*, (=Berliner Klassikertexte, V., *Griechische Dichterfragmente, 1. Teil, Epische und elegische Fragmente*), hrsg. von Wilhelm Schubert und Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, Berlin 1907.

<sup>431</sup> Zur Tradition der *Dionysiaka* von Nonnos vgl. Emmerling-Skala, Bd. II, S. 999-1001; Ciammitti S. 87-89; S. 105-106, Anm. 12, 20.

<sup>432</sup> Vgl. Giovanni Romano, *Versa la maniera moderna: Da Mantegna a Raffaello*, in: *Storia dell'arte italiana*, Bd. VI, Turin 1979-1983. S. 31; Ciammitti, S. 105.

auswählte: den „Triumph“ über Nikaia.<sup>434</sup> Ciammitti griff diese Deutung wieder auf und übertrug sie auf die rekonstruierte Originalfassung.<sup>435</sup> Da es sich um eine seltene Erzählung handelt und wichtige Fragen zu Dossis Bilderzählung zu klären sind, wird die Geschichte hier ausführlich wiedergegeben.

Die Nymphe Nikaia zählt zu der Gefolgschaft der Artemis und lebt keusch wie ihre Herrin. Doch der Hirte Hymnos verliebt sich unsterblich in Nikaia und setzt ihr nach. Hymnos, von Amors Waffe verwundet, sehnt sich den Tod herbei, wenn er die Geliebte nicht besitzen kann. Nikaia ist über seine Worte so erzürnt, daß sie den aufdringlichen Hirten mit einem Pfeil tötet. Die Bluttat der „unmenschlichen und spröden“ Nymphe verärgert Eros, der aus Rache Bacchus in Liebe zu ihr entflammen läßt, um ihre Jungfräulichkeit zu schänden. Nun wird der Nymphe abermals nachgestellt, diesmal von einem Gott, der nicht müde wird, ihre Schönheit, zu preisen.<sup>436</sup> Plötzlich ertönt ein Spottgesang aus einem Baum.<sup>437</sup> Die alte Dryade Melfa, die Tochter des Okeanus, macht sich über das Liebeswerben des Bacchus lustig. Sein unrühmlichem Flehen hält sie die listigen Abenteuer seines Vaters Zeus entgegen, der die Objekte seiner Begierde stets erreichte.

Von der langen Flucht erschöpft, läßt sich Nikaia an einer Quelle nieder, von der sie trinkt. Als sie ihren Kopf hebt, schwindelt ihr und sie schläft ein. Die Nymphe konnte nicht ahnen, daß Bacchus zuvor das Quellwasser in Wein verwandelt hatte, um die Inder zu überwältigen.<sup>438</sup> Eros führt Bacchus zu der Nymphe und der Gott wohnt ihr bei, ohne daß sie erwacht, und zieht unbemerkt davon.

Aus den Wäldern erklingt ein Hochzeitslied. Es ist Hymnos, der singend den Schlaf, der die Jungfräulichkeit der Nymphe beendete, mit seinem ewigen Schlaf vergleicht. Auch die in eine Rohrflöte verwandelte Nymphe Syrinx stimmt ein: „und tanzend sang auf dem Boden die Flöte“.<sup>439</sup> Der Hirtengott Pan tritt hinzu und läßt eine tadelnde Weise zur Vermählung erklingen. Nur mühsam verbirgt der Ziegenbeinige seine Eifersucht und klagt über die Trunkenheitshochzeit. Pan ist auch über Syrinx

---

<sup>433</sup> Ciammitti, S. 89. Vgl. Teil C, Kapitel I., 2.

<sup>434</sup> Brief Beltrando Costabilis an Alfonso I. d'Este vom 11. September 1517: „... et epso Raphael dice che quando cussi fosse non faria piu quella historia come lo havea deliberato fare, ma de faria un'altra...“. Zitiert aus Robert Steiner, *Il „trionfo di Bacco“ di Raffaello per il duca di Ferrara*, in: *Paragone*, 28 (1977), S. 85-99, hier: S. 42; Ciammitti S. 89 und S. 107 (Anm. 23).

<sup>435</sup> Ciammitti, S. 90-91.

<sup>436</sup> Dionysos vergleicht ihr Antlitz und ihre Glieder mit den Farben der Rosen, Anemonen, Lilien und Hyazinthen. Nonnos, XVI. Gesang, 75-82.

<sup>437</sup> Es ist wohl eine Esche, da ihr Name Melia im Griechischen „Esche“ bedeutet und sie in ihren angestammten Baum wieder entschwindet (Nonnos, Vers 245).

<sup>438</sup> Vgl. Nonnos, XV. Gesang.

<sup>439</sup> Nonnos, XVI. Gesang, 289-290.

erboht, die sich ihm verweigerte, aber nun den erschlichenen Beischlaf des Bacchus fröhlich besingt.<sup>440</sup> Verbittert bringt Pan seinen Neid auf Bacchus zum Ausdruck, der sich immer des Weines bediene, wenn er in Schwierigkeiten komme. In der Zwischenzeit erwacht Nikaia beim Klang des Hymenaeus. Aufgebracht über den Verlust ihrer Jungfernschaft, die ihr „Schlaf, Wein, List und Liebe“ nahm, sucht Nikaia sich zu erdrosseln, läßt aber vom Selbstmord ab und flieht aus den Wäldern. Neun Monate später gebiert sie ihre Tochter Telete.<sup>441</sup> Bacchus feiert diesen Triumph und jenen über die Inder, die er mit dem gleichen Trick überlistete, und läßt die Stadt Nikaia erbauen.

Mit botanischer Sorgfalt malt Dosso ein blumiges Lager aus Anemonen, Rosen, Iris und Lilien; Blumen, deren Farben Bacchus mit Gesicht und Gliedern der Nymphe verglich.<sup>442</sup> Bacchus ist selbst der Gott der Blumen: „Bacchus amat flores“ (Ovid, Fasti, V., 345) und man feierte in der Antike ihn zu Ehren das Blumenfest (Anthesteria).<sup>443</sup> Wie Nonnos erzählt, war der Gott des Weines „ungesehen und ungehört“.<sup>444</sup> Bei Dossos Bilderzählung verweist nur die umgestürzte antikische Kanne am rechten Bildrand auf sein Kommen und Gehen.<sup>445</sup>

In den Wolken haben sich pfeileschießende Erosen postiert, die auf das Wirken des Eros hinweisen.

Auch wenn eine Stadt im Hintergrund wiederholt in Dossos Kompositionen zu finden ist, wäre in diesem Fall die von Bacchus gegründete Stadt Nikaia anzunehmen,<sup>446</sup> wo in der Antike ein besonders guter Wein wuchs.<sup>447</sup> Dort überlistete Bacchus die spröde Nymphe des Ortes, indem er das Wasser eines

---

<sup>440</sup> Nonnos, XVI. Gesang, 332-334.

<sup>441</sup> Ciammitti nimmt irrtümlich an, Nikaia erhänge sich nach der Geburt der Tochter Telete. Ciammitti, S. 91. Jedoch schildert Nonnos nur den Selbstmordversuch, bevor die Nymphe den Wald verläßt. Nonnos, XVI. Gesang, 391-394.

<sup>442</sup> Nonnos, XVI. Gesang, 75-82. Ciammitti meint, das blumige Lager sei das Bett, das der hinterhereilende Gott der Nymphe versprach (Ciammitti, S. 90). Aber bei Nonnos verspricht Dionysos ein „Lager aus Pardelfellen“. Die Blumen nennt der Gott voller Bewunderung ihrer Schönheit.

<sup>443</sup> Merkelbach 1988, § 5, S. 10-11.

<sup>444</sup> Nonnos. XVI. Gesang, 265.

<sup>445</sup> Schon Mendelsohn fiel die Kanne als eine „Pointe“ des Bildes auf, ohne sie jedoch zu deuten. Mendelsohn, S. 141. Ciammitti spricht von einer Amphore. Ciammitti, S. 91. Das Gefäß ist jedoch aufgrund der Gießöffnung mit einem Henkel als eine Kanne zu identifizieren. Im Griechischen hießen die Kannen *Oinochoen* (Weinausgießer) und waren häufig mit Attributen des Dionysos oder Darstellungen von Symposien verziert. Die Deutung der im Bild plazierten Kanne als Hinweis auf Dionysos erscheint daher plausibel. Zur griechischen Keramik vgl. K. Vierneisel, B. Kaeser, *Kunst der Schale- Kultur des Trinkens*, München 1992 (2. Aufl.).

<sup>446</sup> Ciammitti, S. 91.

<sup>447</sup> *Georgii Cyprii descriptio orbis Romani* ed. H. Gelzer (1890), S. 11-12; *Epigraphica Anatolica* 5 1985, 1-3. Zitiert nach Merkelbach, § 62, S. 54.

Flüßchens in Wein verwandelte. Die nackte Nymphe Nikaia schläft noch berauscht vom Wein.<sup>448</sup> Durch ein aufgeschlagenes Notenbuch unter ihrem Umhang wird möglicherweise auf die Musik verwiesen, die als Hochzeitslied erklingt und die Nymphe aufwecken wird.<sup>449</sup> Im Schatten der Bäume lehnt Pan mit der Syrinx in der linken Hand. Pan ist von allen Dienern des Bacchus „der am meisten dionysische.“<sup>450</sup> Seine Körpersprache zeigt, daß er keine Anstalten macht, einen *dolce assalto* (Liebesangriff) auf die Nymphe zu unternehmen.<sup>451</sup> Die aufgestellte Syrinx trennt ihn wie eine kleine Palisade von der entblößten Nymphe. Die auf den Felsen gestützte Syrinx könnte der bei Nonnos auf dem Boden tanzende Flöte entsprechen.<sup>452</sup> Pans Blick nimmt Kontakt zum Betrachter auf. Neben seinem Auftritt in der *fabula* könnte der Hirtengott als „Vermittlungsfigur“ verstanden werden, die den Betrachter in die Handlung einführt.<sup>453</sup>

Bei Nonnos kommt eine alte Nymphe in Gestalt der Melía vor. Allerdings steigt Melía dort von ihrem Baum, der Esche (gr. *melía*) herab. Dosso malte einen Quittenbaum mit zwei Zitronenbäumen verflochten.<sup>454</sup> Als *meléa* oder *meléa mediké* werden auch Zitronen und Äpfel bezeichnet.<sup>455</sup> Der Zitronenbaum konnte auch als Baum der Liebe verstanden werden, wie es Giovanni Pontano (1426-1503) in seinem

---

<sup>448</sup> Zur schlafenden Nymphe vgl. MacDougall 1975, S. 357-365; Phyllis Pray Bober [=Pray Bober], *The Coryciana and the Nymph Corycia*, in: *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 40 (1977), S. 223-239; Yvonne Hackenbroich [=Hackenbroich], *An Early-Renaissance Cameo „Sleep in Venice“*, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Mailand 1994, S. 92-95.

<sup>449</sup> Ciammitti, S. 91. Vgl. auch Tizians Kanon in *Die Andrier* (Teil C, V., 4.).

<sup>450</sup> Lukian, *Bis accusatus*, 9; Merkelbach 1988, § 38, S. 32.

<sup>451</sup> Pans Unterkörper wendet sich von der Nymphe ab. Deutungen, die in Pan den potentiellen Liebhaber gesehen haben, übergehen Haltung und Blick des Hirtengottes, der in vielen anderen Darstellungen der Renaissance meist lüsternd auf eine Nymphe blickt oder bereits handgreiflich wird. Zum *dolce assalto* vgl. Maria Gazzetti, *Der Liebesangriff - Il dolce assalto. Von Nymphen, Satyrn und Wäldern. Von einer Möglichkeit über die Liebe zu sprechen*, (=Literaturmagazin 32, Sonderheft 1993), Reinbek bei Hamburg 1993.

<sup>452</sup> Nonnos, Gesang XVI, 289-290. Zur Panflöte in der Renaissance vgl. Gabriele Frings (err. Limberg), „*Flauti dolci*“ und „*pifferari*“. *Bemerkungen zur Ikonographie der Blockflöte in der Renaissance*, in: *Tibia*, Bd. 17 (1992), S. 117-124.

<sup>453</sup> Thomas W. Gaeltgens, Uwe Flechner (Hrsg.) [=Gaeltgens/ Flechner], *Historienmalerei*, in: *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 1, Berlin 1996, S. 82.

<sup>454</sup> Die Literatur spricht meist von einem Apfelbaum (vgl. Ciammitti S. 91), doch die Blätter und der Fruchtstand ließen auch Quitten zu.

<sup>455</sup> 1545 stellte Battista Dossi die Nymphe Melia dar, die wie ihr Geliebter Libanus, in einen Baum verwandelt wurde. Auf dem Bild verzweigen sich die Äste eines Zitronenbaums mit denen einer Esche. Das Bild wurde als Teppich von Nicholas Karcher ausgeführt (Paris, Musée du Louvre); vgl. Gibbons, *Ferrarese Tapestries of Metamorphoses*, in: *Art Bulletin* 48 (1966), S. 409-411. Zitiert aus Ciammitti, S. 108.

*De Hortis Hesperidum* vorgibt.<sup>456</sup> Dosso malte die fruchttragenden Bäume, um den phantastisch-antiken Schauplatz zu evozieren.<sup>457</sup>

Bacchus war nach dem stoischen Theologen Cornutus „der Aufseher aller Kulturbäume“, also aller Bäume die Früchte tragen.<sup>458</sup>

Die Geste der alten Frau - ihre Arme vor der Brust mit geöffneten Handflächen haltend - wurde bisher als Schutzgeste angesehen. Ciammitti sieht darin eine Trauergeste, wie sie bei Beerdigungsdarstellungen erscheint.<sup>459</sup> Dadurch erkläre sich auch der Gesichtsausdruck der alten Nymphe, die um den bevorstehenden Tod wisse.<sup>460</sup> Wie bereits oben ausgeführt, geht Ciammitti von der Annahme aus, daß der Tod die Nymphe bald ereilen würde. Für die Geste lassen sich auch andere Gelegenheiten anführen, die neben Trauer auch Entsetzen oder eine heftige Überraschung zeigen (Abb. 25).<sup>461</sup>

Möglicherweise gebrauchte Dosso die Geste der alten Frau narrativ, um den Betrachter auf den bereits erzwungenen Beischlaf aufmerksam zu machen. Nicht das Zukünftige ahnend, sondern auf das vor wenigen Augenblicken Geschehene verweist die klagende Geste der alten Frau. Schließlich bildet der erschlichene Beischlaf, der ihren Mord an Hymnos sühnte, den Höhepunkt der Erzählung von Nikaia.

Nach Fiorenza schildere die *Allegorie mit Pan* keine Erzählung, sondern drücke einzig Alfonsos I. Vorliebe für das Pastorale und der Georgik aus.<sup>462</sup> Wie schon in den vorangegangenen Bildern gezeigt wurde, bleiben Dossos mythologische Figuren häufig doppeldeutig. Auch bei der Figur des Pan, der zwar durch seine Flöte hinreichend charakterisiert ist, könnte der wesensverwandte Beschützer der Gärten,

---

<sup>456</sup> Giovanni Pontano, *De Hortis Hesperidum. Sive de cultu citri*, (Venedig 1505). Pontano widmete das Buch Alfonsos I. Schwager Francesco Gonzaga. Die Begeisterung über die neue Zitronenfrucht am Ferrareser Hof wird auch in Celio Calcagninis Traktat *De citrio, cedro et citro, commentatio* deutlich. Vgl. Fiorenza S. 410ff.

<sup>457</sup> Ariostos Beschreibung des Landes der Alcina erzählt im VI. Gesang von „Orangen auch, verflochten mit Citronen/ Geschmückt mit Frucht und Blüten im Verein“; Ariosto-Gries, Gesang VI, 21. In der antiken Literatur rufen Elemente wie Quellen, Blumenteppeiche und schattenspendende Bäume eine Ideallandschaft hervor und dienen daher der Markierung antiker Schauplätze. Curtius, S. 193-195.

<sup>458</sup> Vergil beginnt das zweite Buch seiner *Georgica*, das dem Weinbau und den Obstbäumen gewidmet ist, mit einer Anrufung des Bacchus. Merkelbach 1988, § 5, S. 11-12.

<sup>459</sup> Ciammitti verweist auf antike Sarkophage im Palazzo Ducale in Mantua. Ciammitti, S. 92.

<sup>460</sup> Ciammitti, S. 92.

<sup>461</sup> z.B. erhebt die sitzende Heilige in Dossos *Heiliger Familie* (um 1528-29, London, Royal Collection) die rechte Handfläche im besagten Gestus, wodurch der Blick des Betrachters auf das Jesuskind gelenkt wird. (Abb. 25).

<sup>462</sup> Fiorenza 2000, S. 413.

Priapus, gemeint sein. Fiorenza vermutet, daß die auffällige rote Lilie am vorderen Bildrand, die mit einer Achse auf der Scham der Nymphe liegt, auf ein Priapus-Gedicht des Ferrareser Gelehrten Celio Calcagnini verweise.<sup>463</sup> Die ruhende Nymphe wiederum steht als Motiv in der Tradition antiker Quellnympfen. Fiorenza erkennt in der alten Frau Terra als Beschützerin der Nymphe. Ihr Gestus warne davor, die Ruhe der Nymphe zu stören. Diese mahnende Worte waren auch auf einer bekannten Inschrift unter einer Quellnymphe (Abb. 48) im Antikengarten Coluccis angebracht.<sup>464</sup> Und in zwei Epigrammen der *Priapea* (12; 46) wird die gealterte weibliche Sexualität in Gestalt einer alten Frau mit entblößter Brust personalisiert.<sup>465</sup> Auch Fiorenza deutet die umgestürzte Weinkanne als Hinweis auf Bacchus.<sup>466</sup> Für Fiorenza steht daher die *Allegorie mit Pan* „within a broader context of Este commissions that celebrate the mythological gods’ connection with agrarian myths.“ und deutet das Gemälde als eine laszive Metapher für einen Dichtergarten.<sup>467</sup>

Ciammittis Deutung verträgt sich mit den bereits vorgestellten Bilderzählungen Dossis in der Auswahl des Textes und in der Stellung der Objekte als wichtige Bedeutungsträger. Die Abwesenheit des Protagonisten Bacchus in der Bilderzählung wirkt analog einer Ellipse in der Rhetorik.<sup>468</sup> Dossos Pan erinnert zugleich an den Gott der Gärten Priapus. Ciammittis und Fiorenzas Verweis auf die Beliebtheit bacchischer Themen am Hofe, wie sie am eindringlichsten in Alfonsos I. *Camerino d’ Alabastro* verwirklicht worden sind,<sup>469</sup> macht die Erzählung Nonnos als Quelle wahrscheinlich. In Teil C wird thematisiert, wie die Erinnerung an bacchische Themen durch die Gartenkultur der Renaissance evoziert wird.

---

<sup>463</sup> Fiorenza 2000, S. 416-417.

<sup>464</sup> „SOMNUM RUMPERE: SIVE BIBAS SIVE LAVERE TACE“. Vgl. Fiorenza 2000, S. 408. Auf Coluccis Antikengarten wird in Teil C, III, 3. noch ausführlich eingegangen.

<sup>465</sup> Fiorenza 2000, S. 417.

<sup>466</sup> Fiorenza 2000, S. 418.

<sup>467</sup> Fiorenza 2000, S. 418; S. 420.

<sup>468</sup> Eine Ellipse ist die Auslassung eines oder mehrerer Satzglieder, die aus dem inner- oder außersprachlichen Kontext ergänzbar sind. Als unfunktionale Stilcategory ist die Ellipse das Charakteristikum der gesprochenen Rede, wo sie eine nachlässige, vertrauliche, lebhaftige Diktion kennzeichnet; auch aus Gründen räumlicher Ökonomie bevorzugt. Plett 2001, S. 72-73.

<sup>469</sup> Vgl. Teil C.

## 7. *Mythologische Allegorie* (um 1529-30)

### a. *nymphóleptoi*

Da Unschlüssigkeit über Inhalt und Aussage der *Mythologischen Allegorie* (Abb. 21) herrscht, wird das Gemälde in der kunstgeschichtlichen Literatur auch unter den Titeln *Die Verwandlung der Syrinx, Diana und Callisto* oder nur *Callisto* geführt.<sup>470</sup>

An einem Flußufer liegt eine unbekleidete junge Frau ausgestreckt auf einem goldgelben Umhang. Sie hat ihre Augen geschlossen und ihren Kopf, der mit einem Lorbeerkranz geschmückt ist, wie im Schlaf zur Seite geneigt. Zwei weitere Lorbeerkränze liegen vor ihr am Boden. An ihrem Kopf kniet eine alte Frau in zerschlissenen Kleidern. Die Alte umfaßt die Schultern und Armbeuge der Ruhenden und blickt zu einer neben ihr schreitenden jungen Frau auf. Die dritte Frau ist prachtvoll gewandet und ihre bewegte Gestik - ihr rechter Arm deutet mit ausgestrecktem Zeigefinger zum Himmel - bildet einen auffallenden Kontrast zur nackten Ruhenden. Über ihrem purpurnen Unterrock trägt sie ein grünes Obergewand mit kurzen weißen Ärmeln, das an der Hüfte mit einem blauen Tuch und unter der Brust von einem goldenen Gürtel gerafft wird. Ihr Blick fällt auf die Ruhende, während sie mit der linken Hand den Deckel einer großen Amphore hebt. Hinter den Frauen liegt ein dunkler Wald, der zwischen den Wipfeln den blauen Himmel erahnen läßt. Der Flußlauf beschreibt eine Kehre zu Füßen der Ruhenden. Am Horizont wird eine Stadt sichtbar, die ihre Türme bis in hohe, schroffe Felsen gebaut hat. Der Himmel hat die für Dosso typische gewittrige Stimmung.

Früh erkannte die Forschung die formale Ähnlichkeit in der Komposition der ruhenden Nymphe mit der alten Frau und der Landschaft mit der *Allegorie mit Pan*.<sup>471</sup> Aber bis auf Mendelsohn (1914) schloß die Forschung eine inhaltliche Übereinstimmung aus.<sup>472</sup>

---

<sup>470</sup> *Mythologische Allegorie*, Öl auf Leinwand, 134 x 163,5 cm, Rom, Galleria Borghese (Inv. Nr. 304). Das Gemälde ist seit ca. 1650 in der Villa Borghese nachzuweisen; 1693 findet es sich bei Giovanni Battista Borghese unter der Inv. Nr. 339. Vom Palazzo Campo Marzio (1790, Inv. Nr. 26) gelangte das Bild in die Sammlung Borghese (zunächst der Schule Garofalos zugeteilt). In der Untersuchung wird es unter dem Titel *Mythologische Allegorie* geführt.

<sup>471</sup> Mendelsohn, S. 138; Gibbons, S. 89; Ciammitti, S. 95; Lucco [=Lucco 1998b], *Mythological Allegory (or the Transformation of Syrinx or the Story of Callisto)*, in: New York 1998, S. 209-212; hier: S. 209; Coliva, S. 77.

Mezzetti schlug vor, das Gemälde mit einem Bild (Inv. Nr. 339) aus der Sammlung Borghese von 1693 zu identifizieren<sup>473</sup>: „Un quadro grande in tela con Boschi e Paesini con Tre donne et una di dette donne in terra con una corona di laoro in testa“.<sup>474</sup> In dem Inventar von 1790 wird eine Deutung versucht: „die Nymphe Callisto, Begleiterin der Diana“.<sup>475</sup> Die Deutung des Gemäldes als Schicksal der Nymphe Callisto wurde von einigen Kunsthistorikern aufgegriffen.<sup>476</sup> Ohne sich festzulegen empfiehlt Zwanziger die Schriften Ariostos als Vorbild und macht zudem auf das Pandoramotiv des Deckelhebens aufmerksam.<sup>477</sup>

Als erste erkennt Mendelsohn die inhaltliche Beziehung zwischen der *Mythologischen Allegorie* und der *Allegorie des Pan* und vermutet für die *Mythologische Allegorie* „denselben Stoff, wie in dem Gemälde der Galleria Borghese“.<sup>478</sup> Mendelsohn entscheidet sich für den Mythos der Pandora als Erklärung der *Mythologischen Allegorie* und nimmt daher für die *Allegorie mit Pan* an, daß dies die Fortsetzung nach der Öffnung der Büchse durch Pandora sei.<sup>479</sup> Gibbons (1968) deutet das Gemälde als die Verwandlung der Syrinx und vermutet einen gemeinsamen Zyklus für die *Mythologische Allegorie* und der *Allegorie mit Pan*.<sup>480</sup> Die Nymphe Syrinx, auf der Flucht vor dem liebestollen Pan, wird zu ihrer Rettung in eine Schilfpflanze verwandelt. Aus den Schilfrohren baut der enttäuschte Pan eine Flöte, die er nach der Nymphe Syrinx benennt. Nach Gibbons präsentiere Dosso die Nymphe gerade am Flußufer des Ladons. Mutter Erde schütze die Nymphe - wie in der *Allegorie mit Pan* - und Diana lüfte die Amphore, der ein Verwandlungsauber innewohne.<sup>481</sup> Gibbons erklärt die Abwesenheit des

---

<sup>472</sup> Mendelsohn, S. 139.

<sup>473</sup> Mezzetti, S. 209. Vgl. auch Paola Della Pergola; *L'inventario Borghese del 1693*, in: *Arte antica e moderna*, Nr. 26 (April-Juni 1964), S. 219-30; Bd. 28 (Oktober-Dezember 1964), S. 451-467; Bd. 30 (April-Juni 1964), S. 202-217.

<sup>474</sup> „Eine große Leinwand mit Wäldern und Dörfern, mit drei Frauen, von denen eine am Boden (liegt) mit einem Lorbeerkranz auf dem Kopf“. Vgl. Paolo Della Pergola [Pergola 1964], *L'inventario Borghese del 1693*, in: *Arte antica e moderna*, 28 (Oktober-Dezember 1964), S. 459.

<sup>475</sup> Paolo Della Pergola [Pergola 1955], *Galleria Borghese: I dipinti*, Vol. I., (=Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia), Rome 1955, S. 31.

<sup>476</sup> Morelli 1892, I, S. 215; Zwanziger, S. 64-65; A. Venturi 1928, S. 958; Buscaroli 1935, S. 215.

<sup>477</sup> Zwanziger, S. 64.

<sup>478</sup> Mendelsohn, S. 138.

<sup>479</sup> Vgl. *Allegorie des Pan*.

<sup>480</sup> „...; indeed so similar are the two *dramatis personae* that it is possible to guess they have once formed part of the same cycle in the decoration of the Este castle at Ferrara.“ Gibbons, S. 90; zur Geschichte von Pan und Syrinx vgl. Ovid, *Metamorphosen*, I, 691-713.

<sup>481</sup> Gibbons, S. 91.

Protagonisten Pan als ein unerwartetes Moment, das eine ferraresische Eigenart in den Bilderzählungen sei.<sup>482</sup>

Als Allegorie deutet Del Bravo (1994) das Gemälde: die Ruhende personifiziere die Natur, die Alte die Philosophie und die dritte Frau die Tugend. Als literarische Quelle für die Allegorie nennt Del Bravo *De Natura de Amore* (1525) von Mario Equicola.<sup>483</sup> Dort äußert Equicola den Gedanken, daß die Tugend mit Hilfe der Philosophie die menschliche Natur emporhebe, wenn sich der Mensch als würdig erweise.

Coliva (1998) interpretiert das Bild als die Geschichte der Nymphe Canens.<sup>484</sup> Canens (dt. die Singende) sucht vergeblich ihren verschwundenen Geliebten Picus bis nichts außer ihrem Echo übrig bleibt. Für Coliva ist die stehende Frau Diana, da auf der Röntgenaufnahme ein aufgehender Mond wieder sichtbar wird, der einen ikonographischen Hinweis auf die Göttin gegeben haben könnte.<sup>485</sup> Die alte Frau schütze die erschöpfte Nymphe.

Die Einigkeit der unterschiedlichen Deutungen besteht darin, daß eine Nymphe dargestellt wird. Auch die Göttin Diana ist- wie bereits im Inventar von 1790 vermutet wurde - eine wiederkehrende Annahme in den unterschiedlichen Deutungen. Dagegen fanden die drei Lorbeerkränze keine Beachtung.<sup>486</sup> Auch das Motiv des Deckelhebens, zwar aufgegriffen als Pandoras Büchse oder als erlösender Verwandlungszauber, ist rätselhaft. Die Deutungen bleiben unbefriedigend

---

<sup>482</sup> Eine Beobachtung, die sich auch bei Alfonso I. Auftrag an Tizians *Bacchanal der Andrier* und möglicherweise bei Dossos *Allegorie des Pan* und der *Mythologische Allegorie* ebenfalls machen läßt.

<sup>483</sup> Del Bravo, S. 79. Del Bravo wendet die Deutung zuerst auf die *Allegorie mit Pan* an und überträgt sie auf die *Mythologische Allegorie*.

<sup>484</sup> Coliva greift hier den Vorschlag Calvesis auf; vgl. Maurizio Calvesi 1969b, S. 170-172; Coliva, S. 77.

<sup>485</sup> Coliva, S. 76-77.

<sup>486</sup> Lucco sieht darin eine Unterscheidung zur *Allegorie mit Pan* und weist den Lorbeer dem Gott Apollo zu. Lucco 1998b, S. 209.

## b. „Doppelt Phrygische Hochzeit“

Neben den oben genannten Deutungen wird hier eine neue Interpretation vorgeschlagen, die eine inhaltliche Parallele zu der *Allegorie mit Pan* zugrunde legt.<sup>487</sup>

In den *Dionysiaka* des Nonnos wird im 48. Gesang von der Nymphe Aure berichtet: „Im Buch 48 erspähe das Blut der Giganten, schau’ Pallene und hör’ vom Gebären der schlafenden Aure“.<sup>488</sup> Als mögliche Bilderzählung für Dossos *Mythologische Allegorie* wird das „Gebären der Schlafenden Aure“ vorgeschlagen.

Aure (dt. Brise, Wind) ist wie Nikaia eine Nymphe der Jagd und der Jungfernschaft zugetan. An einem Mittag aber träumt Aure im Schatten eines Lorbeerbaums von ihrer zukünftigen Hochzeit.<sup>489</sup> Im Traum führt Eros die keusche Aure vor Aphrodite, damit die Nymphe als zukünftige Braut ihren Nacken vor der Göttin der Liebe beuge. Aure erwacht und zürnt dem Lorbeerbaum, denn sie hielt den Baum Daphnes, wegen seiner schicksalhaften Herkunft, für tugendhaft und nicht für kupplerisch. Aure schildert den Traum als den einer Dirne und erobert sich über Eros und Hypnos als eigentliche Übeltäter. Noch verstimmt bei einem anschließenden Bad mit ihrer Herrin Artemis (Diana), wagt es die jungfräuliche Nymphe, sich über die Jagdgöttin zu mockieren. Aure nennt Artemis nur dem Namen nach eine Jungfrau, da ihr göttlicher Körper nicht mehr die volle Blüte besitze. Von ihrer eigenen Dienerin beleidigt, geht Artemis zur Schicksalsgöttin Nemesis, um das Ende der vorlauten Nymphe zu besiegeln. Doch Nemesis rät Artemis, als Rache nicht das Leben der Aure, sondern deren Jungfräulichkeit zu beenden.<sup>490</sup> So wird Eros damit beauftragt, Dionysos in Liebe zu Aure entflammen zu lassen. Nun hetzt der Gott des Rausches der behenden Nymphe nach. Krank vor Liebe vergleicht sich Bacchus mit dem in der Liebe glücklosen Pan. In seine Klagen mischt sich eine Hamadryade ein, die dem verliebten Gott zum Stillen seines Verlangens zu schlingenden Fesseln und dem bewährten Mittel des Rausches rät. Schließlich bekommt die fliehende Aure Durst und trinkt von einer verwandelten Quelle, die kurz zuvor von Bacchus geschlagen wurde. So wird Aures Lauf gehemmt und sie schläft ein. Eros gibt dem Bacchus den Wink, mit der schlafenden Nymphe die Ehe zu vollziehen. Mit Fesseln und mit Hilfe

---

<sup>487</sup> Unterschiedliche Maße der Gemälde müssen nicht gegen eine gemeinsame Hängung sprechen, wie die *poesie* Tizians für König Philipp II. zeigen, vgl. H. Keller 1968, S. 113.

<sup>488</sup> Nonnos, 48. Gesang, 238-978.

<sup>489</sup> Nonnos, 48. Gesang, 258-301.

<sup>490</sup> Nonnos, 48. Gesang, 456-457.

von Hypnos wohnt Bacchus lautlos der Aure bei. Als Aure erwacht, ist der Gott längst entschwunden, und verwundert nimmt die ehemals keusche Nymphe ihre Nacktheit wahr. Dann entdeckt Aure ihre geraubte Jungfernschaft, bleibt aber in Unkenntnis des Täters. Nun tritt Artemis wieder auf, verlacht die Nymphe und berichtet vom Geschehenen. Schwanger verläßt Aure den Ort ihrer Schande. Aus Stolz vermeidet sie es, die ihr nun verhaßte Artemis anzurufen, die sonst den Gebärenden beisteht. Mitleid erfährt Aure von einer Leidensgenossin, der Nymphe Nikaia, die wiederum Trost darin findet, daß außer ihr eine weitere Nymphe auf Bacchus Trick hereinfiel.<sup>491</sup> Nach langen Wehen erbarnt sich Artemis und Aure gebiert Zwillinge. In Raserei tötet Aure einen Knaben. Den anderen Knaben rettet Artemis und übergibt ihn der Obhut Nikaias.

Wie in der *Allegorie mit Pan* blickt der Betrachter auf eine entblößte und in den Schlaf gesunkene Nymphe. Ihr Haupt schmückt ein üppiger Lorbeerkranz. Ihre rechte Hand berührt den Beckenknochen. Vor der Nymphe liegen zwei weitere Lorbeerkränze. Dem Lorbeer werden weissagende Kräfte zugesprochen, wie der Traum der Aure unter dem Lorbeerbaum das Ende ihrer Jungfernschaft offenbart. Der Lorbeerkranz ist als Triumphzeichen nicht nur dem Apollo, sondern auch dem Bacchus heilig.<sup>492</sup>

Die stehende Frau, die mit der Rechten gen Himmel weist und mit der Linken den Deckel einer Amphore hebt, ist schon bei früheren Interpretationen als Diana identifiziert worden.<sup>493</sup> Auf einer Röntgenaufnahme des Gemäldes ist vermutlich ein aufgehender Mond zu erkennen, der Diana zugehörige Planet.<sup>494</sup> Diana war nicht nur die Göttin der Jagd, sondern stand den Frauen als göttliche Geburtshelferin zur Seite.<sup>495</sup> Auf dem Gemälde ist zunächst ihr Auftritt bemerkenswert. Puppi (1965) verglich ihren Habitus mit einer Bronzestatue.<sup>496</sup> Tatsächlich läßt sich der erhobene

---

<sup>491</sup> Nonnos, 48. Gesang, 870.

<sup>492</sup> Olck, *Epheu*, in: RE, Bd. 10, Stuttgart 1905, Sp. 2826-2847; Pauly-Wissowa, V. Bd., *Dionysos*, Sp. 1010-1045, hier: Sp. 1042; XIII. Bd., *Lorbeer*, Sp. 1440.

<sup>493</sup> „It would be a typical instance of the notably casual attitude toward iconographic tradition that prevailed in the Venetian ambience to show Diana with none of her distinct attributes.“ Gibbons, S. 89.

<sup>494</sup> Coliva, S. 76-77, 210.

<sup>495</sup> Pauly-Wissowa, V. Bd., „Diana“, Sp. 325-338, hier: Sp. 329, 334. Cartari führt Diana-Lucina als Geburtsgöttin an; vgl. Vincenzo Cartari [=Cartari], *Imagini delli Dei degl'antichi*, Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, (=Instrumentoris Artium, Bd. 1) hrsg. von Inge Schwarz-Winklhofer, S. 59, Graz 1963.

<sup>496</sup> Zitiert aus Peter Humfrey [=Humfrey 1998g], *Mythological Allegory, also called The Transformation of Syrinx or Diana or Callisto*, in: New York 1998, S. 209-212, hier: S. 211.

eingedrehte Arm mit ausgestrecktem Zeigefinger als ein Triumph- oder Herrschergestus bei römischen Statuen (Abb. 26) nachweisen.<sup>497</sup> Für diese Gestik weist Baxandall im Quattrocento nach, daß der in den Himmel gehobene Zeigefinger darauf hindeutet, daß von himmlischen bzw. göttlichen Dingen gesprochen wird.<sup>498</sup> Die rätselhafteste Handlung auf dem Gemälde ist wohl das beiläufige Abheben des Amphorendeckels. Ein verbreitetes Motiv in der Ikonographie ist das Öffnen von „Pandoras Box“, wie es Mendelsohn vorgeschlagen hat. Dossos Gemälde enthält jedoch, abgesehen vom Öffnen eines Gefäßes, keinen weiteren Anhaltspunkt zur Geschichte der Pandora.<sup>499</sup>

Doch wie im Titel anklingt, ist der schmerzliche Höhepunkt von Aures Geschichte die schwere Geburt der Nymphe, die beim Einsetzen der Wehen aus Stolz auf die göttliche Geburtshilfe verzichtet.<sup>500</sup> Deshalb wird vorgeschlagen, das Öffnen des Gefäßes als Allegorie zur Einleitung der Geburt aufzufassen.<sup>501</sup> Diana triumphiert über die Nymphe, die sie zutiefst beleidigte, und hält jetzt das Schicksal der Nymphe in ihrer Hand.

Der in giorgionesker Tradition stehende Paolo Pino erteilt bezüglich der Kunstfertigkeit folgenden Rat an junge Maler:

„[...]e in tutte l'opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforciata, misteriosa, e difficile, acciò che per quella voi siate notato valente da chi intende la perfettion dell'arte.“<sup>502</sup>

Wie Burke bemerkt, verlagerte sich die Bedeutung von *difficile* als „schwer auszuführen“ im handwerklichen Sinn zu „schwer verständlich“ für die Rezipienten.<sup>503</sup> Wenn Pinos Rat bereits in der zeitgenössischen Kunstbetrachtung gebräuchlich war, läßt das den Rückschluß auf die wachsende Verfeinerung der Kunstkennerschaft zu. Zum einen erweist sich der Maler gegenüber den Kennern als

---

<sup>497</sup> Abb. 26 = Kolossalstatue des *Augustus von Prima Porta*, tiberianische Kopie von 15. n. Chr., nach einem Original kurz nach 20 v. Chr., Marmor, Höhe 204 cm, Rom, Vatikanische Museen.

<sup>498</sup> Michael Baxandall [=Baxandall], *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, Darmstadt 1999 [nach der zweiten Ausgabe des engl. Originals, Oxford 1988]. S. 83.

<sup>499</sup> Vgl. zum Pandora-Mythos die Studie von Dora und Erwin Panofsky [=D. u. P. Panofsky], *Die Büchse der Pandora. Bedeutungswandel eines mythischen Symbols*, [im engl. Original: *Pandora's Box*, Princeton University Press 1956], Frankfurt/M. 1982, S. 90.

<sup>500</sup> „...und hör' von der Geburt der Schlafenden Aure“. Nonnos, Titel des 48. Gesangs.

<sup>501</sup> Bisher konnte noch kein weiteres Beispiel für die Handlung des Deckelhebens ausfindig gemacht werden.

<sup>502</sup> Paolo Pino, *Dialogo della Pittura*, [Nachdruck Mailand 1945], S. 16v.

virtuos, zum anderen können die, „die etwas von Kunst verstehen“ sich profilieren, da nicht jedem die Aussage eines Bildes sofort ins Auge fällt.<sup>504</sup>

Ein solche Figur *par excellence* scheint Dosso in der *Mythologischen Allegorie* verwandt zu haben, in der Frau an der rechten Bildseite, die mit dem rechten Finger gen Himmel weist und mit der linken Hand den Deckel von einer Amphore lüftet.<sup>505</sup> Bemerkenswert ist, daß sich Bacchus am Ende des 48. Gesangs mit der „doppelt phrygischen Hochzeit mit der früheren Gattin und mit dem jüngeren Weibe“ rühmt.<sup>506</sup> Die von der Forschung stets verglichene kompositionelle Ähnlichkeit und die zeitgleiche Datierung beider Gemälde könnten aus dem gemeinsamen Programm der „doppelt phrygischen Hochzeit“ aus der *Dionysiaka* herrühren. Die beiden Lorbeerkränze vor der Ruhenden würden auf den zweifachen Triumph des Bacchus verweisen.<sup>507</sup>

## Zusammenfassung

Im Verlauf der Forschungsgeschichte haben nur einzelne Interpretationen volle Anerkennung gefunden. Wo ikonographische Quellen ausgemacht werden konnten, ist zu beobachten, daß Dosso frei improvisierend mit seinen Themen umgegangen ist. Keineswegs sind seine Bilderfindungen reine Illustrationen von literarischen Quellen, die möglichst wortgetreu die vorgegebene Handlung bildlich reproduzieren. Vielmehr nutzt Dosso häufig mehrere Traditionsstränge und schafft neue erzählerische Momente. Deshalb werden Dossos Werke oft als eine „poetische Malerei“ bezeichnet: wie ein Dichter orientierte sich Dosso an mehreren Vorlagen, um dann eine eigene Vorstellung der Geschichte in das Bild umzusetzen. Es scheint,

---

<sup>503</sup> Burke, S. 136. Burke zieht, ohne Schlossers ähnlichen Ansatz zu nennen, daraus die Schlußfolgerung, daß „das Moment des künstlerischen Exhibitionismus unverkennbar“ sei und hindeute auf manieristische Tendenzen eines Pontormo oder Parmigianino.

<sup>504</sup> Julius v. Schlosser, [=Schlosser 1917], *Materialien zur Quellenkunde, IV. Heft: Die Kunsttheorie der ersten Hälfte des Cinquecento*, Wien 1917, hier: S. 18.

<sup>505</sup> Interessant ist, daß eine große Vase als schmuckvolle Stütze neben der *Knidischen Venus* (Abb. 7).

<sup>506</sup> Nonnos, 48. Gesang, 888.

<sup>507</sup> Ciammitti weist auf ein seit 1933 verschollenes Bild von Garofalo (Abb. 27) hin, das spiegelverkehrt die gleiche Darstellung zeigt. Ciammitti, S. 97. Leider konnte der Autor bislang keine bessere Aufnahme finden. Möglicherweise ist die Zuschreibung an Garofalo falsch, denn in dessen Monographien wird das Werk nicht aufgeführt. Doch vielleicht bestätigt ein erkennbares Detail die Deutung als Aure: Garofalo schlang eine Efeuranke um den Körper der Nymphe - bei Nonnos erhält Dionysos den Ratschlag, die Nymphe zu binden.

daß das Sujet für die Kenner verschlüsselt wird, wodurch Dossos Malerei ihre Ebenbürtigkeit mit der Poesie erreicht.<sup>508</sup>

Auffällig ist, daß in den meisten seiner Bilder Dosso sparsam mit Details umgeht, die dem Betrachter die klare Identifizierung der dargestellten Personen möglich machen würde. Aufgrund der Isolation der einzelnen Personen verleiten die Gemälde dazu, als reine Allegorien betrachtet zu werden.<sup>509</sup> Dabei bleibt die Vieldeutigkeit der Werke die sicherste Konstante. Das Offenhalten der dargestellten Situationen - wie z.B. bei der „Mythologischen Allegorie“ - regt die Phantasie an, sich mit dem Fortgang der Handlung zu beschäftigen. Wie Gibbons bemerkt, kennzeichnet Dossos Bilderzählung der Einsatz von „Kürzungen, Ellipsen und Verdichtungen“.<sup>510</sup> Dosso verläßt sich auf den Einsatz von Objekten, die vergleichbar zu einem Rebus, Emblem oder Hieroglyphen an den Betrachter appellieren, das Dargestellte zu enträtseln.<sup>511</sup>

---

<sup>508</sup> Vgl. Hans Belting [=Belting], *Giovanni Bellinis Pieta. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, (=Kunststück 14), Frankfurt/M., 1985, S. 76.

<sup>509</sup> Paul Holberton [=Holberton 1994a], *The 'pastorale' or 'fête champêtre' in the Sixteenth Century*, in: *Studies in the History of Art*, 45 (1994), S. 245-262, hier: S. 353.

<sup>510</sup> Als Beispiele für die Auslassung (=Ellipse) eines Protagonisten wurden in dieser Untersuchung die *Melissa*, *Allegorie der Musik*, *Allegorie mit Pan* und *Mythologische Allegorie* genannt; und es sei an Tizians *Bacchanal der Andrier* erinnert. Gibbons, S. 112.

<sup>511</sup> Möglicherweise spiegeln sich hier die höfischen *giochi ingenui*, die dazu einladen „allegoricamente... sotto vari velami.“ Vgl. Baltassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano, novamento rivisto, Venezia 1538*, hrsg. von Giovanni Padovano 1538. Zitiert aus Ciammitti, S. 94, 105, (Anm. 8), 109 (Anm. 36).

### III. Giorgione

#### 1. Poesia und brevitá

Nachdem im ersten Kapitel Dossos allegorisch-mythologische Bilderzählungen mit ihren Deutungen und Besonderheiten vorgestellt wurden, stellt sich nun die Frage nach der künstlerischen Tradition, der Dosso wesentliche Impulse verdanken könnte. In Dossos Lehrjahren galt Giorgione da Castelfranco (um 1477-1510) als Erneuerer der venezianischen Malerei.<sup>512</sup> Seine Zeitgenossen würdigten Giorgiones Originalität und poetische Ausdruckskraft.<sup>513</sup> *Giorgione: Painter of "Poetic Brevity"* betitelte Anderson ihr Werkverzeichnis.<sup>514</sup> Nun soll unter Berücksichtigung der *poesia* und der *brevitas* Dossos Bilderzählung analysiert werden. Zum künstlerischen Verhältnis zwischen Giorgione und Dosso wird versucht, den Einfluß Giorgiones auf der bildinhaltlichen Ebene nachzuweisen.<sup>515</sup>

Es ist berechtigt, Giorgione als Dossos Lehrmeister in Betracht zu ziehen. Die kunstgeschichtliche Forschung registriert, daß außerhalb Venedigs die Kunst Giorgiones nur bei Dosso über das erste Jahrhundertviertel hinaus weiterwirkte<sup>516</sup> und Dosso der Wirkung Giorgiones sogar stärker verhaftet blieb als die meisten Giorgioneschi.<sup>517</sup> Insbesondere in den formalen Aspekten und technischen Ausführungen beider Künstler deckte die kunstgeschichtliche Forschung Parallelen

---

<sup>512</sup> Hier kann nur eine Auswahl aus der umfangreichen Literatur zu Giorgione wiedergegeben werden. Vgl. Gustav Friedrich Hartlaub [=Hartlaub], *Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance*, München 1925; Just (1936); G. M. Richter [=Richter], *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, Chicago 1937; Lionello Venturi, *Giorgione*, Roma 1954; Paolo Della Pergola, *Giorgione*, Mailand 1957; Ludwig Baldass [=Baldass], *Giorgione und der Giorgionismus*, Wien und München 1964; Edgar Wind, *Giorgione's Tempesta with Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford 1969; Sylvie Béguin, *Tout l'œuvre peint de Giorgione*, Paris 1971; Herbert von Einem [=Einem], *Der Maler als Dichter*, Mainz 1972; Ellis Waterhouse, *Giorgione*, Glasgow 1974; Günther Tschmelitzsch [=Tschmelitzsch], *Zorzo, genannt Giorgione. Der Genius und sein Bannkreis*, Wien 1975; Terisio Pignatti [=Pignatti], *Giorgione*, Mailand 1978; Anderson 1997.

<sup>513</sup> Pignatti, S. 7.

<sup>514</sup> Anderson 1997.

<sup>515</sup> Gibbons erwähnt Dossos künstlerische Verbundenheit mit den „Geheimnissen“ seines Meisters Giorgiones, die Vorbildlich für Dossos allegorisch-mythologische Bilderzählungen sind. Gibbons, S. 91, 112.

<sup>516</sup> Baldass 1964, S. 58. Dossos regelmäßige Reisen nach Venedig sind in einigen Dokumenten belegt. Volpe, S. 23.

<sup>517</sup> Gibbons 1968, S. 15, 91; Jan Bialostocki und E. K. J. Reznicek, *Malerei*, in: Propyläen der Kunstgeschichte [PKG], Bd. 8, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Georg Kauffmann, S. 155-160, hier: S. 156.

auf.<sup>518</sup> Anders als die Mehrheit der Maler des frühen Cinquecento, entwarfen Giorgione und Dosso ihre Kompositionen ohne Vorzeichnung direkt auf die Leinwand.<sup>519</sup> Spuren dieses Prozesses, die *pentimenti*, können durch Röntgenaufnahmen sichtbar gemacht werden.<sup>520</sup> Wie der große Venezianer verzichtete Dosso auf das Signieren seiner profanen Werke.<sup>521</sup> Dennoch bleibt es ungewiß, ob Dosso bei Giorgione lernte, da über die Schüler in Giorgiones *bottega* kein zeitgenössisches Dokument existiert.<sup>522</sup> Erst fünfzig Jahre später veröffentlichte Vasari in der zweiten Ausgabe der *Viten* von 1568, was er aus einem Gespräch mit Tizian erfahren hatte.<sup>523</sup> Abgesehen von der künstlerischen Lehrtätigkeit gewann Giorgione auch durch die Verbreitung von Drucken und Zeichnungen großen Einfluß auf seine und die nachfolgenden Künstlergenerationen.<sup>524</sup> Das einzige Dokument zum Tode Giorgiones, ist ein Brief des Mantuaner Kunstagenten in Venedig, Taddeo Albani, vom 25. Oktober 1510, der Isabella d'Este erreichte, die zuvor ein Werk des Malers entstehen wollte.<sup>525</sup> Dossos

<sup>518</sup> So betont Mendelsohn die formale Abhängigkeit von Dossos Werken wie z.B. dem *Buffone*, oder *Nympe und Satyr* von Giorgiones Halbfigurenkompositionen. Mendelsohn, S. 33, 62-64; vgl. auch Marchi, S. 20-28; Michael Hochmann, *Genre Scenes by Dosso and Giorgione*, in: Ciammitti/ Ostrow, S. 63-82.

<sup>519</sup> So berichtet es schon Vasari über Giorgiones Maltechnik: "[...] tendendo per fermo che il dipingere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare ed il vero disegno." Vasari-Milanesi, VII, S. 427-428. Vgl. Elsia Campani, Antonella Casoli, Enrico Fiorin und Stefano Volpe, *Giorgiones Materialien und Maltechniken. Wissenschaftliche Untersuchung dreier Gemälde*, in: *Giorgione. Mythos und Enigma* [=Wien 2004], hrsg. von Sylvia Ferino-Padgen und Giovanna Nepi Scirè, Wien 2004, S. 255-260; Ellen Oberthaler, *Zu Technik, Zustand und Interpretation von fünf Gemälden Giorgiones und seines Kunstkreises*, in: Wien 2004, S. 267-276. Zu Dosso vgl. Rothe/ Dawson W. Carr, *The Technique of Dosso Dossi, Poetry of Paint*, in: New York 1998, S. 55-64, hier: S. 57ff. Möglich ist, daß Dosso Zeichnungen anfertigte und anschließend zerstörte. Auf seinen Bildern sind aber keine Spuren von Übertragungen einer Zeichnung auf ein Gemälde, z.B. Quadratfelder, auszumachen. Nur vereinzelte flüchtige Vorzeichnungen auf der Rückseite der Leinwand, die mit Kreide oder einem Kohlestift angefertigt wurden, sind nachweisbar. Dagegen haben sich Zeichnungen von Battista Dossi erhalten. Zur Technik Dossos vgl. Coliva, S. 72-80.

<sup>520</sup> Um Dossos Oeuvre zu erfassen, gelten bei zweifelhaften Zuschreibungen fehlende *pentimenti* (dt. „Reuezüge“) bereits als Ausschlußkriterium für dessen Urheberschaft. Lucco 1998a, S. 19-20. Indem Dosso bedeutsame Veränderungen während des malerischen Prozesses zuließ, besitzt seine Malerei ein spontanes Moment gegenüber elaborierten Bildprogrammen.

<sup>521</sup> Nur zweimal signierte Dosso sakrale Gemälde und offenbarte dabei seinen Humor, indem der Maler bei dem *Heiligen Hieronymus* (Abb. 28) [um 1518-1519, Öl auf Leinwand, 50,3 x 74,2 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Wien] einen Knochen (ital. *osso*) durch ein lateinisches D schob (Abb. 29); und im *Hl. Cosmas und Hl. Damian* [um 1520-1522, Öl auf Leinwand, 225 x 157 cm, Rom, Galleria Borghese] schrieb Dosso „*onto D*“ auf ein Apothekerfäßchen. Vgl. Lermolieff, S. 278; Gibbons, S. 196 (Anm. 5).

<sup>522</sup> Anderson 1997, S. 42.

<sup>523</sup> Anderson 1997, S. 42.

<sup>524</sup> Es ist nicht auszuschließen, daß Giorgione selbst „bei concetti“ in Umlauf brachte. Holberton 1994b, S. 33.

<sup>525</sup> Wie aus der Korrespondenz Isabella d'Estes mit Taddeo Albano hervorgeht, sollte nach dem Tode des Künstlers ein Gemälde aus dessen Nachlaß für Isabella d'Este erworben werden (mit dem Titel „*notte*“, vermutlich eine Geburt Christi). Isabellas Anfrage und Albanis Antwort finden sich beide im

Engagement in der Folgezeit am Hof von Mantua und anschließend in Ferrara könnte die Vorliebe der Este für die giorgioneske Malerei reflektieren.

Um 1506 hatte sich Giorgione von christlichen Themen ab- und vermehrt antiken Sujets zugewandt.<sup>526</sup> Als Resultat trat im künstlerischen Umfeld Giorgiones die christlichen Themen zurück.<sup>527</sup> Kennzeichnend für Giorgiones Werke ist die ungewöhnliche Darstellung seiner gewählten Themen, wie beispielhaft zwei seiner Hauptwerke, *Das Gewitter*<sup>528</sup> und *Die drei Philosophen*<sup>529</sup> belegen.<sup>530</sup>

Der Aretiner Vasari legte in den *Viten* ein Zeugnis seiner Befremdung über Giorgiones Fresken am *Fondaco dei Tedeschi* ab:

„(...); und ich für meinen Teil habe sie [die Fresken] niemals begriffen, noch auf die Frage, was denn darauf sei, jemanden gefunden, der sie verstand.“<sup>531</sup>

Holberton unterstreicht neben den formalen Neuerungen die „ikonologische“ Wirkung Giorgiones: Indem der Künstler einen „pastoralen Klassizismus“ ins Leben rief, schuf er einen neuen Kontext für die weltliche Malerei.<sup>532</sup> Zwar wandten sich venezianische Maler schon eine Generation vor Giorgione weltlichen Allegorien oder mythologischen Themen zu, aber Künstler wie Giovanni Bellini (um 1430 –

---

Archivio Gonzaga: Copialettere della Marchesa libro 28; zuerst publiziert von A. Luzio, *Isabella d'Este e due quadri di Giorgione*, in: *Archivio storico dell'Arte*, I (1888), S. 47-48; Richter 1937, S. 5-6, S. 304; vgl. jüngst Annalisa Perissa Torrini, *Dokumente, Quellen, Nachrichten*, in: Wien 2004, S. 21-30, hier: S. 21.

<sup>526</sup> Ob dies aus eigenem Antrieb heraus geschah oder als notwendige Bedingung, um die Wünsche weltlicher Auftraggeber zu erfüllen, ist nicht zu entscheiden. Salvatore Settis [=Settis 1982], *Giorgiones Gewitter. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance*, Berlin 1982 [im ital. Original: *La 'Tempesta' interpretata*, Turin 1978], hier: S. 10f.; Charles Hope [=Hope 1994], *Classical Antiquity and Venetian Renaissance Subject Matter*, in: *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*, [=Ames-Lewis], hrsg. von F. Ames-Lewis, London 1994, S. 51-62, hier: S. 51; Tschmelitzsch 1975, S. 154-155.

<sup>527</sup> Giorgione als *caposcuola* wird erst für die letzten Jahre vor seinem Tod um 1510 angenommen, vgl. Pignatti, S. 15; Hornig 1987, S. 27; Hartlaub 1925, S. 54; Paul Holberton [=Holberton 1994b], *Varietis in giorgionismo*, in: Ames-Lewis, S. 31-42, hier: S. 33; Hope 1994, S. 52.

<sup>528</sup> *Das Gewitter*, um 1507-1508, Öl auf Leinwand, 82 x 73 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia.

<sup>529</sup> *Drei Philosophen*, um 1507-1508, Öl auf Leinwand, 123,5 x 144,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

<sup>530</sup> Grundlegend zu den Deutungen des Gemäldes vgl. Settis 1982. Für die neueste Interpretation vgl. Jürgen Rapp [=Rapp], *Die Favola in Giorgiones Gewitter*, in: *Pantheon*, LVI (1998), S. 44-74 [als stark gekürzte Fassung in: Wien 2004, S. 119-123].

<sup>531</sup> Vasari-Gronau, Bd. III, S. 63. Zur Deutung der Fresken am Fondaco dei Tedeschi vgl.

Michelangelo Muraro, *The Political Interpretation of Giorgione's Frescoes on the Fondaco dei Tedeschi*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, ser. VI, Bd. LXXXVI (1975), S. 177-184.

<sup>532</sup> Vgl. Paul Holberton [=Holberton 1994a], *The 'pastorale' or 'fête champêtre' in the Sixteenth Century*, in: *Tititan* 500, S. 245-262 und Holberton 1994b, S. 34.

1516) und Cima da Conegliano (um 1459- um 1518)) zogen meist Ovids *Metamorphosen* heran, um die *cassone* und andere Möbel zu dekorieren.<sup>533</sup> Dagegen waren Giorgiones mythologische Gemälde von gleicher Größe wie die Portraits und Andachtsbilder, die üblicherweise in den venezianischen Privaträumen hingen.<sup>534</sup>

Nach Hochmann liege es gerade am neuen Geschmack der wachsenden Zahl von Kunstliebhabern, denen Giorgiones rätselhafte Ikonographie ihren Wunsch nach Exklusivität erfüllte.<sup>535</sup>

Die Bildgattung der *poetischen* Malerei führte Giorgione in die Kunst ein.<sup>536</sup> Die *poetische* Malerei der venezianischen Renaissance zeichnet sich durch eine reservierte Handlung aus, deren bevorzugter Schauplatz die freie Natur ist.<sup>537</sup>

Mit der Autonomisierung der Malerei übernimmt der Maler den freieren Umgang mit literarischen Quellen - eine schöpferische Freiheit, die zuvor einzig den Dichtern zugestanden wurde.<sup>538</sup> Braunfels kennzeichnet den aufkommenden Giorgionismus über die „freie Erfindung“, und macht darin „die Ursache für die rätselhaften Bilder“ aus.<sup>539</sup>

Dokumentiert unterscheidet als erster der venezianische Maler Jacopo de' Barberi (um 1440/50- 1516) in dem Brief *De la eccelentia de la pictura* (um 1501) an Friedrich den Weisen zwischen zwei Gattungen der erzählenden Malerei - der *poesie* und *historie*.<sup>540</sup> Die unter *poesie* erfaßten Bilder behandeln dichterische Erzeugnisse wie antike *fabulae*,<sup>541</sup> während in einer *historie* tatsächliche Ereignisse aus der

---

<sup>533</sup> Hope 1994, S. 52. Zu den Themen in der Cassonemalerei vgl. das grundlegende Werk von Paul Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1923 (2. Auflage) [1. Auflage Berlin 1915].

<sup>534</sup> Hope 1994, S. 52.

<sup>535</sup> Michael Hochmann [=Hochmann], *Kunstsammeln im 15. und 16. Jahrhundert zwischen privater Leidenschaft und öffentlichen Aufgaben*, in: *Venezia. Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*, (Ausst.-kat.), Bonn 2002, S. 83.

<sup>536</sup> Jan Bialostocki [=Bialostocki], *Die Eigenart der Kunst Venedigs*, in: *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, Nr. 11 (1979), S. 3-30, hier: S. 11.

<sup>537</sup> Bialostocki, S. 11.

<sup>538</sup> Einem, S. 28.

<sup>539</sup> Wolfgang Braunfels, *Die „Inventio“ des Künstlers. Reflexionen über den Einfluß des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones*, in: *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*, München 1964, S. 20-28, hier: S. 22.

<sup>540</sup> P. Kirn [=Kirn], *Friedrich der Weise und Jacopo de'Barberi*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, XLVI (1925), S. 130-134, hier: S. 134; Luigi Servolini [=Servolini], *Jacopo de' Barberi*, Padua 1944, S. 105-107. Zur *poesia* in der Malerei vgl. Charles Hope 1994, S. 52; Anderson 1997, S. 48; Luba Freedman [=Freedman 2001], *The Poesia: Ovid, Aristo, and Titian on „The Heroic Liberation of the Maiden“*, in: *Wege zum Mythos*, hrsg. von Luba Freedmann und Gerlinde Huber-Rebenich, (=Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Bd. III), Berlin 2001, S. 13-38, hier: S. 19.

<sup>541</sup> Zur *fabula* vgl. Karl Ernst Georges, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Wörterbuch*, I. Bd., Basel 1962 (11. Auflage). Zur *fabula* in der Renaissance vgl. Thimann, S. 23-26.

säkularen und sakralen Geschichte beschrieben werden.<sup>542</sup> Zu den notwendigen Fähigkeiten eines Malers wie den Kenntnissen über die Musik und Philosophie bedarf es nach de' Barberi: „Oltre di questo necessita la poesia per la invention de le hopere, la qual nasce de grammatica e retorica ancor dialetica.“<sup>543</sup>

Von einer „poesia“ als Gemäldewunsch an Giovanni Bellini gestellt schreibt Isabella d'Este an Pietro Bembo in einem Brief vom 11. Mai im Jahre 1506.<sup>544</sup>

Die zunehmende Verbreitung des Begriffs *poesie* belegt die erste Ausgabe Vasaris Viten (1550), in denen er die freskierten Lünetten des Giorgione-Schülers Sebastiano del Piombo (um 1485-1547) in der Farnesina des Baldassare Perruzzi beschreibt.<sup>545</sup>

Und im Leben des Perino del Vagas (1501-1547) schildert Vasari den Garten des Erzbischofs von Zypern in Rom: ...e così adornò luogo di diverse poesie.“<sup>546</sup>

Die bekannteste Verwendung der *poesia*, bezogen auf die Malerei, findet sich in einem Brief von Tizian an König Philipp II. von Spanien im Herbst 1554. Darin verspricht Tizian dem spanischen Regenten „la poesia di Perseo e Andromeda“ zu senden und berichtet von seiner Absicht, die Positionen der weiblichen Figuren zu variieren.<sup>547</sup>

Eines der interessantesten Werke für die ästhetisch-kunsttheoretische Wahrnehmung in Oberitalien ist der von Paolo Pino verfaßte *Dialogo della pittura* (Venedig 1548).<sup>548</sup> Paolo Pino, als Künstler ein wohl eher durchschnittlicher Schüler von

---

<sup>542</sup> Freedman 2001, S. 19. H. Keller regt an, daß sich möglicherweise die Anwendung des Wortes *poesie* auf die Malerei aus den illustrierten Ausgaben Ovids *Metamorphosen* ergeben habe; vgl. Harald Keller [=H. Keller], *Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien*, in: Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/M., 7/4 (1968), Wiesbaden 1969, S. 104-200, hier: S. 123-125.

<sup>543</sup> Servolini, S. 106; Anderson, S. 48.

<sup>544</sup> Zur Korrespondenz vgl. Giles Robertson, *Giovanni Bellini*, Oxford 1968, S. 133-152; Chapeaurouge, S. 63

<sup>545</sup> „...nei quali archetti Sebastiano fece alcune poesie di quella maniera ch'aveva recato da Vinegia, molto disforme da quella che usavano in Roma i valenti pittori di que' tempi“. Vasari, Bd. V, S. 567.

<sup>546</sup> Vasari, Bd. V, S. 597.

<sup>547</sup> Vgl. H. Keller (1969); M. Tanner, *Titian: The Poesie for Philip II.*, zugl. Ph.D., New York 1976; J.C. Nash, *Veiled Images. Titian's Mythological Images for Philip II.*, Philadelphia 1985; Augusto Gentili [=Gentili 1980], *Da Tiziano a Tiziano. Mito e Allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Mailand 1980, S. 186ff.

<sup>548</sup> Paolo Pino [=Pino], *Dialogo della Pittura, Venezia 1548*, in: *Materialien zur Quellenkunde, IV, Die Geschichte der Kunsttheorie der ersten Hälfte des Cinquecento*, hrsg. von Julius von Schlosser, Wien 1917, S. 17-22; *Paolo Pino. Dialogo della Pittura*, hrsg. von Rodolfo und Anna Pallucchini, Venezia 1946; Paola Barocchi [=Barocchi], *Trattati d'arte del Cinquecento*, 3. Bde., (= La Letteratura Italiana. Storia e Tesi, Bd. 32) Mailand/ Neapel, 1977-81[1. Ausgabe Bari 1960]; für Paolo Pino: Bd. I, S. 548-553 und S. 754-766; Bd. II, S. 1347-1358 und 1756-1759. Der *Dialogo della Pittura* von Pino wird vornehmlich aus Barocchi zitiert.

Giovanni Girolamo Savoldo (um 1480-1548), schildert aus neogiorgioneskem Blickwinkel einen „munteren und witzigen“ Dialog zweier Maler in Venedig.<sup>549</sup> Der Dialog beginnt mit einer Einladung des Venezianers Lauro an seinen Freund Fabio, einem „pittore forastiero“ aus Florenz, ihn zu einer eleganten Dame der höheren Gesellschaft zu begleiten.<sup>550</sup> Pinos Dialog kennzeichnet weniger eine strenge Systematik, sondern benachrichtigt über die bestehenden Eigenarten in der venezianischen Malerei,<sup>551</sup> basierend auf den Begriffen der *invenzione*, dem *disegno* und dem *colorire*.<sup>552</sup> Über die *poesie* in der Malerei berichtet der Abschnitt, in dem über die *invenzione* diskutiert wird. Der Tradition des Horaz'schen *Ut-pictura-poesis*<sup>553</sup> folgend, klärt Pino den Leser auf:

„È perché la pittura è propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparere quello che non è, però util sarebbe osservare alcuni ordini eletti dagli altri poeti che scrivono, i quale nelle loro comedie et altre composizioni vi introducono la brevità: il se debbe osservare il pittore nelle sue invenzioni, e non voler restringere tutte le fatture del mondo in un quadro, n'anco disegnare le tavole con tanta istrema diligenza, compendo tutto di chiaro e scuro, come usava Giovanni Bellini, perch'è fatica gettata, avendosi a coprire il tutto con li colori; e men è utile operare il velo over quadrature, ritrovata da Leon Battista [Alberti] cosa insepida e di poca costruzione“.<sup>554</sup>

<sup>549</sup> Schlosser 1917, S. 22. L. Venturi nennt Paolo einen „pittore terz'ordine“; vgl. Lionello Venturi [=L. Venturi 1948], *Storia della critica d' arte*, Firenze 1948 (2. Ausgabe), S. 151.

<sup>550</sup> Schlosser konstatiert die „früheste Auseinandersetzung zwischen der 'Iomabardischen' und der orthodoxen Kunstanschauung Mittelitaliens; vgl. Schlosser 1917, S. 18. Puttfarken verneint das strenge Scheiden zweier Systeme, da der Toskaner Fabio die Kunstbetrachtung entwickelt, während sich der Venezianer Lauro auf Kommentare und die Angabe von Quellen beschränkt. Thomas Puttfarken [=Puttfarken 1991], *The Dispute about 'Disegno and Colorito in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce, and Titian*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, hrsg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, [=Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48], Wiesbaden 1991, S. 75-100.

<sup>551</sup> Puttfarken 1991, S. 83.

<sup>552</sup> Puttfarken, S. 77.

<sup>553</sup> Horaz, *De arte poetica liber*, 361-365:

„Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,  
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.  
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,  
iudicis argutum quae non formidat acumen;  
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit“.

Vgl. zur Tradition des *Ut-pictura poesis* die grundlegende Untersuchung von Renselaer Lee [=Lee], *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, in: *Art Bulletin*, Bd. XXII, (Dezember 1940), S. 179-269.

<sup>554</sup> Barocchi, Bd. I, S. 761-762.

Indem Pino die Schwesternkünste beide als *invenzione* (dt. Erfindung) bezeichnet, betont er die Ebenbürtigkeit der Malerei mit der Poesie.<sup>555</sup> Neben der Themenwahl, obliegt es der *invenzione*, die Quellen zu vergleichen und die angemessene Handlung darzustellen.<sup>556</sup> Da die *invenzione* befähigt „das sichtbar zu machen, was nicht ist“, geht die Malerei von der Abhängigkeit der mimetischen Nachahmung in einen schöpferischen Prozeß über. Dem bildenden Künstler wird die Freiheit zugestanden, aus den tradierten *fabulae* eigene Szenen zu kreieren<sup>557</sup>: „quella poesia [=la pittura] che vi fa non solo credere ma vedere.“<sup>558</sup> Pino impliziert, daß das Bildthema des Künstlers nicht vorher existiert, sondern nach der künstlerischen Invention geschaffen wird.<sup>559</sup> Hier wird das künstlerische Konzept deutlich, das Giorgiones und Dossos außergewöhnliche Themenwahl motiviert haben könnte.<sup>560</sup>

Als nützlichen Rat für die Maler weist Pino auf die *brevità* (Kürze, Gedrängtheit) hin, wie sie von den Dichtern in ihren Komödien und anderen Kompositionen angewendet wird.<sup>561</sup> Die *brevitas* (lat.) ist ein antikes Stilideal der Rhetorik.<sup>562</sup> Wird ein Text durch Figuren der *brevitas* komponiert, tritt die Detailgenauigkeit zurück, sogar bis zum möglichen Verzicht auf Konkreta.<sup>563</sup> In der Rhetorik steigert die *brevitas* das Suggestive des sprachlichen Ausdrucks, wobei sogar Risiko der „Obskurität“ in Kauf genommen wird.<sup>564</sup> Am Hofe bedienten sich die *cortegiani* der *brevitas* zur Verschlüsselung der Rede.<sup>565</sup>

<sup>555</sup> Belting, S. 76. Denn bislang galt die Dichtung inhaltlich als vorbildhaft für die Malerei. Conradi, S. 118.

<sup>556</sup> „È anco invenzione il ben distinguere, ordinare e compartire le cose dette altri accommodando bene li soggetti agli atti delle figure.“ Barocchi, Bd. I, S. 760.

<sup>557</sup> Rapp, S. 68.

<sup>558</sup> Barocchi, Bd. I, S. 755.

<sup>559</sup> Puttfarcken 1991, S. 86.

<sup>560</sup> Anderson, S. 48; Rapp, S. 68.

<sup>561</sup> Zur *brevità* (=Kürze, kurze Zeitdauer, Gedrängtheit) vgl. Giuseppe Rigutini (Hrsg.), Oskar Bulle, *Neues italienisch-deutsch und deutsch-italienisch Wörterbuch*, Leipzig/ Mailand 1887, Bd. 1, S. 110; Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, II, Turin 1962, S. 370.

<sup>562</sup> Schon der attische Redner Isokrates (um 436 v. Chr. – 338) erwartete die Kürze der *narration* in Gerichtsreden; vgl. Ernst Robert Curtius [=Curtius], *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1976 (6. Auflage) [1. Auflage: Bern 1948], § 6, S. 202-205. Der Gegensatz der kurzen zur ausschweifenden Rede geht zurück auf Sokrates Unterscheidung in Platons *Phaidros* (267b). Darin berichtet Sokrates über die Sophisten Teisias und Gorgias, die sich „gedrängt“ oder „unendlich lang“ über einen Gegenstand auslassen können; vgl. Platon, *Phaidros*. Curtius, S. 483; Heinrich F. Plett [Plett 2001], *Einführung in die rhetorische Textanalyse*, Hamburg 2001(9. Auflage), S. 72ff.

<sup>563</sup> Plett 2001, S. 72.

<sup>564</sup> Paolo Giovio rät zum bedachten Gebrauch der *brevità* in seinem *Dialogo dell' Imprese*: „...che l'invenzione o vero impresa, (...), bisogna ch'abbia condizioni: (...): Vuole anco essere breve, ma non tanto, che si faccia dubbioso;...“. Paolo Giovio, *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze*, Rom 1555, in: Barocchi, Bd. III, S. 2760. Hinweis aus Bernard F. Scholz, *The Brevity of Pictures*, in:

Der vorbildhafte Künstler für Pino ist Giorgione,<sup>566</sup> der ohne überreichen Detailaufwand seine Erfindung ins Bild setzt.<sup>567</sup> Dieses Selektionsprinzip kontrastiert zur Kunstauffassung des Florentiner Alberti, der „tutte le fattore del mondo in un quadro“ im Gemälde erwartet.<sup>568</sup> Pino führt an anderer Stelle aus:

„[...] comporre (con l'aiuto del vivo) lui solo e da sé, senza altro latrocinio, la sua istoria. E perch'anco vogliamo minor numero di personaggi che puono [...], fuggendo il tumultuare, ben mi piace che la dechiarazione del soggetto s'includi in poche figure, ornando con varie spolie, [...]“<sup>569</sup>

Pinos Wunsch nach einer verringerten Personenanzahl verkürzt nochmals die Bilderzählung auf die wichtigsten Protagonisten. Dies trifft auf Dossos *Circe*, *Melissa*, *Mythologie mit Pan* und *Mythologische Allegorie* zu.

Anderson erkennt in der *brevità* das stilkonstituierende Element von Giorgiones Stil.<sup>570</sup>

Von der im Bild angewandten *brevità* kann eine Parallele zur Semiotisierung der Vergangenheit gezogen werden. Sozial relevante Erinnerungen zeichnen sich durch Abkürzungen aus, da die Erinnerung nicht bis in jedes Detail folgen kann.<sup>571</sup>

Welche Abkürzungen für die jeweilige Kultur in Frage kommen, lassen Aussagen zur Semiotisierung von Inhalten und Motiven zu. Wie im ersten Kapitel zusammengefaßt wurde, prägte Dossos Bilderzählung das Bestimmen neuer zeitlicher Momente und die selbständige Wahl des thematischen Schwerpunkts.

---

*Renaissance-Poetik*, hrsg. von Heinrich F. Plett [=Plett 1994], Berlin 1994, S. 315-337, hier: S. 320; Plett 2001, S. 72.

<sup>565</sup> Manfred Hinz [=Hinz], *Rhetorische Strategien des Hofmanns. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, hier: S. 431.

<sup>566</sup> „...“, come cosa di Giorgione, perfettamente intesa in tutte le tre parti di pittura, cioè disegna, inventione e colorire.“ Barocchi, Bd. I, S. 553.

<sup>567</sup> Barocchi, Bd. I, S. 553. Anderson weitet die *brevità* auch auf Giorgiones sparsame Verwendung der Farbe aus, deren übermäßigen Einsatz Pino an Bellini kritisierte. Anderson 1997, S. 45.

<sup>568</sup> Puttfarcken 1991, S. 91.

<sup>569</sup> Barocchi, Bd. I, S. 762.

<sup>570</sup> Vgl. Anderson 1997, S. 15-49.

<sup>571</sup> Als Beispiel nennt Flaig das Ritual der *pompa triumphalis*, des Triumphzugs zu Ehren des siegreichen römischen Feldherrn. Nur dem Triumphator - und natürlich nicht den einzelnen Bürgersoldaten - wurde der Sieg zuerkannt. Flaig, S. 55.

Gibbons kennzeichnet die Ikonographie Dossos als geprägt von „Abkürzungen, Ellipsen und Verdichtungen“, womit er die Stilfiguren der *brevità* benennt.<sup>572</sup>

## 2. *Violaspieler*

Die Federzeichnung des *Violaspielers* (Abb. 30) wird in der kunstgeschichtlichen Literatur Giorgione oder, nach seinem Vorbild ausgeführt, dem Giulio Campagnola (um 1482 -1516 Venedig) zugeschrieben.<sup>573</sup> Giulio Campagnola, in den humanistischen Zirkeln Venedigs und Venetiens beheimatet, hat als Kupferstecher die Werke Giorgiones einem breiteren Publikum zugänglich gemacht.<sup>574</sup> Die originelle Punktieretechnik, mit der Campagnola Flächen durch Punktmassen gestaltete, imitierte im Kupferstich die tonale Malerei Giorgiones.<sup>575</sup>

Der *Violaspieler* entstand vermutlich um 1510.<sup>576</sup> Ein lockiger Jüngling, barfüßig mit knielangen Hosen, hat auf einem Felsen oder Baumstumpf in der freien Natur Platz genommen. Sinnend ruht sein Blick auf einer *Lira da braccio*, die er zusammen mit dem Bogen in der rechten Hand hält.<sup>577</sup> Der linke Arm ist aufgestützt. Der Hintergrund ist nur durch vertikale Striche angedeutet. Im linken oberen Bildviertel

---

<sup>572</sup> „Abbreviation, ellipsis and compression characterize Dossos treatment even of a simple narrative theme.“ Gibbons, S. 112.

<sup>573</sup> *Violaspieler*, um 1510, Federzeichnung mit brauner Tusche, 192 x 143 mm, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris. Zunächst galt die Zeichnung aus dem Louvre als ein Werk Giorgiones. Für die Zuschreibung an Giulio Campagnola tritt als erster Kristeller (1907) ein. Dennoch halten Hadeln (Venezianische Zeichnungen, II, 1925, S. 31-32), Justi (II, S.305-307,1926) und Morassi weiter an Giorgione fest: Im Kompromiß schlägt Richter (1937) eine Kopie Giulio Campagnolas nach einer verschollenen Zeichnung Giorgiones vor; E. Brugerolles, D. Guillet, *Disegni veneti dell'École des Beaux-Arts di Parigi*, Ausst.-kat. Venezia 1988, n.4, S.25-26. Wegen der hohen Qualität der Zeichnung spricht sich Oberhuber (1993) für die Zuschreibung an Giorgione aus und datiert sie auf 1501 (Oberhuber, *Le Joueur de viole*, in: Paris 1993, n. 93, S. 454-455, dort Abb. 92); jüngst wieder an Giulio Campagnola vgl. William R. Rearick [=Rearick], *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Mailand 2001, S. 48-50.

<sup>574</sup> Zum Werk Giulio Campagnolas vgl. Paul Kristeller [=Kristeller 1907], *Giulio Campagnola. Kupferstiche und Zeichnungen*, (=Graphische Gesellschaft, Bd. V), Berlin 1907; Tancred Borenius, *Four Italian Engravers*, London 1923; Ulrich Middeldorf [=Middeldorf 1968], *Eine Zeichnung von Giulio Campagnola?*, in: *Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag*, hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Münster, Köln 1968, S. 141-152; G. Dal Canton, *Giulio Campagnola: pittore alchimista*, in: *Antichità Viva*, Bd. 16 (1977), 5, S11-19, und 17 (1978), 2, S. 3-10; Maria Agnese Chiari Moretti Weil [=Chiari Moretti Weil], *Per una nuova cronologia di Giulio Campagnola incisore*, in: *Arte Veneta* 42 (1988), S. 41-57.

<sup>575</sup> Vgl. *The Genius of Venice 1500-1600*, [=London 1983], Ausst.-kat., hrsg. von Jane Martineau und Charles Hope, London 1983, S. 250-252; Chiari Moretti Weil, S. 41-57.

<sup>576</sup> Paris 1993, S. 104 und 505.

<sup>577</sup> Die *Lira da braccio* identifizierte Bonicatti (1980) als erster. Maurizio Bonicatti [=Bonicatti 1980], *Tiziano e la cultura musicale del suo tempo*, in: *Tiziano e Venezia, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 1976*, Vicenza 1980. S. 461-477, hier: S. 466.

ist ein Gesicht mit einer Haube und daneben ein Baumstamm skizziert. Aus dem Stamm windet sich eine weibliche Figur, deren nach oben gestreckten Arme sich in Astgabeln verwandeln. Die weibliche Figur ist sehr viel kleiner als der Jüngling. Durch ihre Größe und durch die Schraffur hinter dem Jüngling ist die kleine Nymphe zu ihm in Distanz gerückt. Auffällig ist, wie das Gesicht der Nymphe durch Striche kaschiert wird, doch neben dem Baum ein weibliches Antlitz klar gezeichnet ist. Der Jüngling blickt versunken auf sein Instrument, von dem der angelegte Geigenbogen zu einem der „Astarme“ der Nymphe weist. Hier ist die Schraffur weggelassen worden, während sie seitlich zum Kopf des Jünglings, wie sein Blickfeld einschränkend, am höchsten reicht. Die Quelle der Inspiration des Musikers scheint dem Betrachter vor Augen gestellt zu sein. Der auf die *Lira da braccio* geheftete Blick des Jünglings verdeutlicht die Konzentration als Hinweis auf seinen inspirierten Zustand.<sup>578</sup>

Der Nymphe Daphne wurde zum Schicksal, in einen Lorbeerbaum verwandelt zu werden. Die in der Zeichnung dargestellte Metamorphose könnte darauf anspielen.<sup>579</sup> Ikonographisch war dem inspirierten Musiker unter einem Lorbeerbaum der *poetus laureatus* vorausgegangen.<sup>580</sup>

Die vorliegende Untersuchung versucht nachzuweisen, daß der Kupferstich oder die Zeichnung Dosso Dossi als ikonographische Vorlage für seinen *Apollo* gedient haben könnte. Für ihre Musiker haben beide Künstler ihren Schauplatz in der Natur gewählt und im Unterschied zu anderen Kompositionen die Musiker nicht am Boden, sondern zentral auf einem erhöhten Sitz plaziert.<sup>581</sup> Die Sitzgelegenheit selbst bleibt in beiden Werken vage zwischen Baumstumpf oder Felsen. Die Beinstellung ist identisch. Auch ist es die zeitgenössische *Lira da braccio* und nicht die Laute, die im Zusammenhang mit einer antiken *fabula* abgebildet wird. Wie in Kapitel I festgestellt wurde, hat sich Dosso von der Chronologie der Ereignisse zugunsten

---

<sup>578</sup> Frings 1999, S. 52-53.

<sup>579</sup> Das Motiv eines Instrumentalisten vor einem Lorbeerbaum ist in anderen venezianischen Stichen nachweisbar; vgl. Frings 1999 S. 53ff mit Abb. z.B. das Portrait von Marcantonio Raimondi *Viola a mano*-Spieler [Der Dichter Giovanni Filoteo Achillini], um 1504, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto della stampa; Inv. Nr. R 239 (134); 183 x 134 mm; F. Petrarca, *Le cose volgari* (*Canzoniere*), ital., um 1500, Titelblatt, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 22-3;

<sup>580</sup> Frings 1999, S. 54. Um 1500 nimmt das Titelblatt zu Petrarca's Liedern die Entwicklung vorweg, vgl. Petrarca, *Le cose volgari* (*Canzoniere*), ital. um 1500, Titelblatt, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 22-3.

<sup>581</sup> Für großzügiges Bildmaterial zur venezianischen Musikikonographie vgl. Ulrike Groos [=Groos], *Ars musica im Venedig des 16. Jahrhunderts*, zugl. Diss., Hildesheim 1996; Gabriele Frings [=Frings 1999], *Giorgiones Ländliches Konzert: Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Renaissance*, Berlin 1999.

eines Synchronismus gelöst. Nicht der im Liebeswahn hinterherjagende Gott und die rettende Verwandlung der Nymphe - nach üblicher Ikonographie der fruchtbare Moment der Geschichte - sondern ein Abgesang an die verlorene Liebe des nun lorbeergeschmückten Gottes wird von Dosso thematisiert.<sup>582</sup> Die Bilderzählung könnte als „poetische Verkürzung“ der ursprünglichen *fabula* verstanden werden: Dossos achronologischer Moment nimmt gleichzeitig die vergebliche Jagd und die neue Erzählung des Trauergesangs auf. Für die Darstellung eines inspirierten Musikers die Metamorphose Daphnes einzubeziehen, könnte Dosso der Zeichnung entlehnt haben.

Der bukolisch-arkadischen Literatur stellten die Zeitgenossen die Gemälde Giorgiones, den „malenden Sannazaro“, zur Seite.<sup>583</sup> Seine mythologischen Landschaftsbilder wurden in die Täfelung von Räumen eingelassen und dienten nicht nur einer rein illusionistischen Dekoration, sondern zielten auf die innere Konzentration.<sup>584</sup> Häufig wurde die Vermutung geäußert, daß Giorgione zu dem illustren Kreis um die ehemalige zyprische Königin Catarina Cornaro (1454-1510) auf der Burg Asolo in der Provinz Treviso Beziehungen unterhielt.<sup>585</sup> Diese sogenannte „arkadische Bewegung“ beschreibt Catarinas Vetter Pietro Bembo (1470-1547) in seinen „Asolani“.<sup>586</sup> Der *arbiter elegantiae* der Renaissancekultur weilte in den Jahren 1498-1500 in Ferrara und ihn verband mit Isabella d’Este eine langjährige Korrespondenz.

---

<sup>582</sup> Zur Tradition der Ikonographie von Apollo und Daphne vgl. Wolfgang Stechow [=Stechow], *Apollo und Daphne*, in: Studien der Bibliothek Warburg, 23. Heft, [Berlin und Leipzig 1932]; unveränderter Nachdruck: Darmstadt 1965; Yves F.-A. Giraud, *La Fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu’à fin au XVIIe siècle*, in: Histoire des idées et critique littéraire, Bd. 92, Genève 1969, hier: Kap. VI, S. 243-257.

<sup>583</sup> Ernst H. Gombrich 1953, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, in: Gazette de Beaux-Arts 41 (1953), S. 335-364, hier: S. 344; Petra Maisak [=Maisak], *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*, Frankfurt a. M./ Bern 1981, hier: S. 86.

<sup>584</sup> Eva Börsch-Supan [=Börsch-Supan], *Garten, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin 1967, hier: S. 260.

<sup>585</sup> Zum Verhältnis Giorgione zu den höfischen Kreis um Catarina Corano s. Rudolf Wittkower [=Wittkower], *L’Arcadia e il Giorgionismo*, in: *Umanesimo Europeo e Umanesimo Veneziano*, hrsg. von Vittore Bianco, (=Civiltà Europea e Civiltà Veneziana. Aspetti e Problemi 2), Venedig 1963, S. 473-484, hier S. 480. Teresio Pignatti, *Giorgione*, Venedig 1971, S. 24f.; L. Puppi, *Il „barco di Caterina Cornaro ad Altivole*, Prospettive, 25 (1962), S. 52-64; Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, New Jersey 1966, S. 94ff.; Maisak 1981, S. 90, S. 96

<sup>586</sup> Darin berichtet Bembo über Catarina Cornaros liebesphilosophische Diskussionen mit venezianischen Adligen in freier Natur, die im neuplatonischen Ideal der geistigen Liebe mündet. Pietro Bembo, *Gli Asolani*, Venedig 1505, (Neudruck 1803, Lucrezia Borgia, der Fürstin von Este, gewidmet); vgl. W. T. Elwert 1958; Hugo Friedrich [=Friedrich], *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt/M. 1964, S. 318; H. Rabow, *Die „Asolanischen Gespräche“ Pietro Bembos*, 1933; Maisak, S. 96-97.

## **Zusammenfassung**

Giorgiones Einfluß auf Dosso läßt sich vielfältig nachweisen. Aufgrund der direkten Maltechnik, der Farbauswahl, der Hinwendung zur Landschaft und der phantasievollen Gestaltung profaner Themen stellt die kunstgeschichtliche Forschung Dosso in die Tradition des Giorgionismus.

Es wurde gezeigt, wie das Poetische in Giorgiones Malerei auch bei Dosso wirksam ist. Der Begriff der *poesia* umschreibt die kreativen Lösungen im Umgang mit den antiken Mythen in der venezianischen Malerei. Das rhetorische Stilmittel der *brevità* wurde als ein bildkonstituierendes Konzept vorgestellt, die der Kunsttheoretiker Paolo Pino als Bedingung an die Malerei stellte. Als ikonographisches Vorbild für Dossos *Apollo* wurde eine Skizze vorgeschlagen, die vermutlich nach einem verlorengegangenen Werk Giorgiones gefertigt wurde. Gerade die sich verwandelnde Daphne im Hintergrund beider Werke ist von eher attributiver als narrativer Qualität, verkürzt das mythische Geschehen und erzeugt eine neue erzählerische Intention.

## IV. „Schifare la noia“- Zur Mythologie in der Unterhaltungskultur

### 1. Intermedien

Um 1528 hat Ferrara ca. 40.000- 60.000 Einwohner, vergleichbar mit dem damaligen Rom unter Leo X., und zählte zu den größten urbanen Zentren Europas.<sup>587</sup>

Stellvertretend für viele zerstörte Stadtpaläste der Este wurde der *Palazzo Schifanoia* ein Inbegriff der estensischen *delizie*.<sup>588</sup> Es gelang Alfonso I. viele Musiker, Literaten und Künstler nach Ferrara zu locken.<sup>589</sup> Einige von ihnen wirkten bis zu ihrem Tod in Ferrara.<sup>590</sup>

„Es gab immer Unterhaltung, wie Schach oder andere Spiele; aber nicht nur die allein, denn da war die Musik, und Vorlesungen aus Romanen, insbesondere seit die Dichtung des Grafen Matteo Maria Boiardo sehr geschätzt wurde, ebenso wie die ersten Auszüge von Ariostos *Orlando Furioso*; genauso wie Komödien und Tragödien gelesen wurden, von denen einige bereits aufgeführt worden waren, und Geschichten aus dem Alten Testament.“<sup>591</sup>

So berichtet Agostino Mostis (1505-1584) in seiner Chronik über die Unterhaltungskultur am Hofe Alfonsos I.<sup>592</sup>

Neben den zahlreichen Bildaufträgen, die Dosso erhielt, übernahm der Hofkünstler neben anderen vielfältigen Aufgaben wie dem Entwerfen von Kostümen und Fahnen, über die Majolikamalerei bis zur Teppichproduktion<sup>593</sup> auch die Herstellung von Theaterdekorationen.<sup>594</sup> In der Aufführung von antiken Theaterstücken nahm Ferrara

---

<sup>587</sup> Chledowski, S. 246; Burke, S. 256.

<sup>588</sup> Zu den *delizie* (Vergnügen), d.h. den Palästen und Villen vgl. A. Bayer 1998a, S. 43-48.

<sup>589</sup> Vgl. die grundlegende allgemeine Untersuchung von Nino Pirrotta, *Musica tra medioevo e rinascimento*, Turin 1983; F. Albertoi Gallo, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corte italiane del XIII al XV secolo*, Bologna 1992; für Ferrara besonders vgl. Lewis Lockwood, *Musica in Renaissance Ferrara. 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge (Harvard University Press) 1984; Slim ; Prizer 1998 (mit Gehaltslisten von Hofmusikern).

<sup>590</sup> Solerti, S. 183; Bayer 1998, S. 30.

<sup>591</sup> Angelo Solerti (Hrsg.), *La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosesto descritta da Agostino Mosti, Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna*, 3. Bd., 10 (1891-92), Ferrara 1892, S. 164-203, hier: S. 171; Bayer 1998, S. 30.

<sup>592</sup> Gibbons, S. 5.

<sup>593</sup> Bayer 1998, S. 42-43.

<sup>594</sup> Dosso malte 1526 und 1528 das Bühnenbild für Ariostos *Cassaria*, die zur Hochzeit von Ercole II. und Renée von Frankreich aufgeführt wurde. Bayer 1998, 42-43. Zur Theaterkultur in der Renaissance vgl. Heinz Kindermann, *Das Theater der Renaissance*, in: ders., *Theatergeschichte Europas*, II. Bd., Salzburg 1959; zu Ferrara vgl. Egidio Scoglio, *Il teatro alla corte Estense*, Lodi 1965; Anna Maria Coppa, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in: *Contributi. Serie storia di teatro*, Bd. I, hrsg. von der Università Cattolica del Sacro Cuore, Istituto di Filologia Moderna, Mailand 1968, 31-59; Lewis Lockwood, *Popular Religious Spectacle at Ferrara under Ercole I d' Este*, in: *Il teatro italiano del*

nahm in Italien einen führenden Rang ein.<sup>595</sup> Doch nicht immer fanden die aufgeführten Schauspiele nach antiken Autoren den gewünschten Anklang. Beredtes Zeugnis legt ein Brief von Isabella d'Este an ihren Gatten Francesco Gonzaga ab.<sup>596</sup> Die Herzogin berichtet von der zweiten Hochzeit Alfonsos I. mit Lucrezia Borgia von 5. Februar 1502:

„A le vintitre hore et meze si principiò la comedia de la *Bachide*, quale fu tanto longa e fastidiosa et senza balli intramezzi, che più volteme augurai a Mantua.“

Auch für das ausländische Hofpublikum, das oftmals des Italienischen nicht mächtig war, konnten stundenlange Aufführungen antiker Komödien nur bedingt vergnüglich gewesen sein.<sup>597</sup> Aber die kunstsinnige Isabella berichtet, was ihre Aufmerksamkeit zu fesseln vermochte: die kunstvoll arrangierten Intermedien.<sup>598</sup>

In Ferrara wurden die ersten Intermedien zwischen den Akten von Komödien eingeschoben.<sup>599</sup> Bereits unter Alfonsos I. Vater, dem Herzog Ercole I., begann die zunehmende Ausarbeitung der Intermedien.<sup>600</sup> Die Rekonstruktion der

---

*Rinascimento*, hrsg. von Maristella de Panizza Lorch, Mailand 1980, S. 571-582. Raimondo Guarino, *Teatro e mutamenti: Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna 1995.

<sup>595</sup> Zur Theaterkultur in Ferrara siehe Giuseppe Pardi [=Pardi], *Il teatro classico a Ferrara. Atti e memorie della Deputazione ferrarese di storia patria*, Bd. XV (1904), S. 2-24; Egidio Scoglio, *Il teatro alla corte estense*, Lodi 1965; Kindermann, S. 13-137; Gibbons, S. 20-23; Johannes Höfle [=Hösle], *Das italienische Theater von der Renaissance bis zur Gegenreformation*, (=Erträge der Forschung, Bd. 210), Darmstadt 1984, S. 7-9, 97-103 (mit weiterführendem Literaturverzeichnis); Götz Pochat [=Pochat 1990], *Theater und Bildene Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990.

<sup>596</sup> Vgl. Eduard Flechsig [=Flechsig], *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien. Von den Anfängen bis zum Schluss des XVI. Jahrhunderts*, Erster Teil, Dresden 1894, S. 12. Zur Korrespondenz von Isabella d'Este mit Francesco Gonzaga vgl. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2 Bde., Turin 1891, hier II, S. 384f.; Guthmüller, S. 174, Anm. E 15.

<sup>597</sup> Kindermann, S. 73.

<sup>598</sup> Flechsig, S. 12. Für die „Zwischenspiele“ sind in der Literatur die verschiedenen Formen desselben substantivierten Adjektivs gebräuchlich: *intermezzo* (pl. *intermezzi*), *intermedium* (pl. *intermedi*), auch *tramezzo* oder der allgemeineren Begriff *rappresentazioni*. In der Untersuchung werden die Begriffe *intermezzo* und *Intermedium* (oder *intermedi*) einheitlich für die höfischen Zwischenspiele der Renaissance verwendet. Den frühesten Beleg des Wortes *intermedi* lieferte der Hofchronist Bernardino Zambotti. Häufiger sprach er jedoch von *feste*. Vgl. N. Pirota, E. Povoledo, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Turin 1969 [hier in engl. Übers.: Ders., *Music and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge 1982, S. 42. Die Intermedien gelten als die Vorläufer der italienischen Oper, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstand; vgl. Warburg 1985, S. 259-300; A. A. Abert, *Oper*, in: *Musik in der Geschichte und Gegenwart*, Bd. 10, hrsg. von F. Blume, Kassel 1962, (besonders 5. Kap.).

<sup>599</sup> Gunhild Nigggestich-Kretzmann [=Nigggestich-Kretzmann], *Die Intermezzi des italienischen Renaissancetheaters*, zugl. Diss., Göttingen 1968, S. 10.

<sup>600</sup> Ab 1486 gab Ercole I. jährliche Produktionen in Auftrag: klassische Komödien zur Karnevalszeit und Mysterienspiele während der Fastenzeit. Prizer 1998, S. 291.

unterhaltsamen Intermedien ist nur selten möglich, da sich nur wenige Partituren und Bühnendekorationen erhalten haben.<sup>601</sup>

Die Theaterstücke bestanden aus mehreren Akten. Um die einzelnen Akte für das Publikum kenntlich zu machen, wurden Unterbrechungen mit besonders aufwendigen Zwischenspielen eingeplant.<sup>602</sup> Diese Zwischenspiele - die *intermezzi* - wurden in *intermezzi non apparenti* und *intermezzi apparenti* unterschieden. Die *intermezzi non apparenti* waren rein musikalische Einlagen, die meistens im Proszenium abseits der offenen Bühne gespielt wurden. Dagegen kamen die *intermezzi apparenti*, ebenso reich musikalisch untermalt, auf der Bühne zur Aufführung. Zunächst waren die Intermedien rein pantomimisch, bis schließlich Gesangspartien eingebaut wurden.<sup>603</sup> Die prunkvollste Form waren die gehobenen höfischen Zwischenspiele, die *intermedi aulici*; sie kamen bei Hochzeiten, Friedenschlüssen und diplomatischen Empfängen zur Aufführung.<sup>604</sup> Ein typisches Merkmal der Intermedien war, daß sie inhaltlich von dem Theaterstück abwichen, jedoch zu diesem in einem allegorischen Bezug standen.<sup>605</sup> Die Intermedien griffen aktuelle Geschehnisse des Theaterstückes auf und reflektierten diese allegorisch in Form einer mythologischen Geschichte, wodurch z.B. das Schicksalhafte, Unausweichliche der unterbrochenen Aufführung hervorgehoben werden sollte.<sup>606</sup> Doch wichtiger als die eher lose zusammengefügte Handlung<sup>607</sup> der *intermedi aulici* war der ästhetische Genuß des Betrachtens der „plastischen und malerischen Schönheit einzelner Figuren oder unbewegter Gruppen“.<sup>608</sup> Die kunstvollen

---

<sup>601</sup> Wie Dosso Dossi am Hofe zu Ferrara arbeiteten Andrea Mantegna, Bramante, Baldassare Peruzzi, Giulio Romano, Raffael, Serlio und Bastiano da Sangallo an Theaterdekorationen. Hösle, S. 100; Lasse Hodne [=Hodne], *The Triumphs of Andrea Mantegna and Renaissance Rappresentazioni*, in: *Innovation and Tradition. Essay on Renaissance Art and Culture*, hrsg. von Dag T. Anderson, Roy Eriksen, (=Collana di Studi sul Rinascimento 1), Rom 2000, S. 86-96, hier S. 86.

<sup>602</sup> Hösle, S. 97; Pochat 1990, S. 224.

<sup>603</sup> Kindermann, S. 73.

<sup>604</sup> Frohmut Dangel-Hofmann [=Dangel-Hofmann], *Intermedien*, Artikel in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musikwissenschaft*, Sachtitel Bd.4, hrsg. von Ludwig Finscher, Sp. 1011-1026, hier: Sp. 1014-1017.

<sup>605</sup> Niggstich-Kretzmann, S. 1-2; Kindermann, S. 72. Ein übliches Verfahren allegorischer Ausdeutungen, das sich auch in der zeitgenössischen Literatur belegen läßt: Als 1542 Ariostos *Orlando Furioso* in Venedig erschien, wurden zu jedem Gesang einige Allegorien beigefügt. Wahrscheinlich verfaßte Lodovico Dolce die Allegorien, da der Venezianer auch für das Glossar verantwortlich war. Burke 1996, S. 166. Lene Waage Petersen, *Il Poeta creatore del Principe. Ironica et interpretazione in „Orlando Furioso“*, in: *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598*, S. 195-212.

<sup>606</sup> Hösle, S. 99-100.

<sup>607</sup> Wichtiger als eine übergreifende Handlung zwischen den *intermezzi* war die Wirkung des einzelnen. Niggstich-Kretzmann, S. 69, 75-76.

<sup>608</sup> Dangel-Hofmann, Sp. 1017.

Arrangements der Schauspieler rezipierten auch Kompositionen bekannter Werke der bildenden Kunst.<sup>609</sup>

„Prunk, Erfindungsreichtum und Variationsfähigkeit in der Inszenierungsform solcher Intermedien galten an den Renaissancehöfen immer mehr als Gradmesser für das Lebensgepräge, die Repräsentationsfähigkeit und den Kunstsinn der betreffenden Fürstlichkeiten. Bildende Kunst und Musik, Tanz und Schauspielkunst, Gesang und dichterische Phantasie im Entwerfen immer neuer Allegorien wirkten da zusammen; (...)“<sup>610</sup>

1501 schreibt Sigismondo Cantelmo in einem Brief an Ercole d'Este, daß sechs Tafelbilder aus Mantegnas neunteiligen Zyklus' der *Triumph des Cäsar* bei einer „Karnevalsaußführung als Hintergrundszenerie gedient haben“.<sup>611</sup> Die Bilder konnten ohne Modifizierung auf die Bühne als „Kulissenbilder“ übernommen werden.<sup>612</sup>

Die höfischen Festspiele wurden in erster Linie zur Glorifizierung des Herrschers und als unterhaltsames Spektakel aufgeführt.<sup>613</sup> Die Bedeutungsebene lag in dem tieferen Sinn, den die antiken *fabulae* in Form von Allegorien oder *exempla* für das Publikum darboten.<sup>614</sup> Der Begriff *fabula* oder *favola* bürgerte sich als Bezeichnung für das mythologische Festspiel bereits im Quattrocento ein.<sup>615</sup>

Es entsteht der Eindruck, daß sich ein Austausch zwischen der bildenden Kunst und dem Schauspiel entwickelte, da die Darstellungen mythologischer und bukolischer Themen in der italienischen Malerei überwiegend den theatralischen *rappresentazioni* folgen.<sup>616</sup> Grundlegend für die dargestellten Allegorien waren

---

<sup>609</sup> Schriftlich überliefert sind die nachahmenden Darstellungen der *Drei Grazien* und der *Verleumdung des Apelles* aus den Florentiner Intermedien von 1565 bzw. 1567. Dangel-Hofmann, Sp. 1017.

<sup>610</sup> Kindermann, S. 113-114.

<sup>611</sup> Vgl. Ronald W. Vince, *Renaissance Theatre. A Historical Handbook*, Westport, Connecticut 1984, S. 34. Cantelmos Brief ist in englischer Übersetzung veröffentlicht in Julia Cartwright Ady, *Isabella d' Este*, Vol. I, London 1911, S. 183-185; ebenso bei Lily B. Campbell [=Campbell], *Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance. A classical Revival*, New York 1960, S. 45, Hodne, S. 86f.; Gesing, S. 168, Anm. 227.

<sup>612</sup> Gesing, S. 110.

<sup>613</sup> Guthmüller, S. 71.

<sup>614</sup> Vgl. Guthmüller, S. 71ff.

<sup>615</sup> Guthmüller, S. 65-77.

<sup>616</sup> Saiti spricht sogar von einem Abhängigkeitsverhältnis der Malerei gegenüber den *rappresentazioni*. Nico Saiti [=Saiti], *Satyrs and Shepards: Musical Instruments within Mythological and Sylvan Scenens in Italien Art*, in: *Imago Musicae*, VII (1990), S. 69-113, hier: S. 69.

überwiegend pastorale Figuren.<sup>617</sup> Aber ebenso betraten neben den Nymphen, Satyrn und Fabelwesen auch die Olympier die Bühne.<sup>618</sup> Häufig spielten sogar die Fürsten selbst die Hauptrollen.<sup>619</sup> Auf die Kompositionen im *Camerino d'Alabastro* bezogen, stellt Gesing fest:

„Der Verlust des Bewegungsmotivs evoziert die Vorstellung von einem theatralen Bühnenraum. Die tumultartige Bewegung innerhalb des Figurenzuges wird dabei zu einem lebhaften Miteinander innerhalb eines szenisch begrenzten Raumes.“<sup>620</sup>

Trotz der spärlichen Dokumentation könnte in einem Fall ein Intermezzo eine besondere Relevanz für Dossos Werk erhalten. Zu der Hochzeitsfeier von Alfonso I. d'Este und Anna Sforza im Februar 1491 kamen die *Menaechmi* („Die Zwillinge“) des lateinischen Komödiendichters Plautus (vor 251 v. Chr.-184 oder 183) zur Aufführung.<sup>621</sup> Zwischen den Akten der Komödie wurden drei Intermedien inszeniert.<sup>622</sup>

Von dem zweiten Intermedium wird berichtet, daß darin ein Sänger als Apollo verkleidet mit einer *Lira da braccio* auftrat, um in seiner Elegie ein Lobeslied auf das Haus der Este anzustimmen.<sup>623</sup> Es entsprach dem Wunsch am Hofe, für die Enkomien Götter die Bühne betreten zu lassen, deren Rang in der olympischen Hierarchie dem Ansehen des Gelobten entsprach.<sup>624</sup>

---

<sup>617</sup> Eingebettet in neoplatonisches Gedankengut, vulgarisierte Liebestheorien und Stilmerkmale des Petrarkismus. Niggstich-Kretzmann, S. 29ff, 39; Kindermann, S. 72.

<sup>618</sup> Dangel-Hofmann, Sp.1012. Die Themen für die Intermedien boten antike Schriftsteller wie Ovid, Vergil und Lukian, als auch moderne von Petrarca, Dante zu Ariosto. Auch inspirierten die Kompilationen von Mythographen, wie sie von Malern und Dichtern konsultiert wurden, die Verfasser von Intermedien. Niggstich-Kretzmann, S. 120-122.

<sup>619</sup> Giovanni Attolini [=Attolini], *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma 1988, S. 165.

<sup>620</sup> Vgl. George R. Kernodle [=Kernodle], *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, (Chicago London 1944, 1. Aufl.), Chicago 1970 (5. Aufl.), hier: S. 14f.; Gesing, S. 109-110; S. 167-168, Anm. 224.

<sup>621</sup> Die Beschreibung der Hochzeitsfeier ist überliefert in einem Brief vom 14. Februar 1491, ASMI, Carteggio Sforzesco, Umschlag 1473, Brief Nr. 94; zuerst veröffentlicht von Pietro Ghinzoni, *Nozze e commedia alla corte di Ferrara nel febbraio 1491*, in: *Archivio storico lombardo*, 11 (1884), S. 751-753. Zitiert aus Prizer 1998, S. 301.

<sup>622</sup> Im ersten und dritten Intermezzo eine *moresca* (pantomimischer Tanz). Prizer, S. 292.

<sup>623</sup> Burkhard 1869, S. 215; Giraud, S. 387-388, Anm. 3.

<sup>624</sup> Niggstich-Kretzmann, S. 107. Konzerte von Gesangsvirtuosen waren nur für den inneren Zirkel des Hofes und ausgewählte Gäste bestimmt. Das Repertoire unterlag strengstem Publikationsverbot; zur *musica secreta*, am Hof von vgl. Ferrara Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara 1579-1597*, zwei Bde., Princeton 1980.

Abermals soll Dossos *Apollo* in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken. Nun wird Dossos Bruch mit der ikonographischen Tradition, den die kunstgeschichtliche Forschung nachwies, relativiert.<sup>625</sup> Dosso überführt die traditionelle Bildformel von Apollo und Daphne - das Ende der Liebesjagd im Moment der Metamorphose - in ein aktuelles Motiv, das dem Publikum der *intermezzi* vertraut war: Ein inspirierter Gott (Sänger), der die hoch geschätzte *Lira da braccio* spielt. Wie in den Intermedien meist Apollo erschien, um Lobgesänge auf das aristokratische Geschlecht erlauchter Gäste anzustimmen,<sup>626</sup> so malte Dosso seinen inspirierten Apollo. Eingebettet in einer solchen Theater- und Musikkultur erscheint ein violaspielender Apollo als Bildthema weniger als „Anomalie“, wie Ballarin es bezeichnete,<sup>627</sup> und käme als Bildidee leicht ohne das künstlerische Vorbild Raffaels *Apollo auf dem Parnaß* aus.<sup>628</sup>

Auch der auf der *Lira da braccio* musizierende Herzog Alfonso I., potentieller Auftraggeber des *Apollo*, sah es gewiß nicht ungern, wenn sein Musikinstrument das apollinische Musikinstrument war.<sup>629</sup> Überliefert ist Alfonsos I. Auftritt gemeinsam mit fünf weiteren Streichern bei seiner zweiten Hochzeit mit Lucrezia Borgia von 1502.<sup>630</sup>

Inhaltlich teilen sich die Intermedien mit Dossos Bilderzählung eine reduzierte Handlung zu Gunsten der Allegorie. Auch erfüllen beide Künste innerhalb der höfischen Kultur dieselbe Funktion - im *divertimento* des Publikums zum einen und in der Repräsentation der *magnificenza* des Fürsten zum anderen.

Wo die Erforschung der Bilderzählung Dossis im Sichten der schriftlichen Quellen an eine Grenze stößt, hilft ein Blick auf die Intermedien weiter. Die Orientierung am höfischen Theaterpublikum scheint für Dossos Antikenrezeption mitbestimmend gewesen zu sein.

---

<sup>625</sup> Vgl. Teil B, Kap. I, 5.

<sup>626</sup> Dangel-Hofmann, Sp. 1014.

<sup>627</sup> Ballarin 2001, S. 24.

<sup>628</sup> Die Forschung beruft sich seit Mendelsohn stets auf Raffaels *Apollo auf dem Parnaß* in den Stenzen des Vatikan, um die ikonographische Tradition des violaspielenden Musengottes für Dossos Werk zu finden.

<sup>629</sup> Zum Viola-Spiel des Alfonso I. vgl. Prizer 1982, S. 104-105.

<sup>630</sup> „Al terzo acto vene una musica de sei viole, assai bona, fra i quali vi era il signor Don Alfonso I.“ Zitiert aus Groos, S. 59. Für die ausführliche Beschreibung der Feierlichkeiten vgl. Bernardino Zambotti, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504 di autori incerti*, hrsg. von G. Pardi, (= *Rerum Italicarum Scriptores*, Bd. 24, Teil 7), Bologna 1928, bes. 318-333; und Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, in: *Proceedings of the Musical Association* 103, hrsg. von David Greer, 1976-77, S. 141-157.

## 2. Compagnia della Calza

Dosso Dossis allegorisch-mythologischen Gemälde sind mit hoher Wahrscheinlichkeit von Mitgliedern des Hauses der Este und überwiegend von Alfonso I. d'Este bestellt worden.<sup>631</sup> Es stellt sich die Frage, wer entscheidend an den maßgeblichen Vorstellungen einer Unterhaltungskultur beteiligt gewesen sein könnte. Nicht im Auge eines einzelnen Betrachters kann sich eine gesamte Unterhaltungskultur entfalten, sondern vielmehr im Konsens einer Gruppe von begeisterungsfähigen Individuen.

„Die Selbstdarstellung des höfischen Adels wird nicht primär durch Literatur- und Schullektüre, sondern durch die gemeinsame Inszenierung des höfischen Lebens gewährleistet.“<sup>632</sup>

Die antiken Themen in der Malerei waren kein bloßes Echo auf das antikische Bildungsideal, das von norditalienischen Universitäten propagandiert wurde.

In Venedig und an einigen oberitalienischen Höfen bestimmten die *Compagnie della Calza*, wie die festliche Unterhaltung zu gestalten war.<sup>633</sup> Der Name der *Compagnia della Calza* leitet sich von ihrem augenscheinlichen Erkennungsmerkmal her, der Farbe und Muster der Beinstrümpfe (ital. *calza*, pl.-e). So wurden die auffällig

---

<sup>631</sup> Zum Mäzenatentum vgl. Peter Hirschfeld, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, o.O. 1968; Guy Fitch Lytle und Stephen Orgel, *Patronage in the Renaissance*, New Haven 1981; Warnke (1985).

<sup>632</sup> Horst Wenzel [=Wenzel], *Imagination und Memoria. Medien der Erinnerung im höfischen Mittelalter*, in: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, hrsg. von Aleida Assmann, Dietrich Harth, (1. Auflage 1991), Frankfurt/M. 1993 (3.- 4. Auflage), S. 57-82.

<sup>633</sup> Die allgemeine Bezeichnung „Compagnia della Calza“ wurde im 15. und 16. Jahrhundert selten verwendet. In den zeitgenössischen Quellen finden sich Begriffe wie „societates iuvenum“, „societates nobilium nostrorum“, „compagnie di giovani“ oder der von jeder Compagnia gewählte allegorische oder allusive Eigenname. Vgl. Venturi 1909, S. 148-49; Lina Urban Padoan [=Padoan], *Le Compagnie della Calza: Edonismo e cultura al servizio della politica*, in: *Quaderni Veneti*, (Dezember 1987), S. 111-127, hier: S. 114; Maria Teresa Muraro, *La Festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: Le Compagnie della Calza e le momarie*, in: *Storia della cultura veneta 3 (III)- Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, hrsg. von Girolamo Arnaldi und Manilio Pastore Stocchi, Vicenza 1981, S. 315-341; M. Casini, *I gesti del principe. La festa politica e Venezia in età rinascimentale*, Venezia 1996 (mit Bibliographie bis 1995).

gestreiften Strümpfe mit Goldfäden und Perlen bestickt oder trugen die jeweilige *Impresa*, die auch einen Ärmel oder die Kopfbedeckung zieren konnte.<sup>634</sup> Die *Compagnie della Calza* waren temporäre Vereinigungen von jüngeren männlichen Angehörigen der Patrizier mit zehn, zwanzig oder auch über vierzig Mitgliedern. Anlässe für Feste boten die Gründung einer *Compagnia*, die Aufnahme und der Besuch hoher Mitglieder, Hochzeiten und die Karnevalszeit. Nichtadelige Vereinigungen blieben dabei die Ausnahme. Wie viele dieser Gruppen es in Venedig insgesamt gab, ist nicht bekannt. Sanudo listet im Mai 1533 die Namen 34 verschiedener *Compagnie* auf,<sup>635</sup> nach Sansovino gab es davon 43,<sup>636</sup> und wahrscheinlich waren es sogar mehr. Als erster ausländischer Fürst wird Ludovico Gonzaga, Sohn des Herzogs von Mantua, anlässlich seiner Hochzeit mit Barbara von Brandenburg im Jahr 1433 in der *Cronaca Savina* aufgeführt.<sup>637</sup> Auch das Geschlecht der Este fand Aufnahme in den venezianischen Adel.<sup>638</sup> So war Alfonso I. ein Mitglied einer *Compagnia della Calza*, den *Potenti* („Die Mächtigen“).<sup>639</sup> Die Mitgliedschaft Alfonsos I. in dieser aristokratischen Vereinigung fand bisher in der Forschung keine Beachtung. Dabei waren es die *Compagnie*, die das Festwesen in Oberitalien maßgeblich beherrschten, und ihre Mitglieder beeinflussten mit ihren Aufträgen die Entwicklung der Kunstmärkte.<sup>640</sup>

<sup>634</sup> Zur beliebten Mode entwickelten sich die *Mi-parti* (lat.-franz.), eine meist vertikale bunte Zeichnung der Hose oder der Strumpfhose; vgl. Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart 1988, S. 259 („Hose“), S. 357 („Mi-parti“), S. 411 („Schlitz“).

<sup>635</sup> Sanudo, Marino, *I Diarii*, hrsg. von Rinaldo Fulin, Venezia 1879-1903, hier: LVIII, Sp. 184-85.

<sup>636</sup> F. Sansovino [=Sansovino], *Venetio città nobilissima et songolare. Con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*, 2 Bde., Venezia 1968 (Nachdruck der Ausgabe von 1663), hier: Buch X, Bd. 1, S. 407.

<sup>637</sup> Vgl. L. Mazzoli (Hrsg.), *Mantua. La storia*, 3 Bde., Mantova 1958-63, hier: Bd. 1 S. 450-451; Tichy, S. 172-173.

<sup>638</sup> Trevor Dean [=Dean], *Este*, in: *Die großen Familien Italiens*, hrsg. von Volker Reinhardt, Stuttgart 1992, S. 243-258, hier: S. 243.

<sup>639</sup> Alfonso I. gehörte den *Potenti* bereits seit 1487 an. Tichy, S. 134, 217. Es wäre interessant, ob sich neue Erkenntnisse über Dossos *Standartenträger* (Abb. 31, Öl auf Leinwand, 78,1 x 51,4 cm, New York, Allentown Art Museum, Samuel Kress Collection 1960) über einen Vergleich mit der Kleidung der *Compagnia della Calza* gewinnen lassen könnten. Bislang wurden ikonographische Vorlagen für das Gemälde in Süddeutschland vermutet, wo Soldatenbildnisse besonders in der Druckgraphik verbreitet waren. Ein Blick auf die Hosen bei Dossos *Standartenträger* legt aber eine venezianische Verwandtschaft mit den *Compagnia della Calza* nahe; vgl. Giovanni Grevembroich, *Gli abiti de veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII* (=Codex Grevembroich/Gradenigo Dolfín, Venedig, Museo Correr), Nachdruck hrsg. von Giovanni Mariacher, Venezia 1981. Quelle zitiert aus Frings 1999, S. 51. Zu den *Potenti* vgl. L. Venturi 1909, S. 72-74.

<sup>640</sup> Zum Beispiel gab es in Venedig unter den Kaufleuten und Aristokraten eine Vorliebe für erotische Bilder. Für die aristokratischen Auftraggeber kamen dafür meist klassische Themen in Betracht. Daß Alfonso I. für dieses Sujet empfänglich war, beweisen u.a. die Akte in *Circe und ihre Liebhaber*, *Allegorie der Musik*, *Allegorie mit Pan* und *Mythologische Allegorie*. Vgl. Gibbons, S. 15; Groos, S. 175. Zur Vorliebe von Frauendarstellungen in der venezianischen Renaissance mit Verweis auf die Kultur der Kurtisanen vgl. Mary Rogers, *Reading the Female Body in the Venetian Renaissance Art*, in: Ames-Lewis 1994, S. 77-97.

Viele Auftraggeber Giorgiones entstammten den illustren Strumpfgesellschaften.<sup>641</sup> Welche großen Freiheiten sich die *Compagnie* gegenüber dem Hofe erlauben konnten, zeigt der Streit über das demonstrative Fernbleiben der *Potenti* bei der Hochzeit von Alfonso I. und Anna Sforza 1491. Obwohl die Vertreter der *Potenti* geladen waren und sogar unter Androhung von Sanktionen aufgefordert wurden, der Vermählung in Ferrara beizuwohnen, blieben sie in Venedig. Diese offene Brüskierung verärgerte Alfonso I. so sehr, daß er sich mit dem Gedanken trug, aus der *Compagnia* auszutreten, was er aber nicht tat.<sup>642</sup>

In Venedig bildeten die von den *Compagnie della Calza* geplanten *mumarie* - ein vorrangig aristokratisches Schauspiel, jedoch mit öffentlichem Zugang - viele Gemeinsamkeiten mit den höfischen Festen.<sup>643</sup> Die *mumaria* umfaßte *trionfi*, Karnevalsschauspiele und Schiffsparaden, die in allegorisch-mythologischen Themen eingebettet wurden. Die Aufführungen verzichteten auf Dialoge und man verließ sich mehr auf die zahlreichen sinnbildlichen Andeutungen.<sup>644</sup> Musik und eingestreute Erläuterungen seitens der Darsteller ergänzten das bunte Treiben. Ein weiteres Charakteristikum der *mumaria* war der aktuelle Gelegenheitsbezug, für den allegorisch-mythologische Themen ausgewählt und interpretiert wurden.<sup>645</sup> Die Funktion der *mumaria* als Unterhaltungsprogramm bestand in der Repräsentation von Macht und Reichtum und somit der Glorifizierung der Herrschenden.<sup>646</sup> All diese Elemente finden sich in den bereits oben genannten *Intermezzi* wieder.

Um die Ferrareser Bilder im zeitgenössischen Kontext zu bewerten, ist der Erwartungshorizont des Publikums an allegorisch-mythologische Festspielen von

---

<sup>641</sup> Kia Vahland [Vahland], *Spurensuche in Arkadien*, in: Art, Nr. 6 (2001), S. 38-47, hier: S. 44-45.

<sup>642</sup> L. Venturi, *Nota sulla Galleria Borghese*, in: L'arte, 12 (1909), S. 31-50; Tichy, S. 173.

<sup>643</sup> Die *mumaria* wurde erst am Ende des 15. Jahrhunderts von dem venezianischen Senat eingeführt und gelangte im 16. Jahrhundert unter der Regierung Andrea Gritti (r.1523-1538) zur großen Blüte. Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung der *mumarie* vgl. die detaillierte Untersuchung Tichy, hier: S. 323. Grundlegend zur Festkultur in der Renaissance siehe Jean Jaquot (Hrsg.), *Les Fêtes de la Renaissance*, 3 Bde., Paris 1955/ 1960/ 1975; A. M. Lecoq, „La Città festeggiante“ - *Les Fêtes publiques au XV et XVI siècle*, in: Revue de l'Art, Bd. 31 (1976), S. 83ff.

<sup>644</sup> Tichy, S. 329.

<sup>645</sup> Zum Empfang von Herrschern, ausländischen Diplomaten, Hochzeiten oder der Aufnahme neuer Mitglieder.

<sup>646</sup> Die *mumaria* waren mit sehr hohen Kosten verbunden, wie die Erlasse von 1512, 1526 und 1532 zur Eindämmung des Luxus in Venedig beweisen. Vgl. Tichy, S. 190ff. Es ist anzunehmen, daß das zum heutigen „Sponsoring“ vergleichbare Engagement einiger Venezianer für ein hohes Prestige in der *Serenissima* sorgte.

großer Bedeutung. Hier sind Zeugnisse überliefert, wie die „bewegten Bilder“ der allegorisch-mythologischen Darbietungen rezipiert wurden.

Der heutige *Fondaco dei Turchi*,<sup>647</sup> im März 1380 von der Stadt Venedig an die Este übergeben, war nicht nur Botschaftersitz oder Gasthotel für wichtige Besucher der venezianischen Republik.<sup>648</sup> Der Palast war auch der Ort der karnevalistischen Überfälle der Mitglieder der *Compagnie della Calza*, und diente den spielerischen Treiben und den Zeremonien der jugendlichen, hohen Patrizier.<sup>649</sup>

In einem Brief vom 26. Februar 1530 berichtet der Mantuaner Botschafter Jacopo Malatesta aus Venedig seinem Fürsten Federico Gonzaga von einer *mumaria*.<sup>650</sup> Jacopo Malatesta schildert, wie in einem prächtigen *trionfo* die Schausteller auf ihren Wagen vorüberziehen. In Allegorien gefeiert wird der Friede von Bologna (23. Dezember 1529) und die Gründung der Liga mit seinen Mitgliedern Papst Clemens VII., Kaiser Karl V., dem Herzog von Mailand Francesco II. Sforza und der Stadt Venedig.<sup>651</sup> Doch die gesamte Aufführung zu deuten, stellte sogar den erfahrenen Botschafter vor Schwierigkeiten.<sup>652</sup>

---

<sup>647</sup> 1598 erhielt Venedig den Palast und verkaufte ihn für 24 000 Dukaten an den Kardinal Aldobrandini. Wieder im venezianischen Besitz wurde er 1621 an die Türken vermietet und seit 1648 *Fondaco dei Turchi* genannt; vgl. Gruyer, S. 412.

<sup>648</sup> vgl. auch A. Sagredo/ F. Berchet, *Il fondaco dei Turchi in Venezia. Studi storici ed artisti*, Mailand 1860; Matteo Casini, Ruggero Rugolo [=Casini/ Rugolo], „*La casa del zogo et di li desviati*“: *il palazzo degli Este a Venezia, le compagnie della Calza e Biagio Rossetti*, in: *Venezia Cinquecento*, XI, n. 21, 2001, S. 71-81.

<sup>649</sup> Vgl. Martin Sanudo, *Diarii* (ed. Venezia 1912), IX, col. 527, 12.2.1510). Zitiert nach Casini/ Rugolo, S. 74.

<sup>650</sup> Archivio di Stato Mantova (ASMa), Gonzaga, Da Venezia, Busta 1464, J. Malatesta, 26.2.1530; abgedruckt bei Tichy, S. 342-343 (=Anhang, Dok. Nr. 4).

<sup>651</sup> So treten Jupiter und Merkur als Schutzpatrone Venedigs auf, ein Pferd und eine Schlange tragen den Papst in einer Kirche daher, ein Kamel und eine weitere Schlange den Kaiser; vgl. Heinrich Kretschmayr, *Geschichte von Venedig*, 3 Bde., Gotha 1905-34, hier: Bd. 3, S. 19; Samuele Romanin, *Storia documentata di Venezia*, 10 Bde., Venezia 1853-61, hier: Bd. 5, S. 334f; Tichy, S. 260 (Anm. D 89), 261.

<sup>652</sup> Tichy, S. 263.

Dafür legt ein zweiter Brief an Federico Gonzaga vom selben Tag Zeugnis ab, in dem Malatesta die Geschehnisse der *mumaria* noch einmal aufgreift:

„Vostra Signoria vederà mo’ anche lei de interpretar queste demonstrazioni venetiane, che per me ne intendo poco. Dimandandolo a loro dicono esser poesie, né altra ragion sanno rendere.“<sup>653</sup>

Malatestas Nennung der „Vostra Signoria“ deutet auf das Interesse hin, das Isabella d’ Este der Interpretation der Festspiele entgegenbrachte.<sup>654</sup>

Von den anwesenden Venezianern konnte Malatesta demnach keine Antwort auf die Frage erhalten, was die *mumarie* bedeuten; sie begründen das Spektakel nur knapp mit „esser poesie“.

Wie in Kapitel II dargelegt wurde, wandte Jacopo de’ Barberi den Begriff schon um 1500 auf die Malerei an.<sup>655</sup> Die Beschreibung der *mumaria* als *poesie* verweist auf deren erdichteten Inhalt und auf die Möglichkeit der allegorischen Deutung.<sup>656</sup> Die Frage nach dem Sinn wird durch die Antwort der Venezianer scheinbar aufgehoben, da eine *poesie* keiner weiteren Erklärungen - „né altra ragion sanno rendere“- bedarf.<sup>657</sup> Eine ähnliche Antwort scheint Vasari auf seine Frage nach dem „Sinn des Ganzen“ am *Fondaco de Tedeschi* erhalten zu haben.<sup>658</sup>

Wenn die Schaulust des Publikums an *mumaria* und *intermezzi* gewissermaßen geschult war, ist die angelegte Mehrdeutigkeit und gesuchte Originalität in den Gemälden besser verständlich.

Will ein Hofkünstler wie Dosso mit seinen Werken an die *magnificenza* seines Herrschers erinnern, muß das Bildprogramm und die Darstellungsweise auf das Publikum abgestimmt werden.<sup>659</sup> Als am 5. November 1529 Kaiser Karl V. nach Bologna einzog, um Papst Clemens VII. zu treffen, wurden an dem Stadttor Porta di

---

<sup>653</sup> ASMa, Gonzaga, Da Venezia, Busta 1464, J. Malatesta, 26.2 1530. Zitiert aus Tichy, S. 264 (Anm. D 96).

<sup>654</sup> Immerhin umfaßte schon der erste Brief sechs Seiten lange Beschreibungen der *mumaria*. Tichy, S. 260.

<sup>655</sup> Vgl. Kap. II. der vorliegenden Untersuchung. Tichy irrt daher, wenn sie schreibt, das erst 1530 der Begriff *poesie* auf ein nicht-literarisches Kunstwerk angewendet wird; vgl. Tichy, S. 327.

<sup>656</sup> Tichy, S. 328.

<sup>657</sup> Tichy, S. 328.

<sup>658</sup> Vasari, Bd. III, Vgl. Kap. II der vorliegenden Untersuchung.

<sup>659</sup> Zur *magnificenza* vgl. die Einleitung von Werner L. Gundersheimer [=Gundersheimer 1972], *The Art and Life at the Court of Ercole d’Este. The „De triumphis religionis“ of Giovanni Sabadino degli Arienti*, (=Travaux d’humanisme e Renaissance), Genf 1972.

San Felice Triumphe mit Neptun und Bacchus abgebildet.<sup>660</sup> Die Triumphe allegorisierten Karls V. Herrschaft zu Wasser und zu Lande.<sup>661</sup>

Wie Strong umfassend darlegte, wurden die Götterfeste in der Renaissance zur Panegyrik der Herrscher inszeniert.<sup>662</sup> Indem die Herrschenden zur feierlichen Verehrung einer Gottheit aufriefen, sicherten sie sich ihre gottgewollte Regentschaft. Der Vorliebe aristokratischer Kreise in Venedig und Oberitalien für mythologische Aufführungen, deren immanente Allegorien zu erkennen von Kennerschaft zeugte, kamen Dossos eigenwillige Bilderzählungen entgegen. Frangenberg urteilt über die Festkultur:

„Das Problem der Verständlichkeit ist ein Leitmotiv der festbeschreibenden Literatur des Cinquecento. Die Fülle von Allegorien, gelehrte Anspielungen und historische Fakten, die in die Dekoration einfließen, mußte einer allgemeinen Verständlichkeit der Gesamtkonzeption wie einzelner Inventionen im Wege stehen.“<sup>663</sup>

Vermutlich weckte die zunehmende Verbreitung mythologischer Bilder das Bedürfnis nach einer verbindlichen Symbolsprache, denn in den Jahren 1548-1556 erschienen in kurzen Abständen die mythologischen Handbücher der Ferrareser Lilio Gregorio Giraldi, Conti und Vincenzo Cartari.<sup>664</sup>

---

<sup>660</sup> So schildert es der Chronist Gaetano Giordani: „Imperocche cominciando della porta di San Felice, dove attendevasi l'ingresso di Sua Maesta, quel rivellino di muro merlato, che serve per difesa e sicurezza, fu in ogni parte invaghito di leggiadre pitture. Si vedevano fra i merli di esso alcuni puttini con musicali instrumenti nelle mani, in atto di suonare o danzare per la letizia della venuta Cesare: da una parte del muro eravi dipinto il trionfo di Netunno in mezzo ai Tritoni, alle Sirene, cavalli marini, e pesci mostruosi di varie specie; ed all'opposta parte il trionfo di Bacco attorniato da Satiri, Fauni, e Ninfe baccanti, che pareva venissero ad incontrare l'aspettato Cesare, leggendovi in una cartella questo saluto. > Ave Caesar Imperator Invicte <.“ Gaetano Giordani, *Della venuta e dimori in Bologna del sommo pontefice Clemente VII. per la coronazione di Carlo V. imperatore celebrata l'anno MDXXX. Cronaca con nota, documenti ed incisioni*, Bologna 1842, hier: S. 12; Jaquot II 1960, S. 420, S. 460. Zitiert nach Marek 1985, S. 69, S. 93, Anm. 450; Gesing, S. 113.

<sup>661</sup> Emmerling-Skala, S. 160.

<sup>662</sup> Vgl. Roy Strong, *Feste der Renaissance. 1450-1650*, Würzburg 1991; Paolo Genovisi, *La vita teatrale nel territorio del Montefeltre tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento*, Bologna 1986/87. hier: S. 121-215. Für eine Liste der höfischen Feiern nach 1496 vgl. ders., S. 175ff.

<sup>663</sup> Thomas Frangenberg [=Frangenberg], *Der Betrachter. Studie zur florentinischen Kunstilliteratur des 16. Jahrhunderts*, (=Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 16), Köln 1986, S. 167

<sup>664</sup> Burke, S. 177.

## Zusammenfassung

Der zweite Teil der Arbeit rekonstruierte einige Rahmenbedingungen für Dossos Gemälde. Als einen essentiellen Bestandteil der Ferrareser Unterhaltungskultur wurden die Intermedien ausgemacht. In den phantasievollen Zwischenspielen konnten Parallelen hinsichtlich ihrer Themenwahl und Funktion zu Dossos allegorisch-mythologische Gemälden gezogen werden. Als konstitutiv für den Umgang mit allegorisch-mythologischen Stoffen im Festwesen wurde Alfonsos I. Mitgliedschaft in einer *Compagnia della Calza* hervorgehoben. Diesen Adelsgemeinschaften oblagen die Planung von Festen und sie stellten gleichzeitig die Käuferschicht für profane Gemälde in Venedig und der *Terra ferma*. Als eine Trägergruppe des *Cinquecento* trennten ihre Aktivitäten den Festtag vom Alltag. In der Festkultur wurde die erinnernde Vergegenwärtigung des Mythos vorgelebt.<sup>665</sup> Zeitgenössische Berichte über die Intermedien und die venezianischen *mumarie* zeugen von der Vorliebe für originelle Auslegungen antiker Mythen. Hierin erscheint die italienische Festkultur der Renaissance als ein Analogon zu den ikonographischen Rätseln, welche die Ferrareser Gemälde aufgeben.

## Zusammenfassung: Teil B

In Dossos allegorisch-mythologische Bilder werden zeitliche wie erzählerische Momente aus den ausgewählten Quellen umgeformt und neue Akzente in den Bildtraditionen gesetzt. Nur zurückhaltend gibt Dosso Hinweise auf seine ursprünglichen *fabulae*. Die Vielzahl der späteren Deutungen belegt, wie changierend sich Dosso im künstlerischen Erbe bewegte.

Giorgione ist der Lehrmeister für Dossos *poesia*. Mit den Begriffen der *poesia* und *brevità* aus der venezianischen Kunstliteratur, wird für Dossos Bilderzählung ein neuer Interpretationsschlüssel eingeführt.

Bemerkenswerte Parallelen werden zwischen den *intermezzi* und Dossos Werken aufgezeigt. Beide Künste formen die Ferrareser Unterhaltungskultur und geben einander Impulse zur Erinnerung an antike Mythen - wie im Erfinden von Allegorien

---

<sup>665</sup> Assmann 1992, S. 54.

oder der Aufnahme von antiken Skulpturen, die auf der Bühne nachgestellt bzw. in Gemälden abgebildet werden.

Dem Erwartungshorizont der Auftraggeber und des Publikums zu genügen, bedeutet für die Maler, sich auf die in den *Compagnie della Calza* organisierten Adligen einzustellen. Denn die *Compagnie della Calza* bestimmen nicht nur maßgeblich das Festwesen wie die *mumarie* in Venedig, sondern stellen auch die Käuferschicht für profane Gemälde in Oberitalien. Wie über die Antike innerhalb dieser Trägergruppe kommuniziert wird, bestimmt die Auswahl und Umsetzung mythologischer Themen. Auf die Frage des Gonzager Botschafters Malatesta nach dem tieferen Sinn einer *mumarie* erhält er von den anwesenden Venezianern die Antwort: „*esser poesie*.“<sup>666</sup> Diese Feststellung trifft auch auf die allegorisch-mythologische Bilder am Ferrareser Hof zu.

---

<sup>666</sup> ASMa, Gonzaga, Da Venezia, Busta 1464, J. Malatesta, 26.2 1530. Zitiert nach Tichy, S. 264, Anm. D 96.

## C. Camerino d'Alabastro

### I. Alfonsos I. Studio

#### 1. Lage

Der Nukleus von Alfonsos I. Kunstbegeisterung manifestierte sich im *Camerino d'Alabastro*. Über lange Jahre zog sich das Projekt, für das der Ferrareser Herzog die namhaftesten Künstler seiner Zeit beauftragte. Allein die Beharrlichkeit mit der Alfonso I. trotz einiger Rückschläge in der Auftragsvergabe das Projekt vorantrieb, beweist, welche enorme Bedeutung der Ausstattung des Zimmers zukam.

Im Jahr 1482 brannte der außerhalb der Stadtmauern gelegene Herrschaftspalast der Este, das *Belfiore*, ab. Der Herzog Ercole I. befahl den Ausbau des innerstädtischen *Castel Vecchio* zum neuen Regierungssitz.<sup>667</sup> In den oberen Räumen der *Via Coperta* (Abb. 33)<sup>668</sup>, einem Verbindungstrakt zwischen dem *Castel Vecchio* und dem *Palazzo Ducale*,<sup>669</sup> wird das *Camerino d'Alabastro* (Abb. 34) lokalisiert.<sup>670</sup>

Alfonsos I. neue Räume in der *Via Coperta* liegen auf der Höhe des *Piano nobile* des *Castel Vecchio* und der zweiten Etage des *Palazzo Ducale*.

---

<sup>667</sup> Paolo Carpeggiani [=Carpeggiani 1982], *Corte e città nel secolo dell' Umanesimo. Per una storia urbana di Mantova, Urbino e Ferrara*, in: *Arte Lombarda*, 61, 1982, S. 33-42, hier: S. 40-42.

<sup>668</sup> Die Bezeichnung *via coperta* oder *via segreta, sochorso, traghetto, corridore* waren in Italien für diverse Formen von architektonischen Übergänge gebräuchlich. Vgl. Marco Folin [=Folin 2004a], *Studiolo, vie coperte, gallerie*, in: *Mailand 2004 (II)*, S. 97-109; hier: S. 103.

<sup>669</sup> Rosenberg, S. 111. Dokumentiert ist, daß bereits 1471 unter Borso d'Este die Bauarbeiten an einem überdachten Verbindungsgang begonnen wurden. Zur Baugeschichte vgl. Harold Wethey (Hrsg.), *The Paintings of Titian. Complete Edition*. 3 Bde., *III: The Mythological and Historical Paintings*, London 1975, S. 29f.; Marek 1985, S. 38, Anm. 202; Jadranka Bentini [=Bentini 1998], *From Ercole I. to Alfonso I.: New Discoveries about the Camerini in the Castello Estense of Ferrara*, in: *Ciammitti/ Ostrow*, S. 359-365, hier: S. 359-360, S. 364 Anm. 4.

<sup>670</sup> Vgl. Hope 1971, S. 641-650, S. 721-721; Cavalli-Björkmann, S. 71; Emmerling-Skala, S. 696-700; Bentini 1998, S. 32-33; Ballarin 2002 (Ib); Charles Hope [=Hope 2004a], *Cacce e baccanali nei Camerini d'Este*; in: *Mailand 2004 (I)*; ders. [=Hope 2004b], *I camerini d'alabastro: la collezione e la decorazione*, S. 83-95 in: *Mailand 2004 (II)*, S. 83-95 (eine gekürzte Fassung in franz. Übersetzung erschien 2003: ders., *Les Camerini d'Alabastro*, in: *Brüssel 2003*, S. 279-282); Folin 2004a; S. 97. Die Räume der *Via Coperta* sind völlig zerstört worden. Zu ihrer Rekonstruktion vgl. Hope 1974, S. 642f.; M. Borella [=Borella 2002], *Dalla Via Coperta all'appartamento segreto di Alfonso I. d'Este*, in: *Il progetto della Via Coperta*. Atti del convegno, Ferrara ottobre 2002, hrsg. v. Marco Borella, A. Ghinato [=Borella/ Ghinato], Ferrara 2003, S. 22-30. Unter einem Plan von 1600 weist Giuliana Marcolini (2003, S. 61-62) auf eine Beschriftung hin: „Item, Camerini diti d'alabastro ch'è de marmoro da Carrara a intagliamenti de figure e animali e tavolette d'alabastro e porfido e serpentini e selle [cioè sellega?] de paragon et altre prede, con sofità e intagliato e tavolette de pitura.“ Giuliana Marcolini [=Marcolini], in: *Borella/ Ghinato*, S. 53-63; bes. S. 56-57. Zur früheren Baugeschichte der *Via Coperta* s. Tuohy 1996, S. 60-62.

Davon abweichend vermutet Goodgal das *Camerino d'Alabastro* nicht in der *Via Coperta*, sondern im Bereich der *Torre Marchesana* des *Castel Vecchio* oberhalb der Zugbrücke.<sup>671</sup> Gegen Goodgals Hypothese spricht unter anderem die problematische Hängung in dem von ihr rekonstruierten Raum (Abb.),<sup>672</sup> in dem ein Gemälde Tizians über einer Tür angebracht gewesen und zwei von vier Wänden frei geblieben wären, sowie der aufwendige Umbau der *Via Coperta*.<sup>673</sup>

Den Namen bekam das *Camerino d'Alabastro* nach den Marmorreliefs von Antonio Lombardo verliehen, die irrtümlich der Raumausstattung zugeschrieben wurden.<sup>674</sup> Erst Hood und Hope weisen nach, daß Lombardos Marmorreliefs, die sich heute in der Leningrader Eremitage befinden, zur Ausstattung des benachbarten *Studio di marmo* gehörten.<sup>675</sup> Die Umbauarbeiten an der *Via Coperta* schlossen um 1529 ab, wie eine letzte Zahlung an Dosso belegt.<sup>676</sup>

Auf einem Türbogen, der vom zweiten Raum zum dritten Raum der *Via Coperta* führte, ist in romanischen Lettern „ALFONSUS III DUX“ eingraviert, was als ein Hinweis gedeutet wird, daß sich dahinter das *Camerino d'Alabastro* befunden haben könnte.<sup>677</sup> Hope rekonstruiert die Größe des Raumes auf 18 x 9 Ferraraser Fuß (= 7, 30m x 3, 25m).<sup>678</sup>

---

<sup>671</sup> Goodgal stützt ihre Annahme darauf, daß Alfonso I. bereits 1514 seine Sammlung anlegte, jedoch die Arbeiten an der *Via Coperta* erst 1518 begonnen habe. Goodgals Thesen wurden mehrfach widerlegt: zuerst von Marek 1985, S. 38-39 und ausführlich von Hope (1987, 2003, 2004b), Cavelli-Björkmann 1987d, S. 71-72; Bayer, S. 32; S. 52, Anm 24.

<sup>672</sup> Goodgal (1978) orientiert sich an der Liste Roncaglias (s.u. zur Hängung) und den Lichteinfall auf den Gemälden. Nach ihr hätten an einer Wand *Bacchus und Ariadne* (über der Tür), das *Bacchanal der Andrier* und das *Götterfest* gehangen; an der angrenzenden Wand das *Venusfest* und Dossos „*bacchanaria d'uomini*“. Zwei Wände wären freigeblieben. Zur Kritik vgl. Marek 1985, S. 38-39, Hope (1987), vgl. Cavelli-Björkmann 1987d, S. 71-72; Bayer, S. 32; S. 52, Anm 24; Hope 2004b, S. 86.

<sup>673</sup> Vgl. Marek 1985, S. 38-39; Hope 1987, Bayer, S. 31-32.

<sup>674</sup> Vgl. De Nicola 1917, S. 17, Planiscig 1921, S. 244f.; Marek 1985, S. 40, Anm. 2. Bentini 1998, S. 363-364, Anm. 2; Borella/ Ghinato, Borella 2004a, S. 115-117.

<sup>675</sup> William Hood, Charles Hope [=Hood/ Hope], *Titian's Altarpiece and the Pictures Underneath*, in: *The Art Bulletin* 59, 1977, S. 534-552, hier: S. 546, Anm. 57. Zum *Camerino di marmo* von Antonio Lombardo vgl. Mailand 2004 (II). Auch Rosen geht von der Nachbarschaft aus. Vgl. Rosen, S. 103, Anm. 12. Leider unterläuft Rosen in der Anmerkung ein zweifacher Irrtum: nicht Humfrey, sondern Bayer (1998) setzt sich mit der Lage des *Camerino d'alabastro* auseinander. Und dort verneint Bayer Goodgals Thesen, statt, wie Rosen schreibt, sich „mit neuen Dokumenten wieder für Goodgals These ausgesprochen“ zu haben.

<sup>676</sup> Mezzetti 1965, S. 63ff.; Hope 1971, S. 642f. Zur späteren Baugeschichte vgl. Bayer 1998, S. 31-33.

<sup>677</sup> Bayer 1998a, S. 32; Bentini 1998, S. 362; Borella 2004, S. 117.

<sup>678</sup> Ein Ferrareser Fuß betrug 40,4 cm (16 inches). Vgl. Hope 1981, S. 642; Anm. 6; S. 645; ders. 1987, S. 27; Cavalli-Björkmann 1987, S. 72; Emmerling-Skala, S. 697; Puttfarken 2003, S. 760, S. 761, Anm. 9.

## 2. Auftragsvergabe

Die erste Nachricht von der Entwicklung eines Bildprogramms für das *Camerino* überliefert die Korrespondenz zwischen Mario Equicola und Isabella d'Este. Am 11. Oktober 1511 entschuldigt Equicola sein Fernbleiben vom Mantuaner Hof Isabellas für weitere acht Tage, weil Alfonso I. ihn beauftragt habe, „sei fabule ovvero historie“ für die Malereien eines Zimmers zu finden und niederzuschreiben.<sup>679</sup>

In den Jahren 1512-1517 bewundert Alfonso I. in Rom die antike Bauten und den Vatikan.<sup>680</sup> Equicola berichtet, der Herzog und er hätten in Rom: „al presente non attende ad altro che ad far fare picture ed vedere antichità.“<sup>681</sup> In einem Brief berichtet Francesco Gonzagas, ein Neffe Alfonsos I., vom Besuch des Herzogs bei Michelangelo, als dieser die Sixtinische Kapelle ausmalte.<sup>682</sup> Im Todesjahr Julius II. 1513 nimmt Alfonso I., erneut in Rom Kontakt zu Raffael auf.<sup>683</sup>

Obwohl sich nicht mit letzter Sicherheit entscheiden läßt, ob das *Götterfest* (Abb. 11)<sup>684</sup> ursprünglich für das *Camerino d'Alabastro* erworben wurde, stellt das Gemälde von 1514 den frühesten Beitrag zur Ausstattung dar.<sup>685</sup> Wind vermutet, daß Bellinis Werk aus einem früheren Auftrag Isabella d'Estes hervorgegangen sei.<sup>686</sup> Ihre Bitte an Giovanni Bellini, eine „*fantasia suo modo*“ für ihr *Studiolo* in Mantua anzufertigen, nimmt der Künstler zwar entgegen, doch erhalten hat Isabella ein Bild nie.<sup>687</sup> Hope meint, daß Alfonso I. selbst Bellini nach dem Friedensschluß zwischen Ferrara und Venedig von 1513 beauftragt haben könnte.<sup>688</sup> Dagegen glauben Gould und Walker, Alfonso I. habe sich mit dem Erwerb des *Götterfest* von 1514 früh der

---

<sup>679</sup> „Al S.r duca piace che reste qui octo di: la è la pittura di una camera nella quale vanno sei fabule ovvero historie. Già le ho trovate e datele in scritto.“ Zuerst veröffentlicht von A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, (=Giornale Storico della Letteratura Italiana, XXXIII, 1899), S. 22; Shearman 1987, S. 213, S. 221, Anm. 34.

<sup>680</sup> Finocchi Ghersi, S. 26.

<sup>681</sup> A. Luzio, *Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X e il suo viaggio a Roma nel 1514-1515*, (=Archivio Lombardo, Ser. 4, VI, XXXIII, S. 461). Zitiert nach Shearman 1987, S. 213, S. 222 n. 38.

<sup>682</sup> „restò su con Michel Angello che non si poteva satiare di guardare quelle figure et assai careze li fece di sorte che sua Exc. desiderava chel gie facesse und quadro: et li fece parlare e proferire dinarij in promesso de fargiello.“ Der Brief datiert post 9. Juli 1512 und wurde zuerst veröffentlicht in: Alessandro Luzio [=Luzio 1886], *Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II.*, (=Archivio della R. Società di Storia Patria, IX, 1886, S. 540-541). Zitiert nach Shearman 1987, S. 213, 222 n. 37.

<sup>683</sup> Shearman 1987, S. 213.

<sup>684</sup> Giovanni Bellini, *Götterfest*, um 1514, 170 x 188 cm, National Gallery, Washington. Zur Provenienz vgl. Ballarin 2002 (I), S. 384-385.

<sup>685</sup> Hope 1971, S. 712; Marek 1985, S. 41; Cavelli-Björkmann 1987d, S. 74.

<sup>686</sup> Edgar Wind [=Wind 1948], *Bellini's Feast of Gods*, Cambridge (Mass.) 1948, S. 23ff.; Cavelli-Björkmann 1987d, S. 74.

<sup>687</sup> Zu den Quellen vgl. Julia Cartwright [=Cartwright], *Isabella d'Este Marchioness of Mantua. 1474-1539. A Study of the Renaissance*, London 1903, S. 341ff. Marek 1985, S. 41.

<sup>688</sup> Hope 2004b, S. 90.

Möglichkeit beraubt, ein geschlossenes Gesamtprogramm nach seinen eigenen Vorstellungen zu schaffen, denn erst drei Jahre später gingen weitere Aufträge an Fra Bartolommeo und Raffael.<sup>689</sup> Zwei gescheiterte Auftragsvergaben<sup>690</sup> Alfonsos I. folgen: 1517 kontaktiert der Ferrareser Herzog zuerst den Florentiner Fra Bartolommeo (1472-1517), um ein „Venusfest“ zu bestellen.<sup>691</sup> Fra Bartolommeo fertigt noch eine Skizze an, bevor er im Oktober 1517 verstirbt, ohne den Auftrag vollendet zu haben (Abb. 37)<sup>692</sup> Im selben Jahr wendet sich Alfonso I. an Raffael mit der Bitte, einen „Triumph des Bacchus in Indien“ zu malen.<sup>693</sup> Im September 1518 beklagt sich der Herzog über Raffaels fehlende Ausführung des Auftrags.<sup>694</sup> Mit dem Tode Raffaels 1520 bleibt erneut ein Wunsch Alfonsos I. unerfüllt. Aber Vasari berichtet über Pellegrino da San Daniele's *Indischen Triumph des Bacchus* (Abb. 36), daß das Gemälde um 1517 nach Raffaels Kompositionsskizze (heute verschollen) angefertigt worden sei.<sup>695</sup>

Im Frühjahr 1518 beauftragt Alfonso I. Bellinis Schüler Tizian mit dem *Venusfest* (Abb. 35), das ein Jahr später vollendet ist.<sup>696</sup> Mit Zahlungen aus den Jahren 1515-1517 an Dosso, meint Ballarin den Auftrag für dessen Gemälde belegen zu können.<sup>697</sup> Zwischen den Jahren 1520-22 malt Tizian *Bacchus und Ariadne* (Abb.

<sup>689</sup> Gould, S. 12; Walker 1956, S. 43; Marek 1985, 41, Anm. 212.

<sup>690</sup> Einen allgemeinen Überblick zu den Auftragsvergaben an Künstler gibt Hannelore Glasser, *Artist's Contracts of the Early Renaissance*, New York 1977.

<sup>691</sup> Es hat sich eine Zeichnung in den Uffizien (Inv. Nr. 1269E) [Abb. 37] von Fra Bartolommeo erhalten, auf der Putti vor der Statue der Venus spielen. Vgl. Rosen 2001, S. 104, Anm. 19; Ballarin 2002 (I), S. 440.

<sup>692</sup> Hope 1971, S. 721; Marek 1985, S. 41. Für eine Abbildung der Skizze s. Cavelli-Björkmann 1987d, S. 74 (Fig. 6); Rona Goffen [=Goffen 2002], *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, Yale University Press, New Haven/ London 2002, hier: S. 275.

<sup>693</sup> Marek 1985, S. 41. Zum Brief (11. September 1517) von Beltrando Costabili an den Alfonsos I. vgl. Ballarin 2002 (I), S. 420.

<sup>694</sup> Vgl. Hope 1971, S. 712-716; Shearman 1987, S. 209-217.

<sup>695</sup> Raffael wünscht sich daraufhin einen neues Thema und erhält die Jagd des Meleager zugewiesen. Vgl. V. Golzio, *Raffaello nei documenti...*, Vatikan, 1936, hier: Nr. 5, S. 54-55; Shearman 1987, S. 209ff.; Finocchi Ghersi, S. 27; Ballarin 2002 (I), S. 441. Zur Verbreitung der Komposition vgl. eine Zeichnung im British-Museum (Inv. 1895-9-15-582; Antal 1948, S. 94, Fig. 17; Gere/ Pouncey 1983, Nr. 362) oder eine Federzeichnung in der Albertina zu Wien von Giovanni Francesco Penny, gen. Il fattore, um 1488-1528, vgl. Knab/ Mitsch/ Oberhuber 1983, S. 140; den *Triumph des Bacchus* von Benvenuto Garofalo vgl. *Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden. 1480-1620* [=Dresden 2003], Ausst.-kat., Gregor J. M. Weber (Hrsg.), Dresden 2003, hier: S. 142-146, Kat. Nr. 29. (vgl. Dresden 2003) ein Fresko Girolamo da Carpi oder Bastiniano im Castello ducale (Antal 1948, Fig. 16); vgl. Francesco Arcangeli [=Arcangeli], *Il Bastianino*, Mailand 1963, hier: S. 10; und das Fresko Perigino del Vagas, an der Decke der *Loggia degli Eroi* des *Palazzo Doria* in Genua. Birke/ Kertész, Inv. 444, S. 251., 13, 62f; Marek 1985, S. 41f.; Emmerling-Skala, S. 643.

<sup>696</sup> Tizian, *Venusfest*, 1519, 172 x 175 cm, Madrid, Prado. Zur Provenienz vgl. Ballarin 2002 (I), S. 391-392; S. 443-463.

<sup>697</sup> Ballarin 2002 (I), S. 347. Ob das in Bombay aufgetauchte Gemälde mit Dossos verschollenem Bild übereinstimmen könnte, wird unten erörtert. Vgl. Kap. V, 5. *Triumph des Bacchus* (Abb. 40). Zur Provenienz des Bildes vgl. Ballarin 2002 (I), S. 388-389.

38)<sup>698</sup> und anschließend, von 1524-25, das *Bacchanal der Andrier* (Abb. 39)<sup>699</sup>. In diesem Zeitraum (um 1520-1525) entsteht auch Dossos *Aeneas-Fries* (Abb. 43-46).<sup>700</sup> 1529 vereinheitlicht Tizian den Zyklus durch die Übermalung des Hintergrundes in Bellinis *Götterfest*.

### 3. Hängung

Die ursprüngliche Hängung der Gemälde im *Camerino d'Alabastro* ist äußerst umstritten und die zeitgenössischen Dokumente geben darüber nur unzureichend Aufschluß.<sup>701</sup> Sicher ist nur, daß unter der mit „depinti con figure, et oro“ verzierten Decke<sup>702</sup> Dossos zehnteiliger *Aeneas-Fries* (Abb. 43-46)<sup>703</sup> verlief und die Türen mit „varie teste antiche é moderne de sculptori“ geschmückt waren.<sup>704</sup> Schon die Auswahl und Anzahl der Gemälde differiert in der Forschung und auch die Verteilung von Tür- und Fensteröffnungen im Raum ist ungewiß. Im folgenden werden die drei maßgeblichen Dokumente aus dem 16. Jahrhundert analysiert und mögliche Hängungen vorgestellt.

Den frühesten Hinweis auf die geplante Anordnung der Bilder findet sich in einem Brief vom 23. April 1518.

Darin berichtet der venezianische Gesandte des Herzogs, Jacopo Tebaldi, von einem Gespräch mit Tizian über den Bestimmungsort des *Venusfestes*:

[...] epso mi hà dicto, chel si ricorda, che in fazata del studio della ex[cellen]tia V[ost]ra erano tri quadri, et che quella scrive, che questo, chellui farà hà ad andare in fazata, Voria sapere p[er] piu satisfacione, et p[er] fare meglio, se questo suo si ponera verso la Capella, o in mezo, overo verso il Castello della Ex[cellen]tia V[ost]ra: [...].<sup>705</sup>

<sup>698</sup> Tizian, *Bacchus und Ariadne*, 1520-22, 175 x 193 cm, Öl auf Leinwand, Madrid, Prado.

<sup>699</sup> Tizian, *Bacchanal der Andrier*, 1524-25, 175 x 193cm, Madrid, Prado.

<sup>700</sup> Für die Datierung um 1520/21 vgl. Mezzetti 1965b, S. 73f., 78; Hope 1974, S. 643; für die spätere Datierung um 1525 vgl. Gibbons 1968, S. 167f. Für einen Kompromiß um 1522 vgl. Humfrey 1998, 24a., 24b., S. 151; Hope 2004a, S. 171.

<sup>701</sup> David Jaffé [=Jaffé], *The Camerino of Alfonso d'Este*, in: London 2003, S. 101.

<sup>702</sup> Die verschollene Deckendekoration wurde um 1521 ausgeführt. Vgl. Hope 1971, S. 644.

<sup>703</sup> Mezzetti, *Le „Storie di Enea“ del Dosso nel „Camerino d'Alabastro“ di Alfonso I. I d'Este, Paragone*, nos. 189-190 (November 1965), S. 71-84; Hope 1971, S. 647-650, 712-721; Keith Christiansen [=Christiansen], *Dosso Dosso's Frieze for Alfonso I. d'Este's Camerino*, in: *Apollo*, 151 (Jan. 2000), S. 36-45, Ballarin 1994-95, S. 325-326; Ballarin 2002 (I), S. 397-402.

<sup>704</sup> Vgl. Alessandro Pattanaro, *Regesto della pittura di Ferrara*, in: Ballarin 1994-95, 1:134; Bentini 1998, S. 362.

<sup>705</sup> Vgl. Hope 1971, S. 646; Goodgal 1978, S. 167f.; Zitiert nach Ballarin 2002 (I), S. 340, im Register, S. 445.

Tizians Erinnerung nach sind drei *quadri* an der *fazata* vorgesehen, für die auch das *Venusfest* bestimmt sein sollte. Im Frühjahr 1518 war Bellinis *Götterfest* (1514) fertiggestellt. Auf den bei Raffael bestellten *Triumph des Bacchus in Indien* sollte der Herzog noch vergeblich warten, obwohl Pellegrinos Kopie nach Raffaels Entwurf bereits gehangen haben könnte.<sup>706</sup> Tizian läßt über Tebaldi anfragen, an welcher Stelle der *fazata* das gewünschte *Venusfest* hängen würde: in Richtung der Kapelle, in der Mitte oder auf das *Castel Vecchio* zu. Nach Hope bezeichnet die *fazata* wohl die Längswand des Raumes gegenüber der Fensterfront.<sup>707</sup> Aber Puttfarken gibt zu bedenken, daß sich der herzogliche Wunsch, das Bild möge „*ad andare in fazata*“ ausgeführt werden, auf die Wand bezogen haben könnte, welche dem Eintretenden gegenüberliegt (im Sinne des ital.: *di faccia*) und sich Tizian vielleicht in der Annahme geirrt habe, sein Bild solle an der Längswand Platz finden.<sup>708</sup> Ein Antwortschreiben des Herzogs auf Tebaldis Brief ist nicht überliefert. In der Vita Tizians berichtet Vasari:

Avendo, l'anno 1514, il duca A. di Ferrara fatto acconciare un camerino, et in certi spartimenti fatto fare dal Dosso, pittore ferrarese, istorie di Enea, di Marte e Venere, et in una grotta Vulcano con due fabbrì alla fucina, volle che vi fussero anco delle pitture di mano di Gian Bellino [...] Onde egli [Tizian], [...], fece con molto diligenza due storie, che mancano al detto camerino. Nella prima è un fiume di vino vermiglio [Bacchanal der Andrier], [...] Nell'altro, che è contiguo a questo, e primo incontro entrata, fece molti Amorini e putti belli [Venusfest] Venus con una chiocciola marina nella man ritta, e la Grazia e Bellezza intorno.<sup>709</sup>

Die Aeneassage auf einigen „spartimenti“ bezieht sich eindeutig auf Dossos Fries. Ob die „Schmiede des Vulkan“ ebenfalls auf dem Fries erscheint oder mit dem verschollenen Gemälde im Inventar der Sammlung Aldobrandini übereinstimmt, wird unten in der Diskussion um Dossos *Triumph des Bacchus* aufgegriffen. Neben Bellinis *Götterfest* und Dossos Werken verzeichnet Vasari nur zwei Gemälde Tizians, das *Bacchanal der Andrier* und „contiguo a questo, e primo incontro all'entrata“ das *Venusfest*. Unerklärlich ist, warum Vasari das dritte Gemälde Tizians, *Bacchus und Ariadne*, und auch Pellegrinos *Triumph des Bacchus in Indien*

<sup>706</sup> Ballarin 2002 (I), S. 340.

<sup>707</sup> Vgl. Hope 1971, 1987, 2003.

<sup>708</sup> Puttfarken 2003, S. 757.

<sup>709</sup> Vasari-Milanesi, VI, S. 433-434.

nicht aufführt, wo er doch zweimal in Ferrara weilte (1540 und 1541) und ihn zudem eine Freundschaft mit dem Ferrareser Maler Girolamo da Carpi verbindet.<sup>710</sup>

1598 fällt das Lehnherzogtum Ferrara an den Vatikan. Päpstliche Gesandte überführen die Bilder des *Camerino d'Alabastro* in den Palast des Kardinals Pietro Aldobrandini nach Rom. Im Namen Cesare d'Estes kundschafte Annibale Roncaglia aus, welche Gemälde aus dem *Camerino d'Alabastro* fehlen:

*„...et così aperti i due usci del primo Camerino d' Alabastro trovammo come dicono detti messer Franceschino et messer Giovanni pratici dei detto luogo, che vi mancano le pitture infrascritte tutte in quadri con cornici dorati cioè:*

*1.o nell'entrata a mano stanca una pittura in quadro di mano di Tiziano dove era dipinto Laocoonte.*

*2.o contiguo a detta pittura un'altra di mano del detto Tiziano dove era dipinta una donna nuda, che giaceva con un bambino, che gli pisciava su i piedi, et altre figure.*

*3.o un altro quadro di mano di Giovanni Bellini Veneto dove era dipinto un puttino che tire vino da un mastellino con altre figure, et un paese fatto di mano di Tiziano.*

*4.o in capo del detto Camerino un'altra pittura di puttini nudi di mano di Tiziano.*

*5.o contiguo al dello quadro un'altra pittura con figure d'huomini et di donne di mano delli dossi.<sup>711</sup>*

Zuerst öffnet Roncaglia zwei Türen. Da für den Zutritt in einen Raum eine Tür ausgereicht hätte, wird vermutet, daß er zwei Türflügel eines Eingangs geöffnet habe.<sup>712</sup> Zumindest beginnt Roncaglia seine Auflistung von einem Eingang aus auf der linken Seite, wo als erstes Tizians *Bacchus und Ariadne* hing – der Satyr auf dem Bild läßt Roncaglia an die Figur des Laokoon denken – und als zweites Gemälde folgt das *Bacchanal der Andrier*; anschließend Bellinis *Götterfest* und als viertes Tizians *Venusfest* „in capo del detto camerino“, dem Platz, der jüngst in der Londoner Ausstellung favorisiert wurde und auch mit Puttfarkens Auslegung von

---

<sup>710</sup> vgl. Patricia Rubin [=Rubin], *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven u.a. 1995, hier S. 11, S. 369; Ballarin 2002 (I), S. 344-348.

<sup>711</sup> Brief vom 1. Dezember 1598. Zitiert nach Adolfo Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882, S. 113; Ballarin 2002 (I), S. 349-350.

<sup>712</sup> Hope geht von einer Tür aus, die vom Schlafzimmer des Herzogs in das Camerino führte; ebenso Ballarin 2002 (I); S. 315; Puttfarken 2003, S. 760.

„ad andare in fazata“ übereinstimmen würde.<sup>713</sup> Als fünftes notiert sich Roncaglia „un'altra pittura con figure d'huomeni et di donne“, das er den Gebrüdern Dossi zuschrieb.

Übereinstimmend mit Bentinis Rekonstruktion des Zugangs westlich von der Eingangshalle, müßte sich Tizians *Bacchus und Ariadne* an der Längswand befunden haben, um von Roncaglia vom Eingang aus auf der linken Seite genannt zu werden.<sup>714</sup> Roncaglias Reihenfolge der ersten drei Gemälde übernimmt Goodgal (1987).<sup>715</sup> Ihrer Meinung nach verteilen sich die fünf genannten Gemälde auf nur zwei Wände: an einer Längswand mit *Bacchus und Ariadne* über der Eingangstür, dem *Bacchanal der Andrier* und dem *Götterfest* und auf einer Schmalseite mit dem *Venusfest* und ein Gemälde Dossos. (Abb. 41a). Für ihre Hängung stützt sich Goodgal auf eine Zeichnung (Abb. 42), die Tizian zugeschrieben wird.<sup>716</sup> Dort ist die Bildgrenze zwischen *Bacchus und Ariadne* und dem *Bacchanal der Andrier* fließend und wird nur durch eine eingezeichnete Trennungslinie deutlich. Ebenso gilt der harmonische Übergang der Landschaften vom *Bacchanal der Andrier* zum *Götterfest* als Indiz dieser Reihenfolge.<sup>717</sup> Problematisch an Goodgal Hängung ist, daß in ihrer Raumkonstruktion zwei Wände frei bleiben und Tizians *Bacchus und Ariadne* oberhalb einer Tür aufgehängt wird, der Fries aber den Raum durchläuft, was dem Streben der Renaissance nach Symmetrie widerspricht.<sup>718</sup> Außerdem legt Shearman überzeugend dar, daß von einer sechsten *fabula*, nämlich Pellegrino da San Daniele *Triumph des Bacchus in Indien*, auszugehen ist.<sup>719</sup> Goodgal vermutet das *Venusfest* und Dossos Gemälde an einer Wand. Aber im Gegensatz zu Goodgals widerlegter Raumrekonstruktion im Flügel des *Torre*

---

<sup>713</sup> Jaffé, S. 101; Puttfarken 2003, S. 758-759. Hope meint, daß sich das *Venusfest* als drittes Gemälde an der Längswand links vom Eingang befunden habe. Hope 1971.

<sup>714</sup> Bentini 1998, S. 359-365; Puttfarken 2003, S. 258.

<sup>715</sup> Goodgal 1978, S. 173f. Ihr folgt Rosen 2001, S. 84.

<sup>716</sup> Dana Goodgal [=Goodgal 1987], *Titian repairs Bellini*, in: Cavelli-Björkmann 1987a, S. 21, Fig. 2; Nicola Suthor [=Suthor], *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, zugl. Diss., München 2004, hier: S. 121.

<sup>717</sup> Goodgal 1987, S. 21-22; Puttfarken 2003, S. 757.

<sup>718</sup> Beverly Louise Brown [=B. L. Brown 1987], *On the Camerino*, in: Cavelli-Björkmann 1987a, S. 43-56, hier: S. 51.

<sup>719</sup> Shearman glaubt, daß der Herzog Alfonso II. d'Este das Bild als einen „Raffael“ an Kaiser Rudolph II. verschenkt haben könnte; vgl. Shearman 1987, S. 217-219. Und Puttfarken schlägt vor, daß Roncaglia das Gemälde nicht verzeichnete, da er nur die entwendeten Gemälde registrieren sollte und die vatikanischen Gesandten an dieser Kopie nicht interessiert waren, da sie Raffaels Werke aus eigener Anschauung kannten. Puttfarken 2003, S. 759.

*Marchesana* läßt der Raum in der *Via Coperta* an seiner Schmalseite keinen Platz mehr für ein zweites Gemälde.<sup>720</sup>

Anders entscheidet sich Hope (Abb. 41b), der sich Bellinis *Götterfest* zentral an einer Wand von zwei Gemälden Tizians flankiert vorstellt; zur linken Seite das *Bacchanal der Andrier* und zur rechten das *Venusfest*.<sup>721</sup> Nun muß Tizians *Bacchus und Ariadne* an die Schmalwand mit Eingangstür ausweichen, die den Raum mit dem herzoglichen Schlafzimmer verbindet.<sup>722</sup> Für Dossos Gemälde bestimmt Hope die gegenüberliegende Schmalseite des Raumes, während die Fensterfront frei geblieben wäre. Hopes Vorschlag übernimmt Emmerling-Skala und fügt an der Fensterseite als sechstes Bild Pellegrino da San Daniele's *Triumph des Bacchus in Indien* dazu (Abb. 41c).<sup>723</sup> Auch die Londoner Ausstellung (2003), welche zum ersten Mal seit 1621 die Gemälde Tizians und Bellinis *Götterfest* vereint präsentierte, beruft sich auf Hope (1987).<sup>724</sup> Allerdings tauschen die Kuratoren die Position von Dossos Gemälde mit der des *Venusfestes*, um den Lichtverhältnissen auf Tizians Bild gerecht zu werden, das von links beleuchtet wird. Dossos Gemälde (hier ein freier Rahmen) wird nun als das dritte Gemälde an der Längswand lokalisiert.

Ebenfalls mit sechs Bildern, wobei der umstrittene wiederentdeckte *Triumph des Bacchus* Dossos einbezogen wird, konstruiert Ballarin zwei alternierende Hängungen (Abb. 41d, e), die sich aus den unterschiedlichen Tür- und Fensteröffnungen und einem Kamin ergeben haben könnten.<sup>725</sup> Ballarin befreit sich von der Reihenfolge Roncaglias mit der Behauptung, daß die Liste nicht im Uhrzeigersinn zu lesen sei, sondern der Gesandte die Bilder „zigzag“ memoriert habe.<sup>726</sup> Von der südlichen Eingangswand mit dem *Bacchanal der Andrier* und dem *Götterfest* eintretend, ordnet Ballarin der gegenüberliegenden Längswand das *Venusfest* und Dossos *Triumph des Bacchus* zu. An der Schmalseite links vom Eingang hängt der *Indische Triumph des Bacchus* und *Bacchus und Ariadne*. Ein Kamin und ein Fenster unterbrechen die gegenüberliegende Wand.

---

<sup>720</sup> Hope 1987, S. 37-38; Puttfarken 2003, S. 759.

<sup>721</sup> Vgl. auch Gould 1969, S. 5. Hopes erste Raumrekonstruktion ging von zwei Fenstern und einem Kamin aus; vgl. Charles Hope [=Hope 1971], *The Camerini d'alabastro of Alfonso I. d'Este*, in: *The Burlington Magazine*, 113, 1971, S. 641ff; Fehl 1974, S. 44; Marek 1985, S. 39; Hope 1987, Bayer 1998, S. 33.

<sup>722</sup> Vgl. Cavalli-Björkmann 1987, S. 72, S. 73, Abb. 5.

<sup>723</sup> Emmerling-Skala, S. 700.

<sup>724</sup> Jaffé, S. 101; London 2003, S. 100f.

<sup>725</sup> Vgl. Alessandro Ballarin [=Ballarin 2002 (II)], *Il camerino delle pitture di Alfonso I. Ricostruzione virtuale in 3D*, in: *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, 6 Bde., II, (=Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale), Padua 2002; Puttfarken 2003, S. 760.

<sup>726</sup> Ballarin 2002 (I), S. 351.

In der Nachbetrachtung der Londoner Ausstellung schlägt Puttfarken seine Hängung vor.<sup>727</sup> Beim Eintreten blickt Puttfarken auf das *Venusfest* an der gegenüberliegenden Schmalseite. Wie Goodgal nimmt auch er für eine Längswand die Trias von *Bacchus und Ariadne*, dem *Bacchanal der Andrier* und dem *Götterfest* an. Gegenüber, d.h. rechts vom Eingang beginnend, hängen Pellegrinos *Triumph des Bacchus in Indien* und Dossos verschollenes *Bacchanal* rechts und links von einem Fenster.

Die vorliegende Untersuchung geht von einer Auswahl von sechs Gemälden aus, wie es Mario Equicola mit seinen „sei historie o vero fabulae“ vorgab. Ihre Anordnung zu rekonstruieren, muß beim derzeitigen Forschungsstand Spekulation bleiben. Unklar ist auch, an welcher Stelle des Raumes Eingänge bzw. Fenster bestanden - Hope und Ballarin vermuten zudem noch einen Kamin. Am ehesten mag Puttfarkens Hängung überzeugen. Insbesondere die Position des *Venusfestes* scheint hinsichtlich der Quellenlage (Vasari: „prima incontro all’entrata“; Roncaglia: „in capo detto camerino“) wie der Berücksichtigung der Lichtverhältnisse im Bild plausibel. Die Nachbarschaft von *Bacchus und Ariadne* und dem *Bacchanal der Andrier* an einer Wand unterstützt eventuell die Kreidezeichnung Tizians (Abb. 42). Außerdem wird in Puttfarkens Raumrekonstruktion eine symmetrische Aufteilung des *Aeneas-Frieses* (3-2-2-3) ermöglicht.

---

<sup>727</sup> Puttfarken 2003, S. 760.

#### 4. Funktion

Humfrey deutet den Namen der *Via Coperta* als Hinweis auf deren Nutzung als verborgenen Übergang.<sup>728</sup> Das Adjektiv „coperta“ kann auch einfach mit „überdacht“ übersetzt werden. Zumindest ergreift Alfonso I. beim Umbau der *Via Coperta* eine kaum zu verbergende stadtplanerische Maßnahme, indem er den Marktplatz direkt vor den restaurierten Übergang verlegen läßt:

„Il duca Alfonso I. [...] se ne veveva alquanto più quieto, e perché abitava certe stanzette piccole sopra la piazza si dette a fabbricare, aggiungendo a quello allogiamento e più larga fabbrica così bella e ricca, [...]“<sup>729</sup>

Über die Zugehörigkeit des *Camerino d'Alabastro* zum Raumtypus des *Studiolo/Studio* äußert sich Liebenwein ausweichend.<sup>730</sup> Zwar würdigt er die kunstgeschichtliche Bedeutung des *Camerino d'Alabastro* in dessen Bildern und ihrem außergewöhnlichem Programm.<sup>731</sup> Aber als malerische Dekoration eines *Studiolo* kämen nach Liebenwein nur christliche Ikonographien oder Zyklen der antiker Kaiser, der *uomini famosi* oder der Musen in Betracht, die den originären Charakter des *Studiolo* als ein „Privatarchiv“ betonen würden.<sup>732</sup> Allerdings zielt seine grundlegende Untersuchung zum *Studiolo* auf eine „Entwicklungsgeschichte

---

<sup>728</sup> Diese spezifische Funktion läßt sich aus dem *Diario Ferrarese* herleiten. Darin wird die Flucht von Lionellos Sohn Niccolò d'Este über die *Via Coperta* geschildert, als seine Verschwörung gegen Nachfolger Ercole I. bekannt wurde. *Diario Ferrarese*, S. 13; Rosenberg, S. 111. Auch Borella schätzt die *Camerini d'Alabastri* der *Via Coperta* als geheime Räume ein, da die Zugänge zu ihnen schwierig war. Vgl. Marco Borella [=Borella 2004b], *La fabbrica del Castello di Ferrara*, in: Mailand 2004 (III), S. 15-23, S. 22.

<sup>729</sup> Agostino Mosti, *La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosesto, descritta da Agostino Mosti*, hrsg. von Angelo Solerti, in: *Atti e memorie della R. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, 3. ser., 10, 1891/1892, S. 164-203, hier: S. 169. Zitiert nach Marek 1985, S. 59, Anm. 301. Auch das Inventar von 1589 dokumentiert die exponierte Lage der Räume als „Camerini sopra li volti in Piazzetta dal castello alle Camere Nove“. Das von Alfonso del Benmambri verfaßte *stima* vom 17. April 1598 veröffentlichte zuerst Mezzetti; vgl. dies. 1965, S. 135ff; Hope 1971, S. 642; Bentini, S. 360, 363, Anm. 1.

<sup>730</sup> Wolfgang Liebenwein [=Liebenwein 1977], *Studiolo, Die Entstehung eines Raumtypes und seine Entwicklung bis um 1600*, (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 6), Berlin 1977, hier: S. 167, Anm. 3; für weiterführende *Studiolo*-Literatur vgl. ders., *Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen*, in: *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, hrsg. von H. Beck und P. C. Bol, Berlin 1982, S. 461-505; Heike Frosien-Leinz, *Das Studiolo und seine Ausstattung*, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausst.-kat., Frankfurt/M. 1985, S. 258-281; Luciano Cheles, *The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation*, Wiesbaden 1986; Hans-Olof Bolkström, *The Studiolo. Background and Tradition*, in: Cavelli-Björkmann 1987a, S. 51-53.

<sup>731</sup> Liebenwein 1977, S. 167, Anm. 3.

<sup>732</sup> Liebenwein 1977, S. 57.

des Raumtyps“ ab, in der Isabella d’Estes *Studiolo* „ungleich bedeutender“ für die Entwicklung dieses Raumtypus erscheine als das *Camerino d’Alabastro*.<sup>733</sup> Dabei ignoriert Liebenwein zu Gunsten einer linearen Entwicklungsgeschichte, daß neben Vasari auch weitere Quellen vom *Camerino d’Alabastro* als einem „studio“ berichten. Tizian war, so berichtet Vasari in der Vita des Girolamo da Capri:

„a Ferrara a lavorare [...] alcune cose al duca Alfonso I. in uno stanzino, o vero studio, dove avea prima lavorato Gian Bellino alcune cose“<sup>734</sup>

Und der venezianische Gesandte des Herzogs, Jacopo Tebaldi, schreibt in einem Brief vom 23. April 1518:

„...mi ha dicto che’l si ricorda che in fazata del studio dell Excellentia Vostra erano tri quadri, et quella scrive che questo chellui farà ha ad andare in fazata.“<sup>735</sup>

Von diesen zeitgenössischen Quellen ausgehend, ist das *Camerino d’Alabastro* als ein „studio“ zu benennen. Dafür spricht auch die raumtypische Lage innerhalb eines Palastkomplexes, wo mehrere, kleinere Räume durch eine Wendeltreppe erreichbar sind und Ausblicke auf die Umgebung gewähren.<sup>736</sup> Alfonso I. selbst bezeichnet in seiner Korrespondenz den Raum nur unspezifisch als „camerino“.<sup>737</sup> Folin vermutet, daß die Anordnung der Zimmer in der *Via Coperta* möglicherweise dem Vorbild französischer Galerien folge.<sup>738</sup> So könnte Alfonsos I. Planung darin bestanden haben, die italienischen Malschulen in einem Raum zu vereinen;<sup>739</sup> denn ursprünglich hätte Fra Bartolommeo die florentinische Malschule vertreten, Raffael

---

<sup>733</sup> Isabellas Zimmer diene als Studier- und Sammlungsraum. Liebenwein führt die Entwicklungsgeschichte des studiolo vom *scrittoio*, einer Schreibstube, zu seiner Funktion als Schatzkammer vor. Vgl. Liebenwein 1977, S. 167, Anm. 3.

<sup>734</sup> Vasari-Milanesi, VI, S. 474.

<sup>735</sup> Zitiert nach Hope 1971, S. 646. Jacopo Tebaldi nimmt hier Bezug auf das *Venusfest* von Tizian. Vgl. auch Goodgal 1978, S. 167f.

<sup>736</sup> Paul Holberton [= ], *The Choice of Texts for the Camerino Pictures*, in: Cavelli-Björkmann 1987a, S. 57-66, hier: S. 57.

<sup>737</sup> Goodgal 1978, S. 173f; Rosen, S. 103, Anm. 11.

<sup>738</sup> Folin 2004, S. 106. Als „galleria“ taucht in den Ferrareser Rechnungsbüchern der aus Frankreich stammende Begriff der Galerie zum ersten Mal in Italien auf und wird später um 1550 von Sebastiano Serlio als „una saletta che in Francia si dice galleria per spassegiare“ angeführt. S. Serlio, *Il settimo libro d’architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*, Frankfurt/M. 1575, S. 42; dort: S. 56: „un luogo da passeggiare che in Francia si dice galleria, nel capo del quale è una cappella,“; und auch: S. 188: „sala longa [...] quale servirà di galleria è una capella per spassegiare al costume di Francia.“ Folin 2004a, S. 106, S. 109, Anm. 64; Vgl. auch Andrea Marchesi, *La collezione d’arte nelle stanze di Ercole; l’inventario Antonelli*, in: Mailand 2004 (III), S. 119-130.

die römische, Bellini und Tizian die venezianische und Dosso die ferraresische.<sup>739</sup>

Einen solchen Paragone initiierte zuvor Isabella in ihrem Mantuaner *Studiolo*, wo die Werke von Mantegna, Perugino und Lorenzo Costa untereinander konkurrierten.<sup>740</sup>

Den überlieferten Dokumenten ist nicht zu entnehmen, ob das *Camerino d'Alabastro* als ein „Refugium“ diente, wie es Mezzetti annimmt.<sup>741</sup> Zwar mag Keith Christiansens Einschätzung des Raumes als einen *locus amoenus* hinsichtlich der Bilder überzeugen: „a room offering the visual equivalent to a restorative visit to one of the famous Este villas.“<sup>742</sup>

So wie auch Antonio Lombardos (um 1458-1516) Reliefs mit antiken Kapitallettern im zum *Camerino d'Alabastro* benachbarten *Studio di Marmi* von „QUIETAS“ (Ruhe) und „OTIUM“ (Vergnügen) für Alfonso I. künden.<sup>743</sup>

Doch die exponierte Lage der *Via Coperta* über dem belebten Marktplatz<sup>744</sup> und insbesondere die Wahl der Bildthemen wirft die Frage nach der zugrundeliegenden Herrschaftsidee Alfonsos I. auf. Bei einem höfischen Kunstauftrag wie zum *Camerino d'Alabastro* muß stets der außenpolitischen

---

<sup>739</sup> Vgl. Hope 1971, S. 21; Marek 1985, S. 56; Goodgal 1987, S. 18; Emmerling-Skala, S. 701.

<sup>740</sup> Marek 1985, S. 56.

<sup>741</sup> Vgl. Egon Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971; Wien 1994.

<sup>742</sup> Mezzetti 1965, S. 71. In „Della Famiglia“ beschreibt Alberti die private Nutzung des *Studiolos* in der Tradition des *ritiro* antiker Studierzimmer. Vgl. L. B. Alberti [=Alberti, *Opere volgare*], *Opere volgare. I libri della Famiglia - Cena familiaris - Villa*, hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960, hier: S. 219.

<sup>743</sup> Christiansen, S. 36-37. So auch die Einschätzung Jaffés: „Alfonso's Camerino was not intended solely for personal glorification (although there was surely an element of competition with his sister Isabella's studiolo at Mantua), but to offer a space for enjoyment and quiet contemplation.“ David Jaffé, *Camerino d'Alabastro*, in: London 2003, S. 101-102; hier: S. 101.

<sup>744</sup> Gabriel Vendramin, ein venezianischer Patron Tizians, erklärte, ihm bringe seine Kunstsammlung „a little peace and quiet to my soul during the many labours of mind and body that I have endured in conducting the family business.“ Vgl. Chambers 1992, S. 28-29; Jaffé, S. 101. Zu den Inschrifttafeln im *Studio di Marmi* vgl. Goodgal 1978, S. 165f.; Wendy Stedman Sheard, *Antonio Lombardos Relief for Alfonso I. d'Este's Studio di Marmi. Their significance and Impact on Titian*, in: *Titian 500*, S. 315-357; Bayer 1998, S. 29, Sergej Androsov [=Androsov], *I rilievi di Antonio Lombardo nelle collezioni dell'Ermitage*, in: *I Beni Culturali*, X, Nr. 1 (2002), S. 3-12, hier: S. 10; Ballarin 2002 (I), S. 71ff.; vgl. auch die Beiträge in Ceriani 2004. Grundlegend zum *otium* vgl. Fritz Schalk [=Schalk], *Otium im Romanischen*, in: *Arbeit, Muße, Meditation. Betrachtungen zur Vita activa und Vita contemplativa*, hrsg. von Brian Vickers, Zürich 1985, S. 225-255.

<sup>745</sup> Der Hofpage Agostino Mosti nennt als Eigentümlichkeit des Herzogs, daß dieser einige kleine Räume oberhalb des Marktplatzes hatte („certe stanzette piccole sopra la piazza“), von deren Fenstern aus er Vergnügen daran hatte, die Menschen beim Handeln zu beobachten. Vgl. Solerti. *La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosesto descritta da Agostino Mosti*, (Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per la Romagna, s. III, a. X, 1892), S. 169. Zitiert nach Folini 2004a, S. 102. Der Marktplatz war mit Säulen, Büsten und Statuen prachtvoll geschmückt. Vgl. Werner Gundersheimer 1972, S. 51; J. Walker [=Walker], *Titian and Bellini at Ferrara*, New York 1956, S. 30. Beverly Louise Brown [=B. L. Brown 1987], *On the Camerino*, in: Cavelli-Björkmann 1987, S. 43-56, hier: S. 43.

Orientierung Rechnung getragen werden, weshalb die repräsentative Dimension der Gemälde über den bloßen Sammlungscharakter überwiegen dürfte.

Im ersten Raum der *Via Coperta* wird das Schlafzimmer des Herzogs vermutet.<sup>746</sup> Demnach befand sich das *Camerino d'Alabastro* in direkter Nähe zum herzoglichen Schlafgemach.<sup>747</sup> Aus dieser intimen Nachbarschaft folgte häufig die Einschätzung, daß *Camerino d'Alabastro* habe ausschließlich als privater Raum gedient.<sup>748</sup> Doch könnten die Gepflogenheiten des zunehmenden diplomatischen Verkehrs die intime Nähe zum Schlafzimmer erklären.<sup>749</sup> Denn je höher die Wertschätzung eines Besuches ausfiel, desto weniger der fürstlichen Privatsphäre blieb diesem am Hofe vorbehalten.<sup>750</sup> Norbert Elias stellt fest, daß die höfischen Eliten persönliche und amtliche Angelegenheiten nicht trennten.<sup>751</sup> Folgt man dieser Annahme, hebt sich die Frage auf, ob streng zwischen einer öffentlichen und privaten Bestimmung des *Camerino d'Alabastro* zu entscheiden sei. Warnke belegt Elias' Annahme anhand des Architekturtheoretikers Filarete (um 1400-1469), wonach der Fürstenpalast „sowohl privat, als auch öffentlich“ sei.<sup>752</sup>

Die in der Untersuchung vorgestellte Multifunktionalität des *Camerino d'Alabastro* weist auch das örtlich wie zeitlich naheliegende *Camerino dei Cesari* im *Palazzo Ducale* des Herzogs Federico Gonzaga in Mantua auf, für dessen Gestaltung ebenfalls Tizian beauftragt wurde.<sup>753</sup> Das *Camerino dei Cesari* könnte z.B. als Musikzimmer gedient haben, da sich ein Clavichord darin befand.<sup>754</sup> Außerdem sind im Inventar von 1540 für Federicos *Camerino dei Cesari* einige Matratzen aufgelistet, was auf eine Nutzung als Schlafraum für Gäste oder Angehörige des

---

<sup>746</sup> Die Decke des Schlafzimmers schmückten neun Tafelgemälde Dossos, von denen sieben noch existieren. Auf den Tafeln sind genreartige Szenen mit zwei bis drei Figuren im Halbformat wiedergegeben, die vermutlich das Fröhen der Sinne – Konversation, Verführung, Liebe, Rausch – allegorisieren. Vgl. New York 1998, S. 158-170 (mit Abb.).

<sup>747</sup> Hood/ Hope, S. 546-548; Bentini 1998, S. 362.

<sup>748</sup> Ein *Studio* diene als privates Studierzimmer des Hausherrn. Alberti, *Opere volgare*, S. 219.

<sup>749</sup> Wie das Schlafgemach im höfischen Zeremoniell einbezogen wurde vgl. Norbert Elias [=Elias], *Die höfische Gesellschaft. Untersuchung zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Neuwied/ Berlin 1969, hier: S. 78f., Anm. 23, S. 125f.; RDK VI, Sp. 108-114.

<sup>750</sup> Warnke 1985, S. 254.

<sup>751</sup> Elias, S. 9.

<sup>752</sup> Antonio Averlino detto il Filarete [=Filarete], *Trattato di Architectura* (um 1460), hrsg. von Anna M. Finoli, Liliana Grassa, 2 Bde., Mailand 1972, hier: S. 48; Warnke 1985, S. 252-253.

<sup>753</sup> Die unteren Wände schmückten die heute verlorenen Geschichten aus Suetons Kaiserviten im Wechsel mit hochformatigen Reiterbildnissen. Darüber sind die elf Kaiserportraits von Tizian noch erhalten. Vgl. Lisa Zeitz [=Zeitz], „Tizian, teurer Freund.... Tizian und Federico Gonzaga. Kunstpatronage in Mantua im 16. Jahrhundert, (=Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 10), zugl. Diss. München 1999, Petersberg 2000. S. 59-103, hier: S. 65.

<sup>754</sup> Zum Inventar s. Daniela Ferrari, *L'inventario dei beni dei Gonzaga (1540-1542)*, in: Quaderni di Palazzo del Te, I (1994), hier: S. 105; Zeitz, S. 67.

Hofes schließen läßt.<sup>755</sup> Zuvor hatte der junge Federico Gonzaga selbst während seines Aufenthaltes in Ferrara in den *Camere dorate* genächtigt.<sup>756</sup>

Die *Camere dorate*, die Ercole I. und seiner Ehefrau Eleonora d' Aragona im ersten Stockwerk der *Via Coperta* nutzten, waren vermutlich architektonisch vorbildhaft für Alfonsos I. neue Gemächer.<sup>757</sup> Der Komplex der *Camere dorate* wurde zwischen 1473 bis 1479 erbaut und bestand aus einem *sala grande* (Festsaal), einem *salotto* (Salon) mit einem von Ercole I. entworfenen Balkon, einem Vorzimmer mit Kamin, einem Schlafgemach, einem kleinen Privatraum und einem Ankleideraum.<sup>758</sup> Die Reihenfolge der Zimmer fällt mit Hopes und Borellas Rekonstruktion des *Camerino d'Alabastro* zusammen.<sup>759</sup>

Hinsichtlich der Bedeutung der *Camere dorate* glaubt Folin, daß die Räume nur einige von Ercoles I. vielen Unterkünften in der Stadt gewesen seien, also vermutlich nicht einmal zu seinen persönlich bevorzugten gehört hätten, und merkt an, daß sich dort kein mythologischer Bilderzyklus befunden habe.<sup>760</sup> Aber die bisherige Forschung ließ hinsichtlich der Vorbildfunktion der *Camere dorate* für das *Camerino d'Alabastro* unberücksichtigt, daß ursprünglich Themen der Herkulesage und dynastische Zeichen das Gesims der *Via Coperta* schmückten. Neben zwei Feldern mit herzoglichen Wappen zeigten zwei weitere die Arbeiten des Herkules.<sup>761</sup> Der von Ercole I. persönlich entworfene überdachte Balkon trug die drei estensischen Farben - Weiß, Blau und Rot.<sup>762</sup> Die Fensterläden trugen ebenfalls die herzoglichen Wappen und die Diamant-Imprese.<sup>763</sup> Die dynastische Symbolik wiederholte sich auch in 33 rechteckigen Tafeln in den inneren Räumen.<sup>764</sup> Im Vorzimmer hing ein

---

<sup>755</sup> Zeitz, S. 67.

<sup>756</sup> Ein Brief Federicos berichtet von seinem Aufenthalt in Ferrara 1517; vgl. Hope 1971, S. 649, Appendix; Wethey (III) 1975, S. 29.

<sup>757</sup> Folin 2004a; S. 97ff.

<sup>758</sup> Tuohy 1996, S. 75-79; Folin 2004a, S. 98. Ähnliche Raumfolgen lassen sich im Palast von Lorenzo di Magnifico nachweisen. Vgl. Wolfger A. Bulst [=Bulst], *Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo di Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz, 14 (1970), S. 369-392, hier: S. 369ff.; Kirsten Faber [=Faber], *Ercole II. als Auftraggeber in der estensischen Tradition des Quattro- und Cinquecento*, in: Dresden 2003, S. 27-36, hier: S. 27.

<sup>759</sup> Borella 2002, ders. [=Borella 2004], *Lo studio de preda marmora fina sopra la Via Coperta di Alfonso III duca*, in: Mailand 2004 (II), S. 111-117, hier: S. 111-112; S. 116-117; Folin 2004a, S. 98.

<sup>760</sup> Folin 2004a, S. 102.

<sup>761</sup> Tuohy 1996, S. 60-62; Bentini 1998, S. 361.

<sup>762</sup> Tuohy, S. 61.

<sup>763</sup> Bentini 1998, S. 361. Für die Embleme der Este vgl. Paola Di Pietro Lombardi [=Pietro Lombardi], *Gli Este e il loro più significativi emblemi*, in: Mailand 2004 (I), S. 81-87. Alfonsos I. bekannteste Impresen sind die explodierende Granate und die dreitürmige Burg auf einer Flammebasis. Vgl. Pietro Lombardi, S. 85.

<sup>764</sup> Bentini 1998, S. 361.

gewebter *antiporto* mit den Taten des Herkules.<sup>765</sup> Ercole I. ist „Hercules Dux Ferrariae“.<sup>766</sup> Nachdem Ercole I. die *Via Coperta* mit dynastischen Farben und seinem mythologischen Namensgeber schmücken ließ, ist sehr wahrscheinlich, daß sich sein Nachfolger Alfonso I. bewußt für diesen Ort zur Repräsentation seiner Herrschaftsidee entschied.<sup>767</sup>

Für Alfonsos I. *Camerino d'Alabastro* ist unbedingt anzunehmen, daß es diplomatischen Besuchen gezeigt wurde.<sup>768</sup> Die Funktion des *Studiolos* hatte sich von der privaten Gelehrtenstube zum multifunktionalen Repräsentationsraum gewandelt.<sup>769</sup> Der Raum wurde zum Ort höchster Zeremonien, denn als Ercole II. als vierter Herzog die Nachfolge Alfonsos I. antrat, wurde er im *Camerino d'Alabastro* gekrönt.<sup>770</sup> 1598 ließ, gleich einer *damnatio memoriae*, der neue vatikanische Machthaber unverzüglich die identitätsstiftenden Kunstwerke des früheren Fürstenhauses entfernen.<sup>771</sup>

## Zusammenfassung

In den neuerrichteten Räumen des zweiten Stockwerks der *Via Coperta* ließ Alfonso I. das *Camerino d'Alabastro* mit mythologischen Gemälden bekannter Künstler ausstatten. Wie es Mario Equicola mit seiner Auswahl von „sei historie o vero fabulae“ geplant hatte, geht die vorliegende Untersuchung von ursprünglich sechs

---

<sup>765</sup> Faber, S. 28.

<sup>766</sup> Giovanni Sabadino degli Arienti, *De Triumphis Religionis Ad Illustrissimum Principem Herculem Estensem Ferrariae Ducem*, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Rossiano, S. 176. Zitiert nach Gundersheimer 1973, S. 185; Gesing, S. 108. 1435 verfaßte Pietro Andrea Bassi im Auftrag von Niccolò III. d'Este ein Gedicht über das antike *exemplum virtutis*, welches 1441 in Beziehung zur Geburt Ercoles I. gestellt wurde. Vgl. Pietro Andrea di Bassi, *Le fatiche d'Ercole*, hrsg. von W. Kenneth Thompson, Barre, (USA, Mass.) 1971. Der Hofdichter Mario Filelfo schrieb ein panegyrisches Gedicht in 16 Büchern über die Herkules-Taten. Vgl. A. Luzio, R. Renier, *I Filelfo e l'umanesimo alla Corte dei Gonzaga*, in: *Giornale storico della Letteratura Italiana*, 16 (1890), S. 204.

<sup>767</sup> Die Herkules-Ikonographie bleibt am Ferrarseser Hofe auch unter Alfonso I. beliebt. Die Brüder Dosso wurde beauftragt, einen Saal im *Castello Vecchio* mit einem Herkules-Zyklus auszuschnücken. Vasari-Milanesi, V, 98; Baruffaldi 1844-46, S. 255; Mendelsohn 1914, S. 166; Suida 1923, S. 197. Und 1543 fertigten die Dossi für Ercole d'Este Kartons für vier Tapisserien mit den Taten des Herkules an. Baruffaldi 1844-46, S. 280; Mendelsohn, S. 168-170. Auch die Gonzaga in Mantua wählten Herkules zu ihrem Ahn. Zu weiteren mythologischen Stammbäumen vgl. Sez nec, S. 25; H. Keller, *Das Nachleben des antiken Bildnisses*, Freiburg - Basel - Wien 1970, S. 108ff.

<sup>768</sup> Wethey (III)1975, S. 29.

<sup>769</sup> Marek 1985, S. 58-59.

<sup>770</sup> Visdomini 1856, S. 11-12. Folin 2004a, S.101.

Bildern aus. 1529 vollendete Tizian den Bilderzyklus, indem er den Hintergrund in Bellinis *Götterfest* an die übrigen Gemälde anglich. Ob Dossos wiederentdeckter *Triumph des Bacchus* berechtigterweise dem Zyklus zuzuordnen sei, wird im folgenden diskutiert. Die Hängung der Bilder muß spekulativ bleiben. Vielfältig war die Funktion des Raumes: vom privatem Studio zur Gemäldegalerie, vom Gästezimmer bis hin zum Krönungssaal. Als erster beauftragte Ercole I. die Ausschmückung des ersten Geschoß der *Via Coperta* mit dynastischen Farben und herkulinischen Themen. Nun bestimmte sein Nachfolger Alfonso I. die zweite Etage zum Ort seiner Herrschaftsrepräsentation.

## II. Gemäldezyklus

### 1. *Götterfest* (um 1514)

Giovanni Bellinis *Götterfest* (Abb. 11),<sup>772</sup> das nachweislich früheste Werk im *Camerino d'Alabastro*, gilt als das erste Bacchanal der Moderne<sup>773</sup> und als Vorgänger für die Bildgattung der *fête champêtre*.<sup>774</sup>

„Mit diesem köstlichen Werk nimmt die Malerei der Frührenaissance ihren feierlichen Abschied, um dem völlig malerischen Stil der Hochblüte das Szepter zu überreichen und im Camerino des Alfonso d'Este, dürfen wir sagen, ist diese Funktion vor sich gegangen.“<sup>775</sup>

Schon vor 1519 nahm Dosso erste Änderungen in der Landschaft vor.<sup>776</sup> Zehn Jahre später übermalte Tizian erneut den Hintergrund im Gemälde seines Lehrers, wodurch eine einheitlichere Atmosphäre in den Gemälden des *Camerino* trotz der

---

<sup>771</sup> Vgl. dazu Francesco Cappelletti, *La legazione pontificia, il Castello, la città. Appunt sul seicento*, in: Mailand 2004 (II), S. 107-111.

<sup>772</sup> Giovanni Bellini, *Götterfest*, Washington, National Gallery, 172 x 188 cm. Zur Provenienz vgl. Ballarin 2002 (I), S. 384-385.

<sup>773</sup> Cavalli-Björkmann, S. 76.

<sup>774</sup> Vgl. Paul Holberton [=Holberton], *The Pastorale or Fête champêtre in the Early Sixteenth Century*, in: Titian 500, S. 245-262, hier: S. 252ff. Zur Genese des Arkadienbildes vgl. Jutta Held, *Antoine Watteau. Einschiffung nach Kythera. Versöhnung von Leidenschaften und Vernunft*, Frankfurt/M. 1985, S. 30ff.; *Places of Delight. The Pastoral Landscape*, Ausst.-kat., hrsg. von Robert C. Cafritz, Lawrence Gowing, David Rosand, Washington 1988.

<sup>775</sup> Jacob Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien*, S. 453; zitiert nach Luitpold Dussler [=Dussler], *Giovanni Bellini*, Frankfurt/M. 1935, S. 119.

<sup>776</sup> David Bull [=Bull], *The Restoration of Bellini's – Titian's Feast of Gods*, in: Cavalli-Björkmann 1987a, S. 9-16; Goodgal 1987, S. 17-18.

unterschiedlichen Figurenformate erzielt wurde.<sup>777</sup> Die Röntgenaufnahmen decken auf, daß sich zuvor eine gleichmäßige Anordnung von Bäumen wie ein Hain um die Götter schloß.<sup>778</sup> Die vereinheitlichte Landschaftsfolie läßt den zyklischen Charakter der Kunstwerke im *Camerino d'Alabastro* wahrscheinlich werden.<sup>779</sup>

Bellinis *Götterfest* zeigt eine ruhige, nur mit verhaltenden Bewegungen agierende Götterversammlung auf einer Waldlichtung. Als mythologische Dienerschaft servieren Nymphen und Satyrn die Speisen und schenken Wein aus.<sup>780</sup> Bellini kennzeichnet die zwölf antiken Götter durch ihre Attribute.<sup>781</sup> In der Bildmitte lehnt Merkur mit seinem Rücken an einem Weinflaß, aus dem ein kindlicher Bacchus einen Krug auffüllt. Auf dem Flaß hockt der Wald-, Feld- und Herdengott Silvanus. Zur Linken Merkurs trinkt Zeus aus einer Weinschale, bewacht von seinem Symboltier, dem Adler. Während Neptun gerade seine Hand zwischen die Schenkel der knienden Ceres führt, spielt dahinter Pan mit seiner Syrinx auf.

Die halbkreisförmige Sitzordnung der Olympier<sup>782</sup> im Bildzentrum leitet den Blick des Betrachters auf die Schlüsselszene am rechten Bildrand.<sup>783</sup> Wie Suthor treffend beschreibt, verhalte sich die Götterversammlung zu der Szene „wie die Zuschauer eines Theaterereignisses, die mal gebannt, mal eher mit sich selbst oder ihren Sitznachbarn beschäftigt sind.“<sup>784</sup> Als Gärtner verkleidet nähert sich Priapus, der lüsterne Gott der Fruchtbarkeit<sup>785</sup> und Beschützer der Gärten, der schlafenden

---

<sup>777</sup> Tizian fügte den Wasserfall und eine Felsformation hinzu, die als Motive eines *locus amoenus* verstanden werden können. Der Topos des *locus amoenus* besteht aus sechs Bestandteilen: Baumschatten, Wiese, Quelle oder Bach, Blumen, Vogelstimmen und frischer Windhauch – entwickelte sich aus der pastoralen Dichtung Theokrits und Vergils. Vgl. E.R. Curtius 1964, S. 3, S. 202-206; Maisak 1981, S. 104. Zu den Übermalungen vgl. David Alan Brown, *The Pentimenti in The Feast of Gods*, in: Titan 500, S. 289-299; Joyce Plesters, *Examination of Giovanni Bellini's Feast of Gods: A Summary and Interpretation of the Results*, in: Titan 500, S. 375-391.

<sup>778</sup> Zu den Übermalungen und Abbildungen vgl. John Walker [=Walker], *Bellini and Titian at Ferrara. A Study in Style and Taste*, London 1956, S. 48-74, S. 99-104.

<sup>779</sup> Maisak 1981, S. 102. Abweichend meint Grundmann, daß einzig Tizians Gemälde als Zyklus konzipiert worden seien. Vgl. Stefan Grundmann [Grundmann], *Tizian und seine Vorbilder. Erfindung durch Verwandlung*, (=Dissertationen zur Kunstgeschichte, 26), Köln 1987, S. 157ff.

<sup>780</sup> Die Brüste der Nymphen entblöbte erst Tizians Übermalungen. Vgl. Anchise Tempestini [=Tempestini], *Giovanni Bellini. Leben und Werk*, München 1998, hier: S. 184.

<sup>781</sup> Walker, S. 16.

<sup>782</sup> Erst seit der Spätantike zählt Bacchus zum Kreis der Olympier. Der Weingott verdrängte die römische Göttin Vesta. Vgl. C. R. Long, *The Twelve Gods of Greece and Rome*, Leiden 1987, S. 281; [=Freedman 2003], Luba Freedman, *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Uni. Press. Cambridge 2003, hier: S. 8.

<sup>783</sup> Wind 1948, S. 29ff. Der anekdotische Gehalt der Szene sei von Bellini „lyrically transfigured and is presented under a veil of suspense“. Vgl. Wind 1948, S. 30.

<sup>784</sup> Suthor, S. 123.

<sup>785</sup> Priapus' eselsgleiches Geschlecht wird von Tizian nicht abgebildet, aber der Pfau mit seinem prächtigen Schwanz im Baum darüber könnte auf die anatomische Besonderheit hinweisen. Suthor,

Nymphe Lotis, und versucht ihr Gewand zu lüften.<sup>786</sup> Das Geschehen ist erzählerisch mit der Szene am linken Bildrand verknüpft, dem Silen Argestus mit seinem Esel. Das Eselsgeschrei wird Lotis rechtzeitig wecken, um der drohenden Gefahr zu entkommen.

Als textliche Vorlage dienten Ovids *Fasti*.<sup>787</sup> Die gelungene Flucht der Nymphe und Priapus' Mißerfolg erheitern die anwesenden Götter. Der Esel wird sein Leben einbüßen, da Priapus ihn zum Opfertier seines Tempels in Lampsakus am Hellespont bestimmt.<sup>788</sup> Die erste Passage in Ovids *Fasti* (I, 391-440) erzählt von einem Bacchus-Fest und die folgende (VI, 319-348) schildert ein Fest zu Ehren der Kybele mit dem Übergriff des Priapus.<sup>789</sup>

Die Annahme, daß als erfahrbare Vorbild der Gemälde im *Camerino d'Alabastro* die Antikengärten zu sehen sind, wird durch die Wahl des Priapus als Bildthema in Bellinis *Götterfest* gestützt. Der ithyphallische Gott Priapus galt als Sohn der Venus und des Bacchus<sup>790</sup> und wurde wie diese als Beschützer der Gärten verehrt.<sup>791</sup> 1517 veröffentlichte Aldus Manutius die *Priapea*, eine Sammlung von insgesamt 80 mehr oder weniger obszönen lateinischen Epigrammen, die großen Anklang fanden.<sup>792</sup>

Auch wenn die Autorenschaft unbekannt blieb, schrieben die *letterati* die *Priapae*

---

S. 123.

<sup>786</sup> Ovid, *Fasti*, V, 431f., S. 28f.: „gaudet et a pedibus tracto velamine vota/ ad sua felici coeperat ire via“ (Froh war er, zog das Kleid von den Füßen ihr, fing auch schon an, auf / Glücklichem Wege zum Ziel seines Verlangens zu gehen). Das beliebte Motiv des Satyrn, der sich einer schlafenden Nymphe nähert, verbreitete sich in der *Hypnerotomachia Poliphili* (fol. 65). Vgl. Millard Meiss, *The Sleep in Venice*, (=Proceedings of the American Philosophical Society 110), Philadelphia 1966, hier: S. 348-382; Madlyn Kahr, *Titian. The Hypnerotomachia Poliphili Woodcuts and Antiquity*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 67, 1966, 119-127.

<sup>787</sup> Vgl. Wind 1948, S. 27ff. Zu Ovids *Fasti*, einem Festkalender mit Herkunft der römischen Feiertagsnamen und -bräuche vgl. die Einleitung von Niklas Holzberg in: ders. (Hrsg.), *Publius Ovidius Naso, Fasti/ Festkalender. Lateinisch - Deutsch*, Darmstadt 1995, S. 347ff.

<sup>788</sup> So erklärt Ovid das Eselopfer am Agonalientag (*Fasti*, V, 391f.): „caeditur et rigidio custodi ruris asellus;/ causa pudenda quidem, sed tamen apta deo“. (Eselchen schlachtet man für den starren Bewacher der Gärten;/ Ist auch obszön der Grund, paßt er doch gut zu dem Gott).

<sup>789</sup> Wind 1948, S. 28ff.; Pochat 1978, S. 369. Fehl verweist auf eine von Giovanni de Bonsignori kommentierte Ausgabe von den *Metamorphosen* Ovids, den *Ovidio volgarizzato* (Venedig 1501), in denen die Legende um Priapus und Lotis mit einem Bacchanal zusammenfällt. Fehl 1974, S. 46f., S. 69, S. 74-75, S. 88; Rona Goffen [=Goffen 1989], *Giovanni Bellini*, Yale University Press, New Haven 1989, hier: S. 243-244; Ballarin 2002 (Ib), S. 157-161.

<sup>790</sup> Vgl. Diodorus, *Bibliotheca historica* (IV, 6), der auch den Grund nennt: „Die Weintrinker seien nämlich von Natur aus eifrig auf Liebesfreuden.“

<sup>791</sup> Unbefugten Eindringlingen - Männern, wie Frauen -, drohte Priapus mit Vergewaltigung; vgl. Michael Niedermeier, *Erotik in der Gartenkunst. Eine Kulturgeschichte der Liebesgärten*, Leipzig 1995, S. 56-67.

<sup>792</sup> Vgl. Carmeo Cali, *Studi su i Priapea i loro imitazioni*, Catania 1894; *Priapea: Poems for a Phallic God*, übers. u. hrsg. W. H. Parker, London /Sydney 1988; Fiorenza, S. 415f.

Vergil zu und verliehen ihr antike *auctoritas*.<sup>793</sup> Einige priapeische Epigramme verfaßten Ferrareser Humanisten.<sup>794</sup>

Colantuono erkennt in dem kindlichen Bacchus und dem Eisvogel am rechten Bildvordergrund den Hinweis auf die Wintersonnenwende, die *bruma* (9. Jan).<sup>795</sup> Nach Macrobius *Saturnalia* nahm Bacchus (*Sol*) für den kürzesten Tag des Jahres die Gestalt eines Kindes an.<sup>796</sup> Aus der Antike überlieferten die italienischen Mythographen, daß die Eisvögel (*Halcyones*) in den sieben Tagen vor der Wintersonnenwende und den sieben Tage danach - den sogenannten *dies alcyoniae* (Halkyonischen Tage) - brüteten.<sup>797</sup> Die *dies alcyoniae* waren Tage glücklicher Ruhe, da alle Winde schwiegen.<sup>798</sup> In der griechischen Mythologie war Alkyone die Witwe des ertrunkenen Keyx. Wegen ihrer Trauer erbarmten sich die Götter, erweckten Keyx zum Leben und verwandelten beide in die für ihre lebenslange Partnertreue bekannten Eisvögel. Nach Colantuono verweise die Heiratssymbolik in Bellinis Komposition auf die Hochzeit Alfonsos I. mit Lucrezia Borgia, die in zeitlicher Nähe zur Wintersonnenwende am 30. Dezember 1501 im Vatikan geschlossen wurde.<sup>799</sup>

---

<sup>793</sup> Giraldis berichtet über die Gärten des Maecenas, daß dort die Poeten Gedichte an einem Priapus-Schrein anbrachte, die Vergil sammelte: „Celebrati sunt Mecoenatis horti Romae, in Exquilis, quo loco frequenter Caesare versari consuevit, et perinde etiam frequentes illuc poetae conveniebat. [...]. Erat in his hortis Priapi sacellum, ut scitis morem antiquis fuisse, teste etiam Columella, ad quod convenientes poetae, pro re et loco, carmina affigebant, ut hoc tempore, Romae, quotannis Paschillo, quae iussu Meconatis a Vergilio collecta, nun nomine Vergilii nomine circumferuntur.“;vgl. Lilio Gregorio Giraldis, *Historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum*, in: *Operum quae extant omnium* (Basel 1580), vol. 2, S. 150-151. Zitiert nach Parker 1988, S. 33; Fiorenza, S. 415-416; S. 428 Anm. 36.

<sup>794</sup> Vgl. Teil B, Kap. II, 6. *Allgorie mit Pan*.

<sup>795</sup> Anthony Colantuono [=Colantuono], *Dies Alcyoniae: The Invention of Bellini's Feast of Gods*, in: *The Art Bulletin*, 73 (Nr. 2, Juni 1991), S. 237-256.

<sup>796</sup> Macrobius, *Saturnaliorum libri*, 1, 18 [I-II], ed. Marinone 1967, S. 266-269; Colantuono, S. 248: „Equicolas integration of the Macrobian conceit of the infant Bacchus reveals otherwise obscure subtext within the poem: if, as Macrobius argues, Bacchus (the sun) is born anew at the winter solstice, and thus appears as an infant, the festival of the bruma, which sets the stage for Priapos's amorous misadventure, necessarily coincides with the mythological narratives of the birth and infancy of Bacchus.“ Ballarin 2002 (Ib), S. 171.

<sup>797</sup> Robert von Ranke-Graves [=Ranke-Graves], *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, (1. Auflage 1960), Hamburg 1999 (12. Auflage). 45.b-45.3, S. 145-147.

<sup>798</sup> Die 14-tägige Windstille, die zur Wintersonnenwende auf den Weltmeeren beobachtet wurde, schützt das schwimmende Nest der Eisvögel. Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, XI, 410-748; Lukian, *Halkyon*, I; Ranke-Graves, 45b.-45.3S. 146.

<sup>799</sup> Colantuono, S. 253.

Schon Wind meinte, daß Bellinis *Götterfest* auf die Hochzeit von Alfonso I. d'Este und Lucrezia Borgia zurückzuführen sei.<sup>800</sup> Demnach würde das Bild humorig die Heirat des herzoglichen Paares und Mitgliedern der Familie Este als ein Bacchanal antiker Götter feiern, das den Riten des Priapus gewidmet ist. Und Wind vermutet, daß Isabella d'Este Bellini mit dem Thema beauftragt habe, da sie selbst Verantwortung für die Hochzeitsfeier getragen habe. Wegen der portraithaften „Vermenschlichung“<sup>801</sup> der Götter nimmt Wind an, daß Neptun als Herzog Alfonso I. zu deuten sei, der Götterbote Merkur als Kardinal Ippolito d'Este, der Silen als der Humanist Pietro Bembo (1470-1547) und der Waldgott als Silvanus Bellini selbst.<sup>802</sup> Die karnevaleske Atmosphäre des Bildes gründet Fehl auf der kommentierten *Fasti*-Übersetzung des Giovanni de Buonsignori, worin der Dichter als Allegorie zur Lotossage ein Bacchanal der Thebaner anführt.<sup>803</sup> Buonsignori erzählt, die Einwohner Thebens würden sich anlässlich des Bacchanals festlich kleiden, weshalb Fehl schlußfolgert, Bellinis *Götterfest* zeige die feiernden Thebaner.<sup>804</sup>

Maisak interpretiert die Geste Neptuns - er legt die Hand zwischen die Schenkel der Göttin Kybele (Ceres, Demeter)- sowie die Quitte in ihrer Hand innerhalb der ikonographischen Tradition als Hochzeits- und Fruchtbarkeitssymbolik.<sup>805</sup>

Bellini zeigt das Bacchus-Fest nicht ausschweifend-orgiastisch. Aufgrund der idyllischen Stimmung übernimmt Anderson eine frühere Interpretation von Giovanni de Rossi, der Bellinis *Götterfest* nicht als Umsetzung von Ovids Sage sieht, sondern als eine Allegorie auf Terenz' Sinnspruch „Sine Ceres et Bacchus frigere Venus“ erfaßt.<sup>806</sup> Anderson lehnt es ab, die Geschichte von Priapus und Lotis anzunehmen,

<sup>800</sup> Wind 1948, S. 36ff.

<sup>801</sup> Cavalli-Björkmann 1987, S. 76.

<sup>802</sup> Wind 1948, S. 38ff. Zwar widerlegt Dionisotti in seiner Rezension bereits 1950 Winds These, aber die attraktive Interpretation findet immer Erwähnung. Vgl. Carlo Dionisotti [Dionisotti], *A Review on: Edgar Wind, Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Cambridge (Mass.) 1948, in: *Art Bulletin*, 32 (1950), S. 237-239; Ballarin 2002 (Ib), S. 164-166.

<sup>803</sup> „La allegoria di Lotos: nel tempo anticho cioè nel error de li idolatri faceano le gente molte feste a lidoli e in diversi modi. Onde quando venia la festa di Bacco andavano homini e donne de di e de nocte cantando le laude sue: vestiti con panni festarici li quali non portevano per altro tempo & per tanto licito era ciachun homo e donne per zorni.“ Zitiert nach Fehl 1992, Appendix II, S. 81; Suthor, S. 126.

<sup>804</sup> Fehl 1992, Appendix II, S. 81.

<sup>805</sup> Wind verweist auf venezianische Hochzeitsbilder und Cesare Ripas *Iconologia* („matrimonio“). Wind 1948, S. 37; Erwin Panofsky [=Panofsky 1939], *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, (=The Mary Flexner Lectures 7) New York 1939, S. 163. Bellini könnte auch mit dem Motiv aus dem Liebesgarten des Monatsfreskos April im Palazzo Schifanoia vertraut gewesen sein. Bayer 1998, S. 37.

<sup>806</sup> Jaynie Anderson [=Anderson 1993], *The Provenance of Bellini's Feast of the Gods and a Old/ New Interpretation*, in: *Titian 500*, S. 265-287; hier: S. 283-284.

denn sie ist überzeugt: „rape is essentially a trivial object, incompatible with the grandeur and significance of the other five subjects“.<sup>807</sup> Nach Anderson verehere Bellinis Bild die Gaben des Bacchus und Ceres als Götter der Landwirtschaft, es sei daher als eine Allegorie auf die prosperierende Herrschaft der Este zu verstehen. Da die estensische Dynastie durch die Trockenlegung der Sümpfe und ihre Friedenspolitik die Po-Ebene zur Kornkammer Italiens und einem bedeutenden Obstanbaugebiet gewandelt habe,<sup>808</sup> nimmt Anderson dieses Rahmenthema für den ganzen Zyklus an.<sup>809</sup>

Auch für Rosen ist „Verknüpfung der Themenbereiche der reichhaltigen Natur, der Fruchtbarkeit und der antiken Mythologie“ bildimmanent.<sup>810</sup> Außerdem verweist Rosen auf die kostbaren Farbpigmente wie Lapislazuli und der liebevollen Wiedergabe von Schalen und Vasen im Gemälde, die es als Ausstellungstück eines Sammlungsraumes erscheinen lasse:<sup>811</sup> „Wie bereits die antike Poetik- und Rhetoriklehre ausführte, zielen die Kategorien *copia* und *varietà* auf das *diletto* des Betrachters.“<sup>812</sup> Nach Alberti erfüllten diese Kategorien die Ansprüche der *voluptas*.<sup>813</sup>

Froitzheim-Hegger verweist auf die Götterfeste als Dekoration der Fest- und Banketträume, deren Motivwahl er mit der Anlehnung an das antike Symposion begründet sieht.<sup>814</sup> In der Renaissance wurde aus der antiken Symposienliteratur vor allem Platons *Gastmahl* (um 380 v. Chr.) und der dazu verfaßte Kommentar Marsilio Ficinos *In Convivum Platonis sive de Amore* (um 1475) rezipiert.<sup>815</sup> Zur Anwesenheit der Götter bei Festen der Menschen schreibt Platon in den *Nomoi*:

„...die Götter aber erbarmten sich des von der Natur mit Mühsal beladenen Geschlechtes der Menschen und bestimmten für sie zur Erholung von ihrer Drangsal die abwechslungsreiche

---

<sup>807</sup> Anderson 1993, S. 275. Auf die Beliebtheit des *dolce assalto* als Motiv in der Renaissance wurde bereits im Teil B (6. *Allegorie des Pan*) hingewiesen. Daher ist Andersons Ausschluß der Priapassage nicht zu folgen.

<sup>808</sup> Anderson 1993, S. 283.

<sup>809</sup> Anderson 1993, S. 274ff.

<sup>810</sup> Rosen 2001, S. 90.

<sup>811</sup> Rosen 2001, S. 90-91. Zur Sammlung vgl. Andrea Marchesi [=Marchesi], *La Collezione d'arte nelle stanze di Ercole: L'inventario Antonelli*, in: Este a Ferrara (Ceriana), S.119- 129, hier: S. 125.

<sup>812</sup> U.a. Quintilian, *Institutiones oratoriae*, VI, 2, 118; IX, 2, 63 und 66. Zitiert nach Rosen 2001, S. 91; S. 108, Anm. 85

<sup>813</sup> Alberti, *De pictura*, S. 117: „Quello che prima dà volupta nella istoria, viene dalla copia et varietà delle cose.“

<sup>814</sup> Froitzheim-Hegger, S. 26f.

Folge der Götterfeste und gaben ihnen Musen und den Musenführer Apollon und den Dionysos zu Festgenossen, um sich wieder aufzurichten, und damit gewährten sie ihnen jene geistige Anregungen, die aus Festen im Beisein der Götter entspringen.“<sup>816</sup>

Nicht allen Brauchtümern griechischer Symposiaka wurde nachgeeifert. Vielmehr genügte es, die Stimmung antiker Trinkgelage in Form eines Festmahls mit angeregter Konversation über humanistische wie erotische Themen aufleben zu lassen.<sup>817</sup>

## 2. Venusfest (1519)

Im Frühjahr 1518 beauftragte Alfonso I. Tizian mit dem „Venusfest“ (Abb. 35)<sup>818</sup>, das ein Jahr später fertiggestellt war.<sup>819</sup> Für Tizians *Venusfest* und das später folgende *Bacchanal der Andrier* sind die Ekphrasen<sup>820</sup> aus Philostrats *Eikones* als Quellen ausgemacht worden.<sup>821</sup>

Die Beschreibung der „Liebesgötter“ aus Philostrats *Eikones* (I, 6) gilt als die literarische Vorlage von Tizians *Venusfest*.<sup>822</sup> Daß Alfonso I. zur Entstehungszeit des *Camerino* eine Ausgabe der *Eikones* heranzog, dokumentiert ein Brief von 1516 mit Isabellas drängender Bitte um die Rückgabe ihrer *Imagini*, der italienischen

---

<sup>815</sup> Marsilio Ficinos Kommentar erschien in *Platons Opera* in Florenz um 1482-84. Gesing, S. 41.

<sup>816</sup> Platon, *Sämtliche Dialoge*, Bd. 1, *Gesetze*, übers. von O. Apelt, Hamburg 1988, 2. Buch, S. 41.

<sup>817</sup> Froitzheim-Hegger, S. 26f.

<sup>818</sup> Aus einem Antwortschreiben von Tizian auf einem verlorenen Brief Alfonsos I. geht hervor, daß der Herzog ihm ikonographische Anweisungen über ein Venusfest geschickt hatte. Zu Tizians Brief vom 1. April 1518 vgl. Giuseppe Campori [=Campori], *Tiziano e gli Estensi*, (=Nuova Antologia, XXVII) o.O. 1874, S. 6; ebenfalls im italienischen Original bei Wetthey, 1974 (III), S. 147; Marek 1985, S. 42, Anm. 217. Zur Provenienz vgl. Ballarin 2002 (I), S. 391-393.

<sup>819</sup> Die Übergabe des Gemäldes in diesem Jahr geht aus einem Brief von Tebaldi an Alfonso I. vom 10. Oktober 1519 hervor. Vgl. Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, (=La pittura del Cinquecento 3), Mailand 1928, S. 107; Marek 1985, S. 43.

<sup>820</sup> Zur Ekphrasis vgl. G. Downey, „*Ekphrasis*“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 6, Stuttgart 1966; Marek 1985, S. 10ff.; G. F. Scott, *The Rhetoric of Dilation: Ekphrasis and Ideology*, in: *Word & Image*, Vol. 4 (1991), S. 301-309; G. Boehm, H. Pfothner (Hrsg.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995.

<sup>821</sup> Fehl 1974, S. 57, 74; Warren Tresidder [=Tresidder], *The cheetahs in Titian's Bacchus and Ariadne*, in: *The Burlington Magazine*, 123 (1981), S. 482; Rigas N. Bertos, *A short note on the 'Bacchanal of the Andrians'*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20, 1976, S. 407-410; David Rosand, *Ekphrasis and the Generation of Images*, in: *Arion* (1990), S. 61-105, bes. S. 90ff. Saxl führt für die *Andrier* als Vorlage Lukian an: vgl. Fritz Saxl, *Jacopo Bellini and Andrea Mantegna as Antiquarians*, in: *Lectures I* London 1957, S. 159; Cavalli-Björkmann 1987, S. 83-87.

<sup>822</sup> Wind 1948, S. 56; vgl. auch Rosand 1990, S. 90.

Übersetzung der *Eikones* von Demetrius Moscus.<sup>823</sup> In „Liebesgötter“ schildert Philostrat den Garten der Venus, zwischen dessen Apfelbäumen zahllose Amoretten ausgelassen spielen.<sup>824</sup> Ergänzend zu Philostrats Ekphrasis werden auch ein Hochzeitsgedicht Catulls und einige Verse Ovids als mögliche Quelle angeführt.<sup>825</sup> Hervorzuheben ist in diesem Fall Tizians relative Texttreue im Vergleich zu Bellinis *Götterfest* oder den mythologischen Bildern Dossis.<sup>826</sup>

In Tizians *Venusfest* überragt eine Venusstatue auf einem hohen Sockel einen Tumult von Liebesgöttern.<sup>827</sup> Der lebendig wirkende, ob des Chaos zu ihren Füßen etwas fassungslose Blick der Venusstatue richtet sich an den Betrachter. Am Sockel der Statue opfern zwei Frauen in zeitgenössischen Kleidern. Eine von ihnen hat bereits gespendet und deutet auf ein Schild mit der Inschrift „MUNUS“ (Weihegeschenk).<sup>828</sup> Die zweite Frau hält der ersten einen Spiegel vor - als ein Weihgeschenk an Venus erwähnt ihn Philostrat<sup>829</sup> - doch diese wendet den Kopf ab. Wie ein Strom ergießen sich die unzähligen nackten Liebesgötter durch den Garten. Sie Herzen und lieblosen sich, sie pflücken die Äpfel im Flug von den Bäumen und lassen sich von ihren eigenen Liebespfeilen treffen.<sup>830</sup> Die Ausgelassenheit der kleinen Putti verdrängt die kultische Verehrung der Venus aus dem Bildzentrum.<sup>831</sup>

<sup>823</sup> Wind 1948, S. 56; Walker 1956, S. 40; Fehl 1974, S. 89ff.; Marek 1985, S. 39, Anm. 206.

<sup>824</sup> „Sieh nur die Liebesgötter lesen Äpfel! Wenn es aber viele sind wundere dich nicht, denn sie sind Nymphenkinder, die alle Menschen beherrschen, viele um des vieles willen, wonach der Menschen Sinn steht; der himmlische Eros aber soll im Olymp über dem Leben der Götter walten. Hast du nichts von dem Wohlgeruch verspürt, der den Garten erfüllt, oder riechst oder hörst du noch nichts? Höre gut zu! Mit meinen Worten nämlich wird auch der Duft der Äpfel zu dir kommen.[...]“. Zitiert nach *Philostratos: Die Bilder. Griechisch-Deutsch*, übers. u. hrsg. von Otto Schönberger, [=Philostrat] München 1968, S. 99-103.

<sup>825</sup> Wethey 1971-76, S. 148f.; Marek 1985, S. 39f.

<sup>826</sup> Vgl. Holberton 1987, S. 59; Rosand 1987, S. 84; Rosand 1990, S. 90f.; Rosen 2001, S. 94.

<sup>827</sup> „[...] Du aber sieh nur dort die Aphrodite an! Wo ist sie und an welchem Ort unter den Apfelbäumen? Siehst du die Grotte unterm Fels, aus der tiefblaues Wasser, frisch und süß, hervorrieselt und sogar durch Rinnen zur Bewässerung der Apfelbäume führt? Dort denke dir Aphrodite; die Nymphen haben ihr wohl ein Bild aufgestellt, weil sie aus ihnen Mütter von Erosen und also stolze Mütter schöner Kinder gemacht hat. Aber auch der Silberspiegel, die vergoldete Sandale dort und die goldenen Spangen, all dies hängt nicht sinnlos da, sondern spricht sich Aphrodites Eigen aus, und das ist auch beigeschrieben und gesagt, es seinen Geschenke der Nymphen. Aber auch die Liebesgötter bringen Erstlinge der Äpfel dar, und im Kreise stehend beten sie, ihr Garten möge schön bleiben.“ Philostrat, S. 103.

<sup>828</sup> H. Knackfuss, *Tizian*, (=Künstler Monographien, Bd. 29), Bielefeld/ Leipzig 1940 (10. Auflage), hier: S. 44. Tizian bleibt nah an Philostrats Beschreibung, der schreibt: „[...] und das ist auch beigeschrieben und gesagt, es seien Geschenke der Nymphen“. Philostrat S. 103.

<sup>829</sup> Philostrat, S. 103.

<sup>830</sup> Die spielenden Putti schienen es Alfonso I. angetan zu haben; vgl. Vasari, Bd. 7, S. 433: „...fece molto amorini e putti belli, ed in diverse attitudini; che molto piacerò a quel signore, siccome fece anco l'altro quadro [*Das Bacchanal der Andrier*].“

<sup>831</sup> Der Autor kann der Einschätzung Mareks nicht folgen, daß Tizian das „Fest zu Ehren der Venus“ zum „Mittelpunkt der Komposition erhebt“. Vgl. Marek 1985, S. 60. Dies ist eher der Fall bei der

Eine üppige Vegetation, das Merkmal aller Bilder im *Camerino d' Alabastro*, umgrenzt den Bildraum, der in seiner Tiefe von einem blauen Himmel dominiert wird.

Philostrats Schilderung vom Garten der Venus endet mit dem Hinweis auf eine verborgene allegorische Deutung: „Die Allegorie, welche uns der Maler hier vorführt, soll ohne Zweifel Liebe und Sehnsucht bedeuten.“<sup>832</sup> Hat auch Tizian eine Allegorie von Liebe und Sehnsucht im *Venusfest* verborgen? Gegen eine moralische Deutung spricht die bloße Präsenz der zahlreichen Putti, deren scherzhaft-spielende Nachahmung menschlicher Tätigkeiten stets als Motiv der *felicitas temporum* gewertet und, getreu dem Motto *amor vincit omnia* nach Vergils X. Ekloge, mit dem Goldenen Zeitalter in Verbindung gebracht wurden.<sup>833</sup> Himmel deckt die Ironie der Szene auf:

„Die kleinen Amoretten nutzen ihre Pfeile nicht, um auf Menschen zu zielen, sondern sie treffen sich selbst und vergnügen sich demnach auch lieber selbst. Die Ordnung ist auf dem Kopf gestellt. Die Liebe ist entfacht unter denen, die Liebe entfachen sollen.“<sup>834</sup>

In Ovid *Fasti* (IV, 133-150) beginnt der Monat April mit einem Fest zu Ehren der Venus Vericordia, deren Tempel in Roms Umland lag. Mutter, Bräute und Kurtisanen feierten gemeinsam, wobei die Bräute ihre Mädchenkleider, Puppen und andere Spielsachen opferten.<sup>835</sup> In der Opferung am rechten Bildrand erinnert Tizian an die römische Heiratssitte.<sup>836</sup> Über die Venus-Statue ist das Bildgeschehen verbunden, denn Venus ist Herrin des Gartens, in dem die Liebesgötter tollten und deren goldene Liebespfeile erbitten die beiden Frauen durch die Opfergaben.

---

pyramidalen Anordnung im Entwurf von Fra Bartolommeos (Abb. 37). Vgl. Marek 1985, S. 49, Abb. 41b.; Fehl 1971, S. 17; Fehl 1974, S. 45, Anm. 233. Philostrat selbst geht in seiner Schilderung des Venusfestes nur knapp auf die Liebesgöttin ein. Dagegen schenkt der Sophist seine Beachtung dem bunten Treiben der Putti, wie es auch Tizian tat.

<sup>832</sup> Aus den *Philostrati senioris Imagines*, Lib. I, Cap. VI; zitiert nach Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle [=Cavalcaselle/ Crowe], *Tizian. Leben und Werke*, zwei Bde., Leipzig 1877, hier: S. 162.

<sup>833</sup> Vergil, X. Ekloge (*Das Liebesleid des Gallus*), 69. Froitzheim-Hegger, S. 33, S. 41; Mertens 1994, S. 325.

<sup>834</sup> Himmel, S. 125.

<sup>835</sup> Cavelli-Björkmann 1987b, S. 104, David Jaffé, *Feast of Venus*, in: London 2003, S. 110.

<sup>836</sup> Vgl. Vincenzo Cartari [=Cartari], *Le imagini de i Dei degli antichi*, Venedig 1556, S. 490; Ballarin 2002 (Ib), S. 138-139.

Die Venusstatue - einem „interpretierenden Zusatz zu der Vorlage“ Fra Bartolommeos (Abb. 37)<sup>837</sup> - malte Tizian möglicherweise nach dem Vorbild der Venus Felix im vatikanischen Statuenhof des Belvedere (Abb. 47).<sup>838</sup> Der „Cortile delle Statue“ mit der Laokoongruppe, der schlafenden Ariadne (Kleopatra) (Abb. 48), dem Torso vom Belvedere und dem lagerndem Tiber besaß auf Sammler wie Künstler der Renaissance „größte Anziehungskraft“.<sup>839</sup> Schon in Dossos Bildern konnten einige dieser antiken Vorbilder aufgezeigt werden. Auf die Präsenz der Statuen in den Gemälden des *Camerino* wird unten noch eingegangen werden.

### 3. *Bacchus und Ariadne* (um 1522)

Für *Bacchus und Ariadne* (Abb. 38)<sup>840</sup> konsultierte Tizian Passagen aus Ovids *Ars Amatoria* (I, 525-564), den *Metamorphosen* (VIII, 174-182), den *Fasti* (III; 507-516 [8. März]) sowie Catulls (um 84-54 v. Chr.) *Carmina* (LXIV, 50-72). In der Erzählung vom Hochzeitsfest von Peleus und Thetis flicht Catull ein,<sup>841</sup> daß die Geschichte von Bacchus und Ariadne eine Decke auf dem Hochzeitsbett der Thetis verzierte.<sup>842</sup> Während Ariadne „voll Trauer nach dem scheidenden Schiffe“ des Theseus sieht, trifft Bacchus mit seinem von Pardeln gezogenen Triumphwagen ein.<sup>843</sup>

---

<sup>837</sup> Marek 1985, S. 52.

<sup>838</sup> Ballarin 2002 (Ib), S. 135-136. Vgl. Uwe Geese [=Geese], *Antike als Programm - Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, in: Frankfurt 1985, S. 24-50, hier: S. 27, Abb. 14.

<sup>839</sup> Geese, S. 24.

<sup>840</sup> Zur Provenienz vgl. Ballarin 2002 (I), S. 393-394.

<sup>841</sup> Tizian besaß selbst eine Ausgabe von Catulls Gedicht, die Battista Guarini dem Herzog Alfonso I. d'Este gewidmet hatte. Bei Crowe und Cavalcaselle sind auch die lateinischen Verse von Catulls *Carminum liber LXIV, Epith. Pel. et Thetidos* aufgeführt. Vgl. Crowe/ Cavalcaselle, S. 216ff.; Paul Holberton [=Holberton 1986], *Battista Guarino's Catullus and Titian's 'Bacchus and Ariadne'*, in: *The Burlington Magazine*, 128 (1986), S. 347-350.

<sup>842</sup> „Diese Decke, durchwebt mit vergangener Zeiten Gestalten,/ Zeigt mit erstaunlicher Kunst der Heroen heldische Taten./ Denn es blickt von dem wellenumtosten Strande von Dia/ Hin auf Theseus' schnellentfliehendes Schiff Ariadne./ Die im Herzen trägt unzählbarer Leidenschaft Schmerzen;/ Und sie glaubt es noch nicht, was sie sieht mit eigenen Augen/ Als sie, vom enttäuschenden Schlaf erwacht, verlassen sich findet, / Einsam im Elend gelassen, allein am sandigen Strande / [...]. Und zum 64. Gedicht heißt es erneut: „Die mit solchen Bildern herrlich prangende Decke/ Hüllte das Brautbett ein in reich ausladender Fülle.“ Catull, *Carmina*, LXIV, 50-72; 249-264, in: *Catull. Lateinisch - Deutsch*, hrsg. von Werner Eisenhut, München 1960, S. 109-111; S. 121-123.

Tizian zeigt die erste Begegnung der Nymphe und des Gottes am Strand von Naxos. Mit einem hastigen Schritt von seinem Triumphwagen fällt der liebebestrunke Bacchus eher als er springt, um die erschreckt zur Flucht abgewandte Ariadne einzufangen. Als sich ihre Blicke treffen, halten beide in ihren abrupten Bewegungen inne. Am Horizont entschwindet bereits das Schiff des ehemaligen Geliebten.<sup>844</sup> Im Himmel leuchtet über Ariadnes Haupt ein kronenförmiges Sternbild auf. Vom rechten Bildrand zieht um Bacchus der orgiastische Thiasos ein. Den Zug führt ein kindlicher Faun an, der einen Kalbskopf an einer Schnur wie ein Spielzeug hinter sich herzieht.<sup>845</sup> Neben ihm türmt sich ein wildbärtiger, mit einer Schlange ringender Satyr auf - er wird später im Inventar von 1598 als Laokoon bezeichnet. Dahinter trägt ein weiterer Satyr einen Thyrsosstab in der linken Hand und schwingt mit der rechten einen Huftierschenkel hoch in die Luft.<sup>846</sup> Zwei freizügig gekleidete Mänaden - zimbelnd und Tamburin schlagend - folgen dicht am Triumphwagen. Im waldigen Hintergrund naht ein fetter Silen auf einem Esel von zwei Thiasoten begleitet, von denen einer dafür Sorge trägt, daß der Betrunkene nicht von seinem Reittier stürzt. Daneben schultert ein Satyr ein Weinhaß. Beide Motive erschienen schon in Bellinis Götterfest. Auf einen Bronzekerter, dessen Kostbarkeit das schützend unterlegte Tuch betont, signierte Tizian.<sup>847</sup>

Nachdem Catull das Schicksal der verlassenen Ariadne geschildert hat, folgt die Ankunft des Bacchus:

„Diese schaute voll Trauer nach dem scheidenden Schiffe,  
Tiefverletzt erwog sie im Herzen tausend Gedanken.  
Doch schon von der anderen Seite naht schon strahlend Bacchus,  
Mit seinem Schwarm von Satyrn und nysageborenen Silenen,  
Der Ariadne, dich suchst und zu dir in Liebe entbrannt ist, [...]“

Rings umher mit schnellen Schritten, rasenden Sinnes

---

<sup>843</sup> Catull, *Carmina*, 64, 250-265. Zur Sage der Ariadne vgl. Emeline Richardson, *The Story of Ariadne in Italy. Studies in Classical Art and Archeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, hrsg. von Günther Kopcke u. Mary B. Moore, Locust Valley, New York 1979.

<sup>844</sup> Philostrat, I, 15.

<sup>845</sup> Das „pezzo d'asino“ („Eselsteil“ steht sprichwörtlich für: Dummkopf) sei nach Suthor im Verhältnis zum Schicksal des Esels der Priapossage in Bellinis *Götterfest* zu sehen. Suthor, S. 129.

<sup>846</sup> Die drei Figuren übernimmt Tizian aus der Schilderung Catulls. Vgl. Crowe/ Cavalcaselle, S. 217; und s. u.

Tobten - Euhoi! - Bacchantinnen, Kopf in den Nacken geworfen,  
 Und ein Teil schwand den Thyrsos mit laubumwundener Spitze,  
 Andere schleuderten Stücke von dem zerrissenen Stiere,  
 Andere gürteten ringelnde Schlangen um ihre Körper,  
 Andere trugen in Kästen die dunkel-heiligen Orgien,  
 Orgien, die Ungeweihte umsonst sich mühen zu vernehmen,  
 Andere schlugen das Tympanon hochehobenen Armes  
 Oder entlockten den hellen Klang dem blinkenden Erze  
 Oder bliesen das Horn mit dumpfdröhenden Laute  
 Oder barbarische Flöten mit kreischenden, zischelnden Tönen.“

Insbesondere die bei Catull genannten Thiasoten sind für Tizian vorbildhaft.<sup>848</sup> Ein antiker Orestes-Sarkophag könnte Tizian zum Vorbild für Bacchus gedient haben.<sup>849</sup> Seine beiden Zugtiere konnten als indische Gheparden bestimmt werden, wie sie Tizian in Ferrareser Gehegen studieren konnte.<sup>850</sup> Von allen Großkatzen konnten nur die Gheparden zur Jagd trainiert werden.<sup>851</sup> Zu recht widerspricht Tresidder der These Panofskys, die Tiere seien stets als Zeichen des indischen Triumph zu deuten.<sup>852</sup>

Als höchstes Spannungsmoment der Begegnung zwischen *Bacchus und Ariadne* wählt Tizian aus Ovids Vorlage den stürmischen *dolce assalto*:

„Sinnlos irrte die Gnosserin [Ariadne] einst am fremden Gestade,  
 Wo um den einzigen Strand Dias die Woge sich bricht;  
 Eben erwacht, wie sie war, umwallt von entgürtetem Kleide,  
 Barfuß - frei um das Haupt flattert das goldene Haar -  
 Rief sie am tauben Gewässer des Meeres den grausamen Theseus.  
 [...]“  
 Aber der Gott auf dem Wagen, umragt von Traubengewinden,

---

<sup>847</sup> Vielleicht befand sich das Bronzegefäß als Sammlungsstück im Raum. Leider sind darüber keine Sammlungsinventare erhalten. Vgl. Rosen 2001, S. 85-86; N. Penny, *Bacchus and Ariadne*, in: London 2003, S. 104.

<sup>848</sup> Holberton 1986, S. 347-350.

<sup>849</sup> Vgl. Otto J. Brendel, *Borrowings from Ancient Art in Titian*, in: *The Art Bulletin*, 37 (1955), S. 113-125, hier: S. 118; Marek 1985, S. 50.

<sup>850</sup> Wethey 1975, III, S. 35-36, Anm. 189; Cavalli-Björkmann 1987, S. 76; Ballarin 2002 (Ib) S. 153-156.

<sup>851</sup> Vgl. Gundersheimer 1972, S. 68-69; Tresidder, S. 485, Anm. 26.

<sup>852</sup> „Titian wanted to make perfectly clear that Bacchus had returned from India.“ Panofsky 1969, S. 142-144. Panofsky folgte dem Vorschlag von Wind (1950, S. 85). Dabei weisen bei Philostrat die *párdalis* (Eikones, I, 19,4; I, 15,2) auf die bloße Anwesenheit des Gottes hin. Tresidder, S. 482; Shearman, S. 214.

Lenkt mit goldenen Zaum selber sein Tigergespann.  
 Und es verstummt und erleicht das Mädchen; vergessen ist Theseus;  
 Dreimal will sie entfliehn, dreimal hat der Schreck sie gelähmt.  
 Und gleich ledigen Ähren von Sturm durchwehet, erbebt sie,  
 Oder wie schwankendes Rohr zittert im sumpfigen Bruch.  
 Aber der Gott sprach: „Sieh, hier bin ich, ein treuerer Beschützer.  
 Banne die Furcht: Du wirst, Gnosserin, Bacchus' Gemahl.  
 Nimm als Hochzeitsgabe den Himmel; ein himmlisches Sternbild,  
 Wirst du, als kretischer Kranz, lenken den irrenden Kiel.  
 Sprach's, und von dem Gespann, damit sie die Tiger nicht schreckten,  
 Sprang er herab - es wich unter dem Fuße der Sand -,  
 Drückte sie innig ans Herz und trug sie - Sträuben war nutzlos -  
 Mit sich fort; es vermag alles ein Gott, was er will.  
 Und „Hymenäus!“ ruft ein Chor, ein anderer: „Euhoi!“  
 Und der geheiligte Pfuhl einet den Gott und die Braut.“<sup>853</sup>

Gelöst von den Vorbildern mythologischer Szenen auf den antiken Sarkophagen oder den Cassonemalereien, bei denen die Protagonisten mehrfach erscheinen und in sukzessiven Bilderfolgen die Handlung nacherzählen, entwirft Tizian eine kompositionelle Einheit und reichert sie symbolisch an.<sup>854</sup> Diese aus der Antike überlieferte Kompositionsweise formuliert Alberti in seiner *De pictura*.<sup>855</sup>

Tizian erinnert mit dem dionysischen Triumphzug an den vorausgegangenen Indiensieg, während sich bereits das zukünftige Geschehen in der Sternenkrone<sup>856</sup> als Hochzeitsgeschenk über Ariadne andeutet.<sup>857</sup> Auch Ariadnes prächtiges rotes Schultertuch könnte als Hinweis auf die zukünftige Heirat verstanden werden, wie

<sup>853</sup> Ovid, *Ars Armatoria* (I, 525-564); zitiert nach der Übersetzung von W. Hertzberg, München 1964, S. 43-47.

<sup>854</sup> Durch die Vieldeutigkeit äußerst inspiriert, deutete Hofmann die Trias von Bacchus, Ariadne und den schlangenringenden Satyr allegorisch aus: Ariadne sei *Castita*, Bacchus *Contrato* und der Satyr *Fortezza* und kommt zu dem Schluß: „Was in Tizians Gemälde anschaulich wird, ist das Gegenteil dessen, wovon es mythologisch handelt.“ Vgl. Walter Jürgen Hofmann, *Tizians „Bacchus und Ariadne“*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 39 (1986), S. 87- 107; hier: S. 107.

<sup>855</sup> Alberti exemplifizierte diesen Kunstgriff anhand Lukians Ekphrasis über die „Verleumdung des Apelles“. In seiner Allegorie habe der Maler Apelles das Geschehen in eine einheitliche Szene gefaßt, wobei die Komposition erzählend von rechts nach links zu sehen sei. Alberti, *De pictura*, S. 92f. (III, 53); Marek 1985, S. 51.

<sup>856</sup> Für Boccaccio war Ariadnes Krone ein Symbol der Liebeslust und ihre Verstirnung galt als Warnzeichen an alle Frauen, die dem Weingenuß nachgeben, denn jene würden dem Nächstbesten in die Arme fallen. Vgl. Boccaccio, *Genealogia deorum*, Venezia 1511, II, 29, fol. 85.

<sup>857</sup> Vgl. Panofsky [= Panofsky 1969], *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York 1969, S. 142; Wind 1948, S. 58.

auch die Farben ihres Gewands - Ultramarin und Weiß - als Zeichen der Jungfräulichkeit gewählt wurden.<sup>858</sup>

Wie ist der Mythos von Bacchus und Ariadne im Rahmen der bacchischen Triumphidee zu deuten?

Die Schilderungen des Triumphes in Indien gingen häufig in die festlich initiierte Auffindung der verlassenen Ariadne über.<sup>859</sup> Wie in einer Miniatur in Petrarca's *Trionfi* (1472), die Bacchus und Ariadne als Liebespaar auf einem *carro navalis* zeigt, bezieht sich Tizian nicht auf die Epiphanie des Gottes, sondern auf seine Vermählung mit Ariadne.<sup>860</sup> Zur Tradition des bacchischen Triumphes stellt Marek fest:

„Der antike Triumphgedanke steht im Vordergrund; mit ihm sind aber formal und inhaltlich die Auffindung der Ariadne sowie deren Apotheose verknüpft. [...] *Bacchus und Ariadne* resümiert gleichsam die thematischen Grundzüge des bisherigen Programms und präsentiert sie in einer verdichteten Formulierung: Das Motiv der Liebe und der sinnlichen Lebensfreude ist eng verknüpft mit der Eroberung und des militärischen Triumphes.“<sup>861</sup>

Die Metapher von der Nähe zwischen Liebe und militärischem Sieg überliefert Ovid in den *Remedia amoris*<sup>862</sup> und in den *Amores*.<sup>863</sup> Die schon auf Cassoni-Malereien<sup>864</sup> beliebten Abbildungen von Liebespaaren gründen auf der Tradition allegorischer Triumphe.<sup>865</sup> Es könnte spekuliert werden, daß Alfonsos I. zunächst außereheliche Affäre mit Laura Dianti, die um 1520 begann und bis zum Tode des Herzogs andauern sollte, ein solches Liebesthema beflügelt haben dürfte.<sup>866</sup>

---

<sup>858</sup> Im Venedig der Renaissance galt Rot die Farbe der Braut. Vgl. Rona Goffen, *Titian's Sacred and Profane Love and marriage*, in: Norma Broude und Mary D. Garrard (Hrsg.), *The Expanding Discourse*, New York 1992, S. 111-113; passim Titian 500.

<sup>859</sup> Gesing, S. 105.

<sup>860</sup> Gesing, S. 99; Abb. 31. Zur Tradition von Bacchus und Ariadne vgl. Emmerling-Skala, S. 458-470.

<sup>861</sup> Marek 1985, S. 46.

<sup>862</sup> Ovid, *Remedia*, I, 1, 1-4.

<sup>863</sup> Ovid, *Amores*, I, 9; II, 19-21.

<sup>864</sup> Grundlegend zur Cassoni-Malerei Paul Schubrig [=Schubrig], *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1923, hier bes. Taf. LXXXIX, S. 382; Taf. CXX, S. 518 und CLXIII, S. 771.

<sup>865</sup> Gesing, S. 99; vgl. auch Victoria von Flemming [=Flemming], *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, (=Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 6) Mainz 1996, hier: S. 100f.

<sup>866</sup> Crowe/ Cavalcasalle, S. 220f.. Zu Laura Dianti, die noch bis zum 23. Juni 1573 lebte, vgl. Giovio 1552, S. 200; Giovannbattista Giraldi, *Commentario delle cose di Ferrara*, Florenz 1566, S. 151; Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Venedig 1648, hrsg. v. Detlef von Hadeln, Vol. I, Berlin 1914, S. 161; Giulio Righini, *Laura Dianti: La donna del duca Alfonso I. d'Este*, in: *Deputazione*

#### 4. *Bacchanal der Andrier* (um 1524-25)

Philostrats Ekphrasis „Die Leute von Andros“ (*Eikones*, I, 25) gibt das Rahmenthema für Tizians *Bacchanal der Andrier* (Abb. 39) vor:<sup>867</sup>

„Der Weinstrom auf der Insel Andros und die vom Flusse trunkenen Andrier sind Gegenstand des Bildes. Denn durch die Macht des Dionysos spaltet sich für die Leute von Andros die weinträchtige Erde und sendet ihnen einen Strom herauf. Wenn du an Wasser denkst, ist er gar nicht groß, wenn aber an Wein, so ist der Fluß gewaltig.“<sup>868</sup>

[...]

Was man aber sieht im Bilde, ist dies: Der Flußgott ruht auf einem Lager von Trauben und gießt ungemischt seine Quelle aus; seine Gestalt ist von schwellender Fülle; Thyrsosstäbe sind rings um ihn wie Röhricht am Wasser aufgeschossen. Verläßt man aber das Land mit seinen Trinkgelagen, begegnen uns schon an der Mündung Tritonen, die mit Muscheln Wein schöpfen.

[...]

Und Dionysos segelt zum Trinkfest auf Andros; sein Schiff liegt bereits im Hafen und führt in bunter Fülle Satyrn, Bakchantinnen und Silene, soviel es ihrer gibt. Auch den Gott des Gelächters und den des Schwärmens, beide voll Heiterkeit und Lust am Zechen, bringt er mit, um sich den Fluß recht köstlich schmecken zu lassen.

Obwohl Tizian die persönliche Ankunft des Gottes nicht zeigt,<sup>869</sup> birgt das Bild in sich die gleiche überschwengliche Heiterkeit, mit der Philostrat das Andrierfest beschreibt.<sup>870</sup>

---

*provinciale ferrarese di Storia Patria, atti e memorie*, N.S., 28 (1964), S. 73-165; Whetey, II, S. 92-94, Tafel 41-43; Paul H. P. Kaplan, *Titian's Laura Dianti and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture*, in: *Antichità viva*, 21 (1982), S. 11-18; Fehl 1987, S. 113f., S. 131, Anm. 10. . Jane Fair Bestor, *Titian's Portrait of Laura Eustachia: the Decorum of Female Beauty and the Motif of the Black Page*, in: *Renaissance Studies*, Vol. 17, Nr. 4 (Dezember 2003), S. S. 628-674.

<sup>867</sup> Philostrat I, Kap. 25, S. 151-153. Eine weitere bekannte Überlieferung ist Catulls *Epyllion* (64, 251-264) und Ovids *Ars Amatoria* (I, 527-564); Wethey 1975, III, S. 151. Zur Provenienz vgl. Ballarin 2002 (I), S. 395-396.

<sup>868</sup> Philostrat, I, Kap. 25.; S. 151-153.

<sup>869</sup> Ohne jede Erläuterung erkennen Rosand (1987) und Fehl (1987) in dem weinausschenkenden Jüngling Bacchus selbst. Rosand 1987, S. 85; Fehl 1987, S. 123 Für diese interessante Identifizierung könnten die kletternde Weinranke am Baum hinter dem Jüngling sowie seine Nacktheit hinweisend sein. Auch verbindet seine Handlung, das Nachschenken des Weines in die Schale der zeitgenössisch gekleideten Frau, die mythische mit der realen Sphäre. Daß Bacchus in Tizians Gemälde womöglich erneut als Mundschenk auftritt, könnte als eine Parallele zu Bellinis *Götterfest* gesehen werden.

<sup>870</sup> Cavalli-Björkmann, S. 79. Von der Wirkung des Weinflusses schwärmt Philostrat: „Denn hat sich einer an ihm sattgetrunken, so kann er sich all diese Herrlichkeiten auf einmal einbilden.“ Philostrat, I, Kap. 25, S. 151-153.

Das Bild kommt ohne ein kompositionelles Zentrum aus.<sup>871</sup> Stattdessen führt Tizian den Blick des Betrachters von Konstellation zu Konstellation. Jeweils drei Figuren bilden einen Komplex.<sup>872</sup> Etwas oberhalb des Bildmittelpunktes hebt ein junger Mann mit prüfendem Blick eine mit Rotwein gefüllte Karaffe hoch. Exponiert vor dem strahlenden Himmel wird das gläserne Weingefäß nicht nur zum perspektivischen Zentrum des Geschehens, denn vom Weingenuß und seiner rauschhaften Wirkung erzählt Tizians Bild. Auf der Insel Andros wurden die dionysischen Lenaia vom fünften Januar an für sieben Tage gefeiert.<sup>873</sup> Der Name Lenaia leitet sich etymologisch von *ó lenos*, der Weinpresse, ab. Als kältester Monat des Jahres war das Datum es der beste Zeitpunkt für die letzte Klärung des Weines. Am linken Bildrand schöpfen drei Andrier den Wein aus dem Strom. Sie vermengen den Wein in einem Mischkrug mit Wasser, trinken ihn gleich selbst oder schenken das Getränk aus.<sup>874</sup> Zwei liegende Frauen in Renaissance-Kostümen, von denen sich eine gerade ihre Weinschale füllen läßt, halten ihre Flöten bereit. Aufgrund ihrer zeitgenössischen Kleidung (auf einem Untergewand signierte Tizian) und den Ohrringen, die um 1526 bei venezianischen Frauen in Mode kamen,<sup>875</sup> spiegeln sie Ferrareser Damen wider.<sup>876</sup> Vor ihnen liegt ein Papier auf dem Boden, das eine Notation in französischer Schrift trägt.<sup>877</sup> „Qui boyt et ne reboyt/ Il ne scet que boyre soit.“<sup>878</sup> Der tatsächlich existierende Kanon ist ein Werk des flämischen

---

<sup>871</sup> Wethey 1975, III, S. 36.

<sup>872</sup> Markus Ewel [=Ewel], *Das Darstellungsproblem „Figur und Landschaft“ in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts*, (= Studien zur Kunstgeschichte, Band 71) Hildesheim 1993, hier: S. 91.

<sup>873</sup> Bereits seit 1996 v. Chr. galt der fünfte Januar als Tag der Geburt des Lichts. Nach der Einführung des Julianischen Kalenders wurde das Datum mit dem dionysischen Wunder - der Verwandlung von Wasser in Wein, einer Allegorie der göttlichen Geburt - neu begangen. Zum Kult des Bacchus vgl. Karl Kerényi [=Kerényi 1976], *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, [1. Auflage Wien 1976], in: *Karl Kerényi. Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von Madga Kerényi, 1994 Stuttgart, hier: S. 290ff. Vgl. Görel Cavelli-Björkmann [=Cavelli-Björkman 1987b], *Worship of Venus and Bacchus. Variations on a Theme*, in: Cavelli-Björkmann 1987a, S. 93-106, S. 96.

<sup>874</sup> Ewel, S. 92. Der liegende Andrier zu Füßen eines der Mädchen ist einem Krieger aus Michelangelos Schlachtenkarton entlehnt, der dort einen Stab hält. Vgl. Wethey 1975 (III), S. 38; Marek 1985, S. 53; Grundmann 1987, S. 42; Ewel, S. 215, Anm. 239.

<sup>875</sup> David Jaffé, *Bacchanals of Andriens*, in: London 2003, S. 106.

<sup>876</sup> Philipp Fehl [=Fehl 1974], *The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso d'Este*, in: *Studies in the History of Art, National Gallery, Washington D.C.*, VI 1974, S. 37-95, hier: S. 74-79; ders. [=Fehl 1987], *Imitation as a Source of Greatness. Rubens, Titian, and the Painting of the Ancients*, in: Cavelli-Björkmann 1987a, S. 107-132, hier: S. 120.

<sup>877</sup> Das zum Betrachter umgedrehte Notenblatt deutet Smith als Anweisung, den vierstimmigen Kanon als Spiegelkanon zu singen, wobei zwei Stimmen die Melodie gespiegelt, d.h. auf den Kopf gestellt, wiedergeben müssen. Vgl. Smith, S. 52ff.; Suthor, S. 130.

<sup>878</sup> „Wer trinkt und nicht wiedertrinkt/ Der weiß nicht, was Trinken ist.“ Wethey 1975, Bd. III, S. 39; Bonicatti 1980, S. 461-464, S. 469-477; vgl. Edward E. Lowinsky [=Lowinsky], *Music in Titian's Bacchanal of the Andrians: Origin and History of the Canon Per Tonos*, in: *Titian. His World and His*

Komponisten Adrian Willaert, der um 1520 zu Gast am Ferrareser Hofe war.<sup>879</sup> Die Notation verbildlicht die Festgesänge der Andrier.<sup>880</sup> Ein weiterer zeitgenössischer Bezug ist in dem Jüngling an der Baumgruppe zu erkennen.<sup>881</sup> Seine prächtigen Beinkleider entsprechen der Mode der bereits im Teil A vorgestellten *Compagnie della Calza*.

Am rechten Bildrand tanzt ein Paar im Kreise. Die junge Frau im weißen Gewand faßt zugleich mit ihrer freien rechten Hand nach dem Jüngling mit der Weinkaraffe, den sie gleich in ihre Drehung hineinziehen wird. Eine schlafende Schönheit lagert auf ihrem ausgezogenen Gewand, das nur noch den Oberarm verhüllt. In ihrer Hand ruht die ausgeleerte Weinschale. Neben ihr uriniert ein Putto in den Weinstrom. Nicht in einer „Gestalt von schwellender Fülle“ sondern fast unscheinbar positioniert Tizian den Flußgott der Weinquelle auf einer Anhöhe im rechten Hintergrund des Bildes.

Nach Grundmann begründet der Kanon die Dreiteilung der Komposition von links nach rechts: im ersten Abschnitt (Qui boyt) sei das Trinkmotiv dargestellt, im zweiten dann das erneute Trinken (et [ne] reboyt) und schließlich führe der dritte Abschnitt mit dem schutzlosen weiblichen Akt vor, wohin wiederholte Trinkgelage führen.<sup>882</sup>

Der weibliche Akt - ein von Philostrats Ekphrase unabhängiges Motiv - erhielt in der Forschung stets besondere Aufmerksamkeit.<sup>883</sup> Unter der Berufung eines kunstästhetischen Topos urteilt Vasari bewundernd: „eine nackte schlafende Frau von solcher Schönheit, daß sie lebendig erscheint.“<sup>884</sup> Sie lebt in Teilen der

---

*Legacy*, hrsg. von David Rosand [=Rosand 1982], New York 1982, S. 191-282; Der Kanon basiert auf dem französischen Sprichwort „Qui a bu boira“. Vgl. Cavalli-Björkmann, S. 82.

<sup>879</sup> Smith (1953) schrieb als erstes Willaert den Kanon zu vgl. Gertrud Smith, *The Canon in Titian's Bacchanal*, in: *Renaissance News*, Bd. 6 (1953), S. 52ff.; Lowinsky 1982, S. 195-196.

<sup>880</sup> „Das [i.e. die vorige Schilderung des Weinflusses] singen sie wohl den Frauen und Kindern zugleich vor, bekränzt mit Efeu und Eibe, teils auf beiden Ufern tanzend, teils hingelagert.[...]. Dergleichen glaube ich wirklich einige singen zu hören, deren Stimme vom Weingenuß schon schwankt.“ Lowinsky versucht, das Arrangement des Kanons über die Figurenanordnung zu deuten. Vgl. Lowinsky, S. 209f.

<sup>881</sup> Wie David Jaffé bemerkt, sei die höfische Kleidung von Zeitgenossen sofort erkannt worden, so daß davon auszugehen ist, daß hier ein Bezug zum Ferrareser Hof dargestellt wird. David Jaffé [=Jaffé], *Camerino of Alfonso d'Este*, in: London 2003, S. 101-104, hier: S. 104.

<sup>882</sup> Grundmann 1987, S. 40-45.

<sup>883</sup> Zum Akt bei Tizian vgl. Rona Goffen (Hrsg.), *Titian's Venus of Urbino*, (=Masterpieces of Western Painting), Cambridge Uni. Press (UK)1997; *Venus dévoilée. La Venus d'Urbino du Titien*, Ausst.-kat., Brüssel, Palais des Beaux-Arts, hrsg. von Omar Calabrese, Herman Parret, Gent 2003.

<sup>884</sup> Vasari, Bd. 7, S. 434: „...ed una donna nuda che dorme, tanto bella, che pare viva“. Grundmann erkennt in der schlafenden Figur einen künstlerischen Wettbewerb zu Bellinis Liegenden im Götterfest. Grundmann 1987, S. 45, Anm. 101; ebenso Rosen 2001, S. 96.

modernen Kunstgeschichte als Nymphe<sup>885</sup> und Andrierin<sup>886</sup> fort oder wird als schlafende Ariadne identifiziert.<sup>887</sup> Zur ihrer Identität wird häufig das Schiff am Horizont herangezogen, das einem Vexierbild gleicht: so erkennt ein Teil der Forschung das ankommende Schiff des Bacchus gemäß der Philostrat'schen Schilderung,<sup>888</sup> und der andere das abfahrende Schiff des Theseus.<sup>889</sup> Falls es das Schiff des Theseus sei, müßte Tizian hier die Insel Naxos zeigen, auf der die schlafende Ariadne zurückgeblieben wäre.<sup>890</sup> Zumindest ähnelt Tizians Motiv der antiken Skulptur der *Schlafenden Kleopatra/ Ariadne*, die Julius II. 1512 als Brunnenfigur im Hof des Belvedere aufstellte (Abb. 48).<sup>891</sup> Tizian übernimmt ihre Ruhehaltung, bildet die gewandete Statue jedoch nackt ab.<sup>892</sup> Aber wahrscheinlicher ist das Schiff des Theseus in *Bacchus und Ariadne* dargestellt und kann dort zweifellos im erzählerischen Zusammenhang mit dem Bildgeschehen verstanden werden. Zudem trägt Tizians Ariadne in *Bacchus und Ariadne* andere Gewandfarben als die abgestreiften Gewänder der Schlafenden erkennen lassen. Dagegen ist Bacchus Ankunft auf Andros mit dem Schiff unbedingte Voraussetzung zum jährlichen Weinfest der Andrier.<sup>893</sup> Daher spricht sich die Untersuchung für das Schiff des Bacchus im *Bacchanal der Andrier* aus.

Hinter der schlafenden Schönheit lupft ein Putto sein Hemd und uriniert in den Weinfluß.<sup>894</sup> Der *puer mingens*, eine Figur der Epithalamien, war seit der Antike

---

<sup>885</sup> Vgl. Panofsky 1969, S. 102; Fehl 1974, Gronau 1974; Rosand 1987, S. 85: „A beautiful victim of the baccic gift.“; Goffen 1997, S. 124.

<sup>886</sup> Fehl 1987, S. 122.

<sup>887</sup> Wind 1948, S. 60; S. 145; Wethey 1975, S. 40; Ballarin 2002 (Ib), S. 177ff.; S. 201.

<sup>888</sup> Michaela J. Marek [=Marek 1987], *Trying to look at Paintings with Contemporary Eyes. Titian's Feast of Venus and Andrians reconsidered*, in: Cavelli-Björkmann, S. 67-72, hier: S. 70; Cavelli-Björkmann, S. 96; Jaffé, S. 106. Suthor, S. 123.

<sup>889</sup> Crowe/ Cavalcaselle, S. 189-190. Beide Alternativen nennt zuerst Wethey, S. 40.

<sup>890</sup> Ballarin, 2002 (Ib), S. 177ff.; S. 201.

<sup>891</sup> Schlafende Ariadne/ Kleopatra, 2. Jhd. n. Chr., Rom, Vatikanische Museen. Vgl. Bober/ Rubinstein 1986, S. 114, Abb. 79; Wethey 1975, III, S. 40; Grundmann 1987, S. 48.

<sup>892</sup> Grundmann 1987, S. 48.

<sup>893</sup> Bruce Cole [=Cole], *Titian and Venetian Painting, 1450-1590*, Boulder, Colorado 1999, S. 90.

<sup>894</sup> Dieser Putto fand schon bei Vasari (Bd. 7, S. 434) besondere Beachtung: „...siccome fece l'altro quadro [*Bacchanal der Andrier*]: ma fra gli altri è bellissimo uno di detti putti che piscia in un fiume e si vede nell'acqua,....“. Murutes interpretiert den urinierenden Knaben als Personifizierung des Gelos (Gelächters) und die Liegende als Nymphe Comos (aus dem griechischen *komos* [Komödie], die jedoch häufig im Mittelalter mit „Koma“ oder „tiefem Schlaf“ übersetzt wurde), wodurch Tizian Bezug auf die Schlußworte Philostrats Ekphrasis genommen hätte: „he leads to Gelos and Comos, merriest of the divinities and the most given to drink.“ Vgl. Harry Murutes, *Personifications of Laughter and Drunken Sleep in Titian's Andrians*, in: The Burlington Magazine, 115, S. 518-525; Cavalli-Björkmann 1987, S. 81-82. Gegen die Deutung wendet sich Emmerling-Skala, da der Putto mit seinem ernstem Gesicht nicht wie das personifizierte Gelächter wirke. Und da beide dem Thiasos des Bacchus angehören sollen, kritisiert er, daß keine weitere Thiasoten im Bild zu sehen wären. Zu den bisherigen ikonographischen Deutungen des *puer mingens* vgl. Emmerling-Skala, S. 692, Anm. 8;

beliebt.<sup>895</sup> Das Motiv galt als ein gutes Vorzeichen für die Fruchtbarkeit und die körperliche Harmonie einer künftigen Heirat. Diese „Kunstfigur“<sup>896</sup> könnte auf die Vermählung der Schlafenden oder auf die bevorstehende Hochzeit von Ariadne und Bacchus hinweisen.<sup>897</sup>

In der Betonung des Trinkgenusses, meint Gentili, sei das *Bacchanal der Andrier* als eine Allegorie auf die *voluptas* zu erkennen.<sup>898</sup> Dazu paßt die arkadisch-bukolische Grundstimmung aller Gemälde im *Camerino*. Philostrats szenische Erzählung des ankommenden Thiasos tritt gegenüber der Schilderung einer ländlichen Idylle zurück.<sup>899</sup> Marek erkennt:

„Im *Bacchanal der Andrier* ist die allegorische Verherrlichung Alfonsos I. als Garant des Friedens und der gerechten harmonischen Herrschaft fortgeführt.“<sup>900</sup>

---

Augusto Campana, *Pueri mingentes nel Quattrocento*, in: *Friendship's Garland. Essays presented to Mario Praz to his 70<sup>th</sup> Birthday*, (=Storia e letteratura 106-107), 2 Bde., Rom 1966, S. 31-42.

<sup>895</sup> Vgl. Ludwig Curtius 1938, S. 238; Bober/ Rubinstein 1986, S. 91, cat. n. 53; Ballarin 2002 (Ib), S. 181.

<sup>896</sup> Paolo Pino forderte solche Figuren zur „perfezzion dell' arte“. Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, S. 115.; Rosen 2001, S. 96.

<sup>897</sup> Ballarin 2002 (Ib), S. 185-196.

<sup>898</sup> Gentili 1980, S. 88.

<sup>899</sup> Gesing, S. 107.

<sup>900</sup> Marek 1985, S. 66. Unter Bezugnahme auf Diodoros (*Bibliotheca historica*, III, 64f.) verzeichnete ethische Bedeutung von Bacchus als Kultur- und Friedensbringer stellt Mertens fest: „Diese Deutungen ließen den Gott Bacchus zu einer geeigneten Allegorie für den weisen und gerechten Herrscher werden. Bacchus und Venus als Paar können so in panegyrischer Weise als Garanten eines Lebens in heiterer Eintracht unter den Wohltaten des Friedens erscheinen, das aus der weisen Regierung eines guten Herrschers wie aus den Wohltaten dieser Gottheiten erwächst.“ Mertens 1986, S. 326.

## 5. *Triumph des Bacchus* (um 1515?)

Ein umstrittenes Bacchanal Dossos im *Camerino d'Alabastro* fand bei Vasari in der Vita Girolamo da Carpis lobende Anerkennung:

„...una Baccanaria d'uomini tanto buona, che, quando non avesse mai fatto altro, per questa merita lode et nome di pittore eccellente...“<sup>901</sup>

In den Inventaren ist die römische Sammlung der Familie Aldobrandini verzeichnet, in deren Besitz die übrigen Gemälde aus dem *Camerino d'Alabastro* nach 1598 gelangten.<sup>902</sup> Über ihren damaligen Verbleib informiert der Brief von Annibale Roncaglia an Cesare d'Este. Wie oben bereits angeführt, berichtet Roncaglia darüber, daß der Kardinal Pietro Aldobrandini fünf Gemälde aus dem *Camerino d'Alabastro* mitnehmen ließ, darunter „una pittura con figure d'uomini et di donne di mano delli dossi“.<sup>903</sup>

Fünf Jahre später verzeichnet das Aldobrandini-Inventar von 1603 unter Nr. 154 folgendes Bild: „Un quadro grande di più Dei con un montone, un camaleonte, et un'armatura, del Dosso.“<sup>904</sup> Eine etwas detailliertere Beschreibung nimmt das Inventar der Sammlung Olimpia Aldobrandini Pamphilis von 1665 (Nr. 153) vor:

„Un quadro in tela grande con diverse donne, e Volcano da una banda, e vi è un montone et una figura dorma, alto p. sei, e tre quarti largo similmente con cornice dorata, segnato del Dossi.“<sup>905</sup>

---

<sup>901</sup> Vasari-Milanesi, VI, S. 474.

<sup>902</sup> Hope 1971, S. 641; Marek 1985, S. 40, Anm. 209.

<sup>903</sup> Adolfo Venturi, *La Reale Galleria Estense in Modena*, Modena 1883, S. 113, doc. I. Zitiert nach Hope 1971, S. 641. Für die neuere Forschung zur Aldobrandinischen Sammlung im 17. Jahrhundert vgl. F. Cappelletti, *Una nota bene e qualche aggiunta alla storia della collezione Aldobrandini*, in: *Storia dell'Arte*, 93-94 (1998), S. 341-347; L. Testa, *Novità su Carlo Saraceni: la committenza Aldobrandini e la prima attività romana*, in: *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 7, Dezember 1998, S. 130-137.

<sup>904</sup> „Ein großes Gemälde mehrerer Götter mit einem Hammel, ein Chamäleon und eine Rüstung“. Vgl. Cesare D'Onofrio [=D'Onofrio], *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G.B. Agucci nel 1603*, in: *Palatino. Rivista Romana di Cultura* 8, 1964, S. 15-20, 158-162, 202-211, hier: S. 162, Inventar-Nr. 154. Die Beschreibung wiederholt sich im Inventar von 1626 (Nr. 72): „Un quadro grande con più Dei con un montone et un camaleonte, et un armatura, del Dosso.“ Pergola 1960, S. 430. In einem Brief von Mario Equicola von 1519, wird über die Zeichnung eines Chamäleons in Ferrara berichtet, was als Hinweis auf das Motiv in Dossos Bild zu werten sein könnte. Holberton 1987, S. 60.

Nach der Sichtung der Aldobrandini-Inventare bleibt festzuhalten, daß Dossos Gemälde mehrere Götter - unter ihnen wurde Vulkan identifiziert - einige Frauen, eine schlafende Figur sowie einen Hammel und ein Chamäleon abbildet.<sup>906</sup> Vasari aber benannte das Sujet von Dossos Bild als ein Bacchanal. Nun bezweifelt Romani, daß Dossos verzeichnetes Gemälde in den Aldobrandini-Inventaren mit Vasaris Bacchanal übereinstimme.<sup>907</sup> Romani vermutet, daß es sich um zwei verschollene Werke handele und nimmt an, Vasaris „Baccanaria d’uomini“ in Dokumenten des 19. Jahrhunderts wiedergefunden zu haben: der Connaisseur Otto Mündler, welcher 1856 im Auftrag der Londoner National Gallery nach Rom reiste und sich dort bei der Galerie Monte di Pièta umsah, notierte sich dort über ein Gemälde: „bacchanal by Dosso Dossi [...] a tame imitation of Titian’s Bacchus and Ariadne.“<sup>908</sup> Der Verkaufskatalog der Galerie Monte di Pièta von 1857 listet ein Gemälde (Nr. 1620) Dossos auf, worauf sich Mündler bezogen hatte:

„Dosso di Ferrara. Il trionfo di Bacco sopra un carro tirato da due Pantere, con Sileno assiso sopra un Giumento accompagnato da Baccanti e Satiri. Quadro citato nella descrizione della Galleria del Marchese Ercolani di Bologna a pagina 27. Tela alta metro 1 cent. trenta larga metro 1 cent. 67.“<sup>909</sup>

In der Sammlung des Vorbesitzers, dem Graf Marcantonio Herculani zu Bologna, wurde der *Triumph des Bacchus* noch Tizian zugeschrieben.<sup>910</sup> Die spätere Zuschreibung an Dosso durch die Galleria Monte di Pietà bleibt unangefochten.<sup>911</sup>

<sup>905</sup> D’Onofrio 1964, S. 162. Ebenso das Inventar von 1682 (Nr. 299); Pergola 1962/ 1963, S. 73.

<sup>906</sup> Mario Equicola schickte 1519 zuerst eine Zeichnung eines Chamäleons und kurze Zeit später sogar ein lebendes Exemplar. Shearman 1987, S. 215.

<sup>907</sup> Vgl. auch Ballarin 1994-95, S. 328; Finocchi Ghersi/ Pavanello, S. 23; Für Ballarin bleibt es rätselhaft, weshalb Dossos *Triumph des Bacchus* die Sammlung Aldobrandini übersprang. Ballarin 2002 (Ia), S. 43.

<sup>908</sup> Romani, S. 328. Vgl. Otto Mündler [=Mündler], *The Travel Diaries of Otto Mündler 1855-58*, (=Walpole Society 52, 1981), hrsg. von C. Togneri, S. 120 (3. September 1856).

<sup>909</sup> Roma, Archivio Storica di Banca di Roma, Monte di Pièta, b. 248, n. 645: *Catalogo de quadri, sculture in marmo, mosaici, pietre colorate, bronzi et altri oggetti di Belle Arti esistenti nella Galleria del Sagro Monte di Pièta di Roma*, Rom 1857, S. 64, n. 1620. Vgl. Maria Lucia Menegatti, Alessandro Pattanaro, *Nota sulla provenienza del dipinto*, in: Ballarin 2002 (I), S. 49-61.

<sup>910</sup> Jacopo Alessandro Calvi, *Versi e prose sopra una serie di eccelenti pitture del Signor Marchese Filippo Herculani, Principe del S.R.I. Bologna 1780*, S. 28-29: „Il trionfo di Bacco di Tiziano Vecelli da Cadore, alto pal. 5, onc. 9, largo pal. 7 onc. 7, in tela.“ Zu J. A. Calvi (1741-1815) vgl. D. Biagi Maino, *Jacopo Alessandro Calvi*, in: *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Mailand 1990, S. 664-665. Zitiert nach Finocchi Ghersi, Pavanello, S. 29-30, Anm. 13.

<sup>911</sup> Zur Provenienz des Gemäldes im 20. Jahrhundert vgl. *Christie’s Index to Redfords Sales*, London: „Dosso Dossi, 1917. The Triumph of Baccus, 50 ½ x 59 ½ inch“. Das Bild wurde in London von dem Antikenhändler Charles Dowdeswell & D. an F. Howard für 87 Sterling und zwei Pence verkauft. 1921 gelangte das Bild als Teil der Sammlung von Sir Ratan Tata (1871-1918), einem wohlhabenden Finanzier aus einer parsischen Familie, in das Prince of Wales Museum of Western India in Bombay.

Im September 1999 entdeckt eine italienische Studiengruppe Dosso Dossis *Triumph des Bacchus* (Abb. 40) in Bombay,<sup>912</sup> den Lorenzo Finocchi Gheri und Giuseppe Pavanello als das verschollene Bacchanal aus dem *Camerino d'Alabastro* identifizieren.<sup>913</sup> Humfrey kommentiert den Fund, daß eine frühe Zuschreibung an Dosso im 17. Jahrhundert die Provenienz aus dem *Camerino* wahrscheinlicher werden ließe.<sup>914</sup> Es gelingt Finocchi Gheri eine Notiz im Testament des verstorbenen Girolamo Lanci Altemps von 1743 aufzuspüren, zu dessen Erben der Bologneser Graf Marcantonio Hercolani zählte: „Un Bacchanario in tela grande di palmi...con sua cornice intagliata e dorata disse del Dosso di Ferrara“.<sup>915</sup> Damit erbringt Finocchi Gheri zumindest den Nachweis, daß das Bild bereits vor 1743 Dosso zugeschrieben wurde.

Bei Dossos *Triumph des Bacchus* sei die Rückkehr des siegreichen Gottes aus Indien vor dem Auffinden der Ariadne auf der Insel Naxos dargestellt.<sup>916</sup> Als Quelle für den *Triumph des Bacchus* gilt Catulls *Carmina* (LXIV, 251-264).<sup>917</sup>

Dossos Gemälde präsentiert Bacchus auf seinem Wagen mit Pardelgespann den ekstatischen Thiasos anführend. Sein Haupt ist im strengen Profil wiedergegeben und sein imperialer Gestus weist den Weg. Mit Zimbeln tanzend wendet sich dem Gott eine halbtentblöbte Mänade zu. Im Thiasos schwingt ein Satyr eine Ziegenbeinkeule hoch über den Kopf. Zugleich greift er mit der freien Hand nach dem Bockschwanz

---

Vgl. A. M. Quagliotti, in: *Encyclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, II. Suppl., 1971-94, S. 717; Finocchi Gheri, Pavanello, S. 24; S. 29, Anm. 8 und 10.

<sup>912</sup> Dosso Dossi (zugeschrieben), *Triumph des Bacchus*, Bombay, Prince of Wales Museum of Western India, 129-167 cm, um 1515 (?). Das Bild wurde in der Höhe beschnitten. Die Zuschreibung an Dosso behielten auch die Kuratoren des Prince of Wales Museums bei. Vgl. Finocchi Gheri, Pavanello, S. 23.

<sup>913</sup> Finocchi Gheri/ Pavanello, S. 23-54.

<sup>914</sup> Peter Humfrey [=Humfrey 1999], *Afterthoughts on the Dossi Exhibition*, in: *Paragone*, L, 27 (1999), S. 59.

<sup>915</sup> B. A. H., *Carte Lanci, Perizia Curiale Fideicommissi Lanci, Perizia curiale delli stati fideicommissari delli furono Francesco Seniore Lanci, Marchese Carlo Maria Lanci e marchesa Girolama Ghigi Lanci formata dal Signor Abbate Gio. Battista Ruffini...prodotta in Roma per gli atti del Claudio notaio dell'A. C., c. 193*. Zitiert nach Lorenzo Finocchi Gheri [=Finocchi Gheri], *Una precisazione sul Dosso di Bombay*, in: *Arte Veneta* 56 (2000), S. 90-93, hier: S. 91.

<sup>916</sup> In der Reihenfolge erzählt es Ovids in seiner *Ars Amatoria*. Finocchi Gheri, Pavanello, S. 26. Alessandro Ballarin, *Dosso Dossi Scovato a Bombay*, zuerst erschienen in: „Il Sole 24 ore“, domenica, 30. Januar 2000, n. 29, S. 39; wieder veröffentlicht in: Ballarin 2002 (I), S. 11-14, hier: S. 12.

<sup>917</sup> Vgl. Panofsky 1969, S. 144, Paul Holberton [=Holberton 1986], *Battista Guarini's Catullus and Titian's Bacchus and Ariadne*, in: *The Burlington Magazine*, CXXVIII, 1986, S. 347-350; ders.[=Holberton 1987], *The Choice of Texts for the Camerino Pictures*, in: *Bacchanals by Titian*, S. 57-66; Finocchi Gheri/ Pavanello, S. 27. In folgenden Werken wird Bacchus als der Erfinder der Triumphfeierlichkeiten genannt: Lilio Gregorio Gyraldi, *De Deis Gentium varia & multiplex Historia*

eines Artgenossens. Mit weitausgreifenden Schritten folgen Bacchantinnen; sie tragen den Thyrsus - einen efeu- und weinlaubumwundenen Pinienstab - und schlagen das Tamburin. Am Ende des Zuges hält sich ein sturzbetrunkener, nackter Silen, gestützt von zwei amüsierten Satyrn, mühsam auf seinem erschöpften Esel.

Bacchus' imperialer Zeigegestus rührt möglicherweise von Michelangelos Adam im *Jüngsten Gericht* in der Sixtinischen Kapelle her.<sup>918</sup> Auch dessen *Ignudi* könnten Dosso zur Modellierung seiner Figur angeregt haben.<sup>919</sup> Für den Silen läßt sich das bekannte Vorbild eines antiken Sarkophages ausmachen, der sich damals in der Nähe der *Santa Maria Maggiore* in Rom befand<sup>920</sup> und auf dem auch Raffael für seine Kompositionsskizze für Alfonso I. zurückgriff.<sup>921</sup> Auf die berühmte Laokoongruppe verweisen ein Satyr mit einer Schlange am Arm, an der sich ein Satyrkind festhält, womit gleichzeitig die Heldentat des jungen Herkules angedeutet wird – dem Namenspatron von Alfonsos I. Sohn Ercole.<sup>922</sup>

Rona Goffen zweifelt an der Provenienz des Bildes aus dem *Camerino*:

„Having seen the painting, I think its identification as the missing bacchanal optimistic. The composition derives from Titian's Bacchus and Ariadne (unless one wants to suggest that Titian's work derives from Dosso's composition) and features an almost equal number of women and men (counting Silenus and a male infant), making the title „Bacchanal of men“ inappropriate.“<sup>923</sup>

Auch wenn Goffen der Titel des Bildes in der englischen Übersetzung diskriminierend erscheint, ist einzuwenden, daß sich Vasari mit dem Wort „uomini“ - dem italienischen Plural nicht nur für „Mann“ sondern auch für „Mensch“ - auf beide Geschlechter bezogen haben könnte. Über die Ähnlichkeit der Kompositionen untereinander, wird unten noch zu diskutieren sein.

Rosen kritisiert, daß mit Dossos *Triumph des Bacchus* und Tizians *Bacchus und Ariadne* der Einzug des Gottes auf Naxos doppelt im *Camerino d'Alabastro*

---

[...], Basiliae 1548, S. 380; Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, Venedig 1556, S. 223; ders., *Imagines Deorum*, Lyon 1581, S. 285; Gesing, S. 170, Anm. 234.

<sup>918</sup> Finocchi Ghersi/ Pavanello, S. 27-28.

<sup>919</sup> Finocchi Ghersi/ Pavanello, S. 27-28.

<sup>920</sup> Vgl. R. O. Olitsky Rubinstein [=Rubinstein], *A Bacchic Sarcophagus in the Renaissance*, in: *The British Yearbook*, 1 (1976), *The Classical Tradition*, S. 103-156. Vgl. Finocchi Ghersi/ Pavanello, S. 27; 30, Anm. 33.

<sup>921</sup> Finocchi Ghersi/ Pavanello, S. 27; 30, Anm. 34.

<sup>922</sup> Finocchi Ghersi/ Pavanello, S. 27.

<sup>923</sup> Goffen 2002, S. 450, Anm. 27.

thematisiert sei. Zudem sind keine Merkmale, die in den Aldobrandini-Inventaren von 1606 und 1623 genannt werden, auf dem Bombayer Bild auszumachen. Daher erkennt Rosen, wie schon früher Otto Mündler, in Dossos Gemälde eine spätere „Paraphrase auf Tizians ›Bacchus und Ariadne‹.“<sup>924</sup>

Auf die fehlende Übereinstimmung mit den Inventaren verweist auch Hope.<sup>925</sup> Wie Rosen schließt Hope aus, daß zweimal das gleiche Thema in Auftrag gegeben wurde und meint, daß Dosso erst nach dem Tode Raffaels 1520 zum Projekt gestoßen sei. Vasari läßt jedoch durchblicken, daß Dossos Bacchanal bereits vor Tizians Erscheinen in Ferrara entstanden ist:

„Intanto venendo Tiziano Vecellio a Ferrara a lavorare, come si dirà nella sua vita, alcune cose al duca Alfonso, in uno stanzino o vero studio, dove avea prima lavorato Gian Bellino alcune cose et il Dosso una Bacchanaria d'uomini tanto buona, che quando non avesse mai fatto altro, per questa merita lode e nome di pittore eccellente; Girolamo, mediante Tiziano et altri, cominciò a praticare in corte del duca...“<sup>926</sup>

Daß Vasari das Bacchanal als „tanta buona“ lobte, schreiben Finocchi Ghersi und Pavanello Dossos gelungenen Adaptionen der hochverehrten Künstler Michelangelo und Raffael zu (s.o.).<sup>927</sup> Ihre Schlußfolgerung, daß Dossos *Triumph des Bacchus* um 1515 und somit vor Tizians *Bacchus und Ariadne* entstanden sei, unterstreicht Ballarins stilistische Analyse.<sup>928</sup> Als weiteren Beleg für Alfonsos I. frühe Auftragsvergabe an Dosso bei der Ausstattung des *Camerino d'Alabastro* berufen sich Finocchi Ghersi und Pavanello auf das gesteigerte herzogliche Interesse an bacchantischen Themen in den Jahren 1513-1517, wie die gescheiterten Versuche zeigen, die beauftragten Gemälde von Michelangelo, Raffael und Fra Bartolommeo zu erhalten.<sup>929</sup> Warum sollte der Herzog zu dem Zeitpunkt nicht von seinen Hofkünstlern einen *Triumph des Bacchus* gewünscht haben? Auch wegen der Themenwahl - einer Episode vor den in Tizians Werken *Bacchus und Ariadne* und im *Bacchanal der Andrier* dargestellten Geschehen -, datieren Finocchi Ghersi und Pavanello den *Triumph des Bacchus* als ein Frühwerk Dossos.<sup>930</sup>

---

<sup>924</sup> Rosen 2001, S. 104, Anm. 21.

<sup>925</sup> Hope 2004b, S. 84.

<sup>926</sup> Vasari-Milanesi, VI, S. 474.

<sup>927</sup> Finocchi Ghersi/ Pavanello, S. 28.

<sup>928</sup> Alessandro Ballarin [=Ballarin 2002 (Ia)], *L'Arrivo di Baccho nell'isola di Nasso...*, in: Ballarin 2002 (I) S. 15-47, hier: S. 38-39.

<sup>929</sup> Vgl. Teil C, Kap. I., 2. Auftragsvergabe.

<sup>930</sup> Finocchi Ghersi/ Pavanello, S. 26. Zum Frühwerk Dossos vgl. Ballarin 1994-95.

Bislang stößt die Identifizierung des *Triumph des Bacchus* mit dem verschollenen Gemälde Dossos aus dem *Camerino d'Alabastro* außerhalb der italienischen Kunstgeschichtsforschung auf keinen Zuspruch. Es scheint außerhalb Italiens unvorstellbar zu sein, daß Dosso mit seiner Bacchusfigur das Vorbild für Tizians *Bacchus und Ariadne* gegeben haben könnte. Wiederholt wurde kritisiert, daß mit Dossos Gemälde der indische Triumph des Bacchus doppelt im *Camerino* dargestellt wäre. Zwar zeugen in Pellegrinos Gemälde die mächtigen Elefanten von der Rückkehr des Gottes aus Indien. Aber wie noch zu sehen sein wird, weist Pellegrinos Komposition nach Raffael einige Details auf, die weit über die bloße Ikonographie eines triumphierenden Bacchus nach dem Indienfeldzug hinausgehen. Dosso nimmt sich ungewöhnlich konservativ des Themas an, so sehr, daß es in der symbolischen wie erzählerischen Komplexität den anderen *Camerino*-Gemälde und seinen *poesie* (Vgl. Teil B) nachsteht. Dossos Gemälde folgt der Bilderzählung antiker Reliefssarkophage, ohne darüber hinaus auf eine Philostrat'sche Ekphrasis oder den ovidianischen Festkalender zu rekurrieren. Durch den imperialen Gestus stilisiert Dosso den Weingott als siegreichen Feldherrn. Ein bedeutender Aspekt für Alfonsos I. Identifikation mit Bacchus, der in den übrigen Gemälden weniger zur Geltung kommt, da er dort als Gott der Feste und der Liebe dargestellt wird.

In der Diskussion seit 1998 findet keine Beachtung, daß um 1554 in der Nachfolge des *Camerino d'Alabastro* drei Fresken mit bacchantischen Themen am Ferrareser Hofe entstanden, die einen Raum mit Ausblick auf den *giardino pensile*, einem Dachgarten, des *Castello* schmückten.<sup>931</sup> Dort sind an einer Wand von links nach rechts ein *Triumph der Ariadne* (Abb. 54), eine *Weinlese* (Abb. 55) und ein *Triumph des Bacchus* (Abb. 56) zu sehen, die heute entweder Girolamo da Carpi oder Bastianino zugeschrieben werden.<sup>932</sup> Der *Triumph des Bacchus* ist wie Pellegrinos Komposition im *Camerino d'Alabastro* vom Vorbild Raffaels abhängig. Daher nimmt Brown (1987) an, daß die beiden übrigen Fresken ebenfalls die Themen aus

---

<sup>931</sup> Giulio Righini, Angelo Bargellesi Severi [=Righini/ Bargellesi], *Il Castello di Ferrara*, Ferrara 1971, hier: S. 81-82.

<sup>932</sup> Die lokale Tradition sprach Tizian und Dosso die Fresken zu; vgl. B. L. Brown 1987, S. 51-53; S. 56, Anm. 60; vgl. Chledowski, S. 514; Righini/ Bargellesi, S. 81-82; Abb. S. 72-74; Für die Zuschreibung an Girolamo da Carpi vgl. F. Antal, *Observations on Girolamo*, in: *The Art Bulletin*, XXX, 1948, S. 93-94; A. Mezzetti, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi*, Ferrara 1977, S. 76; und mit der Zuschreibung an Bastianino vgl. Arcangeli, S. 13-14 und S. 62-63.

dem *Camerino d'Alabastro* wiederholen würden und sie spekuliert, daß die *Weinlese* mit Dossos verschollenem Bacchanal übereinstimme.<sup>933</sup>

Am 16 Mai 1654 bezahlten die Barberini den römischen Maler Andrea Sacchi (1599-1661) für die Anfertigung von Kopien zweier Bacchanale Dossos aus den „Camerini di Ferrara“.<sup>934</sup> Sacchis heute verschollene Bacchanale wurden in den Barberini-Inventaren als Kopien nach Tizian aufgelistet.<sup>935</sup> Das Inventar von 1686 gibt zwei Beschreibungen der Gemälde wieder: eines zeigte „una baccanalia di Vendemmia, con Satiri, e Femini“<sup>936</sup> und das zweite „un bacchanale con un Baccho sopra il carro, che trionfa, con molti sateri, che Lo correggiano“.<sup>937</sup> Zwar räumt Brown selbst ein, daß sich der Auftrag auf Kopien der Ferrareser Fresken bezogen haben könnte, aber sie glaubt eher, es seien Reproduktionen der Gemälde aus dem *Camerino d'Alabastro* gewünscht worden.<sup>938</sup> Nach dem Fund in Bombay würde sich aber nicht die *Weinlese*, sondern die andere Kopie - „un bacchanale con un Baccho sopra il carro“ - mit Dossos Bacchanal decken. Nur genauso träfe die knappe Beschreibung auf eine Kopie von Pellegrinos Gemälde oder des Freskos *Triumph des Bacchus* zu.<sup>939</sup> Es ist zu bedenken, daß schon die Barberini-Inventare Sacchis Gemälde als Kopien nach Tizian verzeichnen. Da zuvor die Ferrareser Tradition Dosso oder Tizian als Maler der Fresken führte,<sup>940</sup> könnte dies zu den unterschiedlichen Zuschreibungen in der Auftragsvergabe (Kopien nach Dosso) und der späteren Inventarisierung (Kopien nach Tizian) geführt haben. Einzig das Fresko *Triumph des Bacchus* bleibt einem Original aus dem *Camerino d'Alabastro* verpflichtet. So können leider weder die Fresken noch die Aufzeichnungen aus dem Barberini-Inventar die Hypothese untermauern, daß Dossos *Triumph des Bacchus* aus dem *Camerino d'Alabastro* stamme. Aber die frühe Datierung des Gemäldes ist ein starkes Indiz für die Zugehörigkeit zum *Camerino d'Alabastro* und ikonographisch

---

<sup>933</sup> Die Details von Dossos Gemälde aus den Aldobrandini-Inventaren (Vulkan, ein Hammel, ein Chamäleon und eine Rüstung), sind weder auf dem *Triumph der Ariadne* noch auf der *Weinlese* auszumachen.

<sup>934</sup> G. Incisa della Rocchetta, *Notizie inedite su Andrea Sacchi*, in: *L'Arte*, XXVII, 1924, S. 74; A. Harris, *Andrea Sacchi*, Princeton 1977, S. 105; M. Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, S. 39, Dok. 311; Brown 1987, S. 53; S. 56, Anm. 62. Einführend zu Andrea Sacchi vgl. A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi, Complete Edition of the Paintings with a Critical Catalogue*, Oxford 1977; A. d'Arossa, *Andrea Sacchi*, Rom 1985.

<sup>935</sup> Lavin, S 297, Nr. 119; S. 300, Nr. 180; S. 339, Nr. 76; S. 346, Nr. 255, S. 442, Nr. 370; Brown 1987, S. 56, Anm. 63.

<sup>936</sup> B. L. Brown, S. 418, Nr. 564.

<sup>937</sup> B. L. Brown, Nr. 615.

<sup>938</sup> B. L. Brown, S. 56, Anm. 60

<sup>939</sup> Und auch *Bacchus und Ariadne* ist nicht auszuschließen.

<sup>940</sup> B. L. Brown 1987, S. 51-53; S. 56, Anm. 60.

erscheint ein Triumphzug des siegreichen Bacchus als ein plausibles Thema des Raumes. Daß sich Tizian vom Ferrareser Hofkünstler inspirieren läßt, scheint nicht undenkbar. 1519 reisen beide Künstler nach Mantua, um gemeinsam die Werke Mantegnas zu studieren.<sup>941</sup> Dosso, der schon seit 1512 Aufträge für die Gonzaga erfüllte, führt Tizian am Mantuaner Hof ein.<sup>942</sup> Die Ähnlichkeiten zwischen Dossos Gemälde und Tizians *Bacchus und Ariadne* - insbesondere der Bacchusfiguren, wie auch von einzelnen Motiven aus dem Thiasos - lassen sich durch den Wunsch nach einem einheitlichen Bilderzyklus erklären. Schließlich übermalte aus diesem Grund Tizian die Landschaft des *Götterfestes*. Mit Roncaglias Notiz über ein fehlendes Gemälde „con figure d’huomini e di donne di mano delli dossi“ kann Dossos *Triumph des Bacchus* noch übereinstimmen. Einzig wegen der Differenzen zum verschollenen Gemälde Dossos in den Aldobrandini-Inventaren, können letzte Zweifel an der Provenienz vom *Triumph des Bacchus* nicht ausgeräumt werden. Die vorliegende Untersuchung folgt der Annahme der italienischen Kunsthistoriker, daß mit dem *Triumph des Bacchus* ein Frühwerk Dossos vorliegt, das sich ikonographisch in den Bilderzyklus des *Camerino d’Alabastro* einreicht.

## 6. *Triumph des Bacchus in Indien* (um 1517)

Vasari berichtet über Pellegrino da San Daniele's *Triumph des Bacchus in Indien* (Abb. 36), daß das Bild um 1517 nach einer Zeichnung von Raffael entstand.<sup>943</sup> Denn der Auftrag eines „Triompho del Baccho de l’India“ oder auch „Triompho di Baccho“ ging zunächst an Raffael,<sup>944</sup> für dessen Entwurf ein bekanntes römisches Sarkophagrelief als Vorbild diente.<sup>945</sup>

<sup>941</sup> Alessandro Luzio [=Luzio 1913], *La galleria dei Gonzaga venduta all’Inghilterra nel 1627-28: Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Mailand 1913, hier: S. 218.

<sup>942</sup> Bayer 1998, S. 40.

<sup>943</sup> Finocchi Ghersi, S. 27.

<sup>944</sup> So geht es aus der Korrespondenz von 1517 und 1519 hervor zwischen Costabili und Bagnacavallo an Alfonso. Vgl. C, I., 2. Auftragsvergabe.

<sup>945</sup> In der Renaissance befand sich das Relief in einer der sechs römischen Kirchen mit Namen S. Lorenzo. Heute befindet es sich im *Palazzo Rospigliosi* vgl. Bober-Rubinstein 1986, Nr. 77; Fehl 1974, S. 55; Marek 1985, S. 42; Emmerling-Skala, S. 673-674.

Von links fährt Bacchus mit einer Begleiterin auf einem Triumphwagen mit Pardelgespann ein. Eine schwebende Victoria krönt die Frau an Bacchus Seite. Zwei gewaltige Elefanten<sup>946</sup> an den Seiten des Triumphfahrzeugs begleiten den ausgelassenen Thiasos.<sup>947</sup> Trotz tatkräftiger Hilfe mehrerer Bacchantinnen rutscht ein berauschter Silen von seinem Reittier, diesmal ein Löwe.<sup>948</sup>

Die Thiasoten tragen viele Weingefäße und Traubenkörbe auf einen Altar zu, an dem ein junges Paar geopfert hat. Jupiter und Juno beobachten von einer Wolke herab das Geschehen, wobei der höchste Gott seinen Sohn Bacchus zeigt.

Für das olympische Ehepaar auf ihrem Wolkenthron verweist Wind auf Lukians 21. Göttergespräch.<sup>949</sup> In dem Dialog empört sich Juno über Bacchus, „der so wollüstig und der Trunkenheit so ergeben ist, daß er gar nicht mehr nüchtern wird“. Jupiter hält ihr die militärischen Triumphe des Bacchus entgegen.

Auf Junos Vorwurf, Jupiter dulde den wüst-orgiastischen, betrunkenen Taumel der Thiasoten, erwidert er:

„Das will doch gar nichts sagen, daran hat weder der Wein noch Bacchus Schuld, sondern bloß, daß die Leute mehr trinken als ihnen wohl tut und als sie ertragen können. Wer im Trinken Maß zu halten weiß, wird nur fröhlicher und ein desto angenehmerer Gesellschafter.“

Für die Frau an der Seite des Gottes nimmt Shearman eine Episode aus Ovids *Fasti* an, in der sich Bacchus in eine gefangene Königstochter verliebt.<sup>950</sup> Emmerling-Skala bezweifelt, ob tatsächlich die Krönung einer Gefangenen dargestellt werden könnte und plädiert gemäß der üblichen Tradition für die Identifizierung der Begleiterin als Ariadne.<sup>951</sup> Nur weshalb wäre Ariadne als Siegerin über die Inder zu

---

<sup>946</sup> Diodoros berichtet in der *Bibliotheca historica* (IV, 3), daß Bacchus nach seinem Indienfeldzug „der allererste“ war, „der auf einem indischen Elephanten einen Triumph feierte“.

<sup>947</sup> Elefanten und Rhinozerosse wurden in römischen wie ferraresischen Zoos gehalten. Shearman 1987, S. 214-216. Um die Tiere malen zu lassen, beauftragte Alfonso I. in den 1520ern regelmäßig seinen Hofkünstler Dosso. Vgl. A. Venturi, S. 49-51; Bayer 1998, S. 38.

<sup>948</sup> Das Motiv des Silen auf einem Löwen stammt von einem antiken Sarkophag, das Herunterrutschen konnte Raffael auf der Trajanssäule beobachtet haben. Shearman 1987, S. 216.

<sup>949</sup> Lukian, *Göttergespräche*, Bd. 1, 2, S. 125-128. Vgl. Edgar Wind [=Wind 1950], *A Note on Bacchus and Ariadne*, in: *The Burlington Magazine*, 92 (1950), S. 82-85; Emmerling-Skala, S. 676-677.

<sup>950</sup> Ovid, *Fasti*, III, 465-470. Vgl. Shearman 1987, S. 214.

<sup>951</sup> Emmerling-Skala, S. 675-676.

krönen?<sup>952</sup> Und nach Emmerling-Skala passen die vielen Weintrauben nicht zum indischen Triumph des Bacchus.<sup>953</sup>

Die meisten Nachzeichnungen bacchantischer Sarkophage bevorzugen aus dem mythologischen Erzählreichtum, die Vermählung von Bacchus und Ariadne als eine triumphale Wagenfahrt darzustellen.<sup>954</sup> Daß die Komposition die hochzeitliche Triumphfahrt - vom höchsten olympischen Paar Zeus und Hera überwacht - mit dem Paar am Altar und den üppigen Mengen von Weintrauben verbindet, läßt sich durch den Bezug auf antikes Brauchtum deuten. In der Antike wurde Dionysos in den Wintermonaten verehrt.<sup>955</sup> Im heutigen Monat Januar feierten die Athener das Gamilión, das Fest der Theogamia. Nachdem die Hochzeit des höchsten olympischen Paares Zeus und Hera feierlich begangen wurde, folgte jährlich eine Hochzeit unter den Bürgern Athens.<sup>956</sup> Das Monatsfest Gamilión wurde auf dem ionischen Gebiet Lenaión benannt, dessen Bezeichnung wiederum von *lenós* abstammt, dem Ort zur Kelter und Aufbewahrung des Weines.<sup>957</sup> Wie schon im *Götterfest* und im *Bacchanal der Andrier* darauf hingewiesen wurde, klarte der neue Wein an den kältesten Tagen des Jahres auf. Die Anwesenheit des höchsten olympischen Paares, von Bacchus und Ariadne, des jungen Paares und die Überfülle an Trauben lassen den antiken Festmonat wieder aufleben.

## 7. *Aeneas-Fries* (1520-1525)

### a. Aufbau und Ikonographie

Dossos *Aeneas-Fries* entstand vermutlich zwischen den Jahren 1520/21 bis 1525.<sup>958</sup> Der zehnteilige Fries wies eine Einzelbildbreite von 1,70m auf und dürfte mit zusätzlicher Rahmung zu je vier Gemälden an den Längsseiten und zwei an den

---

<sup>952</sup> Emmerling-Skala, S. 676.

<sup>953</sup> Emmerling-Skala, S. 677.

<sup>954</sup> Vgl. Rubinstein, S. 103-156.

<sup>955</sup> Karl Kerényi [=Kerényi 1994], *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, (1. Ausgabe, Wien 1976), in: *Karl Kerényi. Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von Magda Kerényi, Stuttgart 1994, hier: S. 180.

<sup>956</sup> Karl Kerényi [=Kerényi 1950], *Zeus und Hera*, in: *Saeculum I* (1950), S. 248.

<sup>957</sup> Kerényi 1994, S. 180.

<sup>958</sup> Für die Datierung um 1520/21 vgl. Mezzetti 1965b, S. 73f., 78; Hope 1974, S. 643; für die spätere Datierung um 1525 s. Gibbons 1968, S. 167f. Für den Kompromiß um 1522 s. Humfrey 1998, 24a., 24b., S. 151.

Breitseiten des Raumes angebracht gewesen sein.<sup>959</sup> Ein Teil des Auftrags an Dosso ist möglicherweise durch eine Zahlung vom 4. März 1521 für ca. 4,4m Malerei (*pedi 109 cornixotto*) im „Camerino de sua Ex.tia in castello“ belegbar.<sup>960</sup>

Nur vier Szenen des zehnteiligen *Aeneas-Frieses* sind vollständig erhalten: *Die Sizilianischen Spiele* (Abb. 43),<sup>961</sup> *Die Trojaner landen an der libyschen Küste* [zuvor auch *Die Sizilianischen Spiele*](Abb. 44),<sup>962</sup> *Aeneas am Eingang zu den elysischen Feldern* (Abb. 45)<sup>963</sup> und *Die Pest in Pergamus* (Abb. 46)<sup>964</sup>. Ein ähnliches Gemälde, *Die Szene aus einer Legende oder Aeneas und Achates an der libyschen Küste* (Abb. 49)<sup>965</sup> wird als ein Bestandteil des Frieses wegen stilistischer Unterschiede abgelehnt.<sup>966</sup> Für die Zugehörigkeit der übrigen Werke sprechen die Themenwahl, die Maße und letztlich die Provenienz.<sup>967</sup>

Am 1. April 1608, im Monat vor dem Abtransport des Frieses, schickte der päpstliche Legat Innozenzo Massimo aus Ferrara seinem Auftraggeber Kardinal Scipione Borghese<sup>968</sup> einen Bericht:

„Et questi sono dieci pezzi che servono per fregio ad un Camerino; sono lunghi ogni pezza una Canna et alto tre palmi rappresentano diverse azzioni d’Enea, scritte da Virgilio sono bellissimi.“<sup>969</sup>

---

<sup>959</sup> Humfrey 24a., 24b., S. 150.

<sup>960</sup> „A lo Off° de la munizione lire 27, soldi 5 de moneta e per lui a m.ro dosso depintore quietenza per sua mercede de havere dipinto piedi 109 de cornixotti a soldi 5 al pé...quali cornixotti sono posti in lo Camerino de sua Ex.tia in Castello.“ Zitiert nach Antonelli Trenti 1960-61, S. 212-213; Ballarin 1994-95, Dok. Nr. 164; Humfrey 1998, 24a., 24b., S. 153, Anm. 17.

<sup>961</sup> Dosso Dossi, *Die Sizilianischen Spiele*, um 1522, 59,7 x 168,3 cm, New York, Privatsammlung.

<sup>962</sup> Dosso Dossi, *Die Trojaner landen an der libyschen Küste*, um 1522, 58,5 x 167,5 cm, Universität von Birmingham, The Trustees of the Barber Institute of Fine Arts.

<sup>963</sup> Dosso Dossi, *Aeneas am Eingang zu den elysischen Feldern*, um 1522, 57,5 x 167,8 cm, Ottawa, National Gallery of Canada.

<sup>964</sup> Dosso Dossi, *Die Pest in Pergamus*, um 1520-21, 59,7 x 168,3 cm, New York, Privatsammlung.

<sup>965</sup> Dosso Dossi, *Eine Szene aus einer Legende oder Aeneas und Achates an der libyschen Küste*, um 1517-18, Öl auf Leinwand, 58,7 x 87,6 cm, Washington, National Gallery of Art. Vgl. New York 1998, Kat. 19, S. 131.

<sup>966</sup> Mezzetti 1965a. Ballarin datiert das Gemälde wegen seiner angekleideten Figuren und seiner reichen Farbpalette auf 1517-18. Vgl. Ballarin 1993, S. 409, ders. 1994-95, S. 71-73; S. 309-310. Humfrey verweist darauf, daß Dosso zu stilistischen Unregelmäßigkeiten auch bei der Deckengestaltung von Alfonsos I. Schlafzimmer neigte. Daher kann eine stilistische Analyse nicht als ein Ausschlußkriterium herhalten, ob das Gemälde zum Fries gehörig war oder nicht. Humfrey 1998, Nr. 19., S. 131.

<sup>967</sup> Als erstes der Ausstattung des *Camerino* zugeschrieben von Fern Rusk Shapley [=Rusk Shapley], *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italien Schools*, Vol. 2, XV-XVI Century, Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection, London 1968, S. 74f.; Humfrey, Nr. 19, S. 132; Christiansen, S. 36ff.

<sup>968</sup> Kardinal Scipione Borghese ließ den Fries anschließend für sein *Camerino dei Bronzi* mit neuen Rahmen ausstatten. Für die weitere Provenienz vgl. Della Pergola 1955, S. 30, 152.

<sup>969</sup> Mezzetti 1965b, S. 81-83.

In Rom angekommen, hängen die Gemälde zuerst im *Camerino dei Bronzi* des *Palazzo Borghese*. Dann werden die Gemälde in dem Borghese - Inventar von 1693 aufgeteilt in unterschiedlichen Räumen verzeichnet.<sup>970</sup> Vor 1790 sind sie wohl in den Kunsthandel gelangt.<sup>971</sup>

Daß überhaupt die *Aeneis* als literarische Vorlage dient, ist schwer zu erkennen.<sup>972</sup>

Die Ikonographie der Friesgemälde ist für Marek:

„derart enigmatisch formuliert und weicht so weit von der Vorlage ab, daß eine Beurteilung des Zyklus anhand der erhaltenen Fragmente nicht mehr möglich ist.“<sup>973</sup>

Auch Christiansen, der sich am meisten um die Ikonographie der Friesgemälde verdient macht, merkt an, daß die Gemälde am ehesten Dossos berühmten *parerga* entsprachen.<sup>974</sup>

Nur zwei der bekannten Friesgemälde weisen offensichtliche Bezüge zu Vergils Text auf.<sup>975</sup> In *Die Sizilianischen Spiele* (Abb. 43) nimmt Dosso das fünfte Buch der *Aeneis* zur Vorlage, in dem Aeneas Sizilien erreicht und zu Ehren seines toten Vaters Anchises Wettkämpfe abhält.<sup>976</sup> Am linken Bildrand versammeln sich die Zuschauer. Der geschmückte Stier am Bildrand wird der Preis für den Sieger des Boxkampfes sein (V. 565ff.).<sup>977</sup> Weiter rechts spannen einige Männer die Sehnen ihrer Bögen, um im Wettbewerb eine Taube von einem Mastbaum zu schießen (V. 500-544). Dosso zeigt zwar den Mastbaum, läßt aber seine Spitze mit der Taube aus

---

<sup>970</sup> Della Pergola, 1964-65, nos. 112, 175, 192, 203, 222, 357, 368, 390, 443.

<sup>971</sup> Humfrey 24a./ 24b., S. 147, 152, Anm. 13. Zur Provenienz des Frieses vgl. Adolfo Venturi, *Galleria Estense di Modena*, in: Paragone, nos. 189-190 (Nov. 1965), S. 71-84, S. 113-123.

<sup>972</sup> Vergil [=Vergil], *Aeneis. Lateinisch - Deutsch*, hrsg. und übers. von Johannes Götte, Bamberg 1971 (3. Auflage). Langmuir nennt den Umgang Dossos mit dem Text eher lyrisch als episch; Erika Langmuir [=Langmuir], *Arma Virumque... Nicolò dell'Abate's Aeneid Gabinetto for Scandino*, in: *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 39 (1976), S. 151-70; Christiansen, S. 38; Humfrey 1998, S. 147-153 (Nr. 24a. und 24b.).

<sup>973</sup> Marek 1985, S. 70. Noch nicht veröffentlicht ist ein Vortrag mit einer Interpretation von Vincenzo Farinella, auf die Ballarin (2002 Ib, S. 319-320) verweist.

<sup>974</sup> 1527 entlehnte Paolo Giovio den antiken Begriff für Dossos Landschaftsmalereien aus Plinius, *Naturalis Historiae*, XXXV, 101-106. Christiansen, S. 43-44, Bayer 1998, S. 45, 47-49. „Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in justis operibus, tum maxime in illis quae parerga vocantur. Amaena namque picturae diverticula voluptario labore consecratus, praeruptas cautes, virentia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agricolarum laetos fervidosque labores, praeterea longissimos terrarum, marique prospectus, classes, ancupia, venationes, et cuncta id genus spectatu oculis jucunda, luxuriantia, ac festiva manu exprimere consuevit“.

*Fragmentum Trium Dialogorum Pauli Jovii Episcopi Nucerni*, in: *Storia della letteratura Italiana*, Tom. VII Part.4, hrsg. von G. Tiraboschi, Florenz 1824, S. 1722 [Mailand 1824, vol 13, S. 2444-2498.] Zitiert aus Mendelsohn 1914, S. 197.

<sup>975</sup> Christiansen, S. 38-39.

<sup>976</sup> Christiansen, S. 38.

<sup>977</sup> Christiansen, S. 38.

dem Bild herausragen.<sup>978</sup> Ein wildes Reiterheer sammelt sich in der Bildmitte vor dem Beginn des Lanzenstechens. Auf einer Wolke erteilt Juno an Iris den Auftrag, die Trojanerinnen anzustiften, die Schiffe in Brand zu stecken (V., 654ff.). Durch das Pfauengespann und dem Regenbogen sind die Göttinnen zu identifizieren. Dosso zeigt die Schiffe an der Küste im Hintergrund. Am äußersten rechten Bildrand zieht Aeneas schon die Furchen für die Begrenzung der Stadt, in der die zurückbleibenden Trojaner einziehen, während er nach Italien weiterzieht.<sup>979</sup>

Die sizilianischen Spiele nahm als Bildthema Federico Zeri auch für *Die Trojaner landen an der lybischen Küste* (Abb. 44).<sup>980</sup> Für Dossos bewegte Männer im Vordergrund verweist Zeri auf ein Wettrennen, das zwischen fünf Gefährten des Aeneas abgehalten wurden. (V, 107-108).<sup>981</sup> In führender Position laufend, rutscht Nisus auf einer Pfütze von zuvor geopfertem Ochsenblut aus. Ohne Chance auf den Sieg, bringt Nisus absichtlich den an zweiter Stelle laufenden Salius zu Fall, damit sein Freund Euryalus das Rennen gewinnen kann.<sup>982</sup> Da Dosso nur vier Läufer zeigt und der Künstler in *Die Sizilianischen Spiele* detaillierter die Wettkämpfe wiedergegeben hat, ist Zeris Deutung zu verneinen.<sup>983</sup>

Nach Mezzetti schildert die linke Hälfte des Bildes die Trojaner bei der Vorbereitung eines Mahls (I, 80-94); in der Dreiergruppe im Hintergrund sei die Begegnung zwischen Aeneas, Anchises und der als Jägerin verkleideten Venus zu sehen (I, 305-401); auf der Wolke würden Jupiter und Merkur über Aeneas' bevorstehendes Treffen mit Dido sprechen (I, 297-304).<sup>984</sup> Dagegen denkt Humfrey an eine weitere Episode aus dem fünften Buch, in der Aeneas ein neuntägiges Abschlußfest der Spiele anordnet.<sup>985</sup> Aus den Wolken steige Anchises herab, um seinen Sohn Aeneas zur Fahrt nach Italien zu drängen (V., 722-45).<sup>986</sup> Zwei weißen Figuren auf einem Abhang im Hintergrund spricht Humfrey nur dekorativen Charakter zu.<sup>987</sup>

Die Titelszene von *Aeneas am Eingang zu den elysischen Feldern* (Abb. 45) entnimmt Dosso dem sechsten Buch (VI., 635-705). Auf der linken Bildseite

---

<sup>978</sup> Christiansen, S. 38.

<sup>979</sup> Christiansen., S. 39.

<sup>980</sup> Mezzetti 1965b, S. 72.

<sup>981</sup> Humfrey 1998, 24a., 24b., S. 151.

<sup>982</sup> ders., 24a., 24b., S. 151.

<sup>983</sup> Christiansen, S. 41.

<sup>984</sup> Mezzetti 1965a; Humfrey 1998, 24a., 24b., S. 151.

<sup>985</sup> Humfrey 1998, 24a., 24b., S. 151.

<sup>986</sup> Humfrey begründet die Annahme mit dem federgeschmückten Helm der Wolkenfigur, der auch von Aeneas auf der linken Bildseite getragen werde. Humfrey 1998, 24a., 24b., S. 151; Christiansen, S. 42.

<sup>987</sup> Humfrey 1998, 24a., 24b., S. 151.

überquert Aeneas die Brücke über einen Fluß. In der Hand hält er den goldenen Bogen, den er zum Betreten der elysischen Felder mitführen muß.<sup>988</sup> Puppi (1965) und Gibbons (1968) sehen in dem Fluß, der die Bildmitte durchläuft, eine Anspielung auf den mythischen Ursprung des Po aus dem Fluß Eridanus. Nach Vergil wird Aeneas von der Cumaenische Sibylle begleitet, die auf Dossos Bild in der weiblichen Person neben ihm zu vermuten ist. Zwei Bäume geben den Ausblick auf Orpheus (VI, 645-648) mit einer *Viola da braccio* frei. In der Landschaft sind Figuren - in heroischer Nacktheit *all'antica* - in Gruppen verstreut -, die im einzelnen schwer zu bestimmen sind. Bis auf Blumenkränze im Haar, wie bei einer Frauengruppe im linken Hintergrund, oder Turbane, wie sie die Männer im rechten Vordergrund tragen, fehlen kennzeichnende Attribute. Nur im Geschlecht und Alter der Personen sind Unterscheidungen möglich. So glaubt Fehl, in einem liegenden alten Mann mit Turban in der Bildmitte Aeneas' Vater Anchises zu erkennen. Dagegen schlagen Gibbons und Puppi den Dichter Musaeus vor, der den Ankömmlingen bei ihrer Suche nach Anchises behilflich ist. Die weißen Gestalten mit ihren Pferden seien die toten Krieger mit ihren geisterhaften Pferden.<sup>989</sup> Das Treffen von Aeneas und Anchises, dem erzählerischen Höhepunkt bei Vergil, wird von Dosso nicht ausgeführt.<sup>990</sup>

In *Die Pest in Pergamus* (Abb. 46) stehen am rechten Bildrand zwei Männer, die sich ihre Nasen zuhalten, um sich vor dem Verwesungsgeruch zu schützen. Denn vor ihnen bis in die Mitte des Bildes lagern vor einer zeltartigen Unterkunft Kranke und Dahinsiehende. Am äußeren linken Bildrand erscheinen zwei Reiter in prächtigen Gewändern. Dahinter steht ein Mann mit Federkrone. Dosso präsentiert „in an elliptical fashion“ eine Episode aus dem dritten Buch (III, 129ff.)<sup>991</sup> Vorbildhaft war eine Zeichnung von Raffael, die Marcantonio Raimondi stach.<sup>992</sup>

Weshalb wurde Vergils *Aeneis* in Bezug zu den sechs übrigen Gemälden des *Camerino* gestellt?

---

<sup>988</sup> Christiansen, S. 39.

<sup>989</sup> Humfrey 1998, 24a., 24b., S. 150. Ebenso möglich wäre es, daß Dosso auf die Verse 654-655 verweisen wollte: “[...] denn wer seinen Wagen, wer seine Waffen im Leben geliebt, wer schimmernde Rosse gern geweidet, dem folgt seine Liebe hinab in die Erde.”

<sup>990</sup> Christiansen, S. 39.

<sup>991</sup> ders., S. 40.

<sup>992</sup> *Die Pest von Pergamea (Il morbetto)*, Marcantonio Raimondi (1470/82-1527/34), Kupferstich, 19,5 x 24,8, New York, The Metropolitan Museum of Art. Vgl. Christiansen, S. 40, Fig. 12.

Gibbons schlägt vor, daß jedes Friesgemälde mit einem Buch aus der *Aeneis* korrespondiere. Die Annahme ist insofern problematisch, als Vergils *Aeneis* aus zwölf Büchern besteht, der Fries jedoch nur zehnteilig ausgeführt wurde.<sup>993</sup> Spekulativ ist Del Bravos Auslegung des Frieses, der seiner Meinung nach eine Reihe von Lektionen darstelle, die zeigen sollen wie unerschütterlich die Tugend gegenüber den Launen des Schicksal steht.<sup>994</sup> Marek vermutet eine neuplatonische Deutung des Frieses.<sup>995</sup> In der Renaissance legte Christoforo Landino die Aeneassage als Lehrstück zur ethischen Erziehung des Lorenzo de' Medici allegorisch aus.<sup>996</sup> Landinos *Disputationes Camuldulenses* (1472) deuten die Irrfahrt des Aeneas als Entwicklung eines Menschen, „der von der Verhaftung irdischer, körperlicher Leidenschaft schließlich zur Kontemplation der Philosophie gelangt.“<sup>997</sup> Die Stufen des menschlichen Lebens stiegen von der *vita voluptuosa* über die *vita activa* zur *vita contemplativa* auf.<sup>998</sup> Der Fries baut auf Landinos Interpretation, wie Aeneas beispielhaft die göttlichen und himmlischen Dinge erkenne.<sup>999</sup> Fehl weist darauf hin, daß Aeneas ein Sohn der Venus sei.<sup>1000</sup> Da der lateinische Westen Troja als Ursprung der Herrschaft ansah,<sup>1001</sup> muß bei der Darstellung des trojanischen Helden Aeneas nach der mythisch-genealogischen Abstammung der Este gefragt werden.

---

<sup>993</sup> Humfrey 24a., 24b., S. 150.

<sup>994</sup> Del Bravo 1994. Shearman nennt Ariost als Ideengeber. Shearman 1987, S. 256-257.

<sup>995</sup> Marek 1985, S. 70-71.

<sup>996</sup> Vgl. Eberhard Müller-Bochat, *Leon Battista Alberti und die Vergil-Deutung der Disputationes Camuldulenses. Zur allegorischen Dichterklärung bei Christoforo Landino*, (=Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln 21), Krefeld 1968; Don C. Allen [=Allen 1970], *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore/London 1970, S. 42ff. Zur Tradierung der *Aeneis* im Italien der frühen Neuzeit vgl. C. Zintzen, *Zur Aeneis-Interpretation des Christoforo Landino*, in: *Mittellatein, Jahrbuch 20* (1985), S. 193-215; ferner U. Rombach: *Vita activa und vita contemplativa bei Christoforo Landino*, Stuttgart 1990.

<sup>997</sup> Zintzen 1985, S. 417.

<sup>998</sup> Binder, S. 326. Vgl. auch E. und G. Binder, *Vergil „Dido und Aeneas“*. *Das vierte Buch der Aeneis*, hrsg. und übers. von E. und G. Binder, Stuttgart 1991, S. 157-164.

<sup>999</sup> Ballarin 2002 (Ib), S. 317-322.

<sup>1000</sup> Fehl 1974, S. 40.

<sup>1001</sup> Busch 2002, S. 49.

## b. Vergils *Aeneis* in der estensischen Genealogie

Mario Equicola verfaßte die *Genealogia delli signori Estensi* (1516), in der er die estensische Dynastie vom Urahn Sigisbert (903) bis Alfonso I. aufzeichnete.<sup>1002</sup> Im Gegensatz zur Gonzaga-Dynastie in Mantua konnten die Este auf ihre Verwandtschaft zu den Welfen und auf ein hohes Alter ihrer adeligen Herkunft verweisen.<sup>1003</sup> Trotzdem gestaltete sich zusätzlich eine mythologische Genealogie der Este heraus.

Die *Aeneis* bildete seit dem dritten Jahrhundert v. Chr. den Gründungsmythos Roms.<sup>1004</sup> Im frühen 1. Jahrhundert leiteten etwa 50 römische Familien ihre Geschlechternamen von Aeneas und seinen Begleitern ab.<sup>1005</sup> Auch Kaiser Augustus stilisierte sich in der Bildpropaganda als neuer Aeneas.<sup>1006</sup>

Ausgehend von der karolingischen Hofdichtung hielten das ganze Mittelalter hindurch die Chronisten, Dichter und Künstler im Dienste der europäischen Aristokratien den Mythos der trojanischen Abstammung lebendig.<sup>1007</sup>

Die Norditaliener nahmen an, daß die Trojaner bereits vier Jahrhunderte vor der Gründung Roms Italien erreicht und sich in der Emilia niedergelassen hätten. Dieses lokalpatriotische Geschichtsbild wurde besonders davon geprägt, daß Vergil in der benachbarten Provinz Mantua ansässig gewesen ist.<sup>1008</sup>

---

<sup>1002</sup> Mario Equicola, *Genealogia delli signori Estensi principi di Ferrara con breve trattato de' loro praeclari gesti*, BEMO, P.4.19= It. 482. Für Überblick zur historischen Genealogie der Este vgl. Ernesto Milano [=Milano], *Casa d'Este dall'anno mille al 1598*, in: *Gli Estensi* (I) [=Modena 1997], hrsg. v. Roberta Iotti, (=Il Giardino delle Esperidi 6), Modena 1997, S. 9-93 zu Alfonso I. vgl. S. 61-69; Daniele Bini, *Genealogia dei Principi d'Este*, in: *Gli Estensi* (I), S. 95-146; Adriano Prosperi, *Histoire de la maison d'Este*, in: Brüssel 2003, S. 27-36; Angela Ghinato, *Dai „serenissimi progenitori“ a Cesare: la famiglia estense*, in: Mailand 2004 (III), S. 25-37.

<sup>1003</sup> Die Gonzaga, ein bis dahin niedriger Vasallenadel, haben sich erst 1328 an die Macht geputscht.

<sup>1004</sup> Für eine Einführung über Verbreitung der *Aeneis* vgl. Gerhard Binder [=Binder], *Der brauchbare Held: Aeneas. Stationen der Funktionalisierung eines Ursprungsmythos*, in: *Die Allegorese des antiken Mythos*, hrsg. von Hans-Jürgen Horn u. Hermann Walter, (=Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 75), Wiesbaden 1997, S. 311-330, hier S. 311-312.

<sup>1005</sup> Binder, S. 317.

<sup>1006</sup> Vgl. E. Simon [=Simon], *Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, München 1986, S. 30-46; Paul Zanker, *Forum Romanorum. Das Bildprogramm*, in: *Saeculum Augustum III*, hrsg. von Gerhard Binder, Thüringen 1967.

<sup>1007</sup> Wolfgang Brückle [=Brückle], *Noblesse oblige. Trojasage und legitime Herrschaft in der französischen Staatstheorie des späten Mittelalters*, in: *Genealogie als Denkform im Mittelalter und Frühe Neuzeit*, hrsg. von Kilian Heck, Bernhard Jahn, Tübingen 2000 S. 39-65, hier: S. 39ff.

<sup>1008</sup> Humfrey 1998, 24a., 24b., S. 150.

Der Sage nach gründete der trojanische Held Antenor die Stadt Venedig.<sup>1009</sup> Um 1220 besinnen sich fast alle oberitalienischen Städte auf einen trojanischen Gründer und demonstrieren ihre Gleichstellung mit dem römischen Stammvater Aeneas.<sup>1010</sup> Selbstverständlich gelten im Kampf um den Machterhalt und die Vorherrschaft in Ober- und Mittelitalien weiterhin die Argumente der edleren Herkunft.<sup>1011</sup>

Im *Orlando Innamorato* (III, V, 18ff.) verbindet Ariosto die Rolandsage enkomiastisch mit der Genealogie der Este.<sup>1012</sup> Kardinal Ippolito (1479-1520), der Bruder Alfonsos I., erscheint in Ariostos Epos in der Person des Ritters Ruggiero (Rüdiger), der von Ruggiero II. von Risa (dem heutigen Reggio di Calabria) und der afrikanischen Königstochter Galaciella abstammt. Dieses Geschlecht wiederum leitet sich von dem Sohn des trojanischen Königs Hector ab:

„Großmütiger Spross von Hercules Geschlechte, erhabene Zier und Glorie dieser Zeit, empfanget, Hippolyt, von Eurem Knechte, was er euch einzig weihen kann und weiht [...]

„Ich werd Euch oft in jener Helden Kreise, die mein Gesang mit würd'gem Lob erhebt, den Rüdiger nennen, der mit hehrem Preise, als Ahnherr Eures alten Stammes lebt.“<sup>1013</sup>

---

<sup>1009</sup> Debra Pincus [=Pincus], *Venice and the Two Romes. Byzantine and Rome as a Double Heritage in Venetian Cultural Politics*, in: *artibus et historiae*, n° 26, XIII (1992), S. 101-114, hier: S. 105. Zur Genese der Antenor-Sage im 14. Jahrhundert vgl. H. Buchthal, *Historiana troiana. Studies in the History of Medieval Secular*, (=Studies of the Warburg Institute, vol. 32), London und Leiden 1971, bes. S. 58ff.

<sup>1010</sup> Jörg W. Busch [=Busch], *Die vorhumanistische Laiengeschichtsschreibung in den oberitalienischen Kommunen und ihre Vorstellungen vom Ursprung der eigenen Heimat*, in: Helmuth/ Muhlack, S. 35-54, hier: S. 48.

<sup>1011</sup> Dietmar Popp [=Popp], *Lupa senese. Zur Inszenierung einer mythischen Vergangenheit in Siena (1260-1569)*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften*, 24 (1997), S. 41-58, hier: S. 41; für weiterführende Literatur zu städtischen Gründungsmythen in Italien vgl. Jonathan B. Ries, *Political Ideals in Medieval Art. The Frescoes in the Palazzo dei Priori*, zugl. Diss. Columbia Univ. 1987, Perugia 1987.

<sup>1012</sup> Himmel, S. 165-172.

<sup>1013</sup> Ariosto, 1. Gesang, Str. 3 und 4.

Auch Antenore galt als ein Urahn der Este.<sup>1014</sup> Am Beginn seiner Vita Alfonsos I. schreibt Paolo Giovio:

„Imperoche, se bene ci sono alcuni, iquali vogliono che ella (sc. la famiglia di Este) habbia havuto la sua origine da la Magna; & alcuni altri, da la Francia: è si dice pure universalmente, che ella è dicesa, da Antenore Troiano; fondatore & di Padova e di Ateste.“<sup>1015</sup>

Antenor habe nicht nur Padua gegründet, sondern auch den Stammsitz der Este, die Stadt Atestes (=Estes).<sup>1016</sup> Nach Giovio entstammt die estensische Dynastie:

„[...] de lo'antichissimo Ateste, casello de vinitiani, chiamato oggi Este & per tale cagione, è tenuta fra tutte quelle famiglie che hanno posseduto per lungo tempo principiato e dominio alcuno certe in Italia; la piu nobile e piu antica.“<sup>1017</sup>

Giovio betont, daß die Familie zu den vornehmsten und ältesten Geschlechtern zähle, und fährt fort, daß andere wie „quegli della Scala, & i carraresi non sono piu in memoria alcuna“ seien. Sicher war es Alfonso I. bekannt, daß der Ruhm eines Geschlechts daran gemessen wurde, wie lange es sich in jedermanns Gedächtnis hielte.

Von Bedeutung könnte sein, daß Alfonsos I. seine Bildaufträge erteilte, während Kaiser Karl V. das Land Italien beherrschte.<sup>1018</sup> Als Ahnherrn berief sich dessen Habsburger Dynastie auf Julius Cäsar. Die Juliergenealogie wiederum leitete ihre Abstammung von Venus und Aeneas her. In seinen Kaiserviten (Div. Jul 6,1) überliefert Sueton (um 70 – nach 140 n. Chr.) Cäsars genealogische Aussage:

„Meine Tante Julia stammt mütterlicherseits von Königen, von Vaterseite ist sie mit der unsterblichen Göttin selbst verwandt [...]“

---

<sup>1014</sup> Gianni Venturi [=G. Venturi 2004], „Magnificencia“ e cultura alla Corte estense: una genealogia fantastica tra Boiardo e Ariosto, in: Este a Ferrara (Borella 2004), S. 39-47, hier: S. 41.

<sup>1015</sup> Paolo Giovio [=Giovio], *La Vita Alfonso I. da Este Duca di Ferrara, 1597 Venedig* (Ausgabe 2277 Bibliotheca Ciognara), S. 9.

<sup>1016</sup> Vgl. Klaus W. Kempfer [=Kempfer], *Diskrepante Lektüren. Die Orlando-Rezeption im Cinquecento*, [=Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft 2], Stuttgart 1987, hier: S. 199.

<sup>1017</sup> Giovio, S. 9.

<sup>1018</sup> Freedman 2001, S. 34.

Um die Genealogie der Habsburger wissend, schlugen Bandinelli und Tizian dem Kaiser Karl V. (r. 1519-1556) vor, ihn gemeinsam mit der Göttin Venus abzubilden.<sup>1019</sup>

Schon Lionello d' Este und sein Hofhumanist Guarino wählten Caesar als ein fürstliches *exemplum virtutes*.<sup>1020</sup> Indem Guarino panegyrisch dem Fürsten alle traditionellen Tugenden des römischen Kaisers zuschrieb, ließ sich Lionello als neuer Caesar verehren.<sup>1021</sup> So erscheint nicht ungewöhnlich, daß sich Alfonso I. in seinem *Camerino* durch Tizians *Venusfest* und dem Aeneas-Fries selbst in die mythische Genealogie der Julier stellte.

In der Vita Alfonsos I. verzeichnet Giovio familiäre Ereignisse wie Geburten, Taufen und Hochzeiten, erzählt von den Treffen mit den Päpsten und berichtet von den Schlachten. Leider schweigt sich Giovio über die kulturellen Leistungen am Hofe oder mythische Stammbäume aus. Einzig Alfonsos I. handwerkliches Geschick beim Verfertigen von Kanonen rühmt Giovio und überliefert sogar ihre Namen: *il Gran Diavolo, il Tremuoto* oder *La Julia*.<sup>1022</sup> Insgesamt charakterisiert Giovio den Herzog als einen sinnlich veranlagten Menschen, der mehr zu schlichten Vergnügungen neigte als zu einer Lebensführung nach den Maßstäben von Castigliones *Cortegiano*.<sup>1023</sup> Einen Bacchuszyklus mit der Aeneassage in einen Raum zu vereinen, stützt die unten vertretene Annahme, daß sich Alfonso I. der *voluptas honestas* verschrieben hatte.<sup>1024</sup>

---

<sup>1019</sup> Bandinelli, *In memoria VII*, in: Barocchi, S. 1371; Tizian, *Le Lettere*, Cadore 1989, S. 84.

<sup>1020</sup> Marianne Pade [=Pade], *Guarino and Caesar at the Court of Este*, in: *La corte di Ferrara & il suo mecenatismo. 1441-1598, Atti del convegno internazionale Copenhagen maggio 1987*, hrsg. von ders., Lene Waage Petersen und Daniela Quarta, Kopenhagen 1990, S. 71-92, hier: S. 75ff.

<sup>1021</sup> Pade 1990, S. 87.

<sup>1022</sup> Giovio 1597, S. 36.

<sup>1023</sup> „Perche a esempio d'Hercole suo padre, occupato ne negotii gravissimi della guerra, voleva ch'e si credesse, piu tosto, che egli havesse lasciati, che dispregiati gli studii delle lettere. Di maniera, che e' si teneva alle vole gravissimamente offeso, da quel nome d'ignorante, e di non sapere, e dimonstrava ingenuamente segni chiari di pentimento, che molestata da una sua continua mala sanità, egli avessi atteso, cercando sollevamento di varii spassi, e manco necessari, ancorche giocondi in trattenimenti di lavorar di mano.“ Paolo Giovio 1553, *La vita di Alfonso I. da Este duca di Ferrara, scritta da il vescovo Iovio*, Florenz 1553, S. 206; Bayer 1998, S. 27-28.

<sup>1024</sup> vgl. Teil C, Kap. III, 3. Urbane Antikengärten.

## 8. Gesamtprogramm

Bislang bleibt ungeklärt, ob für das *Camerino d'Alabastro* ein Gesamtprogramm angenommen werden kann. Die erhaltenen Dokumenten geben keinen Aufschluß über die grundlegenden Idee der Ausstattung.<sup>1025</sup> Wie schon im Teil B als Ergebnis der Bildanalysen deutlich wurde, regten die zahlreichen gelehrten Anspielungen in den Gemälden die Kennerschaft der Betrachter an, ohne zwingend auf eine bestimmte Interpretation hinauszulaufen. So beobachtet es Bayer auch am *Aeneas-Fries*:

„The narrative does not proceed in linear fashion, nor are the representations exact illustrations of the text; rather the artist assumes that the viewer will be familiar with the various episodes of the poem and will enjoy making the necessary connections.“

Wind erkennt in den drei Gemälden Tizians eine Allegorie auf die drei Stufen der Liebe - der chaotischen, der harmonischen und der göttlichen - deutet, wie sie Bembo in seinen *Asolani* schildert.<sup>1026</sup>

Nach Cavelli-Björkmann mache die Begegnung zwischen der göttlichen und menschlichen Sphäre das „Leitmotiv“ der Gemälde aus; so würden Menschen in Renaissancekleidung in die göttliche Ordnung eindringen (*Bacchanal der Andrier, Venusfest*) oder sich die sterbliche Ariadne mit dem Weingott Bacchus vereinen (*Bacchus und Ariadne*).<sup>1027</sup>

Manca vergleicht den Zyklus mit einem Pöan auf Bacchus (Lust) und Venus (himmlische Liebe).<sup>1028</sup> Die Annahme eines strengen Programms verneint Manca und hält Winds Zuordnung von neuplatonischen Hierarchien der Liebe zu den einzelnen Bildern für problematisch, da über diese Lehre keine homogene philosophische Schule bestand.<sup>1029</sup>

---

<sup>1025</sup> Ballarin 2002 (Ib), S. 315, Anm. 41.

<sup>1026</sup> Wind 1948, S. 60-61.

<sup>1027</sup> Cavelli-Björkmann 1987d, S. 89.

<sup>1028</sup> Manca, S. 306-307; Ballarin 2002 (Ib), S. 262.

<sup>1029</sup> Manca, S. 306.

Im vierten Kapitel Equicolas *Libro di natura d'amore* (1525)<sup>1030</sup> stößt Anderson auf die tradierte Paarung von Venus und Bacchus:

„...afferme non temerariamente dicensi Venere esser gionta con Baccho, donde Terentio disse, senza Cerere et Baccho è fredda Venere.“<sup>1031</sup>

Equicola nimmt hier bezug auf die berühmte Sentenz<sup>1032</sup> aus Terenz *Die Eunuchen* (IV., 435), einer erotischen Komödie, die auch in Ferrara großen Anklang fand.<sup>1033</sup> Diese Passage mache deutlich, so Anderson, daß gemäß der damaligen Vorstellung Venus von Bacchus begleitet („esser gionta“) werde, so wie es im *Camerino* geschehe.<sup>1034</sup>

Auch Ballarin benennt Bambos und Equicolas Werke als die grundlegende Inspiration des Zyklus.<sup>1035</sup> Der Fries sei mit Christoforo Landinos Interpretation der vergilianischen Sage zu deuten, wie Aeneas, ein Sohn der Venus, beispielhaft die göttlichen und himmlischen Dinge erkenne.<sup>1036</sup> Alfonso I. vereine alle guten Eigenschaften des Gottes und des trojanischen Helden in sich.<sup>1037</sup>

Goodgal verknüpft die Gemälde *Götterfest, Venust, Bacchanal der Andrier und Bacchus und Ariadne* als eine Serie von bacchantischen Festdarstellungen, indem sie wiederkehrende Motive der Kompositionen verfolgt und dabei von Bild zu Bild die Steigerungen vom Weingenuß und der Liebe feststellt.<sup>1038</sup>

Wie Goodgal erkennt Emmerling-Skala das Fest als Rahmenthema. In den Bildern würden jeweils die „Wirkungsfelder“ der beiden Protagonisten Venus und Bacchus vorgeführt. Ihr gemeinsamer Sohn Priapus ist ihnen zur Seite gestellt, einer Tradition folgend, die auch Maria Equicola übernommen hatte.<sup>1039</sup>

---

<sup>1030</sup> Equicolas Buch basiert auf seinen Schriften der Jahre von 1505 und 1508. Ballarin, S. 352.

<sup>1031</sup> Mario Equicola, *Libro di natura d'amore*, Venedig 1526, fol. 111v; vgl. Rodolfo Renier, *Per la cronologia e la composizione de Libro de natura de amore di Mario Equicola*, in: *Giornale Storico della letteratura italiana*, 14 (1889), S. 221. Zitiert nach Anderson 1993, S. 275.

<sup>1032</sup> In der Antike zitiert von Cicero, *De natura deorum*, II, 23-60. Zur Formulierung und Verbreitung des Sprichworts in der Renaissance vgl. Anderson 1993, S. 276-277.

<sup>1033</sup> Anderson 1993, S. 276.

<sup>1034</sup> Anderson 1993, S. 275.

<sup>1035</sup> Ballarin 2002 (I), S. 351-353.

<sup>1036</sup> Ballarin 2002 (I), S. 317-322.

<sup>1037</sup> Ballarin 2002 (I), S. 352.

<sup>1038</sup> Goodgal 1978, S. 179f.

<sup>1039</sup> Im *Libro de natura de amore* (IV., 5, ed. Ricci, S. 428) erzählt Equicola von der Mythographie der Venus: „Fanno di Venere e Bacco figliolo Priapo, che senza desiderio et calore non è lasciva.“ Emmerling-Skala, S. 703; Ballarin 2002 (Ib), S. 173.

Emmerling-Skala schlägt ein mythographisches Programm vor, daß:

„alle Bilder einerseits in ein verbindliches Konzept zu integrieren vermag, sie zugleich aber andererseits nicht in einen fixen, allgemeinen Rahmen zwingt.“<sup>1040</sup>

So folgt Emmerling-Skalas mythographische Deutung der früheren Bewertung

Mancas, der ein striktes Programm für das *Camerino* verneinte.<sup>1041</sup>

Hope lehnt (1980) jeglichen moralisch-allegorischen Anspruch der Bilder ab und vermutet, daß Alfonsos I. Vorstellung darin bestand, eine antike Bildergalerie einzurichten, wie sie Philostrat beschrieben hatte.<sup>1042</sup> Hopes Einschätzung wird von Holberton (1987) geteilt:

„[...] the scenes Alfonso's I. paintings represented after 1517 were not simply antique, fabule o vero hystorie' but were re-materialisations of ecphrases of antique representations. [...] Previously it had been usual to collect antique works of art but to commission allegories; Alfonso I. as it were commissioned antique work of art. Hence it was important that the texts should be followed accurately; they guaranteed that the series was ,antique'.“<sup>1043</sup>

Ob die Intention der Maler einzig darin lag, die Texttreue in ihrer Bilderzählung zu beachten, wird bestritten. Schon die kompositorische Auswahl von unterschiedlichen Versionen einer Sage zeigt, daß nicht die getreue Umsetzung einer Ekphrasis in ein Bild gewünscht war.<sup>1044</sup>

---

<sup>1040</sup> Emmerling-Skala, S. 702f.

<sup>1041</sup> Manca, S. 307.

<sup>1042</sup> „The choice of literary sources, the freedom with which they were interpreted and the actual appearance of the pictures themselves show that the decoration of his study Alfonso I. did not share his sister Isabella's taste for abstruse moralizing allegories. Instead he simply to have wanted to recreate an ancient picture gallery such as Philostratus had described, and if this was model it would be inappropriate to seek either for complex hidden meanings in the individual paintings or for any strong thematic links between them.“ Charles Hope [=Hope 1980], *Titian*, London 1980, hier: S. 60; Hope 2004, S. 94.

<sup>1043</sup> Holberton 1987, S. 60-61.

<sup>1044</sup> Ein seltenes Beispiel für eine textgetreue Umsetzung einer Ekphrasis bietet die berühmte Zeichnung *Die Verleumdung* Andrea Mantegnas. Vgl. R. Lightbown, *Mantegna: With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford 1986, S. 207; J. M. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago - London 1992, S. 60-65. D. Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, New Haven-London 1981; J. M. Massing, *Du texte a l' image. La calomnie d'Apelle et son iconographie*, Straßburg 1990, S. 264-265; Ulrike Müller-Hofstede, Kristine Patz [=Müller-Hofstede/ Patz], *Bildkonzepte der Verleumdung des Apelles*, in: *Memory and Oblivion*, S. 239-254.

Marek interpretiert erstmals den Bilderzyklus als eine höfische Herrscherallegorie auf Alfonso I.:<sup>1045</sup>

„Als Hauptfigur des Zyklus ist zweifellos Bacchus die Schlüsselfigur der Allegorie. Die Eigenschaften, die ihm die antike mythographische Literatur zuschreibt, lassen Bacchus zur idealen Verkörperung der Tugenden werden, mit denen sich ein Fürst wie Alfonso I. d’Este schmücken mochte.“<sup>1046</sup>

Dabei, so Marek, orientiere sich Alfonso I. nicht an den Bildtraditionen der römischen Imperatoren, sondern knüpfe direkt an die bacchische Triumphidee an.<sup>1047</sup> D.h. ohne als bloßer Nachfolger zu gelten, wie es Andrea Mantegnas im *Triumph des Cäsar* für Lodovico Gonzaga oder im *Scipio-Zyklus* für Catarina Cornaro vorführte,<sup>1048</sup> erlange Alfonso I. die Gleichrangigkeit mit antiken Kaisern und Feldherren:

„Alle diese Widersprüche und die Inkonsequenz in der Verarbeitung der Ekphrasen dürfen dennoch nicht die Tatsache vergessen lassen, daß hier authentische Quellen zum Träger einer Herrscherallegorie gewählt wurden, und zwar zum ersten Mal in großem Rahmen. Alfonso I. d’Este hat den bereits zur Konvention festgelegten Rückbezug auf historische Heroen aufgegeben und statt dessen eine Präfiguration in der Mythologie gesucht.“<sup>1049</sup>

In ihrer Deutung des Raumes unterschlägt Marek Dossos *Aeneas-Fries*, welcher durchaus der traditionellen Herrschaftsrepräsentation folgt. Ob die Zeitgenossen Alfonsos I. die umgesetzten Ekphrasen als widersprüchlich und inkonsequent empfanden, ist fraglich.

---

<sup>1045</sup> Marek, S. 71-72.

<sup>1046</sup> Marek, S. 62.

<sup>1047</sup> Marek, S. 71-72.

<sup>1048</sup> Marek, S. 72. Zu Mantegnas Zyklen vgl. Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979; Charles Hope, Elizabeth McGrath, Michael Vickers, *A setting for Mantegna*, in: *The Burlington Magazine*, 120 (1978), S. 603-605.

<sup>1049</sup> Marek 1985, S. 71-72.

Treffender beschreibt Rosen den Rezeptionsprozeß von Ekphrasen wie folgt:

„Sie besteht im aktiven Nachvollzug des Prozesses der Transformation vom Bild zum Text und vom Text zum Bild und dem damit verknüpften Interesse an der spezifischen Medialität der Gattungen. Wie in einem Studiolo der Griff zu den Büchern zwecks Erwerb von Kenntnissen zu den Sammlungsobjekten üblich war, so wird er in Alfonso I. d’Estes Studiolo erfolgt sein, um den produktiven Umgang des Malers mit den Texten und damit seine spezifische Leistung abschätzen zu können - und genau dies tat der Herzog von Ferrara: Als seine Schwester Isabella nach dem Verbleib ihres Exemplars der Philostrate’schen Eikones in Ferrara anfragte, antwortete ihr Equicola, er habe das Buch gesehen „im Studiolo und in den Händen des Herzogs.“<sup>1050</sup>

An Mareks herrschaftsallegorischer Interpretation kritisiert Gesing, daß diese Form der Antikenrezeption nur den herrschaftlichen Repräsentationstendenzen des Quattrocento gerecht werde.<sup>1051</sup> Im Quattrocento ist die künstlerische Gestaltung bacchantischer Themen durch die Treue zu literarischen oder bildlichen Vorbildern der Antike gekennzeichnet.<sup>1052</sup> Als vorbildlich für die bacchantischen Motive galt der vorbeiziehende Thiasos des Weingottes.<sup>1053</sup> Zwar stünden die Bacchanalbilder des Cinquecento in der Tradition der bacchantischen Triumphzüge des Quattrocento, nur hätten die Bacchanale keine bildimmanente Triumphidee mehr vorzuweisen, da einzig die alkoholische Betäubung durch den Gott allegorisiert werde.<sup>1054</sup>

Aufgrund der bukolisch-arkadischen Stimmung im *Camerino d’Alabastro* folgert Gesing, daß der Triumphzug des Bacchus zur Ruhe gekommen sei, zugunsten des „methae aionios“, des ewigen und zeitlosen Schwelgens, dem Ziel der Thiasoten.<sup>1055</sup> Nur drängt sich der Eindruck auf, daß Gesing Bellinis *Götterfest* zum Schlüsselgemälde seiner Gesamtdeutung des *Camerino* bestimmte, denn der Thiasos in Tizians *Bacchus und Ariadne* zieht tanzend heran und lagert längst nicht im „methae aionios“. Zudem mißachtet Gesing die gescheiterten Aufträge Alfonsos I. in die Analyse einzubeziehen, die einen *Triumph des Bacchus* vorgesehen hatten, den

---

<sup>1050</sup> Rosen 2001, S. 102.

<sup>1051</sup> Gesing, S. 108.

<sup>1052</sup> Vgl. Gesing, S. 69-101.

<sup>1053</sup> Gesing, S. 104.

<sup>1054</sup> Gesing, S. 108.

<sup>1055</sup> Gesing, S. 107.

schließlich Pellegrino da San Daniele nach Raffaels Vorlage erfüllte.<sup>1056</sup> Aber mit Gesings Beobachtung gewinnt das *Camerino* zu Mareks herrschaftsallegorischer Interpretation einen arkadisch-bukolischen Deutungsschwerpunkt dazu.<sup>1057</sup>

Himmel folgt Gesings Urteil und deckt die Ironie in den Gemälden auf, die sich u.a. im Blick der Venusstatue und dem Treiben der Putti (*Venusfest*) oder in Bacchus' hastigem Sprung vom Triumphwagen (*Bacchus und Ariadne*) offenbare.<sup>1058</sup>

Und Himmel stellt fest:

„Die Ausschmückung mit bacchantischen Szenen ist zwar als allegorische Gleichsetzung Alfonsos I. mit Bacchus einzuschätzen.<sup>1059</sup> Doch wesentlich ist, daß er sich nicht mit dem triumphierenden Bacchus identifiziert, sondern mit Bacchus, den die Liebe und die heiteren Feste umtrieben.“<sup>1060</sup>

Die bacchantischen Feste im *Götterfest*, im *Bacchanal der Andrier* und im *Triumph des Bacchus in Indien* fallen in die Wintermonate des Jahres. Da die kalte Jahreszeit in keiner der Landschaften erkenntlich ist, kann von der Darstellung eines Goldenen Zeitalters ausgegangen werden. Ein geschlossenes Gesamtprogramm, welche die sechs Bilder als einen chronologisch-erzählenden Zyklus verbindet, kann nicht rekonstruiert werden.<sup>1061</sup>

Im Mittelpunkt der Untersuchung rückt nun der Wandel von dem Triumphgott Bacchus vom zum bukolischen Gott der Feste und der Liebe:

„Jede Gruppe, die sich als solche konsolidieren will, ist bestrebt, sich Orte zu schaffen und zu sichern, die nicht nur Schauplätze ihrer Interaktionsformen abgeben, sondern Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung. Das Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung.“<sup>1062</sup>

---

<sup>1056</sup> Gesing konnte freilich nicht Dossos bis dato unentdeckten *Triumph des Bacchus* in seine Überlegungen einbeziehen.

<sup>1057</sup> Gesing, S. 111.

<sup>1058</sup> Himmel, S. 125-127. Eine ähnlich ironische Erzählweise findet sich bei Raffaels *Hochzeit von Amor und Psyche* in der Farnesina und Giulio Romanos Palazzo del Tè. Vgl. Froitzheim-Hegger, S. 33f., S. 39.

<sup>1059</sup> Marek 1985, S. 72.

<sup>1060</sup> Himmel, S. 128.

<sup>1061</sup> Auch im benachbarten *studio di marmo* mit den Reliefs Antonio Lombardos ist in der Themenwahl von der *Schmiede des Vulkan*, dem *Disput zwischen Athena und Poseidon*, einer *Nymphe zwischen zwei Tritonen* und *Herkules mit Löwenfell* keine einheitliche Grundidee erkennbar.

<sup>1062</sup> J. Assmann 1992, S. 39.

Worin lag Alfonsos I. Motivation, sich an Bacchus nicht nur als Triumphator, sondern gleichzeitig als Wein- und Festgott zu erinnern? Denn auch in anderen Bildaufträgen, wie exemplarisch die Werke des führenden Hofkünstlers Dosso zeigten, ließ Alfonso I. eine bacchantisch-festliche Bilderwelt aufleben.

### **Zusammenfassung**

Die Gemälde im *Camerino d'Alabastro* zeichnen sich durch ihre üppige Vegetation aus, die - wie Tizians Korrektur im *Götterfest* zeigt - als ein vereinheitlichendes Element aller Kompositionen angelegt wurde. Dennoch reihen sich die Bilder nicht in eine stringente Erzählung ein, sondern sind nur assoziativ durch die bacchantische Themenwahl, den Philostratschen Ekprasen,<sup>1063</sup> oder einzelne Motive miteinander verwoben. So konnten z. B. in jeder Komposition Figuren identifiziert werden, die auf der Vorlage antiker Skulpturen oder Sarkophagreliefs beruhen. Gemeinsam preisen die Bilder antikisch den Wein und seine Wirkung. Auf die Schilderung des landwirtschaftlichen Kreislaufs von Anbau, Ernte und Kelterung verzichten sie.<sup>1064</sup> Viel wichtiger erscheinen die Liebes- und Hochzeitsthemen, die den Protagonisten Bacchus umgeben. Die Wahl der Aeneassage als ringsumlaufendens Dekorationselement stützt die Vermutung, daß Alfonso I. im *Camerino d'Alabastro* seine mythisch-genealogische wie herrschaftliche Identität versinnbildlichen ließ.

---

<sup>1063</sup> Lehmann-Hartleben kommentiert die Hintergründe des Zyklus, welchen Philostrat in der Villa seines neapolitanischen Freundes gesehen haben will, wie folgt: „This whole development of ideas, and particularly the last picture, indicates the connection of this cycle with theological doctrines of the Bacchic mystery cults. Those who believe in the god and drink from the sacramental source of wine which he has so miraculously created will become wealthy, powerful, and handsome, and they will grow to heroic size.“ Man ist versucht, auch für Alfonsos I. Zyklus diese Gedanken zu übernehmen. Vgl. Karl Lehmann-Hartleben [=Lehmann-Hartleben], *The Imagines of the Elder Philostratos*, in: *Art Bulletin*, XXIII, 1 (1941), S. 16-44, hier: S. 33-34.

<sup>1064</sup> Wie es z. B. der astrologische Zyklus des *Salone dei Mesi* im Palazzo Schifanoia zu Ferrara vorführt Vgl. Teil C, Kap. III, 5. a. Lionello und Borso d'Este.

### III. Identität und Herrschaft

#### 1. Rauschhafte Bilderwelt der *tryphé*

Der griechische Terminus *tryphé* meint „allgemein das Wohlleben, über den Wohlstand und die Wonne bis hin zu protzendem Luxus.“<sup>1065</sup> Meist fand dieses Lebensgefühl der *tryphé* - das sich in gutem Essen und Trinken, den Freuden der Liebe und der Zeit der Muße und des Ausruhens im ländlichen Idyll manifestierte - im Dionysuskult Verbreitung.<sup>1066</sup> Für die Dauer des dionysischen Festes kehrte die *aurea aetas*, das Goldene Zeitalter, wieder zurück.<sup>1067</sup>

Um ihre göttliche Abstammung zu propagieren, übernahmen die Ptolomäer die Bilderwelt der *tryphé* in ihren triumphalen Prozessionen.<sup>1068</sup> Darin traten sie selbst als *Neoi Dionysoi* auf.<sup>1069</sup> Ihre Herrschaft versprach ein prosperierendes Reich, in dem sie als „gottgesandte Heilskönige“ auftraten, um die unheilvolle persische Herrschaft zu beenden.<sup>1070</sup> In der *pompé* ließ der Herrscher die Festbesucher an seinen Überfluß teilhaben.<sup>1071</sup> Von einem Triumphzug berichtet Kallixeinos von Rhodos im vierten Buch seines Werks über Alexandria.<sup>1072</sup> In der Prozession erhält Dionysos von allen Göttern - noch vor Zeus - den prachtvollsten Auftritt, der alles Weitere des erhaltenen Berichts in den Schatten stellte.<sup>1073</sup> Satyrn, Silenen, Horen und Personifikationen des Jahres (Eniautos) wie auch der Feste schreiten voran.<sup>1074</sup>

---

<sup>1065</sup> Zur *tryphé* vgl.. A. Passerini [=Passerini], *Studi classici italiani di filologia classica*, N.S. II, 1934, S. 35ff.; J. Tondriau, REA 50, 1948, S. 49ff.; Heinz Heinen [=Heinen 1983], *Die Tryphé des Ptolomaios VIII. Energetes II. Beobachtungen zum ptolomäischen Herrschaftsideal und zu einer römischen Gesandtschaft in Ägypten (140/39 v. Chr.)*, in: *Althistorische Studien. Hermann Bengtson zum 70. Geburtstag dargebracht von Kollegen und Schülern*, hrsg. von ders. et. al., (=Historia. Zeitschrift für alte Geschichte, Heft 40) Wiesbaden 1983, S. 116-130, hier: S. 112.

<sup>1066</sup> Heinen 1983, S. 119.

<sup>1067</sup> Reinhold Merkelbach [=Merkelbach], *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman von Longos*, Stuttgart 1988, § 80, S. 71.

<sup>1068</sup> Heinen 1983, S. 119.; Jens Köhler [=Köhler], *Pompai - Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur*, (=Europäische Hochschulzeitschriften, Reihe 38, Bd. 61), zugl. Diss. München 1991, Frankfurt/M. 1996, S. 35-45, S. 84ff.; Zanker, S. 16.-22. Zur Dynastie der Ptolomäer vgl. auch Hermann Bengtson, *Herrschergestalten des Hellenismus*, München 1975.

<sup>1069</sup> Heinen 1983, S. 124.

<sup>1070</sup> Jan Assmann [=Assmann 2000], *Weisheit und Mysterium. Das Bild der Griechen von Ägypten*, München 2000, S. 19.

<sup>1071</sup> Köhler, S. 84.

<sup>1072</sup> Gesing 24ff.; Zanker, S. 20-21. Auch Euripides und Herodot erwähnen den Siegeszug. Vgl. Köhler, S. 111f.

<sup>1073</sup> Franz Studniczka [=Studniczka], *Das Symposion Ptolomaios II. Nach der Beschreibung des Kallixeinos*, (=Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der königliche Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, No. II) Leipzig 1914, S. 15.

<sup>1074</sup> Merkelbach, § 2, S. 8.

Den Höhepunkt bildete Dionysos' legendärer Triumph in Indien - später häufig das Zentrum der dionysischen Mythosrezeption, wie sie auf Alexander den Großen panegyrisch übertragen wurde.<sup>1075</sup> Gleich seinem mythischen Vorfahr feierte Alexander der Große seinen Indienfeldzug als einen Triumph des Friedens.<sup>1076</sup> Am neapolitanischen Königshof, an dem Alfonsos Vater Ercole I. erzogen wurde, war Pier Candido Decembrios bekannte Übersetzung *Historia Alexandri Magni* des Curtus Rufus verbreitet<sup>1077</sup> und die Hofhumanisten priesen die Nähe der Aragonenser Monarchie zu Alexander dem Großen.<sup>1078</sup> Womöglich war Alfonso I. d' Aragona (reg. 1442-1458), der König von Neapel, der schon 1444 Borso d' Este als Alliierten gegen Venedig zu gewinnen suchte, der Namensgeber für Ercole I. d'Estes und Eleonora d' Aragonas Sohn.<sup>1079</sup>

In der römischen Antike setzt sich die Tradition der dionysischen *tryphé* fort.<sup>1080</sup> Dionysos wurde mit dem altrömischen Weingott Liber/ Bacchus gleichgesetzt und zum Sinnbild des Wohllebens,<sup>1081</sup> wie noch heute die sogenannte Mysterienvilla in Pompeji von der unbeschwerten Daseinsfreude, dem bacchischen Elysium, zeugt.<sup>1082</sup> Als mythischer Welteroberer ging Bacchus im römischen Kaiserkult auf.<sup>1083</sup> So erhob Septimius Severus neben Herkules auch Bacchus zu seinem Schutzpatron.<sup>1084</sup> Und Antonius feierte sich im Osten als neuer Dionysos.<sup>1085</sup> Selbst der Stoiker Marc Aurel ließ sich als Kronprinz auf einem Münzmedaillon zusammen mit einem

---

<sup>1075</sup> Vgl. R. Vallois, *Alexandre et la mystique dionysiaque*, in: *Revue des études anciennes*, 34 (1932), S. 117f.; E. Meyer, *Große Griechen und Römer*, Zürich/ München 1960, hier: Bd. V, S. 89; Hachländer 1996, S. 26; Köhler 1996, S. 111f.; Emmerling-Skala, S. 28-54.

<sup>1076</sup> Marek 1985, S. 69.

<sup>1077</sup> Bruno Figlinolo [=Figlinolo], *Die humanistische Historiographie in Neapel und ihr Einfluß auf Europa (1450-1550)*, in: *Diffusion des Humanismus. Studie zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten*, hrg. von Johannes Helmuth, Ulrich Muhlack, Gerrit Walther, Göttingen 2002, S. 77-98, hier: S. 85.

<sup>1078</sup> Figlinolo, S. 85.

<sup>1079</sup> Tuohy 1996, S. 9.

<sup>1080</sup> Vgl. Zanker.

<sup>1081</sup> Hachländer 1996, S. 30.

<sup>1082</sup> Vgl. K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte*, Basel 1952; ders., *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Wanddekorationen*, Berlin 1957; A. Frova, *La villa dei Misteri*, Mailand 1965; C. L. Raghianti, *Maler aus Pompeji*, Mailand 1965; M. Brion, *Pompeji und Herculaneum*, Köln 1971; P. Zanker, *Pompeji*, in: 9. Trierer Winckelmannprogramm, Trier 1988, S. 23-41.

<sup>1083</sup> Andreas Alföldi [=Alföldi], *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970, S. 224.

<sup>1084</sup> Vgl. dazu J. Hasebroek [=Hasebroek], *Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Septimius Severus*, 1921, S. 135 und 149f.; Alföldi, S. 271.

<sup>1085</sup> Plutarch, *Viten*, Antonius XXIV, 3-4; Emmerling-Skala, S. 126-127. Zu den Festen der römischen Kaiser in Kleinasien vgl. Lukians Schrift *De saltatione* („Über den Tanz“), S. 79. Zitiert nach Merkelbach, § 82, S. 74.

Thiasos abbilden, der zum einen auf seine Hochzeit verwies und zum anderen das Glück symbolisierte, das von seiner Herrschaft ausgehen sollte.<sup>1086</sup> In der mittleren und späten Kaiserzeit erfüllten die dionysischen Themen paradiesische Jenseitsvorstellungen und den ewigen Kreislauf der Jahreszeiten, wie ihre weite Verbreitung auf den Reliefsarkophagen belegt (Abb. 53).<sup>1087</sup> Am verbreitetsten war das Motiv des Bacchus auf einem Triumphfahrzeug hinter einem Pardel- oder Tigergespann.<sup>1088</sup>

Hervorzuheben ist die Bedeutung der *tryphé* bei der Gestaltung der römischer Gärten.<sup>1089</sup> Innerhalb der römischen Villenarchitektur wurden dionysische Skulpturen meist im Garten aufgestellt. Der Garten konnte so als dionysisches Heiligtum oder als die freie Natur *per se* angesehen werden, „in der die Satyrn und Mänaden zusammen mit den Nymphen, mit Faunus und Priapus ihr fröhliches Wesen trieben“.<sup>1090</sup> Doch die Aufstellung der Skulpturen im Garten isolierte nicht die bacchantischen Themen von den Innenräumen der Villa. Auf Wandmalereien, Fußbodenmosaiken, Gefäßen und auch Möbeln wurden dionysische Motive gerne aufgegriffen und entsprachen bis in die Spätantike hinein auch für christliche Betrachter der Vorstellung vom „irdischen Glück“.<sup>1091</sup>

So versuchte das frühe Christentum seine Vorstellung vom paradiesischen Jenseits den Ptolemäern als *parádeisos tes tryphé* (gr. Garten der Wonne) nahezubringen.<sup>1092</sup> Und die Septuaginta verklärte den Garten Eden zum Lustgarten der Menschheit,<sup>1093</sup> denn der Kirchenvater Hieronymos (um 347- 419/20) übersetzte den „*parádeisos tes tryphé*“ mit „*paradisus voluptas*“.<sup>1094</sup>

---

<sup>1086</sup> J. P. C. Kent u.a. [=Kent], *Die römische Münze*, München 1973, Tafel 79, Nr. 315; Zanker, S. 114.

<sup>1087</sup> *Bacchantischer Umzug*, Sarkophag, 210 n. Chr., Neapel. Vgl. Köhler, S: 111, Anm. 396; Zanker, S. 114f. Zum Dionysuskult in der römischen Kaiserzeit s. Merkelbach 1988, 1. Teil. Selbst das frühe Christentum schien gegenüber der Verbreitung des Bacchus-Kultes nicht in diesselbe Konkurrenz zu treten - anders als gegenüber dem zeitgleichen Mythras-Kult. Vgl. Reinhard Stupperich, *Dionysos/ Bacchus und der Wein in der Antike*, in: *Mysterium Wein. Die Götter, der Wein und die Kunst*, [=Speyer 1996], Ausst.-kat., hrsg. von Meinrad Maria Grewenig, Speyer 1996, S. 83-97, hier: S. 95.

<sup>1088</sup> Es konnten auch Zentauren oder ein Elefant das Triumphgefährt ziehen. Vgl. Christine Kondoleon [=Kondoleon], *Domestil Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos*, New York 1995, hier: S. 194.

<sup>1089</sup> Vgl. P. Grimal, *Les jardins romains à la fin de la république et aux deux premiers siècles de l'Empire*, Paris 1943; Zanker, S. 112.

<sup>1090</sup> Zanker, S. 112.

<sup>1091</sup> ders., S. 112.

<sup>1092</sup> Zu den Paradiesvorstellungen in der dionysischen Kunst vgl. A. Geyer, S. 99-101, 104-106, 126 und 138.

<sup>1093</sup> Vgl. Dietrich Schmidke [=Schmidke], *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie*, zugl. Diss. Berlin 1972, Tübingen 1982, S. 338; Lauterbach 2004, S. 62.

<sup>1094</sup> Heinen, S. 122.

Im mittelalterlichen Italien verdrängten christliche Moralvorstellungen die bacchantischen Überlieferungen jahrhundertlang in die Sündenkatologe.<sup>1095</sup> Das Mittelalter reduzierte Bacchus als Sinnbild für Wein und Trunksucht und er verkörperte die Todsünde der Völlerei (*gula*).<sup>1096</sup> Seine Rolle als Epiphanie- und Triumphgott wurde nicht rezipiert,<sup>1097</sup> obwohl Bacchus nach seinem erfolgreichen Indienfeldzug als Erfinder des Triumphzuges galt.<sup>1098</sup>

Erst die umfangreichen Baumaßnahmen in Rom im Quattrocento führten zur Auffindung bacchantischer Mosaiken und kaiserlicher Reliefsarkophage mit dem triumphierenden Gott.<sup>1099</sup> Zudem emigrierten nach dem Fall Konstantinopels (1453) griechische Gelehrte, die ihr Wissen über die Antike und ihre umfangreichen Büchersammlungen in den Westen brachten. Dionysische Mythen, Weinlieder, Berichte über Symposien und Kunstwerke - vor allem antike Plastiken -, bildeten eine Gedächtnisspur heraus.<sup>1100</sup>

Im Quattrocento trat durch die weite Verbreitung von Diodors *Bibliotheca historica* (um 60-30 v. Chr.) der triumphierende Bacchus wieder ins Bewußtsein.<sup>1101</sup>

Frühe literarische Beispiele dieser Zeit bieten Lorenzo de' Medicis *Canzone di Bacco*<sup>1102</sup> oder Angelo Polizianos Schauspiel *La festa di Orfeo*, das vermutlich zwischen 1476-1478 in Mantua für Kardinal Francesco Gonzaga entstand.<sup>1103</sup> In Anlehnung an Ovids *Ars Amatoria* (I, 525ff.) verfaßte Poliziano ein geistreiches Trinklied auf den Weingott Bacchus, daß seinen Höhepunkt in der göttlichen Ergriffenheit der Mänaden fand. Die bacchischen Triumphe auf den Sarkophagreliefs

---

<sup>1095</sup> Hachländer 1996, S. 96. Die Bacchustradition stellte für die Moralvorstellung des Christentums konfliktrichtige Konstellationen,

<sup>1096</sup> „Das Nachleben des antiken Fruchtbarkeitgottes Dionysos/ Liber/ Bacchus stand in der christlich geprägten, abendländischen Kultur unter einem Unstern: die frühchristlichen Apologeten hatten die Nähe der dionysischen Mysterienreligion zum Christentum als Gefahr empfunden und heftig gegen den dort formulierten Erlösungsbegriff polemisiert; die orgiastische Kultformen waren der asketischen Moralität des Christentums willkommener Anlaß, den Gott als Verkörperung sexueller Ausschweifungen, Völlerei, Trunksucht und Wahnsinn zu begreifen, als Inbegriff der Amoralität ob seiner Maßlosigkeit.“ Emmerling-Skala, S. 3. Livius berichtet über den römischen Bacchuskult s. Livius 39, 8-15.

<sup>1097</sup> ders., S. 44-45.

<sup>1098</sup> Gesing, S. 91. Den triumphierenden Bacchus tradierten Diodorus (*Bibliotheca Historica* III, 65,8) und Plinius (*Naturalis Historiae*, VII, 191).

<sup>1099</sup> Stupperich, S. 97.

<sup>1100</sup> Vgl. die grundlegende Studie von Emmerling-Skala.

<sup>1101</sup> Emmerling-Skala, S. 72-84, S. 148f.

<sup>1102</sup> Fritz Saxl, *A Humanist Dreamland*, in: Fritz Saxl. *Lectures*, London 1957, hier: Bd. I, S. 215ff.; Emilio Bigi [=Bigi], *Scritti Scelti di Lorenzo de' Medici*, Turin 1995, S. 233-235.

<sup>1103</sup> Vgl. Angelo Poliziano, *Stanze cominciate per la Giostra di Giuliano di Medici*, o. O. 1979, CX-CXII. Zur Aufführungspraxis vgl. Pierre Francastel, *La Fête Mythologique au Quattrocento. Expression Littéraire et Visualisation Plastique*, in: *Revue d'Esthétique*, 5 (1952), S. 376-410.

inspirierten die bildenen Künstler der Renaissance, die sie vorwiegend in der graphischen Produktion aufgriffen. Darunter ragen die berühmten Stiche Mantegnas hervor (Abb. 55).<sup>1104</sup> In ihnen erkennt Emmerling-Skala den Beginn der Anerkennung der *vita voluptuosa* und benennt die *voluptas* zum Schlüsselbegriff der italienischen Bacchusrezeption der Renaissance.<sup>1105</sup> Doch als bildliche Identifikationsfigur innerhalb eines Herrscherprogramms fand sich der Weingott vorerst nicht.<sup>1106</sup> Welcher Wandel begünstigte die positive Bacchusrezeption?

## 2. *Villegiatura*

Was an Bacchus als erinnerungswürdig schien, wurde zum einen durch das aktuelle Identitätsbedürfnis des Herzogs bestimmt und zum anderen aus dem jeweiligen Bezugsrahmen rekonstruiert. Als Mittel der Selbstdarstellung wurde nicht nur der antike Triumphzug bemüht, sondern die in den bacchantischen Mythen immanente hedonistische Lebensform betont. Diese Lebensform fand im Ideal der *Villegiatura*<sup>1107</sup> ihren Ausdruck, dem erholsamen Sommeraufenthalt auf der ländlichen Villa.<sup>1108</sup> Aus Petrarcas Schriften und seinem ostentativen Wohnsitz in Arquà, inmitten der Euganeischen Hügeln gelegen, entwickelte sich die aus der Antike tradierte Affinität der Humanisten zum Villenleben.<sup>1109</sup>

---

<sup>1104</sup> Mantegnas Stiche befinden sich heute in der Albertina zu Wien; vgl. hierzu Gesing, S. 69ff.; Emmerling-Skala, S. 339-351.

<sup>1105</sup> Emmerling-Skala 1994, S. 440; S. 638-715.

<sup>1106</sup> Ganz im Gegensatz zu dem Tugendhelden Herkules, dessen Vorbildhaftigkeit ebenfalls äußerst ambivalent darsteht. Eine Ausnahme stellen die Stanzen Polizianos am Medici-Hof dar.

<sup>1107</sup> Grundlegend zur *villegiatura* als venezianisches Ideal vgl. Reinhard Bentmann und Michael Müller [Bentmann/ Müller 1992], *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt/M. 1. Auflage 1970, 2. Auflage 1979), Frankfurt/M. 1992 (3. Auflage). Für die Tradition der *Villa rustica* in der Toskana vgl. Rudolf Borchhardt, *Villa*, Berlin 1910.

<sup>1108</sup> Fritz Eugen Keller [F.E. Keller], *Zum Villenleben und Villenbau am Römischen Hof Farnese. Kunstgeschichtliche Untersuchung der Zeugnisse bei Annibale Caro*, zugl. Diss., Berlin 1980, hier: S. 6-7.

<sup>1109</sup> So bei P. Bracchiolini, M. Ficino, A. Poliziano, P. Bembo, P. Giovio u.a.; vgl. F.-E. Keller 1980, S. 3-4.

Die ländliche, humanistisch-geprägte Eremiten eines Petrarca beerbt im Cinquecento:

„...das reich- und daseinsfreudig, selbstbewußt und geräuschvoll sich produzierende Personal der Villengesellschaft, das in der Villa die Befriedung aller fünf Sinne sucht und findet.“<sup>1110</sup>

Die erwachte Natursehnsucht floh vor der Geschäftigkeit (*negotio*) der Städte und ergab sich dem „*ozio con dignità*“<sup>1111</sup>, dem würdevollen Müßiggang, der sich an den Schilderungen der Landsitze römischer Aristokraten und der aus der Antike rezipierten Kalokagathie orientierte.<sup>1112</sup> Durch die Kontemplation auf dem Lande entwickelte sich die schöne Seele ungestört von „*questi tumulti, questi strepiti, questa tempesta della terra, della piazza, del palagio*“.<sup>1113</sup> Die „Handlungselemente des permanenten *Villegiatura*-Spiels“,<sup>1114</sup> wie dem Speisen im Freien, der Musik und dem Tanz, überlieferte Antonio Francesco Doni in seinen Beschreibungen über die *Villa Prioli*.<sup>1115</sup> Als *dei agriculturae* wachten Ceres und Bacchus über die Villen und verkörperten häufig in den Dekorationen die Jahreszeiten Sommer und Herbst.<sup>1116</sup> Im Innern der Villen führte die Malerei Ideallandschaften und mythologische Spiele vor.<sup>1117</sup> Ausstaffiert mit mythologischen Theaterkostümen führten die Villenbewohner *rappresentazioni sceniche* auf, bei denen das einfache Bauernvolk als Statisten hinzugezogen wurde, um den „Schein der ‚heilen‘ sozialen Welt des Altertums und des Goldenen Zeitalters unter Ceres und Bacchus vorzugaukeln.“<sup>1118</sup>

---

<sup>1110</sup> Bentheim/ Müller 1992, S. 93-94.

<sup>1111</sup> Annibale Caro zitiert Ciceros: „cum dignitate otium“ in einem Brief vom 18. November 1544 an Bernardo Spina, einem Edelmann am Hofe Alfonso I. d’Avalos. Vgl. E.-F. Keller, S. 11; S. 3-4.

<sup>1112</sup> Mit der Kalokagathie verbindet sich die Vorstellung der Juvenal’schen Sentenz „mens sana in corpore sano“. Bentmann/ Müller 1992, S. 110.

<sup>1113</sup> Alberti, *Opere volgare*, S. 200; Bentmann/ Müller 1992, S. 112.

<sup>1114</sup> Bentmann/ Müller, S. 93.

<sup>1115</sup> Antonio Francesco Doni, *Attavanta-Villa* (verfaßt vor 1557), ed. princ. Bologna unter dem Titel *Le ville del Doni*, Neudruck Florenz 1857. Zur „Villa, che fu del Magnifico Signor Federico Prioli alle Tre ville“ vgl. S. 72ff. In seiner Beschreibung der nicht mehr erhaltenen Villa Prioli alle Treville bei Castelfranco in der Nähe Palladios Villa Maser verbindet Doni die Terminiologie „vom antiken locus amoenus, christlicher Paradiesvorstellung und neuen gesellschaftlichen Ideal der vita rustica“. Vgl. Bentmann/ Müller 1970, S. 75; Maisak, S. 302, Anm. 458.

<sup>1116</sup> Reinhard Bentmann, Michael Müller [=Bentmann/ Müller 1975], *Materialien zur italienischen Villa der Renaissance*, in: *Architectura*, 2 (1975), S. 167-190, S. 171.

<sup>1117</sup> Bestes Beispiel dafür geben Paolo Veroneses Fresken in der Villa Barbaro in Maser bei Asolo; vgl. Rodolfo Pallucchini, *Gli affreschi di Paolo Veronese a Maser*, Bergamo 1943; Bentmann/ Müller 1992, S. 45-47; S. 100-104.

<sup>1118</sup> Bentmann/ Müller 1992, S. 100; Maisak, S. 302, Anm. 460.

Die ausgelassene Trunkenheit während der bacchantischen Feste reinigte die Seele und ließ die Alltagssorgen vergessen.<sup>1119</sup> Da der Weingenuß über den Schlaf zur Wahrheit führte, fand die Muße des Landlebens in Bacchus ihren Protagonisten.<sup>1120</sup> In Piero Valerianos *Hieroglyphica* erscheint Bacchus als „mythische Personifikation der Freude“.<sup>1121</sup> Die Darstellungen der Bacchanalien erinnerten an die sorgenbefreiende Wirkung des Weines und seiner gewünschten amourösen Folgen:

“The decoration of the rooms with sylvan banquets and dances was obviously chosen to describe the function of the villa in an atmosphere of joyful classical antiquity.”<sup>1122</sup>

Und Bacchus als Gott des Weines, des Obstes und des Honigs wurde zum höchsten *deus naturae* auserkoren - der Bruch mit der früheren „moralallegorischen Bacchusinterpretation“.<sup>1123</sup>

Einleitend zum kulturellen Gedächtnisses wurde festgestellt, daß in kanonischen Kulturen das Nachahmen und Bewahren (Wiederholung) vorherrsche, während bei postkanonischen die Auslegung und Erinnerung (Vergegenwärtigung) überwiege.<sup>1124</sup> Im Quattrocento wiederholten die Künstler zunächst in ihren Drucken den bacchischen Triumph nach der Vorlage antiker Sarkophagreliefs. Nun kann in den Gärten des Cinquecento beobachtet werden, wie dem Bacchanal einerseits die Bedeutung eines neuen Lebensideals zugewiesen wurde und bacchantische Mythen in Festen oder *rappresentazioni sceniche* gedeutet wurden. Hierin erscheint das Cinquecento als ein postkanonisches Zeitalter, das auf die kanonisierten Wissensbestände zurückgreift und neu semiotisiert. Der Wandel des Bacchus vom Triumphgott zum Gott der Feste und der Liebe kann durch diese unterschiedlichen Erinnerungsmodi ausgedeutet werden.

---

<sup>1119</sup> Emmerling-Skala, S. 390ff.

<sup>1120</sup> Emmerling-Skala, S. 439.

<sup>1121</sup> Veronika Mertens [=Mertens], *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994, S. 320.

<sup>1122</sup> David Coffin [=Coffin 1979], *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979, S. 161.

<sup>1123</sup> Vergil beginnt das zweite Buch der *Georgica*, das den Obstbäumen und den Ackerbau gilt, mit der Anrufung des Bacchus. Die Quelle für Bacchus als Erfinder des Honigs sind die *Fasti* Ovids (III, 727-762). Vgl. Emmerling-Skala, S. 370ff.

<sup>1124</sup> J. Assmann, 1992, S. 18.

Soweit ist Bacchus' Erscheinen als *dator laetitiae*<sup>1125</sup> in den Dekorationen ländlicher Villen geklärt. Als Bildwunsch innerhalb eines urbanen Herrschaftssitzes jedoch wurde erstmalig der *Triumph des Bacchus* von Alfonso I. bei Raffael in Auftrag gegeben.<sup>1126</sup> Daß sich Alfonso I. für seine höfische Repräsentation auf Bacchus berufen konnte, muß auf der moralischen Aufwertung der *vita voluptuosa* und ihrer ästhetischen Orientierung in der Stadt basieren.<sup>1127</sup>

### 3. Urbane Antikengärten

#### a. *Voluptas honesta*

Die moralische Aufwertung der *vita voluptuosa* erfolgte insbesondere in den urbanen Antikengärten der Renaissance.

Es war Aristoteles, der das beschauliche (*vita contemplativa*) vom tätigen (*vita activa*) und dem genießenden (*vita voluptuosa*) Leben unterschied:

„Nicht ohne Grund scheint man das Gute und die Glückseligkeit an der Lebensform abzulesen. Die Mehrzahl der Leute und die rohesten wählen die Lust. Dann schätzen sie auch das Leben des Genusses. Es gibt nämlich drei hervorstehende Lebensformen, die eben genannte, die politische und die betrachtende.“<sup>1128</sup>

Boccaccios *Genealogia Deorum* übertrug dem 15. und 16. Jahrhundert die Unterscheidung der drei Lebensformen.<sup>1129</sup>

---

<sup>1125</sup> So lautet ein Beinname des Bacchus, den auch Equicola in seinem *Libro di natura d'Amore* nennt: „il dio della letizia“ (S. 149). Vgl. Battisti 1974, S. 300.

<sup>1126</sup> Raffaels verschollener Entwurf befand sich in Sammlung Sir Joshua Reynolds'. Als Reproduktion illustrierte die Zeichnung das Werk von C. M. Metz *Imitations of Ancient and Modern Drawings...*, London 1798 fol. 51.; Matthias Winner [=Winner 1964], *Raffael malt einen Elefanten*, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz (1964), hier: S. 100. Vgl. die vorliegende Studie Teil B, II., 6. *Indische Triumph des Bacchus*.

<sup>1127</sup> Emmerling-Skala nennt die *voluptas* als „Mantelbegriff“ der Bacchusrezeption; ders., S. 439f. „Der Gott des Weines war für die Renaissance der Gott für die Feier der Lust“, ders., S. 445; Auf die philosophischen Wurzeln des Epikurismus in der Renaissance geht Emmerling-Skala am Beispiel der Schrift *De Voluptate* von Lorenzo Valla ein; ders., S. 615ff.

<sup>1128</sup> Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, 1095b, 15-19. Zitiert nach Emmerling-Skala, S. 518-519. Zu den drei Lebensformen vgl. Philip Merla, *Zum Problem der drei Lebensarten*, in: Philosophisches Jahrbuch, 74 (1966-67), S. 217-219.

<sup>1129</sup> „Prima veggiamo il giudicio di Paris; nelquale al giudicio mio è da seguire la opinione di Fulgentio. Dice, che la vita de' mortali è divisa in tre parti; la prima de' quali si chiama Theorica, la seconda Pratica, la terza philargica: le quali noi piu volgari vocaboli chiamiamo contemplativa, attiva, & voluttuosa.[...] Giunone, Pallade & Venere stavano in disparte l'una presso l'altra.[...] l'uomo incomincia pensare quale delle tre sia piu splendida vita, o la contemplativa, la quale per Pallade si comprende, ovvero l'attiva, che si intende per Giuone, ovvero voluttosa, che si dimostra per Venere.

Im 4. Jahrhundert v. Chr. entstanden griechische Philosophengärten wie die Platonische Akademie oder das Lykeion der Peripatiker.<sup>1130</sup> Von ihrer Existenz wußte Cicero im *Tusculum* zu berichten; und im *De oratore* (I, 24) ließ er seinen Dialog unter Platanen beginnen, einem *locus amoenus*, an dem Platon im *Phaidros* den Dialog zwischen Sokrates und Phaidros inszeniert hatte.<sup>1131</sup> Cicero verlagerte den Schauplatz ländlicher Szenerien in die römischen Villengärten.<sup>1132</sup>

Den ausschweifenden Luxus in den römischen Gärten verknüpfte Plinius der Ältere mit der epikureischen Philosophie, die nach der geistigen Lust als dem höchsten Gut strebte.<sup>1133</sup> Die Römer nannten die Epikureer nach ihrem Versammlungsort - den städtischen Gärten Epikurs (341—271 v. Chr.) in Athen - auch die „Philosophen des Gartens“. Unter dem Einfluß der Stoiker reduzierte die römische Öffentlichkeit die Lehre Epikurs irrtümlich auf einen körperlichen Hedonismus nach der Lehre Aristippos (\* um 435 v.Chr.), dessen Sinnbild der *voluptas* sie in den luxuriösen Lustgärten der römischen Kaiserzeit erkannten.<sup>1134</sup>

Über dem Eingang von Epikurs Garten las der Besucher folgende Inschrift: „Hospes, hic bene manebis, hic summum bonum voluptas est.“<sup>1135</sup> Seneca wendet in dem 21. Brief an Lucilius die Inschrift in das stoische Ideal des *secundum naturam vivere*,<sup>1136</sup> und meint, daß in der Befriedigung der natürlichen, lebensnotwendigen Befürfnisse des Körpers wie Hunger und Durst die wahre Lust liege. So entspräche der Lust-

---

Boccaccio ( hier: 1554 fol. 106 r, 199 v-200 r) beruft sich auf Fabius Planciades Fulgentius' *Mythologiae* (5. Jhr. n. Chr.). Zitiert nach Matzner 1994, S. 235 (mit weiteren Literaturhinweisen).

<sup>1130</sup> Zur Gartenkunst vgl. Götz Pochat [=Pochat 1973], *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike zur Renaissance*, Berlin 1973, S. 48ff.

<sup>1131</sup> Sokrates: „Bei der Here! Dies ist ein schöner Aufenthalt. Denn die Platane selbst ist prächtig belaubt und hoch des Gesträuches Höhe und Umschattung gar schön, und so steht es in voller Blüte, daß es den Ort mit Wohlgeruch ganz erfüllt. Und unter der Platane fließt die lieblichste Quelle des kühlestn Wassers, wenn man seinen Füßen trauen darf. Auch scheint hier nach den Statuen und Figuren ein Heiligtum einiger Nymphen und des Acheloos zu sein. Und wenn du das suchst, auch die Luft weht hier willkommen und süß und säuselt sommerlich und lieblich in den Chor der Zikaden. Unter allem am herrlichsten aber ist das Gras am sanften Abhang in solcher Fülle, daß man hingestreckt das Haupt gemächlich kann ruhen lassen. Kurz, du hast vortrefflich den Führer gemacht, lieber Phaidros.“ Platon, *Phaidros*, Kap. 5, 230 b 2-230 c 4.

<sup>1132</sup> Christine Lauterbach [=C. Lauterbach 2004], *Gärten der Musen und Grazien. Mensch und Natur in niederländischen Humanistengärten 1522-1655*, Berlin 2004, hier: S. 48.

<sup>1133</sup> Anke-Marie Lohmeier [=Lohmeier], *Beatus ille. Studium zum Lob des Landlebens in der Literatur des absolutistischen Zeitalters*, zugl. Diss. Kiel 1980, Tübingen 1981, S. 87-107; Manfred Fuhrmann [=Fuhrmann], *Seneca und Kaiser Nero. Eine Biographie*, Berlin 1997, S. 261-305.; Lauterbach S. 59.

<sup>1134</sup> Grundlegend über das Verhältnis vom epikureischen Hedonismus zum Lustgarten vgl. Mark Morford, *The Stoic Garden*, in: *The Journal of Garden History*, 7 (1987), S. 151-175.

<sup>1135</sup> „Fremder, hier wirst du gut verweilen, hier ist höchstes Gut das Vergnügen.“ Seneca, *Epistulae* 21, 10. C. Lauterbach 2004, S. 60.

<sup>1136</sup> C. Lauterbach 2004, S. 240f.

zugleich einem Nutzgarten: „Ista voluptas naturalis est.“ (Seneca Epistulae 21, 11)<sup>1137</sup>

Die Tradition der römischen Lustgärten wurde im Zeitalter des Humanismus wieder aufgenommen und abermals war es Petrarca, der diese antike Lebensweise erneuerte.<sup>1138</sup> In Vaucluse bei Avignon legte Petrarca zwei Gärten an. Wohl inspiriert durch eine Szene in Ciceros Dialog *De legibus*, weihte der Humanist dem Gott Bacchus einen Garten auf einer Insel in der Sorgue, an deren Ufer sein Landhaus stand.<sup>1139</sup>

Die vorwiegend körperlich aufgefaßte *voluptas* der „Philosophen des Gartens“ hielt sich als populärphilosophische Anschauung des Epikureismus über das Mittelalter bis weit in die Renaissance.<sup>1140</sup> Lorenzo Valla (um 1407- 1457) attackiert mit seinem Dialog *De voluptate* (1431) in der Person des Antonio Beccadelli, genannt Panormita, die stoische Lebenshaltung.<sup>1141</sup> Sein Dialogkontrahent ist der Florentiner Leonardo Bruni, der als Stoiker das höchste Gut in der *honestas* sieht, deren Erlangung über die vier Kardinaltugenden führe.<sup>1142</sup> Ihm widerspricht Beccadelli: „Ja, ich sage es und behaupte es und wiederhole es, daß es kein anderes Gut als die Lust gibt.“<sup>1143</sup> In *De voluptate* vertritt Valla die Ansicht, daß die *voluptas* als *lex naturalis* gelte und daher ursächlich für die *ratio vivendi* sei.<sup>1144</sup> Für seinen Standpunkt handelte sich Valla heftige Kritik unter den stoischen Humanisten ein, wie die von Poggio Bracciolini, der Valla bei der Entstellung des Traktats einen

---

<sup>1137</sup> C. Lauterbach 2004, S. 240-241.

<sup>1138</sup> Terry Comito [=Comito], *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick 1978, S. 57-64; Coffin 1979, S. 9ff.

<sup>1139</sup> Cicero verwendet als Szenerie für den Dialog *De Legibus* (II, 1, 1 und II, 3, 6) einen insularen Lustort in der Nähe seiner Villa in Arpinum. Bei den Griechen galt Dionysos als Schutzgott der Blumen des Gartens. Vgl. Francesco Petrarca, *De vita solitaria. Buch I. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar von K. A. E. Enkel*, (=Leidse Romanistische Reeks van de Rijksuniversität te Leiden 24), Leiden, New York, Köln 1990, S. 555f.; RE 7, „Gartenbau“, Sp. 770.

<sup>1140</sup> Erst 1657 schuf Gassendi mit seinem Werk über Leben und Philosophie von Epikur die Basis für differenzierte Urteile. Vgl. Jill Kraye, *Moral Philosophy*, in: *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, hrsg. von Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kristeller, Cambridge 1988, S. 303- 386, hier: S. 374-386; Lauterbach S. 59. Zur Diskussion der drei Lebensformen in der Renaissance vgl. Garin 1947, S. 99f.; Trinkaus 1970, Index „vita voluptuosa“; Kristeller 1974-76, Bd. 2, S. 68-70.

<sup>1141</sup> Lorenzo Valla [=Valla], *De voluptate, ac de vero bono*, in: *Opere omnia*, Basel 1540, Nachdruck E. Garin, Turin 1962, vol. I., S. 896-999; Emmerling-Skala, S. 616f.

<sup>1142</sup> M. de Panizza Lorch [=Panizza Lorch], *A Defense of Life. Lorenzo Valla's Theory of Pleasure*, München 1985, hier S. 46 f.

<sup>1143</sup> „Ego vero aio atque affirmo et ita affirmo ut nihil aliud praeter hanc bonum esse contendam.“ Zitiert nach E. Grassi, *Einführung in die philosophischen Probleme des Humanismus*, Darmstadt 1986, S. 102.

<sup>1144</sup> Lorch 1985, S. 46; Wolfgang Liebenwein [=Liebenwein 1993], *Honesta Voluptas. Zur Archäologie des Genießens*, in: *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, hrsg. von

übermäßigen Weingenuß unterstellte.<sup>1145</sup> Francesco Zabarella forderte in seiner Schrift *De felicitate* sogar, den Begriff *voluptas* aus dem Sprachschatz zu streichen.<sup>1146</sup>

Im Todesjahr Vallas 1457 veröffentlichte Marsilio Ficino (1433-1499) sein *De voluptate*.<sup>1147</sup> Darin trennt Ficino die edle, himmlische Lust von ihrem irdischen Trugbild.<sup>1148</sup> Und als Patronin der *vita voluptuosa* benennt Ficino die Göttin Venus.<sup>1149</sup> Die Liebesgöttin wird als Protagonistin neben Bacchus im *Camerino d'Alabastro* vorgeführt.

Zur *vita voluptuosa* in den Gärten gesellte sich die schmückende Aufstellung von Skulpturen. Schon in der Antike war es üblich, Skulpturen als Gartenzierde aufzustellen. In der Renaissance erneuerte sich diese Tradition durch die Kenntnis antiker Beschreibungen des römischen Villenlebens und Albertis einflußreichen Traktat *De Architettura*.<sup>1150</sup> Zu Beginn des Cinquecento übernahm die Gartenkultur weitere Anregungen aus den Schriften Plinius des Älteren, der *Hypnerotomachia Polifili* und von Antonio Francesco Doni, einem Florentiner Humanisten, der seine Gastaufenthalte in venezianischen Villen schilderte.<sup>1151</sup>

---

Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani u. Gunter Schweikhart, Alften bei Bonn 1993, S. 337-357, hier: S. 343

<sup>1145</sup> Vgl. Don C. Allen [=Allen 1944], *The Rehabilitation of Epicurus in the Early Renaissance*, in: *Studies in Philology*, 41 (1944), hier: S. 8f.

<sup>1146</sup> Gaeta 1955, S. 39ff.; Liebenwein 1993, S. 344.

<sup>1147</sup> Vgl. Edgar Wind [=Wind 1981], *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, (im engl. Original: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, 1960) Frankfurt/M. 1981, S. 64f.

<sup>1148</sup> Wind 1981, S. 64f.; Liebenwein 1993, S. 344.

<sup>1149</sup> „Tres esse vitas, nemo ratione vivens dubiat, contemplativum, activam, voluptuosam. Quoniam videlicet tres ad felicitatem vias homine elegerunt sapientiam, potentiam, voluptatem.[...] Primum igitur poetae Minervam, secundum vero Iunomen, tertiam denique Venerem nominaverunt. „Marsilio Ficino ex positio de tre triplici vita et fine triplici“. Zitiert nach Florian Matzner [=Matzner], *Vita activa et Vita contemplativa. Formen und Funktionen eines antiken Denkmodells in der Staatsikonographie der italienischen Renaissance*, Frankfurt/M. 1990, hier: S. 236, Anm. 465. Zur *vita voluptuosa* vgl. ders., S. 59, S. 253ff.

<sup>1150</sup> Vgl. Iris Lauterbach [=I. Lauterbach], *The Gardens of the Milanese Villegiatura in the Mid-Sixteenth century*, in: Hunt 1996, S. 127-159.

<sup>1151</sup> C. Lauterbach 2004, S. 21. Zu den venezianischen Villen vgl. Charlotte Elfriede Pauly [=C. E. Pauly], *Der venezianische Lustgarten. Seine Entwicklung und seine Beziehungen zur venezianischen Malerei*, (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 112), Straßburg 1916; Lionello Puppi, *The Villa Garden of the Veneto from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, in: *The Italian Garden*, D. Coffin (Hrsg.), Washington 1972, S. 81-114; Margherita Azzi Visentini [=Azzi Visentini], *L'Orto Botanico di Padua e il giardino del Rinascimento*, Mailand 1984, bes. S. 149-241; dies., *Per un profilo del giardino a Venezia e nel Veneto*, in: *Comunità*, 187 (Nov. 1985), S. 258-293; dies. (Hrsg.), *Il giardino veneto da tardo medioevo al novecento*, Mailand 1988.

Papst Sixtus IV. (1471-1484) ließ anlässlich seines Amtsantritts antike Skulpturen auf dem Kapitol aufstellen, wo sie als ein „Erinnerungsmal“<sup>1152</sup> zu Ehren des *Populus Romanus* dienen sollten.<sup>1153</sup> Die antiken Skulpturen, die noch im Mittelalter als Götzenbilder verschmäht waren, galten nun als tugendfördernd.<sup>1154</sup> Aber trotz der gesteigerten Wertschätzung antiker Skulpturen wurden andere Kunstwerke wie Triumphbögen, Obelisken, Thermen und Theater weiterhin als Zeugnisse als ausschweifender Prunksucht getadelt.<sup>1155</sup>

Ein tiefgreifender Wandel in der Bewertung der *voluptas* vollzieht sich in den römischen Antikengärten rund dreißig Jahre später.<sup>1156</sup> Im Jahre 1500 ließ der Kardinaldiakon Giuliano Cesarini in seinem Palastgarten an der alten *Via Papale* einen Gartenpavillion errichten, dessen Dach von vier Karyatiden getragen wurde.<sup>1157</sup> Nach Ulisse Aldrovani befanden sich in der Antikensammlung Cesarinis neben den vier genannten Karyatiden noch eine kauernde Venus,<sup>1158</sup> eine nackte Gestalt, eine bekleidete Venus mit verlorenem Cupido und einem Herkules-Torso.<sup>1159</sup> Ausdrücklich widmete Cesarini seiner „*dietam hanc statuariam*“, einer antikischen Wortfindung des Kardinals,<sup>1160</sup> den : „...*studiis suis et gentiliū suorum voluptati honestae*“.<sup>1161</sup>

---

<sup>1152</sup> Liebenwein 1993, S. 337.

<sup>1153</sup> Zur Analyse dieses Rechtsakts vgl. Tillmann Buddensieg [=Buddensieg], *Die Statuenstiftung Sixtus' VI. im Jahre 1471. Von den heidnischen Götzenbildern am Lateran zu den Ruhmeszeichen des römischen Volkes auf dem Kapitol*, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 20 (1983), S. 33ff.; Liebenwein 1993, S. 337. Zum vatikanischen Statuenhof vgl. Arnold Nesselrath, *Il Cortile delle Statue: luogo e storia*, in: Winner u.a. 1998, S. 1-16.

<sup>1154</sup> Liebenwein 1993, S. 337.

<sup>1155</sup> In einem Lobgedicht auf Sixtus IV. geißelt der englische Humanist Robert Flemyng die antiken Bauwerke als Wirken der „*insana voluptas*“, wohingegen er die „*utilitas, pietas vel honestas*“ der päpstlichen Gebäude rühmt: „... *sed Romanum prae omnibus ille ornatum reddit, non arcibus ac obeliscis, thermis naumachiis, circis, theatris aliisque; id genus instituit quae quondam insana voluptas/ ambitiove magis quam rerum exegerat usus.*“ Vgl. Buddensieg 1983, S. 53f, Liebenwein 1993, S. 346, Anm. 3.

<sup>1156</sup> Vgl. Liebenwein (1993) für weitere Beispielen römischer Antikengärten.

<sup>1157</sup> Die Gestaltung des Antikengartens ist nicht überliefert. Liebenwein 1993, S. 337.

<sup>1158</sup> Bober/ Rubinstein, S. 62f. (Nr. 18).

<sup>1159</sup> Über die genauen Aufstellungsorte der Skulpturen informiert Aldrovandi nicht. Vgl. Ulisse Aldrovandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono*, in: L. Mauro, *Le antichità della città di Roma*, Venezia 1562 (Nachdruck Hildesheim 1974), S. 221ff.; P. G. Hübner, *Le statue di Roma. Grundlagen für eine Geschichte der Antiken Monumente in der Renaissance*, Leipzig 1912, S. 87. Zitiert nach Liebenwein 1993, S. 346, Anm. 9.

<sup>1160</sup> Der Begriff „*dieata*“ (lat. geregelte Lebensweise; nachkl.: Aufenthaltsort) war den Villenbeschreibungen Plinius des Jüngeren entlehnt (Plinius Ep. V. 6, 20f. u. 28f.). Man assoziierte die *dieata* mit literarischen Studien. Auf die Aufstellung von Skulpturen bezieht sich die *dieata* in der antiken Literatur nicht. Vgl. Pauly Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft V/1, 1903, coll. 307. f.; Thesaurus Linguae Latinae, VI 1936-42, coll. 2906, 2910. Zitiert nach Liebenwein 1993, S. 337; S. 346, Anm. 7 u. Anm. 8.

<sup>1161</sup> Julij. S. Ang. Diac. Car. Caes/ *Dietam hanc statuariam/ Studijs suis/ Et gentil. suor. uolup. honestae/ Dicauit suo natali die XXXIII / XIII kal. Junij. / Alex. VI Pont. Max. An. VIII / Sal. MD ab*

Die antiken Skulpturen evozierten einen Ort der *voluptas honesta* (ehrenhafte Vergnügen), an dem sich der Kardinal gemeinsam mit ausgesuchten Freunden den literarischen Studien hingeben konnte. Für die mit dem Adjektiv *honestas* nobilitierte *voluptas* konnte sich Cesarini auf Seneca und Tacitus berufen.<sup>1162</sup>

Unter dem Pontifikat Leos X. (1513-21) trafen sich Roms *litterati* in dem Antikengarten Angelo Coluccis.<sup>1163</sup> Über dem Eingangstor verkündete die programmatische Inschrift:

Hic genii locus est: Genii una cura voluptas

Aut Genii vivas legibus, aut abeas.

Hic jocus, hic felix habeat, sine lite voluptas

Et Genius, cedant jurgia, cura, labor.<sup>1164</sup>

Der Eintritt in den Garten wurde nur demjenigen gewährt, der das Gesetz des Genius zu einem sorgenfreien Leben achtete. Schon antikes Brauchtum war es, seinem Genius an Feier- und Geburtstagen reichlich Essen und Trinken zu opfern. Auch in Coluccis Garten wurden ausgelassene Symposien abgehalten.<sup>1165</sup> In einem Brief von 1529 an Colucci erinnert sich sein Vertrauter Jacopo Sadoletto an die zahlreichen Redebeiträge, die „cum maxima omnium nostrum qui audiebamus voluptate“ aufgenommen wurden.<sup>1166</sup>

---

V. C. MMCCXXXIII (Bibl. Angelica., Rom, Ms. 1729, fol 12v) Aus: D. Coffin [=Coffin 1982], *The Lex Hortorum and Access to Gardens of Latium during the Renaissance*, in: *Renaissance Journal History*, 2 (1982), S. 228, Anm. 8; vgl. ders., *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991, S. 18f., 246f., 268 App. 3; Liebenwein 1993, S. 346, Anm. 5.

<sup>1162</sup> Thesaurus Linguae Latinae, VI, 1936-42, coll. 2906, 2910; Liebenwein 1993, S. 337, S. 346.

Anm. 6

<sup>1163</sup> Elizabeth Mac Dougall [=MacDougall 1975], *The Sleeping Fountain Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, in: *The Art Bulletin*, 57 (1975), S. 357- 365, hier: S. 361f.; Pray Bober, S. 224ff.; Coffin 1991, S. 33ff.; S. 233ff. Zur Lage des Gartens im Winkel zwischen der heutigen Via del Nazareno und der Via del Tritone vgl. Herbert Wrede [=Wrede 1983], *Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi*, Mainz 1983, S. 3 u. S. 19, Anm. 2; Liebenwein 1993, S. 347, Anm. 11.

<sup>1164</sup> „Hier ist des Genius' Ort; der Genius Sorge allein ist Genuß/ Lebe des Genius' Gesetz oder geh!/ Hier wohnt glücklich Scherz, ohne Streit der Genuß/ und der Genius. Weichet Zank, Sorge und Müh!“ Die Inschrift wird erstmals erwähnt bei J. Mazzocchi, *Epigrammata urbis*, Rom 1521; vgl. Bober 1977, S. 239. Zitiert nach Liebenwein 1993, S. 347, Anm. 12.

<sup>1165</sup> V. Cian Gioviana [=Gioviana], *Di Paolo Gioivo poeta, fra poeti, e di alcune rime sconosciute del XVI*, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, 17 (1891), S. 275ff. Vgl. Coffin 1991, S. 234f.; Liebenwein 1993, S. 346, Anm. 14.

<sup>1166</sup> Gioviana 1891, S. 298f.

Colucci selbst sammelte mit Vorliebe antike Inschriften sowie einige Skulpturen und Reliefs in seinem Garten mit eigener Quelle.<sup>1167</sup> Ein berühmtes Relief des Gartens zeigte eine ruhende Quellnymphe (Abb. 56),<sup>1168</sup> deren antikische Inschrift den Besucher mahnte, ihren Schlaf nicht zu stören.<sup>1169</sup> Zwar weckte der nackte Körper der ruhenden Quellnymphe die Begierde des Betrachters, aber dessen entfachte *voluptas* galt als Sinnbild der poetischen Inspiration, einem Genuß rein geistiger Natur.<sup>1170</sup> Über die Nympheninspiration schreibt Maisak:

„Wie die Musen können Nymphen göttliche Inspiration verleihen. Dies kommt in Platons Phaidros deutlich zum Ausdruck: Der Ort des Dialogs ist ein *locus amoenus* unter einer hohen Platane an einem sprudelnden Quell, dessen Luft Blütenduft und Zikadenklang erfüllt und der den Nymphen heilig ist. Sokrates spürt ihre Gegenwart: „Der Ort scheint wahrhaft göttlich zu sein, darum wundere dich nicht, wenn ich im Weiterreden öfter von den Nymphen ergriffen werde.“<sup>1171</sup>

Im *Camerino d'Alabastro* ist das Motiv der Quellnymphe in Bellinis *Götterfest* und in Tizians *Bacchanal der Andrier* zu sehen; und bei Dosso in der *Mythologischen Allegorie* und der *Allegorie des Pan*.

Noch im 16. Jahrhundert diffamierte man mit „Epikureer“ eine Person als Hedonist. So provozierte Erasmus mit seiner Figur des Timotheus im *Convivium religiosum*, der beim Betreten des päpstlichen Garten ausrief: „Papae! Epicureos hortos mihi

<sup>1167</sup> V. Fanelli, *Le case e raccolte archeologiche del Colucci*, in: *Studi Romani*, X (1962), S. 391 ff.; ders., *Le raccolte archeologiche del Colucci*, in: *Studi in onore di Tammaro de Marinis*, vol. II, Mailand 1964, S. 281ff; Bober/ Rubinstein 1986, S. 417 und S. 473; Liebenwein 1993, S. 347, Anm. 16.

<sup>1168</sup> Zur ruhenden Quellnymphe in der Renaissance vgl. Elisabeth MacDougall [=MacDougall 1978], *L'Ingegnoso Artificio: Sixteenth Century Garden Fountains in Rome*, in: dies. (Hrsg.), *Fons Sapientiae. Renaissance Garden Fountains*, (=Dumberton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture V), Washington D. C. 1978, S. 85-114. Allgemein zu Nymphen und Grotten in der italienischen Gartenkultur vgl. *Artifici d'acque delle grotte e dei ninfei sui Parchi e Giardini Storici. La Cultura delle Grotte e dei Ninfei in Italia e in Europa. Atti del V. Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici*, hrsg. von Isabella Lapi Ballerini e Litta Maria Medri, Florenz 2000; *Atalante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, hrsg. von Vincenzo Cazzato, Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, Mailand 2001.

<sup>1169</sup> „HVIVS NYMPHA DOCI SACRA CVSTODIA FONTIS/ DORMIO DUM BLANDAE SENTIO MVRMVR AQUAE. / PARCE MEUM, QVISQVIS TANCIS CAVA MARMORA SOMNV[M]/ RVMPERE: SIVE BIBAS LAVERE TACE.“ Zitiert nach Bober 1977, S. 224; Liebenwein 1993, S. 338.

<sup>1170</sup> Liebenwein 1993, S. 338. Vgl. die Studie von Ernst Gombrich, *Hypnerotomacchiana*, in: *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 14 (1951), S. 119-125; Bober 1977.

<sup>1171</sup> Vgl. Walter F. Otto [=Otto], *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Düsseldorf/ Köln 1955, S. 11f.; Maisak, S. 108.

videre videor.“<sup>1172</sup> Worauf aber Eusebius erwiderte:“ „Totus hic locus voluptati dicatus est, sed honestae, pascendis oculis, recreandis naribus, reficiendis animis.“<sup>1173</sup>

Thematisch geschlossene Bildprogramme konnten für die Antikengärten bisher nicht nachgewiesen werden.<sup>1174</sup> Auch die berühmten Skizzen (Abb. 54) Maerten van Heemskercks (1498-1574) scheinen zu belegen, daß die Skulpturen eher aufgrund ihrer antiken Herkunft gesammelt wurden, ohne erzählerische oder programmatische Zusammenhänge zu berücksichtigen.<sup>1175</sup>

Über den Eingang des Statuenhofes im Vatikan ließ Papst Julius II. auf einem Schild die Worte der cumäischen Sibylle zitieren, die sie an Aeneas am Eingang zur Unterwelt richtete: „*procul este, prophani*“.<sup>1176</sup> Zum einen steht Julius' II. Aeneas-Rezeption in der Nachfolge der mittelalterlichen *Ovide moralisé*-Ausgaben,<sup>1177</sup> zum anderen sollte sich sein Imperium in dem Ursprungsmythos der Latiner spiegeln.<sup>1178</sup>

Alfonso I. reiste unter dem Pontifikat Leos X. nach Rom und könnte dort vom vatikanischen Belvedere wie auch Coluccis Antikengarten beeindruckt gewesen sein. Die in den Ferrareser Gemälden rezipierten Skulpturen und der Aeneas-Bezug des *Camerino d'Alabastro* läßt dies wahrscheinlich werden.<sup>1179</sup>

Es konnte gezeigt werden, daß sich die Besitzer von Antikengärten auf die *voluptas honesta* bezogen, um die Freude am Sein und dem ästhetischen Genuß antiker Kunstwerke auszudrücken.<sup>1180</sup>

---

<sup>1172</sup> „Ei, mir ist als sähe ich epikureische Gärten“. *Desiderius Erasmus. Ausgewählte Schriften*, [=Erasmus], hrsg. von Werner Welzig, Bd. 6: *Colloquia familiaria. Lateinisch - Deutsch*, Darmstadt 1967, S. 30. Zitiert nach der Übersetzung von C. Lauterbach (2004, S. 59), die anstelle von Welzigs „Paradiesgärten“ wörtlich übersetzt.

<sup>1173</sup> „Dieser ganze Ort ist dem Vergnügen geweiht, aber einen ehrbaren: die Augen zu erfreuen, die Nasen zu erfrischen, das Gemüt zu erquicken.“ Erasmus 1967, S. 30.

<sup>1174</sup> Zu Interpretationsversuchen vgl. Henning Wrede [=Wrede 1998], *Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts*, in: Winner u.a. 1998, S. 83-115.

<sup>1175</sup> Vgl. Ch. Hülsen, H. Egger (Hrsg.), *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, 2 Bde., Berlin 1916.

<sup>1176</sup> Vgl. G. Daltrop, *Antike Götterstatuen im Vatikan. Die vatikanisch-römische Tradition der klassischen Archäologie*, Basel 1987; Brummer; S. 75.

<sup>1177</sup> Eberhard Leube [=Leube], *Fortuna in Karthago - Die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Heidelberg 1969, S. 44, Nesselrath 1998, S. 1; Brummer; S. 75.

<sup>1178</sup> Geese, S. 28. Von Castiglione wurde der Statuenhof des Belvedere mit den Gärten der Hesperiden verglichen, denn in dem Hof wurden unter anderem Orangen- und Zitronenbäume sowie Pinien, Lorbeer- und Maulbeerbäume gepflanzt. Geese, S. 31.

<sup>1179</sup> Ballarin 2002 (Ib), S. 135-136.

<sup>1180</sup> Liebenwein 1993, S. 341.

## b. Venezianische Lustgärten

Besonders zahlreich wurden die Skulpturen in den norditalienischen Lustgärten aufgestellt, wie z. B. von Mantegnas Gartenhof in Mantua oder von Bembos paduanischen Orangen- und Limonenhain erzählt wird.<sup>1181</sup> Die Gärten florierten, denn Venedig galt neben Wien als das Zentrum des europäischen Blumenhandels im 14.- und 15. Jahrhundert.<sup>1182</sup> Da die Ärzte annahmen, daß das weiche Klima Venedigs die gefürchtete Melancholie verursache, rieten sie dazu, die Stadt für einige Wochen im Jahr zu verlassen.<sup>1183</sup> So entwickelten die Venezianer verbindliche Daten, innerhalb derer die vermögenden Patrizier ihren Landaufenthalt planten.<sup>1184</sup> Die oligarchisch-aristokratische Verfassung garantierte eine relativ große obere Gesellschaftsklasse, in welcher der Landaufenthalt zum verbindenden Element wurde.<sup>1185</sup> Insbesondere die jüngere Generation humanistisch-gebildeter Patrizier verehrte die pastorale Dichtung.<sup>1186</sup> Das venezianische Lebensgefühl orientierte sich am orientalischen Luxus mit dem Vergnügen am Prunk und den sanften narkotischen Genüssen, dem Farbenrausch und üppigen Düften. Die ehemals anrühige *luxuria* gehörte im Cinquecento zur Alltagsfreude.<sup>1187</sup>

Das Erleben der sinnlichen Genüsse im Freien steigerte sich durch gelehrte Unterhaltungen, die sich an den Schulen der antiken Philosophen wie Platon, Epikur und Theoprast orientierten. Die wiederauflebende Tradition der urbanen Gelehrtenhöfe,<sup>1188</sup> die ihren Ausgang in Cosimo de' Medicis (1389-1464) Akademie nahm, in der sich um Marsilio Ficino ein illustrierter Gelehrtenkreis

---

<sup>1181</sup> Gothein, *Geschichte der Gartenbaukunst*, Bd. 1, S. 236; C. E. Pauly, S. 14. Zur Entwicklung des Lustgartens von Rom über Byzanz nach Venedig vgl. A. R. Littlewood, *Ancient Literary Evidence for the Pleasure Gardens of Roman Country Villas*, in: *Ancient Roman Villas*, Elizabeth Blair MacDougall (Hrsg.), (=Dumberton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture X), Washington D.C. 1987, S. 7-30.

<sup>1182</sup> C. E. Pauly, S. 12.

<sup>1183</sup> C. E. Pauly, S. 39. Zu den diätetischen Argumenten wie Humor und Vergnügen im Lustgarten vgl. auch Thomas Fusenig, *Komödianten im Lustgarten*, in: *Gartenkunst*, 14 (2002), S. 42-55; Lauterbach 2004, S. 58.

<sup>1184</sup> Die Sommervillegiatur dauerte vom 12. Juli bis Ende Juli, die Herbstvillegiatur begann am 4. Oktober und endete Mitte November. C. E. Pauly, S. 39.

<sup>1185</sup> C. E. Pauly, S. 39.

<sup>1186</sup> In Venedig erschien um 1470 Vergils *Bucolica*, 1495 Theokrits *Gedichte*, 1497 Ovids *Metamorphosen*, 1499 die *Hypnerotomachia Poliphili* und zwischen den Jahren 1513 und 1517 sieben Auflagen von Bembos *Gli Asolani* und der *L'Arcadia* (1502) Sannazaros. Groos, S. 231-234. Zu den Quellen der Hirtendichtung im venezianischen Cinquecento s. Götz Pochat, *Figur und Landschaft*, Berlin/ New York 1973, S. 381f. Allgemein zur Bukolik in der Renaissance siehe Klaus Gerber, *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1976; Maisak.

<sup>1187</sup> C. E. Pauly, S. 40.

versammelte, fand größte Verbreitung in der Lagunenstadt.<sup>1189</sup> In den Gärten wurde aber nicht nach der frühhumanistischen *vita solitaria* eines Petrarca gestrebt, sondern der gelehrten Konversation gefrönt. In Venedig übernahm der Garten sogar die Aufgabe des Festsaals: Priscianese schildert ein Fest in Tizians Garten im Viertel *Biri Grande*, zu dem der Maler u.a. Pietro Aretino, Jacopo Sansovino und Jacopo Nardi geladen hatte.<sup>1190</sup>

Die Vorträge, Dispute und heiteren Gespräche in den Gärten verliefen antikisch zwischen Statuen. Beim Anblick eines mit Skulpturen geschmückten Ortes in der freien Natur schloß bereits Sokrates, daß sein Freund Phaidos ihn für ein Gespräch bewußt zu einem „Heiligtum einiger Nymphen und des Acheloos“ geführt habe. Die Gesellschaftskreise der Renaissance konnten durch die Aufstellung von Skulpturen als Gartenschmuck die antike Sphäre nachempfinden.

#### 4. Gartenanlagen in Ferrara

Während seiner Herrschaft ordnete Alfonso I. die bis dahin umfangreichsten Baumaßnahmen von Gartenanlagen rund um Ferrara an (Abb. 60).<sup>1191</sup> Nach dem Cambrischen Krieg (1509-1513) ließ Alfonso I. 1514 die Villa *Belvedere* auf der Insel Boschetto im Po erbauen. Dieses „irdische Paradies“ preist Scipione Balbo in der *Calliopsis*, wo „Pan nach den Nymphen“ jage.<sup>1192</sup> Später wurden diese

---

<sup>1188</sup> Zu den italienischen Gelehrtengärten der Renaissance liegt noch keine vergleichende Studie vor. Für Hinweise vgl. Coffin 1979, S. 10-14; ders., *The Gardens of Venice*, in: Source. Notes in the History of Art, 21 (2001), S. 4-9.

<sup>1189</sup> C. E. Pauly, S. 41.

<sup>1190</sup> Priscianeses Beschreibung findet sich bei Georg Gronau [=Gronau], *Titian*, London 1904, hier: S. 233f.; C. E. Pauly, S. 41. Vgl. auch Jürgen Schulz [=Schulz], *The Houses of Titian, Aretino, and Sansovino*, in: Rosand 1982, S.73-118, bes. S. 73-84.

<sup>1191</sup> Überliefert ist die Gestaltung des Gartens Cadrara an der Porta San Benedetto am westlichen Stadtrand Ferraras; vgl. Gianni Venturi, *Scena e giardini a Ferrara*, in: *Rinascimento nelle corti padane: Società e cultura*, hrsg. von Paolo Rossi, Bari 1977, S. 553-567; F. Marciandò, *L'età di Biagio Rossetti. Rinascimenti di casa d'Este*, Ferrara 1991, S. 156-159; Giovanni Leoni [=Leoni 1992], *La città salvata dai giardini: I benefici del verde nella Ferrara del XVI secolo*, in: ders. (Hrsg.), *Fiori e giardini estensi a Ferrara*, Ferrara 1992, S. 14-27; Fiorenza 2000, S. 413; Gianni Venturi [=G. Venturi 2003], *Culture et société à Ferrare de Niccolò à Alfonso II d'Este*, in: Brüssel 2003, S. 37-47, bes. S. 43; Ceccarelli 2004a, S. 138. Zum Ferrareser Territorium vgl. Franco Cazzola, *La politica del territorio*, in: Mailand 2004 (III), S. 85-93.

<sup>1192</sup> Bayer 1998, S. 44-45; Fiorenza, S. 409. Für die enkomiaistischen Beschreibungen der Insel durch Alfonso I. Berater Calcagnini vgl. Michele Catalano [=Catalano], *Vita di Ludovico Ariosto: Ricostruita su nuovi documenti*, Vol. I, (=Biblioteca dell'Archivum Romanicum, Ser. 1. Storia, letteratura, paleografica, Vol. 15), Genf 1930, hier: S. 196; vgl. auch Gianni Venturi [=G. Venturi 1985], *Un isola tra utopia e realtà*, in: *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arte figurative*, (Ausst.-kat.), hrsg. von Andrea Buzzoni, Bologna 1985, S. 172-178.

ländlichen Villen von den Ferraresern *delizie* (s. Einleitung) getauft.<sup>1193</sup> Neben dem *Belvedere* sind insbesondere der *Belriguardo* und die *Montagna di San Giorgio* zu nennen,<sup>1194</sup> die innerhalb eines Systems von Verteidigungswällen geschützt waren.<sup>1195</sup>

Alfonso I. war als *princeps bellipotens*<sup>1196</sup> stets um die Sicherheit seiner Stadt besorgt.<sup>1197</sup> Die Gartenanlagen mit ihren Verteidigungswällen erfüllten auch strategische Funktionen. Alberti, dessen Schriften besonders in den 1490ern am Hofe von Ercole I. rezipiert wurden, definierte solche suburbane Gartenanlage als einen neutralen Ring zwischen der Stadt und dem Territorium, der es erlaubte, die Gefahren äußerer wie innerer Feinde zu kontrollieren.<sup>1198</sup> Die Gärten boten geheime Zugangs- oder Fluchtwege für die Herrscherfamilie und ermöglichten illustren Gästen inkognito die Stadt zu betreten oder zu verlassen.<sup>1199</sup> Zudem symbolisierten die Gartenanlagen eine herrschaftliche Garantie für den Frieden.<sup>1200</sup> Vor den schützenden Mauern der Stadt errichtet, okkupierten die Gärten das Gebiet, das bei einem Angriff auf die Stadt entscheidend war. Wenn sich dort der Herzog mit seinem Gefolge frei bewegen konnte, mußte die Stadt erst recht ein sicherer Ort sein.

Ariosto (*Orlando Furioso*, XLIII, 59) verknüpft das Ideal einer glücklichen Insel, wie sie auf der Insel *Boschetto* geschaffen wurde, mit der Fähigkeit des Herzogs, die Stadt zu verteidigen. Dafür konnte sich Ariosto auf das antike Vorbild Xenophons berufen, der in seinem *Oeconomicus* dem König Kyrus II. von Persien († 529 v. Chr.) huldigt.<sup>1201</sup> Die Perser gehorchten ihrem König bereitwillig und waren ihm treu ergeben, was Xenophon der Gewissenhaftigkeit Kyrus' II. zuschreibt, der ebensoviel Sorgfalt auf die militärische Übungen verwandte wie für die Anlage und Pflege luxuriöser Gärten.

---

<sup>1193</sup> Gianni Venturi [=G. Venturi 1990], *Delizia (e altro). Storia di un nome, di un equivoco, di una tradizione*, in: AA.VV., *Il parco del delta del Po*, Ferrara 1990, S. 128-135. Bayer 1998, S. 43f.; Ceccarelli 2004b; S. 81f.

<sup>1194</sup> Der Architekt der Villa *Montagna*, benannt nach einem künstlich errichteten Hügel aus der Erde eines Ferrareser Schutzwalls, war der Maler Girolamo da Carpi. Vgl. Mario Zaniboni [=Zaniboni], *Gli Estensi nelle loro delizie: Ferrara medievale e rinascimentale, mura, torrioni, castelli e delizie*, Ferrara 1987, hier: S. 36-40.

<sup>1195</sup> N.N., *Les Delices des Este: Palais et Jardins, Villas et „Castalderie“*, in: Brüssel 2003, S. 214.

<sup>1196</sup> Fiorenza, S. 214.

<sup>1197</sup> Francesco Ceccarelli [=Ceccarelli 2004a], *Principi, città e architettura. Ferrara nel Cinquecento*, in: Mailand 2004 (I), S. 135-145, hier: S. 136.

<sup>1198</sup> Leoni 1996, S. 68.

<sup>1199</sup> Leoni, S. 67.

<sup>1200</sup> Leoni, S. 68.

<sup>1201</sup> Xenophon, *Oeconomicus*, IV, 25. Leoni 1996, S. 68.

Die verlorene Antike trug die inhaltlichen Vorstellungen vom arkadischen Glück und Liebesfreiheit sowie der Sehnsucht nach der Wiederkehr der *aurea aetas*.<sup>1202</sup>

Daher ist bei der bacchischen Themenwahl stets die mythische Erinnerung an das Goldene Zeitalter zu beachten, das in Nysa, dem Geburtsort des Bacchus, lokalisiert wird.<sup>1203</sup> In seinem *Elysium* preist der Dichter Julius Caesar Scaliger (1484-1558) Alfonso I. als den Herrscher, der das Goldene Zeitalter in Ferrara herbeiführen wird.<sup>1204</sup> In das Enkomion einleitend, nennt Scaliger den Trojaner Atestas aus Vergils *Aeneis* als Ahnherrn der Este.<sup>1205</sup>

Alfonso I. wußte um die erholsame Wirkung des Gartenaufenthaltes. Wie Giovanbattista Giraldi Cinzio in seiner Biographie über Alfonso I. berichtet, diente das *Belvedere* zur Erholung des Herzogs nach dem Kriegsgetümmel.<sup>1206</sup> Auch verfolgte Alfonso I. mit großem Interesse den medizinischen Gebrauch der Heilpflanzen.<sup>1207</sup> So befand sich auf dem Grundstück des *Belvedere* ein *orto medico*, den vermutlich der Arzt Antonio Musa Brasavola kultiviert hatte.<sup>1208</sup> Die heilsame Wirkung der Gärten preist Marsilio Ficino in *De vita*:

„Das Streben nach körperlicher Gesundheit und innerer Harmonie setzt tatsächlich den Einklang mit den Himmelskörpern voraus; und es wird durch einen natürlichen, vollkommen

---

<sup>1202</sup> Vgl. Anm. 153. Dieter Blume [=Blume], *Beseelte Natur und ländliche Idylle*, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, [=Frankfurt 1985], Ausst.-kat., hrsg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Frankfurt/M. 1996, S. 173-197, hier: S. 188.

<sup>1203</sup> Zum Goldenen Zeitalter in der Renaissance vgl. Erika Lipsker (gen. Zarden), *Der Mythos vom Goldenen Zeitalter in den Schäferdichtungen Italiens, Spaniens und Frankreichs zur Zeit der Renaissance*, zugl. Diss., Berlin 1933; Ernst H. Gombrich, *Renaissance and the Golden Age*, in: *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, S. 29-34; Harry Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, London 1970; Maisak (1981); Klaus Garber, *Arkadien und Gesellschaft. Skizze zur Sozialgeschichte der Schäferdichtung als utopische Literaturform Europas*, in: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Bd. 2, hrsg. von Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1982, S. 37-81.

<sup>1204</sup> „Atque olim audebis magnis volventibus annis/ Aurea cognato deducere saecula mundo.“ (Z. 344-345). Das Enkomion orientierte sich an einer Szene aus Vergils *Aeneis*, in der Anchises die Herrschaft Kaisers Augustus an Aeneas prophezeit. Vgl. Vergil, *Aeneis*, VI., 791-795; Fiorenza, S. 215. Der Text findet sich abgedruckt in: J. F. C. Richards, *The Elysium of Julius Caesar Bordonis (Scaliger)*, in: *Studies in the Renaissance*, 9 (1962), S. 196-217.

<sup>1205</sup> Vgl. Fiorenza; S. 211-212.

<sup>1206</sup> Giovanbattista Giraldi Cinzio [=Giraldi Cinzio], *Commentario delle cose di Ferrara, et de Principi da Este*, (Florenz 1556), hrsg. von Lodovico Domenichini, hier: S. 189.

<sup>1207</sup> So entstand unter Alfonso I. Herrschaft das naturheilkundliche Werk des Ferrareser Humanisten Antonio Musa Brasavola: *Examen omnium simplicium medicamentorum, quorum in officinis usus est, apud Ioannem et Franciscum Frellaeos* (Lugduni 1537). Zitiert nach Giovanni Leoni [=Leoni 1996], *Christ the Gardener and the Chain of Symbols: the Gardens around the Walls of Sixteenth-Century Ferrara*, in: John Dixon Hunt (Hrsg.), *The Italian Garden. Art, Design and Culture*, (=Cambridge Studies in Italian History and Culture), Cambridge University Press (UK) 1996, S. 60-93, hier: S. 69-70. In dem Text berichtet Brasavola auch von einer gemeinsamen Bootsfahrt mit dem Herzog nach Venedig, auf der sie die Natur studierten. Fiorenza, S. 198.

ausgewogenen Schauplatz erleichtert, an dem, wie im Paradies, kein Übermaß an grundstofflichen Eigenschaften besteht.“<sup>1209</sup>

Die Empfehlungen des Arztes und Philosophen richteten sich vor allem an die unter dem unheilvollen Planeten Saturn Geborenen.<sup>1210</sup> Ficino selbst war unter dem schädlichen Einfluß Saturns geboren, dessen Regentschaft der kältesten Jahreszeit mit den kürzesten Tagen vom Ende Dezember bis Februar mit entspricht.<sup>1211</sup>

Unglücklicherweise erschien im sechsten Haus von Alfonsos I. Geburtshoroskop der Saturn, was als Zeichen einer „fortuna trista“ gewertet wurde.<sup>1212</sup> Die Gartenanlagen waren also auch aus astrologischer Sicht vorteilhaft für Alfonso I. Daher ist es denkbar, daß die bacchischen Festtage im *Götterfest*, im *Bacchanal der Andrier* und im *Bacchus Triumph in Indien* gewählt wurden, um Saturns dunkle Herrschaft durch den Triumph des Bacchus aufzuhellen. So wie ein Festkalender eine „kollektiv erlebbare Zeit“ widerspiegelt (ob kirchlich, bäuerlich, oder militärisch), hat Alfonso I. im *Camerino* einen „räumlichen Erinnerungsrahmen“ an die bacchischen Feste verankert.<sup>1213</sup>

Die fruchtbaren Gärten sind ein Triumph der estensischen Herrschaft über die unwirtliche, sumpfige Umgebung der Po-Ebene.<sup>1214</sup> Als Dionysos *Limnaios* - „in den

---

<sup>1208</sup> Fiorenza, S. 198.

<sup>1209</sup> M. Ficino, *De vita coelitis comparanda*, XIX, in: *De Vita* (1439), wiederveröffentlicht in: *Opere* [Basileae, 1576], S. 493ff.; vgl. M. Ficino., *Three Books on Life. A Critical Edition and Translation*, hrsg. von C. V. Kaske and J. R. Klarks (New York 1989), S. 346. Zitiert nach Leoni 1996, S. 70.

<sup>1210</sup> Zum Platonismus in Ferrara vgl. Eugenio Garin, *Motivi della cultura filosofica ferrarese nel Rinascimento*, Belfagor 1956.

<sup>1211</sup> Grazia Mirti [=Mirti], *I Pianeti del De Sphaera e l'Astrologia*, in: *Astrologia. arte e cultura in età rinascimentale*, [=Modena 1996], Ausst.-kat., hrsg. Daniele Bini, (=Il giardino delle Esperidi 5), Modena 1996, S. 157-165.

<sup>1212</sup> Gasparo Sardi wiederholt Alfonsos I. unglückliches Geburtsoroskop vom 26. Juli 1476 in seiner *Historie ferraresi* (Ferrara 1556), S. 331-332: „Cominciarono nel principio del suo stato di travagli, ne quali lungamente visse, et sempre con grandissima sua gloria sostenne, et vinse; come havea, nascendo lui, dimostrato con le stelle in cielo, apparendo quando egli nacque Giove insieme con Pesci, et essendo Saturno nel sesto luoco (case dicono quelle, che di questa scienza ragionano) chiamato Fortuna trista; Marte pianeta malvagio nell'ottavo luoco, anco egli rio et tristo, onde vengano i danni, et ogni male, et perciò è detto luoco di Morte, et Epicataphora, per la simiglianza ch'l sonno tiene con la morte; Saturno pigro, et maligno dimostrò l'infirmità ch'egli ebbe, et lo stato, che quasi tutto levato gli fu dal Papa; Marte gli affanni, l'angustie, l'insidie, i tradimenti, et perigli che patì, et dove incorse, ma funne liberato per lo favore di Giove con i Pesci benigno, et gentile, et anco dimostrò lo stato, et imperiò che haver divea, l'ingegno altissimo, la fede, l'amicità, che intieramente serbò, et le vittorie, che rapportar dovea de suoi nimici: ove sempre si fe maggior la dignità, et gloria sua, come giudicarono i dotto Astrologhi [...]“ Zitiert nach G. Leoni 1996, S. 70, Anm. 14.

<sup>1213</sup> Vgl. J. Assmann 1992, S. 38-39. Pirro Ligorio (um 1500-1583), der Architekt Ippolito II. d'Estes, schreibt in seiner *Vita di Viterbo*: „Nachahmung und Wiederverwertung der Antike bringen Bilder hervor, denen dieselben Wirkungskräfte innewohnen, wie sie einst die klassischen, an bestimmten Orten lokalisierten Bilder zu aktivieren vermochten.“ Zitiert nach Bolzoni, S. 16.

<sup>1214</sup> Anderson 1993, S. 280; Leoni 1996, S. 69.

Sümpfen lebend“ - wurde der Gott wegen seines Tempels im sumpfigen Gebiet an der südlichen Seite der Akropolis verehrt.<sup>1215</sup> In Diodorus Siculus' *Bibliotheca historica* (um 60-30 v. Chr.), von denen drei Exemplare in der estensischen Bibliothek standen,<sup>1216</sup> wird Bacchus als erfolgreicher Eroberer dargestellt, der unterworfenen Völker mit seinen landwirtschaftlichen Wohltaten befriedete.<sup>1217</sup> In Plutarchs *Moralia*, die sich ebenfalls in der Bibliothek befand, wird dem Wein eine tugendfördernde Wirkung nachgesagt, was Alfonsos I. Lebensstil moralisch aufwertete.<sup>1218</sup> Die wachsende Beliebtheit von Lustgärten und der strategischen wie auch symbolischen Bedeutung von Gartenanlagen außerhalb der Stadtmauern könnten Alfonso I. motiviert haben, seine Herrschaft mit dem Fest- und Vegetationsgott Bacchus zu identifizieren.

Bonaventura Pistofilo preist in einem Atemzug die Schönheit des *Boschetto* mit seiner Tier- und Pflanzenwelt und der *Camerini* und merkt an, wieviel Vergnügen Alfonso I. an Gemälden fand.<sup>1219</sup>

Gasparo Sardi gibt darüber Auskunft, worauf Alfonso I. als Konsequenz aus seinem unglücklichen Geburtshoroskop seine Aufmerksamkeit richtete:

„Et il Duca, cui non havevano molto piacciuto gli Studij, diecesi a piacere honesti et dilettoni di bellissimi giardini, di vaghe pitture, et di molti lavori di mano.“<sup>1220</sup>

Alfonsos I. Lebensideal manifestierte sich im „ehrenhaften Vergnügen an schönen Gärten und vagen Bildern“. Dies ist der Bezugsrahmen, in welchem die Ferrareser Hofkunst und die Erinnerungsfigur des Bacchus rekonstruiert wurde. Wenige Jahre nach Alfonsos I. Regentschaft werden die Ferrareser Lilio Gregorio Giraldi und

<sup>1215</sup> Kerenyi, S. 180-181.

<sup>1216</sup> Eine lateinische Übersetzung und zwei in Volgare. Vgl. Bertoni, S. 239f., Nr. 103, 121, 141. Zitiert nach Marek 1985, S. 63.

<sup>1217</sup> Vgl. Marek 1985, S. 64, Anm. 316.

<sup>1218</sup> Michaela J. Marek [=Marek 1987], *Trying to look at Paintings with Contemporary Eyes. Titian's Feast of Venus and Andrians reconsidered*, in: Cavelli-Björkmann 1987d, S. 67-72, hier: S. 71.

<sup>1219</sup> Vgl. A. Cappelli [=Pistofilo], *Vita di Alfonso d'Este scritta da B. Pistofilo*, Atti e Memorie delle RR Deputazioni de Storia Patria per le provincie Modenesi e Parmensi, Series I, iii., 1866, S. 489f. Kapitel LXIII; Holberton 1987, S.58; S. 64, Anm. 16.

<sup>1220</sup> Gasparo Sardi, *Historie ferraresi* (Ferrara 1556), S.332. Zitiert nach Leoni 1996, S. 70, Anm. 14. Auch über Pietro de' Medici ist bekannt, daß er sich von seinen Gichtanfällen durch Kunstbetrachtungen erholte. Vgl. Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattata di Architettura* [1461-1465], 2 Bde., hrsg. von Anna M. Finoli und Liliana Grassi [=Filarete], Mailand 1972, hier: Bd. 2, S. 687; vgl. auch Pfisterer, S. 141.

Vincenzo Cartari in ihren mythologischen Handbüchern den Aspekt des Bacchus als „Friedensbringer und Wohltäter der Menschheit“ hervorheben.<sup>1221</sup>

## 5. Zur Tradition der Ferrareser Herrschaftsrepräsentation

### a. Lionello und Borso d'Este

Am estensischen Hof ließ Lionello d'Este (r. 1441-1450) den ersten auf antiken Themen basierenden Zyklus, den Musenzyklus, in seinem Studiolo im ländlichen Herrschaftspalast Belfiore, anfertigen.<sup>1222</sup> In der älteren Forschung galt Lionellos Studio im *Belfiore* als der wichtigste Vorläufer eines Antikenzyklus am Ferrareser Hof. Giovanni Sabadino degli Arienti berichtet noch von einem weiteren fürstlichen Zimmer im *Belriguardo*, in dem sich ein *uomini famosi*-Zyklus befand.<sup>1223</sup>

Das prominenteste Beispiel der estensischen Herrschaftsrepräsentation im Quattrocento ist der *Palazzo Schifanoia*. 1385 beauftragte Alberto V. d'Este den Bau zunächst als Privatpalast.<sup>1224</sup> Lionello d'Este (r. 1441-1450) und Borso d'Este (r. 1450-1471) trieben den Umbau zu einem repräsentativen Herrschaftspalast voran.<sup>1225</sup> Der Zugang des Palastes wurde in den Garten verlegt. Von hier aus führte eine Treppe zum großen Festsaal, dem *Sala dei Mesi* (Abb. 52). Der Raum lag im neuen Flügel mit Ausblick zur Straße und zum Garten. Ab 1469 wurde unter der Regentschaft Borsos mit der Freskenausschmückung des Saales begonnen. Cosmé Tura, Francesco Cossa und Ercolé de Roberti - das Dreigestirn der Ferrareser Malschule des Quattrocento - schmückten den *Sala dei Mesi* mit einem Zyklus von

---

<sup>1221</sup> Lilio Gregorio Gyraldo, *De Deis Gentium varia & multiplex Historia [...]*, Basiliae 1548, S. 380; Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, Venedig 1556, S. 223; Marek, S. 64. Für die Tradition der mythologischen Handbücher vgl. Sez nec.

<sup>1222</sup> Vgl. Anna Eörsi, *Lo studiolo di Lionello d'Este e il programma di Guarino da Verona*, (=Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, 21 (1975), S. 15-52; Miklos Boskovits, *Ferrarese Painting around 1450: Some New Arguments*, in: Burlington Magazine, 120 (Juni 1978), S. 370-375; Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1986, S. 89-90; Conradi, S. 18-32; *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel rinascimento padano*, Ausst.-kat., 2 Bde., hrsg. von Alessandra Mottola Molino und Mauro Natale, Modena 1991, Bd. I, S. 380-443.

<sup>1223</sup> Zum Text von Giovanni Sabadino degli Arienti vgl. Gundersheimer 1972, S. 59; Conradi, 18-32.

<sup>1224</sup> Vgl. Cesare Gnudi u. Paolo d'Ancona, *I mesi di Schifanoia in Ferrara*, Mailand 1954; Rainer Varesi (Hrsg.), *Atalante di Schifanoia*, Modena 1989; Kristen Lippincott, *The Iconographie of the Salone dei Mesi and the Study of Latin Grammar in Fifteenth-Century Ferrara*, und Hannemarie Ragn Jensen, *The Universe of the Este Court in the Sala dei Mesi*, in: Pade/ Petersen/ Quarta, S. 93-110; S. 111-129; Marco Bertozzi, *La tirannia degli astri. Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia*, Bologna 1985; ders., *Aby Warburg e le metamorphosi degli antichi dei*, Modena 2002.

<sup>1225</sup> Rosenberg 1997, S. 1979.

zwölf Monatsdarstellungen, der sich aus drei Ebenen aufbaut.<sup>1226</sup> Die unterste Frieszone zeigt Borso und seine Taten im Herzogtum Ferrara. Stets im goldenen Gewand empfängt Borso d'Este Gesandte oder Bittsteller, spricht Recht, richtet ein *palio* (Pferdewettrennen) aus oder lädt zu Jagdausflügen ein. Im Hintergrund widmen sich Bauern ihren saisonalen Aufgaben. In der mittleren Zone ist der Zodiakus vor einem tiefblauen Hintergrund abgebildet.<sup>1227</sup> Die zwölf Felder teilen sich jeweils drei Dekane. In der obersten Zone triumphieren die olympischen Götter als Schutzgottheiten der jeweiligen Monate.<sup>1228</sup> Die unterschiedliche Behandlung von Perspektive und Hintergrundgestaltung bot dazu Anlaß, unterschiedliche Realitätsebenen anzunehmen.<sup>1229</sup> Mit der Rezeption der Werke Theokrits und Virgils seit den 1460er Jahren am Ferrareser Hof erwachte das literarische Interesse am Pastoralen und der Georgik.<sup>1230</sup> Die reiche Ausstattung und die bukolische Atmosphäre der *Sala dei Mesi* lassen den Glanz der estensischen *delizie*, den zerstörten Villen *Belfiore*, *Belvedere* und *Belriguardo*, erahnen.<sup>1231</sup>

Der Zyklus beginnt nach dem astrologischen Jahr im Monat März. Gemäß einer lateinischen Tradition paart der Zyklus die von den Jahreszeiten bestimmten Monatstätigkeiten mit dem „Guten Regiment“ in der idealisierten irdischen Sphäre.<sup>1232</sup> Im Monat März tritt Borso aus einer antiken Arkadenarchitektur hervor, in deren Innern in einem Torbogen das Wort „JUSTICIA“ eingraviert ist.<sup>1233</sup> Die enkomiastische Literatur verehrte Herzog Borso als „gerechten“ Herrscher.<sup>1234</sup>

<sup>1226</sup> Vgl. Giacomo Bargellesi, *Palazzo Schifanoia. Gli affreschi nel „Salone dei Mesi“ in Ferrara*, Bergamo 1945.

<sup>1227</sup> Zur Ikonographie des Kalenders vgl. die grundlegende Studie von Warburg; Bertozzi.

<sup>1228</sup> Warburg 1969, S. 465ff.; Lippincott 1990, S. 93-109.

<sup>1229</sup> Ragn Jensen 1990, S. 124.

<sup>1230</sup> Vgl. W. Leonard Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) 1965; Antonia Tissoni Benvenuti, *Schede per una storia della poesia pastorale nel secolo XV: la storia guariana a Ferrara*, in: *In ricordo di Cesare Angelini*, Mailand 1979, S. 96-131.

<sup>1231</sup> Charles M. Rosenberg [=Rosenberg 1997], *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge University Press, New York 1997, S. 86; Ranieri Varese [=Varese], *Les fresques du palais Schifanoia*, in: Brüssel 2003, S. 151-157, hier: S. 151.

<sup>1232</sup> Lippincott 1987, S. 95.

<sup>1233</sup> Rosenberg verweist außerdem auf eine Portraitmünze Borsos, auf deren Rückseite eine Allegorie der Gerechtigkeit abgebildet ist. Die Inschrift verdeutlicht die Identifikation des Herrschers mit der Tugend: „Haec te unum“. Charles M. Rosenberg [=Rosenberg 1979], *The Iconography of the Sala degli Stucci in the Palazzo Schifanoia in Ferrara*, in: *Art Bulletin*, 61 (1979), S. 377-384, hier: S. 382 (mit Abb.).

<sup>1234</sup> Antonio de Cornazzano preist Borso im *Canto del mondo di regnare* als „re de Iustitia“; ebenso Tito Vespiano Strozzi im *Eroticon*; s. dazu Luciano Cheles [=Cheles 1989], *L'immagine del Principe tra informalità e ostentazione*, in: *Atalante di Schifanoia*, hrsg. von Ranieri Varese, Modena 1989, S. 57-64, hier: S. 61, Anm. 7. Die Statue Borsos vor dem Justizpalast trägt eine Inschrift Tito Vespiano

Die Tradition des gerechten Herrschers gewinnt gerade im Zuge der Aristoteles-Rezeption in der Renaissance größte Bedeutung, da die Gerechtigkeit als politische Tugend die staatliche Ordnung garantieren sollte.<sup>1235</sup> Auch die wiederauflebende Überlieferung des *Codex Justinian* trägt zur Verbreitung dieses Herrscherideals bei.<sup>1236</sup> Im benachbarten kleineren *Sala dei Stucchi* thronen auf einem Fries die personifizierten weiblichen Tugenden.<sup>1237</sup> Unter ihnen fehlt die Gerechtigkeit, die aber Borsos Eintritt in den astrologischen Zyklus im *Sala dei Mesi* begleitet.

Borsos goldene Kleidung, die der erste Herzog Ferraras sogar zur Jagd trug, ist in den Quellen dokumentiert.<sup>1238</sup> In seinem ihn umgebenden Hofstaat - alle Höflinge sind in zeitgenössischer Kleidung abgebildet - sind physiognomisch individuelle Gesichtszüge auszumachen. Vermutlich tragen unter ihnen die estensischen Familienangehörigen die *buste erretti*, die nur den höheren Ständen gestattet war.<sup>1239</sup> Die Realität der Schilderung von Borso d'Estes Taten und seinem Hofstaat wird durch ein *trompe l'oeil* im Monat April perspektivisch gesteigert, wo ein junger Mann sein Bein über eine imaginäre Brüstung in den Saal baumeln läßt.

Die Fresken des Palazzo Schifanoia beschreiten neue Wege, indem die Auswahl olympischer Göttern die traditionellen Planetengötter als Monatsbeherrscher ablösen.<sup>1240</sup> Nicht das Wirken der Planetengötter, sondern die mythologischen Eigenschaften der Olympier sind allegorisch auf die Herrschaft Borsos zu übertragen. So erscheint im Monat Januar die Göttin Juno, die als Beschützerin der Familie und des Staates galt oder im Februar der Meeresherr Neptun, der als Patron über Turniere und Wettrennen wachte.<sup>1241</sup> Entsprechend findet im Januar (Juno) in

---

Strozzi, welche die Verdienste für das Vaterland des „princeps iustissimi Borsi“ preist.

Gundersheimer 1973, S. 139, Anm. 19.

<sup>1235</sup> Vgl. Wolfgang Pleister, Wolfgang Schild (Hrsg.) [=Pleister/ Schild], *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Köln 1988, insbes. S. 130ff.

<sup>1236</sup> Selma Pfeiffenberger, *The Iconographie at Schifanoia*, in: *Art Bulletin* 1980, S. 481-482, hier: S. 481.

<sup>1237</sup> Dort sind auf der einen Wand die Tugenden Liebe, Hoffnung, Glaube und auf der anderen Seite Stärke, Mäßigkeit und Klugheit abgebildet. Rosenberg 1979, S. 378.

<sup>1238</sup> *Genelaoie Estense*, Bib. Est. It. 720 Alpha L. 5.16: „vestia sempre d'oro“; *Diario Ferrarese*, 1471, S. 73.5: „sempre in campagna cavalcava vestito di panno d'oro e di seda; per la terra portava collane di septana milia ducati l'una. Zitiert nach Tuohy, S. 9, Anm. 29.

<sup>1239</sup> Joanna Woods-Marsden, *Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano*, in: *Il Ritratto e la Memoria. Materiali* 3, (=Biblioteca del Cinquecento 56), hrsg. von Augusto Gentili, Roma 1993, S. 31-62, hier: S. 44ff.

<sup>1240</sup> Die Wurzeln dieser Kalendertradition vermutet Warburg bei Poggio Bracciolini, der 1417 ein astrologisches Gedicht des römischen Dichters Marcus Manilius entdeckte; Lippincott 1987, S. 95.

<sup>1241</sup> Ruhmer 1958, S. 31.

der irdischen Sphäre die Ernennung Borsos zum Herzog von Ferrara statt. Und im Februar (Neptun) wurde Borso wahrscheinlich zum Herzog von Modena und Reggio benannt.

Im April regiert die Liebesgöttin Venus von ihrem Triumphfahrzeug aus über ihren Liebesgarten (Abb. 52). Der Kriegsgott Mars, als ritterlicher Kavalier gekleidet, kniet in Ketten gelegt vor der Göttin. Die Vorliebe für das nordfranzösisch-burgundische Ritterideal spiegelt sich in der göttlichen Sphäre wieder, wo Treueschwüre, Liebesgärten und Minnegesang gezeigt werden. Dazu komplementär verteilt Borso in der irdischen Sphäre des Monats karitativ Almosen an das Volk. Die Fresken propagieren, wie Borsos Tugenden und sein prosperierendes Herzogtum sich in den Makrokosmos der irdischen Welt, der Gestirne und der Götter fügt. Dazu spiegelt der astrologische Zyklus die zeitlose Regentschaft Borsos wieder.<sup>1242</sup> Der antike Triumphzug wird in Ferrara fortbestehen, auch wenn bei Alfonso I. im Gegensatz zum *Palazzo Schifanoia* nur noch ein Gott, nämlich Bacchus, triumphiert.<sup>1243</sup>

#### **b. Ercole I. d' Este**

Das öffentliche Auftreten Ercoles I. (r. 1471-1505), dem Vater Alfonsos I., unterschied sich maßgeblich von Borsos. Im völligen Gegensatz zum Goldgewand seines Vorgängers entschied sich Ercole I. für eine schwarze Kleidung, deren Vorbild er am Königshof von Neapel gesehen hatte.<sup>1244</sup> Der junge Ferrareser war als Dreizehnjähriger an den neapolitanischen Hof gekommen und blieb dort bis zu seinem dreißigsten Lebensjahr (1445-1463).<sup>1245</sup> Die Ferrareser Panegyrik lobt Ercole I. als allseits bewanderten Fürsten.<sup>1246</sup> Unter seiner Herrschaft wurden die größten Stadterweiterungen Ferraras eingeleitet.<sup>1247</sup> Wie sein Vorgänger läßt sich auch Ercole I. unter seinen Untertanen oder bei Jagdausflügen porträtieren.

---

<sup>1242</sup> Zu Borsos realer Herrschaft vgl. Gundersheimer 1973, S. 127-172.

<sup>1243</sup> Zum Schrifttum der Renaissance zum antiken Triumphzug vgl. Werner Weisbach [=Weisbach], *Trionfi*, Berlin 1919, S. 11 f., S. 20 ff.; Giovanni Caradente [=Caradente], *I trionfi nel primo Rinascimento*, Turin 1963, S. 80 ff.

<sup>1244</sup> Zu den unterschiedlichen Regierungsweisen Borso und Ercole d'Este vgl. Gundersheimer 1972, S. 77; S. 127-172.

<sup>1245</sup> Tuohy 1996, S. 9.

<sup>1246</sup> Gundersheimer 1972, S. 43ff.

<sup>1247</sup> Vgl. Tuohy 1996; Marco Borella [=Borella 2003], *Der Palazzo di Corte der Herzöge d'Este in Ferrara (1471-1598)*, in: Dresden 2003, S. 17-26.

Über die verlorene Ausmalung des Herrschaftspalasts *Belfiore* berichtet Sabadino degli Arienti:

„Poi a mano dextra entrando in questa logia, vidi uno salotto col cielo voltato de ligname, ornato de rose in quadri de righe pincte, et ad uno lato gli è la triumphale e ragale venuta ad marito dela serena memoria de Madama Elionora tua chara et pudicissima moglie. E dal’altro uno bellissimo torniamento d’arme et il danzare che se facea in la grande sala sopra il tribunale per la matrimoniale festa, con la pompa di festanti gioveni e dame de riche vestimente e de geme ornate, che neli visi pareno parlante e negl’occhi pieni de focosi raggi sentilare.“<sup>1248</sup>

Die Wahl des Bildthemas der Fresken fiel also auf die Hochzeit von Ercole I. d’Este und Eleonora d’Aragona und ihren festlichen Einzug in Ferrara. Ihre Ehe garantierte eine legitime Nachkommenschaft, nachdem zuvor die Übernahme des Herzogtums durch den außerehelichen Ercole I. erheblichen Zwist hervorgerufen hatte.<sup>1249</sup> 1493 beauftragte Ercole I. seinen Hofmaler Ercole de’Roberti mit einem mythologischen Zyklus für einen Saal des *Belriguardo*.<sup>1250</sup> Nach Sabadino kulminierte der Zyklus in der Hochzeit von Amor und Psyche, bei der die olympischen Götter geladen waren.<sup>1251</sup> Manca erkennt in dem Zyklus mit seiner mythologischen Liebesthematik einen Vorläufer für Alfonsos I. *Camerino*.<sup>1252</sup> Ein *studio* Ercoles I., das sich möglicherweise in der *Via Coperta* befand,<sup>1253</sup> schmückte Cosmè Tura mit heute verlorenen Tafelbildern von „femine nude“, deren mögliche allegorischen Bedeutungen nicht überliefert wurden.<sup>1254</sup> Weitere Räume in der *Via Coperta* waren mit Taten seines mythologischen Namenspatrons schmückten geschmückt.<sup>1255</sup>

---

<sup>1248</sup> Zitiert nach Gundersheimer 1972, S. 70.

<sup>1249</sup> Gundersheimer, S. 43ff.

<sup>1250</sup> Gundersheimer, S. 62-65. Vgl. W. Gundersheimer [=Gundersheimer 1976], *The Patronage of Ercole I. d’Este*, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 6, Nr. 1 (Frühling 1976), S. 1-18. Zu Amor und Psyche Rezeption in der Renaissance vgl. Florian Weiland-Pollenberg, *Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifische Festsäle in Bildern*, Petersberg bei Bonn, 2004.

<sup>1251</sup> Gundersheimer 1972, S. 62-65.

<sup>1252</sup> Joseph Manca [=Manca], *What is Ferrarese about Bellini’s Feast of Gods?*, in: *Titian 500*, S. 301-313, hier: S. 302.

<sup>1253</sup> Vgl. Graziano Manni [=Manni], *Mobili in Emilia*, Modena 1986, hier: S. 73-78; Manca, S. 311, Anm. 8.

<sup>1254</sup> Manca, S. 303.

<sup>1255</sup> Vgl. Teil C, Kap. I, 4. Funktion.

Alfonso I. blickte auf eine mythisch-triumphale Herrschaftsrepräsentation zurück.<sup>1256</sup> Unter dem Schicksal der Gestirne begleiten die Olympier auf Triumphfahrzeugen Borsos souveräne Herrschaft. Ercole I. ließ seine prunkvolle Hochzeitsfeier zur Legitimation seiner Herrschaft verewigen und transzendierte sie mythologisch durch die Darstellung der Heirat von Amor und Psyche. Parallel dazu setzte Ercole I. auf seinen mythologischen Namensgeber Herkules als ein bewährtes *exemplum virtutes*. Alfonso I. führte die Ferrareser Tradition fort, den Beistand antiker Götter und hochzeitliche Liebesmetaphoriken zur Herrschaftsrepräsentation heranzuziehen. Bereits am ersten Tag nach seiner Ernennung zum dritten Herzog von Ferrara, kümmerte sich Alfonso I. um den Erwerb einer antiken Bacchus-Statue in Mailand.<sup>1257</sup> Die Künste bildeten ein estensisches Selbstbild aus, daß „ein Bewußtsein ihrer Identität durch die Zeit hindurch“ kultivierte.<sup>1258</sup>

## 6. Nachfolge in Palastdekorationen

Zunächst bleiben bacchantische Themen norditalienischen Palästen vorbehalten. 1528 malt Giulio Romano (um 1499-1546) im Auftrag von Federigo Gonzaga in der *Sala di Psyche* im *Palazzo del Tè* bei Mantua zwei große Szenen, die Bacchus und sein Gefolge bei den Vorbereitungen zum Hochzeitsfest von Amor und Psyche zeigen.<sup>1259</sup> Dabei integriert Romano die Saalfensterausblicke auf die ländliche Umgebung wie Landschaftsillusionen in seine Kompositionen. Auch Perino del Vagas (1501-1547) Fresken an der Decke der *Loggia degli Eroi* (um 1530) im Palast des Genueser Dogen Andrea Doria (1466-1560), stehen in der Nachfolge der Bacchanale des *Camerino d'Alabastro*.<sup>1260</sup> 1547 entsteht der Bacchus-Zyklus Daniele da Volterras (1509-1566) im Palazzo Farnese zu Rom.<sup>1261</sup> Im Auftrag Ercole II. d'Estes freskiert entweder Girolamo da

<sup>1256</sup> Zur Antikenrezeption in Ferrara im Quattrocento vgl. Conradi, S. 97-110; Manca, S. 309.

<sup>1257</sup> Vgl. Edoardo Villata (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee, presentazione di Pietro C. Marani*, „Ente Raccolta Vinciana“, Mailand 1999, S. XVI-XVIII; Ballarin 2002 (Ib), S. 93.

<sup>1258</sup> Eine „Erinnerungsgemeinschaft“ wie die Este betont die „Differenz nach außen und wählt die „erinnerten Fakten stets auf Entsprechungen, Ähnlichkeiten, Kontinuitäten hin“ aus. Vgl. J. Assmann 1992, S. 40.

<sup>1259</sup> Zum Bildprogramm vgl. E. Verheyen [=Verheyen], *Die Malereien in der Sala di Psyche des Palazzo del Tè*, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 14 (1972), S. 33-68, hier S. 58ff.

<sup>1260</sup> Vgl. Elena Parma Armani, *Il palazzo del principe Andrea Doria a Fassola di Genova*, in: L'Arte, 10 (1970), S. 12-64. Emmerling-Skala, S. 165-169.

Carpi oder Bastianino nach 1554 das *Camerino dei Bacchanali* im *Castello Estense*, wo sich eines der drei Fresken, der *Triumph des Bacchus*, nach Raffaels berühmter Skizze richtet.<sup>1262</sup> In der zweiten Hälfte des Cinquecento ist der Ballsaal vom Schloß Fontainebleau bei Paris als prominentestes Beispiel bacchantischer Bildthemen zu nennen.<sup>1263</sup> 1639 läßt Philip IV. (1621-1665) von Spanien die *Camerino*-Gemälde aus Rom in seinen Palast *Buen Retiro* bei Madrid transportieren. Von dort aus gewinnen im Verlauf des 17. Jahrhunderts insbesondere Tizians Gemälde großen Einfluß auf die mythologischen Werke in ganz Europa.<sup>1264</sup>

### Zusammenfassung Teil C

Eine bukolische Geisteshaltung nach Frieden und Wohlstand findet in den mythologischen Bildern mit ihren üppigen Landschaftsdarstellungen am Ferrareser Hof ihren Ausdruck. Dabei konnten etliche antike Statuen als vorbildhaft für die Protagonisten in den Gemälden nachgewiesen werden. Im *Venusfest* verzichtet Tizian sogar darauf, eine leibhaftige Venus zu malen und bevorzugt ihr Abbild als Statue - eine vertraute Ansicht für die Besucher von Antikengärten.

Das Wissen über die Antike hatte längst den Weg aus den stillen Orten der Gelehrsamkeit, wie dem Domizil Petrarcas in Arquà oder den Universitäten, hinein in die zeitgenössische Unterhaltungskultur gefunden. Ohne dabei die Gelehrtenkreise auszuschließen, deren Mitglieder ohnehin häufig den obersten Gesellschaftsschichten entstammten, wies die vorliegende Studie Alfonsos I. identitätssichernden Bezug auf die Gesellschaften der Fest- und Gartenkulturen nach. Im Nachahmen antiker Lebensweisen vergewisserten sich diese Gruppen ihrer Identität. Hier wurde das Wissen über die Antike kommuniziert, die Themen selektiert und semiotisiert, die sich in Alfonsos I. enigmatischer Hofkunst manifestierten.

---

<sup>1261</sup> Vgl. Iris Cheney [=Cheney], *Les premières décorations: Daniele da Volterra, Salviati et les frères Zucchari*, in: *Le Palais Farnèse. École française de Rome*, Bd. I, 1, Rom 1981, S. 243-267; Emmerling-Skala, S. 169-177.

<sup>1262</sup> Vgl. Teil C, Kap. II. 5. *Triumph des Bacchus*; Arcangeli, S. 9-10; S. 13, 62f.

<sup>1263</sup> Chantal Eschenfelder [=Eschenfelder], *Der Ballsaal von Schloß Fontainebleau*, (=Europäische Hochschulzeitschriften, Reihe XXVIII, Bd. 348), zugl. Diss. München 1996, Frankfurt a. M. 1999.

<sup>1264</sup> Hope 2004b, S. 94. Rubens erneuert Tizians Ruhm vgl. Cavelli-Björkmann 1987a und 1987c.

## Schluß

In Dossos Bilderzählung zeigen sich im Vergleich mit den literarischen Quellen szenische Diskontinuitäten, die sich häufig mit ambivalenten Protagonisten und freien Zitaten aus dem antiken Formenschatz vermischen. Auch die Bilder im *Camerino d'Alabastro* weisen offenkundige Unterschiede zu den literarischen Vorlagen auf, wodurch deutlich wird, daß die Aufträge an die Maler - trotz der herangezogenen Ekphrasen - keine textgetreuen Darstellungen von Mythen verlangten.

In der Ferrareser Unterhaltungskultur erfreuen sich die Intermedien besonderer Beliebtheit. Zwischen den Akten von antiken Komödien und Dramen führen Schauspieler in mythologischen Verkleidungen Allegorien auf, die Bezug auf das eigentliche Theaterstück nehmen. Mit ihren Posen imitieren sie antike Skulpturen. Die Allegorisierungen antiker Themen, die häufig aktuelle Ereignisse reflektieren, sowie die Nachahmung antiker Kunstwerke können analog in der Ferrareser Hofmalerei beobachtet werden.

Antike Texte und Sarkophagreliefs „archivierten“ die bacchantischen Mythen im kulturellen Gedächtnis. Erst die Kommunikation der Wissensbestände in den Fest- und Gartengesellschaften vergegenwärtigen nicht nur den triumphierenden Bacchus, sondern auch sein hedonistisches Lebensideal der *tryphé*. In der vereinten ästhetischen Wahrnehmung von klassischen Texten und antiken Skulpturen an einem *locus amoenus* - wie es die Gemälde Bellinis, Tizians, Dossos und San Pellegrinos im *Camerino d'Alabastro* transzendieren - beweist sich die Kultur der Antikengärten als vorbildhaft für den neuen Kunstgenuß:

„Es riecht nicht nach Schulstube in diesen Bildern, wie bisweilen in denen aus Isabellas Salon, sondern nach Wald, Wein und naturnahem Menschentum.“<sup>1265</sup>

Die Bilderwelt der *tryphé* transportiert die panegyrische Allegorien, die Fürstentum wie Lebensstil Alfonsos I. reflektieren und initiieren. Sein Anspruch als Friedensbringer manifestiert sich in den umfangreichen Gartenanlagen rund um Ferrara.

---

<sup>1265</sup> Hans Tietze [=Tietze], *Tizian. Gemälde und Zeichnungen*, (1. Auflage 1936), Innsbruck 1950 (2. Auflage), S. 23.

In dem 1503-1513 verfaßten *Libro del Cortegiano* erkennt Castiglione das ideale Staatswesen in der Verbindung von Sapiencia und Fortitudo,<sup>1266</sup> also der Harmonie der *vita contemplativa* und *activa*.<sup>1267</sup> Dagegen propagiert Niccolò Macchiavelli im *Il Principe* (1513-1523) eine auf die Kriegskunst ausgerichtete *vita activa*.<sup>1268</sup> Im *Camerino d'Alabastro* tritt die Triumphidee des Bacchus zugunsten seiner Eigenschaft als Fest- und Weingott zurück.<sup>1269</sup> Zwischen diesen Gegensätzen ausgleichend formuliert Bentini jüngst, Alfonso I. habe „einen allegorischen Zyklus des Friedens, der Liebe und des Wohllebens“ - d.h. der *vita voluptuosa* - geschaffen, der zugleich an die militärischen Erfolge des triumphierenden Bacchus erinnere.<sup>1270</sup> Indem die vorliegende Untersuchung das Ideal der *voluptas honesta* aufzeigt, wird der Erinnerungsprozeß innerhalb der Bacchus-Rezeption erkennbar. Durch die Antikenrezeption transzendieren die Künste Alfonsos I. gegenwärtige Herrschaft und sichern prospektiv sein Herrschaftsideal der Nachwelt. Als Ercole II. die Nachfolge Alfonsos I. antritt, wird der vierte Herzog zu Ferrara im *Camerino d'Alabastro* gekrönt:<sup>1271</sup>

„Die Herrscher usurpieren nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Zukunft, sie wollen erinnert werden...“.<sup>1272</sup>

---

<sup>1266</sup> Vgl. Erich Loos, *Baldassare Castigliones Libro del Cortegiano. Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento*, Frankfurt/M. 1955; Lawrence Rylan [=Rylan], *Book Four of Castiglione's Courtier. Climax or Afterthought?*, in: *Studies in the Renaissance*, 19 (1972), S. 5, 22, 58, 62.

<sup>1267</sup> Matzner 1994, hier: S. 63.

<sup>1268</sup> Niccolò Macchiavelli, *Il Principe*, hrsg. von J. Ziegler, F. Nicolaus, in: *Macchiavelli. Gesammelte Schriften*, 2 Bde., hrsg. von E. Floerke, München 1925; Matzner 1994, S. 63.

<sup>1269</sup> Vgl. auch Himmel, S. 128.

<sup>1270</sup> Nach Bentini liege darin der humanistische Topos von der Vereinigung der Gegensätze als Quelle zur Harmonie: Zur Erlangung des Friedens sei der Krieg notwendig. Vgl. Jadranka Bentini [=Bentini 2004], *Fra sentimento e favola: la pittura a Ferrara*, in; Mailand 2004 (I), hrsg. von ders., S. 159-167, hier: S. 162.

<sup>1271</sup> Visdomini 1856, S. 11-12. Folin 2004a, S. 101.

<sup>1272</sup> J. Assmann 1992, S. 71.

## Literaturverzeichnis

Die Autoren und Herausgeber<sup>1273</sup> sind alphabetisch nach dem letzten Namensbestandteil aufgeführt. Doppelnamen mit oder ohne Bindestrich werden berücksichtigt. Sind mehrere Autoren an einem Werk beteiligt, gilt der als erstes genannte als hinweisend. Titel oder geographische Herkunftsbezeichnungen (von, van, di, d', etc....) sind den Vornamen nachgeordnet. „Mac“ (oder „Mc“) bleiben den Namen erhalten. Die Ausstellungskataloge werden nach dem Erscheinungsort chronologisch unter „Kataloge“ aufgeführt. Um Wiederholungen zu vermeiden, werden Werke, aus denen mehrfach Aufsätze zitiert wurden, unter dem Herausgeber ausführlich genannt und unter der Abkürzung im Verzeichnis geführt.

### 1. Quellen

- Alberti, De pictura** Leon Battista Alberti, *De pictura* (um 1435), hrsg. von Cecil Grayson, Rom/ Bari 1975.
- Alberti, De re aed.** ders., *De re aedificatoria* (um 1450), 2 Bde., hrsg. Giorgio Orlandi, Paolo Portoghesi, Mailand 1966.
- Alberti, Opere volgare** ders., *Opere volgare. I libri della Famiglia - Cena familiaris - Villa*, hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960.
- Alberti, Intercoenales** ders., *Dinner Pieces*, hrsg. von David Marsh, (=Medieval & Renaissance Texts & Studies), New York 1987.
- Ariosto** Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, hrsg. von Santorre De Benedetti, 3 Bde., (=Scritti d'Italia 108), Bari 1928.
- Ariosto-Gries** ders., *Der Rasende Roland (Orlando Furioso)*, in der Übertragung von Johann Diederich Gries, 2 Bde., München 1980.
- Catull** *Catull. Lateinisch-Deutsch*, hrsg. v. Werner Eisenhut, München 1960.

---

<sup>1273</sup> Hier wird dem grammatikalischen Brauch gefolgt und keine Diskriminierung wegen des Geschlechts zum Ausdruck gebracht.

- Cartari** Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei degl'antichi*, Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, (=Instrumentoris Artium, Bd. 1) hrsg. von Inge Schwarz-Winklhofer, Graz 1963.
- Diodoros** Diodoros Siculus, *Griechische Weltgeschichte*, Bücher I-XV, (=Bibliothek der griechischen Literatur, 35, 45, 55), hrsg. von Peter Wirth und Wilhelm Gessel), Stuttgart 1991-2001.
- Dolce** Lodovico Dolce, *Dialog über die Malerei*, hrsg. von Rudolf von Eitelberger, Wien 1871.
- Erasmus** *Desiderius Erasmus. Ausgewählte Schriften*, hrsg. und übers. von Werner Welzig, Bd. 6: *Colloquia familiaria. Lateinisch-Deutsch*.
- Ficino** Marsilius Ficinus, *De vita libri tres*, [nach der Ausgabe Venedig 1498], hrsg. v. Martin Plessner, Hildesheim 1978.
- Filarete** *Antonio Averlino detto il Filarete. Trattato di Architectura* [1461-1465], hrsg. von Anna M. Finoli, Liliana Grassa, 2 Bde., Mailand 1972.
- Horaz** Quintus Horatius Flaccus, *De Arte Poetica Liber. Lateinisch und deutsch*, hrsg. von Horst Rüdiger, Zürich 1961.
- Giovio** Paolo Giovio, *La vita di Alfonso I. d'Este, duca di Ferrara, scritta da il vescovo Iovio. Tr. in lingua toscana, da Giovanbatista Gelli fiorentino, Florenz 1553*.
- Lomazzo** G. Paolo Lomazzo, *Trattato del'arte de la pittura*, Mailand 1584, [Reprographischer Nachdruck], Hildesheim 1968.
- Nonnos** Nonnos von Panopolis, *Die Dionysiaka des Nonnos*, 2 Bde., hrsg. und übers. von Thassilo Scheffer, München 1929.

- Ovid, Ars amatoria** P. Ovidius Naso, *Die Liebeskunst. Lateinisch-Deutsch*, (=Schriften und Quellen der Alten Welt, 25), hrsg. von Fritz Walter Lenz, Berlin 1969.
- Ovid, Meta.** ders., *Metamorphosen*, hrsg. und übers. von Erich Rösch, München 1953.
- Ovid, Fasti** ders., *Die Fasten*, hrsg. und übers. von Franz Bömer, 2 Bde. Heidelberg 1957-58.
- Petrarca 1990** Francesco Petrarca, *De vita solitaria. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar von K. A. E. Enekel*, (=Leidse Romanistische Reeks van de Rijksuniversität te Leiden 24), Leiden, New York, Köln 1990.
- Philostrat** *Philostratos: Die Bilder. Griechisch-Deutsch*, übers. u. hrsg. von Otto Schönberger, München 1968.
- Pino** Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia 1548, hrsg. von Ridolfo und Anna Pallucchini, Venezia 1946.
- Pistofilo** Pistofilo, *Vita di Alfonso d'Este scritta da B. Pistofilo*, (=Atti e Memorie delle RR Deputazioni de Storia Patria per le provincie Modenesi e Parmenesi, Series I, 3, 1866), hrsg. von A. Cappelli, Modena - Parma 1866.
- Plinius** C. Plinius Secundus, *Naturalis Historiae. Lateinisch-Deutsch*, hrsg. von Roderich König, München 1978.
- Quintilian** M. F. Quintilian, *Ausbildung des Redners*, 2 Bde., hrsg. und übers. von H. Rahn, Darmstadt 1972-75.
- Sansovino** Francesco Sansovino, *Venetio città nobilissima et songolare. Con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*, 2 Bde., Venezia 1968 (Nachdruck der Ausgabe von 1663).
- Valla** Lorenzo Valla, *De voluptate, ac de vero bono*, in: *Opere omnia*, [Basel 1540], hrsg. von E. Garin, Turin 1962.

- Vasari-Milanesi** Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari* (1. Auflage 1550; 2. von Vasari revidierte Auflage 1568), nach der 2. Auflage hrsg. von Gaetano Milanesi, 9. Bde., Firenze 1880.
- Vasari-Gronau** Giorgio Vasari, *Das Leben der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, hrsg. von A. Gottschewski und G. Gronau (Übers.), 9. Bde., Straßburg 1916.
- Vergil** Vergil, *Aeneis. Lateinisch-Deutsch*, übers. und hrsg. von Johannes Götte, Bamberg 1971 (83. Auflage).

## 2. Lexika

- MGG** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begr. von Friedrich Blume, hrsg. und neu bearb. von Ludwig Finscher, 20 Bde., Kassel/ Basel 1994ff.
- ODA** *The Dictionary of Art*, 34. Bde, hrsg. von Jane Turner, New York 1996ff.
- RDK** *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, begr. von Otto Schmitt, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, IX. Bde. (bis Lieferung 106), München 1935ff.

## 3. Kataloge

- Brüssel 2003** *Une Renaissance singulière. La cour des Estes à Ferrara*, Ausst.-kat., hrsg. v. Jadranka Bentini u. Grazia Agostini, Brüssel 2003.
- Dresden 2003** *Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden. 1480-1620*, hrsg. von Gregor J. M. Weber/ Turin/ London, Venedig 2003.

- Ferrara 1933** *Catalogo dell'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, hrsg. von Nino Barbantini, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Mai-Oktober 1933, Venezia 1933.
- Ferrara/ Mailand 2002** *Il museo senza confini. Dipinti ferraresi del Rinascimento nelle raccolte romane*, hrsg. von Jadranka Bentini, Ferrara/ Mailand 2002.
- Frankfurt/M. 1985** *Natur und Antike in der Renaissance*, hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol, Frankfurt/M., 1985.
- London 1983-84** *The Genius of Venice 1500-1600*, hrsg. von Jane Martineau und Charles Hope, London 1983.
- London 2003** *Titian. Essays by Charles Hope, Jennifer Flechter, Jill Dunkerton, Miguel Falomir, Nicholas Penny and Caroline Campbell*, Yale University Press, London 2003.
- Mailand 2004 (I-III)** *Este a Ferrara*, 3 Bde., Bd. I.: *Una Corte nel Rinascimento*, hrsg. von Jadranka Bentini, Mailand 2004; Bd. II.: *Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, hrsg. von Matteo Ceriana, Mailand 2004. Bd. III.: *Il Castello per la città*, hrsg. von Marco Borella, Mailand 2004.
- Modena 1991** *Le muse e il principe. Arte di corte del Rinascimento padano*, hrsg. von Alessandra Mottola Molfino und Mauro Natale, Modena 1991.
- Modena 1996** *Astrologia e cultura in età rinascimentale*, hrsg. von Daniele Bini, Modena 1996.
- Modena 1997** *Gli Estensi, La corte di Ferrara*, hrsg. von Roberta Lotti, Modena 1997.
- München 1998** *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, hrsg. von Raimund Wünsche, München 1998.
- München 2001** *Dipingere la musica. Musik in der Malerei*, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien 2001.
- New York 1998** *Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*, hrsg. von Andrea Bayer, New York 1998.

- Paris 1993** *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, hrsg. von Richard Peduzzi, Paris 1993.
- Speyer 1996** *Mysterium Wein. Die Götter, der Wein und die Kunst*, hrsg. von Meinrad Maria Grewenig, Speyer 1996.
- Washington 1997** *Lorenzo Lotti. Rediscovered Master of the Renaissance*, hrsg. von David A. Brown, Peter Humfrey und Mauro Lucco, Washington 1997.
- Wien 1994** *'La prima donna del mondo' Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin*, hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien 1994.
- Wien 2004** *Giorgione. Mythos und Enigma*, hrsg. von Sylvia Ferino-Padgen und Giovanna Nepi Scirè, Wien 2004.

#### **4. Sekundärliteratur**

- Agostini** Giovanni Agostini, *Su Mantegna 3. Ancora all'ingresso della maniera moderna*, in: *Prospettiva*, Nr. 73-73 (1994), S. 131-43.
- Alföldi** Andreas Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970.
- Allen 1944** Don C. Allen, *The Rehabilitation of Epicurus in the Early Renaissance*, in: *Studies in Philology*, 41 (1944).
- Allen 1970** ders., *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore/ London 1970.
- Ames-Lewis 1994** Francis Ames-Lewis (Hrsg.), *New Interpretations of Venetian Painting, [based on a series of lectures given at Birbeck College, London, summer term 1993]*, London 1994.

- Anderson 1978** Jaynie Anderson, *The Giorgionesque Portrait: From Likeness to Allegory*, in: *Giorgione. Atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita, 29.-31. Mai 1978*, hrsg. von Filippo Pedrocchi, Venezia 1979, S. 153-159.
- Anderson 1997** Jaynie Anderson, *The Painter of 'Poetic Brevity'*, New York 1997 [im franz. Original: *Giorgione: peintre de la 'Brièveté poétique'*. *Catalogue raisonné*, Paris 1996].
- Androsov** Sergej Androsov, *I rilievi di Antonio Lombardo nelle collezioni dell'Ermitage*, in: *I Beni Culturali*, X, Nr. 1 (2002), S. 3-12.
- Antonella-Trenti** Maria Grazia Antonelli Trenti, *Notizie e precisazioni sul Dosso giovane*, in: *Arte antica e moderna*, Bd. 28 (Oktober- Dezember), 1964, S. 404-15.
- Arcangeli** Francesco Arcangeli, *Il Bastianino*, Mailand 1963.
- Ascia** Vgl. Luca d'Ascia, *Humanistic Culture and Literary Invention in Ferrara at the Time of the Dossi*, in: Ciammitti/ Ostrow 1998, S. 309-332.
- Asemissen/ Schweikhart** Hermann Ulrich Asemissen, Gunter Schweikhart (Hrsg.), *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.
- A. Assmann/ Gomille** Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hrsg.), *Ruinenbilder*, München 2002.
- A. Assmann/ J. Assmann** Aleida und Jan Assmann, *Schrift, Tradition und Kultur*, in: W. Raible (Hrsg.), *Zwischen Festtag und Alltag*, Tübingen 1988, S. 25-50.
- J. Assmann 1988** Jan Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: ders., T. Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt 1988, S. 9-19.
- J. Assmann 1992** ders., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

- J. Assmann 1999** ders., *Zeitkonstruktion und Gedächtnis als Basisfunktionen historischer Sinnbildung. Eine Reaktion auf Peter Burkes Thesen*, in: *Westliches Geschichtsdenken. Eine interkulturelle Debatte*, hrsg. von Jörn Rüsen, Göttingen 1999, S. 81-98.
- J. Assmann 2000** ders., *Weisheit und Mysterium. Das Bild der Griechen von Ägypten*, München 2000.
- Attolini** Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Rom 1988.
- Azzi Visentini** Margherita Azzi Visentini, *L'Orto Botanico di Padua e il giardino del Rinascimento*, Mailand 1984.
- Baehr** Rudolf Baehr, *Ariosts Alcina und Olimpia. Zu Charakter und 'fortune' eines literarischen Topos*, in: *Das Epos in der Romania. Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Susanne Knaller und Edith Mara, Tübingen 1986, S. 13-28.
- Baldass** Ludwig Baldass, *Giorgione und der Giorgionismus*, Wien und München 1964.
- Ballarin 1994-95** Alessandro Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I.*, 2. Bde., (=Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, I), Cittadella 1994-95.
- Ballarin 1999** ders., *Dosso Dossi e le favole antiche*, Padua 1999.
- Ballarin 2002 (I-VI)** ders. (Hrsg.), *Il Camerino delle Pitture di Alfonso I*, 6 Bde., Bd. I: *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este*; Bd. II: *Il camerino delle pitture. Ricostruzione virtuale in 3 D*; Bd. III: *Documenti per la storia dei camerini di Alfonso (1471-1634)*; Bd. IV: *I camerini di Alfonso I nella via coperta ed in castello*; noch nicht erschienen: Bd. V: *Appenda, Apparati ed indici dei Tomi I-IV*; Bd. VI: *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il camerino delle pitture. Atti del convegno di studio*,

- Padova, Palazzo del Bo, 9-11. Mai 2001, (=Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale), Padua 2002.*
- Ballarin 2002 Ia** ders., *L'Arrivo di Baccho nell'isola di Nasso*, in: Ballarin 2002 I, S. 15-47.
- Ballarin 2002 Ib** ders., *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso d'Este. Analisi delle fonte letterarie[...]*, in: Ballarin 2002 I, S. 63-353.
- Barocchi** Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, 3. Bde., (= *La Letteratura Italiana. Storia e Tesi*, Bd. 32) [1. Ausgabe Bari 1960-62], Mailand/ Neapel, 1977-81.
- Barolsky** Paul Barolsky, *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia (Missouri, USA) 1978.
- Barta-Friedl-Gleissar** Ilsebill Barta-Friedl, Christoph Gleissar (Hrsg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, (=Veröffentlichungen der Albertina, Bd. 31), Salzburg/ Wien 1992.
- Bartlett** Frederick C. Bartlett, *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge 1950.
- Baruffaldi** Girolamo Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 2 Bde., Ferrara 1844-46.
- Battisti** Eugenio Battisti, *Disegni inediti di Tiziano e lo studio d' Alfonso d'Este*, in: *Commentarii*, 5 (1954), S. 191-216.
- Bauerle** Dorothee Bauerle, *Gespensstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatals Mnemosyne*, (=Kulturgeschichte, Bd. 15), Münster 1988.
- Baxandall** Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, [im engl. Original: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972; Übersetzung nach der 2. Ausgabe 1988], Darmstadt 1999.

- Bayer** Andrea Bayer, *Dosso's Public: The Este Court at Ferrara*, in: New York 1998, S. 27-54.
- Bercherini** Bianca Bercherini, *Il „cortegiano“ e la musica*, in: La Bibliofilia, Bd. XLV (1943), S. 84-96.
- Béguin** Sylvie Béguin, *Recensione a Gibbons 1968*, in: L'Oeil, Bd. 183 (März), 1970, S. 58-59.
- Belting** Hans Belting, *Giovanni Bellinis Pieta. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, (=Kunststück 14), Frankfurt/M. 1985.
- Bentini 1998** Jadranka Bentini, *From Ercole I. to Alfonso I.: New Discoveries about the Camerini in the Castello Estense of Ferrara*, in: Ciammitti/ Ostrow, S. 359-365.
- Bentini/ Guarino** Jadranka Bentini, Sergio Guarino, *Il destino dei Bacchanali*, in: Ferrara/ Mailand 2002, S. 49ff.
- Bentini 2004** Jadranka Bentini, *Fra sentimento e favola: la pittura a Ferrara*, in: Mailand 2004 (I.), hrsg. von J. Bentini., S. 159-167.
- Bentmann/ Müller 1975** Reinhard Bentmann, Michael Müller, *Materialien zur italienischen Villa der Renaissance*, in: Architectura, 2 (1975), S. 32-55.
- Bentmann/ Müller 1992** Reinhard Bentmann und Michael Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, (1. und 2. Auflage: Frankfurt/M. 1970, 1979), Frankfurt/M. 1992 (3. Auflage).
- Bertoni 1903** Giulio Bertoni, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I. (1471-1505)*, Turin 1903.
- Bertos** Rigas N. Bertos, *A short note on the 'Bacchanal of the Andrians'*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 20, 1976, S. 407-410.
- Bialostocki** Jan Bialostocki, *Die Eigenart der Kunst Venedigs*, in: Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Nr. 11 (1979), S. 3-30.

- Biasini** Giorgia Biasini, *Giove pittore di farfalle: Un'ipotesi interpretativa del dipinto di Dosso Dossi*, in: Schifanoia, nos. 13-14 (1992), S. 9-29.
- Bigi** Emilio Bigi, *Scritti Scelti di Lorenzo de' Medici*, Turin 1995.
- Binder** Gerhard Binder, *Der brauchbare Held: Aeneas. Stationen der Funktionalisierung eines Ursprungsmythos*, in: *Die Allegorese des antiken Mythos*, hrsg. von Hans-Jürgen Horn u. Hermann Walter, (=Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 75), Wiesbaden 1997, S. 311-330.
- Blattner** Evamarie Blattner, *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid. Venedig 1497 und Mainz 1545*, (=Beiträge zur Kunstwissenschaft, 72), zugl. Diss. Tübingen 1996, München 1998.
- Blume** Dieter Blume, *Beseelte Natur und ländliche Idylle*, in: Frankfurt/M. 1985, S. 173-197.
- Boehm** Gottfried Boehm, *Die Gegenwart des Vergangenen. Erinnerung als Konzept in der Kunstgeschichte*, in: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, hrsg. von Hans-Rudolf Meier und Marion Wohlleben, Zürich 2000, S. 77-85.
- Bolzoni** Lina Bolzoni, *The Play of Memory between Words and Images*, in: *Memory & Oblivion*, S. 11-18.
- Bonicatti 1964** Maurizio Bonicatti, *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma 1964.
- Bonicatti 1980** Maurizio Bonicatti, *Tiziano e la cultura musicale del suo tempo*, in: *Tiziano e Venezia, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Venezia 1976*, Vicenza 1980, S. 461-477.
- Borella/ Ghinato** M. Borella, A. Ghinato (Hrsg.), *Il progetto della Via Coperta. Atti del convegno, Ferrara ottobre 2002*, hrsg. von Marco Borella, Ferrara 2003.

- Borella 2002** Marco Borella, *Dalla Via Coperta all'appartamento segreto di Alfonso I. d'Este*, in: Borella/ Ghinato, S. 22-30.
- Borella 2003** ders., *Der Palazzo di Corte der Herzöge d'Este in Ferrara (1471-1598)*, in: Dresden 2003, S. 17-26.
- Borella 2004a** ders., *Lo studio de preda marmora fina sopra la Via Coperta di Alfonso III duca*, in: Mailand 2004 (II), S. 111-117.
- Borella 2004b** Marco Borella, *La fabbrica del Castello di Ferrara*, in: Mailand 2004 (III), S. 15-23.
- Borinski 1965** Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis Goethe und Wilhelm von Humboldt*, 2 Bde., Darmstadt 1965 (1. Auflage: Leipzig 1914).
- Bösch-Supan** Eva Börsch-Supan, *Garten, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin 1967.
- Bourdieu** Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M., 1982.
- Bredenkamp/ Blume** Horst Bredenkamp und Dieter Blume, *Mythus und Widerspruch*, in: Frankfurt/M. 1985, S. 130-172.
- Bravo** Costa del Bravo, *L'Equicola e il Dosso*, in: *Artibus et historiae*, Bd. 30 (1994), S. 71-82.
- Brendel** Otto J. Brendel, *Borrowings from Ancient Art in Titian*, in: *The Art Bulletin*, 37 (1955), S. 113-125.
- B. L. Brown** Beverly Louise Brown, *Dosso Dossi: Court Painter in Renaissance Ferrara*, in: *Renaissance Studies*, vol. 14, n°2, (Juni 2000), S. 251-259.
- D. A. Brown** David A. Brown, *The Early Works*, in: *Lorenzo Lotto Rediscovered Master of the Renaissance* (Ausst. Kat.), hrsg. von David A. Brown, Peter Humfrey und Mauro Lucco, S. 69-100.

- C. M. Brown 1976** Clifford M. Brown, „*Lo insaciabile desiderio nostro de cose antique*“: *New Documents on Isabella D’Este’s Collection of Antiquities*, in: Clough 1976, S. 324-353.
- C. M. Brown 1982** Clifford M. Brown, Isabelle d’Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua, in: *Travaux d’Humanisme et Renaissance*, Bd. CLXXXIX, Genf 1982.
- Brückle** Wolfgang Brückle, *Noblesse oblige. Trojasage und legitime Herrschaft in der französischen Staatstheorie des späten Mittelalters*, in: *Genealogie als Denkform im Mittelalter und Frühe Neuzeit*, hrsg. von Kilian Heck, Bernhard Jahn, Tübingen 2000, S. 39-65.
- Brummer** Hans Henrik Brummer, *On the Julian Program of the Cortile delle Statue at the Vatican Belvedere*, in: *Winner u.a.* 1998, S. 67 –76
- Buck** August Buck, *Die „studia humanitatis“ und ihre Methode*, in: *ders., Die humanistische Tradition in der Romania*, Bad Homburg 1968, S. 133-150.
- Buddensieg** Tillmann Buddensieg, *Die Statuenstiftung Sixtus’ VI. im Jahre 1471. Von den heidnischen Götzenbildern am Lateran zu den Ruhmeszeichen des römischen Volkes auf dem Kapitol*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20 (1983), S. 33ff.
- Bukofzer 1944** Manfred Bukofzer, *The Book of the Courtier on Music*, in: *Proceedings of the Music Teachers National Associates*, Bd. 38 (1944), S. 230-235.
- Bull** David Bull, *The Restoration of Bellini’s – Titian’s Feast of Gods*, in: *Cavelli-Björkmann* 1987b, S. 9-16;
- Bulst** Wolfger A. Bulst, *Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo di Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz*, 14 (1970), S. 369-392.

- Burke** Peter Burke, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, [im Original: *Innovation in Renaissance Italy. A Sociological Approach*, 1. und 2. Auflage London 1972 und 1974; die dt. Übers. folgt der zweiten Ausgabe], Berlin 1996 (2. Auflage).
- Burckhardt 1855** Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855), in: *Jacob Burckhardt. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3, hrsg. von Bernd Roeck, Christina Tauber und Martin Warnke, Basel/ München 2001.
- Burckhardt 1869** ders., *Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, in: *Jacob Burckhardt. Gesammelte Werke*, Bd. II, Darmstadt 1962.
- Busch** Jörg W. Busch, *Die vorhumanistische Laiengeschichtsschreibung in den oberitalienischen Kommunen und ihre Vorstellungen vom Ursprung der eigenen Heimat*, in: Helmrath/ Muhlack/ Walther, S. 35-54.
- Caldwell** Dorigen Caldwell, *The Paragone between Word and Image in Impresa Literature*, in: *The Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII (2000), S. 277-286.
- Calvesi 1969a** Maurizio Calvesi, *A noir (Melencolia I)*, in: *Storia dell'arte*, 1-2 (Januar-Juni 1969), S. 37-96.
- Calvesi 1969b** ders., *Dosso. Review on Felton Gibbons, Dosso and Battista Dossi. Court Painter of Ferrara*, in: *Storia dell'arte*, 1-2 (Januar-Juni 1969), S. 168-173.
- Campbell** Lily B. Campbell, *Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance. A classical Revival*, New York 1960.
- Campori** Giuseppe Campori, *Tiziano e gli Estensi*, (=Nuova Antologia, XXVII), o. O.1874.

- Caradente** Giovanni Caradente, *I trionfi nel primo Rinascimento*, Turin 1963.
- Carpeggiani** Paolo Carpeggiani, *Corte e città nel secolo dell' Umanesimo. Per una storia urbana di Mantova, Urbino e Ferrara*, in: *Arte Lombarda*, 61, 1982.
- Cartwright** Julia Cartwright, *Isabella d'Este Marchioness of Mantua. 1474-1539. A Study of the Renaissance*, London 1903.
- Casini/ Rugolo** Matteo Casini, Ruggero Rugolo, „*La casa del zogo et di li desviati*“: *il palazzo degli Este a Venezia, le compagnie della Calza e Biagio Rossetti*, in: *Venezia Cinquecento*, XI, Nr. 21, 2001, S. 71-81.
- Cast** David J. D. Cast, *Lucianic and Pseudo-Lucianic Themes in the Renaissance. A Study in Renaissance Humanism*, Diss. Columbia University, Ann Arbor University Microfilms 1973.
- Catalano** Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto: Ricostruita su nuovi documenti*, Vol. I, (=Biblioteca dell'Archivium Romanicum [ser. 1], *Storia, letteratura, paleografica*, Vol. 15), Genf 1930.
- Cavelli-Björkmann 1987a** Görel Cavelli-Björkmann (Hrsg.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at the Symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19, 1987*, (=Nationalmusei Skriftserie, Vol. 10), Nationalmuseum Stockholm 1987.
- Cavelli-Björkmann 1987b** ders., *Worship of Venus and Bacchus. Variations on a Theme*, in: ders. 1987a, S. 93-106.
- Cavelli-Björkmann 1987c** ders. (Hrsg.), *The Bacchanals by Titian and Rubens*, (=Nationalmusei Skriftserie, Vol. 11, Nr. 2), Stockholm 1987.
- Cavelli-Björkmann 1987d** Görel Cavelli Björkmann, *Camerino d'Alabastro: A Renaissance Room in Ferrara*, in: Cavelli-Björkmann 1987a, S. 69-90.

- Ceccarelli 2004a** Francesco Ceccarelli, *Principi, città e architettura. Ferrara nel Cinquecento*, in: Mailand 2004 (I), S. 135-145.
- Ceccarelli 2004b** Francesco, *Palazzi, castalderie e delizie. Forme degli insediamenti estensi nel Ferrara tra Quattrocento e Cinquecento*, in: Mailand 2004 (III), S. 73-83.
- Chambers** David S. Chambers, *Patrons and Artists in the Italien Renaissance*, Glasgow 1970.
- Chastel 1984** André Chastel, *Signum Harpocraticum*, in: *Studi di onore di Giulio Carlo Argan*, Rome 1984.
- Chastel 1996** ders., *Der Künstler*, in: *Der Mensch der Renaissance*, Eugenio Garin (Hrsg.), ), [im ital. Original: *L'uomo del Rinascimento*, Roma und Bari 1988.], Frankfurt/M. 1996 (2. Auflage), S. 251-281.
- Cheney** Iris Cheney, *Les premières décorations: Daniele da Volterra, Salviati et les frères Zucchari*, in: *Le Palais Farnèse. École française de Rome*, Bd. I, 1, Rom 1981, S. 243-267.
- Cheles** Luciano Cheles, *L'immagine del Principe tra informalità e ostentazione*, in: *Atalante di Schifanoia*, hrsg. von Rainieri Varese, Modena 1989.
- Chledowski 1921** Casimir von Chledowski, *Der Hof von Ferrara*, München 1921.
- Christiansen** Keith Christiansen, *Dosso Dosso's Frieze for Alfonso I. d'Este's Camerino*, in: *Apollo*, 151 (Jan. 2000), S. 36-45.
- Ciammitti** Luisa Ciammitti, *Dosso as a Storyteller: Reflections on His Mythological Paintings*, in: Ciammitti/ Ostrow, S. 83-111.
- Cittadella** Luigi Napoleone Cittadella, *I Due Dossi: Pittori ferraresi del sec. XVI. Memorie*, Ferrara 1870
- Clough 1976** Cecil H. Clough (Hrsg.), *Cultural Aspects of the Italien Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester 1976.

- Coffin 1979** ders., *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979.
- Coffin 1982** ders., *The Lex Hortorum and Access to Gardens of Latium during the Renaissance*, in: *Renaissance Journal History*, 2 (1982).
- Coffin 1991** ders., *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991.
- Colantuono** Anthony Colantuono, *Dies Alcyoniae: The Invention of Bellini's Feast of Gods*, in: *The Art Bulletin*, 73 (Nr. 2. Juni 1991), S. 237-256.
- Coliva** Anna Coliva, *Dosso's Works in the Galleria Borghese: New Documentary, Iconographical, and technical Information*, in: New York 1998, S. 72-81.
- Comito** Terry Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick 1978.
- Conradi** Katja Conradi, *Die Malerei am Hofe der Este. Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de'Roberti*, zugl. Diss., (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 110), Hildesheim 1997.
- Da Costa Kaufmann** Thomas Da Costa Kaufmann, *The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton 1993.
- Cox** Virginia Cox, *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in Its Social and Political Contexts. Castiglione to Galileo*, Cambridge 1992.
- Crowe/ Cavalcasalle** Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcasalle, *Tizian. Leben und Werke*, 2 Bde., Leipzig 1877.
- Dean** Trevor Dean, 'Este', in: *Die großen Familien Italiens*, hrsg. von Volker Reinhardt, Stuttgart 1992, S. 243-258.
- Dempsey** Charles Dempsey, *The Portrayal of Love. Botticellis Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992.

- Disertori** Benvenuto Disertori, *Pratica e tecnica della lira da braccio*, in: *Rivista Musicale Italiana*, 145 (1941), S. 150-175.
- Dosso's Fate** *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, hrsg. von Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow und Salvatore Settis, (=Issues and Debates. Getty Research Institute), Los Angeles 1998.
- Dörner/ Selg** Dietrich Dörner, Herbert Selg, *Gedächtnis und Lernen*, in: Dietrich Dörner, Herbert Selg (Hrsg.): *Psychologie. Eine Einführung in ihre Grundlagen und Anwendungsfelder*, [1. Auflage 1985], Stuttgart 1996 (2. Auflage).
- Dreyer** Peter Dreyer, *Die Entwicklung des jungen Dosso. Ein Beitrag zur Chronologie der Jugendwerke des Meisters bis zum Jahre 1522*, zugl. Diss., Frankfurt/M. 1964/65. Ebenso in: *Pantheon*, (I), Jahrgang XXII, Heft IV, 1964, S. 220-232; (II) XXII, Heft VI, 1964, S. 364-375; (III), XXIII, Heft I, 1965, S. 22-30.
- Dussler** Luitpold Dussler, *Giovanni Bellini*, Frankfurt/M. 1935, S. 119.
- Einem** Herbert von Einem, *Giorgione. Der Maler als Dichter*, (=Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1972, Nr. 2) Mainz 1972, S. 25-51.
- Elias** Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft*, Berlin 1969.
- Emmens** J. A. Emmens, *De schildernde Jupiter von Dosso Dossi*, in: *Kunsthistorische Opstellen*, Bd. 2, in: D.A.E. Verzameld Werk Deel 3,4, Amsterdam 1981, S. 139-151.

- Emmerling-Skala** Andreas Emmerling Skala, *Bacchus in der Renaissance*, 2 Bde., (=Studien zur Kunstgeschichte Bd. 83), Hildesheim 1994.
- Eschenfelder** Chantal Eschenfelder, *Der Ballsaal von Schloß Fontainebleau*, (=Europäische Hochschulzeitschriften, Reihe XXVIII, Bd. 348), zugl. Diss. München 1996, Frankfurt/M. 1999.
- Fabbri** Paolo Fabbri, *Gli Este e la musica*, in: Mailand 2004 (I), S. 51-61.
- Faber** Kirsten Faber, *Ercole II. als Auftraggeber in der estensischen Tradition des Quattro- und Cinquecento*, in: Dresden 2003, S. 27-36.
- Faietti** Maria Faietti, *1490-1530: influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli*, in: Fortunati 1995, S. 9-47.
- Fair Bestor** Jane Fair Bestor, *Titian's Portrait of Laura Eustachia: the Decorum of Female Beauty and the Motif of the Black Page*, in: *Renaissance Studies*, Vol. 17, Nr. 4 (Dezember 2003), S. 628-674.
- Favoretto** Irene Favoretto, *Lo studio dell'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione*, in: *I tempi di Giorgione*, hrsg. von Ruggero Maschio, Roma 1994.
- Fehl 1957-58** Philipp P. Fehl, *The Hidden Genre*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 17 (1957-58), S. 153-168.
- Fehl 1974** ders., *The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso I. d'Este*, in: *Studies in the History of Art*, Nr. 6 (1974), S. 37-95 [erneut veröffentlicht: *The Bacchanals for Alfonso I. d'Este*, in: Fehl 1992, S. 46-87.]
- Fehl 1987** ders., *Imitation as a Source of Greatness. Rubens, Titian, and the Painting of the Ancients*, in: Cavelli-Björkmann 1987a, S. 107-132.
- Fehl 1992** ders., *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting. Essays in the History of the Classical Tradition*, Wien 1992.

- Fenlon** Ian Fenlon, *Music and Learning in Isabella d' Este's Studiolo*, in: *La corte di Mantova nell' età di Andrea Mantegna: 1450-1550. Atti del convegno a cura di Cesare Mozzarelli, hrsg. von Roberto Oresko*, Leandor Ventura, Roma 1997, S. 353-367.
- Figlimolo** Bruno Figlimolo, *Die humanistische Historiographie in Neapel und ihr Einfluß auf Europa (1450-1550)*, in: *Diffusion des Humanismus. Studie zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten*, hrsg. von Johannes Helmuth, Ulrich Muhlack, Gerrit Walther, Göttingen 2002.
- Finocchi Ghersi/  
Pavanello** Lorenzo Finocchi Ghersi, Giuseppe Pavanello, *La „Baccanaria d'uomini“ di Dosso Dossi ritrovata in India*, in: *Arte Veneta* 54, 1999 I (2000), S. 23-54.
- Finocchi Ghersi** Lorenzo Finocchi Ghersi, *Precisazione sul Dosso di Bombay*, in: *Arte Veneta*, 56 (2000), S. 90-93.
- Flehsig** Eduard Flehsig, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien. Von den Anfängen bis zum Schluss des XVI. Jahrhunderts. Erster Teil*, zugl. Inaugural-Diss., Dresden 1894.
- Flemming** Victoria von Flemming, *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, (=Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 6) Mainz 1996
- Folin 2004a** Marco Folin, *Studiolo, vie coperte, gallerie*, in: Mailand 2004 (II), S. 97-109.
- Forster** Kurt W. Forster, *Aby Warburg's History of Art. Collective Memory and the Social Mediation of Images*, in: *Daedalus*, 105 (1996), S. 169-176.
- Fortunati** Vera Fortunati (Hrsg.), *La Pittura in Emilia e in Romagna*, 2. Bd, *Il Cinquecento*, (1. Bd.), Mailand 1995.

- Franceschini 1995** Adriano Franceschini, *Dosso Dossi, Benvenuto da Garofalo e il polittico Costabili di Ferrara*, in: *Paragone*, Nr. 534-545 (1995), S.110-115.
- Franceschini 1997** ders., *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze artistiche*, Bd. 2: *Dal 1493 al 1516*, Ferrara 1997.
- Franceschini 1998** ders., *Dosso Dossi, Benvenuto da Garofalo, and the Costabili Polyptych*, in: New York 1998, S. 143-151.
- Frangenberg** Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studie zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, (= Frankfurter Forschungen zur Kunstwissenschaft, Bd. 16), Köln 1986.
- Fredericksen** Burton Fredericksen, *Collecting Dosso: The Trail of Dosso's Paintings from the Late Sixteenth Century Onward*, in: Ciammitti/ Ostrow, S. 370-397.
- Freedman 2001** Luba Freedman, *The Poesia: Ovid, Ariosto, and Titian on „The Heroic Liberation of the Maiden“*, in: Luba Freedman und Gerlinde Huber-Rebenich (Hrsg.), *Wege zum Mythos*, (=Ikonographische Repertorien zur Renaissance des antiken Mythos in Europa, Beiheft III), Berlin 2001, S. 13-38.
- Freedman 2003** dies., *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Uni. Press. Cambridge 2003.
- Friedrich** Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt/M. 1964.
- Frings 1992-95** Gabriele Frings, *Dosso Dossis Allegorie der Musik und die Tradition des ‚inventor musicae‘ in Mittelalter und Renaissance*, in: *Imago Musicae*, Bd. 9-12 (1992-1995), S. 159-203.
- Frings 1999** dies., *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin 1999.

- Froitzheim-Hegger** E.-M. Froitzheim-Hegger, *Sie lebten sorglos in behaglicher Ruhe. Studien zum niederländischen und flämischen Göttermahl*, Hildesheim 1993.
- Fuhrmann** Manfred Fuhrmann, *Seneca und Kaiser Nero. Eine Biographie*, Berlin 1997.
- Gaetgens/ Flechner** Thomas W. Gaetgens, Uwe Flechner (Hrsg.), *Historienmalerei*, in: *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 1., Berlin 1996.
- Galitz/ Reimers** Robert Galitz, Brita Reimers (Hrsg.), *Aby Warburg. „Ekstatische Nymphe...trauernder Flußgott. Portrait eines Gelehrten*, (=Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung, Bd. 2), Hamburg 1995
- Gamba** Carlo Gamba, *Il palazzo e la raccolta Horne a Firenze*, in: *Dedalo*, Bd. 1 (1920), S. 162-185.
- Gardner** Edmund Gardner, *The Painters of the School of Ferrara*, London 1911.
- Garin 1952** Eugenio Garin, *Prosatori latini del Quattrocento*, in Reihe: *Letteratura italiana, storia e testi*, Bd. 13, Mailand/ Neapel 1952, S. 640-645.
- Garin 1992** ders., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Florenz 1992 (3. Ausgabe).
- Garin 1996** ders., *Der Mensch in der Renaissance*, Frankfurt/M. 1996.
- Gazzetti 1993a** Maria Gazzetti (Hrsg.), *Der Liebesangriff - Il dolce assalto. Von Nymphen, Satyrn und Wäldern. Von einer Möglichkeit über die Liebe zu sprechen*, (=Literaturmagazin, Bd. 32., Sonderheft), Reinbek bei Hamburg 1993.
- Gazzetti 1993b** Maria Gazzetti, *Das selten glückliche Zusammentreffen von weiblicher Maßlosigkeit und männlicher Attacke*, in: Gazzetti 1993a, S. 21-42.
- Geese** Uwe Geese, *Antike als Programm - Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, in: Frankfurt/M. 1985, S. 24-50.

- Gentili 1980** Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziano del Cinquecento*, Mailand/Rom 1980.
- Gentili 1995** ders., *Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie, musicanti, celebrazioni matrimonichi*, in: Rom 1995, S. 82-105.
- Gentili 2001** ders., *Von der Musik und von der Liebe: Akkorde, Erinnerungen, Versuchungen (und Verdrängungen)*, in: München 2001, S. 81-87.
- Gibbons** Felton Gibbons, *Dosso and Battista Dossi. Court Painters at Ferrara*, New Yersey 1968.
- Ginzburg 1983** ders., *Kunst und Soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition*, in: ders., *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983, S. 115-172.
- Giovannini** Carlo Giovannini, *Nuovi documenti sul Dosso*, in: *Prospettiva*, Bd. 68 (Oktober 1992), S. 57-60.
- Gioviana** V. Cian Gioviana, *Di Paolo Giovio poeta, fra poeti, e di alcune rime sconosciute del XVI*, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, 17 (1891), S. 275ff.
- Giraldi Cinzio** Giovanbattista Giraldi Cinzio, *Commentario delle cose di Ferrara, et de Principi da Este*, (Florenz 1556), hrsg. von Lodovico Domenichini.
- Giraud** Yves F.-A. Giraud, *La fable da Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, (=Histoire des idées et critique littéraire, vol. 92), Genf 1969.
- Goffen 1989** Rona Goffen, *Giovanni Bellini*, Yale Uni. Press, New Haven/ London 1989.
- Goffen 1997** Rona Goffen, *Titians Women*, Yale Uni. Press, New Haven/ London 1997.
- Goffen 2002** dies., *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, Yale Uni. Press, New Haven/ London 2002.

- Gombrich 1953** Ernst H. Gombrich, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, in: Gazette de Beaux-Arts 41 (1953), S. 335-364.
- Gombrich 1981** ders., *Aby Warburg eine intellektuelle Biographie*, [1. Aufl. London 1970], Frankfurt/M. 1981.
- Goodgal 1978** Dana Goodgal, *The Camerino of Alfonso I d'Este*, in: Art History, 1 (1978), S. 162-190.
- Goodgal 1987** Dana Goodgal, *Titian repairs Bellini*, in: Cavelli-Björkmann 1987a, S. 17-24.
- Greenstein** J. M. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago/ London 1992.
- Groos** Ulrike Groos, *Ars Musica im Venedig des 16. Jahrhunderts*, zugl. Diss., (=Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 108), Hildesheim 1996.
- Gronau 1911** Georg Gronau, *Rezension: Walter Kurt Zwanziger, Dosso Dossi, 1911*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaften, IV. Jahrgang (1911), S. 189-190.
- Gronau 1928** ders., *Alfonso I. d'Este und Tizian*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses (Neue Folge), Bd. 2 (1928), S. 233-246.
- Guarino** Raimondo Guarino, *Figures et mythes de la musique dans les spectacles de la Renaissance italienne*, in: Imago Musicae, XVI/ XVII (1999-2000), Teil I, S. 11-24.
- Gulinelli** Maria Teresa Gulinelli, *Iconografia ed imprese estensi nelle fonti numismatiche*, in: Mailand 2004 (III), S. 49-53.
- Gundersheimer 1972** Werner L. Gundersheimer (Hrsg.), *Art and Life at the Court of Ercole d'Este: De triumphis religionis of Giovanni Sabadino degli Arienti*, (=Travaux d'humanisme e Renaissance, 127), Genf 1972,
- Gundersheimer 1973** ders. (Hrsg.), *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton, New Jersey 1973.

- Guthmüller** Bodo Guthmüller, *Mythos und dramatisches Festspiel an den oberitalienischen Höfen des Quattrocento*, in: ders. (Hrsg.), *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986, S. 65-78.
- Haar** James Haar, *Music and the Visual Language*, in: *Meaning in the Visual Arts*, in: *Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, hrsg. von Irving Lavin, New Jersey 1995, S. 265-284.
- Hachländer 1996** Nele Hachländer, *Der archaistische Dionysos*, Frankfurt/M. 1996.
- Hackenbroich** Yvonne Hackenbroich, *An Early-Renaissance Cameo „Sleep in Venice“*, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Mailand 1994.
- Halbwachs** Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt/M. 1985.
- Hartlaub** Gustav Hartlaub, *Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance*, München 1925.
- Hasebroek** J. Hasebroek, *Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Septimius Severus*, Leipzig 1921.
- Heinen** Heinz Heinen, *Die Tryphé des Ptolomaios VIII. Energetes II. Beobachtungen zum ptolomäischen Herrschaftsideal und zu einer römischen Gesandtschaft in Ägypten (140/ 39 v. Chr.)*, in: *Althistorische Studien. Hermann Bengston zum 70. Geburtstag dargebracht von Kollegen und Schülern*, hrsg. von Heinz Heinen u.a., (= *Historia. Zeitschrift für alte Geschichte*, Heft 40) Wiesbaden 1983.
- Helke** Gabriele Helke, *Giorgione als Maler des Paragone*, in: *Jahrbuch des kunsthistorischen Museums in Wien*, Bd. 1 (1999), S. 11-80.
- Himmel** Amelie Himmel, *Die Venus von Urbino und Guidobaldo della Rovere. Ein Beitrag zum*

- Herrscherverständnis in Italien des 15. und 16. Jahrhunderts*, zugl. Diss., (=Europäische Hochschulzeitschriften, Bd. 359), Frankfurt/M. 1998.
- Himmelmann** Nikolas Himmelmann, *Archäologie gleich Erinnerung?*, in: Meier/ Wohlleben S. 47-57.
- Hinz** Manfred Hinz, *Rhetorische Strategien des Hofmanns. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.
- Hochmann** Michael Hochmann, *Kunstsammeln im 15. und 16. Jahrhundert zwischen privater Leidenschaft und öffentlichen Aufgaben*, in: *Venezia. Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*, (Ausst.-kat.), Bonn 2002, S. 83ff.
- Hodne** Lasse Hodne, *The Triumphs of Andrea Mantegna and Renaissance Rappresentazioni*, in: *Innovation and Tradition. Essay on Renaissance Art and Culture*, hrsg. von Dag T. Anderson, Roy Eriksen, (=Collana di Studi sul Rinascimento 1), Rom 2000, S. 86-96.
- Hofmann** Walter Jürgen Hofmann, *Tizians „Bacchus und Ariadne“*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 39 (1986), S. 87- 107.
- Holberton 1986** Paul Holberton, *Battista Guarino's Catullus and Titian's „Bacchus and Ariadne“*, in: *The Burlington Magazine*, 128 (1986), S. 347-350.
- Holberton 1987** ders., *The Choice of Texts for the Camerino Pictures*, in: Cavelli Björkmann 1987a, S. 57-66;
- Holberton 1994a** ders., *The 'pastorale' or 'fête champêtre' in the Sixteenth Century*, in: *Studies in the History of Art*, Bd. 45 (1994), S. 245-262.
- Holberton 1994b** ders., *Varietis in giorgionismo*, in: Ames-Lewis 1994, S. 31-42.

- Hood/ Hope** William Hood, Charles Hope, *Titian's Altarpiece and the Pictures Underneath*, in: *The Art Bulletin* 59, 1977, S. 534-552.
- Hope 1971** Charles Hope, *The Camerini di Alabastro of Alfonso I. d'Este*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 113 (1971), S. 641-650 und S. 712-721.
- Hope 1980** ders., *Titian*, London 1980.
- Hope 1987** ders., *The Camerino d'Alabastro: A Reconsideration of Evidence*, in: Cavalli-Björkmann 1987, S. 25-42.
- Hope 1994** ders., *Classical Antiquity and Venetian Renaissance Subject Matter*, in: *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*, hrsg. von F. Ames-Lewis, London 1994, S. 51-62.
- Hope 2004a** ders., *Cacce e bacchanali nei Camerini d'Este*, in: Mailand 2004 (I), S. 169-172.
- Hope 2004b** ders., *I camerini d'alabastro: la collezione e la decorazione*, S. 83-95, in: Mailand 2004 (II), S. 83-95.
- Hopkinson** Neil Hopkinson, *Studies in the Dionysiaka of Nonnus*, (=The Cambridge Philological Society, Supplementary Vol. 17), Cambridge (UK) 1994.
- Hornig** Christian Hornig, *Giorgiones Spätwerk*, München 1987.
- Howald** Ernst Howald, *Die Kultur der Antike*, Zürich 1948 (2. Auflage).
- Hughes** Merrit Y. Hughes, *Spencer's Acrasia and the Circe of the Renaissance*, in: *Journal of the History of Ideas*, Bd. 4 (Oktober 1943), S. 381-399.
- Huisstede** Peter van Huisstede, *Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte*, in: Galitz/ Reimers, S. 130-171.
- Hulse** Clark Hulse, *The Role of Art. Literature and Painting in the Renaissance*, Chicago 1990.
- Humfrey 1998a** Peter Humfrey, *Life of Dosso Dossi*, in: New York 1998, S. 3-15.

- Humfrey 1998b-g** Peter Humfrey, *Circe*, (S. 89-93); *Melissa*, (S. 114-118), *Jupiter, Mercury and Virtus*, S. (170-174); *Apollo*, S. (175-178); *Allegory with Pan*, S. (203-208); *Mythological Allegory, also called The Transformation of Syrinx or Diana or Callisto*, S. (209-212) in: New York 1998.
- Humfrey 2000** ders., *Afterthoughts on the Dosso Exhibition*, in: *Paragone*, Bd. 50, 1999 (2000), Ser. 3, S. 46-62.
- Humfrey/ Lucco** Peter Humfrey und Mauro Lucco, *Dosso Dossi in 1513: A Reassessment of the Artist's Early Works and Influences*, in: *Apollo*, Bd. 147 (1998), S. 22-30.
- Hunger** Herbert Hunger, *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, Bd. 1, Zürich 1961.
- Jaffé** David Jaffé, *The Camerino of Alfonso d'Este*, in: London 2003, S. 101-104.
- Jong** Jan L. De Jong, *Ovidian Fantasies. Pictorial Variations on the Story of Mars, Venus and Vulcan*, in: *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der Antike Mythos in Text und Bild. Internationales Symposium der Werner-Reims-Stiftung*, hrsg. von Hermann Walter und Hans-Jürgen Horn, *Bad Homburg, 22. –24. April 1991*, Berlin 1995, S. 161-172.
- Justi** Ludwig Justi, *Giorgione*, 2 Bde., Berlin 1936.
- Kany** Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Anbedacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, (Studien zur deutschen Literatur), Tübingen 1987.
- F. E. Keller** Fritz Eugen Keller, *Zum Villenleben und Villenbau am Römischen Hof Farnese. Kunstgeschichtliche Untersuchung der Zeugnisse bei Annibale Caro*, (zugl. Diss., Berlin 1975), Berlin 1980.

- H. Keller** Harald Keller, *Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien*, in: (=Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt/M., 7. Bd., 1968), Nr. 4, S. 107-200, Wiesbaden 1969.
- W. H. Kemp** Walter H. Kemp, *Some Notes on Music in Castiglione's „Il Libro Del Cortegiano“*, in: Clough, S. 354-369.
- Kempfer** Klaus W. Kempfer, *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Rezeption im Cinquecento*, (=Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft 2), Stuttgart 1987.
- Kent** J. P. C. Kent (Hrsg.), *Die römische Münze*, München 1973.
- Kerenyi** Karl Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, [1. Auflage Wien 1976], in: Karl Kerényi. Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Madga Kerényi, 1994 Stuttgart.
- Kernodle** George R. Kernodle, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, [Chicago/ London 1944, 1. Aufl.], Chicago 1970 (5. Aufl.).
- Kindermann** Heinz Kindermann, *Das Theater der Renaissance*, in: *Theatergeschichte Europas*, II. Bd., Salzburg 1959 (2. Auflage).
- King** Margaret L. King, *Die Frau*, in: Eugenio Garin (Hrsg.), *Der Mensch der Renaissance*, S. 282-340.
- Kirn** P. Kirn, *Friedrich der Weise und Jacopo de'Barberi*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Bd. XLVI (1925), S. 130-134.
- Kjeldsen** Jens E. Kjeldsen, *Talking to the Eye: Visuality in Ancient Rhetoric*, in: *Word and Image*, vol. 19, No. 3, Jul.-Sept. 2003, S. 133-137.

- Knab u.a.** Eckhart Knab, Erwin Mitsch, Konrad Oberhuber (Hrsg.), *Raffael. Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983.
- Knackfuss** H. Knackfuss, *Tizian*, (=Künstler Monographien, Bd. 29), Bielefeld/ Leipzig 1940 (10. Auflage).
- Köhler** Jens Köhler, *Pompai - Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur*, (=Europäische Hochschulzeitschriften, Reihe 38, Bd. 61), zugl. Diss. München 1991, Frankfurt/M. 1996.
- Kremers** Dieter Kremers, *Der ‚Rasende Roland‘ des Ludovico Ariosto. Aufbau und Weltbild*, (=Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Bd. 26), Stuttgart 1973.
- Kristeller 1907** Paul Oskar Kristeller, *Giulio Campagnola. Kupferstiche und Zeichnungen*, (=Graphische Gesellschaft, Bd. V), Berlin 1907
- Kristeller 1974-76** Paul Oskar Kristeller, *Humanismus und Renaissance*, 2. Bde., (I) *Die Antike und das Mittelalter*; (II) *Philosophie, Bildung und Kunst*, hrsg. von Eckhard Keßler, (=Humanistische Bibliothek. Abhandlungen und Texte, Bd. 21-22), München 1974 (I) und 1976 (II).
- Langmuir** Erika Langmuir, *Arma Virumque... Nicolò dell' Abate's Aenid Gabinetto for Scandiano*, in: *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 39 (1976), S. 151-70.
- I. Lauterbach** Iris Lauterbach, *The Gardens of the Milanese Villeggiatura in the Mid-Sixteenth century*, in: Hunt 1996, S. 127-159.
- C. Lauterbach 2004** Christine Lauterbach, *Gärten der Musen und Grazien. Mensch und Natur in niederländischen Humanistengärten 1552-1655*, München/ Berlin 2004.
- Lavin** Irving Lavin, *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, New Jersey 1995.
- Lee** Renselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, in: *Art Bulletin*, Bd. XXII,

- (Dezember 1940), S. 179-269, [Sonderdruck: New York 1967].
- LeGoff** Jaques LeGoff, *Geschichte und Gedächtnis*, (=Historische Studien, Bd. 6), Frankfurt/M. 1992.
- Lehmann-Hartleben** Karl Lehmann-Hartleben, *The Imagines of the Elder Philostratos*, in: *Art Bulletin*, XXIII, 1 (1941), S. 16-44.
- Leoni 1992** Giovanni Leoni, *La città salvata dai giardini: I benefici del verde nella Ferrara del XVI secolo*, in: ders. (Hrsg.), *Fiori e giardini estensi a Ferrara*, Ferrara 1992, S. 14-27.
- Leoni 1996** ders., *Christ the Gardener and the Chain of Symbols: the Gardens around the Walls of Sixteenth-Century Ferrara*, in: John Dixon Hunt (Hrsg.), *The Italian Garden. Art, Design and Culture*, (=Cambridge Studies in Italian History and Culture), Cambridge University Press (UK) 1996, S. 60-93
- Lermolieff** Ivan Lermolieff, *Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom*, in: ders., *Kunstgeschichtliche Studien über die italienische Malerei*, Bd. 1, Leipzig 1890.
- Leube** Eberhard Leube, *Fortuna in Karthago - Die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Heidelberg 1969.
- Liebenwein 1977** Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtypes und seine Entwicklung bis um 1600*, (=Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 6), Berlin 1977.
- Liebenwein 1982** ders., *Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen*, in: *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, hrsg. von H. Beck und P.C. Bol, Berlin 1982.
- Liebenwein 1993** Wolfgang Liebenwein, *Honesta Voluptas. Zur Archäologie des Genießens*, in: *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, hrsg. von Andreas

- Beyer, Vittorio Lampugnanie und Gunter Schweikhart, Alften bei Bonn 1993, S. 337-357.
- Lightbown** R. Lightbown, *Mantegna: With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford 1986.
- Lohmeier** Anke-Marie Lohmeier, *Beatus ille. Studium zum Lob des Landlebens in der Literatur des absolutistischen Zeitalters*, zugl. Diss., Tübingen 1981.
- Long** C. R. Long, *The Twelve Gods of Greece and Rome*, Leiden 1987.
- Longhi 1934** Roberto Longhi, *Officina ferrarese 1934 [seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55]*, in: *Editione delle opere complete di Roberto Longhi*, 5 Bde., Firenze 1956, S. 5-122.
- Longhi 1967** ders., *Un problema di Cinquecento ferrarese (Dosso giovane)*, in: *Vita artistica*, Nr. 2 (Februar 1927), S. 31-35; ders., *Saggi et ricerche. Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 2 Bd., Firenze 1967, S. 306-311.
- Loschek** Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart 1988.
- Lowinsky** Edward E. Lowinsky, *Music in Titian's Bacchanal of the Andriens: Origin and History of the Canon Per Tonos*, in: *Rosand* 1982, S. 191-282.
- Lucco** Mauro Lucco, *Fantasy, Wit, Delight: The Art of Dosso Dossi*, in: *New York* 1998, S. 17-25.
- Luzier/ Renier** Alessandro Luzier und Rodolfo Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 33 (1899), S. 1-62; 34 (1899).
- Luzio 1886** Alessandro Luzio, *Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II*, (=Archivio della R. Società di Storia Patria, IX), 1886.

- Luzio 1913** dies., *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28: Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Mailand 1913.
- MacDougall 1975** Elisabeth B. MacDougall, *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, in: Art Bulletin, 57 (1975), S. 357-365.
- MacDougall 1978** dies., *L'Ingegnoso Artificio: Sixteenth Century Garden Fountains in Rome*, in: dies. (Hrsg.), *Fons Sapientiae. Renaissance Garden Fountains*, (=Dumberton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture V), Washington D. C. 1978, S. 85-114.
- Maisak** Petra Maisak, *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*, Frankfurt/M., Bern 1981.
- Manca** Joseph Manca, *What is ferrarese about Bellini's Feast of Gods*, in: Titian 500, S. 301-313.
- Manni** Graziano Manni, *Mobili in Emilia*, Modena 1986.
- Marchesi** Andrea Marchesi, *La Collezione d'arte nelle stanze di Ercole: L'inventario Antonelli*, in: Mailand 2004 (II), S.119- 129.
- Marchi** Andrea De Marchi, *Sugli esordi veneti di Dosso Dossi*, in: Arte Veneta, Bd. XL (1986), S. 20-28.
- Marek 1985** Michaela Marek, *Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, zugl. Diss., (=Römische Studien der Bibliotheca Hertiana, Bd. 3), Worms 1985.
- Markus** Sandra Markus, „*Schreiben heißt: sich selber lesen.*“ *Geschichtsschreibung als erinnernde Sinnkonstruktion*, in: Clemens Wischermann (Hrsg.), *Vom kollektiven Gedächtnis zur Individualisierung der Erinnerung*, (=Studien zur Geschichte des Alltags, Bd. 18), Stuttgart 2002, S. 159-183.
- Mattaliano** Emanuele Mattaliano, *Il Bacchanale di Dosso Dossi: Nuove aquisizioni documentarie*, in: Titian 500, S. 359-365.

- Matzner** Florian Matzner, *Vita activa et Vita contemplativa. Formen und Funktionen eines antiken Denkmodells in der Staatsikonographie der italienischen Renaissance*, Frankfurt/M. 1990.
- C. Meier** Cordula Meier, *Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher*, München 2002.
- Meier/ Wohlleben** Hans Rudolf Meier, Marion Wohlleben (Hrsg.), *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 21), Zürich 2000.
- Memory and Oblivion** Wessel Reinink, Jeroen Stumpel (Hrsg.), *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Dordrecht (NL) 1999.
- Mendelsohn** Henriette Mendelsohn, *Das Werk der Dossi*, München 1914.
- Merkelbach** Reinhold Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman von Longos*, Stuttgart 1988.
- Mertens** Veronika Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994.
- Mezzetti 1965a** Amalia Mezzetti, *Il Dosso e Battista Ferraresi*, Mailand 1965.
- Mezzetti 1965b** Amalia Mezzetti, *Le „storie di Enea“ del Dosso nell „Camerino d’Alabastro“ di Alfonso I. d’Este*, in: *Paragone* 16 (1965), 71-84.
- Mezzetti 1975** dies., *Un inedito del Dosso e qualche precisazione*, in: *Paragone*, XXVI (Mai 1975), Nr. 303, S. 11-21.
- Michels** Karen Michels, *Vergessen und Erinnern. Zum Nachleben Aby Warburgs*, in: Galitz/ Reimers, S. 228-240.

- Middeldorf 1958** Ulrich Middeldorf, *Eine Zeichnung von Giulio Campagnola?*, in: Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag, Köln/ Graz 1958.
- Middeldorf 1965** Ulrich Middeldorf, *Die Dossi in Rom*, in: *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, hrsg. von Gert von Osten und Georg Kaufmann, Berlin 1965, S. 171-172.
- Mirimonde** Albert Pomme de Mirimonde, *Les Concerts des Muses chez les Maîtres du Nord*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1968, S. 295-324.
- Mirti** Grazia Mirti, *I Pianeti del De Sphaera e l'Astrologia*, in: Modena 1996, S. 157-165.
- Müller-Hofstede/ Patz** Ulrike Müller-Hofstede, Kristine Patz, *Bildkonzepte der Verleumdung des Apelles*, in: *Memory and Oblivion*, S. 239-254.
- Mündler** Otto Mündler, *The Travel Diaries of Otto Mündler 1855-58*, (=Walpole Society 52, 1981) hrsg. von Carol Togneri Dowd, o.O. 1981.
- Muraro 1987** Michelangelo Muraro (Hrsg.), *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione. Convegno internazionale di studi per il V. centenario della nascita di Giorgione*, Roma 1987.
- Murutes** Harry Murutes, *Personifications of Laughter and Drunken Sleep in Titian's Andrians*, in: *The Burlington Magazine*, Nr. 115, S. 518-525.
- Neuhaus** D. Neuhaus, *Gottes-Dienst als Erinnerungspraxis. Sinn und Gestalt des Erinnerns in Religion und Kultur*, in: H. Loewy, B. Moltmann (Hrsg.), *Erlebnis - Gedächtnis - Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*, Frankfurt/M., New York 1996.
- Niggestich-Kretzmann** Gunhild Niggestich-Kretzmann, *Die Intermezzi des italienischen Renaissancetheaters*, zugl. Diss., Göttingen 1969.

- Oexle 2000** Otto Gerhard Oexle, *Kulturelles Gedächtnis im Zeichen des Historismus*, in: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, hrsg. von Hans-Rudolf Meier und Marion Wohleben, Zürich 2000, S. 59-76.
- D'Onofrio** Cesare D'Onofrio, *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G.B. Agucci nel 1603*, in: *Palatino. Rivista Romana di Cultura* 8, 1964, S. 15-20; S. 158-162; S. 202-211.
- Otto** Walter F. Otto, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Düsseldorf/ Köln 1955.
- Pade** Marianne Pade, *Guarino and Caesar at the Court of Este*, in: *La corte di Ferrara & il suo mecenatismo. 1441-1598. Atti del convegno internazionale Copenhagen maggio 1987*, hrsg. von ders., Lene Waage Petersen und Daniela Quarta, Kopenhagen 1990.
- Padoan** Lina Urban Padoan, *Le Compagnie della Calza: Edonismo e cultura al servizio della politica*, in: *Quaderni Veneti*, (Dezember 1987), S. 111-127.
- Panizza Lorch** M. de Panizza Lorch, *A Defense of Life. Lorenzo Valla's Theory of Pleasure*, München 1985.
- D. und E. Panofsky** Dora und Erwin Panofsky, *Die Büchse der Pandora. Bedeutungswandel eines mythischen Symbols*, [im engl. Original: *Pandora's Box*, Princeton Uni. Press 1956], Frankfurt/M. 1982.
- Panofsky 1939** Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, (=The Mary Flexner Lectures 7), New York 1939.
- Panofsky 1969** ders., *Problems in Titian. Mostly iconographic*, New York 1969.
- Panofsky 1979** ders., *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, [=im engl. Original: *Renaissance and Renascences*, (=Figura 10), Stockholm 1960], Frankfurt/M. 1979.

- Panofsky 1985** Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1985 (5. Auflage).
- Pape/ Boettcher** Winfried Pape und Wolfgang Boettcher, *Das Violoncello. Geschichte, Bau, Technik, Repertoire*, Mainz 1996.
- Pardi** Giuseppe Pardi, *Il teatro classico a Ferrara. Atti e memorie della Deputazione ferrarese di storia patria*, Bd. XV (1904), S. 2-24.
- Pardo** Mary Pardo, *Paolo Pino's Dialogo di pittura. A Translation with Commentary*, zugl. Diss. Pittsburgh, Ann Arbor 1984.
- Parigi** Luigi Parigi, *L' allegoria della musica di Dosso Dossi al Museo Horne*, in: *Rivista d'arte*, 22 (1940), S. 272-278.
- Passerini** A. Passerini, *Studi classici italiani di filologia classica*, N.S. II, Rom 1934.
- C. E. Pauly** Charlotte Elfriede Pauly, *Der venezianische Lustgarten. Seine Entwicklung und seine Beziehungen zur venezianischen Malerei*, (=Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 112), Straßburg 1916.
- Penny** Nicholas Penny, *Ferrara, New York, Los Angeles: Dosso Dossi*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 141, 1999, S. 250-254.
- Pergola 1952** Paolo Della Pergola, *L'Inventario Borghese del 1693*, in: *Arte antica e moderna*, Bd. 28 (Okt. - Dez. 1964), S. 459.
- Pergola 1955** ders., *Galleria Borghese: I dipinti*, (= Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Itali, Vol. I), Rome 1955.
- Pergola 1964-65** ders., *L'inventario Borghese del 1693*, in: *Arte antica e moderna*, Bd. 26 (April - Juni 1964), S. 219-30; Bd. 28 (Okt. - Dez. 1964), S. 451-467; Bd. 30 (April - Juni 1965), S. 202-217.

- Pethes/ Ruchtz** Nicolas Pethes, Jens Ruchtz (Hrsg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Hamburg 2001.
- Pfisterer** Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002.
- Pietro Lombardi** Paolo di Pietro Lombardo, *Gli Este e il loro più significativi emblemi*, in: Mailand 2004 (I), S. 81-87.
- Pignatti** Teresio Pignatti, *Giorgione. Werk und Wirkung*, Mailand 1978.
- Pincus** Debra Pincus, *Venice and the Two Romes. Byzantine and Rome as a Double Heritage in Venetian Cultural Politics*, in: *artibus et historiae*, n° 26, XIII (1992), S. 101-114.
- Pleister/ Schild** Wolfgang Pleister, Wolfgang Schild (Hrsg.), *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Köln 1988.
- Plett 1993** Heinrich F. Plett (Hrsg.), *Renaissance-Rhetorik*, Berlin 1993.
- Plett 1994** Heinrich F. Plett (Hrsg.), *Renaissance-Poetik*, Berlin 1994.
- Pochat 1973** Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike zur Renaissance*, Berlin 1973.
- Pochat 1990** ders., *Theater und Bildene Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990.
- Popp** Dietmar Popp, *Lupa senese. Zur Inszenierung einer mythischen Vergangenheit in Siena (1260-1569)*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften*, 24 (1997), S. 41-58.
- Pray Bober** Phyllis Pray Bober, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 40 (1977), S. 223-239.

- Prizer 1982** *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, „Master Instrument-Maker“*, in: *Early Music History*, Bd. 2 (1982), S. 87-127.
- Prizer 1998** William F. Prizer, *Music in Ferrara and Mantua at the Time of Dosso Dossi: Interrelations and Influences*, in: *Dosso's Fate* 1998, S. 290-308.
- Puppi** Lionello Puppi, *The Villa Garden of the Veneto from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, in: *The Italian Garden*, hrsg. von David Coffin, Washington 1972, S. 81-114.
- Puttfarken 1991** Thomas Puttfarken, *The Dispute about 'Disegno' and 'Colorito' in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce, and Titian*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, hrsg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, (=Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), Wiesbaden 1991, S. 75-100.
- Puttfarken 2003** ders., *Reconstructing Titian: Titian by Charles Hope, Jennifer Flechter, Jill Dunkerton, Miguel Falomir, Nicholas Penny and Caroline Campbell*, in: *Art History*, XXVI (2003), S. 756-761.
- Rampley** Matthew Rampley, *Iconology of the Interval: Aby Warburg's Legacy*, in: *Word & Image*, Vol. 17, Nr. 4 (Okt. - Dez. 2003), S. 303-325.
- Rapp** Jürgen Rapp, *Die 'Favola' in Giorgiones Gewitter*, in: *Pantheon*, LVI (1998), S. 44-74.
- Ranke-Graves** Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Hamburg 1999 (12. Auflage).
- Rearick** William R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Mailand 2001.
- Rehm** Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, (=Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 16), Berlin 2003.
- Richter** G. M. Richter, *Giorgione da Castelfranco*, Chicago 1937.

- Righini/ Bargellesi** Giulio Righini, Angelo Bargellesi Severi, *Il Castello di Ferrara*, Ferrara 1971.
- Rinaldis** Aldo de Rinaldis, *Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma, III: Un catalogo della quadreria Borghese nel palazzo a Campo Marzio redatto nel 1760*, in: *Archiva*, 4 (1937), S. 218-232.
- Rodenwaldt** Gerhard Rodenwaldt, *Über das Problem der Renaissancen*, in: *Archäologischer Anzeiger*, 1931, S. 318ff.
- Rosand 1972** David Rosand, *Ut pictor poeta: Meaning in Titian's „Poesie“*, in: *New Literary History*, Vol. III (1972), 3, S. 527-547.
- Rosand 1982** David Rosand (Hrsg.), *Titian. His World and His Legacy*, New York 1982.
- Rosand 1988** David Rosand, *„Ekphrasis“ and the Book of Painting: Observations on Alberti's Third Book*, in: *Florilegium Columbianum: Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, New York 1988.
- Rosenberg 1979** Charles M. Rosenberg, *The Iconography of the Sala degli Stucci in the Palazzo Schifanoia in Ferrara*, in: *The Art Bulletin*, 61 (1979), S. 377-384.
- Roskill** M. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art. Painting Theory of the Cinquecento*, New York 1968.
- Rothe/ Dawson** Andrea Rothe, Dawson W. Carr, *Poetry with Paint*, in: New York 1998, S. 55-64.
- Rubin** Patricia Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven 1995.
- Rubinstein** Ruth Olitsky Rubinstein, *A Bacchic Sarcophagus in the Renaissance*, in: *The British Museum Yearbook*, 1 (1976), (The Classical Tradition), S. 103-156.
- Rusk Shapley** Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools, Vol. 2, XV-XVI Century*, Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection, London 1968.

- Rylan** Lawrence Rylan, *Book Four of Castiglione's Courtier. Climax or Afterthought?*, in: *Studies in the Renaissance*, 19 (1972), S. 5-62.
- Saxl** Fritz Saxl, *A Humanist Dreamland*, in: *Fritz Saxl. Lectures*, London 1957, hier: Bd. I, S. 215ff.
- Sarchi** Alessandra Sarchi, *Le cabinet „de prede vive“ d'Antonio Lombardo*, in: Brüssel 2003, S. 289-293.
- Schalk** Fritz Schalk, *Otium im Romanischen*, in: *Arbeit, Muße, Meditation. Betrachtungen zur Vita activa und Vita contemplativa*, hrsg. von Brian Vickers, Zürich 1985, S. 225-255.
- Schlosser 1900** Julius von Schlosser, *Jupiter und die Tugend. Ein Gemälde des Dosso Dossi*, in: *Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen*, Bd. 21, Berlin 1900, S. 262-270.
- Schlosser 1917** ders., *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, I. Heft: Mittelalter*, Wien 1914, IV. Heft: *Die Kunsttheorie der ersten Hälfte des Cinquecento*, Wien 1917.
- Schlosser 1927** ders., *Der Weltenmaler Zeus. Ein Capriccio des Dosso Dossi (1918)*, in: ders., *Präludien. Vorträge und Aufsätze von Julius Schlosser*, Berlin 1927, S. 296-303.
- Schmidke** Dietrich Schmidtke, *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie*, zugl. Diss. Berlin 1972, Tübingen 1982.
- A. Schmitt** Annegrit Schmitt, *Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuches der Renaissance*, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 21, 1970, S. 99-128.
- Schoell-Glass** Charlotte Schoell-Glass, *The Archive's Silent Record: Anti-Semitism and the Formation of Aby Warburg's "Cultural Science"*, in: *Memory & Oblivion*, S. 89-94.

- Scholz** Bernard F. Scholz, *The Brevity of Pictures*, in: *Renaissance-Poetik*, hrsg.von Heinrich F. Plett, Berlin 1994, S. 315-337.
- Schulz** Jürgen Schulz, *The Houses of Titian, Aretino, and Sansovino*, in: Rosand 1982, S.73-118.
- Schubrig** Paul Schubrig, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1923.
- Seebaß** Tilman Seebaß, *Giorgione und Tizians 'fantasie' mit Musik*, in: *Imago Musicae*, 1999-2000, I, S. 25-60.
- Semon** Richard Semon, *Die Meme als erhaltendes Princip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig 1911.
- Servolini** Luigi Servolini, *Jacopo de' Barberi*, Padua 1944.
- Settis 1982** Salvatore Settis, *Giorgione's Gewitter, Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance*, Berlin 1982.
- Settis 1994** ders., *Verbreitung und Wiederverwendung antiker Modelle*, in: *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12.-13. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Beck/ K. Hengevoss-Dürkopp, Frankfurt/M. 1994, S. 351-366.
- Seznec** Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance*, (=Bollingen ser. 38) New York 1961 [im franz. Original: *La survivance des dieux antiques* (=Studies of the Warburg Institute 11), London 1940].
- Shearman 1987** John K. Shearman, *Alfonso I. d'Este Camerino*, in: „*Il se rendit en Italie*“: *Études offertes à André Chastel*, Rom 1987, S. 209-230.
- Simon** E. Simon, *Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, München 1986.
- Singer** Wolf Singer, *Wahrnehmen, Erinnern, Vergessen. Über Nutzen und Vorteil der Hirnforschung für die Geschichtswissenschaft*, in: ders. (Hrsg.), *Die*

- Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*, Frankfurt/M. 2002, S. 77-86.
- Slim** H. Colin Slim, *Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music*, in: *Journal of the American Musicological Society*, 43 (1990), S. 43-98.
- Solerti** Angelo Solerti (Hrsg.), *La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosesto descritta da Agostino Mosti. Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna*, 3. Bde., 10 (1891-92) Ferrara 1982.
- Spencer** John R. Spencer, *Ut Rhetorica Pictura*, in: *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XX (1957), S. 26-44.
- Steiner** Robert Steiner, *Il „trionfo di Bacco“ di Raffaello per il duca di Ferrara*, in: *Paragone*, 28 (1977), S. 85-99.
- Steppich** Christoph J. Steppich, *Numine efflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, Wiesbaden 2002.
- Strong** Roy Strong, *Feste der Renaissance. 1450-1650*, Würzburg 1991.
- Studniczka** Franz Studniczka, *Das Symposion Ptolemaios II. Nach der Beschreibung des Kallixeinos*, (=Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der königlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, No. II) Leipzig 1914.
- Stupperich** Reinhard Stupperich, *Dionysos/ Bacchus und der Wein in der Antike*, in: Speyer 1996, S. 83-97.
- Suthor** Nicola Suthor, *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, zugl. Diss., München 2004.
- Suzuka** Yoko Suzuka, *Studien zu den Künstlerportraits der Maler und Bildhauer in der venetischen und venezianischen Kunst der Renaissance*, (=Kunstgeschichte, Bd. 53), Münster 1996.
- Szilasi** W. Szilasi, *Phantasie und Erkenntnis*, Bern 1969.

- Thimann** Michael Thimann, *Lügendhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, (=Rekonstruktion der Künste, Bd. 6), Göttingen 2002.
- Tichy** Susanne Tichy, *'et vene la mumaria'. Studien zur venezianischen Festkultur der Renaissance*, zugl. Diss., (=Akademos 1), München 1997.
- Tietze** Hans Tietze, *Tizian. Gemälde und Zeichnungen*, [1. Auflage 1936], Innsbruck 1950 (2. Auflage).
- Tigerstedt** Eugène Tigerstedt, *Observations on the Reception of the Aristotelian „Poetics“ in the Latin West*, in: *Studies in the Renaissance* 15 (1968), S. 7ff.
- Titian 500** *Titian 500. Studies in the History of Art 45. Center for Advanced Study in the Visual Arts*, hrsg. von Joseph Manca, Washington 1993.
- Tresidder** Warren Tresidder, *The cheetahs in Titian's 'Bacchus and Ariadne'*, in: *The Burlington Magazine*, 123 (1981), S. 482ff.
- Tuohy** Thomas Tuohy, *Herculean Ferrara: Ercole d'Este 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital*, (=Cambridge Studies in Italian History and Culture), Cambridge/ New York 1996.
- Tschmelitzsch** Günther Tschmelitzsch, *Zorzo, genannt Giorgione. Der Genius und sein Bannkreis*, Wien 1975.
- Vahland** Kia Vahland, *Spurensuche in Arkadien*, in: *Art*, Nr. 6 (2001), S. 38-47.
- Varese** Ranieri Varese, *Les fresques du palais Schifanoia*, in: Brüssel 2003, S. 151-157.
- A. Venturi** Adolfo Venturi, *I due Dossi: Documenti - prima serie*, in: *Archivio storico dell' arte* 5 (1892), S. 440-443; 6 (1893), S. 48-62, 130-135, 219-224.
- G. Venturi 1985** Gianni Venturi, *Un isola tra utopia e realtà*, in: *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arte figurative*, (Ausst.-kat.), hrsg. von Andrea Buzzoni, Bologna 1985, S. 172-178.

- G. Venturi 1990** ders., *Delizia (e altro). Storia di un nome, di un equivoco, di una tradizione*, in: *Il parco del delta del Po*, (=AA.VV.), Ferrara 1990, S. 128-135.
- G. Venturi 2001** ders., *Il parallelo tra le arti. Il caso Ariosto-Dosso*, in: *L'intelligenza della passione: scritti per Andrea Emiliani*, San Giorgio di Piano (BO), S. 647-657.
- G. Venturi 2003** ders., *Culture et société à Ferrare de Niccolò à Alfonso II d'Este*, in: Brüssel 2003, S. 37-47.
- G. Venturi 2004** ders., „*Magnificentia*“ *e cultura alla Corte estense: una genealogia fantastica tra Boiardo e Ariosto*, in: Mailand 2004 (III), S. 39-47.
- L. Venturi 1908** Lionello Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, Mailand 1908.
- L. Venturi 1909** ders., *Le Compagnie della Calza* (sec. XV-XVI), in: *Nuovo Archivio Veneto*, N.S., 16, II (1909), S. 161-221; N.S., 17, I (1909), S. 140-233, Venedig 1909.
- L. Venturi 1924** Lionello Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance (III)*, Pierre Aretin, Paul Pino, Louis Dolce, *de la critique d'art à Venise duXVI siècle*, in: *La Gazette des Beaux-Arts*, I (1924).
- L. Venturi 1948** ders., *Storia della critica d'arte*, Florenz 1948 (2. Ausgabe), S. 151; [auch in deutscher Ausgabe: *Geschichte der Kunstkritik*, München 1972].
- Verheyen** Egon Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971.
- Vogel** Martin Vogel, *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, zugl. Diss., Bonn 1954.
- Volkmann** Ludwig Volkmann, *Ars memorativa*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge*, Bd. 3 (1929), S. 111-200.
- Volpe** Carlo Volpe, *Dosso: Segnalazioni e proposte per il suo primo itinerario*, in: *Paragone*, XXV (1974), 293, S. 20-28.

- Warburg 1892** Aby Warburg, „*Geburt der Venus*“ und „*Frühling*“. *Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, zugl. Diss., Straßburg 1892.
- Warburg 1895** ders., *I costumi teatrali per gl' Intermezzi del 1589*, in: Warburg 1998, Bd. I, S. 259-300.
- Warburg 1998** *Aby Warburg. Gesammelte Schriften*, [hrsg. von Gertrud Bing, Vol. I., Menden/ Lichtenstein 1969], Reprint, hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, Berlin 1998.
- Warnke 1980** Martin Warnke, *Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*, in: *Die Menschenrechte des Auges*, hrsg. von Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, Frankfurt/M. 1980, S. 113-164.
- Warnke 1985** ders., *Der Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
- Warnke 1993** ders., *Die Bibliothek Warburg und ihr Forschungsprogramm*, in: *Portrait aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute. Hamburg·1933·London*, hrsg. von Michael Diers, Hamburg 1993 (=Kleine Schriften des Warburg-Archivs des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg, Heft 1), 1993 Hamburg, S. 29-34.
- Weisbach** Werner Weisbach, *Trionfi*, Berlin 1919.
- Wethey** Harold Wethey (Hrsg.), *The Paintings of Titian. Complete Edition. 3 Bde., III.: The Mythological and Historical Paintings*, London 1975.
- Wenzel** Horst Wenzel, *Imagination und Memoria. Medien der Erinnerung im höfischen Mittelalter*, in: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, hrsg. von Aleida Assmann, Dietrich Harth, (1. Auflage 1991), Frankfurt/M. 1993 (3. - 4. Auflage).

- Whitfield** J. H. Whitfield, *Leon Battista Alberti, Ariosto, e Dosso Dossi*, in: *Italian Studies* 2 (1966), S. 16-30.
- Wind 1948** Edgar Wind, *Bellinis Feast of Gods. A Study in Venetian Humanism*, Cambridge (Mass.) 1948
- Wind 1950** ders., *A Note on Bacchus and Ariadne*, in: *The Burlington Magazine*, 92 (1950), S. 82-85.
- Wind 1969** ders., *Giorgione's Tempesta with Comments on Giorgiones Poetic Allegories*, Oxford 1969.
- Wind 1981** ders., *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, (im engl. Original: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, 1960) Frankfurt/M. 1981
- Winner 1964** Matthias Winner, *Raffael malt einen Elefanten*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz* (1964), S. 100ff.
- Winner u.a. 1998** *Il cortile delle statue. Der Statuenhof des Vatikan in Rom. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.-23. Oktober 1992*, hrsg. von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carolo Pietrangeli (†), Mainz 1998.
- Winternitz** Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, London 1967.
- Wittkower** Rudolf Wittkower, *L'Arcadia e il Giorgionismo*, in: *Umanesimo Europeo e Umanesimo Veneziano*, hrsg. von Vittore Branco, (=Civiltà Europea e Civiltà Veneziana. Aspetti e Problemi 2), Venedig 1963, S. 473-484.
- Woods-Marsden** Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven/ London 1998.
- Wrede 1983** Herbert Wrede, *Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi*, Mainz 1983.
- Wrede 1998** Henning Wrede, *Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts*, in: Winner u.a. 1998, S. 83-115.

- Wuttke** Dieter Wuttke, *Erwin Panofsky: Renaissance and Renascences in Western Art*, in: ders. (Hrsg.), *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, (=Saecula Spiritalia 30) 2 Bde., Baden-Baden 1996, Bd. II, S. 633-642.
- Yates** Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966.
- Zaniboni** Mario Zaniboni, *Gli Estensi nelle loro delizie: Ferrara medievale e rinascimentale, mura, torrioni, castelli e delizie*, Ferrara 1987.
- Zanker** Paul Zanker, *Eine Kunst für die Sinne. Zur Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite*, (=Kleine Kulturgeschichtliche Bibliothek, Band 62), Berlin 1998.
- Zimmermann** T. C. Zimmermann, *Paolo Giovio and the Evolution of Renaissance Art Criticism*, in: Clough 1976, S. 406-424.
- Zintzen** C. Zintzen, *Zur Aeneis-Interpretation des Christoforo Landino*, in: *Mittellatein*, Jahrbuch 20 (1985), S. 193-215.
- Zwanziger** Kurt W. Zwanziger, *Dosso Dossi. Mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista*, Leipzig 1911.

## Abbildungsverzeichnis



**Abb. 1** Dosso Dossi: *Circe und ihre Liebhaber*, um 1511-12, Öl auf Leinwand, 100,8 x 136,1 cm, Washington D.C., Samuel H. Kress Collection



**Abb. 2** Giovanni Bellini: *Orpheus, Circe, Pan und Nymphe*, um 1515, Öl auf Leinwand, 170 x 188 cm, Washington D.C., National Gallery



**Abb. 3** Dosso Dossi: *Melissa*, um 1515-16, Öl auf Leinwand, 176 x 174 cm, Rom, Galleria Borghese



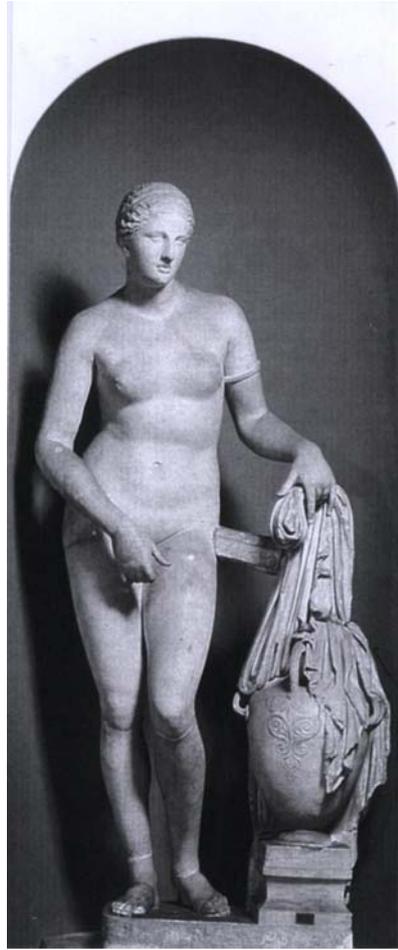
**Abb. 4** *Melissa* (Radiographie)



**Abb. 5** *Melissa* (Detail)



**Abb. 6** Dosso Dossi: *Allegorie der Musik*, um 1522, Öl auf Leinwand, 162 x 170 cm, Florenz, Museo della Fondazione Horne



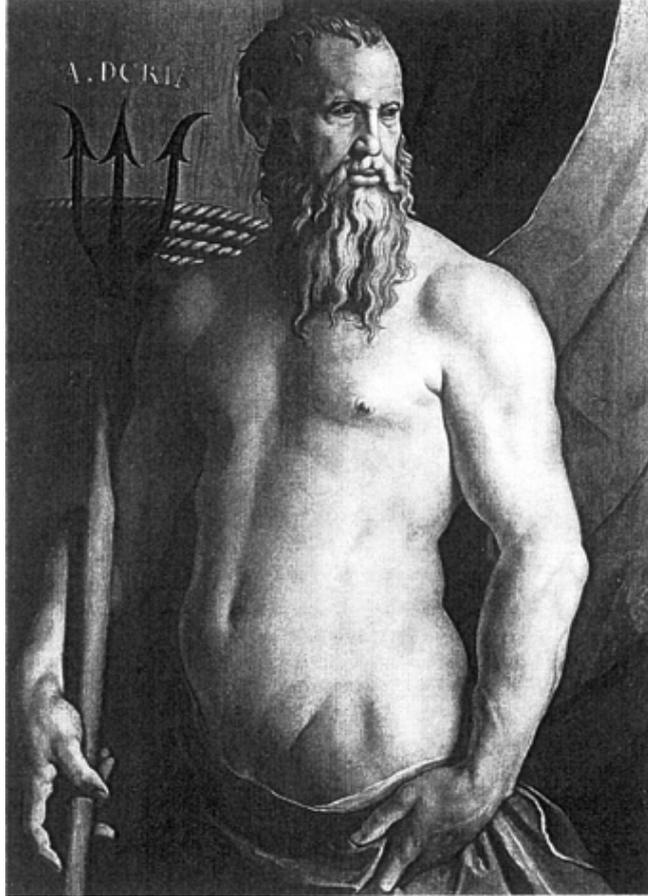
**Abb. 7** *Knidische Venus*, römische Kopie nach dem Original von Praxiteles, Rom, Vatikanische Museen



**Abb. 8** Dosso Dossi: *Jupiter, Merkur und die Tugend*, um 1523-24, Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum



**Abb. 9** Dosso Dossi: *Merkur und die Tugend*, um 1531-32, Fresko, Trient, Castello del Buonconsiglio, Sala del Camin Nero



**Abb. 10** Angelo Bronzino: *Portrait des Andrea Doria als Neptun*, um 1531, Öl auf Leinwand, 115 x 53 cm, Mailand, Brera



**Abb. 11** Giovanni Bellini: *Götterfest*, um 1514, Öl auf Leinwand, Washington D.C., Widener Collection



**Abb. 12** Dosso Dossi: *Herkules und die Pygmäen*, um 1535, Öl auf Leinwand, Graz, Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums



**Abb. 13** *Rota della Fede*, in: Sigismondo Fanti, *Triompho di Fortuna*, carta 34, Venezia 1527



**Abb. 14** *Alfonso I.* (Kopie nach Tizian), Öl auf Leinwand, New York, Metropolitan Museum



**Abb. 15** *Alfonso I.* (Anonymus), Öl auf Leinwand, Modena, Pinacoteca Estense



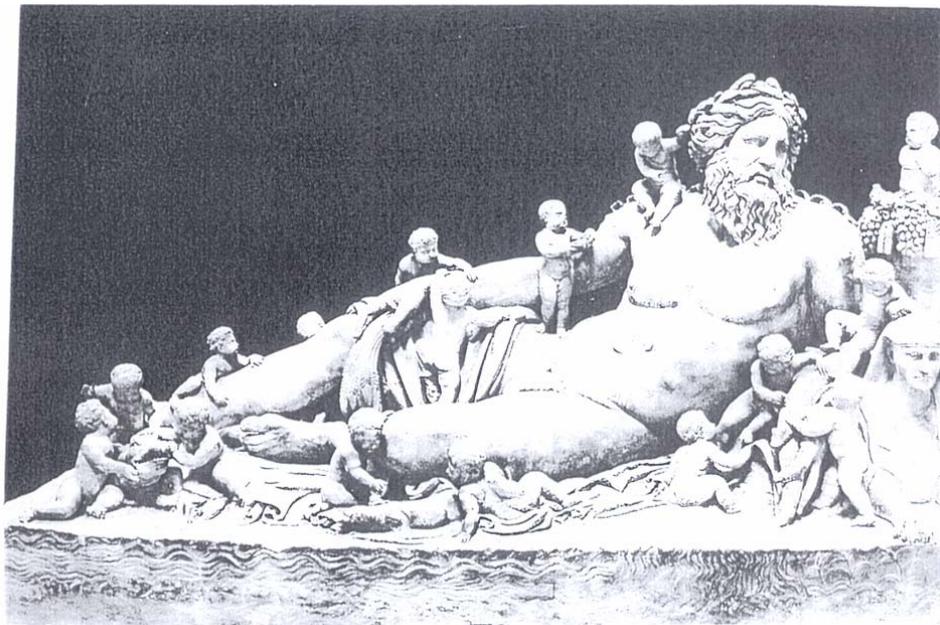
**Abb. 16** Dosso Dossi: *Apollo*, um 1524, Öl auf Leinwand, 191 x 116 cm, Rom, Galleria Borghese



**Abb. 17** Raffael: *Parnaß*, 1509-1510, Fresko, Rom, Belvedere, Stanza della Segnatura



**Abb. 18** *Torso vom Belvedere*, Marmor, 1. Jhd. v. Chr., Rom, Vatikanische Museen



**Abb. 19** Nil vom Belvedere, Marmor, 165 x 310, Rom, Vatikanische Museen



**Abb. 20** Dosso Dossi: *Allegorie mit Pan*, um 1529-32, Öl auf Leinwand, 163,8 x 145,5 cm, Los Angeles, The Paul Getty Museum



**Abb. 21** Dosso Dossi: *Mythologische Allegorie*, um 1529-30, Öl auf Leinwand, 134 x 163, 5 cm, Rom, Galleria Borghese



**Abb. 22** *Allegorie mit Pan* (Radiographie)



**Abb. 23** *Allegorie mit Pan* (Computersimulation I)



**Abb. 24** *Allegorie mit Pan* (Computersimulation II)



**Abb. 25** Dosso Dossi: *Heilige Familie*, um 1529-32, Öl auf Leinwand, 169,2 x 172,8 cm, Privatbesitz (englisches Königshaus)



**Abb. 26** *Augustus*, tiberianische Kopie von 15 n. Chr. nach einem Original von kurz nach 20 v. Chr., Marmor, Höhe 204 cm, Rom, Vatikanische Museen



**Abb. 27** Ohne Titel (Verschollenes Gemälde, Zuschreibung an Garofalo ungewiß)



**Abb. 28** Dosso Dossi: *Hl. Hieronymus*, 1518-1519, Öl auf Leinwand, 50,3 x 74,2 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



**Abb. 29** *Hl. Hieronymus* (Detail)



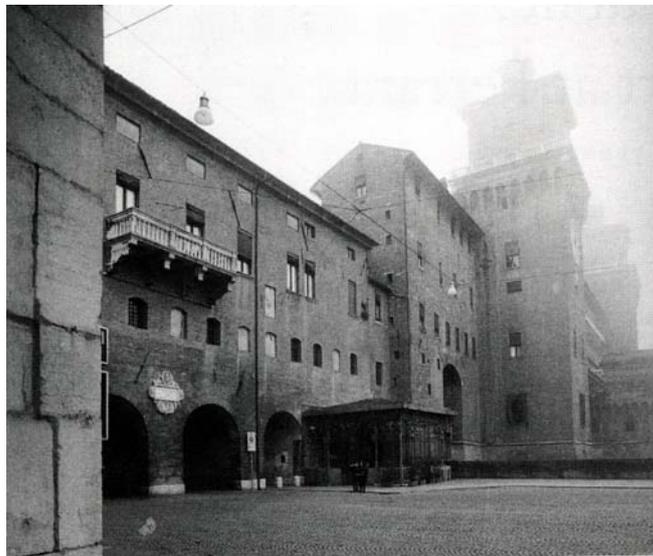
**Abb. 30** Giorgione (?): *Violaspieler*, um 1510, Federzeichnung mit brauner Tusche, 192 x 143 mm, Paris, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts



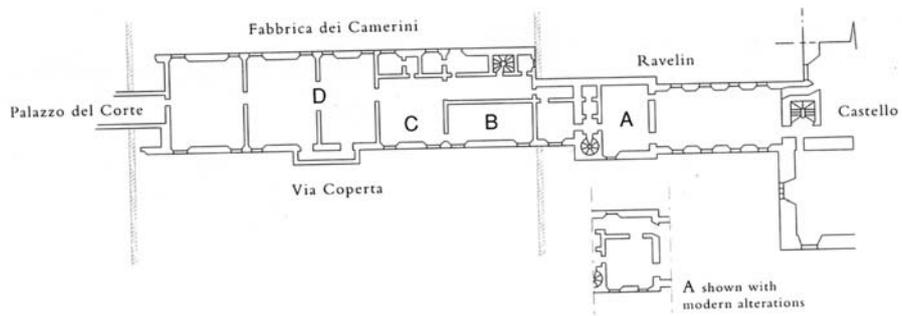
**Abb. 31** Dosso Dossi: *Standartenträger*, um 1515-1516, Öl auf Leinwand, 78,1 x 51,4 cm, Allentown Art Museum, Samuel H. Kress Collection 1960



**Abb. 32** Jacopo Sansovino, Loggetta, Markusbibliothek, Venedig



**Abb. 33** Ansicht der Via Coperta, Ferrara



**Abb. 34** Räume der Via Coperta (Rekonstruktion)



**Abb. 35** Tizian: *Venusfest*, um 1519, Öl auf Leinwand, 172 x 175cm, Madrid, Prado



**Abb. 36** Conrad Metz (nach Raffael), *Indischer Triumph des Bacchus*,  
Zeichnung, New York, The Metropolitan Museum of Modern Art



**Abb. 37** Fra Bartolommeo: *Venusfest*, um 1517, Federzeichnung, Florenz, Uffizien



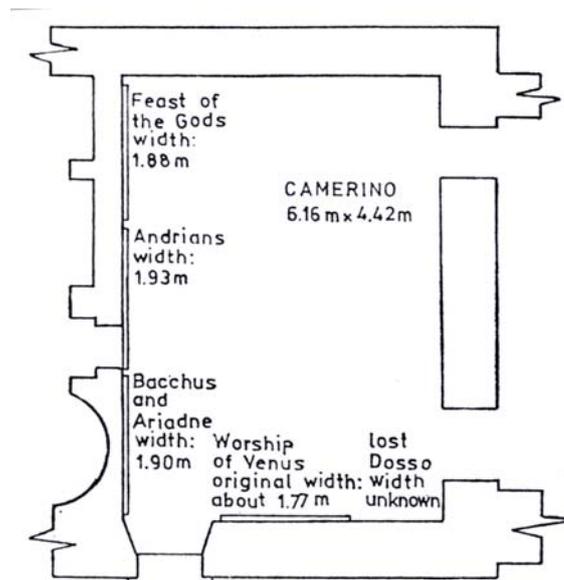
**Abb. 38** Tizian: *Bacchus und Ariadne*, um 1522, Öl auf Leinwand, 175 x 193cm, London, National Gallery



**Abb. 39** Tizian: *Andrier*, um 1524-1525, Öl auf Leinwand, 175 x 193cm, Madrid, Prado



**Abb. 40** Dosso Dossi: *Triumph des Bacchus*, um 1515, Öl auf Leinwand, 129 x 167 cm (beschnitten), Bombay, Prince of Wales Museum of Western India



**Abb. 41a** Goodgal (1978): Rekonstruktion der Hängung

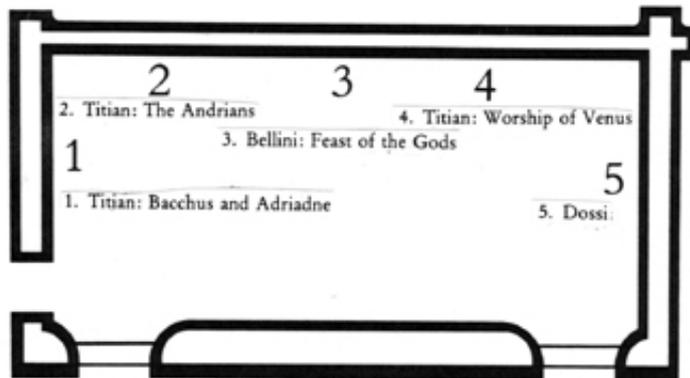


Abb. 41b Hope (1987): Rekonstruktion der Hängung

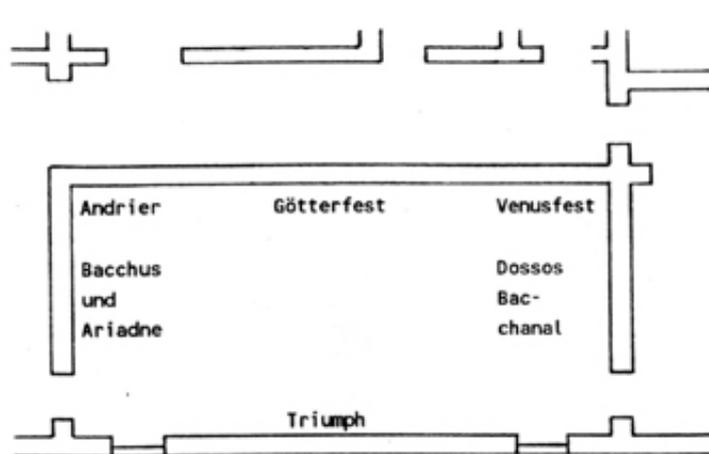
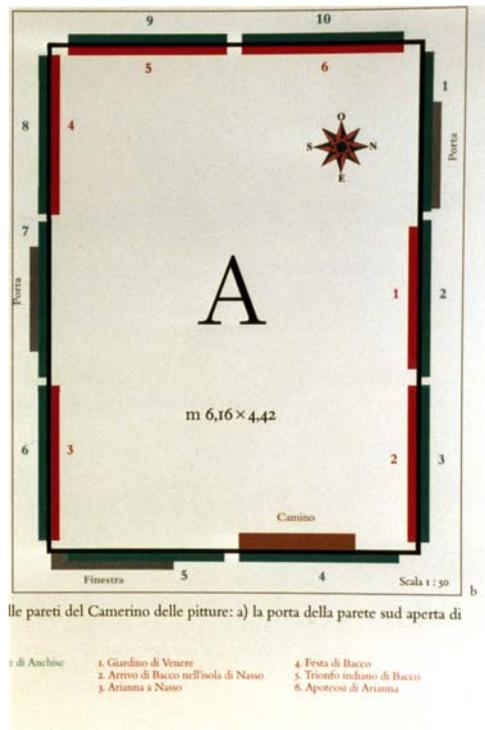
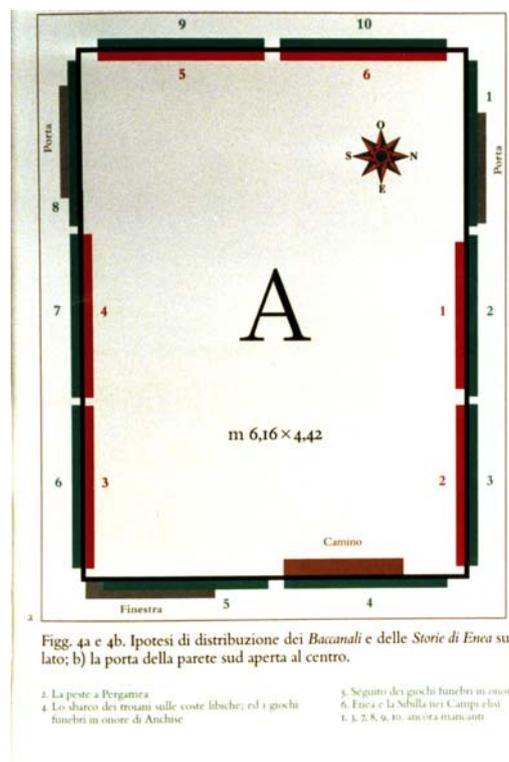


Abb. 41c Emmerling-Skala (1996): Rekonstruktion der Hängung



**Abb. 41d** Ballarin (2002): Rekonstruktion der Hangung (1. Alternative)



**Abb. 41e** Ballarin (2002): Rekonstruktion der Hangung (2. Alternative)



**Abb. 42** Tizian (?): *Bacchanal der Andrier und Bacchus und Ariadne*, um 1524, Kreidezeichnung (rot), Florenz, Uffizien



**Abb. 43** Dosso Dossi: *Sizilianische Spiele*, um 1522, Öl auf Leinwand, 59,7 x 168,3 cm, New York, Privatsammlung



**Abb. 44** Dosso Dossi, *Trojaner landen an der libyschen Küste*, um 1522, Öl auf Leinwand, 58,5 x 167,5 cm, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts



**Abb. 45** Dosso Dossi, *Aeneas am Eingang der Elysianischen Felder*, um 1522, Öl auf Leinwand, 57,5 x 167,8 cm, Ottawa, National Gallery of Canada



**Abb. 46** Dosso Dossi, *Pest in Pergamus*, um 1520-1521, Öl auf Leinwand, 59,7 x 168,3 cm, New York, Privatsammlung



**Abb. 47** *Venus Felix*, 2 Jhd. n. Chr., Vatikan, Vatikanische Museen



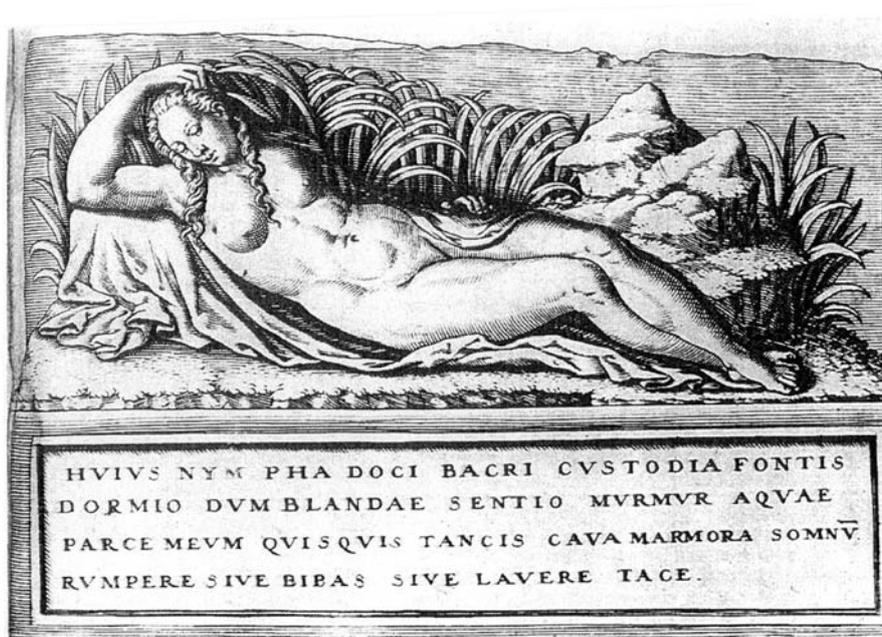
**Abb. 48** *Schlafende Ariadne (Kleopatra)*, 2 Jhd. v. Chr., Vatikan, Vatikanische Museen



**Abb. 49** Dosso Dossi, *Szene einer Legende*, um 1517-18, Öl auf Leinwand, 58,7 x 87,6 cm, Washington D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection



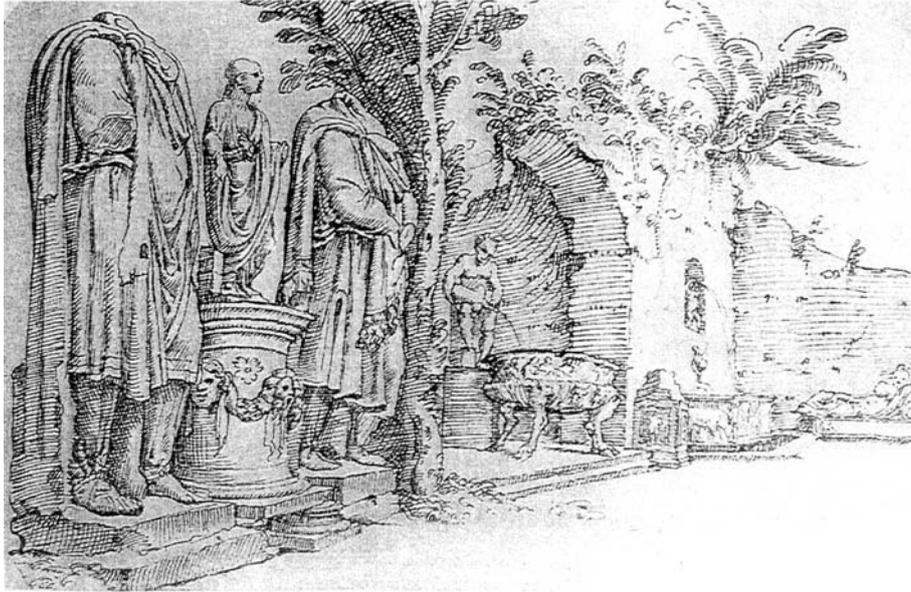
**Abb. 50** *Indischer Triumph des Bacchus*, Sarkophag, Ende 3. Jhd. Chr., Rom, Palazzo Rospiglioso, Casino de Aurora



**Abb. 51** *Quellnymph mit Inschrifttafel*, (J. C. C. Broissard) [Abb. aus Liebenwein]



**Abb. 52** Andrea Mantegna, *Bacchanal mit Silen*, um 1475-1480, 33,5 x 45,5 cm, Wien, Albertina



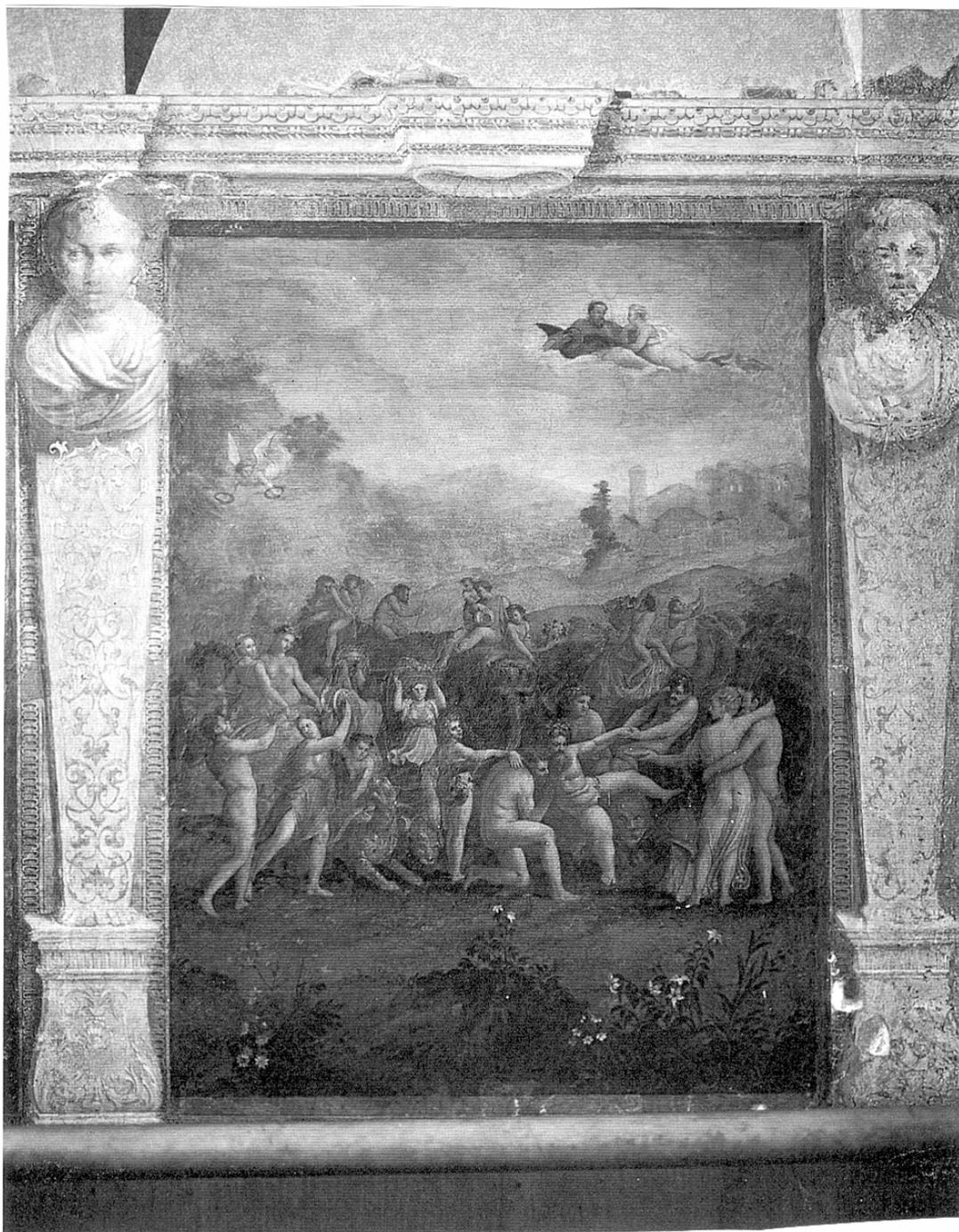
**Abb. 53** Maerten van Heemskerck (1498-1574), *Antikengarten Cesi* (aus Liebenwein 1993)



**Abb. 54** Gerolamo da Carpi oder Bastianino, *Triumph der Ariadne*, Fresko, um 1554, Ferrara, Castello Vecchio



**Abb. 55** Gerolamo da Carpi oder Bastianino, *Weinlese*, Fresko, um 1554, Ferrara, Castello Vecchio



**Abb. 56** Gerolamo da Carpi oder Bastianino, *Triumph des Bacchus*, um 1554, Fresko, Ferrara, Castello Vecchio

