

Kunstgeschichte

Der Raub der Proserpina

Studien zur Ikonographie und Ikonologie
eines Ovidmythos
von der Antike bis zur frühen Neuzeit

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Christiane Brehm
aus Unna

1996

Tag der mündlichen Prüfung: 12.07.1996

Dekan: Prof. Dr. K. Hortschansky

Referent: Prof. Dr. H.-J. Raupp

Korreferent: Prof. Dr. H. Wiegartz

Meinen Eltern

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	1
EINLEITUNG	2
1. Vorbemerkungen zum Thema der Arbeit	2
2. Problemstellung und Zielsetzung unter besonderer Berücksichtigung des gegenwärtigen Forschungsstandes	3
3. Methodik und Aufbau der Arbeit	6
I. LITERARISCHE ÜBERLIEFERUNG	9
1. Antike	9
1.1. Die Sage vom Raub der Proserpina in den Metamorphosen Ovids	9
1.2. Die attische Tradition	11
1.3. Die sizilische Tradition	12
2. Mittelalter	15
2.1. Zur Rezeption antiker Mythologie im Mittelalter	15
2.2. Pluto und die Unterwelt	16
2.2.1. Mythographische Literatur	17
2.2.1.1. Fabius Planciades Fulgentius, "Mitologiae"	17
2.2.1.2. Mythographus vaticanus III	18
2.2.1.3. John Ridewall, "Fulgentius Metaforalis"	18
2.2.1.4. Dante Alighieri, "Commedia divina"	19
2.2.1.5. Francesco Petrarca, "Africa"	20
2.2.1.6. Francesco Petrarca, "Trionfo d'amore"	21
2.2.1.7. Poetarius, "De deorum imaginibus libellus"	22
2.3. Der Raub der Proserpina	23
2.3.1. Apologetische Schriften	23
2.3.1.1. Iulius Firmicus Maternus, "De errore profanorum religionum"	23
2.3.1.2. Gregorios von Nazianz, "Oratio de sancta lumina"	24
2.3.2. Scholien	25
2.3.2.1. Pseudo-Nonnus, "Interpretatio graecarum historiarum"	25

2.3.3.	Mythographische Literatur	26
2.3.3.1.	Mythographus vaticanus I	26
2.3.3.2.	Mythographus vaticanus II	27
2.3.3.3.	Giovanni Boccaccio, "Genealogiae deorum gentilium"	27
2.3.3.4.	Giovanni Boccaccio, "Amorosa visione"	29
2.3.4.	Metamorphosen-Ausgaben und -Übersetzungen	30
2.3.4.1.	Albrecht von Halberstadt	31
2.3.4.2.	Arrigo Simintendi	31
2.3.5.	Metamorphosen-Kommentare und -Moralisationen	32
2.3.5.1.	Giovanni del Virgilio	32
2.3.5.2.	"Ovide moralisé"	33
2.3.5.3.	"Ovide moralisé en prose"	36
2.3.5.4.	Pierre Berçuire, "Ovidius moralizatus"	37
2.3.5.5.	"Bible des poètes"	41
2.3.5.6.	"L'enlèvement de Proserpine"	43
2.3.6.	Dichtung	44
2.3.6.1.	"Sir Orfeo"	45
2.3.6.2.	Guillaume de Machaut, "Le confort d'ami"	45
2.3.6.3.	John Gower, "Confessio amantis"	46
2.3.6.4.	Geoffrey Chaucer, "Merchant's tale"	47
2.3.6.5.	Raoul Lefèvre, "Le livre nommé Hercules"	48
2.3.7.	Zusammenfassung	49
3.	Frühe Neuzeit	50
3.1.	Lateinische Metamorphosen-Ausgaben und -Kommentare	50
3.1.1.	Philologische Kommentare	51
3.1.1.1.	Raphael Regius, Venedig 1493	51
3.1.1.2.	Georgius Sabinus, Frankfurt 1555	52
3.1.2.	Allegorische Kommentare	53
3.1.2.1.	Johannes Spreng, Frankfurt 1563	54
3.1.2.2.	Johannes Posthius, Frankfurt 1563	56
3.1.2.3.	Nicolaus Reusner, Frankfurt 1580	57
3.1.3.	Zusammenfassung	59
3.2.	Metamorphosen-Übersetzungen	59

3.2.1.	Italienische Übersetzungen	59
3.2.1.1.	Giovanni dei Bonsignori, Venedig 1497	59
3.2.1.2.	Niccolò degli Agostini, Venedig 1522	61
3.2.1.3.	Lodovico Dolce, Venedig 1553	62
3.2.1.4.	Gabriello Symeoni, Lyon 1559	63
3.2.1.5.	Giovanni Andrea dell' Anguillara, Venedig 1561	64
3.2.2.	Französische Übersetzungen	65
3.2.2.1.	Anonymus, Paris 1539	65
3.2.2.2.	Barthélémy Aneau, Lyon 1557	66
3.2.3.	Deutsche Übersetzungen	68
3.2.3.1.	Georg Wickram, Mainz 1545	68
3.2.3.2.	Gerhard Lorichius, Mainz 1551	70
3.2.4.	Niederländische Übersetzungen	71
3.2.4.1.	Johannes Florianus, Antwerpen 1552	71
3.2.5.	Zusammenfassung	71
3.3.	Metamorphosen-Moralisationen	73
3.3.1.	"Ovide moralisé"	73
3.3.1.1.	William Caxton, London 1460-75	74
3.3.1.2.	François Habert, Paris 1573	74
3.3.1.3.	Arthur Golding, London 1567	75
3.3.2.	"Ovidius moralizatus"	75
3.3.3.	Zusammenfassung	75
3.4.	Claudianus-Ausgaben und -Übersetzungen	76
3.5.	Mythographische und ikonologische Handbücher	76
3.5.1.	Giglio Gregorio Giraldi, "De deis gentium"	76
3.5.2.	Natalis Comes, "Mythologiae"	77
3.5.3.	Vincenzo Cartari, "Le imagini de i dei de gli antichi"	79
3.5.4.	Cesare Ripa, "Iconologia"	80
3.5.5.	Carel van Mander, "Wtlegghingh op den Metamorphosis"	81
3.5.6.	Zusammenfassung	83
3.6.	Dichtung	84
3.6.1.	Dichtung mit dem Thema des Proserpina-Raubes	84

3.6.1.1.	Angelo Poliziano, "Orphei Tragedia"	84
3.6.1.2.	Angelo Poliziano, "Le stanze per la Giostra"	85
3.6.1.3.	Luigi Pulci, "Il Morgante"	85
3.6.1.4.	Joachim du Bellay, "Le ravisement de Proserpine"	86
3.6.1.5.	Giambattista Marino, "La sampogna"	86
3.6.1.6.	Wolfgang Helmhard von Hohberg, "Die unvergnügte Proserpina"	87
3.6.2.	Ikonische Dichtung	88
3.6.2.1.	Torquato Tasso, "Loda una vaghissima montagnetta"	88
3.6.2.2.	Giambattista Marino, "Galleria"	89
3.6.2.3.	Maffeo Barberini, "Dodici distichi per una Galleria"	89
3.6.2.4.	Giovanni Michele Silos, "Pinacoteca"	90
3.6.2.5.	Jacopo Agnelli, "Galleria di Pitture"	90
3.6.3.	Zusammenfassung	91
3.7.	Schauspiel	91
3.7.1.	Anonymus, "Mey-spel amouereus"	92
3.7.2.	Baccio Baldini, "Mascherata della genealogia degl'iddei"	93
3.7.3.	Alexandre Hardy, "Le ravisement de Proserpine per Pluton"	94
3.7.4.	Jean Claveret, "Le ravisement de Proserpine"	95
3.7.5.	Charles d'Assoucy, "Le ravisement de Proserpine"	96
3.7.6.	Giovanni Carlo Coppola, "Le Nozze degli Dei"	96
3.7.7.	Zusammenfassung	97
3.8.	Kunstliteratur	97
3.8.1.	Leon Battista Alberti, "De Pictura"	97
3.8.2.	Lomazzo, "Trattati dell'arte della pittura"	98
3.8.3.	Carel van Mander, "Schilder-Boeck"	101
3.8.4.	Zusammenfassung	101
4.	Ausblick: 18.-20. Jahrhundert	102
II.	IKONOGRAPHISCHE ÜBERLIEFERUNG	110
1.	Antike	110
1.1.	Vasenmalerei	110
1.2.	Malerei und Mosaik	111
1.3.	Rundplastik	112
1.4.	Relief	112
1.5.	Zusammenfassung	116

2.	Mittelalter	116
2.1.	Repräsentationsbilder	117
2.2.	Bildtypen des Proserpina-Raubes	120
2.2.1.	Typ "Sarkophagrelief"	120
2.2.2.	Typ "Sir Orfeo"	122
2.2.3.	Typ "Simultandarstellung"	124
2.2.4.	Typ "Leonardo da Besozzo"	125
2.2.5.	Typ "Planetengottheiten"	127
2.2.6.	Typ "Le livre nommé Hercules"	128
2.2.7.	Typ "Brücke 1484"	129
2.3.	Zusammenfassung	132
3.	Frühe Neuzeit	134
3.1.	Bildtypen	134
3.1.1.	Typ "Sarkophagrelief"	134
3.1.1.1.	Kopien römischer Sarkophag- und Cippusreliefs	134
3.1.1.1.1.	Proserpina-Sarkophag, London, Sir John Soane's Museum	135
3.1.1.1.2.	Proserpina-Sarkophag, Paris, Louvre	137
3.1.1.1.3.	Proserpina-Sarkophag, Aachen, Domschatz	140
3.1.1.1.4.	Proserpina-Sarkophag, Florenz, Uffizien	142
3.1.1.1.5.	Proserpina-Sarkophag, Rom, Villa Pamphilj	145
3.1.1.1.6.	Proserpina-Sarkophag, Rom, Palazzo Giustiniani	146
3.1.1.1.7.	Proserpina-Sarkophag, Rom, Villa Medici	147
3.1.1.1.8.	Kopien römischer Cippusreliefs	147
3.1.1.2.	Antikisierende Kompositionen	150
3.1.2.	Typ "Sir Orfeo"	161
3.1.3.	Typ "Brücke 1484"	162
3.1.4.	Typ "Venedig 1497"	162
3.1.5.	Typ "Giovanni Battista Rosso"	170
3.1.6.	Typ "Bernard Salomon"	173
3.1.7.	Typ "Antonio Tempesta"	183
3.1.8.	Typ "Christoph Schwartz"	186
3.1.9.	Typ "Joseph Heintz"	192
3.1.10.	Typ "Giuseppe Scolari"	196
3.1.11.	Typ "Vincenzo de' Rossi"	198
3.1.12.	Typ "Gian Lorenzo Bernini"	201
3.1.13.	Typ "François Girardon"	208
3.2.	Beispiele nicht-typenbildender Kompositionen	210
3.2.1.	Palazzo Schifanoia	211
3.2.2.	Meister der Stratonike	214
3.2.3.	Pietro Perugino	216
3.2.4.	Manno di Bastiano Sbarri	217

3.2.5.	Niccolò dell'Abbate	219
3.2.6.	Taddeo Zuccari	221
3.2.7.	Luca Cambiaso	223
3.2.8.	Frans Floris	224
3.2.9.	Alessandro Allori	227
3.2.10.	Annibale Fontana	229
3.2.11.	Jan Soens	231
3.2.12.	Alessandro Masnago	234
3.2.13.	Lodovico Carracci	236
3.2.14.	Peter Paul Rubens	237
3.2.15.	Rembrandt van Rijn	241
3.2.16.	Zusammenfassung	244
3.3.	Gattungsspezifische Untersuchungen	245
3.3.1.	Metamorphosen-Illustrationen	245
3.3.2.	Autonome Druckgraphik	249
3.3.3.	Handzeichnungen	250
3.3.4.	Gemälde	251
3.3.5.	Wand- und Deckenmalerei	252
3.3.6.	Majolika	253
3.3.7.	Plastik	254
3.3.8.	Textilkunst	255
3.4.	Antikenrezeption	256
3.4.1.	Rezeption antiker literarischer Quellen	256
3.4.1.1.	Ovid	256
3.4.1.2.	Claudianus	259
3.4.2.	Rezeption antiker ikonographischer Quellen	260
III.	IKONOLOGIE	263
1.	Bedeutungsebene	263
1.1.	Historische Deutung	263
1.2.	Naturallegorische Deutung	265
1.3.	Moralische Deutung	267
2.	Funktionsebene	272
2.1.	Naturallegorische Bildprogramme	272
2.1.1.	Jahreszeiten-Zyklen	272
2.1.2.	Kosmologische Zyklen	273
2.1.3.	Elemente-Zyklen	274
2.2.	Panegyrische Bildprogramme	276
3.	Zusammenfassung	280

IV.	SCHLUßBETRACHTUNGEN	282
V.	VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR	287
1.	Bibliographische Abkürzungen	287
2.	Quellen und Texte	289
3.	Sekundärliteratur	297
VI.	KATALOG	332

VORWORT

Die Anregung zur motivgeschichtlichen Untersuchung eines mythologischen Themas von der Antike bis ins 20. Jahrhundert erhielt ich durch den Aufsatz "Orpheus. Ursprung und Nachfolge" meines verehrten Lehrers Prof. Dr. Max Wegner.¹

Die Arbeit entstand unter der verständnisvollen Betreuung durch Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp, der dem Thema großes Interesse entgegenbrachte. Für seine unermüdliche und konstruktive Auseinandersetzung mit meinen Ausführungen gilt ihm mein herzlicher Dank.

Wertvolle Hinweise verdanke ich Oliver Brehm, Henning Pfeifer, Carola Kintrup, Thorsten Matern und Sascha Klie. Für die Anfertigung und Überlassung von Photographien möchte ich Susana de Andrade, Oliver Brehm, Michael Budde, Sascha Klie, Michael Langenstroer und Susanne Bayer danken. Ganz besonders danken möchte ich Herbert Brehm und Johannes Pommeranz für ihre zeitaufwändigen Übersetzungshilfen der altfranzösischen und altitalienischen Texte sowie Oliver Brehm und Ulrich Althöfer für das Korrekturlesen des Manuskripts, für Formulierungshilfen und konstruktive Kritik.

Dem Warburg and Courtauld Institute London möchte ich meinen Dank aussprechen für das freundliche Entgegenkommen und die Arbeitsmöglichkeiten bei meinem Kurzaufenthalt.

Der größte Dank aber gilt meinen Eltern, die mir das Studium ermöglicht und meine Dissertation in vielfacher Hinsicht unterstützt haben, und meinem Mann Oliver Brehm, der mit mir gemeinsam den langen Weg der Promotion gegangen ist und durch dessen Verständnis und Entlastung - im fachlichem wie im privatem Bereich – diese Arbeit erst möglich war.

¹ WEGNER 1988.

EINLEITUNG

1. Vorbemerkungen zum Thema des Arbeit

Die vorliegende Arbeit führt die Reihe der Studien fort, die Ovidfabeln als Themen der bildenden Kunst untersuchen. Ihr Ziel ist es, anhand der bildkünstlerischen Umsetzung die Entwicklung und Wandlung eines mythologischen Motivs in Abhängigkeit von der künstlerischen Epoche und ihrem Zeitgeist aufzuzeigen.

Nicht alle heidnischen Mythen haben sich im christlichen Mittelalter halten können, es sei denn, sie wurden durch Schriftsteller tradiert, die von den mittelalterlichen Moralthologen für ihre Zwecke umgedeutet werden konnten. Ovid ist - neben Vergil - der Autor, dessen "Metamorphosen" epochenübergreifend in immer wieder neuen Übersetzungen und Bearbeitungen verlegt wurden und den Künstlern als "Malerbibel" dienten, als Musterbuch für mythologische Themen, die sie dann künstlerisch umsetzten.

Bei dem gewählten Motiv geht es um den Raub der Proserpina durch Pluto in die Unterwelt, nicht um ihre Entführung durch Theseus und Pirithous aus der Unterwelt als Ersatz für die verstorbene Frau des Pirithous, die bei verschiedenen antiken Mythographen und Scholiasten überliefert wird.²

Aus den zahlreichen Fabeln Ovids erwies sich "Der Raub der Proserpina" als besonders geeigneter Gegenstand kunsthistorischer Untersuchung, da dieses Thema eine umfangreiche, lückenlose, bis ins 20. Jahrhundert reichende Tradition aufweist und als Stoff nicht nur für die bildende Kunst, sondern auch für Literatur, Philosophie und Musik genutzt wurde. Auch wenn im Rahmen einer kunsthistorischen Arbeit vieles nur angeschnitten werden kann, ist es für die Erkenntnisfindung doch wesentlich, grundsätzlich viele Perspektiven zu haben, aus denen man ein Thema betrachten kann.

Als eins der vielen, seit der Antike beliebten Frauenraub-Themen eröffnet dieser Mythos dem Künstler unterschiedliche Möglichkeiten zur Interpretation: als erotisches Sinnbild oder als moralisierendes Exemplum. Da es sich bei der Protagonistin um eine Vegetationsgöttin handelt, die ins Reich der Toten entführt und schließlich deren Herrscherin wird, kommt durch die Deutung als Sinnbild des "Stirb-und Werde" in der Natur und als Auferstehungssymbol eine weitere ikonologische Komponente hinzu.

² Vgl. BRÄUNINGER 1937 Sp. 55 f.

2. Problemstellung und Zielsetzung unter besonderer Berücksichtigung des gegenwärtigen Forschungsstandes

Zum Nachleben der Antike gibt es reichhaltige Literatur, die die unterschiedlichsten Teilbereiche abdeckt. Sie reicht von der allgemeinen Beschäftigung mit dem Fortleben der antiken Götter in Mittelalter³, Renaissance⁴, im 17. und 18. Jahrhundert⁵ bis hin zur Erforschung der Wirkungsgeschichte von Ovid Metamorphosen.⁶ Für die Typologie der Metamorphosen-Illustrationen vom 15. bis 18. Jahrhundert ist Henkels Arbeit immer noch grundlegend, wenn auch ergänzungsbedürftig⁷; neuere Arbeiten zu diesem Thema stammen von Goldschmidt, Boschloo und Amielle.⁸ Sluijter hat in seiner Arbeit nachweisen können, daß in der niederländischen Kunst um 1600 das Erscheinen mythologischer Bildthemen und Motive von den Illustrationen der gleichzeitig herausgegebenen niederländischen Metamorphosen-Übersetzungen abhängig ist.⁹ Die aktuellste Literatur zum Nachleben der Metamorphosen Ovids in Kunst und Literatur stellt ein ikonographisches Repertorium zur Rezeption des antiken Mythos in Europa dar, an dem im Seminar für Klassische Philologie der Universität Mannheim gearbeitet wird.¹⁰

Die Literatur zum Thema des Proserpina-Raubes beginnt 1874 mit der Arbeit Richard Foerstes, „Der Raub und die Rückkehr der Persephone“, mit der für die bildliche Darstellung des Mythos in griechischer und römischer Zeit eine umfangreiche Untersuchung vorliegt.¹¹ Ergänzend kommen Untersuchungen einzelner Gattungen hinzu.¹² Den aktuellsten und systematischsten Überblick über das vorhandene Material der Antike gibt die Monographie von Ruth Lindner, „Der Raub der Persephone in der antiken Kunst“ von 1984. Sie stellt die Raubdarstellungen katalogartig vor, zunächst nach Epochen, dann nach Gattungen geordnet.¹³

Mit dem Mythos des Proserpina-Raubes in der antiken und spätantiken Literatur hat sich

³ WENTZEL 1955, MUNARI 1960, HEITMANN 1963, SEZNEC 1980, WEITZMANN 1981, WEHRLI 1983.

⁴ JAMESON 1973, BUCK 1976, GUTHMÜLLER 1973, 1974, 1975, 1977, 1981, 1986, MOSS 1984, BOSQUE 1985, BOBER/RUBINSTEIN 1986, SLUIJTER 1986, MARTINDALE 1988, MASSARI 1989, PANOFSKY 1990.

⁵ BECK/SCHULZE 1989, NEBENDAHL 1990, BAILEY 1992.

⁶ ALLEN 1970, JAMESON 1973, MOOG-GRÜNEWALD 1979, FORNARO 1994.

⁷ HENKEL 1930.

⁸ GOLDSCHMIDT 1966, BOSCHLOO 1980, AMIELLE 1989.

⁹ SLUIJTER 1986.

¹⁰ Erste Ergebnisse liegen in einem Symposionsbericht vor: HORN/WALTER 1995.

¹¹ FOERSTER 1874. zu den Ergänzungen vgl. FOERSTER 1884.

¹² Zu den Proserpina-Sarkophagen siehe ROBERT 1919, KOCH 1975, BLOME 1978 und KOCH/SICHTERMANN 1982, zu den lokrischen Terrakottareliefs siehe PRÜCKNER 1968.

¹³ LINDNER 1984. Siehe dazu die Rezensionen von BROMMER 1985 und OAKLEY 1985.

Richard Foerster 1874 ebenfalls intensiv beschäftigt. Er bemüht sich nicht nur, die einzelnen Versionen und Fragmente chronologisch vorzustellen, sondern zeigt auch ihre Abhängigkeiten auf. Insofern bleibt Foersters Arbeit immer noch grundlegend. Den Mythos der Proserpina in der Literatur des 18. Jahrhunderts untersucht Siegrist in seiner Dissertation von 1962.¹⁴

Die Dissertation "Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols" von Herbert Anton brachte eine umfangreiche Aufarbeitung des literarischen Stoffes von der Spätantike bis zum 20. Jahrhundert. Vorrangige Fragen bleiben dabei immer die nach dem jeweiligen antiken oder nachantiken literarischen Vorbild und jene nach der Intention. Die Untersuchung Antons wird zusätzlich durch zahlreiche Abbildungen illustriert.¹⁵

Mit der Auseinandersetzung neuzeitlicher Künstler mit diesem Thema haben sich neben Herbert Anton bisher nur Andor Pigler und Herbert Hunger befaßt, indem sie einen ersten Überblick über den Umfang der Darstellungen geben. In beiden Auflistungen - insgesamt ca. 120 Werke - überwiegen Beispiele aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Vollständigkeit kann selbstverständlich bei beiden Nachschlagewerken nicht intendiert sein.

Wenn Elisabeth Wiemann 1986 feststellt, daß mit der Arbeit von Anton bereits eine erschöpfende ikonographische Untersuchung zum Raub der Proserpina vorliegt, und sie diese mit den Arbeiten zur Ikonographie der Mythen von Europa, Cephalus und Procris, Daphne, Prometheus, Phaeton und Ganymed gleichstellt, so ist das nicht zutreffend.¹⁶

Sicherlich ist es ein großes Verdienst Antons, den Proserpina-Mythos in seiner literarischen Ausformung und Rezeption sowie seiner jeweiligen zeitbedingten Intention chronologisch aufgearbeitet zu haben. Aber daß Antons Arbeit eben doch eine primär literaturwissenschaftliche ist, zeigt die Tatsache, daß von den 28 Raubdarstellungen, die er abbildet, 14 reine Textillustrationen sind. Diese bezieht er insofern in seine Untersuchungen ein, als er die dazugehörigen Texte bespricht. Die restlichen Abbildungen erwähnt er nur in zwei kurzen Absätzen. Es kommt weder zu einer Diskussion des Verhältnisses von Text und Bild noch zu einer typengeschichtlichen Einordnung.

So erscheint trotz der Vorarbeit Antons eine Bearbeitung dieses Komplexes aus kunst-

¹⁴ SIEGRIST 1962.

¹⁵ ANTON 1967.

¹⁶ WIEMANN 1986 S. 2. In den letzten Jahren haben sich folgende Arbeiten mit Mythologischen Fabeln Ovids beschäftigt: KEMPTER 1980, SASLOW 1983 und KRUSZYNSKI 1985 (Ganymed), SCHMITT-VON MÜHLENFELS 1972 (Pyramus und Thisbe), STECHOW 1965, GIRAUD 1968 und RADEMACHER 1986 (Apoll und Daphne), BELLER 1967 (Philemon und Baucis), JACOBY 1971 (Phaeton)m HANKE 1963, BÜHLER 1968, ZAHN 1983, KAT.MYTHOS 1988 und KAT.EUROPA 1988 (Europa und der Stier), BLISNIEWSKI 1992 (Parzen), PROVOOST 1974, SAN JUAN 1983 und WEGNER 1988 (Orpheus), SCHRÖTER 1977 sowie EL-HIMOUD-SPERLICH 1977 (Parnaß).

historischer Sicht und mit besonderer Berücksichtigung der Relation zwischen Form und Inhalt gerechtfertigt. Anton selbst schreibt dazu: "So ist der Bogen der Darstellung eng und weit zugleich gespannt - in der Hoffnung, daß andere Zeugnisse der Rezeption und ihre Interpretation neue Sinnbildtendenzen und Rezeptionskreise aufdecken..."¹⁷

In der kunsthistorischen Literatur konnte auf zahlreiche Beiträge, die sich mit den einzelnen Kunstwerken beschäftigen, zurückgegriffen werden. Für den Bereich der Rundplastik hat Eva Schmitz mit ihrer Dissertation "Raptusdarstellungen in der Plastik von der Renaissance bis zum Zeitalter des Klassizismus" von 1992 einen wichtigen Beitrag geleistet, zumal sie die typologischen Abhängigkeiten der behandelten Gruppen aufzeigt. Allerdings läßt sie einiges unberücksichtigt. So hat sie sich zum Beispiel nicht mit der literarischen Überlieferung und Veränderung der antiken Mythen beschäftigt, obwohl sie unter anderem die Verbindung zwischen den literarischen Quellen und den Skulpturen untersuchen will.¹⁸ Die entsprechenden Mythen, die den Raptus zugrundeliegen, werden nicht einleitend erzählt, sondern nach und nach wiedergegeben.

Zur Themenwahl und -eingrenzung schreibt Schmitz: "Die Masse des zur Verfügung stehenden Materials zwingt den, der sich mit dem Thema Frauenraub-Darstellungen beschäftigt, sein Arbeitsfeld zu definieren und einzugrenzen. Einer eingehenden Bearbeitung würdig sind viele Untergruppen: So könnte man sich auf einen mythologischen Themenkreis beschränken, ebenso auf ein vom Künstler bevorzugtes Material, auf ein Handwerk, eine Kulturlandschaft, eine Stadt, ein Museum."¹⁹

Wegen der umfangreichen Bearbeitung und Bedeutung antiker Mythen im 16. Jahrhundert ist die vorliegende Arbeit auf diesen Zeitraum konzentriert. Ihre Zielsetzung ergibt sich aus den Lücken der bisherigen Forschungsgeschichte. Sie ist eine kunsthistorische Untersuchung der ikonographischen Zeugnisse des Proserpina-Raubes sein, ohne die literarische Überlieferung in Antike und Neuzeit auszuklammern, zumal diese meist erst die Künstler angeregt hat, sich mit diesem Thema zu beschäftigen. Die Arbeit soll sich zwar auf die Kunstwerke des 16. Jahrhunderts beschränken, darf aber weder deren Wurzeln in Antike und Mittelalter noch ihre Weiterentwicklung nach 1600 außer acht lassen. Die Bildwerke werden nach ihren ikonographischen Überlieferungssträngen

¹⁷ ANTON 1967 S. 11.

¹⁸ SCHMITZ 1992 S. 32. Beispielweise nennt sie griechische und lateinische Namen und Begriffe in einem Zusammenhang - Hekate, Pluto, Cerberus und Tartaros - und bezeichnet den Gott Pluto als griechisch, Hades dagegen als römisch statt umgekehrt. Es kommt ebenfalls zu einer Verwechslung der griechischen Götter Plutos - des Gottes des Reichtums - und Pluton - dem Synonym für Hades. Vgl. SCHMITZ 1992 S. 71. Es kommt zudem zu einer Verwechslung der lateinischen und griechischen Namen der mythologischen Figuren - vermutlich je nachdem, wie sie in der von ihr herangezogenen Sekundärliteratur genannt wurden.

¹⁹ Ebenda S. 2.

untersucht.

Der dadurch gewonnene Überblick über Bildtraditionen und Abhängigkeiten muß in Beziehung gesetzt werden zu Bedeutungswandel und –kontinuität des Proserpina-Mythos. Weiterhin soll die ikonologische Aussage sowie der funktionale und programmatische Kontext des einzelnen Kunstwerks hinterfragt werden, um die ganze Bandbreite der Deutungen erfassen zu können, die ein Bildwerk dieses Themas birgt. Es kann nicht allein darum gehen, mit dieser Arbeit bereits geleistete Untersuchungen zu ergänzen, sondern durch die ikonographischen, typologischen und ikonologischen Studien sollen neue Erkenntnisse für die Interpretation bedeutender Bildwerke gewonnen werden.

3. Methodik und Aufbau der Arbeit

Aus der Erkenntnis des engen Zusammenhanges zwischen literarischer, bildlicher und ikonologischer Interpretation resultiert die Dreigliederung der Arbeit, für die Wiemanns Dissertation über den Niobe-Mythos vorbildlich war.²⁰

Da vor allem mythographische Schriften und <Metamorphosen-Bearbeitungen weitreichende Auswirkungen auf Literatur und Kunst der Neuzeit haben, wird ihnen ein für eine kunsthistorische Untersuchung ungewöhnlich großer Stellenwert eingeräumt.

Bei der Aufarbeitung dieser Schriftquellen machte sich das Fehlen einer zusammenfassenden Untersuchung zu den Ovid-Kommentaren empfindlich bemerkbar. Aus diesem Grund war der Arbeitsaufwand zur Beschaffung der Quellen verhältnismäßig groß, da diese häufig nur in den großen Bibliotheken des Auslands (Bibliothèque Nationale in Paris, British Library in London) zu bekommen waren. Das Übersetzen der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen lateinischen, französischen und italienischen Quellentexte (Handschriften und Drucke) war aber unumgänglich, um die auf die Texte bezogenen Illustrationen angemessen interpretieren zu können. Entsprechende Untersuchungen zur Bild-Text-Kongruenz stellen bisher noch ein Desiderat der Forschung dar.²¹ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß die Schriftquellen nur vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet werden konnten, ohne daß in Gebiete der Altphilologie und Romanistik eingegriffen werden sollte.

Als Materialgrundlage diente die Zusammenstellung mythologischer Bildthemen bei Pigler²² und Hunger²³ sowie Manfred Lurkers Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie

²⁰ WIEMANN 1986.

²¹ In dieser Hinsicht vielversprechend ist der Titel der 1991 von Evamarie Blattner in Tübingen begonnenen Dissertation zu den frühen Ovid-Illustrationen, vgl. KUNSTCHRONIK Bd. 44, 1991 S. 501.

²² PIGLER 1974 S. 225-230.

²³ HUNGER 1988 S. 403 f.

und Mythologie.²⁴ Mit Hilfe der Photothek und Bibliothek des Warburg and Courtauld Institutes in London, des Netherlandish Art Indexes und des Iconclass-Indexes, der thematischen Recherchen des Centre National de la Recherche Scientifique und der Réunion des Musées Nationaux in Paris sowie eigener Funde konnte das Bildmaterial erweitert werden.

Ausgehend von der Sammlung der Bildbeispiele und Schriftquellen, setzt sich diese Arbeit allerdings nicht zum Ziel, einen Corpusband der Darstellungen des Proserpina-Raubes zu erstellen. Eine vollständige Ausbreitung des Bildmaterials schien insofern nicht sinnvoll, als sie keine neuen Ergebnisse gebracht hätte. Die Arbeit beschränkt sich auf die für die Ikonographie wichtigen Beispiele, anhand derer auch andere, nicht besprochene Objekte eingeordnet werden können.

Im Vordergrund steht die Motivforschung, das heißt die Frage, in welchem Verhältnis die einzelnen Umsetzungen des Bildthemas zueinander stehen und inwieweit sich typologische Entwicklungslinien ablesen lassen. Bei dieser Fragestellung war der Aufbau anderer ikonographischer Arbeiten sehr hilfreich. Die von Schmitz formulierte Ausgangsfragestellung trifft auch hier zu: "Was genau wurde von einem Vorbild übernommen, was [...] sind eigene Ideen und Neuerungen, die wiederum von nachfolgenden Künstlern übernommen werden? Sind es einzelne Elemente der Gesamtkomposition, einzelne Bewegungsmotive oder die Anzahl der Dargestellten? Ist es die Sage, die übernommen wurde, oder kann die antike Quelle bei der Betrachtung der Entwicklungslinien außer acht gelassen werden?"²⁵

Die Kunstwerke werden auf die Rezeption antiker ikonographischer Vorbilder, antiker und zeitgenössischer Literatur hin untersucht. Den dritten Schwerpunkt bildet die interpretative Bedeutungsstruktur der Kunstwerke mit dem Raub der Proserpina. Welche religiösen, mythischen, gesellschaftlichen und politischen Vorstellungen einer Epoche, eines Künstlers oder Auftraggebers kommen in Thema, Motiv und Komposition des Bildwerks zum Ausdruck? Aufgabe der Ikonologie im Sinne Panofskys ist es, die Gründe für einen Bedeutungswandel einer gleichbleibenden Form oder für eine typologische Entwicklung zu erarbeiten.²⁶

Die vorliegende Arbeit ist bestrebt, eine Synthese zu finden zwischen den Fragen der Interpretation, die auf einer möglichst breiten Quellenbasis gelöst werden sollen, und einer formalikonographischen Untersuchung. Anhand von ausgewählten, künstlerisch und

²⁴ LURKER 1988.

²⁵ Ebenda S. 32.

²⁶ Zu den Grundlagen der Forschungsbereiche der Ikonographie und Ikonologie sowie ihrer Abgrenzung voneinander siehe PANOFSKY 1939, zur Entwicklung der Forschungsbereiche seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts vgl. KAEMMERLING 1979.

inhaltlich wichtigen Beispielen soll illustriert werden, wie eine Fabel der "Metamorphosen" und ihre künstlerische Umsetzung auf ihrer Wanderung durch die Jahrhunderte und Kunstlandschaften selbst einer Metamorphose unterworfen ist und wie die Bildwerke herausragender Künstler ikonographisch und ikonologisch einzuordnen sind. Inwieweit sind sie literarischen und künstlerischen Traditionen verhaftet, inwiefern lösen sie sich von allen Schemata? Dies herauszuarbeiten, ist das Hauptanliegen dieser Arbeit.

I. LITERARISCHE ÜBERLIEFERUNG

1. Antike

1.1. Die Sage vom Raub der Proserpina in den Metamorphosen des Ovid²⁷

Zur Vereinfachung werden im folgenden für die mythologischen Figuren durchgehend die lateinischen Eigennamen verwendet, während die antiken Autoren - je nach Herkunft - bei ihren griechischen oder lateinischen Namen genannt werden. Einzige Ausnahme sind Publius Ovidius Naso und die "Metamorphoses", die "Ovid" und "Metamorphosen" abgekürzt werden sollen.

Während des Kampfes der Giganten gegen die olympischen Götter wird der Gigant Typhon unter der Insel Sizilien lebendig begraben. Durch Erdbeben macht er sich weiter bemerkbar und versetzt Pluto, den Gott der Unterwelt, in Angst, sein unterirdisches Reich könne bersten und eindringendes Tageslicht seine Untertanen erschrecken. So macht er sich auf seinem Pferdegespann zu einer Erkundungsfahrt über Sizilien auf. Dabei wird er von Venus beobachtet, deren Einfluss Pluto sich bisher immer entzogen hatte. Sie beauftragt Amor, Pluto durch einen gezielten Schuss für die Liebe empfänglich zu machen. Inzwischen pflückt Proserpina, die jungfräuliche Tochter der Korngöttin Ceres, mit ihren Gefährtinnen Blumen am See Pergusa bei Enna. Durch Amors Pfeil getroffen, erblickt und begehrt Pluto sie dort und zieht die sich Sträubende auf seinen Wagen. Während dem Mädchen die eben erst gepflückten Blumen und der Blumenkorb aus der Hand fallen und sie erschrocken die Mutter und die Gespielinnen um Hilfe anfleht, flieht Pluto mit seiner Beute. Die Gefährtinnen Proserpinas aber wünschen sich, auf ihrer Suche nach der Freundin über das Meer fliegen zu können, und werden von den Göttern in Sirenen, Vögel mit Mädchenköpfen und menschlichen Stimmen, verwandelt. Bei Syrakus stellt sich die Quellnymphe Cyane dem Räuber in den Weg und macht ihm Vorhaltungen über die Form seines Liebesworbens. Pluto stößt sein Szepter in den See und fährt mit Proserpina durch den nun entstandenen Erdsplatt in die Unterwelt. Aus Kummer über ihr Unvermögen, dies zu verhindern, löst sich Cyane in Tränen auf und wird zu dem Wasser, dessen Nymphe sie ist. Ceres, die den Hilferuf ihrer Tochter hört, eilt ruhelos mit zwei Fackeln, die sie am Ätna entzündet hat, um die Erde. Unterwegs macht sie Rast bei einer alten Frau, die ihr zu trinken gibt. Ein Junge, der sie beobachtet, verspottet sie als gierig und wird zur

²⁷ OVID METAMORPHOSEN 5,348-572. Zur Einbindung der ovidischen Version in die sizilische Tradition siehe S. 12-15.

Strafe von ihr in eine Eidechse verwandelt.²⁸ Als Ceres bei der Quelle der Cyane ankommt, zeigt die stumme Nymphe ihr im Wasser den Gürtel, den Proserpina auf der Flucht verloren hat; auf diese Weise erfährt Ceres erst von dem Raub. Durch einen Fluch lässt sie alles Saatgut auf Sizilien verderben. Arethusa, eine andere Quellnymphe bei Syrakus, hat Mitleid mit Sizilien und nennt Ceres den Namen des Entführers. Auf dem Olymp erzwingt Ceres von Jupiter einen Richtspruch für die Rückkehr ihrer gemeinsamen Tochter in die Oberwelt. Jupiter will dies gewähren, falls Proserpina in der Unterwelt noch nichts gegessen hätte und damit für immer an die Unterwelt gebunden wäre. Ascalaphus, ein Bewohner der Unterwelt, verrät jedoch, daß Proserpina im Reich Plutos bereits Granatapfelkerne gegessen hat, und wird zur Strafe von ihr in eine Eule verwandelt. Proserpina bleibt insofern an die Unterwelt gebunden, als sie eine Hälfte des Jahres bei ihrem Gemahl, die andere bei ihrer Mutter verbringt. Die durch den Kompromiss versöhnte Ceres schickt den Athener Triptolemus auf ihrem Schlangenzug in alle Welt, um den Menschen Saatgut und die Kenntnis des Ackerbaus zu bringen. Unterwegs entgeht Triptolemus nur knapp einem Mordanschlag durch den neidischen König Lyncus, der jedoch rechtzeitig von Ceres in einen Luchs verwandelt wird.

Die älteste namhafte Darstellung des Mythos²⁹ findet sich bereits um 700 v. Chr. im fünften Kapitel von Hesiodos' "Theogonia", in der der Raub allerdings nur in einem Satz erwähnt und Zeus als Initiator desselben genannt wird.³⁰

Für die Überlieferung seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. unterscheidet Foerster einen attischen³¹ und einen sizilischen³² Traditionsstrang des Mythos, je nach Entstehungsort und Tendenz.

²⁸ Dieser Knabe wird in anderen Überlieferungen "Ascalabus" genannt und ist nicht zu verwechseln mit dem Verräter Ascalaphus, der in einen Uhu verwandelt wird.

²⁹ Die älteste, aber nur durch Pausanias überlieferte Nennung erfolgt in vorhomerischer Zeit bei dem attischen Dichter Pamphos, der in seinem Demeterhymnus die Narzisse besonders hervorhebt als die Blume, die Proserpina zur Anthologie verführt hat und zusammen mit dem gelben Krokus im attischen Ceres-Proserpina-Kult eine wichtige Rolle spielt. Vgl. PAUSANIAS VII, 21,9 und IX, 29, 8.

³⁰ HESIODOS V. 913 f.

³¹ FOERSTER 1874 S. 29-63.

³² Ebenda S. 65-98.

1.2. Die attische Tradition

Der Homerische Demeterhymnus³³ stellt die älteste ausführliche Schilderung des Mythos um Proserpina dar. Er ist unter dem Einfluss der Eleusinischen Mysterien im 7./6. Jahrhundert v. Chr. entstanden, mit dem Ziel, diese zu verherrlichen, und wurde bis zum Ende des Altertums weitgehend unverändert tradiert. Die Tat spielt sich in Kleinasien, in der Nähe von Nysa ab, wo die Erdgöttin Tellus auf Jupiters Anweisung die Blumen - unter ihnen in erster Linie die Narzisse - üppig sprießen lässt. Als Proserpina eine Narzisse pflücken will, klafft die Erde auf, Pluto stürmt auf seinem goldenen Wagen hervor und entführt die sich Sträubende und Schreiende aus dem Kreis der Okeaniden, Dianas und Minervas. Als Ceres die Schreie hört, macht sie sich auf die Suche nach der Tochter: mit gelösten lockigen Haaren, dunklem Schleier und brennenden Fackeln in den Händen, unterstützt durch Hecate, die sie ebenfalls mit brennenden Fackeln begleitet, und Sol, der ihr den Namen des Räubers nennt. Auf der Suche rastet Ceres in Eleusis und zieht als Amme den Sohn des Königs auf. Sie lässt sich ein Heiligtum bauen, in dem sie zürnend weilt und inzwischen alle Feldfrucht verdorren lässt. Um sie zu besänftigen, schickt Jupiter Mercurius in die Unterwelt, der auf Plutos Pferdewagen Proserpina wieder zurückholen soll. Nach dem Richtspruch Jupiters bleibt die Tochter nun zwei Drittel des Jahres bei ihrer Mutter und die übrige Zeit in der Unterwelt. Auf Geheiß ihrer Mutter lässt Ceres die Frucht wieder wachsen und stiftet die eleusinischen Mysterien.

Weitere Vertreter der attischen Tradition sind die Orphische Dichtung (6./5. Jahrhundert)³⁴, Euripides' "Helena" (412 v. Chr.)³⁵ und der zweite Band von Philochoros' "Attis" (1. Hälfte 3. Jahrhundert v. Chr.)³⁶. In ihr gilt stets Jupiter als Initiator des Raubes.³⁷ Die Lokalität des Geschehens ist meist unbestimmt oder wird in den "nysäischen Gefilden"³⁸, das heißt in Kleinasien angesiedelt. Eine der Entführung vorangehende Anthologie, das Blumensammeln, ist fakultativ; wenn es dargestellt wird, steht - wie bei

³³ HOMERISCHER DEMETERHYMNUS. Die homerischen Hymnen stammen zwar nicht von Homeros, sind aber in seinem Stil geschrieben.

³⁴ Die orphische Dichtung besteht aus einer fragmentarischen Sammlung von Hexametern, die dem Orpheus von seinen Anhängern zugeschrieben wurden. Ziel ist die Einführung des attischen Heros Triptolemus in die Sage und die Betonung der Stiftung des Ackerbaus durch Ceres. Zu den Fragmenten der orphischen Dichtung vgl. KERN 1922 S. 115 f. und QUANDT 1955 S. 23 f., Nr. 29.

³⁵ EURIPIDES Strophe 1300-1352. Zur Handlung des Dramas stehen die drei Strophen in losem Zusammenhang: sie sind der Gesang der ägyptischen Frauen im Gefolge Helenas.

³⁶ Zu der attischen Lokalgeschichte dieses Mythographen, die nur in Grundzügen über verschiedene Scholien zu rekonstruieren ist, vgl. JACOBY 1923 Bd. 3B, S. 104 f., fr. 18b, S. 129, fr. 103, fr. 104.

³⁷ HOMERISCHER DEMETERHYMNUS V. 3, QUANDT 1955 V. 7, EURIPIDES V. 1317 f.

³⁸ HOMERISCHER DEMETERHYMNUS V. 17.

Hesiodos - die für Attika typische Narzisse im Mittelpunkt.³⁹ Typisch ist die Anwesenheit der Göttinnen Venus, Diana und Minerva während der Anthologie und des Raubes.⁴⁰ Ausschlaggebend für das Schicksal Proserpinas ist in der attischen Tradition der Genus des Granatapfels, der sie an die Unterwelt bindet.⁴¹ Am Ende des Mythos wird ihr Leben dreigeteilt: zwei Drittel verbringt sie bei den olympischen Göttern, ein Drittel bei Pluto in der Unterwelt.⁴² Damit wird deutlich, daß der Mythos vom Raub und der Rückkehr der Proserpina ursprünglich als Erklärung für die Einteilung des Jahres in die unterschiedlichen Vegetationsphasen diente. Die Bedeutung von Eleusis als dem Zentrum und Ziel der Mysterien und die Rolle des attischen Nationalheros Triptolemus werden besonders hervorgehoben.⁴³ Bei Euripides und Philochoros dagegen kehrt Proserpina überhaupt nicht zurück. Euripides' Jupiter lässt die trauernde Ceres durch Flöten- und Paukenspiel ablenken, bis sie ihre Tochter vergessen hat.⁴⁴ Damit wird die Intention des Dichters, nämlich die Darlegung seines theologischen Standpunktes, deutlich: die Götter mit ihren Schwächen und Fehlern sind bloß Erfindungen der Menschen. Die Proserpina des Philochoros wählt ihr Schicksal selber und zieht ein Leben als Königin der Molosser einer Rückkehr vor. In dieser Version des Mythos sind die Götter zu Sterblichen geworden.⁴⁵

1.3. Die sizilische Tradition

Zu den Vertretern der sizilischen Tradition zählen der vierte Band von Nikandros von Kolophon "Heteroionomena", "Georgica" und "Theriaca" (3./2. Jahrhundert v. Chr.)⁴⁶,

³⁹ Ebenda V. 8.

⁴⁰ Ebenda V. 424 ff., EURIPIDES V. 1313-1316.

⁴¹ HOMERISCHER DEMETERHYMNUS V. 372.

⁴² Ebenda V. 445 ff.

⁴³ Ebenda V. 473-482, JACOBY 1923 fr. 104.

⁴⁴ EURIPIDES V. 1349-1352.

⁴⁵ Die rationalisierende Form ist die letzte Entwicklungsstufe der attischen Sage und spiegelt bereits den Verfall des klassisch-griechischen Geistes wider. Vorbild dieser euhemeristischen Mythenklärung ist die fragmentarisch erhaltene Theogonie "Hiera anagrapse" des Euhemeros von Messene (um 300 v. Chr.). In dieser Staatsutopie zeigte Euhemeros - so DÖRRIE 1964 S. 219 - "daß die allgemein verehrten Götter ursprünglich auch nur Menschen gewesen sind - freilich große und wohlthätige Könige - εὐεργέται. Und eben dadurch, daß sie allgemeine Verehrung genossen, erhielten sie den Rang der Göttlichkeit."

⁴⁶ NIKANDROS Heteroionomena 4, fr. 56. In dem fragmentarischen Werk des alexandrinischen Verfassers von Lehrgedichten, das epische Verwandlungssagen enthielt, ist nur die Ascalabus-Episode überliefert, ebenso wie in Theriaca V. 483-487. NIKANDROS Georgica 2, fr. 74 bezieht sich lediglich auf die Anthologie.

Kallimachos' "Aitia" und "Demeterhymnus" (Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr.)⁴⁷, die "Bibliothek" des Diodorus Siculus (Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr.)⁴⁸, Pseudo-Apollodorus' "Bibliothek" (1. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr.)⁴⁹ sowie Hyginus' "Fabulae" (2. Jahrhundert n. Chr.)⁵⁰. Für die Überlieferung am wichtigsten aber sind Ovids "Metamorphosen" und "Fasti"⁵¹ (1. Jahrzehnt n. Chr.)⁵². Mit seiner Umsetzung des Stoffes etabliert Ovid die Sage vom Raub der Proserpina endgültig in Rom, wo sich nun auch andere römische Dichter ihrer annehmen. Bei Ovid avanciert die Entführung zu einem verherrlichten Liebesraub einer jungfräulichen Göttin. Nach einer Blütezeit des Proserpina-Mythos im ersten nachchristlichen Jahrhundert, in dem der Raub zu den "mythologischen Gemeinplätze[n] in den gelehrten Dichtungen"⁵³ zu zählen war, folgt vom 2. bis 4. Jahrhundert eine Rezeptionslücke, bis Claudianus als letzter antiker Dichter 395-397 n. Chr. die Sage in seinem Gedicht "De raptu Proserpinae" zusammenhängend erzählt.⁵⁴ Da Claudianus für die Proserpina-Rezeption von weitreichender Bedeutung ist, soll seine Version ausführlich paraphrasiert werden:

Pluto droht den anderen Göttern mit Krieg, falls Jupiter ihm keine Frau gibt. Daraufhin verspricht Jupiter ihm seine Tochter Proserpina zur Frau und beauftragt Venus, sie mit Hilfe von Minerva und Diana zu überlisten. Ceres hatte derweil die Heiratsanträge anderer Bewerber für ihre Tochter abgelehnt und Proserpina in Sizilien versteckt, als sie selbst

⁴⁷ Die nicht erhaltene "Aitia" des alexandrinischen Dichters und Mythographen Kallimachos ist ein großes mythologisches Gedicht, das mit Sicherheit auch den Raub der Proserpina enthalten hat. Überliefert ist der Demeterhymnus, der jedoch nicht eigentlich den Raub zum Thema hat, sondern nur die Suche und das Fasten der Ceres bis hin zur Stiftung des Ackerbaus, verbunden mit der Bedeutung des Triptolemus und der Mysterien. KALLIMACHOS V. 8-21.

⁴⁸ DIODORUS 5,3 f. Diodor, ein griechisch schreibender Sizilianer, überliefert die erste sichere Erwähnung der sizilischen Sage im vollständig erhaltenen fünften Buch seiner 40-bändigen "Bibliothek", einer Universalgeschichte von der Entstehung der Welt bis zur Eroberung Britanniens. Die Götterlehre wird bei Diodor euhemeristisch gedeutet.

⁴⁹ APOLLODORUS 1,5. Apollodorus war ein attischer Mythograph des 2. Jahrhunderts v. Chr., in dessen Schrift "Peri theon" der Mythos sicherlich enthalten war; er hat sich allerdings nicht erhalten. Überliefert ist er hingegen in der Apollodor zugeschriebenen "Bibliothek", I, 5. Ein illustriertes Bibliothek-Manuskript war die Hauptquelle für die Illuminationen des Pseudo-Nonnus. Vgl. dazu WEITZMANN 1959 S. 79 f.

⁵⁰ HYGINUS 141, 146, 147. In Hyginus' mythologischem Handbuch, das auf einem mythologischen Handbuch ähnlich der "Bibliothek" des Pseudo-Apollodor basiert, ist der Mythos nur fragmentarisch überliefert: in den Fabulae 146, 147 und 141.

⁵¹ Im Rahmen der Fasti, eines römischen Festkalenders, erklärt Ovid die Entstehung der Mysterien, das heißt des Festtages des 12. April.

⁵² OVID METAMORPHOSEN 5,348-661, OVID FASTI V. 418-620. Zur Erzählung des Mythos nach Ovids Metamorphosen siehe S. 9. Zur philologischen Tradition des ovidischen Mythos zuletzt HINDS 1987 und ELLER 1982.

⁵³ FOERSTER 1874 S. 90.

⁵⁴ Sein rein mythologisches Gedicht in drei Büchern, das er Florentinus, dem praefectus urbi von Mailand (395-397 n. Chr.) widmete, blieb unvollendet. Zur Untersuchung des Gedichts zuletzt DUC 1994.

einer Einladung nach Phrygien folgte.

Ganz offensichtlich legt Claudianus noch mehr Wert auf sinnlich erfahrbare Erzählung als Ovid, wenn er - dem literarischen Typus der Ekphrasis folgend - sogar Stoffmuster bis ins Detail beschreibt.: Proserpina trägt einen Blütenkranz im Haar und ein Gewand, das mit eingewebten Mustern, u.a. der Geburt von Sonne und Mond, verziert ist. Das Gewand wird von einer Jaspisspange zusammengehalten. Das Haar der Venus ist gelockt und um den Kopf geflochten. Ihren purpurfarbenen, juwelenübersäten Mantel hält eine Fibel zusammen. Diana, deren gelockte Haare im Wind flattern, hat nackte Arme und trägt eine gegürtete, knielange Tunica, in die die Landschaft von Delos mit goldenem Meer eingewebt ist. Sie ist mit Pfeilen und Bogen ausgerüstet. Minerva ist gekennzeichnet durch Speer, übelabwehrendes Gorgonenhaupt unter dem glänzenden Umhang, Schild und Helm.

Zusammen mit Proserpina und ihren anderen Gefährtinnen werden Minerva und Diana an den Pergusasee gelockt. Im Zusammenhang mit einem Erdbeben taucht Pluto auf seinem Wagen aus der geborstenen Erde hervor und bringt Tod und Finsternis mit sich. Die Gefährtinnen fliehen in alle Richtungen davon, Proserpina wird auf dem Wagen geraubt: ihre Haare flattern im Wind, sie ruft klagend nach Vater, Mutter und den Göttinnen. Daraufhin kehren die Göttinnen um, Diana spannt den Bogen gegen den Räuber, Minerva stellt sich ihm in den Weg und hätte fast den Speer gegen ihn geschleudert, wenn nicht Jupiter eingegriffen hätte. In Gestalt eines roten geflügelten Blitzes unterbindet er ihr Einschreiten, und die Göttinnen beugen sich seinem Befehl. Sie fragen die mit einer Girlande um den Hals halbtot am Boden liegende Cyane nach Proserpinas Verbleib, doch statt zu antworten, löst sich die Nymphe in Wasser auf. Die in Sirenen verwandelten Gefährtinnen fliegen davon und gebrauchen von nun an ihre schönen Stimmen zum Verderben der Menschen.

In der sizilischen Tradition spielt sich die Entführung auf Sizilien ab, genauer gesagt in der Nähe der Stadt Enna⁵⁵; zuweilen wird die Lokalität noch konkreter definiert als der Lago di Pergusa.⁵⁶ Entweder Jupiter⁵⁷ oder Venus und Amor⁵⁸ sind hier die Initiatoren des Geschehens. Auf eine breit angelegte Anthologie wird besonderen Wert gelegt: wenn eine Blume hervorgehoben wird, so das typisch sizilische Veilchen.⁵⁹ Die Göttinnen

⁵⁵ DIODORUS 3,2, OVID METAMORPHOSEN 5,385, OVID FASTI V. 422, CLAUDIANUS 1,122.

⁵⁶ OVID METAMORPHOSEN 5,386, CLAUDIANUS 2,112.

⁵⁷ APOLLODORUS 5,1, HYGINUS 146, CLAUDIANUS 1,217 f.

⁵⁸ OVID METAMORPHOSEN 5,363-379.

⁵⁹ NIKANDROS Georgica 2, fr. 74, DIODORUS 3,3, OVID METAMORPHOSEN 5,391 f., OVID FASTI V. 437-442, CLAUDIANUS 2,93.

Venus, Minerva und Diana nehmen am Geschehen teil.⁶⁰ Neu ist die Anwesenheit der Sirenen⁶¹, der Cyane⁶² und der Arethusa⁶³. Die Fackeln der Ceres werden am Ätna entzündet⁶⁴; die Suche führt sie zunächst zu der Alten mit dem frechen Jungen, den Ceres in eine Eidechse verwandelt.⁶⁵ Die Bedeutung des Triptolemus und die Stiftung des Ackerbaus bleiben erhalten.⁶⁶ Nach dem Verrat an Proserpina wird Ascalaphus in den Metamorphosen Ovids in einen Uhu verwandelt.⁶⁷ Die Sage endet mit einer Zweiteilung des Jahres für die Geraubte.⁶⁸ Das heißt die ursprüngliche natur-mythische Bedeutung des Mythos ist verlorengegangen. Die einzige Ausnahme stellt Pseudo-Apollodors Version dar, in der die im Homerischen Demeterhymnus tradierte Dreiteilung des Jahres beibehalten wird.⁶⁹

2. Mittelalter

2.1. Zur Rezeption antiker Mythologie im Mittelalter

Zwischen der Völkerwanderungszeit und 800 n. Chr. besaß man nördlich der Alpen keine genaue Kenntnis vom klassischen Altertum und seinen Autoren. Lediglich in Südfrankreich, Spanien und England wurden die klassischen Studien lückenlos fortgeführt. Erst seit der karolingischen Renaissance, das heißt seit Ende des 8. Jahrhunderts, finden sich vereinzelt auch Spuren der Ovid-Rezeption, beispielsweise im Kreis der Gelehrten um Karl den Großen.⁷⁰ Während bis in ottonische Zeit hinein Vergilius der beliebteste Klassiker war, nahm Ovid seit Mitte des 11. Jahrhunderts die führende Position ein und fand Eingang in die Schullektüre. Aus dieser Zeit stammen die ersten Handschriften. Von dort aus gelang den Metamorphosen der Weg in die Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts. Es begann die "aetas ovidiana", in der der größte Teil aller mythologischen Themen auf Ovid basiert. Sichtbar ist diese verstärkte Rezeption an vielen Übersetzungen,

⁶⁰ DIODORUS 3,4, HYGINUS 146.

⁶¹ OVID METAMORPHOSEN 5,554-563, HYGINUS 141, CLAUDIANUS 3,254-258.

⁶² DIODORUS 4,1, OVID METAMORPHOSEN 5,409-437, CLAUDIANUS 2,61.

⁶³ OVID METAMORPHOSEN 5,487-508.

⁶⁴ DIODORUS 4,3, OVID METAMORPHOSEN 5,441 ff., OVID FASTI V. 493, APOLLODORUS 5,1.

⁶⁵ NIKANDROS Theriaca V. 483-487, OVID METAMORPHOSEN 5,446-461.

⁶⁶ KALLIMACHOS V. 21, DIODORUS 4,3-7, OVID METAMORPHOSEN 5,642-647, OVID FASTI V. 559 f., APOLLODORUS 5,2, HYGINUS 147.

⁶⁷ OVID METAMORPHOSEN 5,534-550, APOLLODORUS 5,3.

⁶⁸ OVID METAMORPHOSEN 5,564-567, OVID FASTI V.613 f., HYGINUS 146.

⁶⁹ APOLLODORUS 5,3.

⁷⁰ Zur Ovid-Rezeption im Mittelalter vgl. WILKINSON 1955 und MUNARI 1960.

Bearbeitungen und Auslegungen. Daß trotz vereinzelter Allegorisierung die Eindeutigkeit der erotischen Dichtung bestehen blieb, beweist die enge Anlehnung der zeitgenössischen (auch der geistlichen) Literatur an Ovid in Bezug auf Form und Themenwahl. Ab Mitte des 12. Jahrhunderts führte die offensichtliche Freude an der Liebesthematik zu einer Übertreibung der ovidischen Elemente.

Die Kirche bezog unterschiedlich Stellung zu den antiken Mythen. Der karolingische Bischof von Orléans, Theodulf, hielt Ovids Verse zwar in vielem für albern und wertlos, vermutete aber verborgene Wahrheiten hinter den Geschichten.⁷¹ Conrad von Hirsau (1070-1140) dagegen sprach sich gegen den Gebrauch der Metamorphosen im Kloster aus. Da den Mönchen so viele Schriften zur Verfügung stünden, an dem sie ihren Geist in ehrenhaftem Studium üben könnten, sollten sie nicht nach lasterhaften Schriften verlangen, durch deren Übungen der Sinn des Geistes vergiftet würde.⁷² Der englische Philosoph und Bischof von Chartres, Johannes von Salisbury bemühte sich in seiner Staatstheorie "Policratus" (um 1159) um einen Ausgleich zwischen den Parteien und riet, man solle die antiken Autoren der Bildung wegen lesen.⁷³

Ovid blieb bis zum Ende des Mittelalters beliebt wegen seiner Denksprüche, Lebens- und Weltweisheit und nicht zuletzt als wichtigste Quelle mythologischen Wissens. So galten nach Ernst Robert Curtius die Metamorphosen Ovids im Mittelalter als "das romanhaft spannende Repertorium der Mythologie. Wer war Phaeton? Lycaon? Prokne? Arachne? Für tausend solche Fragen war Ovid das 'Who's Who'."⁷⁴

2.2. Pluto und die Unterwelt

Die Untersuchung der literarischen Zeugnisse des Raubes der Proserpina im Mittelalter kann nicht nur auf solche Quellen beschränkt bleiben, die den Raub tatsächlich thematisieren. Denn das hieße, Werke wie den "Fulgentius Metaforalis", Dantes "Commedia divina", Petrarcas "Africa" oder den "Libellus" zu ignorieren. Und gerade diese Werke sind für die Herausbildung der mittelalterlichen Ikonographie Plutos und der Unterwelt verantwortlich, sowohl durch ihre Beschreibungen als auch durch die Illuminationen. Um die zum Teil dämonisierenden Tendenzen der Allegorese des Proserpina-Mythos verstehen

⁷¹ THEODULF V. 19 f.: "In quorum dictis quamquam sint frivola multa, plurima sub falso tegmine vera latent."

⁷² CONRAD VON HIRSAU V. 1328-1361: "Cum tanta nobis subpetant, quorum honesta lectio nos ingenio quidem acuit et provocat ad virtutes, cur scripta viciosa sunt appetenda, quorum sensus inficit studiis exercitanda ingenia?"

⁷³ JOHANNES VON SALISBURY 7,10: "Ego autem in illorum sententiam facillime cedo, qui non credunt sine lectione auctorum, posse fieri hominem litteratum."

⁷⁴ CURTIUS 1967 S. 28.

zu können, ist es unumgänglich, gerade die genannten Quellen mit einzubeziehen.

2.2.1. Mythographische Literatur

2.2.1.1. Fabius Planciades Fulgentius, "Mitologiarum libri tres"⁷⁵, Ende 5. Jahrhundert

Die wahrscheinlich älteste mythographische Nennung des Proserpina-Mythos ist im ersten Buch der "Mitologiae" des Fabius Planciades Fulgentius Ende des 5. Jahrhunderts erhalten. In diesem mythologischen Handbuch wird der Sinn von 50 Mythen auf der Grundlage der Etymologie teils physikalisch, teils ethisch ergründet. Die christliche Deutung, auf der der Schwerpunkt liegt, gilt hier erstmals nicht der Heiligen Schrift, sondern heidnischer Dichtung.

Innerhalb der von Vergilius' "Aeneis" beeinflussten Unterweltsbeschreibung, deren Oberhaupt der mit dem Reichtum gleichgesetzte und mit einem Szepter in der Hand beschriebene Pluto ist, hat auch Proserpina ihren Platz, als Tochter der Göttin des Genusses und als Braut Plutos.⁷⁶

Etymologisch leitet Fulgentius den Namen Proserpina vom Hervorkriechen der Wurzeln aus der Erde ab.⁷⁷ Den griechischen Namen Ecate verdiene sie, weil sie hundertfache⁷⁸ Frucht hervorbringen solle. Mit beiden Deutungen bringt Fulgentius neue Aspekte in den Proserpina-Mythos. In Kapitel 16 wird Proserpinas Wesensgleichheit sowohl mit dem Mond als auch mit Diana beschrieben.⁷⁹ Daß dem Aufenthalt Proserpinas in der Unterwelt der Raub vorausging, wird nur angedeutet, und zwar im Abschnitt über Ceres, die ihre geraubte Tochter mit Fackeln sucht.⁸⁰

Zu den bekanntesten mittelalterlichen Mythographen zählen die sog. Vatikanischen Mythographen I bis III⁸¹, von denen allerdings nur MV I und MV II den Raub nacherzählen.

⁷⁵ Im folgenden abgekürzt als "Mitologiae".

⁷⁶ F.P.FULGENTIUS 1,6-16. Zu F. P. Fulgentius siehe WHITBREAD 1971.

⁷⁷ "Proserpinam vero quasi segetem voluerunt, id est terram radicibus proserpentem."

⁷⁸ Von hekaton (gr.) = 100.

⁷⁹ F.P.FULGENTIUS 16: "Lunam ideo ipsam voluerunt etiam apud inferos Proserpinam. [...] Ipsam etiam Dianam nemoribus [praeesse] uolunt."

⁸⁰ Ebenda 11: "Hanc etiam mater cum lampadibus raptam inquirere dicitur."

⁸¹ Im folgenden abgekürzt als MV I-III. Zur Stellung von MV I-III in den mittelalterlichen Mythographien siehe KRILL 1979. Zu den beiden anderen Vatikanischen Mythographen MV I und MV II siehe S. 26.

2.2.1.2. Mythographus vaticanus III, 13. Jahrhundert

MV III, dessen Identifizierung mit dem Namen Albricus nicht gesichert ist⁸², entstand vermutlich im 13. Jahrhundert. MV III erklärt den Mythos vor allem etymologisch: so wiederholt er u.a. die Namensetymologie Proserpinas nach F. P. Fulgentius⁸³. Neu ist die Identität Proserpinas mit der "Iunoni infernae", der unterirdischen Juno.⁸⁴ Der Raub der Proserpina an sich kommt - bis auf eine Gleichsetzung mit der Aussaat des Getreides in die Erde⁸⁵ - nicht vor. Lediglich der Richtspruch Jupiters als Erklärung der Mond- und Vegetationsphasen ist für den Autor von Bedeutung.

2.2.1.3. John Ridewall, "Fulgentius Metaforalis", 1. Hälfte 14. Jahrhundert

Nach dem Vorbild der "Mitologiae" des F. P. Fulgentius verfasste der englische Franziskaner John Ridewall in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts den "Fulgentius Metaforalis". Sein moraltheologisch aufgearbeitetes Götterhandbuch entstand in der Absicht, als "Musterbuch" für Predigttexte zu dienen, und steht mit der Einstellung, erst eine christliche Umdeutung rechtfertige die Beschäftigung mit antiken Mythen, ganz in der Tradition zeitgenössischer englischer Kleriker. Dennoch kann diese Moralisierung Ridewalls Freude an der Antike nicht verleugnen und insofern auch als Wegbereiter für Petrarcas "Africa"⁸⁶ angesehen werden. Ridewall stellt die Götter in den Dienst der Moral und setzt jeden Gott mit einer Tugend gleich. Pluto als Kind des Saturn wird so zu einem Teil der von Saturn repräsentierten Kardinaltugend Prudentia, nämlich zur Providentia, der weisen Voraussicht.

Dem Kapitel über Pluto/Providentia sind seine Attribute in Versform vorangestellt, aus denen Ridewall sein Götterbild konstruiert: mit Holz gekrönt, reich an Besitz, Vorstand der Unterwelt, von Cerberus getragen, mit Hekate [= Proserpina] verbunden, mit den Furien bewaffnet und durch die Fata [Parzen] geschützt.⁸⁷ Dieser Reim war - der Technik der Mnemonik folgend - zum Auswendiglernen geeignet, um beispielsweise während einer Predigt als Gedächtnisstütze für den Aufbau zu dienen.⁸⁸ Dann folgt die Ausführung mit

⁸² Vgl. LIEBESCHÜTZ 1926 Abschnitt VI, FREY-SALLMANN 1931 S. 27, GRUPPE 1965 S. 12.

⁸³ MV III 7.

⁸⁴ Ebenda; vgl. VERGILIUS 6,138.

⁸⁵ MV III 7: "Hanc a Plutone raptam, id est in terra satam."

⁸⁶ Siehe S. 20 f.

⁸⁷ RIDEWALL 6: "Ligno coronatus,/ opibus ditatus,/ inferis prelatus,/ Cerbero delatus,/ Etati ligatus,/ Furiis armatus,/ et Fatis vallatus."

⁸⁸ Zur Mnemonik vgl. BLUM 1969 und GOMBRICH 1986 S. 164 ff.

Erklärung der Eigenschaften, die diesen Tugendbegriff füllen. Während die Zuordnung von Reichtum, Unterwelt, Cerberus, Proserpina, Furien und Parzen zu Pluto traditionell ist, entstammt die Holzkrone einer bisher nicht erwähnten mythographischen Quelle: in "De nuptiis Philologiae et Mercurii" des Martianus Capella (2. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.) trägt Pluto sie als Insigne seiner Herrschaft über das dunkle Reich.⁸⁹

2.2.1.4. Dante Alighieri, "Commedia divina", 1311-1321

Dantes Pluto-Portrait in seiner "Commedia divina" (1311-1321) ist durch und durch mittelalterlich-christlich geprägt.⁹⁰ Wohl durch F. P. Fulgentius sowie die Vatikanischen Mythographen beeinflusst, ist das Reich des Dis/Pluto/Luzifer dunkel und nebelig⁹¹, mit einem großen Pechsee, in dem die Sünder schwimmen und von geflügelten schwarzen Teufeln mit Hakenspießen herausgefischt werden. Zum unterweltlichen Ambiente gehören ferner die glühend ummauerte Höllenstadt Dis, die Unterweltflüsse, drei blutgefärbte Furien mit Schlangenhaaren⁹², die gefiederten Harpyen mit Krallenfüßen, der dreiköpfige, dickwanstige Cerberus sowie Dis/Luzifer/Pluto⁹³ selber. Dieser war früher das schönste Geschöpf und ist nun genau das Gegenteil: riesengroß, mit drei Gesichtern, die nach Vossler die "Fratze der Göttlichen Trinität" darstellen: das Gegenteil von göttlicher Allgüte, Allmacht und Allwissenheit.⁹⁴ Frey-Sallmann interpretiert sie als die drei verschiedenen Menschenrassen, die bis zum Mittelalter bekannt waren⁹⁵. Weiter besitzt Pluto sechs Fledermausflügel, die sich paarweise unter den Gesichtern befinden, sechs tiefende Augen und Krallen, mit denen er die drei Erzverräter Brutus, Cassius und Judas ergreift, um jeden in einem seiner Mäuler zu zermalmen. In Personalunion mit dem Totenrichter Minos, der bei Dante zu einem Ungeheuer wird, erhält der Unterweltherrscher außerdem einen Schweif. Von Plutos unterweltlicher Gattin ist bei Dante die Rede als einer Königin des ewigen Weinens⁹⁶ und als einer Herrscherin⁹⁷. Proserpina als das blumenpflückende Mädchen ist Vorbild für die Matelda, die dem Dichter im Garten Eden

⁸⁹ MARTIANUS CAPELLA 1,78-80: "in capite uterque dominandi sertum pro regni condicione gestabat; [...] alter ebeneum ac tartareae noctis obscuritate furnescens."

⁹⁰ Im folgenden werden die einzelnen Teile der "Commedia divina" abgekürzt als Inf. (Inferno) und Purg. (Purgatorio).

⁹¹ DANTE Inf. 34,5-6.

⁹² Ebenda Inf. 9,38-48.

⁹³ Ebenda Inf. 7,11-60.

⁹⁴ VOSSLER 1941 S. 188.

⁹⁵ FREY-SALLMANN 1931 S. 92.

⁹⁶ DANTE Inf. 9,44.

⁹⁷ Ebenda Inf. 10,80.

begegnet.⁹⁸ Daß Dante aber auch Ovid las, zeigt sich in dem Eigenlob, den antiken Dichter in einer Metamorphosenschilderung überboten zu haben.⁹⁹

2.2.1.5. Francesco Petrarca, "Africa", 1338-1342

Mit der Bildbeschreibung antiker Götter im dritten Band des 1338-1342 entstandenen lateinischen Epos "Africa" knüpft Francesco Petrarca an antike Ekphrasis an.¹⁰⁰ Als eine der sieben Planetengottheiten findet auch Pluto Aufnahme in die Beschreibung der rötlich-gelben Metallreliefs des edelsteinverzierten Palastes des Königs Syphax¹⁰¹: von seinem Schwefelthron aus regiert er sein dunkles, von den Unterweltsflüssen dominiertes Reich¹⁰², das von dem Schmerz und dem Seufzen der büßenden Seelen geprägt ist.¹⁰³ Neben Pluto sitzt die zuvor geraubte Proserpina als seine schreckliche, grausige Gattin.¹⁰⁴ Zu ihrem Gefolge zählen die Furien, die drei Parzen und der dreiköpfige Cerberus, der zu Plutos Füßen kauert.¹⁰⁵

Als Vorlage für Petrarcas Pluto-Bild diente außer Dante noch MV III, ohne daß er allerdings den Stoff mit moralisierenden, lehrhaften Tendenzen versehen hätte. Zum ersten Mal werden heidnische Götter frei von jeglicher Interpretation als rein poetisches Thema verarbeitet und damit rehabilitiert. "Die Zeit der freien Entfaltung antiker Götterherrlichkeit beginnt [...] erst mit Petrarca."¹⁰⁶ Dieser betont jedoch in demselben Werk stets, die Heidengötter seien fiktiv, womit er sich wieder streng an der kirchlichen Auffassung orientiert. So ist sein Versuch, aus dem heidnischen Stoff ein christliches Gedicht zu machen, in bezug auf die Beschreibung des unterweltlichen Herrscherpaares sehr von derjenigen des Vergilius¹⁰⁷ oder Dantes geprägt. Diese Beschreibung ist es auch, die - über Vermittlung des "Ovidius moralizatus", der noch zu erwähnen sein wird¹⁰⁸ - zum Prototyp mittelalterlicher moralisierender Pluto-Exegese wurde. Der auf

⁹⁸ Ebenda Purg. 28,39-51.

⁹⁹ Ebenda Inf. 25,97-102. Zum Verhältnis von Dante und Ovid vgl. WHITFIELD 1989 und SOWELL 1991.

¹⁰⁰ Zur Rezeption antiker Mythologie bei Petrarca siehe LEUBE 1960, zu Werk und Wirkung Petrarcas siehe SCHALK 1974 und BALDUINO 1984.

¹⁰¹ PETRARCA AFRICA 3,242-262.

¹⁰² Ebenda V. 243: "Sulphureo insistens solio tenebroso regebat."

¹⁰³ Ebenda V. 246: "Hic dolor, hic gemitus animarum admissa luentum."

¹⁰⁴ Ebenda V. 244 f.: quem iuxta coniunx inamena sedebat/ rapta olim, ut fama est, Sicule sub vallibus Ethne. Ebenda V. 257: "Haec rex cuncta videt Stigijs cum coniuge torva".

¹⁰⁵ Ebenda V. 261 f.: "Et Furie et torto famulantur stamine Parce,/ Sub pedibusque triceps iacet atre ianitor urbis."

¹⁰⁶ Ebenda S. 133.

¹⁰⁷ VERGILIUS 6,548-556.

¹⁰⁸ Siehe S. 33-36.

Sizilien, in einem Tal nahe dem Ätna lokalisiert Raub der Unterweltsgöttin findet in der "Africa" nur eine kurze Erwähnung.¹⁰⁹

2.2.1.6. Francesco Petrarca, "Trionfo d'amore", 1352-1373

Für die Rezeption des Proserpina-Mythos war Petrarcas "Trionfo d'amore" (1352-1373) von entscheidender Bedeutung. Obwohl die Triumphidee an sich seit der Antike bekannt und durch das gesamte Mittelalter hindurch tradiert ist¹¹⁰, wurde Petrarcas Triumphzug zum Vorbild für "Triumphus amoris"-Darstellungen in der bildenden Kunst des Quattrocento.¹¹¹ Bei Petrarca sind die Triumphzüge in Form einer Vision gemäß ihrer Rangfolge gestaffelt. Über die Liebe triumphiert die Keuschheit, über diese der Tod, darüber die Zeit, welche vom irdischen Ruhm überwunden wird, über den letztendlich die Göttlichkeit siegt. Im "Triumphus amoris" bilden historische und mythologische Gestalten das Gefolge des Triumphwagens. Sie sind Gefangene des Liebesgottes: Staatsmänner, antike Dichter, biblische Gestalten und Götterpaare - unter ihnen Pluto und Proserpina.¹¹² All diese Gestalten haben die Funktion von Exempla: Liebe und Ruhm sind vergänglich, während allein der Glaube bestehen bleibt.

Seit Petrarca ist auch der Triumphwagen¹¹³ aus diesem Bildtypus nicht mehr wegzudenken, zumal der Wagen ja auch bei den tatsächlichen kirchlichen und weltlichen kostümierten Festumzügen, die seit Anfang des 15. Jahrhunderts in Florenz anlässlich Karneval, Hochzeiten und Prozessionen stattfanden, eingesetzt wurde.¹¹⁴ Formal werden solche Triumphwagen von Darstellungen der Planetengottheiten auf astrologischen Miniaturen des Trecento abgeleitet, und nicht von römischen Münzen und Medaillen, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt waren.¹¹⁵ Seit Petrarca waren die Trionfi zwei Jahrhunderte lang eins der populärsten Motive für verschiedene Kunstgattungen. Die Themen für die Festwagen stammten aus Bibel und Legende und zeigten neben Narren, wilden Männern und Riesen auch Ritter, Götter und Allegorien. Antike Figuren wurden oft allegorisch verwendet und machten eine Trennung zwischen allegorischen und mythologischen Trionfi unmöglich. Weisbach erklärt das Nebeneinander von Weltlichem und Geistlichem damit, daß es sich "mit Ausnahme geistlicher Eiferer [...] niemand sonst verdrießen [ließ],

¹⁰⁹ Ebenda V. 245. Vgl. Anm. 104.

¹¹⁰ Zu Trionfi und Triumphzügen siehe WEISBACH 1903/1 und FREY-SALLMANN 1931 S. 80-85.

¹¹¹ Vgl. WEISBACH 1903/2.

¹¹² PETRARCA TRIONFO 1,153: "e Plutone e Proserpina in disparte".

¹¹³ Dante nennt bereits den Wagen Beatrices in Purg. 29, 105 f. "carro trionfale".

¹¹⁴ Zu den Schauspielen, die zu diesen Anlässen aufgeführt werden, siehe S. 83 ff.

¹¹⁵ FREY-SALLMANN 1931 S. 82.

innerhalb kirchlicher Prozessionen römische Triumphatoren auftreten zu sehen, wenn nur alle Ansprüche der Schaulust befriedigt wurden. Circenses waren dem Italien der Renaissance ebenso Bedürfnis wie dem alten Rom."¹¹⁶

2.2.1.7. Poetarius, "De deorum imaginibus libellus", Verona um 1400

Die Gestalten Petrarcas waren die Grundlage des wichtigsten weltlichen Götterhandbuchs der Frührenaissance, des um 1400 in Verona entstandenen "De deorum imaginibus libellus" eines anonymen Verfassers, gen. Poetarius. Berçuires "Ovidius moralizatus", eine im 14. Jahrhundert geschriebene Metamorphosen-Moralisation¹¹⁷, diente zwar als Vermittler von Petrarcas Bildern, als Vorlage für den Text und die Götterauswahl, seine Allegorisierungen jedoch werden im "Libellus" fortgelassen. Der "Libellus", der bis ins 18. Jahrhundert immer wieder neu herausgegeben wurde, wurde für die bildenden Künstler zum Hauptvermittler der antiken Götterwelt. Für die Zeit vor 1500 ist die Götterfibel allerdings nur in einem illuminierten Exemplar bekannt.¹¹⁸

Das Bild Plutos, dem das 10. Kapitel gewidmet ist, ist das eines schrecklichen Menschen, der auf einem Schwefelthron sitzt, ein Königsszepter in der rechten Hand hält und mit der linken eine Seele fesselt.¹¹⁹ Aus seinem Schwefelthron ergießen sich die vier Unterweltsflüsse. Ihm zugeordnet sind, wie seit F. P. Fulgentius üblich, der dreiköpfige Cerberus zu seinen Füßen, die drei Furien, die drei Parzen sowie die Harpyen, halb Jungfrauen, halb Vögel. Zu Plutos Linken saß Proserpina, die Königin der Unterwelt, mit häßlichem und schrecklichem Gesicht.¹²⁰ Mit dieser Beschreibung Proserpinas folgt der "Libellus" der homerischen Tradition.¹²¹

¹¹⁶ WEISBACH 1903/1 S. 16.

¹¹⁷ Zum "Ovidius moralizatus" siehe S. 33-36.

¹¹⁸ Vatikan, Biblioteca Vaticana (Ms. Reg. lat. 1290) (**Kat. 56**). Zur Ikonographie siehe S. 43.

¹¹⁹ POETARIUS 10: "homo terribilis in solio sulphureo sedens, sceptrumque regni manu dextra tenens, sinistra animam constringens."

¹²⁰ Ebenda: "regina inferi Proserpina sedebat cum facie fuscha et terribili."

¹²¹ HOMEROS ODYSSEE 10,564.

2.3. Der Raub der Proserpina

2.3.1. Apologetische Schriften

Die christlichen Apologeten nutzten diesen Mythos als ethisches Negativbeispiel, um die christliche Lehre gegen die römische Staatsreligion zu verteidigen.

2.3.1.1. Iulius Firmicus Maternus, "De errore profanorum religionum", 346-350

Unter den Apologeten gilt Iulius Firmicus Maternus als der wichtigste.¹²² Der spätere Kirchenvater forderte 346-350 n. Chr. in seiner Schrift "De errore profanorum religionum" die Kaiser Constans und Constantius II. auf, das Heidentum auszurotten. Es fuße nur auf der Oberflächlichkeit der Griechen, die "diejenigen, die ihnen etwas verschafft oder ihnen durch Rat oder tüchtige Leistung geholfen haben, unter dem Namen von Göttern anzurufen pflegt[en], und der Dank für Wohltaten wird von ihnen in der Weise entrichtet, daß sie Götter nennen, für Götter halten, die ihnen einmal Nutzen gebracht haben."¹²³

Auch die Proserpina-Fabel bemüht er, um den Herrschern den heidnischen Irrglauben vor Augen zu führen: Proserpina hielten die Heiden für den Mond. Wie abgeschmackt und wie erbärmlich das sei, könnten die Kaiser einfach aus der Betrachtung der Wirklichkeit entnehmen. Wer hätte den Mond geraubt, wer ihn verschwinden lassen? Wer hätte ihn zur Gattin Plutos gemacht?¹²⁴ So erklärt Firmicus Maternus stattdessen Pluto als die Kraft der Erde, weil es den Reichtum¹²⁵ der Erde ausmache, daß alles in sie ein- und aus ihr wieder hervorgehe. Ceres sei die Erde selbst, die die Früchte trägt.¹²⁶ Proserpina schließlich leitet er etymologisch ab von dem Nutzen, den die Saat für die Menschen hat. Mit dieser naturallegorischen Deutung der Götternamen steht Maternus noch ganz in antiker Tradition.¹²⁷

¹²² Zu weiteren apologetischen Zeugnissen des Raubes siehe FOERSTER 1874 S. 96, Anm. 6.

¹²³ ZIEGLER 1953 S. 17 f. Zu Maternus siehe auch SCHANZ-HOSIUS 1920 S. 133-137.

¹²⁴ MATERNUS 7: "...Proserpinam vero Liberam dicentes Lunam esse confingunt. Quod quam absurdum et quam miserum sit, ex ipsa veritatis possumus ratione colligere. [...] Quis lunam rapuit, quis abscondit? Quis Plutonis coniungem fecit?"

¹²⁵ Ebenda 17: "divitias".

¹²⁶ Ebenda: "[a] gerendis fructibus".

¹²⁷ Bereits der Vorsokratiker und Homer-Scholiast Theagenes von Rhegion hat im 6. Jahrhundert v. Chr. die Götter allegorisch gedeutet: physikalisch als Elemente oder psychologisch als geistig-seelische Zustände bzw. Funktionen.

Die Erzählung vom Raub der Proserpina in Kapitel 7 beschreibt Jupiter als kretischen König und Ceres als eine Frau in Henna, die sich nicht zwischen den verschiedenen Bewerbern für ihre Tochter entscheiden kann. Pluto, ein reicher Bauer, raubt Proserpina eines Abends gewaltsam, während sie am Pergusasee Blumen pflückt. Trotz der Gegenwehr Proserpinas, deren Haare zerrauft und deren Kleider zerrissen sind, und trotz des Geschreis der Gefährtinnen kann Pluto mit seiner Beute entkommen. Eine der Gespielinnen eilt zu Ceres und berichtet von dem Geschehen. Zusammen mit einer Schar Bewaffneter verfolgt die Mutter den Entführer, der aus Angst sein Viergespann in den See lenkt und versinkt. Um Ceres zu trösten, geben die Bewohner von Enna vor, Pluto sei der Gott der Unterwelt und in einem See bei Syrakus wieder emporgestiegen. Auf ihrer Suche nach der Entführten erleidet Ceres an der attischen Küste Schiffbruch und findet bei den Bewohnern von Eleusis Aufnahme. Als Dank für ihre Gastfreundschaft schenkt sie ihnen den bis dahin unbekanntenen Weizen und lehrt sie den Ackerbau. Nach ihrem Tode wird sie in Eleusis begraben und zusammen mit ihrer Tochter als Göttin verehrt.

Einzelne Details der Erzählung wie zum Beispiel die ausführliche Beschreibung des Pergusasees und die Stiftung des Ackerbaus sind Ovids *Fasti* und *Metamorphosen* entnommen, während sowohl die Brautwerbung als auch die bewaffnete Verfolgung des Entführers aus Claudianus' Gedicht stammen. Firmicus Maternus' Darstellung der Götter als Sterbliche und die fehlende Rückkehr Proserpinas dagegen entspringen der euhemeristischen Tradition - ein typisches Wesensmerkmal der Apologetik des 4. Jahrhunderts. Aber auch neue Elemente finden sich: die Darstellung Plutons als reichen Bauern, die Inkenntnissetzung der Ceres über den Raub durch eine Gefährtin Proserpinas, Triptolemus als Begleiter der Ceres bei ihrer Suche und der Tod der Mutter.

2.3.1.2. Gregorios von Nazianz, "Oratio in sancta lumina", 381

Der in Kappadokien geborene Bischof und Kirchenlehrer verfaßte die "Oratio in sancta lumina" vermutlich anlässlich des griechischen Festtages der "Erleuchtung" am 6. Januar 381. Gregorios gibt den Mythos nicht als Ganzes wieder, sondern stellt einzelne Elemente daraus (den Mädchenraub, die suchende Ceres, Celeus, Triptolemus, die Schlangen und die nächtlichen Mysterien zu Eleusis) als Beispiele für heidnisches Mysterium im Gegensatz zum christlichen vor, um das es ihm eigentlich geht. "Kein Mädchen wird bei uns geraubt. Die Mutter Erde irrt nicht umher und führt keinen Keleos, keinen Triptolemos, keine Schlangen bei uns ein. Ich schäme mich, ihre nächtlichen Weihen an den lichten Tag zu bringen, zur grellen Schande auszubreiten ihr Mysterium. Eleusis kennt

es, und die Beschauer der verschwiegenen und des Schweigens wirklich werten Mysterien."¹²⁸ Mit diesem Angriff auf die Eleusinischen Mysterien wendet sich Gregorios gegen das "letzte[n] 'heidnische[n] Bollwerk[s]'"¹²⁹ der Spätantike.

Da Gregorios Grieche ist, ist anzunehmen, daß Celeus und Triptolemus eher dem Homerischen Hymnus entnommen sind als Ovids Fasten, zumal in letzterem die Mysterien auch keine Rolle spielen.

2.3.2. Scholien

Die christlichen Scholiasten des Mittelalters deuteten die Mythen in Anlehnung an antike Scholiasten in zweifacher Weise: als philosophische Allegorie, in der Naturkräfte personifiziert wurden, und als historische Allegorie, in der historische Personen vergöttlicht wurden. Zu den scholiastischen Zeugnissen des Proserpina-Mythos gehört u.a. die "Interpretatio graecarum historiarum" des sog. Pseudo-Nonnus.¹³⁰

2.3.2.1. Pseudo-Nonnus, "Interpretatio graecarum historiarum", Anfang 6. Jahrhundert

Dieser anonyme griechische Kommentar zu vier Predigten des Gregorios von Nazianz wurde Anfang des 6. Jahrhunderts geschrieben. Die Geschichte vom Raub der Proserpina befindet sich im zweiten von insgesamt vier Kommentaren zu der Predigt "Oratio in sancta lumina".

Der Raub selbst wird hier in nur einem Satz zusammengefaßt¹³¹, während weitaus mehr über die Suche der Ceres berichtet wird. Gregorios' Elemente - Celeus, Triptolemus, die Drachen - werden wieder aufgenommen, allerdings in einem Sinnzusammenhang und ohne den kritisch-ironischen Unterton des Gregorios: in Eleusis erfährt die Göttin von Celeus und Triptolemus den Verbleib ihrer Tochter. Zum Dank für diese Auskunft beschenkt sie die beiden mit Saatgut sowie ihrem Drachenwagen, mit dem sie den Samen auf der Erde

¹²⁸ Übersetzung nach MICHELS 1956 S. 39; GREGORIOS VON NAZIANZ IV, 4 ff.: "Nec puella quaedam apud nos rapitur, nec Ceres vagatur, ac Celeos quosdam, et Triptolemos, et dracones inducit, multaque alia et facit, et patitur. Puduit enim me nocturnum sacrum in lucem proferre, ac turpitudinem mysterium facere. Novit haec Eleusis, atque illi tacitorum, ac profecto silentio dignorum sacrorum spectatores."

¹²⁹ FOERSTER 1874 S. 96.

¹³⁰ Weitere Scholiasten sind Servius, Lactantius Placidus und Tzetzes. Im Folgenden soll nur der Pseudo-Nonnus exemplarisch vorgestellt werden, da er auch illuminiert wurde.

¹³¹ PSEUDO-NONNUS 2,2: "Illam amavit Pluto, et sustulit et descendit in inferos."

verteilen konnten. Denn der Ackerbau war den Menschen noch unbekannt. Außerdem stiftet sie die Eleusinischen Mysterien.

2.3.3. Mythographische Literatur

Seitdem unter Karl dem Großen klassische Studien eine Renaissance erfuhren, entwickelte sich die mythographische Literatur zu einem "Sammelbecken vielfältiger Strömungen christlicher Antikenaufnahme"¹³². Von der Kirche wurden diese Schriften geduldet, wenn in ihnen die Mythen euhemeristisch gedeutet wurden. Da sich nach mittelalterlicher Auffassung hinter den Mythen eine verschlüsselte Wahrheit verbarg, galt es, diese mit der Allegorese aufzudecken. Sowohl die augustinische Dreideutung (physikalisch - ethisch - theologisch) als auch die hierarchisch aufgebaute Vierdeutung (historisch - allegorisch - tropologisch - anagogisch) waren üblich und wurden der Erzählung des antiken Mythos hinzugefügt. Auf moralische Wertungen der antiken Götterwelt wurde jedoch verzichtet.

2.3.3.1. Mythographus vaticanus I

MV I, entstanden zwischen dem 5. und dem 8. Jahrhundert, sammelt in drei Bänden über 200 Fabeln ohne erkennbaren Zusammenhang und erklärt sie rationalistisch. Während die ersten Zeilen in Kapitel 112 über Proserpina eng an F. P. Fulgentius angelehnt sind, sind die folgenden Etymologien sehr frei: den Namen Proserpina trage sie, weil die Früchte aus ihr hervorkriechen, Vesta heiße sie, weil sie mit verschiedenen Kräutern bekleidet sei, Diana, weil der Mond sowohl bei Tag als auch in der Nacht erscheine, Lucina, weil sie als Mond scheine und Trivia, weil sie bei Vergil in drei Gestalten verehrt werde: als Luna, Diana und Proserpina.¹³³ Daß sie durch Raub zur Gemahlin Plutos wurde, wird auch von diesem Autor in nur einem Satz abgehandelt¹³⁴. Die Folgegeschichte dagegen, Ceres' Klage vor Jupiter, der Verrat des Ascalaphus, die Zweiteilung des Jahres durch Jupiter, die Stiftung des Ackerbaus und die Verwandlung der Sirenen, erzählt der MV I nach Ovids Metamorphosen, die Feuertaufe des Triptolemus und die Geschichte der lykischen Bauern nach Ovids Fasti.

¹³² HANKE 1963 S. 9.

¹³³ MVI 112.

¹³⁴ Ebenda 7: "Ceres quum raptam a Plutone Proserpinam diu quaesisset, tandem aliquando eam esse apud inferos comperit."

2.3.3.2. Mythographus vaticanus II

Identisch mit Bd. I und Teilen von Bd. II des MV I ist MV II. Von ersterem unterscheidet er sich aber durch eine besser geordnete Reihenfolge der einzelnen Mythen, denen der Autor auch noch Erzählungen hinzufügt. So findet sich die Geschichte Proserpinas über mehrere Kapitel verteilt. Die Namensdeutung in Kapitel 15 basiert teils auf F. P. Fulgentius¹³⁵, teils auf MV I, wenn die Dreiheit Luna/Diana/Proserpina erwähnt wird.¹³⁶ Daß Proserpina Tochter der Ceres und Braut Plutos sei, ist beiden Quellen gemein.

Als erster der mittelalterlichen Autoren erzählt MV II den Mythos von Anfang an, wie er in den Metamorphosen nachzulesen ist.¹³⁷ Er erwähnt die Intrige der Venus, das Auftauchen Plutos aus der Unterwelt, seine plötzliche Liebe zu Proserpina, die am Ätna Blumen pflückt, den Raub, den Widerstand Cyanes und deren Metamorphose, den Stoß des Szepters in den See und das Untertauchen Plutos mit seiner Beute in der Nähe der Quelle Arethusa. Die Episode der durch Schweine zertrampelten Spur des Räubers, die Feuertaufe des Triptolemus, die Stiftung des Ackerbaus und die Verwandlung des Lyncus - Elemente der ovidischen Version - hat MV II zwar inhaltlich, nicht aber wörtlich dem MV I entnommen. Das Ende des Mythos, die Auffindung Proserpinas, der Verrat des Ascalaphus, die Metamorphose der Sirenen und die Zweiteilung des Jahres, leitet sich wiederum gänzlich von MV I ab.

2.3.3.3. Giovanni Boccaccio, "Genealogiae Deorum Gentilium", 1347

Giovanni Boccaccios "Genealogiae Deorum Gentilium" von 1347 steht ganz in der Tradition mittelalterlicher Mythographien und sollte den Zeitgenossen die antiken Mythen zugänglich machen. Im Unterschied zu seinen Vorgängern wendet Boccaccio jedoch keine christliche Deutung an, sondern beschränkt sich auf die naturallegorische, moralische und historische. Mit dieser Dreideutung der Fabeln und der Tatsache, daß der antike Urtext seine Grundlage ist, bekommt Boccaccios Mythographie eine neue, an den humanistischen Bestrebungen der Renaissance orientierte Ausrichtung, während allerdings seine unkritische Rezeption der antiken Quellen, die auch aus zweiter Hand stammen können, noch

¹³⁵ MV II 15: "quasi segetem [...] voluerunt, id est terram radicibus proserpentem. Unde et Hecate [...] dicitur", "hecaton enim Graeci [...] centum", "plenitudo sit fructuum, gaudium superabundet".

¹³⁶ Ebenda.

¹³⁷ Ebenda 93-101.

mittelalterlich verankert ist. Somit sind die "Genealogiae" repräsentativ für den Übergang von Spätmittelalter zur Frührenaissance. Außer antiken Autoren und mittelalterlichen Mythographen dienen ihm zeitgenössische Autoren und die Kirchenväter als Vorlagen. Seine "Genealogiae" sind folgendermaßen aufgebaut: Auf den in Urform erzählten Mythos, den er in einen Götterstammbaum integriert, folgen Zusätze und Deutungen sowie eine eigene Einschätzung des Mythos.

Nach diesem Muster wird auch der Proserpina-Mythos wiedergegeben: an die Erzählung des Mythos¹³⁸ - in einer Kombination aus Metamorphosen und Fasti - schließen sich die verschiedenen Deutungen an, wobei Boccaccio auf die christliche Allegorese verzichtet.

Proserpina ist zum einen der Samen, der aus Ceres als der oberirdischen Erde und Jupiter als der milden Wärme der Luft und der Sonnenglut hervorgeht und von Pluto, der unterirdischen Erde, geraubt wird. Dort bleibt der Samen sechs Monate verborgen, bis er im siebten Monat nach der Aussaat als Getreideähren wieder an die Oberwelt tritt und bis zur nächsten Saatzeit dort in Gestalt der Getreidekörner bleibt. Diese Version basiert vollständig auf älteren Mythographien, ebenso wie die Deutung Proserpinas als Überfluß, der zwangsläufig zu Pluto, dem Reichtum gehört. Allerdings wird Überfluß jetzt nicht positiv gewertet wie bei den Vatikanischen Mythographen, sondern ethisch negativ. Aus der Verbindung von Pluto und Proserpina geht nichts hervor, was lobenswert oder der Erinnerung wert wäre.¹³⁹ Zwar bezog sich der Reichtum, den Pluto verkörpert, ehemals auf den Ertrag der Ernte, aber schon bald wurde in Pluto nur noch der Reichtum als Laster gesehen, den man nicht ohne Ungerechtigkeit bewahren kann.¹⁴⁰ Unter Berufung auf Dantes Inferno und Vergilius' "Aeneis"¹⁴¹ beschreibt Boccaccio das Reich des Reichtums düster: mit Martern und fluchbeladenen Arbeiten. Plutos Wagen ist eine dreirädrige Triga¹⁴², die die Gefahr und Mühe des Reichtums versinnbildlichen soll. Die drei Pferde tragen unheilvolle Namen¹⁴³: Methos = düster, Abastros = schwarz und Novius = brennend. Eine dritte Variante der Auslegung stellt Boccaccio mit der kosmologischen vor, die ebenfalls im ganzen Mittelalter geläufig war: Ceres sei Terra und Proserpina der aus

¹³⁸ BOCCACCIO GENEALOGIAE 8,4.

¹³⁹ Ebenda 8,6: "Ex hoc quippe coniugo nil gignitur laudabile scilicet aut memoratu dignum."

¹⁴⁰ Ebenda.

¹⁴¹ VERGILIUS 6,548-556.

¹⁴² Die Beschreibung des Wagens als Triga entstammt dem "Ovide moralisé". Vgl. S. 29 ff.

¹⁴³ Schon in der Antike hatten die (damals noch vier) Pferde Namen: Chthonios, Erebeus, Sophois, Lygaios. Vgl. dazu ein römisches Mosaik aus dem Columbarium bei Pozzo Pantaleo vor der Porta Portese, 2. Hälfte des 2. Jahrhundert n. Chr., Rom, Konservatorenpalast. Vgl. LINDNER 1984 Taf. 14,1.

der Erde hervorgehende Mond, wenn er aus der unteren Hemisphäre in die obere aufsteigt.¹⁴⁴ Boccaccio selbst schließt sich persönlich der euhemeristischen Tradition an, in den Göttern der Mythologie historische Könige zu sehen: er interpretiert Proserpina als die Tochter des sizilischen Königs Sycanus und seiner Frau Ceres. Für den Entführer und späteren Ehemann der Proserpina hat Boccaccio verschiedene Interpretationsvorschläge: den Molosserkönig Orcus, Aidoneus, den Phylocerkönig Agesilaus oder den attischen König Erytheus.¹⁴⁵ Boccaccios Ziel ist es, die Fabeln möglichst vollständig zu erfassen, um die antike Mythologie, die er aus ästhetischen Gründen sehr verehrt, neu zu beleben - aus dieser Einstellung spricht bereits die Frührenaissance. So ist die scheinbar angesichts seines Todes vollzogene Abwendung von den Heidengöttern, die Dämonen des Volkes seien und deren törichte (Schand-)Taten ihm mißfielen¹⁴⁶, wohl nur als Schutz gegen die Angriffe der Kirche zu verstehen. Die große Zahl erhaltener Handschriften belegt die traditionsbildende Wirkung der "Genealogiae" auf die Mythenrezeption in Europa über zwei Jahrhunderte.

2.3.3.4. Giovanni Boccaccio, "Amorosa visione", 1342-1343

Der Raub der Proserpina findet in einem weiteren Werk Boccaccios Beachtung, nämlich in seiner "Amorosa visione" von 1342/43. Die Szene ist hier Teil einer groß angelegten, an Petrarcas "Africa" angelehnten Ekphrasis. Der Poet sieht im Traum zwei Säle eines Schlosses, deren Wände mit fünf Trionfi ausgemalt sind: mit demjenigen der Sapienza, der Gloria, der Richezza, der Fortuna und des Amore. Die Hauptperson des Trionfo d'amore, Amor, ist - hier zum letzten Mal in der Kunst- und Literaturgeschichte - in mittelalterlicher Manier dargestellt, als junger, schöner, blonder König mit Krone, Goldflügeln, Goldgewand, Pfeil und Bogen. Seine Füße ruhen auf zwei gelagerten Löwen. Neben ihm, lorbeerbekrönt, steht Venus als *donna gentile*. In zehn Kapiteln werden nun all die "Opfer" Amors aufgezählt.

Während die Bildbeschreibung an sich mittelalterlich ist, zeigt die Beschreibung von Bewegung nach Frey-Sallmann schon Anklänge an die Renaissance. "Die Szene, in der

¹⁴⁴ BOCCACCIO GENEALOGIAE 8,4.

¹⁴⁵ Ebenda 11,6: "Arbitror igitur hanc Sycani regis Sycilie et Cereris fuisse filiam, eamque ab Orcu Molossorum rege seu Aysoneo, vel Agesilao, secundum Phylocorum, anno XXVIII Erythei regis Athenarum raptam, eique coniugio copulatam."

¹⁴⁶ Ebenda 15,9: "Michi quidem a teneris annis notissimum est, [...] quia omnes dii gentium demones, et hinc eorum semper inepta displicuere facinora."

Pluto in großer Hast, als ob er von Zeus verfolgt wäre, Proserpina raubt, mag in dieser Hinsicht ein Höhepunkt sein"¹⁴⁷. Man sieht¹⁴⁸ einen Pluto mit trüber Gesichtsfarbe die öden Reiche verlassen, um sich sehr heftig in Proserpina zu verlieben, sie zu ergreifen und mit ihr in sein finstere Reich zu fliehen. Mit solchem Eifer und so hastig und eilig geht der Raub vonstatten, daß es scheint, als würde Pluto von Jupiter verfolgt werden, der ihm seine Beute wieder wegnehmen wolle.¹⁴⁹ Hier wird eine neue Tendenz der Proserpina-Exegese deutlich, die vom 14. bis zum 16. Jahrhundert mit der mittelalterlichen Allegorese im Widerstreit liegt. Es ist die Darstellung dieses Liebesraubes im Kontext mit anderen Götterliebespaaren als Ausdruck des "triumphus amoris", ohne moralisch-ethische Kommentierung. Der Pluto, der hier erscheint, ist nicht mehr der dämonisierte dunkle Herrscher, sondern einer von vielen Liebenden, ein "Sklave" der Liebesgötter Venus und Amor.

2.3.4. Metamorphosen-Ausgaben und -Übersetzungen

Die ersten lateinischen Metamorphosen-Ausgaben stammen aus dem 11. Jahrhundert, waren allerdings in der Regel noch nicht illustriert.

Übersetzt wurden im Mittelalter von den antiken Autoren nur die beiden beliebtesten Werke, nämlich die "Aeneis" des Vergilius und die "Metamorphosen" Ovids. Während bis ins 12./13. Jahrhundert hinein Vergilius als der "christlichere" von beiden bevorzugt wurde, nahm seitdem Ovids Beliebtheit immer mehr zu. Seine Metamorphosen wurden zur Schulbuchlektüre und zum moralischen Fundus, der abgeschrieben, übersetzt und nachgeahmt wurde.

¹⁴⁷ FREY-SALLMANN 1931 S. 73.

¹⁴⁸ Boccaccios zweimaliges "vedea" fordert er den Leser direkt auf, das beschriebene Bild zu "sehen".

¹⁴⁹ BOCCACCIO AMOROSA VISIONE 20,22-30:

"Con cera fosca ancor vedea lasciare
Plutone i ciechi regni abbandonati,
per troppo ardentemente donna amare;
e poi con atti, acerbi ed isfrenati
prender vedea 'l Proserpina e con essa
fuggirsi ai regni di luce privati,
pur con tal studio e si frettosa pressa,
che pareo fosse dietro seguitato
da Giove per voerlo privar d'essa."

2.3.4.1. Albrecht von Halberstadt, Thüringen um 1210

Mit Albrecht von Halberstadt liegt um 1210 die früheste Metamorphosen-Übersetzung vor, die bis zu Arrigo Simintendis Übersetzung ins Toskanische kurz vor 1333 auch die einzige blieb. Albrechts nicht illuminierte Übersetzung entstand vermutlich im Auftrag des Landgrafen Hermann von Thüringen und ist nur fragmentarisch erhalten.

Sie folgt der naturallegorischen Deutung der Proserpina-Geschichte, wie sie seit der Antike tradiert wird. Die Göttin wird mit dem Mond gleichgesetzt¹⁵⁰, der nach Jupiters Richtspruch die eine Hälfte jedes Monats¹⁵¹ sichtbar (am/im Himmel) ist und die andere Hälfte unter/im Schatten der Erde (in der Unterwelt). Aufgrund ihres ungebräuchlichen Dialekts sowie der Tatsache, daß die antike Götterwelt im Mittelalter nicht ohne christlich-allegorisierenden Kommentar rezipiert werden durfte, blieb Albrechts Übersetzung literaturgeschichtlich ohne Nachfolge, bis sie 1545 von Georg Wickram überarbeitet wurde.¹⁵²

2.3.4.2. Arrigo Simintendi, Prato kurz vor 1330

Die Metamorphosen-Übertragung ins Toskanische von Arrigo Simintendi, einem Notar aus Prato, ist die älteste volkssprachliche Metamorphosen-Übersetzung in Italien. Simintendi orientiert sich streng am ovidischen Urtext und verzichtet auf einen Kommentar. Dementsprechend war sie für eine humanistisch gebildete Elite bestimmt.

Die Übersetzung hat sich in der in Florenz aufbewahrten Handschrift Panciatichi 63 erhalten¹⁵³, die um 1370-1380 ebenfalls in der Toskana geschrieben und illuminiert wurde und stellt nach Degenhard/Schmitt "eine der frühesten, wenn nicht die früheste italienische Handschrift, in der eine szenische Bebilderung zu Ovids Metamorphosen begegnet", dar.¹⁵⁴ Ihre Ausstattung umfaßt 70 lavierte Federzeichnungen, die aus der Proserpina-Fabel jedoch lediglich die Alpheius/Arthusa-Episode wiedergeben.

¹⁵⁰ HALBERSTADT 14,6 f.: "deist der mâne".

¹⁵¹ Ebenda: "ie zeinem halben mânde".

¹⁵² Zu Georg Wickrams Übersetzung siehe S. 68 f.

¹⁵³ Florenz, 1370-1380, "Ovidio maggiore", Florenz, Biblioteca Nazionale (Inv. Ms. Panciatichi 63). Vgl. DEGENHARD/SCHMITT 1980-1990 Teil II,2, S. 359-369.

¹⁵⁴ Ebenda S. 363.

2.3.5. Metamorphosen-Kommentare und -Moralisationen

Eine typisch mittelalterliche Form der Ovid-Rezeption ist die allegorische Erklärung, denn nur durch die Allegorisierung konnten heidnische Themen bestehen. Wem die "Bibel der Heiden"¹⁵⁵ zu heidnisch war, wandte den Kunstgriff der seit der Antike gebräuchlichen Allegorisierung an. Ab dem 13. Jahrhundert gibt es eigene scholastische Systeme für die Moralisierung der Metamorphosen Ovids, die sich auf Augustinus beriefen. Der erste Vertreter der Allegorisierung ist der englische Grammatiker Johannes de Garlandia, der in seinen um 1234 entstandenen und 1599 in Paris gedruckten "Integumenta super Ovidii Metamorphoses" die antiken Metamorphosen christlich-moralisch zu deuten versucht, indem er die heidnischen und die christlichen Verwandlungswunder einander gegenüberstellt.¹⁵⁶ Seine Deutung der Proserpina-Fabel ist jedoch rein naturallegorisch geprägt, wobei er den Raub nicht berücksichtigt.¹⁵⁷

2.3.5.1. Giovanni del Virgilio, 1321-1323

Einer der einflußreichsten und frühesten Ovid-Kommentatoren ist Giovanni del Virgilio. In seinem Kommentar von 1321-1323 legt er die einzelnen Verwandlungen der Proserpina-Geschichte naturallegorisch aus.

Den Raub der Proserpina bezeichnet er als die 14. Verwandlung des 5. Buches, ihr durch den Richtspruch Jupiters festgelegtes Schicksal als die 19. Verwandlung. Pluto ist der Erdboden¹⁵⁸, Ceres die Erdfeuchtigkeit oder der Mond.¹⁵⁹ Proserpina ist das, was aus der Erde hervorkriecht oder der Mond, der insgesamt nur eine Jahreshälfte sichtbar ist oder die Feuchtigkeit, die im Sommer von der Erde aufgesogen wird.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Dieser Begriff wurde von König Alfons X. von Kastilien (1252-82) geprägt.

¹⁵⁶ WARTON 1953, S. 149; BARTSCH 1965 Einleitung.

¹⁵⁷ GARLANDIA V. 265 ff.

¹⁵⁸ GIOVANNI DEL VIRGILIO 5,14: "per Plutonem hoc intellego solum terre quod est infra corticem".

¹⁵⁹ Ebenda: "per dominam Cererem intellego humores ipsius terre. Vel per ipsam Cererem intellegi potest luna secundum aliam proprietatem."

¹⁶⁰ Ebenda: "Nam Proserpina i. prope terram serpens. Modo luna serpit propius aliis planetis. Modo in estate humor ipsius terre capitur a solo terre, quia terra tunc remanet arida."

2.3.5.2. "Ovide moralisé", 1316-1328

Auf der Grundlage der lateinischen Ovid-Metamorphosen entstand in Burgund 1316-28 der "Ovide moralisé"¹⁶¹, die wichtigste Metamorphosen-Moralisation. Das fünfzehnbändige französische Gedicht ist in zahlreichen Abschriften vorhanden. Der Autor ist vermutlich ein Geistlicher, der durch Königin Jeanne de Bourgogne, der Frau Philipps V. von Burgund, dazu angeregt wurde. Paraphrasen ovidischer Erzählungen wechseln sich mit Kommentaren allegorischer, historischer oder wissenschaftlicher Art sowie biblischen Texten ab. Mit der Allegorie werden die heidnischen Texte als Präfiguration des Neuen Testaments gedeutet.

Im Vergleich mit den originalen Ovid-Texten sind der Wagen Plutos, der von drei statt von vier Pferden gezogen wird, und sein Attribut, das sich von einem Szepter in einen "trident" verwandelt hat, unterschiedliche Elemente. Zu den Blumen, die die Mädchen pflücken, gehören nun neben Veilchen und Lilien auch Rosen. Der Gürtel, den Proserpina beim Raub verliert, wird besonders betont. Die Parzen werden als Urheberinnen des Richtspruches Jupiters genannt. Neu ist ebenfalls die Dreizahl und Dreigestalt der Sirenen, die zum Teil Mensch, Vogel und Fisch sind, sowie die ihnen beigegebenen Musikinstrumente.¹⁶²

Im "Ovide moralisé" sind drei Arten der Allegorese vertreten. Zunächst wird der Mythos naturallegorisch und kosmologisch erklärt¹⁶³, gemäß der mythographischen Tradition:

Ceres wird mit dem Überfluß des Kornes gleichgesetzt, Pluto bedeutet die Erde, Proserpina steht für den Mond einerseits und das Getreide andererseits. Wenn sich der Mond unter der Erde befindet, scheint er geraubt, so wie das Saatgut, das von Erde bedeckt ist, verloren zu sein scheint. Genau wie Ceres auf die Wiederkehr ihrer Tochter hofft, erwarten die Menschen die wieder wachsende Mondsichel bzw. das Keimen des Kornes. Ascalaphus ist ein Sternenkundiger, der sich intensiv mit dem Mond beschäftigt und in einen Nachtvogel verwandelt wird, damit er auch nachts seinen Studien nachgehen kann.

Aber es gibt auch eine moraltheologische Deutung¹⁶⁴, welche in dieser Form erstmals

¹⁶¹ OVIDE MORALISÉ 5,1890-2022. Zur Datierung siehe ENGELS 1945 S. 48.

¹⁶² In HOMEROS ODYSSEE 12,39 ff. waren die Sirenen zwei singende Frauen mit Vogelleib, die in der späteren Antike auf drei Frauen erweitert wurden, die erst ab der Taille Vogelform annahmen.

¹⁶³ OVIDE MORALISÉ 5,2782-2881.

¹⁶⁴ Ebenda 5,2882-3450.

auftritt und als qualitativ "besser"¹⁶⁵ eingestuft wird:

Pluto ist der Teufel, König der nebelhaften Dunkelheit. Er umfährt die Erde, um aufzupassen, daß die Unterwelt nicht zerfällt und ihm keiner entkommt.¹⁶⁶

Proserpina steht für die menschliche Seele, die ihre Zeit mit weltlichen Vergnügungen vertut, die vergänglich sind wie die Blumen, die sie pflückt.¹⁶⁷ Der Teufel begehrt diese Seele zur Frau, da ihm die lasterhafte Seele versprochen ist.¹⁶⁸ Daß Proserpina beim Raub hauptsächlich über die verlorenen Blumen klagt, bedeutet, daß ihre Sorge den weltlichen Wonnen und nicht den unvergänglichen Werten gilt.¹⁶⁹

Venus veranlaßte den Raub; sie hat zusammen mit ihrem Sohn Amor, dem Gott der Liebe, die Herrschaft über alle Kreatur inne, und ihr kann niemand entkommen.¹⁷⁰

Ceres ist die Heilige Kirche/Ekklesia, die als erste die Gesetze erließ, nach denen die Menschen leben, Gott dienen und sich ernähren sollten, nämlich von "geistigen" Früchten.¹⁷¹ Wie eine Mutter sucht die Heilige Kirche die verlorene Seele und will sie wieder auf den rechten Weg bringen.¹⁷² Während der Suche hält Ceres zwei Fackeln in der Hand: das Alte und das Neue Testament, die der Seele die Richtung weisen und sie davor

¹⁶⁵ Ebenda 5,2883: "Mieudre et plus acordable a voir".

¹⁶⁶ Ebenda 5,2947-2955: "Pluto denote le dyable/ Vil et plain de maleürté./ Roi de tenebreuse obscurté./ Cil vait son regne avironant/ Et par le monde roonant./ Pour garder qu'enfers ne dechiee".

¹⁶⁷ Ebenda 5,2964-2971: "Proserpine, par verité./ Puet noter nostre humanité./ Qui s'acoustume aus mortelz vices/ Et muse aus mondaines delices./ Qui sont vaines et variables/ Trancitoires et decevables/ Plus que flours qui au main florist./ Au soir chiet et seche et perist."

¹⁶⁸ Ebenda 5,2972-2977: "Quant Pluto voit que l'ame muse/ Aus vains delis dont elle abuse/ Si se paine dou decevoir./ Il la veult pour espouse avoir, C'au dyable est l'ame promise/ Qui sa cure en mal fere a mise".

¹⁶⁹ Ebenda 5,3014-3028: "Quand dyable veult ravir l'ame/ Pour porter en l'inferral flame,/ Elle pert les mondaines delis./ Qu'ele avait a son oeus eslis./ Et plus la destraint et angoisse/ L'ire et la dolours et l'angoisse/ Qu'ele a des biens dont el se part./ Qu'ele avoit eslis a sa part./ Que la paours de la grant paine/ Qui là l'atent ou cil la maine./ Trop l'a dyables desjulé/ Et trop a le cuer avuglé/ Qui pour vain delit transitoire/ Dampne s'ame et pert la grant gloire/ Qui durra pardurablement."

¹⁷⁰ Ebenda 5,2991-3000: "A Cupido son fil se vente/ De sa force et de sa poissance/ Venus, et voire est sa vantance./ Quar trop est grans sa seignorie/ Et sa poissance et sa mestrie./ Amours tient pris en ses roisiaux/ Poissons et bestes et oisiaux/ Et toute humaine creature./ Tuit sont pris au las de luxure./ Tous li mous est a lui sousmis."

¹⁷¹ Ebenda 5,2889-2899: "Ceres denote Sinte Iglise./ Cele qui controuva premiere/ L'enseignement et la maniere/ De Dieu servir et cultiver/ Et des ydoles eschiver./ Et si dona premierement/ La ly que tuit comunement/ Doivent exaucier et tenir./ Si nous seult paistre et replenir/ De fruit de vie esperitable/ Et de viande pardurable."

¹⁷² Ebenda 5,3046-3055: "Ceres quiert sa fille perdue./ Trop est dolente et esperdue/ Nostre Mere, nostre Norrice./ Quant l'ame fet, par sa malice./ Qu'ele est fors mise de sa main./ Si la vait querant soir et main./ Et veult en droite verité/ Radrecier nostre humanité./ Que dyables a forviee/ Et par sa fraude cunchiee."

bewahren, sich in der dunklen Nacht der Häresie zu verirren.¹⁷³

Ascalaphus, der verrät, daß Proserpina die sieben Granatapfelkerne zu sich genommen hat, steht für den Verräter, der durch seinen Betrug die Seele in Versuchung führt.¹⁷⁴ Wie die Eule, in die er verwandelt wird, meidet er das Licht und die Wahrheit.¹⁷⁵

Die drei Sirenen, ehemalige Gefährtinnen der Proserpina, haben verschiedene Gestalten: zwei von ihnen sind halb Mensch, halb Vogel, während die dritte halb Mensch, halb Fisch ist. Mit dem schönen Klang ihrer Instrumente (Harfe und Trompete) bzw. ihrer Stimmen ziehen sie, Sinnbilder der irdischen Wonnen, auf dem Meer der Welt die Seelen an und in den Abgrund.¹⁷⁶

Der "Ovide moralisé" endet nicht mit dem Richtspruch Jupiters, das Jahr Proserpinas in eine unterirdische und eine oberirdische Hälfte zu teilen, sondern die menschliche Seele kann, nachdem sie gesündigt hat, die göttliche Gnade nur wiedererlangen, wenn sie einige Zeit im Fegefeuer gereinigt wurde.¹⁷⁷

Das Ende des fünften Buchs Ovids bildet eine dritte Auslegungsvariante "selonc l'histoire"¹⁷⁸, nach der Ceres, eine reiche und mächtige Dame, Getreide lagert, um es in Notzeiten durch Triptolemus, ihren Verwalter, an das hungernde Volk verteilen zu lassen. Ihr Gegenspieler ist der geizige und geldgierige König Lyncus.

Daß der Mondaspekt Proserpinas relativ kurz abgehandelt wird, zeigt, daß die mittel-

¹⁷³ Ebenda 5,3056-3063, 3069-3073: "Brandons a deus, por miex veoir/ A soi garder de forsveoir./ Quant elle oirre par nuit obscure./ Li dui brandon sont l'Escripture/ Dou Viez et dou Nuef Testament./ En quoi sont li enseignement/ Dont l'Iglise est endoctrinee/ Adrescie et enluminee." [...] "C'est la lumiere et li brandons/ Qui nous garde de forsveoir./ De trebuschier et de cheoir/ Aus granz obscurtez d'eresie./ Qui l'oscure nuit signifie."

¹⁷⁴ Ebenda 5,3380-3383: "Ascalaphus c'est li deables./ Li traitres, li decevables./ Qui fet par sa decepcion/ Cheoir l'ame en temptacion".

¹⁷⁵ Ebenda 5,3433-3435: "Li vils diables la jangole./ C'est li chavans, qui de nuis vole/ Aus tenebres d'iniquité./ Cil het lumiere et verité."

¹⁷⁶ Ebenda 5,3467-3477, 3486-3495: "Cestes apele l'on Seraines/ Fausses, plaines de decevances./ Trois sont, de diverses samblances./ Deceüz ont mainz damoisiaus./ Forme humaine et forme d'oisiaus/ Ont les deus, l'autre de poisson, Si chatent en toute saison/ Toutes trois acordablement/ Et moult melodieusement./ L'une en harpe, l'autre en buisine/ Et la tierce en vois femeline." [...] "Les compaignes que Prosepine/ Avoit ou tems de sa rapine/ Notent les mondaines delices/ Emmellees aus morteulz vices./ Qui l'ame amusent et atraient/ En la mer dou monde et delaient./ Si qu'ele ne viengne a droit port/ Plain de saluable deport./ Et la trebuschent jusqu'au fons/ D'enfer et d'abisme parfont."

¹⁷⁷ Ebenda 5,3413-3424: "...Par diffinitive sentence/ Parti le temps, et dist, par droit./ Que l'ame en torment remaindroit/ Une piece et s'espurgeroit/ Et sa penitance feroit/ Des sept grains qu'ele avoit mengiez./ C'est des sept creminaux pechiez/ Dont elle estoit ains entechie./ Et, quant el seroit espurgie./ Si s'en istroit de purgatoire./ Pour estre em pardurable gloire/ Aavec l'Iglise trihunphant."

¹⁷⁸ Ebenda 5,3804.

alterlichen Moralisten den astronomischen und naturallegorischen Aspekt des Proserpina-Mythos nicht so sehr fürchteten wie "die Dämonie der Unterwelt des Leibes und weltlichen Lust".¹⁷⁹ Zentrale Idee dieser "mittelalterlich-christlichen Sündenwelt-Lehre"¹⁸⁰ ist der Kontrast zwischen der heilen, jungfräulichen Welt der blumenpflückenden Proserpina und der liebenden Hast Plutos. Allerdings ist die "Höllenfahrt" der Seele mit der Erlösungsidee verbunden.

Diese neuartige Proserpina-Deutung des "Ovide moralisé", eine Kombination aus astrologisch-kosmologischen Aspekten, Dämonenangst und mythologisch-sachlichem Interesse war bis in die Reformationszeit aktuell.

Seit dem 13. Jahrhundert wurde eher der "Ovide moralisé" gelesen als Ovids Metamorphosen, und es waren vor allem die Moralisationen, die für die Verbreitung der Fabel sorgten. Die große Anzahl erhaltener "Ovide moralisé"-Handschriften belegt die Beliebtheit der Fabeln Ovids in dieser Zeit. Sie sind nur wenig illustriert, da die Illuminatoren sich meist auf die Szenen beschränkten, deren Darstellung sie aus der christlichen Ikonographie übernehmen konnten.

2.3.5.3. "Ovide moralisé en prose", 1466-1467

Der "Ovide moralisé en prose" (1466/67), erhalten in einem einzigen Manuskript, ist eine Art Zusammenfassung des "Ovide moralisé" in Prosaform.¹⁸¹ Der Autor ist ein anonymes Geistlicher¹⁸² aus Angers, der sein Werk für René d'Anjou schrieb, der 1466 König von Arragon wurde und in Angers weilte. Als Vorlagen dienten außer dem "Ovide moralisé" des 14. Jahrhunderts auch Seneca, Cassiodor, der Hl. Gregor und die Bibel. Der Autor kürzt die "Ovide moralisé"-Vorlage und läßt Passagen aus, die ihm zu unmoralisch erscheinen. Stets bemüht er sich durch eigene Ausdrucksweise um sprachliche Unabhängigkeit.

Im Gegensatz zu dem gereimten "Ovide moralisé" werden die Blumen bei der Anthologie nicht einzeln aufgeführt. Wie Pluto den Erdsplatt in der Quelle Cyane öffnet, wird nicht gesagt. Die Fackeln bei Ceres' Suche werden weggelassen. Einige der zahllosen Sirenen sind halb Mensch, halb Vogel, andere halb Mensch, halb Fisch, stets ohne Musikinstrumente. Diana/der Mond ist hier die/derjenige, die/der Ascalaphus in eine Eule

¹⁷⁹ ANTON 1967 S. 21.

¹⁸⁰ Ebenda.

¹⁸¹ OVIDE MORALISÉ EN PROSE. Vatikan, Ms. Reg. 1686.

¹⁸² Dies ist deutlich zu erkennen an Ausdrücken wie "nous crestions", "ame catholique", "Sainte Eglise catholique", "Sainte Eglise catholique", "le sacrement de penitance"; vgl. ebenda Kap. 9.

verwandelt. Bezüglich der Allegorisierung gibt es keine Unterschiede zur "Ovide moralisé"-Ausgabe des 14. Jahrhunderts - der Text bleibt ganz der mittelalterlichen Tradition verhaftet.

2.3.5.4. Pierre Berçuire, "Ovidius moralizatus", 1337-1347

An den "Ovide moralisé" lehnt sich die lateinische Prosabearbeitung, der sog. "Ovidius moralizatus" (1337-1340) des Benediktinermönchs Pierre Berçuire an. Laut Ghisalberti existieren drei Fassungen dieser Moralisation¹⁸³: eine von 1340 aus Avignon, eine zweite aus Paris (1342), in die neue Elemente eingefügt wurden und von der 53 Handschriften existieren.¹⁸⁴ Die dritte ist die 1509 als "Metamorphosis ovidiana moraliter a magistro Thoma Walleys anglico de professione predicatorum sub sactissimo patre Dominico: explanata" bei J. Badius in Paris gedruckte Fassung der Pariser Ausgabe von 1342. Ihr Autor wurde fälschlicherweise als Thomas de Walleys bezeichnet.¹⁸⁵

Ursprünglich war der "Ovidius moralizatus" der letzte Teil des "Reductorium morale", einer 15-bändigen Enzyklopädie über Mensch und Natur, Bibel und Mythen. Mit dem ersten Kapitel, "De formis figurisque deorum", das sich an die Götterbeschreibungen in Petrarcas "Africa" anlehnt, hat Berçuire "allegorische Erscheinungsbilder der Götter entwickelt. Mit diesen hat der "De formis figurisque deorum" eine exemplarische Rolle für die Götterdarstellungen des 14. Jahrhunderts übernommen."¹⁸⁶ Ihm folgen 15 Kapitel, entsprechend den 15 Bänden in Ovids Metamorphosen. Einer kurzen Beschreibung des Mythos war eine Deutung hinzugefügt. Weiterhin sucht der Autor den jeweiligen "sensus allegoricus", den christologisch-eschatologischen Sinn der Fabeln, und den "sensus moralis", den moraltheologischen. Berçuire ging es nicht um eine möglichst vollständige Erfassung der antiken Mythen, sondern er nutzte diese nur als eine Quelle für literarische Stoffe und christliche Aussagen: die antiken Sagen wurden erst durch ihre Gleichsetzung mit christlichen Heilswahrheiten wichtig. Die Anwendung der allegorisierenden Methode erläutert Berçuire in seiner Einleitung mit Hinweis auf die Bibel-Exegese: hier wie dort hätten Fabeln die Aufgabe, historische oder naturallegorische Wahrheit darzustellen. Berçuires Ziel ist es zum einen, eine Art Predigt-Handbuch zu erarbeiten, andererseits will

¹⁸³ GHISALBERTI 1933 S. 52-73.

¹⁸⁴ Von den 53 Handschriften sind drei illuminiert. Vgl. S. 47 f.

¹⁸⁵ ANTON 1967 S. 16.

¹⁸⁶ DEGENHARD/SCHMITT 1980-1990 Bd. II,2 S. 364.

er den Laien zum Glauben führen.¹⁸⁷

Im ersten Kapitel der Avignoner Fassung von 1340¹⁸⁸ werden die Götter der Proserpina-Episode vorgestellt. Mit dieser Beschreibung, die im äußeren Rahmen auf dem "Fulgentius Metaforalis" basiert, Proserpina jedoch als schrecklich und habgierig schildert und die Harpyen in den Pluto-Kontext mit einbezieht, tradiert der "Ovidius moralizatus" das in Petrarca's "Africa" geschaffene Urbild der mittelalterlichen Pluto- und Unterwelts-Exegese.

Im 5. Buch der Avignoner Ausgabe erzählt Pierre Berçuire die Geschichte des Proserpina-Raubes in Anlehnung an Ovid in kleineren Abschnitten - auf eine Chronologie wird dabei nicht geachtet. Wie aus Berçuires Vorwort hervorgeht, wußte er zwar von der Existenz des "Ovide moralisé", den moralisierten französischen Fabeln in Versform¹⁸⁹, hat ihn aber erst anschließend gelesen und dann in die zweite Auflage eingearbeitet. Unterschiede zu dem französischen Text liegen v.a. im Fehlen der Vorgeschichte, der Metamorphose des Ascalabus in einen Salamander und der naturallegorischen Deutung.

Allerdings deutet Berçuire wie der "Ovide moralisé" Ceres in einer euhemeristischen Allegorese als eine Sterbliche, die in einer Hungersnot dem Volk von ihrem Getreidevorrat abgegeben sowie das Maß und den Verkauf des Getreides eingeführt hat und deshalb verehrt wurde.¹⁹⁰

In einer zweiten, wieder christlichen Auslegungsreihe spielt Triptolemus eine entscheidende Rolle: Ceres ist als Korngöttin Gottvater gleichgesetzt; Triptolemus, den Ceres in die Welt schickt, um Samen zu verbreiten, ist Christus selbst, und Lyncus das vorweggenommene jüdische Volk.¹⁹¹

Eine andere Erklärung sieht Ceres als Christus, der Proserpina/die Seele aus den Händen des Teufels befreit und durch die Auferstehung emporhebt. Als Ceres/Christus sieht, daß die Welt hungert, sendet sie/er ihren/seinen Soldaten, den Heiligen Geist aus, um den

¹⁸⁷ BERÇUIRE fol. 1 r: "Quia ergo video quod Scriptura utitur fabulis ad alicuius veritatis tam naturalis quam historice designacionem, congruum michi visum est, post moralizacionem proprietatum rerum postque iam [ad] mores reducta nature opera, eciam ad moralizandum fabulas poetarum manum ponere, ut sic per ipsas hominum ficciones possim morum & fidei misteria confirmare."

¹⁸⁸ Venedig, Bibliotheca Marciana (Ms. Ambros. D 66 inf.), 14. Jahrhundert, aus Avignon.

¹⁸⁹ BERÇUIRE fol. 1 v: "fabule poetarum fuerunt alias moralizate [...] in rimis gallicis sunt translate [...] in quo proculdubio multas bonas expositiones tam allegoricas quam morales inveni."

¹⁹⁰ Ebenda fol. 54 v f.: "Ceres quedam dictissima domina que maximam copiam bladarum congregaverat, ita quod quamdam famem que increverat in patria temperavit, mensuram et venditionem prima reperit".

¹⁹¹ Ebenda: "Omittendo litteralem sensum dico quod Ceres dea segetum signat Deum patrem. Miles iste per quem misit semina gratie et sciencie in mundum est Christus. Lincus vero crudelis est prepositus iudaicus."

Samen der Gaben, Tapferkeit und Weisheit überall zu verteilen.¹⁹² Berçuire verweist an dieser Stelle auf Lk 8,5: "Er [Ein Sämann] ging hinaus, um seinen Samen auszusäen." Triptolemus ist nach einer anderen Deutung Stephanus, der durch Predigen die Saat des Evangeliums verstreut, während Lyncus für den Christenverfolger Saulus steht, der jenen Heiligen töten wollte. Wegen seines grausamen Wesens wurde Lyncus auch in ein grausames Tier verwandelt.¹⁹³

In der Pariser Fassung von 1342 bzw. dem Druck von 1509 ist die Darstellung des Ascalabus als Bauer¹⁹⁴ und die ausdrückliche Nennung der "defloratio" Proserpinas im Hause Plutos¹⁹⁵ neu. Außer am "Ovide moralisé" orientiert sich Berçuire nun auch an Claudianus: Proserpina wird von ihrer Mutter zu Hause eingesperrt, um zu weben, kann aber von Venus zum Blumenpflücken herausgelockt werden. Die sich anschließenden Moralisationen erweitert der Verfasser um entsprechende Bibelzitate, die die Allegorien fundamentieren sollen.

Christus verbirgt sich hinter dem Giganten Typhon, der durch sein Evangelium die Erschütterung der Erde verursacht¹⁹⁶ und damit Pluto, dem Teufel und Herrn der Dunkelheit¹⁹⁷ Angst macht, durch Beschädigungen der Erdoberfläche könne sein unterirdisches Reich nach außen durchlässig werden. Plutos schwarzer Wagen wird - im Gegensatz zum "Ovide moralisé" - von vier statt drei schwarzen Pferden gezogen, die für die Laster stehen.¹⁹⁸ Proserpina ist die christliche Seele, die geistige Tochter der Kirche.¹⁹⁹ Sie wird durch Venus, die Zügellosigkeit, dazu verlockt, weltlicher Kurzweil zu frönen und Blumen zu pflücken.²⁰⁰ Als Beispiele dafür, wohin es führen kann, wenn

¹⁹² Ebenda fol. 55 r: "... Ceres est Christus qui postquam filiam suam i. animam de Plutonis i. diaboli dominio liberavit, vel humanam maturam quam assumpserat de potestate mortalis per resurrectionem erexit, et sursum per ascensionem vexit, videns mundum famelicum i. bonis spiritualibus indigentem, militem suum spiritum paraclitum in mundum misit, qui donorum et virtutum et scientiarum semina omnibus distribuit et divisit, et sic de mundo famem et indigentiam expulit et spiritualem opulenciam ibi fecit."

¹⁹³ Ebenda fol. 55 r f.: "Vel dic quod miles signat discipulos: quod Ceres i. paterna providencia misit seminare et predicare fidem et dominicum verbum ubique. [...] Sed Linchus persecutores et tyrannos designant qui istos sanctos occidere voluerunt. Unde in crudelem bestiam dicuntur mutari quia contra sanctos crudeliter sevierunt."

¹⁹⁴ REDUCTORIUM MORALE fol. 47 r: "quidam rusticus dictus ascalaphus". Berçuire orientiert sich hier an Iulius Firmicus Maternus; vgl. S. 23 f.

¹⁹⁵ Ebenda fol. 46 v: "in domo sua defloravit." Diese schon in der Antike ausgebildete Blumen-Metaphorik gehört seit dem "Ovidius moralizatus" zum erotischen Aspekt der Proserpina-Episode.

¹⁹⁶ Ebenda fol. 45 v: "ego movebo celum et terram".

¹⁹⁷ Ebenda: "Pluto est diabolus et rex et dominus tenebrarum".

¹⁹⁸ Ebenda: "in currum vitiorum quem quattuor equi nigri id est quatuor malae affectiones trahunt."

¹⁹⁹ Ebenda: "proserpina signat personam religiosam vel animam christianam, quae cereris id est ecclesiae filia est spiritualis."

²⁰⁰ Ebenda: "venere id est mentis lascivia ad flores colligendos id est ad mundi delectamenta spectacula & ludibria exterius ad mundum exeunt".

sich eine junge Frau jenseits vom sittsamen Heim aufhält, führt der Autor an dieser Stelle die Geschichten des Raubes der Helena sowie der Dina aus dem Alten Testament an.²⁰¹ Die Fackeln, mit denen Ceres/der fromme Prälat die haltlose Seele sucht, sind Symbole der Nächstenliebe.²⁰² Aber durch nichts läßt sich die verlorene Seele aus der Sünde und der Hölle herausreißen, außer durch Gottvater/Jupiter selbst: so bittet Ceres, die Mutter Kirche, Jupiter um die Freigabe der Tochter.²⁰³ Die Rückkehr jedoch kann nicht endgültig sein, weil der Mensch sich ständig zwischen Sünde/Unterwelt und Liebe/Himmel bewegt.²⁰⁴ So teilt die Seele ihr Leben zwischen Himmel und Hölle, überall aber umgeben vom Geist Gottes: "Steige ich hinauf in den Himmel, so bist du dort; bette ich mich in der Unterwelt, bist du zugegen."²⁰⁵ Schuld an der Zweiteilung sind Verräter und Verleumder wie Ascalaphus, die sich am Elend anderer weiden und sie bloßstellen.²⁰⁶ Die Sirenen, die als geflügelte Seeungeheuer die Welt nach der verlorenen Seele durchsuchen²⁰⁷, setzt Berçuire in Beziehung zu einem Psalmtext: "Nehme ich die Flügel des Morgenrots und ließe mich nieder am äußersten Meer, auch dort wird deine Hand mich ergreifen und deine Rechte mich fassen."²⁰⁸

Fast 200 Jahre lang wirkte der "Ovidius moralizatus" in mindestens 32 Ausgaben in Belgien, England, Frankreich, Italien und Deutschland traditionsbildend auf die Mythenrezeption in Europa, bis das Trienter Konzil offiziell die christliche Allegorese verbot.²⁰⁹ Berçuires Einstellung gegenüber den antiken Mythen fiel schließlich den gegenreformatorischen Bestrebungen zum Opfer.

²⁰¹ Ebenda und Gen 34, 1 f.

²⁰² REDUCTORIUM MORALE fol. 46 v: "mater eius id est pius praelatus debet eum cum facibus accensis id est cum ardore caritatis quaerere".

²⁰³ Ebenda fol. 47 r: "quod ipsum extrahere per precationem non possit: Debet ad iovem id est ad deum recurrere per orationem".

²⁰⁴ Ebenda fol. 47 r: "Quia breviter omnis homo debet partim esse in inferno per timorem & meditationem & peccati considerationem & partim in coelo per amorem & affectionem".

²⁰⁵ Ebenda und Ps 139, 8. Zur Übersetzung dieser und der folgenden Bibelstelle vgl. HEILIGE SCHRIFT S. 866.

²⁰⁶ REDUCTORIUM MORALE fol. 47 v: "Ista possunt dici contra factorum alienorum exploratores: detractores: & relatores qui statim ut viderint quod de liberatione proserpinae id est der bono commodo alicuius personae miserae agitur: solent eam accusare: & si qua fecit sibi nocentia revelare."

²⁰⁷ Ebenda: "Quibus datis facta sunt monstra marina alas habentia faciem virgineam & humanam retinentia. & in piscem desinentia." Daß der "Ovide moralisé" als Vorlage der Pariser Ausgabe fungiert hat, geht aus der Beschreibung der Sirenen hervor, die in dieser Form, als Mischform aus Vogel, Mensch und Fisch, eine Erfindung des "Ovide moralisé" sind.

²⁰⁸ Ebenda fol. 48 r und Ps 139, 9 f.

²⁰⁹ REUSCH 1883 S. 285.

2.3.5.5. "Bible des poètes", 1484

1484 erschien in Brügge mit Colard Mansions Prosa-Kompilation aus "Ovide moralisé" und "Ovidius moralizatus", "Cy commence Ouide de/ Salmonen son liure jntitu/le Methamorphose. Conte/nant XV. liures particuliers/ moralisie par maistre Tho/mas vvaleys ...Compi/le par Colard mansion", die früheste gedruckte Metamorphosen-Ausgabe.

Als Vorlage für den mit 36 Holzschnitten²¹⁰ illustrierten Text diente vermutlich eine flämische "Ovide moralisé"-Handschrift um 1460-75.²¹¹

Der Text der Mansion-Edition wurde 1493 und 1509 von Antoine Vérard in Paris herausgegeben, nun mit dem Titel "Bible des poètes". Weitere Auflagen erschienen 1523 und 1531 bei Philip le Noir in Paris.

Analog zum "Ovidius moralizatus" wird den Metamorphosen eine illustrierte Götterikonologie vorangestellt. Von den Fabeln Ovids sondert der Autor der Kompilation die ungeeigneten aus und ersetzt sie durch solche, die ihm lehrreicher und moralischer erscheinen. Außerdem kürzt er die Fabeln um alle Elemente, die über die Ästhetik hinaus keine weitere Funktion haben. Wichtig und lobenswert sind ihm die Tugenden in den Fabeln. Er sieht in den ovidischen Erzählungen aber nicht generell Beispiele für Tugenden und Laster, sondern politische Exempla, das heißt eine Möglichkeit, aktuelle Gesellschaftskritik zu üben an den weltlichen und kirchlichen Herrschern.

Aus dem Mythos der Proserpina werden keine Episoden ausgesondert, sondern gemäß der Prosafassung des "Ovide moralisé" in gekürzter Form nacherzählt. Hervorgehoben werden die schwarzen Pferde, die in der Vorgeschichte zu dritt, in der Raubszene aber als Viergespann Plutos Wagen ziehen, eine ausführliche Anthologie, der Widerstand Cyanes, der verlorene Gürtel Proserpinas sowie die Folgegeschichte mit Ceres, Ascalabus, Cyane, Arethusa, Jupiter, Ascalaphus, den Sirenen, Triptolemus und Lyncus. Abweichend von der Vorlage ist die Anwesenheit von Venus und Diana während der Anthologie, deren Ursprung bei Claudianus zu finden ist.²¹² Außerdem wird nicht deutlich, wie sich die Erde vor Pluto öffnet, da der im "Ovide moralisé" genannte Dreizack in der Kompilation

²¹⁰ Zur Beschreibung der Holzschnitte siehe S.117 ff. und 129 ff.

²¹¹ Flämisch, um 1460-75, Paris, Bibliothèque Nationale (Ms. fr. 137). Sie ist die älteste illuminierte Metamorphosen-Paraphrase (**Kat. 60**). Eine illuminierte flämische Handschrift um 1470-80, London, British Library (Royal 17.E.IV) mit derselben französischen Prosafassung des "Ovid moralisé" sollte als Textvorlage für zwei Verleger in Brügge dienen, wurde aber nie gedruckt.

²¹² BIBLE DES POËTES fol. LX r: "La se iouoit proserpine avec venus & dyane & cueilloit roses & violettes & autres diuerses fleurs". Zu Claudianus vgl. S. 13 f..

unerwähnt bleibt.²¹³

Der "sens allegorique", die naturallegorische Deutung, wird unverändert vom Vorbild übernommen und verbindet Ceres mit dem Reichtum des Kornes, Pluto mit der Erde und Proserpina mit dem Korn und dem Mond.²¹⁴ Die sieben Granatapfelkerne stehen für die Keimzeit des Samens²¹⁵ und Ascalaphus für einen Astronom.²¹⁶

Am Ende des Kapitels folgt die historische Auslegung des Mythos, der "sens historial", der wie im "Ovide moralisé" auf Ceres, Triptolemus und Lyncus beschränkt ist.²¹⁷

Am ausführlichsten aber wird der "sens moral" zwischen den einzelnen Ovid-Episoden erläutert, der gemäß dem "Ovidius moralizatus" wiedergegeben wird. So steht Pluto für den Teufel, Proserpina für die menschliche Seele, die sich mit weltlichen Vergnügungen wie Blumenpflücken beschäftigt.²¹⁸ Der vierrädrige Wagen Plutos versinnbildlicht die Laster.²¹⁹ Jupiter ist Gottvater, Ceres Jesus Christus.²²⁰ Triptolemus, d.h. Christus, sät in der Welt den Samen des Evangeliums, bis ihm Lyncus, Präfiguration des jüdischen Volkes, nach dem Leben trachtet.²²¹

²¹³ Ebenda fol. LX v: "Quant pluto vit que celle larrestoit moult couronneablement et sans mot dire brocha ses cheuaulx en leaue & la terre se ouurit deuāt lui".

²¹⁴ Ebenda fol. LXI v f.: "Ceres notte habondāce de blez. Pluto la terre et proserpine [la lune]. A Ceres fut sa fille emblee. Car quāt la lune est dessoubz la terre elle semble estre pdue & ainsi est il du ble quāt il est nouuellement en terre seme & couuert il semble estre perdu."

²¹⁵ Ebenda fol. LXII r: "Les sept grains notēt les sept iours qui tous temps vont et reuiennent lesquelz sont germer les grains que on seme en terre."

²¹⁶ Ebenda: "Escalaphus q laccusa a scauoir le cours de la lune & par sa peine ensceut la verite. Cestuy estudioyt de nuyt; & pour ce faint on que la lune le mua en chouete qui de nuyt volle."

²¹⁷ Ebenda fol. LXIII v: "Celle dame prudēte et sage trouua premieremēt mesure a liurer ses bledz iustemēt pour tel bled telle mesure & encores dure lusage. La dame auoit ung grenetier general quelle auoit fait vèdeur et distribueur de tous ses blez & receuoit ses deniers. [...] car lincus en eut t largement et en si grant habodāce que lui qui largement buuoit en faisoit ceruoise. Dont lui et son peuple buuoient en lieu & par default dautre buurage. Et pour ce q linx est une beste qui fort boit."

²¹⁸ Ebenda fol. LX v: "Pluto le roy denfer est pris ici pour le diable roy des orgueilleux lequel voiant proserpine cest adire lame intentiue et empeschee enuiron les fleurs de ce monde cest a dire es biens temporelz qui seulent flestrir et sechier cōme fleurs."

²¹⁹ Ebenda: "Et se enelope par auarice et conuoitise se enelope ou chariot plain de vices q traint et tirēt quatre noirs cheuaulx. Cest adire quatre mauuaises affections vicicuses".

²²⁰ Ebenda fol. LXII r: "Jupiter le souuerain iuge [...] est nostre createur Dieu le pere puissāt & souuerain; & ceres est la personne de iesucrist."

²²¹ Ebenda fol. LXVIII r: "...tritolomon son messenger. Cest adire iesuchrist son cher filz unigenit pour apporter la vraye semence de sa predication et de sa parfaicte foy affin quil attempast la faï et la indigence espirituelle. Mais le cruel & inhumain peuple linthus cest adire des iuifz le voulurent occire et lui oster sa diuine puissance."

2.3.5.6. "L'Enlèvement de Proserpine", um 1430

Der nur in einer einzigen Handschrift erhaltene "L'Enlèvement de Proserpine" ist das Werk eines unbekanntem Verfassers.²²² In zwei Bänden erzählt der Autor um 1430 den Mythos nach dem Vorbild des Claudianus. Als Motiv für die Beschäftigung mit diesem literarischen Stoff nennt er den frühen Tod seiner einzigen Tochter.²²³ Ohne seine Vorlage zu übersetzen, wählt er dieselbe Reihenfolge der Geschehnisse, läßt jedoch die Suche der Ceres fort.

Im Vordergrund stehen die Klage Plutos vor dem Rat der Götter, daß er keine Frau habe. Gegen den Widerstand der Götter überzeugt Venus die anderen schließlich, um des lieben Friedens willen Pluto eine Gattin zu suchen. Auch wenn Pluto so häßlich und verabscheuenswürdig sei²²⁴, daß keine Frau auf Erden daran Vergnügen habe, ihn in den Armen zu halten²²⁵, verweist Venus auf ihre Allmacht, im Vertrauen darauf, daß jede sterbliche und unsterbliche Frau glücklich wäre, wenn man sie raubte und mit Gewalt nähme²²⁶ - andere Götter, sogar Jupiter, hätten das schließlich auch getan. Als die Götter ihr zustimmen, sucht sie, unterstützt von Cupido, Minerva und Diana, die starke Burg am Fuße des Ätna auf, in der Ceres ihre Tochter versteckt hält. Gemeinsam mit Proserpina spazieren die Göttinnen singend, tanzend und Blumenkränze flechtend durch die Natur, bis Pluto Proserpina in die Unterwelt entführt. An dieser Stelle verläßt der Autor seine Vorlage und führt den Mythos in eine andere Richtung: Plutos schwarzes Haus ist voller Schlangen, Drachen und Kröten. Um seine Gemahlin diesem Ambiente anzugleichen, verwandelt er sie in eine Teuflin: schwarz, schmutzig, scheußlich, mit Schlangenhaaren, voller Gift und Unrat, mit einem glühenden Dreifuß anstelle einer Krone auf dem Kopf.²²⁷ Der Mythos endet ohne die Suche der Ceres. Stattdessen folgt eine an den "Ovide moralisé" angelehnte Moralisation²²⁸, in der Pluto als Teufel erklärt wird, der eine Frau, das heißt eine menschliche Seele sucht und verfolgt. Jupiter ist die göttliche Allmacht, Ceres die Kirche. Proserpina, der der Versuchung unterworfenen Mensch, wird

²²² Paris, Bibliothèque Nationale (Ms.fr. 25424). Da die Handschrift nicht reproduziert werden darf, wird im folgenden nach PIAGET 1944 zitiert, der in dem Verfasser Pierre de Nesson aus der Basse-Auvergne erkennen möchte, der von 1383 bis 1439-42 gelebt hat.

²²³ ENLÈVEMENT DE PROSERPINE fol. 3 r: "Actor autem libelli loco ploratus et ululatus hunc libellum composuit qui sic intitulatur 'De raptu Proserpine'."

²²⁴ Ebenda, zitiert nach PIAGET 1944 S. 141: "si hideux et si detestable".

²²⁵ ENLÈVEMENT DE PROSERPINE fol. 20 r: "ne femme qui en terre habite/ Qui plaisir preigne ou se delite/ De le tenir entre ses bras/ Pour faire le joly fatras."

²²⁶ Ebenda, zitiert nach PIAGET 1944 S. 142: "le ravist et prist a force".

²²⁷ ENLÈVEMENT DE PROSERPINE fol. 70 v f: "Noire, salle et toute hideuse,/ Plaine de poison sulphureuse", "ung grant trepié,/ Plus ardent [...] en lieu de couronne".

²²⁸ Im folgenden paraphrasiert nach PIAGET 1944 S. 145.

in der Burg der Treue und des Glaubens auf dem Berg der Kontemplation vor dieser Versuchung bewahrt, bis Minerva, der Jähzorn, Venus, die lüsterne Begierde, und Diana als Schiedsrichterin die Seele in das Tal des Elends und der Verdammung locken. Der Teufel schließlich bringt die gefangene Seele in die Unterwelt, wo es weder Gnade noch Erlösung gibt, sondern Schmerz und ewige Marter im dunklen und unauslöschbaren Feuer, in finsterner und unerträglicher Kälte.²²⁹ Vor diesem schrecklichen Ende aber möge Gott die frommen Leser bewahren.²³⁰ Mit diesem Gebet, aber ohne eigentliche Erlösung endet die Moralisation.

Nachdem dieser Moralisation, die hinsichtlich Plutos Liebesverlangens nicht eindeutiger sein könnte, bereits eine Rehabilitierung des Themas in anderen Literaturgattungen vorausgegangen war, mutet ihre Dämonisierung des unterweltlichen Paares etwas antiquiert an und bildet darüber hinaus eine Steigerung in der Beschreibung der Greulichkeit Proserpinas. Vermutlich sollte durch die starke Dämonisierung die erotische Eindeutigkeit neutralisiert werden, die in Plutos Liebesklage thematisiert wurde.²³¹ Bezüglich des dämonenhaften Wesens Plutos und der Maßlosigkeit seines erotischen Verlangens war möglicherweise "Le confort d'ami" Machauts die Vorlage.²³²

Durch eine kommentierte Ausgabe des Janus Aulus Parrhasius "Claudii Claudiani de raptu Proserpinae cum Jani Parrhasii commentariis", die 1501 in Mailand zuerst gedruckt und danach weit verbreitet war, setzte sich ab Anfang des 16. Jahrhunderts neben Ovids Metamorphosen der "Enlèvement de Proserpine" als Rezeptionsvorlage für den Proserpina-Mythos durch.²³³

2.3.6. Dichtung

Seit dem 12. Jahrhundert gibt es die höfischen Versromane, die sich an Ovid orientieren: seine Metamorphosen bieten den mittelalterlichen Romanciers eine fast unerschöpfliche Quelle der Rhetorik und Liebesthematik.

²²⁹ Ebenda: "le deable vient qui prent et emporte la miserable creature en enfer ou n'a mercy ne redempcion, mais peine et tourment pardurable en feu tenebreux et inextinguible et en froidure et gelee très obscure et intollerable,..."

²³⁰ Ebenda: "...dont Diue par sa grace nous vueille tous garder. Amen."

²³¹ ANTON 1967 S. 27.

²³² Zum "Le confort d'ami" siehe S. 39 f.

²³³ Siehe S. 74.

2.3.6.1. "Sir Orfeo", 1330

Das englische Feenmärchen "Sir Orfeo" (1330) ist ein typisches Beispiel für die englische Spielmannsdichtung des 13./14. Jahrhunderts. Die beiden antiken Mythen von Orpheus und Eurydice sowie Pluto und Proserpina werden zusammen mit Elementen des mittelalterlichen Romans kombiniert. Die Ovidgeschichte bleibt dabei so schemenhaft, daß Zielke daraus schließt, der Dichter habe die antike Sage nicht im Original gekannt, sondern möglicherweise in einer französischen Übersetzung.²³⁴ Erstaunlich ist, daß die Namen Pluto und Proserpina ungenannt bleiben, dafür aber Heurodis die seit der Antike bekannten beiden ambivalenten Gesichter Proserpinas verkörpert: zum einen das der unschuldig Geraubten, zum anderen das der grausamen Herodias des Neuen Testaments, die im Mittelalter für Eros und Tod steht.²³⁵

Orfeo, ein harfenspielender König von göttlichem Geschlecht regiert mit seiner schönen Gemahlin Heurodis die Stadt Traciens. Eines Frühlingstages²³⁶ wird Heurodis im Traum vom Feenkönig gewaltsam zu Pferde in sein Reich entführt²³⁷. Bei ihrer Rückkehr nach einem Tag droht er ihr, sie am nächsten Tage für immer in sein Reich zu holen. Trotz Begleitschutz durch Orfeo und seine Männer gelingt dies auch tatsächlich. Aus Trauer legt Orfeo seine Krone nieder, um nur mit seiner Harfe 10 Jahre lang auf der Suche nach Heurodis durch die Wälder zu streifen.²³⁸ Sein Bart, einst schwarz, ist grau geworden und hängt bis zu seiner Gürtelschnalle hinunter.²³⁹ Nachdem er Heurodis im Gefolge des Feenkönigs entdeckt und bis zu dessen Schloß verfolgt hat, verschafft er sich Eintritt unter dem Vorwand, dem König und der Königin vorspielen zu wollen, die beide auf dem Thron sitzen. Der Feenkönig ist von Orfeos Harfenspiel derart begeistert, daß er ihm die als Belohnung auserbetene Heurodis gibt.

2.3.6.2. Guillaume de Machaut, "Le confort d'ami", 1357

Anlaß für die Entstehung des "Le confort d'ami" war die Gefangenschaft des Königs von Navarre, Charles le Mauvais, 1356/57 unter Jean le Bon. Guillaume de Machaut schrieb

²³⁴ ZIELKE 1879 S. 5 und NAUMANN 1987.

²³⁵ ANTON 1967 S. 29.

²³⁶ SIR ORFEO V. 55-57: "It was the coming in of May [...] And every field is full of flowers".

²³⁷ Ebenda V. 153 ff.: "An I would or no, I must with him ride;/ He gave me a palfrey by his side./ And he brought me unto his palace fair".

²³⁸ Ebenda V. 226-230: "Only a staff in his hand he bare [...] But always he took his harp in hand,/ And gat him, barefoot, out of the land."

²³⁹ Ebenda V. 263 f.: "His beard, once black, is grey, I trow,/ To his girdle clasp it hangeth low."

die Erzählung 1357 für Charles - wie der Titel schon sagt - zum Trost.

Der Proserpina-Mythos ist hier - ähnlich dem "Sir Orfeo" - mit dem Orpheus-Mythos verknüpft, ohne daß sich beide Mythen vermischen. Als literarische Vorlage für die Proserpina-Geschichte verwendete Machaut den "Ovide moralisé", jedoch nicht mit dem Ziel der Moralisation. Es ging ihm dabei nicht um die Beschreibung der Folgen des Raubes, sondern um die Erzählung des Raubes an sich.²⁴⁰

Bei der Erzählung verzichtete er auf eine ausgedehnte Beschreibung des Sees von Pergusa oder der Anklagerede Cyanes. Dagegen erweiterte Machaut die literarische Quelle, von der er die Dreizahl der schwarzen Pferde übernahm²⁴¹, um die Einführung des Rauches/Nebels, dank dessen Pluto unerkant mit seiner Beute entkommt.²⁴² Auch bei der Flucht wird die Wildheit und Heftigkeit Plutos besonders hervorgehoben: einerseits durch den Galopp der Pferde²⁴³, andererseits durch den Charakter Plutos, der als Unhold beschrieben wird, den die Götter verfluchen.²⁴⁴ Die Erzählung endet mit dem Verlust der gepflückten Blumen und der Keuschheit Proserpinas.²⁴⁵ Bei Machaut gibt es keine Anabasis, da Proserpina diese durch ihre Naschsucht selbst vertan hat.²⁴⁶

2.3.6.3. John Gower, "Confessio amantis", 1390

In John Gowers "Confessio amantis" von 1390 wird die Proserpina-Erzählung auf ein Minimum reduziert, nämlich auf die Vorgeschichte, in der Ceres ihre mit Spinnen und Weben beschäftigte Tochter zu Hause einsperren will²⁴⁷, auf den Tatort am Fuße des Ätna und den Raub an sich. Als Proserpina hinausgeht, um zu spielen und um Blumen zu sammeln, kommt zur selben Zeit Pluto daher, und als er sie sieht, hebt er sie in seinen Wagen.²⁴⁸ Eine Rückkehr der Proserpina gibt es nicht, sondern der Liebesraub und die Vereinigung der beiden sind hier das "Happy-End". Aufgrund ihrer Schönheit heiratet

²⁴⁰ MACHAUT V. 2513-2516: "Mais je t'ai compté la rapine/ Que Pluto fist de Proserpine,/ Si com l'istoire la raconte./ Or vueil revenir a mon compte."

²⁴¹ Ebenda V. 2384: "Sus trois chevaus plus noirs que meure".

²⁴² Ebenda V. 2454-2457: "Il fait entour lui si grant poudre/Qu'elle vole jusqu'a la nue./Proserpine a en mi tenue,/Qu'il ne vuet pas que l'en la voie."

²⁴³ Ebenda V. 2451 f.: "Pluto s'en va grant aleüre,/ Mais ne va trot ne ambleüre."

²⁴⁴ Ebenda V. 2479: "Car li maufez, que Dieus maudie."

²⁴⁵ Ebenda V. 2486: "La Proserpine d'aventure/ Perdi ses fleurs et sa seinture."

²⁴⁶ Ebenda V. 2511 f.: "Comment elle fust retournee,/ s'elle n'en fust dejeünee."

²⁴⁷ GOWER 5,1277-1284.

²⁴⁸ Ebenda 5,1286-1292: "And as sche wente hir out to pleie,/ To gadre floures in a pleine,/ And that was under the monteine/ Of Ethna [...] That Pluto cam that weie ryde,/ And sodeinly, er sche was war,/ He tok hire up into his char."

Pluto Proserpina und bringt sie so dazu, für immer bei ihm zu bleiben.²⁴⁹ Mit dieser Reduzierung auf den erotischen Kern der Geschichte steht Gower in der Nachfolge von Petrarca's "Trionfo d'amore".

2.3.6.4. Geoffrey Chaucer, "Merchant's Tale", 1390

Etwas von der Feenwelt des "Sir Orfeo" einerseits und von der Apotheose der Venus andererseits vereinigt Geoffrey Chaucers "Merchant's Tale" (1390) in sich. Er bedient sich einer Erzählung aus Boccaccios "Decamerone"²⁵⁰ und reichert die Vorgeschichte mit Elementen aus Ovids Metamorphosen²⁵¹ und Claudianus' "De raptu Proserpinae" an, indem er die Handlung in einen Garten verlegt.

Pluto, der Feenkönig, folgt seiner Frau, Königin Proserpine, und ihren Damen in den Garten, wo sie lustwandeln und Blumen pflücken.²⁵² Für den Raub selbst verweist Chaucer auf Claudianus.²⁵³ Im Anschluß erzählt Chaucer folgende Geschichte: Des Geldes wegen heiratet die junge, hübsche May den alten liebeshungrigen Ritter Januarie. Als sie sich in den jungen Knappen ihres Mannes verliebt, betrügt sie mit ihm den inzwischen erblindeten Gatten in dessen Beisein in einem Birnbaum. Die Feenweltherrscher Pluto und Proserpina beobachten die Szene und ergreifen unterschiedlich Partei: Pluto für den betrogenen Ehemann, Königin Proserpine für die junge Frau, die - genau wie sie selber - ihr Leben damit vertut, mit einem häßlichen Alten das Bett zu teilen. Pluto macht Januarie wieder sehend, damit der Ehebruch entdeckt werde.²⁵⁴ Proserpine jedoch gibt ihrem Schützling die erklärenden und überzeugenden Worte ein, May habe mit einem Mann im Baum ringen müssen, um das Augenlicht des geliebten Gatten zu retten.²⁵⁵

²⁴⁹ Ebenda 5,1294-1298: "Hire grete beaute he behield,/ Whil was so plesant in his ye,/ That forto holde in compainie/ He weddeth hire and hield hire so/ To ben his wif for everemo."

²⁵⁰ BOCCACCIO DACAMERONE 7. Tag, IX.

²⁵¹ Zur Übernahme ovidischer Elemente siehe FYLER 1979.

²⁵² CHAUCER V. 2225-2231: "And so bifel, that brighte morwe-tyde,/That in that gardin, in the ferther syde,/ Pluto, that is the king of fayerye,/ And many a lady in his companye,/ Folwinge his wyf, the quene Prosepyne,/ Ech after other, right as any lyne/ Whyl that she gadered floures in the mede."

²⁵³ Ebenda V. 2232 f.: "In Claudian ye may the story rede,/ How in his grisly carte he hir fette."

²⁵⁴ Ebenda V. 2354 ff.

²⁵⁵ Ebenda V. 2367-2374.

2.3.6.5. Raoul Lefèvre, "Le livre nommé Hercules", 1464

Der französische Roman "Le livre nommé Hercules" von Raoul Lefèvre basiert auf verschiedenen Quellen und wurde für Philipp den Guten, den Herzog von Burgund, 1464 geschrieben und 1470 erstmals gedruckt. Der Text besteht aus einer Genealogie des Hercules sowie den sechs letzten Kapiteln des ersten Buches und dem zweiten Buch des "Recueil des troyennes histoires". In diesem Text sind u.a. Herculesgeschichte, Troja-Sage, Raub der Hippodame, der Deianira und der Helena vereint. Der Text orientiert sich weniger an antiken Textquellen als vielmehr am "Sir Orfeo" von 1330, da hier ebenfalls Proserpina und Orpheus ein königliches Ehepaar sind.

Mit seiner Version des Proserpina-Raubes stellt sich Lefèvre in die euhemeristische Tradition, nach der die Götter sterbliche Könige sind. Ähnlich wie im "Sir Orfeo" sind Proserpina-Raub und Orpheus-Sage eng miteinander verbunden - in Bezug auf den Ausgang sogar noch enger, da Orpheus die Wiedergewonnene auf dem Weg aus der Unterwelt endgültig verliert, indem er sich nach ihr umschaute. Zusätzlich wird eine ebenfalls seit der Antike bekannte Überlieferung einer Pirithous-Theseus-Proserpina-Geschichte miteingeflochten, kombiniert mit der Episode des den Cerberus bezwingenden Hercules.²⁵⁶ Die einzige Allegorie ist Cerberus gewidmet; sie erklärt, warum die Dichter ihn als dreiköpfigen Hund darstellen.²⁵⁷ Stilistisch ist diese Allegorese zwar denen der älteren Mythographen verbunden, inhaltlich jedoch ohne Vorbild. Lefèvres Roman ist die einzige Proserpina-Erzählung, in der Cerberus eine Rolle spielt, sowohl in der Raubszene als auch für die folgende Geschichte; sonst kommt er lediglich als Attribut Plutos vor: in den Unterweltsbeschreibungen der Mythographen und im ersten Buch des "Ovidius moralizatus".

Kurz vor der Hochzeit des Pirithous fuhr Pluto, der König der Molosser, auf der Suche nach Abenteuern übers Meer. Bei seiner Ankunft in Sizilien fanden gerade Festlichkeiten zu Ehren eines Gottes statt. Mit 20 seiner heimlich bewaffneten Gefährten ging Pluto auf das Fest, um Beute zu machen, denn Pluto war der größte Räuber und der wohlhabendste Mann der Welt.²⁵⁸ Bei ihm war ein Riese namens Cerberus, an Mut Pluto vergleichbar, aber mächtiger an Körpergröße.²⁵⁹ Als die Sizilianer sie kommen sahen, hielten sie sie für ihre Nachbarn, die an den Veranstaltungen teilnehmen wollten. Als die Tänze und

²⁵⁶ Die Verbindung dieser Mythen wurzelt in VERGILIUS 6,122 und 6,393-397.

²⁵⁷ LEFÈVRE fol. 28 v: ""Les poetes le nomment chien a trois [testes], considerans sa tresgriefve vye, qui regardoit a trois singuliers vices, c'est assavoir a orgueil, a avarice et a luxure."

²⁵⁸ Ebenda fol. 22 r f.: "Ce Pluto estoit le plus grant larron et le plus luxurieux homme qui fust en tout le monde."

²⁵⁹ Ebenda: "Mais il estoit trop plus poissant de corps."

Gesänge beendet waren, sah Pluto die Königin dieser Gegend, Sera, und neben ihr ihre wunderschöne Tochter Proserpine, die einen Blumenkranz flocht.²⁶⁰ Proserpine war verheiratet mit einem Edelmann namens Orpheus, der harfenspielend neben ihr saß. Pluto sah und begehrte sie im selben Moment und verständigte seine Leute davon heimlich. Überwältigt von ihrer Schönheit, näherte er sich ihr und trug sie auf seinem Rücken davon.²⁶¹

2.3.7. Zusammenfassung

Mit seinen euhemeristischen und naturallegorischen Deutungen steht der Proserpina-Mythos im 4. Jahrhundert noch ganz in der antiken Tradition. Es genügt die Entlarvung der heidnischen Götter als Sterbliche, um sie auf diese Weise als Propagandamedium gegen die römische Staatsreligion nutzen zu können. Die christliche und astronomische Deutung als zusätzliche Interpretationsmöglichkeit antiker Mythen liefert zuerst F. P. Fulgentius in seinen "Mitologiae" Ende des 5. Jahrhunderts. An ihm orientieren sich die Vatikanischen Mythographen, ohne jedoch die moraltheologische Deutung aufzugreifen. Bei ihnen hat die Raubszene nur einen geringen Stellenwert, während die Repräsentation der unterweltlichen Götter im Vordergrund steht - hier macht sich deutlich bemerkbar, daß das frühe Mittelalter stärker durch Vergilius als durch Ovid geprägt wurde. Erst in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ändert sich dies in den verschiedenen Literaturgattungen: in der mythographischen Literatur (MV I und II) sowie in den Ovid-Moralisationen. Mit dem Versuch, das dämonische Wesen der Götter durch christliche Auslegung bloßzustellen - bei Dante, Poetarius und in den Moralisationen - beginnt eine regelrechte Welle der Dämonisierung, die 1430 im "Enlèvement de Proserpine" in einer nun auch auf Proserpina übertragenen Dämonisierung gipfelt. Ab 1342/43 macht sich mit Boccaccios "Amorosa visione" gleichzeitig die Tendenz bemerkbar, das Erotische der Situation, den Liebes-Raub, in den Vordergrund zu stellen; diese wird von Petrarca, den Dichtungen Machauts, Gowers und Chaucers sowie in gewisser Weise auch im "Enlèvement de Proserpine" beibehalten. Es läßt sich demnach in der Entwicklung des Proserpina-Mythos in der mittelalterlichen Literatur eine Akzentverschiebung feststellen: von den etymologisch abgeleiteten naturallegorischen und kosmologischen Deutungen des Mythos im frühen und hohen Mittelalter über eine vornehmlich christliche Ausrichtung in den Mythographien und

²⁶⁰ Ebenda: "sa fille qui faisoit un chapelet de flourettes. [...] Ceste Proserpine estoit tant belle que merveilles."

²⁶¹ Ebenda: "Puis s'approça d'elle et tant se senty surmonté de convoitise en sa beauté qu'il mist les mains sus elle et la chargea a son crol."

Moralisationen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bis zu der - neben weiterhin verfaßten Moralisationen - Betonung der erotischen Komponente des Themas in den enzyklopädischen Werken Boccaccios und Petrarcas und der Dichtung der zweiten Jahrhunderthälfte. Die Reduzierung der Fabel auf den Raub Proserpinas ohne anschließende Anabasis²⁶² weist auf ihre neue bzw. zusätzliche Symbolfunktion als erotisches Sinnbild hin.²⁶³ Mit dieser Verschiebung vollzieht sich der langsame Übergang vom Mittelalter zur Renaissance.

3. Frühe Neuzeit

Der literarischen Rezeptionsgeschichte wird an dieser Stelle besonders viel Aufmerksamkeit gewidmet. Diese in einer kunsthistorischen Untersuchung ungewöhnliche Tatsache hat zwei voneinander abhängige Ursachen. Zum einen hat sich der Sinngehalt der Fabel zunächst in der Literatur - allem voran die volkssprachlichen Metamorphosen-Übertragungen seit 1497 - und dann erst in der bildenden Kunst verändert. "Im 16. Jahrhundert ist es in Italien durchaus nichts Ungewöhnliches, daß man lateinische Texte bei der Übertragung ins Volgare in Stoff und Aufbau verändert. [...] Die Grenzen der Übersetzung zur Kompilation und zur Umarbeitung sind deshalb fließend"²⁶⁴ - sogar bei denjenigen Übersetzungen, die sich rühmen, vom lateinischen Original auszugehen. Gerade die Metamorphosen-Übersetzungen vermittelten dem Leser den Zugang zu den ovidischen Mythen, zu Aussehen, Namen und Wesen der Götter, nicht die antiken Werke selber oder die Mythographien.

Zum zweiten fanden die veränderten Sinngehalte einen ersten ikonographischen Niederschlag in den Metamorphosen-Illustrationen selber, wobei eine Kongruenz von Text und Bild aber nicht zwingend war. Diese Illustrationen trugen letztendlich entscheidend zur Kanonisierung der Bildtypen auch in anderen Gattungen bei.

3.1. Lateinische Metamorphosen-Ausgaben und -Kommentare

Von den kommentarlosen lateinischen Metamorphosen-Ausgaben sind vom ersten Druck 1471 bis zum letzten um 1500 21 Ausgaben bekannt, die allesamt in Italien erschienen sind.²⁶⁵ Keine von ihnen war illustriert, wohl deshalb, weil zu dem antiken Text kein

²⁶² Die fehlende Anabasis ist keine mittelalterliche Erfindung, sondern hat ihren Ursprung in der antiken alexandrinischen Dichtung.

²⁶³ Vgl. ANTON 1967 S. 28-37.

²⁶⁴ GUTHMÜLLER 1977 S. 35.

²⁶⁵ STEINER 1951.

"modernes" Bild zu passen schien.²⁶⁶ Nach 1500 finden lateinische Ovid-Ausgaben ohne Kommentar keine Rezeption mehr. Währenddessen werden Metamorphosen-Kommentare nach 1550 - nun illustriert²⁶⁷ - in dichter Folge gedruckt und erleben im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts eine regelrechte Blüte.

3.1.1. Philologische Kommentare

3.1.1.1. Raphael Regius, Venedig 1493

"P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV, Raphaelis Regii volaterrani, luculentissima explanatio, cum novis Iacobi Micylli viri erudissimi additionibus, Lactantii Placidi in singulas fabulas argumenta"

Mit dem Kommentar des Raphael Regius, eines aus Bergamo stammenden klassischen Philologen, beginnt 1493 die Reihe der gedruckten lateinischen Metamorphosen-Kommentare. In der Tradition antiker Scholien läßt Regius den Ovidtext als Ganzes bestehen und ediert ihn als philologisch-kritische Ausgabe. Sein Ziel ist es, Ovids Werk in seiner ursprünglichen Form und Aussage wiederaufleben zu lassen. Er fügt lediglich Kommentare an, in denen er ausschließlich die philologischen, physikalischen und historischen Deutungen der Antike wiedergibt. Die Metamorphosen versteht er als eine Art Enzyklopädie des gesamten antiken Wissens, welches der Kommentar erschließen soll. Er empfiehlt sie als Vermittler praktischer Lebensweisheiten, als Exempla der Tugenden und Laster und als moralische Leitfäden.²⁶⁸

Diese Ovid-Ausgabe entwickelte sich zum Standardkommentar des 16. Jahrhunderts. In Italien und Frankreich wurde sie bis Ende des 15. Jahrhunderts bereits in 13 Drucken und insgesamt 60mal aufgelegt. Diesen Erfolg verdankt die Ausgabe sicher -abgesehen vom günstigen Erscheinungsort Venedig - der Tatsache, daß es die erste Edition mit Kommentar ist.²⁶⁹ Die folgenden lateinischen Ausgaben bauen auf Regius auf und haben dieselbe Zielsetzung: Textkritik und -erklärung, fern von spekulativen Deutungen.²⁷⁰ Regius' Adressaten sind dementsprechend klassische Philologen sowie humanistisch gebildete Laien.

²⁶⁶ GOLDSCHMIDT 1966 S. 37.

²⁶⁷ Zu den Illustrationen der lateinischen Metamorphosen-Kommentare siehe S. 164-167, 173-177.

²⁶⁸ REGIUS Widmungsvorrede: "Exemplar mihi ut semel dicam: totius humanae & civilis vitae esse videtur."

²⁶⁹ STEINER 1951 S. 231.

²⁷⁰ REGIUS Widmungsvorrede: "Haec aut adeo perspicue a poeta describunt[ur]: ut nihil expositionis indigere videantur."

Obwohl auch im folgenden allegorisierte Fassungen der Metamorphosen gedruckt wurden²⁷¹, erzielte Regius damit einen "Sieg der neuen philologischen Methode der lateinischen Kommentare über die allegorische Methode."²⁷² Der Kommentar des Raphael Regius wurde mit unterschiedlichen Illustrationen herausgegeben, zuerst 1513 mit einer Kopie der Holzschnitte "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**), aber auch mit dem Bildtyp "Bernard Salomon" der Ausgabe Leipzig 1582 (**Kat. 75.6**).²⁷³

Der Raub der Proserpina wird von Regius nach dem Original-Ovid zitiert. Zusätzlich wird jedes Kapitel zusammenfassend paraphrasiert, und zwar in Form der "Argumenta", die den einzelnen Ovid-Fabeln vorangestellt sind. In den "Argumenta" nutzt der Autor allerdings auch andere Quellen - beispielsweise Claudianus - wenn er für die Anthologie die Anwesenheit Dianas und Minervas angibt.²⁷⁴ Im Kommentar-Teil, den "Enarrationes", taucht erstmals der Ausdruck "hiatus" für die durch das Szepter in Form eines Schlundes geöffnete Erde auf. Aus diesem "hiatus" schlagen Flammen, vergleichbar dem Krater des Ätna.²⁷⁵ Beide Elemente, "Höllen"-Schlund und daraus lodernde Flammen, sind in den Holzschnitten der "Bible des poètes" seit 1484 vorgeprägt²⁷⁶, werden aber nicht gemeinsam in die Metamorphosen-Illustrationen des 16. Jahrhunderts aufgenommen.²⁷⁷

3.1.1.2. Georgius Sabinus, Frankfurt 1555

"P. Ovidii Metamorphosis, seu fabulae poeticae: earumque interpretatio ethica, physica et historica Georgii Sabini, poetae nostri seculifere principis."

In der philologischen Tradition steht auch der Kommentar des Georgius Sabinus, der aus einer seiner Lehrveranstaltungen an der Universität in Wittenberg hervorging. Sabinus warnt

²⁷¹ Vgl. BERÇUIRE 1509, 1511, 1515, 1521 und SABINUS. Zu Sabinus siehe S. 52 f.

²⁷² GUTHMÜLLER 1975 S. 133.

²⁷³ Zur Beschreibung der Metamorphosen-Illustrationen siehe S. 164-167 und S. 178.

²⁷⁴ REGIUS fol. 53 v: "...ut Proserpinam circa Aetnam flores legentem cum Minerva atque Diana raperet."

²⁷⁵ Ebenda fol. 54 v: "Nam crater non solum vas dicitur, sed ad eis similitudinem hiatus quoque terrae, unde flamma praesertim egrediatur, crater appellat, unde Empedoclem se in Aetne craterem praecipitasse legimus."

²⁷⁶ Vgl. Kat. 65.1.

²⁷⁷ Das Element des Hölleneinganges, aus dem Flammen schlagen, findet sich ebenfalls in Cassone- und Majolikamalereien. Das Orcustor im Kontext der Proserpina-Fabel als geöffneten Rachen darzustellen, bleibt jedoch mittelalterlichen "Ovide moralisé"- und "Bible des poètes"-Illuminationen vorbehalten, und zwar den Repräsentationsbildern (**Kat. 65.1, Kat. 66.1**).

vor der Vermischung göttlicher und profaner Elemente.²⁷⁸ Er beschränkt sich auf philologische Sacherklärungen sowie auf physikalische und euhemeristische Auslegungen. Allerdings sind die Oviderszählungen ("Fabulae") durch die Kommentartexte ("Sab.[inus] in fab.[ula]...") unterbrochen, wie es auch bei allegorischen Metamorphosen-Kommentaren üblich war. Guthmüller zählt Sabinus deshalb zu den philologisch-allegorischen Kommentatoren.²⁷⁹ Illustriert wurde der Sabinus-Kommentar nicht.

In den Kommentartexten wird Pluto vom Gott der Unterwelt zum Besitzer von Metallbergwerken.²⁸⁰ Proserpina ist nach wie vor die Fruchtbarkeit des Samens.²⁸¹ In der Raubszene wird v.a. die Schönheit des waldreichen Tatorts Henna, der Überraschungscharakter des Überfalls und das Eintreten in die Unterwelt betont, das einem Verschlungen-Werden von einem riesigen Schlund ähnelt.²⁸²

3.1.2. Allegorische Kommentare

Die humanistischen Kommentare in der Nachfolge Regius' konnten das zeitgenössische Interesse an mythologischen Stoffen nicht befriedigen. Aus diesem Grund wurden die allegorischen Kommentare bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts immer wieder aufgelegt.²⁸³ Das Ziel all dieser Kommentare ist die Moralisierung und damit Verdammung der antiken Götterwelt. Papst Paul IV. setzt die christlichen Ovid-Kommentatoren (nicht den Original-Ovid oder die allgemein moralisch-allegorischen Kommentare!) 1559 auf den "Index autorum et librorum", aus Angst, diese könnten die heidnische Mythologie verharmlosen.²⁸⁴ Erst nach 200 Jahren wird der Passus durch Papst Benedikt XIV. aus dem Index gestrichen.

²⁷⁸ SABINUS Widmungsvorrede: "Etsi autem interpretationes aliae magis, aliae minus concimime sint, tamen iunioribus utiles sunt, si tamen prudentia & delectus adhibeatur, & non absurdae ac monstrosae aut procul petitae enarrationes fingantur, nec misceantur sacra profanis."

²⁷⁹ GUTHMÜLLER 1975 S. 133 f.

²⁸⁰ SABINUS S. 169 f.: "Plutoni sorte obtigerunt fodinae metallicae, quod Poetae respicientes fingunt ipsius regnum esse subterraneum."

²⁸¹ Ebenda S. 170: "Proserpina foecunditatem seminum significat".

²⁸² Ebenda: "magno impetu emergunt & mox absorbentur vasto hiatu."

²⁸³ ENGELS 1945 S. 29.

²⁸⁴ GUTHMÜLLER 1981 S. 190.

3.1.2.1. Johannes Spreng, Frankfurt 1563

"Metamorphoses Ovidii, Argumentis quidem soluta oratione; Enarrationibus autem & allegoriis Elegiaco versu accuratissime expositae summaque; diligentia ac studio illustratae per M. Johan. Sprengium Augustan."²⁸⁵

Der Augsburger Meistersinger Johannes Spreng bedient sich für die Gestaltung seiner Übersetzung der Form eines Bildgedichts und steht damit unter dem Einfluß der Lyoner Metamorphosen-Übersetzung von 1557.²⁸⁶ Sein Bildgedicht umfaßt in der lateinischen Ausgabe, Frankfurt 1563, zwei, in der deutschen von 1564 sogar vier Seiten. Während die erste Seite eigentlich schon alle Elemente eines Emblems beinhaltet - Inscriptio (Angabe von Buch- und Sagennummer und eine knappe Überschrift), Pictura (**Kat. 75.3**)²⁸⁷ sowie eine kurze Prosa-Paraphrase des Ovidtextes darunter - breitet Spreng die zweiteilige Subscriptio über die nächsten ein bis drei Seiten aus. Auf eine "Enarratio"/"Weitere Erklärung" folgt eine relativ kurze "Allegoria"/"Außlegung", beide in Distichen gereimt.

Die Vorrede seiner deutschen Ausgabe richtet Spreng an das philologisch ungebildete Volk und an die bildenden Künstler.²⁸⁸ Die Intention der Erbauung begründet Spreng damit, daß sich hinter den heidnischen Geschichten sich ein frommer Kern verberge.²⁸⁹ Die Metamorphosen Ovids, als Lehrbuch der Moral gedichtet, hätten das einzige Ziel, der sittlichen Erziehung zu dienen.²⁹⁰ Hinter dieser Deutung, die die Mythen als Exempla in den Dienst der christlichen Moral stellt, steht eine enge Verbindung zum "Ovidius moralizatus".²⁹¹ Durch die Kombination mit der Form des Bildgedichts der "Métamorphose figurée" entsteht darüber hinaus etwas Neues, "ein emblematisch gestaltetes religiöses 'Volksbilderbuch'" in

²⁸⁵ Der Titel der 1564 bei demselben Verleger erschienenen deutschen Ausgabe lautet: "P. Ovidii Nasonis Deß sinnreichen und hochverstendigen Poeten/ Metamorphoses oder Verwandlung/ mit schönen künstlichen Figuren gezieret/ auch kurtzen/ doch sehr nützlichen Argumenten und Außlegungen/ erkläret/ und in Teutsche Reymen gebracht/ Durch M. Johan Spreng/ von Augspurg".

²⁸⁶ Zur Lyoner Metamorphosen-Übersetzung von 1557 siehe S. 173-176.

²⁸⁷ Zu den von Virgil Solis gefertigten Holzschnitten siehe S. 177.

²⁸⁸ SPRENG Vorrede fol. III v: "...daß sich darinnen auch der gemeine Lay zu ersehen/ und ab dem wunderbaren geticht mit nutz zu erlustigen hette/ darneben auch vielen Handwercksleuten/ insbesondere den Goldschmidern/ Malern/ Formschneidern/ Etzern/ und andern kunstreichen Meistern/ der Figuren halben dienlich/ und zu irer Handthierung befürderlich seyn möchte".

²⁸⁹ Ebenda fol. II v: "weil manche gute lehr zu einm frommen auffrichtigen Leben dienlich darinnen verdeckter weiß begriffen/ und heimlich als ein süsser Kern unter einer bitterm Schelffen verborgen ligt." Zu dem von Aneau übernommenden Bild der zu knackenden Nuß siehe SLUIJTER 1986 S. 302 f.

²⁹⁰ Ebenda fol. II v f.: "das dardurch Ehr/ Scham und Tugend/ bey menniglich gepflantzet/ hergegen aber Schand/ Laster/ und allerley Mutwillen (wiewol diese sein Lehr viel anderst im Buchstaben scheinert) außgereut und abgestellt werde."

²⁹¹ Zum "Ovidius moralizatus" siehe S. 37-40.

der Tradition der Picta-Poesis-Literatur.²⁹²

Die kurze Metamorphosen-Paraphrase²⁹³ unter der Pictura der Proserpina-Fabel beinhaltet ein paar Abweichungen vom Original: daß Diana und Minerva an der Anthologie beteiligt sind, steht erst bei Claudianus und wird von Regius 1493 wieder aufgegriffen. Pluto schlägt hier mit dem Szepter auf die Erde (statt auf das Wasser des Sees)²⁹⁴, um sie zu öffnen, und das Fahrtziel Hölle im Gegensatz zur Unterwelt ist typisch für den "Ovidius moralizatus". Die "weitere Erklärung"²⁹⁵ steht ebenfalls ganz im Zeichen Berçuires, mit Begriffen wie "Hell", "tugendsame Junkfrau", "sein ehlich Weib in zucht und ehr", ohne jedoch den Mythos christlich auszulegen. In der "Außlegung" nimmt der Autor zwar zunächst Bezug auf die antiken und mittelalterlichen Mythographen, wenn er Ceres als Getreidegöttin bezeichnet, schwenkt dann aber um in eine euhemeristische, neue Allegorie: Pluto ist der reiche Geizhals, der das Korn stiehlt, um es dem Volk vorzuenthalten, und es erst herausgibt, als der Getreidepreis durch Mangel und Hunger derart gestiegen ist, daß er nun den dreifachen Preis verlangen kann.²⁹⁶ Somit verbirgt sich hinter der Fabel das Laster des Geizes²⁹⁷ bzw. die schon im Vorwort postulierte Mahnung, ein Leben in Nächstenliebe und Freigebigkeit zu führen.²⁹⁸

²⁹² GUTHMÜLLER 1973 S. 185. Zur Picta-Poesis-Literatur siehe S. 66 f.

²⁹³ SPRENG fol. 127 r.

²⁹⁴ Siehe zuvor bei Georg Wickram, Mainz 1545; vgl. S. 68 f.

²⁹⁵ Ebenda fol. 127 v f.

²⁹⁶ Ebenda fol. 128 r f.: "Aber der reich und geizig Mann/ (Den uns der Pluto bildet an)/ Raubet das Koren unverholen/ und wirt von im offtmals gestolen/ Auch gleichsam in die Hell gebracht/ Nemlich/ wenn er mit aller macht/ Das Treid schüttet auff seinen kasten/ Denn müssen oft die armen fasten/ Dieweil ers thut außtheilen nicht/ Biß hunger und theuwung eynbricht/ Alsdenn der wucher treibet jn/ Zu nemmen dreyfachen gewin."

²⁹⁷ Als solches wird Pluto auch im Rahmen eines Tugenden-und-Laster-Zyklus auf dem Kaiserpokal, um 1300, Rathaus Osnabrück (PANOFSKY 1990, Abb. 77), interpretiert.

²⁹⁸ SPRENG Vorrede fol. VI v f.: "Dahin gelangen auch die Außlegungen/ [...] daß wir [...] auch in Reichthumb und Überfluß gegen den Dürfftigen gutthätig seyn."

3.1.2.2. Johannes Posthius, Frankfurt 1563

"Iohan. Posthii Germershemii tetrasticha in Ovidii Metamor. Lib. XV quibus accesserunt Vergilii Solis figurae elegantiss. & iam primum in lucem editae."²⁹⁹

Der Arzt und Dichter Johannes Posthius³⁰⁰ wählte für seine Auslegungen lateinische Distichen, in seiner zweisprachigen Ausgabe 1569 zusätzlich deutsche Tetrastichen, letztere im Hinblick auf den Adressaten: den "gmeinen Mann im Teutschen Land"³⁰¹. Der deutsche Untertitel nennt als zweite Zielgruppe die Künstler, tradiert sicherlich durch Wickrams, de Tournes und Sprengs deutsche Ausgabe. Auch im Aufbau orientiert sich Posthius' Ausgabe an derjenigen de Tournes von 1557³⁰²: jeder Holzschnitt (**Kat. 75.4**) ist als Pictura zwischen Inscriptio und Subscriptio gesetzt, wobei letztere die deutschen Verse sind.³⁰³ Die lateinischen Distichen werden zusätzlich eingeschoben, zwischen Inscriptio und Pictura.

Posthius' Intention ist in der Vorrede formuliert: "Wie man sol wol und züchtig leben".³⁰⁴ Dieses Ziel sollen die ansprechenden und einprägsamen Bildgedichte erreichen, ohne daß eine moralische Sentenz stets explizit genannt werden müßte.³⁰⁵ Als Quellen dienten ihm vor allem ein älterer Metamorphosen-Kommentar, wohl der des Sabinus, sowie Alciatis "Liber Emblematum" von 1531.³⁰⁶ Die Bildgedichte enthalten nur zu einem geringen Teil Deutungen und noch seltener ausdrücklich christliche Allegorisierungen.

²⁹⁹ 1569 gab derselbe Verleger in Frankfurt die lateinisch-deutsche Ausgabe heraus, mit dem Untertitel: "Schöne Figuren/ auß dem fürtrefflichen Poeten Ouidio/ allen Malern/ Goldtschmidern/ und Bildthauwern/ zu nutz unnd gutem mit fleiß gerissen durch Vergilium Solis/ und mit Teutschen Reimen kürzlich erkleret/ dergleichen vormals im truck nie außgangen/ Durch Johan. Posthium von Germersheim".

³⁰⁰ Nach BELLER 1967 Anm. 67, ist - im Gegensatz zu HENKEL 1930 S. 88, Anm. 1 - nicht Posthius der Autor des Kommentars, sondern nur des Vorworts, während der Kommentar wiederum aus Sprengs Feder stammt.

³⁰¹ POSTHIUS fol. 6 v.

³⁰² GUTHMÜLLER 1973 S. 177.

³⁰³ Für Posthius' Kommentar fanden dieselben Holzschnitte von Virgil Solis Verwendung wie bei Johannes Spreng. Zur Ikonographie siehe S. 177.

³⁰⁴ Ebenda "Vorred in den Ovidium".

³⁰⁵ Ebenda S. 181.

³⁰⁶ Ebenda Anm. 37.

Der Raub der Proserpina ist nur kurz wiedergegeben³⁰⁷; allegorisierte Elemente sind der Eingang der Unterwelt, der Höllentpforte genannt wird, sowie die Bezeichnung der Unterwelt als Wohnsitze der Seligen. Der Kommentar des Johannes Posthius kann deshalb nicht als reines Emblembuch angesehen werden.

3.1.2.3. Nicolaus Reusner, "Picta Poesis Ovidiana", Frankfurt 1580

Der Titel "Picta Poesis Ovidiana" bezeugt die enge Anlehnung an Barthélémy Aneau, den Autor der "Picta Poesis" und der "Métamorphose figurée".³⁰⁸ Auch das vorangestellte Epigramm an den Leser ist ein typischer Rückgriff auf die Tradition der Picta-Poesis-Literatur.³⁰⁹

Da die Beziehung der Bilder und Texte, die beide aus unterschiedlichen Quellen stammen, nur sehr locker ist und je nach vorhandenem Platz in loser Folge kombiniert wurden, ist der emblematische Charakter der "Picta Poesis Ovidiana" nicht sehr ausgeprägt.

Für die Picturae wurden die Holzschnitte Virgil Solis' (**Kat. 75.5**)³¹⁰ und die Picturae Alciatis benutzt, für die Subscriptiones Verse von Posthius, Alciati und Aneau sowie der in ihnen teilweise enthaltenen Auslegungen. Da außer diesen noch 40 weitere antike und zeitgenössische Dichter als Textvorlage dienten, sind die allegorischen Verse in der Minderheit. Aus diesem Grund bezeichnet Guthmüller die "Picta Poesis Ovidiana" nicht als ein Emblembuch im Stil der 'Picta Poesis' Aneaus, sondern als "ein disparates Kompilationswerk [...], das im Zuge der emblematischen Mode nicht nur Texte sondern auch Bilder sammelt."³¹¹

Die Metamorphosen Ovids, in denen Reusner eine Chronik alter griechischer und römischer

³⁰⁷ "Infernas vehitur Proserpina rapta sub vmbras,
Raptorem Cyane sed prohibere cupit.
Ille hortatus equos, penetratvi flumina Nympha,
Atque suas sedes virgine laetus adit.
Pluto eilt mit Proserpina
In sein Reich Cyane ist da
Und wil im wehrn, doch rent er fort
Hinunter zu der Hellen Pfort."

³⁰⁸ Zur Métamorphose figurée" siehe S. 66 f.

³⁰⁹ REUSNER Epigramm an den Leser:
"Picturam vocitas Poema mutum?
Sit pictura loquens, Poema rursus.
Pingit, quae loquitur Poeta, pictor:
Visum hic pascit, & ille pascit aures."
Zur Picta-Poesis-Literatur siehe S. 66 f.

³¹⁰ Zur Ikonographie siehe S. 177.

³¹¹ GUTHMÜLLER 1973 S. 189.

Geschichte sieht³¹², sollen antike Mythologie vermitteln. Dementsprechend sind sie in lateinischer Sprache verfaßt und an die humanistisch gebildete, eifrig studierende Jugend³¹³ gerichtet.

In seiner Beschreibung der Fabel bezieht Flaminius, der Autor des entsprechenden Epigramms "De Plutone et Proserpina" im Supplementum, die Anthologie in Anlehnung an Ovid mit ein.³¹⁴ Indem er aber das Ende der Geschichte vorwegnimmt, in dem die wunderschöne Tochter der Ceres zu den schwarzen Gewässern des Erebus kommt³¹⁵, kann der Leser die Anthologie nicht unvoreingenommen lesen. Die Farben schwarz ("nigras") und weiß ("candida") klären zudem gleich in der zweiten Zeile die moralische Bewertung der Kontrahenten. Die Farbe der Blumen ("Purpureos") mutet nun ebenfalls symbolträchtig an, als königliche Farbe, aber auch als Farbe der Buße (zumindest in ihrer Verwendung als liturgische Farbe). Auch, wenn ungefähr der gleiche Farbwert für Proserpina und Pluto gilt, nämlich der einer hellen Haut, so ist die Beschreibung doch wieder unterschiedlich "gefärbt": "candida" und "niveo", d.h. weiß und hell schimmernd, wird Proserpinas zarte Haut genannt, "luridus" (bleich) dagegen diejenige Plutos. In die von Ovid vorgegebene Szenerie fügt der Autor das geplante Bad Proserpinas ein.³¹⁶

Die Quelle fungiert hier als vermittelndes Element zwischen Ober- und Unterwelt, gehört sie doch schließlich beiden an. Das Eintauchen in die hell leuchtende Quelle ist Proserpinas Verhängnis. Sieht man in dem geplanten Bad nicht nur eine Möglichkeit der Reinigung, sondern auch die der Betrachtung, so wird die Quelle zum Spiegel und damit zum Symbol der Eitelkeit. Sie ist das Laster, über das Proserpina stolpert. Und die Buße folgt auf der Stelle: der bleiche Orcus bringt sie in seine Gewalt und trägt sie fort in die Unterwelt.³¹⁷ Wenn auch das Epigramm keine Moralisation enthält und die Schlußsentenz, es sei nicht recht, sich an der Tochter des höchsten Jupiter zu vergreifen,³¹⁸ sehr allgemein gehalten ist, wird doch die moralische Intention des Gedichtes augenscheinlich: sowohl durch die Farbsymbolik als auch durch das Bild der Quelle.

³¹² REUSNER fol. 2 v: "Chronicon quoddam veteris historiae Graecae, & Romanae".

³¹³ Ebenda: "quem adolescentes studiosi nocturna versarent manu, atque diurna".

³¹⁴ Ebenda Supplementum: "Illa quidem caris nymphis comitata legebat purpureos flores saltibus Ennatis."

³¹⁵ Ebenda: "Tempore quo magna Cereris pulcerrima natae ad nigras Erebi candida venit aquas."

³¹⁶ Ebenda: "Iamque parans in lucidulose fonte lavare".

³¹⁷ Ebenda: "Traxerat e niveo mollia vincla pede:/ [...] Abstulit infernis luridus Orcus equis."

³¹⁸ Ebenda: "Nec veritus natam Iovis est violare supremi:/ Tantum forma potest, et violentus amor."

3.1.3. Zusammenfassung

In lateinischen Metamorphosen-Ausgaben und -Kommentaren der Renaissancezeit gibt es keine wesentlichen Veränderungen gegenüber den mittelalterlichen. Bei Deutungen überwiegt die moralische Interpretation, die aber auch in neuen Variationen auftreten kann (zum Beispiel bei Spreng und Reusner), seltener sind christliche Allegorien. Aber weiterhin werden ovidische Fabeln als *Exempla* verstanden, verstärkt durch die Präsentation als Bildgedichte in der "Métamorphose figurée"-Nachfolge.³¹⁹

3.2. Metamorphosen-Übersetzungen

3.2.1. Italienische Übersetzungen

3.2.1.1. Giovanni dei Bonsignori, "Ovidio methamorphoseos vulgare", Venedig 1497

Dieser ersten gedruckten italienischen Metamorphosen-Ausgabe liegt Bonsignoris Übersetzung ins Toskanische von 1377 zugrunde.³²⁰ Bonsignoris Bearbeitung ist keine Übersetzung des Original-Ovid, sondern eher eine kommentierende, Ovid ergänzende Paraphrase. Als Vorlagen dienten ihm stattdessen die toskanische Metamorphosen-Übersetzung Arrigo Simintendis³²¹ und die Ovid-Allegorisierung des Bologneser Rhetorikprofessors Giovanni del Virgilio³²² um 1321-1323 - dementsprechend mittelalterlich-exegetisch ist der Kommentar. Am Ende jeder Verwandlungssage sind eigene erklärende Kapitel eingefügt, die den ovidischen Erzählstrang unterbrechen und die Erklärungen del Virgilios um ein Vielfaches an Länge überragen. Bonsignoris Deutungen sind teils euhemeristisch, meist jedoch moralisch, wenn nicht gar christlich. Die euhemeristische Methode dient beispielsweise dazu, die Falschheit der heidnischen Götter zu entlarven, die in Wirklichkeit auch nur Sterbliche seien, wenn auch sehr mächtige.³²³

Die durch und durch mittelalterliche Grundhaltung des Werks zeigt sich zum einen darin, daß es mit einem Gebet eingeleitet wird, zum anderen darin, daß im "Proemium" der Leser gebeten wird, mit scharfsinnigem Verstand das vorliegende Werk zu lesen und es als

³¹⁹ Zur "Métamorphose figurée" siehe S. 66 f.

³²⁰ Eine Analyse des Bonsignori-Textes und des Verhältnisses zwischen der Ausgabe 1497 und Bonsignoris Übersetzung gibt GUTHMÜLLER 1981 S. 56-104 und S. 173-191.

³²¹ Zu Arrigo Simintendi siehe S. 31.

³²² Zum Metamorphosen-Kommentar Giovanni del Virgilios siehe S. 32.

³²³ BONSIGNORI fol. CXLI r: "fuono grandi potenti signori de anticha progenie: liquali operono altissime & grande virtute: per lequale la gente antiqua li adoravano per dei cussi in vita come dapoi la morte."

Anleitung zu nutzen, die Sünde zu vermeiden und Gott zu ehren.³²⁴ Nach Guthmüller werden die Metamorphosen nicht nur zu einem Lehrbuch antiker Mythologie, sondern "darüber hinaus und hauptsächlich zu einem Lehrbuch des Glaubens und der Moral, zu einem Erbauungswerk, das die Gottesfurcht nähren soll."³²⁵ Das Publikum war der "gente commune", auf den der Autor Rücksicht nimmt: mit seiner relativ einfachen Ausdrucksweise ohne Rhetorik oder überflüssige Verzierungen.³²⁶ Bonsignori's Übersetzung erfreute sich großer Beliebtheit - nicht zuletzt aufgrund der Illustration mit den Holzschnitten "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)³²⁷ - und wurde in sieben Auflagen gedruckt, bis sie 1522 durch Agostini's Übersetzung abgelöst wurde.³²⁸

Die nach Ovid erzählte Fabel vom Raub der Proserpina beinhaltet die Vorgeschichte mit Venus und Amor³²⁹, eine nur kurz umrissene Anthologie Proserpinas im Kreis der Nymphen³³⁰, das mit Namen versehene Viergespann Plutos³³¹, den Widerstand Cyanes³³², Plutos Dreizack, mit dem der zornige Pluto während seiner Flucht die Erde eröffnet. Neu ist allerdings, daß das Quellwasser durch diesen Spalt versickert.³³³ Erst aufgrund dieses Verlustes fließen Cyanes Tränen, bis sie durch ihre Verwandlung die Quelle wieder mit Wasser füllt.³³⁴

In die abschnittsweise paraphrasierte Fabel integriert Bonsignori die naturallegorische Deutung del Virgilios sowie die historische Deutung nach Boccaccio und Lefèvres "Livre nommé

³²⁴ Ebenda Proemium: "liquali di alta sentia legere co acuto & subtile pensiero se dilectano in auctori & poesia; & poricorto a te o dolce patre eterno che aiuto in tal modo el pensiero al e parte formare che in cio non se acquisti peccato & sia materia a ciaschuo orare a te eterno patre per la compositione di la presente opera."

³²⁵ GUTHMÜLLER 1975 S. 123.

³²⁶ BONSIGNORI fol. CXL v - CXLI r: "El presente vulgare sevcondo che apare è assai legiero & niente se avvicina al retorico. Questo è advenuto non per recresimento ne per faticha: Ma [...] perche non è di tanto dilecto ala commune gente: & anchor solo lo affecto soto brevità è exposito senza alchuno ardonamento de superflue parole."

³²⁷ Zum Bildtyp "Venedig 1497" siehe S. 164-167.

³²⁸ Zu den verschiedenen Ausgaben siehe GUTHMÜLLER 1981 S. 185 f.

³²⁹ BONSIGNORI fol. XL r: "andando a questo modo la dea Venus ando a Cupido."

³³⁰ Ebenda fol. XL v: "Ma apresso a quello monte e uno luoco nominato progusa molto bello nelquale habitano molte nimphe con lequale era Proserpina figliola de madonna Ceres & andauano pigliando fiori."

³³¹ Ebenda: "Li caualli de Pluto sono quatro el primo se chiama Orneo; el secondo Oton; el terzo Molpheo el quarto Alpher."

³³² Ebenda: "...trasse el capo fuora di laqua; e disse a Pluto: perche menistri costei che figliola di Ioue & menila contra sua voglia; se tu la uoleui menare; la doueui prima pregare & se ame fosse licito de resomigliare le cose piccole ale grande."

³³³ Ebenda: "Alhora Pluto adirato conforto li caualli uelocemente; & percosse la terra con lo suo tridente; & fece una caua grandissima: siche laqua de quella fonte ne ando i profondo."

³³⁴ Ebenda: "Alhora Ciane uedendo perduta laqua de la fonte sua comincio apiangere; e trto piance che se conuerti in aqua; & di quella liquefatura ne rimase nela fonte alquanto; & ela medesima si conuerti in quella aqua che cerimase."

Hercules".³³⁵

So ist Pluto einerseits der Molosserkönig Orcus, dessen Palast von Cerberus bewacht wird. Nach der Entführung Proserpinas, die nach dem Willen ihrer Mutter eigentlich mit einem Gott verheiratet werden sollte, befreien Baron Theseus und Hercules das Mädchen wieder.³³⁶

Andererseits steht Pluto für die Erde, in die die Feuchtigkeit - Proserpina - im Sommer eingesogen und den Winter über gehalten wird. Im Zusammenhang mit der Ascalaphus-Episode wird Proserpina auch als Mond interpretiert.

3.2.1.2. Niccolò degli Agostini, Venedig 1522

"Tutti gli Libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa con gratia et privilegio."

Die bis 1548 viermal aufgelegte Übersetzung Agostinis basiert auf Bonsignoris Ovid-Paraphrase und seinen Deutungen, ist jedoch in "ottava rime" gedichtet, dem Metrum, das für die Ritterromane typisch ist, die Agostini ansonsten verfaßte. Indem er außerdem noch formale und stoffliche Merkmale der "Trivalliteratur" auf die Metamorphosen übertrug, schuf er eine Übersetzung, die Guthmüller als "anspruchlose und sehr uneinheitliche Paraphrase der ovidischen Sage" bezeichnet.³³⁷ Die Vorlage bestimmte nicht nur den Inhalt, sondern auch die Illustrationen, die - wenn auch nicht exakt - die Holzschnitte der venezianischen Ausgabe von 1497 imitieren (**Kat. 70.3**).³³⁸ Als Ziel seiner Ausgabe nennt Agostini die Erbauung; je nachdem, wie der Leser die Ausgabe auffasse, werde er sowohl Parallelen zu den staatlichen Gesetzen als auch zum Alten Testament finden, weil Ovid die Weltgeschichte von Anfang an erzähle. Die Intention aller Verwandlungen sei die Verachtung der Götter und der Sünden.³³⁹

³³⁵ Zum Ovid-Kommentar del Virgilios siehe S. 32, zu Boccaccios "Genealogiae" vgl. S. 27 ff.

³³⁶ In Lefèvres Roman von 1464 wird in Kapitel 47.6-48.8 die antike Sagenversion, nach der Pirithous und Theseus Proserpina aus der Unterwelt befreien, mit einer weiteren antiken Fabel verknüpft, in der Hercules den Cerberus bezwingt.

³³⁷ GUTHMÜLLER 1977 S. 45.

³³⁸ Zu den Holzschnitten "Venedig 1497" siehe S. 164-167.

³³⁹ AGOSTINI fol. 2r: "...secondo che tu leggerai, troverai questa opera propinqua alla legge nostra, & massime nel vecchio testamento: perche Ouidio, ben che fusse pagano, & non havesse cognitione alcuna della vera fede, nondimeno ispirato, comincia dal principio del mondo, si come Moise nella Bibia, & seguita di grado in grado, & si come Iddio mandò i diluvio sopra la terra pe grandissimi peccati. Et al fine non troverai mutatione alcuna che non fusse fatta per cagione di dispreggiare gli Dei, & per i peccati."

Den Raub der Proserpina gibt Agostini mit allen bei Ovid genannten Elementen wieder. Wie Bonsignori stattet er Pluto mit Viergespann³⁴⁰ Dreizack³⁴¹ aus.

In der anschließenden "Allegoria delle cose dette"³⁴² übernimmt Agostini die euhemeristische Deutung des Mythos nach Bonsignori, inklusive der Hercules-Theseus-Pirithous-Episode. Auch in den anschließenden naturallegorischen Erklärungen der Protagonisten Pluto, Proserpina und Cyane folgt Agostini seinem Vorbild.³⁴³

3.2.1.3. Lodovico Dolce, Venedig 1553

"Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce Tratte da Ouidio con gli argomenti et allegorie...et con la giunta della vita d'Ouidio..."

Dolce liefert die erste vollständige Metamorphosen-Übersetzung, die vom Original, einer lateinischen Ausgabe mit Regius-Kommentar, ausgeht. In diesem Punkt bricht er mit der mittelalterlichen Tradition. Er ändert jedoch die ovidische Aufteilung der Metamorphosen, indem er aus 15 Büchern 30 Canti macht, denen er jeweils mehrere Verse als Einleitung vorausschickt und mit einem kurzen Geleitwort an den Leser ("congedio") abschließt - stilistische Merkmale, die ihren Ursprung in Ritterromanen wie dem "Orlando furioso" Ariosts³⁴⁴ haben. Daß Dolce seinem Vorbild Ariost sehr verpflichtet ist, macht sich auch in der Wahl des Metrums, Stanzen (ottava rima), bemerkbar, dem Versmaß des epischen Gedichts. An die Fabeln fügt Dolce Allegorien moralisierender, christlicher und historischer Art ein. Die Wende von der christlich-allegorischen Metamorphosen-Ausgabe zu einem Werk, das seinen Platz in einer höfischen Welt hat, macht sich auch daran bemerkbar, daß nicht ein Gebet den Anfang bildet, wie bei Bonsignori, sondern ein ausführliches Fürstenlob Karls V., das auch gelegentlich in die Metamorphosen selbst einfließt. Dolces Ausgabe, bebildert mit den Holzschnitten Gabriel Giolitos (**Kat. 74**)³⁴⁵, hatte einen großen Erfolg und wurde bis 1570 noch siebenmal aufgelegt, bis sie von der Übersetzung dell'Anguillaras verdrängt wurde, die den Zeitgeschmack noch besser traf.

³⁴⁰ Ebenda 50 v: "Dicēdo a qlli horsu gagliardo oineo/ e tu fidato mio feroce Ottone/ Alfar sfrenato, e gagliardo Malphee..."

³⁴¹ Ebenda: "Pluto percio con lei s'adiro assai/ e il suo tridente con superba fronte/ in man riprese".

³⁴² Ebenda fol. 50 v f.

³⁴³ Ebenda fol. 51 r: "per Pluto che rapi Proserpina si puo intendere la terra, & per Proserpina lo humore di quella il quale cadendoli sopra vie rapito & ricevuto da essa terra. [...] ...il Poeta favol eggiano che Ciane si doleva con Pluto della rapina die Proserpina, cioè ci lagnava della terra che gli havea tolto il suo humore, che vien da Ouidio affigurato per la detta Proserpina."

³⁴⁴ Der Höhepunkt der Ariost-Rezeption lag zwischen 1550 und 1570. Siehe dazu GUTHMÜLLER 1974.

³⁴⁵ Zur Ikonographie der Holzschnitte in der Proserpina-Fabel siehe Anm. 911.

Die Proserpina-Fabel folgt zunächst einmal streng dem Text Ovids. In diesen sind jedoch moralische Anspielungen eingestreut, die derart im Original nicht zu finden sind: Pluto ist der schwarze König, emporgestiegen aus den Sümpfen³⁴⁶ und ein grausamer Räuber.³⁴⁷ Proserpina ist die reine, ehrenhafte Jungfrau.³⁴⁸ Die ethische Mahnung - gemäß Ovid - lautet: die Tochter der göttlichen Ceres sei nicht zu rauben, sondern zu erbitten.³⁴⁹ Als "Allegorie" fügt der Autor hinzu, die Entführung Proserpinas durch Pluto in die Unterwelt könne als die Vorhölle verstanden werden, in die der Höllendämon die Seele bringt, die er in der Vergänglichkeit leiden sah.³⁵⁰

3.2.1.4. Gabriello Symeoni, Lyon 1559

"La Vita et metamorfoseo d'Ouidio, figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi da M. Gabriello Symeoni"

Titel, Aufbau sowie die Illustrationen des Werkes bezeugen die Verwandtschaft zu der zwei Jahre zuvor im selben Verlag veröffentlichten "Métamorphose figurée".³⁵¹ Auch Symeoni verwendet in den Subscriptiones Achtzeiler und dieselben Holzschnitte, die erstmals bei Jan de Tournes 1557 (**Kat. 75.2**) veröffentlicht wurden, vermehrt um zwei Szenen.³⁵² Allerdings nummeriert Symeoni die Bildgedichte fortlaufend und kommt damit den Emblembüchern näher als seine Vorlage. Die Subscriptiones enthalten eine knappe Bildbeschreibung und in einigen Fällen auch eine Moralisation, die in sentenzhafter Form an den Epigrammanfang gesetzt ist. Symeonis Deutungen sind ethisch-moralischer Natur: er sieht in den Sagen moralische Exempla, wobei jedoch "die moralische Wahrheit oder Verhaltensregel [...] aus den Gegebenheiten des ovidischen Textes selbst abgelesen (wird), auf allegorische Ausdeutungen wird verzichtet."³⁵³ Diese Lebenswahrheiten sind auf das Publikum, die "poveri volgari"³⁵⁴, das gemeine Volk, abgestimmt und dementsprechend einfach gehalten.

³⁴⁶ DOLCE 11, fol. 57 v: "Del negro Re de le paludi ascose".

³⁴⁷ Ebenda: "Del fiero predator".

³⁴⁸ Ebenda: "la pura verginetta honesta".

³⁴⁹ Ebenda: "Doveni pregar Cerere divina, e non far de la figlia empia rapina."

³⁵⁰ Ebenda fol. 58 v: "Per Plutone che rapisce Proserpina si puo intender la bredda che Linfernal Demonio fa dell' anima, mentre la trova insenta alle vanita."

³⁵¹ Zur französischen Metamorphosen-Übersetzung Barthélémy Aneaus siehe S. 66 f.

³⁵² Zur Ikonographie der Holzschnitte vgl. S. 173-177.

³⁵³ GUTHMÜLLER 1973 S. 176.

³⁵⁴ Ebenda S. 176.

In Bezug auf den Raub der Proserpina werden hauptsächlich der Widerstand der Nymphe und ihre Bestrafung durch Pluto thematisiert, der sich durch ihre Metamorphose in eine Quelle an ihr rächt.³⁵⁵

3.2.1.5. Giovanni Andrea dell'Anguillara, "Le Metamorfosi di Ovidio", Venedig 1561

Dell'Anguillara begann seine Metamorphosen-Bearbeitung in Venedig, vollendete sie jedoch am Hofe Henris II. Seine Quelle, einen Regius-Kommentar, gestaltete er um, indem er beliebig kürzte, veränderte und hinzufügte, und zwar nach dem Geschmack des 16. Jahrhunderts. Sein Versmaß ist - wie bei Dolce - das der italienischen Ritterromane, die achtzeilige Stanze; seine Sprache ist höfisch-galant, sein Stil detailliert-beschreibend und der Inhalt gespickt mit erotischen Anspielungen.³⁵⁶ Als großes Vorbild diente auch ihm Ariosts "Orlando furioso", das literarische Erfolgswerk seiner Zeit. Zwar bedient er sich des christlichen Gewandes für seine Mythen, die "Suche nach einem allegorischen Hintersinn liegt Anguillara [jedoch] völlig fern."³⁵⁷ Die "Annotationi" von Giosepe Horolloggi wurden erst Anguillaras zweiter Ausgabe 1563 beigelegt.

Anguillara weitet seine Schilderungen in der Weise aus, daß ein Kommentar überflüssig wird: seine Ausgabe soll dem einfachen Publikum ähnlich erschöpfend Auskunft über die Mythen geben wie die philologischen Ausgaben den humanistisch gebildeten Lesern. Die Proserpina-Episode umfaßt beispielsweise drei Strophen mehr als bei Dolce. Die Beschreibung erotischer Details - die sich in der Proserpina-Episode ausnahmsweise nicht befindet - entspricht ebenfalls ganz dem "Geschmack einer Leserschaft, die die erotischen Ausschweifungen der antiken Welt genüßlich belächelte."³⁵⁸ "Die sinnliche Liebe, in der Darstellung oft voller erotischer Freizügigkeiten, feiert allerorts kaum zu überbietende Triumphe"³⁵⁹, wiederum angeregt durch den "Orlando furioso", und zwar noch stärker als in Dolces Übersetzung. Das Publikum war jedoch nicht nur an pikanten Freizügigkeiten interessiert, sondern wollte vor allem die eigene, höfisch-galante Gesellschaft in den antiken

³⁵⁵ "Fu il colpo tal nel petto di Plutone,
Che la figlia di Cerer via ne porta,
Cyane nynfa, amica di ragione,
Cerca impedirgli il passo, & lo sconforta.
Lo Dio di vendicarsi al fin dispone,
Che cosi cara preda troppo importa,
Et dice, va disturbatrice Nynfa,
Che tu sarai perpetua & fresca lynfa?"

³⁵⁶ Ausführlicher dazu: MOOG-GRÜNEWALD 1979 S. 27-112.

³⁵⁷ BELLER 1967 S. 59.

³⁵⁸ Ebenda S. 44.

³⁵⁹ Ebenda S. 36.

Mythen wiederfinden. Aus diesem Grund werden mythische Helden und Götter zu weltlichen Fürsten und Königen. Dell'Anguillara bedient sich derselben Holzschnitte wie Dolce (**Kat. 74**).³⁶⁰

Den Raub der Proserpina erzählt dell'Anguillara getreu dem ovidischen Vorbild, leistet sich jedoch ab der zweiten Auflage am Ende der Fabel, in der Lyncus-Episode, eine Abweichung: Lyncus verwandelt sich nicht in einen Luchs, sondern in ein Tier namens Cerberus.³⁶¹ Wahrscheinlich wurde er durch die "Annotationi" Horologgis dazu verleitet, die in der mythographischen Behandlung der einzelnen Figuren auch auf Cerberus eingehen. Die Deutungen beruhen auf Boccaccios "Genealogiae" und sind teils moralisierend, teils physikalisch wie auch euhemeristisch. Pluto, der Gott des Reichtums (der Erde) bzw. Orcus, der Molosserkönig, raubt Proserpina, den Überfluß bzw. die Prinzessin von Sicano. Sein dreirädriger Wagen versinnbildlicht die Mühe, Gefahr und Instabilität des Reichwerdens. In der ständigen Wiederkehr von Raub und Rückkehr Proserpinas spiegelt sich der Kreislauf der Natur.

Anguillaras Ausgabe wurde in den folgenden Jahrzehnten jährlich und bis ins 18. und 19. Jahrhundert noch vereinzelt aufgelegt.

3.2.2. Französische Übersetzungen

3.2.2.1. Anonymus, Paris 1539

"Les XV livres de la métamorphose d'Ovide (poète très elegant) contenans l'Olympe des histoires poëtiques traduiectz de latin en françoys le tout figuré de nouvelles figures et hystoires"

Die von Janot herausgegebene, französische anonyme Prosaübersetzung, kurz "Grand Olympe" genannt, verdrängte den "Grand Olympe" von 1532, obwohl der Text, die "Bible des poètes" bis auf die Tatsache, daß keine Allegorien mehr auftauchen, unverändert blieb. Die Ausgabe war mit 238 Holzschnitten (**Kat. 72**) illustriert. Zahlreiche Auflagen des "Grand Olympe" zeugen von seiner großen Beliebtheit.

Wesentliche Elemente des Proserpina-Raubes bleiben - neben den ovidischen, die über die

³⁶⁰ Zur Ikonographie siehe Anm. 911.

³⁶¹ ANGUILLARA S. 89: "si fa l'animal, detto Cervero".

"Bible des poètes" tradiert wurden - Plutos Gefährt mit den drei Pferden³⁶², die Nennung der Rosen im Zusammenhang mit der Anthologie³⁶³ und die Betonung des verlorenen Gürtels Proserpinas.³⁶⁴ Die Anwesenheit von Venus und Diana während des Raubes³⁶⁵ aber läßt sich nur auf die Claudianus-Lektüre zurückführen.

3.2.2.2. Barthélémy Aneau, "La Métamorphose d'Ovide figurée", Lyon 1557

Während sich die von Jan de Tournes herausgegebene "Métamorphose figurée" inhaltlich eng an das Vorbild Ovid hält, verspricht schon der Titel des Werkes einen neuen Typ der Metamorphosen-Bearbeitung, in dem erstmals Text und Illustration eine Einheit bilden. Der tiefere Sinn der Metamorphosen ist laut Aneaus Widmung zum Genuß für Augen und Verstand kunstvoll hinter den mythologischen Figuren verborgen.³⁶⁶

Der Widmungsbrief, die Form der Epigramme, die in französischen Stanzen, Achtzeilern, geschrieben sind, sowie die Aneinanderreihung geschlossener Texteinheiten sind typisch für die Picta-Poesis-Literatur, in deren Tradition dieser Bearbeitungstyp zu verstehen ist.³⁶⁷ Die Picta-Poesis-Literatur³⁶⁸ basiert auf der neuplatonischen Vorstellung, daß das Betrachten von irdischer Schönheit zur geistigen Liebe führen kann, wie sie in dem Kommentar des Florentiner Humanisten Marsilio Ficino zu Platons Symposion zum Ausdruck kommt.³⁶⁹ In diesem Sinne kommt dem Bild eine moralisierende Funktion zu; im Zusammenhang mit einem Text kann es moralisierend-didaktisch über sich hinausdeuten.

Der antike Ursprung des "Ut pictura poesis" liegt in einem fehlinterpretierten Horatius-Zitat³⁷⁰, durch das ein stets gültiger Zusammenhang zwischen Malerei und Dichtung

³⁶² In der Vorgeschichte fährt Pluto auf einer Triga: GRAND OLYMP fol. 82 v: "sur troys chevaulx noirs". In der Raubszene ändert sich die Anzahl der Rosse. Vgl. ebenda fol. 83 r: "par force la ravit & lemporta en son noir chariot que tiroient quatre noirs chevaulx par l'aer".

³⁶³ Ebenda: "La se iouoit Proserpine avec Venus & Diane, & cueilloit des roses & violettes & aultres diverses fleurs".

³⁶⁴ Ebenda fol. 83 v: "Mais Proserpine d'aventure laissa cheoir sa ceinture en la fontaine".

³⁶⁵ Vgl. Anm. 363.

³⁶⁶ ANEAU Widmung: "...Cette poësie muettement parlante a la recreacion des yeus aus figures vainement se paissans, et delectation de l'esprit aus mythologies de la filozofie si ingenieusement cachee."

³⁶⁷ Zu den von der "Métamorphose figurée" abhängigen Metamorphosen-Ausgaben von Spreng, Posthius und Reusner siehe S. 54-58.

³⁶⁸ Zur Entstehung der Picta-Poesis-Literatur siehe TIEMANN 1971. Zuletzt zu dieser Thematik WARNCKE 1987.

³⁶⁹ Zu Ficanos Eros-Lehre vgl. KRISTELLER 1972 und NELSON 1958.

³⁷⁰ HORATIUS V. 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,/ indicis argutum quae non formidat acumen; haec/ placuit semel, haec deciens repetita placebit." Zur Fehlinterpretation des Zitats vgl. HAGSTRUM 1958 S. 59 f. und TIEMANN 1971 S. 41 f.

angenommen wurde, sowie in einem durch Plutarchus tradierten, angeblichen Ausspruch des Simonides von Keos, die Malerei sei stumme Poesie und die Poesie ein sprechendes Bild.³⁷¹ Die moralisierende Literatur, in der Text und Bild verbunden sind, werden aus mittelalterlichen Formen - beispielweise Fabeln und Exempla - in der Frührenaissance weiterentwickelt und beeinflussen wesentlich die moralistisch ausgerichtete Renaissanceliteratur, indem zum Beispiel die Dreiteilung (Überschrift, Bild, Text) beibehalten wird. In der Renaissance gewinnen die bildlichen Elemente jedoch eine größere Bedeutung als der Text und schaffen die Voraussetzung für die Entstehung des Emblems.³⁷² "Die Verbindung von Bild und Wort" - so Barbara Tiemann - "dient nicht einer einfachen Belehrung: sie soll den Leser einbeziehen in einen größeren Zusammenhang. Argumente in Worten können wohl überzeugen, aber die Bilder haben durch göttliche Beigabe eine höhere Gewalt über unsere Einsicht. Wer die Wahrheit 'sieht', kann nicht mehr irren. Wissen durch Bilder ist höheres Wissen."³⁷³

In dieser Entwicklungslinie ist Aneaus "Picta Poesis" von 1552 zu verstehen, deren Untertitel "Ut pictura poesis erit" Horatius zitiert. Während Alciatis "Liber Emblematum" von 1531³⁷⁴ zunächst ohne Illustrationen gedacht war³⁷⁵ und vermutlich erst auf Anregung des Verlegers mit Picturae ausgestattet wurde, um die lateinischen Distichen Alciatis nicht nur den Gelehrten zugänglich zu machen, ging die Emblemsammlung Aneaus von den Holzschnitten aus, für die der Autor nachträglich deutende Worte fand.³⁷⁶

Aufgrund der Vorrangstellung der Illustrationen erfreute sich de Tournes Ausgabe großer Beliebtheit. Abgesehen von zahlreichen, auch anderssprachigen Auflagen, ist der Einfluß auf die Ausgaben Symeonis 1559, Posthous' und Sprengs 1563 sowie Reusners 1580 nicht zu übersehen. Andersherum gesagt: aufgrund der Publikumsgunst des Emblems wählte Jan de Tournes vermutlich diese Form für seine Metamorphosen-Ausgabe.

Der Raub der Proserpina findet sich in Aneaus "Métamorphose figurée" zusammen mit dem Holzschnitt Bernard Salomons auf Blatt 62 (**Kat. 75.1**).³⁷⁷ Aneau wählt die

³⁷¹ PLUTARCHUS V. 346 F-347 A III: "Dixit quidem Simonides 'picturam esse poesin tacentem, poesin picturam loquentem'."

³⁷² Zur Emblematisierung vom 16.-20. Jahrhundert siehe PENKER 1978.

³⁷³ TIEMANN 1971 S. 59 zitiert hier GOMBRICH 1965 S. 174, der sich mit den Ursprüngen dieser engen Verbindung von Wort und Bild im Neuplatonismus auseinandergesetzt hat.

³⁷⁴ Zu Entstehung, antiken Quellen und Rezeption Alciatis im 16. Jahrhundert vgl. HOHMANN 1971 und KÖHLER 1986.

³⁷⁵ TIEMANN 1971 S. 80 f.

³⁷⁶ ANEAU PICTA POESIS fol. A 2 v: "Et tanquam Lesbia ad hoc structum regula sum usus, ni mirum non Picturam Poësi (ut decuit) sed Poësin Picturae iam exaratae (ut necesse fuit) adaptans." Zu Aneaus "Picta Poesis" siehe PRAZ 1964 S. 236 und TIEMANN 1971 S. 44.

³⁷⁷ Zur Beschreibung des Holzschnittes siehe S. 173-177.

Szene mit Cyanes Widerstand aus, die er Ovid getreu wiedergibt, ohne sie auszulegen.³⁷⁸

3.2.3. Deutsche Übersetzungen

3.2.3.1. Georg Wickram, Mainz 1545

"P. Ouidij Nasonis desz aller sinnreichsten Poeten METAMORPHOSIS/ Das ist von der wunderbarerlicher Verenderung der Gestalten der Menschen/ Thier/ vnd anderer Creaturen etc. Jederman lüstlich/ besonder aber allen Malern/ Bildthauwern/ vnnd dergleichen allen künstnern nützlich/ Von wegen der artigen Inuention vnnd Tichtung. Etwan durch den Wolgelerten M. Albrechten von Halberstat inn Reime weiß verteuscht/ Jetz erstlich gebessert vnd mit Figuren der Fabeln gezirt/ durch Georg Wickram zu Colmar. EPIMYTHIUM. Das ist Der lüstigen Fabeln deß obgemeseltes b_chs Außlegung/ jederman kürztweilig/ vornemlich aber allen liebhabern der Edeln Poesi städtlich zu lesen Gerhardi Lorichij Hadamarij"

Ivo Schöffler gab 1545 die erste gedruckte deutsche Ovid-Übersetzung heraus, die von Georg Wickram stammte. Wickrams Vorlage war keine Original-Ovid-Ausgabe, da Wickram, wie er selbst sagt, "deß lateins gar unkundig"³⁷⁹ war. Stattdessen hatte er die mittelhochdeutsche Übersetzung Albrechts von Halberstadt ins Neuhochdeutsche übertragen, "gebessert", das heißt in Sprache, Form und Intention dem Zeitgeschmack angepaßt, und mit Holzschnitten illustriert.³⁸⁰ Seine Übersetzung diente zwei Zwecken: zum einen sollte sie bildenden Künstlern zur Beschäftigung mit mythologischen Themen anregen³⁸¹; zum anderen moralisch erbauen.³⁸² Die Wickram-Ausgabe steht damit ganz in der Tradition der "Bible des poetes", ist quasi deren deutschsprachiges Pendant und will alle religiösen Bedenken, die die Fabeln Ovids sonst beim christlichen Leser wecken könnten, entkräften.

³⁷⁸ "Cyane estant en sa belle fontaine,
Veult empescher fierement le passage
Au Roy Pluton, qui Proserpine emmeine
Pour son butin, & amoureux partage:
Mais Pluton passe en furieuse rage,
Et malgré ell. Adonque la Deesse
Est transmuee en eau, pour cet outrage,
De grand regret, de dueil & de tristesse."

³⁷⁹ WICKRAM Widmung, fol. a2 r.

³⁸⁰ Von der Proserpina-Fabel wählte der Illustrator nur die Ceres-Cyane-Szene (**Kat. 73**) aus.

³⁸¹ WICKRAM Titel: "Jederman lüstlich/ besonder aber allen Malern/ Bildthauwern/ vnnd dergleichen allen künstnern nützlich/ Von wegen der artigen Inuention vnnd Tichtung".

³⁸² Ebenda Vorrede: "alle unzucht vermitten, damit diß b_ch von jungen und alten, frawen und junckfrawen sunder allen anstos [mag] gelesen werden."

Bevor Wickram mit dem Allegorisieren beginnt, gibt er dem Leser noch genaue Anweisungen, damit beim Lesen der ovidischen Fabeln keine Mißverständnisse entstehen, sondern die Leser erkennen mögen, daß sich Ovid selbst über die von ihm geschilderten lasterhaften Götter lustig macht.³⁸³ Als Moral der Metamorphosen allgemein, aber auch der Proserpina-Fabel im besonderen kann das zweite Vorwort aufgefaßt werden:

"...Ovidius der lert dich geschwind,
wo man den weg hinfart zur hell.
Darvor unß gott bewaren well
Und theil mit uns sein ewigs reich!
Daß wünscht Jörg Wickram allen gleich."

Da von Albrechts Übersetzung nur der Schluß der Proserpina-Fabel erhalten ist, taucht mit Schöffers Ausgabe 1545 erstmals die ganze Geschichte vom Raub der Proserpina in einer volkssprachlichen deutschen Ausgabe auf. Im wesentlichen ist die Erzählung auf den ovidischen Stoff beschränkt, der Wickram aus der "Bible des poètes" bekannt war - Vorgeschichte, Anthologie, Raub auf dem Wagen, Abwehr Cyanes, Eröffnen eines Erdspaltes (durch Schlagen auf die Erde), Einfahrt in die "Hölle". Nur ab und zu werden moralische Anspielungen eingeflochten, zum Beispiel wenn es um die Folgen der Anthologie geht. Hier wird die Entführung als Strafe für Proserpinas Tun angesehen, als Preis für den "Raub" der Blumen.³⁸⁴ Pluto wird als Gott und König der Hölle bezeichnet³⁸⁵, seine Gewalttätigkeit besonders betont.³⁸⁶

³⁸³ Ebenda: "Nun ist fürnemlich zu mercken das diser zierlich Poet alles, so er schreibt, in lauter fabeln verwendet, wiewol solche fabeln iren ursprung auß den waren historiis haben. [...] Darumb, lieber leser, solt du disen edlen poeten nit anders lesen dann vor lustige umbgewente historien unnd aber die fabeln der warheytt nit ungleich. Hierin ist auch sunderlich warzunemen des armen und sehr schwachen glaubens, so die heiden gehabt, welche beyweilen iren göttern zumessen alle schand und laster; [...] und inn summa alle laster messen sie diesen iren teüflischen göttern zu, des sie auch und nichts anders werdt seindt. Es hat auch diser poet eyn solche weiß durchauß, das er ire heydnische cerimonien verlachett und verspottet und wenig, ja schier gar nichts darauff haltet und nur also sein fabelwerck damit treibt, wiewol sehr lustig und lieplich."

³⁸⁴ WICKRAM V. 748-750:
"Hat sie gebrochen bliemlein vol;
Sie aber muß die bzalen woll,
Ich mein die Blümlein, so sie brach."

³⁸⁵ Ebenda V. 751: "der hell gott" und V. 802: "dem iren künig".

³⁸⁶ Ebenda V. 796-800:
"Davon Pluto erzürmet sehr
Und zucket gwaltig sein zepter,
Den er inn seinen henden trug,
Domit die erdt so krefftig schlug,
Das sie zerspielt biß auff den grunt."

3.2.3.2. Gerhard Lorichius, Mainz 1551

"P. Ovidij Nasonis deß aller Sinreichsten Poeten METAMORPHOSIS/ Das ist von der wunderbarerlicher Verenderung der Gestalten der Menschen/ Thier/ und anderer Creaturen. Jederman lüstlich/ besonder aber allen Malern/ Bildthauern/ unnd der gleichen allen Künstnern nützlich/ Von wegen der ertigen Invention unnd Tichtung. Etwan durch den Wolgelerten M. Albrechten von Halberstatt inn Reime weiß verteuscht/ Jetz erstlich gebessert und mit Figuren der Fabeln gezirt/ durch Georg Wickram zu Colmar. EPIMYTHIUM Das ist Der Lüstigen Fabeln des obgemeltes buchs Außlegung/ jederman kurtzweilig/ vornemlich aber allen Liebhabern der Edlen Poesi städtlich zu lesen/ Gerhardt Lorichij Hadamarij"

Die deutsche Metamorphosen-Übersetzung des Gerhard Lorichius ist nicht nur die zweite Auflage von Wickrams Übersetzung, sondern - formal und inhaltlich - ein Rückschritt in Richtung Mittelalter. Gemäß dem "Ovidius moralizatus" enthält sie nämlich wieder sowohl Allegorisierungen als auch Bibelzitate, und das zu einem Zeitpunkt, da in Italien allegorisierende Metamorphosen-Kommentare nicht mehr gedruckt werden. Man erkennt sehr deutlich die Phasenverschiebung zwischen Italien und Deutschland. Dieser letzte allegorisierende Metamorphosen-Kommentar wurde in Deutschland noch bis 1631 gedruckt! Im Hauptteil des Buches befinden sich jeweils am Ende der Erklärungen der "Figuren", das heißt der einzelnen Episoden einer Fabel, Lorichius' Auslegungen.

Lorichius bringt das Gesetz der Korn Göttin Ceres in Zusammenhang mit christlichen Werten, indem er Mitmenschlichkeit und Verantwortungsbewußtsein des Stärkeren für den Schwächeren propagiert.³⁸⁷ Pluto, der Anführer aller Teufel, steht für den reichen, mächtigen Tyrannen.³⁸⁸ Indem er die Tochter der Ceres raubt und dem Land die Fruchtbarkeit vorenthält, bricht er das Gesetz der Ceres, dem Armen in Zeiten der Not zu helfen.³⁸⁹ Doch der "Lohn" dieses Wuchers wird furchtbar sein: denn auf solche Tyrannen wartet nichts anderes als die Hölle.³⁹⁰

³⁸⁷ LORICHIUS fol. 53 v: "nemlich das alle so irem nechstn inn der noth ire frucht nit verhalten keynen mangel haben sollen".

³⁸⁸ Ebenda: "Pluto oder Dis so wol das heupt aller teuffel als eyne reichen geweltigen Tyran heyst".

³⁸⁹ Ebenda: "Das ist die geweltigen Tyrannen brechen sollich Gesetz, dem armen mit der frucht zu helffen, am ersten".

³⁹⁰ Ebenda: "Das ist, wie sehr der reich die gantz welt undtersteht zu verschlingen, ist ihm doch keyn gewisser Sal bescherdt dann die Hell."

3.2.4. Niederländische Übersetzungen

3.2.4.1. Johannes Florianus, Antwerpen 1552

"Metamorphosis dat is, Die Herscheppinghe oft veranderinghe, bescreuen int Latijn van den vermaerden ende gheleerden Poet Ovidius. En nu eerst ouerghesedt in onsen duytsche tale."

Diese erste niederländische Metamorphosen-Ausgabe beschränkt sich auf die reine Übersetzung der Fabeln Ovids und enthält sich jeder Allegorese. Lediglich, wenn Arethusa der suchenden Ceres von Pluto als dem König der Hölle berichtet und von der zu erwartenden Umwandlung der edlen Proserpina in die unterweltliche Herrscherin mit greulichem Antlitz, machen sich Relikte der mittelalterlichen Pluto-Exegese bemerkbar.³⁹¹

Die Florianus-Übersetzung war zunächst nicht illustriert. Erst ab der Ausgabe Antwerpen 1566 finden sich als Illustrationen die Holzschnitte Virgil Solis' von 1563 (**Kat. 75.4**)³⁹², die großen Einfluß ausübten auf die niederländischen Bildwerke zwischen 1590 und 1630.³⁹³ Florianus ist bis 1650 14mal gedruckt worden: zehnmal mit den Solis-Illustrationen und einmal mit den Tempesta-Radierungen (**Kat. 91.1**).³⁹⁴ Auf den Titelseiten wird das illustrierte Werk jeweils den Kunstliebhabern und bildenden Künstlern zur Anregung empfohlen.³⁹⁵

3.2.5. Zusammenfassung

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts existierten reine Textausgaben und philologisch-kritische Ovid-Erklärungen in lateinischer Sprache sowie volkssprachliche allegorisierte Übersetzungen der Fabeln nebeneinander - je nach Zielgruppe, die in Vorreden oder Widmungen genannt wird. Während sich die lateinischen Ausgaben an Schüler, Studenten³⁹⁶ und philologisch gebildete Leser richteten, fanden die Übersetzungen ihr Publikum im wißbegierigen, des Lateinischen nicht mächtigen "gente commune", wie es Bonsignori Ende des 15. Jahrhunderts in seinem "Proemium" ausdrückt, das hier stellvertretend für viele zitiert sei. Die Zielgruppen waren Frauen, Geschäftsleute, Handwerker sowie einfache Studenten und

³⁹¹ FLORIANUS fol. 75 v: "...daer sach icse droestlijc sitt_, maer sy en hadde noch geen grouwelyck gesicht, nochtans was sy die Coninginne vander hellen alreede gecoren, een regente van dyer donckerder plaetsen, en die huysvrouwe Plutonis des hellschen Coninx."

³⁹² Zur Ikonographie siehe S. 177.

³⁹³ Zur Untersuchung dieses Zusammenhangs siehe SLUIJTER 1986.

³⁹⁴ Ebenda S. 310 mit Anm. 3-6. Zur Tempesta-Folge siehe S. 183 ff.

³⁹⁵ FLORIANUS 1566 Titelblatt: "Seer nut voor Poëten Selversmeden Beeldhouwers Schilders &c."

³⁹⁶ REGIUS Widmungsvorrede, fol. Aiii v: "adolescentibus laudatarum artium studio destinatis".

Jugendliche, die sich scharfsinnig und feinfühlig mit den antiken Autoren und deren Dichtung beschäftigten.³⁹⁷ Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts bedurfte es auch immer noch der Auslegung des Ovid-Stoffes, denn das volkssprachliche Publikum - so Guthmüller - unterschied sich damals kaum von dem des Trecento. "Eine antike Dichtung voller Unglaubwürdigkeiten, sittlicher Anrühigkeiten, heidnischer Göttergestalten, wie die Metamorphosen es sind, kann bei einem nicht humanistisch gebildeten Publikum offenbar noch immer nur dann Aufnahme finden, wenn man sie ihm nach exegetischen Grundsätzen des Mittelalters nahebringt."³⁹⁸ Erst ab dieser Jahrhundertmitte macht sich der Einfluß der von Regius geprägten philologischen Kommentare auf die volkssprachlichen Ovid-Ausgaben bemerkbar, der sich jedoch nicht zwangsläufig in originalgetreuen Übersetzungen niederschlägt. "Das noch junge Selbstbewußtsein vom Vermögen der eigenen Sprache und der Größe der eigenen Literatur bleibt nicht ohne Einfluß auf die Übersetzungspraxis. Mit der steigenden Hochschätzung des Eigenen fällt der Respekt vor dem Original, das Moment der Freiheit wird größer."³⁹⁹ So beklagt sich Fabio Marretti 1570 über seine Vorgänger, wobei er sich auf Dolce und dell'Anguillara bezieht: indem diese beiden die Metamorphosen umstellten und veränderten, hätten sie die geheimnisvollen Fabeln, die gestreichte Ordnung, die bewundernswerte Verknüpfung, die göttlichen Geister und die ganze poetische Kunst verdorben und ein Gedicht geschaffen, das sich fast völlig von Ovid unterscheidet.⁴⁰⁰ In der Gunst des Publikums jedoch lagen seine Vorgänger weit vor ihm: es blieb bei einer einzigen Auflage seiner unillustrierten lateinisch-italienischen Ausgabe.

Zumindest zeigen die Übersetzungen die grundsätzliche Wende im Ovidverständnis des großen volkssprachlichen Publikums. Aus Italien kommend, erreicht diese Entwicklung Deutschland erst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Lorichius, der letzte allegorische Ovidklärer, wurde bis 1631 gedruckt. Danach erst werden philologische Texte und Kommentare als Grundlagen für Metamorphosen-Übersetzungen verwendet und philologische Methoden angewandt: neben allegorischen Deutungen finden auch Quellenangaben und Hinweise auf Stilfiguren Aufnahme. Die breite volkssprachliche Leserschaft, literaturbeflissen, kunstverständlich und gebildet, nahm am kulturellen Leben, das stark von antiken Autoren geprägt war, regen Anteil. Diesem Zeitgeschmack mußten sich wiederum die Autoren anpassen, nicht nur in bezug auf neue Dichtungen, sondern insbesondere in bezug auf Übersetzungen und Bearbeitungen antiker Themen.

³⁹⁷ BONSIGNORI Proemium: "vulgari studenti & agli giovini: liquali di alta sientia legere con acuto & subtile pensiero se dilectano in auctori & poesia".

³⁹⁸ GUTHMÜLLER 1975 S. 137.

³⁹⁹ GUTHMÜLLER 1974 S. 239.

⁴⁰⁰ MARRETTI Vorwort: "...trasponendo, et alterando il tutto, par s'habbian quivi corrotto le misteriose favole, lo ingenosissimo nordine, il mirabile incantenamento, i divini spiriti...e tutta l'arte poetica, & han fatto un poema quasi in tutto diverso da Ovidio".

Als wichtigste Aufgabe der Literatur dieser Zeit gilt die Selbstpräsentation der intellektuellen Gesellschaft. Diese Entwicklung des "Vulgärhumanismus"⁴⁰¹, bereits im 16. Jahrhundert in Italien festzustellen, macht sich in Frankreich erst im 17. Jahrhundert bemerkbar.

Anstelle der allegorisierten Metamorphosen-Kommentare setzten enzyklopädische Werke die Auslegungstradition auch dann noch fort, als der "Humanismus und die allmähliche Auflösung des einheitlich christlichen Weltbildes [...] der Allegorese ihre geistige Voraussetzung und Überzeugungskraft"⁴⁰² entzogen hatten.

Eine ständig wiederkehrende Formel in den Vorworten der volkssprachlichen Metamorphosen-Bearbeitungen ist der Hinweis, der Leser möge sich - Spreng es in seiner Vorrede ausdrückt - "ab dem wunderbaren geticht mit nutz [...] erlustigen".⁴⁰³ Dies Formel geht auf das Zitat aus Horatius' "De arte poetica" zurück, daß diejenige Dichtung lobenswert sei, in welcher das Nützliche sich mit dem Angenehmen mische und so den Leser gleichermaßen erfreue wie ermahne.⁴⁰⁴ Die Erfüllung dieser Forderung gelingt in der Renaissance durch die Ausschmückung des didaktischen Textinhalts mit ansprechenden Bildern. Für die Metamorphosen Ovids, die nicht nur ihrer schönen Gestalt wegen, sondern auch aufgrund der in ihnen verborgenen Wahrheiten rezipiert wurden, ist es die 1557 in Lyon entstandene, aus der Picta-Poesis-Literatur entwickelte Form der "Métamorphose figurée", die den humanistischen Kunstbegriff des "miscuit utiel dulci" am besten umsetzt.

3.3. Metamorphosen-Moralisationen

3.3.1. "Ovide moralisé"

Die erste gedruckte Fassung des "Ovide moralisé" entstand 1484 in Brügge als Kompilation aus "Ovide moralisé" und "Ovidius moralizatus".⁴⁰⁵ Bis ins 16. Jahrhundert hinein wurde diese, auch in illustrierter Form, immer wieder neu aufgelegt.

⁴⁰¹ MOOG-GRÜNEWALD 1979 S. 25.

⁴⁰² BELLER 1967 S. 48.

⁴⁰³ SPRENG Vorrede fol. III v.

⁴⁰⁴ HORATIUS V. 343 f.: "omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,/ lectorem delectando pariterque monendo".

⁴⁰⁵ Zum "Ovide moralisé" siehe S. 33-36, zum "Ovidius moralizatus" siehe S. 37-40.

3.3.1.1. William Caxton, "Ovide moralisé" 1460-75

In seiner englischen Übersetzung⁴⁰⁶, von der kein Druck bekannt und nur eine einzige illuminierte Handschrift von 1460-75 erhalten ist⁴⁰⁷, beschränkt sich der Übersetzer auf die naturallegorische und kosmologische Allegorese und verzichtet auf die moraltheologische Deutung.

Pluto, der König der Hölle⁴⁰⁸ raubt gewaltsam die unglückliche Proserpina⁴⁰⁹ und macht sie zu seiner Gattin und Unterweltkönigin.⁴¹⁰ Im allegorisierenden Teil ("Sens alegoryque") wird Ceres mit dem Überfluß des Weizens identifiziert, Pluto mit der Erde und Proserpina mit dem Mond.⁴¹¹ In aller Ausführlichkeit wird anschließend die antike und mittelalterliche Allegorie des Weizens erklärt, und zwar als wortgetreue Übersetzung der französischen Fassung.⁴¹²

3.3.1.2. François Habert, Paris 1566

"Les quinze livres de la Metamorphose d'Ovide interpretez en rime francoise, selon la phrase latine"

Abgesehen von Sprache und Versform ist Haberts Ausgabe nicht als "Ovide moralisé"-Übersetzung anzusprechen, da sie inhaltlich dem Original-Ovid nähersteht und keine Allegorien oder dämonisierende Anspielungen enthält. Haberts Fassung war mit den Holzschnitten Bernard Salomons (**Kat. 75.1**) ausgeschmückt.⁴¹³

⁴⁰⁶ Zu Caxtons Ovid-Übersetzung vgl. BENNETT 1966.

⁴⁰⁷ Die Ausschmückung mit Miniaturen beschränkt sich auf die ersten vier Bücher Ovids.

⁴⁰⁸ CAXTON: "the kyng of helle". Die Handschrift enthält keine Seitennummerierung.

⁴⁰⁹ Ebenda: "the unhappy Proserpyne".

⁴¹⁰ Ebenda: "which was ther lady quene and also wyf to kyng Pluto".

⁴¹¹ Ebenda: "Ceres noted thabundance of whete, Pluto the erthe and Proserpyn the mone."

⁴¹² Ebenda: "And the same wise it is of the whete..."; vgl. OVIDE MORALISÉ 5,2786-2881.

⁴¹³ Zur Beschreibung des Proserpina-Holzschnittes siehe S. 173-177.

3.3.1.3. Arthur Golding, London 1567

"The XV Bookes of P. Ovidius Naso, entytuled Metamorphosis, translated oute of Latin into English meeter, by Arthur Golding Gentleman"

Obwohl äußerlich am Original-Ovid orientiert, enthält Goldings unillustrierte, englische Übersetzung doch moralisierende Elemente.

Pluto ist der König der Schatten⁴¹⁴ und Prinz der Teufel, sein Reich ein dunkles Loch⁴¹⁵ oder schlicht die Hölle. Als Ausdruck seiner Königswürde trägt er ein Königsszepter.⁴¹⁶ Sein Gefährt wird von Rossen, so schwarz wie Kohle gezogen⁴¹⁷, die an anderer Stelle auch schrecklich genannt werden.⁴¹⁸ Golding legt besondere Betonung auf die Beschreibung von Plutos gewalttätigem Charakter.⁴¹⁹ Auf Allegorisierungen wird verzichtet.

3.3.2. "Ovidius moralizatus"

Als "Metamorphosis Ovidiana moraliter a magistro Thoma Walleys anglico de professione predicatorum sub sactissimo patre Dominico explanata" wurde Berçuires Moralisation in Paris zwischen 1509 und 1521 fünfmal gedruckt.⁴²⁰ Ein Jahr später wurde der Text, erweitert durch die "tropological ennarration" des Petrus Lavinius, in Lyon herausgegeben: Die "P. Ovidii Nasonis Metamorphoseos libri ennarratione" hatten großen Erfolg und wurden bis 1540 insgesamt noch siebenmal gedruckt. Die "ennarrationes" stammen allerdings nur für Bd. I von Lavinius, ansonsten von Raphael Regius, dessen Vorwort von 1493 auch wiederholt wird.⁴²¹

3.3.3. Zusammenfassung

Die allegorisierende, moralisierende Metamorphosen-Exegese im Stil des "Ovide moralisé" lebte vor allem in Frankreich, Italien und Spanien bis ins 17. Jahrhundert fort, allerdings stehen Übersetzungen des "Ovide moralisé", wie beispielsweise diejenige François Haberts

⁴¹⁴ GOLDING V. 451: "the King of Ghostes".

⁴¹⁵ Ebenda V. 454: "the Prince of Fiendes forsooke his darksome hole".

⁴¹⁶ Ebenda V. 525: "royall mace".

⁴¹⁷ Ebenda V. 455: "a Chariot drawen with Steedes as black as any cole".

⁴¹⁸ Ebenda V. 525: "his dreadfull Steedes".

⁴¹⁹ Ebenda V. 524: "His hastie wrath Saturnus sonne no lenger then could stay."

⁴²⁰ Zum "Ovidius moralizatus" siehe S. 37-40.

⁴²¹ ENGELS 1945 S.10. Zum Kommentar von Raphael Regius siehe S. 51 f.

ins Französische, Ovid näher als dem zu übersetzenden Text. Allegorien werden auf die Einleitung oder angehängte Prosa-Kommentare verschoben. Es scheint, daß das Festhalten an den alten Auslegungen nur noch der Legitimation des heidnischen Stoffes gegenüber der Zensur diene, während die Dichter sich längst darin versuchten, die Stilmittel der von ihnen verehrten ovidischen Poesie nachzuahmen.

Nachdem sie auf dem Konzil von Trient 1562 auf den Index der "librorum prohibitum" gesetzt wurden, verloren der "Ovide moralisé" und der "Ovidius moralizatus" ihre Bedeutung.

3.4. Claudianus-Ausgaben und -Übersetzungen

Seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts setzte sich neben Ovids "Metamorphosen" auch Claudianus' "De raptu Proserpinae" als literarische Grundlage der Proserpina-Rezeption durch, vor allem über die Vermittlung des "Enlèvement de Proserpine" von 1430.⁴²² Den Anfang machte - nach einer 1471 in Venedig gedruckten Erstausgabe - der 1501 bei Janus Aulus Parrhasius in Mailand erschienene lateinische Claudianus-Kommentar. Ab Mitte des 16. Jahrhunderts folgten Übersetzungen des lateinischen Gedichts ins Italienische, Spanische, Englische und Französische, zum Beispiel eine 1658 und 1662 herausgegebene französische Übersetzung mit dem von François Chauveau illustrierten Frontispiz des II. Bandes (**Kat. 192**).⁴²³

3.5. Mythographische und ikonologische Handbücher

3.5.1. Giglio Gregorio Giraldi, "De deis gentium varia et multiplex historia", Basel 1548

Der in griechischer und lateinischer Literatur gebildete Jurist Giglio Gregorio Giraldi hielt sich ab 1533 in Ferrara am Hof der d'Este auf. Sein mythologisches Handbuch widmete er Ercole d'Este. Es ist ein Verzeichnis von Namen, Bildern und Riten der antiken Welt, die anhand erhaltener Kunstwerke erklärt werden und zeitgenössischen Künstlern als Vorlage dienen sollen.

Unter Zuhilfenahme antiker und mittelalterlicher Mythographen erklärt Giraldi die

⁴²² Zum "Enlèvement de Proserpine" siehe S. 43 f.

⁴²³ Zu den Claudianus-Ausgaben und Übersetzungen siehe GRAESSE 1859 S. 195 f. und GOLAHNY 1988 Anm. 8 und 9. Zur Illustration von Chauveau siehe S. 258.

historischen Wurzeln des Mythos und legt Proserpina als die Fruchtbarkeit des Kornes aus, das von Pluto in die Unterwelt geraubt wird, so daß in dieser Zeit die Erde unfruchtbar ist.⁴²⁴ Ist Proserpina die Kraft des Samens, so ist Pluto die Sonne, die im Winter die Welt durchwandert.⁴²⁵ Proserpina kann auch dem Mond gleichgesetzt werden.⁴²⁶ Aus dem Ovid-Mythos wird der Genuß der Granatapfelkerne erwähnt, den Ascalaphus verraten hatte.⁴²⁷ Weitere Elemente des Mythos werden im Kapitel "De Cerere, et Triptolemo" berichtet: nämlich die Suche der Ceres mit Fackeln und ihre Bewirtung bei der alten Frau.⁴²⁸

3.5.2. Natalis Comes, "Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem", Venedig 1551

Das im 16. und 17. Jahrhundert sehr beliebte und in zahlreichen Auflagen herausgegebene Werk des Historikers und Rhetorikprofessors erschien 1551 das erste Mal.⁴²⁹

Neben einer ausführlichen Quellensammlung liefert es Deutungsvorschläge historischer und moralischer Art, wobei es dem Prinzip mittelalterlicher Kommentare folgt und jeder Figur einen abstrakten Begriff zuordnet, der allerdings nicht aus dem biblischen Kontext stammt. Abschließend folgt eine persönliche Wertung. Comes' Bestreben ist es, die heidnische Mythologie christlich zu interpretieren, da die antiken Fabeln tiefere Wahrheiten enthielten. Sie seien nicht nutzlos oder gar gefährlich, weil sie heidnisches Gedankengut verbreiteten. Vielmehr bereiteten die antiken Mythen auf ein rechtschaffenes Leben vor und schreckten vor verbotenen Verlockungen ab. Mit seiner Methode der moralisierenden Allegorese lief Comes Gefahr, die Inquisition gegen sich aufzubringen. 1564 wurde wie erwähnt der "Ovidius moralizatus" durch das Trienter Konzil verboten, da in ihm angeblich den heidnischen Mythen ein christlich-moralischer Inhalt untergeschoben würde. Daß die "Mythologiae" von der Inquisition verschont blieben, hat seinen Grund vermutlich darin, daß Mythen aus der zeitgenössischen Kunst bereits nicht mehr wegzudenken waren.

In Buch 2, Kapitel 9 und Buch 3, Kapitel 16 trägt Comes Einzelheiten des Proserpina-

⁴²⁴ GIRALDI 6: "foecunditatem seminum: quae cum defuisset quodam tempore, eademque sterilitate terra moereret." Zur Bewertung der Mythologie Giraldis siehe ALLEN 1970 S. 225: "His mythology is, nevertheless, a milestone on the road of classical scholarship; it is far better from a modern point of view than its very popular successor, [...] Natale Conti."

⁴²⁵ Ebenda: "Proserpina, inquit, seminum virtus est: Pluto vero sol, qui tempore hyemis remotiorem mundi partem perlustrat".

⁴²⁶ Ebenda: "Proserpinam lunam esse voluit".

⁴²⁷ Ebenda.

⁴²⁸ Ebenda 14.

⁴²⁹ ALLEN 1970 S. 225 f. bewertet Natalis Comes zwar als sprachlich besser als seinen Vorgänger Giraldi, kritisiert aber die nur schwer zu durchschauende Gruppierung der Götter.

Mythos zusammen. Der Raub spielt sich in Enna auf Sizilien, der Kornkammer des Römischen Reichs, ab.⁴³⁰ Während der Anthologie, bei der die trügerische Narzisse die Hauptrolle spielt, kommt Pluto mit seinem Viergespann aus einer Höhle bei Enna heraus, raubt die Jungfrau und verschwindet mit ihr bei Syrakus in der Erde. Nachdem Ceres von Arethusa den Aufenthaltsort ihrer Tochter erfahren hat, erwirkt sie von Jupiter die Entscheidung, die Tochter für jeweils eine Jahreshälfte wiederzubekommen. Comes folgt mit seiner Schilderung der sizilischen Tradition; lediglich die Narzisse entstammt dem attischen Überlieferungsstrang.⁴³¹

In der naturallegorischen Deutung lehnt er sich an die Tradition der mittelalterlichen Mythographen von F. P. Fulgentius bis Boccaccio an. Pluto deutet er als die Kraft der Erde und zuständig für alles, was in die Erde eingeht und aus ihr entspringt.⁴³² Proserpina, die auch mit Hecate gleichgesetzt werden kann⁴³³ ist der Samen, der - fern der Mutter - unter der Erde verborgen ist.⁴³⁴ Der Samen bleibt sechs Monate unter der Erde, um zu reifen.⁴³⁵ Wenn er genug Wärme und Wasser gespeichert hat, breitet er seine Wurzeln aus, wird geerntet und kommt in die Scheunen der Bauern. Dort wird er gelagert, bis er als neuer Samen für die nächste Aussaat Verwendung findet.⁴³⁶ Aus kosmologischer Sicht ist Proserpina gleichzusetzen mit dem Mond, der jeweils ein halbes Jahr unter und über der Erde ist.⁴³⁷

Die Gestalt des Pluto erhält zusätzlich eine moralisierende Auslegung als Gott der Toten, über die er die Schlüsselgewalt hat; somit sind zwei Schlüssel seine Insignien.⁴³⁸ Er legt die Toten in Fesseln und führt sie dem Gericht vor. Niemand kann ihm entweichen und in die Oberwelt zurückkehren. Als Gott des Überflusses, den er unparteiisch verteilt, ist er blind.⁴³⁹ Er ist zudem häßlich und trägt eine Krone aus Zypressen, Frauenfarn und Narzissen.⁴⁴⁰

⁴³⁰ COMES S. 248: "Rapta esse dicitur in Sicilia, [...] quae etiam horreum fuisse dicitur Romanorum."

⁴³¹ Zur attischen Tradition siehe S. 11 f.

⁴³² Ebenda S. 248: "vim omnem terrena scribit esse Plutonis patri dedicatam: qui & Pluto & Dis ideo vocatus fuit, quod omnia & recidunt in terras, & oriantur e terris."

⁴³³ Ebenda S. 243: "Proserpinam alii eandem esse voluerunt Hecaten".

⁴³⁴ Ebenda S. 248: "quam frugu semen esse volut, absconditamque; queri a matre fingut".

⁴³⁵ Ebenda S. 249: "Haec latet sex menses apud maritu, dum sol in signis Australibus a semente fuerit, donec ad maturitatem fruges perducens ad Borealia paulatim redierit."

⁴³⁶ Ebenda: "tunc enim non amplius semen est sub terra per sex menses, sed in horreis agricolarum, & apud superos in locis editioribus."

⁴³⁷ Ebenda: "illa sex menses apud inferos esse alterne dixerut; quia tantundem sub terra, quantum supra terram Luna in toto anno commoretur."

⁴³⁸ Ebenda S. 173 f.: "Fama est hunc claves habuisse pro insigni. [...] Attribuerunt claves Plutoni, quia non datur reditus eius regia ingressis."

⁴³⁹ Ebenda S. 182: "Quod Plutus factus est caecus a Iove".

⁴⁴⁰ Ebenda S. 174: "narcissus & adianthu & cyparissus in coronas erat dicata". PLINIUS 16,139 beschreibt die Zypresse als dem Pluto heilig.

3.5.3. Vincenzo Cartari, Venedig 1556

"Le imagini de i dei de gli antichi nelle quali si contengono gl'Idoli, Riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi, Raccolte dal Sig. Vincenzo Cartari con la loro espositione, & con bellissime & accommodate figure nuouamente stampate"

Von Cartaris Handbuch, das im 17. Jahrhundert ins Lateinische, Englische und Deutsche übersetzt wurde, existieren zahlreiche Auflagen.⁴⁴¹ Obwohl er sich auf dieselben Quellen stützt wie seine Vorgänger, fallen seine Beschreibungen der antiken Gottheiten besonders bildlich aus.⁴⁴² Cartaris Handbuch, das seit der Auflage von 1571 mit den Holzschnitten von Bolognino Zaltieri illustriert ist, scheint deshalb tatsächlich geeignet, Malern und Bildhauern als Vorlage für mythologische Bildthemen zu liefern, wie es der Verleger Francesco Macrobio im Vorwort zu Cartaris "Imagini" formuliert hatte.⁴⁴³ Damit führt Cartari einen Anspruch in die mythographische Literatur ein, der seit der "Métamorphose figurée" von 1557 für die Metamorphosen-Behandlung wegweisend wird.⁴⁴⁴

Auch Cartari gibt die antiken Quellen des Mythos wieder und legt ihn sowohl naturallegorisch als auch moralisierend aus. Pluto ist einerseits der Reichtum und die Erde, aus der die Sterblichen alles gewinnen⁴⁴⁵, andererseits der König der Toten, der den Bestattungsritus erfunden hat.⁴⁴⁶

Für die Ikonographie des infernalischen Herrschers⁴⁴⁷ bemüht Cartari unterschiedliche Autoren, darunter Claudianus, Martianus Capella und Boccaccio: der dunkelhäutige Pluto sitzt auf einem Thron, sein Haupt - mit der Königskrone aus Ebenholz, schwarz gefärbt ist von der Finsternis der Nacht - ist von schwarzem Nebel umgeben. Er hält ein kleines, rostiges Szepter⁴⁴⁸, eine Rute⁴⁴⁹ oder einen Schlüssel⁴⁵⁰ in der Hand. Er trägt zudem

⁴⁴¹ Bis Ende des 17. Jahrhunderts wurde sein Werk in 13 italienischen, fünf französischen und einer deutschen Ausgabe sowie einer englischen Übersetzung aufgelegt.

⁴⁴² Zur Bedeutung Cartaris, der als erster eine Erklärung der antiken Bildwerke versuchte, und seinen Einfluß auf die Beschäftigung mit Altertümern seit dem 16. Jahrhundert siehe ALLEN 1970 S. 228-233.

⁴⁴³ CARTARI Vorwort: "dando loro argomento di mille belle inventioni da potere adornare le loro Statoe, e le dipinte tavole."

⁴⁴⁴ Zur "Métamorphose figurée" siehe S. 66 f.

⁴⁴⁵ CARTARI S. 276: "la terra, dall quale traggono i mortali tutto quello, che hoggi più s'apprezza".

⁴⁴⁶ Ebenda: "Re de i morti, perche trovò le pompe funerali".

⁴⁴⁷ Einer der Holzschnitte, ebenda S. 279, gibt alle Elemente des infernalischen Ambientes wieder, das Cartari im Text beschreibt.

⁴⁴⁸ Ebenda S. 277: "...di colore fosco, ha in capo una corona di negro hebeno tinta della scurezza della ombrosa notte. Lo scettro, che tiene in mano, medesimamente lo mostro Re, & è piccolo, perche mostra il Regno di questo basso mondo".

⁴⁴⁹ Ebenda S. 278: "Plutone habbia in mano una verga, [...] con questa conduce le anime in inferno."

⁴⁵⁰ Ebenda: "Et alcuni gli posero una chiave in mano, come che egli cosi tenga serrato il Regno dell'Inferno, che l'anime colà giù discese una volta non possano uscirne mai più." Cartari bezieht sich hier auf

einen Helm, der ihn unsichtbar macht, so wie der Gipfel der Sonne unsichtbar ist.⁴⁵¹ Erwähnt wird, daß Pluto lahm und zudem blind ist, um allen Toten gegenüber gerecht zu sein.⁴⁵² Sein Wagen ist dreirädrig wie bei Boccaccio und warnt vor der Unsicherheit des lasterhaften Ehrgeizes.⁴⁵³ Sein Attribut ist der Cerberus zu seinen Füßen.⁴⁵⁴ Dessen drei Köpfe stehen für die Voraussetzungen, die für das Fruchtbringen des Samens wichtig sind: daß er in die Erde gestreut wird, daß er sich dort versteckt und daß er keimt.⁴⁵⁵ Der Raub der Proserpina durch Pluto bedeutet, daß die Kraft des Samens im Innern der Erde verschlossen bleibt.⁴⁵⁶

3.5.4. Cesare Ripa, "Iconologia", Rom 1593

Mit Cesare Ripas "Iconologia" beginnt 1593 die Reihe der ikonologischen Handbücher, deren Aufgabe es war, die Lücke zu füllen, die mythologische Handbücher wie dasjenige Cartaris gelassen hatten, indem sie sich auf die Beschreibung von Mythen und Götterikonographien beschränkt hatten. Ripa löst die mythologischen Gestalten aus ihrem Kontext und erklärt mit ihrer Hilfe abstrakte, sittliche, philosophische und wissenschaftliche Ideen. Kleidung, Attribute und Gesten drücken dabei die Qualitäten und spezifischen Merkmale des abstrakten Begriffes aus. Für die Gestaltung der Personifikationen bedient sich Ripa außerdem ägyptischer Hieroglyphen, die seit Anfang des 16. Jahrhunderts als Geheimsprache interpretiert wurden und in höfischen und humanistischen Kreisen weitverbreitet waren.⁴⁵⁷ Allerdings sollten seine Personifikationen keine Bilderrätsel, sondern durch mitgegebene

Pausanias Beschreibung eines Reliefs mit Pluto, Proserpina und Nymphen, das zu den Weihgeschenken in Olympia gehörte. Während eine Nymphe eine Kugel hält, hat Pluto als Attribut einen Schlüssel, mit dem er die Unterwelt verschließen kann. Vgl. PAUSANIAS V,20,1-20,3.

⁴⁵¹ Ebenda: "Egli ha un'elmo, [...] perche la sommità del Sole à noi è occulta."

⁴⁵² Ebenda S. 283: "Lo fa non solo sieco, ma anco zoppo".

⁴⁵³ Ebenda: "...e che 'l carro parimente non haueua più di tre ruote, uolendo mostrare in questo modo chi lo fece quale sia la fatica & il pericolo di coloro, che cercano aarchire, e la incertitudine delle cose venture, perche lo tolsero anco per lo Dio della ricchezza."

⁴⁵⁴ Ebenda S. 278: "Il cane Cerbero con tre capi, che gli stà à i piedi".

⁴⁵⁵ Ebenda: "...che tre cose fanno di bisogna al seme, se dee produrre il frutto: prima, che sia sparso in terra, poi che quivi sia coperto, ultimamente che germogli."

⁴⁵⁶ Ebenda S. 277 f.: "la rapita Proserpina, che mostra la virtù del seme, perche questo allhora stà nel ventre della terra."

⁴⁵⁷ 1419 wurden die "Hieroglyphica" des Horapollo Niliacus aus dem 2. oder 4. Jahrhundert n. Chr. entdeckt und 1505 erstmals veröffentlicht. Eine reichhaltige Hieroglyphen-Sammlung stellte die 1556 in Basel erschienene Hieroglyphica" des Piero Valeriano dar.

Namen und Definitionen lesbar sein.⁴⁵⁸ Die zunächst noch nicht illustrierte "Iconologia" entwickelte sich seit ihrer ersten mit Holzschnitten ausgestatteten Ausgabe 1603 zu einem der einflussreichsten kunstliterarischen Werke. Sie versorgte bis ins 18. Jahrhundert Künstler und Auftraggeber mit Modellen und diente der moralischen Erziehung der Jugend.

In der Beschreibung des "Carro di Plutone" orientiert sich die Ikonographie Plutos an antiken und mittelalterlichen Traditionen: er sei nackt, mit einem Zypressenkranz auf dem Kopf, einem kleinen Szepter und einem Schlüssel in den Händen sowie auf einer dreirädrigen Triga fahrend darzustellen.⁴⁵⁹ Pluto zu Füßen ist der dreiköpfige Cerberus angeordnet. Alle Details sind bereits bei Cartari zu finden.

Ripas Personifikation der "Rapina" hält in der rechten Hand ein Schwert und in der linken ein Schild mit der Darstellung des Proserpina-Raubes und vergleicht mit einem Tibullus-Zitat den Räuber mit Wölfen und Dieben, die in einer Herde Beute machen.⁴⁶⁰

3.5.5. Carel van Mander, "Wtlegghingh op den Metamorphosis", Haarlem 1604

Nachdem Florianus 1552 die erste niederländische Metamorphosen-Übersetzung ohne Kommentar und ohne Illustrationen herausgegeben hatte, erschien 1604 die erste und für das 17. Jahrhundert einzige Metamorphosen-Allegorisierung in niederländischer Sprache als Anhang zu Carel van Manders "Schilder-Boeck".⁴⁶¹

Aus dem Titelblatt geht hervor, wem van Mander die Ausführungen zuge dachte, nämlich den Malern, Dichtern und Kunstliebhabern⁴⁶², weil in ihnen viele Historien der Maler-Bibel gschildert und ausgelegt würden.⁴⁶³ Damit stellt er sich in die Tradition der "Métamorphose figurée", ohne jedoch seine Auslegungen zu illustrieren.⁴⁶⁴ Stattdessen ist die "Wtlegghingh op den Metamorphosis" an van Manders "Schilder-Boeck" gekoppelt, um so

⁴⁵⁸ Zu Ripas auf der aristotelischen Logik und Rhetorik fußender Definitionsmethode siehe GOMBRICH 1948 S. 168-175 und WERNER 1977.

⁴⁵⁹ RIPA S. 63: "Hvomo ignudo, spauentoso in vista con vna ghirlanda di cipresso in capo, tiene in mano vn picciolo scetto, & vna chiaue, stando sopra vn carro da tre ruote, & è tirato da tre ferocissimi caualli."

⁴⁶⁰ Ebenda S. 428 f.: "...nella sinistra hauerà vno scudo, in mezzo del qua le sia dipinto Plutone, che rapisca Proserpina."

⁴⁶¹ Zu van Manders "Schilder-Boeck" siehe S. 101.

⁴⁶² VAN MANDER WTLEGGHINGH Titelblatt: "Seer dienstlich den Schilders, Dichters, en Constbeminers, oock yeghelijck tot leering bij eengebracht en gheraemt."

⁴⁶³ Ebenda fol. 4 v: "En dewijl het by ons ghemeen, en't Schilders Bijbel gheheeten was, om datter veel Historien uyt gheschildert wierden, hadd' ick wel over langh ghewensch, de verclaringhe oft uytlegginghe daer neffens te sien, oft dat die verborghen schoon leeringhen uyt den donckeren Chaos tot den lichten Phoebum opghevert hadden moghen worden..."

⁴⁶⁴ Zur "Métamorphose figurée" siehe S. 66 f.

die gegenseitige Einflußnahme von Dichtung und Kunst zu postulieren, wie sie als Leitspruch über der "Métamorphose figurée" steht: daß nämlich die Malerei stumme Dichtung und die Dichtung sprechende Malerei sei.⁴⁶⁵

Auf einen mythographischen Teil, in dem van Mander die Genealogie der Götter erläutert, folgt die "natuerlijcke", naturallegorische, und die "leerlijcke" oder "stichtende", moralisierende Deutung der Fabeln. Er geht dabei auf Natalis Comes zurück, deutet die Mythen jedoch nicht christlich - da Ovid kein Christ war und seine Fabeln deshalb auch nicht als christliche Präfigurationen verstehen konnte.⁴⁶⁶ Stattdessen interpretiert van Mander die Metamorphosen als Anregung des Lesers zu einem besseren, moralischeren Lebenswandel.⁴⁶⁷

In der naturallegorischen Deutungsreihe ist Ceres das Korn, das man erntet und dessen Samen man zum Säen benutzt.⁴⁶⁸ Proserpina ist das reifende Korn und die Güter der Erde.⁴⁶⁹ So, wie Proserpina in der Hölle, bleibt das Korn in der Erde verborgen, bis es wurzelt.⁴⁷⁰ Weil dieses auf Sizilien vier Monate dauert, wird Plutos Wagen von vier Pferden gezogen.⁴⁷¹ Der Richtspruch Jupiters teilt Proserpinas Jahr in zwei gleiche Hälften, denn außerhalb Siziliens dauert es sechs Monate, bis der Samen keimt, um dann sechs Monate über der Erde zu sein, bis er wiederum ausgesät wird.⁴⁷² Proserpina kann ebenfalls mit dem Mond gleichgesetzt werden.⁴⁷³

An dieser Stelle schließt van Mander eine euhemeristische Auslegung an, die er Theodontius in den Mund legt: Ceres, die Königin Siziliens, erfand auf ihrer Insel den Ackerbau und damit das kultivierte Leben. Sie hatte eine Tochter von ungeheurer Schönheit, die von Orcus, dem Molosserkönig, geraubt wurde.⁴⁷⁴

Um dieser Geschichte mehr Gehalt zu geben und um das herauszuziehen, das zur Besserung

⁴⁶⁵ VAN MANDER WTLEGGHINGH fol. 2 r: "schilderije stom ghedicht is, en t'ghedicht sprekende schilderije."

⁴⁶⁶ Ebenda fol. 4 v: "want deze dinghen hebben gheen overeencomste noch ghemeenschap: Den Poet kende Christum doch niet: zijn versieringhen dienen oock niet Christum te vercondighen."

⁴⁶⁷ Ebenda: "om de zeden te verbeteren/ en den Mensch aen te leyden tot een oprecht/ deughdigh/ eerlijck/ borgherlijck leven". Zu van Manders Intention, die sich aus den Vorworten vieler älterer Metamorphosen-Bearbeitungen zusammensetzt, vgl. SLUIJTER 1986 S. 312-321.

⁴⁶⁸ Ebenda fol. 46 r: "Van den voorgaende Ougst heest men het saep-Zaet: en Ceres is het kooren."

⁴⁶⁹ Ebenda: "Hy rooft dan Proserpinam, dar is/ het graen en de goederen der aerden".

⁴⁷⁰ Ebenda: "t'zaedt in d'aerde verborghen wesende/ is Proserpina in der Helle".

⁴⁷¹ Ebenda: "...vier Maenden wortzelt graen in der aerde/ daerom hadde Pluto vier Peerden."

⁴⁷² Ebenda: "...t'zaedt in sommige Landen is ses Maenden onder d'aerde eer het aaren laet sien/ en het blijft ses Maenden op d'aerde by zijn Moeder/ eer't van den Boeren in't saeyen weder daer onder moet."

⁴⁷³ Ebenda: "Proserpina soude oock de Maen wesen/ die t'half Jaer verborgen blijft onder d'aerde."

⁴⁷⁴ Ebenda fol. 46 r f: "Ceres was Saturni Dochter/ en Huysvrouw van den Coningh Cicanus [...] Ceres hadde een Dochter Proserpina, die om haer uptnemende schoonheyt werdt ontschaeckz van Orcus, den Coningh der Molossen/ diese daer naete Wijve nam."

der verdorbenen menschlichen Sitten beiträgt⁴⁷⁵, folgt die moralisierende Auslegung: Der Raub und das Rennen der Pferde Plutos bedeuten den ruhelosen Geiz⁴⁷⁶, die Räder das Scharren des Geld- und Abenteurersüchtigen.⁴⁷⁷ Die vier schwarzen Pferde stehen für das geizige Wesen des Menschen, befallen von der Blindheit des Geistes, die ihnen dann die Augen des Herzens verschließt, damit sie nicht sehen, was recht ist.⁴⁷⁸ Die Episode mit dem frechen Ascalabus ermahnt die Jugend, Gott, die Tugend und die Eltern zu ehren; anderenfalls werde sie mit Gottes Zorn übergossen. Verwandelt in eine Eidechse huscht Ascalabus durch die Welt, weil es selbst die Natur vor solch häßlichen Gotteslästerern graut.⁴⁷⁹ Der Verräter Ascalaphus, der Proserpinas Genuß der Granatapfelkerne beobachtet hatte, wird zu einem Unglücksvogel; wie bei der Eule der große Federmantel nur einen kleinen Körper birgt, so bergen Verräter nur wenig Wahrheit unter großen Worten und Reden.⁴⁸⁰ Aber auch Proserpinas Handeln wird getadelt: als das opportunistische Einverständnis mancher geldgierigen, schönen, jungen Frau mit dem Versuch ihres Vaters, sie mit einem reichen, aber alten und abstoßenden Mann zu verkuppeln.⁴⁸¹ Trotz des moralischen Anspruches ist diese auf Proserpina und Pluto bezogene Allegorese nicht frei von erotischen Anspielungen, wenn van Mander ausdrücklich hervorhebt, daß Proserpina mit dem alten, schwarzen Pluto ins Bett geht.

3.5.6. Zusammenfassung

Abgesehen von den Metamorphosen-Bearbeitungen sind hauptsächlich mythographische Handbücher die Quellen mythologischer Kenntnisse für Künstler und Publikum. Vom späten

⁴⁷⁵ Ebenda fol 46 v: "dat tot verbeteringe der Menschelijcker verdorben zeden dienende mocht wesen".

⁴⁷⁶ Ebenda: "...dat desen waghē/ de Peerden/ het rennen/ het ontschaken van desen Helle-Godt/ niet en is als de angeruste nenuneer genoech hebbende giericheyt."

⁴⁷⁷ Ebenda: "...de wielen zijn niet als het stadigh keeren en woeten van den schalievenden oft geldtsuchtighen."

⁴⁷⁸ Ebenda: "...den aerdt der gierighe Menschen/ die eerst worden bevanghen met een verblintheyt des gheests/ hebbende d'oogen des herten toghedaen/ om niet te sten wat deucht/ recht/ oft onschult is."

⁴⁷⁹ Ebenda: "De Fabel [...] wijst de Jeught aen/ den Ouders noch niemant te bespotten/ bestraft oock die als kindtsch in't verstandt lasteren Godt/ Godtlijck verbondt/ oft t'gene Godlijck en deudich is bespottende/ welke met Gods toorn obergoten/ vol vleckē/ vlieden en wijcken van de natuere/ oft natuerlijcke reden/ die haer self vergrouwelt voor sulcke leelijcke Godslasteraers."

⁴⁸⁰ Ebenda: "En gelijk den Ol een cleen lichaem onder eenen grooten pluym-mantel verberght: also oock de valsche aenbrengers en beschuldigē/ onder eenen grooten hoop van woorden/ en wijtloopende ydel redenen/ veel tijts maer en beslyuten een weynigh waerheys/ oft dinghen die sy vast connen maken oft betuyghen."

⁴⁸¹ Ebenda fol. 46 r: "Menighe schoon jonghe Proserpina met een vlamme borst/ den sin hebbende gheheel op den bevallijcken jonghen Narcissus oft Adonis, moet ondancks/ naes' Vaders wille/ haer genuechte derben/ en droeslijck om den Helschen rijckdoms wille met den ouden swarten Pluto te bedde."

Mittelalter bis zum Beginn der Renaissance war Boccaccios "Genealogiae deorum" das meistgelesene Handbuch, das allein zwischen 1472 und 1532 zehnmal herausgegeben wurde.⁴⁸²

Das große Interesse an antiker Mythologie war verbunden mit einer Vorliebe für moralische Deutungen. So ist es kein Wunder, daß sich die drei bekanntesten mythologischen Handbücher der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Giraldi, Comes und Cartari, hinsichtlich der historischen Darstellung, Auslegung und Stellungnahme kaum von den mittelalterlichen Vorläufern unterscheiden. Sie nutzen antike und mittelalterliche Quellen, die allerdings unkritisch und häufig aus zweiter Hand zitiert werden; insbesondere die naturallegorische Allegorese wird von den älteren Mythographien übernommen. Neue Aspekte, die in den mittelalterlichen Quellen nicht berücksichtigt wurden, sind die durch Plinius tradierten Attribute, Schlüssel und Zypressenkranz. Auch die Mythographien der frühen Neuzeit verstehen sich als Götter-Handbücher; sie beschränken sich auf Einzelaspekte und Attribute der einzelnen Gottheiten, ohne die Mythen als Ganzes wiederzugeben.

Neu innerhalb der mythographischen Literatur ist die bei Cartari und van Mander angesprochene Adressatengruppe der Künstler und Literaten.

Mit dem großen Erfolg Giraldis, Comes' und Cartaris und ihrem Einfluß auf Humanisten und Künstler gleichermaßen konnte im 17. Jahrhundert kein mythologisches Handbuch konkurrieren.⁴⁸³

3.6. Dichtung

3.6.1. Dichtung mit dem Thema des Proserpina-Raubes

3.6.1.1. Angelo Poliziano, "Orphei Tragedia", Florenz 1471

Polizianos Gedicht über den Orpheus-Mythos schildert das unterweltliche Herrscherpaar Pluto und Proserpina als ein Götterliebespaar, das schöner und hoheitsvoller als seine spätmittelalterlichen Vorbilder ist. Proserpina ist nicht mehr die zu bemitleidende, gegen ihren Willen in der Unterwelt weilende Jungfrau, sondern bleibt freiwillig bei ihrem lieben Gatten, der sie durch seine Liebe und sein Werben zur Königin der Unterwelt machte.⁴⁸⁴ Nach der mit schmeichelnden Worten vorgetragenen Fürsprache Proserpinas erlaubt Pluto

⁴⁸² BUCK 1976 S. 194.

⁴⁸³ Zu diesen, für die vorliegende Untersuchung unwesentlichen mythologischen Handbüchern siehe ALLEN 1970 S. 233-247.

⁴⁸⁴ POLIZIANO Orphei Tragedia 4,270-281: "Caro consorte, poi che per tuo amore/ Lascai il ciel superno/
E fatta fui regina de lo Inferno,/ Mai non ebbe vigore/ Piacer di tanto effetto/
Che mi potesse intenerir il core".

Orpheus, seine Euridice mitzunehmen. Damit verlassen Pluto und Proserpina ikonologisch endgültig den "Bannkreis der Moralisierung und Dämonisierung".⁴⁸⁵

3.6.1.2. Angelo Poliziano, "Le stanze per la Giostra", Florenz 1475-1478

Nach dem Vorbild von Boccaccios "Amorosa visione"⁴⁸⁶ schrieb Poliziano dieses Festgedicht zu Ehren Giuliano de' Medicis. Er bedient sich des Stilmittels der Ekphrasis, wenn er die metallenen Türflügelreliefs am Prunkpalast der Venus beschreibt, die - zu ihrem Triumph - mit Götterabenteuern dekoriert sind.⁴⁸⁷

Gedicht Nr. 113 ist Proserpina gewidmet, die - getreu Ovids Metamorphosen - von Pluto zugleich gesehen, geliebt und hastig geraubt wird.⁴⁸⁸ Während der Gott sie auf seinem großen Wagen entführt, flattert ihr offenes Haar im lauen Frühlingwind.⁴⁸⁹ Aus dem Bausch ihres weißen Gewandes fallen die gepflückten Blüten.⁴⁹⁰ Jammernd schlägt sich Proserpina an die Brust und ruft nach der Mutter und den Gefährtinnen.⁴⁹¹

3.6.1.3. Luigi Pulci, "Il Morgante", Florenz 1483

Pulcis 28 Gesänge umfassendes, auf den Dichtungen Ovids, Dantes und Polizianos basierendes Ritterepos entstand im Auftrag von Lorenzo de' Medicis Mutter Lucrezia Tornabuoni. Schon früh wurde "Il Morgante" in französische Prosa übersetzt und gedruckt; die deutsche Übersetzung folgte 1530. Das Leitmotiv ist der Kampf des Guten gegen das Böse, dargestellt im Kampf der Chiamonti gegen die Maganza. Ein großer Saal ist mit Darstellungen der Elemente ausgeschmückt, denen Pulci in einer Art Kosmosdarstellung jeweils ein Lebewesen und -in zweiter Linie - Gestalten der antiken Mythologie zuordnet.

In Band XIV und XIX assoziiert er mit dem Element "Erde" den Maulwurf sowie den Proserpina-Mythos mit Anthologie, Raub und Suche der Ceres. Pulcis Proserpina ist eine schöne, langhaarige Jungfrau⁴⁹², die während der ausgedehnten Anthologie vor einem aus

⁴⁸⁵ ANTON 1967 S. 37.

⁴⁸⁶ Zur "Amorosa visione" siehe S. 29 f.

⁴⁸⁷ Zu Poliziano siehe FERRUOLO 1953 und FERRUOLO 1955.

⁴⁸⁸ POLIZIANO Le stanze per la Giostra 113: "Quasi in un tratto vista amata e tolta".

⁴⁸⁹ Ebenda: "la sua chioma sciolta/ A' Zefiri amorosi ventilare".

⁴⁹⁰ Ebenda: "La bianca vesta in un bel grembo accolta/ Sembra i colti fioretti giù versare".

⁴⁹¹ Ebenda: "Lei si percuote il petto e 'n vista piagne,/ Or la madre chiamando or le compagne".

⁴⁹² PULCI 14,85: "la fanciulla bella e peregrina". Ebenda 19,11: "e' be' capelli avea dietro alle spalle".

dem Gebüsch hervorbrechenden, wilden Mann⁴⁹³ flieht, von ihm eingeholt und gewaltsam in eine Höhle geführt wird.⁴⁹⁴ Indem der Leser direkt angesprochen wird ("dove tu vedi")⁴⁹⁵, erinnert die Beschreibung an die eines Bildes, das der Leser vor sich sieht.⁴⁹⁶

Während Anthologie und Raub gemäß Ovids Metamorphosen geschildert werden, ist Proserpina wie Dantes Matelda charakterisiert.⁴⁹⁷

3.6.1.4. Joachim du Bellay, "Le ravisement de Proserpine", Lyon 1556⁴⁹⁸

Das Joachim du Bellay zugeschriebene Werk⁴⁹⁹ ist eine Gegenreaktion gegen die seit Petrarca formulierte "poetisch und festlich übersteigerte Apotheose des erotischen Sinnbildes"⁵⁰⁰: im "Ravisement du Proserpine" wird das Paar zwar auch ästhetisch überhöht, aber statt von Liebesverzicht ist von der Liebeserfüllung die Rede, die Proserpina durch Pluto erfährt.⁵⁰¹ Diese schon die Göttertravestien des 17. Jahrhunderts vorwegnehmende Variante formuliert die Entführung als Raub der Jungfräulichkeit⁵⁰² und spielt mit der zweifachen Bedeutung des Wortes "ravisement": Raub und Entzücken.⁵⁰³ Du Bellay ironisiert das antike Thema soweit, daß aus dem ehemals finsternen, furchterregenden Orcus ein Liebesnest geworden ist, auf das die liebeshungrige Proserpina nicht mehr verzichten möchte.⁵⁰⁴

3.6.1.5. Giambattista Marino, "La sampogna", Paris 1620

Zusammen mit anderen mythologisch-erotischen "Idilii favolosi" findet sich das Proserpina-Gedicht in Marinos 1620 geschriebener "La sampogna". Nach dem Vorbild des Claudianus

⁴⁹³ Ebenda 12: "un uom pel bosco, feroce".

⁴⁹⁴ Ebenda 13: "e strascinommi insino a questa grotta".

⁴⁹⁵ Ebenda.

⁴⁹⁶ Vgl. FREY-SALLMANN 1931 S. 103.

⁴⁹⁷ Vgl. DANTE Purg. 28,39-51.

⁴⁹⁸ Die einzige Handschrift dieses Gedichts, "Les XXI épîtres d'Ovide", wird in der Bibliothèque Nationale aufbewahrt, ist aber nicht reproduzierbar, so daß eine Einsichtnahme nicht möglich war. Die folgenden Stellen sind zitiert nach ANTON 1967 S. 41 f.

⁴⁹⁹ KAT.GÉNÉRALE 1934 Sp. 613.

⁵⁰⁰ ANTON 1967 S. 42.

⁵⁰¹ BELLAY S. 449: "Ou en couche encortinee/ De nuit et d'obscurité". Ebenda S. 451: "Tandis pour apriuoiser/ Pluton sa femme nouvelle/ Souuent ont le baiser,/ Ses amours lui renouuelle".

⁵⁰² Ebenda S. 449: "rauit la virginité".

⁵⁰³ ANTON 1967 S. 41.

⁵⁰⁴ BELLAY S. 452: "Ou si tresbien il la traite,/ De toutes sortes d'ebas,/ Que bien peu elle souhaite/ De sortir de ces lieux bas".

beginnt das Gedicht mit der Unzufriedenheit Plutos über sein ihm durch das Los zugeteiltes Schicksal als König der Schatten sowie der Bitte Jupiters an Venus und Amor, Pluto die Tochter der Ceres als Frau zuzuführen, deren Schönheit er rühmt.⁵⁰⁵ Den raschen Raub der Proserpina können die anwesenden Göttinnen Minerva und Diana nicht verhindern, obwohl sie sich wortreich und tatkräftig zur Wehr setzen.⁵⁰⁶ Nach ihrem anfänglichen Wehklagen⁵⁰⁷ fügt sich Proserpina in ihr Schicksal. Das Gedicht endet - gemäß Claudianus - mit der bräutlichen Schmückung Proserpinas in der Unterwelt und des Brautgemachs mit Hochzeitsfackeln sowie der festlichen Erhöhung des Liebespaares.⁵⁰⁸

3.6.1.6. Wolfgang Helmhard Freiherr von Hohberg, "Die unvergnügte Proserpina", Regensburg 1661

Eine wieder andere Wendung erfährt der Mythos in Wolfgang Helmhard Freiherr von Hohbergs Epos "Die unvergnügte Proserpina", das 1661 in Regensburg gedruckt wurde.⁵⁰⁹ In seiner Vorrede empfiehlt er die Dichtung dem "Ehr- und Tugendliebenden Frauenzimmer" zur Vergnügung und Mahnung.⁵¹⁰ Der Raub wird höfisch-intrigant geplant und mit Hilfe erotischer Hilfsmittel - Pfeil, Spiegel, Quelle - durchgeführt. Trotz parodistischer Elemente⁵¹¹ wie der langen Hetzjagd Proserpinas durch Pluto, die durch Amors neckisches Treiben unterstützt wird, und trotz zahlreicher Anspielungen auf die Allegorie des "wildes Mannes" durch die auf Pluto übertragene Teufelsikonographie⁵¹², bleiben Pluto und Proserpina das ästhetisch rehabilitierte erotische Sinnbild. Dessen Mitte versteht Hohberg allerdings "nicht mehr als Raub der Jungfräulichkeit, sondern als zunächst schmerzlich und dann

⁵⁰⁵ MARINO PROSERPINA V. 46: "Proserpina nostra, unica prole/ de la dea più feconda, unico sole/ de le ninfe più belle"; V. 69: "quella beltà divina"; V. 76 f.: "la vergin bella sia sposa di Plutone."

⁵⁰⁶ Ebenda V. 842-855: "...e Proserpina misera e dolente/ ecco rapidamente è al fin rapita,/ e portata a gran corso/ dal ferrugineo carro./ non sa se non piangendo/ a le compagne dee chiedere aita./ Svela Bellona ardita/ allor del torvo e pallido Gorgone/ il mostruoso aspetto, e seco quella/ che Triforme s'appella,/ dà di piglio agli strali,/ ed incurvando il suo cornuto nervo,/ fassi incontro al rettor die Flegetonte/ con una luna in mano e l'altra in fronte."

⁵⁰⁷ Ebenda V. 935-939: "Intanto lagrimosa/ sopra il carro volante/ verso le bolge orribili discende/ de l'eleusina dea l'altu speranza."

⁵⁰⁸ Ebenda V. 1110-1125: "Vien tosto a visitarla/ degli elisii palagi eletta schiera/ di sagge donne e nobili matrone,/ che con ragioni srgute/ mitigando il dolor che la tormenta, / le rannodano in fronte i crini sparsi./ Pronuba allor la Notte,/ dipinta il sen di lampeggianti stelle,/ la conduce ov' in breve/ in braccio accor la deve/ del notturno marito ombroso letto./ Scusan negli archi e ne le mura appese,/ e d'ogn' intorno accese/ de la camera opaca/ le tede furiali,/ fiaccole maritali."

⁵⁰⁹ Zur Illustration des Titelbildes (**Kat. 81**) siehe S. 182.

⁵¹⁰ HOHBERG Vorrede.

⁵¹¹ Ebenda fol. 166 r.: "Der grosse Höllen Printz halb toll und halb verzucket/ auß aller Rädermacht kam schnell heran gerucket".

⁵¹² Ebenda fol. 168 r.: "traben/lauffen/hincken".

beglückend erfahrene Einbuße der Einfalt, und dieser Raub, der keinen Verlust, sondern Gewinn bedeutet, kehrt die Tendenz der mittelalterlichen Moralisation und Dämonisierung des Mythos um."⁵¹³ Aus dem naiven Mädchen der Anthologie, gekennzeichnet durch "Sinnlose Lustbegierd" und "unwissend verlangen"⁵¹⁴, wird eine Frau, die über die Vergänglichkeit des Seins reflektiert, wohl wissend, daß für sie nach jedem halben Jahr im Olymp ein halbes Jahr in der "Hölle" folgt.⁵¹⁵ Und dieser Gewinn an Lebensweisheit macht sie wieder vergnügt.

3.6.2. Ikonische Dichtung⁵¹⁶

3.6.2.1. Torquato Tasso, "Loda una vaghissima montagnetta", Ferrara, nach 1565

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verfaßte Torquato Tasso, der seit 1565 am Hof der Este in Ferrara lebte, eine Canzone über den Raub der Proserpina, eines der "exempla amoris", die sich in Peruginos Gemälde "Pugna d'Amore e della Castità" von 1505 (**Kat. 131**)⁵¹⁷ im Hintergrund abspielen.

Der Schauplatz ist ein künstlicher Hügel in der Nähe Ferraras, dessen Schönheit Tasso mit der ovidischen Landschaft am Pergusasee in Verbindung bringt.⁵¹⁸ Ausführlich beschreibt er, wie Hunderte von Nymphen aus den unterschiedlichsten hier blühenden Blumen - Liguster, Fuchsschwanz, Narzissen, Hyazinthen, Rosen und Veilchen - Kränze flechten.⁵¹⁹ Vor dem Hintergrund eines klaren und heiteren Himmels⁵²⁰ gibt Amor aus der Höhe einen Schuß auf Pluto ab, der darauf mit ungeheurer Schnelligkeit die blumenpflückende Proserpina raubt.⁵²¹ Der Räuber entschwindet mit seiner Beute, ehe die im Vordergrund gegen Venus kämpfenden Göttinnen Minerva und Diana mit ihren Waffen zu Hilfe eilen können.⁵²² Und so bleibt Venus die lachende Siegerin des Wettkampfes.⁵²³

⁵¹³ ANTON 1967 S. 71 f.

⁵¹⁴ HOHBERG fol. 165 v.

⁵¹⁵ Ebenda fol. 244 v: "Und weil der Götter Will/ es so geordnet hat man nicht darff murren vil."

⁵¹⁶ Zur Theorie und Geschichte der ikonische Dichtung siehe KRANZ 1973 und ALBRECHT-BOTT 1976.

⁵¹⁷ Zur Bildbeschreibung siehe S. 215 f.

⁵¹⁸ ANTON 1967 S. 47.

⁵¹⁹ TASSO V. 40 ff.: "Cento altre intorno e cento/ ninfe vedeansi a prova/ tesser ghirlande a' crini e fiori al seno."

⁵²⁰ Ebenda V. 43 ff.: "e 'l ciel pareo contento/ stare a vista sì nova/ sparso d'un chiaro e lucido sereno".

⁵²¹ Ebenda V. 53 ff.: "Plutone apria la terra/ per sì bella rapina/fiero movendo e spaventoso amante."

⁵²² Ebenda V. 61 ff.: "ma nel carro veloce/ si dilegua il feroce/ pria che l'una saetti o l'altra s'arme."

⁵²³ Ebenda V. 64 f.: "e del lor tardo aviso/ mostrò Ciprigna lampeggiando un riso."

3.6.2.2. Giambattista Marino, "Galleria", Venedig 1619

Marinos Gedicht aus Band I seiner "Galleria", einer thematisch geordneten Sammlung ikonischer Gedichte⁵²⁴, bezieht sich auf eine in den Uffizien befindliche Zeichnung Andrea Boscolis (**Kat. 117**). Für Marino bildet die Zeichnung lediglich den Anlaß, das Bildthema poetisch umzusetzen; eine Bildbeschreibung ist es nicht. Marino schildert den Raub aus der Sicht Proserpinas. Pluto, der verliebte König des ewigen Hasses⁵²⁵, ist aber selber auch "Opfer" eines Raubes, da Proserpina ihn mit ihren schönen Augen gefangen hat, während sie Blumen pflückte.⁵²⁶ Sie kokettiert mit der Frage an den Leser, ob er sie für räuberisch oder geraubt bzw. entzückt ("rapita")⁵²⁷ halte.

3.6.2.3. Maffeo Barberini, "Dodici distichi per una Galleria", Rom 1618-1620

In unveröffentlichten Manuskripten⁵²⁸ haben sich zwei Versionen eines Epigramms erhalten, die Kardinal Maffeo Barberini über ein Pluto-Proserpina-Bild verfaßt hat. Im Unterschied zu seinem Vorbild, der "Galleria" Marinos, beschreibt Barberini allerdings zwölf imaginäre Bilder. Die spätere der beiden Epigramm-Fassungen wurde nachträglich in den Sockel von Berninis Pluto-Proserpina-Gruppe in der Villa Borghese (**Kat. 191.2**)⁵²⁹ graviert, wie der Romführer Fioravante Martinellis von 1650 belegt⁵³⁰:

"Wer immer Du gebückt die Blumen der Erde pflückst, Siehe mich,
die ich zum Haus des wilden Dis hinweggerafft werde."⁵³¹

Winner weist darauf hin, daß die Bezeichnung "Dis" für Pluto auf das römische Heiligtum Ara Ditis Patris et Proserpinae zurückzuführen ist, das im 17. Jahrhundert auf dem Marsfeld, nahe dem Tiber und in der Nachbarschaft des Palazzo Borghese lokalisiert wurde.⁵³²

Wie Preimesberger herausgefunden hat, sind in diesen Text Vergilius-Zitate integriert: "domus Dis"⁵³³ sowie "saevus Dis"⁵³⁴. Die Kurzbeschreibung charakterisiert das fiktive

⁵²⁴ Zur "Galleria" des Giambattista Marino und der ikonischen Dichtung im 17. Jahrhundert siehe BONSANTE 1979 S. XVII-XXXVII.

⁵²⁵ MARINO GALLERIA 1,26: "l'innamorato Re de l'odio eterno".

⁵²⁶ Ebenda: "Ed io rapito lui/ già co' begli occhi avea tra l'erbe e i fiori."

⁵²⁷ Ebenda: "Or dica alcun di vui,/ che m'ammira, e m'addita:/ son rapace, o rapita?"

⁵²⁸ 1) Bibl. Vat. Cod. Barb. Lat. 1741, fol. 38 v: Epigramm

2) Bibl. Vat. Cod. Barb. Lat. 2077, fol. 131 r: Epigramm, fol. 132 r: Kurzbeschreibung. Zur Wiedergabe, Übersetzung und Deutung der Epigramme siehe PREIMESBERGER 1989 S. 118 f.

⁵²⁹ Zur Beschreibung der Bernini-Gruppe siehe S. 201 ff.

⁵³⁰ MARTINELLI 1650 S. 348.

⁵³¹ "Quisquis humi pronus flores legis, inspice, saevi/ me Ditis ad domum rapi."

⁵³² WINNER 1985 S. 194 f.

⁵³³ VEGRGILIUS 5,731.

⁵³⁴ Ebenda 7,568.

Bild noch genauer: "Proserpina von Pluto geraubt auf der Quadriga; die Proserpina begleitenden Mädchen mit Blumen, die sie wegwerfen, und vor Furcht erstarrt."⁵³⁵

Proserpina wendet sich im Epigramm selbst an den Betrachter, um ihn zu warnen, durch ähnlich sorgloses, naives und an weltlichen Freuden orientiertes Handeln dasselbe Schicksal zu erleiden wie sie. Diese Aussage ist in der älteren, wortreicheren Epigrammfassung noch deutlicher, in der die Blumen als flüchtig welkender Schmuck bezeichnet werden.⁵³⁶ Durch seine Verbindung mit der Bernini-Gruppe erhält das Epigramm noch weitere, über die moralische Allegorese hinausgehende Deutungsmöglichkeiten.⁵³⁷

3.6.2.4. Giovanni Michele Silos, "Pinacoteca, sive Romana Pictura et Sculptura", Rom 1673

Giovanni Michele Silos bezieht sich in seiner "Pinacoteca" von 1673 auf römische Kunstwerke, die er in Epigrammen beschreibt.⁵³⁸ Das Epigramm CIII ist einem nicht identifizierten Gemälde Guido Renis (**Kat. 143**) mit dem Raub der Proserpina gewidmet. Silos schwelgt in der Beschreibung der bunten Blumenpracht, inmitten derer die zarte Proserpina⁵³⁹ Blumen pflückt. Das Eingreifen Plutos in diese Idylle erfolgt sehr plötzlich und führt Proserpina ihrer Bestimmung zu, Plutos Gattin und Königin des Schattenreichs zu werden.⁵⁴⁰

3.6.2.5. Jacopo Agnelli, "Galleria di Pitture", Ferrara 1734

Agnellis "Galleria" versteht sich nicht primär als ikonische Dichtung, sondern als Musealliteratur. In einem Gemäldekatalog erfaßt der Autor die Privatsammlung Kardinal Tomaso Ruffos und bemüht sich um eine sachliche Bilderläuterung. Dem Katalog sind Sonette beigelegt, deren beschreibende Verse allerdings nur der Zierde dienen. Eine verschollene Zeichnung Luca Giordanos (**Kat. 151.1**) bezeichnet Agnelli als Raub der Proserpina, die von Amor zum prächtigen Kokytos geleitet wird: "il Ratto di Proserpina con

⁵³⁵ "Proserpina rapta a Plutone et imposita quadri/ gis seorsum puellae sociae Proserpinae cum floribus/ e gremio proiectis et prae metu pavidae." PREIMESBERGER 1989 S. 118 f.

⁵³⁶ "Quisquis humi pronus viridi de cespite flores/ decus caducum seligis/ orbatam solis radiis me respice dirum/ Plutonis ad specum rapi."

⁵³⁷ Zur Deutung der Bernini-Gruppe vgl. S. 204 f.

⁵³⁸ Zur "Pinacoteca" des Giovanni Michele Silos siehe zuletzt BONSANTE 1979 S. XXXVIII-LXIX.

⁵³⁹ SILOS V. 1: "la candida Proserpina".

⁵⁴⁰ Ebenda: "e subito, aggreditala, la ghermisce/ mentre si ribella, pietosa a verdersi./ Rapidamente la trascina via von le chiome sparse/ e quale sposa del talaro dell'Elisio/ e regina dell'Impero delle Tenebre la destina."

Amore, che al sontuoso Cochio fa scorta".⁵⁴¹ Einem Zitat der Ovid-Stelle folgt ein Sonett, das die Darstellung der raschen Fahrt über Wolken und Berge⁵⁴², der Heftigkeit Plutos⁵⁴³ und der zwiespaltigen Gefühle Proserpinas, die von Angst und Furcht bis zu Freude und Hoffnung reichen⁵⁴⁴, als schönes Gemälde lobt.⁵⁴⁵

3.6.3. Zusammenfassung

Im Gegensatz zu zeitgenössischen Metamorphosen-Übersetzungen und Mythographien wird das Thema des Proserpina-Raubes in der Dichtung viel freier variiert. Unabhängig von mittelalterlichen Allegoresen, naturallegorischer oder moralisierender Auslegung, emanzipiert sich das Thema einer Götterliebschaft zu einem erotischen Sinnbild. Die Basis dafür bildet Petrarcas "Triumphus amoris", in dem der Raub als "exemplum amoris" interpretiert wird. Von Angelo Poliziano wird es weiter ausgebaut, indem das göttliche Paar an Schönheit und Erhabenheit gewinnt, bis du Bellay das antike Thema ironisch umkehrt, um nicht "gegen die antike Mythologie in ihrer ursprünglichen Gestalt, sondern gegen ihre idealisierte und spekulative Deutung in den Traditionen diese poetischen Idealismus" zu kämpfen.⁵⁴⁶ Du Bellays und Hohbergs Pluto und Proserpina sind weder finster und jungfräulich noch erhaben und göttlich: sie werden bestimmt von ihren sehr menschlichen Bedürfnissen und Trieben; der antike Mythos bleibt thematisch zwar gewahrt, wird jedoch trivialisiert und weicht der derben Travestie.⁵⁴⁷

Das in der Dichtung häufig angewandte Stilmittel der Ekphrasis findet sein Gegenstück in der ikonischen Dichtung.

3.7. Schauspiel

Die vom Klerus aufgeführten lateinischen Heiligenspiele, die im Mittelalter überall in Europa zeitgleich entstanden und zunächst nur auf den Kirchenraum beschränkt blieben, erlebten in der Renaissance ihre Blüte. Aus ihnen entwickelte sich seit dem 15. Jahrhundert in Florenz

⁵⁴¹ AGNELLI S. 166.

⁵⁴² Ebenda S. 167: "A briglia sciolta/ Intanto il Rapitor le Nubi ascende,/ E al dorso di Tifeo la man raccolta,/ Precipitoso al Chiostrò suo discende."

⁵⁴³ Ebenda: "Bel veder da Pluton ch'impeto sbocchi!"

⁵⁴⁴ Ebenda: "La Donna, c'ha timore, e pur gioisce,/ Teme, e spera, che il Cochio al suol trabocchi."

⁵⁴⁵ Ebenda: "Che immagine bella!"

⁵⁴⁶ ANTON 1967 S. 41.

⁵⁴⁷ SCHNEEGANS 1894 S. 36 definiert Travestie als Bewahrung des erhabenen Themas des Dicht- oder Kunstwerkes und gleichzeitiger trivialer Behandlung.

das religiöse Ausstattungsstück, die "sacra rappresentazione", die ursprünglich pantomimisch, später mit langen Textpassagen aufgeführt wurde. Das Hauptstück wurde durch Vor- und Zwischenspiele, Intermezzi, aufgelockert. Eine große Rolle spielten darin die fahrbaren Bühnenbauten ["edifizi"], auf denen in Form von "lebenden Bildern" Persönlichkeiten der Weltgeschichte oder der Mythologie, heidnische Propheten oder christliche Ereignisse nachgestellt wurden. Einerseits waren die Dramatisierungen der Göttersagen entscheidend für die Verbreitung der mythologischen Themen, andererseits waren die Mythen so beliebt, daß sie sich für dramatische Bearbeitung nahezu anboten. Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhunderts entwickelte sich aus diesen gesungenen Zwischenspielen als neue dramatische Gattung die Oper; die ältesten Libretti entstammen fast ausschließlich der Mythologie.⁵⁴⁸ Ausstattung, Kostüm und Spiel waren stets wichtiger als der Text. "Text und gebärdenreiches Spiel, Musik und Tanz, Lichterglanz und Kostümpracht sowie Dekorationen großer Meister der Malerei - und dies alles zu einem festlichen Gesamtwerk von hinreißender Vollendung geformt - das sind die Kennzeichen dieser Sacre Rappresentazioni, die Florenz damals zur berühmtesten Theaterstadt Italiens werden ließen, so daß man die Florentiner als die sachkundigsten "festajuoli" auch zu Gastspielen nach auswärts holte."⁵⁴⁹ Dies war die "Zeit der großen höfischen Feste in allen Fürstentümern und Republiken Italiens, die Zeit kostspieliger Prachtentfaltung, die die Macht und das Geltungsbewußtsein der einzelnen Regierenden der Stadtstaaten und Territorien sinnfällig unterstreicht."⁵⁵⁰ Anlässe für festliche Umzüge gab es zahlreich: historische Jahresfeiern, Kirchenfeste, Fürstenhochzeiten, Einzüge von Fürsten und nicht zuletzt der Karneval.

Der Raub der Proserpina wurde 1490 in Rom anläßlich des Johannesfestes im Anschluß an eine Leben-Jesu-Darstellung und ein Feuerwerk erstmals szenisch aufgeführt. Vorherrschend war die mittelalterliche Allegorese.⁵⁵¹

3.7.1. Anonymus, "Mey-spel amoureux", Niederlande 1519

Der Proserpina-Mythos in einem anonymen "Mey-spel amoureux, daar Pluto Proserpina ontscaect", das von den Rederijkern 1519 in Dendermonde, 1534 in Tholen und 1551 in Aalst aufgeführt wurde,⁵⁵² zeigt bereits die Tendenz einer - so Anton - "dämonisierte[n]

⁵⁴⁸ Als erste italienische Oper gilt Jacopo Peris "Dafne" nach einem Libretto von Ottavio Rinuccini, die 1598 in Florenz uraufgeführt wurde. Die erste französische Oper war die 1671 in Paris uraufgeführte "Pomone" mit einem Text von Pierre Perrin und der Musik von Robert Cambert.

⁵⁴⁹ KINDERMANN 1957 S. 336.

⁵⁵⁰ NIGGESTICH-KRETMANN 1968 S. 1.

⁵⁵¹ KINDERMANN 1957 S. 336.

⁵⁵² CREIZENACH 1923 S. 474, Anm. 2. KOPS 1772 zitiert den Text auszugsweise.

Erosvalenz, die die dramatische Moralisierung in unmittelbare Nähe des "Enlèvement de Proserpine" von 1430 rückt.⁵⁵³ Es basiert auf der Claudius-Überlieferung und beginnt mit der Forderung des schwarzen, häßlichen Pluto, Jupiter solle ihm Proserpina zur Frau geben.⁵⁵⁴ Mit Hilfe von Phoebus, Pan, Aurora, Zephyrus, Cybele und Venus soll Proserpina aus ihrem bewachten eisernen Turm⁵⁵⁵ herausgeholt werden. Dazu pflanzen die Begleiter Maibäume mit den Namen "Fleischliche Begierde" und "Feindliche Versuchung"⁵⁵⁶, während Venus Proserpina mit einem Lied herauslockt.⁵⁵⁷ Proserpina wird von dem nun zum Vorschein kommenden Pluto angesprochen und über ihr unausweichliches Schicksal aufgeklärt, das sie in der Hölle erwartet.⁵⁵⁸

3.7.2. Baccio Baldini, "Mascherata della genealogia degl'iddei de' gentili", Florenz 1565

Zur Hochzeit Francesco de' Medicis mit Johanna von Österreich wurde 1565 in Florenz eine "Mascherata della genealogia degl'iddei de' gentili" zur Aufführung gebracht, deren Text Baccio Baldini verfaßte. Formal entspricht die "Mascherata" einem festlichen Umzug, bei dem Wagen für Wagen beschrieben wird. Inhaltlich jedoch folgt der Text älteren mythographischen Quellen, Boccaccio, Giraldi und Cartari, ohne jedoch deren ausgedehnte naturallegorischen oder moralisierenden Deutungen zu übernehmen. So erscheint Pluto als nackter und schrecklicher König der Unterwelt, mit einem Zypressenkranz auf dem Kopf und einem kleinen Szepter in der Hand.⁵⁵⁹ Neben Pluto hat Baldini Proserpina auf den Carro trionfale gesetzt. Plutos Frau trägt ein weißes, über und über verziertes Kleid, wie

⁵⁵³ ANTON 1967 S. 27. Zum "Enlèvement de Proserpine" siehe S. 43 f.

⁵⁵⁴ KOPS 1772 S. 238: "'Pluto' antwoordt, ick wil een wijf hebben. Men zegt hem dat hij veel te zwart en te leelijk is om te trouwen [...] Hij heest het op de dochter van Ceres gemunt."

⁵⁵⁵ Ebenda: "op eenen ijzeren toren geslooten".

⁵⁵⁶ Ebenda: "Vleeslijke begeerte"; "Vijandige tempteeringe".

⁵⁵⁷ Ebenda: "Princesse, suet van maniere,
Laet vaeren alle ghepijn,
En helpt ons vreucht hantieren,
Die hier beneeden sijn,
Om vreucht vermeeren, sonder verseeren,
'T is u ter eere, Maghet fijn,
So ghij meugt scouwen, wij zijn vol trouwen,
Maer in 't stertken houwen wij't fenijn."

⁵⁵⁸ Ebenda S. 240:
"Dat wert t'uwere maledictien, valsche Hypocryte,
Te mijnen inbijte, sondighe Sodomaniyte,
Sijdijs ghelevert tot uwen spijte,
Om eeuwich van glorien te sijn verre.
Ten haet niet, al waardij noch so erre,
Ghij muet mede in't helsche bedelven."

⁵⁵⁹ Vgl. CARTARI S. 277 f.

Claudianus es beschreibt.⁵⁶⁰ Die beiden sind - wie bei Cartari - in Begleitung von zwei Nymphen mit Ball und Schlüssel und dem dreiköpfigen Cerberus.⁵⁶¹ Gezogen wird der Triumphwagen von vier schwarzen Pferden, die von einem Unterweltsungeheuer angeführt werden. Zum weiteren Gefolge Plutos zählen Furien, Personifikationen der Unterweltsflüsse, Kentauren und Charon.⁵⁶²

Der Carro trionfale der Ceres ist mit Bildern von neun Fabeln der Göttin dekoriert.⁵⁶³ Diese zeigen unter anderem, wie sie Proserpina auf Sizilien versteckte, wie sie selbst in Phrygien ihre Mutter Cybele besuchte, wie Proserpina ihr dort im Traum erschien und von der Entführung erzählte, wie sie Triptolemus nährte, wie sie ihre Tochter auf Sizilien suchte, wie sie an der Quelle Cyanes den Gürtel Proserpinas fand und aus Zorn alle Pflüge zerbrach. Bei der Beschreibung der auf dem Wagen sitzenden Göttin orientiert sich Baldini an Ovids Fasti⁵⁶⁴; alle Attribute lassen sich dem Thesmophoria-Kult zuordnen: die weiße Farbe sämtlicher Gewänder, Ährenkranz und Mohnbüschel als Fruchtbarkeitssymbole, Priester, eleusinische Symbole, Opferrinder und Fackeln.

Im Gegensatz zu seinen mythographischen Vorgängern kam es Baldini offensichtlich mehr darauf an, die Szenerie möglichst bildlich zu beschreiben, als die Figuren allegorisch zu deuten.

3.7.3. Alexandre Hardy, "Le ravissement de Proserpine per Pluton", Paris 1611

In Alexandre Hardys Drama "Le Ravissement de Proserpine per Pluton" von 1611 thematisiert der Autor nicht den Raub als Gewaltakt, sondern beschränkt sich auf die erschreckte Vermutung Proserpinas, entführt worden zu sein⁵⁶⁵, sowie auf die körperliche Überlegenheit Plutos.⁵⁶⁶ Die eigentliche Thematik des Dramas ist jedoch die Erotik. Nachdem Ceres vor allem um Proserpinas Unschuld besorgt ist⁵⁶⁷ und auch die keusche Diana Proserpina gegenüber bedauert, daß es keine Hoffnung gebe, ihre Unschuld zu retten⁵⁶⁸, folgt

⁵⁶⁰ BALDINI S. 106: "vna uesta bianca ornata quato su possibile, & fece dipignere in su la veste Thetide vestita di color' Cilestro, che haueua nel braccio dritto il Sole in forma d'un' piccol' fanciullo che gettaua Vn' poco di fuoco p la bocca, & per il naso, & nel braccio manco la Luna in forma di piccola fanciulla con due cornette in capo"; vgl. CLAUDIANUS 2,46-54.

⁵⁶¹ BALDINI S. 107; vgl. CARTARI S. 278 ff. Zu den beiden Nymphen vgl. Anm. 450.

⁵⁶² BALDINI S. 107-111.

⁵⁶³ Ebenda S. 117 f.

⁵⁶⁴ Ebenda S. 119 f.; vgl. OVID FASTI V. 619 f.

⁵⁶⁵ HARDY [36]: "Vn coche vient ardent m'inuestir en fureur,/ Me coupe le passage, & M'interdit la fuite;/ Au secours, au secours, las! où suis-je reduite?"

⁵⁶⁶ Ebenda [37]: "Tu resistes en vain, ie seray le plus fort."

⁵⁶⁷ Ebenda [12]: "L'origine mon oeil veritable procede/ D'un mal qui surprenoit ton honneur sans temede,/ Ores que ta ieunesse a sa plus belle fleur,/ Helas! ie redoutois trop vn coup de malheur".

⁵⁶⁸ Ebenda [38]: "Il n'y a plus d'espoir de te sauuer pudique."

in der Unterwelt ein ausgedehnter Dialog zwischen Pluto und Proserpina über eben dieses Thema. Pluto schmeichelt seiner zukünftigen Gattin einerseits, ihr jeden Wunsch von den Augen abzulesen⁵⁶⁹, andererseits legt er ihr unmißverständlich seine Absichten dar, sich mit ihr im Brautbett zu vereinen.⁵⁷⁰ Die Reaktionen Proserpinas reichen von dem Versuch, mit Pluto zu verhandeln⁵⁷¹ bis zur empörten Ablehnung seiner Anzüglichkeiten.⁵⁷² Obwohl sich Proserpina sträubt, kann Pluto schließlich vor Mercurius damit prahlen, in seinen Armen aus dem Mädchen eine Frau gemacht zu haben.⁵⁷³ Der Liebesraub der Jungfräulichkeit geht bis an die Grenze der Travestie, wenn Proserpina, der eine Entscheidung zwischen Ehemann und Mutter freigestellt wird, sich nicht entscheiden kann⁵⁷⁴ und der Richtspruch Jupiters schließlich lautet, daß Proserpina tagsüber ihrer Mutter gehören solle und nachts ihrem Mann.⁵⁷⁵

3.7.4. Jean Claveret, "Le ravissement de Proserpine", Paris 1639

Jean Claveret stilisiert Hardys Drama 1639, indem er es in die höfisch-vornehme Sprache übersetzt. Aus dem Betrug der Venus wird ein "noble service", und ein "fürstlich-würdiger und milder Pluto raubt, von Jupiter legitimiert, eine olympisch-schöne Proserpina"⁵⁷⁶, die durch einen Traum schon eine dunkle Vorahnung hatte, an Pluto gebunden zu sein. Claverets Drama wird die neue Vorlage für musikdramatische Umsetzungen des Themas, etwa für die bedeutendste Proserpina-Oper, die "Proserpine" von Lully-Quinault von 1680.⁵⁷⁷

⁵⁶⁹ Ebenda [45]: "Croire qu'icy tu as vne heureuse retraite./ Vne moitié loyale, vn Dieu des plus puissans,/ Qui tes voeux de plaisirs accomplit iouïssans./ Qui sa Couronne au pié de tes beautez abaisse./ Et qui de ses desirs te reconoit Princesse."

⁵⁷⁰ Ebenda [48]: "Que dans le lit nopicier nous ne ferons qu'vn corps./ Que nous nous tirerons les ames par la bouche./ Transis d'aise pendant l'amoureuse écamouche/ Que i'espere atiquer aussi vif & dispos", "L'excessiue froideur de ton ame de glace/ Demande qu'vn discours tout de flame la chasse."

⁵⁷¹ Ebenda [47]: "Pourquoy ne pouuez-vous à ma douleur fleichible/ Me reporter au lieu où surprise ie fus;/ Comment, si vous m'aimez, m'vsez-vous de refus?"

⁵⁷² Ebenda [48]: "Ha! ne me poluez de si sales propos."

⁵⁷³ Ebenda [78]: "De pucelle en mes bras femme ores deuenüe."

⁵⁷⁴ Ebenda [98]: "Reigle nous Jupiter, compose ce malheur/ Daparty s'il te plaist esgalle sa douleur."

⁵⁷⁵ Ebenda [106]: "Jupiter au surplus,/ A ce qu'au reiglement il ne manque rien plus,/ Ordonne que le jour Ceres aura sa fille./ Pluton par chaque nuit."

⁵⁷⁶ ANTON 1967 S. 53.

⁵⁷⁷ Zu Proserpina-Opern vgl. ebenda S. 49, Anm. 5, WOLFF 1971 und HUNGER 1988 S. 405.

3.7.5. Charles d'Assoucy, "Le ravissement de Proserpine", Paris 1653

Im Gegensatz zu Claveret travestiert d'Assoucy 1653 das Thema in seiner Tragikomödie "Le ravissement de Proserpine" Hardys Drama durch drastische Übersteigerung der burlesken und erotischen Anspielungen.⁵⁷⁸ D'Assoucy beginnt mit der von Claudianus übernommenen Liebesklage Plutos. Schnell kann dieser die zunächst jammernde Proserpina von seiner Liebeskunst überzeugen.⁵⁷⁹ Durch die Strukturgleichheit d'Assoucys mit dem "Enlèvement de Proserpine" von 1430 und die Übernahme der Achtsilber aus dem "Ovide moralisé" verweist der Autor auf die mittelalterlichen Moralisationen, von deren Allegoresen er den Mythos allerdings befreit.⁵⁸⁰ Mittelalterliche Moralisation und Dämonisierung der antiken Mythologie, so faßt Anton 1967 zusammen, "waren als poetische Kritik nicht nur Vorläufer der mythologischen Satire der littérature burlesque, sondern als eine einzige, großangelegte moraltheologische Umkehrung der antiken Göttergeschichten selbst Travestien, von denen sich die Göttertravestien der littérature burlesque als Folge und poetisch emanzipierte Sonderform abheben."⁵⁸¹

3.7.6. Giovanni Carlo Coppola, "Le Nozze degli Dei", 1634

Im Rahmen der höfischen Festwelt nimmt das infernalische Brautpaar eine besondere Stellung ein: als Präfiguration eines Fürstenpaares, wie zum Beispiel von Ferdinando II. de' Medici und Vittoria della Rovere. Anlässlich ihrer Hochzeit 1634 verfaßte Giovanni Carlo Coppola das Schauspiel "Le Nozze degli Dei", mit dessen Ausstattung auch Stefano della Bella betraut war. Das Thema war eine Reise zum Himmel, zur Erde, zum Meer und in die Unterwelt, um jeweils eine Götterhochzeit darzustellen. Zwar endet der nach Claudianus erzählte Raub der Proserpina mit der Zweiteilung des Jahres, aber die Betonung liegt auf der Repräsentation des unterweltlichen Paares.⁵⁸²

⁵⁷⁸ ANTON 1967 S. 52.

⁵⁷⁹ ASSOUCY S. 54: "Pluto son epouse traita,/ Si bien qu'elle s'en contenta."

⁵⁸⁰ Zum "Enlèvement de Proserpine" siehe S. 43 f., zum "Ovide moralisé" vgl. S. 33-36. Die Bezugnahme auf mittelalterliche Allegorese wird auch in der Wiederaufnahme des "Höllenschens" in der Titelillustration zu d'Assoucy (**Kat. 79**) deutlich. Siehe S. 184 f.

⁵⁸¹ ANTON 1967 S. 60.

⁵⁸² Zur Beschreibung des Inhalts vgl. GORI 1930 S. 208-215.

3.7.7. Zusammenfassung

Aus dem allegorisch zu deutenden Götterpaar anlässlich der festlichen Umzüge zu Karneval und Fürstenhochzeiten entwickelte sich ab 1500 ein Paar, dessen Intimleben bald wichtiger wird als der ursprüngliche Mythos. Literarischer Ausgangspunkt ist nun eher Claudianus als Ovid: die Liebesklage Plutos macht den Anfang wie bei dem anonymen Rederijkerstück und bei d'Assoucy, der Mythos endet meist ohne die Suche der Ceres. Eine Ausnahme bildet der Festumzug Baccio Baldinis, der einzelne Episoden der Ceres-Proserpina-Geschichte erzählt. Die erotischen Anspielungen in den Dramen des 16. und 17. Jahrhunderts reichen von sinnlichen Metaphern wie den Maibäumen namens "fleischliche Begierde" und "feindliche Versuchung" im "Mey-spel" bis zu den Anzüglichkeiten Plutos in Hardys Stück, die die körperliche Vereinigung als Ziel alles Werbens eindeutig erkennen lassen.

Als neue Elemente treten in dieser Literaturgattung aber nun Travestie und Parodie⁵⁸³, um einerseits das literarische Thema zu trivialisieren und die Göttergeschichte den weltlichen Sorgen und Freuden des Liebeslebens anzugleichen, oder um andererseits die Allegorisierung und Moralisation des Themas zu ironisieren, indem gerade die Struktur mittelalterlicher Moralisationen übernommen wurde.

Zunehmend bot dieses Götterpaar, dessen Allüren nur allzu menschlich und nachvollziehbar waren, die Möglichkeit, sich mit ihm zu identifizieren, wie es anlässlich der Fürstenhochzeiten auch getan wurde.

3.8. Kunstliteratur

3.8.1. Leon Battista Alberti, "De Pictura", Florenz 1435/36

In seinem Traktat "De pictura" von 1435/36 formuliert Alberti, die wichtigste Aufgabe eines Kunstwerkes sei es, eine Geschichte ("historia") vorzuführen.⁵⁸⁴ Mit seiner Grundlegung des "historia"-Begriffes stellt Alberti den Beginn einer fast dreihundert Jahre andauernden Entwicklung dar, in der das Historienbild als wichtigste und ranghöchste Gattung in der Malerei galt. Aus diesem Grund soll dieser Begriff hier kurz skizziert werden, auch wenn Alberti sich nicht zur Darstellung des Proserpina-Raubes äußert.

Die "historia" müsse aus zuverlässigen literarischen Quellen ausgewählt sein und könne

⁵⁸³ Unter Parodie versteht SCHNEEGANS 1894 S. 34 die Beibehaltung der Form des Kunst- oder Dichtwerks, das verspottet wird, während ihm ein trivialer Gegenstand untergeschoben wird.

⁵⁸⁴ Zum Begriff der "historia" zuletzt PATZ 1986.

sowohl geistlichen als auch profanen Inhalts sein.⁵⁸⁵ Diese Anweisung fußt auf dem horazischen "ut pictura poesis", der Priorität der Literatur vor der bildenden Kunst und der Forderung an die letztere, erstere nachzuahmen.⁵⁸⁶ Die Darstellung hat dabei das "decorum" zu berücksichtigen, sie muß dem Bildthema angemessen sein in Bezug auf Staffage, Farben, Kleidung, Gesten und Mimik.⁵⁸⁷ Außerdem sei ein ausgewogenes Verhältnis von Raum und Figuren zu wahren; weder dürfe die Leere das Bild bestimmen noch die Überfülltheit.⁵⁸⁸ Auf möglichst ansprechende und überzeugende Art und Weise sei ein Geschehen darzustellen, damit der Betrachter in denjenigen Zustand versetzt würde, den die Figuren im Bild einnähmen. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Variation von Bewegungen, da die Bewegungen des Körpers Gemütsverfassungen ausdrücken.⁵⁸⁹ Zu den Hauptaffekten gehören Zorn, Schmerz, Freude, Furcht und Verzweiflung.⁵⁹⁰ Eine besondere Bedeutung kommt den Figuren zu, die durch Blicke oder Gesten direkt auf den Betrachter bezogen sind und seine Aufmerksamkeit auf das Geschehen lenken sollen.⁵⁹¹

3.8.2. Lomazzo, "Trattati dell'arte della pittura", Milano 1584

In seinen "Trattati dell'arte della pittura" beschreibt Lomazzo die drei verschiedenen Aspekte des Mondes, wobei er sich an antiken und mittelalterlichen Mythographien orientiert: wenn der Mond am Himmel steht, nennt man ihn Luna, der terrestrische Aspekt wird durch Diana verkörpert und der unterirdische durch Proserpina oder Hecate. Entsprechend unterschiedlich ist auch die Ikonographie des Mondes. Die infernalische Seite wird durch dunkle Gewänder, Lorbeer und Mohn betont.⁵⁹² Aber auch mit der Erde bringt er Proserpina in Verbindung, weil der Weizen aus der Erde wie Schlangen hervorkriecht.⁵⁹³ Innerhalb der Elemente- Personifikationen wird Pluto mit der Erde verbunden, Jupiter mit dem Feuer, Juno mit der

⁵⁸⁵ ALBERTI 54: "Idcirco sic consulo poetis atque rhetoribus caeterisque doctis litterarum sese pictor studiosus familiarem atque benivolum dedat [...] Nostris sic arbitror nos etiam poetis legendis."

⁵⁸⁶ Ebenda 55: "Velim quidem eos qui pingendi artem ingrediuntur, id agere quod apud scribendi instructores observari video."

⁵⁸⁷ Ebenda 35-39.

⁵⁸⁸ Ebenda 40.

⁵⁸⁹ Ebenda 41: "Animos deinde spectantium movebit historia, cum qui aderunt picti homines suum animi motum maxime prae se ferent. [...] Sed hi motus animi ex motibus corporis cognoscuntur."

⁵⁹⁰ Ebenda 43: "Sunt namque motus alii animorum, quos docti affectiones nuncupant, ut ira, dolor, gaudium, timor, desiderium et eiusmodi."

⁵⁹¹ Ebenda 42: "Tum placet in historia adesse quempiam qui earum quae gerantur rerum spectatores admoneat, aut manu ad visendum advocet, aut quasi id negotium secretum esse velit, vultu ne eo proficiscare truci et torvis oculis minitetur, aut periculum remve aliquam illic demonstret, aut ut una adrideas aut ut simul deploras suis te gestibus invitet."

⁵⁹² LOMAZZO 7,12: "con vesti che avevano del fosco, col lauro ed il papavero".

⁵⁹³ Ebenda 7,20: "Altre volte fu chiamata Proserpina, perché uscendo le biade dalla Terra vanno come serpendo..."

Luft und Neptunus mit dem Wasser.⁵⁹⁴

In bezug auf die Ikonographie der beiden infernalischen Gottheiten hält sich Lomazzo an die älteren mythographischen Beschreibungen Martianus Capellas, Boccaccios und Cartaris und zählt als mögliche Attribute Plutos den hohen Thron, das von schwarzem Nebel umgebene, finster Haupt, das kleine schwarze Szepter, die Rute, die Ebenholzkrone, den Schlüssel, die Zypressen-, Frauenfarn- und Narzissengirlande und den dreirädrigen, von drei oder vier schwarzen, Rauch speienden Pferden gezogenen Wagen. Den Helm und den dreiköpfigen Cerberus, sonst ebenfalls Plutos Attribute, ordnet Lomazzo fälschlicherweise Proserpina zu.⁵⁹⁵

In seinem Kapitel über Raptus-Kompositionen fordert Lomazzo, die Figur des Entführers durch Gewalt und Unverschämtheit zu veranschaulichen, begleitet von einem gewissen amourösen Begehren, Heftigkeit und Ungestüm, so daß der Täter schrecklich anzusehen sei.⁵⁹⁶ In der Wiedergabe des oder der Entführten aber sei Leid, Angst, Schmerz, Schrecken und Abwehr auszudrücken, um den Entführer milder zu stimmen.⁵⁹⁷ Auf keinen Fall aber sollte das Opfer den Anschein erwecken, als hielte es sich eng an den Räuber geschmiegt und sei mit der Tat einverstanden.⁵⁹⁸ Stattdessen sollte es seinen Entführer mit Fäusten schlagen, mit den Beinen strampeln, beißen, in den Bart greifen, schreien, weinen oder demütig um ihre Freiheit bitten, während der Entführer es auf unterschiedliche Weise

⁵⁹⁴ Ebenda 7,6: "...i quattro elementi, cioè Giove, fuoco, Giunone, aria, Nettuno, acqua e Plutone, terra."

⁵⁹⁵ Ebenda 7,31: "Siede egli, come dice Seneca, come re, pur con aspetto che ben lo mostra fratello di Giove e di Nattuno, sopra un alto seggio tutto intagliato a mostri spaventevoli, tutto orride in vista, col capo cinto di atra nebbia e, secondo Claudiano, con un scetro ruginoso in mano. Ma Marziano vuole ch'egli sia di color fosco et abbia in capo una corona di nero ebano tinta dell'oscurezza della notte, e tenga in mano un picciolo scetro nero, o, secondo Pindaro, una verga. E perché egli non lascia ritornar mai alcuno che una volta ponga il piede nel suo regno, l'istesso poeta gli dà in mano la chiave. Alcuni altri l'hanno alle volte coronato di ghirlande tessute ora di cipresso, albero funerale, et ora di adianto e di narciso, grato a morti. Ma tutti lo rappresentano orribile e fiero in vista, con certa gravità, ma dispiacevole et odiosa; e gli danno un carro tirato da quattro ferocissimi cavalli neri, che spirano fuoco, chiamati Orneo, Alastro, Etone e Morfeo; e, secondo il Boccaccio, da tre solamente, i quali egli chiama Anateo, Astro e Novio; dove vuole che anco il carro abbia se non tre ruote. Proserpina, sua moglie, si finge con un elmo in capo e col Cerbero apiedi, secondo Fulgenzio, ma di certo, essendo animale voracissimo, con più ragione è collocato da altri fra golosi, come lo colloca Dante nel suo Inferno."

⁵⁹⁶ Ebenda 6,31: "damostrare nei rapitori la forza, e l'insolenza accompagnata da un certo desiderio amoroso della chosa che si rapisce, ed ancora da un cotal furore ed impeto, per il che vengono ad apparire in viso terribili, e presti al rapire."

⁵⁹⁷ Ebenda: "...nei rapiti si ha da esprimere il pianto, la paura, il dolore, lo spavento, la difesa, ed i prieghi per mitigar l'insolente."

⁵⁹⁸ Ebenda: "come se d'accordo con loro se ne andaßero".

in den Armen hält.⁵⁹⁹ Die Komposition könne nicht gelingen, ohne daß nackte Beine, zerrissene Kleider, entblößte Arme und Brüste, kraftvolle Gesten und Schweiß gezeigt würden.⁶⁰⁰ Alles dies zusammen ergebe eine ergötzliche Schau von Kraft und Gewalt.⁶⁰¹ Lomazzo zufolge bieten sich folgende Themen für solche Kompositionen an: Paris und Helena, Pluto und Proserpina, Nessus und Dejanira, Aquilo und Orithyia.

Als typisches Beispiel für das Bildthema eines Überfalls sollen der Schmerz und die Trauer Proserpinas auf vielfältige Weise wiedergegeben und die Szene zusätzlich mit einer Schar von Amoretten ausgestattet werden.⁶⁰²

Als gelungenes Beispiel erwähnt der Autor das Gemälde Gaudenzio Ferraris (**Kat. 132**)⁶⁰³, auf dem Pluto ganz von Unkeuschheit entbrannt sei und Proserpina ungestüm in den Armen halte: eine Hand unter der Achsel, die andere den Oberschenkel umklammernd.⁶⁰⁴ Die Göttin breite vorbildlich die Arme aus, klagend und mit dem einen Oberschenkel Pluto abwehrend.⁶⁰⁵

Ein gesondertes Kapitel ist den Umarmungen und Umklammerungen gewidmet, die Lomazzo je nach Intention unterscheidet.⁶⁰⁶ Zur zweiten Gruppe, der gewalttätigen Umklammerung, gehören Hercules-Antäus- und Pluto-Proserpina-Gruppen. Bei der Darstellung einer Hercules-Antäus-Gruppe sollte deutlich werden, daß die Umklammerung so eng ist, daß sie zum Tode führt.⁶⁰⁷ Bei den Pluto-Proserpina-Gruppen könne die Entführte - gemäß ihrer Tapferkeit - mal mehr, mal weniger Abwehr, Verzweiflung und Furchtsamkeit zeigen.⁶⁰⁸ Die lüsternen Umarmungen seien besonders behutsam darzustellen: die Hände des Entführers sollen plastisch in das weiche Fleisch des Opfers greifen, das an Ohren, Lippen, Wangen, Hals und anderen Stellen, die aus Gründen der Ehre nicht genannt werden könnten, zu

⁵⁹⁹ Ebenda: "Vogliono adunque stare in atto di difendersi, melancoliche e dolenti, e perciò percuotere co' pugni i rapitori, far atti di sbrigarsi, con gettar gambe, e voler mettersi in fuga; oltre di ciò mordere, dar di piglio nelle barbe, gridare, piangere, pregare umilmente per la libertà loro; ed i rapitori che le tengano strette nelle braccia in diversi modi."

⁶⁰⁰ Ebenda: "Il che non può riuscire senza mostrar di gambe ignude, stracciamenti di vesti, scuoprimento di braccia, e di petti; gesti, ed atti di forza, d'onde ne seguono ancora gonfiamenti di mammelle, volgimenti di colli, allargamenti di braccia, sudori, morsi, graffiamenti, pugni, e percosse."

⁶⁰¹ Ebenda: "i quali gesti accompagnati insieme fanno una diletta mostra di robustezza, e violenza."

⁶⁰² Ebenda 6,37: "...o quando Plutone d'improvviso rubò la figliuola di Cerere, la quale, per paura di lui, si pose a gridare e piangere in diversi atti, insieme con gli Amori che in tali luoghi il pittore può sempre rappresentare."

⁶⁰³ Ebenda.

⁶⁰⁴ Ebenda: "...nel quale si vedeva Plutone tutto infiammato di lussuria portar via Proserpina furiosamente in braccio, avendogli sotto l'ascella destra la destra mano, e con l'altra strettagli la sinistra coscia."

⁶⁰⁵ Ebenda: "...la Dea che allargando le braccia grida piangendo, e fa forza della gamba destra, avviticchiandola alla sinistra gamba di Plutone."

⁶⁰⁶ LOMAZZO 2,13: "L'abbracciamento è di molte maniere. Fassi per onestà, per forza, e per lascivia."

⁶⁰⁷ Ebenda: "...tanto lo tenne stringendolo sopra il suo petto, che a viva forza traendogli lo spirito dal corpo lo privò di vita."

⁶⁰⁸ "...in chi più ed in chi meno, gli atti disperati, difensivi, diletati, lacrimosi, ed in tali anco paurosi."

finden ist.⁶⁰⁹ Als dilettantisch tadelt Lomazzo dagegen einen Griff um Ellenbogen, Schienbeine, Knie und Schultern.⁶¹⁰

Für Gärten empfiehlt Lomazzo Fabeln, deren Inhalt von Freude und Leichtigkeit geprägt ist, oder die Darstellung der Zeiten, Jahreszeiten, Monate, Jahre, Nymphen, Faune, Satyrn, Triumphe, Feste und Tänze. Dabei sei die Kombination eines alten Mann mit einer jungen, hübschen Frau, beispielsweise Pluto und Proserpina, zu vermeiden.⁶¹¹ Angemessen dagegen ist die Darstellung der Ceres mit einer brennenden Fackel auf einem Kamin.⁶¹²

3.8.3. Carel van Mander, "Schilder-Boeck", Haarlem 1604

Van Manders Metamorphosen-Auslegung erschien 1604 als Anhang zu seinem "Schilder-Boeck", in dem er die Metamorphosen Ovids als Motivfundus empfiehlt⁶¹³ und deutlich macht, daß das Bild durch die Darstellung der dichterischen Vorlage in nichts nachsteht.⁶¹⁴ Entgegen seiner eigenen Forderung hat van Mander jedoch kaum Ovidthemen in Gemälden verarbeitet. Ebenso wenig hat van Mander beschrieben, wie ein Frauenraub darzustellen sei.

3.8.4. Zusammenfassung

Der von Carel van Mander geprägte Begriff des "poetelijk schilder", die Forderung, daß der Malerpinsel der Feder des - antiken - Dichters zu folgen habe⁶¹⁵, der auch Gerard Lairesse

⁶⁰⁹ Ebenda: "...le mani come stromenti di essi vengano a terminare nelle più morbide parti del corpo, come alle orecchie, ai labbri, alle guancie, alla gola, ed altri luoghi che per onestà si debbono tacere."

⁶¹⁰ Ebenda: "Che chi le terminasse, abbracciando in altre parti, come sarebbe ai gomiti, agli stinchi, ai ginocchi, alle spalle, e simili, farebbe cosa inetta."

⁶¹¹ Ebenda 6,26: "Intorno a i giardini sopra le mura e, parimenti, sopra i portici aperti che verso loro riguardano in guisa di guardie, si ricercano altresí istorie di gioia e d'allegrezza, che del tutto non abbiano ombra di malencolia [...] E chi non volesse rappresentare cosí fatte cose, potrebbe dipingere invece i tempi, le stagioni, i mesi e gli anni, et oltre di ciò i lor trionfi, i carri, gl'effetti, et appresso le tavole dei Dei, i convitti, le feste, le danze e gli scherzi, quali solevano fare le ninfe di Cerere, o sopra o intorno la quercia, la quale fu poi tagliata da Erisittone, con altre cosí fatte pitture che tengono dell'allegro e ninfe de i fiume per li verdi prati, i salti de i fauni. [...] Ma sopra tutto quivi si ha da schiffare di comporre la vecchiezza con la gioventú, come sarebbe [...] Plutone con la bella Proserpina." Zur Angemessenheit von Raum und Thema siehe auch ARMENINI 3,8 und 3,13.

⁶¹² Ebenda 6,25: "...e di Cerere che con la facella accesa in mano va cercando la figlia."

⁶¹³ VAN MANDER SCHILDER-BOECK 8,41: "Het is wel goed als je van te voren het geschiedenisje kent [dat je er in aan gaat brengen] - volgens de Schrift of uit de "poeten", al naar het je beliest - om je landschap daar beter naar te [kunnen] schikken."

⁶¹⁴ MIEDEMA Kommentar zu Schilder-Boeck 6, 59 d: "dat de schilder door middel van 'uytbeeldingen' even 'poëtelyck' kan werken als de dichter."

⁶¹⁵ VAN MANDER SCHILDER-BOECK Randglosse zu 10,32: "Exempel Europa, van Ovidius beschreven. Schilder Pinceel te luysteren nae Poeten pen."

100 Jahre später nachfolgt⁶¹⁶, hat eine lange Tradition. Schon Albertis Traktat "De pictura" von 1435/36 verwies die Maler ausdrücklich auf die Literatur des Altertums, damit sie im Sinne des horazischen "Ut pictura poesis" die literarischen Themen angemessen umsetzen. Als Hauptaufgabe des Historienbildes sieht Alberti die Darstellung von Affekten an. Diese Gemütsäußerungen der im Bild dargestellten Figuren sollen sich durch die kunstvolle Komposition auch auf den Betrachter übertragen.

Von den anderen Kunsttheoretikern des 16. und 17. Jahrhunderts erstellt lediglich Lomazzo Richtlinien für die Darstellung von Raptus und Umklammerung und wählt den Raub der Proserpina als Beispiel aus.

4. Ausblick: 18.-20. Jahrhundert

Metamorphosen-Übersetzungen wie die französische von Abbé Banier, die seit 1732 mehrfach aufgelegt wurde⁶¹⁷, machten die ovidischen Götterliebschaften, innerhalb derer Pluto und Proserpina das verherrlichte erotische Sinnbild blieben, auch im 18. und 19. Jahrhundert populär.⁶¹⁸

Johann Adolf Schlegels Verserzählung "Proserpina und Pluto" von 1769 thematisiert nicht nur den Raub selbst, sondern auch seine Folgen, die sich aus Jupiters Richtspruch ergeben. Beklagte sich Pluto zunächst über die Kürze eines halben Ehejahres⁶¹⁹, wird ihm eben dieser Zeitraum bald zu lang.⁶²⁰ Schlegel beschließt das Gedicht mit einer Pointe⁶²¹ und

⁶¹⁶ LAIRESSE 1,16, S. 137 beklagt sich, daß "viele die Fabeln des Ovidius von aussen kennen, [...] sehr wenige ber von innen. Man suchet gegenwärtig alles aus den Kupferbüchern, und nicht aus dem Grundtext." Für ihn ist die Ovid-Lektüre der Ausgangspunkt für die Staffage in Landschafts- und Historienbildern, denn - so LAIRESSE 6,1, S. 109 - "bloß das Bey-Werck macht [...] eine Landschaft antique oder modern." Zu den wenig differenzierten Gattungen "Landschaftsmalerei" und "Historie" bei Lairese vgl. KAUFFMANN 1957/59.

⁶¹⁷ HENKEL 1930 S. 142 f.

⁶¹⁸ Zur Entwicklung des Mythos in der Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts vgl. ANTON 1967 S. 75-128, dessen Ausführungen diesem Ausblick zugrundeliegen.

⁶¹⁹ SCHLEGEL S. 169: "Sie meine Wonne, sie mein Leben,/ Sie, sie soll ich zurückgeben?/ Im ganzen Jahre soll sie mein/ Nicht länger, als sechs Monath seyn?/ Wie soll ich die sechs andern leben?"

⁶²⁰ Ebenda S. 171: "Doch da die neuen Ehegatten/ zwo Wochen kaum geküsst hatten,/ Sprach Pluto zu der Frau: Sechs Monath sind vollbracht", ebenda S. 173: "Der Zeiten Langsamkeit/ Macht ihn erstaunt. Er blickt oft nach der Höhe [...] Dem Gotte wird ganz bange. [...] Er zürnt voll Ungeduld, und spricht:/ Nun, die sechs Monath wahren lange."

⁶²¹ Ebenda S. 174: "Sein Herz wird itzt von größrer Lust gerührt/ Da er sie wieder giebt, als da er sie entführt."

mit einer abschließenden ironischen Moral.⁶²²

Der Bänkelgesang "Proserpina" Daniel Schiebeler's aus demselben Jahr parodiert Pluto - dem Vorbild Chaucers folgend - als den gräßlichen alten Mann⁶²³, mit dem eine junge, blühende Frau wie Proserpina zu Bett gehen muß.⁶²⁴ Statt Mitleid zu erzeugen, macht sich Schiebeler über Proserpinas Einfalt lustig⁶²⁵ und hält eine an die Mütter solcher Töchter gerichtete Moral parat.⁶²⁶

In Wilhelm Heineses "Die Schöpfung Elysiums" von 1774 wird der Proserpina-Raub zu einem Schöpfungsmythos, wenn Amor beschließt, den Höllengott unerlöster Sinnenlust samt seiner Verdammten durch die Liebesmacht Proserpinas zu erlösen.⁶²⁷ So wischt auch Venus die Sorgen der Göttinnen Minerva und Diana nach dem Raub beiseite, indem sie auf die Liebesfähigkeit Proserpinas vertraut.⁶²⁸ Die Prophezeiung erfüllt sich, sobald Proserpina die Unterwelt betritt und zur Königin in "Elysium" wird.⁶²⁹ Mit Heineses Liebesvision erreichen die "Rezeptionstraditionen des moralisierten, verherrlichten und travestierten erotischen Sinnbildes [...] ihre poetische Endform."⁶³⁰

Antike Mythologie hatte in der höfischen Kultur des 18. Jahrhunderts ihren festen Platz.

⁶²² Ebenda S. 174 f.: "Nun mag man noch die Schuld auf die Frauen schieben,/ Wenn Gatten sich nicht ewig lieben,/ Un die Zufriedenheit in so viel Ehen fehlt./ Wie dieser Männer Bild, die, wenn sie noch bloß hoffen,/ Nur Lieb und Zärtlichkeit beseelt/ Ist in der Fabel wohl getroffen,/ Die ich La Motten nacherzählt./ Vor Liebe brennen sie, da, nach geschloßnem Bunde,/ Der Liebe ganze Glut in kurzer Zeit verglimmt./ Und jeder Kuß von ihrer Gattin Munde/ Dem Feuer immer mehr benimmt,/ Bis ihre Liebe ganz verschwunden,/ Und statt der Zärtlichkeit, der erst sonst keine glich,/ In desto reicherm Maaße sich/ Der Überdruß nun eingefunden."

⁶²³ SCHIEBELER V. 8: "Er war gebrechlich, alt und grau". Zu Chaucer vgl. S. 47.

⁶²⁴ Ebenda V. 23-26: "der schwarze Jupiter,/ Das keusche Leben fiel ihm schwer./ Er kam, der lebenswürid'ge Herr,/ Sich eine Braut zu finden"; ebenda V. 37 f.: "Sein Mund, den dicker Bart umgab,/ Entheiligte den ihren". Das Bild des alten schwarzen Mannes, mit dem eine blühende junge Frau - des Geldes wegen - ins Bett geht, findet sich bereits bei van Mander; VAN MANDER WTLEGGINGH fol. 46 r., vgl. Anm. 481.

⁶²⁵ Ebenda V. 41 f.: "Und wißt! ihr größter Kummer war,/ Die Veilchen zu verlieren."

⁶²⁶ Ebenda V. 16-18: "Hier lernt, ihr Mütter, was es heißt,/ Wenn man die Mädchen nicht verschleußt,/ Die reif sind zum Entführen."

⁶²⁷ HEINSE S. 112: "Laßt uns den andern auch doch diese Freuden geben!/ Surch Liebe soll ihr Geist zum Himmel sich erheben./ Cimmerien soll bald ein Nachtigallenhayn,/ und jede Wüsteney den Göttern Tempe seyn."

⁶²⁸ Ebenda S. 116: "...allein sie wird mit Küssen,/ Mit Launen und Gesang ihn bald zu zähmen wissen. [...] Und Schwefel, Pech und alle Höllengluth/ Soll aus dem Aetna sich in's weite Meer ergießen:/ Und Styx und Phlegethon in reiner Silberfluth/ Durch Lilien und Rosensträuche fließen."

⁶²⁹ Ebenda S. 117: "Der Gott betrat mit ihr entzückt des Orkus Schwelle,/ Aurora kam hinunter in die Hölle,/ Und der Göttinnenchor floh schnell bestürzt davon,/ Denn aus dem Aetna fuhr - der ganze Phlegethon."

⁶³⁰ ANTON 1967 S. 80.

"Die Spiegelung der ständischen Ordnung in der von Jupiter bis zum geringsten Sterblichen wohlabgestuften mythologischen Götterwelt versetzte den absolutistischen Monarchen und seine Hofgesellschaft in die 'lebendige Gegenwart eines wahrhaft olympischen Daseins, dessen Glanz nur ihren Glanz verherrlichte, in dessen Gestalten und Szenen sie sich verwandelten mit dem Gefühl vollkommener Ebenbürtigkeit!'"⁶³¹ Als Ende des 18. Jahrhunderts die höfische Gesellschaftsordnung erschüttert wird und die Zeit der Feste vorbei ist, verliert der Mythos an Bedeutung und wird durch den kritischen Geist der Aufklärung entmythologisiert. Diese veränderte Einstellung der Künstler und Literaten zur Mythologie machte eine rationale Neuwertung ihres Inhalts möglich.⁶³²

Mit Benjamin Hederichs "Gründlichem Lexicon mythologicum" von 1770, dem mythologischen Handbuch der Goethezeit, wurden griechische und lateinische Traditionen bewußt unterschieden; es rückten nun auch einzelne Attribute des Proserpina-Mythos in den Vordergrund, die ihren Ursprung im Homerischen Demeterhymnus haben. Eine herausragende Rolle spielte dabei der Granatapfel⁶³³, den Karl Wilhelm Ramler in der Ode "Auf einen Granatapfel" (1772) als das Liebessymbol beschreibt, mit Hilfe dessen Proserpina ihr irdisches Leben vergißt.⁶³⁴

In seinem Monodrama "Proserpina" von 1778 vergleicht Goethe den Granatapfel, dessen Genuß Proserpina an Pluto bindet, mit dem Apfel vom Baum der Erkenntnis: durch ihn erkenne Proserpina das Unabänderliche ihres Schicksals und den wahren Charakter Plutos, vor dem sie entsetzt flieht.⁶³⁵ So kommt Goethe auf die Ambivalenz von Liebe und Tod, Brautbett und Grab zurück, wie sie als Doppelnatur der Göttin bereits in Antike und Mittelalter anklang.⁶³⁶

⁶³¹ BELLER 1967 S. 116.

⁶³² Zur ausführlichen Untersuchung des Proserpina-Mythos in der Literatur von 1785 bis 1818 siehe SIEGRIST 1962.

⁶³³ Seit der Antike gibt es eine Reihe von Bräuchen, in denen die Verbindung des Granatapfels zu Liebe und Liebeswerbung hergestellt wird. So galt der bei Platon belegte sog. Apfelwurf als symbolischer Heiratsantrag mit bindender Verpflichtung. Auf diesen Vorstellungen basiert auch der Proserpina-Mythos, wenn Pluto Proserpina einen Granatapfel reicht, um sie an sich zu binden. Der Granatapfel ist in dem Mythos zugleich Totenspeise und Zeichen der periodischen Wiederkehr Proserpinas, das heißt der Natur und der Fruchtbarkeit im Frühling - Symbol der Erneuerung. Als Attribut gehörte die Granate in der Antike vor allem zu Natur- und chthonischen Gottheiten. Zusammen mit der Bedeutung des Granatapfels als jüdische Glücks- und Segenssymbol wurde die Frucht als Symbol des Lebens im 4. Jahrhundert in den frühchristlichen Kontext übernommen. Zur Granatapfelsymbolik von Vorderasien über Griechenland und Rom bis nach Byzanz zuletzt MUTHMANN 1982.

⁶³⁴ RAMLER S. 140: "O Apfel Proserpinens! (die mit Lust/ Und Wollust deine goldnen Körner/ Im Reich des Höllengottes aß,/ Und allen Nektar ferner/ Und den Olymp vergaß."

⁶³⁵ GOETHE S. 430: "Wie hass ich dich,/Abscheu und Gemahl,/ O Pluto! Pluto!"

⁶³⁶ ANTON 1967 S. 89.

Schiller, der 1795 in seinem "Reich der Schatten" neben dem natur-mythischen und kosmologischen Aspekt des Proserpina-Mythos⁶³⁷ auch den Granatapfel als todbringende Frucht wiederaufgegriffen hatte⁶³⁸, thematisiert ein Jahr später in der "Klage der Ceres" die fehlende Anabasis der Tochter⁶³⁹ und ihre Wiedergeburt in den Blumen, den "Kinder[n] der verjüngten Au"⁶⁴⁰, die als Sinnbild dasjenige des Granatapfels verdrängen.⁶⁴¹

Als Nachtseite von Eros und Tod steht der Raub der Proserpina im 19. Jh. im Mittelpunkt der Dichtung der Präraffaeliten, allen voraus Swinburnes "Hymn to Proserpine", "The garden of Proserpine" und "Art Eleusis" (1866). In diesen Todesdichtungen verherrlicht er eine blasse, kalte Todesgöttin⁶⁴², die ihre Mutter, die Früchte und das Korn vergessen hat.⁶⁴³ Als Göttin eines Todes ohne Wiederkehr ist Proserpina der Gegenpol zu Venus und Maria, "zeitlich alliebende Göttinnen, über die Proserpina in noch größerer und zeitloser All-Liebe [...] triumphiert."⁶⁴⁴

Vor diesem Hintergrund verwandelt sich der Granatapfel in Dante Gabriel Rossettis Sonett "Proserpina" aus dem Jahr 1877 wieder von einem erotischen Symbol in eine traurige, gräßliche Frucht.⁶⁴⁵ Auch für den Maler Rossetti ist der Granatapfel wichtiger als die Darstellung des Raubes. Er bildet das kompositorische Zentrum seines Ölgemäldes "Proserpine", das in der rechten oberen Ecke mit Rossettis Sonett versehen ist.⁶⁴⁶

André Gides Drama "Proserpine. Symphonie dramatique en quatre tableaux" von 1912 blieb Frangment. Darauf basiert sein 1933 veröffentlichtes Melodrama "Perséphone", das Strawinski

⁶³⁷ SCHILLER Reich V. 12-15: "Muß der Blume Schmuck vergehen,/ Wenn des Herbstes Gabe schwellen soll?/ Wenn sich Lunens Silberhörner füllen,/ Muß die andre Hälfte Nacht umhüllen."

⁶³⁸ Ebenda V. 29 f.: "Nach dem Apfel greift sie und es bindet/ ewig sie des Orkus Pflicht."

⁶³⁹ SCHILLER Klage V. 11 f.: "Deine Blumen kehren wieder,/ Deine Tochter kehret nicht"; ebenda V. 67 f.: "Einmal in die Nacht gerissen/ Bleibt sie ewig mir geraubt."

⁶⁴⁰ Ebenda V. 122.

⁶⁴¹ Ebenda V. 85-104: "Wenn des Frühlings Kinder sterben,/ Von des Nordes kaltem Hauch/ Blatt und Blume sich entfärben,/ Traurig steht der nackte Strauch,/ Nehm ich mir das höchste Leben [...] Mir des Saamens goldnes Korn./ Trauernd senk' ichs in die Erde, [...] Führt der gleiche Tanz der Horen/ Freudig nun den Lenz zurück./ Wird das Todte neu gebohren/ Von der Sonne Lebensblick./ Keime, die dem Auge starben/ In der Erde kaltem Schoß,/ In das heitre Reich der Farben/ Ringen sie sich freudig los."

⁶⁴² SWINBURNE Garden S. 170: "Pale beyond porch and portal,/ Crowned with calm leaves, she stands/ Who gathers all things mortal/ With cold immortal hands."

⁶⁴³ Ebenda S. 171: "She waits for all men born,/ Forgets the earth her mother,/ The life of fruits and corn."

⁶⁴⁴ ANTON 1967 S. 99. SWINBURNE Hymn S. 73: "For there is no God found stronger than death; and/ death is a sleep."

⁶⁴⁵ ROSSETTI V. 4 f.: "this drear/ Dire fruit, which, tasted once, must thrall me here."

⁶⁴⁶ Dante Gabriel Rossetti, "Proserpine", 1877, Gemälde, Öl auf Leinwand, 119,5 x 57,8 cm, ehem. London, Tate Gallery, versteigert am 27.11.1987.

ein Jahr später vertonte. In beiden Versionen wird der Mythos wieder der griechischen Sage angeglichen. Wie im Fragment bereits angedeutet, avanciert die Narzissenblüte, die Mutter Erde im Homerischen Hymnus hatte sprießen lassen⁶⁴⁷, um Proserpina zur Anthologie zu verleiten, von der Falle und Todesblume zu einem Symbol der Wiedergeburt. In ihrem Blütenkelch erblickt Proserpina nämlich nicht nur das Reich der Schatten, zu dem sie sich wie durch einen Zauber hingezogen fühlt⁶⁴⁸, sondern umgekehrt ermöglicht ihr in der Unterwelt nach dem Genuß des Granatapfels der Blick in die Blüte den Einblick in die oberirdische.⁶⁴⁹ Bei ihrer Rückkehr auf die Erde wird ihr Triptolemus als irdischer Gemahl zugeführt. Da sie sich jedoch auch ihrem unterirdischen Gatten verbunden fühlt, akzeptiert Proserpina den erneuten Abschied von der Mutter.⁶⁵⁰ Zurück in der Unterwelt, ist Proserpina nicht mehr dieselbe: sie ist weder das blumenpflückende Mädchen Kore des ersten Aktes noch die ins Leben zurückgekehrte Proserpina des zweiten Aktes, sondern Persephone, die Königin der Unterwelt, die ihr Schicksal annimmt.⁶⁵¹ So wird die Narzisse zum Symbol des Sich-selbst-bewußt-Werdens. "Die 'Fähigkeit des geistigen Universums, sich selbst zu sehen und zu entfalten', deutet Gide in der Geschichte vom Raub und der Rückkehr Persephones als Stirb- und-Werde-Geheimnis der Dichtung und weiß mit Mallarmé, 'daß im Menschen, sofern er Geist und damit Sprache ist, das absolute Sein sich vollendet, indem es hier, und nur hier, seine geistige Geburt findet.'"⁶⁵² Diese Wiedergeburt verherrlicht Gide in den Schlußversen seines Dramas, in denen er eine Verbindung des Mythos zum Johannesevangelium herstellt. Das Samenkorn muß sterben, damit es wieder aus der Erde sprießen und goldene Frucht tragen kann.⁶⁵³

1917 schrieb Emil Wolff "Persephone. Ein mythisches Spiel" und nutzte den antiken Mythos für die Erklärung des Kreislaufes des Lebens und Sterbens: leben und lieben könne nur der, der Tod und Schmerz kennt.⁶⁵⁴

⁶⁴⁷ GIDE Proserpine S. 61: "C'est la fleur dont parle Homère, et dans le calice de laquelle apparaît 'tout l'Ouranos étoilé'."

⁶⁴⁸ Ebenda S. 63: "Sans doute le décor pourra-t-il montrer la fleur fatale au bord d'un gouffre au-dessus duquel Proserpine se penche toujours plus, et comme irrésistiblement attirée."

⁶⁴⁹ Ebenda S. 75: "Proserpine qui gardait à la main la mystérieuse fleur du narcisse, se penche à nouveau sur le calice de la fleur. [...] "Je vois ma mère en douil cherchant sa Proserpine."

⁶⁵⁰ Ebenda S. 85: "...mais sentant sa foi engagée également à ses deux époux, le terrestre Triptolème et l'inferral Pluton."

⁶⁵¹ Ebenda S. 87: "Mais Proserpine n'est plus l'inquiète Coré du premier acte; désormais Perséphone, reine des Enfers, elle apparaît somptueusement parée au bras de Pluton, non plus contrainte, mais pleinement acceptante de sa fatalité."

⁶⁵² ANTON 1967 S. 114.

⁶⁵³ GIDE Perséphone V. 359-362: "Il faut, pur qu'un printemps renaisse/ Que le grain consente à mourir/ Sous terre, afin qu'il reparaisse/ En moisson d'or pour l'avenir." Vgl. Joh. 12,24.

⁶⁵⁴ WOLFF S. 38: "Mutter, dann muß ich sterben. Denn ich weiss: in diesem Dunkel wurzelt das Leben."

In Albrecht Schaeffers "Raub der Persefone" von 1919 steht wie bei Goethe der Granatapfel im Mittelpunkt: hier ißt Proserpina ihn freiwillig, um sich an Pluto zu binden.⁶⁵⁵

Von einer todbringenden Frucht wird der Granatapfel - in einer Art "Granatapfelsakrament"⁶⁵⁶ - zu einem Zeichen für Fruchtbarkeit, Zeugung und Ehe, das schon in der Antike geläufig war und zur Zeit der Spätantike in die christliche Symbolik Eingang fand.

Für die Autoren des 20. Jahrhunderts ist die Grenze der Literatur zur Philosophie und Psychologie überschritten. Vom griechischen Mythos bleibt nichts mehr, wenn es nunmehr meistens um die ästhetische Deutung des Proserpina-Raubes geht.⁶⁵⁷

Eine Ausnahme bildet Alfred Döblins Roman "Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende". Döblin greift hier, beeinflusst durch eine Kopie des Rembrandt-Gemäldes (**Kat. 145**)⁶⁵⁸ den Proserpina-Mythos auf, wie er 1922 beschrieb: "Von Rembrandt muß ich sprechen. Er ist der Maler, der mich am tiefsten ergreift. Ein erschütterndes Bild von ihm [...] ist der "Raub der Persephone". Rembrandt ist an dem Stoff, dem Kampf des Lichts mit der Nacht, nicht vorbeigegangen. Mir fehlen die Worte, der Raum, um das Bild zu beschreiben, den Anblick der totblassen Beiden, die in sich verkrallt sind, Hades und das junge, die Beine anziehende Wesen. Von der grünen dämmerüberflossenen Erde fahren sie, rauschen unter einem aufblitzenden Lichtstrahl in die schwarz sich auftuende Unterwelt. Golden wirbelnde Wagenräder, aufsteigender, gebauschter, silbergoldener Mantel des Hades."⁶⁵⁹ In seinem Roman wiederholt er eine Bildbeschreibung und erzählt den dargestellte Mythos nach.⁶⁶⁰ Auch bei Döblin hat der Granatapfel eine zentrale Funktion: Proserpina erkennt, daß sie, die ihn gegen Jupiters Verbot pflückte, ihre halbjährliche Rückkehr

⁶⁵⁵ SCHAEFFER S. 66: "Endlich am Granatenhaine/ Jetzt gewährte er das Paar./ Standen da, den Rücken wendend,/ Hades schwarz, im Diadem/ Schwarzer Silberzacken, bei ihm/ Der Demeter stilles Kind./ Sie umschlang sein Arm, dieweil die/ Andre Hand ihr eine Frucht/ Zeigte, die er brach vom Baume,/ Und er sprach beredend jetzt:/ Diese Frucht mußst du genießen,/ Eh wird dir nicht heimatlich." Ebenda S. 68: "Schwer zur Brust bei dieser Rede/ Sank die Stirn Persefones./ Streckte langsam aus die Linke/ Gen den lichten Botengott;/ Streckte langsam auch die Rechte/ Gegen Hades, und sie sprach:/ Diesen Gruß der lieben Mutter,/ Soch ich bleibe, wo ich bin./ Lieber, gieb mir die Granatfrucht,/ Daß ich werde, was du bist!/ Lächelnd brach der bleiche König/ Die Granate, schob ein Stück/ Sanft in die gefaßten Lippen,/ Bettete das matte Haupt/ An der Brust, und während jetzo/ Ihr das Leben überging/ In ein grenzenloses Wissen..."

⁶⁵⁶ ANTON 1967 S. 110.

⁶⁵⁷ Ebenda S. 116-128. Zur psychologischen Deutung des Mythos siehe JUNG/KERÉNYI 1951/1, JUNG/KERÉNYI 1951/2 und KERÉNYI 1962.

⁶⁵⁸ Zur Beschreibung des Rembrandt-Gemäldes siehe S. 240 f.

⁶⁵⁹ DÖBLIN SCHRIFTEN S. 52.

⁶⁶⁰ DÖBLIN HAMLET S. 312: "Und nun das Bild. Ich will die die Geschichte, die Rembrandt gemalt hat, erzählen."

ins Totenreich selbst verschuldet hat.⁶⁶¹ In diesem Bewußtsein verändert sich Proserpina und erstarrt innerlich.⁶⁶²

In seinem 1988 erschienenen Roman "Die letzte Welt" flicht Christoph Ransmayr eine Vielzahl Fabeln aus Ovids "Metamorphosen" ein.⁶⁶³ Die mythologischen Gestalten, die er wie Ovid im Anhang seines Buches kurz vorstellt, werden zu Menschen aus Fleisch und Blut und umgeben Ovid dort, wohin er im Jahre 8 n. Chr. auf Befehl des Augustus verbannt wurde, in Tomi am Schwarzen Meer. Dort, am "Ende der Welt" spielt sich die "letzte Welt" ab, geprägt vom Denken des einst so erfolgreichen Dichters. Auch Pluto und Proserpina tauchen in der Szenerie auf, wenn auch nicht Plutos Begehren und Proserpinas Raub thematisiert werden, sondern das alljährliche Verlassen ihres Verlobten. Pluto - hier Thies genannt - behält auch bei Ransmayr die Eigenschaften, die ihn seit der Antike kennzeichnen: er gilt als der "Reiche" und ist der Totengräber der Stadt. Bevor Pluto nach Tomi kam, hat er als Soldat Vernichtungswut und Greuelthaten miterleben müssen.

Auch der polnische Lyriker Adam Zagajewski, der als Spitzenautor der bis heute dominierenden sogenannten "Neuen Welle" der "Generation 68" angehört, hat sich mit dem Proserpina-Thema dichterisch auseinandergesetzt.⁶⁶⁴

⁶⁶¹ Ebenda S. 335 f.: "Sie nahm, als sie unten zum erstenmal zu sich kam, einen Granatapfel in die Hand, die Frucht, nach der sie gegriffen hatte und die ihr Unglück bedeutete, und behielt ihn in der Hand auf ihrem Thron, jetzt als Zeichen ihrer Würde als Königin. [...] Sie hielt aber den Apfel, um anzuklagen und um sich daran zu erinnern, was sie an sich gesündigt hatte, wissend oder unwissend, denn sie selbst war schuldig, nach diesem Apfel, den sie pflückte, gegriffen zu haben."

⁶⁶² Ebenda S. 335: "Sie - wurde wie er. Der Hades färbte auf sie ab." Ebenda S. 337: "Blaß und aufrecht sitzt Proserpina da. Sie heißt nicht mehr Proserpina. Sie ist Hekate, Fürstin der Hölle. Sie begrüßt es, als er ihr diesen Namen gibt. Er tat recht. Sie ist nicht mehr Proserpina."

⁶⁶³ RANSMAYR 1988. Zu Ransmayr vgl. FORNARO 1994 S. 281-289.

⁶⁶⁴ LYRIKER-TREFFEN 1993 S. 62. Die deutsche Übersetzung stammt von Karl Dedecius:

"Wieder steigt Persephone unter die Erde
im Sommerkleidchen, mit den großen Augen
eines jüdischen Kindes.

Papierdrachen fließen, gelbe Blätter, Herbststaub,
ein weißes Flugzeug, schwarze Krähenflügel.
Jemand läuft auf dem Pfad, trägt den verspäteten Brief.

Sie wird frieren unter der Erde in den Korksandalen,
ihr Haar wird sie nicht schützen
vor dem blinden Wind, vor dem Vergessen.

Die blauen Straßenbahnen läuten fröhlich,
die Passanten eilen ins Kino, ins Büro,
zum Fußballspiel,

aber sie verschwindet schon im Schatten der Kastanien;
nur das Band an ihrem Haarzopf
leuchtet mit blaßbrotem Glanz der Resignation.

Wieder steigt Persephone unter die Erde,
und wieder preßt der Gurt der Gleichmut
mein kleines Vogelherz zusammen."

II. IKONOGRAPHISCHE ÜBERLIEFERUNG

1. Antike

1.1. Vasenmalerei

Die ältesten Darstellungen des Raubes im klassischen und hellenistischen Griechenland sind auf attisch-schwarzfigurigen Vasenbildern zu finden.⁶⁶⁵ Von diesen ist als frühestes Beispiel - 530/20 v. Chr. - eine Hydria aus dem British Museum zu nennen (**Kat. 1**), die die Raubszene auf der Gefäßschulter zeigt. Der im Laufschrift davoneilende Pluto trägt die in seinen Armen sitzende Proserpina zu der links bereitstehenden Quadriga, auf die ein Wagenlenker aufsteigt. Pluto dreht sich im Laufen zu den zwei Verfolgerinnen um, von denen die vordere Proserpina mit ihrer linken Hand noch am Handgelenk berührt. Der Bittgestus ihrer rechten Hand gilt Pluto. Außer in Attika wurde das Thema auch auf Vasen des 4. Jahrhunderts in Apulien, Campanien, Kalabrien und Etrurien abgebildet.

Unter den Bildtypen in der Vasenmalerei ist derjenige der Liebesverfolgung als zeitliche Vorstufe des Raubes den frühen Beispielen vorbehalten, wie z.B. einer attisch-rotfigurigen Halsamphora des Oinoklesmalers, Mitte des 5. Jahrhunderts (**Kat. 2**). Ansonsten ist die Entführung auf dem Wagen üblich. Fragmente eines rotfigurigen Skyphos aus Eleusis (**Kat. 3**) zeigen erstmals eine friesförmige Szenerie. Zum feststehenden Topos gehört der gewaltsame Raub, bei dem beide Hauptakteure auf der Quadriga stehen. Pluto umfaßt Proserpina mit einem Arm oder mit beiden Armen (**Kat. 4, Kat. 7, Kat. 8**). Der Götterbote und Totenführer Mercurius führt das Gespann an (**Kat. 7, Kat. 8**), Ceres verfolgt es mit der für Unteritalien typischen Kreuzfackel (**Kat. 8**). Ebenso sind häufig Minerva und Diana als verfolgende (**Kat. 7**) oder zumindest beobachtende Gefährtinnen (**Kat. 8**) zur Stelle, während die anderen Gefährtinnen erschreckt fliehen (**Kat. 4, Kat. 8**). Ein weiterer, typisch unteritalischer Topos ist die Repräsentationsfahrt des unterweltlichen Herrscherpaares. Hierbei überwiegt die erotische Komponente, die durch das friedliche Nebeneinander der Protagonisten einerseits (**Kat. 6, Kat. 9, Kat. 5**) und durch den über dem Gespann fliegenden Amor (**Kat. 6, Kat. 9**) andererseits betont werden kann. Auch Proserpinas Schleier und/oder Brautkrone (**Kat. 5, Kat. 8, Kat. 9**) und Amors Attribute unterstützen diese Deutung: es handelt sich um hochzeitliche Geräte wie Thymiaterion und Phiale (**Kat. 9**) oder Kranz (**Kat. 6**). Als Initiatoren des Raubes sitzen Amor und

⁶⁶⁵

Zu den Vasenmalereien Griechenlands und Unteritaliens vgl. LINDNER 1984 S. 12, 14-30, 45-48.

Venus häufig am Rand der Szene (**Kat. 5**). In der Regel ist Pluto bärtig und mit einem Himation bekleidet. Sein Attribut ist das Vogelszepter (**Kat. 5, Kat. 8**). Ein einziges Mal ist Pluto in Begleitung des dreiköpfigen Cerberus (**Kat. 6**). Proserpinas Gewandung besteht aus Chiton und Mantel.

Keine dieser Darstellungen kann als konkrete Illustration einer bestimmten literarischen Tradition angesehen werden, wenn auch einzelne Elemente mit bestimmten Textüberlieferungen übereinstimmen. Das Eingreifen der Göttinnen Diana und Minerva (**Kat. 7**) wird im Homerischen Demeterhymnus und bei Euripides thematisiert⁶⁶⁶, die Intervention Jupiters durch seinen den Göttinnen entgegengehaltenen Blitz (**Kat. 5, Kat. 7**)⁶⁶⁷ bei Euripides.⁶⁶⁸ Die Anwesenheit Hecates bei der Suche der Ceres (**Kat. 9, Kat. 5**) ist literarisch durch den Homerischen Demeterhymnus belegt.⁶⁶⁹

1.2. Malerei und Mosaik

Das einzige überlieferte Tafelbild der Antike mit dem Raub der Proserpina ist ein von Nikomachos Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. gefertigtes Gemälde (**Kat. 10**), das sich ursprünglich im Minervatempel des römischen Capitols befunden hat, aber nicht erhalten ist. Seine Existenz wird lediglich durch Plinius überliefert.⁶⁷⁰ Erhalten hat sich dagegen eine Wandmalerei des Nikomachos aus dem sog. Grab der Persephone in der makedonischen Königsnekropole Vergina um 340/330 v. Chr. (**Kat. 11**), das dem üblichen Topos des Proserpinaraubes folgt: Pluto, bärtig, mit Szepter, entführt die sich Sträubende auf der Quadriga, während eine erschreckte Gefährtin am rechten Bildrand noch bei der Anthologie hockt. Weitere Wandgemälde des Grabes zeigen die sitzende Ceres sowie die drei Parzen.⁶⁷¹

Die Wandmalereien (**Kat. 12**) und Mosaik (**Kat. 13, Kat. 14**) vom 1. bis 4. Jahrhundert n. Chr. sind größtenteils stadtrömischer Provenienz. Es sind weitgehend Einzelstücke mit schwachem Bezug zu literarischen oder bildlichen Quellen, wie dem zerstörten Nikomachos-Gemälde (**Kat. 10**)⁶⁷² oder den Sarkophagreliefs. Die

⁶⁶⁶ HOMERISCHER DEMETERHYMNUS V. 424 ff., EURIPIDES V. 1313-1316.

⁶⁶⁷ Im Falle des Lekanisdeckels (**Kat. 7**) handelt es sich um die Darstellung eines isolierten Blitzbündels, das Minerva von der weiteren Abwehr abhalten soll.

⁶⁶⁸ EURIPIDES V. 1316 ff.

⁶⁶⁹ HOMERISCHER DEMETERHYMNUS V. 52.

⁶⁷⁰ PLINIUS 35,108.

⁶⁷¹ Zur Beschreibung der Grabmalereien siehe zuletzt ANDRONIKOS 1994.

⁶⁷² Zur ikonographischen Abhängigkeit vgl. LINDNER 1984 S. 32 ff.

Quadriga mit dem Götterpaar wird in diesen Gattungen von Mercurius als Gespannführer begleitet und zum Teil von Minerva und Diana verfolgt (**Kat. 14**).⁶⁷³ Eine Darstellung der Anthologie ist fakultativ oder durch umgestürzte Kalathoi angedeutet (**Kat. 13, Kat. 14**). Proserpinas Oberkörper ist - im Gegensatz zu römischen Sarkophagreliefs - nackt.

1.3. Rundplastik

Nicht im Original, sondern nur literarisch tradiert ist die Bronzegruppe mit einem Proserpina-Raub des spätklassischen, attischen Bildhauers Praxiteles (**Kat. 15**).⁶⁷⁴ Die erhaltenen Rundplastiken sind im wesentlichen Darstellungen der Raubgruppe auf oder neben der Quadriga, meist ergänzt durch Nebenfiguren. In dieser Form zieren sie die Giebel von Tempeln (**Kat. 19**)⁶⁷⁵, Grabnaiskoi (**Kat. 17, Kat. 18**) oder tanagräischen Holzarkophagen (**Kat. 16**). Proserpina, stets bekleidet, ist entweder neben Pluto stehend dargestellt (**Kat. 17**), wird von ihm hochgehoben, indem er sie um die Hüfte faßt (**Kat. 16**), oder sitzt auf seiner Schulter (**Kat. 18**). Unter den Nebenfiguren sind die Okeaniden (**Kat. 16, Kat. 18**), Minerva (**Kat. 16**) bzw. Minerva und Diana (**Kat. 19**) sowie Ceres (**Kat. 16, Kat. 19**).⁶⁷⁶

1.4. Relief

Das älteste reliefierte Zeugnis des Proserpina-Mythos ist die Darstellung einer Liebesverfolgung auf einem spätarchaischen Weihrelief (**Kat. 20**).⁶⁷⁷ Nur wenig später entstanden die lokrischen Tonpinakes (**Kat. 21**), Votivgaben aus dem Heiligtum der Proserpina in Lokroi Epizephyrioi, die unterschiedlichen Bildtypen verpflichtet sind.⁶⁷⁸ Das Bildfeld beschränkt sich jeweils auf den Streitwagen Plutos, der von zwei (**Kat. 22**,

⁶⁷³ Zu einer ausführlichen Bearbeitung der erhaltenen Objekte vgl. LINDNER 1984 S. 55-60, 105 ff.

⁶⁷⁴ PLINIUS 34,69: "Praxiteles quoque marmore felicior, ideo et clarior fuit, fecit tamen et ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptum, item Catagusam."

⁶⁷⁵ Bei der eleusinischen Skulpturengruppe handelt es sich um die einzige rundplastische Darstellung des Raubes in der römischen Kaiserzeit.

⁶⁷⁶ Zur ausführlichen Beschreibung der antiken Rundplastik siehe LINDNER 1982 und LINDNER 1984 S. 11, 41-44, 100 ff.

⁶⁷⁷ Allein aufgrund seines Fundortes, des der Ceres geweihten Demeter-Malophoros-Tempels in Selinunt, wird die Szene als Raub der Proserpina interpretiert.

⁶⁷⁸ Zur Unterscheidung der Typen siehe PRÜCKNER 1968 S. 68-76.

Kat. 23, Kat. 24) oder von vier (**Kat. 21**) Rossen gezogen wird. Pluto steigt mit seiner Beute im Arm gerade auf den Wagen (**Kat. 22, Kat. 23**). Auf anderen Tafeln dagegen befinden sich beide schon oben (**Kat. 21, Kat. 24**). Die Art und Weise, wie Pluto seine Braut trägt oder hält, wird vielfältig variiert: um Brust und Hüfte gefaßt neben ihm (**Kat. 21**), mit angewinkelten Beinen hochgehoben (**Kat. 22**), auf seiner Schulter (**Kat. 23**) oder in einer Art Sitzhaltung in seinen Armen (**Kat. 24**). Beide sind stets bekleidet: Proserpina mit einem Peplos, Pluto mit einer Chlamys. Ihre Haar- bzw. Barttracht ist unterschiedlich. Daß der Raub nicht immer gewalttätig gemeint ist, zeigt ein Pinakestyp, bei dem Proserpina ruhig vor Pluto im Wagen steht (**Kat. 25**) und der eher an eine "Heimholung der Braut"⁶⁷⁹ erinnert. Auch das Attribut des Balles, den sie halten kann (**Kat. 26**) und der in Unteritalien als Attribut der Venus, als Hilfsmittel des Liebesorakels und Symbol der Liebe gilt, ist in dieser Richtung zu denken.⁶⁸⁰

Den Etruskern war der Mythos zwar seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. bekannt, fand in ihre eigene Kunst erst während des 4. Jahrhunderts v. Chr. und fast ausschließlich in Form reliefierter Alabasterurnen Eingang. Das nahezu quadratische Bildfeld ist auf die Raubgruppe auf der Quadriga beschränkt, die von der über ihr fliegenden etruskischen Todesdämonin Vanth⁶⁸¹ gelenkt (**Kat. 27**) oder von Mercurius geführt wird. Unterhalb des Gespannes liegt ein Triton, ein Mischwesen aus menschlichem Oberkörper und Schlangenleib. Die etruskische Version des Mythos kennt außer dem gewaltsamen Raub auch die repräsentative Wagenfahrt des Paares.⁶⁸²

Reliefierte Friesdarstellungen sind ebenfalls auf den calenischen Reliefschalen aus der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. (**Kat. 46**) sowie auf den sogenannten megarischen Bechern, Ende des 3./Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr. (**Kat. 47**) zu finden. Einem von Mercurius angeführten Viergespann mit der Raubgruppe folgen nacheinander Ceres, die bewaffnete Minerva, Hecate mit zwei Fackeln sowie Diana, die den Bogen gegen Pluto spannt.

Als frühestes italisches Relief mit szenischem Fries ist eine pompejanische Elfenbeinschnitzerei des 1. Jahrhunderts anzusehen (**Kat. 50**), die auf der konvexen Seite den Raub der Proserpina auf der Quadriga zeigt, der Mercurius vorausseilt, auf der konkaven Seite die Verfolgung durch die fackeltragende Ceres sowie die bewaffneten Göttinnen Diana und Minerva, und zwar in der Art, wie es von den Sarkophagreliefs aufgegriffen wird.

⁶⁷⁹ Ebenda S. 72.

⁶⁸⁰ LINDNER 1984 S. 26. Zu den lokrischen Pinakes siehe ebenda S. 37 f.

⁶⁸¹ Zur Vanth, die traditionell mit Kopfflügeln, Schurz und nacktem Oberkörper dargestellt wird, vgl. ebenda S. 50 und Anm. 198.

⁶⁸² Zur etruskischen Reliefplastik vgl. LINDNER 1984 S. 49-52.

Die fackeltragende Ceres auf dem Schlangen- oder Pferdewagen sowie die Raubgruppe auf dem Pferdewagen tauchen ab 100 v.Chr. und bis ins 3. Jahrhundert n. Chr. auch auf den Rückseiten römischer Münzen in Kleinasien oder auf Sizilien auf (**Kat. 48, Kat. 49**).

Eine besondere Stellung innerhalb der antiken Darstellungen nehmen die Sarkophagreliefs ein, die die umfangreichste Gattungsgruppe der Antike ausmachen und den größten Einfluß auf andere Gattungen sowohl der Antike als auch der Neuzeit gehabt haben.⁶⁸³ Auf den römischen Sarkophagreliefs mit ihrem Höhepunkt Ende des 2./Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. finden sich zudem die vielgestaltigsten Darstellungen des Proserpina-Raubes in der Antike. Je nach Bewegungsrichtung der Quadriga, Plazierung Plutos und Haltung Proserpinas unterscheidet Lindner vier Gruppen.⁶⁸⁴ Obligatorisch ist jeweils der gespannführende Mercurius und der über dem Wagen schwebende Amor mit Fackel.⁶⁸⁵ Oft tummelt sich auch eine ganze Schar von Amoretten in der Szenerie. Unter dem Wagen sind meist Oceanus oder Tellus gelagert (**Kat. 38**), um anzudeuten, daß der Wagen in der Erde versinken wird, ferner der dreiköpfige Cerberus (**Kat. 37**) oder eine Schlange als chthonisches Symbol, in Verbindung mit dem "Ianitor Orci"⁶⁸⁶ (**Kat. 42**). Hinter oder neben dem Wagen laufen Minerva und Diana, die den Raub zu vereiteln suchen, sowie Venus, die - den Raub begünstigend - Minerva von der Verfolgung abhalten will (**Kat. 33**). Zu dieser reinen Entführungsszene kommen in einigen Gruppen noch die Szene der blumenpflückenden Proserpina, die vom herantretenden Pluto überrascht wird (**Kat. 36**), und die der suchenden Ceres auf dem Schlangen- (**Kat. 39**) oder Pferdegespann (**Kat. 38**) hinzu.

In einigen Fällen trägt Proserpina Portraitzüge der Verstorbenen (z.B. **Kat. 42**). Je nachdem, in welcher Weise der Mythos gezeigt wird, kann die Verstorbene unterschiedlich identifiziert werden: als hilflose Beute des Todes bzw. des Todesgottes oder als stolze Braut des Unterweltkönigs und - da ihr die Rückkehr in die Oberwelt gewiß ist - als Siegerin über den Tod. Im Falle des Capitolinischen Sarkophages (**Kat. 42**) wird diese Deutung unterstützt durch die Anwesenheit von Hercules und Victoria, die am rechten Reliefrand das Herrscherpaar begrüßen. "Beide Figuren [...] verdanken vielmehr wahrscheinlich ihr Dasein dem Streben, welchem wir so oft bei den Relief-Darstellungen der

⁶⁸³ Zu den Proserpina-Sarkophagen siehe ausführlich ROBERT 1919 und LINDNER 1984 S. 64-86. Außer den hier zu behandelnden Reliefs und ihren Nachzeichnungen in der Renaissance nennen BOBER/RUBINSTEIN 1986 S. 57 noch zwei weitere, in der Renaissance bekannte römischen Sarkophagreliefs: **Kat. 34** und **Kat. 45**. Zur Bearbeitung der Nachzeichnungen siehe S. 120-160.

⁶⁸⁴ LINDNER 1984 S. 64-86.

⁶⁸⁵ Die Fackel ist als Hochzeitssymbol zu deuten. Vgl. CUMONT 1942 S. 247, Anm. 2.

⁶⁸⁶ Zur Funktion und Ikonographie des "Ianitor Orci" vgl. S. 122.

Sarkophage begegnen, das Schicksal des Verstorbenen als ein glückliches zu kennzeichnen und die Hoffnung auf eine Wiedervereinigung mit den Überlebenden zu versinnbildlichen. Diesem Streben dient die Figur des Herakles, welcher aus der Unterwelt wieder emporstieg, sei es, als er den Kerberos, sei es, als er [...] Alkestis heraufholte; und demselben Streben dient die Nike, deren Kranz nun nicht dem Pluton, sondern der Verstorbenen - wirklich ist hier Persephone Portrait - gilt."⁶⁸⁷ Das heißt die Intention des Mythos wandelt sich entsprechend dem Wunsch des Auftraggebers.⁶⁸⁸ Bis auf die mit Portraitzügen versehene Proserpina ist die Göttin immer bekleidet dargestellt, als jugendliche, jungfräulich-schöne Göttin. Pluto ist stets bärtig und mit Himation wiedergegeben; sein Attribut ist das Szepter.

Die ikonographischen Vorbilder für die Sarkophagfriese sind in Illustrationen spätklassischer und hellenistischer Buchrollen zu sehen⁶⁸⁹ oder - so Robert - in den friesartigen Darstellungen des eleusinischen Skyphos, Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. (**Kat. 3**), bzw. der calenischen Reliefschalen aus der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. (**Kat. 46**).⁶⁹⁰

Inhaltlich orientieren sich die Reliefs am Homerischen Demeterhymnus, worauf die Anwesenheit der drei Göttinnen⁶⁹¹, Mercurius als Gespannführer⁶⁹² sowie zusätzliche Figuren wie Tellus⁶⁹³ oder Eleusis⁶⁹⁴ (**Kat. 32**) sprechen. Aus dem orphischen Kontext sind die Horen entnommen⁶⁹⁵ (**Kat. 31 29, Kat. 33**), aus dem Euripides-Gedicht die Verfolgung des Entführers durch die bewaffneten Göttinnen.⁶⁹⁶ Die zeitlich näherliegenden Metamorphosen Ovids wurden dagegen nicht rezipiert.

In sepulkralen Kontext gehören ebenfalls die römischen Cippus- und Cinerarien-Reliefs (**Kat. 30**), die als Grabmäler dienten. Wie bei den etruskischen Aschenkisten- oder den römischen Münzreliefs ist die Raubgruppe auf Pluto und Proserpina auf der von Amor gelenkten Quadriga konzentriert, wobei der Unterweltsgott die Geraubte entweder mit einem Arm neben sich oder mit beiden Armen vor sich hält. Unter dem Gespann liegen verstreute Blüten, der umgestürzte Kalathos, eine chthonische Schlange und manchmal Attribute des eleusinischen Ceres-Proserpina-Kultes: Mohnkapseln, Ähren, Fackeln.

⁶⁸⁷ FOERSTER 1874 S. 163. Zur Interpretation des Sarkophags siehe auch BLOME 1978.

⁶⁸⁸ LINDNER 1984 S. 103 f.

⁶⁸⁹ SCHEFOLD 1976, WEITZMANN 1959 S. 84.

⁶⁹⁰ ROBERT 1919 S. 454.

⁶⁹¹ HOMERISCHER DEMETERHYMNUS V. 424 ff.

⁶⁹² Ebenda V. 377.

⁶⁹³ Ebenda V. 9.

⁶⁹⁴ Ebenda V. 473-482.

⁶⁹⁵ KERN 1922 S. 115, Nr. 29 und 43.

⁶⁹⁶ EURIPIDES V. 1313-1316.

1.5. Zusammenfassung

Einige der antiken Bildwerke sind Votivgaben. Die meisten aber gehören in sepulkralen Kontext, da selbst zu Lebzeiten getragene Schmuckstücke, zum Beispiel Gemmen (**Kat. 51**) als "Allegorie für den Griff des Todes nach dem Menschen"⁶⁹⁷ verstanden wurden. Insofern ist auch nicht die Darstellung von Erotik, Gewalt oder Angst die Intention, sondern lediglich der Raub selbst, die Entrückung der Toten.

Keins der Raubschemata taucht ausschließlich für diesen Mythos auf, sondern es sind gebräuchliche Topoi für Frauenraub allgemein, die sich in folgenden Formeln ausdrücken: "in den Nacken gelegter Kopf der Frau, Greifen in die eigenen Haare, ausgestreckter Arm mit nach unten weisender Hand, Kreuzform der Körper von Getragener und Träger, sichelförmiges Velum."⁶⁹⁸

Pluto wird in der Regel bärtig dargestellt, wie es sich für einen Gott der älteren Göttergeneration ziemt. Nackt bis auf ein Himation, fährt er auf seiner Quadriga daher und hält auf apulischen Vasenbildern, römischen Sarkophag- und Münzreliefs ein Szepter - keinen Zwei- oder gar Dreizack - in der Hand. Als weiteres Attribut kann ihm auf den Sarkophagen oder apulischen Vasen Cerberus beigegeben sein.

Proserpina wird stets nur als die schöne, hehre und edle Proserpina dargestellt, wie sie schon Homeros als Herrscherin des Totenreichs beschreibt.⁶⁹⁹ Die "Nachtseite" der "schrecklichen Proserpina", die Homeros im selben Gesang thematisiert⁷⁰⁰, findet in die ikonographische Darstellung des Mythos in der Antike keinen Eingang.

2. Mittelalter

Im folgenden soll den übrigen ikonographischen Betrachtungen ein Bildtypus vorangeschickt werden, der nicht den Raub der Proserpina zum Thema hat, sondern die Repräsentation des unterweltlichen Herrscherpaares. Da diese Repräsentationsbilder Bestandteile von "Götterbilderbüchern" sind, die - nicht nur im Mittelalter - vielfach rezipiert wurden, läßt sich die Ikonographie des Raubes häufig nur aus der Kenntnis dieser Repräsentationsszenen verstehen.⁷⁰¹

⁶⁹⁷ LINDNER 1984 S. 103.

⁶⁹⁸ SCHMITZ 1992 S. 18.

⁶⁹⁹ HOMER ODYSSEE 11,635.

⁷⁰⁰ Ebenda 11,47.

⁷⁰¹ Zu Götterbilderbüchern und ihrer Ikonographie siehe SAXL 1922 S. 220-264.

2.1. Repräsentationsbilder

Von den mittelalterlichen Mythographen, die das infernalische Ambiente beschreiben, steht zwar F. P. Fulgentius am Anfang, letztendlich aber ist MV I die Grundlage für den Bildtypus des Repräsentationsbildes. Die Miniatur einer "Ovide moralisé"-Handschrift aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts (**Kat. 62**)⁷⁰² ist das früheste Beispiel eines Repräsentationsbildes. Sie läßt sich nicht aus dem "Ovide moralisé" selbst heraus verstehen, da dieser nur die Metamorphosen enthält, nicht aber eine ikonologische Abhandlung über die Planetengötter. Als literarische Vorlagen dieses Typus' standen außer dem "Ovidius moralizatus" verschiedene Mythographien zur Verfügung.

In der Miniatur thront Pluto auf einem Bogen, aus dessen Enden sich die Unterweltflüsse ergießen: Lethe, Kokytos, Acheron und Styx. Proserpina, seine Frau, steht hinter ihm und legt ihm ihre linke Hand auf die Schulter. Der dreiköpfige Cerberus wird zu Füßen Plutos angeordnet. Die drei Frauen in hochgeschlossenen Gewändern und Schleiern links, die Furien, sind in diesem Beispiel nur an den ihnen beigegebenen Schlangen zu identifizieren, die sich hier nicht - wie beispielsweise bei "Fulgentius Metaforalis" gefordert - in ihren Haaren befinden, sondern zwischen den einzelnen Furien selbst. Rechts sind die drei Parzen angeordnet: sie tragen keine Kopfbedeckung, sind etwas modischer gekleidet als ihre Pendants links und gemäß der ikonographischen Tradition seit MV I mit dem Spinnen, Haspeln und Zerschneiden des Lebensfadens beschäftigt, ohne daß im "Ovide moralisé" davon die Rede wäre. Zu ihren Füßen hocken drei Vögel mit menschlichen Köpfen, die als Harpyen⁷⁰³ oder Sirenen⁷⁰⁴ zu identifizieren sind.

In der beschriebenen Form dient dieser Bildtyp im folgenden zur Illustrierung unterschiedlicher Texte, zum Beispiel des "Libellus" (**Kat. 56**)⁷⁰⁵, des "Fulgentius Metaforalis" (**Kat. 57**)⁷⁰⁶, des "Ovide moralisé" (**Kat. 64**) der "Bible des poètes" (**Kat. 65.1 und Kat. 66.1**)⁷⁰⁷ und den "Des échecs amoureux" (**Kat. 59 und Kat. 60**)⁷⁰⁸.

Zentrales Motiv ist stets der thronende Herrscher der Unterwelt.⁷⁰⁹ Im Gegensatz zu der

⁷⁰² Zum "Ovide moralisé" siehe S. 33-36.

⁷⁰³ F.P.FULGENTIUS I, IX und MV I 111.

⁷⁰⁴ MV II 101.

⁷⁰⁵ Zur literarischen Überlieferung des "Libellus" siehe S. 22.

⁷⁰⁶ Zum "Fulgentius Metaforalis" siehe S. 18 f.

⁷⁰⁷ Zur Schrifttradition siehe S. 41 f.

⁷⁰⁸ Die "échecs amoureux" waren ein beliebtes mythologisches Handbuch des 15./16. Jahrhunderts mit Prosakommentar.

⁷⁰⁹ Die Illumination des "Libellus" (**Kat. 56**) stellt Pluto ausnahmsweise stehend dar.

"Fulgentius Metaforalis"-Illumination (**Kat. 57**) und der Kopenhagener Miniatur (**Kat. 64**) ist der Thron selbst sonst nicht sichtbar. Die von Herrscherbildern abgeleitete Ikonographie weist ein Element auf, das sich nicht aus der profanen Herrscherikonographie ableiten läßt: es sind die Unterweltsströme, die jeweils zu Füßen Plutos entspringen und zum unteren Bildrand fließen. Dieses Motiv erinnert an dasjenige der vier Paradiesflüsse, die auf christlichen Apsismosaiken einem Hügel zu Füßen der Majestas-Domini entspringen. Als Beispiele seien hier die Apsismosaiken von Alt-St. Peter in Rom⁷¹⁰ und Hosios David in Thessaloniki⁷¹¹ herangezogen, die zu den frühesten Apsismosaiken gehören, in denen die Paradiesesflüsse obligatorisch sind.⁷¹² Die Ähnlichkeiten betreffen im Falle der "Ovide moralisé"-Illumination (**Kat. 62**) ebenfalls das Bogenmotiv: Pluto thront auf einem Bogen wie der auf dem Regenbogen sitzende Christus.

Krone und Szepter unterstreichen Plutos königliche Erscheinung, während Proserpina, die neben oder hinter Pluto stehen bzw. sitzen kann und ihm meistens eine Hand auf die Schulter legt, höfische Kleidung und nur selten eine Krone trägt.⁷¹³

Plutos Attribut ist der dreiköpfige Cerberus, der zu seinen Füßen kauert oder auf den er tritt. Die Cerberus-Ikonographie mit drei Hundeköpfen hat eine lange Tradition.⁷¹⁴ Seinen Weg in die Ikonographie nachantiker Zeit hat er zunächst jedoch nicht über die antiken Bildwerke des Proserpina-Raubes genommen, sondern über die spätantike Literatur. Macrobius nennt in seinen "Saturnalia" Anfang des 5. Jahrhunderts n. Chr. ein solches dreiköpfiges Tier als Attribut des ägyptischen Sonnengottes Sarapis: es hat einen Hundekörper, der von einer Schlange umwunden wird, und je einen Hunde-, Wolfs- und Löwenkopf.⁷¹⁵ Petrarca übertrug dieses "Signum triciput" mit den drei unterschiedlichen Köpfen in seiner "Africa" auf den griechischen Sonnengott Apoll.⁷¹⁶ In dieser Form bleibt das Attribut Apolls im "Ovide moralisé" erhalten, wird dort erstmals in nachantiker Zeit dargestellt und auch auf Plutos

⁷¹⁰ Apsismosaik, 5. Jahrhundert, ehem. Rom, Alt-St. Peter, erhalten in Form eines Freskos in den Vatikanischen Grotten (siehe Abb.) sowie Skizzen in zwei Vatikanischen Manuskripten: Cod. Lat. 5408, fol. 29 und 31, Cod. Barb. Lat. 4410, fol. 26. OAKESHOTT 1967 S. 76 ff., Abb. 29, WILPERT 1976 S. 62 f., Abb. 35.

⁷¹¹ Thessaloniki, Hosios David, Apsismosaik, 5. Jahrhundert. VOLBACH 1958 Taf. 134.

⁷¹² OAKESHOTT 1967 S. 77.

⁷¹³ Abweichungen von der höfisch-eleganten Darstellungsweise bilden die Illumination des "Libellus" (**Kat. 56**) - hier werden Pluto und Proserpina mit Tierhörnern und -ohren sowie Vogelfüßen abgebildet - und diejenige aus den "Eschéz amoureux" (**Kat. 60**), welche Proserpina mit greulichem Antlitz wiedergibt.

⁷¹⁴ Zur Entwicklung des dreiköpfigen Cerberus aus dem antiken graeco-ägyptischen "Signum triciput" siehe PANOFKY 1930 S. 1-33 und Abb. 6.

⁷¹⁵ MACROBIUS I 20,13 ff.: "signum tricipitis animantis adiungunt quod exprimit medio eodemque maximo capite leonis effigiem: dextra parte caput canis exoritur, mansueta specie blandientis: pars vero laeva cervicis rapacis lupi capite vinitur, easque formas animalium draco conectit volumine suo, capite redeunte ad dei dexteram qua conspescitur monstrum."

⁷¹⁶ PETRARCA AFRICA 3,159-163.

Hund Cerberus übertragen. Das älteste ikonographische Zeugnis stellt eine französische Illumination des "Ovide moralisé" aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts dar (**Kat. 62**)⁷¹⁷. Von dort gelangt die Ikonographie in den "Libellus", der in seiner frühesten illuminierten Ausgabe um 1400 (**Kat. 56**)⁷¹⁸ die drei unterschiedlichen Tierköpfe mit den Merkmalen des apokalyptischen Drachen verknüpft, "wobei [die Bildtradition] (wie so häufig, wenn für einen nur textmäßig überlieferten Darstellungsinhalt ein bildlicher Ausdruck allererst gesucht wird) zum Teil an feststehende Bildprägungen anschließt."⁷¹⁹ Hundert Jahre lang bleibt das Signum triciput ein fester Topos in den Repräsentationsbildern mit Pluto und Proserpina, findet jedoch keinen Eingang in die Darstellungen des Proserpina-Raubes.⁷²⁰ Erst im 16. Jahrhundert -nun auch in der "Ovidius moralizatus"-Ausgabe von 1509⁷²¹ - wird Plutos Symboltier gemäß den antiken literarischen und ikonographischen Quellen als dreiköpfiger Hund wiedergegeben, wie er in Form der römischen Sarkophagreliefs präsent war.⁷²²

Kanonisch ist die Anordnung der drei spinnenden Parzen auf der einen, der drei von Schlangen umgebenen Furien auf der anderen Seite des Paares. Die Anwesenheit der Sirenen ist dagegen fakultativ.

Mit einer flämischen "Ovide moralisé"-Handschrift um 1480 (**Kat. 64**) beginnt eine Reihe von Repräsentationsbildern, die das unterweltliche Ambiente innerhalb eines weit aufgerissenen "Höllens"-Rachen zeigen, umgeben von lodernen Flammen. Zu den Nachfolgern dieses Motivs gehören "Bible des poètes"-Holzschnitte (**Kat. 65.1, Kat. 66.1**). Die um 1500 entstandene Illumination einer "Des schéz amoureux"-Handschrift (**Kat. 60**) bezieht sich auf diese Vorbilder, umgibt aber nur das Herrscherpaar mit dem Tierschlund.

Handschriften und Drucke des "Ovide moralisé" und der "Bible des poètes" sind die einzigen, die sowohl literarisch als auch ikonographisch Repräsentationsszene (**Kat. 65.1,**

⁷¹⁷ Zur Beschreibung der Illumination siehe S. 117 f.

⁷¹⁸ Ebenda.

⁷¹⁹ PANOFSKY 1930 S. 10.

⁷²⁰ Einzige Ausnahme ist die Anwesenheit des Cerberus als Mann mit drei Hundeköpfen in einer französischen Kompilation (**Kat. 55**).

⁷²¹ REDUCTORIUM MORALE fol. 9 r.

⁷²² Vgl. **Kat. 37**. Der dreiköpfige Hund als Begleiter des Proserpina-Raubes taucht bereits auf einer apulischen Vase um 330/320 v. Chr. auf (**Kat. 6**).

In dieser Gestalt nimmt Cerberus seit dem 16. Jahrhundert auch an der Entführungsszene teil. Das vermutlich früheste Beispiel ist der Bildtypus "Giovanni Battista Rosso", vertreten durch den Kupferstich Jacopo Caraglios von 1526/27 (**Kat. 105.2**), auf dem der Hund mit seinen aufgerissenen Mäulern ebenfalls als Stabilisierungselement für die sonst sehr manierierte Haltung der Raubgruppe fungiert. Als Attribut Plutos, zu Füßen seines Herrn gelagert, erscheint Cerberus außerdem auf einem Kupferstich Giulio Bonasones, im Rahmen einer amourösen Szene mit Pluto und Proserpina. In dieser Reihe steht auch Vincenzo de'Rossis Skulptur von 1565 (**Kat. 189.2**).

Kat. 66.1) und Raub der Proserpina (**Kat. 65.1, Kat. 66.1**)⁷²³ thematisieren, so daß Text und Illustration miteinander kongruieren.

2.2. Bildtypen des Proserpina-Raubes

2.2.1. Typ "Sarkophagrelief"

Die ersten Darstellungen des Raubes der Proserpina in nachantiker Zeit stammen aus dem Kommentar des Pseudo-Nonnus.⁷²⁴ Wie die einzelnen Elemente des Textes in einer Darstellung verbunden werden können, zeigt eine mittelbyzantinische Illumination des 11./12. Jahrhunderts (**Kat. 52**), die schlecht erhalten ist: die Zeichnung ist stark abgeblättert, und von der roten und blauschwarzen Kolorierung ist kaum etwas erhalten. Zudem wurde durch eine Restaurierung mehr verunklärt als konserviert.⁷²⁵

In der Mitte wird eine längliche Biga von zwei Ochsen gezogen. Eine Figur - Pluto - steht auf dem Wagen oder steigt gerade auf und hält die Zügel in der Hand. Rote Farbspuren weisen auf eine ehemals zweite Figur im Wagen - Proserpina - hin, die der Restaurator mißverstanden und nicht restauriert hat. Links stehen drei weitere Figuren: die linke berührt mit ihrem Arm die Schulter der mittleren und ist - der literarischen Vorlage gemäß - Ceres, die von Celeus und Triptolemus erfährt, daß ihre Tochter von Pluto geraubt wurde.⁷²⁶ Diese Szene ist zwar literarisch tradiert⁷²⁷, jedoch ohne ikonographische Parallele. Die rechte Figur geht nach rechts zur Mitte hin und wendet den Kopf zurück. Aus dem Gefäß, das sie hält, fallen Körner auf den Boden, welche die Figur als Triptolemus kennzeichnen. Demnach wären in der Illumination in den drei Figuren links zwei Szenen verschmolzen: Celeus und Ceres einerseits und der säende Triptolemus andererseits. Daß Triptolemus Weizen säend dargestellt wird, hat seinen literarischen Ursprung in Pseudo-Apollodorus' "Apotheke".⁷²⁸ Ikonographisch ist der säende Triptolemus zusammen mit der alljährlichen Katabasis Proserpinas auf dem Sarkophag von Wilton House⁷²⁹ belegt. Auf dem Relief eines Proserpina-Sarkophages aus Mazzarra (**Kat. 44**) befindet sich links hinter Ceres ein kleiner Sämann sowie auf einer höheren Ebene ein kleiner Pflüger mit

⁷²³ Siehe dazu S. 129 ff.

⁷²⁴ Zu den Scholien des Pseudo-Nonnus siehe S. 25 f.

⁷²⁵ Zur Beschreibung vgl. WEITZMANN 1959 S. 44.

⁷²⁶ PSEUDO-NONNUS 2: "Didicet vero e Celeo et Triptolemo, virginem raptam fuisse a Plutone et esse in ineris."

⁷²⁷ HOMERISCHER DEMETERHYMNUS V. 62-87. Siehe S. 11.

⁷²⁸ PSEUDO-APOLLODOR 5,2.

⁷²⁹ Rom, 1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr., Sarkophagrelief, Wilton House. Vgl. ROBERT 1919 S. 509, Taf. 136, Nr. 432, WEITZMANN 1959 Abb. 50.

Ochsengespann.

Rechts stehen drei geflügelte Gestalten mit Ähren und Körben in den Händen: vermutlich die Horen, personifizierte Jahreszeiten.⁷³⁰ Für die Kombination des Proserpina-Raubes mit den Horen gibt es zahlreiche Beispiele unter den römischen Sarkophagreliefs.⁷³¹ In den Orphischen Hymnen⁷³² begrüßen sie die aus der Unterwelt zurückkehrende Proserpina. Durch ihr Auftreten wird etwas suggeriert, was der Text selbst nicht thematisiert: die tatsächliche Heimkehr Proserpinas.

Weitzmann geht davon aus, daß nicht die Sarkophage selbst als Anregung dienten, sondern Miniaturen mit derselben Ikonographie aus nicht erhaltenen antiken Manuskripten.⁷³³ Auf diesem Rezeptionsweg nehmen die Sarkophagreliefs Einfluß auf die längliche Komposition, das für Codices typische Bildformat. Weitzmann bezieht sich auf die "Dionysiaka" des Nonnus⁷³⁴, wenn er annimmt, mit den Ochsen vor dem Wagen könne auf die Verbindung von Proserpina und Mondgöttin Selene hingedeutet werden.⁷³⁵ Allerdings bleibt diese Verbindung von Proserpina und dem Mond nicht auf Nonnus beschränkt, sondern findet sich seit der Antike in der gesamten mythographischen Literatur. Außerdem muß man gerade für die Darstellung der Ceres gar nicht so weit ausholen, da ihre Attribute grundsätzlich aus dem landwirtschaftlichen Bereich stammen. Weitzmann stellt die Überlegung an, ob es sich um das Mißverständnis eines byzantinischen Illuminators handelt oder um eine sonst nicht mehr erhaltene antike Bildtradition des Themas.⁷³⁶ Es ist aber auch denkbar, daß der byzantinische Miniaturist Elemente aus verschiedenen Kontexten zu einer ikonographisch neuartigen Version im byzantinischen Stil komponiert hat.

Die Illumination wurde in vielen Details von römischen Sarkophagreliefs angeregt, auch wenn die Komposition als Ganzes nicht von einem bestimmten Vorbild abzuleiten ist.

Nur ein einzelnes Element einer römischen Sarkophagreliefgestaltung hat ein anderer Zeichner für die Illumination desselben Textes im Cod. Coislin 239 (**Kat. 53**) verwendet. Zusammen mit neun anderen mythologischen Szenen ist sie vom Kommentarteil des Pseudo-Nonnus⁷³⁷ in den Predigttext des Gregorios von Nazianz⁷³⁸ gerutscht, obwohl sie sich aus ihm heraus nicht erklären läßt. Durch den griechischen Text unter der Miniatur können die Figuren jedoch identifiziert werden: Ein bärtiger Mann mit nacktem Oberkörper -

⁷³⁰ In der Antike waren es ursprünglich drei Horen.

⁷³¹ Vgl. beispielsweise **Kat. 31** und **Kat. 33**.

⁷³² Orphische Hymnen 28,9 und 42,7; vgl. KERN 1922 S. 115.

⁷³³ WEITZMANN 1959 S. 5.

⁷³⁴ NONNUS 44,192.

⁷³⁵ WEITZMANN 1959 S. 44.

⁷³⁶ Ebenda S. 45.

⁷³⁷ Zum Pseudo-Nonnus siehe S. 25 f.

⁷³⁸ Zu Gregorios von Nazianz siehe S. 24 f.

Pluto - taucht aus einem Erdhügel auf und überrascht eine junge Frau in langem blauen Kleid - Proserpina - die auf einem Hügel im Hintergrund kniet bzw. hinter demselben steht. Er ergreift ihre linke Hand mit seiner Rechten und versucht, sie mit sich in den Erdhügel hineinzuziehen.⁷³⁹

Für eine Darstellung des Proserpina-Raubes ist dies ein einzigartiges Beispiel. Aber zumindest der Typ des aus der Erde hervorkommenden Bärtigen, der beide Hände wie empfangend nach vorne ausstreckt, ist ein aus der Antike bekanntes Motiv.⁷⁴⁰ Es ist der Ianitor Orci, der personifizierte Eingang/Türhüter zur Unterwelt, wie er auf römischen Sarkophagreliefs vorkommt.⁷⁴¹ Vermutlich dienten dem Illustrator des Pseudo-Nonnus für die Darstellung Illustrationen antiker Manuskripte als Vorlage, die sich im Prozeß der wiederholten Kopien bis zur Unkenntlichkeit verschliffen haben. Nach Weitzmann stammt nicht nur die männliche, sondern auch die weibliche Figur aus dem Sarkophag-Kontext.⁷⁴² Die Vermutung liegt zwar nahe, da alle Sarkophage mit Ianitor Orci zum dreiszenigen Sarkophagtypus gehören, bei dem stets Anthologie, Raub und Suche der Ceres nebeneinander dargestellt sind. Allerdings fehlt hier sowohl das konkrete Knien der Frau als auch das Umwenden des Kopfes zu dem Entführer, so daß eine Identifizierung der weiblichen Figur mit auf den Sarkophagen dargestellten Frauen nicht nachvollziehbar ist. Offenbar hat der Miniaturist eine antike Figur mit einer weiteren in einen neuen Zusammenhang byzantinischer Ausformung gebracht. Die Reduzierung der Gesamtszenerie auf zwei Personen ohne jedes Attribut läßt sich durch Platzmangel erklären.

2.2.2. Typ "Sir Orfeo"

Die Illumination einer "Confort d'ami"-Handschrift von 1357 (**Kat. 67**) scheint sich in ihrer Ikonographie eher auf den "Sir Orfeo" als auf den Machaut-Text zu beziehen.⁷⁴³ Der Raub spielt sich nämlich nicht im Dreispänner, sondern zu Pferde ab. Auf einem nach links galoppierenden Pferd sitzt Proserpina in langem schlichtem Kleid im Reitersitz vor Pluto und ringt in einem Klagegestus die Hände.⁷⁴⁴ Pluto ist als zottiges Tier mit Krone gekennzeichnet und umfaßt Proserpina. Den Untergrund bildet eine Wiese, auf der Blumen wachsen bzw. die von Proserpina beim Raub verlorenen Blüten verstreut liegen.

⁷³⁹ OMONT 1929 S. 56 hatte die Szene folgendermaßen interpretiert: "Cérès, au milieu de montagnes, cherche sa fille enlevée par Pluton."

⁷⁴⁰ WEITZMANN 1959 S. 46.

⁷⁴¹ Vgl. Kat. 36, Kat. 42, Kat. 40.

⁷⁴² WEITZMANN 1959 S. 46.

⁷⁴³ Zum "Sir Orfeo" siehe S. 45, zu Guillaume de Machaut siehe S. 45 f.

⁷⁴⁴ SIR ORFEO V. 153 f.: "I must with him ride;/ He gave me a palfrey by his side."

Nebenfiguren fehlen völlig. Zugehörig ist die Darstellung des in der Unterwelt vor Pluto und Proserpina bzw. Eurydice am Orcustor musizierenden Orpheus. Daß Proserpina-Raub und Orpheus-Mythos in einer Erzählung kombiniert werden, ohne ihre ursprüngliche Gestalt zu verlieren, ist - im Vergleich zum "Sir Orfeo" - ein Charakteristikum des Machaut-Textes. Auch die Ikonographie Plutos paßt besser in den Machaut-Kontext als in den "Sir Orfeo" und entspricht dem dort beschriebenen Unhold.⁷⁴⁵

Eine reitende Proserpina ist ohne jedes Vorbild in antiker oder nachantiker Zeit. Aus dem "Ovide moralisé"-Kontext lassen sich jedoch Europa-Darstellungen nachweisen, die als Vorbild gedient haben könnten.⁷⁴⁶

Ein mit Fell bewachsener Dämon, der eine Frau entführt, entspricht in der mittelalterlich-christlichen Allegorie dem "wilden Mann" und findet sich in zahlreichen moralisierenden Darstellungen, die zwar nicht als direkte Vorlagen gedient haben können, jedoch in dieselbe ikonographische Reihe gehören.⁷⁴⁷ Seinen Ursprung hat die Darstellung in der höfischen Kunst und Literatur des 14. Jahrhunderts.⁷⁴⁸ Auf niederrheinischen Minnekästchen des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts symbolisiert der "wilde Mann" die triebhaften Wunschvorstellungen eines Liebhabers, denen die gesellschaftlichen Zwänge entgegenstehen. Er raubt die von ihm begehrte Jungfrau, wird aber entweder von einem Ritter verfolgt, der sich traditionell um die Gunst der Dame bemüht und die höfische Selbstzucht (mhd. "mâze") verkörpert, oder seine Wildheit wird durch die tugendhafte Jungfrau selbst bezähmt.

In denselben Kontext gehört ein Holzschnitt aus einer Weltchronik Hartmann Schedels, die 1493 in Nürnberg in einer lateinischen und einer deutschen Ausgabe herausgegeben wurde. Die Chronik entstand als Gemeinschaftsleistung einer Gruppe von Nürnberger Humanisten, Kaufleuten, Handwerkern und Künstlern und sorgte mit seinen von Michael Wolgemut, einem Lehrer Dürers, angefertigten Holzschnitten als bilderreichstes profanes Druckerzeugnis seiner Zeit für eine europaweite Verbreitung. Es vermittelte ein in den biblischen Mythen verwurzelt, mittelalterliches Welt- und Geschichtsbild und war

⁷⁴⁵ MACHAUT V. 2479: "maufez".

⁷⁴⁶ Frankreich, zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, Illumination einer "Ovide moralisé"-Handschrift, Lyon, Bibliothèque de la Ville (Ms. 742, fol. 40 r).

⁷⁴⁷ Vgl. ein niederrheinisches Minnekästchen aus Eiche, Laubsägearbeit, letztes Drittel des 14. Jahrhunderts, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Inv. 1877.380.) und eine flämische Grabplatte der Bischöfe von Schwerin, Gottfried und Friedrich von Bülow, um 1375, Schwerin, Dom. Zur Ikonographie des "wilden Mannes" auf Bildteppichen des 15. Jahrhunderts vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1994.

⁷⁴⁸ Zu Mythos und Symbol des "wilden Mannes" siehe KAT.WILD MAN 1980/81 und zuletzt MÜLLER 1982 S. 8-16, der sich gegen Bernheimers Vorgehen wendet, den "wilden Mann" als mythologisches Wesen in Beziehung zu antiken griechischen, römischen und altorientalischen Gottheiten zu setzen. Vgl. BERNHEIMER 1952.

entsprechend in sechs Weltalter gegliedert.⁷⁴⁹

Innerhalb des sechsten Weltalters, im Anschluß an die Erzählung einer Begegnung Kaiser Heinrichs III. mit dem Teufel schildert Schedel auf Blatt CLXXXIX v die Höllenfahrt einer englischen Hexe, die während ihrer Beerdigung von Teufeln auf einem Pferd durch die Luft entführt wurde.⁷⁵⁰

Das Pferd ist hier im Galopp dargestellt und bildet eine Diagonale von unten links nach oben rechts. Ein Teufel mit doppelten Hörnern, Tierohren, häßlicher Fratze, behaarten Beinen und Vogelkrallen treibt das Ross mit hochehobener rechter Hand an. Im Damensitz hinter ihm sitzt die Hexe, die beide Arme hochreißt und den Mund zum Schrei geöffnet hat. Der Holzschnitt dürfte auch Albrecht Dürer bekannt gewesen sein, der zur Zeit der Entstehung der Weltchronik bei Wolgemut arbeitete und die Ikonographie 1516 in seiner Zeichnung "Entführung zu Pferde" (**Kat. 87.1**) verarbeitet und in seiner Radierung "Entführung auf dem Einhorn" (**Kat. 87.2**) auf den Proserpina-Mythos übertragen hat.⁷⁵¹

2.2.3. Typ "Simultandarstellung"

Eine Folge von Episoden aus dem Proserpina-Mythos findet sich im sog. Codex Gothanus (**Kat. 61**), einer von drei Bilderhandschriften des "Ovidius moralizatus".⁷⁵²

Außer der abgebildeten Illumination, die die Anthologie, den Raub auf dem Wagen sowie das Eintauchen in die Unterwelt zeigt, gehören folgende Szenen des Zyklus zu den anderen Zeichnungen: Typhon und die olympischen Götter, Venus bei der im Haus eingesperrten Proserpina, die Sirenen in und über dem Meer, Ceres bei Arethusa, welche ihr den Weg in die Unterwelt weist, Ceres und Mercurius vor dem Tor der Unterwelt, aus dem Pluto und Proserpina herausgucken, die Metamorphose des Ascalaphus, Arethusa und Alpheus, Ceres mit Triptolemus und Lyncus. Da die Illuminationen unvollendet geblieben sind, ist eine Identifizierung oft schwierig. Alle Miniaturen sind von schmalen Schmuckleisten gerahmt. Links oben im Hintergrund der Illumination mit der Raubszene könnte Typhon dargestellt

⁷⁴⁹ Nürnberg 1493, Illustration zu Hartmann Schedels "Liber chronicarum" (fol. 189 v), Holzschnitt, 120 x 100 mm; RÜCKER 1973 Abb. 64. Zur Entstehung der Schedelschen Weltchronik vgl. den Kommentar von Rudolf Pörtner zum Nachdruck der deutschen Ausgabe von 1493, SCHEDEL S. 599-611.

⁷⁵⁰ SCHEDEL Bl. CLXXXIX v: "Ein boßgastige zawbrerin was in engelland die wardt nach irē tod dieweil die briester die psalm sungen vē dē teufeln erschreckenlich gezerret vnnd auff ein scheuhlich pferd gesetzt. durch die luft hingefuert vn wol vier meyl ein erschreckenlichs forchtsams geschrey gehört."

⁷⁵¹ Zu Dürers Umsetzung siehe S. 161 f.

⁷⁵² Außer dem Codex Gothanus ist nur noch eine Handschrift in Bergamo (Ms. CF.3.4 (Phi.5.8)) aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundert szenisch illustriert.

sein, als Verkörperung des Berges Ätna, auf dem die Episode angesiedelt ist. Rechts im Hintergrund taucht eine dunkle Gestalt mit Fell, Vogelkrallen⁷⁵³, Feldermausflügeln und großen Tierohren auf. Hierbei handelt es sich um Pluto, dessen Gestalt an Dantes Beschreibungen und generell an den gotischen Teufelstypus erinnert, wie er beispielsweise in Giotto's Fresko "Vertreibung der Teufel durch den Hl. Franziskus" (1296-1304) in der Oberkirche von Assisi vertreten ist.⁷⁵⁴ Die nächste Szene zeigt die Anthologie: Proserpina pflückt mit zwei im Mittelgrund knienden Gefährtinnen Blumen, mit denen das Gelände übersät ist. Doch in die Anthologie ist bereits die Überwältigung Proserpinas durch Pluto integriert, die das kompositorische Zentrum bildet. Aufgrund der starken Beschädigung gerade in der rechten Bildhälfte muß auch die folgende Beschreibung hypothetisch bleiben: von rechts tritt Pluto hinter die sitzende Proserpina und umschlingt sie mit beiden Armen. Das schwarze Viergespann fährt in einer Diagonale von rechts oben nach links unten in den Vordergrund; im vierrädrigen Wagen sitzt Pluto hinter seiner Beute. Den chronologischen Abschluß der Raubszene bildet die Einfahrt des Paares in die Unterwelt, deren Eingang ein großes Erdloch ist, aus dem Fratzen und Dämonen hervorgucken. Zu keinem Zeitpunkt ist eine Abwehrhaltung Proserpinas erkennbar: sie scheint sich in ihr Schicksal zu fügen.

Mit diesen Darstellungen liegt Ende des 14. Jahrhunderts der früheste Proserpina-Zyklus vor. Das Hauptbild mit seiner Diagonalkomposition, in die mehrere aufeinanderfolgende Szenen eingeflochten sind, hat außerdem traditionsbildend gewirkt: ohne diese Vorläufer sind die Simultanbilder ein Jahrhundert später nicht denkbar. Kompositorisch fortschrittlich, präsentiert sich die Illumination jedoch inhaltlich in einer durch und durch mittelalterlichen Weise. Wie schon erwähnt, ist die Pluto-Ikonographie stark von Dante geprägt. Insofern unterstreicht die Darstellung die moralisierende und dämonisierende Auslegung des Berçuire-Textes⁷⁵⁵, auch wenn sie sich ikonographisch ausschließlich an der Erzählung der ovidischen Fabel orientiert.

2.2.4. Typ "Leonardo da Besozzo"

Mythologische Darstellungen wie der Raub der Proserpina hatten ihren Platz auch in Bilderchroniken, die biblische, mythologische und historische Personen und Begebenheiten überlieferten und illustrierten.

⁷⁵³ Heidnische Götter mit Hühnerbeinen darzustellen, ist orientalischen Ursprungs. Vgl. SAXL 1922 S. 231.

⁷⁵⁴ BALTRUŠAITIS 1985 S. 192-217.

⁷⁵⁵ Zum "Ovidius moralizatus" siehe S. 37-40.

1436-42 entstand mit der Chronik Crespi (**Kat. 54.1**) die vollständigste erhaltene Kopie einer Weltchronik in Bildern. Ihre Aufteilung geht auf Augustinus zurück, durch den sich die Gliederung der Welt- und Heilsgeschichte von Weltanfang bis Weltende in sechs Zeitalter - von der Schöpfung über Abraham, David und Christus bis zur Gegenwart - einbürgerte.

Die Persönlichkeiten der heidnischen und christlichen Geschichte und Mythologie sind zu zweit oder dritt nebeneinander dargestellt, in drei übereinander angeordneten, blaugrundigen Friesen. Die Beischriften neben den Figuren geben Auskunft über ihre Namen, diejenigen unter ihnen über die Zeitstellung. Als Vorbild für die Chronik Crespi nehmen Degenhart/ Schmitt einen monumentalen Wandbildzyklus einer Halle in Rom an, in der Art, wie Filarete ihn beschreibt⁷⁵⁶ und zum Vorbild für seinen Zyklusentwurf nimmt, der den Hof des fürstlichen Palastes der geplanten Stadt "Sforzinda" schmücken sollte.⁷⁵⁷

Proserpina teilt sich eine Bildzone mit Cadmus, der in der linken Bildhälfte den Drachen tötet.⁷⁵⁸ Die rechte Bildhälfte, durch Bäume und Blumenwiese als fruchtbares Terrain am Pergusasee gekennzeichnet, enthält zwar die Beischrift "PROSPINA RAPTA", zeigt allerdings nicht die Raub-, sondern die Anthologieszene. Die in ein bodenlanges, schlichtes Gewand gekleidete Proserpina steht auf der Wiese und beugt sich zu einem Strauch, um eine Blüte zu pflücken. Mit der rechten Hand rafft sie währenddessen ihr Kleid. Ihre Haltung und ihr Blick sind ganz auf die Blumen konzentriert; nichts deutet auf das Nahen Plutos hin. Daß der Miniaturist nicht das ins Bild umgesetzt hat, was er - gemäß der Beischrift - eigentlich darstellen wollte, liegt darin begründet, daß er für seine Figuren nach Möglichkeit Vorlagen aus der mittelalterlichen Ikonographie wählte, die ungefähr zum darzustellenden Bildthema paßten. Nur da, wo diese fehlten, griff er auch zu antiken Vorbildern.

Eine Kopie dieser Darstellung findet sich in der nach 1470 entstandenen, nur in neun Blättern erhaltenen Chronik Cockerell (**Kat. 54.3**). Die beiden oberitalienischen Weltchroniken, die bis auf das erste Weltalter vollständige, um 1450 gefertigte Chronik Corsini (**Kat. 54.2**) und die nach 1470 entstandene, unvollständige Chronik in Turin (**Kat. 54.4**), benutzen daselbe ikonographische Vorbild wie Besozzo, wählen aber eine andere Abfolge der Figuren bzw. reservieren jeder Figur ein Einzelblatt.⁷⁵⁹

⁷⁵⁶ FILARETE 9, fol. 68 r: "...una sala a Roma, nella quale u'è dipinto tutte le età e gli huomini, i quali sono stati secondo quella età."

⁷⁵⁷ FILARETE 9, fol. 68 r f. und DEGENHARD/SCHMITT 1968 Bd. I,2, S. 620 f.

⁷⁵⁸ Beide Szenen übernimmt Filarete etwa zur gleichen Zeit in seine Bronzetür von St. Peter (**Kat. 183**). Vgl. S. 147 ff.

⁷⁵⁹ Zur Genese der Weltchroniken siehe DEGENHART/SCHMITT 1980-1990 Bd. I,2, S. 592 ff.

2.2.5. Typ "Planetengottheiten"

Dem antiken und später mittelalterlichen Typus der auf der Quadriga fahrenden Planetengötter ist auch die Ikonographie der vier Elemente in Lodovico Lazzarellis "De gentiliū deorum imaginibus" (**Kat. 58.1**) verhaftet. Außer den allegorischen Elemente-Darstellungen -Juno als "Luft", Neptunus als "Wasser", Pluto als "Feuer" und Victoria als "Erde" - enthält der Codex 18 Tarocchi-Figuren⁷⁶⁰, Kopien nach den vermutlich in Ferrara um 1465 entstandenen, sogenannten "Tarock-Karten des Mantegna".⁷⁶¹ Die Handschrift aus der Biblioteca Vaticana, Cod. Urb. Lat. 716 entstand für Borso d'Este, der 1471 Herzog von Ferrara wurde und im selben Jahr starb, und ist somit auf das Jahr 1471 datiert.⁷⁶²

Vervollständigt wird die Darstellung durch Lazzarellis Beschreibung, die den Mythos weitaus negativer interpretiert, als das in der Miniatur selbst zum Ausdruck kommt⁷⁶³: In einer gebirgigen Landschaft, die ein feuerspeiender Vulkan im Hintergrund dominiert, fahren Pluto und Proserpina nach links. Gezogen wird der dreirädrige Prunkwagen mit hochgezogener Rückenlehne von drei düsteren Pferden. Pluto, der Herrscher der Styx und der Unterwelt, trägt eine Krone auf dem viergesichtigen, nebelumhangenen Kopf, der die Menschen erschreckt, und hält das Szepter hoch erhoben in der rechten Hand. Er ist in einen dunklen Mantel gehüllt. Proserpina, seine "Coniunx rapta", sitzt ihm zugewandt neben ihm: nach Lazzarelli mit strähnigen Haaren und Blumen.

Raub und Gewalt ist in der Miniatur in keiner Weise angedeutet, und auch die "Libellus"-Ikonographie wird unberücksichtigt gelassen - es handelt sich eher um eine Repräsentationsfahrt, analog zu den Darstellungen der drei anderen Elemente. Die deutlichsten Parallelen zeigen sich in dem Blatt der Victoria: Wagen und Gespann sind nahezu identisch. Unterstrichen wird dieser Eindruck der Repräsentationsfahrt durch den Ausdruck "residens/residet", der sowohl für Pluto, als auch für Proserpina gewählt wird.

Die ikonologische Grundlage von Lazzarellis Text ist in Petrarcas "Africa" zu finden: dort ist Pluto als König gekennzeichnet, und Proserpina ist sein scheußliches Weib.⁷⁶⁴ In Boccaccios "Genealogiae" ist Plutos Wagen eine dreirädrige Triga, die die Gefahr und Mühe

⁷⁶⁰ Es handelt sich um Saturnus, Jupiter, Mars, Sol, Venus, Mercurius, Luna, Minerva, Apoll und die Musen.

⁷⁶¹ Die Funktion der 50 Kupferstiche, die das Weltbild des Thomas von Aquin sowie das kosmische Schema des Ptolemaios darstellen, wird kontrovers diskutiert. Möglicherweise ist es als Lehrspiel für die moralische Erziehung Adelliger im Auftrag Herzog Borso d'Estes entstanden. Siehe dazu KAT.TAROCCHI 1989 S. 39 ff. und S. 44 f.

⁷⁶² SAXL 1915 S. 101 f.

⁷⁶³ "Arbiter hinc noctis Stigii rectorque baratri. / Ducitur obscuris et tribus actus equis. / In triga residens obscuro tectus amictu / Stringebat fedo squalida scepra situ. / Tectus nube caput tetra vultuque severo / Horridus humanos territat intuitus. / Coniunx rapta simul residet Proserpina: fuis / Crinibus et flores devovet Ethna tuos."

⁷⁶⁴ PETRARCA AFRICA 3,257.

des Reichtums symbolisiert.⁷⁶⁵

Aufgrund zahlreicher Schreibfehler, die wohl noch vom Dichter selbst korrigiert wurden⁷⁶⁶, entstand kurz darauf eine Kopie, Cod. Urb. Lat. 717 (**Kat. 58.2**). Bis auf eine Variante der Gebirgslandschaft übernimmt sie alle Details des Vorbildes.

2.2.6. Typ "Le livre nommé Hercules"

Die Federzeichnung des Wiener Cod. 2586 (**Kat. 68**) zeigt wieder eine andere Darstellung des Themas, "Comment Pluto Raut Proserpina et le mena en enfer"⁷⁶⁷. Mit beiden Armen hat Pluto Proserpinas Hüfte umschlungen und sie hochgehoben. Proserpinas Hilflosigkeit läßt sich ihren ausgebreiteten Armen entnehmen, die sie in Richtung eines Knechtes streckt. Dieser will sie offensichtlich verteidigen, wird aber von den drei Kriegsknechten Plutos im Hintergrund niedergestreckt. Alle Männer tragen Rüstungen oder Rüstungsteile wie Helme, Schilde oder Beinschienen. Proserpina trägt - der literarischen Vorlage entsprechend, in der sie eine Prinzessin ist - eine Krone und ein modisches, langes Kleid mit weitem Ausschnitt. Die bewaffneten Begleiter des Entführers beziehen sich konkret auf die Textvorlage, in der Cerberus und seine Komplizen ihre Schwerter ziehen und ihre Waffen zeigen.⁷⁶⁸ Cerberus, der bei Lefèvre ebenfalls zu Plutos Gefolge gehört, ist nicht in dieser Szene, sondern auf fol. 44 v dargestellt, in Form eines dreiköpfigen Menschen, der gegen Pirithous und Theseus kämpft.

Diese Komposition mag den Miniaturisten einer "Ovide moralisé"-Bilderhandschrift (**Kat. 63**) inspiriert haben, dessen Raubgruppe wie aus dem vorherigen Kontext herausgeschnitten wirkt: von allem befreit, was nicht in die "Ovide moralisé"-Erzählung gehört, bleibt nur die Raubgruppe selbst. Allerdings sind sowohl Pluto als auch Proserpina anders gekleidet als sonst: statt einer Krone trägt Proserpina eine turbanähnliche Haube; Pluto hat seine Rüstung gegen schlichte Beinlinge, Kittel und Stiefel eines Bauern vertauscht. Die ausgestreckten Arme der Entführten gelten hier den am Boden verstreut liegenden Blüten. Plutos Ziel wird durch Rauch und Flammen suggerierende Striche angedeutet: der Eingang zu Unterwelt.

Einen etwas früheren Ausschnitt aus dem Raubgeschehen illustriert die folgende Miniatur

⁷⁶⁵ BOCCACCIO GENEALOGIA 8, 6.

⁷⁶⁶ SAXL 1915 S. 102.

⁷⁶⁷ LEFÈVRE Titel.

⁷⁶⁸ Ebenda fol. 22 v: "Mais quant Cerberus et ses complices veyrent le murmure, ilz tirerent leurs espees et montrerent leurs armes."

(**Kat. 69**): In der Mitte eines Raumes trägt Pluto als offensichtlich reicher "Edelmann" eine junge, verheiratete Dame⁷⁶⁹ auf dem Rücken nach links. Sie schlingt dabei ihre Arme um seine Schultern. Die Darstellungsweise des Raubpaares ist ikonographisch nicht ableitbar, bezieht sich aber recht genau auf die Textvorlage: "Puis s'approça d'elle et tant se senty surmonté de convoitise en sa beauté qu'il mist les mains sus elle et la charga a son crol."⁷⁷⁰ Links stehen dem Entführer zwei bewaffnete Komplizen zur Seite: Cerberus, der Riese, der seine zwei zusätzlichen Köpfe wie Ordensscheiben auf dem Wams trägt, und ein weiterer "Ritter". Rechts sitzt vor dem Kamin Orpheus mit Krone, Hermelinmantel und Szepter auf einer Bank. Alle Personen sind in zeitgenössischer Tracht gekleidet, antikisierende Elemente fehlen. Die Inschrift auf dem Kamin "Je lay" ist möglicherweise eine Anspielung auf den Leitspruch Karls des Kühnen ("Je lay emprins"), für den Lefèvre 1464 den Text geschrieben hatte.

2.2.7. Typ "Brücke 1484"

Während in der "Bible des poètes"⁷⁷¹ von 1484 in der Regel die erste Fabel eines Buches illustriert wird, hat der Graveur für Bd. V stattdessen die bekannteste Fabel ausgewählt: den Raub der Proserpina (**Kat. 65.1**). Tatort des flämischen Holzschnittes ist ein ummauerter Garten vor den Toren einer Stadt, die als Abbreviation im linken Hintergrund erscheint. Der Entführungsszene ist die Anthologie vorausgegangen, da sich in dem Korb der blumenpflückenden Gefährtinnen bereits Blüten befinden. Proserpinas Gespielinnen in zeitgenössischer Tracht (mit Flügel- und Hörnerhaube) sehen mit Gesten des Erschreckens und der Hilflosigkeit dem Geschehen zu: eine reißt ihre Arme in die Höhe, während sie noch am Boden kniet, die zweite ringt die verschränkten Hände vor der Brust und ist im Begriff aufzustehen. Dabei blickt sie sich nach dem Räuber um. Dieser trägt, ebenfalls modisch und kostbar gekleidet (Hermelinbesatz an den Schultern und Krone), im Mittelgrund Proserpina auf den Armen zu seinem Wagen. Dieser scheint im Hintergrund über der Gartenmauer zu schweben. Proserpina reagiert auf die Gewalttat zurückhaltend, nur ihre Hände sind wie klagend vor der Brust verschränkt. Durch das im Galopp dargestellte Zweigespann wird Bewegung suggeriert. Als Ziel der Entführung ist rechts hinten der felsige Eingang zur Unterwelt angedeutet, aus dem Flammen schlagen.

Obwohl es sich bei dieser Darstellungsweise nicht um ein Simultanbild handelt, wie es in der "Bible des poètes" an anderer Stelle auch verwendet wird, sondern um die Wiedergabe eines

⁷⁶⁹ Die Haubenform Hennin kennzeichnet sie als solche.

⁷⁷⁰ LEFÈVRE fol. 22 v.

⁷⁷¹ Zur literarischen Grundlage siehe S. 41 f.

präzisen Moments der Erzählung, ist ein Bewegungsablauf von rechts unten über links in der Mitte nach rechts oben abzulesen: die rechte Gefährtin kniet noch am Boden, wo sie bis eben Blumen gepflückt hat, die andere richtet sich bereits auf und blickt dem Entführer nach; in einem Simultanbild könnte jede der Gefährtinnen durch Proserpina ersetzt werden. Diese wird zum Wagen getragen, der sich bereits in Bewegung gesetzt hat. Und das Ziel der Entführung ist auch deutlich zu erkennen: ein Höhleneingang, aus dem Flammen züngeln.

Da außer den zwei nicht weiter differenzierten Gefährtinnen Proserpinas keine Nebenpersonen auftauchen, kann antike Literatur als direkte Quelle ausgeschlossen werden. Die Hauptpersonen werden auch ganz anders als bei Ovid beschrieben: Pluto ist nicht ungestüm und Proserpina nicht verzweifelt, sondern eher teilnahmslos. Auch die Reaktionen der Gefährtinnen sind wenig überzeugend. Eine wahre Akribie dagegen entwickelt der Graveur in der Wiedergabe der Pflanzenwelt. Die dem Bild zugrundeliegende Moralisation wird bildkünstlerisch sehr subtil umgesetzt und tritt nur in Form des Unterweltseinganges zutage, mit dem die christliche Hölle assoziiert werden kann, wie Dante sie schildert.⁷⁷² Der Handlungsort, ein mit einer Mauer umgebender Garten, kann sowohl von dem christlichen "hortus conclusus" als auch vom profanen Liebesgarten⁷⁷³ abgeleitet werden. Er ist somit einerseits als Symbol der Jungfräulichkeit interpretiert, die ja dem Mythos gemäß von Proserpina verkörpert wird. Andererseits ist er ein Sinnbild der Liebe und Lust. In diesem Zusammenhang läßt sich auch das Blumenpflücken deuten, das seit dem Mittelalter als Umschreibung intimer Aktivitäten galt.⁷⁷⁴ Der Garten als Sinnbild der Unkeuschheit⁷⁷⁵ kann also auch gerade das sein, vor dem Proserpina und der Leser gewarnt werden.⁷⁷⁶

Die Darstellung Plutos nicht als Teufel, sondern als König sowie die modische Kleidung der Frauen übertragen die Fabel aus der mythischen Vorzeit in die Gegenwart und verstärken den Eindruck einer von Mansion beabsichtigten Gesellschaftskritik.⁷⁷⁷ Die eigentliche Sage wird dabei unwichtig und der neuen Intention unterworfen.

Eine Kopie wurde 1493 von Antoine Vérard in seiner "Bible des poètes"-Ausgabe in Paris abgedruckt (**Kat. 66.1, Kat. 66.2 und Kat. 66.3**): in

⁷⁷² DANTE Inf. 8.

⁷⁷³ Rosengarten. Einleitungsbild zum Rosengartenlied, um 1500, Westdeutsche Bibliothek Marburg (Inc. 2377); HENNEBO/HOFFMANN 1962 Bd. 1, Abb. 20. Der Liebesgarten geht zurück auf mittelalterliche Minnedichtung. Die Anlage eines solchen höfischen Lustgartens wurde durch Albertus Magnus schematisiert.

⁷⁷⁴ Zu Beispielen aus der mittelalterlichen Lyrik vgl. ebenda S. 55.

⁷⁷⁵ "Du solt nit unkeusch sein", Illustration zum sechsten Gebot aus einem Gebetbuch des 15. Jahrhunderts; ebenda Abb. 9.

⁷⁷⁶ Zu weiteren Sinnbildern des Gartens vgl. ebenda S. 50-74.

⁷⁷⁷ Siehe S. 41 und AMIELLE 1989 S. 39.

besserer Technik, mit verändertem Charakter und damit anderer Intention. Während sich an der Grundkomposition nichts geändert hat, liegt die Erfindung in den Details. Damit bekommt die Darstellung zum einen einen mehr dekorativen Charakter - etwa in Bezug auf die ornamental gestalteten Flammen, die mehr Gewicht erhalten als der Orcuseingang selbst. Andererseits sind die Einzelheiten durchaus bedeutungsträchtig. So erhalten die in kostbare, mit Hermelin besetzte Kleider Gewandeten einen mehr höfischen Charakter. Eine starke inhaltliche Veränderung erfährt die Szene durch Ausdruck und Gesten der Beteiligten: aus dem Händeringen der linken Gefährtin wird ein Händefalten, die erschrocken hochgerissenen Arme der rechten wandeln sich zu einer Adorantenhaltung. Beide sind so in ihrer Verwunderung verhaftet, daß sie dem Götterpaar nicht nachschauen, sondern ganz auf sich konzentriert bleiben. Auch Proserpina selbst hat den letzten Rest von Angst und Schrecken verloren: ihre Hände sind eher fromm gefaltet als klagend vor der Brust verschränkt. Der Blick ist züchtig gesenkt, sie läßt sich willig davontragen. Insgesamt macht diese Darstellung also mehr den Eindruck einer Apotheose als den einer gewaltsamen Entführung.

Später illustrierte der Bildtypus "Brücke 1484" noch folgende Werke: "Le grand Boèce de consolation" (1494), Boccaccios "Des cas des nobles hommes et femmes malheureux" (1494), Vincentius Bellovacensis' "Miroir hystorial" (1495/96), die "Bible des poètes" von 1507, 1523 und 1531 sowie Boccaccios "Généalogie des Dieux" (1531).

Eine gewisse Abhängigkeit vom Bildtypus "Brücke 1484" zeigt auch die Illumination der "Compilation anonyme d'histoire sainte et d'histoire universelle" (**Kat. 55**) vom Ende des 15. Jahrhunderts, dessen Frontispiz des Bandes über griechische Mythologie die besagte Szene zeigt. In der Bilddiagonalen von links unten nach rechts oben ist ein Wagen angeordnet, der von zwei Schimmeln gezogen wird. Pluto lehnt sich über den Wagenkasten hinaus und ergreift mit beiden Händen die ausgestreckte Rechte der auf einer Blumenwiese knienden Proserpina. Diese blickt sich zum Wagen um und scheint Pluto sogar die Hand zu reichen, damit er ihr auf den Wagen helfe. Hinter dem Wagen steht ein Riese mit drei Hundeköpfen - Cerberus - der eine lange Stachelkeule in der rechten Hand hält. Mit links weist er auf die Hauptszene. Im Hintergrund ist eine Stadt zu erkennen. Rechts, in Fahrtrichtung der Pferde scheinen Flammen angedeutet zu sein, die den Hadeseingang charakterisieren. Durch die Beischriften sind die Personen eindeutig zu bestimmen, wenn auch die sonst übliche Ikonographie verkürzt erscheint: Proserpina befindet sich noch beim Blumenpflücken, allerdings ohne ihre Gefährtinnen. Pluto raubt sie direkt aus seinem Wagen heraus, so daß eine Überwältigungsszene fehlt. Der Eingang zur Unterwelt ist nur noch zu erahnen, wenn man den Kontext kennt.

2.3. Zusammenfassung

Die byzantinische Kunst hat ihren eigenen Traditionsstrang, der sich an römische Sarkophagreliefs bzw. deren durch andere Medien tradierte Ikonographie anlehnt. Dies betrifft etwa das Simultanbild und die langgestreckte Komposition. Einzelne Elemente sind zwar traditionsverhaftet, werden aber aus ihrem antiken Kontext herausgelöst und neu kombiniert.

Unter den übrigen mittelalterlichen Illuminationen, die einer ganz anderen Tradition verpflichtet sind, ist der Anteil unterweltlicher Repräsentationsbilder größer als der der Raubdarstellungen: sie finden sich in Handschriften und Drucken des "Fulgentius metaforalis", des "Libellus", des "Ovide moralisé", der "Bible des poètes" und den "Des échecs amoureux". Der Grund liegt in der Fulgentius-Nachfolge der Texte, die Pluto in seiner Eigenschaft als einen der Planetengottheiten behandelten⁷⁷⁸, während die Ovid-Fabel zweitrangig war. Die Komposition der Repräsentationsszenen ist stereotyp und sehr auf die literarische Vorlage fixiert. Stets wiederkehrende Elemente, häufig nur mit wechselnden Seiten, sind der thronende, bekrönte, szeptertragende Pluto, dessen Füße auf dem dreiköpfigen Cerberus ruhen, die bekrönte Proserpina an seiner Seite, die ihn vertraulich an der Schulter berührt, drei Sirenen (musizierende Frauen oder Vogel-Mensch-Mischwesen), drei spinnende Parzen und drei mit Flammen und/oder Schlangen umgebene Furien. Als "Ortsangabe" wird die Szene häufig von einem aufgerissenen Höllenschlund gerahmt; die zu Plutos Füßen entspringenden Unterweltsflüsse sind fakultativ. Kompositorisch leitet sich dieser Bildtypus grundsätzlich von profanen Herrscherbildern ab.

Aus den vielen Szenen des Proserpina-Mythos, die sich aufgrund der literarischen Tradierung für die Darstellung anböten, wird nur der Raub von den Illuminatoren ausgewählt.⁷⁷⁹ In den meisten Raubszenen ist der Wagen Plutos vorhanden: entweder trägt Pluto seine Beute gerade zum Wagen oder sie fahren bereits davon. Die dem Raub vorausgehende Anthologie scheint eine große Rolle zu spielen, da sie, wenn auch nicht immer ausformuliert, so doch in Form verstreuter Blüten auf dem Boden zumindest angedeutet wird. Anthologie und Raub sind in den Illuminationen des "Ovide moralisé" und des "Ovidius moralizatus" zu finden und haben ihre literarische Basis in den Metamorphosen Ovids und im "Ovide moralisé". Oft sind "Ovidius moralizatus"-Illuminationen sogar nur auf der Grundlage des "Ovide moralisé" zu verstehen. Andere Figuren oder Szenen tauchen - bis auf Cerberus - in der Regel nicht auf, ebensowenig wie eine auf die Raubgruppe reduzierte Darstellung; die Einbindung in den Kontext ist stets gegeben.

⁷⁷⁸ Über diese Funktion ist es überhaupt erst möglich gewesen, daß heidnische Götter das christliche Mittelalter "überleben" konnten.

⁷⁷⁹ Einzige Ausnahme ist der Codex Gothanus.

Untersucht man die Frage nach den Vorlagen für die Darstellungen, fällt auf, daß in der Regel weder die antike noch die zeitgenössische Literatur als Quelle des Motivschatzes benutzt wurde - eine eigentliche "Erzählung" der Fabel war nicht intendiert. Auch die antike Ikonographie fällt als Inspiration weg. Mercurius als Wagenlenker oder der Drachewagen der Ceres, Motive römischer Sarkophage, werden - da sie literarisch außer im Original-Ovid nicht überliefert sind - nicht thematisiert. Stattdessen wurden formal verwandte zeitgenössische Darstellungen bevorzugt. Dazu gehört die blumenpflückende Proserpina da Besozzos (**Kat. 54.1**) oder das an einen hortus conclusus oder einen profanen Liebesgarten erinnernde Ambiente der "Bible des poètes"-Holzschnitte (**Kat. 65.1, Kat. 66.1, Kat. 66.2, Kat. 66.3**).

Andererseits kommen auch so häufig literarisch rezipierte Motive wie die naturallegorischen und kosmologischen Deutungen Proserpinas als Mond oder Getreide in den Darstellungen nicht vor.

Einige Details sind dagegen nur aus der zeitgenössischen Literatur zu erklären. Die reitende Raubgruppe findet sich im "Sir Orfeo", das "Huckepacktragen" nur bei Lefèvre. Die Drei- bzw. Vierzahl der Pferde kann sich auf den "Ovide moralisé" oder den "Ovidius moralizatus" berufen, könnte aber auch durch künstlerische Freiheit oder die Komposition bedingt sein. Pluto als "wilder Mann" ist ein Motiv bei Machaut und im "Enlèvement de Proserpine", als König/Bekrönter wird Pluto bei Ridewall (dort mit Ebenholzkrone), Petrarca, Boccaccio, Berçuire, Lefèvre und im "Sir Orfeo" genannt, als Teufel in den Moralisationen und im "Libellus". Proserpina als Prinzessin/Königin/Bekrönte kommt bei Boccaccio, Lefèvre, im "Sir Orfeo" und im "Enlèvement de Proserpine" vor. Die meisten Quellen zeigen nur das schöne, jungfräuliche Mädchen, während Proserpina bei Petrarca, im "Libellus" und im "Enlèvement de Proserpine" ihre schon seit der Antike bekannte zweite Natur, die der greulichen Herrscherin der Toten, offenbart.

Die Personen dieses antiken Mythos werden nach spätmittelalterlicher Manier meist in zeitgenössischer Tracht als Edelmänner oder Damen dargestellt, ohne als "göttlich" oder dämonisch gekennzeichnet zu sein. Dies entspricht der mittelalterlichen Trennung der literarischen Tradition klassischer Themen von der ikonographischen Überlieferung klassischer Motive, die erst gegen 1500 aufgehoben wird.

Das flammende Höllentor in den "Bible des poètes"-Illuminationen und der teuflische Pluto im Bildtypus "Sir Orfeo" und im Codex Gothanus sind die einzigen Elemente, die in christlich-moralischem Sinn gedeutet werden könnten, während Pluto sonst als König oder Edelmann charakterisiert wird.⁷⁸⁰ Das Text-Bild-Verhältnis ist im Mittelalter ein sehr freies, trotz der Tatsache, daß mittelalterliche Darstellungen des Proserpina-Raubes eben nur

⁷⁸⁰ Einzige Ausnahme bildet die "Ovide moralisé"-Illumination (**Kat. 63**), in der Pluto in schlichter, bäuerlicher Gewandung auftritt.

in Kombination mit diesem Text vorkommen. Die Darstellungen enthalten nur wenige Details, so daß eine genaue Textkenntnis zum Verständnis des Bildes vorauszusetzen ist. Daß sogar moralisierende Texte nicht genauer in die Bildsprache übersetzt werden - bis auf das fast obligatorische "Höllentor" - überrascht bei der Kompromißlosigkeit der Intention solcher Ovid-Moralisationen.

3. Frühe Neuzeit

3.1. Bildtypen

3.1.1. Typ "Sarkophagrelief"

Unter den Bildwerken, die im Stil römischer Sarkophag- und Cippusreliefs komponiert sind, lassen sich zwei Gruppen differenzieren:

- 3.1.1.1. Kopien identifizierbarer römischer Sarkophag- oder Cippusreliefs
- 3.1.1.2. Antikisierende Kompositionen, die ihre antiken Vorbilder nur in Details imitieren.

3.1.1.1. Kopien römischer Sarkophag- und Cippusreliefs

Die Gründe für eine mehr oder weniger exakte Antikenkopie sind unterschiedlich: sie reichen von der Übung durch Kopieren eines Originals (Codex Escorialensis) über die Sammlung von Antiken in Form eines Kompendiums im Auftrag eines römischen Antiquars (Codex Coburgensis und Codex Pighianus) bis zur Ausstaffierung eines zeitgenössischen Kunstwerks mit antiken "Spolien" (Falconetto). Ausgangspunkt ist jeweils das starke Interesse der Renaissance an antiken Bildwerken sowie das Bestreben, die Originale so getreu wie möglich in der Zeichnung festzuhalten. Die Detailtreue kann häufig bei der Rekonstruktion der im Laufe der Jahrhunderte seit der Auffindung beschädigten Originale dienen und als Beleg für ihren Erhaltungszustand in der frühen Neuzeit herangezogen werden.⁷⁸¹ Dennoch ist es nicht ausgeschlossen, daß auch der gewissenhafteste Kopist Fehlstellen falsch deutete und entsprechend seiner Vermutung vervollständigte.

⁷⁸¹ Aus diesem Grund wurden viele Zeichnungen in das Corpus der Proserpina-Sarkophage bei Carl Robert aufgenommen. Vgl. ROBERT 1919.

3.1.1.1.1. Proserpina-Sarkophag, London, Sir John Soane's Museum (**Kat. 38**)

Es handelt sich um einen dreiszenigen Proserpina-Sarkophag mit Anthologie, Raub und Suche der Ceres.⁷⁸² Die Anthologie ist in der Mittelachse dargestellt: die blumenpflückende Proserpina kniet vor ihrem Kalathos⁷⁸³ und wendet das Gesicht erschrocken zu Pluto um, der links hinter ihr erscheint, auf sein Szepter gestützt.⁷⁸⁴ Links neben ihm kniet - als Pendant zu Proserpina - Venus, die durch den Amor neben ihr zu identifizieren ist, in einer analogen Pose. Die rechte Bildhälfte wird vom nach rechts galoppierenden Zweigespann Plutos eingenommen, das von Mercurius und einem über dem Pferden schwebenden Amor angeführt wird. Proserpina liegt fast waagrecht mit weit zurückgelegtem Kopf in Plutos rechtem Arm, während dieser mit links die Zügel hält. Unter dem Gespann lagert Oceanus, neben dem die drei Köpfe des Cerberus als Vorboten des nahen Orcus schon aus der Erde gucken. Verfolgt wird Pluto durch Minerva und Diana: erstere eilt, mit Schild und Helm bewaffnet, hinter dem Gespann her, im Bestreben, Proserpina festzuhalten. Letztere, mit kurzem Chiton, Jagdstiefeln und Köcher als Diana zu benennen, steht - in gegensätzlicher Bewegung - links hinter Minerva, bereit, durch einen gezielten Schuß mit Pfeil und Bogen den Entführer zur Strecke zu bringen. Von links eilt Ceres mit einer Fackel in der rechten Hand auf einem Pferde-Zweigespann herbei, begleitet durch den mit einer Fackel über den Pferden schwebenden Ardor/Fervor, die Personifikation der Eile, mit der Pluto flieht⁷⁸⁵, und die neben den Pferden eilende geflügelte Caligo, die ein Tuch bogenförmig vor sich flattern läßt. Sie ist die personifizierte Dunkelheit, die die Suche der Ceres begleitet.⁷⁸⁶ Unter der Biga liegt Tellus mit einem Füllhorn im linken Arm; mit rechts weist sie Ceres die Richtung zu ihrer Tochter.

Im Codex Escorialensis, dem 1505-1508 entstandenen Skizzenbuch eines Schülers Domenico Ghirlandaios⁷⁸⁷, das in der königlichen Bibliothek des Escorial aufbewahrt wird, findet sich auf fol. 42 r (**Kat. 100**) die lavierte Federzeichnung dieses Proserpina-Sarkophages (**Kat. 38**), der sich seit 1555 im Besitz des Kardinals Guido Ascanio Sforza, Conte di S. Fiora, befand.⁷⁸⁸ Die Wiedergabe des antiken Reliefs ist rechts um

⁷⁸² Zur Typologie der römischen Proserpina-Sarkophage vgl. LINDNER 1984 S. 64-86.

⁷⁸³ Das Gefäß ist nur im Original zu identifizieren.

⁷⁸⁴ Das Szepter ist das ursprüngliche, antike Attribut Plutos, das ihm in der Anthologieszene dreiszeniger Sarkophagreliefs beigegeben ist.

⁷⁸⁵ ROBERT 1919 S. 452.

⁷⁸⁶ Ebenda S. 451 f. Es ist die bei Ovid beschriebene "pruinosa tenebrae" (OVID METAMORPHOSEN 5,443).

⁷⁸⁷ Zum Codex Escorialensis vgl. EGGER 1906.

⁷⁸⁸ Vgl. die Beischrift "in aedibus Card. S. Fiorae" im Codex Pighianus, fol. 328, zitiert bei ROBERT 1919 S. 479.

eine Szene gekürzt. An anderen Stellen präsentiert die Zeichnung den Sarkophag vollständiger, als er heute erhalten ist. Egger faßt zusammen: "...namentlich sind die beiden Eroten, der schwebende über den Pferden und der stehende vor deren Füßen, jetzt fast ganz verschwunden. An der schwebenden Iris sind beide Arme, an der knienden Gespielin der rechte Unterarm, am Poseidon der linke Arm, an Kore die linke Hand, an Artemis der rechte Unterarm, die linke Hand und das Bein, an Athena der hinten herabfallende Helmbusch und das nackte linke Bein vollständig gezeichnet, so vollkommen, daß der Gedanke an wenigstens teilweise Ergänzung durch den Zeichner nahe liegt. [...] Dagegen erscheint die gegen Kore gerichtete Kopfhaltung Poseidons natürlicher als die rückwärts gewandte des ergänzten Kopfes am Original; da dieser jedoch antik ist, zeigt sich, daß auch hierin auf unsere Zeichnung kein Verlaß ist".⁷⁸⁹ Egger sieht hier nicht, daß beide Pluto- (nicht Poseidon-) Köpfe zwar original, aber seit Anfang des letzten Jahrhunderts vertauscht waren - vielleicht durch den Transport in die Sammlung Sir John Soanes nach London.⁷⁹⁰

Der Raub, der im Original fast die ganze rechte Reliefhälfte einnimmt, fehlt im Codex. Durch diese Verschiebung bildet nun nicht mehr die blumenpflückende Proserpina das Zentrum der Komposition, sondern die ebenfalls kniende Venus. Der Zeichner hat lediglich die am Raub als Kontrahentinnen Plutos beteiligten Göttinnen Minerva und Diana berücksichtigt.

Derselbe Sarkophag wurde um 1555 auch in den Codex Coburgensis (**Kat. 114.1**) aufgenommen. Der Codex Coburgensis ist eine Sammlung von 282 Zeichnungen nach römischen Antiken, die vor den Originalen selbst angefertigt wurden. Sie stammen zum Teil aus der Feder des niederländischen Humanisten, Althistorikers und Antiquars Stephanus Vinandus Pighius, der sich von 1548-1555 sowie 1574 in Rom aufhielt und in engem Kontakt zu den Kardinälen Carpi und Cervini stand. Letzterer kommt auch als Auftraggeber dieses Bilderkompendiums in Frage, das nach thematischen Kriterien systematisch geordnet war. Hierin und in der getreuen Antikenwiedergabe, die ihresgleichen bis zum 19. Jahrhundert sucht, sieht Wrede die wissenschaftliche Funktion des Codex und bezeichnet ihn als "das erste 'Handbuch' zur antiken Mythenikonographie."⁷⁹¹

Der Sarkophag scheint aber in dieser Zeichnung einen völlig anderen Erhaltungszustand wiederzugeben als er im Codex Escorialensis (**Kat. 100**) dokumentiert wurde. Viele der Gliedmaßen, die im Escorialensis komplett gezeichnet wurden, fehlen im Coburgensis. Im Vergleich mit der von Eichler 1873 für das Sarkophagcorpus angefertigten Zeichnung zeigt der Coburgensis aber offensichtlich Fehlstellen und Beschädigun-

⁷⁸⁹ EGGER 1906 S. 113 f.

⁷⁹⁰ ROBERT 1919 S. 480.

⁷⁹¹ WREDE 1986 S. 7 f.

gen, wie sie Mitte des 16. Jahrhunderts bereits vorhanden waren und sich bis ins 19. Jahrhundert an einigen Stellen höchstens noch verschlimmert haben. Somit kann das Relief wenige Jahre vor dem Coburgensis nicht wesentlich vollständiger gewesen sein; es ist vom Zeichner des Codex Escorialensis geschönt wiedergegeben worden. Da - laut Schmitt - die Zeichnungen des Codex Escorialensis ausschließlich nach Vorzeichnungen gefertigt wurden und nicht vor den Originalen, wie der Codex Coburgensis, liegt hierin vermutlich der Grund für die unterschiedliche Überlieferung.⁷⁹² Beiden Codices gemeinsam ist jedoch die Kopfwendung Plutos in der Anthologieszene zu Proserpina hin: sie geben damit das ursprüngliche Aussehen der beiden Pluto-Figuren wieder.

Als Kopie wurde die Coburgensis-Zeichnung ebenfalls um die Jahrhundertmitte in den Codex Pighianus aufgenommen (**Kat. 114.2**)⁷⁹³, der vermutlich im Auftrag Kardinal Cervinis oder Carpis entstand und 172 Zeichnungen des Codex Coburgensis übernahm, ergänzt durch die wissenschaftlichen Notizen des Stephanus Vinandus Pighius.⁷⁹⁴ Der Codex, bestehend aus mehreren Bänden, wurde erst postum in seine gebundene Form gebracht und ist heute nicht mehr komplett erhalten. Die Mehrzahl der Zeichnungen stammen von Pighius selber und "sind offenbar nach den Monumenten selbst und mit Treue gemacht, der Zeichner hat nur das, was er gesehen hat, aufs Papier gebracht, er hat sich gelegentlich versehen und sein Original mißverstanden, er hat aber nicht willkürlich ergänzt und interpoliert; und darin besteht nicht zum geringsten Theil der Werth dieser Zeichnungen."⁷⁹⁵ Die philologische Intention, die mit seiner Sammlung von Inschriften und Zeichnungen verbunden ist, geht aus dem Titel seiner Inschriften-Sammlung "farrago" für Kardinal Cervini im Jahr 1554 hervor: "in gratiam philologorum".

Eine weitere Rezeption erfuhr die Zeichnung des Codex Coburgensis nach 1611 durch Cassiano dal Pozzo (**Kat. 114.3**).

3.1.1.1.2. Proserpina-Sarkophag, Paris, Louvre (**Kat. 32**)

Ursprünglich bestand das Relief vom Typ Lindner C⁷⁹⁶ aus dem Louvre (**Kat. 32**) aus zwei Szenen: der Suche der Ceres links und dem Raub rechts, an den Seiten gerahmt

⁷⁹² SCHMITT 1970 S. 105.

⁷⁹³ ROBERT 1919 S. 480.

⁷⁹⁴ Zum Codex Pighianus siehe MANDOWSKY/MITCHELL 1963 S. 21-28.

⁷⁹⁵ JAHN 1868 S. 170.

⁷⁹⁶ Den Typ Lindner C kennzeichnet zweiszenige Reliefs mit von vorn gesehenem, auf einem rechtsgerichteten Gespann fahrenden Pluto, der Proserpina mit beiden Armen horizontal vor sich hält.

von zwei Horen mit Blüten in ihren Gewandbäuschen. Das Viergespann Plutos, das den mit einem Schlangenrelief⁷⁹⁷ verzierten Streitwagen zieht, versinkt bereits in der Erde: die Hinterläufe des vorderen Pferdes sind schon nicht mehr zu sehen. Über ihnen schwebt ein Erot mit Fackel. Pluto - nackt bis auf ein hinter ihm aufgeblähtes Mäntelchen - hält Proserpina schräg vor sich, die ihre rechte Hand in Verzweiflung an den Kopf führt. Er blickt sich um zu den Frauen, die ihm folgen: Minerva mit Helm, Ägis und Schild, die Pluto am Arm berührt, Venus, die Minervas Schild ergreift, um sie von ihrem Vorhaben abzuhalten, und eine dritte Person, die Venus vertraulich am Ellbogen berührt. Auf anderen Sarkophagen ist dies die mit einem Bogen bewaffnete Diana, die ihrerseits Venus davon abhalten will, Minerva zu behindern. In diesem Fall aber ist die mit dem Bogen ausgestattete Diana links hinter Venus angeordnet. Daher kann es sich bei der unbewaffneten weiblichen Figur zwischen Venus und Minerva nur um eine Gefährtin Proserpinas handeln. Am linken Bildrand wird eine der Schlangen sichtbar, die Ceres' Wagen nach rechts ziehen, bis sie auf die sitzende Personifikation der Stadt Eleusis⁷⁹⁸ treffen: sie markiert nach der attischen Tradition das Ziel der Odyssee der Ceres.⁷⁹⁹ Das Heiligtum der eleusinischen Mysterien wird durch den Altar mit der runden Ciste, die die Attribute der Mysterien enthält, sowie durch die Fackel, die die Eleusis in der rechten Hand hält, symbolisiert. Die Frauengestalt hinter ihr mit gesenkter kurzer Fackel ist Hecate.

Unter den drei Skizzenbüchern des Amico Aspertini⁸⁰⁰ befindet sich der 1500-1503 entstandene Codex Wolfegg, ein gebundenes Skizzenbuch aus Pergament, das Aspertini als "Vademecum" mit sich führte, um die antike Kunst in Rom festzuhalten. Aspertinis Verhältnis zur antiken Vorlage war anders als das der Zeichner des Codex Coburgensis, Codex Pighianus und anderer Codices.

Zwar gibt seine Zeichnung (**Kat. 104**) den Zustand des im frühen 16. Jahrhundert noch vollständig erhaltenen Sarkophags wieder, so, wie er in S. Cosma e Damiano aufgestellt war. Allerdings stellt er beide Reliefhälften um, so daß aus den zwei das Relief rahmenden Horen eine einzige in der Bildmitte wird und Pluto mit Proserpina hinter Ceres herjagt statt umgekehrt. Aspertinis Figuren sind teilweise stark gedrängt - wie beispielsweise die drei verfolgenden Göttinnen⁸⁰¹ - und verschiedenen Veränderungen unterworfen: Plutos Wagen erhält Räder und Minerva ein Füllhorn. Aus der Figur der Ceres macht Aspertini

⁷⁹⁷ Die Schlange als chthonisches Symbol gehört zum Unterweltskult.

⁷⁹⁸ ROBERT 1919 S. 459.

⁷⁹⁹ Zur attischen Tradition siehe S. 11 f.

⁸⁰⁰ Zur Zuschreibung des Codexes, für die aufgrund einer handschriftlichen Notiz mit einer Initiale des 16. Jahrhunderts ("totum michelangelus fecit") auch schon Michelangelo in Anspruch genommen wurde, vgl. BOBER 1957 S. 7.

⁸⁰¹ Mit Rückgriff auf die antiken Denkmäler werden an dieser Stelle erstmals die drei Göttinnen Minerva, Diana und Venus in die Ikonographie des Raubes eingeführt.

einen bärtigen Alten mit einem Zweig in der Hand. Der Altar unter der Fackel der Hecate ist vermutlich eine Zutat Aspertinis.⁸⁰² Eleusis wendet ihren Kopf nach rechts statt nach links und stützt sich auf Rundschild und Helm anstelle der Ciste. Rechts hinter ihr - dort, wo auf dem antiken Relief Diana ihren Platz hatte - steht ein auf einen Stab gestützter alter Mann.

Andererseits versieht Aspertini seine Zeichnungen mit Ortsangaben der jeweiligen Antiken und macht damit den Codex Wolfegg zu einem historischen Dokument privater Antikensammlungen seiner Zeit. Unterhalb des Pferdegespanns Plutos befindet sich die Inschrift "a santo cosimo e damiano."

Anfang des 16. Jahrhunderts war derselbe Sarkophag Gegenstand einer Bologneser Zeichnung (**Kat. 103**). Zu diesem Zeitpunkt war der linke Rand des antiken Reliefs mit dem Schlangewagen der Ceres bereits nicht mehr erhalten, wie auch die folgenden Nachzeichnungen belegen. Ergänzungen beziehen sich auf die nicht erhaltenen Köpfe und Gliedmaßen, wobei es zu einigen Mißverständnissen kommt. So läßt der Zeichner Plutos Pferde nicht in der Erde versinken, sondern stellt sie mit stark angewinkelten Unterschenkeln dar; vermutlich hielt er das Relief an dieser Stelle für beschädigt und kannte den Zusammenhang mit Ovids Erzählung nicht. Die mittlere Gefährtin in der Venus-Minerva-Gruppe ergreift nicht Venus' Arm, wie auf dem Originalrelief, sondern ihr eigenes Gewand. Die auf dem Original am Fragment eines Bogens⁸⁰³ erkennbare Diana wird von dem Künstler nicht als solche identifiziert. Anstelle des Bogenfragments rekonstruiert er den linken Arm der Frau, mit dem sie Venus an der linken Schulter berührt. Auf diese Weise wird eine Verklammerung von Figurengruppen erreicht, die dem Mythos entsprechend eigentlich räumlich und zeitlich voneinander getrennt sein sollten.

Im ersten Band des Skizzenbuches, das Marten van Heemskerck während seines Romaufenthaltes 1532-1536 gezeichnet hat, findet sich unter den Antiken auch das Relief der Sarkophagvorderseite, als es in der Gartenmauer der Casa Galli eingelassen war⁸⁰⁴, in direkter Nachbarschaft zum Bacchus des Michelangelo. Es ist an den Seiten bereits gekürzt, so daß die Suche der Ceres, Tellus sowie die beiden Horen fehlen.

In derselben Form kopiert der Codex Coburgensis (**Kat. 113.1**) um 1550/55 das römische Original, ohne Fehlstellen zu ergänzen - so, wie es Anfang des Jahrhunderts in der

⁸⁰² ROBERT 1919 S. 459.

⁸⁰³ Zu dieser Vermutung vgl. ROBERT 1919 S. 459.

⁸⁰⁴ Haarlem, 1532-36, Marten van Heemskerck, Zeichnung, Feder auf Papier, 210 x 135 mm, aus dem Heemskerck-Skizzenbuch (Bd. I, fol. 72 r), Berlin, Kupferstichkabinett (Inv. 79 D2).

Bologneser Zeichnung (**Kat. 103**) dokumentiert wurde und sich auch fast noch bis 1806 erhalten hat.

Kurz nach ihrer Entstehung wird die Zeichnung aus dem Codex Coburgensis für den Codex Pighianus (**Kat. 113.2**) kopiert. Rechts unter der Zeichnung ist verzeichnet, wo sich das antike Relief zur Zeit der Zeichnung befand: "Aprezzo Campo fiore, in casa dov' è l Baccho di Michael Angelo"⁸⁰⁵, wie es auch van Heemskerck zeichnete.

Etwa gleichzeitig fertigte Girolamo da Carpi vom Sarkophagrelief am selben Aufstellungsort zwei Skizzen. Die linke Frieshälfte, von Hecate bis Minerva, findet sich auf dem einen (**Kat. 112.1**), die rechte Hälfte mit der Raubgruppe auf der Quadriga auf dem anderen Blatt (**Kat. 112.2**). Abgesehen von den in der Ergänzung zu klein geratenen Köpfen hat da Carpi das Original der linken Frieshälfte sehr genau kopiert. Unstimmigkeiten betreffen nur die Figur der Diana, die - vermutlich aus Gründen des schlechten Erhaltungszustandes - statt des Bogens ihren Gewandbausch ergreift, und diejenige der Venus, die statt Minervas Schild zu halten, ins Leere greift bzw. einen nicht näher definierbaren Gegenstand faßt. Außerdem wird das Schlangenfragment am linken Friesrand nicht aufgenommen.

In der Zeichnung der rechten Frieshälfte behält da Carpi seine Originaltreue bei, zieht allerdings das Viergespann Plutos so weit auseinander, daß die Pferde zu Zweiergruppen zusammengefaßt werden. Auch der Raum zwischen dem Götterpaar und dem linken Pferd ist größer als auf dem Relief. Auf diese Weise kommt es zu einer veränderten Position des über den Pferden schwebenden Amor. Ergänzt hat da Carpi Proserpinas linken Arm, den er sie senkrecht in die Luft strecken läßt, den Kopf Amors sowie Kopf und Bug des rechten Pferdes. Seine Ergänzungen beschränken sich auf Details wie Köpfe oder Gliedmaßen, ohne den Zusammenhang zu verunklären. So hat da Carpi die Hinterläufe der beiden linken Pferde dort belassen, wo sie hingehören, nämlich in der Erde versunken; er hat die Zeichnung an dieser Stelle nicht "vervollständigt".

3.1.1.1.3. Proserpina-Sarkophag, Aachen, Domschatz (**Kat. 36**)

Der Aachener Sarkophag (**Kat. 36**), der als Kaisergrab Karls des Großen diente, bis Friedrich I. die Translatio in einen zunächst hölzernen und später silbernen Schrein vornehmen ließ, ist das jüngste erhaltene Exemplar dieses zweiszenigen Sarkophagty-

⁸⁰⁵

SCHWEIKHART 1986 S. 91.

pus vom Typ Lindner A⁸⁰⁶, bei dem Anthologie und Raub eng miteinander verknüpft sind: der Raub geschieht in Gegenwart der beiden noch Blumen pflückenden Göttinnen Venus und Diana.

Die Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Zeichnung des Codex Coburgensis (**Kat. 124**) zeigt auf fol. 126 v das Relief in demselben Zustand, in dem es auch heute noch erhalten ist: links der Mitte spielt sich die Anthologie ab; zwei Gespielinnen mit Diadem knien neben ihren Kalathoi und schauen in Richtung der von links nahenden Ceres. Die linke Figur, hinter der der Torso eines in der Zeichnung kompletten Erosen zu erkennen ist, wehrt Ceres mit der erhobenen linken Hand ab: es ist Venus, die den Raub unterstützt. Die rechte Gefährtin, mit kurzem Gewand, Jagdstiefeln und Diadem, kann demzufolge nur Diana sein.⁸⁰⁷ Am linken Bildrand erscheint Ceres mit zwei Fackeln auf ihrem Drachenwagen, der von einem kleinen, geflügelten Mädchen - der Personifikation der "Hast der suchenden Mutter", Trepidatio⁸⁰⁸ - mit einer Peitsche angetrieben wird. Vor dem Wagen schwebt Caligo.⁸⁰⁹ Die rechte Frieshälfte wird von der Darstellung des Raubes in Anspruch genommen. Pluto drängt mit dem rechten Arm Proserpina, die sich einfach nach hinten fallenläßt, auf den von einer Quadriga gezogenen und von Mercurius angeführten Streitwagen. Proserpina bildet mit Plutos Körper und seinem gestreckten rechten Bein eine x-Form. Mit ihrer linken Hand rauft sie sich die Haare, die rechte hat sie steif nach unten gestreckt. Im Wagen zwischen Plutos Beinen sitzt ein Eros mit einer Fackel. Während Pluto mit seinem ganzen Gewicht und den von der Linken ergriffenen Zügeln nach rechts drängt, versucht die den Wagen verfolgende Minerva, ihrerseits Ansprüche auf Proserpina geltend zu machen, indem sie das Mädchen an der rechten Brust berührt. Minerva selbst wird dabei von einem hinter ihr fliegenden Erosen festgehalten, mit einer Geste, die sonst Venus an seiner Stelle ausübt. Unter dem Wagen lagert mit klagend erhobener Rechten Tellus. Dahinter streckt ihre heilige Schlange ihren Kopf empor. Das Ziel der Fahrt wird gleich zweifach personifiziert, durch den "Iantor orci", den Orcuseingang, der wie empfangend beide Arme dem Raubpaar entgegenstreckt⁸¹⁰, und durch Cerberus, der mit zweien seiner drei Köpfe aus der Erde lugt.

Die Federzeichnung gehört zum Codex Coburgensis, ist aber später und von anderer Hand

⁸⁰⁶ Der Typ Lindner A ist charakterisiert durch zwei- oder dreiszenige Reliefs mit rechtsgerichtetem Viergespann, auf dem Proserpina vom rechten Arm Plutos umfaßt wird. Ceres kann sowohl eine Biga als auch einen Schlangewagen fahren.

⁸⁰⁷ ROBERT 1919 S. 469.

⁸⁰⁸ Zur Deutung der Personifikation siehe ebenda S. 452.

⁸⁰⁹ Zur Interpretation siehe ebenda S. 451 f.

⁸¹⁰ Ebenda S. 451.

ausgeführt als der Großteil der übrigen Blätter. Das Werk eines deutschen oder holländischen Künstlers⁸¹¹ wurde dem Besitzer des Codex, Kardinal Marcello Cervini, möglicherweise durch Pighius vermittelt.⁸¹²

3.1.1.1.4. Proserpina-Sarkophag, Florenz, Uffizien (**Kat. 31**)

Das zweiszenige Sarkophagrelief vom Typ Lindner C⁸¹³ wird beidseitig von Horen gerahmt. Im linken Drittel wird die verfolgende Ceres auf dem Schlangenzug von der vorausfliegenden Caligo begleitet, die sie jedoch fast ganz mit ihrer langen Fackel verdeckt. Vor den Schlangen lagert am Boden Eleusis als Stadtpersonifikation, deren linker Arm auf der Ciste mit den Ähren der Mysterien ruht. Die rechte Bildhälfte wird vom Raub eingenommen. Unter dem Gespann Plutos, das durch Mercurius angeführt wird, liegt Tellus, die ihre Rechte klagend zu Pluto emporstreckt. Pluto hält die steif in seinen Armen liegende Proserpina fest mit beiden Armen gepackt und blickt sich zu der ihn verfolgenden Minerva um, die das Bildzentrum bildet. Hinter der Göttin befinden sich Venus, die den Schild Minervas festhält, sowie zwei weitere Gefährtinnen, darunter wohl ganz links Diana. Zwischen Venus und Minerva steht ein brennender Opferaltar.

Giovanni Maria Falconetto integrierte im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts antike Sarkophagreliefs wie "Spolien" in den Entwurf eines monumentalen Grabmals für Alvise Cornaro, einen Antikenliebhaber und Freund Falconettos.⁸¹⁴ Der Entwurf, eine Pinsel- und Federzeichnung (**Kat. 101**), orientiert sich an der Tektonik des Grabmonuments von Gerolamo und Marco della Torre in S. Fermo Maggiore in Verona, das Andrea Riccio 1516-1521 gefertigt hatte. Der Entwurfcharakter ist an verschiedenen Alternativvorschlägen auszumachen, die Falconetto dem Auftraggeber anbietet: beispielsweise bei der Gestaltung der Sarkophagstützen, der Kandelaber oder der die Victorien stützenden Wesen.⁸¹⁵ Für die Reliefs - Zugstände an das Hobby des Freundes - wählte Falconetto antike Vorlagen: für das Proserpina-Relief beispielsweise den Florentiner Sarkophag (**Kat. 31**), der in Rom seit Ende des 15. Jahrhunderts bekannt und in San Silvestro in Capite aufgestellt war.

Die farbliche Anlage des Blattes, über dem ein Bronzeschimmer liegt, weist darauf hin, daß

⁸¹¹ Für die Zuschreibung vgl. HARPRATH 1989 S. 130.

⁸¹² Ebenda.

⁸¹³ Zum Typ Lindner C vgl. Anm. 796.

⁸¹⁴ BUDDENSIEG/SCHWEIKHART 1970 S. 29-36, Abb. 14-16, 20, SCHWEIKHART 1980/1 S. 90 f. m. Abb., SCHWEIKHART 1980/2 S. 70 m. Abb., BOBER/RUBINSTEIN 1986 S. 146.

⁸¹⁵ KAT.LE DESSIN 1993 S. 44.

zumindest alle Reliefs in vergoldeter Bronze ausgeführt werden sollten.

Im Vergleich zum Original ist das Format des gezeichneten Reliefs kürzer und höher: dadurch ergeben sich über den Köpfen größere Freiflächen, während die Szenen in der Breite arg gedrängt erscheinen, obwohl drei Figuren des Vorbilds nicht übernommen wurden. Wiederholt hat Falconetto dagegen die beiden Eckhoren, in deren Gewandbäuschen Blüten liegen. Neben der linken Hore verfolgt Ceres den Entführer mit Fackel und Schlangewagen. Die Haltung ihrer rechten Hand ist zwar etwas anders als im Original, die Windungen der Schlangenleiber dagegen sind sehr genau kopiert, wenn auch im Umfang dünner. Falconetto verzichtet auf die unter den Schlangen gelagerte Eleusis, die sich im Original auf ihre eleusinische Ciste stützt, sowie auf eine Gefährtin im Hintergrund. Die Gruppe der verfolgenden Göttinnen - Minerva, Venus und Diana bzw. Nymphe - ist aufgrund des Platzmangels zum Teil hinter die Schlangenköpfe gerutscht, so daß nur noch Minerva, die hier ausnahmsweise mit kurzen Stiefeln ausgestattet ist, hervorsticht. Der brennende Opferaltar, der eigentlich links neben Minerva steht, ist in der Skizze zwischen Minerva und der Raubgruppe angesiedelt. Letztere ist getreu der Vorlage wiedergegeben, inklusive des über den Pferden fliegenden Erosen sowie der unter ihnen liegenden Tellus. Aus dem Viergespann des römischen Reliefs wurde ein Zweispänner ohne den Wagenlenker Mercurius.

Giovanni Maria Falconetto hat das Vorbild des Sarkophages aus den Uffizien noch zwei weitere Male verwendet. Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts⁸¹⁶ integrierte er eine Nachzeichnung des Reliefs in die Fassadengestaltung der Casa Trevisani-Lonardi, Vicoletto Cieco Pozzo S. Marco 1/Vicolo S. Marco in Foro in Verona (**Kat. 164.1**). Während die Fassade selber stark zerstört ist, läßt sich das ursprüngliche, in Chiaroscuro-Technik gemalte Ensemble von Ranken-, figürlichen und szenischen Friesen sowie gemalten Archikiturelementen anhand der Nachzeichnungen Pietro Nanins von 1864 (**Kat. 164.2**) rekonstruieren. Mittels der kolorierten Blätter Nanins ist zusätzlich eine Vorstellung von der Farbigkeit der Geschosse möglich (**Kat. 164.3**): Der Untergrund der einzelnen Geschosse war jeweils dunkel gehalten, so daß die in heller, weißlicher Steinfarbe getönten Figuren den Eindruck tatsächlicher Reliefs erweckten.⁸¹⁷ Zwar gehen fast alle Szenen und Figuren auf antike Vorbilder zurück, doch werden diese meist verfremdet. Der Fries mit dem Raub der Proserpina stellt die einzige mythologisch bestimmbare Szene dar. Der Rest sind ganz allgemein antike Themen, die die Breite der damals bekannten antiken Darstellungen - Schlachten, Siege, Opfer, mythologische Szenen, Jagden und Orakel - widerspiegeln, ohne daß ein ikonographisches Programm für die Fassade auszumachen

⁸¹⁶ Zur Datierung vgl. SCHWEIKHART 1973 S. 216.

⁸¹⁷ Zur Beschreibung der Farbigkeit der Fassade vgl. ebenda S. 215.

wäre. "Seine Absicht ist nicht antiquarische Darstellung; er benutzt vielmehr antike Reliefs wie ein Musterbuch zur Entnahme von Einzelmotiven. An den Kompositionen ist er so wenig wie an den Inhalten seiner Vorbilder interessiert."⁸¹⁸ Hinter dem Plan, eine Fassade "all'antica" zu schmücken, vermutet Schweikhart Gründe, die mit der Topographie zusammenhängen: "Schon die Straßenbezeichnung 'vicolo San Marco in Foro' weist darauf hin, daß man hier das römische Forum vermutete.[...] So ist zu vermuten, daß das fast ausschließlich aus Themen und Darstellungen antiker Reliefs bestehende Programm der Dekoration an die Lage des Hauses im Kern des antiken Stadtbezirks anknüpft und den Versuch unternimmt, ein antikes Haus wieder zu erstellen."⁸¹⁹

Der Proserpina-Fries, den Falconetto im Mezzaningeschoß der Straßenseite am Vicolo San Marco in Foro in weiß gehöhten Ockertönen auf grauschwarzen Grund malte, ist eine spiegelbildliche, nicht originalgetreue Wiedergabe des Sarkophagreliefs aus Florenz. Der Wandfries Falconettos zeigt mehr Abweichungen vom antiken Sarkophagrelief als derjenige auf der Grabmalzeichnung. Dennoch sind die grundsätzlichen Übereinstimmungen - die Haltung Plutos und Proserpinas, die zwei (der eigentlich drei) verfolgenden Göttinnen, Ceres auf dem (geflügelten!) Schlangenzug - so deutlich, daß das Vorbild unverkennbar ist. Unterschiede betreffen die Anzahl der das Gespann Plutos bildenden Pferde - Falconetto reduzierte sie auf zwei - das Weglassen von Mercurius, Amors Fackel, der sich zwischen Minerva und Venus aufhaltenden Diana, der zusätzlichen Gefährtin im Hintergrund, der unter Ceres' Wagen gelagerten Tellus sowie der den antiken Fries rahmenden Horen. Auf diese Weise gestaltet sich Falconettos Komposition übersichtlicher, bleibt - wohl eher unbeabsichtigt - auf das Wesentliche konzentriert.

Dieselbe Vorlage findet im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts Verwendung in Falconettos Gestaltung eines Sales im Palazzo d'Arco zu Mantua, den er mit 12 Monatsfresken dekorierte. In die Wandgestaltung fügte er antike Bauwerke, Statuen und Reliefs, fingierte Sarkophagreliefs als Sockel und Friese sowie fingierte antike Münzen ein.⁸²⁰ Das Proserpina-Sarkophag-Relief - in zwei Hälften unterteilt - bildet jeweils den oberen Abschluß des "November"- und des "Dezember"-Freskos (**Kat. 165**). Zusammen mit einem Kentaurenomachie-Fries auf dem einen und einem Amazonomachie-Fries auf dem anderen Monatsbild gibt es den Rahmen für die halb mythologischen, halb historischen Füllungen der Arkaden ab: Unterhalb des jeweiligen Sternzeichens - Schütze bzw. Steinbock - findet sich auf dem November-Bild eine Darstellung des Kentauren Chiron und der Musen

⁸¹⁸ SCHWEIKHART 1968 S. 334.

⁸¹⁹ SCHWEIKHART 1973 S. 216.

⁸²⁰ Eine Auswahl der kopierten Antiken vgl. BUDDENSIEG 1963 Anm. 71.

am Fuße des Helikon⁸²¹, auf dessen Gipfel Pegasus steht. Den Hintergrund bildet der Torre dei Schiavi. Das Hauptthema des "Dezember" ist die Verteidigung Roms gegen die Goten durch Herabstürzen der Statuen von der Engelsburg. Während die Bildkomposition von Pinturicchios Monatszyklus im römischen Palazzo di Domenico della Rovere um 1490 abhängig ist, gestaltet Falconetto sie jedoch aus antiken Motiven und übernimmt nicht - wie Pinturicchio - lediglich architektonische und dekorative Elemente aus dem Formenschatz der Antike.

Den dreiszenigen Fries des Proserpina-Sarkophags unterteilte Falconetto in die Raubszene ("Dezember") sowie Verfolgung durch die Göttinnen und die Suche der Ceres ("November"). Die Leserichtung ist dieselbe wie auf der Vorlage, von links nach rechts. Die Elemente sind auf dieselben reduziert wie in Verona, mit dem Unterschied, daß links hinter Ceres noch eine der antiken Horen untergebracht ist. Außerdem dreht sich die verfolgende Venus - analog zu Pluto, den sie durch ihr Eingreifen unterstützt - zu Ceres um. Diese hat ein etwas anderes Gefährt als in Verona: der Wagenkasten mit dem niedrig ansetzenden Trittbrett und den kleinen Rädern entspricht eher Renaissancevorstellungen als antiken. Auch wenn hier dieselben Füllfiguren ausgespart sind, wirkt die Komposition im linken Teil komprimierter: die Hore steht fast mit auf Ceres' Wagen, und Venus wird von den hier sehr dominierenden, geflügelten Schlangen überschritten. So scheinen die Schlangen - entgegen dem Mythos - gemeinsam mit Venus Minerva zu bedrängen.

3.1.1.1.5. Proserpina-Sarkophag, Rom, Villa Pamphilj (**Kat. 29**)

Das Titelblatt seines juristischen Werks "Diatribae" von 1524 krönte Mariangel Accursius mit einem Gebälkfries (**Kat. 71.1**) nach dem Vorbild des Sarkophagreliefs vom Typ Lindner C⁸²² aus der Villa Pamphilj in Rom (**Kat. 29**), das im Aufbau demjenigen aus Florenz (**Kat. 31**) ähnelt.⁸²³

Auf dem Kupferstich werden gegenüber dem Original einige Veränderungen vorgenommen: die Handhaltung der Ceres, die Größe der Schlangenleiber vor ihrem Wagen, das Attribut in Minervas rechter Hand, Plutos Körperhaltung sowie die zusätzliche Wiedergabe des über dem Wagen fliegenden Erosen. Der kopierte Fries ist die zweiszenige Variante des Mythos: Ceres auf dem (Schlangen-) Wagen mit vor ihr hereilender Caligo⁸²⁴, drei Verfolgerinnen

⁸²¹ Ebenda S. 145. Buddensieg hatte hier fälschlicherweise Nymphen an der kastalischen Quelle angenommen.

⁸²² Zum Typ Lindner C vgl. Anm. 796.

⁸²³ Zur Beschreibung des Sarkophagreliefs aus den Uffizien siehe S. 142.

⁸²⁴ Zur Caligo, der personifizierten Dunkelheit, die die suchende Ceres begleitet, vgl. ROBERT 1919 S. 451 f.

(Venus, Diana, Minerva mit Zauberzweig⁸²⁵, den Accursius mißverstehet und zum Schwert ergänzt) sowie die Raubgruppe auf der Quadriga mit darüber schwebendem Eros, darunter gelagerter Tellus mit Füllhorn und auf dem rechten Oberschenkel ruhender rechter Hand⁸²⁶, sowie letztlich Mercurius als Gespannführer.

Nach diesem Kupferstich von Accursius zeichnete Cassiano dal Pozzo das Relief aus der Villa Pamfili nach 1611 (**Kat. 71.2**).⁸²⁷

3.1.1.1.6. Proserpina-Sarkophag, Rom, Palazzo Giustiniani (**Kat. 43**)

Es handelt sich um einen dreiszenigen Fries (**Kat. 43**) vom Typ Lindner A⁸²⁸ mit Anthologie in der Mitte, Raub in der rechten und Ceres auf ihrem Schlangengespann in der linken Bildhälfte. Zur streng symmetrisch angelegten Anthologieszene gehören die kniende Proserpina mit dem umgekippten Kalathos, die sich zu Pluto umdreht. Dieser hat sich ihr von hinten genähert und berührt sie mit der rechten Hand am Rücken. Unterstützung erhält er von den beiden Göttinnen neben ihm: Venus mit zwei Erosen links und Juno mit Szepter und über den Kopf gezogenen Mantel rechts. In der Raubszene hält Pluto die neben ihm stehende Proserpina mit dem rechten Arm umfaßt. Sie zieht sich mit der linken Hand den Mantelsaum über den Kopf, um sich vor Pluto zu verhüllen. Minerva ist von links nah an den Wagen herangetreten und umfaßt Proserpina mit dem rechten Arm. Diana⁸²⁹ ist in diesem Fall auf Höhe des Pferdegespanns wiedergegeben, dem sie in die Zügel greift, um die Fahrt zu stoppen. Über dem Wagen fliegt ein Eros, unter dem Gespann liegt Oceanus. Die Cereszene ist mit einer gelagerten Tellus sowie der vor Ceres im Wagen stehenden Trepidatio⁸³⁰ ausgestattet.

Nach 1611 fertigte Cassiano dal Pozzo die Zeichnung (**Kat. 126**) nach dem Sarkophag, der zu diesem Zeitpunkt im Hof des Palazzo Giustiniani eingemauert war. Die Freiheiten dal Pozzos beziehen sich auf die Proportionen der Köpfe und Gliedmaßen.

⁸²⁵ Zur Interpretation des Fragments als Zauberzweiges siehe ebenda. Der literarische Ursprung liegt in der "Aeneis", vgl. VERGILIUS 6, 405-409.

⁸²⁶ Im Sarkophagkontext erhebt Tellus ihre Hand klagend und abwehrend gegen Pluto.

⁸²⁷ Zur Antikenkopie Mariangel Accursius' vgl. ROBERT 1919 S. 466.

⁸²⁸ Zum Typ Lindner A vgl. Anm. 806.

⁸²⁹ Zur Diskussion der Figur als Diana siehe ROBERT 1919 S. 476.

⁸³⁰ Zur Trepidatio siehe Anm. 808.

3.1.1.1.7. Proserpina-Sarkophag, Rom, Villa Medici (**Kat. 40**)

Die Handlung auf dem Sarkophagrelief der Villa Medici (**Kat. 40**), einem dreiszenigen Fries vom Typ Lindner B⁸³¹, ist von rechts nach links zu lesen. Die rechts Bildhälfte teilen sich die bei der Anthologie kniende, von vier Eroten umgebene Proserpina und die von rechts nahende Ceres mit vor ihr auf dem Schlangengespann stehender Trepidatio.⁸³² Das Bildzentrum nimmt Pluto ein, der mit der in seinem linken Arm liegenden Proserpina auf dem Wagen steht. Hinter dem Gespann, das von Mercurius geführt wird, steht die von Eroten umgebene Venus. Unter den Pferden sind Tellus und der Ianitor Orci untergebracht. Vom linken Bildrand her stellt sich Minerva der Quadriga in den Weg, während Diana sich links hinter ihr aus dem Bild bewegt.

Das römische Relief ist das Vorbild für dal Pozzos nach 1611 entstandener Zeichnung (**Kat. 127.1**). Die Hintergrundgestaltung in Form der hinzugefügten Bäume sowie die Position der Eroten stimmt nicht genau mit der Vorlage überein. Aus der bekleideten Trepidatio auf dem Schlangewagen der Ceres wird ein nackter Erot. Dem "Ianitor Orci" gibt dal Pozzo -wohl aus Unverständnis gegenüber dieser Personifikation - einen Gegenstand in die Hände, und aus dem Füllhorn der Tellus wird ein stabförmiges Instrument. Die Göttinnen Diana, Minerva und Ceres hat der Zeichner sämtlich ohne Attribute wiedergegeben.

Die Veränderungen dal Pozzos finden Eingang in Bernardino Capitellis Kupferstich aus dem 17. Jahrhundert (**Kat. 127.2**), der das Original demnach schon nicht mehr vor Augen gehabt hat. Im Gegensatz zu dal Pozzo gibt Capitelli der knienden Proserpina einen Stab in die erhobene linke Hand und verzichtet auf die vegetabile Hintergrundgestaltung.

3.1.1.1.8. Kopien römischer Cippusreliefs

Die in Bronze gegossene Tür des Mittelportals von St. Peter in Rom ist ein Werk Filaretos und entstand 1433-1445 im Auftrag Papst Eugens IV. Sechs Kassetten mit Darstellungen aus dem Leben und Martyrium Petri werden von Akanthusranken gerahmt, die mit szenischen Darstellungen gefüllt sind: naturgetreu wiedergegebene Tiere, bacchantische Figuren, die in dem Blattwerk wie mittelalterliche Drollerien anmuten, Tierfabeln nach Aisopos, durch

⁸³¹ Zum Typ Lindner B zählen dreiszenige Reliefs mit nach links gerichtetem Gespann, auf dem Pluto Proserpina mit dem linken Arm umfaßt. Der Wagen der Ceres wird stets von Schlangen gezogen.

⁸³² Zur Trepidatio siehe Anm. 808.

Livius und Valerius Maximus tradierte Episoden der römischen Geschichte, pastorale, an Virgilius erinnernde Figuren und Szenen der römischen Mythologie nach Ovid.⁸³³ Filarete erweist sich als kundig nicht nur der antiken Schriftsteller, sondern auch der antiken Ikonographie. Dennoch überwiegt der mittelalterliche Charakter seiner Darstellungen, deren Vorbilder größtenteils in zeitgenössischen Illuminationen zu suchen sind. Roeder beschreibt Filaretes Stil als "a mind of mediaeval complexity crammed full of exciting, but not quite assimilated classical learning. His figures lack the grace of Ghiberti or the heroism of Donatello. They are sensible, jolly fellows. His Apollo is no more divine than a country squire, his satyrs chase the nymphs with a peasant-like gusto, and over animals he never makes a mistake."⁸³⁴

Aus dem Proserpina-Mythos hat Filarete einige Szenen ungeordnet über die beiden Türflügel verteilt (**Kat. 183**). So ist die blumenpflückende Proserpina am linken Rand des rechten Türflügels dargestellt, die Raubszene in der rechten unteren Ecke des linken Flügels, Cyane oder Arethusa in ihrer Quelle sowie die suchende Ceres am rechten oberen Rand des rechten Türflügels.

In der Volute einer Akanthusranke sammelt Proserpina vor dem Hintergrund einer üppigen Blumenwiese leicht gebeugt Blumen in den Schoß ihres hochgerafften Kleides. Sie ist ikonographisch eng verwandt mit der etwa zeitgleichen "Proserpina rapta" vom Typ "Leonardo da Besozzo" (**Kat. 54.1**) und entspringt eher mittelalterlichem Formempfinden.⁸³⁵ Die Akanthusranke mit der Raubdarstellung basiert dagegen auf antiken Vorbildern. Zwei Pferde ziehen den in antiker Manier wiedergegebenen Streitwagen nach links. Im Wagen hält ein unbärtiger Pluto mit nacktem Oberkörper die langgewandete Proserpina mit beiden Armen so fest, daß sie halb auf seinen Oberschenkeln und halb auf dem Wagenkasten zu sitzen scheint. Sie versucht, sich so weit wie möglich von Pluto wegzudrehen und verliert dabei die gepflückten Blüten aus ihrem Gewandbausch. Außerdem ist ihr das Kleid, über dem sie diagonal eine Blumengirlande trägt, von der linken Schulter gerutscht.

Die Vorlage für die gedrängte Komposition des Paares auf dem Wagen ist nicht unter den römischen Sarkophag-, sondern unter den Cippusreliefs zu suchen (vgl. **Kat. 30**). Besonders genau kopiert Filarete die Haltung Proserpinas mit dem nach unten hängenden bzw. gestreckten Arm und ihrem weit nach hinten gebeugten Oberkörper, verzichtet allerdings auf die antikisierenden wehenden Vela. Die Einkerbungen unterhalb der Pferde erinnern an die chthonische Schlange, die stets auf den antiken Reliefs zu finden ist, von

⁸³³ Zur Beschreibung der Filarete-Tür und Identifizierung der einzelnen Szenen vgl. ROEDER 1947.

⁸³⁴ Ebenda S. 150.

⁸³⁵ Zur Verwandtschaft, die sich auch auf die Gestaltung des drachentötenden Cadmus bezieht, vgl. S. 126.

Filarete aber nicht ganz verstanden wurde.

Die beiden Nebenszenen identifiziert Roeder als "Arethusa, the nymph of Diana, rising from her pool and pointing downwards to show Ceres where Persephone had vanished" und "A woman described by Muñoz as standing in corn, extending her right hand and holding in her left an unrecognizable object. Ceres asking Arethusa if she has seen her daughter. Can she be holding Persephone's girdle?"⁸³⁶ Dem ovidischen Mythos zufolge kann es nur dann ein Gürtel sein, wenn die Nymphe Cyane ist. Demnach wäre vorzuschlagen, in der Quellnymphe eher Cyane zu sehen, die statt eines Bogens den Gürtel Proserpinas hochhält. Sie zeigt ihn Ceres, die mit einer Fackel als Attribut ausgerüstet ist.

Durch die Zeichnung des Malers, Zeichners und Antiquars Pirro Ligorio aus dem Codex Ms.XIII.B.7. in Neapel (**Kat. 107**) ist die Ikonographie eines römischen Cippusreliefs überliefert, das sich nicht erhalten hat. Gemäß Ligorios Angabe befand sich das Original um 1534, als er es zeichnete, "presso la casa di Capi di ferro gentilhuomini Romani [...] sopra una porta d'un artefice."⁸³⁷ Da Ligorios Zeichnung grundsätzlich mit einer Zeichnung desselben Reliefs aus dem Codex Berolinensis (**Kat. 99**) übereinstimmt, ist davon auszugehen, daß Ligorio direkt vor dem antiken Original gezeichnet hat.⁸³⁸ Das Bildfeld wird von einer diagonal von rechts unten nach links oben galoppierenden Quadriga fast völlig ausgefüllt. Rechts neben die Hinterläufe der Pferde hat der Zeichner mit Mühe noch ein Wagenrad eingefügt, das jedoch den Bildrahmen bereits überschneidet. Der Wagenkasten selbst ist darüber nur zu erahnen. Die Raubgruppe befindet sich hinter den Pferderücken und ist nur hüftaufwärts sichtbar. Pluto hält mit rechts die Zügel und mit links Proserpina an seiner linken Seite umfaßt, deren Körper sich bogenförmig nach rechts neigt. Beide Arme hält sie in die Luft gestreckt. Sie ist bekleidet, während Pluto nackt ist - abgesehen von dem sich über seinem Kopf aufblähenden Mantel. Der wesentliche Unterschied zwischen dieser Zeichnung und der des Codex Berolinensis ist, daß das Paar bei Ligorio nicht im Wagenkasten steht, wie es auch auf den antiken Cippen üblich war, sondern daß ihre Beine hinter den Pferderücken verschwinden. Dadurch wirkt die Darstellung in der rechten Hälfte merkwürdig gedrängt.

⁸³⁶ ROEDER 1947 S. 153.

⁸³⁷ MANDOWSKY/MITCHELL 1963 S. 108.

⁸³⁸ Vgl. FOERSTER 1874 S. 123.

3.1.1.2. Antikisierende Kompositionen

Auf Sarkophagreliefs zurückführen läßt sich die Simultandarstellung einer Holztruhe, die um 1480 für die Familie Guinigi in Lucca angefertigt wurde (**Kat. 184**). Mitte des 14. Jahrhunderts entwickelt sich in Florenz und Venedig die Mode, Aussteuer- oder Hochzeitstruhen der italienischen Patriziertöchter von führenden Künstlern plastisch oder malerisch gestalten zu lassen. Als Themen boten sich Liebes- oder Eheszenen mythischen Ursprungs an: Liebesabenteuer, Brautfahrten, Hochzeitsfeierlichkeiten, die meist dem ovidischen Motivschatz entstammten: beispielsweise der Raub der Helena, der Europa oder der Proserpina. In diesem Zusammenhang wurden die Entführungen positiv gedeutet: "Danach bedeutete es für jedes Geschlecht eine Auszeichnung, wenn eine seiner Töchter eine Verbindung mit einem Gott einging."⁸³⁹ Im Format und in der additiven Komposition zeigen die Cassoni ihre enge Verbindung zu den antiken Sarkophagreliefs und bilden damit schon früh den Typus der Simultandarstellung aus.

Der hohe, stark profilierte Cassone mit steil ansteigendem Deckel ist an den Ecken mit plastischen Sphingen dekoriert, die jeweils das Familienwappen der Guinigi in den Fängen halten. In der Mitte der Frontseite spielt sich der Raub der Proserpina ab: während ihre Gespielinnen im linken Bilddrittel sich im Tanz vergnügen⁸⁴⁰, trägt Pluto Proserpina fort, und zwar ganz in der Manier, wie es später auf dem Holzschnitt "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)⁸⁴¹ dargestellt wird: Proserpina wird von ihm in einer Art Sitzhaltung mit beiden Händen getragen. Auch in der nächsten Szene wird die Raubgruppe der venezianischen Illustration vorweggenommen: auf dem Streitwagen stehen Pluto und Proserpina hintereinander. Pluto hält Proserpina an den Haaren gepackt, während sie hilflos die Arme in die Höhe streckt. Im Unterschied zur Metamorphosen-Illustration sind beide nackt, Proserpina ebenfalls stehend wiedergegeben, und der Wagen, der von drei statt zwei Pferden gezogenen wird, ist dreirädrig; der Bug ist stevenförmig hochgezogen. Auf diesem sitzt ein Amor mit einem Bogen in der Hand. Ein zweiter Begleiter geht hinter dem Wagen und bläst eine Posaune zum Zeichen der erfolgreichen Eroberung Plutos. Vor den Pferden geht Mercurius, der anstelle seines Caduceus' eine Fahne hält, als Wagenlenker und betritt bereits den höhlenartig gestalteten Orcuseingang. Vor allem der rechte Teil der Komposition, die gestaffelt angeordneten, in die Höhe steigenden Pferde mit ihrem Wagenlenker, ist stark an römische Sarkophagreliefs angelehnt, zumal die Anwesenheit des Mercurius als Wagenlenker ein antikes Element ist, das auf allen Sarkophagtypen vorkommt (**vgl. Kat. 36**), während es in die mittelalterliche

⁸³⁹ KAT.EUROPA 1988 S. 267.

⁸⁴⁰ SCHUBRING 1915 S. 235, Nr. 75.

⁸⁴¹ Zum Bildtyp "Venedig 1497" siehe S. 164-167.

Ikonographie keinen Eingang gefunden hat.

Im Besitz derselben Familie war auch ein Pendant dieses Cassone mit der Darstellung der Rückkehr Proserpinas zur Oberwelt⁸⁴². Da es Sarkophage mit der Rückkehr der Proserpina nicht gibt, vereinigt der Künstler in diesem seltenen Bildthema antike Versatzstücke wie den Schlangenzug der fackeltragenden Ceres⁸⁴³, der von einer weiteren Fackelträgerin begleitet wird und den er den Proserpina-Sarkophagen entnommen hat, mit Phantasieelementen wie der Szenerie der Waldmenschen auf der rechten Frontseite.

Als eins von zwei aus der Gesamtkomposition herausragenden Fresken wählte Pinturicchio 1502-03 das Thema des Proserpina-Raubes für die Deckendekoration der sienesischen Dombibliothek, der Libreria Piccolomini. Den Auftrag dazu gab der damalige Erzbischof von Siena, Kardinal Francesco Piccolomini-Todeschini, der spätere Papst Pius III. Er widmete die Bibliothek und ihre Ausgestaltung seinem Vorgänger Pius II., der eine umfangreiche Bibliothek altphilologischer Schriften besaß. Das Zentrum der durch Mäanderbänder in verschiedene geometrische Felder gegliederten Decke (**Kat. 162**) bildet das Kardinalswappen Francesco Piccolominis. Zwei ebenso große Quadrate mit mythologischen Szenen ragen aus dem ohne größeren thematischen Zusammenhang zusammengestellten Ensemble von Putten, Tugenden, Nymphen, Satyrn und Sirenen heraus: "Luna und Endymion" sowie der "Raub der Proserpina" (**Kat. 162**), beide gerahmt von Stuck-Eierstäben.⁸⁴⁴

Vor einem goldfarbenen Hintergrund mit üppigem Buschwerk nimmt der Wagen Plutos die gesamte Quadratbreite ein. Es ist ein Streitwagen, an antiken Reliefs orientiert, aber mit zeitgenössischem Dekor. Gezogen wird er von zwei Schlangen. Pluto steht - wie auf römischen Sarkophagen - breitbeinig im Wagen, mit hinter ihm aufgeblähtem Mantel, und blickt sich zu seinem Verfolger um. Auf beiden Armen trägt er die fast waagrecht liegende Proserpina. Während Pluto bis auf den Mantel nackt ist, trägt sie ein langes Kleid mit modischen Details an Halsausschnitt und Ärmeln, dazu lange, offene Haare. Ihre rechte Hand ist klagend nach hinten zum Kopf geführt, die linke legt sie auf ihren Bauch. Ein Verfolger, vom linken Bildrand überschritten, ist Pluto ganz dicht auf den Fersen. Er trägt Hose und Wams sowie in der erhobenen rechten Hand eine Waffe, mit der er bereit ist, auf Pluto einzuschlagen. Mit der linken Hand berührt er bereits Proserpinas Gewand. Während Motive wie die Haltung Plutos und Proserpinas, das Zurückführen von Proserpinas rechter Hand und der Streitwagen antike Reliefvorbilder (**vgl. Kat. 36**) haben, ist der bewaffnete Verfolger neu. An seiner Stelle nahm auf den Sarkophagereliefs und ihren

⁸⁴² Cassone-Relief, um 1480, in der Art Matteo Civitalis, 168 x 36 cm, SCHUBRING 1915 Taf. XI,76.

⁸⁴³ Auch das Motiv des Schlangenzuges der Ceres ist rein antiken Ursprungs.

⁸⁴⁴ Zu einem möglichen programmatischen Zusammenhang siehe S. 279.

Nachzeichnungen Minerva die Verfolgung auf.

Das Moment der Verfolgung spielt auch auf einem anderen, 1509 gefertigten Deckengemälde Pinturicchios eine Rolle, das den Sieneser Palazzo Pandolfo Petruccis gen. Il Magnifico zierte (**Kat. 163**). Der Plafond des Salons besteht aus 22 Sektionen mit Motiven aus der klassischen Mythologie, die seit 1912 nicht mehr in situ sind, sondern im Metropolitan Museum of Art in New York aufbewahrt werden und keinen engeren inhaltlichen Zusammenhang erkennen lassen.⁸⁴⁵ Das Zentrum, das Wappen der Petrucci, wird von vier girlandentragenden Putten gerahmt. Das Feld mit dem Raub der Proserpina hat einen beinahe quadratischen Grundriß mit sich zur Hälfte konkav einziehenden oberen und unteren Seitenkanten. Auch hier ist das Gespann nah an den Betrachter herangerückt, während die landschaftliche Ausgestaltung des Hintergrundes nebensächlich ist. Der Streitwagen Plutos mit einem monumentalen Gorgoneion auf dem Bug bildet das Bildzentrum. Gezogen wird er von zwei nach links galoppierenden Rappen, denen Mercurius - kenntlich durch Caduceus und Petasus - als Wagenführer neben dem hinteren Pferd zugeteilt ist. Pluto steht im für Sarkophage (**vgl. Kat. 31**) typischen weiten Ausfallschritt auf dem Wagen und versucht, die sich wehrende Proserpina auf den Wagen zu ziehen bzw. sie auf diesem zu halten. Durch seine Zugrichtung bedingt, bilden Plutos Oberkörper und sein linkes Bein eine Diagonale zum Wageninneren. Ein leichtes Mäntelchen flattert hinter seiner linken Schulter im Fahrtwind. Proserpina liegt -dem Vorbild entsprechend - waagrecht in seinen Armen, stößt sich allerdings mit dem angewinkelten rechten Bein vom Wagenrand ab. Der linke Unterschenkel hängt über dem Wagenrand. Mit der linken Hand versucht die in ein langes Kleid gewandete Proserpina, Plutos Umklammerung zu lockern; die rechte Hand ist angewinkelt nach hinten geführt. Während dieser Griff an den Kopf oder in seine Richtung durchaus typisch für die römischen Friese ist, ist der Aspekt der Gegenwehr der Entführten, wie Pinturicchio sie auch in der Libreria dargestellt hat, untypisch. Neben dem Wagen stemmt sich Amor mit umgehängtem Köcher gegen das linke Wagenrad, als ob er es anschieben und so den Plan der Venus weiter vorantreiben wollte. Am rechten Bildrand verfolgt eine weibliche Gestalt mit trauernd über den Kopf gezogenem Mantel, zum Gesicht geführter rechter Hand und langer Fackel über der linken Schulter die Hauptakteure: es ist Ceres, die nur selten dargestellt wird. Ihre Anwesenheit auf den Proserpina-Friesen ist in der Antike zwar obligatorisch, aber die Ikonographie ist anders. Auf den antiken Vorbildern (**vgl. Kat. 36**) ist sie die

⁸⁴⁵ Zu ihnen gehören der Wagen Apolls, der Wagen der Ceres, Galathea, die Kalydonische Eberjagd, das Urteil des Paris, Helle, Hercules und Omphale, der Raub der Europa, Bacchus, Jupiter und Antiope, die drei Grazien, Venus und Amor sowie die Triumphe des Mars, der Cybele, des Alexander, der Amphitrite und eines Kriegers.

forsch Suchende, die, von Wut getrieben, Pluto jagt; hier ist eher die von Schmerz gebeugte Mutter charakterisiert. Zwischen Wagen und Ceres kriecht eine Schlange am Boden: als chthonisches Symbol aus der Tradition römischer Münz-, Altar- und Sarkophagreliefs.

Das gegengleiche Nachbarfeld wird von Ceres ausgefüllt, die auf ihrem von Drachen gezogenen Streitwagen auf der Suche nach ihrer Tochter ist.⁸⁴⁶

Die Cappella della Madonna di S. Brizio im Dom zu Orvieto ist 1499-1506 nach Entwürfen Luca Signorellis von seinen Schülern ausgemalt worden. Der obere Teil der Wände ist mit einem Freskenzyklus des Jüngsten Gerichts dekoriert, der untere Teil mit en grisaille gemalten Poetenbildnissen und Szenen aus ihren Werken, wobei kein engerer inhaltlicher Zusammenhang zwischen beiden Zonen besteht.⁸⁴⁷ Unterhalb des Freskos mit dem Sturz der Verdammten und ihrer Ergreifung durch die höllischen Dämonen befindet sich das Feld mit dem Brustbild Ovids, umgeben von vier Medaillons mit Szenen des Proserpina-Raubes sowie aus Kandelabern wachsenden Grottesken auf Goldgrund (**Kat. 160**).⁸⁴⁸ Im ersten Medaillon steht Pluto weit vornübergebeugt auf seinem von zwei Pferden gezogenen Wagen und sieht von erhöhter Position aus in den zerklüfteten Krater des Ätna. Im Abgrund liegen zwischen Felsen und Flammen zwei erschlagene Giganten. Neben dem nackten, nur mit einem Mäntelchen bekleideten Pluto steht als Wagenlenkerin eine Furie. Das nächste Medaillon stellt die Anthologie Proserpinas inmitten der sie begleitenden Göttinnen Venus, Minerva und Diana dar. Diana ist anhand ihres Bogens zu identifizieren, Minerva durch Rüstung und Waffen. Venus ist an dem Ball⁸⁴⁹ bzw. Apfel des Paris zu erkennen, Proserpina an den gepflückten Blüten in ihrem Schoß. Die folgende Szene, der Raub der Proserpina, ist im dritten Medaillon wiedergegeben. Der Pferdewagen Plutos ist hier von der Frontalansicht der ersten Szene ins Profil gedreht. In wildem Galopp ziehen die Rosse den Streitwagen nach rechts. Vor Anstrengung und Schmerz, den die Wagenlenkerin ihnen zufügt, indem sie mit zwei Schlangen auf sie eindrischt, sind ihre Mäuler weit geöffnet. Hinter der durch Schlangenhaare und Hängebusen charakterisierten Furie steht Pluto im Wagen. Proserpina hält er mit beiden Armen in der Taille umfaßt. Mitsamt seiner Beute wird er durch die rasche Fahrt nach links, d.h. nach hinten gedrückt. Proserpina unterstützt diese Bewegung, indem sie sich mit aller Kraft von Pluto fort dreht und mit der rechten Hand seine Unklammerung zu lösen versucht. Dabei liegt sie waagrecht in Plutos Armen. Das vierte

⁸⁴⁶ Außer den beiden besprochenen sind alle mythologischen Szenen auf zeitgenössischen "Carri trionfali" dargestellt.

⁸⁴⁷ Neben dem zu besprechenden Brustbild Ovids sind dies: Homeros, Empedokles, Lucianus, Horatius, Virgilius und Dante.

⁸⁴⁸ Zur Beschreibung dieses Freskos vgl. VISCHER 1879 S. 292 f.

⁸⁴⁹ Zum Ball als Liebessymbol in der Antike vgl. S. 113.

Medaillon ist der suchenden Ceres gewidmet, die mit aufgelösten Haaren und klagend vors Gesicht geschlagenen Händen auf ihrem von zwei Schlangen gezogenen Streitwagen nach rechts eilt. Ein Amor mit Fackel weist der durch ein Füllhorn als Göttin der Fruchtbarkeit charakterisierten Ceres den Weg. Zwar zeugen die einzelnen Szenen davon, "daß Signorelli die poetischen Vorlagen, mindest des Dante, selbst gekannt hat und unmittelbar von der Lektüre zu jener lebendigen Konzeption in Bildform inspiriert wurde"⁸⁵⁰, dennoch zeigen sich Abweichungen von Ovids Metamorphosen: weder die Anwesenheit der drei Göttinnen noch der Furie sind dort für den Raub überliefert.⁸⁵¹ Besonders letztere verweist auf die von Dussler genannte Vertrautheit Signorellis mit Dantes Inferno, das Sandro Botticelli um 1500 in einer für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici illuminierten Handschrift der Göttlichen Komödie mit ähnlichen Furien ausgestattet hatte.⁸⁵² Als ikonographische Anregung der Raubszene und der suchenden Ceres haben römische Sarkophagreliefs gedient, die jedoch individuell umgestaltet wurden, nicht nur, was die Nebenfiguren - Furie und Amor - betrifft, sondern auch bezüglich der dargestellten Bewegung. So betont Addison, daß die hier ausgedrückte Vehemenz und Raserei den römischen Reliefs fremd sei.⁸⁵³

Das Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien im Auftrag Kardinal Pompeius Colonna⁸⁵⁴ entstandene, prunkvolle Frontispiz des "Missale Colonna" (**Kat. 129**) mit den Textanfang des 3. Adventssonntages ("Dominica tertia de ad/uentu") ist mit einem breiten Rahmen versehen, der durch Goldbänder eingefasst und unterteilt ist; der Grund wirkt wie Marmor. Kleine "antike" Kameen in den Ecken und den Seitenmitten zeigen mythologische Themen: Cupido auf einem Seepferd, Apoll und Python, Orpheus und Cerberus, Triton und Amphitrite, Apoll und Daphne, der Raub des Ganymed. Diese Kameen alternieren mit den Imitationen römischer Goldmünzen: Europa auf dem Stier, die Verwandlung der Myrrha in einen Baum, Ceres auf dem Schlangenzugwagen, Pluto und Proserpina. Im obersten Bildfeld befindet sich die Münze eines römischen Kaisers, im untersten das von Edelsteinen gefaßte Wappen der Familie Colonna. Die Zwischenräume sind aufgefüllt mit Satyrn, Putten, Harpyen, Tritonen, Delphinen und Sphingen. In den Text selbst ist eine Darstellung

⁸⁵⁰ DUSSLER 1927 S. XLII.

⁸⁵¹ Die literarischen Ursprünge für die Anwesenheit Dianas, Minervas und der Venus sind bei Claudianus zu finden, dessen Rezeption allerdings erst im 17. Jahrhundert intensiv betrieben wird. Es ist hier eher an eine Beeinflussung durch römische Sarkophagreliefs zu denken.

⁸⁵² Sandro Botticelli, Illumination zu Dantes Göttlicher Komödie, Inf. 9, um 1500 Handzeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett.

⁸⁵³ ADDISON 1905 S. 27: "Pluto drives his jarring car-wheels up through the lava-blocks of Aetna with a fury und vehemence we seek in vain up on antique sarcophags."

⁸⁵⁴ Auf fol. 1 v finden sich die Initialen "P.C.C.", auf fol. 79 r ist die Widmung in goldener Schrift auf zwei Tafeln verteilt: ".DIVO./POMPEIO." und ".CARDINALI./COLVMNAE." Vgl. JAMES 1921 Bd. 1, S. 87-90, Nr. 32.

Johannes des Täufers integriert, die von Ranken, Putten und Mischwesen umgeben ist.

Plutos antikisierender, zweirädriger Streitwagen wird von zwei in wildem Galopp sich aufbäumenden Pferden gezogen. Mit nach vorn gebeugtem Oberkörper steht er im Wagen, nackt bis auf ein Mäntelchen, das hinter ihm im Wind flattert. Sein Blick ist geradeaus gerichtet. In beiden Armen hält Pluto Proserpina, deren nackter Körper eine Diagonale bildet. Beide Beine Proserpinas hängen angewinkelt über den Rand des Wagenkastens, während die Arme schräg nach oben gestreckt sind.

Die Darstellung des Proserpina-Raubes mit ihrer auf das Paar im Wagen konzentrierten, medaillonartigen Komposition mutet im ersten Moment wie die Kopie einer römischen Münze an. Aber weder auf römischen Münz- noch auf Altarreliefs liegt Proserpina derart diagonal in Plutos Armen. Diese Haltung läßt sich auf römische Sarkophagreliefs des Typs Lindner C⁸⁵⁵ wie beispielsweise demjenigen aus dem Palazzo Rospigliosi in Rom (**Kat. 33**) zurückzuführen; lediglich der nach vorn gerichtete Blick Plutos, sein etwas anders wehender Mantel und die Haltung von Proserpinas rechtem Arm sind abweichend.

Daß der Miniaturist antike Kunstwerke kannte, belegt auch die Münze, die an ein römisches Kaiserportrait erinnert. Ähnlich verhält es sich mit den übrigen mythologischen Darstellungen: sie alle haben einen antiken Stoff zum Inhalt, sind aber - mangels antiker Originale - in die zeitgenössische Ikonographie umgesetzt. Einzige Ausnahmen bilden der Raub der Proserpina und die suchende Ceres, die ebenfalls dem Sarkophagkontext entnommen ist.⁸⁵⁶

Als Gemeinsamkeit der ausgewählten ovidischen Motiven sieht Hanke die Verfolgung oder Entführung einer/eines Sterblichen durch einen Gott, die zu der im Missale Romanum für den dritten Adventssonntag vorgesehenen Communio paßte: "Sagt den Verzagten: Habt Mut, fürchtet euch nicht! Seht, hier ist euer Gott! Die Rache Gottes wird kommen und seine Vergeltung: er selbst wird kommen und euch erretten."⁸⁵⁷ Insofern dienen die heidnischen Mythen als Präfiguration des messianischen Heils und bilden die würdige Rahmung eines christlichen Inhalts. Darüberhinaus haben die Gemmen- und Münzimitationen die Funktion, die Kostbarkeit der Handschrift und ihres Inhalts zu unterstreichen und Christus als den Weltenherrscher in die Tradition und an die Spitze vorangehender Herrscher zu stellen.⁸⁵⁸

Auf einer Zeichnung Giulio Romanos um 1527 (**Kat. 187.1**) fährt der Wagen Plutos von rechts nach links an der links gelagerten Cyane (kenntlich an der Urne) vorbei.

⁸⁵⁵ Zum Typ Lindner C vgl. Anm. 796.

⁸⁵⁶ Vgl. Anm. 843.

⁸⁵⁷ HANKE 1963 S. 89, Anm. 90.

⁸⁵⁸ Die Bereicherung der Zierleisten von Bild- und Schmuckseiten mit gemalten antiken Gemmen und Perlen erfolgte bereits in karolingischer und ottonischer Zeit. Zur Verwendung antiker Münzen als Spolien siehe KAT.MÜNZEN 1982, zur Edelsteinallegorese vgl. FRERICHS 1966, MEIER 1977 und HENZE 1991.

Pluto umfaßt mit beiden Armen die wie ohnmächtig nach hinten geneigte, beide Arme hilflos von sich streckende Proserpina. Aus dem Wagenkasten schaut der Dreizack heraus, der Pluto fälschlich beigegeben wurde. Pluto blickt in Fahrtrichtung zu einer Frau, die ihm mit einer Fackel leuchtet und mit der anderen Hand in Richtung des Zieles weist; ihr ist ein Erot zugesellt, der Pluto ebenfalls seine Fackel entgegenhält.

Die Zeichnung (**Kat. 187.1**) diente als Entwurf für eins von vier Stuckreliefs (**Kat. 187.2**), die Romano für die Sala delle Aquile im Palazzo del Te zwischen September 1527 und März 1528 anfertigte. Zusammen mit dem Raub der Europa, dem Raub der Amymone oder Amphitrite und Mercurius vor Jupiter, Juno und Neptunus krönte die Proserpina-Szene (**Kat. 187.2**) die Decke des Schlafzimmers Federico Gonzagas, deren Zentrum der Sturz des Phaeton zierte.⁸⁵⁹ Obwohl dieser Raum einer der kleinsten des Palazzo ist, beinhaltet die Decke eine Vielzahl von Dekorationselementen: martialische Szenen - Amazonomachie, Kentaumachie, Harpyen, die durch das Blitzbündel Jupiters bewirkte Bestrafung Phaetons - wechseln sich ab mit amourösen Details wie Entführungsszenen oder Eroten in Weinranken.⁸⁶⁰ Zwei Symbole kehren immer wieder: der Adler auf den Konsolen, in den Eckwappen unterhalb der Decke und im gemalten Fries über den Türen sowie Jupiters Blitzbündel, das außer im Phaetonsturz noch allen vier Masken ins Maul gelegt ist, die die gemalten Konchen bekrönen. Hartt sieht im Bildprogramm der Decke eine Demonstration für Federicos Macht und die Ausübung von Strafe gegenüber den Sterblichen, die sich - wie Phaeton - zu hoch hinauswagen.⁸⁶¹ Verheyen stellt eine Verbindung zwischen Phaeton-Mythos und der Stadt Mantua her, indem er darauf hinweist, daß nach Phaetons Tod an der Absturzstelle - nämlich auf Mantuanischem Territorium - das legendäre Arcadien entstand. Von Mantua gehe der Weltfrieden aus, auch wenn er zunächst durch Waffengewalt hergestellt werden müsse.⁸⁶² Der Adler, Jupiters Attribut, ist auch das Wappentier der Gonzaga. Demgegenüber stehen die amourösen Auseinandersetzungen von Göttern und Sterblichen, die einen zweiten Aspekt der Herrschaft Federicos ausmachen: "It is as the scene of Federigo's loves that we must view this magical arbour, in which the superficial delicacies of courtship sparkle against a darker ground of passionate cruelty."⁸⁶³ Darüber hinaus sind die vier Stuckreliefs als Elemente-Zyklus zu interpretieren: Europa und Jupiter als "Erde", Neptunus und Amymone/Amphitrite als "Wasser", Pluto und Proserpina als

⁸⁵⁹ HARTT 1950 S. 180, BACOU 1966 S. 115.

⁸⁶⁰ Zu Einzelheiten vgl. HARTT 1950 S. 178 ff.

⁸⁶¹ Ebenda S. 180.

⁸⁶² VERHEYEN 1977 S. 28 f.

⁸⁶³ HARTT 1950 S. 180.

"Feuer" und die Mercurius-Szene als "Luft".⁸⁶⁴

Das Stuckrelief Giulio Romanos imitiert römische Sarkophagreliefs (vgl. **Kat. 33**), indem es antike Versatzstücke benutzt: der von vier gestaffelt angeordneten Rossen gezogene Streitwagen Plutos, die gelagerte Nymphe, die richtungsweisende Frau mit Fackel, der Erot mit Fackel und nicht zuletzt die wie ohnmächtig in Plutos Armen liegende Proserpina. Daß der Zusammenhang zwischen diesen antikisierenden Elementen ohne reales Vorbild ist, verdeutlichen die nicht-antiken Details: der Dreizack, der Pluto fälschlich beigegeben wurde, die Fackelträgerin, die Pluto entgegen-, statt hinterherläuft, das Attribut der Urne, die die gelagerte "Tellus" in eine Cyane umwandelt, sowie die beiden Frauen am rechten Bildrand.

Pirro Ligorio bedient sich für seine Kreidezeichnung (**Kat. 108**) einzelner Elemente aus dem Kontext römischer Sarkophage, ohne den additiven Charakter eines Reliefs zu wahren: seine Figuren werden in Kleingruppen angeordnet, im Raum verteilt und hintereinander gestaffelt.⁸⁶⁵ Von seiner Komposition hat sich zwar nur die linke Hälfte erhalten, der die Raubszene nicht angehört, dennoch ist eine Bestimmung der Darstellung als Proserpina-Mythos möglich - nicht nur anhand des Schlangenzuges der Ceres links oben, wie Gere/Pouncey behaupten,⁸⁶⁶ vielmehr läßt sich beinahe jede einzelne Figur genau in den Zusammenhang eines römischen Proserpina-Sarkophages einordnen. Besonders gut ist dies im Vergleich mit einem Sarkophag des Typus C nach Lindner⁸⁶⁷ möglich, wie zum Beispiel demjenigen aus dem Palazzo Rospigliosi (**Kat. 33**). In der linken oberen Bildecke naht Ceres, eine eher jugendliche Göttin mit wehenden Haaren und langer Fackel, auf ihrem Schlangenzug.⁸⁶⁸ Begleitet wird sie von einem zu ihr hochblickenden Mädchen, das neben dem Wagen geht - entsprechend der Sarkophagterminologie Caligo.⁸⁶⁹ Auf den Sarkophagen allerdings pflegt Caligo vor dem Wagen herzuweilen. Der Wagen bewegt sich, statt horizontal von links nach rechts, diagonal von links oben nach rechts unten auf die Mitte des Blattes zu. Dort befinden sich fünf Gefährtinnen Proserpinas in heller Aufregung. Aufgrund des fragmentarischen Charakters des Blattes sind die beiden vorderen Frauen besonders betont, da sie nun das Bildzentrum bilden: es sind die beiden Göttinnen Venus und Diana aus dem Sarkophagkontext, die eigentlich näher an die rechts aus dem Bild herauseilende Minerva herangerückt werden müßten. Denn ursprünglich versucht Venus auf den Reliefs, Minerva am Schild festzuhalten, damit sie Pluto nicht weiter

⁸⁶⁴ JACOBY 1971 S. 93.

⁸⁶⁵ Zum antiquarischen und kunsttheoretischen Konzept Ligorios siehe SCHREURS 1993.

⁸⁶⁶ GERE/POUNCEY 1983 S. 118.

⁸⁶⁷ Zum Typ Lindner C vgl. Anm. 796.

⁸⁶⁸ Dieses Motiv ist antiken Ursprungs und kommt im Mittelalter nicht vor.

⁸⁶⁹ Zur Personifikation der Caligo vgl. Anm. 824.

verfolgen kann. Bei Ligorio jedoch ist dieser Zusammenhang nicht mehr gegeben: Minerva, die der Künstler genau nach dem Sarkophag kopiert, läuft ungehindert weiter, während Venus statt des Schildes den linken Oberarm Dianas ergreift. Vom Körperschwung über die Gewanddrappierung bis zur Frisur ist Ligorios Venus ganz den römischen Originalen entlehnt. Ebenso verfährt er mit Diana, die im Unterschied zu den Reliefs lediglich ihre rechte Hand vertraulich auf den Rücken der Venus legt, statt sie in einer Geste des Erschreckens ins Leere zu strecken. Hinter den beiden füllen drei zusätzliche Gefährtinnen den Raum. In wehenden Gewändern und Mänteln heben sie erschreckt die Arme und schauen in Richtung des zu ergänzenden Raubpaares. Aufgrund des Platzmangels auf den Sarkophagreliefs wurden solche untergeordneten Figuren auf den Nebenseiten untergebracht. Auf der linken Nebenseite des Sarkophags im Palazzo Barberini (**Kat. 41**) sind drei Gespielinnen mit ähnlichen Gesten und Gewändern zu sehen. In der linken unteren Bildecke der Zeichnung sitzt ein weiblicher Rückenakt, das rechte Bein nach hinten, das linke nach vorne angewinkelt und auf eine umgekippte Wasserurne gestützt, aus der Wasser herausfließt. In ihrem rechten Arm hält die Figur ein Füllhorn. Sie wendet sich zu ihrer linken Seite zu einem neben ihr stehenden Eros, der auf Ceres zurückweist. Worauf er steht und die Frau sitzt, ist nicht zu identifizieren. Die verschiedenen Attribute, die der weiblichen Figur beigegeben sind - Amor, Füllhorn, Urne - erschweren die Benennung und lassen eine Identifizierung als Venus, Tellus oder Cyane gleichermaßen zu. Ausgehend von den erotischen Impulsen der Haltung kann man sich nur schwer von der Vorstellung lösen, es handle sich hierbei um Venus. Aber wie aus dem Kontext zu erschließen ist, handelt es sich bereits bei der linken Frau der zentralen Zweiergruppe um Venus. Das Füllhorn läßt die Frau als Tellus erscheinen, die allerdings auf den antiken Reliefs in Vorder- oder Rückenansicht⁸⁷⁰ - entweder unter dem Gespann der Ceres oder des Pluto - lagert. Sie gilt als Personifikation der Erde, von der Proserpina geraubt wird, und hat auf den Reliefs die Funktion der Anklägerin, die ihre Hand dem Entführer abwehrend entgegenstreckt. In dieser Funktion liegt natürlich auch eine Verbindung zu Cyane.

Die nicht erhaltene Raubgruppe müßte nach den Vorlagen der römischen Reliefs zu ergänzen sein: Pluto auf einem von zwei oder vier Pferden gezogenen Wagen, die sich sträubende Proserpina haltend, über der Gruppe schwebt Amor.

Jacopo Zanguidi gen. Bertoia geht in seiner aquarellierten Zeichnung aus dem dritten Viertel des 16. Jahrhunderts (**Kat. 119**) mit der antiken Vorlage insofern zurückhaltender um, als er den Bildraum nicht so überfüllt wie sein Vorbild oder andere Antiken rezipierende Künstler seiner Zeit. Doch ist auch bei ihm unverkennbar, daß er bei der

⁸⁷⁰ Vgl. **Kat. 43**.

Konzeption des Raubes der Proserpina jenen Sarkophagtyp Lindner D⁸⁷¹ vor Augen hatte, auf dem Pluto dem Betrachter den Rücken zuwendet (vgl. **Kat. 35**). Wie auf solchen Reliefs steht Pluto in weitem Ausfallschritt mit dem Rücken zum Betrachter auf seinem Streitwagen, der von vier hintereinander gestaffelten Pferden gezogen wird. Während Plutos Rücken auf den Reliefs noch mit einem Mäntelchen bedeckt ist, ist Bertoiias Gott nackt. Durch die Weißhöhung wird insbesondere der muskulöse Rücken plastisch modelliert. Pluto blickt auf Proserpina, die er auf seinen Armen trägt: ihre Front ist seiner zugewandt, mit beiden Händen rauft sie sich die Haare, der Mund ist geöffnet, ihr linkes Bein ist angewinkelt, das rechte gestreckt. Mit seiner rechten Hand hält Pluto zusätzlich - fälschlicherweise - einen Dreizack. Vor den sich aufbäumenden Pferden sind am rechten Bildrand die drei Köpfe des Cerberus auszumachen, der das Gespann in der Unterwelt begrüßt. Er ist in dieser Form ebenfalls römischen Sarkophagen nachgebildet, wie etwa dem aus Aachen (**Kat. 36**). Durch einen Baumstumpf im Bildzentrum wird der Raub in der rechten Bildhälfte von einer zeitlich späteren Szene abgesetzt: als Gegengewicht zu Plutos Pferdegespann dominiert in der linken Hälfte der von zwei geflügelten Drachen gezogene Streitwagen der Ceres. Mit ihren furchterregenden Köpfen sind sie gleichzeitig eine Antwort auf die Schlünde des Cerberus. Zwar ist der Schlangewagen typisch für Ceres und taucht auch auf Sarkophagen auf, jedoch nicht gemeinsam mit einem von hinten gesehenen Pluto: auf Reliefs des Typus Lindner D fährt Ceres einen Pferdewagen. Die Ikonographie der Ceres ist sehr antikisierend; in der nach vorn gestreckten rechten Hand hält sie eine lange Fackel, ihr Mantel bläht sich bogenförmig hinter Kopf und Rücken auf, vor ihr fliegt ein Erot mit nach unten gerichteter brennender Fackel. Da die Komposition großzügiger ist als auf den vor Personen nur so wimmelnden antiken Bildwerken, bleibt noch Platz für die Andeutung von Landschaft in Form einer Baumgruppe in der linken Bildhälfte im Hintergrund.

Cherubino Alberti fertigte um 1600 eine Grabstichelarbeit (**Kat. 106.2**) nach einer nicht erhaltenen Grisaille Polidoro da Caravaggios (**Kat. 106.1**) an. Zu derselben Druckfolge gehören neben der Darstellung des Proserpina-Raubes neun andere mythologische Figuren und Paare: Jupiter und Amor, Jupiter und Ganymed, Jupiter und Antiope, Mars, Venus und Vulcanus, Neptunus, Venus und Amor, Mercurius und Argus, Apoll und Daphne sowie ein Bacchanal. Allen gemeinsam ist die Medaillonform.

Das Vorbild des Proserpina-Raubes sind römische Sarkophagreliefs. Die Einpassung in die

⁸⁷¹

Der Typ Lindner D ist charakterisiert durch das rechtsgerichtete Gespann, auf dem Pluto in Rückenansicht steht und Proserpina mit dem linken Arm horizontal vor sich hält. Ceres verfolgt den Wagen auf einer Biga.

Medaillonform bewirkt, daß das Zweigespann - anstelle des auf römischen Reliefs üblichen Viergespanns - noch steiler auf den Hinterbeinen steht, als das auf den Reliefs der Fall ist. Mit einem Bein befindet sich Pluto auf dem Streitwagen; sein nackter Oberkörper wird von seinem Mantel konchenartig gerahmt, so daß nur der Kopf herausragt. Plutos Blick geht unmotiviert aus dem Bild heraus nach rechts, was dafür spricht, daß hier ein Element aus einem Sarkophagkontext herausgelöst wurde, in dem der Blick den Verfolgerinnen galt. Mit beiden Armen hält er die fast waagrecht auf seinem linken Oberschenkel liegende Proserpina umfassen, die sich mit der rechten Hand an seiner rechten Schulter festhält. Ihr linker Arm, von dem man nur den oberen Teil sieht, hängt schlaff herunter. Zwar ist sie noch mit einem langen Gewand bekleidet, doch schmiegt es sich so an den Körper an, daß sich die Konturen ihres Gesäßes deutlich abzeichnen. Die fast waagrechte Anordnung Proserpinas spricht ebenfalls für die Annahme, daß das Vorbild ein Sarkophagrelief vom Typ Lindner C (vgl. **Kat. 31**)⁸⁷² ist und nicht eine Münze, wie die runde Form vermuten lassen könnte. Denn auf Münzen, aber auch auf Altar- oder Grabreliefs ist die Göttin eher aufrecht dargestellt (vgl. **Kat. 30**).

Ebenso eng wie auf römischen Sarkophagreliefs sind die Szenen der Anthologie, des Raubes und der Fahrt in den Orcus in einem Elfenbeinrelief Antonio Leonies um 1705 (**Kat. 200**) aneinandergerückt. Den rechten Bildrand markieren zwei Flußgötter, aus deren Urne der Fluß fließt, an dessen Ufer die aufgeregten Gefährtinnen im Hintergrund aus der Anthologie gerissen werden. Eine von ihnen, im Bildzentrum, versucht noch, Proserpina vom Wagen zu ziehen, auf den sie von Pluto gehoben wurde. Über den am linken Bildrand bereits in die Tiefe galoppierenden Pferden fliegen zwei Erosen: einer mit Fackel, der andere die Zügel haltend. Die einzelnen Details werden von Leonie jedoch völlig individuell gestaltet und entfremden sich stark von den antiken Elementen.

In genauer Kenntnis antiker Reliefs dagegen entstand 1843 Carl Frederiks Holbechs Marmorrelief (**Kat. 214**). Der Bildhauer konzentriert die Komposition auf die Raubgruppe auf der Quadriga. Pluto hält die neben ihm stehende Proserpina mit links umfaßt, während er rechts die Zügel in der Hand hat. Sein Blick gilt der sich im Oberkörper weit Zurückneigenden, deren rechter Arm nach oben gestreckt ist, und deren linke Hand seinen Griff zu lösen versucht. Ihr Blick geht über ihre linke Schulter nach hinten. Auf dem vorderen Pferd sitzt Amor mit einem kleinen Pfeil in der linken Hand und hält sich mit rechts in der Pferdemaße fest.

Für die Gestaltung der Raubgruppe, ihrer Haltung, Gestik und Bekleidung orientierte sich der Thorvaldsen-Schüler am Stil römischer Sarkophagreliefs vom Typ Lindner B (vgl. **Kat. 39**)⁸⁷³

⁸⁷² Zum Typ Lindner C vgl. Anm. 796.

⁸⁷³ Zum Typ Lindner B vgl. Anm. 831.

oder römischer Cippusreliefs (vgl. **Kat. 30**), während der Wagenkasten nicht römischen, sondern griechischen Reliefs entlehnt ist (vgl. **Kat. 21**). In ihrem dünnen, weich fließenden und faltenreichen, die die linke Brust freilassenden und die Beine weniger verhüllenden als betonenden Peplos mutet Proserpina wie eine tanzende Mänade an. Als Vorbild für das Pferdegespann kommen die Parthenonskulpturen in Frage.

3.1.2. Typ "Sir Orfeo"

1516 fertigte Albrecht Dürer die Zeichnung "Entführung zu Pferde" (**Kat. 87.1**) an. Über einen Haufen verstümmelter, nackter, menschlicher Leiber hinweg galoppiert ein unbekleideter Reiter mit langem Haupt- und Barthaar und grimmigem Blick auf einem Pferd nach links. Mit rechts hält er die Mähne des Tieres gepackt, mit seinem linken Arm umfaßt er eng eine Frau, deren nackter Körper diagonal vor dem Pferd zu sehen ist. Ihr Mund und ihre Augen sind weit geöffnet, beide Arme vor Erschrecken hochgerissen. Ihre instabile Pose und sein weit zurückgelegter Oberkörper deuten darauf hin, daß der Entführer seine Beute gerade erst vom Boden hochgehoben hat.

Die Zeichnung diente noch im selben Jahr als Vorlage für Dürers Eisenradierung "Die Entführung auf dem Einhorn" (**Kat. 87.2**). Abgesehen von der durch die Reproduktion bedingten seitenverkehrten Wiedergabe veränderte Dürer das Reittier von einem Roß in ein Einhorn mit glattem, untordiertem Horn, während er auf die nackten Leichen verzichtete. Stattdessen wurde die Raubgruppe vor einen Landschaftshintergrund gesetzt, eine trostlose Hügellandschaft mit vertrockneten Sträuchern. Im Hintergrund liegt ein See. Über der Szenerie ziehen dräuende Wolken vor einem dunklen Himmel dahin.

Obwohl die typischen Attribute und Assoziationen fehlen, zählt Panofsky die Darstellung zu denjenigen des Proserpina-Raubes: "The subject of Dürer's etching is certainly of a more or less infernal character, more likely than not the Rape of Proserpine."⁸⁷⁴

Mit dem Reitmotiv greift Dürer einen mittelalterlichen Raubtypus (**Kat. 67**) mitsamt seiner Ikonographie wieder auf, dessen literarische Grundlage der "Sir Orfeo" ist.⁸⁷⁵ Sowohl der Raub zu Pferde bzw. Einhorn statt im Wagen, als auch die Leichen, über die der Reiter in der Vorzeichnung hinweggaloppiert, ordnen die Komposition der

⁸⁷⁴ PANOFSKY 1939 Anm. 66.

⁸⁷⁵ Zum "Sir Orfeo" siehe S. 45, zur Beschreibung der mittelalterlichen Miniatur siehe S. 122 f.

Ikonologie des "wildes Mannes" zu.⁸⁷⁶ Dieser ist als Symbol für triebhaftes und maßloses Liebesverlangen zu verstehen. Mit dem Einhorn unterstreicht Dürer die Gewalt der Entführung: denn ein Einhorn kann nur durch die Reinheit einer Jungfrau (zum Beispiel Mariens) oder durch die rohe Gewalt des "wildes Mannes" gezähmt werden.⁸⁷⁷ Daß es hier um letzteres geht, belegt die untordierte Form des Horns: Panofsky zufolge gehört ein untordiertes Horn in dämonischen Kontext, das tordierte Horn dagegen in den christlichen Bereich.⁸⁷⁸ Nur aufgrund der ikonographischen Reihe ähnlicher Darstellungen⁸⁷⁹ kann Dürers Radierung als Raub der Proserpina identifiziert werden. Das ikonographische Vorbild Dürers ist in Reiterfiguren römischer Friese zu sehen, die Dürer etwa über Mantegna vermittelt worden sein dürften.

Beeinflußt wurde Dürers Komposition vermutlich durch den Holzschnitt mit der Himmelfahrt einer Hexe, der für die 1493 erschienene Weltchronik Hartmann Schedels in der Werkstatt Michael Wolgemuts angefertigt wurde, in der auch der junge Dürer arbeitete. Ende 1489 beendete der junge Dürer seine Lehre bei Wolgemut; er erlebte demnach noch die Entwürfe der Weltchronik, die - nach Urkunden - 1487 bereits in Arbeit waren.⁸⁸⁰ Gleich ist beiden Kompositionen das galoppierende Reittier mit dem Entführer und seiner hinter ihm sitzenden Beute, die beide Arme hochreißt und den Mund zum Schrei geöffnet hat.

Der Augsburger Kupferstecher Hieronymus Hopfer fertigte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine spiegelbildliche Kopie nach Dürers Eisenradierung an (**Kat. 87.3**).

3.1.3. Typ "Brügge 1484"

In der 1531 in Paris herausgegebenen Ausgabe der "Bible des poètes" (**Kat. 65.2**) erscheint der Holzschnitt vom Bildtyp "Brügge 1484" (**Kat. 65.1**) ein letztes Mal, nachdem er auch in die "Bible des poètes"-Ausgaben von 1507 und 1523 Eingang gefunden hatte.⁸⁸¹

⁸⁷⁶ Zur Ikonographie und Bedeutung des "wildes Mannes" in Zusammenhang mit dem Raub der Proserpina siehe S. 123.

⁸⁷⁷ BERNHEIMER 1952 S. 135 und ANTON 1967 S. 28.

⁸⁷⁸ PANOFSKY 1939 S. 17

⁸⁷⁹ BERNHEIMER 1952 S. 135 f.

⁸⁸⁰ RÜCKER 1973 S. 17 f. Zu Schedels Holzschnitt siehe S. 123 f.

⁸⁸¹ Zur literarischen Überlieferung der "Bible des poètes" siehe S. 41 f., zum Bildtypus "Brügge 1484" siehe S. 129 ff.

3.1.4. Typ "Venedig 1497"

Daß Simultandarstellungen des Proserpina-Raubes nicht erst mit der venezianischen Illustration von 1497 beginnen, belegt der Cassone aus Lucca, der um 1480 angefertigt wurde (**Kat. 184**).⁸⁸²

Zu den Vorläufern diese Bildtyps zählt ein um 1490 nach den Entwürfen Ercole de' Robertis in Ferrara entstandener, seit dem Krieg verschollener Teppich (**Kat. 215**). Das querrrechteckige Bildfeld ist durch vier Bäume mit eingehängten Wappenschilden in fünf gleichgroße Felder unterteilt.⁸⁸³ An der linken Seite wurde der Teppich nachträglich verkürzt. Szenen vom Raub der Europa auf den beiden linken Feldern und Szenen vom Raub der Proserpina im rechten Feld rahmen die Geschichte von Hercules und Lichas.

In derselben Reihenfolge wie die Holzschnitte der Ovid-Ausgabe Venedig 1497 ist auch dieses Simultanbild aufgebaut: im Hintergrund sind die Gespielinnen allerdings nicht mehr mit der Anthologie beschäftigt, sondern schon in Aufruhr: die rechte hebt beide Arme angewinkelt nach oben - eigentlich ein Adorationsgestus - und die linke legt ihre linke Hand auf die Brust. Im Mittelgrund umfaßt Pluto Proserpina, die er bei der Anthologie überrascht hat. Pluto, mit einem Muskelpanzer und Beinschienen bzw. Stiefeln ausgestattet, geht mit weitem Ausfallschritt auf Proserpina zu und umfängt sie mit beiden Armen. Proserpina, der das lange Gewand von der rechten Brust gerutscht ist, dreht Kopf und Oberkörper nach hinten, von Pluto weg. Die dritte Szene spielt vorne auf Plutos reichverziertem Streitwagen, in dem die beiden an dem Teich vorbeifahren, aus dem Cyane bis zu den Oberschenkeln herausragt. Auf Cyanes anklagenden Gestus der rechten Hand hin holt Pluto aus, um im nächsten Moment seinen Dreizack ins Wasser zu stoßen und den Abgrund zur Unterwelt zu öffnen. Nach Schottmüllers Beschreibung "fährt Pluto im Siegeswagen an der Blumen sammelnden Jungfrau vorüber, ehe er raubend die Arme um sie schlingt."⁸⁸⁴ Dann allerdings hätten sowohl die Geste mit dem Dreizack als auch die Anwesenheit Cyanes an dieser Stelle keinen Sinn. Vielmehr muß sich Proserpina bereits vor Pluto im Wagen befinden, in einer unglücklich verkürzten Darstellung.

Kompositorisch verändert der Europa-Teppich die Vorlage "Venedig 1497": die Hauptszene, der Raub und Cyane, wird vom Mittel- in den Vordergrund verschoben, die Gefährtinnen von hinten links nach hinten rechts, und die Szene des Übergriffs vom Vorder- in den Mittelgrund. Der Moment, in dem die Freundinnen dargestellt werden, ist ein anderer als

⁸⁸² Zur Ikonographie des Cassone, die sich stark an römischen Sarkophagreliefs orientiert, siehe S. 149 f.

⁸⁸³ Das Wappen, das die vier gleichen Schilde ziert, identifiziert Schottmüller mit demjenigen der Familie Castelli in Ferrara.

⁸⁸⁴ SCHOTTMÜLLER 1916 S. 150.

auf dem Holzschnitt: nicht die Anthologie ist gezeigt, sondern das Miterleben der Entführung. Die Gesten der Frauen - vor allem der Adorationsgestus der rechten Gefährtin - unterstreichen die harmlose Tendenz der Darstellung. Die Szene des Übergriffes scheint einen früheren Zeitpunkt wiederzugeben als in der venezianischen Illustration. Die Wagenfahrt zeigt ikonographisch die größte Übereinstimmung mit dem Vorbild, auch wenn Pluto Proserpina hier nicht an den Haaren packt. Eine weitere Variation stellt die bekleidete Cyane dar.

Die horizontalen Randleisten sind mit Akanthusranken, Masken und Delphinen verziert, die vertikalen mit kandelaberartigen Gebilden mit Trophäen und je einem Erot. Nach Schottmüller deuten die Eroten und die Frauenraubszenen auf eine Verwendung des Teppichs als Hochzeitsteppich hin: "...jedesmal ist es ein Olympier, der die vornehme Jungfrau entführt, unerwartet und gegen ihren Willen."⁸⁸⁵ In Zusammenhang mit der Szene, in der Hercules den Überbringer des von seiner eifersüchtigen Ehefrau Deianeira geschickten, vergifteten Gewandes tötet, zeigen die Szenen "der Liebe Anfang durch Gewalt und der Liebe Ende durch heimliche List."⁸⁸⁶ Erstaunlicherweise verzichtet der Bildteppich auf die Vorgeschichte des Proserpina-Raubes: das Motiv für die Gewalttat, die Verbreitung der Liebe, hätte nämlich gut in den Kontext gepaßt.

Zoane Rosso wählte für die Illustrationen seines 1497 in Venedig herausgegebenen Prachtdruckes die Form der Simultandarstellung: verschiedene Phasen des Proserpina-Raubes werden in kontinuierlicher Abfolge in einer Illustration wiedergegeben (**Kat. 70.1**). Ein weiterer, der Fabel zugehöriger Holzschnitt findet sich auf fol. XLIII r (**Kat. 70.1**). Er illustriert das Ende des Proserpina-Mythos und stellt Ceres und Triptolemus in den Vordergrund. Gezeigt sind Ceres und Triptolemus mit dem Drachenwagen, Triptolemus auf dem Drachenwagen vor König Lyncus sowie der durch Ceres verhinderte Mordanschlag des Lyncus auf Triptolemus.

Durch die Größe der Figuren und ihre Verteilung in der Landschaft wird ihre zeitliche Nähe oder Ferne kenntlichgemacht; Landschaftselemente sorgen dabei für eine Raumstruktur.

Auf dem Holzschnitt mit dem Raub der Proserpina spielen sich die zwei Episoden der Vorgeschichte im Hintergrund ab (**Kat. 70.1**): die Erzählung beginnt hinten in der Mitte mit dem Auftrag der Venus an Amor, Pluto mit einem Liebespfeil zu treffen, um sein Reich ihrem Machteinfluß zu erschließen, und zieht sich dann bogenförmig über den linken Hinter- und Vordergrund quer über die gesamte Bildmitte nach rechts. Sowohl Venus als auch Amor sind in antikisierender Weise nackt dargestellt.⁸⁸⁷ Amor, ein geflügelter

⁸⁸⁵ SCHOTTMÜLLER 1916 S. 151.

⁸⁸⁶ Ebenda.

⁸⁸⁷ SCHMITZ 1992 S. 22 deutet Venus fälschlicherweise als spazierengehende Proserpina.

Putto mit Pfeil und Bogen, trägt über den Augen eine Binde.⁸⁸⁸ Links neben dem Berg Ätna befinden sich vier Gefährtinnen Proserpinas beim Blumenpflücken.⁸⁸⁹ Es bleibt unklar, ob sich Proserpina zu diesem Zeitpunkt noch unter den Gefährtinnen befindet oder ob die Mädchen bereits Zeuginnen des Raubes sind. Zumindest wird die Szene des Übergriffes Plutos auf Proserpina landschaftlich abgesetzt gezeigt: sie spielt sich im linken Vordergrund ab. Pluto trägt die bekleidete Proserpina eng umschlungen zum Wagen.⁸⁹⁰ Die Entführte umfaßt mit der Linken Plutos Kopf, mit der Rechten weist sie in die Richtung der Gespielinnen. Ihre Haare sind zu einem dicken Zopf geflochten. Rechts im Mittelgrund kniet oder steht sie bereits vor Pluto in seinem von zwei Schimmeln gezogenen zweirädrigen Streitwagen. Ihre Haare sind gelöst, sie blickt vor sich hin, ohne daß ein Abwehrgestus zu erkennen ist. Hinter ihr steht der im Kontrapost von vorn wiedergegebene Pluto in sehr martialischer Manier. Er macht einen Ausfallschritt nach rechts auf Proserpina zu. Er trägt einen nun deutlicher als in der vorherigen Szene zu erkennenden antikisierenden Muskelpanzer und hält in der rechten Hand einen Dreizack⁸⁹¹, der diagonal von links oben nach rechts unten gegen Cyane gerichtet ist.⁸⁹² Die Spitze des Dreizacks weist auf die letzte Szene: die Begegnung mit der Nymphe Cyane. Ihr Domizil, die gleichnamige Quelle, ist ein kleiner runder Teich, aus dem sie bis zur Taille hervorkommt, nackt, mit langen Haaren und einem Gestus der rechten Hand, der auf den Entführer abzielt. Es ist dies der Moment des Widerstandes Cyanes: sie erhebt die Hand gegen das räuberische Tun Plutos. In diesem Sinne wird Ovids Beschreibung wörtlich umgesetzt: "Diese, zu Leibes Höhe aus des Strudels Mitte sich hebend, sah und erkannte die Göttin. "Nicht weiter werdet ihr gehn!" [...] Rief

⁸⁸⁸ Siehe dazu PANOFSKY 1933 S. 193-217.

⁸⁸⁹ SCHMITZ 1992 S. 22 interpretiert die drei Gefährtinnen als Venus, Minerva und Diana, obwohl diese Göttinnen weder im Ovid noch im "Ovide moralisé" an der Anthologie beteiligt sind.

⁸⁹⁰ Das Heb- und Tragmotiv zeigt Parallelen zu den seit Ende des 15. Jahrhunderts weit verbreiteten Kleinbronzen des antiken Hercules-Antäus-Ringkampfes; vgl. die Gruppe von Antonio del Pollaiuolo, vor 1492, Bronze, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, die 1492 im Besitz der Medici war.

⁸⁹¹ Der antiken Literatur und Ikonographie entsprechend, müßte Pluto ein Szepter tragen. Innerhalb der Bildwerke des Proserpina-Raubes taucht hier erstmals der - eigentlich seit dem Hellenismus zu Neptunus gehörende - Dreizack auf, der auch in den Illustrationen von Salomon (**Kat. 75.1**) und Solis (**Kat. 75.4**) beibehalten wird. Erst in der Ausgabe Leipzig 1582 (**Kat. 75.6**) wird der Fehler korrigiert. Die Pluto-Ikonographie mit Dreizack, die literarisch seit dem Mittelalter mehrfach - im "Ovide moralisé", in der "Bible des poètes", bei Bonsignori und Agostini - belegt ist, bleibt in der bildlichen Darstellung die Ausnahme. Allerdings kommt das - literarisch und durch die Sarkophagreliefs tradierte - Szepter auch nur selten vor (**Kat. 58.1** und **Kat. 58.2**). Zur Ikonographie des Pluto-Attributs siehe auch: SCHERER 1886-1890 Sp. 1780.

⁸⁹² Das Standmotivs Plutos hat große Ähnlichkeit mit dem eines Jägers auf römischen Meleager-Sarkophagen. Vgl. Rom, Palazzo dei Conservatori; Vgl. KOCH 1975 Nr. 6, Taf. 3. Der für die Ausgabe 1497 geschaffene und in der Übersetzung Agostinis 1522 (**Kat. 70.3**) wiederverwendete Pluto-Typus fand in Giulio Romanos Fresken des Palazzo del Te Verwendung. Siehe dazu: GUTHMÜLLER 1977 S. 45 f.

es und trat in den Weg, nach beiden Seiten die Arme reckend."⁸⁹³

Abgesehen vom dunklen, in Schrotschnitt hergestellten Untergrund wirkt der Holzschnitt sehr hell, da die Figuren ohne Schraffur und mit nur wenigen Binnenlinien auskommen. Die Konzentration des Zeichners auf Hauptlinien erlaubt nur wenige Details, wie zum Beispiel Proserpinas dicken, geflochtenen Zopf. Stilistisch steht dieser zeichnerische, andeutende Stil dem des Zeichners der "Hypnerotomachia" des Polifilus von 1498 nahe.⁸⁹⁴

Zwar sind auch in dieser ersten Renaissance-Illustration der Metamorphosenfabel gewisse Rückgriffe auf mittelalterliches Repertoire zu erkennen - in Form des Tragemotivs, das demjenigen des Bildtyps "Le livre nommé Hercules" (**Kat. 69**)⁸⁹⁵ ähnelt oder in Form des Gespanns, das wie das ins Profil gedrehte Motiv aus dem Bildtyp "Brügge 1484" (**Kat. 65.1**)⁸⁹⁶ wirkt. Zusätzlich aber beginnt mit dieser Ausgabe erstmals die Antikenrezeption. Als antikisierend können die Darstellung von Streitwagen und Muskelpanzer sowie der Kontrapost Plutos bezeichnet werden. Hanke zufolge handelt es sich hier um eine "bildschöpferische Leistung ersten Ranges."⁸⁹⁷

Die simultane Darstellungsweise einer Metamorphosenfabel hat ihre Vorläufer in spätantiken Simultanbildern, die zunächst als Buchrollen-Illuminationen Eingang in die Miniaturmalerei fanden.⁸⁹⁸ Bereits 100 Jahre zuvor präsentierte der Miniaturist des Codex Gothanus (**Kat. 61**)⁸⁹⁹ die einzelnen Momente der Entführungsgeschichte in einer Miniatur. Nach Mundt ist "der Typus des Simultanbildes mit Ovidischen Themen, das sich in der Bemalung der Hochzeitstruhen (Cassoni) schon früher nachweisen läßt [...], erst durch die Venezianer Ovid-Illustration von 1497 zum künstlerischen Allgemeingut geworden."⁹⁰⁰

Diese für die Druckgraphik neue Ikonographie der Ovidfabel bleibt für die italienische Produktion der nächsten 50 Jahre beherrschend, sowohl für lateinische als auch für volkssprachliche Metamorphosen-Ausgaben. Während in der Mitte des 16. Jahrhunderts Simultandarstellungen an Beliebtheit verlieren, prägt dieser Holzschnitt-Typ die Ikonographie des Raubes weiterhin bis ins 18. Jahrhundert. In ihm sind - so Kauffmann - beide Motive des Proserpina-Raubes angelegt, "die künftig von Malern und Plastikern bevorzugt worden sind"⁹⁰¹: das Tragemotiv und der Raub auf dem Pferdewagen.

Die Ikonographie des venezianischen Schrotschnittes wird hinsichtlich der Auswahl der einzelnen Bildelemente und deren Anordnung in der Bildfläche in einer langen Rezeptions-

⁸⁹³ OVID METAMORPHOSEN 5,414-420.

⁸⁹⁴ HENKEL 1930 S. 66.

⁸⁹⁵ Siehe S. 128 f.

⁸⁹⁶ Siehe S. 129 ff.

⁸⁹⁷ HANKE 1963 S. 21.

⁸⁹⁸ Zur Entwicklung der Buchmalerei vgl. PÄCHT 1984 S. 26.

⁸⁹⁹ Zum Codex Gothanus siehe S. 124 f.

⁹⁰⁰ MUNDT 1988/3 S. 115.

⁹⁰¹ KAUFFMANN 1970 S. 43.

reihe verschiedentlich kopiert und variiert. So kann die Wagenszene in den Vordergrund und die Trageszene in den Hintergrund rücken (**Kat. 70.2**), die Anthologie der Gefährtinnen (**Kat. 70.3**, **Kat. 70.4**) oder die Venus-Amor-Episode wegfallen (**Kat. 70.2**) oder die Komposition ganz auf die im Wagen an Cyane vorbeifahrende Raubgruppe reduziert sein (**Kat. 70.6**). Hinzukommen kann seit 1522 der Orcuseingang am Bildrand als Ziel der Fahrt (**Kat. 70.3**, **Kat. 70.4**, **Kat. 70.5**).

Der Bildtyp "Venedig 1497" mit seinen auch im Original-Ovid überlieferten Elementen des Raubes eignet sich zur Illustration sowohl des lateinischen Kommentars des Raphael Regius (**Kat. 70.2** und **Kat. 70.6**)⁹⁰² als auch der Metamorphosen-Übersetzungen dei Bonsignoris (**Kat. 70.1** und **Kat. 70.5**)⁹⁰³ und degli Agostinis (**Kat. 70.3** und **Kat. 70.4**)⁹⁰⁴, zumal bei den beiden letzteren Plutos Dreizack ausdrücklich genannt wird.⁹⁰⁵ Im Unterschied zu Bonsignoris Übersetzung fährt Pluto in der Illustration allerdings nicht auf einer Quadriga, sondern auf einer Biga. Der Orcuseingang als Schlund taucht zwar bei Regius in Form des "hiatus" auf⁹⁰⁶, ist dort aber mit Flammen beschrieben und findet in die Illustrationen zu Regius' Kommentar keinen Eingang.

Der Bildtyp "Venedig 1497" liegt fast ausnahmslos allen Majolika-Malereien zugrunde. Die Gemeinsamkeiten mit dem druckgraphischen Vorbild beziehen sich auf die Wagenfahrt des Raubpaares vorbei an Cyane in ihrem Teich, wobei die Haltung von Pluto und Proserpina jedoch eine andere ist als auf dem Holzschnitt. Gleichbleibende Grundelemente können durch Figuren oder Szenen ergänzt werden.

Ein Beispiel für den einfachen Typus ist ein Teller in Braunschweig (**Kat. 176**). Im Hintergrund ragt hinter einer Stadt am See der Ätna steil auf. Die Hauptszene spielt sich im Mittelgrund ab. Auf einem von zwei Pferden von rechts nach links gezogenen Streitwagen stehen Pluto und Proserpina. Rosse und Wagen sind prunkvoll ausgestattet: das Gespann trägt gemusterte Satteldecken, und der Wagenkasten ein reiches florales Relief.⁹⁰⁷ Pluto, der im weiten Ausfallschritt mit dem Rücken zum Betrachter auf dem Wagen steht, hält im Ringergriff Proserpina umfassen, die im Dreiviertelprofil von vorne zu sehen ist. Während Pluto sie nach links zu ziehen versucht, also auf den Wagen hinauf, strebt die

⁹⁰² Zum Regius-Kommentar siehe S. 51 f.

⁹⁰³ Zur literarischen Überlieferung vgl. S. 59 f.

⁹⁰⁴ Zu degli Agostinis Übersetzung siehe S. 61.

⁹⁰⁵ BONSIGNORI fol. XL v und AGOSTINI fol. 50 v.

⁹⁰⁶ REGIUS fol. 54 v.

⁹⁰⁷ Eine ausgefallene Variante stellt der Wagenkasten auf **Kat. 178** dar, dessen Bug in Form eines Adlers gebildet ist.

Entführte durch den nach links geworfenen Kopf in die Gegenrichtung. Zusätzlich hat sie ihr linkes Knie angezogen, so, als wolle sie sich auch damit zur Wehr setzen.

Gerahmt wird die Szene häufig von einem Baum auf Seiten des Paares und dem Orcuseingang als Ziel der Reise auf der anderen Seite. Das Orcustor hat seinen ikonographischen Ursprung in der Metamorphosen-Illustration "Venedig 1522" (**Kat. 70.3**), einer Variante des Bildtyps "Venedig 1497".⁹⁰⁸ Im Gegensatz beziehungsweise in Ergänzung zum druckgraphischen Vorbild "Venedig 1522" treten Rauchwolken und Flammen aus dem Tor, die ikonographisch nicht in den Metamorphosen-Illustrationen überliefert sind, sondern nur in der autonomen Druckgraphik.⁹⁰⁹

Das Flammentor ist fast ebenso obligatorisch wie die im Vordergrund aus ihrem Teich herauskommende Nymphe. Im vorliegenden Beispiel (**Kat. 176**) lagert Cyane links unten in der auf römischen Sarkophagreliefs sonst für Tellus typischen Manier. Den Blick eher nach unten gesenkt als auf die Raubgruppe gerichtet, scheint sie auf dem Braunschweiger Teller Pluto und Proserpina mit ihrem gekrümmten, erhobenen linken Zeigefinger zu sich locken zu wollen, während der Gestus in der Holzschnitt-Vorlage eine auf die Raubgruppe weisende beziehungsweise Erschrecken und Widerstand ausdrückende Funktion hatte.⁹¹⁰

Die beschriebenen Elemente gehören zum Standartrepertoire der Majolika-Maler.

Andere Elemente, die der Holzschnitt von 1497 vorgibt, erscheinen nur sporadisch: die Vorgeschichte mit Venus und Amor, die Anthologie sowie die Überwältigungsszene.

Die Vorgeschichte, in der Ovid schildert, was Pluto dazu getrieben hat, Proserpina im selben Moment, da er sie zum erstenmal sah, zu rauben, wird auf dem Spiegel des Londoner Tellers (**Kat. 174**) verkürzt dargestellt: in Form eines schwebenden Amors, der mit Pfeil und Bogen auf das Raubpaar zielt. Es handelt sich also bereits um eine Folge des auf dem Holzschnitt dargestellten Auftrags der Venus an ihren Sohn.

Die Episode mit den blumenpflückenden Gefährtinnen Proserpinas rückt - wie in der Metamorphosen-Illustration - in den Hintergrund. Ein Teller im Pariser Musée Jacquemart-Andrée (**Kat. 177**) zeigt zwei Freundinnen direkt neben dem Ätna: eine kniet, während die andere hinter ihr steht; offensichtlich haben beide den Raub noch nicht bemerkt.

⁹⁰⁸ Eine Alternative zum Orcuseingang ist die Darstellung des auf der Styx stakenden Fährmannes Charon vor dem Hintergrund einer brennenden Stadt (Dis), wie ein Pellipario-Teller (**Kat. 174**) zeigt. Daß hier Dis gemeint ist, belegt ein Teller mit Orpheus-Motiv aus dem Correr-Service, 1517, Museo Correr, ebenfalls von Nicola Pellipario. Die ikonographischen Wurzeln für das Charon-Motiv liegen in der Metamorphosen-Illustration "Venedig 1497" der entsprechenden Orpheus-Szene (**Kat. 70.1**).

⁹⁰⁹ Ein Orcuseingang ohne Flammen ist abgebildet auf **Kat. 178** und **Kat. 177**.

⁹¹⁰ Dem Vorbild getreuer sind dagegen die Majoliken **Kat. 174**, **Kat. 177**, **Kat. 178**, **Kat. 181** und **Kat. 182**.

In dieser Nähe zum hoch aufragenden Berg spiegelt sich die Vorlage "Venedig 1497" besonders deutlich wieder. Auf einer Braunschweiger Schale (**Kat. 181**) sind vier Gefährtinnen auf einer Geländescholle angeordnet, während der Berg ganz im Hintergrund steht. Mit ausgestreckten Armen weisen sie auf etwas, was sich zu ihrer Linken abspielen muß. Tatsächlich aber ist die Raubgruppe in den Mittelgrund gerückt, so daß die Gesten der Mädchen an der Raubgruppe vorbeizielen. Die Gruppe der erschreckt den Raub verfolgenden Freundinnen kann auch ganz an den Rand geschoben werden, wie etwa auf den Braunschweiger Schalen **Kat. 179** und **Kat. 182**.

Die Szene, in der Pluto Proserpina überwältigt und hochhebt, um sie zum Wagen zu tragen, wird ausgelassen. Eine Ausnahme bildet ein weiterer Londoner Teller (**Kat. 175**): hier kämpft rechts vorne ein Mann im Panzer gegen eine nackte Person, die aus dem Kontext heraus nur Proserpina sein kann. Dieser Teller ist damit das einzige Beispiel für ein doppeltes Auftreten der beiden Hauptpersonen, für ein Simultanbild im engsten Sinn.

In den anderen Fällen fehlt der Übergriff Plutos als separate Szene zwar, der feste Griff um Proserpinas Taille aber und das gleichzeitige Hochheben werden auf den Wagen verlagert. Auf dem venezianischen Holzschnitt (**Kat. 70.1**) dagegen steht Pluto hinter Proserpina im Wagen, hält mit der Linken ihren Schopf und mit der Rechten den Dreizack gefaßt.

In der veränderten Haltung der Raubgruppe unterscheiden sich die Majolika-Malereien von ihrem ikonographischen Vorbild und auch untereinander. Es läßt sich eine große Bandbreite verschiedener Positionen ausmachen:

Auf einer Schale aus der Werkstatt des Zenobia-Malers (**Kat. 179**) macht die Wagenfahrt der beiden einen harmonischen Eindruck, der durch die parallele Staffelung des eng hintereinanderstehenden Paares hervorgerufen wird: beide Oberkörper sind leicht vorgebeugt, beide haben das linke Bein vorgestellt, während das rechte wie im Laufschrift nach hinten gestreckt wird. Lediglich der erhobene rechte Arm Proserpinas drückt Erschrecken aus.

Andere Pluto-Proserpina-Gruppen werden in fast schon trauter Umschlingung vorgeführt: so zum Beispiel auf der Schale in Cluny (**Kat. 178**). Proserpina hält sich an Pluto fest, ohne Anstalten zur Abwehr zu machen. Ihre Unterschenkel hat sie zwischen diejenigen Plutos geschoben.

Noch eindeutiger erotisierenden, den Beischlaf symbolisierenden Charakter hat die verschlungene Beinhaltung Proserpinas auf dem Pellipario-Teller (**Kat. 174**): das linke ihrer gespreizten, rechtwinklig abgeknickten Beine windet sich um Plutos Spielbein herum.⁹¹¹ In Proserpinas zurückgelehnter Haltung spiegelt sich Resignation einerseits und

⁹¹¹ Zum Beischlafmotiv der verschlungenen Beine siehe ORCHARD 1987 S. 254 ff.

Bereitschaft zur Hingabe andererseits.

Aber auch die Abwehr Proserpinas ist in vielen Pluto-Proserpina-Gruppen thematisiert - meist in Form einer sich von Pluto abwendenden Haltung. Am stärksten jedoch ist Proserpinas Widerstand auf der Braunschweiger Schale **Kat. 181**, auf der Meister Sforza die Metamorphosen-Illustration "Venedig 1553" (**Kat.74**)⁹¹² umsetzt.

In dieser Variationsbreite des Raubpaares liegt ein Unterschied zwischen der Metamorphosen-Illustration "Venedig 1497" und den Majoliken. Ein anderer betrifft den Hintergrund, der auf der Keramik tiefenräumlich gestaltet wird.

3.1.5. Typ "Giovanni Battista Rosso"

Der nach 1527 entstandene Kupferstich Gian Jacopo Caraglios von 1526/27 (**Kat. 105.2**) gehört zu einer Folge von 20 Götterliebschaften nach Vorbildern Perino del Vagas. Nur das Blatt mit Pluto und Proserpina und dasjenige mit Saturnus und Philyra sind nach einer Komposition Giovanni Battista Rossos (**Kat. 105.1**) von 1526/27 gestochen, die möglicherweise direkt als Vorlage für Caraglio bestimmt war.⁹¹³ Das Paar füllt den Bildrahmen komplett aus und läßt nur den Teil des Wagens frei, vor dem der Raub stattfindet. Pluto, nackt und mit wildem Haar- und Bartwuchs, faßt der ebenfalls nackten Proserpina mit rechts unter ihren rechten Oberschenkel, so daß ihr Körper nach hinten einknickt und sie zu stürzen scheint. Mit ihrer rechten Hand hält sie sich deshalb an ihm fest. Beide Köpfe sind ganz nah beieinander, ihre Münder wie zum Kuß geöffnet. Unter ihnen kauert der dreiköpfige Cerberus, auf den Proserpina im nächsten Moment fallen wird. Auf ihrer Flechtfrisur trägt Proserpina ein Mondsicheldiadem.⁹¹⁴ Außer dem Hund ist Pluto als weiteres Attribut sein Zweizack beigegeben, der sich hinter ihm befindet. Unter Proserpina liegen ein paar Blüten am Boden.

Diese Komposition fällt völlig aus dem Rahmen des bisher Dagewesenen und ist von jeglicher Tradition losgelöst. Zwar sind die Figuren mit ihren Attributen versehen, um ihre Benennung eindeutig zu machen, aber eine Erzählung der Fabel ist nicht intendiert. So hat

⁹¹² Die Ausgabe Venedig 1553 (**Kat. 74**) besteht aus 94 Holzschnitten, die Gabriel Giolito unabhängig von ikonographischen Vorbildern für die italienische Übersetzung Lodovico Dolces geschnitten hat. Die Triptolemus-Lyncus-Szene geht zurück auf den Holzschnitt in der Metamorphosen-Ausgabe "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**). Zur Übersetzung Lodovico Dolces siehe S. 62 f.

⁹¹³ Rosso entwarf Vorlagen für verschiedene Stecher, darunter Caraglio.

⁹¹⁴ Die Personalunion Proserpina/Diana ist in nachantiker Zeit erstmals bei F. P. Fulgentius überliefert. Vgl. S. 17. Zu den antiken Vorbildern der Diana mit Mondsicheldiadem siehe S. 261.

Cerberus in der Raubszene nichts zu suchen.⁹¹⁵ Die Fabel ist vielmehr nur der äußere Rahmen für die Aktstudien, um die es eigentlich geht. Die beiden nackten Körper, die in ihrem kräftigen Aufbau an Michelangelo erinnern, sind derart ineinander geschoben, daß ihre Haltung ausgesprochen instabil wirkt. Zum anderen läßt sie an erotischer Eindeutigkeit nichts offen: der Griff Plutos unter Proserpinas Schenkel, ihr entblößtes Geschlecht, die einander so nahen, geöffneten Münder... diese Proserpina muß nicht erst geraubt werden, sie gibt sich Pluto willig hin, wenn auch die treibende Kraft wiederum von ihm ausgeht.

Der auch in den anderen Blättern der Serie deutlich erotische Charakter läßt sich auf eine 1524 gestochene Folge von 20 Stichen mit verschiedenen Positionen beim Geschlechtsverkehr nach Giulio Romanos Entwürfen zurückführen.⁹¹⁶ Durch die mythologische Verbrämung anhand der Bildunterschriften und Attribute sowie die Tatsache, daß der Geschlechtsakt selbst bei ihm nicht zur Darstellung kommt, konnte Caraglios Serie der Zensur entgehen.⁹¹⁷

Die Harmonie der beiden Protagonisten zeigt sich besonders darin, daß ihre Körper fast achsensymmetrisch aufeinander ausgerichtet wären, drehte man die weibliche Figur mehr ins Profil und winkle ihr rechtes Bein etwas stärker an. Gerade diese fast symmetrische Anlage der beiden Akte läßt an ein gemeinsames rundplastisches Vorbild denken. Der Torso des sog. Ilioneus beispielsweise, der ab dem 15. Jahrhundert in Florenz und später in Rom sehr

⁹¹⁵ Eine Ausnahme bildet die Illumination der "Compilation anonyme d'histoire sainte et d'histoire universelle" vom Ende des 15. Jahrhunderts (**Kat. 55**), die Cerberus als Mann mit drei Hundeköpfen wiedergibt.

⁹¹⁶ Mit seinen *Erotica* fiel Romano bei Papst Clemens VII. derart in Ungnade, daß ihm nur noch die Flucht nach Mantua blieb. Vgl. ORCHARD 1987 S. 254.

⁹¹⁷ Das Interesse des 16. Jahrhunderts an erotischen bis pornographischen Themen wurzelt in Platons "Symposion", in dem Liebe als die Suche nach der fehlenden Hälfte und das Verlangen nach Wiedervereinigung zu einem Ganzen interpretiert wird. Vgl. PLATON 14 f. Die Übertragung dieses Verlangens auf die geschlechtliche Vereinigung im Laufe des 16. Jahrhunderts führte - nachdem das Tridentinum 1559 der pornographischen Kunst Einhalt geboten hatte - zur Darstellung von unmißverständlichen Metaphern für sexuellen Verkehr. Dazu zählen die Lagerung eines Beines der Frau über dem des Mannes, während sie neben ihm oder auf seinem Schoß sitzt, sowie die miteinander verknoteten Beine eines Paares. Zu Ursprung und Entwicklung des Beischlafmotivs siehe ebenda S. 254 ff.

In diesen Kontext gehört auch eine aus der Schule von Fontainebleau hervorgegangene Folge von 20 Kupferstichen Giulio Bonasones zu den "Amorosi dilette degli dei", darunter "Plutone e Proserpina", 160 x 110 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, BARTSCH 1982 Bd. 29, S. 22, Nr. 158-II, MASSARI 1983 S. 59, Nr. 59 m. Abb. Der Schauplatz ist ein Schlafgemach. Vor einem Himmelbett umfängt ein nackter, jugendlich-bartloser Pluto die ebenfalls hüllenlose Proserpina liebevoll von hinten. Beide Gesichter berühren sich wie zum Kuß, beide Personen stehen in paralleler Schrittstellung hintereinander, so daß sich die Schenkel überlagern. Analog umarmt Amor den hundsköpfigen Cerberus, der Pluto als einziges Attribut beigegeben ist. Das Bett bildet den Hintergrund der Szene und der Interpretation, denn längst ist Proserpina zur Geliebten ihres Entführers geworden. Sie läd ihren Liebhaber in ihr Gemach ein: "Se uoio, che entri nel letto pluto mio..." Diese Verse finden sich auf einem anderen als dem abgebildeten Druckzustand unter dem Bild.

bekannt war⁹¹⁸, bietet beide Ansichten: von vorne die der Proserpina, von hinten die des Pluto. Der erotische Charakter der Darstellung wird durch die Subscriptio betont, die aus der Sicht Plutos den Raub und seine Beweggründe dafür schildert: vom Pfeil Amors getroffen, habe er keine Chance gehabt, sich gegen die Liebe zu wehren.⁹¹⁹

Von diesem Stich gibt es noch weitere Reproduktionen, eine spiegelbildliche Radierung von Jacques Androuet Ducerceau (**Kat. 105.5**) und eine anonyme Radierung (**Kat. 105.4**). In der Subscriptio wird betont, der vor Liebe erregte Pluto gleiche ausgetrocknetem Stroh und irrte auf Sizilien herum, bis er Proserpina fand und sein Verlangen befriedigen konnte.⁹²⁰

Dieselbe Komposition wird in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von Alessandro Varotari gen. Padovanino wiederaufgenommen, dessen Komposition für einen Raum mit Götterliebschaften auf Schloß Blenheim (**Kat. 105.6**) in einem Nachstich von Achille Réveil von 1833 (**Kat. 105.7**) erhalten ist.⁹²¹ Die Körper der beiden Protagonisten nehmen dieselbe Position ein: einander achsensymmetrisch zugewandt, nackt, in den Knien gebeugt. Unter ihnen kauert Cerberus, der dreiköpfige Hund. Pluto greift Proserpina, deren Kopf dem seinen sehr nah ist, mit der Hand unter den Oberschenkel ihrer gespreizten Beine. Padovanino variiert dieses höchst erotische Motiv leicht, indem Proserpina ihren rechten Arm über ihren Kopf legt und nicht, wie bei Rosso/Caraglio, nach hinten. Proserpinas Scham wird hier durch ein Gewandstück bedeckt, das möglicherweise zu Plutos Mantel gehört, der hinter seinem Körper drapiert ist. Neben beiden werden wiederum die großen Räder des Wagens sichtbar: auf einem sitzt ein mit Pfeil und Bogen nach schräg oben

⁹¹⁸ Marmorkopie nach einem Original um 300 v. Chr., H: 89 cm, München, Glyptothek (Inv. Gl 270), VIERNEISEL-SCHLÖRB 1979 Nr. 39, Abb. 210-215, S. 431-434. Der Torso hat Lorenzo Ghiberti als Vorlage für sein Isaak-Relief am Baptisterium in Florenz gedient. Zur künstlerischen Rezeption antiker Torsen im 16. und 17. Jahrhundert siehe SCHWEIKHART 1993.

⁹¹⁹ "Plutone' et Proserpina./ Soto l mio cieco et tenebroso regno/ passo damor si adentro la saetta/ che contra lui non hebbe alcun ritegno/ il carro presi, el mio tridente in fretta/ Et mossi a furto glorioso et degno/ costei menando fra le braccia stretta/ di cui godendo hor le fatezze' conte'/ stiggii bella mi pare' te' phelegetonte."

⁹²⁰ "Sous mon obscur et tenebreus Roiaume,
Estant d'amour tellement agité
Que ie sechoy comme la blonde chaume,
Prin mon Trident puis sur mon char monté
Je vay errant d'un et d'autre coste,
Tant qu'en Sicile ay trouvé Proserpine
Seule a les cart, dont voiant la beauté,
Furtivement ie la charoe et butine."

⁹²¹ Zur Zuschreibung vgl. RÉVEIL 1833/1 S. 1043. Möglicherweise ist die seitenverkehrte Darstellung auf diesen Reproduktionsstich zurückzuführen.

zielender Amor. Zwar ist der erotische Aspekt der Komposition allein schon durch den Kontext des Götterliebschaften-Zyklus gegeben, eindeutiger war er jedoch in der Vorlage, die das Paar näher an den Betrachter heranholte und sich so ganz auf die beiden Akte konzentrieren konnte.

3.1.6. Typ "Bernard Salomon"

Salomons Proserpina-Zyklus besteht ursprünglich, in der 1557 in Lyon erschienenen Ausgabe mit einer Übersetzung Aneaus⁹²², aus fünf Episoden (**Kat. 75.1**):

1. Venus und Pluto
2. Pluto und Proserpina
3. Ceres sucht ihre Tochter
4. Die Verwandlung Arethusas in eine Quelle
5. Die Verwandlung des Lyncus in einen Luchs

In den Ausgaben 1559-1597 (**Kat. 75.2**) werden zwei weitere Szenen hinzugefügt:

6. Die Verwandlung des Ascalaphus in einen Uhu
7. Die Sirenen.

In der Raubszene (**Kat. 75.1**) fährt Pluto, auf Wolken schwebend, über den Teich der Cyane, die sich ihm heftig gestikulierend entgegenzustellen versucht. Das Gefährt wird von vier schwarzen Pferden gezogen, deren unterschiedlich bewegte Köpfe die Schnelligkeit der Bewegung suggerieren. Auf dem Wagen sitzt Proserpina - wie Pluto nackt - halb auf seinem Schoß. Pluto umfaßt sie mit beiden Armen und hält dabei auch noch seinen Dreizack fest. Hinter seinem Rücken bläht sich sein Mantel auf.

Ikonographisch ist der Bildtyp "Bernard Salomon" ohne die Anregung durch das Simultanbild von 1497 (**Kat. 70.1**)⁹²³ nicht denkbar. Er stellt eine Komprimierung der ursprünglich vier Szenen dar, indem er sich auf Plutos und Proserpinas Fahrt auf dem von vier Pferden gezogenen Wagen sowie die Szene mit der sich aus ihrem Teich erhebenden Nymphe Cyane konzentriert. Die Vorgeschichte, die Anthologie am Berge Ätna und der Moment des Zugriffes Plutos, sind nicht mehr dargestellt. Eine Ausnahme bildet die Szene

⁹²² Zur Übersetzung Aneaus siehe S. 66 f.

⁹²³ Zum Bildtyp "Venedig 1497" siehe S. 164-167.

mit Venus und Amor, die sich auf einem separaten Holzschnitt wiederfindet.

Eine Verwandtschaft existiert auch mit dem um 1550 radierten Zyklus "Les amours de Pluton et de Proserpine" des Fontainebleauer Meisters L.D. (**Kat. 115.2**)⁹²⁴, der nach Leonardo Thirys 1530-1050 gefertigten Entwürfen (**Kat. 115.1**) entstanden ist. Die Bildfolge mit den einzeiligen, lateinischen Ovid-Zitaten enthält folgende Episoden:

1. Venus beauftragt Amor, den auf seiner Triga vorbeifahrenden Pluto mit einem Liebespfeil zu treffen
2. Der Raub der Proserpina
3. Die Verwandlung der Sirenen
4. Das Paar fährt auf der Quadriga⁹²⁵ an Cyane vorbei in die Quelle hinein
5. Ceres macht auf ihrer Wanderung Rast bei der Alten und Ascalabus
6. Cyane zeigt Ceres den verlorenen Gürtel Proserpinas
7. Der Fluch der Ceres
8. Arethusa nennt Ceres den Aufenthaltsort ihrer Tochter
9. Ceres fordert einen Richtspruch von Jupiter
10. Proserpina pflückt im Garten Plutos einen Granatapfel
11. Proserpina verwandelt Ascalaphus in einen Uhu
12. Der Richtspruch Jupiters im Olymp in Anwesenheit Plutos und der Ceres

Alle Darstellungen sind als Bilderfindung Thirys, eines bedeutenden Vertreters der Schule von Fontainebleau und Schülers Rossos und Primaticcios, anzusprechen und finden zur Hälfte Eingang in die Holzschnitte Salomons (**Kat. 75.2**), nämlich Bild Nr.

⁹²⁴ Zur Bedeutung der Künstler L.D. und Léonardo Thiry für die Schule von Fontainebleau vgl. ZERNER 1969 S. 15-18 und S. 22-25.

⁹²⁵ Der Wechsel von Plutos Gefährt von der Triga in der Vorgeschichte zu einer Quadriga in der Raubszene läßt sich literarisch im "Grand Olympe" wiederfinden, der das Dreigespann aus dem "Ovide moralisé" übernommen hatte. Vgl. GRAND OLYMPE fol. 82: "Ainsi comme il tournoit environ son regne esbatant sur troy schvaulx noirs qui le portoient, Venus le vit". Ebenda fol. 83 r: "par force la ravit & le porta en son noir chariot que tiroient quatre noirs chevaux par l'aer".

1, 3-5 und 11, während sich der Thiry-Zyklus selber nicht typenbildend auswirkt.⁹²⁶ Die Originalität Thirys zeigt sich auch in der Gestaltung der Landschaften mit antiken Ruinen, die das neu erwachte archäologische Interesse dieser Zeit widerspiegeln.⁹²⁷

Die Parallelen zwischen Thiry und Salomon zeigen sich sowohl in der Auswahl der Szenen (bis auf die Tatsache, daß bei Salomon die Episoden "Arethusa und Alpheus" sowie "Triptolemus und Lyncus" eingeflochten werden, deren Ikonographie in den Holzschnitten der Metamorphosen-Ausgabe "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**) und "Venedig 1553" (**Kat. 74**) vorgeprägt ist) als auch in der Ausgestaltung. Bei beiden ist Pluto in der Venus-Amor-Szene mit dem Zweizack⁹²⁸ "bewaffnet" und fährt eine Triga (**Kat. 115.2** und **Kat. 75.1**), in den anschließenden Szenen jedoch eine Quadriga (**Kat. 115.2** und **Kat. 75.1**). Venus und Amor, in vertraulicher Umarmung, agieren von erhöhtem Standpunkt aus (**Kat. 115.2** und **Kat. 75.1**).⁹²⁹ Die Gruppierung von Ceres, der Alten und Ascalabus vor der Hütte ist analog, nur die Ausgestaltung der Architektur ist unterschiedlich (**Kat. 115.2** und **Kat. 75.1**).

⁹²⁶ Eine Ausnahme bildet der Freskenzyklus, mit dem Francesco Primaticcio 1533-1535 die "Chambre du Roi" in Fontainebleau (**Kat. 115.3**) ausgeschmückt hat. Das Zimmer ist in seiner ursprünglichen Konzeption nicht mehr erhalten, sondern durch Übermalungen noch im 16. Jahrhundert verändert worden. 14 große Fresken in Stuckrahmen, nach Entwürfen Giulio Romanos von Francesco Primaticcio ausgeführt, erzählen den Mythos der Psyche. 20 vergoldete Hermen, deren Körper pflanzlichen Hüllen aus Weinranken, Efeu und Ähren entwachsen, bilden die Überleitung. Unterhalb der Psyche-Fresken waren ursprünglich unter anderem sechs Fresken mit Szenen des Proserpina-Mythos angebracht: der Raub der Proserpina, die Reaktion der Gefährtinnen, die Metamorphose der Sirenen, Ceres und Cyane, die Metamorphose des Ascalabus und die Metamorphose des Ascalaphus. Neben den Hermen, jeweils links und rechts eines Freskos, befanden sich Putten mit Inschriftkartuschen, von denen DIMIER 1900 S. 259 f. vier überliefert: zwei Szenen aus der Vorgeschichte mit Venus und Amor ("Tartara quid cessant?", "Agitur pars tertia mundi"; vgl. OVID METAMORPHOSEN 5,371 f.) und die Anklagerede Cyanes ("Non potes invita Cereris gener esse", "Roganda non rapienda fuit"; vgl. OVID METAMORPHOSEN 5,415 f.).

Die Auswahl der Proserpina-Episoden weist für DIMIER 1900 S. 260 eine so frappierende Ähnlichkeit mit dem radierten Zyklus des Monogrammisten L. D. (**Kat. 115.2**) nach Entwürfen Leonardo Thirys auf, daß er sie auch den Fresken Primaticcios zugrundelegt. Bei Übermalung der Fresken 1570 durch Niccolò dell'Abbate wurde der ikonographische Zusammenhang zerstört, der zwischen großen und kleinen Fresken, Stuckhermen und Inschriftkartuschen bestand.

⁹²⁷ Auch die Ruinenstiche nach Thirys Entwürfen wurden - unter anderem von Virgil Solis und Ducerceau - rezipiert. Vgl. O'DELL-FRANKE 1977 S. 41 und Nr. f 138-150.

⁹²⁸ Hier ist Plutos Attribut der seit der Renaissance zu ihm gehörende Zweizack - ein Attribut, das in spätmittelalterlichen Höllendarstellungen immer als teuflische Ofengabel oder Marterinstrument Verwendung findet. Vgl. Meister der Verherrlichung Mariae, Weltgericht, um 1460-80 oder 1493, Öl auf Holz, 57 x 40,5 cm, Fondation Rau, JEZLER 1984 S. 341 mit Abb. ; Colijn de Coter, Fragment eines Jüngsten Gerichts: Die Verdammten, 1484-90, Tafelbild auf Eichenholz, 107 x 58 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Inv. WRM 524), JEZLER 1984 S. 361 mit Abb.

⁹²⁹ Dieses Bild erfährt seine eigene Bildtradition, in die sich außer Salomon noch Goltzius/Matham, Antonio Tempesta (**Kat. 91.1**) und Floris/Cort (**Kat. 121.2**) einreihen. Zu Frans Floris siehe S. 223 ff.

Salomons Holzschnitt mit der Raub-Darstellung rückt das Götterpaar auf dem Wagen und die Figur Cyanes enger zusammen als seine Vorlagen. Der ursprünglich kleine, kreisrunde Teich Cyanes weitet sich - wie bei Leonardo Thiry (**Kat. 115.2**) - über die gesamte untere Bildhälfte aus. Damit wird die Szene auf den Moment des Widerstandes der Nymphe festgelegt, kurz bevor das Gespann im Teich verschwindet. Dieser Widerstand ist es auch, der die Szene inhaltlich interessanter macht als beispielsweise die Illustration der Anthologie, auf die innerhalb Salomons Zyklus völlig verzichtet wird. Die Abwehrhaltung Cyanes verstärkt diejenige Proserpinas und gibt dem Bild die Möglichkeit einer moralischen Auslegung: Begierde kontra Tugend und Keuschheit, gewaltsame Handlung kontra verbale Auseinandersetzung. Daß hier zunächst die Tugend der Gewalt unterliegt, wird bereits im Bildaufbau deutlich: der obere, dominierende Bildteil gebührt Pluto mit seinem Wagen. Eine zusätzliche Abgrenzung wird durch das Wolkenband bewirkt, das die obere Ebene als die göttliche von der unteren als der irdischen trennt. Insgesamt also hat die Darstellung ihren erzählerischen Charakter verloren, aber an Dramatik gewonnen.

Auch die Figuren selber werden ganz anders charakterisiert als noch in der venezianischen Ausgabe von 1497 (**Kat. 70.1**): bewegter, freier und nackt. Während es dem Holzschneider 1497 darauf ankam, in dem antikisierenden Muskelpanzer und Streitwagen Plutos seine Kenntnis der Antike unter Beweis zu stellen, ist es Salomon wichtiger, Raum zu entfalten und in diesem die menschlichen Körper. So werden diese auch nicht verhüllt, sondern lediglich von einem wehenden Tuch umspielt. Ob die Veränderung der Biga in eine Quadriga auf eine Auseinandersetzung mit Ovid oder Leonardo Thiry zurückzuführen oder rein kompositorisch zu begründen ist, sei dahingestellt. Die Staffelung der Pferde, vor allem aber der Gliedmaßen, erinnert jedenfalls an die antiken Sarkophagreliefs, wenn auch die Köpfe etwas bewegter sind.

Der auf die Raubgruppe und Cyane reduzierte Bildtyp unterstreicht die Verse Aneaus, der den Proserpina-Mythos auf eben diese Szene beschränkt und sie in Anlehnung an Ovid schildert.⁹³⁰

Gleichzeitig ist der Holzschnitt Salomons detaillierter als die ihn begleitenden Stanzas Aneaus und setzt den Ovidtext sehr sorgfältig in die Graphik um. Beispielsweise beschreibt Aneau nicht die Reaktion Plutos auf den Widerstand Cyanes: in der Illustration wird sie durch das Vorhandensein des Dreizacks aber zumindest angedeutet. Andererseits fehlt im Holzschnitt die von Aneau beschriebene Metamorphose Cyanes. Denn während Amielle an der im Wasser stehenden Nymphe die sich bereits vollziehende Metamorphose beobachten will⁹³¹, ist wohl eher ein Sich-Erheben der Nymphe gemeint - sowohl aus dem Wasser als auch gegen den Entführer.

Gleichermaßen kongruieren Bild und Text in der Ausgabe Lyon 1559, in der Salomons

⁹³⁰ Zum Text Aneaus vgl. S. 66 f.

⁹³¹ AMIELLE 1989 S. 228: "Cyané, promise à devenir un étang, est à demi-immergée".

Holzschnitte mit Gabriello Symeonis Achtheilern kombiniert werden⁹³², und in François Haberts französischer Metamorphosen-Ausgabe von 1566, deren Text eng am ovidischen Original angelehnt ist. Das einzige Detail, das nicht zum Bild paßt, ist das im Text genannte königliche Szepter, das Pluto wie bei Ovid ins Wasser der Quelle schleudert; in der Abbildung ist es dagegen ein Dreizack.⁹³³

Bernard Salomon, der bedeutendste Vertreter der Lyoner Schule, prägt mit seinen Holzschnitten nicht nur einen neuen ikonographischen Typus, sondern in der engen Verbindung von Bild und Text, die ja bereits aus dem Titel "Métamorphose d'Ovide figurée" hervorgeht, liegt ebenfalls die Basis für einen neuen Typ der Metamorphosen-Behandlung. So sind die Ausgaben Lyon 1559 (**Kat. 75.2**), Frankfurt 1563 (**Kat. 75.4**) und Frankfurt 1580 (**Kat. 75.5**) als direkt von der "Métamorphose figurée" abhängig zu verstehen, um so mehr, als sie die gleichen Holzschnitte bzw. deren gegengleiche Kopien verwenden. Der Einfluß der Holzschnitte ist ebenfalls bei Hendrik Goltzius⁹³⁴, Floris/Cort (**Kat. 121.2**)⁹³⁵ und Antonio Tempesta (**Kat. 91.1**)⁹³⁶ spürbar. Der Bildtypus des letzteren löst Salomons Holzschnitte Ende des 16. Jahrhunderts als Kopiervorlage für französische und niederländische Stecher ab.

Die Holzschnitte des Virgil Solis in der 1563 in Frankfurt erschienenen Ausgabe (**Kat. 75.4**) erweisen sich als genaue, gegengleiche Kopien der fünf den Proserpina-Mythos betreffenden Holzschnitte Bernard Salomon von 1557 (**Kat. 75.1**), mit der Ausnahme, daß in der Raubszene (**Kat. 75.4**) aus den vier Rappen Schimmel und "aus den schlanken, eleganten Figuren [...] mehr gedrungene, mit stärker ausgebildeter Muskulatur geworden [sind], derbere, stämmigere Erscheinungen."⁹³⁷ Für die Lesbarkeit des Bildes ist die seitenverkehrte Version günstiger, da sich der Handlungsablauf nun von links nach rechts vollzieht.

Solis' Holzschnitte wurden 1563 für zwei in Frankfurt erschienene lateinische Metamorphosen-Kommentare verwendet: für denjenigen von Johannes Spreng (**Kat. 75.3**)⁹³⁸ und denjenigen von Johannes Posthius (**Kat. 75.4**).⁹³⁹ Sowohl auf den Spreng- als auch auf den Posthius-Kommentar paßt die ursprünglich von Salomon erfundene Szene,

⁹³² Zu Symeonis Übersetzung siehe S. 63.

⁹³³ HABERT S. 300: "Son Royal Sceptre il ietta iusqu'aux fons/ De l'eau prochaine..." Zur Moralisation Haberts siehe S. 74 und LEYKAUFF 1904..

⁹³⁴ Vgl. Anm. 929.

⁹³⁵ Ebenda.

⁹³⁶ Zum Bildtyp "Antonio Tempesta" siehe S. 183 ff.

⁹³⁷ HENKEL 1930 S. 89.

⁹³⁸ Zum Kommentar von Johannes Spreng siehe S. 54 f.

⁹³⁹ Zum Posthius-Kommentar siehe S. 55 f.

da hier wiederum die Cyane-Episode im Vordergrund steht. Pluto, der bei Spreng als König benannt wird⁹⁴⁰, trägt auch tatsächlich eine Krone. Allerdings nennt Spreng noch konkret das Ziel der Fahrt, die Hölle⁹⁴¹, welches ikonographisch nicht angedeutet wird. Ebenfalls unillustriert bleiben die relativ ausführlich beschriebene Anthologie mit Minerva und Diana⁹⁴² sowie die Aspekte der Moralisierung.

Wie schon Spreng beschreibt auch Reusner (**Kat. 75.5**)⁹⁴³ im Vorfeld der Entführung eine Anthologie, diesmal in Begleitung karischer Nymphen. Aber weder diese noch die Szene mit dem Bad Proserpinas finden sich in dem Holzschnitt von 1563 wieder. Dieser konzentriert sich nur auf die Cyane-Episode, welche ihrerseits keinen Eingang in Reusners Epigramm gefunden hat.

60 Jahre später beeindruckten Solis' Holzschnitte John Milton derart, daß er sie in Form von Stanzen in seiner Posthous-Ausgabe beschrieb.⁹⁴⁴

Die 1582 bei Steinmann in Leipzig veröffentlichten Holzschnitte (**Kat. 75.6**) sind zwar Kopien nach Virgil Solis (**Kat. 75.4**), aber Murer "ist der erste, der versucht, die typischen Renaissancedarstellungen dem neuen Stilwillen anzupassen, d.h. sie aus dem französischen Renaissancestil in den deutschen Barock zu übertragen"⁹⁴⁵. Bewegungen, Gesten, Ausdruck werden dramatischer, die Figuren derber und schwerer, "die Kompositionen aus ihrer klassisch-idealen Sphäre in eine mehr reale, irdische versetzt."⁹⁴⁶ Der Holzschnitt Murers/Hewamarls zeigt eine Entwicklung über die Bilderfindung Salomons hinaus. Die obere Bildebene ist größer, reicht mit ihrem Wolkenband tiefer herab und scheint fast in das Wasser von Cyanes See einzutauchen. Pluto hält seinen Zweizack - im Gegensatz zum Dreizack derselben Szene bei Solis (**Kat. 75.4**) - nicht mehr aufrecht, sondern schräg nach unten, als wolle er ihn im nächsten Moment in den Teich schleudern, um die Erde zu öffnen. Auch die Position des Wagens auf gleicher Höhe wie die Widerstand

⁹⁴⁰ SPRENG fol. 127 v.

⁹⁴¹ Ebenda.

⁹⁴² Ebenda fol. 127 r.

⁹⁴³ Zu Reusners "Picta Poesis Ovidiana" siehe S. 57 f.

⁹⁴⁴ MILTON S. 130, Nr. 64:

"Pluto espies the faire proserpine
Cere's daughter under a faire spread tree
Croping the spotted flowers, up he takes
Her on a sudden, and great hast he makes,
with's cariot, ouer the lake Cyane,
where when the nimph, the Goddesses rape did see
with open armes she Pluto bold repeld;
But for her fact, she to a fountaine sweeld." Zu weiteren, durch die Holzschnitte Virgil Solis' angeregten Stanzen Miltons siehe CANDY 1924.

⁹⁴⁵ HENKEL 1930 S. 92.

⁹⁴⁶ Ebenda.

leistende Cyane deuten darauf hin, daß der hier dargestellte Moment ein anderer, ein späterer ist als bei Salomon. Cyanes Gegenwehr hat sich bereits als fruchtlos erwiesen, da Pluto schon an ihr vorbeigefahren ist. Insgesamt ist die Behandlung der Figuren sehr viel bewegter, um nicht zu sagen manieristischer, wenn man das Tragemotiv Plutos genauer betrachtet. Die Anzahl der Pferde ist nun wieder auf zwei beschränkt; der Atem des hinteren ist als Strahl wiedergegeben.⁹⁴⁷

Bezüglich der Cyane-Episode zeigt die Illustration Übereinstimmungen mit der Textvorlage, dem Regius-Kommentar.⁹⁴⁸ Allerdings ist die ovidische Anzahl der Rosse auf die Hälfte reduziert. Wie auch schon bei den Holzschnitten von Salomon und Solis fehlt jegliche Anspielung auf eine vorhergegangene Anthologie.

In der flämischen Radierung Pieter van der Borchts (**Kat. 90**), die zu der 178-teiligen, 1591 bei Jan Moretus in Antwerpen erschienenen Folge "P. Ovidii Nasonis Metamorphoses" gehört, erhält der landschaftliche Hintergrund mit Ruinen eine größere Bedeutung, als das bei älteren Bildwerken der Fall war. Unter der lateinischen Bildunterschrift "Pluto rapit Proserpinam" entwickelt van der Borcht ein spätes Beispiel einer Simultandarstellung dieser Fabel. Im Vordergrund, auf einer Wiese neben einem waldumsäumten See, befinden sich fünf Gefährtinnen Proserpinas. Sie sind in zwei Gruppen unterteilt, von denen die rechte noch am Boden kniet und mit Blumenpflücken beschäftigt ist. Den Raub Proserpinas haben sie aber bereits bemerkt und reißen erschreckt die Arme hoch. Die beiden links stehenden Gespielinnen sind dem Raubpaar am nächsten und scheinen eine Verbindung zwischen diesen und den Knienden herzustellen. Auch ihre ausgestreckten Arme weisen auf Pluto und Proserpina. Das Paar schwebt in der Luft, wobei Pluto Proserpina fest umschlungen vor sich hält. Aus deren Gewandbausch fallen die gesammelten Blüten zu den Gefährtinnen herab; ihr Mund ist wie zum Klagen und Schreien geöffnet. In einer weiteren Szene rechts oben sitzen Pluto und Proserpina nebeneinander in der vierrädrigen Quadriga. Pluto hat seine Rechte um Proserpinas Schulter gelegt und hält links den Zweizack. In Aufbau und Aussage steht diese Szene mit der friedlichen Wagenfahrt in der Nachfolge des Bildtyps "Bernard Salomon" (**Kat. 75.1**). Das Gespann fährt auf Wolken dahin, vorbei an der Nymphe Cyane, die aus ihrer im Gebirge entspringenden Quelle hervortaucht und wie beschwörend beide Arme zum Himmel reckt. Pluto nimmt allerdings keinerlei Notiz von ihr, da ihr Widerstand kein Hindernis mehr darstellt, sondern sich die Entrückung des Paares gen Himmel (!) bereits vollzieht. Stärker als bei Salomon ist

⁹⁴⁷ Der sichtbare Atem der unterweltlichen Pferde könnte auf Vincenzo Cartaris "Imagini de gli dei delli antichi" zurückgehen. CARTARI S. 282: "A costui dettero gli antichi un carro tirato da quattro ferocissimi cavalli negri, **che spiravano fuoco**, nominato Orfneo, Tone, Nitteo, & Alastore..."

⁹⁴⁸ Zu Raphael Regius siehe S. 51 f.

die Fahrt aufwärts bzw. himmelwärts gerichtet, wodurch sie einer Apotheose des Paares gleichkommt. Auf diese Weise verliert der Raub seine negativen Assoziationen und kontrastiert mit der moralischen Auslegung des Ovid-Stoffes, die van der Borcht dem Leser in seiner Vorrede in Eigenverantwortung empfiehlt.⁹⁴⁹

Die 1602 von Crispijn de Passe gestochene und 1607 in Köln herausgegebene Metamorphosen-Folge (**Kat. 93**) lehnt sich teils an die Holzschnitte Salomons (**Kat. 75.1**), teils an Tempestras Kompositionen (**Kat. 91.1**)⁹⁵⁰ oder an eigens für diese Ausgabe gezeichnete Vorlagen des Flamen Martin de Vos an.⁹⁵¹ Für den Proserpina-Mythos, den er in fünf Bilder illustriert, hat sich de Passe an der Ikonographie der Holzschnitte Bernard Salomons orientiert.

- 1) Venus und Amor beobachten den auf der Triga aus der Unterwelt kommenden Pluto
- 2) Der Raub der Proserpina in Anwesenheit badender Nymphen, Cyanes und Dianas
- 3) Ceres und Ascalabus
- 4) Arethusa und Alpheus
- 5) Ceres, Triptolemus und Lyncus

Der Text des "Metamorphoseon Ovidiarum" beschränkt sich auf je zwei lateinische Distichen unter den Kupferstichen, da - wie de Passe in seiner Vorrede an den Leser formuliert - der gebildete Adressat die zahlreichen Auslegungen zu den Metamorphosen Ovids zur Genüge kenne. Das Buch sei von Nutzen für Kunstliebhaber und bildende Künstler.⁹⁵²

Wie bei Salomon (**Kat. 75.1**) steht im ersten Bild des Proserpina-Mythos (**Kat. 93**) Pluto im Vordergrund⁹⁵³, während Venus und Amor ihn im gebirgigen Hintergrund dabei beobachten, wie er mit seiner Triga aus der Unterwelt auftaucht. In der linken Hand hält er den nach unten gerichteten Dreizack; bei Salomon hatte er einen Zweizack.

Die Raubszene (**Kat. 93**) ist in die linke obere Bildecke gedrängt und durch ein

⁹⁴⁹ VAN DER BORCHT Ad lectorem, S. 5: "Sed quoniam vario capiuntur plurima sensu, Arbitrario interpres sit sibi quisque suo: Dummodo probrosi procul absit somes amoris, Et castae menti quidquid obesse solet."

⁹⁵⁰ Zum Bildtyp "Antonio Tempesta" siehe S. 183 ff.

⁹⁵¹ HENKEL 1930 S. 117.

⁹⁵² DE PASSE fol. 2 r: "Die Maller haben spiegel klar, zu sehn zu lehren vil furwar." Zu de Passes Folge siehe auch HENKEL 1930 S. 117 f., SLUIJTER 1986 S. 309.

⁹⁵³ Bei Tempesta (**Kat. 91.1**) sind es in derselben Szene stattdessen Venus und Amor. Siehe S. 183 ff.

diagonal durch das Bild gezogenes Wolkenband von der restlichen Szene abgetrennt. Auf dem vierrädrigen, von vier Pferden gezogenen Wagen fährt das wie von einer Aureole umgebene Raubpaar nach rechts. Pluto, nackt und nur durch seinen Dreizack gekennzeichnet, ist im Dreiviertelprofil von hinten zu sehen und hält mit beiden Armen die neben ihm stehende Proserpina umfaßt, die ihren rechten Arm hilfeschend hochstreckt und mit der linken Hand Pluto in der Taille wegdrücken will. Sitzmotiv, Ikonographie des Gespanns sowie das Wolkenband sind eng an dem Vorbild (**Kat. 75.1**) orientiert. Im Bildzentrum steht Cyane bis zu den Knien in ihrem Gewässer und hebt abwehrend den rechten Arm. Im Gegensatz zu Salomon ist sie von vorn dargestellt. In der linken unteren Bildecke lagert Diana, zu erkennen an Bogen und Mondsicheldiadem, in der rechten unteren Bildecke zwei Nymphen, die bis zu diesem Moment eher mit dem Bad als mit der Blumenlese beschäftigt waren und nun mit Gesten ihr Erschrecken ausdrücken. Die gesamte untere Bildhälfte wirkt wie aus dem Diana-Nymphen-Kontext herausgerissen, da Diana - weder bei Ovid noch bei Claudianus - als einzige göttliche Gefährtin Proserpinas belegt ist.

Auch in der relativ statischen, fast achsensymmetrischen Komposition des Bildes mit der Ceres-Suche (**Kat. 93**) zeigen sich Parallelen zu Salomon (**Kat. 75.1**). Die Arethusa-Alpheus-Episode (**Kat. 93**) variiert Salomons Holzschnitt (**Kat. 75.1**), indem die fliehende Arethusa bei de Passe in Dreiviertelansicht von vorn statt von hinten gezeigt wird.

Im letzten Bild (**Kat. 93**) schließlich kombiniert de Passe die Szene des Mordversuchs an Triptolemus in der linken unteren Bildecke mit dem Auftrag der Ceres an den bereits im Schlangenzug stehenden Triptolemus in der rechten Bildhälfte. In diesem Fall benutzt de Passe zwei Radierungen von Antonio Tempesta (**Kat. 91.1**) als Vorlagen, die er bis in die Details genau zitiert.

Zu den Beispielen der Salomon-Nachfolge gehören verschiedene Versionen, die Adam Elsheimer und Nachfolger um 1610 von einer Nebenszene des Raubes angefertigt haben. Sie stellt die suchende Ceres dar, die bei einer alten Frau rastet und dabei von Ascalabus verspottet wird (**Kat. 125.1, Kat. 125.2, Kat. 125.3**). Wie bei Salomon (**Kat. 76**) verlegt Elsheimer die Szene vor die Tür einer armseligen Hütte. Die Alte steht im Türrahmen, Ascalabus neben ihr - bei Salomon hüftabwärts schon ganz verwandelt, bei Elsheimer noch in menschlicher Gestalt, aber mit Echenschwanz und -füßen. In beiden Fällen steht Ceres vor ihnen. Während sie bei Salomon noch die Fackel in der Hand hat, trinkt sie in Elsheimers Kompositionen schon gierig; die brennende Fackel liegt derweil auf einem umgekippten Pflug.

Auf einer süddeutschen Bleiplakette aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts (**Kat. 194**), die mit 13 weiteren zu einer Metamorphosen-Serie gehört, ist die Raubgruppe

ebenfalls dem Salomon-Kontext entnommen.⁹⁵⁴ In einem rollwerkförmigen Wagen sitzen Pluto und Proserpina ruhig nebeneinander und fahren auf Plutos Quadriga nach rechts durch das Wasser zum Orcuseingang, neben dem ein musizierender Wächter sitzt. Zwei Nymphen tauchen hinter dem Wagen aus dem Wasser auf, während sich Cyane vorne links an ein Rad hängt, um die Fahrt zu stoppen. Im Hintergrund der Szene ist der Ätna zu erkennen.

Sitz- und Haltemotiv beider Figuren sind vom Vorbild übernommen. Lediglich der Dreizack ist weggelassen, und das hinter Plutos Rücken aufgeblähte Velum findet seine Entsprechung hier in einem muschelförmig hochgezogenen Wagenheck. Bis auf das zweite Pferd von rechts sind sogar die Kopfhaltungen der Rosse identisch.

Für die lateinische und die englische Ausgabe der Metamorphosen Ovids, die beide 1637 in Paris herausgegeben wurden, wurden dieselben Blöcke benutzt wie für die erste Ausgabe Oxford 1632 mit der englischen Übersetzung George Sandys. Die Zeichnungen stammen von Franz Klein und wurden von Salomon Saverij radiert. Auf dem Frontispiz des fünften Buches Ovids (**Kat. 77**) sind nach dem Vorbild der Metamorphosen-Ausgabe Venedig 1584 von Giacomo Franco mehrere Episoden des Proserpina-Mythos vereint.⁹⁵⁵ Die Entstehung dieses neuen Bildtyps der Simultandarstellung, der bis ins 18. Jahrhundert erhalten blieb, hatte eher drucktechnische denn bildkünstlerische Ursachen: die Illustrationen konnten auf insgesamt 15 reduziert werden und trotzdem eine Fülle einzelner Szenen wiedergeben.

Der Bildtyp "Bernard Salomon" wird leicht variiert, indem sich Proserpina aus der Sitzhaltung zu erheben und aus Plutos Umarmung zu befreien versucht. Ihr Blick und ihr linker Arm sind nach unten gerichtet. Ansonsten aber stimmt die Haltung des Raubpaares mit der der Vorlage überein. Der Wagen fährt nicht auf einem Wolkenband, sondern bereits in den Fluten der Cyane, die in ihrer noch menschlichen Gestalt vor dem Gespann steht und versucht, Pluto Einhalt zu gebieten. In Auswahl und Ikonographie stimmen auch die übrigen Szenen mit dem Typ "Bernard Salomon" überein: Arethusa und Alpheus (**Kat. 75.4**), die suchende Ceres (**Kat. 75.4**), die Sirenen (**Kat. 75.4**) und die Metamorphose des Ascalaphus in einen Uhu (**Kat. 75.4**). Wiederaufgenommen wurde dieser Frontispiz-Typ in den Metamorphosen-Ausgaben London 1650 und 1724.

Auf dem Titelbild der 1661 in Regensburg erschienenen "Unvergnügten Proserpina" von

⁹⁵⁴ WEBER 1975 S. 355 hatte lediglich für die "Pyramus und Thisbe"-Plakette auf den Vorbildcharakter des Virgil Solis-Holzschnitts verwiesen.

⁹⁵⁵ Der Illustrationstypus des Frontispiz mit simultan angeordneten Szenen aus dem jeweiligen Buch Ovids gründet in Giacomo Francos Metamorphosen-Illustration von 1584, die allerdings keinen Raub der Proserpina beinhaltet.

Wolfgang Helmhard Freiherr von Hohberg (**Kat. 81**)⁹⁵⁶ werden zwei Episoden aus dem Proserpina-Zyklus bei Salomon miteinander verknüpft: die Raubszene und die Arethusa-Alpheus-Episode. In der oberen Bildhälfte ist das salomonsche bzw. virgilsche Gespann - um ein Roß verringert - auf seiner Fahrt von links nach rechts zu sehen. Pluto, mit Krone (und Aura!) sowie Dreizack, hält seine Beute wie im Holzschnitt um die Taille gefaßt. Indem sich Proserpina aber in heftiger Vorwärtsbewegung mit abgespreizten Beinen und hochgeworfenen Armen aus der Umarmung zu befreien versucht, wird auch Pluto aus seiner Sitzhaltung hochgerissen. Durch die Bewegung fallen Proserpina Blüten aus der erhobenen rechten Hand und aus einer Art Schürze, die sie zwischen Schoß und linker Hand gespannt hält. Die Blumen fallen senkrecht herab in die untere Bildebene, parallel zu einem Wolkenstrudel, ähnlich demjenigen aus der Arethusa-Alpheus-Episode. Dort taucht in der Bildhälfte rechts des Strudels eine halbnackte Frau aus einem Gewässer auf, die mit ausgebreiteten Armen zur Raubgruppe hochschaut, offensichtlich die ebenfalls dem Salomon-Kontext entnommene Cyane. Links des Strudels sieht man halbbekleidete Gefährtinnen fliehen.

3.1.7. Typ "Antonio Tempesta"

In der Tradition der Holzschnitte Salomons steht ein weiterer wichtiger Bildtypus, der 1595 in einer Folge von Radierungen zu den Metamorphosen Ovids von Antonio Tempesta entstand (**Kat. 91.1**).⁹⁵⁷ Die Proserpina-Geschichte ist mit acht Bildern illustriert, die jeweils mit lateinischen Bildunterschriften versehen sind:

1. Der Auftrag der Venus an Amor, einen Liebespfeil auf Pluto zu schießen
2. Der Raub der Proserpina in Anwesenheit Cyanes
3. Die Verwandlung des Ascalabus in eine Eidechse
4. Die Verwandlung des Ascalaphus in eine Eule
5. Die Sirenen
6. Arethusa und Alpheus
7. Ceres und Triptolemus
8. Die Verwandlung des Lyncus in einen Luchs

⁹⁵⁶ Zur literarischen Grundlage des Kupferstiches siehe S. 87 f.

⁹⁵⁷ Zur Datierung der Tempesta-Folge vgl. HENKEL 1930 S. 100 ff., der die These Bartschs, die Folge 1606 zu datieren, widerlegt, da sich bereits 1598 eine nicht erhaltene Metamorphosen-Folge aus 52 Kupferstichen von Hendrik Goltzius (**Kat. 91.2**) auf Tempestras Radierungen bezieht. Vgl. BARTSCH 1983 Bd. 36, S. 33.

Die einzelnen Szenen sind bereits in der "Proserpina"-Folge des Monogrammistens L.D. (**Kat. 115.2**)⁹⁵⁸ vorgeprägt, werden von Tempesta allerdings in der Umwandlung Salomons (**Kat. 75.2**) rezipiert.⁹⁵⁹ Eine Ausnahme ist die Szene, in der Ceres Triptolemus den Auftrag gibt, mit ihrem Schlangengespann die Saat auf der Erde zu verteilen, die auf einen Holzschnitt aus der Metamorphosen-Ausgabe "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**) zurückzuführen ist.⁹⁶⁰

Tempesta greift zwar auf die Vorlagen zurück, setzt die Darstellungen der französischen Renaissance aber in solche des italienischen Frühbarocks um.⁹⁶¹ Die Radierung macht es ihm möglich, den skizzenhaften Charakter des Salomon-Holzschnittes in eine auf fein abgestimmten Hell-Dunkel-Kontrasten basierende Komposition zu verändern.

Nicht nur in der Auswahl, sondern auch ikonographisch zeigen die Raubgruppen Salomons und Tempestras Übereinstimmungen. Der Wagen Plutos ist durch ein Wolkenband von der unten in ihrem Teich stehenden Cyane getrennt. In beiden Fällen ragt das Attribut Plutos, der Drei- bzw. Zweizack, aus dem Wagenkasten heraus. Ein grundsätzlicher Unterschied betrifft die Haltung der Raubgruppe. Mit Kraftanstrengung muß der nach vorn gebeugt im Wagen stehende Pluto, der im Dreiviertelprofil von hinten zu sehen ist, die Geraubte mit beiden Armen festhalten. Proserpina, die halb auf seinen Oberschenkeln aufliegt, reißt ihren rechten Arm hilfeschend hoch und dreht ihren Kopf von Pluto weg. Mit den Beinen scheint sie zu strampeln. Die Gruppe ist stärker bewegt dargestellt als bei Salomon. Durch die weit aufgerissenen Augen und den geöffneten Mund sowie die Diagonalebewegung, die ihr erhobener rechter Arm, das rechte Bein und der nach schräg oben gewendete Blick vollziehen, drückt Tempestras Proserpinas Gestalt Widerstand gegen den nach rechts gedrehten Pluto aus, während sie bei Salomon lediglich ihren Arm erschrocken in die Luft streckte.

Cyane befindet sich bei Tempesta hinter dem Wagen, ist also schon als erfolglos zu interpretieren, zumal sich ihr Körper in Rinnsale aufzulösen beginnt.

Die Dramatik der Situation kommt bei Tempesta stärker zum Tragen als bei Salomon. Die Raubgruppe hat den höhlenartigen Eingang zur Unterwelt in diesem Moment erreicht - jede Hilfe für die Geraubte kommt zu spät, so daß Cyanes Metamorphose sich bereits vollzieht. Unterstützend wirkt die große Fratze, die das Wagenheck ziert. Der Pluto, den Tempesta zeigt, ist nicht irgendein König mit Krone, sondern konkret der Herrscher der Unterwelt.

Charles d'Assoucy illustriert 1653 seine burleske und erotische Tragikomödie "Le

⁹⁵⁸ Zum Aufbau von Thirys Folge siehe S. 174.

⁹⁵⁹ Zum Bildtyp "Bernard Salomon" siehe S. 173-177.

⁹⁶⁰ Zur Rezeption eines Details dieses Holzschnittes bei Giolito (**Kat. 74**) vgl. Anm. 912.

⁹⁶¹ HENKEL 1930 S. 100 ff.

Ravissement der Proserpine"⁹⁶² mit zwei Kupferstichen (**Kat. 79**), die von einem identischen Rahmen in Gestalt eines hockenden, grimassenschneidenden Dämons umgeben werden. Die Anlehnungen an den Bildtyp "Antonio Tempesta" beziehen sich im ersten Bild auf die auf einem Wolkenband nach rechts in den Orcus führende Wagenfahrt, auf das galoppierende Zweigespann, den Zweizack Plutos sowie die in der linken unteren Bildecke aus ihrem Teich steigende Cyane, die hier allerdings bekleidet ist und sich direkt an das Wagenrad hängt. Variiert wird dagegen der Typus des Raubpaares, das - offensichtlich durch die Schnelligkeit der Fahrt und die Auswirkung des links oben angegebenen Windgottes - stärker nach vorn, in Fahrtrichtung gebeugt ist. Aus Proserpinas gelöstem Gewandbausch fallen Blüten, Obst und ein Messer. Das Pferdegespann ist durch seine Flügel als dämonisch charakterisiert und galoppiert in den Orcuseingang, der nicht wie bei Tempesta durch eine einfache Höhlenöffnung dargestellt wird, sondern durch einen geöffneten Schlund. D'Assoucy greift hier bewußt auf mittelalterliche, dämonisierende Details der Pluto-Ikonographie zurück, wie sie in den Repräsentationsbildern der "Ovide moralisé"-Illustrationen (**Kat. 60, 64, 65.1, 66.1**)⁹⁶³ vorgeprägt waren. Im zweiten Bild finden die dämonisierenden Elemente ihre Fortführung, indem das infernalische Paar, repräsentativ auf seinem fratzenförmigen Thron sitzend, beim unterweltlichen Diner gezeigt wird: die ehemals "hehre" Proserpina hat sich an ihr neues Ambiente insofern angepaßt, als sie wie eine Königin - wenn auch barbusig - gekleidet und gekrönt neben Pluto sitzt, in der rechten Hand einen Tierschenkel hält und sich von Pluto füttern läßt. Pluto benutzt hier seinen Zweizack als Fleischgabel. Die aus Mischwesen bestehende Dienerschaft wirkt keineswegs schaurig, sondern vielmehr skurril und belustigend und wird von einer tanzenden - ikonographisch mit Schlangenhaaren, Hängebusen und magerem Körperbau noch "klassischen" - Furie im Reigen angeführt. In ihren erotischen und komischen Details unterstreichen die Kupferstiche den zu illustrierenden Text der burlesken Tragikomödie.

Von Antonio Tempestras Radierungen geht ein weit verzweigter Entwicklungsstrang aus. Neben zahlreichen Kopien nach Tempesta⁹⁶⁴ kristallisieren sich auch von ihm beeinflusste

⁹⁶² Zum Text siehe S. 96.

⁹⁶³ Siehe S. 117 ff.

⁹⁶⁴ Siehe HENKEL 1930 S. 100 ff.

Bildtypen heraus.⁹⁶⁵

3.1.8. Typ "Christoph Schwartz"

Lambert Sustris, ein Schüler Tizians, beschränkt sich in seiner zwischen 1560 und 1570 entstandenen Zeichnung des Proserpina-Raubes (**Kat. 122**) auf das Raubpaar in dem Wagen, der von einem wild galoppierenden Viergespann über einem dicken Wolkenband nach links gezogen wird, während Cyane in der rechten unteren Ecke mit beiden Händen in zwei der vier Wagenräder greift. Von der Kraft des davonfahrenden Gespanns wird sie dabei nach hinten gerissen. Alle drei Personen sind somit in einem Block am rechten Bildrand übereinander angeordnet. Im Bildzentrum selbst dagegen befindet sich lediglich der zurückgerissene Kopf des rechten Pferdes; er weist mit seiner Haltung jedoch wiederum nach rechts zur Pluto-Proserpina-Gruppe, und unterstützt mit seiner wildbewegten

⁹⁶⁵ Um die vorliegende Arbeit auf die wichtigsten Bildtypen konzentrieren zu können, sollen die Bildtypen "Johann Wilhelm Baur" und "Sébastien Le Clerc" nur kurz vorgestellt werden.

Johann Wilhelm Baur's Folge von 150 Metamorphosen-Radierungen von 1639 (**Kat. 94.1**) wurde erstmals 1641 in Wien herausgegeben. Die Komposition Baur's wurde von Abraham Aubry in einer Nürnberger Ausgabe (**Kat. 94.2**) kopiert. Wie bei Tempesta fährt die Raubgruppe auf einem zweirädrigen Wagen, dessen Heck mit einer überdimensionalen Maske verziert ist, auf einem Wolkenband nach rechts. Aus dem Wagenkasten ragt der Zweizack Plutos. Die Haltung Plutos und Proserpina's ist vergleichbar: Pluto - hier mit Krone - ist im Dreiviertelprofil von hinten dargestellt, Proserpina liegt auf seinen Oberschenkeln. Im Unterschied zu Tempesta hebt sie die linke Hand gen Himmel und schaut in Fahrtrichtung. Auch Plutos Blickrichtung ist anders als im Vorbild. Die Unterwelt ist durch nebel- und rauchförmige Schraffierung am rechten Bildrand zwar suggeriert, aber nicht als gegenständliches Tor dargestellt. So sind von der Quadriga auch noch alle Pferde zu sehen, während es bei Tempesta nur zwei waren. Cyane mit ihren nach vorne gestreckten Armen steht rechts unten im Schilf, auf Höhe der Pferde, also noch vor dem Wagen. Mit dieser Darstellung lehnt sich Baur's Komposition an den Bildtyp "Bernard Salomon" (**Kat. 75.1**) an; eine Metamorphose, wie Tempesta sie angedeutet hat, ist noch nicht zu erkennen.

Weitere Kopien nach Baur erscheinen - seitenverkehrt - in einer Ovid-Folge Melchior Küssels 1681 (**Kat. 94.3**) und einer Metamorphosen-Ausgabe bei Johann Baptist Mayr's 1705 (**Kat. 94.4**).

Einen eigenen, typenbildenden Rezeptionsstrang haben ebenfalls die Radierungen Sébastien Le Clerc's und François Chauveaus entwickelt, die erstmals in der Metamorphosen-Ausgabe Paris 1676 (**Kat. 82.1**) erschienen und ihrerseits beeinflusst sind vom Bildtyp "Antonio Tempesta". Die Radierungen Le Clerc's wurden von Hendrik Cause für die französische Metamorphosen-Ausgabe kopiert, die Abraham Wolfgang 1679 in Amsterdam herausgab (**Kat. 82.2**). Der Raub ist auf zwei Bildern dargestellt: einmal als Hauptszene (**Kat. 82.2**) und einmal - so wie sie auch Johann Ulrich Krauß 1694 für seine in Augsburg erschienene Metamorphosen-Ausgabe nachstach - auf dem Bild mit der Metamorphose der Cyane als Nebenszene (**Kat. 82.3**). Während die Raubszene einen ganz neuen Bildtyp darstellt, ist das auf einem Wolkenband in den Rauch und Nebel der nahen Unterwelt galoppierende Gespann in der nächsten Szene eine Weiterentwicklung des Vorbildes Tempesta's. Durch eine andersartige Wiedergabe des Raubpaares auf dem Wagen sowie die Einbettung des Gespannes in einen größeren Kontext - mit den trauernden Gefährtinnen am linken Bildrand und der sich in Wasser auflösenden Cyane im Vordergrund - löst sich Le Clerc weitgehend von seinem Vorbild.

Gestik den Charakter der Zeichnung. Es handelt sich um einen schnellen, vehementen, impulsiven Raub - so, wie Ovid ihn durch die schnelle Addition von Verben beschreibt.⁹⁶⁶ Proserpina, die fast entblößt neben Pluto im Wagen sitzt, bleibt nichts anderes übrig, als sich an Pluto festzuhalten, um nicht bei dem raschen Fahrttempo aus dem Wagen zu fallen. Ihr Blick geht zurück, nach rechts aus dem Bild heraus. Dem Betrachter und Pluto wendet sie dabei den Hinterkopf zu. Pluto trägt Krone und wehenden Mantel; mit rechts hält er locker die Zügel. Die sich in die Radspeichen werfende Cyane ist von hinten zu sehen und trägt einen Mantel.

Im Vergleich mit dem Bildtyp "Bernard Salomon" (**Kat. 75.1**)⁹⁶⁷ möchte man in der Komposition Sustris' eine Weiterentwicklung sehen, die von den gleichen Elementen ausgeht: Pluto und Proserpina nebeneinander auf dem Wagen, der von einem Viergespann gezogen wird; unter ihnen erstreckt sich ein dickes Wolkenband. Cyane versucht in irgendeiner Weise, dem Raub Einhalt zu gebieten. Die heftig bewegte Komposition, die sich bei Sustris vor allem an den Pferden ablesen läßt, und das aktive Handeln Cyanes zeigt eine viel stärkere Loslösung von mittelalterlichen Typen als der Holzschnitt Bernard Salomons.

Um 1565 setzte der Münchner Christoph Schwartz in einem Ölgemälde (**Kat. 134.1**) die Vorlage von Lambert Sustris (**Kat. 121**) in eine eigene Komposition um und schuf damit selbst - im Gegensatz zu der nicht so intensiv rezipierten Zeichnung von Sustris - eine Rezeptionsvorlage für andere Künstler.

Vor einem Landschaftshintergrund fährt Pluto mit seiner Beute von hinten links nach vorne rechts diagonal durch die Quelle der Cyane. Gesäumt wird die Quelle von einem leicht hügeligen Gelände mit Baumbewuchs. Im Hintergrund ist eine Stadt zu erkennen, die sich bei genauerem Hinsehen als Athen identifizieren läßt. Die Kulisse mit Akropolis und Odeion des Herodes Atticus ist möglicherweise erst nachträglich über den ursprünglichen Hintergrund aus Kuben und Pyramiden gemalt worden, wie ihn noch ein Reproduktionsstich um 1800 von Delignon (**Kat. 134.4**) zeigt. Auf diese Weise sollte anlässlich des Verkaufs des Bildes 1808 an die Sammlung Coesveld das neuerwachte Interesse für den Parthenon vermarktet werden.⁹⁶⁸

Der nackte, vollbärtige Gott steht breitbeinig auf einem prachtvollen vierrädrigen Wagen. Zwischen seinen Beinen werden im Wagenkasten der Dreizack und ein Tierkopf sichtbar, der feurigen oder rauchigen Atem ausstößt - vermutlich eine Abbreviation für sein Attribut, den Cerberus. Mit der linken Hand hält er gleichzeitig die Zügel und umfaßt Proserpinas linke Taille, während seine rechte Hand ihr linkes Gesäß umgreift, so daß ihre Oberschenkel auf seinen abgestützt sind und sie sich aus einer fast

⁹⁶⁶ OVID METAMORPHOSEN 5,395: "paene simul visa est dilectaque raptaque Diti."

⁹⁶⁷ Zum Bildtyp "Bernard Salomon" siehe S. 173-177.

⁹⁶⁸ FRANKL 1938 S. 158. Zur ursprünglichen Hintergrundgestaltung vgl. auch Anm. 972.

sitzenden Haltung weit nach hinten lehnt. Beide Arme hält sie waagrecht ausgestreckt. Das Raubpaar wird konchenartig von einem aufgeblähten Mantel hinterfangen. Die vier Pferde sind diagonal gestaffelt, so daß Kopf und Bug eines jeden Tieres gut zu erkennen sind. Pferde und Wagen befinden sich schon im Wasser der Quelle Cyane, als die Nymphe versucht, das Geschehene doch noch aufzuhalten: mit ihrer rechten Hand greift sie in ein Vorderrad, mit der linken den Rand des Wagenkastens.

Im Vergleich mit der Sustris-Zeichnung (**Kat. 122**) hat Schwartz der Ausschmückung des Wagenkastens in dem Gemälde mehr Aufmerksamkeit gewidmet. Die seitlichen Kanten sind mit Voluten verziert, die zum Teil in weiblichen Halbfiguren enden; das Zaumzeug ist mit Puttenköpfen reich dekoriert. Die Pferdeleiber und -köpfe sind ähnlich, aber nicht ganz so wild bewegt wie in der Graphik. Das Terrain, durch das sie galoppieren, ist das breit angelegte, den gesamten Vordergrund einnehmende Quellwasser der Cyane anstelle des Wolkenbandes. Während sich die Nymphe in der Sustris-Zeichnung noch auf Höhe des Vorderrades befunden hat, überholt der Wagen im Ölbild Christoph Schwartz' sie in diesem Moment.

Im ganzen eine formale und inhaltliche Fortführung der Sustris-Zeichnung, ist das Gemälde zusätzlich an antiken Formeln orientiert: die Art und Weise, wie Pluto Proserpina mit beiden Händen hält, sein Blick zurück und der konchenartig über seinem Kopf aufgeblähte Mantel, erinnern an römische Sarkophagreliefs wie dasjenige aus dem Palazzo Rospigliosi in Rom (**Kat. 33**).⁹⁶⁹

Nach dem Ölgemälde fertigte Christoph Schwartz in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Federzeichnung in Medaillonform (**Kat. 134.2**). Sie stellt eine spiegelbildliche Version des Gemäldes dar, die nur im Format und in der Hintergrundgestaltung von der Vorlage abweicht.

Um 1610 fertigte Rapahel Sadeler d. J. einen Reproduktionsstich (**Kat. 134.3**)⁹⁷⁰ an. Formal entspricht er dem Ölgemälde (**Kat. 134.1**). Anstelle Athens bildet jedoch ein mittelalterliches Städtchen den Hintergrund; im Mittelgrund sind die Silhouetten zweier Rehe zu erkennen.⁹⁷¹ Sadeler ergänzte die Vorlage durch eine Beschreibung des Raubes in lateinischen Distichen.⁹⁷²

⁹⁶⁹ Zur Beschreibung des römischen Sarkophagreliefs siehe S. 235 f.

⁹⁷⁰ Unter dem Bild befindet sich die Inschrift: "Christoph Swartz inuentor, Raphael Sadeler Iunior scalpsit. Cum priuilegio Sac. Caes. Maies."

⁹⁷¹ Die Tatsache, daß die Rehe auch in Delignons Kupferstich um 1800 auftauchen, führte FRANKL 1938 S. 159 f. zu der Annahme, daß sie auch in Schwartz' Version (**Kat. 134.1**) vorhanden waren, bevor der Hintergrund posthum übermalt wurde.

⁹⁷² Die Verse entstammen nicht Ovids Metamorphosen.

In einer Metamorphosen-Illustration von 1732 (**Kat. 85**), die Bernard Picart und Schüler nach einer Bilderfindung de Passes von 1677 kopiert haben, orientiert sich die Raubszene (**Kat. 85**) am Bildtypus "Christoph Schwartz".⁹⁷³ Die linke Bildhälfte wird von Plutos Wagen eingenommen, die rechte vom Gespann, und in der Vordergrundmitte hängt sich die im Wasser stehende, als Rückenfigur wiedergegebene Cyane an den Wagen. Picart behält die Fahrtrichtung bei, bildet die Raubgruppe aber spiegelbildlich zu Schwartz' Gemälde (**Kat. 134.1**) ab. Ansonsten sind Pluto und Proserpina in Haltung und Gestik im wesentlichen eine Kopie der Vorlage. Leichte Veränderungen betreffen die hinzugekommene Krone und den Zweizack Plutos, das Velum, das nun nicht mehr über beiden Köpfen weht, sondern nur hinter Proserpinas Kopf, der zur anderen Seite gedreht ist.

Das Motiv der gekreuzten Bäume aus Schwartz' Fassung verlagert Picart von der rechten hinteren Bildecke ins Bildzentrum. Da es genau über Cyane in die Höhe ragt, verstärkt es den Eindruck eines Widerstandes: an dieser Stelle wird die Gegenwart, der Raub, abgetrennt von der nahen Zukunft, dem Eintritt in die Unterwelt, den das Pferdegespann bereits vollzieht. Dieser optische Sperriegel stellt innerhalb der dramatischen Komposition ein Moment der Hoffnung dar, wenn diese auch nur von kurzer Dauer ist, wie der Leser aus dem Ovidtext entnehmen kann.

Im 18. Jahrhundert erfährt der Bildtyp weitere modische Veränderungen. Um dem Bild einen höfisch-galanten Charakter zu verleihen, fügt Jean-François de Troy der Komposition in seinem Ölgemälde von 1735 (**Kat. 157**) weitere Figuren hinzu. Vor einem rauch- und nebelgeschwängerten Hintergrund umringt eine Schar von Eroten bogenförmig das nun ins Bildzentrum gerückte Götterpaar. Ein Erot sitzt mit einem Pfeil in der Hand auf einem Pferderücken, ein zweiter hält fliegend die Zügel. Über einem weiteren Eroten mit Pfeil schwebt eine geflügelte Knabengestalt mit Blütenkranz im Haar und einer kurzen Fackel in der rechten Hand. Der Ikonographie zufolge handelt es sich um Hymenäus, den antiken Hochzeitsgott, für dessen Anwesenheit in einem Proserpina-Raub de Troy das einzige Beispiel darstellt. Die Fahrtrichtung des Wagens - hier von nur zwei Rappen gezogen - beschreibt wie bei Schwartz eine Diagonale von hinten links nach vorne rechts. Der Typus der Raubgruppe hat sich verändert. Der nun bekrönte Pluto sitzt zurückgelehnt in seinem Wagen und hält die sich ebenfalls zurücklehrende Proserpina nur mit dem linken Arm auf seinem Schoß fest. Die Haltung seiner linken Hand unter ihrer linken Brust und das

⁹⁷³ Die Venus-Amor-Szene dagegen wird über Vermittlung von Hendrik Goltzius' unvollendeter Metamorphosen-Folge von 1589 (**Kat. 91.2**) vom Bildtyp "Bernard Salomon" (**Kat.75.1**) übernommen. Auf der linken Seite finden sich unter Bäumen Venus und Amor im vertrauten Gespräch. Von ferne, am Ufer eines Sees, der durch die Schwäne im Vordergrund als der bei Ovid beschriebene Pergusasee identifizierbar wird, fährt Pluto auf seiner Quadriga herbei.

gleichzeitige Festhalten der Zügel stimmt mit der Vorlage überein. Mit rechts hält er den nach unten gerichteten Zweizack. Während Proserpina wie beim Bildtyp "Christoph Schwartz" beide Arme seitwärts ausstreckt, ist ihr Körper bei de Troy aus dem Profil in die Frontalansicht gedreht. Die veränderte Körperhaltung des Paares impliziert eine neue Deutung des Raubes. De Troy hebt nicht die Gewalttätigkeit des Übergriffes hervor, sondern zeigt das entspannt sich der Liebe hingebende Paar. Aus Proserpinas hilflos ausgestreckten Armen wurde ein Gestus der Hingabe und der Erwartung. Von links wirft sich die nackte, im Dreiviertelprofil von hinten wiedergegebene Cyane gegen den Wagen, ergreift aber nicht wie bei Schwartz tatsächlich ein Wagenrad. Sowohl die Bereicherung der Szene mit reitenden, zügelhaltenden Eroten als auch die Figur Plutos, der in der zur Seite gestreckten rechten Hand den nach unten weisenden Zweizack hält, als auch die nackte, im Dreiviertelprofil von hinten wiedergegebene Cyane, die mit beiden Händen an den Wagenkasten greift, lassen noch ein weiteres Vorbild plausibel erscheinen: ein Gemälde von Charles de Lafosse von 1673 (**Kat. 153**), das auch Le Brun, den Hofmaler Louis' XIV. beeinflusst hat.⁹⁷⁴

Als Füllfiguren sind bei de Troy am linken Bildrand ein Flußgott mit Paddel und eine Nymphe über einer Wasserurne gelagert, die durch Gestik und Mimik zwar Erschrecken andeuten, damit aber nicht den Charakter des Gemäldes bestimmen. Durch die diagonale Bewegungsrichtung Cyanes, die diejenige des Pferdegespanns spiegelt, wird der Kopf Plutos zur Spitze einer Dreieckskomposition, die die festliche Erhöhung des göttlichen Liebespaares unterstreicht. Durch die Ausstattung der Szene mit einer Schar von Eroten entspricht de Troy dem Vorschlag von Lomazzo für Raptuskompositionen.⁹⁷⁵

Jean-Charles Levasseur hat 1773 nach diesem Gemälde eine ganz eigene Komposition gestochen, ohne de Troys Bild zu reproduzieren (**Kat. 97**).⁹⁷⁶ Vielmehr setzt er sich mit mehreren Vorbildern auseinander.

Vier prächtig gekleidete Gefährtinnen sind am linken Bildrand gelagert und stützen sich auf ihre Blumenkörbe. Ihre Gesten haben nichts mehr von dem ursprünglichen Erschrecken, sondern sind einem überraschten Interesse an dem Vorgang des Raubes gewichen. Cyane, die mit weit ausgebreiteten Armen als Rückenakt aus dem Wasser ragt, greift hier nicht in das Rad, sondern mit einer Hand in die Zügel, während die andere ein Paddel hochhält, das der Nymphe als Attribut beigegeben ist. Oberhalb des Pferdegespanns fliegen wie bei de Troy drei geflügelte Gestalten: eine geflügelte, blütenbekränzte Gestalt - hier eine Frau - und zwei Eroten. Ein Erot hält die Zügel, die beiden anderen sind mit Fackeln einander

⁹⁷⁴ Zu den Entwürfen Le Bruns für die Marmorgruppe François Girardons siehe S. 208.

⁹⁷⁵ LOMAZZO 6,31: "...insieme con gli Amori che in tali luoghi il pittore può sempre rappresentare."

⁹⁷⁶ Dies behauptete BAILEY 1992 S. 238.

zugewandt. In dieser Vertrautheit wirken sie wie Venus und Amoretten, wobei die Ikonographie der geflügelten Frau eher auf eine falsche Interpretation der Gestalt bei de Troy zurückzuführen ist. Der mit Krone und hochaufragendem Zweizack breitbeinig im Wagen sitzende Pluto hält Proserpina mit seiner rechten Hand auf seinen Oberschenkeln fest. Sie lehnt sich zwar mit ihrem Oberkörper weit zurück, dennoch wirkt diese Haltung und auch ihre zu seinem rechten Unterarm greifende Hand nicht abwehrend, sondern vielmehr hingebungsvoll. Abgesehen von der Armhaltung ist hier die Haltung der Gruppe bei Schwartz leicht zur Seite gedreht. Proserpinas rechte Hand faßt ihr heruntergerutschtes Gewand. Durch die von rechts dem Wagen entgegentrete Cyane ist der Ausgang des Geschehens zwar zunächst offen, wird aber durch die Flammen, die in der rechten unteren Bildecke den Eingang zur Unterwelt andeuten und in die die Pferde - nun wieder zu viert -hineingaloppieren, bereits vorweggenommen.

Während die wesentlichen Bestandteile der Komposition ihre Vorlagen in den Werken Christoph Schwartz' und Jean-François de Troys haben, entstammen einige Details einem anderen Kontext. Die Formation der in der linken Bildecke gelagerten, auf ihre Blumenkörbe gestützten Gefährtinnen bildet in den Entwürfen François Bouchers für Bildteppiche ein für viele Themen aus den Götterliebschaften immer wieder typisches Motiv. Die neben Cyane auf ihrem Korb gelagerte Nymphe bei Levasseur zeigt besondere Ähnlichkeit mit der über ihrer Urne liegenden Cyane Bouchers (**Kat. 220**), vor allem in Bezug auf die Bein- und Fußhaltung.⁹⁷⁷

Eine vermutlich letzte Rezeption erfuhr der Bildtyp "Christoph Schwartz" um 1800 in Form

977

Nach François Bouchers Entwürfen entstanden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zahlreiche Wandteppiche mit Götterliebschaften. Der Boucher-Zyklus umfaßte neun Götterliebschaften, von denen aber immer nur drei, vier oder sechs Teppiche bestellt wurden. In verschiedenen Kombinationen gehörten die Götterliebschaften - "Aktfiguren von prickelnder Sinnlichkeit inmitten arkadischer Natur", so MUNDT 1989/1 S. 27 - bis 1774 zu den beliebtesten Bestellungen dieser Manufaktur.

Die Raubgruppe im Bildzentrum (**Kat. 220**) ist von üppiger Landschaft umgeben. Der von einem Erosen gelenkte Wagen fährt hinten links in die Tiefe, so daß der Blick des Betrachters auf die beiden Protagonisten gelenkt wird. Der mit erhöht aufgestelltem rechten Bein breitbeinig im Wagen stehende Pluto hält Proserpina auf seinem rechten Oberschenkel aufgestützt. Proserpina, deren Brust und Beine entblößt sind, legt ihren Kopf leicht zurück. Ihr rechter Arm hängt an der Seite herab, die linke Hand hat sie zu Plutos Kopf geführt, um diesen - ein wenig kraftlos - beiseitezudrücken. Daraufhin wendet Pluto seinen Blick den Gefährtinnen zu, die am rechten Bildrand neben ihren Blumenkörben sitzen und mit Pluto Blickkontakt aufgenommen haben. Im Vordergrund liegt Cyane auf eine Urne gestützt, aus der sich das Wasser ihrer Quelle ergießt - ganz im Gegensatz zu Ovids Überlieferung, der zufolge die Quelle aus dem verwandelten Körper Cyanes entspringt. Mit der linken Hand greift sie an den Wagenkasten, mit der rechten an Proserpinas Fuß. Mit diesem vehementen Eingreifen in die Entführung nimmt Boucher Bezug auf den Bildtypus "Christoph Schwartz" (**Kat. 134.1**), von dem er auch das Motiv der gekreuzten Bäume im Hintergrund übernimmt. Die Ansicht der Nymphe von schräg hinten entspricht am ehesten der Komposition de Troys (**Kat. 157**).

Eine moralisierende Tendenz ist nicht intendiert. Im Vergleich mit den anderen, kompositorisch ähnlich angelegten Mythen wird deutlich, daß der erotisierende Aspekt im Vordergrund steht. Nach Lauterbach konnten die einzelnen Götterliebschaften als unterschiedliche Stadien einer Liebesbeziehung interpretiert werden: als inniges Liebespaar, Rettung der Geliebten, Verführung oder Liebesraub. Vgl. LAUTERBACH 1989 S. 161. Die beiden abgebildeten Motive eigneten sich für die letztere Variante. Aber auch die Deutung als Elemente - im Fall des Proserpina-Raubes als "Feuer" -ist denkbar und läßt den mit Tapisserien ausgestatteten Raum zum Abbild des Kosmos und seiner Elemente werden.

eines Reproduktionsstiches von Jean-Louis Delignon (**Kat. 134.4**) nach dem Ölgemälde von Christoph Schwartz (**Kat. 134.1**). Die einzigen Unterschiede zur Vorlage betreffen neben den bei Schwartz fehlenden Rehen im Mittelgrund den Hintergrund, der hier nicht eine Ansicht Athens zeigt, sondern eine von Pyramiden und kubischen Gebäuden beherrschte Stadtanlage auf einem Hügel.

3.1.9. Typ "Joseph Heintz"

Auch der folgende Bildtypus fand bis ins Barock hinein rege Nachahmung. Geprägt hat ihn Joseph Heintz d.Ä. in der zweiten Hälfte der 1590er Jahre mit einem Gemälde (**Kat. 140.1**), das er als Hofmaler Kaiser Rudolfs II. in Prag anfertigte.⁹⁷⁸

Am Ufer des Pergusasees bilden die Gefährtinnen Proserpinas einen Halbkreis, der nach oben durch das Viergespann abgeschlossen wird. Durch ihre freizügige und anmutige Nacktheit und die Art, wie sie gelagert sind, könnten sie auch badende Nymphen aus dem Diana-Kontext sein. Einige Gefährtinnen sind noch gedankenversunken mit dem Bad, der Toilette oder der Anthologie beschäftigt, andere erschrecken aufgrund des herbeistürmenden Wagens oder strecken klagend die Arme nach der Entführten aus. In der Bandbreite der Bewegungen, Blickrichtungen und Gesten entspricht die Komposition ganz derjenigen, die sich nach Alberti für ein Historienbild ziemt. Die von Alberti empfohlene, aus dem Bild herausblickende und damit den Betrachter in das Geschehen der "historia" einbeziehende Figur ist in der links im Vordergrund hockenden Nymphe zu sehen.⁹⁷⁹ Das in Untersicht gezeigte Viergespann, bestehend aus je zwei Rappen und zwei Schimmeln, galoppiert über das aufgewühlte Firmament mit seiner Beute in wilder Bewegung nach links oben. Pluto ist im Dreiviertelprofil von hinten, Proserpina im Dreiviertelprofil von vorne zu sehen. Pluto, der mit dem linken Fuß im Wagen steht und mit dem rechten in der Luft schwebt, zieht Proserpina mit seinem rechten Arm auf den Wagen und stützt ihren rechten Oberschenkel dabei auf seinem ab. Da die Pferde im Galopp gezeigt sind, befindet sich Pluto in einer sehr instabilen Position. In der linken Hand hält er seinen Zweizack. Proserpina, die sich heftig gegen ihren Entführer in Richtung der

⁹⁷⁸ Zur Datierung vor 1596 vgl. ZIMMER 1971 S. 102 f., Nr. A 21, zur Datierung nach 1598 vgl. DACOSTA KAUFMANN 1985 S. 229, Nr. 7-12, der darauf verweist, in der Komposition zeige sich bereits die Auseinandersetzung mit der Kunst am Prager Hof, für den Heintz ab 1598 tätig war.

⁹⁷⁹ ALBERTI 41 f. Zu Alberti siehe S. 97 f.

Gefährtinnen am rechten Bildrand aus dem Wagen herausbeugt, fallen die gepflückten Blumen aus der linken Hand. Die rechte Hand faßt in einer gezierten Geste den Saum ihres Mantels, der über ihren beiden Köpfen weht. Die farbige Gestaltung der Protagonisten untermalt ihren krassen Kontrast und steht damit wiederum in der Tradition des Historienbildes nach Alberti. Pluto, gekennzeichnet durch dunkles Inkarnat und muskulösen Körperbau, dominiert über die schwächere, hellhäutige Proserpina. Im verschwommenen Hintergrund des Sees ist eine Stadt angedeutet. Die Dramatik der Handlung - getragen durch die in ungezügelm Galopp quer durch das Bild stürmenden Rosse - bestimmt die Szenerie. Diese Betonung der feurigen Pferde entspringt nicht nur Rudolfs II. Vorliebe für muskulöse Pferde, sondern ist nach Krieger als "Sinnbild für die ungebändigten Leidenschaften und Triebe" zu interpretieren.⁹⁸⁰

Die Komposition kann ihre Verwandtschaft mit dem Bildtyp "Christoph Schwartz" (**Kat. 134.1**) nicht leugnen. In wildem Galopp ziehen hier wie dort vier Pferde den Wagen Plutos in einer Diagonalen durch das Bildfeld: einmal abwärts, einmal aufwärts. Pluto hält in beiden Versionen Proserpina mit dem rechten Arm umfassen. Diese wehrt sich nicht gegen den Griff, sondern streckt beide Arme seitwärts aus: bei Schwartz eher unmotiviert, bei Heintz hält die rechte Hand den Saum und aus der linken fallen Blüten herab. Beide Male weht über ihren Köpfen ein Mantel in dekorativer Form. Neu ist die vornüber aus dem Wagen herausgebeugte Haltung Proserpinas, die auf diese Weise ihre Abwehr erkennenläßt. Die Anordnung der Figuren wirkt, als sähe der Betrachter die Heintz-Gruppe nur aus einer anderen Perspektive - von hinten statt von vorne - und in einem anderen Stadium: Proserpina liegt noch nicht willenlos in Plutos Armen, sondern wird von ihm gerade erst auf den Wagen gehoben, so daß die Blüten in diesem Moment zu Boden fallen. Auch das Wolkenband erinnert an den "Schwartz"-Typus. Es trennt die halbkreisförmige Anordnung der Gefährtinnen in den unteren beiden Zwickeln von der Raubgruppe auf ihrem Wagen, die irdische Ebene von der göttlichen.

Rudolf II. muß derart zufrieden gewesen sein, daß er Heintz nicht nur fürstlich belohnte, sondern auch gleich eine Wiederholung des Bildthemas bei ihm bestellte. Den gleichen Auftrag gab er zur selben Zeit Hans von Aachen (**Kat. 139**). Von den beiden Bildern hat sich jedoch keines erhalten.⁹⁸¹ Möglicherweise stellt die Rötelskizze (**Kat. 140.3**) eine Vorstudie des verschollenen Gemäldes von Joseph Heintz (**Kat. 140.2**) dar.

Die um 1600 entstandene Rötel-/Griffel-Skizze (**Kat. 140.3**) unterscheidet sich von der erhaltenen Gemäldeversion durch die Gestaltung der Pluto-Proserpina-Gruppe, die

⁹⁸⁰ KRIEGER 1987 S. 186.

⁹⁸¹ ZIMMER 1967 S. 251.

hier stehend wiedergegeben ist. Der Standort der Figuren ist allerdings kaum auszumachen: sie scheinen in der Luft zu schweben, da vom Wagenkasten nichts zu erkennen ist. Eine Figur - wohl die weibliche - ist von hinten zu sehen; sie steht auf dem linken Bein und balanciert mit dem rechten in der Luft. Die andere Figur - Pluto - steht hinter ihr und ist von vorn dargestellt. Mit beiden Händen versucht Pluto, Proserpina an sich zu ziehen. Dabei steht auch er nur mit einem Bein auf dem imaginären Wagenkasten, während sein rechtes Bein frei in der Luft schwebt. Die Oberkörper der beiden streben auseinander, in dem Bemühen, den anderen zu sich hinzuziehen bzw. sich ihm zu entwinden. Auf diese Weise entsteht eine gespannte kreuzförmige Konfiguration.

Proserpinas Abwehr ist in der Skizze deutlicher als in dem erhaltenen Gemälde (**Kat. 140.1**), da hier beide Figuren stärker gegensätzlich bewegt sind. Die Fahrtrichtung, die im Gemälde aufwärts gerichtet ist, führt in der Skizze in die Tiefe. Aufgrund all dieser Unterschiede läßt sich vermuten, daß die Skizze eine Vorstudie zu einem anderen, heute verschollenen Gemälde (**Kat. 140.2**) war.

Die wilde Bewegtheit der Pferde mit ihren herumgerissenen Köpfen ist - trotz der sonstigen Unterschiede - entscheidend von Lambert Sustris' Zeichnung (**Kat. 121**)⁹⁸² beeinflusst: die Kopfhaltung der drei vorderen Pferde Sustris' tauchten in vertauschter Reihenfolge in den drei hinteren Pferden bei Heintz wieder auf, der ihre Bewegungen und die weit von sich gestreckten Gliedmaßen stark überzeichnet.

Joseph Heintz' Gemälde (**Kat. 140.1**) fand weite Verbreitung, da es 1605 von Lucas Kilian d. Ä. in Kupfer gestochen wurde (**Kat. 140.4**) und in Umlauf kam. Die mitgestochene Dedikation unterhalb des Bildfeldes belegt die Zueignung des Stiches durch Kilians Stiefvater Dominicus Custos an Herzog Friedrich I. von Württemberg sowie die Tatsache, daß Stecher und Auftraggeber das Original kannten: "Pro Sacra Caes. Maiest. pinxit Iosephus Heintz C. A."⁹⁸³ Die Legende in Form eines elegischen Distichons unter dem Bild ordnet das Bild dem erotischen Kontext zu, indem es den Raub der Proserpina als "Triumphus amoris" interpretiert: wie sehr sich auch Proserpina und die sie begleitenden Göttinnen wehren und klagen, gegen Amor, der sogar die Unbesiegten besiegt, sind sie ohnmächtig.⁹⁸⁴

⁹⁸² Zur Beschreibung siehe S. 186.

⁹⁸³ Die Dedikation ist publiziert bei ZIMMER 1971 S. 103 f.

⁹⁸⁴ "Dum violas audivo carpit feruore legendi./ Candida purpureis lilia cumque rosis:/ Visa simul, simul est dilectaque raptaque Diti/ Vnica frugiferae nataque spesque Deae./ Arridet Cijtheraea dolis; furit inscia Pallas; Delia fela para; Naiades aufugiunt./ Rapta flet et gueritur, maestam placante marito./ Inuictus nulli cedere nouit Amor." Den Text, der in der dritten Zeile fast mit OVID METAMORPHOSEN 5,395 übereinstimmt, interpretiert STEINBORN 1970 Anm. 14 als eine Ovid-Kompilation durch die Autoren des Stiches.

Eines der druckgraphischen Bildwerke nach Kilian wird Johann Theodor de Bry zugeschrieben und ist 1605-1623 zu datieren. Es handelt sich um das gravierte Innenbild einer silbernen Servierschale, von dem Probeabzüge existieren, die noch in der Goldschmiedewerkstatt hergestellt wurden (**Kat. 140.6**), während der Aufbewahrungsort der Schale selbst unbekannt ist.⁹⁸⁵

Für das veränderte Format mußte die ohnehin ovale Komposition nicht wesentlich beschnitten werden; es kamen oben und unten je ein Schriftband hinzu, von dem das untere die Inschrift Kilians wiederholt. Das noch freie obere Schriftband belegt den noch unfertigen Zustand der als Druckform fungierenden Schale.⁹⁸⁶

Ebenfalls in den höfischen Kontext gehört das Ölgemälde Michael Willmanns von 1655/56 (**Kat. 140.7**), das für einen unbekanntes schlesischen Adligen nach dem Stich Kilians (**Kat. 140.4**) angefertigt wurde.⁹⁸⁷

Eine weiteres Gemälde, das nach Kilians Stich mit geringen Abweichungen und Reduktionen entstand, befindet sich im Düsseldorfer Kunstmuseum (**Kat. 219**).

Auf die Raubgruppe im Wagen reduziert, präsentiert sich die Komposition Joseph Heintz' in einem Buchsbaumrelief (**Kat. 140.8**), das Johann Heinrich Böhme d.Ä. um 1678 fertigte. Nach diesem Modell wurden, im Auftrag Kurfürst Johann Georgs II. von Sachsen, von Andreas Herold 1678 vier identische Bronzemörser (**Kat. 140.9**) gegossen. 1869 vereinigte man diese zusammen mit einem Standbild Karl XII. von Schweden in Stockholm zu einem Denkmal.

Vom Urbild übernimmt das Relief außer der Raubgruppe auch die oberen beiden Pferde. Das dritte Pferd ist in seiner Haltung der Relieffläche angepaßt worden, das vierte wich einem dreiköpfigen, feuerspeienden Cerberus, der an einer schweren Kette liegt. Ihr Ende verschwindet in dem Wolkenband, das die Szene nach unten und zu den Seiten abschließt. Der Hintergrund ist von lodernen Flammen gekennzeichnet und unterstützt die objektgebundene Deutung der Darstellung als "Feuer"-Allegorie. Pluto als der antike Gott der Unterwelt kann in diesem Zusammenhang als Schutzgottheit der Kriegsmaschinerie interpretiert werden.⁹⁸⁸

⁹⁸⁵ Um zu zeigen, wie die Komposition in der Schale zu sehen und der Text zu lesen war, bildet Hayward sie spiegelbildlich ab. Vgl. HAYWARD 1953 S. 124. Vom Abzug von der gravierten konkaven Druckform rühren auch die weißen Stellen am Rand des Stiches her.

⁹⁸⁶ Ebenda S. 124.

⁹⁸⁷ KLOSS 1934 S. 48.

⁹⁸⁸ Diese Tradition klingt in der Namensgebung eines modernen französischen Waffensystems namens "Hades" an.

Auf dem Elfenbeinrelief Ignaz Elhafens um 1690 (**Kat. 140.10**) verschiebt sich die Gewichtung von Vorder- und Hintergrund. Der Schwerpunkt liegt hier auf der Darstellung der gelagerten Gefährtinnen, während die Raubszene allein durch ihre flache Wiedergabe zur Nebenszene degradiert wird.

3.1.10. Typ "Giuseppe Scolari"

Der Holzschnitt Guiseppe Scolaris aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (**Kat. 89**) - der einzige im Werk Scolaris mit einem profanen Thema - mit seinen stark manieristischen Tendenzen ist schon einer späten Entwicklungsstufe des Themas zuzuordnen, die sich von vorgegebenen Mustern freimacht. Vor einem hellen Himmel mit dräuenden Wolken hebt sich am linken oberen Bildrand markant die Pluto-Proserpina-Gruppe ab. Pluto steht, mit dem Rücken zum Betrachter, mit einem Bein schon auf dem Wagen, während das andere noch in der Luft schwebt. Sein nackter Körper lehnt sich nach rechts, dem Wagen zu, auf den er gerade Proserpina hebt. Diese und auch seinen Zweizack hält er mit dem linken Arm umschlungen. Proserpinas Körper, von dem das Gewand herabgleitet und schon nicht mehr in seiner ursprünglichen Form zu identifizieren ist, windet sich fast schraubenförmig um Pluto herum: die angewinkelten, auseinandergespreizten Schenkel sind im Profil von links zu sehen, der Körper im Dreiviertelprofil, das Gesicht in Untersicht von rechts. Der linke Arm und ihr Blick sind hilfesuchend gen Himmel gerichtet. Der rechte Arm versucht, den Griff des Entführers zu lockern. Durch die Torsion ihres Körpers und die Verschattung großer Teile des Körpers ist die Komposition der Gruppe nicht auf den ersten Blick durchschaubar. Auffällig ist die divergierende Tendenz der beiden Kontrahenten: Proserpina strebt nach links, zum Bild heraus, Pluto nach rechts, in Richtung seines Wagens. Von diesem Gefährt sind zwei Speichenräder zu sehen, davon ist eins mit einem Spruchband versehen: "Guiseppe Scolari INV". Anstelle eines Wagenkastens scheint es lediglich ein Trittbrett zu geben. Etwas versetzt zum Wagen galoppieren zwei Pferde mit wehenden Mähnen und sichtbarem Atem⁹⁸⁹ in den Abgrund, der sich in der rechten unteren Bildecke auftut. Die lodernenden Elemente, die die Struktur des Abgrunds charakterisieren, hat Zerner als Wasser interpretiert⁹⁹⁰, während sie treffender als Flammen der sich öffnenden Unterwelt anzusprechen wären. Daß es Scolari mehr um die Gestaltung der Landschaft als um nachvollziehbare Details des Raubes geht⁹⁹¹, wird deutlich, wenn man die Verbindung

⁹⁸⁹ Vgl. Anm. 948.

⁹⁹⁰ ZERNER 1965 S. 28.

⁹⁹¹ Ebenda: "Le lieu de l'action est indiqué aussi sommairement que possible [...] aucune description de l'espace autre que celle des masses en mouvement du sujet principal."

von Wagen und Pferden betrachtet: völlig losgelöst vom Wagenkasten rasen die Pferde in die Tiefe; zwar tragen sie Zaumzeug, doch ist von einer Anschirrung nichts zu sehen. Treibende Kraft ihrer Bewegung in den Abgrund ist ein geflügelter "Erot", der auf dem hinteren Pferd reitet und eine Art Posaune bläst, aus der Flammen herausschlagen. Die Anwesenheit eines Eroten beim Raub der Proserpina, der die Funktion des Wagenführers übernimmt, ist grundsätzlich von römischen Sarkophagreliefs abgeleitet, wobei er dort in der Regel nicht auf einem Pferd reitet, sondern mit einer brennenden Fackel über ihm fliegt, um den Weg zu weisen.⁹⁹² Der Erot als Wagenlenker ist dagegen auf Grabaltären durchaus üblich.⁹⁹³ Auffällig ist die Gestalt des "Eroten", die nicht besonders knabenhaft wirkt, sondern im Gegenteil lange Gliedmaßen aufweist und ein nicht sehr ebenmäßiges Profil erahnen läßt: vermutlich handelt es sich hier eher um einen geflügelten Dämon aus Plutos Reich. Dieses Motiv Sclaris findet im Barock eine rege Rezeption: der wagenlenkende Dämon wird dann noch durch weitere Geister der Unterwelt unterstützt.⁹⁹⁴

Die Komposition Sclaris ragt aus allen bisher besprochenen Bildtypen heraus. Unter Vernachlässigung realistischer und logischer Details nutzt er das Thema zu einer Komposition, die reine Bewegung ist. Der Zweizack Plutos gibt dabei die Richtung der Hauptkraft an, die alles nach rechts unten zieht.⁹⁹⁵ Da die Bewegung das eigentliche Thema ist - wie Zerner richtig formuliert - liegt die Betonung auch nicht auf der Darstellung weiblicher Schönheit, sondern auf der Herausarbeitung der beiden gegensätzlichen Kräfte.

Giuseppe Sclaris Holzschnitt wird in seiner dämonisierenden Tendenz rund 70 Jahre später von Nicolaes Berchem im Rahmen einer Federzeichnung (**Kat. 83.1**) wieder aufgegriffen, die als Skizze für eine von Nicolai Visscher in Kupfer gestochene Weltkarte (**Kat. 83.2**) diente. Diese "Orbis terrarum nova et accuratissima tabula" war in den vier Bildecken mit allegorischen Darstellungen der vier Elemente ausgeschmückt: sie zeigen Jupiter und Juno als "Luft", Neptunus und Amphitrite als "Wasser", Pluto und Proserpina als "Feuer" und eine vierte, nicht-mythologische Allegorie für die "Erde".

In der Skizze kopiert Berchem die Raubgruppe Sclaris, ändert aber das Tragemotiv: Pluto, hier als ganz unbekleidete Rückenfigur, hat seinen Körperschwerpunkt vom rechten auf das linke Bein verlagert, ist ansonsten aber gleich ponderiert.⁹⁹⁶ Proserpina trägt er nun vor seinem Körper und nicht mehr auf seine linke Hüfte gestützt. Der Gestus ihres ausgestreck-

⁹⁹² Ausnahmen sind der Sarkophag in Karlsruhe (**Kat. 30**), auf dem Amor auf einem Pferd stehend das Gespann antreibt, und der Sarkophag in Rom, Palazzo Mattei, um 190/200, LINDNER S. 72, Nr. 83, auf dem eine Erotin vor Pluto im Wagenkasten steht und die Zügel hält.

⁹⁹³ Vgl. das Cinerarium-Relief vom Grab des Clodius Hermas, 1. Hälfte 2. Jahrhundert n. Chr., H: 22,5 cm, London, British Museum (Inv. 2358), Abb. LINDNER 1984 Taf. 21,1.

⁹⁹⁴ Vgl. **Kat. 155** und **Kat. 156**.

⁹⁹⁵ ZERNER 1965 S. 28.

⁹⁹⁶ Da man die Füße nicht sehen kann, fällt die unglückliche Ponderation nicht sofort auf.

ten linken Armes zielt bei Berchem auf die Verfolgerin, die dem Wagen dicht auf den Fersen ist. Der Zweizack Plutos, der bei Scolari eine kompositorische Funktion hatte, indem er in die Richtung der Unterwelt wies und gleichzeitig die Kreuz- bzw. Sternform der Raubgruppe unterstrich, liegt bei Berchem im Wagen. Diesen und das Gespann hat der Niederländer seitenvertauscht wiedergegeben. Wie bei Scolari ist der Wagenkasten nur sehr schmal und wird von zwei feuerspeienden Rossen über bzw. in den Abgrund gezogen. Auf einem der Pferde reitet der eine Feuerposaune blasende geflügelte Dämon. Sein Instrument hat sich bei Berchem etwas an das Schneckenhorn der Tritonen aus der "Wasser"-Allegorie der Weltkarte angeglichen. Die flammenförmige Schraffierung des Hintergrundes wird von der geflügelten "Engels"-Gestalt wieder aufgegriffen, die die Szene abschließt.

Als Allegorie des Feuers verwendet Berchem die Pluto-Proserpina-Gruppe des Bildtyps "Giuseppe Scolari" mit leicht variiertes Arm- und Beinhaltung Proserpinas in einem Ölgemälde (**Kat. 152**). Der Wagenkasten ist nur noch zu erahnen, Pferde und Nebenfiguren der anderen Komposition fehlen. Lediglich ein kleiner, im Wagen sitzender Erot assistiert dem raubenden Pluto. Zusammen mit anderen allegorischen Figuren und Eroten rahmt die Raubgruppe ein Medaillon mit einer Allegorie des Sommers in Form der triumphierenden Ceres.

3.1.11. Typ "Vincenzo de' Rossi"

Aus der Renaissance haben sich zwei vollplastische Gruppen mit dem Motiv des Proserpina-Raubes erhalten⁹⁹⁷: eine überlebensgroße Skulptur und eine Kleinbronze.

Um 1565 schuf Vincenzo de' Rossi für den florentinischen Patrizier Giovan Vettorino Soderini eine 2,30 m große Bronzeplastik, die seit Ende des letzten Jahrhunderts im

⁹⁹⁷

Das Terrakottamodell (**Kat. 186.1**) einer nicht erhaltenen Statuettengruppe Leonardo da Vincis (**Kat. 186.2**) ist nur in einer Tuschezeichnung eines Leonardo-Schülers aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (**Kat. 186.4**) überliefert, die ihrerseits eine Skizze Leonardos (**Kat. 186.3**) nach seinem Modell wiedergibt. Der Raub der Proserpina findet in Begleitung zweier Gefährtinnen statt, von denen eine einen Korb zum Blumensammeln in der Hand hält. Während Pluto Proserpina in einer Art Ringergriff um die Hüfte hält, sind beide Körper einander zugewandt. Proserpina hat den rechten Arm hochgehoben und das rechte Bein nach hinten abgewinkelt. Die Gefährtinnen scheinen vom Geschehen relativ unberührt zu bleiben, da sie sich abwenden. Nach REINACH 1910 S. 378 hat der Schüler da Vincis aus Unkenntnis des eigentlichen Bildthemas statt der Gefährtinnen zwei Männer gezeichnet, da er Darstellungen vom Hercules-Antäus-Kampf wie diejenige Pollaiuolos im Kopf hatte. Zur Pollaiuolo-Gruppe siehe Anm. 890.

Schloßpark von Cliveden House steht (**Kat. 189.2**).⁹⁹⁸

Die Gruppe ist auf Pluto und Proserpina beschränkt, die de' Rossi in einem Hebemotiv miteinander verbindet. Beide Körper sind nackt; lediglich ein schmales Tuch bedeckt Proserpinas Scham. Pluto, mitten im Schritt, verlagert sein Gewicht auf sein linkes Bein. Er ist im Dreiviertelprofil zu sehen und wendet dem Betrachter sein Gesicht mit dem lockigen Haar, dem Vollbart und den wulstig hochgezogenen Augenbrauen zu. Mit dem rechten Arm hält er die ebenfalls im Dreiviertelprofil gezeigte Proserpina eng an seine linke Schulter gepreßt, während seine linke Hand ihren linken Oberschenkel stützt. So hebt Pluto die Entführte in einer Art Sitzhaltung⁹⁹⁹ hoch, aus der sie sich zu befreien versucht. Bildet ihr Körper und ihr rechtes Bein eine Parallele zu Plutos Körper, so sprengt sie diese Begrenzung durch die raumgreifende Haltung ihres nach außen gedrehten, angewinkelten linken Beines und des in dieselbe Richtung, von Pluto weggestreckten rechten Arms mit der wie abwehrend hochgewinkelten Hand. Ihr Oberkörper folgt dieser Torsion zu ihrer linken Körperseite. Der linke Arm ist angewinkelt nach hinten geführt und drückt -in der Hauptansicht nicht erkennbar - gegen Plutos linken Unterarm. Proserpinas schmerz erfüllter Gesichtsausdruck mit dem leicht geöffneten Mund richtet sich hilf suchend an den Betrachter. Von ihrem Lockenkopf, der auf dem Scheitel zu einem Knoten gebunden ist, fallen einzelne Strähnen über ihre Schultern. Auf dem Kopf trägt sie ein Mondsicheldiadem.

De'Rossis Gruppe stellt die früheste erhaltene Lösung einer vollplastischen Gestaltung dieses Bildthemas in der Neuzeit dar. In Ermangelung zeitgenössischer oder antiker Gruppen lehnt sich seine Komposition an Ringergruppen vom Typ "Hercules und Antäus" an, wie sie ihm durch zahlreiche Kleinplastiken der Antike und der Renaissance aus fürstlichen Sammlungen geläufig waren, beispielsweise durch die früheste neuzeitliche Kleinbronze dieses Themas von Antonio del Pollaiuolo¹⁰⁰⁰. Allen Ringergruppen gleich ist das Hebemotiv: der Stärkere (Hercules/Pluto) hebt den Schwächeren (Antäus/Proserpina) in die Höhe, indem er ihn mit beiden Armen eng um die Taille faßt. Dabei können die Körper der beiden Kontrahenten einander zu- oder abgewandt sein¹⁰⁰¹. Während das Stand- und Tragemotiv des Hercules stets da selbe ist, variiert die Reaktion seines Gegners: vom hilflosen In-die-Luft-Strecken beider Arme bis zum ein- oder

⁹⁹⁸ Bereits 1594 wurde die Gruppe an den Patrizier Antonio Salviati verkauft und in seinem Borgo Pinti Casino aufgestellt. Zur Aufstellung vgl. BOSTRÖM 1990 Abb. 7. 1892 kam die Skulptur in den Besitz der Familie Borghese nach Rom. Von dort brachte Lord William Waldorf Astor sie 1896 mit nach England.

⁹⁹⁹ ANTON 1967 S. 43 erklärt das Tragemotiv als abhängig vom Kontext der Metamorphosen-Illustration "Venedig 1497", aus dem es isoliert wurde.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Anm. 890.

¹⁰⁰¹ Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, gen. Antico, um 1519/20, Bronzestatue, H: 43,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. 5767), BECK/BOL 1985 S. 336 f., Kat. 22 m. Abb.

beidhändigen Abwehren des festen Griffes.

De'Rossi bedient sich des Hercules-Antäus-Motivs, indem er Pluto Proserpina mit einem einarmigen Ringergriff hochheben läßt, aus dem sie sich mithilfe ihrer Hand und durch die Torsion ihres Körpers zu befreien versucht. Das Bildthema dieser Frauenraubgruppe, läßt sich nur durch das Mondsicheldiadem identifizieren.¹⁰⁰² De'Rossi spielt hier auf die aus der Antike über die mittelalterlichen Mythographen tradierte Personalunion Diana/Luna/Proserpina an: so, wie der Mond nur kurze Zeit als Ganzes sichtbar ist und ansonsten im Schatten der Erde verschwindet, darf sich auch Proserpina nur einen Teil des Jahres in der Oberwelt aufhalten und ist die restliche Zeit vor den Augen der Sterblichen und der Götter verborgen.¹⁰⁰³ Das einzige zeitgenössische Beispiel für diese Ikonologie, ebenfalls in Form des Mondsicheldiadems, ist der nach einer Zeichnung Le Rossos entstandene Stich Jacopo Caraglios von 1526/27 (**Kat. 105.2**).¹⁰⁰⁴

Eine Kleinbronze de'Rossis¹⁰⁰⁵ desselben Themas zeigt die Pluto-Proserpina-Gruppe mit einem dreiköpfigen Cerberus zu Plutos Füßen (**Kat. 189.1**). Der Hund, der hinter und neben Plutos linkem Bein sitzt, reckt alle drei Köpfe mit zum Schnappen geöffneten Mäulern nach oben, zu Proserpinas linkem Unterschenkel.

Für Boström stellt die Kleinbronze ein Modell oder eine Replik der großen Gruppe dar, die ursprünglich ebenfalls die Cerberus-Figur beinhaltete, "who iconographically belongs to this scene" und "would have been cast separately with its base abutting the curved base of the group".¹⁰⁰⁶ Zwar gehört Cerberus keineswegs traditionell zum Raub der Proserpina, aber Boströms Argument, daß die "absence of Cerberus [...] may explain the unsettling void beneath Proserpina: she appears to be suspended in mid-air with little means of support, and the inclusion of Cerberus would supply the necessary balancing element"¹⁰⁰⁷, wirkt überzeugend. In dieser Form muß Bernini sie in Florenz gesehen haben, der 55 Jahre später seine Version des Proserpina-Raubes aus denselben Elementen komponierte.¹⁰⁰⁸

Der Bildtypus "Vincenzo de'Rossi" fand eine künstlerische Weiterentwicklung 1579-82 im "Raub der Sabinerin" des Hofbildhauers der Medici in Florenz, Giovanni da Bologna.¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰² Dieser Umstand führte bereits zu einer Fehlbenennung der Gruppe als "Raub der Diana". Vgl. Inventar des Salvati Casinos von 1818 und BOSTRÖM 1990 S. 840, Dokument 5..

¹⁰⁰³ Zu Ursprung und Entwicklung dieses naturallegorischen Aspekts des Proserpina-Mythos siehe FULGENTIUS 2,16, MV I 112, MV II 15, MV III 7, OVIDE MORALISÉ 5,2788 ff. Zu ikonographischen Vorbildern aus der Antike vgl. Anm. 1288.

¹⁰⁰⁴ Zum Bildtyp "Giovanni Battista Rosso" siehe S. 170 ff.

¹⁰⁰⁵ Die ehemalige Zuschreibung Pietro Antonio da Bargas diskutiert BOSTRÖM 1990 S. 830 f.

¹⁰⁰⁶ Ebenda S. 830 und Anm. 7.

¹⁰⁰⁷ Ebenda. Zum Attribut des dreiköpfigen Cerberus siehe S. 118.

¹⁰⁰⁸ Zum Bildtyp "Gian Lorenzo Bernini" siehe S. 202-208.

¹⁰⁰⁹ Marmorgruppe, H: 410 cm, Florenz, Loggia dei Lanzi.

Die Gruppe wurde ihrerseits zum Ausgangspunkt zahlreicher Nachahmungen.¹⁰¹⁰ Die Bedeutung für die Werke Berninis oder Girardons formuliert Schmitz: "Diese drei Linien, selbst auch miteinander verflochten, bieten den zeitlich folgenden Künstlergenerationen so viele Innovationen, daß sich daraus für die Folgezeit ein enormes Potential ableiten läßt."¹⁰¹¹ Erst Giambologna und seine Nachfolger erfüllten Cellinis und Lomazzos Forderungen nach Allansichtigkeit einer Skulptur¹⁰¹² und danach, daß in den "Composizioni di rapimenti" die Kraft des Eroberers und sein Begehren der Beute sowie der Widerstand und die Verzweigung des Opfers zum Ausdruck kommen sollen.¹⁰¹³

3.1.12. Typ "Gian Lorenzo Bernini"

Die von Bernini 1621/22 im Auftrag von Kardinal Scipione Borghese¹⁰¹⁴ als Pendant zu einer Apoll-Daphne-Gruppe geschaffene, überlebensgroße Pluto-Proserpina-Gruppe mit

¹⁰¹⁰ Giambolognas Schüler Adrian de Vries schuf 1621 mit seiner Dreifigurengruppe (**Kat. 192**) eine eigenständige Komposition, eine - so Schmitz - "Innovation von de Vries mit Anklängen an Giambolognas Arbeit", die de Vries "Raub der Sabinerin" betitelte. Durch die in diesem Zusammenhang unverständliche Anwesenheit eines kleingestaltigen Mercurius wurde die Gruppe nachträglich als "Raub der Proserpina" bezeichnet. Zur Benennung vgl. SCHMITZ 1992 S. 61-63. KAUFFMANN 1970 S. 49, Anm. 40 erklärt die Anwesenheit des Mercurius durch die in J. P. Valerianos "Hieroglyphica" dargestellte Identität Proserpinas mit Maja, der Mutter des Mercurius. Vgl. VALERIANO 90 e-f. Die Ikonographie des Götterboten mit Flügelhut und Fußflügeln hatte de Vries bereits 1593 in seiner Bronze-Gruppe "Mercurius und Psyche" (H: 250 cm, Paris, Musée du Louvre, NEUMANN 1979, S. 211, Abb. 194) verwendet, die während seiner Zeit am Prager Hof entstanden war. In der Hofkunst Rudolfs II. verkörperte Mercurius die Weisheit, die die menschliche Seele (Psyche) auf den Olymp führt, vgl. ebenda S. 194. Aber auch als Freund der Tugenden und Verteidiger der Menschen gegen das Schicksal konnte der geflügelte Gott, der im rudolfischen Olymp eine Sonderrolle neben Minerva und Venus einnahm, gedeutet werden, vgl. ebenda. In diesem Zusammenhang wäre es durchaus denkbar, seine Anwesenheit in der Raptusgruppe dahingehend zu erklären, daß er - die Tugend Proserpinas verteidigend - in das Geschehen eingreift, indem er mit beiden Armen Plutos Bein umklammert.

Da die Komposition der Pluto-Proserpina-Gruppe von de Vries ohne künstlerische Wirkungsgeschichte blieb, soll hier nicht näher darauf eingegangen werden.

Zu den Künstlern, die durch Giambolognas "Raub der Proserpina" inspiriert wurden, zählen im 18. Jahrhundert beispielsweise Ferdinand Tietz (**Kat. 206.1-3**) und Johann Joachim Kaendler (**Kat. 208, 209.1**), dessen Gruppe noch 1952 von Oskar Kokoschka skizziert wurde (**Kat. 209.2**). Diesen Hinweis und das Photo verdanke ich Susana de Andrade, M.A., die 1996 über die Skizzenbücher Oskar Kokoschkas promoviert hat.

¹⁰¹¹ SCHMITZ 1992 S. 163.

¹⁰¹² CELLINI S. 60. LOMAZZO 6,4. Zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus vgl. LARSSON 1974.

¹⁰¹³ LOMAZZO 6,31.

¹⁰¹⁴ Zur Diskussion der Entstehung anhand von 1953 erstmals veröffentlichten Dokumenten aus dem Besitz der Familie Borghese zuletzt HIBBARD 1981 S. 191 ff. Durch Überlassen der Gruppe an Ludovico Ludovisi fand sie 1623 ihre Aufstellung in der Villa Ludovisi und gelangte erst 1908 an den ursprünglich für sie vorgesehenen Aufstellungsort, die Villa Borghese.

Cerberus (**Kat. 193.2**)¹⁰¹⁵ fußt auf der Komposition de'Rossis (**Kat. 189.2**)¹⁰¹⁶ und setzt damit die antike Tradition der Ringer- bzw. Hercules-Antäus-Gruppen fort.

Der muskulös gearbeitete, nackte Pluto steht breitbeinig in weitem Schrittmotiv (**Kat. 189.2**) auf der Plinthe, wobei er das linke Standbein bis an die Vorderkante setzt. In der Vorderansicht, der Bernini den Vorzug gibt und in der jede Gestalt ganz und vollständig zu sehen ist¹⁰¹⁷, ist Plutos Oberkörper in der Hüfte zu seiner rechten Seite und ebenfalls nach hinten gedreht, damit er mit der vorstehenden linken Hüfte Proserpina abstützen kann. Sein rechter Arm umfaßt von oben ihren linken Oberschenkel; die Finger seiner rechten Hand bohren sich dabei tief in das weiche Fleisch. Mit der linken Hand umspannt er Proserpinas linke Taille und drückt sie fest an sich. Während Pluto in der Hauptansicht im wesentlichen frontal gezeigt wird und nur den Oberkörper etwas verdreht, charakterisiert Proserpinas tordierte Haltung das Sich-Winden aus dem festen Griff des Entführers: so sind Unterschenkel und Kopf frontal, Oberschenkel und Unterkörper im Dreiviertelprofil von vorne, linker Arm und Oberkörper im Profil gesehen, und der rechte Arm ist ganz nach hinten gestreckt. Proserpinas Oberkörper wird fast ganz von ihrem waagrecht gehaltenen linken Arm verdeckt, dessen Handgelenk Plutos Kopf in Höhe der linken Schläfe nach hinten wegdrückt. Ihren rechten Arm streckt sie in einer hilflosen Geste nach oben. Durch ihren schräg gehaltenen Kopf versucht Proserpina, größtmöglichen Abstand zu ihrem Widersacher zu gewinnen.

Außer durch den umklammernden Griff Plutos und Proserpinas Abwehr sind beide Körper zusätzlich durch ein Gewandstück verbunden, das, ausgehend von Proserpinas rechter Schulter, sich über ihre rechte Seite legt, unter ihren Oberschenkeln bis über Plutos linke Leiste verläuft, um zwischen seinen Beinen mit einem Zipfel auf den Boden zu fallen.

Nach allen Seiten hin nimmt die Figur den Raum um sich herum in Anspruch und bietet damit dem Betrachter - trotz der bevorzugten Vorderansicht - die Möglichkeit, die Skulptur von allen Seiten zu betrachten. Da sich rechts hinter Pluto noch der dreiköpfige Cerberus befindet, ist der Betrachter aufgefordert, die Gruppe zu umschreiten, um alle formalen und inhaltlichen Aspekte, die sie bietet, zu erfassen.

Cerberus mit seinen drei unterschiedlich ausgerichteten Köpfen sitzt - von

¹⁰¹⁵ Zur ausführlichen Beschreibung der Gruppe siehe NEBENDAHL 1990 S. 102-105 und zuletzt SCHMITZ 1992 S. 68-74. Zur kompositorischen Gestaltung am anschaulichsten immer noch KAUFFMANN 1970 S. 43-50.

¹⁰¹⁶ Zum Bildtyp "Vincenzo de' Rossi" siehe S. 199 ff. Noch 1990 hatte Nebendahl - in Unkenntnis der Bronze-Gruppe de'Rossis - Berninis Gruppe als früheste Großplastik dieses Bildthemas bezeichnet.

¹⁰¹⁷ Diese deutliche Bevorzugung einer Ansicht ist im Vergleich zur Spindelform und den Windungen manieristischer Raptusgruppen neu.

der Hauptansicht aus betrachtet - hinter der Gruppe.

Bernini legt großen Wert auf Details. So betont er die Stärke und Gewalt Plutos durch das kraftvolle Ausschreiten, den muskulösen Körper mit den hervortretenden Muskeln und Sehnen, das zerfurchte Gesicht mit dem wilden, durch die Bewegung wehenden Haar- und Bartwuchs sowie die sich tief ins Fleisch der Frau eingrabenden Finger. Proserpina dagegen ist durch ihre weichen Rundungen, den geschmeidig sich biegenden Körper und vor allem durch den schmerzlichen Gesichtsausdruck mit den pathetisch nach oben gerichteten Augen, dem zum Stöhnen geöffneten Mund und den plastischen Tränen auf der Wange charakterisiert. Berninis Gruppe ist sicherlich als gelungenstes Beispiel einer bei Lomazzo ausführlich geschilderten Raptusgruppe zu bezeichnen. Der Bildhauer zeigt nicht nur ausgiebig entblößtes Fleisch und kraftvolle Gesten¹⁰¹⁸, sondern läßt den Entführer tatsächlich seine Hände in das weiche Fleisch Proserpinas greifen.¹⁰¹⁹ Proserpina demonstriert ihre Abwehr auf vielfältige Weise, durch die Torsion des Körpers, das Wegdrücken von Plutos Kopf mit der linken Hand, das Wegdrehen ihres Kopfes und nicht zuletzt durch ihre Mimik.¹⁰²⁰ In der Intensität des Ausdrucks ragt Berninis Gruppe weit über ähnliche Raptuskompositionen der Neuzeit hinaus.

Berninis Gruppe ist durch Plutos Attribute Krone, den auf dem Boden liegenden Zweizack und Cerberus aus der Gruppe der allgemeinen Raptusdarstellungen herausgelöst und eindeutig identifizierbar. Darin unterscheidet sich Berninis Komposition von denen des 16. Jahrhunderts.¹⁰²¹

Sowohl im pathetischen Gesichtsausdruck der Protagonisten als auch in der Torsion ihrer Körper spiegelt sich die antike Laokoon-Gruppe als formales, wenn auch nicht inhaltliches Vorbild Berninis wieder.¹⁰²² Berninis Pluto entspricht dabei in Details - geöffneten Mund, tiefliegende Augen, zusammengezogene Brauen, Haar- und Barttracht - dem Laokoon, während Proserpina Oberkörper und Armhaltung des jüngeren Sohnes

¹⁰¹⁸ LOMAZZO 6,31: "Il che non può riuscire senza mostrar di gambe ignude, stracciamenti di vesti, scuoprimento di braccia, e di petti; gesti, ed atti di forza..."

¹⁰¹⁹ Ebenda 2,13: "...le mani come stromenti di essi vengano a terminare nelle più morbide parti del carpo..."

¹⁰²⁰ Ebenda 6,31: "Vogliono adunque stare in atto di defendersi, melancoliche e dolenti, e perciò percuotere co' pugni i rapitori, far atti die sbrigarsi, con gettar gambe, e voler mettersi in fuga; oltre di ciò mordere, dar di piglio neel barbe, gridare, piangere, pregare umilmente per la libertà loro; ed i rapitori che le tengano strette nelle braccia in diversi modi."

¹⁰²¹ Zu den Benennungsschwierigkeiten der Gruppe von de Vries (**Kat. 192**) siehe Anm. 1010.

¹⁰²² Die Laokoon-Gruppe, Marmorplastik, Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr., H: 184 cm, Vatikan (Photo: Christiane Brehm), wurde 1506 in Rom gefunden und im gleichen Jahr im Vatikan aufgestellt. Eine 1525 gefertigte Kopie von Baccio Bandinelli fand Aufstellung im Medici-Garten in Florenz. Zur Laokoon-Gruppe siehe ANDREAE 1991, zum Vergleich von Berninis Pluto-Proserpina-Gruppe mit dem Laokoon zuerst KAUFFMANN 1970 S. 45.

übernimmt, seinen Unterkörper dagegen seitenverkehrt zitiert. Mit der Einbettung entlehnter formaler Details in einen neuen Zusammenhang hält sich Bernini nach Nebendahl an seine eigene Forderung, "an die 'invenzione', nämlich Bekanntes neu vorzuführen, als auch der Methode des 'verosimile', nämlich im Bild des Bekannten (Laokoongruppe) das neu zu Vermittelnde wahrscheinlich darzustellen."¹⁰²³

Ähnlichkeiten mit der Gruppe von de'Rossi (**Kat. 189.2**) betreffen Plutos weites Schrittmotiv, seinen Kontrapost, Proserpinas Position neben seiner Seite sowie die Anwesenheit des Cerberus.¹⁰²⁴ Im Unterschied zu diesem bildet der zu Plutos Kopf hin- und nicht von ihm wegstrebende vordere Arm Proserpinas bei Bernini eine Parallele zu Plutos rechtem Arm und dient auf diese Weise als kompositorische Klammer zwischen beiden Figuren. Die Gruppe ist in sich selbst ausgewogen und benötigt nicht wie de'Rossi die Figur des Cerberus zur Stabilisierung.

Kummer¹⁰²⁵ macht auf eine weitere Antikenrezeption aufmerksam: diejenige einer römischen Marmorskulptur mit dem Hercules-Antäus-Thema¹⁰²⁶, die seit 1509 im Belvedere-Hof des Vatikans stand und seit 1564 in Florenz im Palazzo Pitti aufbewahrt wird. Sie galt lange als Werk des Polyklet und fand große Bewunderung, beispielsweise bei Antico, der das mythologische Thema 1519 für Isabella d'Este in Bronze umsetzte.¹⁰²⁷

Die Bedeutung der Bernini-Gruppe innerhalb der Bildwerke des Proserpina-Raubes spiegelt sich wieder in der Beschreibung Giovanni Andrea Borbonis in seinem 1661 erschienenen Traktat "Delle Statue", in dem er die Darstellung der geraubten Göttin durch Berninis Meißel als lebendiger einstuft als durch Claudianus' Feder und die Umsetzung von Schmerz, Schrecken und Bestürzung rühmt, die den Betrachter zu Mitleid rühre.¹⁰²⁸ Damit scheint der Anspruch Berninis, in seinen bildhauerischen Werken mit der antiken Dichtung in Wettstreit zu treten, wie es das horazische "ut pictura poesis" für die Malerei gefordert hatte, erfüllt.¹⁰²⁹

Die Aufstellung einer Pluto-Proserpina-Gruppe in einer naturnahen und mit Blumen bepflanzten Villa entspricht dem "decorum" des Ortes, wie Lomazzo ihn versteht: als Dekoration der Freiräume einer Villa eigneten sich Götterliebschaften und Metamorphosen

¹⁰²³ NEBENDAHL 1990 S. 118. Zu Berninis an der klassischen Rhetorik orientierten Arbeitsweise - "invenzion", "ordinazione delle parte" und "perfezione di grazia e tenerezza" - siehe ebenda S. 109 ff.

¹⁰²⁴ Vgl. bereits KAUFFMANN 1970 S. 44.

¹⁰²⁵ KUMMER 1992 S. 464.

¹⁰²⁶ Römische Kopie nach einer hellenistischen Bronzegruppe, Marmor, H: 290 cm, 1560 stark ergänzt, Florenz, Palazzo Pitti, BOBER/RUBINSTEIN 1991 Abb. 137.

¹⁰²⁷ Vgl. Anm. 1001. Zur Rezeption der antiken Gruppe in der Kunst der Renaissance siehe ebenda S. 173 f., Nr. 137.

¹⁰²⁸ BORBONI 1661 S. 81.

¹⁰²⁹ PREIMESBERGER 1989 S. 110.

aufgrund ihrer Freizügigkeit besonders gut.¹⁰³⁰

Das Thema des Proserpina-Raubes im Kontext der Borghese-Villa birgt mehrere Deutungen: primär ist der Mythos mit dem pflanzlichen Wachstum, dem Kreislauf von Leben, Tod und Wiedergeburt im allgemeinen sowie dem Jahreszeitenwechsel verbunden. Darüber hinaus kann er konkret mit dem Tod Papst Pauls V. am 8.1.1621 in Verbindung gebracht werden, der dem Auftrag an Bernini durch den Papstneffen Scipio Borghese vorausging: als Sinnbild des Todes (Paul V. Borgheses) und Fortbestand (der Familie Borghese).¹⁰³¹ Letzterer war nach dem plötzlichen Tod des Familienoberhauptes gefährdet, bis seinem Erben Marcantonio 1624 selbst ein Stammhalter geboren wurde. In diesem Zusammenhang interpretiert Winner den frischen Lorbeertrieb, der aus einm Baumstumpf neben Cerberus sprießt, als sich erneuernde Kraft des Familienstammbaumes der Borghese.¹⁰³²

Die naturallegorische und moralische Auslegung des Themas wird durch eine Inschrift Kardinal Maffeo Barberinis, des späteren Papst Urbans VIII. gestützt, die sich ursprünglich auf dem Sockel der Gruppe eingraviert fand: "Wer immer Du gebückt die Blumen der Erde pflückst,/ Siehe mich, die ich zum Haus des wilden Dis hinweggerafft werde."¹⁰³³ Das Epigramm ist älter als Berninis Gruppe und gehört zu Maffeos 1618-1620 entstandenen "Dodici distichi per una Galleria", die zwölf Bilder einer imaginären Balerie in Beschreibung und Epigramm wiedergeben.¹⁰³⁴ Noch deutlicher wird die moralische Botschaft, mit der sich Proserpina selbst warnend an den Betrachter wendet, in einer offenbar älteren und wortreicheren Version des Epigramms, die die Deutung der Blumen als flüchtig welkenden Schmuck interpretiert.¹⁰³⁵

Winner sieht im Zusammenhang der Gruppe mit dem gleichzeitig für den Gartensaal der Villa Borghese geplanten, wenn auch erst 1624/25 ausgeführten Deckenfresko Lanfrancos ein politisches Programm, das über eine naturallegorisch-kosmologische Deutung als "Einbindung von Mensch, Skulptur und Himmel - im übertragenen Sinne Betrachter, Teile der Jahreszeiten und Götter - in einem Jahreszeitenzyklus"¹⁰³⁶ hinausgeht. Ausgehend von der Zweiteilung des Jahres durch Jupiter im Rahmen des Proserpina-Mythos ist das Fresko als himmlische Vision einer Wiederkehr des Goldenen Zeitalters unter der Borghese-

¹⁰³⁰ LOMAZZO 6,26. Zur Aufstellung der Gruppe in einer möglicherweise dem Garten zugewandten Position siehe PREIMESBERGER 1989 S. 117 und Anm. 32.

¹⁰³¹ Ebenda S. 117, Anm. 36.

¹⁰³² WINNER 1985 S. 194 ff.

¹⁰³³ Bibl. Vat. Cod. Barb. Lat. 2077, fol. 131 r f.: "Quisquis humi pronus flores legis/ Inspice me saevi Ditis ad domum rapi." Die Übersetzung stammt von PREIMESBERGER 1989 S. 118.

¹⁰³⁴ Zur ikonischen Dichtung Maffeo Barberinis siehe S. 89 f.

¹⁰³⁵ Bibl. Vat. Cod. Barb. Lat. 1741, fol. 38 v: "flores decus caducum". Zur Besprechung des Epigramms siehe S. 269 f.

¹⁰³⁶ SCHMITZ 1992 S. 68.

Herrschaft zu verstehen.¹⁰³⁷

An die Verwandtschaft mit Ringergruppen erinnert eine Rötelskizze Berninis (**Kat. 193.1**), möglicherweise eine Vorstudie für die Proserpina-Gruppe.¹⁰³⁸ Das Vorbild läßt sich auf eine andere Hercules-Antäus-Gruppe festlegen, nämlich diejenige des Meisters der Herkules- und Antäusgruppe um 1500.¹⁰³⁹ Das breitbeinige, in den Knien leicht nachgebende Standmotiv Plutos sowie der zurückgelehnte Oberkörper Plutos bzw. "Hercules" stimmen in beiden Fällen überein. Mit beiden Armen hält er sein Opfer eng um die Taille gefaßt, so daß die Beine in der Luft baumeln. Auch die Haltung des beziehungsweise der Hochgehobenen ist gleich, bis auf die Tatsache, daß "Antäus" auf dem Schoß des Gegners sitzt, Proserpina aber auf der Hüfte. Die wichtigste Übereinstimmung liegt im Wegdrücken des gegnerischen Kopfes durch Proserpina und "Antäus", auch wenn dieses Motiv unterschiedlich umgesetzt wird.

Während die Haltung Plutos eher der zurückgelehnten Haltung der Zeichnung entspricht, wird die Position Proserpinas nicht in die Plastik übernommen. Die chiastische Anordnung zweier miteinander Ringender wandelt sich in eine parallele Komposition.¹⁰⁴⁰ Auch hält "Hercules" seinen Gegner nicht eng um die Taille gefaßt, sondern seine Rechte greift um den linken Oberschenkel und seine Linke von hinten um die Taille des "Antäus".

Als eine Vorbereitung für die Marmorgruppe sieht Kauffmann den Bozzetto von Proserpinas Kopf (**Kat. 193.3**) an, der als der früheste erhaltene Bozzetto Berninis gilt.¹⁰⁴¹

Zu den Kopien nach Bernini gehören die Büste der Proserpina aus Meissener Steinzeug um 1710/12 (**Kat. 193.4**)¹⁰⁴² oder verschiedene Gartenskulpturen des 18. Jahrhunderts.¹⁰⁴³ Unter diesen befinden sich gleich zwei im Schloßpark von Sanssouci. Eine Arbeit italienischer Bildhauer um 1749 im Fontänenrondell (**Kat. 193.5**) ist eine in Details wie Haar- und Barttracht, Muskeln und vor allem der veränderten,

¹⁰³⁷ Zur Beschreibung des Freskos und seiner Interpretation siehe WINNER 1985, vor allem S. 204.

¹⁰³⁸ Zuletzt diskutiert bei NEBENDAHL 1990 S. 106 f.

¹⁰³⁹ Meister der Hercules-Antäus-Gruppe, um 1500, Kleinbronze, München, Bayerisches Nationalmuseum.

¹⁰⁴⁰ Zum eingehenden Vergleich zwischen Vorzeichnung und Marmorgruppe siehe KAUFFMANN 1970 S. 43 f.

¹⁰⁴¹ LAVIN 1956 S. 260, KAUFFMANN 1970 S. 45.

¹⁰⁴² Neuausformungen nach einem Unikat im Schloßmuseum Arnstadt wurden 1982 in 400 Exemplaren angefertigt und finden immer noch einen dekorativen Platz.

¹⁰⁴³ Zur Funktion und Ikonologie des Proserpina-Raubes innerhalb der Gartenplastik siehe S. 275 f.

längst nicht so tordierten Körperhaltung Proserpinas recht grobe Kopie der Bernini-Gruppe.¹⁰⁴⁴

Sehr viel genauer hat Simon Troger sein Vorbild studiert, das er um 1745 um eine Gefährtin, zwei Eroten sowie einen Drachen erweiterte und auf einem dreirädrigen, schiffsförmigen Prunkwagen anordnete (**Kat. 205**). Die auffälligsten Unterschiede betreffen die Armhaltung Proserpinas. Während der rechte Arm lediglich höher emporragt als bei Bernini, verzichtet Troger beim linken Arm auf den Abwehrgestus der bei Bernini gegen die linke Schläfe des Entführers drückende Hand und stellt ihn in einem Ausdruck der Hilflosigkeit schräg nach oben gestreckt dar. Die durch den Figurenreichtum und das Farbspiel der unterschiedlichen Materialien sehr gefällige, dem Zeitgeschmack entsprechende Komposition stellt durch die Darstellung des Raubes auf dem Wagen Plutos ein in der Rundplastik seltenes Motiv dar, das sich - sonst auf Reliefplastik und zweidimensionale Bildträger beschränkt - lediglich in einer Bronzestatue in Windsor Castle (**Kat. 204**) findet. Die etwa zeitgleiche Komposition zeigt jedoch einen anderen Typus der Raubgruppe.

Über den ausführlicheren, erzählerischen Charakter hinaus läßt diese vielfigurige Szenerie auf dem drei(!)rädrigen Wagen eine moralisierende Deutung des Mythos zu, die über diejenige Berninis hinausgeht. Das von Boccaccio in den Mythos integrierte und gedeutete Element des dreirädrigen Wagens, der die Gefahr und Mühe des als Laster interpretierten Reichtums verdeutlichen soll¹⁰⁴⁵, wird in die Mythographie Cartaris und in die "Iconologia" Ripas übernommen, die jeweils eine weit über das 16. Jahrhundert reichende Rezeption in den mythologischen Bildwerken erfuhren.¹⁰⁴⁶

Die vermutlich letzte Rezeption des "Bernini"-Typus ist eine Photographie der Bernini- Gruppe, die zur Illustration einer Zeitungswerbung aus dem Jahre 1955 dient (**Kat. 193.6**). Pluto wird hier zum Sinnbild sexueller Attraktivität. Nur, wer wie Pluto "senilità", "impotenza" und "debolezza generale" bekämpft, wird eine junge, verführerisch schöne Frau gegen jedes anfängliche Sträuben zur Hingabe verführen. Diesen Kampf soll das angepriesene Potenzmittel ermöglichen.

¹⁰⁴⁴ Eine Gruppe Georg Franz Ebenhechs um 1750 (**Kat. 207**), im Entführungsrondell mit anderen Raptusgruppen kombiniert, besteht zwar aus denselben Elementen wie der Bernini-Bildtypus -aus im Ausfallschritt stehendem Pluto mit Zackenkrone, aus der neben seiner Seite in der Luft gehaltenen Proserpina mit Abwehrgestus sowie dem dreiköpfigen Cerberus - bleibt aber in einer starren, leblosen Komposition gefangen, die nicht dem Bildtyp "Gian Lorenzo Bernini" zugerechnet werden kann.

¹⁰⁴⁵ BOCCACCIO GENEALOGIAE 8,6. Siehe Anm. 142.

¹⁰⁴⁶ CARTARI S. 283, RIPA S. 63. Zur Besprechung der beiden Handbücher siehe S. 79 ff.

Nicht zum Bildtypus "Gian Lorenzo Bernini" gehörend, aber dennoch von ihm beeinflusst sind noch weitere Gruppen, die einzelne Elemente übernehmen und zu neuen Kompositionen gestalten, selbst aber nicht typenbildend gewirkt haben.¹⁰⁴⁷

3.1.13. Typ "François Girardon"

Das 1693 Ludwig XIV. vorgestellte Bronzemedell François Girardons (**Kat. 198.3**)¹⁰⁴⁸ geht auf Entwürfe des Hofmalers Charles Le Brun (**Kat. 198.1** und

¹⁰⁴⁷ Ähnlich und doch anders ist eine nach 1685 entstandene Gruppe Camillo Rusconis (**Kat. 196.1**): die Ähnlichkeiten mit Bernini beziehen sich auf die Haltung des ebenfalls alten, mit Locken und Krone ausgestaffierten Pluto, die Beinhaltung Proserpinas und die Anwesenheit des dreiköpfigen Cerberus zu Plutos Füßen, der, zusammen mit den lodernen Flammen auf dem felsigen Untergrund, eine Identifizierung der Gruppe erst ermöglicht. Proserpinas Haltung dagegen wird verändert: ihr Körper ist nicht so stark tordiert, sondern mehr in die Frontale gedreht. Ihr rechter Arm ist nach oben gestreckt, während sie sich mit der linken Hand an den Kopf greift.

Eine Kopie dieser Bronzegruppe findet sich bei Rusconis Schüler Francesco Schiaffino nach 1724 in Marmor ausgeführt (**Kat. 196.2**).

Eine wieder andere Bernini-Nachfolge stellt Giovanni Foggini um 1690 entstandene Gruppe dar (**Kat. 197**), deren Gegenstück eine Aquilo-Orithyia-Gruppe ist. Beide Gruppen sind ähnlich und achsensymmetrisch zueinander aufgebaut. Im Laufschrift eilt Pluto, nackt bis auf seine Krone und ein Manteltuch hinter seinem Rücken, auf einem Sockel aus Feuerzungen leicht nach vorn gebeugt davon. Neben seiner rechten Hüfte trägt er Proserpina um die Taille gefaßt. Diese ist in einer Art "Assunta"-Pose dargestellt, mit schräg nach oben gerichtetem Blick und nach oben ausgebreiteten Armen.

Als ähnlich erweist sich auch Lorenzo Mattiellis Neptunus-Amphitrite-Gruppe (**Kat. 202**), die 1716-31 im Rahmen von sechs Raptusgruppen für den ehemaligen Schwarzenbergpark in Wien entstand. Der Raub der Proserpina sowie Aquilo und Orithyia stellen Variationen des Themas Frauenraub dar, ohne jedoch auf ein bestimmtes Vorbild fixiert zu sein. Zur ausführlichen Beschreibung der Raptusgruppen siehe SCHMITZ 1992 S. 113-120, die jedoch die Aquilo-Orithyia-Gruppe als eine weitere Pluto-Proserpina-Gruppe interpretiert, ohne zu erkennen, daß sowohl der wehende Mantel des Gottes als auch die davonfliegende Gruppe auf dem Sockelrelief eher die Deutung von TIETZE-CONRAT 1920 unterstützen.

In François Ladattes Terrakottagruppe um 1750 (**Kat. 210**) geht Pluto in seiner seit Bernini üblichen Haltung in die Knie. Er trägt Proserpina nicht, sondern diese steht mit stark von Pluto weggedrehter Hüfte auf dem leicht hügeligen Untergrund in erhöhter Position neben ihm. Ihr linker Arm ist in einer hilflosen Geste leicht angewinkelt nach oben gestreckt.

Giovanni Maria Morlaiter übernimmt um 1760 nur das Motiv der Armhaltung Proserpinas und das Verhältnis der beiden Köpfe zueinander von Bernini, während Bein- und Körperhaltung differieren (**Kat. 211.1** und **Kat. 211.2**).

Der dreiköpfige Cerberus ist auch in einer 1781 gefertigten Terrakottagruppe von Ignazio und Filippo Collino (**Kat. 212**) zu Füßen des unterweltlichen Gottes angeordnet und belegt den Einfluß der Bernini-Gruppe. Währenddessen hat Collinos Proserpina nichts mit derjenigen Berninis gemeinsam, sondern nimmt eine sehr steife, gestreckte Haltung ein. Die hochgestreckte linke Hand hält dekorativ ein Manteltuch.

¹⁰⁴⁸ Die 1,07 cm große Hohlgußgruppe wurde im Schloß aufgestellt. Vgl. MARIE 1976 S. 411: "Une réduction de son Enlèvement de Proserpine fut taite et jetée en bronze; destinée à être placée dans une des niches du Cabinet ovale du petit appartement du Roi."

Kat. 198.2) zurück, der 1677 die Idee hatte, den Parterre d'Eau in Versailles mit vier Raptusgruppen auszustatten, die die Elemente darstellen sollten. Der Zyklus sollte von vier Bildhauern realisiert werden.

Von Girardon stammte die Allegorie des "Feuers", von Marsy und Flamen diejenige der "Luft", dargestellt durch Aquilo und Orithyia. Die anderen beiden Allegorien, die der "Erde" (Saturnus und Cybele) von Thomas Regnaudin und die des "Wassers" (Neptunus und Amphitrite), sind nicht erhalten.

Die Marmorskulptur wurde 1672-75 fertiggestellt und 1699 im Parterre d'Eau aufgestellt (**Kat. 198.4**)¹⁰⁴⁹, wo sie mit zahlreichen anderen mythologischen und allegorischen Themen das von Le Brun für den Garten entworfene Statuenprogramm bildete.¹⁰⁵⁰

Die Gruppe Girardons zeigt sich mehr thematisch als ikonographisch von den Zeichnungen Le Bruns (**Kat. 198.1** und **Kat. 198.2**) abhängig. Le Brun hatte den Raub der Proserpina szenisch gestaltet, indem er ihn auf dem Wagen stattfinden läßt. Auf beiden Zeichnungen sind unterschiedliche Einflüsse sichtbar, mal mehr an antiken Reliefs orientiert (**Kat. 198.1**), von denen Le Brun Minerva - mit phrygischer Mütze - übernimmt, die Pluto am Gewand festhält, mal an einem Gemälde von Charles de Lafosse (**Kat. 153**), das hinsichtlich der Position des Wagens im Bild und der nackten Cyane mit dem neben ihr drappierten Gewand vorbildlich war (**Kat. 198.2**).

Girardon verknüpft Elemente Berninis (**Kat. 193.2**)¹⁰⁵¹ mit solchen der älteren Raub-der-Sabinerin-Gruppe von Giambologna¹⁰⁵² zu einem neuen Bildtypus: das Standmotiv und die Ikonographie Plutos mit Lockenkopf, -bart und Krone sowie die Armhaltung Proserpinas sind - seitenverkehrt - Bernini entlehnt. Allerdings hat sich Proserpina bereits gedreht und wendet Plutos Front ihr Gesäß und ihre linke Flanke zu. Ihr rechter Arm führt nicht zu Plutos Kopf, sondern ist wie der linke hilflos erhoben. Ihr Blick geht zu der am Boden kauern den Gefährtin, über die Pluto achtlos hinwegschreitet.

Die die Zweiergruppe kompositorisch zu einer Pyramide¹⁰⁵³ nach unten erweiternde Gefährtin, die mit aufgerichtetem Oberkörper zu Plutos Füßen am Boden liegt und mit der rechten Hand am Gewand ihrer Freundin zu zerren versucht, erinnert an Giambolognas Konstruktion mit dem kauern den Sabiner, findet sich aber noch genauer in der Zeichnung Le Bruns (**Kat. 198.1**).

¹⁰⁴⁹ Zur ausführlichen Beschreibung und ikonographischen Einordnung vgl. SCHMITZ 1992 S. 99-102.

¹⁰⁵⁰ MARIE 1976 S. 410: "Il l'avait entrepris en 1675, quand on avait passé cette énorme commande à une quantité de sculpteurs de statues au nombre de vingt-quatre représentant quatre par quatre les Heures du Jour, les Tempéraments de l'Homme, et autres, comme nous l'avons vu, qui devaient trouver place autour du Parterre d'Eau de forme très compliquée. [...] On avait attribué l'enlèvement de Proserpina par Pluton à Girardon."

¹⁰⁵¹ Zur Beschreibung der Bernini-Gruppe siehe S. 202-208.

¹⁰⁵² Siehe S. 201.

¹⁰⁵³ Diese Figurenpyramide wurde im französischen Spätbarock für mehrfigurige Gruppen vorbildlich.

Der Sockel wird mit zwei Reliefs der Proserpina-Geschichte geschmückt, die durch zwei Palmen voneinander getrennt sind. Die während der Anthologie überraschten Gefährtinnen Proserpinas schauen fassungslos der Entführung zu, die sich rechts neben ihnen abspielt. Plutos Biga wird von fünf Eroten begleitet, die die Zügel halten, den Zweizack tragen oder mit Pfeil und Bogen ausgerüstet sind. Vor dem im Wagen stehenden Pluto befindet sich Proserpina mit angewinkeltem linken Bein in einer Art Sitzhaltung, während ihr rechtes Bein ausgestreckt über seinem Bein liegt. Vor ihnen deutet ein großer Bogen den flammenden Orcuseingang an, in den die Pferde hinabgaloppieren. Pluto schaut sich zu Cyane um, die sich an den Wagen und an das Gewand Proserpinas gehängt hat. Das zweite Relief stellt einen von zwei feuerspeienden Drachen gezogenen Wagen mit der fackeltragenden Ceres dar, dem weitere Fackelträger folgen. Die reichliche Ausstaffierung der Szenen mit feuerspeienden Drachen, aus dem Orcus züngelnden Flammen und Fackeln unterstützt die allegorische Funktion der Marmorgruppe als Element "Feuer".

Francastel zeigt eine ikonographische Verbindung der Raubszene auf dem Sockelrelief mit der Komposition Charles de Lafosses von 1673 (**Kat. 153**) auf¹⁰⁵⁴, die sich allerdings nur auf die Elemente der Komposition beschränkt - eine Hebegruppe auf dem Wagen, zielende, reitende, fackel- oder zügelhaltende Eroten sowie eine von hinten gesehene Cyane, die sich am Wagen festhält - und diese anders miteinander verbindet. Sinnvoller wäre hier ein Vergleich mit dem Bildtypus "Christoph Schwartz" (**Kat. 134.1**)¹⁰⁵⁵, der ein ähnliches Tragemotiv verwendet und den Rand des Wagenkastens mit eben solchen weiblichen Mischwesen verziert wie Girardon.

Abgesehen von verschiedenen Ausführungen Girardons (**Kat. 198.5**), existieren zahlreiche von anderen Künstlern aus unterschiedlichen Materialien gefertigte Gruppen nach dem Vorbild Girardons: zum Beispiel aus Bleiguß (**Kat. 198.6**) oder als lebensgroße Marmorkopie von Sir Henry Cheere (**Kat. 198.7**).

3.2. Beispiele nicht-typenbildender Kompositionen

Auf der Grundlage der wichtigsten Bildtypen soll im folgenden anhand ausgewählter Beispiele untersucht werden, inwieweit namhafte Künstler aus diesem Fundus geschöpft und inwieweit sie sich von Traditionen gelöst haben.

¹⁰⁵⁴ FRANCASTEL 1930 S. 136.

¹⁰⁵⁵ Zum Bildtyp "Christoph Schwartz" siehe S. 187-191.

3.2.1. Palazzo Schifanoia

Im Palazzo Schifanoia zu Ferrara wurden 1820-40 unter der Tünche sieben von ursprünglich zwölf Monatsbildern entdeckt und restauriert. Die um 1470 entstandenen Fresken stammen von unterschiedlichen Händen.¹⁰⁵⁶ Von den drei parallel übereinander angeordneten Bildflächen ist die obere den olympischen Göttern auf Triumphwagen zugeordnet¹⁰⁵⁷ und die mittlere der astralen Götterwelt in Form von Tierkreiszeichen und ihren drei Dekanen. Die untere Zone zeigt profane Szenen am Hofe Herzog Borso d'Estes, der den Zyklus in Auftrag gegeben hat. Das "August"-Fresko (**Kat. 159**) wird von Ceres, der Korngöttin, dominiert, die auf ihrem Drachenwagen, mit einem Ährenbündel in der Hand, das Zentrum des oberen Bildstreifens einnimmt. Sie trägt eine Hörnerhaube und entspricht damit der nordischen höfischen Mode. Links sind Bauern beim Pflügen und Säen zu beobachten, rechts beim Verladen von Getreide. Im Vordergrund befindet sich ebenfalls eine Gruppe von Männern in höfischer Tracht, die Kaufleute oder Juristen sein könnten und dann als "Planetenkinder" des Sternzeichens Jungfrau anzusprechen wären.¹⁰⁵⁸ Der Proserpina-Mythos wird in drei Episoden wiedergegeben. Auf einer Erdscholle direkt rechts hinter Ceres ist eine Schar aufgeregter Frauen am Fuße eines Berges auszumachen. Es handelt sich um die Gefährtinnen, die Proserpinas Entführung gerade miterlebt haben. Zwei von ihnen rafften ihre Röcke, so, als stünden sie gerade erst aus ihrer knienden Haltung auf, in der sie Blumen am Fuße des Ätna gepflückt haben. Die einander zugewandten Gesichter deuten Gespräch an. Die Beine sind in Laufstellung nach links wiedergegeben, um die Flucht vor Pluto darzustellen. Die einzige Schreckensgeste, die nach vorn gestreckten Arme der zweiten Frau von links, weist in Richtung der Ceres; damit findet eine inhaltliche Überleitung zwischen den beiden Bildebenen statt. Dem Götterpaar selber, das - in Analogie zum Gespann der Ceres - auf einem von zwei geflügelten, feuerspeienden Drachen gezogenen Leiterwagen schräg in die linke obere Bildecke fährt, blickt niemand nach. Pluto und Proserpina sitzen sich auf den Leitern gegenüber und schauen sich an. Proserpina, deren Kopf mit einer modischen Haube bedeckt ist, legt ihre linke Hand auf Plutos rechten Unterarm. Pluto trägt ein orientalisch anmutendes Gewand und eine phrygische Mütze.¹⁰⁵⁹ Der Wagen fährt über eine weite Wasserfläche -vermutlich eine Anspielung auf die Quelle der Cyane. Cieri Via

¹⁰⁵⁶ Für die Monate "März", "April", "Mai" ist Francesco Cossa urkundlich gesichert. Vgl. dazu WARBURG 1932/2 S. 475.

¹⁰⁵⁷ Die Ikonographie der Triumphwagen läßt sich auf Petrarcas "Trionfo d'amore" zurückführen. Vgl. dazu S. 21.

¹⁰⁵⁸ Vgl. dazu CIERI VIA 1989 S. 49 f.

¹⁰⁵⁹ Die phrygische Mütze, sonst dem aus Kleinasien (Troja) stammenden "Orientalen" Paris vorbehalten, wird hier auf Pluto übertragen, möglicherweise um die Andersartigkeit des Gottes der Unterwelt im Gegensatz zu den Olympiern bzw. zu den Menschen zu betonen.

interpretiert die beiden erhöht auf der linken Seite stehenden Personen als Triptolemus und seinen Pagen und bindet sie auf diese Weise in die auf Ceres bezogene Ikonographie des gesamten Freskos ein: Triptolemus hatte - nachdem die Mutter ihre Tochter wiedergefunden hatte - den Menschen den Weizen gebracht und den Gebrauch des Pfluges gezeigt.¹⁰⁶⁰ Beide Tätigkeiten, Pflügen und Säen, sind direkt unterhalb der zwei Personen dargestellt.

Der mittlere Friesstreifen gilt dem Tierkreiszeichen "Jungfrau" und seinen drei Dekanen: einer stehenden jungen Frau mit Ährenbündel und Granatapfel, einem bärtigen Mann mit Schreibtafel und Feder sowie einer knienden Beterin.

Die Darstellungen der unteren Bildzone sind auf profane Szenen des höfischen Lebens in Ferrara beschränkt.

Die literarische Quelle für diese Art von Monatszyklus, der von der olympischen Götterwelt regiert wird, ist zum einen in den westeuropäischen mittelalterlichen Mythographien wie dem um 1400 entstandenen "De deorum imaginibus libellus" des Poetarius zu suchen.¹⁰⁶¹ Die heidnischen Götter, die im christlichen Mittelalter überleben konnten, waren zunächst auf die sieben Planetengötter beschränkt, die die Monate, Tage und Stunden beherrschten. Der Wechsel von den sieben Planeten- zu den zwölf Monatsgöttern liegt in der astralen Götterlehre begründet, die auf Umwegen aus dem Orient in die abendländische Astrologie und Kunst Eingang gefunden hat. Warburg faßt die Genese zusammen: "Über die unterste Schicht des griechischen Fixsternhimmels hatte sich zunächst das ägyptisierende Schema des Dekankultes gelagert. Auf dieses setzte sich die Schicht indischer mythologischer Umformung ab, die sodann - wahrscheinlich durch persische Vermittlung - das arabische Milieu zu passieren hatte. Nachdem weiter durch die hebräische Übersetzung eine abermalige trübende Ablagerung stattgefunden hat, mündete, durch französische Vermittlung in Pietro d'Abanos lateinische Übersetzung des Abû Ma'schar, der griechische Fixsternhimmel schließlich in die monumentale Kosmologie der italienischen Frührenaissance ein, in der Gestalt eben jener 36 rätselhaften Figuren des mittleren Streifens aus den Fresken von Ferrara."¹⁰⁶² Im lateinischen, fünfbändigen, astrologischen Lehrgedicht "Astronomica", das Manilius in den Jahren 9-22 n. Chr. dem römischen Kaiser Tiberius widmete, findet sich

¹⁰⁶⁰ OVID METAMORPHOSEN 5,642-647.

¹⁰⁶¹ Zum "Libellus" siehe S. 22.

¹⁰⁶² WARBURG 1932/2 S. 468 f. Den genauen Verlauf dieser Genese erläutert Warburg am Beispiel des März-Freskos.

nun genau dieselbe Reihung von Monatsgöttern wie im Palazzo Schifanoia.¹⁰⁶³

Astrologie spielte am Hofe der Este eine große Rolle, und so war es nicht verwunderlich, daß der Professor der Astronomie an der Universität zu Ferrara, Pellegrino Prisciani, der zugleich Bibliothekar und Hofhistoriograph der Este war, gerade diese Art von Monatsfresken anregte. Ikonographisch aber blieben die Darstellungen weiterhin von den Beschreibungen des "De deorum imaginibus libellus" abhängig, die bis ins 16. Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit behielten.

Für die Gestaltung der zwei Szenen aus dem Proserpina-Mythos müssen andere Quellen herangezogen werden. Während der vierrädrige Leiterwagen und das in steifer Haltung auf ihm fahrende Paar in demselben Stil gearbeitet sind wie die spätmittelalterlichen "Ovide moralisé"-Illustrationen, "Brügge 1484" (**Kat. 65.1**) und "Paris 1493" (**Kat. 66.2**)¹⁰⁶⁴, erscheint die Gruppe der am Fuße des Ätna blumenpflückenden Freundinnen Proserpinas wie eine Präfiguration derselben Gruppe in der venezianischen Metamorphosen-Illustration gut 25 Jahre später (**Kat. 70.1**).¹⁰⁶⁵ In beiden Fällen trennt der Berg die Anthologie- von der Raubszene. Die Gefährtinnen des Ferrara-Freskos wirken sogar noch dynamischer und weiter entwickelt als das recht statisch formulierte Pendant der venezianischen Ausgabe. Eine mögliche Erklärung liegt in den unterschiedlichen Techniken: es ist leichter, fließende Bewegungen in der Malerei auszuführen als im Holzschnitt, dessen Charakter grundsätzlich kantig bleibt.

Möglicherweise liegt beiden Darstellungen, dem Ferrara-Fresko und dem venezianischen Holzschnitt, ein gemeinsames Vorbild - in Form einer norditalienischen Illumination - zugrunde, das bisher noch unbekannt ist.

Abgesehen von der astrologischen Einbindung des Mythos vom Raub der Proserpina liegen noch weitere Deutungen nahe: Cieri Via erläutert eine Verbindung des als Triptolemus gedeuteten Mannes im oberen Bildstreifen mit dem Auftraggeber Borso d'Este: "...Trittolemo, per il quale non è escluso un riferimento allo stesso Borso d'Este, la cui opera di bonifica lo rese tra l'altro, come Trittolemo, benefattore del suo popolo."¹⁰⁶⁶ Dieser

¹⁰⁶³ MANILIUS 2,439-447:
 "Lanigerum **Pallas**, Taurum **Cytherea** tuetur,
 formosos **Phoebus** Geminos; **Cyllenie**, Cancrum,
Iuppiter, et cum matre deum regis ipse Leonem;
 spicifera est Virgo **Cereris** fabricataque Libra
Vulcani, pugnax **Mavorti** Scorpios haeret;
 venantem **Diana** virum, sed partis equinae,
 atque angusta fovet Capricorni sidera **Uesta**;
 et Iovis adverso **Iunonis** Aquarius astrum est
 agnoscitque suos **Neptunus** in aethere Pisces."

¹⁰⁶⁴ Zu den mittelalterlichen Metamorphosen-Illustrationen siehe S. 129 ff.

¹⁰⁶⁵ Zur Metamorphosen-Illustration "Venedig 1497" siehe S. 164-167.

¹⁰⁶⁶ CIERI VIA 1989 S. 50.

Vergleich des fürstlichen mit dem mythischen Wohltäter hebt das Fresko über die rein mythologische und astrologische Ebene hinaus und stellt einen Bezug zur Gegenwart her.

Zur Wirtschaftspolitik Borsos gehörte weiterhin die Erhebung von zahlreichen Steuern, u.a. auf Korn und seine Verarbeitung, aus denen sich ein Großteil der estensischen Erträge zusammensetzte. Die Reglementierung der Getreideproduktion auf dem Territorium der Este gehörte zum persönlichen Aufgabengebiet des Fürsten. In Zeiten knappen Ertrages wurden die fürstlichen Vorräte zu niedrigen Preisen ausgegeben, um dem Volk die Last zu erleichtern. Produktion und Lagerung von Getreide wird auf dem oberen Bildstreifen des Augustfreskos dargestellt. So, wie Ceres durch Gesetze den Menschen erstmals ein kultiviertes Leben ermöglichte, tragen auch die Reglementierungen des Fürsten zu Gerechtigkeit und Wohlstand bei. In diesem Sinne ist das Fresko als Hommage nicht nur an Ceres, sondern im übertragenen Sinn als Hommage an den großzügigen Fürsten zu interpretieren.¹⁰⁶⁷

Ziel des gesamten Zyklus ist die Darstellung des Universums und das Herrscherlob Borso d'Estes als dessen Mittelpunkt.

3.2.2. Meister der Stratonike

Eine frühe Form des Simultanbildes verkörpert das Gemälde des Meisters der Stratonike, das Bellosi 1470-1475 datiert (**Kat. 130**)¹⁰⁶⁸ und zu dem es ein Pendant mit dem Orpheus-Mythos gibt. Vor dem Hintergrund des links hinter einem mächtigen Baum hervorragenden Berges Ätna und einer aus Arkadenbögen und Rankenfeilern bestehenden Ruine spielt sich die Anthologie im Freien ab, rund um einen kleinen Brunnen, der - wie, um in die Thematik einzuführen - mit einer Amorfigur bekrönt ist. Eine Gruppe vornehm gekleideter Gefährtinnen umringt die am Boden kniende Proserpina und ist ihr beim Blumenpflücken behilflich. Eine weitere blumenpflückende Frauengruppe befindet sich auf der Anhöhe rechts im Hintergrund. Während Proserpina mit der linken Hand eine Blüte faßt, legt sie mit der rechten bereits abgepflückte Blumen in den Gewandbausch der neben ihr Stehenden. Die zu ihrer Linken Stehende legt ihr im Gespräch die linke Hand auf die Schulter. Eine vor dem Brunnen sitzende Frau spielt Lyra und suggeriert damit eine friedliche, spielerische, selbstvergessene Atmosphäre - ganz so, wie Ovid sie gemeint haben muß, kurz bevor Pluto auftritt. Dieser ist zweimal wiedergegeben. In einer Höhle rechts in der Felsenwand lagert Pluto, der schlafend von Amors Pfeil getroffen wird. Das zweite Mal ist er in der Raubszene zu sehen.

¹⁰⁶⁷ ROSENBERG 1989 S. 83.
¹⁰⁶⁸ BELLOSI 1993 S. 280.

Zur Raubszene gehören die zu einem Knäuel verwobenen Frauengestalten links neben Plutos Wagen: am Boden kniend oder liegend, das Gesicht vor Angst dem Boden zugewandt oder die Arme erschrocken hochgerissen. Die gerade noch unter ihnen weilende Proserpina ist von Pluto gepackt worden und liegt waagrecht in der Luft. Die eben gepflückten Blumen fallen in hohem Bogen aus ihrem Schoß. Ihr Mund ist zum Schrei geöffnet, der rechte Arm hilflos nach unten geführt, während der linke den rechten Unterarm Plutos abzuwehren versucht. Pluto steht breitbeinig auf seinem flachen, vierrädrigen, reichverzierten Streitwagen. Aus seinem Kopf wachsen kurze, gebogene Hörner. Bis auf eine Art Lendenschurz aus miteinander verwobenen Schlangenleibern und eine Gewandbahn, die sich um seinen rechten Oberarm bläht, ist er nackt. Seine rechte Hand greift Proserpina in den Ausschnitt, seine linke dagegen hält ihren rechten Fuß an der Fessel fest. Er blickt sich zu den aufgeregten Gefährtinnen um, während sein Viergespann schon zur Hälfte im Eingang zur Unterwelt verschwunden ist. Dieser befindet sich in einer von mehreren Höhlen eines schroffen und steilwandigen Gebirges. Aus der Tiefe steigt ein wie Pluto gekleideter, ebenfalls gehörnter Unterweltbewohner aus dem Eingang heraus: seine leicht erhobene Rechte mag dieselbe Funktion haben wie die nach vorn gestreckten Arme des "Ianitor Orci" auf römischen Sarkophagreliefs (**vgl. Kat. 36**) - die der Begrüßung und des Empfangs. In seinem linken Arm trägt er eine Fackel. Über seinen Kopf hinweg galoppieren die Pferde mit erhobenem Bug in die Höhle hinein.

Oberhalb der Arkadenruine ist Ceres mit angewinkelt erhobenen Händen zu erkennen, die sich aus der Ferne dem Tatort nähert.

Im Bildhintergrund ist eine Stadt - Enna - dargestellt. In der linken oberen Bildecke, oberhalb eines großen Baumes, fliegt ein Mischwesen: ein menschlicher Kopf sitzt auf einem Vogelkörper, dessen Beine mit den großen Krallen durch die Luft zu "gehen" statt zu fliegen scheinen. Gemeint ist hier der von Proserpina in eine Eule verwandelte Ascalaphus, der Proserpinas Fastenbruch verraten und damit ihr zwischen Ober- und Unterwelt geteiltes Schicksal provoziert hatte.¹⁰⁶⁹ Ikonographisch ist dies eine sehr altertümliche Darstellung, die an die Sirenen-Ikonographie der "Libellus"- (**Kat. 56**) oder "Ovide moralisé"-Illuminationen (**Kat. 62**) erinnert.¹⁰⁷⁰

Auch ikonologisch scheint das Bild dem Mittelalter verpflichtet zu sein, denn trotz der menschlichen Gestalt haftet den Unterweltbewohnern etwas Dämonisches an - nicht zuletzt wegen der Hörner und der Schlangen. Diese Tendenz wird durch das Bildthema des Pendants, Orpheus in der Unterwelt, verstärkt.

¹⁰⁶⁹ Ebenda.

¹⁰⁷⁰ Zur Ikonographie mittelalterlicher Repräsentationsbilder siehe S. 117 ff.

3.2.3. Pietro Perugino

1505 fertigte Pietro Perugino im Auftrag der Marchesa Isabella d'Este Gonzaga ein Temperagemälde (**Kat. 131**), das zusammen mit Andrea Mantegnas "Parnaß" und "Minerva triumphiert über die Laster", Giovanni Bellinis "Geburt Christi" und Lorenzo Costas "Krönung Isabellas" und "Geschichte des Comus" das Studiolo der kunstliebenden Fürstin im Mantuaner Palazzo Ducale schmückte.¹⁰⁷¹ Der Ausführung ging ein jahrelanger Briefwechsel der beiden, zum Teil über Vermittler, voraus.¹⁰⁷² Ihm ist die konkrete "Invenzione" der Marchesa für die "Bataglia di Castità contro di Lascivia" zu entnehmen, deren Verfasser der Dichter und Übersetzer Paride da Ceresara war, Isabellas Berater in Kunstangelegenheiten.¹⁰⁷³ Es war Perugino ausdrücklich untersagt, die Konzeption zu ändern oder Figuren hinzuzufügen. Falls er Schwierigkeiten habe, die vielen Figuren in dem Bild unterzubringen, sei das Weglassen von Nebenfiguren in seinem Ermessen. In den wesentlichen Punkten hielt sich Perugino genau an die Anweisungen: in der linken Bildhälfte packt Minerva Amor am Schopf und holt zum Stoß mit der Lanze aus; Diana zielt mit Pfeil und Bogen auf die sich mit einer Fackel wehrende Venus; an den Seiten und im Mittelgrund kämpfen Begleiterinnen der Minerva und Diana gegen Erosen und Satyrn.

Der Hintergrund gehört den der Keuschheit abgeneigten Göttergruppen¹⁰⁷⁴, die teilweise auf dem Meer oder einem Fluß schwimmen: Europa auf dem Stier, Pluto und Proserpina sowie Neptunus und Coronis. Weitere Gruppen vervollständigen die amouröse Szenerie zu Land: Apoll und Daphne, Mercurius und Herse, Poliphem und Galatea.¹⁰⁷⁵ Analog zu den anderen beiden Raubgruppen zu Wasser befindet sich Proserpina in Rückenansicht auf einem im Wasser stehenden Wagen und umarmt den hinter dem Wagen im Wasser stehenden Pluto.¹⁰⁷⁶ Diese sowohl für Antike als auch Renaissance untypische Pose ist der Tatsache zuzurechnen, daß "Perugino [...] eben alles andere [war], nur nicht 'Mytholog'"¹⁰⁷⁷, und die antiken Gestalten nicht so wiedergab, wie die humanistisch hochgebildete Isabella d'Este und ihr Berater, Paride da Ceresara, es sich gewünscht hätten. Die von Alberti für ein

¹⁰⁷¹ Zur Chronologie und Anordnung der Bilder im Studiolo siehe KAT.ISABELLA 1994 S. 185 ff.

¹⁰⁷² Die gesamte, dieses Bild betreffende Korrespondenz, vom 22.9.1599 bis zum 10.8.1505, ist bei BRAGHIROLI 1877 gesammelt.

¹⁰⁷³ FOERSTER 1901 S. 165; BOMBE 1912 S. 374. Zur Übersetzung des im Vertrag vom 19.1.1503 festgehaltenen Bildprogramms siehe KAT.ISABELLA 1994 S. 224 f. Während durch den Vertrag das Bildprogramm von Peruginos Bild als einzigem der Studiolo-Bilder voll dokumentiert ist, hat sich die Zeichnung Isabellas, die dem Künstler mitgeschickt wurde, nicht erhalten.

¹⁰⁷⁴ BRAGHIROLI 1877 S. 164 ff.: "Jove con altri Iddei, come nemico di castità".

¹⁰⁷⁵ Eine detaillierte Beschreibung der ohne die erhaltene Invenzione Isabellas kaum lesbaren Komposition bei FOERSTER 1901 S. 167 ff.

¹⁰⁷⁶ BRAGHIROLI 1877 S. 164 ff.: "Pluton, rapita Proserpina, la portasse allo infernale suo regno".

¹⁰⁷⁷ Ebenda S. 169.

Historienbild geforderte Ausgewogenheit von Raum und Figuren, die Variationsbreite der Gesten und Bewegungen, die Angemessenheit der Kleidung und die Einbeziehung des Betrachters sind bei Perugino nicht zur Zufriedenheit der Auftraggeberin gelöst.¹⁰⁷⁸ Isabella plante das Bild Peruginos als Gegenstück zu Mantegnas "Minerva triumphiert über die Laster"¹⁰⁷⁹, als weitere Allegorie der Keuschheit. Jupiter - und mit ihm die anderen Götter -sieht sie als "nemico di castità", als Feinde der Keuschheit an, die den wehrlosen Frauen gegen ihren Willen die Unschuld rauben.

3.2.4. Manno di Bastiano Sbarri

Eine Mischung aus römischem Sarkophagrelief und Simultanbild in der Art der venezianischen Metamorphosen-Illustration 1497 (**Kat. 70.1**)¹⁰⁸⁰, wie sie typisch ist für bemalte Cassoni, findet sich auf dem reliefierten Innendeckel eines Goldschmiedekastens, des sog. Cofanetto Farnese (**Kat. 188**). Die Truhe entstand 1548-61 in Zusammenarbeit des Goldschmiedes Manno di Bastiano Sbarri und Giovanni Bernardis, der die Bergkristallreliefs schnitt. Auftraggeber war Kardinal Alessandro Farnese, der sich in Form von Motti, Emblemata, Inschriften, Wappen oder Allegorien auf jeder der 12 Außen- und Innenseiten verewigen ließ.¹⁰⁸¹

Das Kästchen, auf vier Sphingen ruhend, ist an allen vier Ecken mit Götterstatuetten versehen: Mars, Minerva, Diana und Bacchus. Auf dem Deckel findet sich die vollplastische Figur des sitzenden Hercules mit einem Apfel der Hesperiden in der Hand. Gelagerte, kindliche Herculesfiguren, die jeweils eine Schlange würgen, sind in den Zwickeln zwischen Kasten und gewölbtem Deckel untergebracht. Die Kastenseiten gliedern sich durch Karyatiden in Felder, deren Zentrum ovale Bergkristallreliefs zieren. Ihre Bildthemen sind mythologische Szenen ohne ikonologischen Zusammenhang, die durch Tafeln mit griechischen und lateinischen Inschriften benannt werden: Schiffskampf, Circusspiele, Amazonomachie, Kentaumachie, Kalydonische Eberjagd und Triumph des Bacchus. Das Kasteninnere ist dekoriert mit einer Darstellung Alexander des Großen, der

¹⁰⁷⁸ ALBERTI 35-42. Siehe S. 97 f.

¹⁰⁷⁹ Andrea Mantegna, Gemälde, um 1502, Öl auf Leinwand, 160 x 92 cm, Paris, Musée du Louvre.

¹⁰⁸⁰ Siehe S. 164-167.

¹⁰⁸¹ Die Inschriften "ALEXANDER/CARD.DE.FAR." und ".S.R.E.VICE/CANCELARIVM" finden sich auf der Kastenunterseite. Ständig wiederkehrendes Motiv ist die Lilie, das Emblem der Familie Farnese: es ziert den Svastikamäander, der die Deckelinnenseite sowie die Kastenunterseite rahmt. Letztere ist zusätzlich mit dem Kardinalswappen Alessandro Farneses und zwei seiner Motti geschmückt: der Lilie der Gerechtigkeit ("giglio di giustizia") und dem von einem Pfeil ins Zentrum getroffenen Schild am Ast eines Lorbeerbaumes ("così colpisci").

Werke des Homeros in eine Kiste legt¹⁰⁸², dem Phaetonsturz und dem Raub des Ganymed.

Die reliefierte Darstellung des Proserpina-Raubes befindet sich auf der Deckelinnenseite. Gerahmt durch Eierstab, Blattfeston, Pfeifenfries und Svastikamäander mit integrierten Lilien, nimmt sie eine querechteckige Fläche ein. Im Zentrum sind Pluto und Proserpina relativ plastisch herausgearbeitet. Mit weitem Ausfallschritt steigt der vollbärtige Pluto, dessen nackter Körper im Dreiviertelprofil von hinten zu sehen ist, in den Streitwagen. Proserpina hält er im Ringergriff eng an sein Gesicht gepreßt. Mit der rechten Hand hält sie den Schleier auf ihrem Kopf fest, die linke Hand liegt locker auf Plutos rechtem Schulterblatt. Proserpinas Körper hat eine mehrfach gewundene Form, in Taille, Becken und Knie jeweils geknickt. Unter ihrem dünnen Gewand, das ihr von beiden Brüsten gerutscht ist, zeichnet sich der wohlgerundete Körper deutlich ab. Ihr Blick zurück gilt den fünf, in mehr oder weniger tiefem Relief wiedergegebenen Gespielinnen am rechten Bildrand.

Der Reliefgrund der rechten Bildhälfte mit angedeutetem Berghang, einer Baumgruppe sowie Blumen und Blütenkränzen ist als fruchtbare Ebene am Fuße des Ätna gekennzeichnet. Die teils antikisierend, teils zeitgenössisch gekleideten Freundinnen sind mitten in der Anthologie aufgeschreckt worden und in unterschiedlichen Stadien wiedergegeben: kniend, aufstehend, stehend. In ihren Schößen liegen noch die gepflückten Blumen und die geflochtenen Blütenkränze. Die Skala ihrer Reaktionen auf die Entführung reicht von stummem Erstaunen wie bei der zweiten Frau von rechts über mißbilligendes Stirnrunzeln rechts außen bis zu weitausgebreiteten, überdimensionierten Armen bei den beiden vorderen Gefährtinnen und dem pathetischen Gesichtsausdruck mit dem zum Schrei geöffneten Mund derjenigen im Hintergrund links.

Im Vergleich zu ihren Begleiterinnen wirkt die Geraubte, der ja eigentlich Gewalt angetan wird, gelassen und hingebungsvoll. Ihre einzige Sorge scheint zu sein, den Schleier durch den Fahrtwind zu verlieren. Die Fahrt des von einem galoppierenden Viergespann gezogenen Streitwagen, dessen Bug mit dem Relief eines geflügelten Drachen mit Schlangenschwanz verziert ist, hat sein Ziel, die Unterwelt, fast erreicht: die Pferde betreten gerade den Höhleneingang, der seitlich von zwei tuskischen Säulen und Flammenzungen begrenzt wird. Daß unter den Pferdeleibern mit den gestaffelt gereihten Hinterläufen Kopf und Arme der Cyane aus ihrem - wie aus dem Boden ausgeschnittenen - Teich herausragen, nimmt von der Raubgruppe niemand (mehr) wahr. Cyanes sorgenvoller Blick und ihr über den Kopf gelegter rechter Arm drücken eher Angst davor aus, vom Wagenrad überrollt zu werden, als daß sie noch ins Geschehen eingreifen wollte. Plutos Zweizack, der hinter dem Wagenkasten

¹⁰⁸² Mit dem Hinweis auf diese Szene stützt VENTURI 1937 Bd. 10, Teil 3, S. 941-955 die These de Rinaldis, der Cofanetto Farnese habe zur Aufbewahrung von wertvollen Büchern gedient. Zum Vergleich Kardinal Alessandro Farneses mit Alexander dem Großen vgl. MARZIK 1986 S. 205 f.

hervorragt, braucht nicht mehr zum Einsatz zu kommen.

Die Anregungen für seine Komposition entnahm Sbarri sowohl antiken Reliefs - hinsichtlich Format, Staffeln der Pferde, Streitwagen - als auch zeitgenössischen Illustrationen. So erinnert Cyane in ihrem kleinen, kreisrund aus dem Boden geschnittenen Teich an dieselbe Quellnymphe des venezianischen Schrotschnittes "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)¹⁰⁸³ Inhaltlich aber entfernt sich Sbarri von seinen Vorbildern, obwohl - in ovidischer Tradition - mehrere Episoden des Mythos zur Darstellung gekommen sind: Anthologie, Raub, Cyane und Orcus. Aber die Überraschung und - wenn auch nicht überzeugend - die angedeutete Verzweiflung der Gefährtinnen hat sich nicht auf Proserpina übertragen. Mit ihrem Griff an den Schleier steht sie ganz in der antiken Tradition der Braut, die bereit ist, sich für ihren Bräutigam zu entschleiern, sich ihm hinzugeben. Gerade im Zusammenhang mit einem Cassone, vom Ursprung her als Brautruhe für die Aussteuer bestimmt, verstärkt sich der Eindruck eines Brautraubes.

3.2.5. Niccolò dell'Abbate

Auf der zwischen 1550 und 1571 entstandenen, sehr skizzenhaften Zeichnung dell' Abbates (**Kat. 111**) sind mehrere Stationen des Mythos dargestellt: Anthologie, Raub, Cyanes Teich und das Ziel des Raubes, der Unterweltseingang. Den Hintergrund der Szenen bildet eine Stadt mit Elementen antiker Ruinen. Am linken Bildrand lagern vier Gefährtinnen Proserpinas im Gras, ohne den Raub zu bemerken, der sich im Zentrum des Vordergrundes abspielt. Ein jugendlich-bartloser Pluto, als muskulöser Rückenakt wiedergegeben, trägt einen Gurt schräg über der linken Schulter, der an Schwertgurte antiker Krieger erinnert. Pluto sitzt auf einer Art Wagenbock, über dem ein Tuch liegt, und hat beide Arme frei, um Proserpina zu halten. Dabei umschlingt sein linker Arm ihr rechtes Knie und greift ihren rechten Oberschenkel, die Rechte ist um ihre Taille gelegt. Proserpinas Haltung ist beinahe waagrecht in seinen Armen, nur das linke Bein ist in die Höhe gestreckt. Mit ihrer rechten Hand krallt sie sich in Plutos Haaren fest, mit der linken versucht sie, seine zupackende Rechte abzustreifen. Mit großen erschrockenen Augen sucht ihr Blick den des Entführers, der ihn jedoch nicht erwidert. Die im Wind flatternden spärlichen Gewänder der beiden sowie Proserpinas manieristische Haltung verstärken den Eindruck größter Eile. Schräg im Wagenkasten liegt Plutos Zweizack. Der Streitwagen wird von vier wild galoppierenden Pferden gezogen, vorbei an der rechts unten in einer Ecke kauern Nympe Cyane, die

¹⁰⁸³

Siehe S. 164 ff.

sich entweder untätig oder hilflos auf ihre Wasserurne stützt.¹⁰⁸⁴ Sie beobachtet die Entführung nur und versucht nicht (mehr), einzuschreiten, denn die Pferde sind bereits an ihr vorbeigestürmt. Ziel der Fahrt von links vorne nach rechts hinten, deren Richtung durch den diagonal ins Bild reichenden Zweizack unterstrichen wird, ist eine Arkade, die den Orcuseingang versinnbildlichen soll. Während die Komposition dell'Abbate eine völlig neue Gestaltung der so häufig auftauchenden Elemente Anthologie, Wagenfahrt, Cyane und Orcuseingang darstellt, steht die freizügige Haltung der Raubgruppe mit den gespreizten Beinen Proserpinas und Plutos Griff zwischen ihre Beine durchaus in einer durch Le Rosso angeregten Tradition, zumal der Bildtyp "Giovanni Battista Rosso" (**Kat. 105.2**)¹⁰⁸⁵ ebenfalls der Schule von Fontainebleau entspringt.

Niccolò dell'Abbate hat dieses für die Schule von Fontainebleau so typische Thema mehrfach verarbeitet. Für sein Gemälde (**Kat. 133**) entwirft er eine monumentale Landschaft mit Bergen, Städten und einem breiten Fluß oder Meeresarm. Der Vordergrund, in dem sich das Hauptgeschehen abspielt, liegt auf erhöhter Ebene und ist durch eine dichte Gebüschzone vom tiefergelegenen Hintergrund getrennt. Über den linken Vordergrund, einer Blumenwiese, verteilt sich die Szene der Anthologie mit einer Gruppe von sechs Gefährtinnen. In unterschiedlichen Bewegungsmomenten festgehalten - frontal, im Profil, als Rückenfigur, stehen, kniend, sich aufrichtend - reagieren alle auf die nahe Entführungsszene, indem sie mit hochgerissenen Armen Erschrecken ausdrücken. Von der Raubgruppe sind die Gespielinnen durch den Gürtel abgetrennt, den Proserpina - dem ovidischen Mythos folgend - verloren hat. An der vorderen Bildkante ist Cyane gelagert, die, auf eine Wasserurne gestützt, dem Geschehen den Rücken zuwendet. Auf diese Weise wirkt sie -ähnlich wie in der Zeichnung (**Kat. 111**) - völlig vom Raub abgeschirmt und eher wie eine auf antiken Darstellungen das Terrain kennzeichnende, aber sonst passive Ortsnymphe, und nicht wie die bei Ovid so vehement ins Geschehen eingreifende Handlungsträgerin. Die Rinnsale, die Kopf, Brust und Armen entspringen und sich mit dem Wasser aus der Urne zum Quellwasser der Cyane sammeln, weisen darauf hin, daß Cyanes Metamorphose eingesetzt und damit die Szene des Widerstandes gegen Pluto bereits stattgefunden hat. Unbehelligt kann Pluto nun seine Eroberung davontragen. Der Laufschrift und die wehenden Gewandteile signalisieren rasche Bewegung. Während des Laufens trägt Pluto Proserpina weit hochgehoben, indem er ihre Oberschenkel umschlingt. Von Proserpina, die beide Arme gegen Pluto und seinen Klammergriff stemmt, ist der ganze Oberkörper sichtbar. Ihr Blick richtet sich nicht auf ihren Entführer, sondern geht über

¹⁰⁸⁴ SCHMITZ 1992 S. 22 interpretiert die Nymphe nicht als Cyane, sondern als nicht identifizierbare Begleiterin Proserpinas.

¹⁰⁸⁵ Siehe S. 170 ff.

dessen Kopf hinweg in die Ferne, vermutlich zum Wagen, der auf einem Serpentinweg schon bereitzustehen scheint. Die nächste Szene zeigt beide auf dem Streitwagen mit den zwei übergroßen Speichenrädern, dem reliefgeschmückten Heck und den vier Rappen, die das Gefährt den Weg hinaufziehen. Auf dem Wagen hält Pluto Proserpina weiterhin eng umfaßt. Neben ihm wird noch sein Zweizack sichtbar. Im Hintergrund erscheint eine einzelne Frauenfigur, die sich aus einem unwirklich anmutenden Ambiente mit Pyramiden, Obelisken, römischen Ruinen und Fabriken heraus- und auf die Entführungsszene zubewegt: es ist die seltene Darstellung der Ceres, die - Ovid gemäß - auf der Suche nach ihrer Tochter rastlos alle Länder der Erde durchirrt.

Dell'Abbate greift als Vorlage auf die Simultandarstellung im klassischen Sinn zurück: beide Hauptdarsteller, Pluto und Proserpina, erscheinen in zwei unterschiedlichen Szenen. Der Bildtyp "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)¹⁰⁸⁶ bietet Parallelen für die Auswahl der beiden Raubgruppen: zum einen Pluto, der Proserpina während des Laufens trägt, zum anderen das im Wagen fahrende Paar. Die Gestaltung der beiden Szenen geschieht frei von jeglicher Vorlage.

Die Figuren nehmen in der Bildkomposition einen beträchtlichen Raum ein. Dennoch wirken sie in ihrer bogenförmigen Anordnung wie ein schalenförmiger Rahmen für den sehr detaillierten Landschaftshintergrund: von den Gefährtinnen links unten über die fliehende Pluto-Proserpina-Gruppe bis zum den Weg hinauffahrenden Wagen Plutos. Insofern könnte das Bild auch als mythologische Landschaft bezeichnet werden und entspricht - auch hinsichtlich der abgestuften Körperbewegungen und Gesten sowie der Abwehr Proserpinas - der Gattung des Historienbildes.¹⁰⁸⁷

3.2.6. Taddeo Zuccari

Eine Beeinflussung durch den Bildtypus "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)¹⁰⁸⁸ und den anderen davon abgeleiteten Metamorphosen-Illustrationen zeigt das Deckengemälde Taddeo Zuccaris und seiner Schüler, das 1560-62 für die "Camera della Primavera" im Palazzo Farnese in Caprarola entstand (**Kat. 167**). Während in den repräsentativen Räumen die Selbstdarstellung des Auftraggebers im Mittelpunkt steht, ist das Thema der "Camere delle Quattro Stagioni" der Jahreszeitenzyklus. Wie in den übrigen drei "Camere delle Quattro Stagioni" bildet auch hier ein Putto als Personifikation der jeweiligen Jahreszeit

¹⁰⁸⁶ Zum Bildtyp "Venedig 1497" siehe S. 164 ff.

¹⁰⁸⁷ Vgl. ALBERTI 35-41. Zu Albertis Traktat siehe S. 97 f. Weitere Beispiele für die Eienbettung des Proserpina-Raubes in eine mythologische Landschaft stammen von Antonio Tempesta (**Kat. 92**) und Pieter Brueghel d.J. (**Kat. 142**).

¹⁰⁸⁸ Siehe S. 164-167.

das Zentrum, flankiert von vier mythologischen Szenen. Für den Frühlings-Raum sind dies: der Raub der Europa, der Raub der Proserpina, die Metamorphose des Proteus und der Kampf des Hercules gegen den in einen Stier verwandelten Achelous. Gerahmt werden die Bilder durch ornamentale Bänder mit Lilienmotiv¹⁰⁸⁹, Arabesken, Grottesken und Allegorien. Die ovalen Medaillons an den Ecken des Primavera-Bildes sind mit Impresen Kardinal Farneses verziert, wie sie in Varianten immer wieder an den Decken des Palazzo auftauchen.¹⁰⁹⁰

Als den Autor des ikonographischen Programms nimmt Praz Fulvio Orsini in Anspruch, einen der Hofliteraten des Kardinals.¹⁰⁹¹ Die Auswahl der Episoden entspringt - im Gegensatz zu denen in den repräsentativen Räumen des Palazzo¹⁰⁹² - eher ästhetischen und erbaulichen als belehrenden Kriterien.

Vor dem Hintergrund eines Mischwaldes mit einem kleinen Rundtempel spielt sich der Mythos in drei Episoden ab: links die Anthologie, rechts der Raub und in der rechten unteren Bildecke der Widerstand Cyanes.¹⁰⁹³ Alle drei Szenen, obwohl zeitlich und räumlich voneinander getrennt, sind eng zusammengedrückt. Von den Gefährtinnen kniet die vordere noch am Boden, während die zweite bereits aufgesprungen ist und beide Arme hochreißt. Der Streitwagen Plutos wird von zwei Schimmeln gezogen, die direkt auf den Orcuseingang zusteuern. Ihre Köpfe und Hälsen sind einander zugewandt und bilden, die Harmonie unterstreichend, eine Herzform. Damit stellen sie einen krassen Gegensatz zu der Konstellation des Raubpaares dar: Pluto hält seine Beute mit beiden Armen eng um die Taille gefaßt und beugt seinen Oberkörper stark nach hinten, in die Richtung, in die er die sich Sträubende ziehen will. Sein bärtiges Gesicht ist rückwärts gedreht, zu den hinter ihm lamentierenden Gespielinnen. Im Wagenkasten ist sein rechtes Bein, das Spielbein, sichtbar. Proserpina sitzt derart auf Plutos Schoß, daß ihr linkes Bein zwischen seinen Beinen liegt - ein eindeutiges Beischlafmotiv¹⁰⁹⁴ - während das angewinkelte linke Bein über den

¹⁰⁸⁹ Die Lilie ist das Emblem der Familie Farnese.

¹⁰⁹⁰ Pegasus als Symbol für Beredtsamkeit und Poesie - eine Anspielung auf das literarische Mäzenatentum Farneses; Lilie und Regenbogen für die Gerechtigkeit und das Heilsversprechen Gottes; das zwei Klippen unversehrt passierende Argonautenschiff für das Haus Farnese, das siegreich aus der Auseinandersetzung mit Papst Julius III. um Parma hervorging; der ins Zentrum einer Zielscheibe treffende Pfeil als Aufforderung, in allen Lebenslagen ins Schwarze zu treffen; vgl. ebenda.

¹⁰⁹¹ PRAZ 1981 S. 209. Für das detaillierte Programm der "Stanza dell'Aurora", des Schlafzimmers des Kardinals, und der "Stanza della Solitudine" ist die Urheberschaft Annibale Caros aus Briefen vom 21.11.1565 gesichert. Caro wird auch die Ikonographie der "Stanza dei Lanefici" und des Ankleidezimmers zugeschrieben, obwohl sich diese Programme nicht erhalten haben. Siehe dazu GERE 1969 S. 110 f. und LABROT 1970 S. 107-125.

¹⁰⁹² In der "Sala dei Fatti Farnesiani" wurde beispielsweise die säkulare und politische Familiengeschichte der Farnese thematisiert, in der "Anticamera" die Karriere Pauls III.

¹⁰⁹³ Weitere Szenen des Proserpina-Mythos finden sich in der "Camera dell'Estate": Triptolemus setzt Sträucher in Brand, Triptolemus lehrt die Menschen den Ackerbau, Hommage an Ceres.

¹⁰⁹⁴ Siehe ORCHARD 1987 S. 254 ff.

Wagenkastenrand herabhängt. Proserpinas Oberkörper ist weit nach rechts gebogen; sie stemmt sich zusätzlich mit ihrem linken Arm ab und drückt mit ihrer linken Hand Plutos Gesicht zur Seite. Um ihren Widerwillen zu betonen und so den weitestmöglichen Abstand von ihrem Entführer zu gewinnen, wirft Proserpina ihren Kopf in den Nacken. In der Anlage ihrer Köpfe, Oberkörper, Arme und Beine ist die Komposition des Paares achsensymmetrisch, und zwar - im Gegensatz zu den Pferden - nicht einander zu-sondern abgewandt. Cyane, die bis zur Hüfte aus ihrer wie kreisrund aus dem Untergrund ausgeschnittenen Quelle herausragt, ist an den rechten Bildrand gedrängt. Abwehrend streckt sie beide Arme in Plutos Richtung nach vorne.

Cyanes Ikonographie läßt sich eindeutig aus derjenigen der Metamorphosen-Illustration "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)¹⁰⁹⁵ ableiten. Die Raubgruppe dagegen, der Streitwagen, der Blick Plutos zurück, sein Griffmotiv, sein Standmotiv mit den auswärts gestreckten rechten Bein - dies alles zeigt eine große Verwandtschaft mit römischen Sarkophagreliefs des Typs Lindner C¹⁰⁹⁶, wie er zum Beispiel vom Sarkophag aus den Uffizien vertreten wird (**Kat. 31**)¹⁰⁹⁷. Anders als auf dem römischen Relief liegt Proserpina jedoch nicht wehrlos und steif in Plutos Armen, sondern wehrt sich gegen die Entführung.

3.2.7. Luca Cambiaso

Von Luca Cambiaso, einem Genueser Zeichner, existieren zwei Versionen des Proserpina-Raubes aus den 1560-er Jahren. Die ausführlichere Fassung (**Kat. 123.1**), eine Federzeichnung mit brauner Tinte und brauner Lasur über einer zum Teil schwarzen Kreideskizze, zeigt die Raubgruppe auf einer kleinen Lichtung vor dem Hintergrund eines Waldes in der linken Bildhälfte. Auf dieser Lichtung hielt sich Proserpina bis zu diesem Augenblick im Kreise ihrer Freundinnen auf; beim Auftauchen des Entführers stoben alle auseinander. Nur bei genauem Hinsehen lassen sich im Gewirr der Federstriche außer der vor der Raubgruppe auf dem Boden Liegenden noch mindestens drei weitere Frauengestalten zwischen den Bäumen in der linken Bildecke erkennen, deren Gesten Erschrecken und Furcht ausdrücken. Pluto, der Auslöser dieser Reaktionen, ist kahlköpfig. In gebeugter Haltung umgreift er mit seiner rechten Hand Proserpinas rechte Taille von hinten, seine linke faßt unter ihrem nach vorn gestreckten linken Bein ihr rechtes Knie. Derart bedrängt, vermag Proserpina kaum ihr Gleichgewicht zu halten. Ihre weit ausgebreiteten Arme sind

¹⁰⁹⁵ Zu diesem Bildtypus siehe S. 164-167.

¹⁰⁹⁶ Zum Typ Lindner C vgl. Anm. 796.

¹⁰⁹⁷ Siehe S. 142.

dementsprechend nicht nur Ausdruck ihrer Hilflosigkeit, sondern sollen auch ihre Balance verstärken. Ihr dünnes Gewand flattert nach links und gibt ihren Körper frei. In der rechten Bildhälfte warten zwei Pferde vor einem zweirädrigen Streitwagen auf den "Abtransport" des Diebesgutes. Von innen an den Wagenkasten gelehnt, erkennt man Plutos Zwei- (oder Drei?) Zack. Über den Wagenkasten gucken zwei der drei Köpfe des Cerberus hinaus, der seinen Herrn hier - abweichend von Ovid - begleitet.¹⁰⁹⁸

Eine andere Federzeichnung Cambiasos (**Kat. 123.2**) reduziert die Komposition auf die Pluto-Proserpina-Gruppe und ist sicherlich nur im Vergleich mit der großen Variante als Raub der Proserpina zu verstehen. Im Zentrum des Bildes steht die ringförmige Umklammerung der verschiedensten Körperteile Proserpinas durch den Griff des kahlköpfigen, abstoßend wirkenden Pluto. Sein Kinn in harte Falten gelegtes Kinn, sein düsterer Blick, die tierartig spitzen Ohren und die im Profil wulstförmigen Brauen entsprechen den physiognomischen Merkmalen eines Satyrn.

Von der reichen Innenausmalung des Palazzo Vincenzo Imperiale an der Piazza Campetto in Genua haben sich in Folge von Kriegsschäden nur Fragmente erhalten. Die Gewölbemalereien - mythologische Szenen, durch ornamentale Bänder voneinander getrennt - sind dabei bis auf wenige Reste zerstört worden. Mit den Spuren der von Luca Cambiaso und dem Architekten des Palazzo, Giovanni Battista Castello, um 1560 in Freskotechnik bemalten Decken (**Kat. 123.3**) verbinden Suida-Manning und Suida auch die Cambiaso-Zeichnung (**Kat. 123.1**) mit dem Raub der Proserpina.¹⁰⁹⁹ Nach Coulanges-Rosenberg ist das Fresko noch im Stuck zu erahnen.¹¹⁰⁰

3.2.8. Frans Floris

Von dem vierteiligen Zyklus "De ontvoering de Proserpina", den Cornelius Cort (**Kat. 121.2**) 1565 nach Frans Floris (**Kat. 121.1**) gestochen hat, existieren verschiedene Druckzustände, die sich in der Höhe unterscheiden. Sowohl die größeren als auch die kleineren Drucke können mit einem lateinischen Titel versehen sein, der dem Original-Ovid entstammt.

¹⁰⁹⁸ Die Ausstaffierung Plutos mit dem Cerberus liegt in zeitgenössischen Mythographien begründet.

¹⁰⁹⁹ SUIDA-MANNING/SUIDA 1958 S. 190. Weitere mythologische Szenen sind: "Wettstreit des Hippomenes und der Atalante", "Mythos des Apoll", "Apoll und Amor", "Parzen", "Venus vor der Götterversammlung" sowie "Einschiffung des Äneas".

¹¹⁰⁰ COULANGES-ROSENBERG 1965 S. 45.

Der Zyklus umfaßt die Bilder

1. Pluto in seinem Wagen
2. Venus befiehlt Amor, Pluto mit einem Pfeil zu treffen
3. Der Raub der Proserpina
4. Die Metamorphose der Cyane

Die hier besprochene Reihenfolge ist allerdings weder mit der bei Bartsch katalogisierten noch mit der vom Künstler/Stecher beabsichtigten Reihenfolge identisch.¹¹⁰¹ Der Bildtitel "Pluto in seinem Wagen" läßt eher an den mit seiner Beute davongaloppierenden Pluto denken, während die Darstellung Pluto zeigt, der gerade erst sein Höllenreich verläßt, um Sizilien zu erkunden.

Zur Beschreibung sollen hier jeweils die großen Versionen herangezogen werden, ergänzt durch die lateinischen Beischriften der kleineren Versionen. Das erste Bild des Zyklus zeigt den auf seinem Viergespann aus der Unterwelt galoppierenden Pluto: nackt, bärtig und mit einem Blattkranz im Haar steht er im zweirädrigen Streitwagen und treibt die Pferde mit dem Zweizack an Stelle einer Peitsche zur Eile an. Mit Blattkranz, Zweizack und Viergespann erinnert diese Darstellung an die antike Pluto-Ikonographie.¹¹⁰² Die lateinische Unterschrift auf der kleineren Version, "Plutoni Cianes aditum, non terra negavit" paßt allerdings nicht zur Darstellung: hier ist Pluto nicht gezeigt, wie er (mit Proserpina) an Cyane vorbei in die Unterwelt eindringt, sondern, wie er aus derselben erst hervorbricht, um seine "Kontrollfahrt" über Sizilien zu beginnen.

Eine leicht veränderte Wiederholung dieses Motivs ist der inhaltliche Ausgangspunkt für die nächste Szene, die in der kleineren Fassung "Plutonem Veneris iussu ferrit arte Cupido" titulierte ist. Die beiden Hauptpersonen, Venus und Amor, befinden sich im linken Vordergrund unter einem Baum am Rande einer hügeligen Flußlandschaft. In der Ferne sehen sie - durch Wolken räumlich abgegrenzt - den aus der Unterwelt kommenden Pluto, dem hier statt des Zweizacks der Dreizack beigegeben ist. Venus weist ihren Sohn auf Pluto, das Ziel seiner Treffkünste, hin - und Amor legt Pfeil und Bogen an.

Die Reaktion Plutos zeigt sich auf dem dritten Bild, "Ex Pergusa Hecatē rapit ad sua tartara Pluto."¹¹⁰³ Der Raub spielt sich in einer hügeligen Landschaft ab, die von einem Wald am rechten oberen Bildrand gesäumt wird. In der vertikalen Bildachse dominiert die nackte Gestalt Plutos, der hier wieder den Blattkranz trägt. Er scheint Proserpina gerade

¹¹⁰¹ BARTSCH 1986 Bd. 52 S. 212-219 setzt "Pluto in seinem Wagen" an die letzte Stelle.

¹¹⁰² Vgl. PLINIUS 16, 139.

¹¹⁰³ Proserpina = Hecate siehe F. P. Fulgentius, vgl. S. 17. Diesmal befindet sich der lateinische Text auch auf einer der größeren Fassungen.

erst umschlungen und vom Boden hochgehoben zu haben, denn seine Haltung ist noch gebeugt, so, als wolle er sich mit seiner Beute aufrichten, um sie zu dem zweirädrigen Kastenwagen im linken Hintergrund zu tragen.¹¹⁰⁴ Vor diesem warten geduldig die in einer Reihe nebeneinander stehenden Pferde, die alle Wildheit und Unruhe des ersten Bildes nun endgültig verloren haben. Proserpinas Überraschung durch Plutos Übergriff zeigt sich daran, daß die Rosen, die sie bis zu diesem Moment gepflückt hat, aus ihrem Gewandbausch fallen, den sie loslassen mußte. Stattdessen scheint sie aber ein anderes Gewandstück ihres langen Kleides mit ihrer linken Hand festzuhalten, während ihr rechter Arm Plutos nackte Schultern umfaßt. Proserpinas von Pluto wegstrebenden Haltung, ihr wie zum Schrei geöffneter Mund und die gen Himmel gedrehten Augen lassen vermuten, daß dieser Griff um seine Schultern keine intime Geste ist, sondern daß sie sich irgendwo festhalten mußte, als Pluto ihr buchstäblich den Boden unter den Füßen wegriß. Dennoch liegen erotische Aspekte in den Details, etwa in der Art und Weise, wie sich die Beine der beiden mit gespreizten Schenkeln überlagern: Plutos Beine sind tatsächlich nackt, und die Beine Proserpinas erscheinen aufgrund des eng anliegenden Gewandes fast so. Proserpinas Mantel, der sich hinter beiden aufbläht, verklammert beide zudem als Einheit. Am linken Bildrand ist eine der Gefährtinnen vor Pluto in die Knie gegangen und bittet ihn mit gefalteten Händen um die Freigabe der Freundin. Sie trägt Sandalen, ein langes Kleid, das mit Bändern, Spangen und einer bestickten Schürze verziert ist, sowie ein Diadem auf dem kunstvoll geflochtenen Haar. Doch ihr Bitten zeigt keinerlei Wirkung, da Pluto sie nicht ansieht bzw. sich von ihr weggedreht hat. Sein ganzes Interesse gilt dem Gesicht Proserpinas, das vom Licht der hinter dem Hügel im Hintergrund (vermutlich) untergehenden Sonne erhellt wird. Die Hauptperson der vierten Szene ist Cyane, die am Ufer ihrer Quelle sitzt, die - wie der rechte Bildrand vermuten läßt - einer Grotte entspringt. Während die ersten drei Szenen fast lückenlos ineinander übergehen, scheint hier ein inhaltlicher Bruch zu bestehen: was die Nymphe mit Pluto und Proserpina zu tun hat, wird nämlich nicht deutlich, auch nicht durch die lateinische Unterschrift "Cyane nympha in fontem sui nominis convertitur." Der Raub ist bereits geschehen, und Cyane löst sich in Wasser auf. Diese Auflösung wird dadurch angedeutet, daß ihr Mantel bzw. ihr Schleier in langen, weichen Bahnen aus dem Bild heraus-"fließt", parallel zu der Strömung des Gewässers dahinter. Daß sie tatsächlich schon zu Wasser geworden sind, ist daran zu erkennen, daß sich die Bahnen des Schleiers an einem im Weg liegenden Stein "brechen". Das zentrale Motiv des Bildes ist jedoch nicht die Metamorphose, sondern Gestik und Mimik der Nymphe. Die niedergeschlagenen Augen, der zum Wehklagen geöffnete Mund, die über den angezogenen Knien gefalteten Hände, die

¹¹⁰⁴ Der Blick in den leeren Kastenwagen, wie ihn Floris freigibt, taucht in einem Bildwerk des Barock wieder auf: in der emblematischen Holzschnitt-Folge "Emblemas Morales" von Sebastián de Covarrubias Orozco von 1610 (**Kat. 76**).

gebeugte Kauerhaltung - all das drückt Trauer und Resignation aus. Cyanes Reaktion auf das Geschehen könnte als Fortführung der Bittgesten der Gefährtin in der Raubszene interpretiert werden. Somit fände eine inhaltliche Anbindung der Metamorphosen-Szene an den Raub statt, auch wenn er im Hintergrund nicht mehr sichtbar ist.

Betrachtet man alle vier Bilder des Zyklus, stellt sich die Frage nach den Kriterien, die der Künstler seiner Szenenauswahl zugrundegelegt hat. Durch die überdurchschnittlich starke Betonung der Vorgeschichte liegt die Vermutung nahe, daß hier ein Proserpina- oder Metamorphosen-Zyklus, beispielsweise in Form von Metamorphosen-Illustrationen, als Vorbild genutzt wurde.¹¹⁰⁵ Die Szene mit Venus und Amor steht in einer eigenen Bildtradition, die im Bildtypus "Bernard Salomon" (**Kat. 75.1**)¹¹⁰⁶ verwurzelt ist. Im großen und ganzen eignen sich Floris' Kompositionen gut zur Illustration der Ovidfabel. In der Raubszene vermißt man allerdings den Pergusasee, der ja auch in der Unterschrift genannt wird. Die Unstimmigkeit zwischen Bild und Titel der Szene "Pluto auf dem Wagen" wurde bereits angesprochen.

3.2.9. Alessandro Allori

Das monumentale Ölgemälde, das Alessandro Allori zusammen mit "Äneas und Anchises" sowie "Narcissus" für einen Saal der Villa Alamanno di Jacopo Salviatis in der Nähe von Florenz fertigte, ist 1570 datiert (**Kat. 135**).¹¹⁰⁷ Vor dem Hintergrund einer weit in die Tiefe reichenden Gebirgs- und Meereslandschaft ist die Proserpina-Geschichte auf mehrere, räumlich weit voneinander getrennte Ebenen verteilt. Die selten dargestellte Vorgeschichte mit Venus und Amor ist auf eine bewaldete Anhöhe in der linken oberen Bildecke verlagert: vor einem Rundtempel liegt Venus im Gras; ihr Sohn neigt sich ihr zu, um ihren Auftrag entgegenzunehmen. Im Mittelgrund, rechts von Pluto, spielt sich die Anthologie am Ufer eines Flusses ab. Flankiert von einem Hirten mit seinen Ziegen und Rindern, wirkt diese Anordnung der nur spärlich bekleideten Nymphen wie eine bukolische Szene. Am linken Bildrand ragt Cyane stehend aus ihrer Quelle hervor; in ihrer der Raubgruppe hinterhergestreckten rechten Hand hält sie den Gürtel, den Proserpina verloren hat. Die Raubgruppe hat die Quelle also schon passiert, ohne aufgehalten worden zu sein. Pluto und Proserpina sind in der vordersten Bildebene aus der Vogelperspektive dargestellt und etwas aus der Mitte nach links verschoben. Sie nehmen fast die gesamte Bildhöhe ein. Pluto,

¹¹⁰⁵ Zur radierten Folge des Meisters L.D. siehe S. 174 f.

¹¹⁰⁶ Siehe S. 173 ff.

¹¹⁰⁷ Zur Datierung vgl. die Inschrift auf dem vorderen Rand des Wagenkastens: "ALEXANDER ALLORI-VS.ANGELI BRONZINI/ALVMNVS FACIEBAT/A.D.M.D.LXX.".

der von hinten zu sehen ist, hält im Ausfallschritt inne. Sein kräftiger linker Arm hält Proserpina gepackt, die sich ihm mit aller Kraft zu entwinden versucht. Mit dem rechten Arm drückt sie sich aus der Umklammerung hoch und wendet den Kopf von Pluto weg. Währenddessen fallen die gesammelten Blumen aus ihrem Schoß: Kornblumen, Mohn, Lilien und Rosen. Das Griffmotiv hat seinen Ursprung in antiken und zeitgenössischen Hercules-Antäus-Gruppen¹¹⁰⁸, wie sie Allori zur selben Zeit im Hintergrund seines Gemäldes "Banchetto di Cleopatra"¹¹⁰⁹ dargestellt hat. Der so signalisierte Widerwillen und die Abwehr wird durch den Kontrast der beiden Körper verstärkt: Proserpinas helles, feines Inkarnat, der weich gerundete Körper sowie die mädchenhaften langen Locken mit dem Blütenkranz im Gegensatz zu Plutos muskulösem Körper. Die dunkle Hautfarbe, der kurze Hals und das kurze, dunkle Kraushaar verleihen Pluto negroide Züge. Ungewöhnlich ist der feine Blüten- und Gräserkranz in seinem Haar.

Von Wagen und Gespann ist so wenig zu sehen, daß sie erst auf den zweiten Blick auffallen, obwohl sie die gesamte Bildbreite beanspruchen. In der rechten unteren Bildecke sind die Köpfe der beiden schwarzen Rosse zu sehen, die abrupt von den Bildrändern überschritten werden. Die ungewöhnliche Inszenierung erweckt den Eindruck, das Bild sei im unteren Teil nachträglich beschnitten worden. Eine ähnliche ausschnittthafte Komposition, die den Betrachter direkt ins Zentrum des Geschehens führt, findet sich in Alloris "Pesca delle Perle".¹¹¹⁰ In der linken unteren Bildecke sind die Ränder des Wagenkastens zu erahnen, die mit zwei monströsen plastischen Drachen verziert sind. Aus dem Wageninnern ragen der Knauf von Plutos Szepter - ein in nachklassischer Zeit eher seltenes Attribut sowie zusätzlich der Zweizack. Die Abfolge der einzelnen Mythosepisoden (Venus und Amor, Anthologie, Raub, Cyane mit dem Gürtel Proserpinas) hat ihre Wurzeln in den Metamorphosen-Illustrationen oder -Folgen wie denen von Meister L.D. (**Kat. 115.2**)¹¹¹¹ oder Bernard Salomon (**Kat. 75.1**)¹¹¹².

Durch die Dominanz der Raubgruppe an der vorderen Bildkante, aufgrund der heftigen Bewegung und des stark durchgearbeiteten Körpers Plutos erhält Alloris Gemälde einen sehr plastischen Charakter. Die Gruppe, die der Betrachter von oben sieht, wirkt, als wäre sie dem Hintergrund vorgeblendet. Diesen Hintergrund kennzeichnet eine weite, abwechslungsreiche Phantasielandschaft. Die Figuren, die dieses Landschaftsbild bevölkern, sind aber keine Staffagen, sondern Handlungsträger der einzelnen Episoden des Mythos. Außer dem

¹¹⁰⁸ Siehe Anm. 890.

¹¹⁰⁹ Alesandro Allori, "Il Banchetto di Cleopatra", Öl auf Tafel, 117 x 68 cm (oval), Florenz, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I., LECCHINI GIOVANNONI 1991 S. 227 f., Nr. 28, Abb. 57.

¹¹¹⁰ Alessandro Allori, "Pesca delle Perle", Öl auf Leinwand, 127 x 104 cm, Florenz, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I., LECCHINI GIOVANNONI 1991 S. 228, Nr. 29, Abb. 60.

¹¹¹¹ Siehe S. 174.

¹¹¹² Siehe S. 173 ff.

rein erzählerischen, ovidgetreuen Element birgt das Bild auch eine erotische Komponente. Sie wird nicht nur durch die Betonung des Weiblichen und des Männlichen in der Raubgruppe hervorgerufen, sondern durch bukolische Züge verstärkt: durch den Hirten im Mittelgrund und die beiden die Szenerie voyeuristisch beobachtenden Satyrn.

3.2.10. Annibale Fontana

Die detailreichste Erzählung des Proserpina-Mythos innerhalb der plastischen Werke ist auf einem Pokal aus Bergkristall von Annibale Fontana dargestellt, der sich in Wien befindet (**Kat. 191**)¹¹¹³. Der um 1571/72 geschnittene Pokal unterliegt einem klaren ikonographischen Programm: dem Zyklus der vier Jahreszeiten. Während diese den Deckel zieren, wird ihre Entstehung auf der Kuppawandung illustriert. Die Komposition überzieht die Kuppel in schraubenförmiger Anordnung. In der oberen Bildzone sind Venus und Amor zu sehen: Venus, die hier Bogen und Köcher Amors trägt, weist ihren Sohn mit dem durch einen Pfeil verstärkten richtungsweisenden Gestus ihrer rechten Hand an, auf Pluto zu zielen. Während der links neben ihr schwebende Knabe noch seinen Bogen spannt, wird die Wirkung seines Schusses bereits deutlich. Schräg unter ihm fährt Plutos Biga geradewegs in das Wasser der Cyane hinein. Breitbeinig steht der nackte, langbärtige Pluto im Wagenkasten und hebt die um die Mitte gefaßte, ebenfalls nackte Proserpina ein wenig in die Höhe. Um einen sicheren Stand zu haben, verlagert er dabei sein Gewicht nach hinten und läßt auch seinen Kopf dieser Richtung folgen. Proserpinas stark überlängter Körper berührt seine Front mit ihrer linken Flanke; seine rechte Bein schiebt sich zwischen ihre Schenkel.¹¹¹⁴ Während Proserpinas angewinkelte Beine ins Profil gedreht sind, ist ihr Oberkörper frontal zu sehen. Mit der rechten Hand versucht sie, Plutos Griff abzuwehren: der Zeigefinger bohrt sich nahezu in Plutos Handgelenk; der linke Arm ist hilflos hinter Plutos Kopf in die Luft gestreckt. Proserpinas Kopf ist von Pluto weggedreht. Hinter ihrem Kopf und Oberkörper weht ein Velum bogenförmig im Wind - allerdings nicht, dem Fahrtwind gemäß, nach hinten, sondern nach vorne. Die beiden Rosse tauchen gerade mit ihren Vorderläufen in die Fluten ein und berühren fast die Nympe, die diagonal aus dem Wasser emporgekommen ist und sich mit der rechten Hand am Ufer aufstützt. Ihr linker Arm mit der geöffneten Hand dem Entführer entgegengestreckt. Ihr unbedeckter Körper ist frontal wiedergegeben und ragt oberhalb der Knie aus dem Wasser. Die Wellenlinien des Wassers sind derart angelegt, daß sie geradezu den Oberschenkeln und Knien Cyanes zu entspringen scheinen. Rechts hinter dem Wagen sind drei klagende Gefähr-

¹¹¹³ Zur Zuschreibung und Datierung vgl. zuletzt DISTELBERGER 1975.

¹¹¹⁴ Zum Ursprung dieser Metapher für sexuellen Verkehr siehe ORCHARD 1987 S. 254 ff.

tinnen Proserpinas zurückgeblieben.¹¹¹⁵ Links oberhalb der Raubszene eilt die blütenvertreue Aurora dem Zweigespann Apolls voran. Auf der Rückseite der Entführungsszene ist der Fluch der Ceres dargestellt: mit einer Heugabel schlägt sie auf einen Bauern und seine bereits zusammengebrochenen Rinder ein, während ein zweiter Bauer fliehen kann. Die letzte Episode des Mythos ist in die obere Bildzone verlegt. Mit ihrem Drachengespann ist Ceres zu ihrem Bruder geeilt. Vom Wagen aus redet sie gestikulierend auf Jupiter ein, der, kenntlich an seinem Symboltier, dem Adler, und dem Blitzbündel, auf seinem Wolkenhron sitzt. Hinter ihm stehen zwei männliche Gestalten, eine davon durch Petasus und Caduceus als Mercurius charakterisiert. Links neben Jupiter befinden sich Bacchus in einer Weinlaube und Juno mit ihrem Pfau. Dem ikonologischen Programm des Pokals entsprechend, ist diese letzte die Hauptszene, da in ihr die Entstehung der Jahreszeiten, basierend auf Jupiters Richtspruch, erklärt wird.

Inhaltlich ist die Dekoration an Ovids Metamorphosen-Episoden orientiert, ikonographisch löst sie sich gleichermaßen von antiken wie von zeitgenössischen Bearbeitungen dieses Themas. Druckgraphische Vorlagen, die bei der Szenenauswahl vermutlich behilflich waren -zu denken wäre an den von L.D. radierten Zyklus Mitte des Jahrhunderts (**Kat. 115.2**)¹¹¹⁶, der im Gegensatz zu den Illustrationen Bernard Salomons (**Kat. 75.2**)¹¹¹⁷ den Fluch der Ceres und den Richtspruch Jupiters thematisiert - dienten nicht als Vorbilder für die bildkünstlerische Gestaltung der Szenen. Auch wenn die Raubgruppe auf dem Streitwagen zunächst an römische Sarkophagreliefs erinnert, entstammt das Tragemotiv doch einem anderen Kontext: dem einer Ringergruppe.¹¹¹⁸

Dieselbe Raubgruppe wie auf dem Wiener Pokal verwendet Fontana ein zweites Mal: als Hauptbild der sog. Proserpina-Kanne aus der Schatzkammer der Münchner Residenz (**Kat. 190**)¹¹¹⁹. Der unregelmäßig ovale Gefäßkörper ist durch zwei Fischleiber, deren Mäuler die Ausgüsse bilden, in drei Bildfelder geteilt: ein großes vorne und zwei kleine an den Seiten. Die Vorgeschichte des Raubes mit dem Auftrag der Venus an Amor füllt das rechte Seitenfeld. Das große Bildfeld ist durch ein Wolkenband in zwei Ebenen gegliedert. Die untere zeigt den Raub der Proserpina auf dem Wagen, der nach rechts fährt und von drei Pferden gezogen wird. Pluto, diesmal unbärtig, hat sein linkes Bein auf die Deichsel verlagert, sein rechtes Bein nicht zwischen, sondern vor Proserpinas Beine gesetzt und den Oberkörper stärker nach rechts gebeugt. Proserpina,

¹¹¹⁵ Zur Beschreibung dieser Szene vgl. ebenda Anm. 71.

¹¹¹⁶ Zur Proserpina-Folge nach den Entwürfen Leonardo Thirys siehe S. 174.

¹¹¹⁷ Siehe S. 173 ff.

¹¹¹⁸ Siehe Anm. 890.

¹¹¹⁹ Zur Beschreibung der Proserpina-Kanne siehe KAT.SCHATZKAMMER 1970 S. 159 f., Nr. 323.

wiederum mit überlängten Proportionen, steht - im Gegensatz zum Wiener Pokal - mit ihrem rechten Bein im Wagenkasten und hängt nicht in der Luft. Der linke Arm ist nach hinten angewinkelt, und der Mantelbausch weht hier nicht bogenförmig über ihrem Kopf. Das Heck des Wagenkastens befindet sich in der Münchner Version an der linken Seite und ist mit einer plastischen Maske verziert. Den in die Tiefe galoppierenden Pferden hat sich wiederum Cyane entgegengestellt: aufrecht ragt sie aus ihrer Quelle heraus und bewegt sich auf die Raubgruppe zu. Ihre Arme hat sie weit ausgebreitet, um Pluto die Durchfahrt zu versperren. In der oberen Bildzone hat Ceres, bekleidet mit einem Hüftmantel und mit einem Ährenbüschel in der linken Hand, gerade ihr Drachengespann verlassen, das in der linken Ecke wartet. Sie begibt sich zu dem thronenden Jupiter, unter dessen Beinen sein Adler mit ausgebreiteten Schwingen hockt. Jupiter hat Ceres seine rechte Hand in einem Redegestus entgegengestreckt. Hinter ihm sitzt als Rückenfigur Diana auf dem Wolkenband: sie dreht sich zu Jupiter um und hält einen Pfeil in der rechten Hand. Zwischen Jupiter und Ceres steht Ganymed, der Jupiter eine Kylix reicht. Auf der linken Nebenseite ist Juno dargestellt.

Die Auswahl der Hauptszenen¹¹²⁰ - Venus und Amor, der Raub der Proserpina in Anwesenheit Cyanes und der Richtspruch Jupiters - stimmt auf beiden Gefäßen überein, ist allerdings, bis auf die Raubgruppe, unterschiedlich künstlerisch gestaltet.

3.2.11. Jan Soens

Das an Cyane in ihrer Quelle vorbeipreschende Paar auf der Quadriga, wird um 1580 von Jan Soens thematisiert (**Kat. 136**). Das Gemälde, eine Auftragsarbeit für seinen Mäzen, Herzog Ranuccio Farnese von Parma, gehört zu einer Serie von 10 mythologischen Bildern, deren Thema Götterliebschaften sind.¹¹²¹ Befand sich Cyane im Bildtyp "Bernard Salomon" (**Kat. 75.1**)¹¹²² kurz vor und im Bildtyp "Christoph Schwartz" (**Kat. 134.1**)¹¹²³ neben dem Wagenkasten, ist sie bei Soens in den Bildhintergrund gerückt. Am rechten Bildrand, vor einem Hintergrund aus Bäumen und Nebel, ragt sie stehend aus ihrer Quelle heraus, nackt, bis auf ein dünnes Mäntelchen. Die Arme sind wie zu einer resignierenden Geste nach oben bzw. nach unten gestreckt. Der Mund ist noch vom Rufen und Klagen geöffnet, aber der Wagen Plutos mit der geraubten Proserpina ist bereits an Cyane vorbeigefahren, in einer Diagonalen von rechts hinten nach links vorne.

¹¹²⁰ Zum Vorbildcharakter der Thiry-Folge (**Kat. 115.2**) siehe S. 230.

¹¹²¹ Zu den anderen Bildern der Serie gehören unter anderem Neptunus und Amphitrite, Saturnus und Phylira, Bacchus und Ariadne, Pan und Luna sowie Jupiter. Siehe BÉGUIN 1956.

¹¹²² Siehe S. 173 ff.

¹¹²³ Siehe S. 186 ff.

Zwei von den Bildrändern überschrittene Rappen sind im Begriff, den zweirädrigen Wagen in den Abgrund zu ziehen, der sich mitten im Wasser der Quelle auftut. Die Pferde sind umgeben von Rauch, der dem linken Pferd auch aus den Nüstern tritt. Pluto und Proserpina nehmen das Bildzentrum ein und sitzen nebeneinander im Wagen. Beide Körper sind entblößt; Plutos Mantel fällt über die rechte Schulter und den rechten Oberschenkel, Proserpinas Mantel weht im Fahrtwind nach hinten und bildet eine Folie für ihren Cyane zugewandten Kopf, der mit einem Blütenkranz geschmückt ist. Die angewinkelten Beine stützt sie locker auf dem Wagenkasten auf. Mit der linken Hand hält sich Proserpina am Wagenkasten fest, die Rechte ist zum Kopf geführt. War diese Geste oftmals als Ausdruck von Verzweiflung gebraucht, so kann hier davon keine Rede sein. Wie versonnen blickt sich Proserpina zu der aufgeregten Nymphe um, so, als verstünde sie deren Besorgnis nicht. Neben ihr sitzt Pluto, der seine Beute ausnahmsweise nicht festhält. Sein linkes Bein hält er nach vorn gestreckt, das rechte ist parallel zu demjenigen Proserpinas angewinkelt aufgestellt. Sein linker Arm ist genauso auf den Wagen gestützt wie Proserpinas, seine Kopfdrehung folgt der ihren; somit sind die Körperhaltungen der beiden Hauptpersonen im Gleichklang. Mit der erhobenen rechten Hand hält Pluto seinen Zweizack so gefaßt, als wollte er ihn im nächsten Moment in den Boden stoßen, um damit den Erdsplatt zu eröffnen, in den die Pferde den Wagen bereits hineinziehen.

Während Cyane sich ikonographisch von der Salomonschen Version des Bildthemas (**Kat. 75.1**) ableiten läßt, wenn man sie um 180° dreht, finden sich in Pluto und Proserpina eindeutige Reminiszenzen an die Zeichnung Lambert Sustris' (**Kat. 122**): die Beinhaltung des Paares ist in beiden Fällen identisch, bis auf die Tatsache, daß Pluto bei Sustris auf seinem rechten Unterschenkel sitzt. Das wolkenförmige Gebilde auf der Vorlage, das die göttliche Ebene Plutos von der irdischen Cyanes trennte, wird hier in infernalischem Rauch umgewandelt. Inhaltlich ist Soens' Version eine Fortführung der Geschichte. Das Paar hat Cyane hinter sich gelassen, Pluto den Erdsplatt geöffnet, und im nächsten Moment wird der ganze Wagen in der Unterwelt verschwunden sein. Im Gegensatz zu Sustris betont Jan Soens nicht die Schnelligkeit des Raubes und den vehementen Widerstand der Nymphe, sondern formuliert den Raub in eine Repräsentationsfahrt des göttlichen Paares um, das sich somit in die Serie der anderen Götterliebschaften einfügt. Dieser Pluto braucht Proserpina nicht gewaltsam festzuhalten, da sie sich freiwillig von ihm davonfahren läßt. Ihr Haarkranz wirkt wie derjenige einer Braut. Im Rahmen dieser "Hochzeitsfahrt" nimmt sich Cyanes Geste aus, als wolle sie der Braut hinterherwinken und ihr alles Gute wünschen. Lediglich die rauchgeschwängerte Talfahrt der dunklen Rosse verleiht der Szene noch ihren ursprünglichen Charakter.

Im Vordergrund eines mythologischen Landschaftsbildes kam der Raub der Proserpina bei Jan Soens ein zweites Mal während seiner Zeit als Hofmaler in Parma zur Darstellung (**Kat.**

137). Zusammen mit dem gleichgroßen Gemälde "Ceres und Cyane" schmückte es einen der Säle des Palazzo del Giardino Herzog Farneses. Die Szene des Raubes spielt sich im Vordergrund mit relativ kleinen Figuren ab, so daß die Betonung auf der Landschaft hinter ihnen liegt. Die rechte Bildhälfte ist durch dichten Baumbewuchs charakterisiert, während in der linken Bildhälfte der Blick in eine weit in die Tiefe gehende Landschaft mit Feldern, Wiesen und Bauernhöfen gelenkt wird. Im Mittelgrund ernten Bauern Getreide, auf einer kleinen Lichtung im Wald rechts sitzt ein rastender Hirte. Pluto und Proserpina sind ganz an die vordere Bildkante gerückt. Pluto steht breitbeinig auf einem stark überschrittenen, kaum zu erahnenen zwei- oder dreirädrigen Wagen. Wie auf dem bereits beschriebenen Bild von Soens (**Kat. 136**) ist vom Gespann nur ein Pferd sowie das Hinterteil eines zweiten zu sehen, die beide in die Tiefe rasen, von den unterweltlichen Rauchwolken fast ganz verschluckt. Sind die Pferde auch schon im Galopp, so steigt Pluto mit Proserpina in seinen Armen doch gerade erst auf den Wagen: nur der rechte Fuß ist schon im Wagen. Hinter dem diesmal bekleideten Pluto weht sein Mantel. Er hält Proserpina so, daß er sie mit seinem rechten Oberschenkel abstützen kann und blickt zu ihr auf. Die Geraubte streckt beide Arme hoch in die Luft. Die Raubgruppe ist ikonographisch ohne Parallele. Die links aus ihrer Quelle auftauchende Cyane mit dem erhobenen linken Arm ist ein Spiegelbild derjenigen aus der Götterliebschaften-Serie (**Kat. 136**).

Auch wenn sich in beiden Kompositionen viele Details entsprechen - Gestaltung und Perspektive von Wagen, Pferden und Cyane - so ist doch die Aussage anders: ging Proserpina dort freiwillig mit ihrem zukünftigen Gatten, wird sie hier gegen ihren Willen in die Unterwelt geführt.

Kompositorisch ist das Pendant, das Bild mit Ceres und Cyane, analog aufgebaut: im Hintergrund ländliches Treiben mit Ackerbau und Hirschjagd, in einer Bildecke Cyane in ihrer Quelle, und im Vordergrund die Hauptperson, Ceres. Dargestellt ist die Szene, in der Ceres, die mit Fackeln ruhelos die Erde nach der Tochter absuchte, auf die in eine Quelle verwandelte Cyane trifft. Die stumm gewordene Nymphe zeigt der Mutter den verlorenen Gürtel Proserpinas, um ihr auf diese Weise vom Raub Mitteilung zu machen. Aus Zorn verflucht Ceres bei Ovid das Land, das diesen Raub zuließ, und zerbricht den Pflug. Soens wählt als zweite Episode aus dem Proserpina-Mythos eine sehr seltene Szene, die zuvor nur in Georg Wickrams Metamorphosen-Übersetzung von 1545 (**Kat. 73**)¹¹²⁴ in der radierten Folge des Meisters L.D. nach Entwürfen Leonardo Thirys (**Kat. 115.2**)¹¹²⁵ illustriert wurde. Entgegen Ovids Beschreibung verleiht Soens Cyane menschliche Gestalt, obwohl sie schon zu Wasser geworden sein sollte. Er läßt die

¹¹²⁴ Zur deutschen Metamorphosen-Übersetzung Mainz 1545, die keine Illustration des Proserpina-Raubes enthält, siehe S. 68 f.

¹¹²⁵ Siehe S. 174.

Nymphe bis zur Taille aus dem Wasser ragen, mit den Händen gestikulierend. Den Gürtel der Tochter hält Ceres schon in der hochehobenen rechten Hand, während sie in der linken die Fackel trägt. Die Eile der besorgten Mutter ist ihren im Wind wehenden Kleider und dem Laufschrift abzulesen. Links hinter ihr wird ihr Wagen sichtbar, der von drei dünnen, sich in die Höhe ringelnden Schlangen gezogen wird. Links im Vordergrund liegt ein zerbrochener Pflug als Zeichen des Fluchs über das sizilische Land. Auch diese Szene ist sehr rar: nur bei Thiry (**Kat. 115.2**) findet sich eine Darstellung, die künstlerisch allerdings anders ausgearbeitet wurde.

3.2.12. Alessandro Masnago

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts fertigte Alessandro Masnago einen mit Gold, Email und Edelsteinen gefaßten Kameo (**Kat. 110.3**) an, vermutlich für Kaiser Rudolf II., der an die magische Kraft der Edelsteine glaubte und an dessen Hof infolgedessen Glyptik eine wichtige Rolle spielte.¹¹²⁶

Das Paar befindet sich auf einem reich verzierten, am Bug konkaven Streitwagen, der von einer Triga nach links gezogen wird, wo Säulen und Flammen den Orcuseingang markieren. Pluto, in seiner seit den römischen Sarkophagreliefs typischen breitbeinigen Schrittstellung hält gleichzeitig Proserpina, Zügel und seinen Dreizack fest. Die Geraubte stützt er in einer Art Sitzhaltung auf seinen Oberschenkeln ab. Mit der rechten Hand greift Proserpina, deren Gewand die Brust freigibt, an Plutos linkes Handgelenk, mit der linken an ihren Kopf. Hinter ihr weht ein Schleier im Wind. Unterhalb des Wagens liegen Blumen und der Gürtel Proserpinas auf dem Boden. In der linken Bildecke öffnet sich der Orcus in einem gemauerten und mit einer Halbsäule und drei Fratzen verzierten Torbogen: Flammen und Rauchwolken lodern ringsherum. Auf der Rauchwolke schwebt ein Erot über dem Gespann, der seinerseits Rauch zu speien scheint. Ein zweiter Erot fliegt gerade aus dem Tor heraus. Im Torbogen ragt der Oberkörper eines Dämons aus der Erde, der mit einem Dreizack bewaffnet ist. Links und rechts des Tores sitzen der dreiköpfige Cerberus und eine Sirene, ein Mischwesen aus Mensch und Vogel. Eine weitere Sirene ist im Vordergrund auf dem Boden angedeutet.

Die Vorlage für die Komposition der Raubgruppe stammt aus der Schule von Fontainebleau und läßt sich in der Radierung Jean Mignons von 1544 (**Kat. 110.2**) nach einer

¹¹²⁶ Für die Annahme, daß Rudolf II. der Auftraggeber war, spricht eine Aufzählung der rudolfinischen Auftragsarbeiten in Morigias "Nobilità di Milano" von 1595, S. 294: "& vna Proserpina che vā all'Inferno rapita da Plutone". Vgl. EICHLER/KRIS 1927 S. 24 f.

Zeichnung Luca Pennis vor 1540 (**Kat. 110.1**) identifizieren.¹¹²⁷

Im Mittelgrund der Radierung (**Kat. 110.2**) fahren Pluto und Proserpina auf einem Streitwagen, der von vermutlich zwei Pferden gezogen wird, durch einen Höhleneingang nach links in die Unterwelt, aus dem Flammen und Rauchwolken heraustreten. Ein Teil des Gespanns ist bereits im Eingang verschwunden. Den Wagenkasten, dessen Form ganz in der Manier römischer Streitwagen gestaltet ist, ziert ein mythologisches Relief.¹¹²⁸ Im Wagen steht Pluto, nackt, mit wehenden Haaren und einem sich hinter ihm aufblähenden Mantelbausch. In der Art und Weise, wie er sich über seine "Beute" beugt, unterstützt seine Haltung die "Sogwirkung", die vom Höhleneingang auszugehen scheint. So ist es auch zu verstehen, daß Proserpinas Haare nicht dem Fahrtwind entsprechend nach hinten flattern wie bei Pluto, sondern dem "Sog" folgen. Mit übereinandergeschlagenen Beinen, die sich deutlich unter dem langen, die Brust freigebenden Gewand abzeichnen, liegt Proserpina auf Plutos Oberschenkeln. Ihre rechte Hand ruht auf seinem linken Unterarm, der hinter ihrem Rücken den Zweizack hält, während seine Rechte sie umfaßt. Ihre Hand auf seinem Unterarm - eigentlich ein Abwehrgestus - wirkt hier etwas kraftlos; sie übt nicht wirklich Druck aus. Ähnlich verhält es sich mit ihrem linken, zum Kopf zurückgeführten Arm: dieser ursprüngliche Verzweiflungsgestus dient hier eher dazu, die wehenden Haare zu bändigen. Tatsächliches, der Situation entsprechendes Pathos liegt jedoch in ihrem Gesichtsausdruck: die hochgezogenen Brauen, die tiefen, verschatteten Augen und der geöffnete Mund stehen ganz in der Tradition hellenistischer Plastik.¹¹²⁹ Proserpinas so geäußerte Besorgnis gilt dem Unterweltseingang, dem sie sich unweigerlich nähert.

In der rechten hinteren Bildhälfte haben die noch blumenpflückenden Gefährtinnen den Raub bemerkt und reagieren erschrocken. Im Vordergrund ist eine nackte Frau mit langen Haaren und übereinandergeschlagenen Beinen gelagert, den angewinkelten rechten Arm lässig auf ein großes bauchiges, umgekipptes Gefäß gestützt. Die typische Ikonographie einer Nymphe - Cyane - mit Wasserkrug und Schilf ist hier ad absurdum geführt, da aus der Urne kein Wasser fließt.

Die Übereinstimmungen zwischen druckgraphischem Vorbild und dem Kameo betreffen das Liegemotiv Proserpinas, ihren Griff an den Kopf bzw. an Plutos Handgelenk, ihre Gewanddrappierung und Kopfwendung, Plutos Haltung, sein wehender Mantel und die

¹¹²⁷ EICHLER/KRIS 1927 S. 120. Zur Bedeutung der beiden Künstler für die Schule von Fontainebleau siehe ZERNER 1969 S. 15-18 und 26-29.

¹¹²⁸ Vermutlich handelt es sich um die Darstellung eines Tritons.

¹¹²⁹ Vgl. die Laokoon-Gruppe, Marmorplastik, Mitte 1. Jahrhundert v. Chr., H: 184 cm, Vatikan, FUCHS 1983 Abb. 421 und 702. Die Gruppe wurde 1506 in Rom gefunden und im gleichen Jahr im Vatikan aufgestellt, sowie 1525 in einer Replik Bassio Bandinellis im Medici-Garten in Florenz.

Plazierung des Zwei- bzw. Dreizacks. Auch der Flammen und Rauch speiende Orcuseingang ist jeweils dargestellt: bei Luca/Mignon handelt es sich allerdings um eine Höhlenöffnung, bei Masnago um ein gemauertes Tor. Was die Nebenfiguren betrifft, so hat sich Masnago weniger an zeitgenössischen Proserpina-Raub-Darstellungen orientiert, als vielmehr an Infernodarstellungen. Der gemauerte Torbogen und der dreiköpfige Cerberus werden von Masnago ein weiteres Mal verwendet: auf einem Kameo mit dem Einzug der Proserpina in die Unterwelt.¹¹³⁰

3.2.13. Lodovico Carracci

Zusammen mit Annibale und Agostino Carracci hatte Lodovico 1593-94 drei Zimmer des Erdgeschosses im Palazzo Sampieri (heute: Talon) zu Bologna ausgemalt. Alle Darstellungen entstammen dem Hercules-Sagenkreis, "der dem Geschmack der Zeit ja so trefflich zusagen mußte; bot er doch einerseits reichlich Gelegenheit zur Anknüpfung feingesponnener allegorischer Bezüge, andererseits zur Schaustellung stark bewegter, mächtig gebildeter Menschenleiber."¹¹³¹ So dekorierte Lodovico die Decke des ersten Raumes mit einem "Hercules und Jupiter"-Fresko, während das von einem Stuck-Kyssa und -Mäander gerahmte Wandgemälde den Kamin zierte (**Kat. 168**). Es behandelt den Raub selbst nur als Nebenepisode; die suchende Ceres stellt das Hauptthema dar: auf steinigem Boden läuft die recht jugendlich wirkende Göttin barfuß, in antikisierendem, von der Brust geglittenem Gewand nach rechts in den Vordergrund. Auf dem Kopf trägt sie als Attribut eine Ährenkrone. In beiden Händen hält Ceres eine brennende Fackel, deren Ende jeweils so aussieht, als hätte die Göttin hier tatsächlich - getreu Ovid - zwei Fichten ausgerissen, um sie am Ätna zu entzünden.¹¹³² Der Hintergrund ist dunkel, wird im rechten oberen Teil aber durch eine nicht zu identifizierende dritte Lichtquelle partiell erhellt. Dort entflieht in entgegengesetzte Richtung Pluto mit seiner Beute, die er fast waagrecht vor sich auf den Armen trägt. Beide sind nackt. Proserpina strampelt mit beiden Beinen und führt ihren rechten Arm nach hinten über den Kopf. Der linke Arm ist nach unten gestreckt. Im Nebel werden Reste des Wagens sichtbar, in Form von zwei großen, frontal gesehenen Rädern. Über der Raubgruppe schweben die wohl auch hier zu Plutos Wagen zu rechnenden, geflügelten Schlangen.

Die Darstellung eines Bildthemas, das mit Feuer oder Rauch zu tun hat, eignet sich - gemäß

¹¹³⁰ Kameo, Jaspis, 3,8 x 5,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe (Inv. XII 12); EICHLER/KRIS 1927 Taf. 30.

¹¹³¹ TIETZE 1906 S. 62.

¹¹³² OVID METAMORPHOSEN 5,441 f.

Lomazzo - ausgezeichnet für die Dekoration eines Kamins.¹¹³³

3.2.14. Peter Paul Rubens

Die Komposition Peter Paul Rubens' ist maßgeblich von einem römischen Sarkophagrelief beeinflusst, das Rubens im Original kannte und heute über dem Casinoeingang des Palazzo Rospigliosi (**Kat. 33**) eingemauert ist. Das römische Relief vom Typ Lindner C¹¹³⁴ entspricht ikonographisch demjenigen aus dem Louvre (**Kat. 32**).¹¹³⁵ So ist die Szenerie ebenfalls von zwei Horen gerahmt. In der linken Bildhälfte naht Ceres auf dem Schlangenzug, in der Mitte verfolgen die drei Göttinnen Venus, Diana und Minerva den nach rechts fahrenden Wagen Plutos. Im Unterschied zum Sarkophag aus dem Louvre ist hier die Eleusis-Szene nicht eingefügt. Das Viergespann Plutos, unter dem hier Tellus lagert, versinkt auch nicht in der Erde.

Während seiner Rom-Aufenthalte 1601 und 1605-08 besuchte Rubens die meisten der Privatsammlungen antiker Kunst. Von der Sammlung Lelio Pasqualinos fertigte er ein Itinerarium an, das in einer französischen Übersetzung seines Freundes Nicolas Claude Fabri de Peiresc tradiert ist.¹¹³⁶ Unter den drei erhaltenen Blättern ist auch die Beschreibung des Sarkophagreliefs, das sich im Besitz Pasqualinos befand und Rubens als Objekt künstlerischer Studien diente, bevor es mehrfach den Besitzer wechselte und zuletzt in der Casinofront vermauert wurde.¹¹³⁷ Nach van der Meulen war das Itinerarium illustriert.¹¹³⁸ Die entsprechende Zeichnung des beschriebenen Proserpina-Sarkophages diente vermutlich als

¹¹³³ LOMAZZO 6,24: "Ne' camini, adonque, non vogliono vedersi dipinte altre istorie, o favole, o significazione, che dove entrino fuochi e significanti ardenti d'amori e di desiderij. [...] di Cerere che con la facella accesa in mano va cercando la figlia."

¹¹³⁴ Zum Typ Lindner C siehe Anm. 796.

¹¹³⁵ Zur Beschreibung siehe S. 137 f.

¹¹³⁶ Paris, Bibliothèque Nationale (Ms. Fr. 9530, fol. 199 r ff.): "Extrait de l'itineraire de Mr. Rubens fait à Rome Chez le Sr. Lelio Pasqualino".

¹¹³⁷ Fol. 200 r: "La Table du ravissement de Proserpine par Pluton, Minerve s'efforçant de l'empescher, & Venus au qtraire retenant Minerve Cyane par terre questie en Fontaine sous les chevaux du charriot. Ceres par aprez en son char traisné par des dragons aislez et ayants des crestes, portant ses flambeaux allumez dans l'Aethna. accompagnée de la Nuict laquelle a des aisles comme la Victoire & va estandant un voile ou manteau. Mercure, qui vient querir Proserpine laquelle il trouve assise auprez de Pluton qui a son Cerbere prez de sa chaire. Elle ayant la teste toute couverte d'un voile, comme pr cacher sa honte, doulant par cette action faire entendre qu'elle ayme mieux demeurer q s'en aller, comme fit Penelope quand elle se couvrit la teste lorsq son pere luy demandoit si elle ayait mieux suyvre Vlisse son mary q demeurer." Die englische Übersetzung findet sich in MEULEN 1994 Bd. 1 S. 84 f.

¹¹³⁸ MEULEN 1994 Bd.1 S. 85.

Vorlage für eine anonyme Zeichnung in Antwerpen (**Kat. 144.1**).¹¹³⁹ In der Zeichnung sind die einzelnen Teile des Sarkophagreliefs anders zusammengesetzt und zeigen eine chronologische Abfolge der Szenen von links nach rechts. In der linken Bildhälfte geschieht der Raub in Anwesenheit der drei verfolgenden Göttinnen. Die zwei das antike Relief flankierenden Horen werden zu einer einzigen in der Bildmitte zusammengefaßt. Auf den Raub folgt rechts die Verfolgungsjagd der Ceres, und die rechte Sarkophagenseite mit Mercurius in der Unterwelt bei Pluto, Proserpina und Cerberus bildet den Abschluß der Bilderfolge. Wenn van der Meulen betont, "that the sequence of the events has been arranged into the correct and chronological order"¹¹⁴⁰, übersieht sie, daß die Szenen zwar blockweise von links nach rechts aufeinander folgen, nun aber in der Gesamtansicht Ceres vor Plutos Wagen herfährt. Ein ungestörtes "Lesen" der dargestellten Handlung ist nun gerade nicht mehr möglich, zumal die Hore als statisches Element im Bildzentrum den Handlungsverlauf unterbricht.

Freiheiten des Zeichners betreffen die nun die geflügelte Caligo und die in Rücken- statt in Vorderansicht wiedergegebene, gelagerte Tellus.¹¹⁴¹

In einer Ölskizze von 1614/15 (**Kat. 144.2**), Vorbereitung zu einem nicht erhaltenen Ölgemälde (**Kat. 144.3**), verarbeitet Rubens das studierte Vorbild. Er brachte schon aus Antwerpen eine humanistische Bildung mit, die er im Kontakt mit anderen Humanisten, Philologen und Antiquaren während seiner italienischen Jahre vertiefte.¹¹⁴² Bei seiner Rückkehr brachte er antike Münzen, Gemmen und Büsten mit, die er entsprechend den italienischen Privatsammlungen in seinem Garten in einem "Museum" - im architektonischen Stil des römischen Pantheon - präsentierte. So ist es nicht erstaunlich, daß er seine Kenntnis der literarischen Quellen, Ovid und Claudianus, in die Komposition einfließen läßt.

Von der antiken Vorlage übernimmt Rubens in seine Ölskizze die Haltung der Raubgruppe auf dem von dunklen Rossen gezogenen Wagen mit dem darüberfliegenden, fackeltragenden Erosen und der unter dem Gespann befindlichen Frau sowie die drei verfolgenden Göttinnen, während er auf die Darstellung der Ceres auf dem Schlangewagen sowie die Horen verzichtet. Ein inhaltlich wichtiges, von anderen Künstlern aber nie rezipiertes Detail wie der umgestürzte Blumenkorb hinter dem Wagen wird ebenfalls beibehalten. Die antikisierende Kleidung Minervas wird durch die Farbgebung unterstützt.¹¹⁴³ Durch Beibehaltung der

¹¹³⁹ Ebenda.

¹¹⁴⁰ Ebenda Bd. 2 S. 160.

¹¹⁴¹ Ebenda Bd. 2 S. 160 hatte die Figur fälschlich mit Cyane identifiziert.

¹¹⁴² Von seiner tiefen Kenntnis zeugt der rege Briefwechsel mit Nicolas Claude Fabri de Peiresc.

¹¹⁴³ HELD 1980 S. 352 f.: "Pallas wears a grayish green tunic (reminiscent of Pallas' aegis) with pink changeant highlights over a light brown gown."

antiken Gewänder und Requisiten wahrt Rubens die Angemessenheit der "historia", wie Alberti sie verstanden hatte.¹¹⁴⁴

Geändert hat sich in erster Linie die Bildrichtung: statt von links nach rechts, in der üblichen Leserichtung einer Aktion, verläuft hier der Raub von rechts nach links. Rubens beläßt es aber nicht bei einer spiegelbildlichen Abbildung, sondern paßt ihr die Gesten der Figuren an: Minerva, die nun von rechts nach links dem Wagen folgt, dreht konsequenterweise dem Betrachter die Außenseite ihres Schildes zu, den sie ja weiter mit links tragen muß. Außerdem streckt sie ihn weiter nach vorn als in der Vorlage. Auch die Beziehung der drei Göttinnen zueinander ändert sich: bei Rubens wird Minerva nicht von Venus am Schild gehalten, da sich dieser ihrer Reichweite entzieht, sondern an der rechten Schulter. Minervas Handlungsfähigkeit scheint dadurch jedoch nicht beeinträchtigt zu sein: in ihrer rechten, weit nach hinten ausholenden Hand hält sie den Speer, der optisch eine Linie mit dem nach vorn gestreckten Schild bildet. Betont wird die Dynamik ihrer Bewegung durch das weit nach vorn ausgreifende Schrittmotiv. Demgegenüber erscheint die Geste der Venus, die mit der linken Hand ein Gewandstück hält, fast wirkungslos. Während die Darstellung eines Kriegers von seiner linken Seite auf antiken Reliefs stets den Schwächeren, den sich Verteidigenden charakterisiert, geht von Minervas Gorgonenschild eher eine bedrohliche Wirkung für den Verfolgten aus. So kann die parallel zu Minervas Körperhaltung konzipierte Haltung der Raubgruppe als Ausweichversuch Plutos gedeutet werden.

Zwischen Minerva und Pluto hat Rubens eine zusätzliche Figur eingefügt, eine Gefährtin, die - noch kniend - an Proserpinas Gewand zieht, um sie zurückzuhalten. Auch dieses Element des schräg gespannten Gewandes bildet eine Einheit mit der vorherrschenden diagonalen Bewegungsrichtung des Bildes. Die im linken Vordergrund dem Wagen entgegenschwimmende Frau ist ikonographisch nur entfernt der auf dem antiken Relief unter dem Gespann gelagerten Tellus entlehnt. Es ist Cyane, die sich auf einen in der Skizze undefinierbaren Gegenstand aufstützt, der sich anhand eines Kupferstiches von Pieter Claesz Soutman um 1621 (**Kat. 144.4**) als Schneckenhaus identifizieren läßt.

Soutman fertigte diesen Stich (**Kat. 144.4**) nach dem 1861 verbrannten Gemälde seines Lehrers Rubens (**Kat. 144.3**).¹¹⁴⁵ Er bildet das Vorbild spiegelbildlich ab, so daß es von links nach rechts zu lesen ist und Minerva den Schild mit der untypischen Rechten hält. Unterhalb des Bildfeldes enthält der Stich ein Zitat nach Claudianus, das vermutlich auf

¹¹⁴⁴ Vgl. S. 97 f.

¹¹⁴⁵ Nach CORPUS REMBRANDT 1982 S. 370 entstand Soutmans Stich nach der Ölskizze (**Kat. 144.2**).

Rubens' Wunsch mitgestochen wurde.¹¹⁴⁶

Damit wird deutlich, daß Rubens nicht allein antike Bildwerke zur Vorlage hatte, sondern auch Claudianus' Gedicht. Ausgewählt hat er den Moment des Raubes sowie des Widerstandes und der Verzweiflung Proserpinas, den davoneilenden Wagen, ihr im Wind wehendes Haar und ihre Hilferufe zu den Wolken. Gegenüber der originalen Textstelle, die nur drei Zeilen umfaßt, enthält der Vierzeiler einige Änderungen: Proserpina ruft hier nicht nur in die Wolken, sondern konkret nach den nahen Gefährtinnen und der fernen Mutter.

Rubens hat das Thema des Proserpina-Raubes ein zweites Mal umgesetzt. Für Philipps IV. Jagdschloß Torre de la Parada bei Madrid fertigte er insgesamt 57 mythologische Bilder nach ovidischen Bildthemen. Im Hinblick auf diesen Auftrag kaufte er Anfang 1637 eine Metamorphosen-Ausgabe bei Moretus.¹¹⁴⁷

Vorbild für die vorbereitende Ölskizze (**Kat. 144.5**) ist wiederum das römische Sarkophagrelief aus dem Palazzo Rospigliosi (**Kat. 33**). Die Veränderungen gegenüber der ersten Komposition betreffen in erster Linie die seitenverkehrte Bildrichtung, die entsprechend dem antiken Vorbild von links nach rechts verläuft, sowie den Bildausschnitt, der hier näher an den Betrachter herangerückt ist, die Ränder stark überschneidet und so vom Gespann nur die hintere Partie darstellt. Angetrieben werden die dunklen Rosse durch die beiden Eroten, von denen der eine mit einer Peitsche in der Hand neben dem Wagen herläuft und der andere, wie in Rubens' erster Version (**Kat. 144.2**), zügelhaltend über dem Gespann fliegt. Plutos Wagen, um 1614/15 noch ein antikisierender Streitwagen, hat sich in einen zeitgenössischen Prunkwagen verwandelt, dessen Ränder rollwerkartig gearbeitet sind. Nur auf den ersten Blick ist die Haltung der Raubgruppe gleichgeblieben; tatsächlich aber ist der Griff Plutos unter die rechte Schulter und den linken Oberschenkel Proserpinas - im Gegensatz zu dem Ringergriff um ihren Oberkörper in der früheren Variante - analog zum antiken Relief gestaltet. Alle Figuren sind eng aneinander gerückt und wie auf dem antiken Relief hintereinander gestaffelt: Minerva berührt Plutos rechte Schulter und wird ihrerseits von Venus gehalten, und zwar nicht am Schild, sondern an der linken Schulter. Die durch ein Mondsicheldiadem als Diana gekennzeichnete Göttin befindet sich im Unterschied zum Relief und zur älteren Fassung (**Kat. 144.2**) nicht zwischen Minerva und Venus, sondern streckt hinter Venus ihre Hand erschrocken in die Höhe, ohne Venus zu berühren. Minerva hält mit links nicht nur den Schild, sondern auch ihre senkrecht erhobene Waffe. Für die Darstellung der Cyane ist in dieser Komposition

¹¹⁴⁶ GOLAHNY 1988 S. 29. CLAUDIANUS 2, 247 ff.: "Incerta Volucris fertur Proserpina curru/ Caesariem diffusa noto, planctuq[ue] lacertos/ Verberat, adstantes socias, Matremq[ue] remotam/ Invocat, at quoetus ad nubila fundit Inanes."

¹¹⁴⁷ ROOSES 1914 S. 597.

Rubens' kein Platz mehr.

Die endgültige Fassung, die Rubens dann Philipp zuschickte (**Kat. 144.6**), weicht geringfügig von der Skizze ab. Proserpinas Armhaltung hat sich verändert: sie führt jetzt die linke Hand zur Stirn und hält den rechten Arm gestreckt nach hinten. Dadurch wird ein größerer Bezug zu dem neben dem Wagen herlaufenden Eros hergestellt, der Proserpina an diesem Arm hält und in die Fluchrichtung zu ziehen scheint. Minervas Oberkörper ist noch stärker nach vorn geneigt, so daß ihre rechte Hand Plutos Schulter nicht nur berührt, sondern seinen Oberarm umgreift. Das Stadium der Entführung ist demnach verändert: gleichberechtigt steht Minerva neben Pluto und bildet mit der Raubgruppe das Zentrum der Komposition. Thema des Bildes ist nicht länger der Raub der Proserpina durch Pluto, sondern vielmehr der Zweikampf zwischen dem brutalen, von seinen Trieben geleiteten Gott der Unterwelt und der keuschen Göttin, die schwerbewaffnet für die Ehre der Jungfrau Proserpina gegen ihn zu Felde zieht. Obwohl der Ausgang dieses Kampfes bekannt ist, stellt die Rubens-Komposition ein Spannungsmoment dar, in dem beide Seiten für einen Augenblick gleich stark sind. Erst durch den Blitz des Jupiter, der bei Claudianus wie ein "deus ex machina" in das Geschehen eingreift, wird dieser Zweikampf entschieden werden.

Nach der Madrider Fassung sind mehrere, meist anonyme Bildwerke entstanden, darunter ein Gemälde von Juan Bautista del Mazo (**Kat. 144.7**).¹¹⁴⁸

3.1.15. Rembrandt van Rijn

Den Raub der Proserpina stellt das erste von insgesamt nur vier Bildern mythologischen Inhalts dar, die Rembrandt in den Jahren 1632-36 malte. Es folgten die Mythen vom Raub der Europa, Callisto sowie Actäon und Danaë.¹¹⁴⁹

Für seine Schilderung des Mythos (**Kat. 145**) ging Rembrandt von Rubens aus, dessen Komposition er über den Soutman-Stich kannte: wieder fährt der von dunklen Rossen gezogene Wagen am Uferstrand entlang, wieder wehrt sich Proserpina gegen den Übergriff, indem sie diesmal sogar mit beiden Händen Plutos Gesicht wegdrückt, und

¹¹⁴⁸ ALPERS 1971 S. 373.

¹¹⁴⁹ Zu Rembrandts Darstellungen mythologischer Erzählungen vgl. die 1994 erstellte, in Kürze erscheinende Dissertation GROHÉ 1996. Die Feststellung Sluijters, es handle sich bei dem Proserpina-Raub um das früheste Gemälde dieses Bildthemas in den nördlichen Niederlanden, SLUIJTER 1986 S. 94, muß im Hinblick auf das Gemälde Cornelisz van Haarlems (**Kat. 138**) von 1590-1600 revidiert werden.

schließlich halten auch hier die Gefährtinnen Proserpinas Gewandsaum fest, um die Entführung noch zu verhindern. Charakteristisch ist dabei das straff gespannte Gewand Proserpinas, das bei Rubens zwar vorgebildet ist, aber dort nicht diese Eigendynamik entwickelt.¹¹⁵⁰ Unter den Begleiterinnen sind an vorderster Stelle Diana an ihrem Mondsicheldiadem und Köcher¹¹⁵¹ sowie Minerva am linken Bildrand an Helm, Schild und Speer zu identifizieren. Hinter ihr wird ein farbiger Diener sichtbar.¹¹⁵² Auf Cyane in ihrem Teich, eine bei Ovid so wichtige Figur, verzichtet Rembrandt. Vermutlich ist sie die vorderste der abgebildeten Begleiterinnen, zu denen sie auch bei Claudianus zählt.¹¹⁵³ Rembrandts Personen sind weder antikisierend gekleidet noch ist ihre Anordnung im Raum den antiken Reliefs nachempfunden. Dafür ist das Bild inhaltlich viel näher an seiner literarischen Quelle Claudianus als Rubens' Darstellung, etwa, was das Aussehen Proserpinas angeht. Sie ist in einen kostbar gewebten und mit Perlen bestickten Brokatmantel gehüllt, der an Claudianus' Beschreibung erinnert¹¹⁵⁴ und trägt einen Blumenkranz im Haar, Vorzeichen ihrer baldigen Vermählung.¹¹⁵⁵ Der geflochtene Korb mit den gepflückten Blumen ist ihr - wie bei Rubens - gerade aus der Hand gefallen, so daß die Blüten auf die Gefährtinnen herabregnen. Rembrandt versteht es, die bei Claudianus beschriebene Atmosphäre wiederzuspiegeln, die durch das Auftreten Plutos und die Gewalttat entsteht: die dunklen, unterweltlichen Rosse fliehen vor dem Licht, das noch auf Proserpinas Mantel glänzt. Anstelle des Sonnenlichts bleibt nur noch ihr todbringender Atem zurück, der die Luft vergiftet.¹¹⁵⁶ Und so ist die rechte Bildhälfte, in die das Gespann den Wagen zieht, ganz dunkel gehalten.

Der mit seiner Beute fliehende Pluto wird in der literarischen Quelle mit einem Löwen verglichen, der das hilflose Vieh reißt.¹¹⁵⁷ Der Löwenkopf auf dem Bug des Wagenkastens kann als Anspielung auf diesen Vergleich verstanden werden. Möglicherweise ist die Nähe zur Beschreibung des antiken Dichters auf die Instruktionen von Constantijn Huygens zurückzuführen.¹¹⁵⁸

Der bei Claudianus ausführlich thematisierte, bewaffnete Widerstand der jungfräulichen

¹¹⁵⁰ Ähnlich dominant wirkt die langgezogene Gewandbahn in Rembrandts "Kreuzabnahme" von 1632/33, 89,4 x 65,2 cm, München, Bayerische Staatsgemäldegalerie.

¹¹⁵¹ CLAUDIANUS 2,32.

¹¹⁵² GOLAHNY 1988 Anm. 23 deutet diesen als Hinweis auf das spätere Geteiltsein Proserpinas zwischen Ober- und Unterwelt.

¹¹⁵³ CLAUDIANUS 2,55-61.

¹¹⁵⁴ Ebenda 2,44 ff.: "...hic Hyperionio Solem de semine nasci fecerat et pariter, forma sed dispere, lunam, aurorae noctisque duces."

¹¹⁵⁵ Ebenda 2, 140 f.

¹¹⁵⁶ Ebenda 2,192 ff., 202 f.: "rutilos obscurat anhelitus axes discolor et longa solitos caligine pasci terruit orbis equos [...] corrumpit spiritus auras letifer; infectae spumis vitiantur harenae".

¹¹⁵⁷ Ebenda 2, 209 ff.

¹¹⁵⁸ SLUIJTER 1986 S. 95.

Göttinnen gegen Pluto kommt bei Rembrandt dagegen nicht zur Darstellung. Bei ihm hängen sich die Göttinnen lediglich an das Gewand Proserpinas, um sie zurückzuhalten.

Das Spiel mit dem Schlaglicht von links ist das belebende und dramatische Element, das Rembrandts Komposition von älteren Versionen dieses Bildthemas unterscheidet. Nach Pächt ist es dieses plötzlich einfallende Licht, das die "Momentaneität des Geschehens [...] steigert."¹¹⁵⁹ In dem "Widerstreit von Licht und Dunkel in mythologischer Personifizierung"¹¹⁶⁰ stellt Rembrandt das Thema von Gewalt und Gegenwehr als Gegenstand dieses Historienbildes dar.

Nach Sluijter nahm nicht nur Rubens' Komposition Einfluß auf Rembrandt, sondern auch Buchillustrationen wie diejenige Antonio Tempesta (**Kat. 91.1**)¹¹⁶¹ und eine anonyme Illustration der Metamorphosen-Ausgabe von 1643¹¹⁶² mit 15 von Salomon beeinflussten Radierungen.¹¹⁶³

In der Nachfolge Rembrandts steht ein Gemälde, das Tümpel Pieter Potter zuschreibt (**Kat. 147**).¹¹⁶⁴ Das dunkle Zweigespann Plutos galoppiert von links nach rechts diagonal durch das Bildfeld. Gerade noch im Wasser, scheint es jetzt in die Luft zu steigen, um den Verfolgerinnen zu entgehen, die sich in der linken Bildhälfte an das Gewand Proserpinas hängen: Diana mit dem Mondsicheldiadem im Vordergrund, Minerva mit Helm und Speer im Hintergrund sowie zwei weitere Gefährtinnen links von diesen beiden. Die Figuren, kniend, aufstehend oder stehend, sind in aufsteigender Linie zu Pluto und Proserpina hin angeordnet. Auf dem Wagen sitzt Proserpina, in lange Gewänder gehüllt, auf Plutos Schoß und wird von ihm mit beiden Armen um die Hüfte gefaßt. Sowohl hinter Proserpinas Rücken als auch hinter Plutos Kopf blähen sich kostbar verzierte Mäntel im Wind. Mit ihrer rechten Hand drückt Proserpina den Kopf ihres ebenfalls prunkvoll bekleideten Entführers beiseite, während ihre linke Hand hilflos zur Seite gestreckt ist. Über den beiden Pferden schwebt ein Erot, den Bogen noch in der rechten Hand. Die Ähnlichkeiten mit der Rembrandt-Fassung beziehen sich auf die Diagonalkomposition, in der wiederum Minerva und Diana unter den Gefährtinnen sind, und - wenn auch ungleich kraft- und wirkungsloser - Proserpinas Gewand festhalten.

Auch das Ölbild von Claes Cornelisz Moeyaert um 1635 (**Kat. 146**)¹¹⁶⁵ läßt

¹¹⁵⁹ PÄCHT 1991 S. 16.

¹¹⁶⁰ SUMOWSKI 1983 S. 16.

¹¹⁶¹ Siehe S. 183 ff.

¹¹⁶² "Metamorphosus, dat is verandering, of herschepping, van Ovidius Naso, op nieus vertaalt, met Paris Oordeel... Johannes Gracht, Amsterdam 1643.

¹¹⁶³ SLUIJTER 1986 S. 95 und S. 110, Anm. 5, 7-10.

¹¹⁶⁴ TÜMPEL 1974 S. 288, Kat. A 60. SLUIJTER 1986 Anm. 95-3 erwägt Willem de Poorter.

¹¹⁶⁵ Zur Zuschreibung siehe TÜMPEL 1974 S. 266, Kat. 174 und SLUIJTER 1986 Anm. 95-3.

in dem straff diagonal gespannten Gewand Proserpinas den Einfluß Rembrandts deutlich werden, der für die Entwicklung des Künstlers in den Jahren 1633-1635 kennzeichnend ist.¹¹⁶⁶ Allerdings unterstützt die gestraffte Tuchbahn nicht die Diagonale, die Proserpinas Körper mit den Köpfen der Göttinnen bei Rembrandt bildet und dort die Bewegung, die Schnelligkeit des Geschehens zum Ausdruck bringt.

3.2.16. Zusammenfassung

Wie die vorgestellten Beispiele gezeigt haben, stellen die Kompositionen des Proserpina-Raubes namhafter Künstler durchaus autonome Bilderfindungen dar, die sich nicht in das Schema eines schon vorformulierten Bildtypus' einfügen lassen.

Das ikonographische Repertoire der Zeit, das in Form von Metamorphosen-Illustrationen und anderen Druckgraphiken allgemein zugänglich und verbreitet war, spiegelt sich aber auch in diesen typologisch eigenständigen Bildgestaltungen wieder. So finden sich allenthalben Reminiszenzen an antike Relieffriese¹¹⁶⁷, den Bildtypus "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)¹¹⁶⁸, die Folge nach Thiry (**Kat. 115.2**) oder den Bildtypus "Bernard Salomon" (**Kat. 75.1**)¹¹⁶⁹. Auf Details aus dem antiken und zeitgenössischen Formenschatz beschränkt, geben die Kompositionen einzelner Künstler dem Bildthema eine neue, dem eigenen Stil angepaßte ikonographische Form.

¹¹⁶⁶ Zum Einfluß Rembrandts auf Moeyaert siehe TÜMPEL 1974 S. 92-100.

¹¹⁶⁷ Vgl. den Meister der Stratonike (**Kat. 130**), Taddeo Zuccari (**Kat. 167**) oder den Cofanetto Farnese (**Kat. 188**).

¹¹⁶⁸ Vgl. die Bildwerke von Niccolò dell'Abbate (**Kat. 133**), Taddeo Zuccari (**Kat. 167**) oder den Cofanetto Farnese (**Kat. 188**).

¹¹⁶⁹ Siehe Frans Floris (**Kat. 121.2**), Alessandro Allori (**Kat. 135**) oder Jan Soens (**Kat. 136**).

3.3. Gattungsspezifische Untersuchungen

3.3.1. Metamorphosen-Illustrationen

Die Entstehung von Bildtypen des Proserpina-Raubes innerhalb der Metamorphosen-Illustrationen muß als eine Art "Evolution" verstanden werden. Denn trotz des neuen Geistes, der seit Ende des 15. Jahrhunderts in den literarischen Werken erkennbar wird, haften den Illustrationen etwas Konservatives an.

In der ersten neuzeitlichen Darstellung von 1497 (**Kat. 70.1**)¹¹⁷⁰ erinnert das Tragemotiv beispielsweise an dasjenige des mittelalterlichen Bildtyps "Le livre nommé Hercules" (**Kat. 68, Kat. 69**)¹¹⁷¹, das Gespann an das nur in die Profilansicht gedrehte Motiv des Bildtyps "Brügge 1484" (**Kat. 65.1**)¹¹⁷². Nicht zuletzt ist auch die Simultandarstellung in bezug auf den Proserpina-Raub bereits in der Miniaturmalerei verwirklicht, sie ist dort allerdings noch mit allen Zutaten der christlichen Allegorese versehen. So sind auch die "neuen" Bildtypen oft Kombinationen oder Umwandlungen mittelalterlicher Motive. "Auf der Basis der Dichtung wurden also seit dem ausgehenden Mittelalter bestimmte Motive zu Bildern und darüber hinaus Motivkombinationen zu Bildtypen. Jüngere Künstler griffen solche Bildmuster bereitwillig auf und wandelten sie ihren individuellen Vorstellungen und dem Zeitstil gemäß ab."¹¹⁷³ Wirklich neu sind bei dieser Metamorphosen-Illustration jedoch die antikisierenden Elemente.

Ein einmal gefundener Bildtypus kann, meist nur geringfügig variiert, über Jahrzehnte hinweg verwendet werden. Die Ursache liegt in der Praxis der Verleger begründet: dieselben Holzschnittblöcke wurden für mehrere Auflagen benutzt, ausgebessert oder durch Nachschnitte ersetzt, wenn sie zu sehr abgenutzt waren. Oder sie wurden an andere Verleger verkauft, die sie dann mit einem anderen Text kombinierten. Somit war also der Bezug zwischen Bild und Text nicht immer gegeben. Oft wurden mittelmäßige Künstler beauftragt, Illustrationen zu schaffen; sie erstellten aus Unfähigkeit aber nur Kopien älterer Illustrationen. Ein anderer Grund für eine langjährige Rezeption war der Zeit- und Kostenfaktor: für jede Auflage waren zahlreiche (bis zu 237!) Holzschnitte nötig, für deren Herstellung man auf möglichst viele vorhandene Darstellungen zurückgriff.¹¹⁷⁴ Deshalb wurden auch solche Darstellungen mit der knappsten und klarsten Bildform bevorzugt. Nicht selten diente ein

¹¹⁷⁰ Siehe S. 164-167.

¹¹⁷¹ Siehe S. 128 f.

¹¹⁷² Siehe S. 129 ff.

¹¹⁷³ MUNDT 1988/1 S. 20.

¹¹⁷⁴ SPRENG Vorwort: "... denn die Figurn seind nach demselbigen Büchlin schon geschnitten gewesen, und hat mir solches zu endern, von wegen deß grossen unkostens, so darüber gelauffen, nicht wol gebüren wöllen, derwegen ich in jetztermeldter Ordnung blieben...".

Holzschnitt in demselben Werk zur Illustration unterschiedlicher Fabeln.

Zu den Varianten des 1497er Holzschnittes (**Kat. 70.1**) gehört das Hinzufügen des Unterwelteinganges in Form eines Höllentores, das Weglassen des Ätna im Hintergrund und der Gefährtinnen, also der Anthologie, die Veränderung des Venus-Amor-Motivs oder gar dessen Verzicht sowie das Fortlassen des Tragemotivs. Reduziert auf das Nötigste, Pluto und Proserpina auf dem Wagen, das einzige Einzelmotiv, das sich nicht wesentlich ändert, sowie Cyane in ihrem Teich vor ihnen, präsentiert sich der Holzschnitt 1526 (**Kat. 70.6**)¹¹⁷⁵ als eine reduzierte Version des Bildtyps "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**). Hier ist eine Entwicklung zu sehen, die auf Konzentration und geschlossene Komposition abzielt, auf Kosten des erzählerischen Moments, das noch für antike, spätantike und mittelalterliche Darstellungen typisch war.

Eine Art Zwischenschritt in dieser Entwicklung stellen Bildzyklen dar, in denen pro Bild zwar die Konzentration auf eine Begebenheit angestrebt wird, durch die Bildfolge letztendlich aber doch wieder mehrere Episoden einer Fabel erzählt werden können. Erstmals ist dies 1553 bei Giolitos Ausgabe (**Kat. 74**) der Fall. Die Folgen des Raubes auf einzelne Blätter verbannt: "Ceres und Arethusa", "Lyncus und Triptolemus" sowie die eingeschobene Erzählung von "Arethusa und Alpheus". Salomon (**Kat. 75.2**) erweitert in der sechs Jahre später herausgegebenen Ausgabe den Zyklus um drei Szenen, wobei Ähnlichkeiten nur in bezug auf die beiden zuletzt genannten bestehen.

Die letzte Konsequenz dieser Entwicklung, die Reduzierung auf das Raubpaar allein, ohne Gespann und weitere Figuren, wird nicht in der Druckgraphik erreicht, sondern erst in der Plastik.¹¹⁷⁶

Kombiniert mit einem Bildgedicht, werden die Bilder eines solchen Zyklus' zu einem Bildgedicht in der Tradition der Picta-Poesis-Literatur. Für Ovid-Illustrationen wurde die "Métamorphose figurée" (**Kat. 75.1**) zum Bildtypus mit den meisten Nachwirkungen. Der Grund für die enge Verbindung von Bild und Text liegt darin, daß die Metamorphosen im 16. und 17. Jahrhundert dasjenige Werk sind, das am häufigsten und kunstvollsten illustriert war und die reichste Sammlung klassischer Mythen darstellte. Zusätzlich erhielten die Ausgaben oft bereits Auslegungen der Mythen und konnten von den Künstlern sowohl mythographisch als auch ikonologisch genutzt werden. So dienten einerseits die Metamorphosen als Stoffquelle für Emblembücher, andererseits hatte die Picta-Poesis-Literatur Einfluß auf die Metamorphosen-Behandlung. Dies beinhaltete allerdings die Gefahr, das Erbe des "Ovide moralisé"¹¹⁷⁷, dem alle Allegorien verpflichtet sind, weiter zu tradieren.

¹¹⁷⁵ Zur Beschreibung der Ikonographie siehe S. 166.

¹¹⁷⁶ Siehe S. 198-210.

¹¹⁷⁷ Zur literarischen Überlieferung siehe S. 33-36

Der Großteil der Bilderfindungen ist für die volkssprachlichen Metamorphosen-Ausgaben entstanden. Die lateinischen Prosa-Kommentare dagegen waren zunächst nicht illustriert. Der Grund hierfür mag in den unterschiedlichen Adressatengruppen liegen: für die philologischen Ausgaben spielten Bilder keine so wichtige Rolle - der Text stand im Vordergrund. Eine Ausnahme bilden Virgil Solis' Holzschnitte (**Kat. 75.4**) für die 1563 in Frankfurt erschienene lateinische Ausgabe.

In Bezug auf des Text-Bild-Verhältnis ist festzustellen, daß im allgemeinen eine Textausgabe auf einen Bildtypus festgelegt ist, wobei umgekehrt ein Bildtypus für verschiedene Texte verwendet worden sein kann. Beispiele für eine besonders häufige Auflage in verschiedenen Editionen sind die Holzschnitte vom Bildtyp "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**) und "Bernard Salomon" (**Kat. 75.1**). So finden sich die 1497er Holzschnitte im Regius-Kommentar Venedig 1513, 1518 und 1526 sowie in den italienischen Übersetzungen dei Bonsignoris Venedig 1497 und degli Agostinis Venedig 1522.

In der Regel werden die Holzschnitte auch von Land zu Land weitergegeben. Der Bildtypus "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**) bleibt nicht auf Italien beschränkt, sondern findet ebenfalls im 1510 in Lyon gedruckten lateinischen "Ovidius moralizatus" Verwendung.

Die Holzschnitte der Ausgabe "Venedig 1553" (**Kat. 74**) werden sowohl für Dolces als auch für dell'Anguillaras Bearbeitung benutzt. Die Holzschnitte Bernard Salomons (**Kat. 75.1**) werden in Haberts Moralisation 1557, den "Les XXI épitres d'Ovide...Les amours de Mars et Venus et de Pluton vers Proserpine imitation d'Homère et d'Ouide" (1571) und Symeonis Text 1559, diesmal also ausschließlich französischen Editionen, wieder aufgelegt. Virgil Solis' Schnitte (**Kat. 75.4**) aus Sprengs Kommentar 1563 werden in Posthius' Kommentar desselben Jahres, in den deutschen Übersetzungen der beiden Kommentare, in Reusners "Picta Poesis Ovidiana" 1580 und in der niederländischen Florianus-Übersetzung 1566 und 1595 sowie - in einer freien Variante - in dem 1582 in Leipzig erschienenen Regius-Kommentar (**Kat. 75.6**)¹¹⁷⁸ wiederholt. Eine Ausnahme bildet der Text des "Grand Olympe", der im Laufe der Zeit mit zwei verschiedenen Illustrationen des Proserpina-Raubes kombiniert wurde: mit denjenigen der Ausgaben "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)¹¹⁷⁹ und Paris 1539 (**Kat. 72**).

Untersucht man die Kongruenz zwischen Text und Bild, läßt sich feststellen, daß die Darstellungen sich nicht in erster Linie an dem zu illustrierenden Text orientieren, sondern zunächst an der Tradition der 1497er- Illustration (**Kat. 70.1**), die mehr und

¹¹⁷⁸ Zum Regius-Kommentar siehe S. 51 f.

¹¹⁷⁹ Zur Metamorphosen-Illustration siehe S. 164-167.

mehr zeitgemäß verändert wird, ab der Mitte des 16. Jahrhunderts zusätzlich am Bildtyp "Bernard Salomon" (**Kat. 75.1**) und ab dem 17. Jahrhundert zunehmend am Bildtyp "Antonio Tempesta" (**Kat. 91.1**)¹¹⁸⁰, ferner an Vorbildern derselben Kunstlandschaft und schließlich an antiken ikonographischen Quellen, hauptsächlich Sarkophag- und anderen Reliefs.

Eine besonders gelungene Wort-Bild-Entsprechung zeigt die venezianische Edition von 1497 (**Kat. 70.1**), in der sich der detaillierte Erzählstrang sehr gut durch die Simultandarstellung nachvollziehen läßt. Eine Entsprechung findet sich durchaus auch in der Ausgabe Spreng/Virgil Solis, Frankfurt 1563 (**Kat. 75.1**), in der die Cyane-Episode in beiden Gattungen besonders hervorgehoben wird.

Auch Illustrationen zu Moralisationen können ganz unterschiedlich geartet sein. Obwohl sich die Darstellung des Raubes bildkünstlerisch ebenso emanzipiert hat wie in der Dichtung, bleibt sie formal weitgehend abhängig von der streng traditionellen mittelalterlichen Manier, das heißt dem Stil der "Bible des poètes" (**Kat. 65.1**)¹¹⁸¹, wie sie noch bis 1531 (**Kat. 65.2**) veröffentlicht wurde. Hier "fand der Künstler den Stoff für die Jahrhunderte lang von ihm geforderten mythologischen Themen oft so mundgerecht, daß er diese Abbildungen nur zu kopieren, in die spezielle Technik seines Metiers zu übertragen hatte."¹¹⁸²

Andererseits wurden durchaus zeitgenössische, moderne Illustrationen gewählt: so erschien der "Ovidius moralizatus" 1510 und 1512 in Lyon sowie 1518 in Venedig mit den Holzschnitten von 1497 (**Kat. 70.1**) und Haberts Metamorphosen-Moralisation mit der Bildfolge Bernard Salomons (**Kat. 75.1**).

Bis ins 18. Jahrhundert spielten Holzschnitte und Kupferstiche bei der Verbreitung des Mythos bei Künstlern und beim Publikum eine wichtige Rolle. Sie dienten als "Musterbücher" und boten eine gute Gelegenheit, schnell Vorbilder unter anderen Künstlern und "Verbrauchern" bekanntzumachen. So dienten sie als Vorbilder für Gemälde, Wanddekorationen und Kunstgewerbe. Außerdem trugen die Illustrationen entscheidend zur Kanonisierung eines Bildtypus bei.

¹¹⁸⁰ Zum Bildtyp "Antonio Tempesta" siehe S. 183 ff.

¹¹⁸¹ Siehe S. 129 ff.

¹¹⁸² HENKEL 1930 S. 59.

3.3.2. Autonome Druckgraphik

Ab Mitte des 16. Jahrhunderts erscheinen - vor allem im nordeuropäischen Kulturraum - zeitgleich mit den Metamorphosen-Illustrationen autonome Druckgraphik-Folgen¹¹⁸³, entweder zu den Metamorphosen allgemein oder zum Proserpina-Mythos im besonderen. An ihre Verwandtschaft mit den Metamorphosen-Illustrationen erinnern sowohl die lateinischen Ovid-Zitate der Bildunterschriften als auch ikonographische Parallelen.

Daneben gibt es eine Reihe von Einzelgraphiken, die sich auf eine Szene beschränken.

Die Frage nach dem Bildtypus ist für die meisten Beispiele der autonomen Druckgraphik schwieriger zu beantworten als für die Buchillustrationen. Ihre Unabhängigkeit vom Text geht häufig mit einer bildkünstlerischen Autonomie konform. So gibt es für die autonome Druckgraphik nicht einen bestimmten Bildtypus, der in verschiedenen Variationen vorkommen kann, sondern die Anlehnung an Vorbilder ist sehr viel lockerer als bei den Illustrationen. Der Bildtypus "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)¹¹⁸⁴ beispielsweise diente nur bezüglich der Tendenz zur Simultandarstellung als Anregung.

Vorbildcharakter entwickelt dagegen die Proserpina-Folge des Meisters L.D. nach Entwürfen Leonardo Thirys (**Kat. 115.2**), für die aufgrund ihres Reichtums an sonst seltenen Szenen (Cyane und Ceres, Arethusa und Ceres, Ceres vor Jupiter, Proserpina pflückt einen Granatapfel, der Richtspruch Jupiters), und aufgrund ihrer hohen künstlerischen Qualität eine weite Verbreitung anzunehmen ist.¹¹⁸⁵ Der Einfluß Thirys zeigt sich nicht nur in den Metamorphosen-Illustrationen von Bernard Salomon (**Kat. 75.1**)¹¹⁸⁶, sondern auch in dem Ölbild Alessandro Alloris (**Kat. 135**)¹¹⁸⁷ und auf den Glaspokalen Annibale Fontantas (**Kat. 190** und **Kat. 191**)¹¹⁸⁸. In der weiteren Nachfolge Salomons ist die Metamorphosen-Folge mit acht Radierungen zum Pluto-Proserpina-Mythos zu sehen, die Antonio Tempesta Ende des 16. Jahrhunderts gefertigt hat (**Kat. 91.1**)¹¹⁸⁹. Auch die von Tempesta abhängige, ihrerseits typenbildende Komposition Johann Wilhelm Baus

¹¹⁸³ Die älteste Metamorphosen-Folge ist die 1560 bei Gerard de Jode in Antwerpen erschienene Folge "Ruinarum variarum fabricarum delineationes" von 28 Kupferstichen. Unter den 12 erhaltenen Stichen findet sich auch der Raub der Proserpina (**Kat. 88**). Dem unbekanntem Künstler, dessen Figurenstil HENKEL 1930 S. 106 f. mit demjenigen van Heemskercks vergleicht, diente die Ovidfabel nur als Vorwand, Landschaft, antikisierende Tracht und Architektur darzustellen. Die lateinischen Bildunterschriften sind in dreizeiligen Hexametern formuliert.

¹¹⁸⁴ Siehe S. 164-167.

¹¹⁸⁵ Siehe S. 174.

¹¹⁸⁶ Zum Bildtyp "Bernard Salomon" vgl. S. 93 f.

¹¹⁸⁷ Zur Bildbeschreibung siehe S. 227 ff.

¹¹⁸⁸ Zu Fontanas Glasschneidekunst siehe S. 229 ff.

¹¹⁸⁹ Zum Bildtyp "Antonio Tempesta" siehe S. 183 ff.

(**Kat. 94.2**)¹¹⁹⁰ basiert auf einer Folge von Metamorphosen-Radierungen und findet dann - in Form von Kopien und Varianten - Eingang in die Buchillustrationen.

Die weiteste Verbreitung fanden die Bildtypen der autonomen Druckgraphik demnach, wenn sie auch als Buchillustrationen verwendet wurden.

Andererseits hat die Druckgraphik die Möglichkeit, die Kompositionen anderer Gattungen zu kopieren und einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Der Bildtyp "Joseph Heintz" (**Kat. 140.1**) beispielweise verdankt seine Beliebtheit nicht dem gemalten Original, sondern dem Kupferstich von Lukas Kilian (**Kat. 140.4**).¹¹⁹¹

3.3.3. Handzeichnungen

Zeichnerische Entwürfe Leonardo Thirys (**Kat. 115.1**) lagen dem Fontainebleauer Radierer Meister L.D. (**Kat. 115.2**)¹¹⁹² für die maßgeblich an der Konzeption des Bildtyps "Bernard Salomon" (**Kat. 75.1**) beteiligte Folge von Radierungen zu den "Les amours de Pluton et de Proserpine" zugrunde, deren Einfluß bis in die Kompositionen von Allori (**Kat. 135**) und Fontana (**Kat. 190** und **Kat. 191**) reicht.

Auf der Grundlage des Bildtyps "Bernard Salomon" (**Kat. 75.1**) entsteht die Zeichnung Lambert Sustris' (**Kat. 122**)¹¹⁹³, in der der Ursprung für einen dann in Malerei, Graphik und Druckgraphik weiterentwickelten Bildtypus, den Typ "Christoph Schwartz" (**Kat. 134.1**)¹¹⁹⁴ liegt.

Unter den Bilderfindungen, den von Vorbildern unabhängigen Kompositionen, kristallisiert sich ein weiterer Bildtypus heraus, der mehrfach rezipiert wurde: Giovanni Battista Rossos nicht erhaltene Zeichnung (**Kat. 105.1**), die als Vorlage für verschiedene Stiche diente.¹¹⁹⁵ Sowohl ikonographisch als auch ikonologisch erfährt die Darstellung des Proserpinaraubes damit eine neue Ausrichtung. Zum einen ist die Komposition stark reduziert und beschränkt sich auf das Götterpaar und die Attribute Plutos (Zweizack, Cerberus) sowie auf einen Ausschnitt des Wagens im Hintergrund. Zum anderen sind beide Personen als Akte dargestellt und in ihrer Beziehung zueinander so eindeutig erotisch ausgelegt, daß die Erotik zum beherrschenden Thema der Darstellung wird, losgelöst von

¹¹⁹⁰ Siehe Anm. 965.

¹¹⁹¹ Zum Bildtyp "Joseph Heintz" siehe S. 192-196.

¹¹⁹² Siehe S. 174.

¹¹⁹³ Siehe S. 186.

¹¹⁹⁴ Siehe S. 186 ff.

¹¹⁹⁵ Zum Bildtyp "Giovanni Battista Rosso" siehe S. 170 ff.

der Fabel selbst.

Andererseits wird die Gattung der Handzeichnungen charakterisiert durch eine besonders starke Orientierung an antiker Formensprache. Antike Denkmäler erweisen sich als geeignete Studienobjekte für die Skizzenbücher Romreisender des 16. und 17. Jahrhunderts. In diesen Skizzenbüchern werden auch erstmalig Kenntnisse der Bestände zeitgenössischer Antikensammlungen faßbar, da häufig Ortsangaben der antiken Denkmäler aufgenommen werden. Damit übernehmen die Skizzenbücher die Funktion von archäologischen und epigraphischen Kompendien, in denen sich die künstlerische Freiheit einer sachlichen Bestandsaufnahme unterordnet, die aber ihrerseits wieder der Kunst dient: "Zeichnungen nach antiken Werken wurden zu Vorbildervorräten zusammengestellt, die entsprechend der traditionellen Handhabung von Musterbüchern anderer Themenkomplexe weiterhin kopierend übertragen und vervielfältigt wurden."¹¹⁹⁶

Einen überraschenden Rückgriff auf die mittelalterliche Ikonographie und Ikonologie des Bildtyps "Sir Orfeo" (**Kat. 67**)¹¹⁹⁷ stellt die Vorzeichnung Dürers (**Kat. 87.1**) dar, die durch Dürers und Hopfers Stiche noch weiter tradiert wurde.¹¹⁹⁸

3.3.4. Gemälde

In den Gemälden finden sich Szenen, die eher selten dargestellt werden: die Vorgeschichte mit Venus und Amor¹¹⁹⁹, der verlorene Gürtel Proserpinas¹²⁰⁰, die Metamorphose Cyanes¹²⁰¹, die suchende Ceres¹²⁰² oder der Fluch der Ceres¹²⁰³. Die thematischen Vorläufer dieser Episoden sind in der Druckgraphik Mitte des 16. Jahrhunderts zu suchen, bei den Radierungen nach Leonardo Thiry (**Kat. 115.2**)¹²⁰⁴ und Salomons Holzschnitten (**Kat. 75.1**)¹²⁰⁵.

Im Gegensatz zu den Handzeichnungen beispielsweise, die einen skizzenhaften Charakter haben und die Raubgruppe losgelöst von einem erzählerischen Zusammenhang zeigen können, ist der Raub der Proserpina in der Tafel- und Leinwandmalerei stets in eine oder

¹¹⁹⁶ SCHMITT 1970 S. 105.

¹¹⁹⁷ Siehe S. 122 f.

¹¹⁹⁸ Zur Entwicklung des Bildtyps "Sir Orfeo" in der Neuzeit siehe S. 161 f.

¹¹⁹⁹ Vgl. Alessandro Allori (**Kat. 135**).

¹²⁰⁰ Siehe Allori (**Kat. 135**), Niccolò dell'Abbate (**Kat. 133**), Jan Soens (**Kat. 136** und **Kat. 137**).

¹²⁰¹ Niccolò dell'Abbate (**Kat. 133**).

¹²⁰² Niccolò dell'Abbate (**Kat. 133**), Adam Elsheimer (**Kat. 125.1-3**) oder der Meister der Stratonike (**Kat. 130**).

¹²⁰³ Jan Soens (**Kat. 136**).

¹²⁰⁴ Siehe dazu S. 174.

¹²⁰⁵ Siehe S. 173 ff..

mehrere Szenen eingebettet, sei es in Form einer mythologischen Landschaft¹²⁰⁶ oder in Form eines infernalisches Ambientes¹²⁰⁷. Hier macht sich ab 1500 der Einfluß des Historienbildes bemerkbar, das Alberti in seinem 1435/36 verfaßten Traktat über die Malerei definiert hat.¹²⁰⁸ Albertis Forderung nach dem Thema angemessener Darstellung in bezug auf Kleidung, Gestik, Mimik und Bewegung findet in den Kompositionen so namhafter Künstler wie dell'Abbate, Heintz, Rubens oder Rembrandt ihren Ausdruck.

Antikenkopie im engeren Sinne, wie in der Graphik und Druckgraphik, findet sich in der Malerei nicht. Entlehnungen antiker Haltungsmotive sind meist mit nichtantiken Elementen kombiniert, wie bei Rubens (**Kat. 144**).¹²⁰⁹

Neu sind die in dieser Gattung entwickelten Bildtypen "Joseph Heintz" und "Christoph Schwartz."

3.3.5. Wand- und Deckenmalerei

Was Fresken von anderen Gattungen unterscheidet, ist ihre Einbindung in die Gestaltung eines ganzen Raumes. Und diese unterlag im 16. Jahrhundert häufig einem ikonographischen Programm - Proserpina-Zyklus, Jahreszeiten-Zyklus oder Monats-Zyklus - in dem der inhaltliche Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildthemen mal mehr, mal weniger stark ausgeprägt sein konnte.

Gestalterische Elemente "all'antica" in Form von Friesen, ornamentalen Bändern, Grottesken und mythologischen Darstellungen haben für die Wand- und Deckendekorationen der Palazzi und Villen eine große Bedeutung. Ihre Wurzeln haben diese Dekorationssysteme in den Wandmalereien der domus aurea, die seit ihrer Auffindung 1493 den neuzeitlichen Künstlern als Anregung diente. Tatsächliche ikonographische Rückbezüge auf antike Darstellungen, die erkennen lassen, daß die Künstler antike Proserpina-Friese gekannt haben, sind bei Falconetto (**Kat. 164.1 und Kat. 165**)¹²¹⁰ und Pinturicchio (**Kat. 163 und Kat. 162**)¹²¹¹ festzustellen. Den anderen Darstellungen des Themas mit eher zeitgenössischer Formensprache ist die Kenntnis der antiken Formensprache aber zumindest insofern abzulesen, als die Konstellation Plutos und Proserpinas auf dem Wagen von antiken Reliefs abhängig ist.

¹²⁰⁶ Niccolò dell'Abbate (**Kat. 133**), Alessandro Allori (**Kat. 135**) und Jan Soens (**Kat. 136**).

¹²⁰⁷ Meister der Stratonike (**Kat. 130**).

¹²⁰⁸ Zu Alberti siehe S. 97 f.

¹²⁰⁹ Zu den Rubens-Gemälden siehe S. 237-241.

¹²¹⁰ Siehe S. 142-145.

¹²¹¹ Siehe S. 151 f.

Desweiteren zieht sich die Ikonographie des Bildtyps "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)¹²¹² auch in diese Gattung hinein, wenn bei Zuccari die Cyane-Ikonographie übernommen wird. In den Wand- und Deckenmalereien formulieren sich keine neue Bildtypen; sie stehen vielmehr am Ende einer ikonographischen Entwicklungsreihe des einen oder anderen Künstlers: so bei Cambiaso (**Kat. 123.3**), Primaticcio (**Kat. 115.3**)¹²¹³ und Falconetto (**Kat. 164.1** und **Kat. 165**)¹²¹⁴, die das Bildthema in Zeichnungen vorgebildet hatten.

3.3.6. Majolika

Die Ursprünge dieser zinnglasierten Tonware liegen in der orientalischen Tradition, aus der sie über Spanien und die Balearen im Mittelalter nach Italien gelangte. Hauptzentren waren zunächst Urbino und Castel Durante, dann kamen Faenza, Florenz, Gubbio, Pesaro und Rimini hinzu. War das Dekor im Mittelalter flächiger Art, in Form von Ornamenten, Wappen, Tieren und Pflanzen, gewannen die Figuren ab Ende des 15. Jahrhunderts an Bewegung und Körperhaftigkeit. Die Tiefenräumlichkeit nahm zu, und ab 1500 verdrängten perspektivisch gemalte Figuren (Heilige, Allegorien, Putten) das Ornament vom mittleren Bildfeld. Von 1515 bis 1540 bedeckten einheitliche Szenen aus der Geschichte, Bibel oder Mythologie die gesamte Oberfläche. Danach lösten sich die Kompositionen wieder in Teilgruppen auf, bis sich die Majoliken ab 1550 dahingehend veränderten, daß die Landschaft über die Figuren dominierte und Einzelfiguren wieder beliebter wurden. Eine Nachblüte erlebte die Majolika um 1700 in Castelli.

Ein herausragender Meister war der seit 1518 arbeitende Nicola da Urbino, der seine Werkstatt in Urbino hatte und vermutlich als erster ganze Geschirre flächendeckend mit Bildszenen dekorierte.¹²¹⁵

Vorlagen für Majolika-Kompositionen kamen aus der Druckgraphik: etwa Stiche nach Bilderfindungen Raffaels oder - für ovidische Bildthemen - die Holzschnitte der Metamorphosen-Ausgabe Venedig 1497 (**Kat. 70.1**).¹²¹⁶

Mit ihrem gemeinsamen Bildtypus "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**) reihen sich die Majolika-Malereien in die Simultandarstellungen ein: auch wenn die beiden Hauptpersonen

¹²¹² Zum Bildtyp "Venedig 1497" siehe S. 164-167.

¹²¹³ Siehe Anm. 926.

¹²¹⁴ Siehe S. 142-145.

¹²¹⁵ HAUSMANN 1988 S. 78. Majolika-Service mit Metamorphosen-Dekor sind unter anderem für Isabella d'Este in Mantua entstanden. Vgl. S. 281.

¹²¹⁶ Siehe S. 164-167.

in der Regel nur in einer Szene zu sehen sind, handelt es sich doch um eine Reihung von zeitlich und räumlich getrennten Abschnitten der Erzählung. Dieser Bildtypus vermag wie kein anderer den ovidischen Erzählstrang zu illustrieren. Aufgrund immer gleicher Bildelemente bilden die bemalten Gefäße eine homogene Gruppe, verraten aber gleichzeitig, daß sich die Künstler lediglich eines Vor-Bildes bedienen, ohne nach seinem literarischen Ursprung zu fragen. So entstammen die Vorlagen für die Raubgruppe selbst häufig dem Hercules-Antäus-Kontext. Zusammen mit den Metamorphosen-Illustrationen stellt die Majolika die wichtigste Gruppe innerhalb der Rezeption des Bildtyps "Venedig 1497" dar.

3.3.7. Plastik

Bei den plastischen Kunstwerken mit dem Bildthema des Proserpina-Raubes überwiegen diejenigen, die sich an antiken Bildwerken oder sogar an den antiken Autoren orientieren. Insofern ist der erzählerische Charakter, das Bestreben, möglichst viele Details aus dem Mythos darzustellen, dominierend: es werden mehrere Einzelszenen über einen Gegenstand verstreut, wie auf den Kristallgefäßen (**Kat. 190** und **Kat. 191**)¹²¹⁷, einige Episoden auf engem Raum gedrängt - auf den Truhen (**Kat. 184** und **Kat. 188**)¹²¹⁸, auf Leonies Relief (**Kat. 200**)¹²¹⁹ oder bei Romano (**Kat. 187.2**)¹²²⁰ - oder in Form eines losen Zyklus zur Darstellung gebracht, wie bei Filarete (**Kat. 183**).¹²²¹

Das älteste rezipierte Vorbild ist die Metamorphosen-Illustration "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)¹²²²: die aus ihrem Teich herauschauende Cyane wird von Sbarri übernommen (**Kat. 188**), die Trage- und Wagenfahrtszene auf dem aus Lucca stammenden Cassone (**Kat. 184**). Im Unterschied beispielweise zum Raub der Europa dient die Metamorphosen-Illustration aber nicht als Vorbild für plastische Pluto-Proserpina-Gruppen, sondern beschränkt sich auf Reliefdarstellungen.

Ein weiteres druckgraphisches Erzeugnis ist als Vorlage für ein Relief verwendet worden: der Stich Jean Mignons von 1544 (**Kat. 110.2**) nach einer Zeichnung Luca Pennis (**Kat. 110.1**), umgesetzt in dem Achatkameo von Alessandro Masnago (**Kat. 110.3**).¹²²³

¹²¹⁷ Siehe S. 229 ff.

¹²¹⁸ Siehe S. 149 f. und S. 217 ff.

¹²¹⁹ Siehe S. 160.

¹²²⁰ Siehe S. 155 f.

¹²²¹ Zur Bronzetür Filaretos siehe S. 147 f.

¹²²² Siehe S. 164-167.

¹²²³ Siehe S. 234 ff.

Im Gegensatz zu den aus unterschiedlichen Materialien - Elfenbein, Holz, Bronze, Edelstein - gearbeiteten Reliefs sind die vollplastischen Gruppen im 16. Jahrhundert selten. Dennoch werden gerade in den Arbeiten Vincenzo de'Rossis (**Kat. 189.1** und **Kat. 189.2**)¹²²⁴ die Grundlagen gelegt, ohne die alle weiteren Bildtypen von Raptusgruppen im allgemeinen - hier ist in erster Linie an Giambologna¹²²⁵ zu denken - und Pluto-Proserpina-Gruppen im besonderen undenkbar sind. Unter letzteren ragen im 17. Jahrhundert die Bildtypen "Gian Lorenzo Bernini" (**Kat. 193.2**)¹²²⁶ und "François Girardon" (**Kat. 198.4**)¹²²⁷ heraus, die ihrerseits bis zum 19. Jahrhundert für die vollplastische Gestaltung dieses Bildthemas bestimmend sind.

3.3.8. Textilkunst

Für die Zeit vor 1700 ist der Raub der Proserpina ein auf Bildteppichen seltenes Thema. Ein konkreter einheitlicher Bildtyp läßt sich für die Bildteppiche der frühen Neuzeit nicht feststellen (vgl. **Kat. 216**).¹²²⁸ Während der besprochene Europa-Teppich (**Kat. 216**)¹²²⁹ vermutlich auf dieselben ikonographischen Wurzeln zurückzuführen ist wie der Bildtyp "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)¹²³⁰, ist es sonst eher ein allgemeines Kompositionsschema, das sich für diese Kunstgattung anbietet. Ein immer wiederkehrendes Element sind die in einer Bildecke gelagerten Nymphen mit ihren üppig gefüllten Blumenkörben, die dem meist im Wagen stattfindenden Raub zusehen. Ein Beispiel aus dem 17. Jahrhundert ist nach einem Entwurf Simon Vouets für die Teppich-Folge "Les Amours des Dieux" des Schlosses zu Amiens gearbeitet worden (**Kat. 218**).

Dieselben Elemente bleiben auch nach 1700 obligatorisch, wie ein nach dem Entwurf Giuseppe Grisonis in Florenz gestalteter Teppich von 1733 (**Kat. 219**) und ein französischer Teppich aus einer Götterliebschaften-Serie, den François Boucher 1750-70 entworfen hatte (**Kat. 220**), belegen. Die Haltung der Raubgruppe variiert dabei jeweils. Innerhalb der Götterliebschaften-Folgen lassen sich die einzelnen Bildthemen meist nur anhand der Attribute identifizieren.

¹²²⁴ Siehe S. 198-201.

¹²²⁵ Siehe S. 201.

¹²²⁶ Zur Ikonographie des Bildtyps "Gian Lorenzo Bernini" siehe S. 201-206.

¹²²⁷ Zu Girardon siehe S. 208 ff.

¹²²⁸ Aus diesem Grund werden die Beispiele auch nicht in den vorangehenden Kapiteln besprochen.

¹²²⁹ Siehe S. 163 f.

¹²³⁰ Siehe S. 164-167.

3.4. Antikenrezeption

3.4.1. Rezeption antiker literarischer Quellen

3.4.1.1. Ovid

Für die Bildwerke des 16. und 17. Jahrhunderts stellen die Metamorphosen Ovids, die zunehmend im Original und ohne Allegorisierungen gelesen wurden, die wichtigste antike Quelle dar.

In einer Art "epischer Breite" werden sie in Form von simultanen Darstellungen rezipiert, in denen mehrere Episoden des Mythos in einem Bild wiedergegeben werden. Dies ist der Fall in dem Gemälde des Stratonike-Meisters (**Kat. 130**)¹²³¹, in das neben dem Schuß Amors auf Pluto, der Anthologie und dem Raub auch die suchende Ceres sowie der verwandelte Ascalaphus dargestellt sind.

Niccolò dell'Abbate erzählt die Fabel in seiner Zeichnung (**Kat. 111**)¹²³² mit Anthologie, Raub auf der Quadriga und Orcuseingang. Sein Gemälde (**Kat. 133**)¹²³³ zeigt Anthologie, Überwältigung, Verwandlung der Nymphe in Wasser¹²³⁴, die ungestörten Fahrt des von schwarzen Rossen gezogenen Wagens sowie Ceres, die aus der Ferne heraneilt, um ihre Tochter Tag und Nacht suchen zu können. Und noch ein Detail integriert dell'Abbate in seine gemalte Erzählung: den Gürtel, den Proserpina während des Übergriffs verliert und den die durch ihre Verwandlung stumm gewordene Cyane der Mutter zeigt.

Die Schilderung der Vorgeschichte mit Venus und Amor, den beiden Verursachern des ganzen, ist von Alessandro Allori (**Kat. 135**)¹²³⁵ berücksichtigt worden. Dort betrachten sie aus der Ferne, zu Füßen eines Rundtempels gelagert, zufrieden die Geschehnisse, die sich im Tal abspielen: die Anthologie im Kreise der Freundinnen, die erfolglose Cyane mit Proserpinas Gürtel in der Hand, die Entführung, die sich wehrende Jungfrau, der das Gewand vom obersten Saum zerreißt und die dabei die Blumen verliert, die sie in ihrem Schoß gesammelt hatte. Von den Blumen, die Ovid nennt¹²³⁶ sind vor allem die Lilien von Allori detailliert wiedergegeben. Bei all dieser Liebe fürs Detail sollte es nicht verwundern, wenn auch die Elster, die rechts oben auf einem Ast sitzt, eine

¹²³¹ Siehe S. 214 f.

¹²³² Siehe S. 219 f.

¹²³³ Siehe S. 220 f.

¹²³⁴ Diese selten zur Darstellung gebrachte Ovidszene setzt Johann Heinrich Schönfeld in seinem Gemälde aus dem 17. Jahrhundert (**Kat. 141**) besonders eindrucksvoll um.

¹²³⁵ Siehe S. 227 ff.

¹²³⁶ OVID METAMORPHOSEN 5,392: "aut violas aut candida lilia".

literarische Grundlage hätte: als Vertreterin des den Proserpina-Mythos bei Ovid rahmenden Wettstreits zwischen den Musen und den Pieriden, welche nach ihrer Niederlage in Elstern verwandelt wurden.¹²³⁷

Eine Wiedergabe des Mythos im ovidischen Sinn spiegelt auch das Fresko des Palazzo Schifanoia in Ferrara (**Kat. 159**)¹²³⁸ wieder, das neben dem Raub die Gefährtinnen am Ätna und möglicherweise Triptolemus sowie nicht zuletzt Ceres zeigt.

In mehreren locker verteilten Szenen, die auch die Vorgeschichte und den Ausgang einbeziehen, wird der Mythos beispielsweise auf den Kristallgefäßen Annibale Fontanas (**Kat. 190** und **Kat. 191**)¹²³⁹ geschildert, in wenigen und dafür eng zusammengerückten Episoden auf dem Cofanetto Farnese (**Kat. 188**)¹²⁴⁰.

Von den Bildtypen der frühen Neuzeit sind der Bildtyp "Venedig 1497" sowie die Bildtypen "Bernard Salomon" und "Antonio Tempesta" am stärksten von der literarischen Vorlage beeinflusst. Während im Bildtyp "Venedig 1497" (**Kat. 70.1**)¹²⁴¹ die Vorgeschichte mit Venus und Amor, die Anthologie, die Überwältigung Proserpinas durch Pluto, die Wagenfahrt (allerdings in einer Biga anstelle der Quadriga), die bis zu den Hüften aus ihrer Quelle auftauchende Cyane mit den abwehrend erhobenen Händen sowie Plutos Stoß des Dreizacks thematisiert werden, konzentrieren sich die Bildtypen "Bernard Salomon" (**Kat. 75.1**)¹²⁴² und "Antonio Tempesta" (**Kat. 91.1**)¹²⁴³ auf die Fahrt der Raubgruppe auf der Quadriga und den Widerstand Cyanes. Ergänzt wird diese Szene jeweils durch Bilder der übrigen Episoden auf weiteren Illustrationen der Folge: Venus und Amor, die Suche der Ceres, die Metamorphose der Sirenen, Alpheus und Arethusa, die Verwandlung des Lyncus und die des Ascalaphus.

Die Rezeption der ovidischen Proserpina-Geschichte zeigt sich vor allem dort, wo mehrere Szenen des Mythos innerhalb eines Zyklus ins Bild umgesetzt werden. Beispiele für einen Gemäldezyklus sind Jan Soens Gemälde (**Kat. 137**)¹²⁴⁴. Während der Raub und das Vorbeifahren an Cyane auf dem ersten Bild dargestellt sind, wird auf dem zweiten Ceres zur Hauptperson. Sie ist mit dem - nicht Ovids Metamorphosen, sondern seinen Fasti¹²⁴⁵ entnommenen - Schlangenwagen unterwegs, in der einen Hand die von

¹²³⁷ Ebenda 5,294-340, 662-678.

¹²³⁸ Siehe S. 211 ff.

¹²³⁹ Siehe S. 229 ff.

¹²⁴⁰ Siehe S. 217 ff.

¹²⁴¹ Siehe S. 164-167.

¹²⁴² Siehe S. 173 ff.

¹²⁴³ Siehe S. 183 ff.

¹²⁴⁴ Siehe S. 232 ff.

¹²⁴⁵ OVID FASTI V. 497.

Ovid geforderte Fackel, in der anderen Proserpinas Gürtel, den die stumme, nur gestikulierende Cyane ihr hat zukommen lassen. Im Vordergrund liegt ein zerbrochener Pflug als Andeutung der Reaktion der Ceres: die Bestrafung des Landes, das den Raub ihrer Tochter zugelassen hat.¹²⁴⁶ Die Einbettung beider Gemälde in Darstellungen des Pflügens und Erntens paßt zwar einerseits gut zum naturallegorischen Kontext des Ovid-Stoffes, läßt sich aber als bloße Staffage entlarven. Denn auf dem Bild mit der Raubszene, die nachweislich im Frühling spielt, wird die Ernte des Getreides gezeigt, während das zweite Bild im Hintergrund einen pflügenden Bauern darstellt. Soens hat die landwirtschaftlichen Szenen im Stil mythologischer Landschaftsbilder des Manierismus eingestreut, ohne einen tatsächlichen Bezug auf die Entstehung der Jahreszeiten durch den Proserpina-Mythos nehmen zu wollen.

Andere Bildwerke und Bildtypen greifen nur einzelne ovidische Details heraus.

Bei Floris/Cort (**Kat. 121.2**)¹²⁴⁷ kommt eine ovidische Szene zur Darstellung, die sonst für die Bildwerke der Neuzeit selten ist: die Metamorphose Cyanes. Die Anwesenheit und der Widerstand Cyanes beispielsweise sind typisch für die Fassung des römischen Dichters und finden sich auf zahlreichen Zeichnungen: bei Niccolò dell'Abbate (**Kat. 111**)¹²⁴⁸, Frans Floris (**Kat. 120**), Lambert Sustris (**Kat. 122**)¹²⁴⁹ und Christoph Schwartz (**Kat. 134.2**).¹²⁵⁰ Die Eile, mit der der Raub nach Ovid vonstattengeht, haben am treffendsten dell'Abbate (**Kat. 111**) und Sustris (**Kat. 122**) herausgearbeitet.

Lodovico Carraccis Fresko mit der Suche der Ceres (**Kat. 168**)¹²⁵¹ enthält ein ovidisches Detail, das sonst unberücksichtigt bleibt: die beiden Fackeln der Göttin wirken wie ausgerissene Bäume und erinnern damit an die Fichten, die Ceres in den Metamorphosen am Ätna entzündet, um ihre Tochter auch bei Nacht suchen zu können.¹²⁵²

Wo antike Reliefs kopiert oder nachempfunden werden, wird der ovidische Erzählstrang um die Suche der Ceres erweitert. Allerdings lassen sich die Sarkophagreliefs und ihre Nachahmer nicht allein auf Ovid zurückführen. Bei Ovid spielen nämlich die drei verfolgenden Göttinnen Minerva, Venus und Diana keine Rolle. Ihr literarischer Ursprung -

¹²⁴⁶ OVID METAMORPHOSEN 5,474-486.

¹²⁴⁷ Siehe S. 224-227.

¹²⁴⁸ Siehe S. 219 f.

¹²⁴⁹ Siehe S. 186 f.

¹²⁵⁰ Siehe S. 187 ff.

¹²⁵¹ Siehe S. 236.

¹²⁵² OVID METAMORPHOSEN 5,441 f.: "illa duabus flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna".

in der Orphischen Dichtung, Hyginus und Claudianus¹²⁵³ - ist für die Untersuchung neuzeitlicher Antikenkopien aber insofern irrelevant, als es sich primär um eine Adaption der antiken Formensprache, nicht deren Inhalt handelt.

Abgesehen von Ovids Metamorphosen beziehen die Darstellungen an antiken Ideen lediglich die Pluto-Ikonographie des Plinius ein - in Form des Blattkranzes bei Frans Floris (**Kat. 121.2**).¹²⁵⁴

3.4.1.2. Claudianus

Während die Rezeption Ovids seit dem 16. Jahrhundert gängig und bis in Details auch den Kunstwerken abzulesen ist, beschränkt sich die Claudianus-Rezeption zunächst auf die Einfügung der an der Anthologie beteiligten Göttinnen Minerva, Diana und Venus in die Metamorphosen-Bearbeitungen.¹²⁵⁵ Eine bildliche Umsetzung des Claudianus-Gedichts findet jedoch erst im Barock statt, wobei Rubens eine Vorreiterrolle einnimmt. Für seine Ölskizzen und die danach ausgeführten Gemälde orientiert sich Rubens zwar an einem antiken Sarkophagrelief. Seine ikonographische Variation des Themas, die Darstellung Minervas von ihrer linken Körperseite mit dem sie halb verdeckenden Schild (**Kat. 144.2**)¹²⁵⁶, verweist darüber hinaus auf Claudianus als literarische Quelle. So, wie Claudianus die Gegenwehr Dianas und Minervas beschreibt, die ihre Waffen gegen den Entführer zücken und nur durch Jupiters Intervention abgehalten werden, so rückt auch Rubens die Wehrhaftigkeit der Verfolgerinnen in den Vordergrund und läßt sie zu einem dem Raub gleichberechtigten Bildthema werden.¹²⁵⁷ Die Metamorphose Cyanes, die er andeutet, ist dagegen Ovids Metamorphosen entnommen.

Während Rubens die Wehrhaftigkeit der begleitenden Göttinnen betont, versteht Rembrandt (**Kat. 145**)¹²⁵⁸ es, die malerische Beschreibung des Claudianus in Bezug auf

¹²⁵³ Zu den literarischen Quellen siehe S. 13 ff. Darauf, daß aber nicht literarische Quellen die Grundlage für die Ikonographie der römischen Sarkophagreliefs bildeten, sondern nicht erhaltene Illuminationen, wurde bereits hingewiesen. Dazu auch SCHEFOLD 1976.

¹²⁵⁴ PLINIUS 16,139.

¹²⁵⁵ REGIUS fol. 53 v: "ut Proserpinam circa Aetnam flores legentem cum Minerva atque Diana raperet"; GRAND OLYMP fol. 83 r: "La se iouoit Proserpine avec Venus & Diane, & cueilloit de roses & violettes & aultres diverses fleurs."

¹²⁵⁶ Siehe S. 238 f.

¹²⁵⁷ Von Claudianus konnten Rubens drei verschiedene Metamorphosen-Ausgaben zur Verfügung gestanden haben: die J. J. Scaliger-Ausgabe, Leiden 1603, die sechste Auflage der Pulmannus-Ausgabe, Antwerpen 1612 oder die C. Barth-Ausgabe, Hannover 1612; vgl. GOLAHNY 1988 Anm. 9.

¹²⁵⁸ Siehe S. 241-243.

Stimmung, Landschaft und das Gewand Proserpinas ins Bild umzusetzen. Das Eingreifen der göttlichen Schwestern Proserpinas wird auch in François Chauveaus Frontispiz (**Kat. 80**) zum Thema des Proserpina-Raubes gemacht. Letztgenannter zeigt als einziger die ihren Bogen gegen den Entführer spannende Diana - so, wie Claudianus sie beschreibt - während sie sonst eher passiv dargestellt wird.

3.4.2. Rezeption antiker ikonographischer Quellen

Über die Darstellungen von Planetengottheiten in der florentinischen Kunst gelangten ab 1420/25 antike Reminiszenzen in die Illustrationen des 16. Jahrhunderts: die Nacktheit Plutos oder der Venus, der Kontrapost und die Ikonographie der Pferdegruppen und des Wagenkastens sind Beispiele dafür. Vorbilder aus der Antike waren zum einen Sarkophage, die etwa von kirchlichen Würdenträgern weiterbenutzt wurden; zum anderen war es die Kleinkunst, wie sie an den Höfen gesammelt und teilweise öffentlich zugänglich war.¹²⁵⁹ In diesen Kontext gehören sicherlich auch die antiken Vorbilder für das Tragemotiv des Bildtyps "Venedig 1497", nämlich Ringergruppen, wie sie in solchen Sammlungen vorhanden waren oder auch für solche Sammlungen, zum Beispiel diejenige Isabella d'Estes, von zeitgenössischen Künstlern nachgebildet wurden.¹²⁶⁰ Eine Rezeption der Ringergruppen deutet sich in dem festen Griff an, mit dem Pluto wie auf den Majolikatellern die wehrlose Proserpina um die Mitte faßt und dabei vom Boden hochhebt (**Kat. 176** und **Kat. 174**).¹²⁶¹ Die rundplastischen Gruppen Vincenzo de'Rossis (**Kat. 189.1** und **Kat. 189.2**)¹²⁶² kopieren mangels erhaltener antiker Proserpina-Raub-Gruppen ebenfalls diese ikonographisch verwandten Kompositionen.

Die Reliefs des 16. und 17. Jahrhunderts orientieren sich ihrerseits an antiken reliefierten Darstellungen: römischen Sarkophag- und Cippusreliefs. Obligatorisch ist in allen Fällen die Fahrt im von zwei bis vier Pferden gezogenen Streitwagen, während die Haltung der Raubgruppe selbst nur auf Romanos Stuckrelief (**Kat. 187.2**)¹²⁶³ antikisierend wirkt. In den übrigen Kompositionen entstammen Stand- und Hebmotiv eher dem Hercules-

¹²⁵⁹ Zum Beispiel der Garten der Medici in Florenz oder die Antikensammlung auf dem Kapitol in Rom, die 1471 von Papst Sixtus IV gestiftet wurde. Zu Antikensammlungen um 1600 in Rom siehe DALTRÖP 1989.

¹²⁶⁰ Vgl. Anm. 1001. Auf der Unterseite der Basis befindet sich die mitgegossene Inschrift: "D(IVA)/ ISABEL/LA/ M(ANTUA) E/ MAR(CHIONISSA)". Zu Antico zuletzt KAT.ISABELLA 1994 S. 334-339, Kat. 106 mit Abb.

¹²⁶¹ Zu den Majoliken siehe S. 168 ff.

¹²⁶² Zu de'Rossis Gruppe siehe S. 198-200.

¹²⁶³ Siehe S. 155 f.

Antäus-Kontext. Einzelne Motive, wie die in die Höhe gestaffelt angeordneten Pferde auf dem Cassone (**Kat. 184**)¹²⁶⁴, bei Giulio Romano (**Kat. 187.2**) und Masnago (**Kat. 110.3**)¹²⁶⁵ oder die Einbindung des Mercurius als Wagenführer (**Kat. 184**)¹²⁶⁶ sind dagegen wieder typisch für Sarkophagreliefs.

Die römischen Grabaltar- und Sarkophagreliefs, von denen im 16. und 17. Jahrhundert eine ganze Reihe bekannt waren, dienten auch den Zeichnern als Vorlage.¹²⁶⁷

Bei den meisten Wand- und Deckengemälden dagegen ist es vor allem der äußere Rahmen, die Gesamtkonzeption einer Wand- oder Deckengestaltung, die an antiken Mustern orientiert sind. Die durch Bänder mit antiken Ornamenten (Flechtband, Mäander, Perlstab, Eierstab, Kymation) eingefassten Felder, gefüllt mit Arabesken, Grottesken und mythologischen Szenen, wie sie in Caprarola (**Kat. 167**)¹²⁶⁸ oder Siena (**Kat. 162**)¹²⁶⁹ vertreten sind, erinnern an pompejanische Wandmalereien oder die Gestaltung der domus aurea Neros in Rom, deren Malereien 1493 aufgefunden worden waren.¹²⁷⁰ Der inhaltliche Bezug zur Antike ist dagegen sehr lose. Antike Themen werden mit zeitgenössischen gemischt, wie beispielsweise im Monatszyklus des Palazzo Schifanoia (**Kat. 159**).¹²⁷¹ Oder Figuren werden zu Friesen mit Bauschmuck-Charakter "all'antica" zusammengestellt, ohne daß die Friese als Ganzes auf Vorbilder zurückzuführen wären. Falconettos Fassaden- (**Kat. 164.1**) sowie Wanddekoration (**Kat. 165**)¹²⁷² sind Beispiele solcher augenscheinlich "antiker" Gestaltungen, die sich auf den zweiten Blick als größtenteils fingiert herausstellen. So war der Proserpina-Fries die einzige Szene, für die sich ein antikes Vorbild identifizieren ließ.

Sowohl Falconetto als auch Pinturicchio kannten - trotz aller Freiheiten und Variationen, die sie sich in ihren Kompositionen erlaubt haben - römische Sarkophagreliefs oder zumindest deren Nachzeichnungen. So läßt sich für Falconetto ganz konkret ein bestimmtes Vorbild festmachen: der Sarkophag aus den Uffizien (**Kat. 31**), der auf Falconettos Entwurf für das Grabmal Cornaros um 1500 noch relativ originalgetreu nachgebildet wurde,

¹²⁶⁴ Siehe S. 217 ff.

¹²⁶⁵ Siehe S. 234 ff.

¹²⁶⁶ Siehe S. 149 f.

¹²⁶⁷ Zu den Antikenzeichnungen siehe S. 134-149. Siehe auch BOBER/RUBINSTEIN 1986 S. 57.

¹²⁶⁸ Siehe S. 221 ff.

¹²⁶⁹ Siehe S. 151.

¹²⁷⁰ Teile dieses Hauses waren fast ganz vergoldet, mit Gemmen und Muscheln geschmückt, und mit miniaturistischen Motiven in Hell-Dunkel-Technik auf meist einfarbigen Wänden. Die wenigen erhaltenen Gewölbe- und Wandmalereien lassen sich mithilfe von Renaissance-Zeichnungen ergänzen. Zur Beschreibung und Rekonstruktion der Malereien aus der domus aurea vgl. PETERS/MEYBOOM 1982, zur Bedeutung der domus aurea für die Grotteskenmalerei der Renaissance siehe DACOS 1969.

¹²⁷¹ Siehe S. 211-214.

¹²⁷² Zu Falconetto siehe S. 142-145.

während die Fresken auf mehrere Details des Originals verzichten. Das für Pinturicchio typische Motiv des Verfolgers hinter dem Wagen Plutos (**Kat. 162**)¹²⁷³ hat seine Wurzeln ebenfalls in den römischen Vorbildern. In dem Ausschnitt des Deckengemäldes aus dem Palazzo del Magnifico (**Kat. 163**) wird es noch deutlicher, daß die Vorlage ein römischer Sarkophag gewesen sein muß. Sowohl Mercurius als Wagenführer oder -lenker als auch die suchende Ceres auf dem Schlangenzug sind antike Motive und auf nur wenige Renaissancebeispiele beschränkt.

Vornehmlich sind es einzelne Details, wie die antike Ikonographie des nackten Pluto mit Blattkranz und Viergespann bei Cornelis Cort (**Kat. 121.2**)¹²⁷⁴, die Eingang in die Kunstwerke finden. Der Zweizack ist Plutos ständiges Attribut, ebenso wie die Quadriga.¹²⁷⁵ Weitere Rückgriffe auf die Bildsprache der Antike sind das Mondsicheldiadem Dianas/Proserpinas auf dem Kupferstich Caraglios (**Kat. 105.2**)¹²⁷⁶, die hintereinandergestaffelten Pferde bei Floris/Cort (**Kat. 121.2**), der Streitwagen all'antica und die Ikonographie der Nymphe Cyane bei Penni/Mignon (**Kat. 110.2**)¹²⁷⁷, die Anwesenheit von Eroten in der Raubszene¹²⁷⁸ bei de Troy (**Kat. 157**)¹²⁷⁹, Girardon (**Kat. 198.4**)¹²⁸⁰, Leonie (**Kat. 200**)¹²⁸¹ und Rubens (**Kat. 144.5**)¹²⁸² sowie die des Cerberus bei Caraglio (**Kat. 105.2**), Cambiaso (**Kat. 123.1**)¹²⁸³, Böhme (**Kat. 140.8**)¹²⁸⁴, Masnago (**Kat. 110.3**)¹²⁸⁵, de'Rossi (**Kat. 189.1**)¹²⁸⁶ und Bernini (**Kat. 193.2**)¹²⁸⁷.

¹²⁷³ Zu Pinturicchios Deckengestaltungen siehe S. 151 f.

¹²⁷⁴ Siehe S. 224-227.

¹²⁷⁵ Abgesehen von L.D. (**Kat. 115.2**), Rosso (**Kat. 105.2**), Scolari (**Kat. 89**) und Alberti (**Kat. 106.2**).

¹²⁷⁶ Vgl. eine Marmorstatue in Rom, Museo Capitolino, römische Kopie nach einem griechischen Original des 4. Jahrhunderts v. Chr., KAHIL 1984 Bd. II,1 S. 689, Nr. 906, Bd. II,2 S. 514 mit Abb.; römische Bronzestatuette um 200 n. Chr., London, British Museum (Inv. 1006), KAHIL 1984 Bd. II,1 S. 690, Nr. 909 mit Abb.; Marmorstatuette, römische Kopie nach einem griechischen Original des 2. Viertels des 4. Jahrhunderts v. Chr. (Praxiteles-Schule), Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (Inv. IN 1634), KAHIL 1984 Bd. II,1 S. 689, Nr. 907 mit Abb.

¹²⁷⁷ Siehe S. 234 ff.

¹²⁷⁸ Zu Fackeln als antiken Hochzeitssymbolen vgl. CUMONT 1942 S. 247, Anm. 2.

¹²⁷⁹ Siehe S. 189 f.

¹²⁸⁰ Siehe S. 210.

¹²⁸¹ Siehe S. 160.

¹²⁸² Siehe S. 240 f.

¹²⁸³ Siehe S. 222 f.

¹²⁸⁴ Siehe S. 195.

¹²⁸⁵ Siehe S. 234 f.

¹²⁸⁶ Siehe S. 198-201.

¹²⁸⁷ Siehe S. 201-208.

III. IKONOLOGIE

1. Bedeutungsebene

Nach dem Grundsatz "ut pictura poesis" wurden in den Kunstwerken des 16. und 17. Jahrhunderts verschiedene Bedeutungsschichten zum Ausdruck gebracht, die sich auf die zeitgenössischen Mythographen stützen. Die Handbücher Giglio Gregorio Giraldis, Natalis Comes', Vincenzo Cartaris, Cesare Ripas und Carel van Manders vermitteln den Auftraggebern und Künstlern nicht nur die über das Mittelalter tradierte antike Ikonographie der einzelnen Gottheiten und die Erzählung einzelner Mythen, sondern darüber hinaus durch die angebotenen Deutungsansätze auch die Möglichkeit der inhaltlichen Ausgestaltung des Bildthemas.¹²⁸⁸ Die Mythographen beschränken sich auf die seit der Antike geläufigen Deutungen "historisch", "naturallegorisch" und "moralisch".¹²⁸⁹

1.1. Historische Deutung

Unter der historischen Deutung ist die auf antiken und mittelalterlichen Quellen basierende etymologische und ikonographische Erklärung der Göttergestalten sowie die Beschreibung ihrer Beinamen und Kulte zu verstehen, die in den neuzeitlichen Mythographen überliefert ist. Bei van Mander beispielsweise ist Ceres die Königin Siziliens, die auf ihrer Insel den Ackerbau und damit das zivilisierte Leben erfand. Ihre schöne Tochter Proserpina wurde vom König der Molosser, Orcus, entführt.¹²⁹⁰ Als Beinamen werden Hecate und Diana genannt.¹²⁹¹

Für die Ikonographie Plutos, des Gottes des Reichtums und der Toten¹²⁹², ist die Beschreibung Cartaris vorbildlich: der Kopf des nackten, dunkelhäutigen Gottes ist mit einer Krone aus Ebenholz oder einem Kranz aus Zypressen geschmückt und von schwarzem Nebel umgeben. Er kann auch einen Helm tragen, der ihn unsichtbar macht. In den Händen hält er als Zeichen für seine Herrschaft über das geringste der drei Weltreiche ein kleines,

¹²⁸⁸ Zu den genannten Mythographen siehe S. 76-84.

¹²⁸⁹ Während Comes, Cartari und van Mander alle drei Auslegungsarten anwenden, fehlt bei Giraldi die moralische und bei Ripa die naturallegorische.

¹²⁹⁰ VAN MANDER WTLWGGINGH fol. 46 r f.: "Ceres was Saturni Dochter/ en Huysvrouw van den Coningh Cicanus [...] Ceres hadde een Dochter Proserpina, die om haer uptnemende schoonheyt werdt ontschaeckz van Orcus, den Coningh der Molossen/ diese daer naete Wijve nam."

¹²⁹¹ GIRALDI 6: "Chthonia preterea dea cognominatur, & Hecate, ut pluribus ostendimus in Hecate Diana"; COMES S. 249: "Qui igitur Lunam & Hecaten, & Proserpinam esse putarut unam..."

¹²⁹² COMES S. 173 f.: "Hunc defunctorum Deum esse crediderunt"; CARTARI S. 276: "Re de i morti, perche trovò le pompe funerali".

rostiges Szepter.¹²⁹³ Weitere Attribute sind der Wagen, dessen schwarzes Viergespann Rauch ausatmet¹²⁹⁴, Rute¹²⁹⁵, Schlüssel¹²⁹⁶ und der dreiköpfige Cerberus¹²⁹⁷. Eine Beschreibung von Proserpinas Aussehen wird nicht gegeben.

Der nackte, dunkle Körper Plutos hebt sich in Alessandro Alloris Gemälde (**Kat. 135**)¹²⁹⁸ besonders deutlich von dem hellen Inkarnat Proserpinas ab. Ein ähnlicher, die Gegensätzlichkeit der Protagonisten hervorhebender Kontrast wird bei Joseph Heintz (**Kat. 140.1**)¹²⁹⁹ herausgearbeitet, ohne daß auf Mittel der Dämonisierung zurückgegriffen würde.

Nackt, bärtig, mit einem Blattkranz im Haar, präsentiert sich Pluto in dem von Frans Floris gezeichneten, von Cornelius Cort gestochenen Proserpina-Zyklus (**Kat. 121.2**).¹³⁰⁰

Zu den frühesten Darstellungen des Proserpina-Raubes, die sich der historischen Deutung bedienen, gehört der Kupferstich Caraglios (**Kat. 105.2**)¹³⁰¹ nach einem Entwurf Giovanni Battista Rossos (**Kat. 105.1**). Die Ausstattung Plutos mit seinen Attributen Cerberus und Zweizack¹³⁰² sowie die Krönung Proserpinas mit dem Mondsicheldiadem sind im Kontext des Götterliebschaften-Zyklus allerdings primär als mythologische Verbrämung und damit Rechtfertigung der äußerst erotischen Szene zu verstehen.

In der ausführlicheren Fassung seiner Zeichnung (**Kat. 123.1**)¹³⁰³ läßt Luca Cambiaso den dreiköpfigen Hund aus Plutos Wagenkasten hervorlugen.

In Christoph Schwartz' Ölgemälde um 1565 (**Kat. 134.1**)¹³⁰⁴ wird der Hund als auf einen Tierkopf verkürzte Abbreviation zwischen Plutos Beinen im Wagen sichtbar.

Als feuerspeiidend ist auch der dreiköpfige Cerberus gekennzeichnet, der auf dem Buchsbaumrelief von Johann Heinrich Böhme (**Kat. 140.8**)¹³⁰⁵ an einer Kette liegt.

¹²⁹³ CARTARI S. 277: "...di colore fosco, ha in capo una corona di negro hebeno tinta della scurezza della ombrosa notte. Lo scettro, che tiene in mano, medesimamente lo mostro Re, & è piccolo, perche mostra il Regno di questo basso mondo".

¹²⁹⁴ Ebenda S. 282: "A costui dettero gli antichi un carro tirato da quattro ferocissimi cavalli negri, che spiravano fuoco, nominato Orfneo, Tone, Netteo, & Alastore."

¹²⁹⁵ Ebenda S. 278: "Plutone habbia in mano una verga, [...] con questa conduce le anime in inferno."

¹²⁹⁶ Ebenda: "Et alcuni gli posero una chiave in mano, come che egli cosi tenga serrato il Regno dell'Inferno, che l'anime colà giù discese una volta non possano uscirne mai più."

¹²⁹⁷ Ebenda S. 278: "Il cane Cerbero con tre capi, che gli stà à i piedi".

¹²⁹⁸ Siehe S. 227 f.

¹²⁹⁹ Siehe S. 192 ff.

¹³⁰⁰ Siehe S. 224 ff.

¹³⁰¹ Zur Beschreibung des Stiches siehe S. 170 f.

¹³⁰² Der Zweizack als Plutos Attribut wird nicht in den Mythographien genannt, sondern in den Metamorphosen-Bearbeitungen.

¹³⁰³ Siehe S. 223 f.

¹³⁰⁴ Siehe S. 187 f.

¹³⁰⁵ Siehe S. 195.

Sowohl für den Bildtyp "Vincenzo de' Rossi" (**Kat. 189.1**)¹³⁰⁶ als auch für den Bildtyp "Gian Lorenzo Bernini" (**Kat. 193.2**)¹³⁰⁷ ist der am Boden kauende, dreiköpfige Hund als Begleiter Plutos obligatorisch. Er soll hier nicht - wie beispielweise auf den römischen Reliefs oder auf dem Kameo Masnagos (**Kat. 110.3**)¹³⁰⁸ - als Personifikation der nahen Unterwelt verstanden werden, sondern dient lediglich der Benennung der Raptusgruppe.

Während der Raub auf der Quadriga ein häufiges Motiv ist, das nicht nur durch die neuzeitlichen Mythographien, sondern ebenso durch die Metamorphosen selbst tradiert wird, basiert die Schilderung des sichtbaren Pferdeatems allein auf dem Cartari-Zitat. Auf dem Holzschnitt Giuseppe Sclaris (**Kat. 89**)¹³⁰⁹ und demjenigen Murers von 1582 (**Kat. 75.6**)¹³¹⁰ ist jeweils der sichtbare Atem der Pferde wiedergegeben.

Das Mondsicheldiadem Proserpinas, Attribut der Göttin bei Le Rosso (**Kat. 105.2**)¹³¹¹ und bei Vincenzo de' Rossi (**Kat. 180**) spielt auf die Personalunion von Proserpina und Diana/Luna an, wie sie bei den mittelalterlichen Mythographen beschrieben wurde.¹³¹² Dort liegt auch der Ursprung für die Einheit von Proserpina und Hecate, die in der Bildunterschrift bei Floris/Cort (**Kat. 89**)¹³¹³ angedeutet wird.

1.2. Naturallegorische Deutung

Proserpina wurde seit der Antike als Personifikation des Samenkorns verstanden, Pluto als die der Erde, in die der Samen eingehen muß, um nach Monaten des Reifens als vielfache Frucht wieder aus ihr hervorzubrechen.¹³¹⁴ In diesem Kontext ist der Richtspruch Jupiters,

¹³⁰⁶ Siehe S. 198-201.

¹³⁰⁷ Siehe S. 202-208.

¹³⁰⁸ Siehe S. 234 ff.

¹³⁰⁹ Siehe S. 196 f.

¹³¹⁰ Siehe S. 178 f.

¹³¹¹ Siehe S. 170 ff.

¹³¹² F.P.FULGENTIUS 2,16. Siehe dazu S. 17.

¹³¹³ Siehe S. 224-227. Zur Identität Proserpinas und Hecates siehe F.P.FULGENTIUS 1,10: "...unde et Ecate Grece dicitur; hecaton enim Grece centum sunt; et ideo illi hoc nomen inponunt, quia centuplatum seges proferat fructum" und COMES S. 243: "Proserpinam alii eandem esse voluerunt Hecaten." Siehe S. 78.

¹³¹⁴ GIRALDI 6: "foecunditatem seminum: quae cum defuisset quodam tempore, eademque sterilitate terra moereret", "Proserpina, inquit, seminum virtus est: Pluto vero sol, qui tempore hyemis remotiorem mundi partem perlustrat"; COMES S. 248: "vim omnem terrena scribit esse Plutonis patri dedicatam: qui & Pluto & Dis ideo vocatus fuit, quod omnia & recidunt in terras, & oriantur e terris", "quam frugu semen esse volut, absconditamque; queri a matre fingut", "Haec latet sex menses apud maritu, dum sol in signis Australibus a semente fuerit, donec ad maturitatem fruges perducens ad Borealia paulatim redierit", "tunc enim non amplius semen est sub terra per sex menses, sed in horreis agrorum, & apud superos in locis editioribus"; CARTARI S. 277 f.: "la rapita Proserpina, che mostra la virtù del seme, perche questo allhora stà nel ventre della terra."; VAN MANDER WTLEGGINGH fol 46 r: "Van den voorgaende Ougst heest men het saep-Zaet: en Ceres is het kooren", "Hy rooft dan Proserpinam, dar is/ het graen en

Proserpina solle eine Jahreshälfte über und eine unter der Erde verbringen, gleichzusetzen mit dem Einsetzen des Vegetationszyklus, dem Wechsel der Jahreszeiten und der Wiedergeburt. In der Antike war der Raub der Proserpina durch den Gott der Unterwelt ein Bild für den "Griff des Todes nach dem Menschen"¹³¹⁵, der zwar zunächst als unausweichlich galt, durch die Auferstehung - verkörpert durch die Anabasis Proserpinas - aber überwunden werden konnte und somit dem Motiv den Schrecken nahm. Die Horen, die die Proserpina-Raubszene der Reliefs häufig rahmen (**vgl. Kat. 32**)¹³¹⁶, personifizieren die Jahreszeiten, den ewigen Wechsel zwischen Leben und Tod, Wachstums- und Ruhephasen der Natur. Proserpina kann auch dem Mond gleichgesetzt werden.¹³¹⁷

Während die Deutung Proserpinas als Kornmädchen keinen Eingang in die neuzeitliche Ikonographie fand, findet die kosmologische Allegorese ihre - wenn auch seltene - bildkünstlerische Entsprechung. So ist Proserpina mit dem Mondsicheldiadem auf dem Kupferstich Caraglios (**Kat. 105.2**)¹³¹⁸ und bei Vincenzo de' Rossi (**Kat. 189.1**)¹³¹⁹ in ihrer kosmologischen Bedeutung als Mond zu interpretieren, den man genau wie die Tochter der Ceres nur einen Teil des Jahres sehen kann, da er ansonsten im Schatten der Erde verborgen ist. Das Mondsicheldiadem - eigentlich Attribut der Diana - wird durch die seit der Antike bestehende und durch MV I überlieferte Personalunion Diana/Proserpina hier auf die Gattin Plutos übertragen.¹³²⁰

Als Sinnbild des Todes und der Erneuerung interpretiert Preimesberger die Pluto-Proserpina-

de goederen der aerden", "t'zaedt in d'aerde verborghen wesende/ is Proserpina in der Helle", "...vier Maenden wortelt graen in der aerde/ daerom hadde Pluto vier Peerden", "...t'zaedt in sommige Landen is ses Maenden onder d'aerde eer het aaren laet sien/ en het blijft ses Maenden op d'aerde by zijn Moeder/ eer't van den Boeren in't saeyen weder daer onder moet."

¹³¹⁵ LINDNER 1984 S. 103.

¹³¹⁶ Zur Beschreibung des Reliefs siehe S. 137 f.

¹³¹⁷ GIRALDI 6: "Proserpinam lunam esse voluit"; COMES S. 249: "illa sex menses apud inferos esse alterne dixerut; quia tantundem sub terra, quantum supra terram Luna in toto anno commoretur"; VAN MANDER WTLEGGINGH fol. 46 r.: "Proserpina soude oock de Maen wesen/ die t'half Jaer verborghen blijft onder d'aerde." Zu Ursprung und Entwicklung dieses naturallegorischen Aspekts des Proserpina-Mythos siehe F.P.FULGENTIUS 2,16, MV I 112, MV II 15, MV III 7, OVIDE MORALISÉ 5,2788 ff.

¹³¹⁸ Siehe S. 171 ff.

¹³¹⁹ Siehe S. 198-201.

¹³²⁰ MV I 7; siehe S. 26.

Gruppe Berninis (**Kat. 193.2**).¹³²¹ Durch den nur kurz nach dem Tod Pauls V. an Bernini ergangenen Auftrag kann die Gruppe auf diesen konkreten Todesfall bezogen werden. Der frisch austreibende Lorbeerbusch zu Füßen des Cerberus deutet auf den propagierten Fortbestand der Familie Borghese auch nach dem Tod des Familienoberhauptes hin.¹³²² Als Verkörperung pflanzlichen Lebens ist die Plazierung eines Bildwerkes mit dem Raub der Proserpina in naturnaher Umgebung, wie dies für die Bernini-Gruppe der Fall ist, besonders sinnvoll und entspricht der Angemessenheit des Ortes.¹³²³

1.3. Moralische Deutung

Die Mythographen schildern Plutos Wagen als dreirädriges Gefährt, um die Unsicherheit und Gefahr des lasterhaften Ehrgeizes und Reichtums zu zeigen.¹³²⁴ Besonders ausgeprägt ist die moralisierende Auslegung bei van Mander, die zur Besserung der verdorbenen menschlichen Sitten beitragen soll.¹³²⁵ Den Raub und das Rennen der Pferde Plutos deutet van Mander als den ruhelosen Geiz¹³²⁶, die Räder als das Scharren des Geld- und Abenteuersüchtigen.¹³²⁷ Die vier schwarzen Pferde stehen für das geizige Wesen des Menschen, befallen von der Blindheit des Geistes, die ihnen dann die Augen des Herzens verschließt, damit sie nicht sehen, was recht ist.¹³²⁸ Proserpinas Handeln tadelt er als den Opportunismus so mancher schönen, jungen Frau, die nur des Geldes wegen mit einem reichen, aber alten und abstoßenden Mann zu Bette geht.¹³²⁹

¹³²¹ Siehe S. 205.

¹³²² PREIMESBERGER 1989 S. 117 und WINNER 1985 S. 195 f. Zum politischen Kontext siehe S. 280.

¹³²³ LOMAZZO 6,26. Vgl. PREIMESBERGER 1989 S. 117.

¹³²⁴ CARTARI S. 283: "...e che 'l carro parimente non haueua più di tre ruote, uolendo mostrare in questo modo chi lo fece quale sia la fatica & il pericolo di coloro, che cercano arricchire, e la incertitudine delle cose venture, perche lo tolsero anco per lo Dio della ricchezza"; RIPA S. 63: "Hvomo ignudo, spauentoso in vista con vna ghirlanda di cipresso in capo, tiene in mano vn picciolo scettro, & vna chiaue, stando sopra vn carro da tre ruote, & è tirato da tre ferocissimi caualli."

¹³²⁵ VAN MANDER WTLEGGINGH fol 46 v: "dat tot verbeteringe der Menschelijcker verdorben zeden dienende mocht wesen".

¹³²⁶ Ebenda: "...dat desen waghē/ de Peerden/ het rennen/ het ontschaken van desen Helle-Godt/ niet en is als de angeruste nenuneer genoech hebbende giericheyt."

¹³²⁷ Ebenda: "...de wielen zijn niet als het stadigh keeren en woeten van den schalievenden oft geldtsuchtighen."

¹³²⁸ Ebenda: "...den aerdt der gierighe Menschen/ die eerst worden bevanghen met een verblintheyt des gheests/ hebbende d'oogen des herten toeghedaen/ om niet te sten wat deucht/ recht/ oft onschult is."

¹³²⁹ Ebenda fol. 46 r: "Menighe schoon jonghe Proserpina met een vlamme borst/ den sin hebbende gheheel op den bevallijcken jonghen Narcissus oft Adonis, moet ondanccks/ naes' Vaders wille/ haer genuechte derben/ en droeslijck om den Helschen rijckdoms wille met den ouden swarten Pluto te bedde."

Die Darstellung des dreirädrigen Wagens ist äußerst selten. Er findet sich lediglich auf dem Cassone aus Lucca (**Kat. 184**)¹³³⁰, einem Hell-Dunkelblatt eines Nachfolgers Hans Baldungs (**Kat. 109**)¹³³¹ und in der um 1745 von Simon Troger (**Kat. 205**)¹³³² gefertigten Raptusgruppe. Die betont bewegten, muskulösen Rosse des Bildtyps "Joseph Heintz" (**Kat. 140.1**)¹³³³ interpretiert Krieger als "Sinnbild für die ungebändigten Leidenschaften und Triebe"¹³³⁴ und nimmt damit Bezug auf die Deutung Cartaris und Ripas.

Während die Darstellung von Gewalt und Gegenwehr als Darstellung von Affekten die wesentliche Aufgabe des Historienbildes ist, erlaubt beispielsweise eine dämonische Physiognomie Plutos eine moralische Deutung des Bildwerkes.

Die dämonisierende Wirkung hat der Proserpina-Raub bei Dürer (**Kat. 87.2**) durch seine Nähe zu der Vorzeichnung "Entführung zu Pferde" (**Kat. 87.1**)¹³³⁵. Die toten Leiber, über die der Entführer dort hinwegreitet, identifizieren ihn als den "wilden Mann", einem mittelalterlichen Sinnbild für triebhaftes Verlangen. Fehlen die Toten auch in der Radierung, so wird das Dämonische nun auf das Reittier verlagert: anstelle eines Pferdes wählt Dürer ein Einhorn mit nicht tordiertem Horn, dem seinerseits dämonische Kräfte beigemessen werden. Durch die Gewalttätigkeit des Entführers, der durch die Assoziationen des "wildes Mannes" barbarisch wirkt, erhält die Tat eine moralisch negative Tendenz. Unterstützt werden die negativen Assoziationen durch eine morbid anmutende Landschaft.

Bei Giuseppe Scolari (**Kat. 89**)¹³³⁶ wird die durch die Gewalttätigkeit Plutos und das Tosen der Elemente bereits implizierte moralisierende Deutung durch die Anwesenheit des geflügelten Dämons noch verstärkt. Geflügelte Unterweltswesen, die gespanntlenkend, posaune- oder hornblasend die Entführung unterstützen und gewissermaßen

¹³³⁰ Siehe S. 150.

¹³³¹ Pluto und Proserpina sitzen nebeneinander in dem dreirädrigen, reichverzierten Wagen. Auf der Achse des Vorderrades sitzt auf jeder Seite ein geflügeltes, bocksbeiniges, männliches Mischwesen; das Heck des Wagens scheint ebenfalls ein Flügelwesen zu zieren. Pluto - durch Beischrift benannt, erscheint in voller Rüstung und Krone und umgreift mit beiden Armen die nackte Proserpina, deren Gewand sich hinter dem Wagen im Fahrtwind aufbläht. Sie sitzt einerseits schon halb auf seinem Schoß, versucht aber andererseits, sich gegen die Umklammerung zu wehren. Zudem ist ihr Gesicht von Pluto abgewandt. Ein Dämon mit Flügeln am Kopf oder Hut - Mercurius (?) - lenkt, auf zwei Pferden gleichzeitig reitend, die Fahrt nach links über Wolken und angedeutete Landschaft. Über der Schulter trägt er einen undefinierbaren Gegenstand, möglicherweise eine Fackel oder eine Posaune. In entgegengesetzter Richtung galoppieren im Hintergrund zwei Eroten auf Pferden. Die Szenerie wird vom Strahlenkranz der Sonne beschienen.

¹³³² Siehe S. 207.

¹³³³ Zur Beschreibung siehe S. 192 f.

¹³³⁴ KRIEGER 1987 S. 186.

¹³³⁵ Siehe S. 161 f.

¹³³⁶ Siehe S. 196 f.

eine dämonisierte Fassung der den Raub im Barock vielfach begleitenden Erogen darstellen, tauchen bei Alessandro Magnasco (**Kat. 156**) und Sebastiano Ricci (**Kat. 155**) auf.

Bei Luca Cambiaso (**Kat. 123.2**)¹³³⁷ bekommt Pluto durch die spitzen Tierohren einen animalischen Charakter, dessen abstoßende Wirkung durch wulstige Augenbrauen und Kahlköpfigkeit noch verstärkt wird. In der Metamorphosen-Illustration "Paris 1539" (**Kat. 72**)¹³³⁸ war Plutos dämonisches Wesen noch stärker ausgeprägt.

Eine moralisierende Auslegung der Raubgruppe auf dem Temperagemälde (**Kat. 131**)¹³³⁹, das Pietro Perugino 1504 im Auftrag der Marchesa Isabella d'Este Gonzaga fertigte, liegt in der "Invenzione" der Marchesa begründet, die eine "Bataglia di Castità contro di Lascivia" als Gegenstück zu dem bereits in ihrem Studiolo hängenden Mantegna-Bild "Minerva triumphiert über die Laster" bestellte. Paride da Ceresara, Isabellas Berater in Kunstangelegenheiten, war der Verfasser des Bildprogramms.¹³⁴⁰ Im Hintergrund sind die Feinde der Keuschheit¹³⁴¹ dargestellt, die teilweise auf dem Meer oder Fluß schwimmen: Europa auf dem Stier, Pluto und Proserpina sowie Neptunus und Coronis. Weitere Gruppen vervollständigen die amouröse Szenerie zu Land: Apoll und Daphne, Mercurius und Herse, Poliphem und Galatea.

Zu einem Zweikampf zwischen dem brutalen, von seinen Trieben geleiteten Gott der Unterwelt und der keuschen, die Tugend Proserpinas verteidigenden Minerva gerät die Komposition des Proserpina-Raubes bei Rubens (**Kat. 144.5**), indem diese beiden Gottheiten das Bildzentrum einnehmen.¹³⁴²

Die moralische Auslegung der Bernini-Gruppe (**Kat. 193.2**)¹³⁴³ wird durch eine Inschrift gestützt, die nachträglich in den Sockel eingraviert wurde: "Wer immer Du gebückt die Blumen der Erde pflückst./ Siehe mich, die ich zum Haus des wilden Dis hinweggerafft werde."¹³⁴⁴ Das Epigramm Kardinal Maffeo Berberinis warnt vor einem zu sehr an flüchtigen, weltlichen Werten orientierten Leben, das durch die blumenpflückende Proserpina versinnbildlicht wird.

In der Dreifigurengruppe von Adrian de Vries (**Kat. 192**)¹³⁴⁵ übernimmt ein

¹³³⁷ Siehe S. 223 f.

¹³³⁸ Zur literarische Überlieferung siehe S. 65 f.

¹³³⁹ Siehe S. 216 f.

¹³⁴⁰ Zum kompletten Wortlaut siehe KAT.ISABELLA 1994 S. 224 f.

¹³⁴¹ BRAGHIROLI 1877 S. 164 ff.: "Jove con altri Iddei, come nemico di castità".

¹³⁴² Siehe S. 240 f.

¹³⁴³ Siehe S. 205.

¹³⁴⁴ Zu Text und Übersetzung des Epigramms siehe S. 89 f.

¹³⁴⁵ Siehe Anm. 1010.

kleiner Mercurius an Stelle Cyanes die Aufgabe, den Raub zu verhindern, indem er mit beiden Armen Plutos Bein umklammert. Da Mercurius im Götterhimmel der Prager Hofkunst einen besonderen Platz als Hüter der Tugend hatte, ist zu erwägen, ob er nicht in diesem speziellen Prager Kontext als Verteidiger der Keuschheit an der Szene Anteil hat.

Moralisierende Tendenzen des Proserpina-Raubes äußern sich durch die begleitende Texte der Metamorphosen-Illustrationen oder -Folgen sowie die Vorworte derselben, in denen das horazische "miscuit utile dulci" eine immer wiederkehrende Formel darstellt. Dieses Prinzip, gleichermaßen zu erbauen wie zu ermahnen, ist die Grundlage der Picta-Poesis-Literatur, in der Bild und Text eine enge Verbindung eingehen.¹³⁴⁶

In der emblematischen Bilderfolge "Emblemas Morales", die 1610 in Madrid erschien, unterlegte Sebastián de Covarrubias Orozco den Holzschnitt des Proserpina-Raubes (**Kat. 76**)¹³⁴⁷ mit einem Achtzeiler, der die Protestrede Cyanes thematisiert.¹³⁴⁸ Die Inscriptio des Emblems ist in ein Schriftband eingeschrieben, das über der Raubgruppe auf dem Bild schwebt: "Roganda non rapienda fvit" - Sie war zu erbitten, nicht zu rauben.¹³⁴⁹

Stefano della Bella stach 1644 im Auftrag Kardinal Mazarins für den jungen Ludwig XIV. zum lehrreichen Zeitvertreib ein mythologisches Quartettspiel. Das "Jeu de Fable ou de la Métamorphose" enthielt außer dem Raub der Proserpina (**Kat. 78**) auf insgesamt 52 Kupferstichen noch andere erotische Sinnbilder, darunter den Raub der Europa, Jupiter und Danaë, Venus und Adonis sowie Apoll und Daphne. Der Text von Desmaret de Saint Sorlin beschreibt den Mythos, ohne ihn zu werten.¹³⁵⁰ Die Didaktik bestand darin, den jungen Thronfolger humanistisch zu erziehen, so wie weitere Kartenspiele über Geographie, über Frankreich und über berühmte Könige - alle von della Bella gestochen - ihn geographisch und politisch bilden sollten.

Die Illustration zu d'Assoucy's "Le Ravissement der Proserpine" (**Kat. 79**)¹³⁵¹

¹³⁴⁶ Zur Picta-Poesis-Literatur mit dem Raub der Proserpina siehe S. 66 f.

¹³⁴⁷ Vgl. Anm. 1104.

¹³⁴⁸ "Robar la voluntad, aficionando,
Es acto de valor, y cortesia,
Pero forçar vn coraçon, robando
La persona, maldad, y tyrania:
Pluton perdone, y su tartareo mando,
Que si amaua a Proserpina; deuia
Demandarse la a Ceres, y rogalla,
Por su esposa y muger, qui si esse dalla." Zur Übersetzung vgl. HENKEL/SCHÖNE 1969 Sp. 1794.

¹³⁴⁹ OVID METAMORPHOSEN 5,415 f.

¹³⁵⁰ "Pluton sortant des Enfers rait Proserpine en Sicile. Ceres sa mere la cherche par tout le monde; enfin scachant qu'elle estoit aux Enfers, elle la redemanda a Jupiter, qui ordonnat qu'elle seroit six mois en terre et six mois aux Enfers."

¹³⁵¹ Zum Text siehe S. 96.

dagegen ist zwar mit ikonographischen Elementen der mittelalterlichen Moralisation ausgestattet - durch den "Höllenschlund", die Rahmung in Form eines hockenden, grimassenschneidenden Dämons und das infernalische Ambiente - bedient sich dieser Formeln aber ebenso schematisch wie des Versmaßes des "Ovide moralisé", um eben diese Moralisationen zu parodieren.

Der Proserpina-Raub wird im 16. und 17. Jahrhundert häufig betont erotisch dargestellt.¹³⁵² Dazu zählen die eindeutigen Beischlaf-Motive¹³⁵³, die auf die nahe Vermählung hinweisenden Attribute Proserpinas wie Schleier und Brautkranz¹³⁵⁴, die Bevölkerung der Szenerie mit Eroten¹³⁵⁵ oder gar dem Hochzeitsgott Hymenäus¹³⁵⁶, die Einbettung der Raubszene in Götterliebschafts-Zyklen¹³⁵⁷, die Darstellung des Proserpina-Raubes auf Brauttruhnen¹³⁵⁸ und Hochzeitsteppichen¹³⁵⁹, die Hinzufügung von erotischen Bildtiteln und Epigrammen¹³⁶⁰ sowie sonstige Zeichen für eine Erhöhung des göttlichen Liebes-

¹³⁵² Hervorzuheben ist hier der Bildtyp "Giovanni Battista Rossi" (**Kat. 105.2**) mit dem Griff Plutos unter Proserpinas Schenkel, ihrem entblößten Geschlecht, den einander so nahen, geöffneten Mündern. Vgl. S. 170 ff. Auch auf der dell'Abbate-Zeichnung (**Kat. 111**) greift Pluto der Geraubten zwischen die gespreizten Beine.

¹³⁵³ Auf dem Londoner Majolika-Teller (**Kat. 174**) windet sich ein Bein Proserpinas um Plutos Spielbein herum, auf dem Fresko Taddeo Zuccaris (**Kat. 167**) sitzt Proserpina so auf Plutos Schoß, daß ihr linkes Bein zwischen seinen Beinen liegt. Auf dem Jahreszeitenpokal Annibale Fontanas (**Kat. 191**) schiebt sich Plutos rechtes Bein zwischen Proserpinas Schenkel.

¹³⁵⁴ Mit einem Schleier ist Proserpina auf dem Cofanetto Farnese-Relief (**Kat. 188**) geschmückt, mit einem Blütenkranz bei Alessandro Allori (**Kat. 135**), bei Rembrandt (**Kat. 145**) und bei Jan Soens (**Kat. 136**).

¹³⁵⁵ Eine Erotenschar findet sich auf dem Gemälde Jean-François de Troys (**Kat. 157**), dem Stich von Jean-Charles Levasseur (**Kat. 97**), in der Gruppe Simon Trogers (**Kat. 205**), bei Rubens (**Kat. 144.2-7**), auf dem Elfenbeinrelief Leonies (**Kat. 200**) oder einem Bronzerelief um 1700 aus dem Umkreis Massimiliano Soldani-Benzis (**Kat. 199**).

¹³⁵⁶ Vgl. das Ölgemälde Jean-François de Troys von 1735 (**Kat. 157**). Siehe S. 189 f.

¹³⁵⁷ In den Kontext von Götterliebschaften gehören die von Meister L.D. radierte Folge "Les amours de Pluton et Proserpine" nach Leonardo Thiry (**Kat. 115.2**), Padovaninos Bild für Schloß Blenheim, das in einem Nachstich von Achille Réveil (**Kat. 105.7**) erhalten ist, Soens Gemälde für Herzog Ranuccio Farnese von Parma (**Kat. 137**) und der Teppich aus dem Schloß zu Amiens (**Kat. 218**).

¹³⁵⁸ Vgl. den Cassone aus Lucca (**Kat. 184**), aber auch den Cofanetto Farnese (**Kat. 188**). Mythologische Liebes- und Eheszenen, in denen sich die Braut mit der Geliebten eines Gottes identifizieren konnte, boten sich für diese Aussteuergeschenke an.

¹³⁵⁹ Auf dem Europa-Teppich (**Kat. 216**) versinnbildlichen - nach SCHOTTMÜLLER 1916 S. 151 - die einzelnen Szenen "der Liebe Anfang durch Gewalt und der Liebe Ende durch heimliche List".

¹³⁶⁰ Die Legende des Kilian-Stiches (**Kat. 140.4**), die auch auf die von de Bry gravierte Silberschale (**Kat. 140.6**) übertragen wurde, thematisiert die Ohnmacht selbst der Stärksten gegen die Allmacht Amors. Ähnliche Aussagen beinhalten die Subscriptions bei Caraglio (**Kat. 105.2**) und Ducerceau (**Kat. 105.5**). Zu den Texten siehe Anm. 984, 919 und 920.

paares¹³⁶¹.

Über die ästhetische und erbauliche Wirkung hinaus haben amouröse Darstellungen in dieser Zeit aber noch eine moralische Funktion. Basierend auf der neuplatonischen Vorstellung, der Geist könne durch den Anblick irdischer Schönheit erleuchtet und zu geistiger Liebe geführt werden, wie sie bereits von Abt Suger von Saint Denis und später von Marsilio Ficino formuliert wurde, soll das Bild moralisierend-didaktisch über sich hinausdeuten.¹³⁶²

In diesem Zusammenhang ist es auch möglich, ovidische Götterpaare als Präfiguration des christlichen Heilsgeschehens zu deuten und mit ihnen einen geistlichen Text zu rahmen. Hanke hatte für das Missale Colonna (**Kat. 129**)¹³⁶³ den Text der Communio auf die heidnischen Mythen bezogen und die von einem heidnischen Gott geraubten Frauen als die von Gott erretteten Seelen interpretiert.¹³⁶⁴

2. Funktionsebene

2.1. Naturallegorische Bildprogramme

Durch seine Verbindung zum Kreislauf von Leben, Tod und neuem Leben wird der Proserpina-Mythos zu einem beliebten Thema innerhalb von Jahreszeiten-, kosmologischen und Elemente-Zyklen, die in der Hofkunst des 16.-18. Jahrhunderts eine große Rolle spielen..

2.1.1. Jahreszeiten-Zyklen

Für die "Camere delle Quattro Stagioni" im Palazzo Farnese zu Caprarola malte Taddeo Zuccari den Raub der Proserpina als Teil der "Stanza della Primavera" (**Kat. 167**).¹³⁶⁵

¹³⁶¹ Zu diesen zählt der Venustempel im Hintergrund, der in der Tradition des "Triumphus amoris" steht und auf den Bildern von Allori (**Kat. 135**) und Taddeo Zuccari (**Kat. 167**) zu finden ist. Zum "triumphus amoris" bei Petrarca siehe S. 21. Zur Folge der "Sechs Triumphe Petrarca's" aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört der "Triumphus amoris" von Georg Pencz, Kupferstich, 139 x 207 mm, Paris, Bibliothèque Nationale, auf dem Pluto und Proserpina mit anderen Götterpaaren das Gefolge des Liebesgottes bilden und sich in einem Triumphzug zu dem Rundtempel der Venus bewegen. Die Idee des "triumphus amoris" wird in der Dichtung Polizianos, du Bellays, Tassos und Marinos aufgegriffen und weiter fortgeführt. Zur Dichtung der frühen Neuzeit siehe S. 84-88. Auch die Illumination einer florentinischen Bilderchronik von 1460-70 (**Kat. 98**), die das Paar auf einem Carro trionfale repräsentativ darstellt, gehört in diesen Zusammenhang.

¹³⁶² SUGER Sp. 1229: "Mens hebes ad verum per materialia surgit,/ Et demersa prius hac visa luce resurgit." Zur Entwicklung dieser Vorstellung siehe TIEMANN 1971.

¹³⁶³ Siehe S. 154 f.

¹³⁶⁴ HANKE 1963 S. 89, Anm. 90.

¹³⁶⁵ Zur Ikonographie siehe S. 221 ff.

Während die Auswahl der mythologischen Szenen in diesen Privaträumen des Kardinals Farnese primär ästhetischen Kriterien folgt, ist die Zuordnung der Raubszene zum Frühling insofern fundiert, als sich der Raub in der Erzählung Ovids in eben dieser Jahreszeit abspielt. Weitere Episoden des Mythos, in denen Triptolemus und Ceres sowie Darstellungen der Hitze, der Reife und Ernte im Vordergrund stehen, finden sich in der "Camera dell'Estate": Triptolemus setzt Sträucher in Brand, Triptolemus lehrt die Menschen den Ackerbau, Hommage an Ceres.

Auf dem 1571/72 geschnittenen Jahreszeitenpokal Annibale Fontanas (**Kat. 191**)¹³⁶⁶ zieren die vier Jahreszeiten den Gefäßdeckel, während die Entstehung des Jahreszeitenwechsels anhand des Proserpina-Mythos - von dem Auftrag der Venus an Amor über den Raub und den Widerstand Cyanes bis zum Fluch der Ceres und dem Richtspruch Jupiters - auf der Kuppelwandung erklärt wird.

Ciro Ferri schuf für den Jahreszeiten-Zyklus der Villa Falconieri in Frascati um 1680 die Allegorien des "Frühlings", "Herbstes" und "Winters", während die zugehörige "Sommer"-Allegorie von Niccolò Berrettoni gemalt wurde. Den "Winter" verkörpert der Raub der Proserpina (**Kat. 171**)¹³⁶⁷, den "Sommer" eine Hommage an Ceres.

2.1.2. Kosmologische Zyklen

Auf dem "August"-Fresko des Tierkreiszeichen-Zyklus im Palazzo Schifanoia (**Kat. 159**)¹³⁶⁸ gehört der Mythos vom Raub der Proserpina, kombiniert mit Darstellungen des Pflügens und Säens, zu den "Attributen" der den Monat dominierenden Ceres. Pellegrino Prisciani, der Hofhistoriograph der Este und Professor der Astronomie, hatte die Monatsfresken angeregt, die - wie Warburg herausfand - ihre literarische Quelle in dem astrologischen Lehrgedicht "Astronomica" des Manilius aus den Jahren 9-22 n. Chr. haben.¹³⁶⁹

Auf den im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts nach Falconettos Entwürfen gemalten Monatsbildern "November" und "Dezember" des Palazzo d'Arco zu Mantua (**Kat. 165**)¹³⁷⁰ ist die Verbindung zum Hauptthema des jeweiligen Monats nicht ersichtlich, die Kombination eher zufällig. Die größtenteils fingierten antiken Reliefs und

¹³⁶⁶ Siehe S. 229 ff.

¹³⁶⁷ Die Raubgruppe folgt keinem typologischen Schemata. Die Verbindung des Proserpina-Raubes mit dem Winter taucht auch auf einem Plafond von 1566 auf (**Kat. 217**).

¹³⁶⁸ Siehe S. 211-214.

¹³⁶⁹ WARBURG 1932/2 S. 468 f. Vgl. S. 212 f. Zur panegyrischen Funktion des Zyklus siehe S. 278.

¹³⁷⁰ Zur Beschreibung siehe S. 144 f.

Münzen haben primär dekorativen Charakter.

Eine naturallegorisch/kosmologische Deutung intendierte auch Bernini, als er 1621/22 die Skulptur für die Villa Borghese anfertigte (**Kat. 193.2**).¹³⁷¹ Zusammen mit dem gleichzeitig für den Gartensaal geplanten, wenn auch erst 1624/25 ausgeführten Deckenfresko Lanfrancos¹³⁷², einem Götterhimmel, sollte die Gruppe die "Einbindung von Mensch, Skulptur und Himmel - im übertragenen Sinne Betrachter, Teile der Jahreszeiten und Götter - in einen Jahreszeitenzyklus darstellen."¹³⁷³

2.1.3. Elemente-Zyklen

Die Gleichsetzung von Göttern mit Elementen ist zwar antiken Ursprungs und bereits bei Empedokles von Akragas im 5. Jahrhundert v.Chr. nachzuweisen¹³⁷⁴, Pluto wurde dort allerdings als Sinnbild der "Erde" verstanden. Während das frühe Christentum die Personifikation der Elemente als Götzendienst mißbilligte, wurde diese im Rahmen der karolingischen Renaissance wiederbelebt und fand, unter Betonung ihres kosmologischen Charakters, Aufnahme in das quaternare Kosmoschema christlicher Kunst, etwa in Kreuzigungs- oder Majestas Domini-Darstellungen.¹³⁷⁵ Nach einer Zeit der verminderten Rezeption im späten Mittelalter wurden Elemente-Darstellungen vereinzelt schon im 16. Jahrhundert - vor allem in Italien und in der niederländischen Graphik ab 1560 thematisiert.¹³⁷⁶ Besonders im 17. und 18. Jahrhundert werden die durch mythologische Gestalten allegorisierten Elemente beliebt, wobei die Verbindung von bestimmten Göttern und Elementen nicht statisch ist, sondern sich ändern kann.¹³⁷⁷

Giulio Romanos Stuckrelief mit dem Raub der Proserpina (**Kat. 187.2**)¹³⁷⁸ hat, abgesehen von dem Götterliebschaften-Kontext¹³⁷⁹, noch die Funktion des Elements "Feuer". Europa und Jupiter stehen für "Erde", Neptun und Anemone für

¹³⁷¹ Siehe S. 201-206.

¹³⁷² Zur Beschreibung des Freskos und seiner Interpretation siehe auch WINNER 1985.

¹³⁷³ KAUFFMANN 1970 S. 50, SCHMITZ 1992 S. 68. Zur politischen Deutung des ikonographischen Programms siehe S. 280 und WINNER 1985 S. 204.

¹³⁷⁴ Zur Entwicklung der Elemente-Darstellungen vgl. BEER 1958 und POPITZ 1965.

¹³⁷⁵ Zur christlichen Interpretation der kosmischen Gegebenheiten als Abbilder göttlicher Heilsordnung siehe POPITZ 1956 S. 5.

¹³⁷⁶ POPITZ 1965 S. 18 ff.

¹³⁷⁷ Götterliebschaften auf Teppichen des 18. Jahrhunderts (vgl. **Kat. 220**) läßt sich meistens ein Element zuordnen: "Wasser und Erde, Luft und Feuer scheinen an den Liebesabenteuern der Götter Anteil zu nehmen und sie zu unterstützen. [...] Der mit Tapisserien ausgestattete Innenraum wird so auch zum Abbild des Kosmos und seiner Elemente." So LAUTERBACH 1989 S. 161.

¹³⁷⁸ Siehe S. 155 f.

¹³⁷⁹ Siehe S. 271.

"Wasser" und Mercurius für das Element "Luft".

Während in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts die Elemente in die ideale Atmosphäre der antiken Mythologie entrückt werden, gelingt in den zeitgleichen niederländischen Elementedarstellungen durch die Kombination der Personifikation mit Objekten der (meist) konkreten Welt - Erdteilen, Winden, Tieren, Handwerken, Gegenständen - eine Verknüpfung des Elements mit der Realität.¹³⁸⁰ Eine von Nicolai Visscher nach Entwürfen Nicolaes Berchems (**Kat. 83.1**) gestochene Weltkarte (**Kat. 83.2**)¹³⁸¹ beispielsweise ist in allen vier Ecken mit Elemente-Allegorien versehen. Der Raub der Proserpina verkörpert das "Feuer", Jupiter und Juno die "Luft", Neptunus und Amphitrite das "Wasser" und eine nicht-mythische Allegorie die "Erde". In seinem Ölgemälde (**Kat. 223**) kombiniert Nicolaes Berchem den Proserpina-Raub mit Darstellungen von Fackeln, Kohlebecken, Blitz und einem Salamander als Allegorien des "Feuers" mit der von Ceres im Bildzentrum verkörperten Allegorie des "Sommers".

Rundplastische Pluto-Proserpina-Gruppen sind - im Zusammenhang mit anderen mythologischen Gruppen - häufig als eins der vier Elemente zu deuten. Beispiele dieser Interpretation sind Fogginis um 1690 gearbeitete Bronze-Gruppe (**Kat. 197**)¹³⁸² und Girardons Skulptur von 1699 (**Kat. 198.4**).¹³⁸³ Das Hauptmerkmal barocker Gärten war die sie zierende Steinplastik, die in Verbindung mit geschnittenen "Laubwänden" zu einer architektonischen Kulisse wurden.¹³⁸⁴ Gartenskulpturen hatten außerdem die formale Aufgabe, den Garten zu gliedern und zur Palastarchitektur überzuleiten. Die mythologischen Themen sollten die humanistische Bildung des Auftraggebers unterstreichen, bei Spaziergängen Stoff für Unterhaltungen und die Möglichkeit bieten, erotische Szenen ohne Scham zu betrachten.¹³⁸⁵ Darüber hinaus symbolisierten die Göttergruppen die Naturmythen und das sommerliche Wachstum im Park.¹³⁸⁶ Aufgrund der Vierzahl der Jahreszeiten und Elemente bot sich die Kombination mit anderen Vierergruppen an: Tageszeiten, Lebensaltern, Erdteilen, Weltaltern und Temperamenten. In

¹³⁸⁰ POPITZ 1965 S. 23.

¹³⁸¹ Zur Beschreibung siehe S. 197 f.

¹³⁸² Siehe Anm. 1047.

¹³⁸³ Zum Bildtyp "François Girardon" siehe S. 208 ff. Weitere Beispiele des 18. Jahrhunderts sind Matiellis Steinplastik von 1716-31 (**Kat. 202**), Ferdinand Tietz' Sandsteinplastik (**Kat. 206.2**) oder Simon-Louis Boizots Bronzestatue um 1786 (**Kat. 213**). Vgl. Anm. 1010.

¹³⁸⁴ Zu Raptusgruppen im Kontext der barocken Gartenarchitektur vgl. SCHMITZ 1992 S. 177 ff.

¹³⁸⁵ Ebenda S. 179.

¹³⁸⁶ KAUFFMANN 1970 S. 48 f. Zur Funktion mythologischer Gestalten und Allegorien der Tages- und Jahreszeiten, Himmelsgegenden und Erdteile in Barock- und Rokoko-Gärten siehe HOFFMANN 1978 und MARKOWITZ 1986.

ihrer Korrespondenz repräsentieren sie den Kosmos.¹³⁸⁷ Die formal und thematisch enge Verbindung von Garten und Bildwerk wurde durch die praktischen Hinweise zur Aufstellung des Bildschmucks in theoretischen Werken zur Anlage und Gestaltung von Gärten vermittelt.¹³⁸⁸ Der von André Le Nôtre gestaltete Schloßpark von Versailles mit dem von Charles Le Brun entworfenen Figurenprogramm, zu dem auch die Gruppe Girardons (**Kat. 198.4**) zählte, wurde für die Gestaltung europäischer Schloßgärten vorbildlich.¹³⁸⁹ Vergleichbar ist beispielsweise der 1717 mit Skulpturen ausgestattete Wiener Belvederegarten des Prinzen Eugen. Im Unteren Belvedere befanden sich in zwei Wasserbassins zwei Gruppen, die die Naturkräfte symbolisieren: "Pluto und Proserpina" (**Kat. 203.1**) als die Kraft der Sonne auf Erde und Samen und "Neptunus und Thetis" als die Kraft des Wassers auf die Erde.¹³⁹⁰ Sie sind Teil eines umfangreichen ikonologischen Programms, das hierarchisch von unten nach oben aufgebaut ist: die unterste Ebene bilden die Sinnbilder des Elementaren und der Jahreszeiten. Durch Monats- und Jahreszeitentreppen werden diese mit dem Oberen Belvedere, der Ebene der Götter und des Besitzers, verbunden. Über dem Parnas als Sitz der Musen und Quelle der Ströme erhebt sich der Olymp.

2.2. Panegyrische Bildprogramme

Mythologische Themen, zu denen sich die Künstler durch die zeitgenössischen Mythographen inspirieren ließen, bilden ein zentrales Thema europäischer Hofkunst.

Da nach der neuplatonischen Idee des Marsilio Ficino sowohl die Kontemplation als auch die Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft als zwei gleichwertige Wege zur Erkenntnis der Wahrheit und zur Tugend führen, wurden religiöse und mythologische Stoffe gleichwertig behandelt.¹³⁹¹ Einen besonderen Stellenwert und zugleich einen besonders erotischen Charakter hat die mythologische Malerei in der Schule von Fontainebleau und in der Rudolfinischen Kunst.¹³⁹²

Die Liebesszenen aus der Götterwelt wurden als pikante Themen vorrangig in Salons und

¹³⁸⁷ MARKOWITZ 1986 S. 131 f.

¹³⁸⁸ Vgl. DEZALLIER D'ARGENVILLE 1709, BLONDEL 1737/38, HIRSCHFELD 1780.

¹³⁸⁹ MARKOWITZ 1986 S. 132. Vgl. ebenda auch zur Problematik der Rekonstruktion historischer Gartenprogramme, die aufgrund ihrer Abhängigkeit vom jeweiligen Besitzer und des weitgehend organischen Materials sehr stark der Veränderung und Vergänglichkeit unterworfen waren.

¹³⁹⁰ Die nicht erhaltenen Brunnengruppen sowie das gesamte ikonologische Programm des Gartens rekonstruiert Aurenhammer anhand der Kupferstiche Salomon Kleiners von 1731 (**Kat. 203.2**). Vgl. AURENHAMMER 1956 S. 100 und KLEINER 1731.

¹³⁹¹ Zur neuplatonischen Eros-Lehre vgl. KRISTELLER 1972.

¹³⁹² CAVALLI-BJÖRKMAN 1988.

Privatgemächern sowie Gärten oder gartennahen Räumen dargestellt und bildeten den schmückenden Rahmen für das höfische Leben.¹³⁹³

Für einige dieser mit Fresken, Stuckreliefs, Gemälden, Bildteppichen oder Prunkgeschirren ausgestatteten fürstlichen und königlichen Domizile lassen sich Bildprogramme ermitteln, deren Hauptfunktion die Verklärung des höfischen Lebens und die Glorifizierung des Auftraggebers war, der seiner Stadt oder seinem Land Frieden, Wohlstand und Bildung schenkt.

Hartt machte die Bezüge für das von Giulio Romano ausgeschmückte Schlafzimmer Federico Gonzagas von Mantua (**Kat. 187**)¹³⁹⁴ deutlich: der Fürst sieht sich als Nachfolger Jupiters, dem die Macht der antiken Götter über die Sterblichen sowohl in amouröser als auch in politischer Hinsicht zusteht.¹³⁹⁵ Diese Macht symbolisiert die Deckendekoration mit dem "Sturz des Phaeton" im Mittelpunkt. Martialische Szenen wie Amazonomachie, Kentaumachie und Harpyen sowie der Adler als immer wiederkehrendes Wappentier sowohl Federicos als auch Jupiters verstärken das propagandistische Moment. Zusammen mit den erotischen Raptusszenen und den sie umgebenden Putti in Ranken hat die Dekoration nicht nur die Aufgabe zu erbauen, sondern darüber hinaus eine panegyrische Funktion: sie soll die beiden Aspekte der Herrschaft Federicos symbolisieren: Macht und galante Zerstreung.¹³⁹⁶ Verheyen hat die Verbindung von Mantua und Phaeton damit erklärt, daß der Sage nach an der Absturzstelle - auf dem Territorium Mantuas - Arkadien entstanden war. Die Zustände dieses legendären Arkadien sichert - gemäß der hier ins Bild umgesetzten Machtpropaganda - die Herrschaft Federico Gonzagas.¹³⁹⁷

Im Monatszyklus des Palazzo Schifanoia zu Ferrara (**Kat. 159**)¹³⁹⁸ tritt auch im "August"-Fresko deutlich das Herrscherlob Borso d'Estes zutage, der sich als Zentrum der den Kosmos ordnenden Tierkreiszeichen versteht und als Wohltäter feiern läßt. Wie die mythische Ceres sorgt er sich um das wirtschaftliche Wohl seiner Leute und ermöglicht durch die Reglementierung der Getreideproduktion und -abgabe ein geordnetes soziales Leben, so, wie die Korngöttin das durch ihre Gesetzgebung und die Unterrichtung der Menschen im Ackerbau getan hat.¹³⁹⁹

Die Einbindung des Auftraggebers in das Gesamtgefüge der Decke in der "Stanza della

¹³⁹³ Zu der von der Kunstliteratur vorgeschriebenen Angemessenheit von Raum und Dekoration siehe vor allem LOMAZZO 6,22-27 und ARMENINI 3.

¹³⁹⁴ Siehe S. 156 f.

¹³⁹⁵ HARTT 1950 S. 180.

¹³⁹⁶ HARTT 1950 S. 178 ff.

¹³⁹⁷ VERHEYEN 1977 S. 28 f.

¹³⁹⁸ Siehe dazu S. 211 f.

¹³⁹⁹ CIERI VIA 1989 S. 50.

Primavera" des Farnese-Palastes zu Caprarola (**Kat. 167**)¹⁴⁰⁰ erfolgt zum einen in Form der ovalen Impresen Kardinal Alessandro Farneses. Desweiteren durch die Einfassung der mythologischen Szenen mit Schmuckbändern, in denen Ornamente mit Lilien alternieren, sowie durch eine Episode des Halbgottes Hercules, dem Alessandro Farnese an anderer Stelle des Palastes einen ganzen Raum gewidmet hat und mit dem er sich vergleicht.¹⁴⁰¹ Im Gegensatz zur Dekoration der repräsentativen "Sala dei Fatti d'Ercole" -so Praz¹⁴⁰² - folge die Auswahl der einzelnen Fresken der privaten Jahreszeitenräume keinem strengen Programm, sondern ästhetischen Kriterien. Möglicherweise besteht aber auch eine Verbindung der Jahreszeiten zu den vier Elementen. So haben die Mythen der "Camera della Primavera" alle etwas mit dem Element "Wasser" zu tun, das für die landwirtschaftlichen Arbeiten im Frühling eine beherrschende Rolle spielt. Die Dekoration des Sommer-Raumes thematisiert das "Feuer" und die Wärme, die das Getreide reifen läßt. Im Herbst-Raum werden die Früchte der "Erde" geerntet, und in der "Camera dell'Iverno" finden sich Anspielungen auf das Element "Luft", aber auch auf Kräfte der Verwüstung und Zerstörung, die die Vegetation bedrohen und für eine Saison ruhen lassen.¹⁴⁰³ Über die rein naturallegorische Deutung hinaus wird der von diesen Allegorien umgebene Auftraggeber und seine Familie zum Zentrum des Kosmos mit seinen Elementen und Jahreszeiten.

Alessandro Farnese hat auch den Cofanetto Farnese (**Kat. 188**) in Auftrag gegeben. In Form von Farnesischen Impresen, Emblemata, Inschriften, Wappen und in Gestalt des von Alessandro so verehrten, mehrfach dargestellten Hercules ist der Auftraggeber auf allen 12 Außen- und Innenseiten der Truhe präsent.¹⁴⁰⁴ Im Inneren findet sich eine Darstellung Alexanders des Großen, der Werke des Homeros in eine Kiste legt. Sie verweist einerseits auf die humanistische Bildung Farneses, andererseits auf die Verbindung Kardinal Alessandros mit dem historischen Alexander, der als Philosoph und Mäzen der

¹⁴⁰⁰ Siehe dazu S. 221 ff.

¹⁴⁰¹ Das Bildprogramm der "Sala dei Fatti d'Ercole", als dessen Autor der Hofliterat des Kardinals, Fulvio Orsini gilt, thematisiert die mythische Entstehung des Lago di Vico durch Hercules, der dem Bau eines Entwässerungskanals durch Alessandro Farnese verglichen wird. Beide, Hercules und Alessandro, haben durch ihre Schöpfungen die Landwirtschaft und damit das Wohl des Volkes unterstützt. Vgl. PRAZ 1981 S. 209.

¹⁴⁰² Ebenda S. 210.

¹⁴⁰³ In der "Camera dell'Estate" wird mit dem Sturz des Phaeton, den Triptolemus-Episoden (Triptolemus lehrt den Ackerbau, Triptolemus setzt Sträucher in Brand) und der Hommage an Ceres auf die traditionelle Verbindung der Allegorien "Sommer" und "Feuer" angespielt. In der "Camera dell'Autunno" werden bacchantische Szenen dargestellt, die den erdverbundenen Gott des Weines ehren. Die "Camera dell'Iverno" schließlich zeigt Mythen, in denen Kräfte und Erscheinungen der Luft die Hauptrolle spielen (Vulcanus bindet Aquilo, der Beschluß der Götterversammlung, die Welt durch eine Flut zu vernichten und der Turm der Blitze Jupiters, Aeolus entfesselt die Winde). Eine eingehende Überprüfung kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, da in der Literatur nicht alle Szenen genannt und abgebildet werden.

¹⁴⁰⁴ Zur Beschreibung der Truhe siehe S. 217 ff.

Dichter und Künstler galt.¹⁴⁰⁵ In diesem panegyrischen, die Bildung des Auftraggebers hervorhebenden Zusammenhang hat der Raub der Proserpina, der hier keine Außenseite schmückt, sondern nur für den Besitzer allein sichtbar ist, keine besondere Bedeutung.¹⁴⁰⁶

Kardinal Francesco Piccolomini-Todeschini, der Erzbischof von Siena und spätere Papst Pius III., gibt sich als Auftraggeber der Biblioteca Piccolomini des Sieneser Domes zu verstehen, indem er sich in der von Pinturicchio 1502-1503 ausgemalten Decke (**Kat. 162**)¹⁴⁰⁷ durch das zentral angebrachte Wappen und durch die seitliche Inschrift: "PIVS III PONT MAX H[...]/PER [...] MONIMENTA" verewigen läßt.¹⁴⁰⁸ Die andere Inschrift ("PIO II PONT EX PIETATE/ PIVS III PONT MAX"), eine Widmung an Pius II., den letzten Papst aus derselben Familie, belegt, daß es sich bei der Gestaltung der Decke und des gesamten Raumes um eine Hommage an diesen Humanisten und Stifter der Bibliothek handelt. Die Decke ist durch Mäanderbänder in verschiedene geometrische Felder gegliedert, die mit Putten, Nymphen, Satyrn, Sirenen und Tugenden ausgemalt sind. Zwei mythologische Szenen ragen durch ihre, dem Piccolomini-Wappen entsprechende Größe heraus: der "Raub der Proserpina" und "Luna und Endymion". Eine mögliche, bisher nicht erwogene Erklärung der Szenenauswahl liegt in der Todes- und Auferstehungsmetaphorik, die beiden Mythen innewohnt und die dem Totengedenken des verehrten Vorbildes dient. Seit dem Hellenismus ein beliebtes Thema der Kunst, lag dem ewigen Schlaf des schönen Endymions die Vorstellung vom frühen Tod jugendlicher Schönheit durch göttliche Entrückung und die Hoffnung auf Überwindung des Todes zugrunde.¹⁴⁰⁹

Die Skulptur Berninis (**Kat. 193.2**), 1621/22 für Scipione Borghese gearbeitet, war ursprünglich für den Raum über dem Gartensaal der Villa Borghese gedacht.¹⁴¹⁰ Abgesehen von der moralischen und naturmythischen Deutung¹⁴¹¹ läßt sich die Skulptur in Zusammenhang mit dem Deckenfresko Lanfrancos panegyrisch interpretieren: als himmlische Vision einer Wiederkehr des Goldenen Zeitalters unter der Borghese-Herrschaft.¹⁴¹² Wie Preimesberger gezeigt hat, soll der neue Lorbeersproß an der Seite des kauernenden Cerberus den Fortbestand des Familienstammbaumes auch nach dem Tode Papst Pauls versinnbildlichen.¹⁴¹³

¹⁴⁰⁵ Der Kardinal hatte auf dem Stundenbuch Giulio Clovios dem behelmten Alexanderkopf seinen eigenen gegenüberstellen lassen. Die Parallele wird auch in der Leichenrede Giovanni Battista Leonis für Kardinal Alessandro deutlich. Zum Vergleich der beiden Alexander siehe MARZIK 1986 S. 205 f.

¹⁴⁰⁶ Auf die Funktion als Brauttruhe ist bereits hingewiesen worden. Vgl. Anm. 1374.

¹⁴⁰⁷ Siehe S. 151.

¹⁴⁰⁸ Die Inschrift weist darauf hin, daß Francesco im Jahr der Fertigstellung der Deckendekoration zum Papst gewählt wurde.

¹⁴⁰⁹ Zur Deutung des Endymion-Mythos vgl. SICHTERMANN 1966 S. 82-87.

¹⁴¹⁰ Siehe S. 201-206.

¹⁴¹¹ Siehe S. 267 und 269.

¹⁴¹² WINNER 1985 S. 204.

¹⁴¹³ PREIMESBERGER 1989 S. 117.

Den Sonnenkönig als Zentrum des Kosmos zu preisen, dem Tages-, Jahreszeiten, Elemente, Erdteile und Winde dienen, war die Hauptaufgabe der Gartengestaltung von Schloß Versailles, für die Charles Le Brun die Skulpturen entwarf. Der Raub der Proserpina von Girardon (**Kat. 198.4**)¹⁴¹⁴ war als Allegorie des "Feuers" als Teil eines Elemente-Zyklus geplant, in dem Aquilo und Orithyia die "Luft", Saturnus und Cybele die "Erde" und Neptunus und Amphitrite das "Wasser" allegorisieren sollten.

Zur Ausschmückung fürstlicher Räume dienten ebenfalls Kleinplastiken, die - wie Kaendlers Meissener Porzellangruppen (**Kat. 208** und **Kat. 209.1**)¹⁴¹⁵ oder die von de Bry gearbeitete Silberschale (**Kat. 140.6**)¹⁴¹⁶ - als Tafelaufsätze oder Kredenzschalen bei Festmählern präsentiert wurden.

Die figurenreichen Bildgeschirre (**vgl. Kat. 174**)¹⁴¹⁷ entstanden vielfach als Auftragsarbeiten für Fürsten und Patrizier. Die Majolika-Maler schmückten die Service - beispielsweise das 1520-25 von Nicolò da Urbino für Isabella d'Este mit Bibel- und Metamorphosen-Szenen bemalte Majolika-Service - mit "Szenen aus einer poetischen Welt [...], in denen dem Auftraggeber und Käufer der Sinngehalt seines eigenen Lebens erhöht, verklärt und hintergründig wie in dunklen und lichten Spiegeln entgegenleuchtete. Einen solchen Bilderkosmos boten, damals neu entdeckt, die antiken Mythen der Götter und Heroen."¹⁴¹⁸

3. Zusammenfassung

Für den Proserpina-Raub in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts lassen sich anhand der literarischen Grundlagen nach dem Prinzip des "ut pictura poesis" verschiedene Bedeutungs- und Funktionsebenen feststellen. Entsprechend den zeitgenössischen Mythographien können die Bildwerke historisch, moralisch oder naturallegorisch ausgelegt werden. Diese Auslegungen wiederum können in naturallegorischen, kosmologischen oder panegyrischen Bildprogrammen eine über die einzelne Darstellung hinausweisende Funktion haben, die allerdings im wesentlichen auf die Hofkunst beschränkt bleibt.

Selbstverständlich darf man bei der Interpretation der Darstellungen die in der Kunstliteratur

¹⁴¹⁴ Siehe S. 208 ff.

¹⁴¹⁵ Siehe Anm. 1010.

¹⁴¹⁶ Siehe S. 194 f.

¹⁴¹⁷ Siehe S. 167 ff.

¹⁴¹⁸ HAUSMANN 1988 S. 78. Zum Service der Isabella d'Este siehe KAT.SPLENDOURS 1981 S. 175-178 und RASMUSSEN 1989 S. 246-251. Weitere Beispiele sind das Service von Francesco Xanto Avelli da Rovigo aus Urbino für Piero Maria Pucci, 1532-33 und das 1535 entstandene Service aus der Werkstatt Guido Durantinos aus Urbino für Anne de Montmorency. Siehe dazu RASMUSSEN 1989 S. 252-259.

von Historienbildern geforderte Darstellung von Affekten, von Gewalt, Wut, Trauer, Verzweiflung nicht mit einer moralischen Auslegung verwechseln.

Dennoch lassen sich für das Bildthema des Proserpina-Raubes an vielen Beispielen Bedeutungs- oder gar Funktionsebenen festmachen und die Abhängigkeit der Ikonographie und der Interpretation von der Kunstliteratur und den Mythographien feststellen. Details wie der dreirädrige Wagen Plutos, der dreiköpfige Cerberus, der Blätterkranz Plutos, das Rauch ausatmende Pferdegespann oder die Verbindung Proserpinas mit der Mondgöttin in Form des Mondsicheldiadems sind eindeutig literarischen Ursprungs und kommen in den zeitgenössischen Metamorphosen-Bearbeitungen nicht vor. So stimmen die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit auch nicht überein mit den Ausführungen Jan Sluijters, der nicht die zwingende Notwendigkeit sieht, die didaktisch-moralische Funktion als vornehmliche Aufgabe eines mythologischen Bildes mit erotischer Darstellung um 1600 zu betrachten. Eine solche Funktion will er auf Emblemliteratur, Szenen mit Bestrafungen (Ikarus, Niobiden, Prometheus, Marsyas) und positive Exempla wie Gastfreundschaft (Odysseus und Nausikaa) beschränkt wissen. Ansonsten wäre es dem Betrachter und Käufer des Bildes freigestellt, welche Funktion er dem Bild geben wolle.¹⁴¹⁹

So geläufig, wie den Künstlern und humanistisch gebildeten Auftraggebern oder deren Beratern die über die Literatur gelieferte Ikonographie war, so bekannt waren ihnen auch die über die Mythographien tradierte Auslegung der mythologischen Themen. Der lange Briefwechsel zwischen Isabella d'Este und Perugino betreffs eines mythologischen, moralisch zu interpretierenden Bildes ist diesbezüglich allerdings ein seltenes historisches Dokument.

¹⁴¹⁹

SLUIJTER 1986 S. 281-292.

IV. SCHLUBBETRACHTUNGEN

Die ikonographische Überlieferung des im 5. Buch der "Metamorphosen" Ovids erzählten Proserpina-Raubes in der frühen Neuzeit setzt 1497 mit den Illustrationen der venezianischen Metamorphosen-Übersetzung Giovanni di Bonsignoris ein (**Kat. 70.1**). Mit diesem Bildtypus, der neben der schon im mittelalterlichen Bildtyp "Brügge 1484" dargestellten Anthologieszene, dem Tragemotiv und dem Pferdewagen Plutos auch die Vorgeschichte mit dem an Amor gerichteten Auftrag der Venus sowie der Wagenfahrt, dem Widerstand der Quellnymphe Cyane und dem Schleudern von Plutos Dreizack thematisiert, wird für den Mythos eine simultane Darstellungsform etabliert, die die Ikonographie des Bildthemas bis ins 18. Jahrhundert hinein prägt. Sowohl in lateinischen als auch in volkssprachlichen Metamorphosen-Bearbeitungen wird der Bildtyp "Venedig 1497" immer wieder kopiert oder variiert. Diese Bildform, die sich durch ihren Detailreichtum und ihre Treue gegenüber dem Ovidtext zur Illustration der Metamorphosen besonders gut eignet, wird aber auch in andere Gattungen übertragen. Die Einflußnahme auf die Graphik, Malerei oder Plastik beschränkt sich meist auf einzelne Details, von denen die aus ihrem wie aus dem Boden herausgeschnittenen, kreisrunden Quelle auftauchende, dem Geschehen durch ihre ausgebreiteten Arme Einhalt gebietende Cyane und das Schleudern von Plutos Zwei- oder Dreizack herausragen. In der Majolika-Malerei (vgl. **Kat. 177**) dagegen ist die Rezeption der venezianischen Illustration besonders intensiv. Der Grund dafür liegt in dem Motivschatz, den die venezianische Prachtausgabe mit ihren 53 Holzschnitten einem Künstler bot, der oftmals ganze Service mit ovidischen und biblischen Szenen zu schmücken hatte.

Während die Bilderfolge des Proserpina-Mythos im Bildtyp "Venedig 1497" nur aus zwei Holzschnitten bestand - aus dem beschriebenen und demjenigen mit Ceres, Triptolemus und Lyncus am Ende der Fabel (**Kat. 70.1**) - wird die Erzählung ab Mitte des 16. Jahrhunderts zunehmend auf mehrere Illustrationen verteilt. Von entscheidendem Einfluß ist die in Fontainebleau entstandene Folge von 12 Radierungen des Meisters L.D. (**Kat. 115.2**) nach Entwürfen Leonardo Thirys, die die folgenden Bildtypen innerhalb der Metamorphosen-Illustrationen prägt. Der Einfluß ist aber auch in der szenenreichen Gestaltung der Glaspokale von Annibale Fontana (**Kat. 190** und **Kat. 191**) zu spüren. Zu den wichtigsten von Thiry abhängigen Typen gehören der Bildtypus "Bernard Salomon" von 1557 (**Kat. 75.1**) und der 1598 entstandene Bildtypus "Antonio Tempesta" (**Kat. 91.1**), die den Mythos auf sieben beziehungsweise acht Bilder verteilen. Der erzählerische Charakter der Illustrationen, die den Ovidtext ergänzen oder - kombiniert mit kurzen Bildunterschriften - ersetzen, bleibt erhalten. Für das Hauptbild des Mythos kristallisiert sich der Widerstand Cyanes gegen den sich mit seinem Zwei- oder Dreizack durchsetzenden Pluto heraus, der auch den Haupttenor der Epigramme bildet, mit denen dieser Bildtyp seit 1557 verstärkt

kombiniert wird. Diese enge Text-Bild-Verbindung der "Métamorphose figurée" hat ihre Wurzeln in der "Picta-Poesis-Literatur", die Bildwerke den Regeln der Poetik und Rhetorik unterordnet.

Dem Motiv der aufbegehrenden Nymphe sowie dem in rasendem Galopp durch die Luft preschenden Pferdegespann bleibt auch der Bildtyp "Christoph Schwartz" (**Kat. 134.1**) treu, der in der Malerei entwickelt, vor allem aber über druckgraphische Reproduktionen weiter tradiert wurde.

Bot sich für die den Widerstand gegen die Gewalttat betonenden Bildtypen die moralische Auslegung im Sinne des schon bei Ovid thematisierten "Sie war zu bitten, nicht zu rauben" an, so erfährt diese Deutung Ende des 16. Jahrhunderts eine erotische Variante in dem vor allem in der Hofkunst ausgebildeten Bildtyp "Joseph Heintz" (**Kat. 140.1**). Nicht auf der sich widersetzenden Cyane liegt das Hauptaugenmerk dieses in verschiedenen Gattungen ausgeführten Bildtyps, sondern auf der ausführlichen und dem Historienbild angemessen variierten Darstellung der anmutig bis lasziv gelagerten und badenden Nymphen.

Erotische Darstellungen, unter den mythologischen Bildwerken des 16. und 17. Jahrhunderts allenthalben zu finden, heben den Mythos vom Raub der Proserpina - wie die anderen Raptusdarstellungen auch - über eine allgemein moralisierende Aussage gegen Gewalt und Unkeuschheit hinaus, indem sie sich in die neuplatonische Liebeslehre einfügen lassen. Geistige (und körperliche) Vereinigung als Inbegriff der Liebe sowie die didaktische Funktion erotisch-ästhetischer Darstellungen im Hinblick auf die Erkenntnis von Tugend und Wahrheit ermöglichten auch der Ikonographie des Proserpina-Raubes eindeutig intime Bildformeln, die nur durch Bildunterschriften oder Attribute das Dargestellte aus der Ebene des Profanen in die der Mythologie emporhob. Ein Beispiel dafür ist der Bildtyp "Giovanni Battista Rosso", Anfang des 16. Jahrhunderts ebenfalls in höfischem Kontext, nämlich in der Schule von Fontainebleau, geschaffen und dort mehrfach reproduziert (**Kat. 105.2-5**). Für die mythologische Verbrämung, die für eine Duldung solch unverhohlenen erotischer Darstellungen auch durch die Kirche unumgänglich war, wurden die zeitgenössischen mythographischen und ikonologischen Handbücher zunehmend wichtig. Mythographen wie Giraldi, Cartari, Comes und van Mander belieferten Künstler und Auftraggeber mit den seit der Antike und dem Mittelalter tradierten ikonographischen und ikonologischen Details aus Etymologie, Kult und Mythos der antiken Götter, die die in den Metamorphosen geschilderten Einzelheiten ergänzen konnten. Während die Quadriga und der Zwei- oder Dreizack Plutos beispielsweise nur über die zeitgenössischen Metamorphosen-Bearbeitungen und deren Illustrationen bekannt waren, ist der Ursprung für den Blattkranz Plutos, das Mondsicheldiadem Proserpinas und den dreiköpfigen Cerberus, der im ovidischen Sinn nicht zur Raubszene gehört, ausschließlich bei den mythographischen Quellen zu suchen.

Auf diese Attribute - teilweise ergänzt durch den Zweizack - ist die Ikonographie des Götterpaares auch in der Rundplastik reduziert. Ohne die sie als Pluto und Proserpina kennzeichnenden Elemente wären die im 16. Jahrhundert noch seltenen, ab 1620 aber verstärkt geschaffenen Plastiken nicht von anderen Frauenraubgruppen zu unterscheiden. Komposition, Figurenzahl, Arm- und Beinhaltungen, Attribute und Physiognomien werden sowohl von Bildhauern als auch von Malern, Zeichnern, Gold- und Silberschmieden zunehmend so formelhaft verwendet, daß die Benennung von Raptusgruppen, zumal wenn sie aus einem szenischen Kontext herausgelöst sind, immer schwieriger wird. Ob Raub der Sabinerinnen¹⁴²⁰ oder allgemein Frauenraub¹⁴²¹ - die Darstellungsweise bleibt ein feststehender, nur leicht variiertes Topos, der auf die seit der Antike geläufigen Formeln nicht verzichten kann. Zu diesen zählen die chiastische Form der Körper der beiden Protagonisten, der zurückgelegte Kopf Proserpinas mit dem zur Unterwerfung bereiten überstreckten Hals, ihr Griff an den eigenen Kopf sowie ihre hilflos nach oben gehobenen Arme - Elemente, wie sie auf jedem römischen Sarkophagrelief zu finden sind. Für die Rundplastik geht die typologische Entwicklung vom Bildtyp "Vincenzo de' Rossi" (**Kat. 189.2**) aus, der sowohl die "Raub der Sabinerin"-Gruppe Giambolognas als auch die Pluto-Proserpina-Gruppe Berninis (**Kat. 193.2**) und damit alle von ihnen abhängigen Entwicklungslinien - wie den für das Versailler Schloß entworfenen Bildtyp "François Girardon" (**Kat. 198.4**) - entscheidend beeinflusst hat. In Ermangelung erhaltener antiker Gruppen orientierte man sich an formal verwandten Kampfgruppen mit dem "Hercules-Antäus"-Thema, die seit dem 16. Jahrhundert in Form von Kleinbronzen und Marmortorsi in den vatikanischen und höfischen Kunstsammlungen präsent waren.

Die Rezeption der antiken Bildwerke, vor allem der römischen Sarkophagreliefs, hatte in der Graphik und Druckgraphik des 16. Jahrhunderts einen Schwerpunkt und war häufig verbunden mit dem in dieser Zeit neu erwachten antiquarischen Interesse an der Antike, das beispielsweise in der Angabe des Aufbewahrungsortes dokumentiert wurde. Künstler des 17. Jahrhunderts wie Rubens und Rembrandt bedienten sich der antiken Originale nur noch als Ausgangspunkt ihrer Kompositionen. Gemäß den Anforderungen, die die Gattung des Historienbildes seit Alberti an Gemälde mythologischer Thematik stellte, ging es in den Kompositionen Rubens' (**Kat. 144.2**) oder Rembrandts (**Kat. 145**) vielmehr um ihre ganz eigene Interpretation dieser "historia". Während Rubens dem Zweikampf zwischen der keuschen Tugendwächterin Minerva und dem von seinen Trieben geprägten Pluto mehr Bedeutung beimißt als der Entführung selbst, wird bei Rembrandt das

¹⁴²⁰ Pietro da Cortona, "Il ratto dell Sabine", 1629, Ölgemälde, Rom, Konservatorenpalast, Pinakothek.

¹⁴²¹ Monogrammist HM, 1670-80, Kanne, Silber und Elfenbein, H: 54 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe (Inv. 4525).

Licht zum eigentlichen Handlungsträger. Ein neues Moment für die Ikonographie des Proserpina-Raubes stellt die Claudianus-Rezeption dar, die in den Kunstwerken des 17. Jahrhunderts verstärkt festzustellen ist. Dies gilt nicht nur für die Anwesenheit Minervas, Dianas und der Venus in der Raubszene und für die Ausführlichkeit, mit der - in der antiken Tradition der Ekphrasis - die Anthologie oder die Kleidung der Göttinnen beschrieben wird, sondern auch für die erotisierende Tendenz des Mythos, der bei Claudianus ohne die Suche der Ceres endet, die Liebesklage des einsamen Pluto an den Anfang und die Schmückung Proserpinas als Braut ans Ende der Fabel stellt. Die zunehmende Verherrlichung des Götterpaares, die in der "Triumphus amoris"-Literatur des Mittelalters bereits angelegt war, findet ihre Fortführung in den burlesken und parodistischen Tendenzen barocker Literatur.

Göttliche Liebespaare in pikanter Darstellung sind feste Bestandteile der Barockgärten, für die sie sich - den Anweisungen Lomazzos und Armeninis folgend - besonders eignen. Entsprechend der dem Mythos innewohnenden naturallegorischen Bedeutung als Symbol des Sterbens und neuen Lebens im Wechsel der Jahreszeiten kann die Proserpina-Pluto-Gruppe mit anderen Jahreszeiten- oder Elemente-Zyklen kombiniert werden, wobei es keine Festlegung auf eine bestimmte Jahreszeit oder ein bestimmtes Element gibt. Als Bestandteil einer kosmologischen Raumgestaltung hat der Mythos vor allem eine panegyrische Funktion: der Auftraggeber, der in den höfischen Raum- oder Gartendekorationen in Form von Impresen, Wappen oder bestimmten, mit ihm identifizierten mythologischen Figuren präsent ist, wird zum Mittelpunkt des Kosmos, dem Tierkreiszeichen, Monate, Jahreszeiten und Elemente dienen.

Nahm das Interesse an der Darstellung anderer mythologischer Themen im 18. und 19. Jahrhundert ab, erfreuten sich dagegen die ovidischen Götterliebschaften großer Beliebtheit als Thema für die vielfach von François Boucher entworfenen Bildteppichzyklen der fürstlichen Schlösser (**Kat. 220**).

Zwar rar, aber dennoch präsent ist das Thema des Proserpina-Raubes in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Der amerikanische Maler Thomas Hart Benton, der Lehrer Jackson Pollocks, widmete 1938/39 Proserpina eine Reihe von Arbeiten: mehrere Zeichnungen (**Kat. 158.1**), ein Tonmodell (**Kat. 158.4**), eine kleinere Grisaille und zwei Farbgemälde (**Kat. 158.2** und **Kat. 158.3**), um letztendlich ein Wandgemälde zu konzipieren. Das "Persephone" betitelte Gemälde von 1938 (**Kat. 158.2**) beinhaltet eine naturallegorische Deutung, wenn man die geraubte beziehungsweise zu raubende Frau mit der durch die Farmer ausgebeuteten Natur identifiziert. Der naturallegorische Bezug wird dadurch unterstrichen, daß Benton die Szene mit symbolischen Pflanzen ausstaffiert: der Bildteil, in dem sich Pluto befindet, ist geprägt von unfruchtbarem, rotem Morast, einem abgestorbenen Holzstück und einer Weinranke, Symbol der Trunkenheit und der Vergiftung. In Proserpinas Korb liegen unter anderem Lilien, Blumen der Reinheit

einerseits und des Unterschiedes zwischen Tag und Nacht andererseits.¹⁴²²

Darüber hinaus präsentiert sich Proserpina wie eine schlafende Venus dem Betrachter, der sich - genau wie der alte, lüsterne Pluto - in der Rolle des Voyeurs wiederfindet. Trotz der so unschuldig anmutenden Details wie der gepflückten Blumen und des Schlafes der jungen Frau sendet dieses Bild eindeutig erotische Signale aus: die Schöne - kompositorisch abhängig von Correggios "Venus, Satyr und Amor"¹⁴²³ liegt erwartungsvoll da, bereit, sich dem Vorbeikommenden hinzugeben. Zu aufreizend sind nämlich ihre Pin-up-Girl-Pose, das drapierte rote Tuch, die weiche, fellartige Unterlage, die roten Blumen und die hochhackigen Pumps. Der Kontrast der jungen Schönheit Proserpinas zu dem sie gierig beobachtenden, häßlichen, alten Bauern, der gerade vom Feld kommt, unterstreicht den erotischen Aspekt.¹⁴²⁴

Künstlerisch umgesetzt wurde der mythische Stoff 1952 von Oskar Kokoschka (**Kat. 209.2**) nach einer Meissener Porzellangruppe von Johannes Kaendler aus dem Victoria and Albert Museum (**Kat. 209.1**).

Daß der Proserpina-Mythos mit Blumen zu tun hat, ist auch Ende des 20. Jahrhunderts noch geläufig: Bernice Christoph entwarf Anfang der 1990er Jahre einen Teppich mit vielen verstreuten, wie im Moment des Raubes von Proserpina vor Schreck fallengelassenen Blüten und nannte die Komposition "Perséphone" (**Kat. 221**).

¹⁴²² KAT.BENTON 1989 S. 287-289: "Indeed, one contemporary viewer felt that the painting was intended as an environmental statement. According to a review in 'Art Digest', the implication of the painting was 'the despoliation of the land by the American farmer...Benton is scoring the Greed of those who cultivate the land to exhaustion, to the point of drouths, erosion, and dust storms.' This parallel between a raped woman and the ravished land was not uncommon in paintings of the thirties."

¹⁴²³ Correggio, Venus, Satyr und Amor, 1524/25, Gemälde auf Leinwand, 190 x 124 cm, Paris, Musée du Louvre. Vgl. KAT.BENTON 1989 S. 287.

¹⁴²⁴ Daß Benton hier eigene Kindheitserfahrungen, nämlich die sehr einseitige und auf Widerwillen der Mutter basierende Liebesbeziehung seiner Eltern verarbeitet, erläutert KAT.BENTON 1989 S. 289 f.: "Thus the painting exists in an ambiguous realm: it is a homage to the nudes of the old masters at the same time that it pokes fun at the sexual urges that must have inspired them. It is at once a homage to girlie magazines and an attempt to surpass them."

V. VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR**1. Bibliographische Abkürzungen**

AA

Archäologischer Anzeiger

AB

The Art Bulletin

AK

Antike Kunst

AM

Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung

AW

Antike Welt

BM

Burlington Magazine

GBA

Gazette des Beaux Arts

JDI

Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts

JKSW

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien

JPK

Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen

JWCI

Journal of the Warburg and Courtauld Institute

MJBK

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst

MKIF

Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz

OH

Oud-Holland

RA

Revue archéologique

RDA

Rivista d'arte

RDK

Gall, E./L. H. Heydenreich (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte

RE

Ziegler, K. (Hrsg.): Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft

RK

Repertorium für Kunstwissenschaft

RM

Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung

ZKG

Zeitschrift für Kunstgeschichte

ZKW

Zeitschrift für Kunstwissenschaft

2. Quellen und Texte

AGNELLI

Agnelli, J.: Galleria di Pitture Dell'Ell.mo, e Reverend.mo Principe Signor Cardinale Tommaso Ruffo Vescovo di Palestrina, e di Ferrara, ecc. Rime e prose dell dott. J. A. Ferrarese, Ferrara 1734

AGOSTINI

Agostini, N. d.: Tutti gli Libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa con gratia et privilegio, Venedig 1522

ALBERTI

Grayson, C. (Hrsg.): Alberti, L. B.: On Painting and On Sculpture. The Latin texts of "De Pictura" and "De Statua", London 1972

ALCIATI

Alciati, A.: Liber Emblematum, Augsburg 1531

ANEAU

Aneau, B.: La Métamorphose d'Ovide figurée, Lyon 1557

ANEAU PICTA POESIS

Aneau, B.: Picta Poesis, Lyon 1552

ANGUILLARA

Anguillara, G. A. d.: Le Metamorfosi di Ovidio, Venedig 1578

APOLLODORUS

Frazer, J. G.: Apollodorus. The Library (= The Loeb Classical Library), 2 Bde., Bd. 1, London/Cambridge 1954, S. 34-41

ARMENINI

Gorreri, M.: Armenini, G. B.: De veri precetti della pittura, Turin 1988

ASSOUCY

Assoucy, Ch. C. d.: Le ravissement de Proserpine, Paris 1653

BALDINI

Baldini, B.: La Mascherata della genealogia degl'iddei, Florenz 1565, Nachdruck New York/London 1976

BELLAY

Bellay, J. d.: Le ravissement de Proserpine, Lyon 1556

BERÇUIRE

Berçuire, P.: Ovidius moralizatus, in: GHISALBERTI 1933 S. 87-132

BIBLE DES POÈTES

Bible des poètes, hrsg. von Antoine Vérard, Paris 1493, zitiert nach Grenoble, Bibliothèque Municipale [BM Grenoble I 57 Rés.]

BOCCACCIO AMOROSA VISIONE

Boccaccio, G.: Amorosa visione, in: Branca, V. (Hrsg.): Tutte le opere di Giovanni Boccaccio (= I Classici mondadori, Bd. 3), Bari 1974

BOCCACCIO GENEALOGIAE

Romano, V. (Hrsg.): Boccaccio, G: Genealogiae deorum gentilium libri, Bari 1951

BOCCACCIO DECAMERONE

Boccaccio, G.: Decamerone, in: Bianchi, E. (Hrsg.): Giovanni Boccaccio: Decameron, Filocolo etc. (= La letteratura italiana, storia e testi, Bd. 8), Milano/Neapel 1952

BODE 1968

Bode, G. H.: Scriptores rerum mythicarum. Latini tres Romae nuper reperti, 2. Auflage, Celle 1968

BONSIGNORI

Bonsignori, G.: "Ovidio methamorphoseos vulgare", Venedig 1497

CARTARI

Cartari, V.: Le imagini de i dei de gli antichi..., Venedig 1571

CAXTON

A complete Facsimile in two volumes of William Caxton's translation of Ovid's Metamorphosis, New York/Cambridge 1968

CELLINI

Cellini, B.: Due trattati. Uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria, Florenz 1568/69, New York 1980

CHAUCER

Chaucer, G.: The merchant's tale, in: Skeat, W. W. (Hrsg.): Geoffrey Chaucer. The Complete Works, London 1914

CLAUDIANUS

Platnauer, M.: Claudian (= The Loeb Classical Library), 2 Bde., Bd. 2, London/Cambridge 1972

COMES

Comes, N.: Mythologiae, Venedig 1567, Nachdruck New York/London 1976

CONRAD VON HIRSAU

Hirsau, C. v.: Dialogus super auctores, in: Huygens, R. B.: Accessus ad auctores Bernard d'Utrecht. Conrad d'Hirsau. Dialogus super auctores, Leiden 1970, S. 114 f.

DANTE

Dante Alighieri, Divina Commedia, in: VOSSLER 1941

DE PASSE

Passe, C. d.: P. Ovid Nasonis XV Metamorphoseon Librorum figurae elegantissimae, a Crispiano Passaero...autore Guilhelmo Salsmanno, Arnheim 1607

DIODORUS

Oldfather, C. H. (Hrsg.): Diodorus of Sicily (= The Loeb Classical Library), London 1952

DÖBLIN HAMLET

Döblin, A.: Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende, in: Muschg, W. (Hrsg.): Alfred Döblin. Werke, Bd. 5, Olten/Freiburg 1977

DÖBLIN SCHRIFTEN

Riley, A. W. (Hrsg.): Alfred Döblin. Kleine Schriften, Bd. 2, Olten/Freiburg 1990

DOLCE

Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce Tratte da Ovidio con gli argomenti et allegorie...et con la giunta della vita d'Ovidio, Venedig 1553

ENLÈVEMENT DE PROSERPINE

L'Enlèvement de Proserpine, in: PIAGET 1944

EURIPIDES

Kannicht, R. (Hrsg.): Euripides. Helena, 2 Bde, Bd. 1, Heidelberg 1969, S. 172-174

FILARETE

Filarete, A.: Trattato di Architettura, in: Oettingen, W. v. (Hrsg.): Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst (= Quellenschriften für Kunstgeschichte, N.F. Bd. 3), Wien 1890

FLORIANUS

Florianus, J.: Metamorphosis dat is, Die Herscheppinghe oft veranderinghe, bescreuen int Latijn van den vermaerden ende gheleerden Poet Ovidius. En nu eerst ouerghesedt in onsen duytsche tale, Antwerpen 1566

F.P.FULGENTIUS

Fulgentius, F. P.: Mitologiae, in: Helm, R. (Hrsg.): Fabii Planciadis Fulgentii V. C. Opera. Mitologiarum Liber I-III, Leipzig 1898

GARLANDIA

Garlandia, J. de: Integumenta super Ovidii Metamorphoses, in: Ghisalberti, F. (Hrsg.): Giovanni di Garlandia, Integumenta Ovidii, Poemetto inedito del secolo XIII, Messina/Milano 1933

GIDE

Pollard, P. (Hrsg.): André Gide. Proserpine (drame). Perséphone (mélodrame), Edition critique, Lyon 1977

GIOVANNI DEL VIRGILIO

Ghisalberti, F.: Giovanni del Virgilio, espositore delle Metamorfosi, in: Giornale Dantesco, Bd. 34, N.S. 4, Florenz 1933, S. 1-110

GIRALDI

Giraldi, G. G.: De deis gentius, Basel 1548, Nachdruck New York/London 1976

GOETHE

Goethe, J. W. v.: Proserpina, in: Borchmeyer, D. (Hrsg.): Johann Wolfgang Goethe. Frühes Theater, Frankfurt 1982, S. 417-430

GOLDING

Golding, A.: The XV Bookes of P. Ovidius Naso, entytuled Metamorphosis, translated oute of Latin into English meeter, by Arthur Golding Gentleman, London 1567

GOWER

Gower, J.: Confessio amantis, in: Macaulay, G. C. (Hrsg.): John Gower, Complete works, Bd. II, 2. Auflage, Oxford 1968

GRAND OLYMP

Les XV livres de la métamorphose d'Ovide (poète très eleg_t) contenant l'Olympe des histoires poétique traduitz de latin en françoys le tout figuré de nouvelles figures et hystoires nouvellement imprimé à Paris par Denys Janot, libraire et imprimeur, 1539

GREGORIOS VON NAZIANZ

Gregor von Nazianz: Oratorio 39 "In sancta lumina", in: MIGNE 1886 Sp. 335

HABERT

Habert, F.: Les quinze livres de la Metamorphose d'Ovide interpretez en rime francoise, selon la phrase latine, Paris 1573

HALBERSTADT

Halberstadt, A. v.: Ovids Metamorphosen, in: BARTSCH 1965

HARDY

Hardy, A.: Le Ravissement de Proserpine par Pluton, in: Hardy, A.: Le Théâtre, Bd. 3, Paris 1626, Marburg 1884

HEILIGE SCHRIFT

Die Heilige Schrift. Einheitsübersetzung, Stuttgart 1981

HEINSE

Heinse, W.: Die Schöpfung Elysiums, in: Schüddekopf, C. (Hrsg.): Heinse. Sämtliche Werke, Bd. 1, Leipzig 1913, S. 112-117

HESIODOS

Hesiodi Theogonia (= Bibliothecae Graecae et Latinae Auctarium Weidmannianum, Bd. 2, Teil 1), Berlin 1930

HOHBERG

Hohberg, W. H. v.: Die unvergnügte Proserpina, Regensburg 1661

HOLL

Holl, Ph. J.: Kurzer Unterricht von der Mythologie oder Götterlehre der alten heidnischen Dichter nebst einer Einleitung in die schönen Wissenschaften, Nürnberg 1775

HOMERISCHER DEMETERHYMNUS

Allen, T. W./W. R. Halliday/E. Sikes (Hrsg.): The Homeric Hymns, 2. Aufl., Berlin 1955, S. 23 f., Nr. 29

HOMEROS ODYSSEE

Weiher, A. (Hrsg.): Homer. Odyssee, 9. Aufl., München/Zürich 1990

HORATIUS

Brink, C. O. (Hrsg.): Horace on Poetry. The "Ars poetica", Cambridge 1971

HYGINUS

Schmidt, M. (Hrsg.): Hygini fabulae, Jena 1872

JOHANNES VON SALISBURY

Johannes von Salisbury: Policratus, in: MIGNE 1900 Sp. 657

KALLIMACHOS

Hoenn, K. (Hrsg.): Die Dichtungen des Kallimachos (= Die Bibliothek der Alten Welt), Zürich 1955

KERN 1922

Kern, O.: Orphicorum fragmenta, Berlin 1922

LAIRESSE

Lairesse, G.: Großes Mahler-Buch worinnen die Mahlerey nach allen ihren Theilen gründlich gelehret, durch vernünftige Raisonements über Gemählde erklärt, und aus den besten Kunststücken der alten und neuen berühmtesten Mahler in Kupferstichen deutlich dargestellt wird. Von Gerhard de Lairesse, Kunstmahler, Nürnberg, 1784

LEFÈVRE

Aeschbach, M.: Raoul Lefèvre - Le Recueil des Histoires de Troyes. Edition critique. Bern/Frankfurt/New York/Paris 1987

LOMAZZO

Lomazzo, G. P.: Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura, Mailand 1584, Ausgabe Rom 1844

LORICHIUS

Lorichius, G.: P. Ovidij Nasonis deß aller Sinreichsten Poeten METAMORPHOSIS/ Das ist von der wunder-
barlicher Verenderung der Gestalten der Menschen/ Thier/ und anderer Creaturen. Jederman lüstlich/ besonder
aber allen Malern/ Bildthauwern/ unnd der gleichen allen Künstnern nützlich/ Von wegen der ertigen Invention
unnd Tichtung. Etwan durch den Wolgelerten M. Albrechten von Halberstatt inn Reime weiß verteuscht/ Jetz
erstlich gebessert und mit Figuren der Fabeln gezirt/ durch Georg Wickram zu Colmar. EPIMYTHIUM Das ist
Der Lüstigen Fabeln des obgemeltes buchs Außlegung/ jederman kurtzweilig/ vornemlich aber allen
Liebhabern der Edlen Poesi städtlich zu lesen/ Gerhardt Lorichij Hadamarij, Mainz 1551

MACHAUT

Machaut, G. de: Le confort d'ami, in: Hoepffner, E.: Guillaume de Machaut, Oeuvres, Bd. 3, Paris 1921, S. 83-
89

MACROBIUS

Jahn, L. (Hrsg.): Macrobiani Ambrosii Theodosii Opera, Bd. 2: Saturnaliorum libri VII, Quedlinburg/Leipzig
1852

MANILIUS

Goold, G. P. (Hrsg.): M. Manilii Astronomica, Leipzig 1985

MARINO

Marino, G.: Proserpina, in: Opere, a cura di Alberto Asor Rosa, Milano 1967

MARRETTI

Marretti, F.: Le Metamorphosi d'Ovidio in ottava rima col testo latino appresso, nuovamente tradotte da M.
Fabio Marretti Gentilhuomo Senese, senza punto allontanarsi dal detto poeta, Venedig 1570

MARTIANUS CAPELLA

Martianus Capella, De nuptiis Philologiae et Mercurii, in: Dick, A. (Hrsg.): Martianus Capella, Stuttgart 1969

MATERNUS

Maternus, J. F.: De errore profanorum religionum, in: ZIEGLER 1953

MILTON

Candy, H. C. H. (Hrsg.): Some Newly Discovered Stanzas written by John Milton on Engraved Scenes
illustrating Ovid's Metamorphoses, London 1924

MV I

Mythographus vaticanus I, in: BODE 1968 S. 3, 35 f., 56 f.

MV III

Mythographus vaticanus III, in: BODE 1968 S. 197 ff.

MV II

Mythographus vaticanus II, in: BODE 1968 S. 78 f., 106 ff.

NIKANDROS

Gow, A. S. F./A. F. Scholfield (Hrsg.): Nicander. The poems and poetical fragments, Cambridge 1953

NONNUS

Scheffer, Th. v. (Hrsg.): Nonnus, Dionysiaka, Wiesbaden o.J.

OVID FASTI

Publius Ovidius Naso: Fasti, Bd. 1, in: Böhmer, F. (Hrsg.): P. Ovidius Naso. Die Fasten, Heidelberg 1957

OVID METAMORPHOSEN

Publius Ovidius Naso: Metamorphosen, Bd. 5, in: Rösch, E. (Hrsg.): Ovidius Naso Publius: Metamorphosen, München 1968

OVIDE MORALISÉ EN PROSE

de Boer, C.: Ovide moralisé en prose, Texte du quinzieme siècle (= Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N.R., Teil 61, No. 2), Amsterdam 1954

OVIDE MORALISÉ

de Boer, C.: Ovide moralisé. Poème du commencement du 14e siècle, Bd. II (= Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam), Amsterdam 1920

PAUSANIAS

Meyer, E. (Hrsg.): Pausanias Beschreibung Griechenlands, Zürich 1954

PETRARCA AFRICA

Petrarca, F.: Africa, in: Festa, N. (Hrsg.): Francesco Petrarca, Africa, Florenz 1926

PETRARCA TRIONFO

Petrarca, F.: Trionfo d'amore, in: Chiorboli, E. (Hrsg.): Francesco Petrarca. Le rime sparse e i trionfi, Bari 1930

PLATON

Platon: Symposion, in: Otto, W. F./E. Grassi/G. Plamböck (Hrsg.): Platon. Sämtliche Werke, Bd.2, Hamburg 1957

PLINIUS

König, R. (Hrsg.): C. Plinius secundus d.Ä.: Naturalis historiae, München/Zürich 1991

PLUTARCHUS

Plutarchus: De Gloria Atheniensium, in: Didot, A. F. (Hrsg.): Plutarchi Chaeronensis Scripta Moralia. Graece et latine, Bd. I, Paris 1868

POETARIUS

Poetarius: De deorum imaginibus libellus, in: LIEBESCHÜTZ 1926 S. 116-128

POLIZIANO

Poliziano, A.: Opere. Biblioteca Romanica, Bd. 130/31, Straßburg o. J.

POSTHIUS

Iohan. Posthii Germershemii tetrasticha in Ovidii Metamor. Lib. XV. quibus accesserunt Vergilij Solis figurae elegantiss. & iam primum in lucem editae. Schöne Figuren/ auß dem fürtrefflichen Poeten Ouidio/ allen Malern/ Goldtschmidern/ und Bildthauwern/ zu nutz unnd gutem mit fleiß gerissen durch Vergilium Solis/ und mit Teutschen Reimen kürztlich erkleret/ dergleichen vormals im truck nie außgangen/ Durch Johan. Posthium von Germersheim, Frankfurt 1969

PSEUDO-APOLLODOR

Page, T. E. (Hrsg.): Apollodorus, The Library (= The Loeb Classical Library), Bd. 1, London/Cambridge, Mass. 1954

PSEUDO-NONNUS

Pseudo-Nonnus: Interpretatio graecarum historiarum, in: MIGNE 1886 Sp. 1066

PULCI

Ageno, F. (Hrsg.): Pulci, L.: Il Morgante (= La letteratura italiana, storia e testi, Bd. 17), Milano/Neapel 1955

QUANDT 1955

Quandt, G.: Orphei Hymni, Berlin 1955

RAMLER

Ramler, K. W.: Auf einen Granatapfel, in: Karl Wilhelm Ramlers Poetische Werke. Teil 1: Lyrische Gedichte, Berlin 1825, S. 140-142

RANSMAYR

Ransmayr, Ch.: Die letzte Welt, Nördlingen 1988

REDUCTORIUM MORALE

Berçuire, P.: Reductorium morale, liber 15, cap. 1/2-15...naar de Parijse druk van 1509: Metamorphosis Ovidiana moraliter...explanata...Werkmateriaal [1]-<2> uitgegeven door het Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit Utrecht, Utrecht 1960

REGIUS

P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV, Raphaelis Regii volaterrani, luculentissima explanatio, cum novis Iacobi Micylli viri erudissimi additionibus, Lactantii Placidi in singulas fabulas argumenta, Venedig 1553

REUSNER

Reusner, N.: Picta poesis ovidiana, Frankfurt 1580

RIDEWALL

Ridewall, J.: Fulgentius Metaforalis, in: LIEBESCHÜTZ 1926

RIPA

Ripa, C.: Iconologia, Rom 1593, Nachdruck Hildesheim/New York 1970

ROSSETTI

Rossetti, D. G.: Proserpine, in: Rossetti, W. M. (Hrsg.): Rossetti. The collected works of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 1, London 1886, S. 370 f.

SABINUS

P. Ovidii Metamorphosis, seu fabulae poeticae: earumque interpretatio ethica, physica et historica Georgii Sabini, poetae nostri seculifere principis, Frankfurt 1589

SCHAEFFER

Schaeffer, A.: Der Raub der Persefone. Eine attische Mythe, Leipzig 1929

SCHEDEL

Die Schedelsche Weltchronik. Nachdruck der deutschen Ausgabe von 1493, kommentiert von Rudolf Pörtner (= Die bibliophilen Taschenbücher, Bd. 64), 5. Aufl. Dortmund 1993

SCHIEBELER

Schiebeler, D.: Proserpina, in: Brüggemann, F. (Hrsg.): Bänkelgesang und Singspiel vor Goethe (= Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Aufklärung, Bd. 10), Leipzig 1937

SCHILLER

Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 1: Gedichte, Weimar 1992

SCHLEGEL

Schlegel, J. A.: Proserpina und Pluto, in: Anger, A. (Hrsg.): Schlegel. Fabeln und Erzählungen, Stuttgart 1965, S. 164-175

SILOS

Silos, G. M.: Pinacotheca, sive Romana Pictura et Sculptura, Libri duo; In quibus excellentes quaedam, qua profanae, qua sacrae, quae Romae extant, Picturae, ac Statuae Epigrammatis exornantur. Accessit Odarum appendicula, ad Lyrici carminis libamentum, Rom 1673, Nachdruck Rom 1979

SIR ORFEO

Sir Orfeo, in: WESTON 1968 S. 133-141

SPRENG

P. Ovidii Nasonis Deß sinnreychen und hochverstendigen Poeten/ Metamorphoses oder Verwandlung/ mit schönen künstlichen Figuren gezieret/ auch kurtzen/ doch sehr nützlichen Argumenten und Außlegungen/ erkläret/ und in Teutsche Reymen gebracht/ Durch M. Johan Spreng/ von Augspurg, Frankfurt 1571

SUGER

Sugerii Abbatis S. Dionysii Liber De rebus in administratione sua gestis, in: MIGNE 1892 Bd. 186, Sp. 1211-1240

SWINBURNE

Swinburne, A. Ch.: The garden of Proserpine, in: The Poems of Algernon Charles Swinburne, Bd. 1, London 1905, S. 169-172

SYMEONI

Symeoni, G.: La vita et metamorfoseo d'Ovidio, figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi da M. Gabriello Symeoni, Lyon 1559

TASSO

Flora, F. (Hrsg.): Torquato Tasso. Poesie. (= La letteratura italiana, storia e testi, Bd. 21), Mailand/Neapel 1952

THEODULF

Theodulf: De libris quos legere solebam, in: Duemmler, E. (Hrsg.): Poetae Latini Aevi Carolini, Bd. 1, Berlin 1880, S. 543

VAN DER BORCHT

Borcht, P. v. d.: P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, Argumentis...Brevioribus ex Luctatio Grammatico collectis expositae..., Jan Moretus, Antwerpen 1591

VAN MANDER SCHILDER-BOECK

Mander, C. v.: Het Schilder-Boeck wa er in Voor eerst de leerlustighe Lueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in verscheyden deelen Wort voorghedraghen, Haarlem 1604

VAN MANDER WTLEGGHINGH

Mander, C. v.: Wtlegghingh op den Metamorphosis, Haarlem 1604

VERGILIUS

Götte, J. (Hrsg.): Vergil. Aeneis, 2. Aufl., Bamberg 1965

WICKRAM

Wickram, G.: "P. Ouidij Nasonis desz aller sinnreichsten Poeten METAMORPHOSIS/ Das ist von der wunderbarlicher Verenderung der Gestalten der Menschen/ Thier/ vnd anderer Creaturen etc. Jederman lüstlich/ besonder aber allen Malern/ Bildthauwern/ vnnd dergleichen allen künstnern nützlich/ Von wegen der artigen Inuention vnnd Tichtung. Etwan durch den Wolgelerten M. Albrechten von Halberstat inn Reime weiß verteutsch/ Jetz erstlich gebessert vnd mit Figuren der Fabeln gezirt/ durch Georg Wickram zu Colmar. EPIMYTHIUM. Das ist Der lüstigen Fabeln deß obgemeltes b_chs Außlegung/ jederman kürtzweilig/ vornemlich aber allen liebhabern der Edeln Poesi städtlich zu lesen Gerhardi Lorichij Hadamarij"

WOLFF

Wolff, E.: Persephone. Ein mythisches Spiel, München 1917

ZIEGLER 1953

Ziegler, K. (Hrsg.): Iulii Firmici Materni, De errore profanorum religionum. Vom Irrtum der heidnischen Religionen (= Das Wort der Antike, Bd. 3), München 1953

3. Sekundärliteratur

ADDISON 1905

Addison, J. d. Wolf: Classical Myths in Art, Boston 1905

ALBRECHT-BOTT 1976

Albrecht-Bott, M.: Die Bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock, Diss. Wiesbaden (= Mainzer Romanistische Arbeiten, Bd. 11), Wiesbaden 1976

ALLEN 1970

Allen, D. C.: Mysteriously Meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the renaissance, Baltimore/London 1970

ALPERS 1971

Alpers, S.: The decoration of the Torre de la Parada (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. IX), Brüssel 1971

AMIELLE 1989

Amielle, G.: Recherches sur des traductions françaises des métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle (= Caesarodunum. Textes et images de l'Antiquité, Bd. 1), Paris 1989

ANCONA 1891

Ancona, A. d': Origini del teatro italiano, 3 Bde., Bd. 1, 2. Aufl., Turin 1891

ANCONA 1954

Ancona, P. d': The Schifanoia month at Ferrara, Mailand 1954

ANDREAE 1991

Andrae, B.: Laokoon und die Kunst von Pergamon. Die Hybris der Giganten, Frankfurt 1991

ANDRONIKOS 1984

Andronikos, M.: Vergina. The royal tombs and the ancient city, Athen 1984

ANDRONIKOS 1994

Andronikos, M.: Vergina Bd. 2: The Tomb of Persephone, Athen 1994

ANTON 1967

Anton, H.: Der Raub der Proserpina, Diss. Heidelberg 1967

ASCHE 1966

Asche, S.: Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers, Frankfurt 1966

AURENHAMMER 1956

Aurenhammer, H.: Ikonographie und Ikonologie des Belvederegartens, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 17, Wien 1956, S. 86-108

BACOU 1966

Bacou, R. in: KAT.LE XVIIÈ SIÈCLE 1966 S. 115

BAIER-SCHRÖCKE 1968

Baier-Schröcke, H.: Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Berlin 1968

BAILEY 1992

Bailey, C. B.: The Loves of the Gods. Mythological paintings from Watteau to David, Kimble Art Museum, New York 1992

BALDUINO 1984

Balduino, A.: Boccaccio, Petrarca e altri poeti del trecento, Florenz 1984

BALTRUŠAITIS 1985

Baltrušaitis, J.: Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente in der Kunst der Gotik, Berlin/Frankfurt/Wien 1985

BARDON 1976

Bardon, F.: Les Métamorphoses d'Ovide et l'expression emblématique, in: Latonus, Bd. 35, Wetteren 1976, S. 71-89

BARTSCH 1965

Bartsch, K.: Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter, 2. Aufl., Quedlinburg 1965

BARTSCH

Strauss, W. L. (Hrsg.): The illustrated Bartsch, New York 1978-1989

BAUMSTARK/VOLK 1995

Baumstark, R./P. Volk (Hrsg.): Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe, München 1995

BAUTEN 1987

Bauten und Plastiken im Park Sanssouci, Potsdam 1987

BECK/SCHULZE 1989

Beck, H./S. Schulze (Hrsg.): Antikenrezeption im Hochbarock (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 16), Berlin 1989

BEER 1958

Beer, E. J.: Elemente, in: RDK, Bd. 4, Stuttgart 1958, Sp. 1269-1288

BÉGUIN 1956

Béguin, S.: Medellingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatio, in: OH, Bd. 71, Amsterdam 1956, S. 217-226

BÉGUIN 1960

Béguin, S.: L'École de Fontainebleau. Le manierisme à la court de France, Paris 1960

BÉGUIN 1962

Béguin, S.: Nicolò dell'Abbate en France, in: Art de France, Bd. II, Paris 1962, S. 113-144

BÉGUIN 1966

Béguin, S.: Jan Soens, in: KAT.LE XVIIE SIÈCLE 1966 S. 215 f.

BÉGUIN 1969

Béguin, S.: Mostra di Nicolò dell'Abate, Catalogo Critico, Bologna 1969

BÉGUIN 1975

Béguin, S.: Remarques sur la Chambre du Roi, in: Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau, Fontainebleau/Paris 18.-20.10.1972, Paris 1975, S. 199-230

BELLER 1967

Beller, M.: Philemon und Baucis in der europäischen Literatur. Stoffgeschichtliche Analyse (= Studien zum Fortwirken der Antike, Bd. 3), Diss. Heidelberg 1967

BELLINI 1976

Bellini, P.: L'opera incisa die Pietro Testa, Vincenza 1976

BELLOSI 1993

Bellosi, L. (Hrsg.): Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500, Bd. 2, Mailand 1993

BENNETT 1966

Bennett, J. A. W.: Caxton's Ovid, in: Times Literary, Supplement 24.11.1966, London 1966

BENZ 1945

Benz, R.: Wandel des Bilds der Antike im XVIII. Jahrhundert, in: Antike und Abendland, Bd. 1, Hamburg 1945, S. 108-120

BERENSON 1900

Berenson, B.: A Florentine picture-chronicle, in: GBA, Bd. 23, 1900, S. 170-176

BERENSON 1932

Berenson, B.: Italian Pictures of the Renaissance, New York 1932

BERENSON 1938

Berenson, B.: The drawings of the Florentine painters. Amplified edition, Bd. 2, Chicago 1938

BERENSON 1969

Berenson, B.: Homeless Paintings of the Renaissance, Amsterdam 1969

BERNARDI

Bernardi, M.: Tesori d'arte antica in Piemonte, Turin o.J.

BERNHEIMER 1952

Bernheimer, R.: Wild men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology, Cambridge 1952

BIALOSTOCKI 1981

Bialostocki, J.: Giovanni Lorenzo Bernini, Berlin 1981

BING 1932

Bing, G. (Hrsg.): Aby Warburg. Gesammelte Schriften. 2 Bde. Leipzig/Berlin 1932

BLATTNER 1990

Blattner, E.: in: Genueser Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Ausstellungskatalog, Darmstadt 1990, S. 40

BLISNIEWSKI 1992

Blisniewski, Th.: Die Ikonographie der Parzen vom späten Mittelalter bis zum späten 18. Jahrhundert, Diss. Köln 1992

BLOCH 1890

Bloch, L.: Kora, in: ROSCHER 1886-1894 Bd. III, Sp. 1284-1379

BLOME 1978

Blome, P.: Zur Umgestaltung griechischer Mythen in der römischen Sepulkralkunst. Alkestis-, Protesilaos- und Proserpinasarkophage, in: RM, Bd. 85, Heidelberg 1978, S. 435-457

BLONDEL 1737/38

Blondel, J. F.: Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Édifices en général, Paris 1737/38

BLUM 1969

Blum, H.: Die antike Mnemotechnik, Hildesheim/New York 1969

BLUMER 1936

Blumer, M.-L.: Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814 in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, Paris 1936

BOBER 1957

Bober, Ph. P.: Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum (= Studies of the Warburg Institute, Bd. 21), London 1957

BOBER/RUBINSTEIN 1986

Bober, Ph. P./R. Rubinstein: Renaissance Artists & antique Sculpture, London 1986

BODMER 1939

Bodmer, H.: Lodovico Carracci, Burg bei Magdeburg 1939

BOMBE 1912

Bombe, W.: Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio, Berlin 1912

BOMBE 1914

Bombe, W.: Perugino. Des Meisters Gemälde in 249 Abbildungen (= Klassiker der Kunst, Bd. 25), Stuttgart/Berlin 1914

BONTI 1977

Bonti, A.: Giovanni da San Giovanni, Florenz 1977

BORDIER 1885

Bordier, H. L.: Description des peintures et autres ornements contenus dans les mss. grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris 1885

BORGHINI 1584

Borghini, R.: Il riposo, Mailand 1584

BOSETTI 1990

Bosetti, P.: Am liebsten für die Salons gemalt, in: Art, Bd. 1, Hamburg 1990, S. 105 f.

BOSQUE 1985

Bosque, A. de: Mythologie et manierisme aux Pays-Bas, 1570-1630: peinture - dessins, Antwerpen 1985

BOSTRÖM 1990

Boström, A.: A bronze group of the Rape of Proserpina at Cliveden House in Buckinghamshire, in: BM, Bd. 132, London 1990, S. 828-841

BOSTRÖM 1991

Boström, A.: Sculpture at Cliveden. A connoisseurs' garden, in: Apollo. The international magazine of the arts, London, August 1991, S. 94-103

BOUSQUET 1963

Bousquet, J.: Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620, München 1963

BRAGHIROLI 1877

Braghirolli, W.: Carteggio di Isabella d'Este Gonzaga intorno ad un quadro di Giambellino, in: Archivio Veneto, Bd. 13, Venedig 1877

BRÄUNINGER 1937

Bräuninger, F.: Persephone, in: RE, Bd. 19,1, Stuttgart 1937, Sp. 944-972

BROCKHAUS 1885

Brockhaus, H.: Leonardo da Bissucio, in: Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Anton Springer, Leipzig 1885, S. 42-63

BROMMER 1985

Brommer, F.: Rezension zu LINDNER 1984, in: Gnomon, Bd. 57, München 1985, S. 392 f.

BRONZE-PAAR 1991

Bronze-Paar stand unerkannt im Schloßpark, in: Art, Bd. 2, Hamburg 1991, S. 24

BRUN 1969

Brun, R.: Le livre français illustré de la renaissance, Paris 1969

BUCHTHAL 1938

Buchthal, H.: The Miniatures of the Paris Psalter (= Studies of the Warburg Institute, Bd. 2), London 1938

BUCK 1976

Buck, A.: Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance, Berlin 1976

BUDDENSIEG 1963

Buddensieg, T.: Die Ziege Amalthea von Riccio und Falconetto, in: JBM, Bd. 5, 1963, S. 121-150

BUDDENSIEG/SCHWEIKHART 1970

Buddensieg, T./ G. Schweikhart: Falconetto als Zeichner, in: ZKG, Bd. 33, München/Berlin 1970, S. 21-40

BÜHLER 1968

Bühler, W.: Europa. Eine Sammlung der Zeugnisse des Mythos in der antiken Literatur und Kunst, München 1968

CALVERT 1907

Calvert, A. F.: The Escorial, London 1907

CANEDY 1976

Canedy, N. W.: The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi (= Studies of the Warburg Institute, Bd. 35), London/Leiden 1976

CANTELLI 1983

Cantelli, G.: Repertorio della pittura fiorentina del seicento, Florenz 1983

CARLI 1965

Carli, E.: Il duomo di Orvieto, Rom 1965

CARLI 1979

Carli, E.: Il Duomo di Siena, Genua 1979

CASTELLANI 1884

Castellani Sale Catalogue, Rom 2. April 1884

CAVALLI 1988

Cavalli-Björkmann, G.: Mythologische Themen am Hofe des Kaisers, in: KAT.PRAG 1988, S. 61-68

CIERI VIA 1989

Cieri Via, C.: I trionfi, il mito e l'amore: la fascia superiore dei Mesi negli affreschi di Palazzo Schifanoia, in: VARESE 1989 S. 37-55

COLVIN 1898

Colvin, S. (Hrsg.): A Florentine Picture Chronicle...by Maso Finiguerra. Reproduced...with a critical and descriptive text, London 1898

CORPUS REMBRANDT 1982

Bruyn, J./B. Haak/S. H. Levie/P. J. J. van Thiel/E. v. d. Wetering (HRsg.): A Corpus of Rembrandt Paintings, Den Haag/Boston/London 1982

COULANGES-ROSENBERG 1966

Coulanges-Rosenberg, F. in: KAT.LE XVIIÈ SIÈCLE 1966 S. 45

CREIZENACH 1923

Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas, Bd. 2, Halle 1923

CRISTOFANI 1975

Cristofani, M./M. Cristofani-Martelli/A. Maggiani/A. Tolochini/E. Fiumi (Hrsg.): Corpus delle urne etrusche di età ellenistica, Bd. 1, Florenz 1975

CUMONT 1942

Cumont, F.: Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains, Paris 1942

CURTIUS 1967

Curtius, E. R.: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 6. Aufl., Bern/München 1967

DACOS 1969

Dacos, N.: La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London 1969

DACOSTA KAUFMANN 1985

Dacosta Kaufmann, Th.: L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II., Paris 1985

DALTROP 1989

Daltrop, G.: Antikensammlungen und Mäzenatentum um 1600 in Rom, in: BECK/SCHULZE 1989, S. 37-55

DANIELS 1976

Daniels, J. Y.: Sebastiano Ricci, Beth 1976

DEGENHARD/SCHMITT 1968

Degenhard, B./A. Schmitt: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil I: Süd- und Mittelitalien, 4 Bde., Berlin 1968

DEGENHARD/SCHMITT 1980-1990

Degenhard, B./A. Schmitt: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil II: Venedig, 8 Bde., Berlin 1980-1990

DELOGÙ 1931

Delogù, G.: Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del 600 e del 700, Venedig 1931

DEZALLIER D'ARGENVILLE 1709

Dezallier d'Argenville, J. A.: La Théorie et la Pratique du Jardinage, Paris 1709, Nachdruck der Ausgabe Paris 1760, Hildesheim 1972

DIMIER 1900

Dimier, Le Primatice. Catalogue Raisonné, Paris 1900

DIMORE 1956

Dimore Genovesi. I Palazzi, Le Ville, I Castelli, Mailand 1956

DISTELBERGER 1975

Distelberger, R.: Die Sarachi-Werkstatt und Annibale Fontana, in: JKSW, Bd. 71, Wien 1975, S. 95-164

DISTELBERGER 1988

Distelberger, R.: in: KAT.PRAG 1988, S. 468

DODGSON 1927

Dodgson, C.: Old masters drawings. A quarterly magazine, Bd. 2, Heft 7, Nr. 50, London 1927

DÖRRIE 1964

Dörrie, H.: Der Königs kult des Antiochos von Kommagene (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 3. Folge, Nr. 60), Göttingen 1964

DONATI 1959

Donati, L.: Le fonti iconografiche di alcuni manoscritti urbinati della Biblioteca Vaticana, in: La Bibliofilia, Bd. 60, Florenz 1959, S. 48-129

DROST 1938

Drost, W.: Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock, Berlin/Leipzig 1938

DUC 1994

Duc, Th.: Le "De raptu Proserpinae" de Claudien. Reflexions sur une actualisation de la mythologie, Diss. Zürich 1993/94, Bern 1994

DÜTSCHKE 1875

Dütschke, H.: Antiker Bildwerke in Oberitalien, Bd. 2: Zerstreute antike Bildwerke in Florenz, Leipzig 1875

DUPLESSIS 1889

Duplessis, G.: Essai bibliographique sur les différentes éditions des oeuvres d'Ovide ornées des planches publiées aux XVe et XVIe siècles, Paris 1889

DUSSLER 1927

Dussler, L. (Hrsg.): Signorelli. Des Meisters Gemälde, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1927

EGGER 1906

Egger, H.: Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios (= Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien, Bd. 4), Wien 1906

EICHLER/KRIS 1927

Eichler, F./E. Kris: Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, Wien 1927

EISLER 1905

Eisler, R.: An unknown Fresco-work by Guido Reni, in: BM, Bd. 7, London 1905, S. 313-323

EISLER 1990

Eisler, C.: Paintings in the Hermitage, New York 1990

EL-HIMOUD-SPERLICH 1977

El-Himoud-Sperlich, J.: Das Urteil des Paris. Studien zur Bildtradition des Themas im 16. Jahrhundert, Diss. 1977, o.O. o.J.

ELLER 1982

Eller, K. H.: Ovid und der Mythos von der Verwandlung. Zum mythologischen und poetischen Verständnis des Metamorphosen-Gedichts (= Schule und Forschung, Altsprachliche Abteilung), Frankfurt 1982

ENGELS 1945

Engels, J.: Etudes sur l'Ovide moralisé, Diss. Groningen 1945

FALKE 1907

Falke, O. v.: Majolika, 2. Aufl. Berlin 1907

FERRUOLO 1953

Ferruolo, A. B.: A trend in Renaissance Thought and Art: Poliziano's "Stanze per la Giostra", in: The Romanic Review, Bd. 44, New York 1953, S. 246 ff.

FERUOLO 1955

Ferruolo, A. B.: Botticelli's Mythologies, Ficino's "De Amore", Poliziano's "Stanze per la Giostra": Their circle of Love, in: AB, Bd. 37, New York 1955, S. 17-25

FESTA 1928

Festa, N.: La verità nell'Africa, in: Studii Petrarqueschi, Arezzo 1928

FIOCCO 1935

Fiocco, G.: I Giganti di Paolo Uccello, in: RDA, Bd. 17, Florenz 1935, S. 385-404

FOERSTER 1874

Foerster, R.: Der Raub und die Rückkehr der Persephone, Stuttgart 1874

FOERSTER 1884

Foerster, R.: Analekten zu den Darstellungen des Raubes und der Rückkehr der Persephone, in: *Philologus*, Supplementbd. 4, Göttingen 1884, S. 631-722

FOERSTER 1901

Foerster, R.: Studien zu Mantegna und dem Bildern im Studiolo der Isabella d'Este, in: *JPK*, Bd. 22, Berlin 1901, S. 154-180

FORLANI 1963

Forlani, A.: Andrea Boscoli, in: *Proporzioni*, Bd. 4, Florenz 1963, S. 85-208

FORNARO 1994

Fornaro, P.: *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da Riscrivere Sempre*, Florenz 1994

FRANCASTEL 1930

Francastel, P.: *La Sculpture de Versailles*, Paris 1930

FRANKL 1938

Frankl, P.: Die Persephone-Bilder von Lambert Sustris, Rubens und Rembrandt, in: *OH*, Bd. 55, Amsterdam 1938, S. 156-171

FREDERRICKSEN 1969

Fredericksen, B. B.: *The Cassone Painting of Francesco di Giorgio*, Los Angeles 1969

FREEDEN 1956

Freeden, M. H. v.: Die Neuerwerbungen des Mainfränkischen Museums 1946-1956, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst*, Bd. 8, Würzburg 1956, S. 1-65

FRERICHS 1966

Frerichs, W. W.: *Precious Stones as Biblical Symbols*, Basel 1966

FREY-SALLMANN 1931

Frey-Sallmann, A.: *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance (= Das Erbe der Alten, Bd. II, 19)*, Leipzig 1931

FRIEDRICH 1988

Friedrich, A.: Die Schöne und das Tier, in: *KAT.EUROPA* 1988 S. 218-227

FUCHS 1983

Fuchs, W.: *Die Skulptur der Griechen*, 3. Auflage, Darmstadt 1983

FYLER 1979

Fyler, J. M.: *Chaucer and Ovid*, New Haven 1979

GABRICI 1927

Gabrics, E.: Il santuario della Malophoros in Selinunte, in: *Monumenti antichi*, Bd. 32, Milano 1927, S. 5-406

GAMBA 1929

Gamba, C.: A proposito di Alessandro Allori e di un suo ritratto, in: *Rivista del reale istituto d'archeologia e storia dell'arte*, Bd. 1, Nr. 7, Rom 1929, S. 265-277

GEIGER 1923

Geiger, B.: *Alessandro Magnasco*, Wien 1923

GERE/POUNCEY 1983

Gere, J. A./Ph. Pouncey: Italian Drawings in the Departement of Prints and Drawings in the British Museum, London 1983

GEYMÜLLER 1887

Geymüller, H. v.: Les Ducerceaus. Leurs vie et leur ouvre d'après de nouvelles recherches, Paris 1887

GHISALBERTI 1933

Ghisalberti, F.: "L'Ovidius moralizatus" di Pierre Bersuire, in: Studj romanzi, Bd. 23, Rom 1933

GIACOMOTTI 1974

Giacomotti, J.: Catalogue des maioliques des musées nationaux, Paris 1974

GIBBONS 1977

Gibbons, F.: Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum Princeton University, 2 Bde., Princeton 1977

GIGLIOLI 1923

Giglioli, O. H.: Disegni inediti di Alessandro Allori, Andrea Boscoli, Annibale Caracci, di Giovanni Bilivert, di Cristofano Allori, di Giovanni da San Giovanni, di Francesco Furini, di Pietro da Cortona, di Vincenzo Mannozi, nella R. Galleria degli Uffizi, in: Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione, Serie 2, Bd. 2 [16], Mailand, Rom 1923, S. 498-525

GIGLIOLI 1929

Giglioli, O. H.: Affreschi inediti di Giovanni da San Giovanni (Manozzi), in: RDA, Bd. 11, Florenz 1929, S. 195-203

GIRAUD 1968

Giraud, Y.: 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, Genf 1968

GLÜCK 1928

Glück, G.: Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich etc. (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10), Berlin 1928

GÖBEL 1928

Göbel, H.: Wandteppiche, Teil II: Die romanischen Länder, 2 Bde, Leipzig 1928

GOETZ 1990

Goetz, J.: Grafische Schätze Genuas, in: MZ, Nr. 290 vom 13.12.1990 m. Abb.

GOLAHNY 1988

Golahny, A.: Rembrandt's Abduction of Proserpina, in: Fleischer, R./S. Scott Munshower (Hrsg.): The Age of Rambrandt. Studies on 17th Century Dutch Painting, Pennsylvania State University 1988, S. 28-46

GOLDSCHMIDT 1966

Goldschmidt, E. P.: The Printed Books of the Renaissance. Three Lectures on Type, Illustration, Ornament, 2. Aufl., Amsterdam 1966

GOMBRICH 1948

Gombrich, E. H.: Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought, in: JWCI, Bd. 11, London 1948, S. 163-192

GOMBRICH 1986

Gombrich, H. E.: Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II, Stuttgart 1986

GORI 1930

Gori, P.: Firenze Magnifica. Le feste fiorentine attraverso i secoli, Florenz 1930

GRASSI 1956

Grassi, L.: Il disegno italiano dal Trecento al Seicento, Mailand 1956

GREGORIETTI 1971

Gregoriotti, G.: Gold und Juwelen. Eine Geschichte des Schmucks von Ur bis Tiffany, Gütersloh/Berlin/München/Wien 1971

GRUNDMANN 1965

Grundmann, H.: Geschichtsschreibung im Mittelalter, Göttingen 1965

GRUPPE 1965

Gruppe, O.: Geschichte der klassischen Mythologie und Religionsgeschichte während des Mittelalters im Abendland und während der Neuzeit, 2. Aufl., Hildesheim 1965

GUARDUCCI 1983

Guarducci, M.: Pietro in vaticano, Rom 1983

GUIFFREY 1913

Guiffrey, J./P. Marcel: Inventaire Général des dessins de l'école française de Musée du Louvre, Bd. 8, Paris 1913

GUILBERT 1978

Guilbert, P.: Description historique des château, bourg et forêt de Fontainebleau, Paris 1731, Nachdruck Marseille 1978

GUTHMÜLLER 1973

Guthmüller, B.: Picta Poesis Ovidiana, in: Heitmann, K./O. Schroeder (Hrsg.): Renatae Litterae - Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance. Festschrift August Buck, Frankfurt 1973, S. 171-192

GUTHMÜLLER 1974

Guthmüller, B.: Die literarische Übersetzung im Bezugfeld Original-Leser am Beispiel italienischer Übersetzungen der Metamorphosen Ovids im 16. Jahrhundert, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Bd. 36, Genf 1974, S. 233-251

GUTHMÜLLER 1975

Guthmüller, B.: Lateinische und volkssprachliche Kommentare zu Ovids "Metamorphosen", in: Buck, A./O. Herding (Hrsg.): Der Kommentar in der Renaissance, Bonn 1975, S. 119-139

GUTHMÜLLER 1977

Guthmüller, B.: Ovidübersetzungen und mythologische Malerei. Bemerkungen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos, in: MKIF, Bd. 21, Florenz 1977, S. 35-68

GUTHMÜLLER 1981

Guthmüller, B.: Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance (= Veröffentlichungen zur Humanismusforschung, Bd. 3), Boppard 1981

GUTHMÜLLER 1986

Guthmüller, B.: Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance, Weinheim 1986

HAAK 1969

Haak, B.: Rembrandt: sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Köln 1969

HACKENBROCH 1979

Hackenbroch, Y.: Renaissance Jewellery, New York/München 1979

HADELN 1926

Hadeln, D. v.: Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance, Berlin 1926

HAGSTRUM 1958

Hagstrum, J. H.: The Sister Arts, Chicago 1958

HANKE 1963

Hanke, H. R.: Die Entführung der Europa. Eine ikonographische Untersuchung, Diss. Köln 1963

HARPRATH 1989

Harprath, R.: in: WREDE/HARPRATH 1989, S. 127-140

HARTT 1950

Hartt, F.: Gonzaga Symbols in the Palazzo del Tè, in: JWCI, Bd. 13, London 1950, S. 151-188

HARTWIG 1896

Hartwig, P.: Der Raub der Kora auf einem Vasenbilde in Eleusis, in: AM, Bd. 21, Berlin 1896, S. 377-384

HAUSMANN 1988

Hausmann, T.: Frühe Bilder. Die Verführung der Europa auf Majoliken der italienischen Renaissance, in: KAT.EUROPA 1988, S. 76-88

HAVERKAMP BEGEMANN 1962

Haverkamp Begemann, E.: Pauwels Franck - alias Paolo Fiammingo - als tekenaar, in: Bulletin van het Rijksmuseum, Bd. 10, Amsterdam 1962, S. 68-75

HAYWARD 1953

Hayward, J. F.: Four prints from engraved silver standing diches attributed to J. Th. de Bry, in: BM, Bd. 95, London 1953, S. 124-128

HEGEMANN 1988

Hegemann, H.-W.: Das Elfenbein in Kunst und Kultur Europas, Mainz 1988

HEIKAMP 1969

Heikamp, D.: Die Arazzeria Medicea im 16. Jahrhundert. Neue Studien, in: MJBK, Bd. 20, Ser. 3, München 1969, S. 33-74

HEINZL-WIED 1973

Heinzl-Wied, B.: Studi sull'arte della scultura in pietre dure durante il Rinascimento: i fratelli Sarachi, in: antichità viva, Bd. 12/6, Florenz 1973, S. 37-58

HEITMANN 1963

Heitmann, K.: Typen der Deformierung antiker Mythen im Mittelalter - Am Beispiel der Orpheussage, in: Romanistisches Jahrbuch, Bd. 14, Berlin 1963, S. 45-77

HELD 1980

Held, J. S.: The oil sketches of Peter Paul Rubens, Bd. 1, Princeton 1980

HENKEL 1922

Henkel, M. D.: De Houtsneden van Mansion's "Ovide Moralisé" (Brügge, 1484) (= Koninklijk Oudheidkundig Genootschap), Amsterdam 1922

HENKEL 1930

Henkel, M. D. : Illustrierte Ausgaben zu Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1926/27, Leipzig/Berlin 1930, S. 58-144

HENKEL/SCHÖNE 1969

Henkel, A./A. Schöne: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967

HENNEBO/HOFFMANN 1962

Hennebo, D./A. Hoffmann: Geschichte der deutschen Gartenkunst, 3 Bde., Bd. 1, Hamburg 1962

HENZE 1991

Henze, U.: Edelsteinallegorese im Lichte mittelalterlicher Bild- und Reliquienverehrung. Forschungsbericht, in: ZKG, Bd. 54, München/Berlin 1991, S. 428-451

HERBET 1969

Herbet, F.: Les graveurs de l'école de Fontainebleau, Amsterdam 1969

HIBBARD 1980

Hibbard, H. (Hrsg.): The Metropolitan Museum of Art New York, London/Boston 1980

HIND

Hind, A. M.: Early Italian engraving. A critical catalogue with complete reproductions of all the prints described, London 1938-1948

HINDS 1987

Hinds, S.: The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-conscious Muse, Cambridge 1987

HINKS 1933

Hinks, R. P.: British Museum. Catalogue. Paintings, London 1933

HIRSCHFELD 1780

Hirschfeld, C. C. L.: Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1780

HOFFMANN 1978

Hoffmann, A.: Gärten des Rokoko: Irrendes Spiel, in: PARK UND GARTEN 1978 S. 36-47

HOLLSTEIN DT

Hollstein, F. W.: German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700, 28 Bde., Amsterdam 1954-1986

HOLLSTEIN NL

Hollstein, F. W.: Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700, 33 Bde., Amsterdam 1949-1987

HOMANN 1971

Homann, H.: Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts. Sebastian Brant, Andrea Alciati, Johannes Sambucus, Mathias Holtzward, Nicolaus Taurellus, Utrecht 1971

HORN/WALTER 1995

Horn, H.-J./H. Walter (Hrsg.): Die Rezeption der "Metamorphosen" des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild. Internationales Symposium der Werner Reimers-Stiftung, Bad Homburg v.d.H. 22.-25.4.1991 (= Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft 1), Berlin 1995

HUELSEN 1912

Huelsen, Ch.: "I lavori archeologici di Giovannantonio Bosio" und "Inventario sommario del 'Codex berlinensis'", in: *Ausonia*, Bd. 7, Rom 1912, S. 1-100

HÜLSEN/EGGER 1975

Hülsen, C./H. Egger: Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, Bd. 1, Berlin 1913, Soest 1975

HUNGER 1988

Hunger, H.: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 8. erweiterte Auflage, Wien 1988

ILG 1884

Ilg, A.: Die Limousiner Grisailen in den kaiserlichen Haus-Sammlungen, in: *JKSW*, Bd. 2, Wien 1884, S. 111-128

INVENTAIRE 1932

Linzeler, A. (Hrsg.): Inventaire du fonds français du Cabinet des Estampes, Graveurs du 16e siècle, Paris 1932

INVENTAIRE 1949

Linzeler, A. (Hrsg.): Inventaire du fonds français du Cabinet des Estampes, Graveurs du 18e siècle, Paris 1949

IÑIGUEZ 1952

Iñiguez, D. A.: La mitología y el arte español del Renacimiento, Madrid 1952

JACOBY 1923

Jacoby, F.: Die Fragmente der griechischen Historiker, Bd. 3 B, Berlin 1923

JACOBY 1971

Jacoby, B.: Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos, Diss. Bonn 1971

JAHN 1868

Jahn, O.: Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus, in: Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Classe, Bd. 20, Leipzig 1868, S. 161-235

JAMES 1921

James, M. Rh.: A descriptive catalogue of the latin manuscripts in the John Rylands Library at Manchester, 2 Bde., Manchester 1921

JAMESON 1973

Jameson, C.: Ovid in the sixteenth century, in: Binns, J. W. (Hrsg.): *Ovid*, London/Boston 1973, S. 210-242

JENSEN 1989

Jensen, H. R.: L'allegoria della cultura di corte nel Salone dei Mesi, in: *VARESE* 1989 S. 97-109

JUNG/KERÉNYI 1951/1

Jung, C. G./K. Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkindmythos. Eleusinische Mysterien, 4. Auflage, Amsterdam/Leipzig 1951

JUNG/KERÉNYI 1951/2

Jung, C. G./K. Kerényi: Das göttliche Mädchen von Eleusis in mythologischer und psychologischer Bedeutung, Zürich 1951

KAEMMERLING 1979

Kaemmerling, E. (Hrsg.): Ikonographie und Iknologie. Teorien - Entwicklung - Probleme (= Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), Köln 1979

KAHIL 1984

Kahil, L.: Artemis, in: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich/München 1984, Bd. II,1, S. 618-753

KAT.BAROCKPLASTIK 1971

Europäische Barockplastik am Niederrhein, Katalog Düsseldorf 1971

KAT.BECCAFUMI 1990

Domenico Beccafumi e il suo tempo, ausstellungskatalog Mailand 1990

KAT.BELGIQUE 1984

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne, Brüssel 1984

KAT.BENTON 1989

Thomas Hart Benton: an American original. Ausstellungskatalog New York 1989

KAT.BIBL.NAT. 1868

Bibliothèque Nationale. Catalogue des manuscrits français, Bd. 1, Paris 1868

KAT.BILDWERKE 1926

Die Bildwerke des Bayrischen National-Museums, Bd. 13,4, Augsburg 1926

KAT.BILDWERKE 1972

Fründt, E. (Hrsg.): Bildwerke aus sieben Jahrhunderten, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Bd. 2, Berlin 1972

KAT.BRIT.MUS. 1949

Catalogue of Books Printed in the 15th Century now in the British Museum, Bd. 8, London 1949

KAT.BRIT.MUS. 1993

Rowlands, J. (Hrsg.): Drawings by German Artists and Artists from German-speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fifteenth Century, and the Sixteenth Century by Artists born before 1530, Bd. 1, London 1993

KAT.CARRACCI 1993

Perini, G. (Hrsg.): Ludovico Carracci. Catalogo della mostra, Bologna 1993

KAT.DISEGNO 1990

Disegno. Les dessins italiens du musée de Rennes, Modena, Rennes 1990

KAT.DRESDEN 1972

Europäische Landschaftsmalerei 1550-1650, Katalog Dresden, Albertinum, Dresden 1972

KAT.ELSHEIMER 1966

Adam Elsheimer. Ausstellungskatalog, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/M. 1966/67

KAT.ETHOS 1992

Bloch, P. (Hrsg.): Ethos und Pathos. Berliner Skulpturen des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Berlin 1992

KAT.EUROPA 1988

Die Verführung der Europa. Ausstellungskatalog Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1988

KAT.FÜRSTENHÖFE 1989

Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition, Ausstellungskatalog Wien 1989

KAT.GÉNÉRAL 1934

Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale, Bd. 128, Paris 1934

KAT.GENIUS 1983

The Genius of Venice 1500-1600, London 1983

KAT.GENOVESI 1938

Mostra di pittori genovesi del 600 e del 700, Genf 1938

KAT.GIULIO ROMANO 1989

Giulio Romano, Milano 1989

KAT.HIMMEL 1994

Jezler, P. (Hrsg.): Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Ausstellungskatalog Zürich 1994

KAT.IMPORTANT 1958

Important old master drawings and paintings, London, Sotheby, Auktion 2.7.1958

KAT.ISABELLA 1994

Ferino-Pagden, S. (Hrsg.): La prima donna del mondo: Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Ausstellungskatalog Wien 1994

KAT.LE DESSIN 1993

Le dessin à Vérone aux XVIe et XVIIe siècles. Exposition du Cabinet des dessins, Musée du Louvre 1993, Paris 1993

KAT.LE SIÈCLE 1966

le XVIe Siècle Européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises, Exposition du Petit Palais, Paris 1966

KAT.MAESTRI 1954

Mostra di quattro maestri del primo rinascimento, Florenz, Palazzo Strozzi, 1954

KAT.MEDUSA 1987

Hofmann, W. (Hrsg.): Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Ausstellungskatalog Wien 1987

KAT.MÜNZEN 1982

Maué, H./L. Veit (Hrsg.): Münzen im Brauch und Aberglauben, Ausstellungskatalog Nürnberg 1982, Mainz 1982

KAT.MYTHOS 1988

Salzmann, S. (Hrsg.): Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Revolution, Ausstellungskatalog Bremen 1988

KAT.NATIONALMUSEUM 1988

Bayerisches Nationalmuseum München. Führer durch die Schausammlung, München 1988

KAT.ORBHEUS 1984

Friedel, H. (Hrsg.): Der Traum des Orpheus. Mythologie in der italienischen Gegenwartskunst, 1967 bis 1984, Ausstellungskatalog München 1984

KAT.OVIDIUS 1980

Boschloo, A. W. A. (Hrsg.): Ovidius herschepen. Geïllustreerde uitgaven van de Metamorfosen in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw, Ausstellungskatalog Den Haag 1980

KAT.PRAG 1988

Prag um 1600, Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Essen 1988

KAT.RIJKSMUSEUM 1976

All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue, Amsterdam 1976

KAT.ROKOKO 1958

Europäisches Rokoko, Katalog, München 1958

KAT.SCHATZKAMMER 1970

Schatzkammer der Residenz München, Katalog, 3. Aufl., München 1970

KAT.SOMMAIRE 1981

Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. Bd. 2: Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Paris 1981

KAT.SPLENDOURS 1981/82

Chamers, D./J. Martineau (Hrsg.): Splendours of the Gonzaga, Ausstellungskatalog London 1981-82

KAT.TAROCCHI 1989

Tarocchi. Ausstellungskatalog Köln 1988-1989

KAT.UFFIZI 1980

Gli Uffizi. Catalogo generale, Florenz 1980

KAT.VALENCIENNES 1931

Valenciennes, Palais des Beaux-Arts: Peintures, Sculptures, Dessins, Tapisseries, Valenciennes 1931

KAT.VASES 1893

Walters, H. B. (Hrsg.): Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum, Bd. 2: Black-figured Vases, London 1893

KAT.WILD MAN 1980/81

Husband, T. (Hrsg.): The wild man. Medieval myth and symbolism, Ausstellungskatalog New York 1980/81

KAUFFMANN 1957/59

Kauffmann, G.: Studien zum Großen Malerbuch des Gerard de Lairese, in: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 3, 1955/57, Stuttgart 1958, S. 153-196

KAUFFMANN 1970

Kauffmann, H.: Gian Lorenzo Bernini, Berlin 1970

KEMPTER 1980

Kempter, G.: Ganymed. Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie (= Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 12), Köln/Wien 1980

KERÉNYI 1962

K. Kerényi: Die Mysterien von Eleusis, Zürich 1962

KIESER 1944

Kieser, E.: Über Rembrandts Verhältnis zur Antike, in: ZKG, Bd. 10, München/Berlin 1941-44, S. 129-162

KINDERMANN 1957

Kindermann, H.: Theatergeschichte Europas, Bd. 1, Salzburg 1957

KLEINER 1731

Kleiner, S.: Wunderwürdiges Kriegs- und Siegeslager des unvergleichlichen Helden unserer Zeiten oder eigentlich Vor- und Abbildungen der Hof-, Lust- und Gartengebäude des durchlauchtigsten Fürstens und Herrn Eugenii Francisci, Herzogen zu Savoyen und Piemont, Augsburg 1731

KLOSS 1934

Kloss, E.: Michael Willmann, Breslau 1934

KNAPP 1926

Knapp, F.: Perugino (= Künstler-Monographien, Bd. 87), Bielefeld/Leipzig 1926

KOCH 1975

Koch, G.: Die mythologischen Sarkophage (= Matz, F./B. Andrae (Hrsg.): Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. 12, 6. Teil), Berlin 1975

KOCH/SICHTERMANN 1975

Koch, G./H. Sichtermann: Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen, Tübingen 1975

KOCH/SICHTERMANN 1982

Koch, G./H. Sichtermann: Römische Sarkophage (= Handbuch der Archäologie), München 1982

KÖHLER 1986

Köhler, J.: Der "Emblematum liber" von Andreas Alciatus (1492-1550) (= Beiträge zur historischen Bildungsforschung, Bd. 3), Hildesheim 1986

KOHLHAUSEN 1925

Kohlhausen, H.: Rheinische Minnekästchen des Mittelalters, in: JPK, Bd. 46, Berlin 1925, S. 203-247

KOPS 1772

Kops, W.: Schets eener Geschiedenisse der Rederikeren door Willem Kops, in: Werken van de Maetschappy der Nederlandsche Letterkunde te Leyden, Leyden 1772

KRANZ 1973

Kranz, G.: Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung, Paderborn 1973

KRILL 1979

Krill, R. M.: The Vatican Mythographers: Their place in ancient mythology, in: Manuscripta, Bd. 23, Saint Louis 1979, S. 173-177

KRIS 1929

Kris, E.: Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance, 2 Bde., Wien 1929

KRISTELLER 1899

Kristeller, P.: A Florentine picture chronicle, in: RK, Bd. 22, Wien 1899, S. 133-139

KRISTELLER 1972

Kristeller, P. O.: Die Philosophie des Marsilio Ficino, Frankfurt 1972 (englische Erstausgabe New York 1943)

KRÜGER 1987

Krüger, M.: Joseph Heintz (1564-1609), Der Raub der Proserpina, in: KAT.MEDUSA 1987 S. 185 f.

KRUSZYNSKI 1985

Kruszynski, A.: Der Ganymed-Mythos in Emblematik und mythographischer Literatur des 16. Jahrhunderts (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 3), Worms 1985

KUMMER 1992

Kummer, S.: Antiken- und Naturstudium im bildhauerischen Werk Berninis, in: Kotinos. Festschrift für Erika Simon, Mainz 1992

KUSENBERG 1931

Kusenber, K.: Rosso Fiorentino, Diss. Straßburg 1931

LABROT 1970

Labrot, G.: Le Palais Farnese de Caprarola. Essai de lecture, Paris 1970

LANKHEIT 1962

Lankheit, K.: Florentinische Barockplastik, München 1962

LARSSON 1974

Larsson, L. O.: Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus, Stockholm 1974

LAUTERBACH 1988

Lauterbach, I.: Dans le goût de notre dernière volupté. Europa und die Götterliebschaften in der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts, in: KAT.EUROPA 1988 S. 153-165

LAZZARONI/MUÑOZ 1908

Lazzaroni, M./A. Muñoz: Filarete. Scultore e architetto del secolo XV, Rom 1908

LECCHINI GIOVANNONI 1991

Lecchini Giovannoni, S.: Alessandro Allori, Turin 1991

LES ARTS 1905

Les arts. Revue mensuelle des musées des collections et expositions, Paris 1905

LESSMANN 1980

Lessmann, J.: Italienische Majolika. Herzog Anton-Ulrich-Museum. Katalog der Sammlung, Braunschweig 1980

LEUBE 1960

Leube, E.: Petrarca und die alten Götter. Zum Bild der antiken Mythologie in der "Africa" und im übrigen lateinischen Werk des Dichters, in: Romanisches Jahrbuch, Bd. 11, Hamburg 1960, S. 89-107

LEVENSON 1973

Levenson, J. A.: Master of the Tarocchi, in: Early Italian Engravings from the National Gallery of Art, Washington 1973

LÉVÊQUE 1984

Lévêque, J.-J.: L'École de Fontainebleau, Neuchâtel 1984

LEWIS 1959

Lewis, C. S.: The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition, London 1959

LIEBESCHÜTZ 1926

Liebeschütz, H.: Fulgentius Metaforalis (= Studien der Bibliothek Warburg, Bd. IV), Berlin/Leipzig 1926

LEYKAUFF 1904

Leykauff, A.: François Habert und seine Übersetzung der Metamorphosen Ovids, Leipzig 1904

LINDEMANN 1989

Lindemann, B. W.: Ferdinand Tietz, Weißenborn 1989

LINDNER 1982

Lindner, R.: Die Giebelgruppe von Eleusis mit dem Raub der Persephone, in: JDI, Bd. 97, Berlin 1982, S. 303-400

LINDNER 1984

Lindner, R.: Der Raub der Persephone in der antiken Kunst (= Beiträge zur Archäologie, Bd. 16), Diss. Würzburg 1984

LIVERANI 1870

Liverani, F.: Maestro Giovanni Bernardo da Castelbolognese, Gutagliatore di gemme, Faenza 1870

L'OPERA 1943

L'Opera des genio italiano all'estero. Gli artisti in Germania, Bd. 3, Rom 1943

LURKER 1988

Bies, W./H. Jung (Hrsg.): Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie, begr. von M. Lurker, Baden-Baden 1988

LYRIKER-TREFFEN 1993

Lyriker-Treffen, Programmheft, Münster 1993

MALLÉ 1963

Mallé, L.: Le arti figurative in Piemonte. Dalle origini al periodo romantico, Turin 1963

MALVASIA 1844

Malvasia, C. C.: Felsina Pittrice. Vite de' pittori Bolognesi, Bologna 1844

MALVASIA 1969

Malvasia, C. C.: Le pitture di Bologna, Bologna 1686, Nachdruck Bologna 1969

MANDOWSKY/MITCHELL 1963

Mandowsky, E./C. Mitchell: Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in MS.XIII.B.7 in the National Library in Naples (=Studies of the Warburg Institute, Bd. 28), London 1963

MANNING 1968

Manning, R. L.: Drawings of Luca Cambiaso, New York, Finch College Museum of Art, 1967-68

MARIE 1976

Marie, A./J. Marie: Versailles au Temps de Louis XIV., 3. Auflage, Paris 1976

MARKOWITZ 1986

Markowitz I.: Die Vier Jahreszeiten. Ikonologische und ikonographische Studien zum Figurenprogramm der Barockgärten (=Die Vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert. Colloquium Der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, 3.-5.10.1983), Heidelberg 1986

MARTINDALE 1988

Martindale, Ch. (Hrsg.): Ovid renewed. Ovidian influence on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century, Cambridge 1988

MARTINELLI 1650

Martinelli, F.: Roma ricercata nel suo sito, Vendig 1650

MARZIK 1986

Marzik, I.: Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom, Berlin 1986

MASSARI 1983

Massari, St. (Hrsg.): Giulio Romano, Rom 1983

MASSARI 1989

Massari, St. (Hrsg.): Tra mito e allegoria. Immagini a stampa nel '500 e '600, Rom 1989

MATZ 1871

Matz, F.: Über eine dem Herzog von Coburg-Gotha gehörige Sammlung alter Handzeichnungen nach Antiken, in: Monatsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Oktober 1871, S. 445-499

MEHNERT 1981

Mehnert, K.-H. (Hrsg.): Gianlorenzo Bernini 1598-1680. Zeichnungen. Museum der bildenden Künste, Leipzig 1981

MEIER 1977

Meier, Ch.: Gemma Spiritualis, Teil I (= Münstersche Mittelalterschriften, Bd. 34/1), München 1977

MEULEN 1994

Meulen, M. v. D. (Hrsg.): Rubens. Copies after the antique (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. XXIII, Teil I-II), London 1994

MEULEN 1995

Meulen, M. v. D. (Hrsg.): Rubens. Copies after the antique (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. XXIII, Teil III), London 1995

MEULEN-SCHREGARDUS 1975

Meulen-Schregardus, H. M. v. d.: Petrus Paulus Rubens. Antiquarius, Collector and Copyist of Antique Gems, Alphen-aan-den-rijn 1975

MEYER 1892

Meyer, C.: Der griechische Mythos in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts, in: RK, Bd. 15, Stuttgart 1892, S. 75-93

MICHAELIS 1892

Michelis, A.: Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks und anderer nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts, in: JDI, Bd. 6, Berlin 1892, S. 125-172

MICHEL 1923

Michel, A. (Hrsg.): Histoire de l'art, Bd. 7,1, Paris 1923

MICHELS 1956

Michels, Th.: Gregor von Nazianz. Macht des Mysteriums, Düsseldorf 1956

MIEDEMA 1973

Miedema, H.: Den grondt der edel vry schilder-const, Teil I, kommentierte Ausgabe, Utrecht 1973

MIGNE 1886

Migne, J. P. (Hrsg.): Patrologiae Graecae, Bd. 36, Paris 1886

MIGNE 1892

Migne, J. P. (Hrsg.): Patrologiae Latinae, Bd. 186, Paris 1892

MIGNE 1900

Migne, J. P. (Hrsg.): Patrologiae Latinae, Bd. 199, Paris 1900

MOLAJOLI 1964

Molajoli, B.: Notizie su Capodimonte, 2. Aufl., Neapel 1964

MOOG-GRÜNEWALD 1979

Moog-Grünwald, M.: Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im 15. und 17. Jahrhundert, Heidelberg 1979

MOSS 1984

Moss, A.: Poetry and fable. Studies in mythological narrated in XVIth century France, Cambridge 1984

MOSTRA DELLA BELLA 1973

Mostra di incisione di Stefano della Bella (= Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Bd. 39), Florenz 1973

MÜLLER 1982

Müller, Ch.: Studien zur Darstellung und Funktion "wilder Natur" in deutschen Minnedarstellungen des 15. Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1982

MUNARI 1960

Munari, F.: Ovid im Mittelalter, Zürich/Stuttgart 1960

MUNDT 1988/1

Mundt, B.: Jupiter und Europa, in: KAT.EUROPA 1988 S. 9-28

MUNDT 1988/2

Mundt, B.: Illustrationen zu Ovid, in: KAT.EUROPA 1988 S. 108-114

MUNDT 1988/3

Mundt, B.: Große Bild-Erfindungen, in: KAT.EUROPA 1988 S. 115-138

MÜNTZ 1899

Müntz, E.: Léonard de Vinci, Paris 1899

MUTHMANN 1982

Muthmann, F.: Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der alten Welt, Bern 1982

NAGLER

Nagler, G. K.: Neues allgemeines Künstler-Lexikon, 3. Aufl., Leipzig 1835-1852, Nachdruck Leipzig 1924

NARDI 1983

Nardi, B.: Dante e la cultura medievale, Bari 1983 (Erstausgabe 1942)

NEBENDAHL 1990

Nebendahl, D.: Die schönsten Antiken Roms. Studien zur Rezeption antiker Bildhauerwerke im römischen Seicento, Diss. Kiel 1987, Worms 1990

NELSON 1958

Nelson, J. Ch.: Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's "Eroici fuiori", New York 1958

NEUMANN 1979

Neumann, J.: Die Kunst am Hofe Rudolfs II., in: Ho_eejší, J./J. Kr_álová/J. Neumann/E. Poche/J. Vacková (Hrsg.): Die Kunst der Renaissance und des Manierismus in Böhmen, Hanau 1979, S. 172-217

NICOLA 1916

Nicola, G. de: Notes on the Museo Nazionale of Florence. A series of small bronzes by Pietro da Barga, in: BM, Bd. 29, London 1916, Sp. 362-373

NIGGESTICH-KRETZMANN 1968

Niggestich-Kretzmann, G.: Die Intermezzi des italienischen Renaissancetheaters, Diss. Göttingen 1968

OAKESHOTT 1967

Oakeshott, W.: Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert, Wien/München 1967

OAKLEY 1985

Oakley, J. H.: Rezension zu LINDNER 1984, in: Archeological Institute of America, Bd. 89, Bryn Mawr 1985, S. 700 f.

O'DELL-FRANKE 1977

O'Dell-Franke, I.: Kupferstiche und RAdierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis, Wiesbaden 1977

OETTINGEN 1890

Oettingen, W. v. (Hrsg.): Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst (= Quellenschriften für Kunstgeschichte, N.F. Bd. 3), Wien 1890

OLDENBURG

Oldenburg, R.: P. P. Rubens (= Klassiker der Kunst, Bd. 5), o.O., o.J.

OLSON 1973

Olson, R. J. M.: The Fulfillment of an Ideal: Two Drawings by Girolamo da Carpi, in: Record of the Art Museum, Princeton University, Bd. 22,2, Princeton 1973, S. 16-27

OMONT 1929

Omont, H. A.: Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du 6e au 14e siècle, Paris 1929

ORCHARD 1987

Orchard, K.: Gian Jacopo Caraglio (um 1500-1565), Die Götterliebschaften, in: KAT.MEDUSA 1987 S. 253-256

OVERBECK 1872

Overbeck, J. A.: Atlas der Kunstmythologie, o.O. 1872, Neudruck Osnabrück 1969

OVERBECK 1873-1878

Overbeck, J. A.: Griechische Kunstmythologie, Besonderer Theil, 3 Bde., Leipzig 1873-78

PÄCHT 1984

Pächt, O.: Buchmalerei des Mittelalters, München 1984

PÄCHT 1991

Pächt, O.: Rembrandt, München 1991

PÄCHT/THOSS 1974

Pächt, O./D. Thoss: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Französische Schule, Bd. 1/2, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften, Bd. 118 (= Veröffentlichungen für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Reihe 1), Wien 1974

PANOFSKY 1930

Panofsky, E.: Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst (= Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 18), Leipzig/Berlin 1930

PANOFSKY 1933

Panofsky, E.: Der gefesselte Eros, in: OH, Bd. 50, Amsterdam 1933, S. 193-217

PANOFSKY 1939

Panofsky, E.: Studies in Iconology, New York 1939

PANOFSKY 1948

Panofsky, E.: Albrecht Dürer, Bd. 2, London 1948

PANOFSKY 1990

Panofsky, E.: Die Renaissancen der europäischen Kunst, Frankfurt 1990

PARK UND GARTEN 1978

Park und Garten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal (= Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 2), Heidelberg 1978

PASSAVANT 1864

Passavant, J. D.: Le Peintre-Graveur, Bd. 6, Leipzig 1864

PATZ 1986

Patz, K.: Zum Begriff der "Historia" in L. B. Albertis "De Pictura", in: ZKG, Bd. 49, München/Berlin 1986, S. 269-287

PEE 1971

Pee, H.: Johann Heinrich Schöpfung. Die Gemälde, Berlin 1971

PELTZER 1912

Peltzer, R. A.: Der Hofmaler Hans von Aachen und seine Zeit, in: JKSW, Bd. 30, Wien 1912, S. 166, Nr. 50

PELTZER 1913

Peltzer, R. A.: Lambert Sustris von Amsterdam, in: JKSW, Bd. 31, Wien 1913, S. 221-246

PELTZER 1924

Peltzer, R. A.: Niederländisch-venezianische Landschaftsmalerei, in: MJBK, N.F. 1, München 1924, S. 126-153

PELTZER 1925

Peltzer, R. A. (Hrsg.): J. v. Sandrart: Von der Hochteutschen berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister Leben und Lob. Aus der teutschen Academie, 1675, Frankfurt 1925

PENKERT 1978

Penkert, S.: Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert, Darmstadt 1978

PESCHLOW-BINDOKAT 1972

Peschlow-Bindokat, A.: Demeter und Persephone in der attischen Kunst des 6. bis 4. Jahrhunderts, in: JDI, Bd. 87, Berlin 1972, S. 60-157

PETERS/MEYBOOM 1980

Peters, W. J. T.(P. G. P. Meyboom: The roots of provincial Roman painting. Results of current research in Nero's Domus Aurea, in: Roman provincial wall painting of the Western Empire. Seminar of provincial wall painting in Cambridge 1980 (= British Archeological Reports. International Series, Bd. 140), Oxford 1982

PHILIPPOVICH 1981

Philippovich, E. v.: Elfenbein, 2. Auflage, Braunschweig 1981

PIAGET 1944

Piaget, A.: L'enlèvement de Proserpine. Poème français du XVe siècle, in: Mélanges offerts à Max Niedermann, Neuchâtel 1944, S. 137-146

PIGLER 1974

Pigler, A.: Barockthemen, 2. Aufl., Budapest 1974

POPHAM 1932

Popham, A. E.: Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists, Bd. 5, London 1932

POPHAM/FENWICK 1965

Popham, A. E./K. M. Fenwick (Hrsg.): European Drawings of the National Gallery of Canada, Toronto 1965

POPHAM/POUNCEY 1950

Popham, A. E./Ph. Pouncey: Italian Drawings in the Departement of Prints and Drawings in the British Museum. The XIVth and XVth centuries. Catalogue, London 1950

POPITZ 1965

Popitz, K.: Die Darstellung der Vier Elemente in der niederländischen Graphik von 1565-1630, Diss. München 1965

PRAZ 1964

Praz, M.: Studies in seventeenth-Century Imagery, 2. veränderte Auflage, Rom 1964 (Erstaufgabe London 1947)

PRAZ 1981

Praz, M. (Hrsg.): Il Palazzo Farnese di Caprarola, Turin 1981

PRECERUTTI 1978

Precerutti, G. M.: Gli affreschi nelle ville venete dal seicento all'ottocento, Bd. 2, Venedig 1978

PROVOOST 1974

Provoost, A. (Hrsg.): Orpheus. Ontstaan, groei en naweking van een antieke mythe in de literatuur, beeldende kunsten, muziek en film, 2 Bde., Leuven 1974

PRÜCKNER 1968

Prückner, H.: Die lokrischen Tonreliefs, Mainz 1968

RACKHAM 1929/30

Rackham, B.: Nicola Pellipario und die Majoliken von Fabriano, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 63, Leipzig 1929/30, S. 237-240

RACKHAM 1940

Rackham, B.: Victoria and Albert Museum. Catalogue of Italian Maiolica, London 1940

RADEMACHER 1986

Rademacher, M.: Die "Frau im Baum" - Metamorphosen des Daphnemotivs im 19. und 20. Jahrhundert, Diss. Regensburg 1986

RAGGHIANI 1937

Ragghianti, C. L.: Casa Vitaliani, in: Critica d'Arte, Bd. 2, Modena 1937, 236-250

RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1994

Rapp Buri, A./M. Stucky-Schürer: Zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz 1994

RASMUSSEN 1985

Rasmussen, J.: Die Pluto-Mörser des Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen in Stockholm und ein Relief in Waddesdon Manor, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 1, München 1985, S. 413-418

RASMUSSEN 1989

Rasmussen, J.: The Robert Lehmann Collection (= The Metropolitan Museum of Art, New York, Bd. 10: Italian Majolica), New York 1989

REGLING 1913

Regling, K.: Überblick über die Münzen von Nysa, 10. Ergänzungsheft JDI, Berlin 1913

REINACH 1910

Reinach, S.: L'enlèvement de Proserpine par Léonarde de Vinci, in: RA, Serie 4, Bd. 15, Paris 1910, S. 378-389

REINACH 1915

Reinach, S.: Essai sur la mythologie figurée et l'histoire profane, in: RA, Serie 5, Bd. 1, Paris 1915, S. 94-171

REINACH 1922

Reinach, S.: Répertoire des peintures grèques et romaines, Paris 1922

RESS 1979

Ress, A.: Giovanni Maria Morlaiter, Berlin 1979

REUSCH 1883

Reusch, H.: Der Index der verbotenen Bücher. Ein Beitrag zur Kirchen- und Literaturgeschichte, Bd. 1, Bonn 1883

RÉVEIL 1833/1

Réveil, A.: Les amours des dieux d'après Titien, Annibal Carrache, et Jules Romain, Paris 1833

RÉVEIL 1833/2

Réveil, A.: Musée de peinture et de sculpture ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe...avec des notices descriptives, Paris 1833, Bd. 1

RICCI 1912

Ricci, C.: Pintoricchio, Perugia 1912

RICCOBONI 1966

Riccoboni, A.: Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento, in: Saggi e Memorie di storia dell'arte, Bd. 5, Florenz 1966, S. 53-135

RIDOLFI 1914-1924

Ridolfi, C.: La maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneto e dello Stato, Berlin 1914-24

RINALDIS 1923-1924

Rinaldis, A. d.: Il cofanetto farnesiano del Museo di Napoli, in: Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione, Rom 1923-1924, S. 145-165

ROBATHAN

Robathan, D. M.: Ovid in the Middle Ages, in: Binns, J. W. (Hrsg.): Ovid, London/Boston 1973, S. 191-209

ROBERT 1885

Robert, C.: Eine alte Zeichnung des Aachener Persephonesarkophags, in: Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Bd. 4, Trier 1885, S. 273-282

ROBERT 1901

Robert, C.: Über ein Michelangelo zugeschriebenes Skizzenbuch auf Schloß Wolfegg, in: RM, Bd. 16, Heidelberg 1901, S. 209-243

ROBERT 1919

Robert, C.: Die antiken Sarkophag-Reliefs, Bd. 3, Berlin 1919

ROBLOT-DELONDRE 1819

Roblot-Delondre, L.: Les sujets dans la tapisserie, in: RA, Serie 5, Bd. 7, Paris 1819, S. 131-150

ROCKAR 1970

Rockar, H. J. (Hrsg.): Abendländische Bilderhandschriften der Forschungsbibliothek Gotha, Gotha 1970

RODENWALDT 1917

Rodenwaldt, G.: Gemälde aus dem Grabe der Nasonier, in: RM, Bd. 32, Rom/Berlin 1917, S. 1-20

ROEDER 1947

Roeder, H.: The borders of Filarete's bronze doors to St. Peter, in: JWCI, Bd. 10, London 1947, S. 150-153

RONCHINI 1874

Ronchini, A.: Manno orefice fiorentino, in: Atti e memorie della R. R. Deputazione, Bd. 7, Modena 1874, S. 139

ROOSES 1890

Rooses, M.: L'oeuvre de P. P. Rubens, Bd. 3, Anvers 1890

ROOSES 1914

Roses, M.: Rubens' Leben und Werke, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1914

ROSCHER 1886-1894

Roscher, W. H. (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1886-1894

ROSENBERG 1989

Rosenberg, Ch. M.: Immagini di Borso e aspetti della Ferrara del tempo nella fascia superiore del Salone dei Mesi, in: VARESE 1989 S. 81-84

ROSSI 1932

Rossi, F.: Il Museo Nazionale di Firenze, Rom 1932

RÜCKER 1973

Rücker, E.: die schedelsche Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit, München 1973

SAN JUAN 1983

San Juan, R. M.: The legend of Orpheus in Italian art, 1400-1530, Diss. London 1983

SASLOW 1983

Saslow, J. M.: Ganymede in Renaissance art: five studies in the development of a homoerotic iconology, Diss. Columbia, USA 1983

SAUER 1897

Sauer, B.: Die Randreliefs an Filaretos Bronzethür von St. Peter, in: RK, Bd. 20, Wien 1897, S. 1-22

SAUERLANDT 1923

Sauerlandt, M.: Deutsche Porzellanfiguren des XVIII. Jahrhunderts, Köln 1923

SAXL 1915

Saxl, F./H. Meier (Hrsg.): Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters, Bd. I, Heidelberg 1915

SAXL 1922

Saxl, F.: Rinascimento dell'Antichità, in: RK, Bd. 43, Berlin/Leipzig 1922, S. 220-264

SAXL 1927

Saxl, F./H. Meier (Hrsg.): Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters, Bd. II, Heidelberg 1927

SAXL 1953

Saxl, F./H. Meier (Hrsg.): Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters, Bd. III, London 1953

SCANELLI 1966

Scanelli, F.: Il microcosmo della pittura, 1657, Nachdruck Mailand 1966

SCARPELLINI 1984

Scarpellini, P.: Perugino, Mailand 1984

SCHAAR 1956

Schaar, E.: Zeichnungen Berchems zu Landkarten, in: OH, Bd. 71, Amsterdam 1956, S. 239-243

SCHALK 1974

Schalk, F.: Petrarca 1304-74: Beiträge zu Werk und Wirkung, Frankfurt 1974

SCHANZ 1920

Schanz, M.: Geschichte der römischen Literatur, München 1920

SCHAUENBURG 1958

Schauenburg, K.: Die Totengötter in der unteritalischen Vasenmalerei, in: JDI, Bd. 73, Berlin 1958, S. 48-78

SCHEFOLD 1976

Schefold, K.: Bilderbücher als Vorlagen römischer Sarkophage, in: Mélanges de l'Ecole française de Rome, Bd. 88.2, Rom 1976, S. 759-814

SHELLER 1962

Scheller, R. W.: Uomini Famosi, in: Bulletin van het Rijksmuseum, Bd. 10, Amsterdam 1962, S. 56-67

SHELLER 1963

Scheller, R. W.: A survey of medieval model books (= Verhandelingen uitgegeven door Teylers Tweede Genootschap), Haarlem 1963

SCHERER

Scherer, Ch.: Elfenbeinplastik seit der Renaissance (= Monographien des Kunstgewerbes, Bd. 8), Leipzig o.J.

SCHERER 1886-1890

Scherer, Ch.: Hades, in: ROSCHER 1886-1894 Bd. 1,2, Leipzig 1886-1890, Sp. 1778-1811

SCHERER 1897

Scherer, Ch.: Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 12), Straßburg 1897

SCHMERBER 1906

Schmerber, H.: Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert, Straßburg 1906

SCHMITT 1970

Schmitt, A.: Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuches der Renaissance, in: MJBK, Bd. 21, München 1970, S. 99-128

SCHMITT-VON MÜHLENFELS 1972

Schmitt-von Mühlentfels, F.: Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik (= Studien zum Fortwirken der Antike, Bd. 6), Heidelberg 1972

SCHMITZ 1992

Schmitz, E.: Raptusdarstellungen in der Plastik von der Renaissance bis zum Zeitalter des Klassizismus, Diss. Aachen 1992

SCHNEEGANS 1894

Schneegans, H.: Geschichte der grotesken Satire, Straßburg 1894

SCHOTTMÜLLER 1916

Schottmüller, F.: Der Europateppich im Kaiser-Friedrich-Museum, in: JPK, Bd. 37, Berlin 1916

SCHREURS 1993

Schreurs, A.: Das antiquarische und das kunsttheoretische Konzept Pirro Ligorios, in: Kölner Jahrbuch, Bd. 26, Berlin 1993, S. 57-83

SCHRÖTER 1977

Schröter, E.: Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raphael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 6), Diss. Hildesheim/New York 1977

SCHUBRING 1915

Schubring, P.: Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance, Leipzig 1915

SCHWEIKHART 1968

Schweikhart, G.: Eine Fassadendekoration des Giovanni Maria Falconetto in Verona, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, Bd. 13, Florenz 1968, S. 325-342

SCHWEIKHART 1973

Schweikhart, G.: Fassadenmalerei in Verona. Vom 14. bis zum 20. Jahrhundert, München 1973

SCHWEIKHART 1980/1

Schweikhart, G.: Giovanni Maria Falconetto, Ausstellungskatalog Verona, Museo di Castelvechio, 1980, IV, 4, S. 90 f.

SCHWEIKHART 1980/2

Schweikhart, G.: La cultura archeologica di Alvise Cornaro, Ausstellungskatalog Vicenza, Loggia e Odeo Cornaro, Sala del Palazzo della Ragione, 1980,

SCHWEIKHART 1986

Schweikhart, G.: Der Codex Wolfegg (= Studies of the Warburg Institute, Bd. 38), London 1986

SCHWEIKHART 1993

Schweikhart, G.: Zwischen Bewunderung und Ablehnung: Der Torso im 16. und frühen 17. Jahrhundert, in: Kölner Jahrbuch, Bd. 26, Berlin 1993, S. 27-47

SELING 1980

Seling, H.: Die Kunst der Augsburger Goldschmiede, 1529-1868, Bd. 2, München 1980

SELLO 1990

Sello, G.: Wie sich der Jäger zum Hirsch verwandelte. Ovid und die Maler, in: Art, Bd. 7, Hamburg 1990, S. 56-64

SEZNEC 1980

Seznec, J.: La survivance des dieux antiques, Paris 1980, frz. Erstausgabe 1940

SHAW 1976

Shaw, J. B.: The Drawings by Old Masters at Christ Church, 2 Bde., Oxford 1976

SICHTERMANN 1966

Sichtermann, H.: Späte Endymionsarkophage. Methodisches zur Interpretation (= Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft, Bd. 19), Baden-Baden 1966

SIEGRIST 1962

Siegrist, Ch.: Proserpina. Ein griechischer Mythos in der Goethezeit, Diss. Gießen 1962

SIMON 1966

Simon, E.: Neue Deutung zweier Eleusinischer Denkmäler des vierten Jahrhunderts v. Chr., in: AK, Bd. 9, Olten 1966, S. 72-92

SINKO 1922

Sinko, Th.: De expositione Pseudo-Nonniana historiarum, quae in orationibus Gregorii Nazianzeni commemorantur, in: *Charisteria Casimiro de Morawski*, Krakau 1922

SLUIJTER 1986

Sluijter, E. J.: De 'Heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670: een proeve van beschrijving en interpretatio van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie, Diss. Leiden 1986, Den Haag 1986

SOWELL 1991

Sowell, M. U.: Dante und Ovid, Binghamton 1991

SPALDING 1987

Spalding, J.: Observations on Alessandro Allori's Historical Frescoes at Poggio a Caiano, in: *Storia dell'arte*, Bd. 59, Florenz 1987, S. 11-14

STANDEN 1984-1985

Standen, E.: The Amours des Dieux. A Series of Beauvais Tapestries after Boucher, in: *Metropolitan Museum Journal*, Bd. 19/20, New York 1984/85, S. 63-84

STECHOW 1965

Stechow, W.: Apollo und Daphne, Darmstadt 1965

STEINBORN 1970

Steinborn, B.: Der verspätete Widerhall der rudolfinischen Malerei in Schlesien: "Raub der Proserpina" von Heintz und Willmann, in: *Um_ní*, Bd. 18, Prag 1970, S. 199-206

STEINER 1951

Steiner, G.: Source-Editions of Ovid's Metamorphoses (1471-1500), in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Associations*, Bd. 82, Hartford/Conn. 1951, S. 219-231

STORNAJOLO 1912

Stornajolo, C.: *Codices Urbinates Latini*, Bd. II, Rom 1912

SUIDA-MANNING/SUIDA 1958

Suida-Manning, B./W. Suida: Luca Cambiaso. La vita e le opere, Mailand 1958

SUMOWSKI 1983

Sumowski, W.: *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 Bde., London 1983

THIEME-BECKER

Thieme, U./F. Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 Bde., Leipzig 1907-1950

THIMME 1960

Thimme, J.: Neuerwerbungen des Badischen Landesmuseums, in: *AA*, in: *JDI*, Bd. 75, Berlin 1960, S. 36-69

TIEMANN 1974

Tiemann, B.: *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissancefabel*, München 1974

TIETZE 1906

Tietze, H.: Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatt, in: *JKSW*, Bd. 26,2, Wien/Leipzig 1906, S. 49-182

TIETZE-CONRAT 1920

Tietze-Conrat, E.: Österreichische Barockplastik, Wien 1920

TIETZE-CONRAT 1920-1921

Tietze-Conrat, E.: Die Erfindung im Relief. Ein Beitrag zur Geschichte der Kleinkunst, in: JKSW, Bd. 35,3, Wien 1920/21, S. 99-176

TOËSCA 1912

Toësca, P.: La pittura e la miniatura nella Lombardia, Mailand 1912

TOËSCA 1952

Toësca, I.: Gli 'Uomini famosi' della Biblioteca Cockerell, in: Paragone, Bd. 25, Florenz 1952, S. 16-20

TORRITI 1966

Torriti, P.: Luca Cambiaso. Disegni, Genua 1966

TÜMPEL 1974

Tümpel, A.: Claes Cornelisz Moeyaert, in: OH, Bd. 88, Leiden 1974, S. 1-63 und 245-290

VARESE 1989

Varese, R. (Hrsg.): Atlante di Schifanoia, Ferrara 1989

VELDE 1975

van de Velde, C.: Franz Floris (1519/20-1570). Leven en werken, 2 Bde. Brüssel 1975

VENTURI 1900

Venturi, A.: Di alcuni disegni di Giusto pittore tratti dall'antico, in: L'Arte, Bd. 3, Rom 1900, S. 157 f.

VENTURI

Venturi, A.: Storia dell'arte italiana, 27 Bde., Milano 1901-1940

VERHEYEN 1977

Verheyen, E.: The Palazzo del Te in Mantua. Images of love and politics, Baltimore/London 1977

VERMEULE 1960

Vermeule, C. C.: The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the British Museum, Philadelphia 1960

VIERNEISEL-SCHLÖRB 1979

Vierneisel-Schlörb, B.: Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (= Glyptothek München, Katalog der Skulpturen, Bd. 2), München 1979

VIRCH 1962

Virch, C.: Master drawings in the collection Walter C. Baker, New York 1962

VISCHER 1879

Vischer, R.: Luca Signorelli und die italienische Renaissance, Leipzig 1879

VOLBACH 1958

Volbach, W. F.: Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom, München 1958

VOSS 1924

Voss, H.: Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1924

VOSSLER 1941

Vossler, K. (Hrsg.): Dante Alighieri, Die göttliche Komödie, Gütersloh 1941

WAAL 1980

Waal, v. d., H. (Hrsg.): Iconclass, Amsterdam/Oxford/New York 1980

WALLIS 1905

Wallis, H.: XVII Plates by Nicola Fontana da Urbino at the Correr Museum, Venice. A Study in Early XVIth Century Maiolica with Illustrations by Henry Wallis, London 1905

WALTHER 1993

Walther, A.: Von Göttern, Nymphen und Heroen, Leipzig 1993

WARBURG 1932/1

Warburg, A.: Die Bilderchronik eines Florentinischen Goldschmiedes, in: BING 1932 Bd. 1, S. 71 ff.

WARBURG 1932/2

Warburg, A.: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, in: BING 1932 Bd. 2, S. 459-481

WARD 1883

Ward, H. L. D.: Catalogue of Romances, Bd. 1, London 1883

WARNCKE 1987

Warncke, K.-P.: Sprechende Bilder - sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987

WARNER/GILSON 1921

Warner, G. F./ J. P. Gilson: British Museum. Catalogue of Western manuscripts in the Old Royal and King's Collections, London 1921

WARTON 1953

Warton, Th.: History of english poetry, Bd. 1, Los Angeles 1953

WEBER 1975

Weber, I.: Deutsche, niederländische und französische Renaissanceplaketten (1500-1650), München 1975

WEGNER 1973

Wegner, W.: Werke deutscher und niederländischer Künstler in Rom und Neapel um 1600, in: Pantheon, Bd. 31, München 1973, S. 40-45

WEGNER 1988

Wegner, M.: Orpheus. Ursprung und Nachfolge, in: Boreas, Bd. 11, Münster 1988, S. 177-225

WEHLE 1940

Wehle, H. B. (Hrsg.): The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Painting, New York 1940

WEHRLI 1983

Wehrli, M.: Antike Mythologie im christlichen Mittelalter, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 57, Stuttgart 1983, S. 18-32

WEIHRAUCH 1967

Weihrauch, H. R.: Europäische Bronzestatuetten. 15.-18. Jahrhundert, Braunschweig 1967

WEISBACH 1903/1

Weisbach, W.: Trionfi, Berlin 1919

WEISBACH 1903/2

Weisbach, W.: Petrarca und die bildende Kunst, in: RK, Bd. 26, Berlin 1903, S. 265-287

WEITZMANN 1959

Weitzmann, K.: Greek mythology in Byzantine Art, Princeton 1959

WENTZEL 1955

Wentzel, H.: Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 9, Berlin 1955, S. 29-72

WERNER 1977

Werner, G.: Ripa's Iconologia. Quellen - Methode - Ziel, Utrecht 1977

WESTON 1968

Weston, J. L.: The chief middle english poets, New York 1968

WHITEBREAD 1971

Whitbread, L. G.: Fulgentius. The Mythographer, Ohio 1971

WHITFIELD 1989

Whitfield, J. H.: Dante and Ovid, Birmingham 1989

WICKHOFF 1892

Wickhoff, F.: Die Italienischen Handzeichnungen der Albertina, II. Theil, in: JKSW, Bd. 13,2, Wien 1892, S. 176-319

WIEMANN 1986

Wiemann, E.: Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 8), Stuttgart 1986

WILKINSON 1955

Wilkinson, L. P.: Ovid recalled, Cambridge 1955

WILPERT 1976

Wilpert, J./W. N. Schumacher: Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. -XIII. Jahrhundert, Freiburg/Basel/Wien 1976

WINKLER 1938

Winkler, F.: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. 3, Berlin 1938

WINNER 1985

Winner, M.: Bernini the Sculptor and the Classical Heritage in His Early Years: Praxiteles', Berninis and Lanfranco's Pluto and Proserpina, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 22, Rom 1985, S. 193-207

WITT 1919

Witt, R. C.: Notes complémentaires sur la mythologie figurée et l'histoire profane dans la peinture italienne de la renaissance, in: RA, Serie 5, Bd. 9,1, Paris 1919 S. 172-178

WREDE 1986

Wrede, H.: Der Codex Coburgensis, in: Wrede, H./R. Harprath (Hrsg.): Der Codex Coburgensis. Das erste Archäologiebuch. Ausstellungskatalog der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 1986, S. 7 f.

WREDE/HARPRATH 1989

Wrede, H./R. Harprath (Hrsg.): Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des Internationalen Symposions 8.-10. September in Coburg, Mainz 1989

WURZBACH 1906-1911

Wurzbach, A. v. (Hrsg.): Niederländisches Künstler-Lexikon, 3 Bde., Wien 1906-1911, Nachdruck Wien 1963-1974

ZAHN 1983

Zahn, E.: Europa und der Stier, Diss. Würzburg 1983

ZERI 1980

Zeri, F. (Hrsg.): Italian Paintings. A catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art. Siense and Central Italian Schools, Vicenza 1980

ZERNER 1965

Zerner, H.: Guiseppe Scolari, in: L'Oeil, Bd. 121, Paris 1965, S. 25-29

ZERNER 1969

Zerner, H.: Die Schule von Fontainebleau, Wien/München 1969

ZIELKE 1879

Zielke, O.: Sir Orfeo, I. Theil: Stil und Überlieferung des Gedichtes, Diss. Breslau 1879

ZIMMER 1967

Zimmer, J.: Joseph Heintz der Ältere als Maler, Diss. Heidelberg 1967

ZIMMER 1971

Zimmer, J.: J. Heintz d. Ä. als Maler, Weißenborn 1971

ZIMMER 1988/1

Zimmer, J.: J. Heintz d. Ä., Zeichnungen und Dokumente, Berlin/München 1988

ZIMMER 1988/2

Zimmer, J.: in: KAT.PRAG 1988 S. 238 f., Nr. 131

ZIMMERMANN 1905

Zimmermann, H.: Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, in: JKSW, Bd. 25, Wien 1905, II. Teil

VI. KATALOG

Der Katalog ist durchgehend chronologisch geordnet.

I. ANTIKE

1. Malerei

1.1. Vasenmalerei

Kat. 1

Attika, 530/520 v. Chr

Vasenmalerei

attisch-schwarzfigurige Hydria, H: ca. 51,3 cm

London, British Museum (Inv. GR 1843.11-3.75 [Vase B310])

Lit.: FOERSTER 1874 S. 247; KAT.VASES 1893 S. 180, B 310; HUNGER 1988 S. 404; Photo:
British Museum, London

Kat. 2

Attika, Mitte 5. Jahrhundert v. Chr.

Oinoklesmaler

Vasenmalerei

attisch-rotfigurige Halsamphora, H: 32 cm

Neapel, Museo Archeologico (Inv. H 3091)

Lit.: OVERBECK 1872 Taf. 18,11; FOERSTER 1874 Taf. 2; PESCHLOW-BINDOKAT 1972 V 88;
SCHAUENBURG 1958 S. 49, Abb. 1; LINDNER 1984 S. 12, Nr. 4

Kat. 3

Attika, 450/440 v. Chr.

Vasenmalerei

attisch-rotfiguriger Skyphos, fragmentiert, H: ca. 26 cm, Ø ca. 29 cm

Eleusis, Museum (Inv. 1804)

Lit.: HARTWIG 1896 Taf. 12; ROBERT 1919 S. 455; SIMON 1966 S. 77, Abb. 1; PESCHLOW-
BINDOKAT 1972 V 87; LINDNER 1984 S. 14, Taf. 2 und 3

Kat. 4

Apulien, 370/360 v. Chr.

Nahe-Maler der Dionysosgeburt

Vasenmalerei

rotfiguriger Glockenkrater, fragmentiert, H: 167 cm

Amsterdam, Allard Pierson Museum (Inv. 2588)

Lit.: SCHAUENBURG 1958 S. 57; LINDNER 1982 Abb. 30; LINDNER 1984 S. 16, Nr. 9

Kat. 5

Apulien, 340/330 v. Chr.
Unterweltsmaler
Vasenmalerei
rotfigurige Lekythos
ehemals London, Kunsthandel

Lit.: LINDNER 1984 S. 27, Nr. 18, Taf. 8-9

Kat. 6

Apulien, 330/320 v. Chr.
Unterweltsmaler
Vasenmalerei
rotfigurige Schüssel mit Knopfhenkeln, H.: 173 cm, Ø 43 cm
Wien, Privatbesitz

Lit.: LINDNER 1984 S. 27 f., Nr. 18 a, Taf. 6-7

Kat. 7

Campanien, 325/320 v. Chr.
Vasenmalerei
rotfiguriger Lekanisdeckel, Ø 39 cm
Lugano, Privatbesitz

Lit.: LINDNER 1984 S. 29, Nr. 19, Taf. 11

Kat. 8

Apulien, um 320 v. Chr.
später Nachfolger des Baltimore-Malers
Vasenmalerei
rotfiguriger Volutenkrater
Basel, Kunsthandel

Lit.: SCHAUBURG 1958 S. 115; LINDNER 1984 S. 25 f., Nr. 17, Taf. 12

Kat. 9

Apulien, 320/310 v. Chr.
White Saccos-Maler
Vasenmalerei
rotfigurige Hydria
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Inv. 1982/4)

Lit.: SCHAUBURG 1958 S. 115; LINDNER 1984 S. 23 ff., Nr. 16, Taf. 5

1.2. Tafelmalerei

Kat. 10

Makedonien, Mitte 4. Jahrhundert v. Chr.

Nikomachos

Gemälde, Tafelbild

beim Sturm der Vitellianer auf Rom zerstört, durch Plinius überliefert: "Nicomachus...pinxit raptum Proserpinae, quae tabula fuit in Capitolio in Minervae delubro supra aediculam leventatis."

Lit.: PLINIUS 35,108; FOERSTER 1874 S. 102 ff.; OVERBECK 1873-1878 S. 595 f.; ROBERT 1919 S. 455; LINDNER 1984 S. 11, Nr. 2

1.3. Wandmalerei

Kat. 11

Makedonien, 3. Viertel 4. Jahrhundert v. Chr.

Nikomachos

Wandmalerei des "Grabes der Persephone" in Vergina, Grab I der Königsnekropole, Nordwand,

350 x 101 cm

in situ

Lit.: ANDRONIKOS 1984 S. 86-95, Abb. 46-54, v.a. Abb. 49; LINDNER 1984 S. 30-34, Nr. 21, Taf. 13

Kat. 12

Rom, um 160 n. Chr.

Wandmalerei

aus dem Grab der Nasonier, Rom, Via Flaminia, ca. 71 x 98 cm

London, British Museum (Inv. GR 1883.5-5.1 (Painting 72a))

Lit.: OVERBECK 1872 Taf. 18,7; FOERSTER 1874 S. 225, Nr. 2; RODENWALDT 1917 Abb. 1; REINACH 1922 Taf. 18,2; HINKS 1933 S. 48, Nr. 72 a, Taf. 19; LINDNER 1984 S. 57, Nr. 47

1.4. Mosaik

Kat. 13

Rom, 2. Hälfte 2. Jahrhundert n. Chr.

Mosaik, schwarz-weiß

aus der Vigna Jacobini bei der Porta Portuense, Rom

Rom, Antiquarium

Lit.: LINDNER 1984 S. 59, Nr. 51, Taf. 19,3

Kat. 14

Rom, 2. Hälfte 2./Anfang 3. Jahrhundert n. Chr.

Mosaik, schwarz-weiß

Rom, Nekropole unter St. Peter, Fußboden

Lit.: GUARDUCCI 1983 S. 44, Taf. 21; LINDNER 1984 S. 59, Nr. 52, Taf. 14,2; HUNGER 1988 S. 404

2. Skulptur**2.1. Rundplastik****Kat. 15**

Attika, 4. Jahrhundert v. Chr.

Praxiteles

Skulpturengruppe, Bronze

nicht erhalten, nur durch Plinius überliefert: "Praxiteles quoque marmore felicior, ideo et clarior fuit, fecit tamen et ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptum, item Catagusam."

Lit.: PLINIUS 34,69; FOERSTER 1874 S. 102 ff.; LINDNER 1984 S. 11, Nr. 1

Kat. 16

Böotien, 3. Viertel 4. Jahrhundert v. Chr.

Giebelgruppe eines Holz Sarkophages, Terrakotta, H: 16,5 cm

Berlin, Pergamonmuseum (Inv. TC 7063)

Lit.: LINDNER 1982 S. 351, Abb. 31; LINDNER 1984 S. 41 f., Nr. 29, Taf. 32,2

Kat. 17

Unteritalien, um 330 v. Chr.

Akroter eines Grabnaiskos, Kalkstein, H: 36 cm

Tarent, Museum (Inv. 117514)

Lit.: LINDNER 1984 S. 43, Taf. 1

Kat. 18

Unteritalien, 325/275 v. Chr.

Giebelgruppe eines Grabnaiskos, Kalkstein, H: 39 cm

Tarent, Museum (Inv. 154.155)

Lit.: LINDNER 1984 S. 43 f.

Kat. 19

Mitte 2. Jahrhundert n. Chr.

Giebelgruppe des Gebäudes F, Eleusis
Marmor, H: 40 cm, B: 43 cm, T: 28,5 cm
Eleusis, Museum, Magazin (Inv. 5072)

Lit.: REINACH 1922, S. 347, Nr. 2; LINDNER 1982 Abb. 26-29; LINDNER 1984 S. 100 ff., Nr. 158,
Taf. 32,1

2.2. Reliefs

2.2.1. Weihreliefs

Kat. 20

Sizilien, um 500 v. Chr.
Weihrelief aus dem Malophorostempel, Selinunt
Kalkstein, H: 51 cm
Palermo, Museo Archeologico (Inv. NI 3917)

Lit.: GABRICI 1927 Taf. 24; LINDNER 1984 S. 12 f., Nr. 6, Taf. 1,1; Photo: Oliver Brehm

Kat. 21

Lokroi, Ende 6./Anfang 5. Jahrhundert v. Chr.
Weihrelief aus dem Heiligtum der Persephone in Lokroi Epizephyrioi
Terrakotta, bemalt
Reggio, Museo Archeologico (o. Inv.)

Lit.: PRÜCKNER 1968 Abb. 11 und Taf. 12; LINDNER 1984 S. 37, Nr. 24; Photo: Oliver Brehm

Kat. 22

Lokroi, Ende 6./Anfang 5. Jahrhundert v. Chr.
Weihrelief aus dem Heiligtum der Persephone in Lokroi Epizephyrioi
Terrakotta, bemalt
Reggio, Museo Archeologico (o. Inv.)

Lit.: PRÜCKNER 1968 Taf. 12,2, 13, 14,5; Photo: Sascha Klie

Kat. 23

Lokroi, Ende 6./Anfang 5. Jahrhundert v. Chr.
Weihrelief aus dem Heiligtum der Persephone in Lokroi Epizephyrioi
Terrakotta, bemalt
Reggio, Museo Archeologico (o. Inv.)

Photo: Oliver Brehm

Kat. 24

Lokroi, Ende 6./Anfang 5. Jahrhundert v. Chr.

Weihrelief aus dem Heiligtum der Persephone in Lokroi Epizephyrioi
Terrakotta, bemalt
Reggio, Museo Archeologico (o. Inv.)

Lit.: PRÜCKNER 1968 Taf. 14,1-4, 15-18; Photo: Sascha Klie

Kat. 25

Lokroi, Ende 6./Anfang 5. Jahrhundert v. Chr.
Weihrelief aus dem Heiligtum der Persephone in Lokroi Epizephyrioi
Terrakotta, bemalt
Reggio, Museo Archeologico (o. Inv.)

Lit.: PRÜCKNER 1968 Abb. 12, Taf. 19-21,1-3

Kat. 26

Lokroi, Ende 6./Anfang 5. Jahrhundert v. Chr.
Weihrelief aus dem Heiligtum der Persephone in Lokroi Epizephyrioi
Terrakotta, bemalt
Reggio, Museo Archeologico (o. Inv.)

Photo: Sascha Klie

2.2.2. Aschenkisten-, Sarkophag-, Cippusreliefs

Kat. 27

Etrurien, späthellenistisch
Aschenurnenrelief, Alabaster, 56 x 59 cm
Florenz, Museo Archeologico (Inv. 92062)

Lit.: CRISTOFANI 1975 S. 200, Nr. 290 m. Abb.; LINDNER 1984 S. 49 f., Nr. 35

Kat. 28

Rom, 3. Viertel 2. Jahrhundert n. Chr.
Sarkophagrelief
Marmor, 62 x 219 cm
Rom, Palazzo Barberini

Lit.: FOERSTER 1874 S. 135 f., 137 ff., Nr. 1; BLOCH 1890 Abb. 19; ROBERT 1919 S. 465, Taf. CXXI, Nr. 373; KOCH/SICHTERMANN 1982 S. 176, Anm. 9; LINDNER 1984 S. 78 f., Nr. 101

Kat. 29

Rom, 3. Viertel 2. Jahrhundert n. Chr.
Sarkophagrelief (vgl. **Kat. 71.1, 71.2**)
Marmor, ca. 60 x 200 cm

Rom, Villa Doria Pamphilj

Lit.: FOERSTER 1874 S. 143 f., Nr. 4; ROBERT 1919 Taf. CXXI, Nr. 376; LINDNER 1984 S. 79, Nr. 103

Kat. 30

Rom, 3. Viertel 2. Jahrhundert n. Chr.

Cippusrelief

Marmor, H: 57,2 cm, Bildfeld: 32 x 26 cm

Rom, Thermenmuseum (Inv. 65.197)

Lit.: OVERBECK 1872 Taf. 18,3; FOERSTER 1874 S. 127, Nr. 8; OVERBECK 1873-1878 Bd. 3, S. 644, Nr. 11; CUMONT 1942 S. 95 ff., Abb. 14; KOCH/SICHTERMANN 1982 S. 53, Abb. 52; LINDNER 1984 S. 62 f., Nr. 64; Photo: Christiane Brehm

Kat. 31

Rom, 160/170 n. Chr.

Sarkophagrelief (vgl. **Kat. 101, 164.1, 164.2, 164.3, 165**)

Marmor, 75 x 210 cm

Florenz, Galleria degli Uffizi (Inv. 86)

Lit.: CUMONT 1942 Taf. VII,1; FOERSTER 1874 S. 146 ff., Nr. 7; ROBERT 1919 Taf. CXXI, Nr. 372; KOCH/SICHTERMANN 1975 S. 57, Nr. 60, Taf. 148 ff.; LINDNER 1984 S. 77, Nr. 94

Kat. 32

Rom, 170/180 n. Chr.

Sarkophagrelief (vgl. **Kat. 103, 104, 112.1, 112.2, 113.1, 113.2**)

Marmor, 40 x 138 cm

Paris, Musée du Louvre, Salle de la Venus de Milo (Inv. 409)

Lit.: OVERBECK 1872 Taf. 17,6; ROBERT 1919 Taf. CXIX, Nr. 359; LINDNER 1984 S. 77 f., Nr. 97

Kat. 33

Rom, 170/180 n. Chr.

Sarkophagrelief (vgl. **Kat. 237**)

Marmor, 57 x 220 cm

Rom, Palazzo Rospigliosi, Casino, über dem Eingang vermauert

Lit.: FOERSTER 1874 S. 143 ff., Nr. 5; ROBERT 1919 Taf. 120, Nr. 363; KOCH/SICHTERMANN 1982 S. 176, Abb. 203; LINDNER 1984 S. 79, Nr. 102, Taf. 25, 1; BOBER/RUBINSTEIN 1986 S. 56 f.; Photo: Christiane Brehm

Kat. 34

Rom, 190/200 n. Chr.

Sarkophagrelief
Marmor, 68 x 218 cm
Pisa, Camposanto

Lit.: FOERSTER 1874 S. 183 ff., Nr. 4; ROBERT 1919 Taf. 128, Nr. 409; LINDNER 1984 S. 69, Nr. 79; BOBER/RUBINSTEIN 1986 S. 57

Kat. 35

Rom, Ende 2. Jahrhundert n. Chr.
Sarkophagrelief
Marmor, 74 x 223 cm
Rom, Villa Albani, Stanza delle Colonne (Inv. 139)

Lit.: FOERSTER 1874 S. 197 f., Nr. 4; ROBERT 1919 Taf. 129, Nr. 410; LINDNER 1984 S. 81 f., Nr. 109, Taf. 26,1

Kat. 36

Rom, 1. Viertel 3. Jahrhundert n. Chr.
Sarkophagrelief (**vgl. Kat. 124**)
Marmor, 65 x 216 cm
Aachen, Münster, Domschatz

Lit.: FOERSTER 1874 S. 173 ff.; ROBERT 1919 S. 450 f., Taf. 122, Nr. 378; REINACH 1922 S. 9, Nr. 7; WEITZMANN 1959 S. 44, Abb. 49; LINDNER 1984 S. 64, Nr. 67

Kat. 37

Rom, 1. Viertel 3. Jahrhundert n. Chr.
Sarkophagrelief
Marmor, 49,5 x 103,5 cm
Karlsruhe, Badisches Landesmuseum (Inv. 60/49)

Lit.: THIMME 1960 S. 54 ff., Abb. 10 f.; LINDNER 1984 S. 67 f., Nr. 76

Kat. 38

Rom, 1. Viertel 3. Jahrhundert n. Chr.
Sarkophagrelief (**vgl. Kat. 100, 114.1, 114.2, 114.3**)
Marmor, ca. 57 x 210 cm
London, Sir John Soane's Museum (Inv. M 471)

Lit.: FOERSTER 1874 S. 187 f., Nr. 6; ROBERT 1919 Taf. CXXVI, Nr. 394; VERMEULE 1960 S. 15, Nr. 92, Abb. 37; LINDNER 1984 S. 83 f., Nr. 113

Kat. 39

Rom, 1. Viertel 3. Jahrhundert n. Chr.
Sarkophagrelief
Marmor, 50 x 191 cm

Rom, Museo Vaticano, Sala delle Muse (Inv. 275)

Lit.: FOERSTER 1874 S. 206 f., Nr. 3; ROBERT 1919 Taf. CXXIII, Nr. 382; LINDNER 1984 S. 75, Nr. 89; Photo: Christiane Brehm

Kat. 40

Rom, 1. Viertel 3. Jahrhundert n. Chr.

Sarkophagrelief (vgl. **Kat. 127.1, 127.2**)

Marmor, 54 x 215 cm

Rom, Villa Medici, an der Casinorückseite vermauert

Lit.: FOERSTER 1874 S. 204 ff., Nr. 2; ROBERT 1919 Taf. CXXIII, Nr. 389; LINDNER 1984 S. 75, Nr. 90

Kat. 41

Rom, 220/230 n. Chr.

Sarkophagrelief

Marmor, 57 x 223 cm

Rom, Palazzo Barberini

Lit.: OVERBECK 1872 Taf. 17, 19a-b; FOERSTER 1874 S. 194 ff., Nr. 2; ROBERT 1919 Taf. CXXX, 413, S. 492, Abb. 413¹; KOCH/SICHTERMANN 1982 S. 178, Anm. 45; LINDNER 1984 S. 81, Nr. 106

Kat. 42

Rom, 230/240 n. Chr.

Sarkophagrelief

Marmor, 62 x 218 cm

Rom, Museo Capitolino, Galleria (Inv. 249 K)

Lit.: ROBERT 1919 Taf. 125, Nr. 392; KOCH/SICHTERMANN 1975 S. 57 f., Nr. 61, Taf. 148,1, 151,2,3, 152-154; SCHEFOLD 1976 S. 768; BLOME 1978 Taf. 147; LINDNER 1984 S. 70 f., Nr. 81; Photo: Christiane Brehm

Kat. 43

Rom, 2. Viertel 3. Jahrhundert n. Chr.

Sarkophagrelief (vgl. **Kat. 126**)

Marmor, 66 x 220 cm

Rom, Palazzo Giustiniani, Hof, rechts vom Torweg vermauert

Lit.: FOERSTER 1874 S. 167 ff., Nr. 5; ROBERT 1919 Taf. CXXV, Nr. 390; REINACH 1922 S. 254, Nr. 2; LINDNER 1984 S. 71 f., Nr. 82

Kat. 44

Rom, 1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

Sarkophagrelief

Marmor, 55 x 198 cm

Mazarra del Vallo, Kathedrale, Vorhalle

Lit.: OVERBECK 1872 Taf. 17,24; ROBERT 1919 Nr. 391; LINDNER 1984 S. 68, Nr. 77

Kat. 45

Rom, Ende 3. Jahrhundert n. Chr.

Sarkophagrelief

Marmor, 49 x 190 cm

Mailand, Torno Collection

Lit.: FOERSTER 1874 S. 207 ff.; DÜTSCHKE 1875 S. 188 ff., Kat. 406; BOBER/RUBINSTEIN 1986 S. 57

2.2.3. Reliefkeramik

Kat. 46

Werkstatt des Canoleius, 2. Hälfte 3. Jahrhundert v. Chr.

calenische Reliefschale

Terrakotta, Ø ca. 18,42 cm

New Haven, Yale University

Lit.: LINDNER 1984 S. 36 a, Taf. 16,1

Kat. 47

Attika, 225/175 v. Chr.

sog. megarischer Becher

Terrakotta, Ø ca. 17,5 cm

London, British Museum

Lit.: ROBERT 1919 S. 454; LINDNER 1984 Abb. 2

2.2.4. Münzen

Kat. 48

Karien, ab 100 v. Chr.

Münzrelief, Revers

Basel, Imhoof'sche Sammlung

Lit.: FOERSTER 1874 S. 111; OVERBECK 1873-1878 Taf. IX,7; REGLING 1913 S. 77 ff., Taf. 12; LINDNER 1984 S. 95, Nr. 140

Kat. 49

Ionien, antoninisch

Münzbild, Rückseite

Wien, Stift St. Florian, Münzsammlung

Lit.: FOERSTER 1874 S. 112; OVERBECK 1873-1878 Bd. 3, Taf. IX, 8; ROBERT 1919 S. 455

2.2.5. Schmuck

Kat. 50

Pompeji, 1. Jahrhundert n. Chr.
Reliefplatte, Elfenbein, 7,4 x 12,6 cm
Neapel, Museo Nazionale (Inv. 109905/A)

Lit.: OVERBECK 1872 Taf. XVIII,4a-b; ROBERT 1919 S. 454; LINDNER 1984 S. 98 f., Nr. 155, Taf. 18,1

Kat. 51

Rom, römische Kaiserzeit
Gemmenrelief
Karneol, B: 21 mm
Berlin, Staatliche Museen (Inv. S 200)

Lit.: OVERBECK 1873-1878 Bd. 3, Abb. 12; LINDNER 1984 S. 98, Nr. 153;

II. MITTELALTER

1. Illuminationen und Illustrationen

1.1. Scholien

Kat. 52

mittelbyzantinisch, 11./12. Jahrhundert
Illumination eines Kommentars des sog. Pseudo-Nonnus zur Predigt "Oratio in Sancta Lumina" des Gregor von Nazianz
Federzeichnung, koloriert, ca. 175 x 50 mm
Die Zeichnung ist stark abgeblättert, wurde schlecht restauriert; der Text ist gut erhalten.
Rom, Vatikan (Inv. Cod. gr. 1947, fol. 146 v)

Lit.: SINKO 1922 S. 126, Anm. 1; WEITZMANN 1959 S. 44, Abb. 48

Kat. 53

mittelbyzantinisch, 11./12. Jahrhundert
Illumination eines Kommentars des sog. Pseudo-Nonnus zur Predigt "Oratio in Sancta Lumina" des Gregor von Nazianz
Gouache, 47 x 53 mm
Paris, Bibliothèque Nationale (Inv. Cod. Coislin 239, fol. 121 v)

Lit.: BORDIER 1885 S. 212; OMONT 1929 S. 56, Nr. 17, Taf. CXVIII, Nr. 17; BUCHTHAL 1938 S.

15; WEITZMANN 1959 S. 46, Abb. 51

1.2. Bilderchroniken

Kat. 54.1

Florenz, 1436-1442

Leonardo da Besozzo

Illumination der Bilderchronik "Chronik Crespi"

Miniatur auf Pergament; Figuren ca. 9 cm hoch

Maße des Blattes: 316 x 200 mm

Mailand, Sammlung Vittorio Crespi

Lit.: BROCKHAUS 1885 S. 42-63; COLVIN 1898 Abb. 6; TOÈSCA 1912 S. 482-489; RAGGHIANI 1937 S. 238 f., Taf. 161; DEGENHART/SCHMITT 1980-1990 Bd. I,2, S. 592 f., Anm. 12, Abb. 833

Kat. 54.2

Venedig (?), um 1450

Illumination des Musterbuchs "Chronik Corsini"

Miniatur

Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe (Inv. 2818-2833)

Lit.: VENTURI 1900; VENTURI 1902; TOÈSCA 1912 S. 485-489; FIOCCO 1935; RAGGHIANI 1937; GRASSI 1956 S. 84 ff.; SCHELLER 1963 S. 202-206; DEGENHART/SCHMITT 1968 Bd. I,2, S. 592, Anm. 13

Kat. 54.3

Italien, nach 1470

Illumination der Bilderchronik "Chronik Cockerell"

Miniatur auf Pergament, 31 x 20 cm

ehem. Kew, Sammlung Sir Sydney Cockerell (bis 1958)

Lit.: BERENSON 1938 Bd. 2, S. 17, Nr. 164 C; TOÈSCA 1952 m. Abb.; SAXL 1953 S. 279 ff.; KAT.IMPORTANT 1958 Nr. 15-22; SCHELLER 1962; VIRCH 1962 Nr. 1; POPHAM/FENWICK 1965 S. 1 f., Nr. 1; DEGENHART/SCHMITT 1968 Bd. I,2, S. 592 und Anm. 14

Kat. 54.4

Venedig (?), 1470-80

Illumination einer Bilderchronik

Miniatur

Turin, Biblioteca Reale (Inv. Ms. 102)

Lit.: BROCKHAUS 1885; VENTURI 1900; VENTURI 1902; TOÈSCA 1912 S. 482-489; FIOCCO 1935; RAGGHIANI 1937; KAT.MAESTRI 1954 Nr. 33 1; GRASSI 1956 S. 84 ff.; SCHELLER 1963 S. 202-206; DEGENHART/SCHMITT 1968 Bd. I,2, S. 592, Anm. 15

Kat. 55

Frankreich, Ende 15. Jahrhundert

Illumination, Frontispiz von Bd. 4 der "Compilation anonyme d'histoire sainte et d'histoire universelle"

Miniatur, 105 x 95 mm

Paris, Bibliothèque Nationale (Inv. Ms. fr. 6362, fol. 161)

Lit.: ANTON 1967 S. 36, Abb. 11; SEZNEC 1980 S. 34, Anm. 4, Abb. 8; Photo: Bibliothèque Nationale, Paris

Kat. 56

um 1400

Illumination des "De deorum imaginibus libellus" des Poetarius

Federzeichnung auf Pergament, 335 x 242 mm

Vatikan (Reg. Lat. 1290, fol. 3 r)

Lit.: LIEBESCHÜTZ 1926 S. 120, Taf. XX, Abb. 33

Kat. 57

Nürnberg (?), 1. Viertel 15. Jahrhundert

Illumination des "Fulgentius Metaforalis"

Miniatur, 300 x 210 mm

Vatikan, (Ms. Palat. Lat. 1066, fol. 121 r)

Lit.: SAXL 1915 S. 8 ff.; LIEBESCHÜTZ 1926 S. 100-114, Taf. IV

1.3. Mythographien**Kat. 58.1**

Italien, 1471

Lodovico Lazzarelli

"Pluto"

Illumination zu Lodovico Lazzarellis "De gentiliū deorum imaginibus"

Miniatur auf Pergament, 212 x 137 mm (pro folio)

Rom, Vatikan (Inv. Cod. Urb. Lat. 716, fol. 51v)

Lit.: SAXL 1915 S. 101 f.; LEVENSON 1973 S. 81-89, Abb. 6-3; Photo: Vatikan

Kat. 58.2

Italien, nach 1471

Lodovico Lazzarelli

"Pluto"

Illumination zu Lodovico Lazzarellis "De gentilium deorum imaginibus"

Miniatur auf Pergament, 212 x 137 mm (pro folio)

Rom, Vatikan (Inv. Cod. Urb. Lat. 717, fol. 51v)

Lit.: SAXL 1915 S. 102; DONATI 1959 Abb. 22

Kat. 59

Frankreich, 15. Jahrhundert

Illumination eines mythologischen Handbuchs "Libure des eschéz amoureux" mit Prosakommentar

Miniatur auf Pergament, 100 x 110 mm

Paris, Bibliothèque Nationale (Inv. Ms. fr. 9197, fol. 164)

Lit.: ANTON 1967 S. 23, Abb. 5; Photo: Bibliothèque Nationale, Paris

Kat. 60

Frankreich, 2. Hälfte 15. Jahrhundert

Illumination eines mythologischen Handbuchs "Des eschéz amoureux" mit Prosakommentar

Miniatur auf Pergament, 150 x 130 mm

Paris, Bibliothèque Nationale (Inv. Ms. fr. 143, fol. 136)

Lit.: ANTON 1967 S. 23, Abb. 6; Photo: Bibliothèque Nationale, Paris

1.4. Metamorphosen-Moralisationen**Kat. 61**

Oberitalien, evtl. Lombardei, 1370/80

Illumination der "Moralitates m[agistri]. Thomae de Anglia super libro metamorphoseos Ovidii"

schwarze und braune Tinte auf Pergament, koloriert, 138 x 79 mm

stark beschädigt

Gotha, Forschungsbibliothek (Inv. Memb. I 98)

Lit.: ROCKAR 1970 S. 24; Photo: Forschungsbibliothek, Gotha

Kat. 62

Frankreich, letztes Viertel 14. Jahrhundert

Illumination eines "Ovide moralisé"

Miniatur auf Pergament

Paris, Bibliothèque Nationale (Inv. Ms. fr. 373, fol. 105)

Lit.: ANTON 1967 S. 23, Abb. 1; Bibliothèque Nationale, Paris

Kat. 63

Flandern, 1460-75

evtl. Meister der Marguerite de York

Illumination einer anonymen Prosafassung des "Ovide moralisé"

Federzeichnung, laviert, auf Pergament, 90 x 77 mm

Paris, Bibliothèque Nationale (Inv. Ms. fr. 137, fol. 68 v)

Lit.: KAT.BIBL.NAT. 1868 Bd. 1, S. 10, Nr. 137; Photo: Bibliothèque Nationale, Paris

Kat. 64

Flandern, um 1480

Illumination eines "Ovide moralisé"

Miniatur auf Pergament, Maße der Seite: 440 x 333 mm

Kopenhagen, Königliche Bibliothek (Inv. Ms. Thott. 399, 2°, fol. 20 r)

Lit.: HENKEL 1922 Abb. 14; ANTON 1967 S. 23, Abb. 2; Photo: Königliche Bibliothek, Kopenhagen

Kat. 65.1

Brügge, 1484

Illustrationen einer französischen Prosakompilation aus "Ovide moralisé" und "Ovidius moralizatus", hrsg. von Colard Mansion in Brügge

Holzschnitt, 185 x 164 mm

London, British Library (Inv. IC. 49428, fol. 330 r und 141 r)

Lit.: HENKEL 1922, Bl. VII; HENKEL 1930 S. 61-64; KAT.BRIT.MUS. 1949 Bd. 9, S. 134; ANTON 1967 Abb. 12; DEGENHART/SCHMITT 1980-1990 Bd. II,2, S. 365 ff.

Kat. 65.2

Frankreich, 1484

Illustration zu "La bible des poètes methamorphose translätée de latin en francoys...", herausgegeben Paris 1531 bei Philippe le Noir

Holzschnitt, 185 x 164 mm; derselbe Block wie **Kat. 65.1**

Paris, Bibliothèque Nationale (Inv. Rés.g.y.c. 427)

Lit.: AMIELLE 1989 1989 S. 16, S. 303, Taf. XIII

Kat. 66.1

Frankreich, 1493

Illustration zu "La bible des poètes méthamorphoze", herausgegeben Paris 1493 bei Antoine Vérard

Holzschnitt, 237 x 171 mm; veränderte Kopie nach **Kat. 65.1**

Paris, Bibliothèque Nationale

AMIELLE 1989 S. 14 m. Abb.

Kat. 66.2

Paris, 1493

Illustrationen der "Bible des poètes", hrsg. von Antoine Vérard in Paris

Holzschnitt, 237 x 171 mm, Kopie nach **Kat. 66.1**

Grenoble, Bibliothèque Municipale (Inv. I 57 Rés.)

Lit.: AMIELLE 1989 1989 S. 14, S. 302, Taf. 12; Photo: Bibliothèque Municipale, Grenoble

Kat. 66.3

Paris, 1493

Illustration der "Bible des poètes", hrsg. von Antoine Vérard in Paris

Holzschnitt, farbig gefaßt, auf Pergament, 237 x 171 mm, Kopie nach **Kat. 66.1**

London, British Library (Inv. IC. 41148, fol. 50 v)

Lit.: HENKEL 1930, S. 64; KAT.BRIT.MUS. 1949 Bd. 8, S. 82; ANTON 1967 S. 43, Abb. 13;
WIEMANN 1986 S. 249, Nr. 47

1.5. Dichtung

Kat. 67

Frankreich, 1357

Illumination zu Guillaume de Machauts "Le confort d'ami" mit Orpheus

Zeichnung, 65 x 75 mm

Paris, Bibliothèque Nationale (Inv. Ms. fr. 1584, fol. 144)

Lit.: PANOFSKY 1939 Anm. 66, Abb. 64; BERNHEIMER 1952 Abb. 25; ANTON 1967 S. 28 f.,
Abb. 8/9

Kat. 68

Nordfrankreich, 1450-1460

Illumination zu Raoul Lefèvres "Livre du fort Hercules"

Federzeichnung mit sepiabrauner Tinte auf Pergament, ca. 60 x 70 mm

Wien, Nationalbibliothek (Inv. Cod. 2586, fol. 41r)

Lit.: SAXL 1927 S. 105-107; PÄCHT/THOSS 1974 S. 27-29; Photo: Nationalbibl. Wien

Kat. 69

Brügge, um 1475

Illumination zu Raoul Lefèvres "Le livre nommé Hercules"

Miniatur auf Pergament, 85 x 75 mm

London, British Library (Inv. Royal Ms. 17 E.II., fol. 159 v)

Lit.: WARD 1883 S. 64-66; WARNER/GILSON 1921 S. 258; SAXL 1953, Taf. XXIII, 63

III. NEUZEIT

1. Illuminationen und Illustrationen

Kat. 70.1

Venedig, 1497

Illustration zu "Ovidio methamorphoseos vulgare", italienische Prosaübersetzung von Giovanni dei Bonsignori, herausgegeben Venedig 1497 bei Zoane Rosso

Schrotschnitt, ca. 93 x 145 mm

Paris, Bibliothèque Nationale (Rés. g.Yc. 439)

Lit.: DUPLESSIS 1889 Nr. 9; HENKEL 1930 S. 65-68; ANTON 1967 1967 S.3, Abb. 14; Photo: Bibliothèque Nationale, Paris

Kat. 70.2

Venedig, 1518

Illustration zu "Ovidii Metamorphosis, cum luculentissimis Raph. Regii enarrationibus" (fol. 65 r), lateinischer Kommentar von Raphael Regius, herausgegeben Venedig 1518 bei Johannes Tacuinus

Holzschnitt, 72 x 93 mm; dieselben Blöcke wie Venedig 1513; veränderte Kopie nach **Kat. 70.1**

London, Warburg Institute

Lit.: DUPLESSIS 1889 Nr. 36; HENKEL 1930 S. 70; Photo: Warburg Institute, London

Kat. 70.3

Venedig, 1522

Illustration zu "Tutti gli Libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa con gratia et privilegio" (fol. GV v), italienische Versübersetzung von Nicolò di Agostini, herausgegeben Venedig 1522 bei Giacomo da Leco

Holzschnitt, imitiert **Kat. 70.1**

London, Warburg Institute

Lit.: DUPLESSIS 1889 Nr. 43; HENKEL 1930 S. 70; GUTHMÜLLER 1977 S. 35-68, Abb. 14

Kat. 70.4

Venedig, 1522

Illustration zu "Die Ouidio le Metamorphosi, civé Trasmutationi, tradotte da latino diligentemente in volgar verso [per Nicolò degli Agostini] con le sue allegorie, significatione et dichiarazione delle fabole in prosa" (fol. 50 r), italienische Versübersetzung von Nicolò di Agostini, herausgegeben Venedig 1533 bei Nicolo di Aristile detto Zoppino

Holzschnitt, 90 x 160 mm; imitiert **Kat. 70.1**
Paris, Bibliothèque Nationale (Rés.p.Yc. 1418)

Lit.: DUPLESSIS 1889 Nr. 59; HENKEL 1930 S. 70

Kat. 70.5

Venedig, 1522

Illustration zu einer italienischen Prosaübersetzung, evtl. von Giovanni dei Bonsignori, herausgegeben Venedig 1522 bei Giorgio Rusconi

Holzschnitt, ca. 92 x 144 mm; seitenverkehrte Imitation von **Kat. 70.3**

London, Warburg Institute

Lit.: HENKEL 1930 S. 70; Photo: Warburg Institute, London

Kat. 70.6

Italien, 1526

Illustration zu "P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus...", lateinischer Kommentar von Raphael Regius, herausgegeben Tusculani 1526 bei Jacob Museus Foroiuliens

Holzschnitt, ca. 47 x 65 mm; imitiert **Kat. 70.1**

London, Warburg Institute

Lit.: DUPLESSIS 1889 Nr. 47; Photo: Warburg Institute

Kat. 70.1

Italien, 1524

Mariangel Accursius

Titelblatt der "Diatribae" des Mariangel Accursius, 1524

Kupferstich (**vgl. Kat. 29**)

Lit.: ROBERT 1919 Abb. 376'

Kat. 71.2

Rom, nach 1611

Cassiano dal Pozzo

Zeichnung aus dal Pozzos "Museum Chartaceum", Bd. I, fol. 25 (**vgl. Kat. 29**)

London, British Museum

Lit.: MATZ 1871 Nr. 3062; ROBERT 1919 Nr. 373'; VERMEULE 1960 S. 10, Nr. 26; Photo: British Museum

Kat. 72

Frankreich, 1539

Illustration zu "Les XV liures de la métamorphose d'Ovide (poète très elegant) contenant l'Olympe des histoires poétiques traduites de latin en françois le tout figuré de nouvelles figures et hystoires" (fol. 82 v), französische Prosaübersetzung eines Anonymus, herausgegeben Paris 1539 bei Denys Janot

Holzschnitt, ca. 32 x 54 mm

Harvard, University Library (Inv. 515.39.663)

Lit.: DUPLESSIS 1889 Nr. 73; HENKEL 1930 S. 73; ANTON 1967 S. 28, Kat. 15; BRUN 1969 S. 263; AMIELLE 1989 S. 18, Taf. XLIII, Nr. 86

Kat. 73

Mainz, 1545

Illustration zu "P. Ouidij Nasonis desz aller sinnreichsten Poeten METAMORPHOSIS", deutsche Versübersetzung von Georg Wickram, herausgegeben Mainz 1545 bei Ivo Schöffer

Holzschnitt, 83 x 147 mm

Münster, Universitäts- und Landesbibliothek

Lit.: ANTON 1967 S. 16, Abb. 16

Kat. 74

Venedig, 1553

Gabriel Giolito

Illustration zu "Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce Tratte da Ouidio con gli argomenti et allegorie", italienische Versübersetzung von Lodovico Dolce, herausgegeben Venedig 1553 bei Gabriel Giolito

Holzschnitt, 63 x 91 mm

Lit.: DUPLESSIS 1889 Nr. 89; HENKEL 1930 S. 82 ff.; WIEMANN 1986 S. 249, Nr. 49; Photo: DOLCE

Kat. 75.1

Lyon, 1557

Bernard Salomon

Illustration zu "La Métamorphose d'Ovide figurée", französische Versübersetzung von Barthélémy Aneau, Lyon 1557, bei Jan de Tournes

Holzschnitt, 42 x 55 mm

Paris, Bibliothèque Nationale (Inv. Rés.p.Yc. 1270)

Lit.: DUPLESSIS 1889 Nr. 97; HENKEL 1930 S. 75 ff.; ANTON 1967 S. 43, Kat. 17; AMIELLE 1989 S. 21; Photo: Bibliothèque Nationale, Paris

Kat. 75.2

Lyon, 1559

Bernard Salomon

Illustration zu "Metamorfosei d'Ovidio, figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi", italienische Versübersetzung von Gabriello Symeoni, herausgegeben Lyon 1559 bei Jan de Tournes

Holzschnitt, 42 x 55 mm; derselbe Block wie **Kat. 75.1**

Paris, Bibliothèque Nationale (Inv. Rés.p.Yc. 746)

Lit.: DUPLESSIS 1889 Nr. 102; Photo: Bibliothèque Nationale, Paris

Kat. 75.3

Nürnberg, 1563

Virgil Solis

Illustration zu "Metamorphoses Ovidii, Argumentis quidem soluta oratione; Enarrationibus autem & allegoriis Elegiaco versu accuratissime expositae summaque; diligentia ac studio illustratae per M. Iohan. Sprengium Augustan.", lateinischer Kommentar des Johannes Spreng, herausgegeben Frankfurt 1563 bei Sigmund Feyerabend

Holzschnitt, 62 x 81 mm; gegengleiche Kopie nach **Kat. 75.1**

Wien, Graphische Sammlung Albertina (Inv. A.15.64)

Lit.: DUPLESSIS 1889 Nr. 105; HENKEL 1930 S. 88 ff.; ANTON 1967 S. 44, Abb. 18; BARTSCH 1987 Bd. 19, S. 487, Nr. 764

Kat. 75.4

Nürnberg, 1563

Virgil Solis

Illustration zu "Tetrastich in Ovidii Metamor. Lib. XV quibus accesserunt Vergilij Solis figurae elegantiss.", lateinischer Kommentar des Johannes Posthius, herausgegeben Frankfurt 1563 bei Sigmund Feyerabend

Holzschnitt, 62 x 81 mm; derselbe Block wie **Kat. 75.3**

Paris, Bibliothèque Nationale (Rés. m. Yc. 235)

Lit.: DUPLESSIS 1889 Nr. 106; HENKEL 1930 S. 88 ff. und 94 ff.; ANTON 1967 S. 44; BARTSCH 1987 Bd. 19, S. 487 f., Nr. 7.64; Photo: Bibliothèque Nationale, Paris

Kat. 75.5

Nürnberg, 1563

Virgil Solis

Illustration zu "Picta Poesis Ovidiana. Thesaurus propemodum omnium fabularum poetiarum" des Nikolaus Reusner, herausgegeben Frankfurt 1580 bei Sigmund Feyerabend

Holzschnitt, 62 x 81 mm; derselbe Block wie **Kat. 75.3**

Lit.: DUPLESSIS 1889 Nr. 132; GUTHMÜLLER 1973

Kat. 75.6

Leipzig, 1582

Christoph Murer/Hans Hewamare

Illustration zu "Metamorphoseon Libri XV", lateinischer Kommentar von Raphael Regius, herausgegeben Leipzig 1582 bei Steinmann

Holzschnitt, 51 x 72 mm; freie Kopie nach **Kat. 75.3**

London, Warburg Institute

Lit.: HENKEL 1930 S. 91; WIEMANN 1986 S. 252, Nr. 78; Photo: Warburg Institute

Kat. 76

Toledo, 1610

Sebastián de Covarrubias Orozco

Illustration der emblematischen Bilderfolge "Emblemas Morales", herausgegeben Madrid 1610

Holzschnitt, ca. 73 x 52 mm

Lit.: ANTON 1967 S. 43, Abb. 24; HENKEL/SCHÖNE 1967 S. CLXXXVI, Sp. 1794

Kat. 77

Amsterdam, 1632

Franz Klein/Salomon Saverij

Illustration zur lateinischen Metamorphosen-Ausgabe, herausgegeben Paris 1637 bei Thomas Farnabius

Radierung; dieselben Blöcke wie Oxford 1632

London, Warburg Institute

Lit.: HENKEL 1930 S. 99 f.; Photo: Warburg Institute, London

Kat. 78

Florenz, 1644

Stefano della Bella

"Proserpine"

Illustration eines mythologischen Quartetts "Jeu de Fable ou de la Métamorphose"

Kupferstich, 88 x 55 mm

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes (Inv. 102377)

Lit.: ANTON 1967 S. 44, Abb. 26; MOSTRA DELLA BELLA 1973 S. 62-74, Nr. 42w

Kat. 79

Paris, 1653

Illustrationen zu D'Assoucy's "Le Ravissement de Proserpine", herausgegeben Paris 1653

Kupferstich

Lit.: ANTON 1967 S. 60, Abb. 28-29

Kat. 80

Frankreich, 1658

François Chauveau

Illustration zu Claude Nicoles "Proserpine, poème de Claudien, traduit en vers héroïques",
herausgegeben Paris 1658

Kupferstich

Lit.: GOLAHNY 1988 S. 46, Abb. 9

Kat. 81

Süddeutschland, 1661

Titelbild-Illustration zu Werner Helmhard von Hohbergs "Die unvergnügte Proserpina",
herausgegeben Regensburg 1661

Kupferstich

Lit.: ANTON 1967 S. 63, Abb. 27

Kat. 82.1

Paris, 1676

Sébastien Le Clerc/François Cheauveau

Illustrationen einer Metamorphosen-Ausgabe "Ovide en rondeaux", herausgegeben Paris
1676 bei

Kupferstich, 65 x 78 mm

Lit.: HENKEL 1930 S. 136-139

Kat. 82.2

Antwerpen, 1679

Hendrik Cause

Illustration zur französischen Metamorphosen-Übersetzung "Ovide en rondeaux" Isaac de
Benserades, herausgegeben Amsterdam 1679 bei Abraham Wolfgang

Kupferstich; Kopie nach **Kat. 82.1**

London, Warburg Institute, Bibliothek

Lit.: HENKEL 1930 S. 136 ff.; WIEMANN 1986 S. 251, Nr. 66; Photo: Warburg Institute, London

Kat. 82.3

Süddeutschland, 1694

Johann Ulrich Krauß

Blatt einer Metamorphosen-Folge mit deutschen Untertiteln, herausgegeben Augsburg 1694

Kupferstich; Kopien nach **Kat. 82.1**

London, Warburg Institute

Photo: Warburg Institute, London

Kat. 82.4

Frankreich, 1698
Monogrammist P.D.S.
Illustration zur französischen Metamorphosen-Übersetzung T. Corneilles, herausgegeben
Liège 1698 bei Jean François Broncart
Kupferstich; Kopie nach **Kat. 82.1**
London, Warburg Institute

Lit.: HENKEL 1930 S. 136 ff.

Kat. 83.1

Haarlem, 1670-75
Nicolaes Berchem
Entwurf für die Illustration einer Weltkarte (**Kat. 83.2**)
Federzeichnung, 195 x 330 mm
Wien, Graphische Sammlung Albertina (Inv. 9.825)

Lit.: SCHAAR 1956 Abb. 2

Kat. 83.2

Amsterdam, 1675
Nicolai Visscher
"Orbis terrarum nova et accuratissima tabula"
Illustration einer Weltkarte
Kupferstich; nach Entwurf Nicolaes Berchems (**Kat. 83.2**)

Lit.: SCHAAR 1956 Abb. 1

Kat. 84

Deutschland, 1705
Illustration zur deutschen Metamorphosen-Übersetzung, herausgegeben Salzburg 1705 bei
Johann Baptist Mayrs
Radierung; Kopie nach Augsburg 1681
London, Warburg Institute

Photo: Warburg Institute, London

Kat. 85

Amsterdam, 1732
Bernard Picart und Schüler
Illustration zur französischen Metamorphosen-Übersetzung Abbé Baniers, herausgegeben
Amsterdam 1732 bei R. und J. Wetstein
Kupferstich, 17,8 x 23 cm; Kopie nach de Passe, 1677
Münster, Universitätsbibliothek

Photo: Universitätsbibliothek, Münster

Kat. 86

Frankreich, 1742

Illustration zur französischen Metamorphosen-Übersetzung des Abbé Banier, herausgegeben

Paris 1742, Frontispiz zu Bd. V

Kupferstich

London, Warburg Institute

2. Autonome Druckgraphik**Kat. 87.1**

Nürnberg, 1516

Albrecht Dürer

Zeichnung, Feder, 251 x 203 mm

New York, Morgan Library, Slg. Lanna

Lit.: WINKLER 1938 S. 82 f., Nr. 669, Abb. 669; PANOFSKY 1948 S. 92, Nr. 898; SCHMITZ 1992 S. 25 f.

Kat. 87.2

Nürnberg, 1516

Albrecht Dürer

Die Entführung auf dem Einhorn

Eisenradierung, 305 x 211 mm

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

Lit.: PANOFSKY 1948 Bd. 2, Nr. 179, Abb. 243; BERNHEIMER 1952 S. 132-135, Abb. 28; HOLLSTEIN DT 1963 Bd. 7, S. 60 f.; ANTON 1967 S. 28, Abb. 21; BARTSCH 1980 Bd. 10, S. 63, Nr. 72; SCHMITZ 1992 S. 25 f.

Kat. 87.3

Augsburg, 2. Viertel 16. Jahrhundert

Hieronymus Hopfer

Kupferstich, seitenverkehrte Kopie nach Dürers Eisenradierung (**Kat. 87.2**),

289 x 216 mm

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

Lit.: NAGLER 1835-1852 Bd. 6, S. 301, Nr. 16; HERBET 1969 2, S. 227, Nr. 2846; BARTSCH 1981 Bd. 17, S. 239, Nr. 42; HOLLSTEIN DT 1986 Bd. 15, S. 221, Nr. 47

Kat. 88

Antwerpen, 1560

anonym

Kupferstich, 190 x 285-287 mm (Henkel) oder 207 x 287 mm (Hollstein)

Kupferstichfolge "Ruinarum variarum fabricarum delineationes [...]", herausgegeben von Gerard de Jode, Antwerpen 1560

Lit.: WURZBACH 1906 Bd. 1, S. 758, Nr. 6; HENKEL 1930 S. 106 f.; HOLLSTEIN NL 1953 Bd. 9, S. 202, Nr. 300-327

Kat. 89

Venedig, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Giuseppe Scolari

Holzschnitt und Holzstich, 450 x 350 mm

Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia (Coll. F. Lugt)

Lit.: NAGLER 1935-1952 Bd.18, S. 154; ZERNER 1965 S. 26 m. Abb.; PIGLER 1974 S. 226; KAT.GENIUS 1983 S. 354, Nr. P 63

Kat. 90

Flandern, 1591

Pieter van der Borcht

"Pluto rapit Proserpinam"

Radierung

aus der Metamorphosen-Folge "P. Ovidii Nasonis Metamorphoses", herausgegeben von Jan Moretus, Antwerpen 1591 (Kap. VI, S. 133, Bl. 13)

Lit.: WURZBACH 1910 Bd. 1, S. 141, Nr. 6; HENKEL 1930 S. 112 ff.; HOLLSTEIN NL 1950 Bd. 3, S. 100, Nr. 200-377; WIEMANN 1986 S. 245, Nr. 11; Photo: Warburg Institute, London

Kat. 91.1

Florenz, 1595

Antonio Tempesta

Radierung, 97 x 115 mm

Metamorphosen-Folge "Metamorphoseon sive Transformationum Ovidianarum Libri Quindecim", Anvers 1606

London, British Museum (Inv. B.XVII. 151.684)

Lit.: HENKEL 1930 S. 100 ff.; ANTON 1967 Abb. 19; BARTSCH 1983 Bd. 36, S. 33, Nr. 684

Kat. 91.2

Haarlem, 1598

Hendrik Goltzius

Metamorphosen-Folge aus 52 Kupferstichen
nicht erhalten

Lit.: HENKEL 1930 S. 100 ff.; BARTSCH 1983 Bd. 36, S. 33

Kat. 92

Antonio Tempesta, Anfang 17. Jahrhundert
Kupferstich, 137 x 191 cm
aus einer Folge mythologischer Landschaften
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Lit.: BARTSCH 1983 36, S. 112, Nr. 814

Kat. 93

Köln, 1602
Crispijn de Passe
Illustrationen einer Metamorphosen-Folge "Metamorphoseon Ovidiarum"
Holzschnitt, 72 x 122 mm

Lit.: DE PASSE

Kat. 94.1

Wien, 1639
Johann Wilhelm Baur
Illustration einer Metamorphosen-Folge
Radierung
London, Warburg Institute

Lit.: HENKEL 1930 S. 128 ff.

Kat. 94.2

Wien, 1639
Johann Wilhelm Baur
Illustration einer Metamorphosen-Folge, herausgegeben Wien 1641 bei Abraham Aubry
Radierung
London, Warburg Institute

Lit.: HENKEL 1930 S. 128 ff.; Photo: Warburg Institute, London

Kat. 94.3

Melchior Küsel, 1681
Metamorphosen-Folge mit französischen und lateinischen Untertiteln
Radierung; Kopie nach Johann Wilhelm Baur, Wien 1639 (**Kat. 94.1**)
London, Warburg Institute

Photo: Warburg Institute, London

Kat. 94.4

Straßburg, 1687

Abraham Aubry

Illustration zur lateinisch-deutschen Metamorphosen-Ausgabe, herausgegeben Nürnberg 1687 bei Paulus Fürst

Radierung; Kopie nach Johann Wilhelm Baur's Radierung von 1639 (**Kat. 94.1**)

London, Warburg Institute

Lit.: HENKEL 1930 S. 131; WIEMANN 1986 S. 244, Nr. 4; Photo: Warburg Institute, London

Kat. 95

Rom, 2. Viertel 17. Jahrhundert

Pietro Testa

Radierung, 240 x 350 mm

Rom, Calcografia Nazionale (Inv. 1000)

Lit.: BELLINI 1976 S. 74, Nr. 54 m. Abb.

Kat. 96

Frankreich, Mitte 17. Jahrhundert

Jean Lepautre

Radierung einer Ovid-Folge, 218 x 313 mm

London, British Museum, Kupferstichkabinett

Lit.: HENKEL 1930 S. 133; ANTON 1967 Abb. 25; WIEMANN 1986 S. 251, Nr. 70

Kat. 97

Paris, 1773

Jean-Charles Levasseur

Kupferstich

Paris, Bibliotheque Nationale, Cabinet des Estampes

Lit.: BAILEY 1992 Abb. 2

3. Handzeichnungen**Kat. 98**

Florenz, 1460-70

Illumination einer Bilderchronik

Zeichnung, Feder und Pinsel auf Papier, ca. 325 x 500 mm

London, British Museum (Inv. 1889-5-27-58 und 1889-5-27-59)

Lit.: COLVIN 1898; KRISTELLER 1899; BERENSON 1900; WARBURG 1932/1 S. 71-75; HIND 1938 Bd. 1, S. 6 ff.; POPHAM/POUNCEY 1950 S. 173, Nr. 274; ANTON 1967 S. 37, Abb. 10; DEGENHARD/SCHMITT 1968 Bd. I,4, S. 573 f., 586 f., Kat. 599 f., Taf. 419

Kat. 99

Rom, 16. Jahrhundert

Zeichnung

aus dem Codex Berolinensis (fol. 46 r)

Paris, Musée du Louvre

Lit.: MANDOWSKY/MITCHELL 1963 Taf. 63 b

Kat. 100

Rom, Ende 15. Jahrhundert - 1508

Zeichnung, Feder, laviert (**vgl. Kat. 38**)

aus dem Codex Escorialensis (fol. 42 r)

El Escorial, Bibliothek (Inv. Cod. 28-II-12)

Lit.: EGGER 1906 S. 113 f., Taf. 42

Kat. 101

Padua, um 1500

Giovanni Maria Falconetto

Zeichnung, Feder und Gouache auf Papier, 427 x 337 mm (**vgl. Kat. 31**)

Paris, Musée du Louvre (Inv. R.F. 1075)

Lit.: BUDDENSIEG/SCHWEIKHART 1970 S. 30 ff., Abb. 14; SCHEIKHART 1980/1 S. 90 f. m. Abb.; SCHWEIKHART 1980/2 S. 70 m. Abb.; KAT.LE DESSIN 1993 S. 44 ff., Abb. 1; Photo: Musée du Louvre, Paris

Kat. 102

Venedig, 16. Jahrhundert

Paolo dei Franceschi

Zeichnung, Feder auf weißem Papier, 207 x 305 mm

Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. A 227)

Lit.: PELTZER 1924 S. 138, Abb. 7; HADELN 1926 Taf. 91; PIGLER 1974 S. 226

Kat. 103

Bologna, Anfang 16. Jahrhundert

Zeichnung, Feder und braune Tinte auf Papier, 130 x 314 mm (**vgl. Kat. 32**)

Rennes, Musée des Beaux-Arts (Inv. 794.1.2865)

Lit.: KAT.DISEGNO 1990 S. 48, Nr. 18, Abb. S. 49; Photo: Musée des Beaux-Arts, Rennes

Kat. 104

Bologna, 1500-1503

Amico Aspertini

Zeichnung, Feder und Tinte, z.T. mit Bister laviert, auf Pergament, ca. 100 x 340 mm
aus dem Codex Wolfegg (fol. 36 v-37 r) (vgl. **Kat. 32**)
Schloß Wolfegg, Kupferstichsammlung

Lit.: ROBERT 1901 Taf. 11; SCHWEIKHART 1986 S. 20 f., Abb. 20

Kat. 105.1

Schule von Fontainebleau, vor 1526
Giovanni Battista Rosso
Zeichnung
erhalten in einem Nachstich Gian Jacopo Caraglios von 1526/27

Kat. 105.2

Schule von Fontainebleau, nach 1527
Gian Jacopo Caraglio
"Plutone' et Proserpina"
Kupferstich nach einer Zeichnung Le Rossos (**Kat. 105.1**), 175 x 135 mm
aus einer Folge von 20 Götterliebschaften
Amsterdam, Rijksprentenkabinet (Inv. RP-P-OB-35.616)

Lit.: KUSENBERG 1931 S. 157; HERBET 1969 S. 136, Nr. B.22; BARTSCH 1985 Bd. 28, S. 99, Nr. 22; ORCHARD 1987; MASSARI 1989 S. 162, Abb. a

Kat. 105.3

Schule von Fontainebleau, 16. Jahrhundert
anonym
Radierung, 315 x 348 mm nach der Zeichnung Le Rossos (**Kat. 105.1**)

Lit.: HERBET 1969 S. 218, Nr. 39

Kat. 105.4

Schule von Fontainebleau, 16. Jahrhundert
anonym
"Plutone e P[roserpin]a"
Kupferstich, Kopie nach Le Rosso (**105.1**), 172 x 132 mm

Lit.: MASSARI 1989 S. 163, Abb. b

Kat. 105.5

Schule von Fontainebleau, 1527-1585
Jacques Androuet Ducerceau
Kupferstich, Kopie nach Jacopo Caraglio (**Kat. 105.2**), 212 x 132 mm
Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

Lit.: GEYMÜLLER 1887 S. 324; KUSENBERG 1931 S. 159; INVENTAIRE 1932 S. 37; ANTON 1967 S. 43, Abb. 22

Kat. 105.6

Padua, 17. Jahrhundert
Alessandro Varotari, gen. Padovanino
Gemälde eine Götterliebschaften-Zyklus
ehem. Schloß Blenheim
erhalten in einem Nachstich Réveils (**Kat. 105.7**)

Kat. 105.7

Paris, 1833
Achille Réveil
Kupferstich
Reproduktionstich nach einem Gemälde Varotaris, gen. Padovanino (**Kat. 105.6**)

Lit.: REVEIL 1833/1 Nr. 1043 m. Abb.

Kat. 106.1

Rom, vor 1528
Polidoro da Caravaggio
Grisaille
nicht erhalten

Lit.: PIGLER 1974 S. 226

Kat. 106.2

Italien, um 1600
Cherubino Alberti
Kupferstich nach einer Grisaille-Zeichnung Polidoro da Caravaggios (**Kat. 106.1**),
155 x 148 mm
aus einer Folge von 10 mythologischen Themen
London, British Museum (Inv. 1874-8-8-513)

Lit.: BARTSCH 1982 Bd. 34, S. 202, Nr. 82

Kat. 107

Rom, 1. Hälfte 16. Jahrhundert
Pirro Ligorio
Zeichnung, braune Tinte auf blauem Papier, Seitengröße: 415 x 275 mm
Neapel, Biblioteca Nazionale (Ms.XIII.B.7, S. 430)

Lit.: MANDOWSKY/MITCHELL 1963 S. 108, Nr. 104, Taf. 63 a

Kat. 108

Rom, 1. Hälfte 16. Jahrhundert
Pirro Ligorio
Zeichnung, schwarze Kreide, 323 x 300 mm
London, British Museum (Inv. 1946-7-13-359)

Lit.: GERE/POUNCEY 1983 S. 118, Nr. 204, Taf. 195

Kat. 109

Nürnberg, 1530-1542
Nachfolger Hans Baldungs
Zeichnung, Helldunkelblatt, Feder und Tinte auf braunem Papier, 205 x 290 mm
London, British Museum (Inv. 1861-8-10-11)

Lit.: DODGSON 1927 S. 45, Taf. 50; KAT.BRIT.MUS. 1993 S. 35, Nr. 69

Kat. 110.1

Schule von Fontainebleau, 1544
Luca Penni
Zeichnung
London, Warburg Institute

Lit.: ZERNER 1969 S. 48, Nr. J.M. 32

Kat. 110.2

Schule von Fontainebleau, 1544/45
Jean Mignon
Radierung nach Luca Penni (**Kat. 110.1**), 318 x 352 mm
Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

Lit.: ZERNER 1969 Nr. J.M. 32 mit Abb.; BARTSCH 1979 Bd. 33, S. 341, Nr. 66

Kat. 110.3

Mailand, 4. Viertel 16. Jahrhundert
Alessandro Masnago
Kameo, Relief, Achat, Fassung: Gold, emailliert, Rubine, Diamanten, ohne Fassung: 3,1 x 4,1 cm, mit Fassung: 5,4 x 6,3 cm
Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe (Inv. XII 30)

Lit.: EICHLER/KRIS 1927 S. 120, Nr. 208, Taf. 31; GREGORIETTI 1971 S. 187 m. Abb.; HACKENBROCH 1979 S. 199, Abb. 554; DISTELBERGER 1988 Nr. 338, S. 468, S. 446 mit Abb. 70/2

Kat. 111

Schule von Fontainebleau, Mitte 16. Jahrhundert
Niccolò dell'Abbate
Zeichnung
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins

Lit.: BÉGUIN 1962 S. 127, 129; ANTON 1967 S. 43, Abb. 35; SCHMITZ 1992 S. 22

Kat. 112.1

Ferrara, um 1550
Girolamo da Carpi
Zeichnung, Stift und braune Tinte, 346 x 130 mm (vgl. **Kat. 32**)
Philadelphia, Rosenbach Foundation

Lit.: OLSON 1973 S. 20, Abb. 5; CANEDY 1976 S. 66, Nr. R 128 m. Abb.; SCHWEIKHART 1986 S. 91; KAT.DISEGNO 1990 S. 48

Kat. 112.2

Ferrara, um 1550
Girolamo da Carpi
Zeichnung, Stift und braune Tinte, 346 x 130 mm (vgl. **Kat. 32**)
Philadelphia, Rosenbach Foundation

Lit.: ROBERT 1919 S. 458 f.; HÜLSEN/EGGER 1975 S. 40, Taf. 74; CANEDY 1976 S. 65 f., Nr. R 127 m. Abb.; SCHWEIKHART 1986 S. 91; KAT.DISEGNO 1990 S. 48

Kat. 113.1

Rom, um 1550
Zeichnung, Stift, Feder, Pinsel und Tinte auf Papier, Seitengröße: 440 x 290 mm
aus dem Codex Coburgensis (fol. 37) (vgl. **Kat. 32**)
Veste Coburg (Inv. Cod. HZ II)

Lit.: MATZ 1871 S. 487, Nr. 169; ROBERT 1919; Nr. 359" m. Abb.; SCHWEIKHART 1986 S. 91

Kat. 113.2

Rom, um 1550
Zeichnung, Feder auf Papier, Seitengröße: 433 x 282 mm
aus dem Codex Pighianus (fol. 327 v) (vgl. **Kat. 32**)
Tübingen, Universitätsbibliothek (Inv. Ms. lat. A 61)

Lit.: JAHN 1868 S. 217, Nr. 181; SCHWEIKHART 1986 S. 91, Abb. 104; KAT.DISEGNO 1990 S. 48

Kat. 114.1

Rom, um 1550

Zeichnung, Stift, Feder, Pinsel und Tinte auf Papier, Seitengröße: 440 x 290 mm

aus dem Codex Coburgensis (fol. 43) (vgl. **Kat. 38**)

Veste Coburg (Inv. Cod. HZ II)

Lit.: JAHN 1868 S. 218, Nr. 182; MATZ 1871 S. 488, Nr. 170; ROBERT 1919 Nr. 394" m. Abb.

Kat. 114.2

Rom, um 1555

Zeichnung, Feder auf Papier, Seitengröße: 433 x 282 mm

aus dem Codex Pighianus (fol. 328) (vgl. **Kat. 38**)

Tübingen, Universitätsbibliothek (Inv. Ms. lat., A 61)

Lit.: ROBERT 1919 S. 480

Kat. 114.3

Rom, nach 1611

Cassiano dal Pozzo

Zeichnung aus dal Pozzos "Museum Chartaceum", Bd. I, fol. 83 (vgl. **Kat. 32**)

London, British Museum

Lit.: VERMEULE 1960 S. 15, Nr. 92, Abb. 37

Kat. 115.1

Schule von Fontainebleau, 1530-1550

Leonardo Thiry

Folge von Zeichnungen

erhalten in den Radierungen von Meister L.D (**Kat. 124.2**)

Kat. 115.2

Schule von Fontainebleau, Mitte 16. Jahrhundert

Monogrammist L. D. nach Leonardo Thiry

Radierung, aquarelliert, 132 x 225 mm

aus der Folge "Les amours de Pluton et de Proserpine"

Lit.: NAGLER 1835-1852 Bd. 20, S. 525, Nr. 74; PASSAVANT 1864 6, S. 190 f., Nr. 74; HERBET 1969 S. 42-44, Nr. 157-168; ZERNER 1969 S. 46; PIGLER 1974 S. 226; Photo: Warburg Institute, London

Kat. 115.3

Schule von Fontainebleau, 1533-1535
Francesco Primaticcio
Wandgemälde, nicht erhalten
ehem. Fontainebleau, Chambre du Roi

Lit.: DIMIER 1900 S. 260; REINACH 1915 S. 104; BÉGUIN 1975; GUILBERT 1978 S. 107-111

Kat. 116

Rom, 2. Hälfte 16. Jahrhundert
Alessandro Allori
Zeichnung, Feder und Kreide auf braunem Papier, braun laviert, 315 x 453 mm
Entwurf für einen Teppich
Wien, Graphische Sammlung Albertina (Inv. 439, ScR. 528)

Lit.: WICKHOFF 1892 S. 215; HEIKAMP 1969 S. 59, Abb. 41; SPALDING 1987; LECCHINI GIOVANNONI 1991 S. 245, Nr. 66, Abb. 135; Photo: Graphische Sammlung Albertina, Wien

Kat. 117

Florenz, 2. Hälfte 16. Jahrhundert
Andrea Boscoli
Zeichnung, laviert
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins

Lit.: FORLANI 1963 Taf. 66

Kat. 118

Florenz, 2. Hälfte 16. Jahrhundert
Andrea Boscoli
Zeichnung, laviert auf weißem Karton, 124 x 93 mm
Florenz, Uffizien (Inv. 1107)

Lit.: GIGLIOLI 1923 S. 506 m. Abb.; PIGLER 1974 S. 226

Kat. 119

Parma, 3. Viertel 16. Jahrhundert
Jacopo Zanguidi, gen. Bertolia
Zeichnung, Stift, grau laviert, und schwarze Kreide, auf blauem Papier, 192 x 401 mm
Oxford, Christ Church (Inv. 1277)

Lit.: SHAW 1976 Bd. 1, S. 290, Nr. 1146, Bd. 2, Taf. 663

Kat. 120

Antwerpen, 1565

Frans Floris

Zeichnung, 282 x 195 mm

London, British Museum (Inv. 1922.6.27.1)

Lit.: POPHAM 1932 S. 154, Nr. 1, Taf. 51; VELDE 1975 I, S. 385, Nr. 52; II, Abb. 153

Kat. 121.1

Antwerpen, Mitte 16. Jahrhundert

Frans Floris

Folge von 4 Zeichnungen

erhalten in Kupferstichfolge Cornelis Cortis (**Kat. 121.2**)

Kat. 121.2

Nordholland, 1565

Cornelis Cort

"De ontvoering de Proserpina"

Kupferstich nach Frans Floris (**Kat. 121.1**), 265 x 195 mm

Folge von 4 Kupferstichen

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

Lit.: NAGLER 1835-1852 Bd. 3, S. 247; WURZBACH 1910 Bd. 1, S. 342, Nr. 22; POPHAM 1932 S. 154, Nr. 1; HOLLSTEIN NL 1951 Bd. 5, S. 55, Nr. 187; HOLLSTEIN NL 1952 Bd. 6, S. 254, Nr. 59; PIGLER 1974 S. 226; VELDE 1975 Bd. 1, S. 415, Nr. 71-74, 2, Abb. 225; ANTON 1967 S. 43, Abb. 23; BARTSCH 1986 Bd. 52, S. 214, Nr. 187

Kat. 122

Amsterdam, 1560-1570

Lambert Sustris

Zeichnung, Feder und Tinte, 209 x 305 mm

London, British Museum (Inv. 5226-79)

Lit.: PELTZER 1913 S. 221 ff.; POPHAM 1932 S. 184, Nr. 1; Photo: Netherlandish Art Index

Kat. 123.1

Genua, 1560-1570

Luca Cambiaso

Zeichnung, Kreide, Feder und braune Tinte, grau laviert, 342 x 502 mm

Montpellier, Musée Atger (Inv. M 403)

Lit.: COULANGES-ROSENBERG 1965 S. 45, Abb. 57; TORRITI 1966 Taf. 11; MANNING 1968 Nr. 9; GIBBONS 1977 Bd. 1, S. 48, Nr. 131, Bd. 2, Abb. 131

Kat. 123.2

Genua, 1560-1570

Luca Cambiaso

Zeichnung, schwarzer Stift und braune Feder, laviert, auf weißem Papier, 356 x 257 mm
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Inv. AE 1356)

Lit.: BLATTNER 1990 S. 40, Nr. 12 m. Abb.; GOETZ 1990

Kat. 123.3

Genua, um 1560

Luca Cambiaso/Giovanni Battista Castello

Deckenmalerei

Genua, Piazza Campetto, Palazzo Vincenzo Imperiale

Lit.: DIMORE 1956 S. 80; SUIDA-MANNING/SUIDA 1958 S. 87 ff., Abb. 53; COULANGES-ROSENBERG 1966

Kat. 124

Deutschland/Holland, Ende 16. Jahrhundert

Zeichnung, Feder auf Papier, Seitengröße: 440 x 290 mm (**vgl. Kat. 36**)

aus dem Codex Coburgensis (fol. 126 v)

Veste Coburg (Inv. Cod. HZ II)

Lit.: MATZ 1871 S. 488, Nr. 171; ROBERT 1885 Taf. 14; ROBERT 1919 Nr. 378'

Kat. 125.1

Frankfurt, 1605-1608

Adam Elsheimer

"Die Verspottung der Ceres"

Pinsel- und Federzeichnung, schwarz-weiß auf braun grundiertem Papier, 160 x 107 mm

Hamburg, Kunsthalle (Inv. 1927/105)

Lit.: KAT.ELSHEIMER 1966 S. 86, Nr. 140, Abb. 105

Kat. 125.2

Frankfurt, Anfang 17. Jahrhundert

Adam Elsheimer

"Die Verspottung der Ceres"

Gemälde auf Kupfer, 30 x 25 cm

Madrid, Museo del Prado (Inv. 2181)

Lit.: KAT.ELSHEIMER 1966 S. 34, Nr. 32, Abb. 30

Kat. 125.3

nach Adam Elsheimer
"Die Verspottung der Ceres"
Gemälde auf Kupfer, 31 x 24 cm
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. 357)

Lit.: KAT.ELSHEIMER 1966 S. 34 f., Nr. 33, Abb. 31

Kat. 126

Rom, nach 1611
Cassiano dal Pozzo
Zeichnung (**vgl. Kat. 43**)
Windsor Castle, Royal Library VIII 23 (Inv. 8724)

Lit.: ROBERT 1919 Abb. 390' m. Abb.

Kat. 127.1

Rom, nach 1611
Cassiano dal Pozzo
Zeichnung aus dal Pozzos "Museum Chartaceum", Bd. I, fol. 13 (**vgl. Kat. 40**)
London, British Museum

Lit.: MATZ 1871 Nr. 3058; ROBERT 1919 Abb. 383'; VERMEULE 1960 S. 9, Nr. 15; Photo: British Museum, London

Kat. 127.2

Siena, 17. Jahrhundert
Bernardino Capitelli
Kupferstich, 99 x 351 mm (**vgl. Kat. 40**)
Wien, Graphische Sammlung Albertina (Inv. H III,21,p.38)

Lit.: BARTSCH 1982 Bd. 45, S. 37, Nr. 30

Kat. 128

Bologna, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
Guido Reni
Zeichnung, Rötzel, Feder, 197 x 237 mm
Wien, Graphische Sammlung Albertina (Inv. S.B. 282)

Lit.: WICKHOFF 1892 Bd. 12, S. CCXCVII

4. Malerei

4.1. Buchmalerei

Kat. 129

Italien, Anfang 16. Jahrhundert

Illumination des Frontispiz des 3. Adventssonntages aus dem Missale Colonna (fol. 1 r)

Miniatur auf Pergament, 370 x 260 mm

Manchester, John Ryland Library (Inv. Ms. 32)

Lit.: JAMES 1921 Bd. 1, S. 87-90, Nr. 32, Bd. 2, S. 30 ff., Abb. 70; HANKE 1963 S. 89, Anm. 90

4.2. Gemälde

Kat. 130

Umbrien, um 1470-1475

Meister der Stratonike

Gemälde, Tempera auf Holz, 110 x 137,5 cm

Florenz, Privatsammlung

Lit.: BERENSON 1969 S. 60 ff., Abb. 88; PIGLER 1974 S. 225; BELLOSI 1993 S. 280, Nr. 50 a

Kat. 131

Perugia, 1505

Pietro Perugino

"Battaglia di Castità contro di Lascivia"

Gemälde, Tempera auf Leinwand, 160 x 191 cm

Paris, Musée du Louvre (Inv. 722)

Lit.: FOERSTER 1901 S. 165-170; BOMBE 1912 S. 367-377; BOMBE 1914 S. 246 f.; KNAPP 1926 S. 105; THIEME-BECKER 1932 Bd. 26, S. 451; KAT.SPLENDOURS 1981 Abb. 55; KAT.SOMMAIRE 1981 S. 217; SCARPELLINI 1984 S. 109 f., Kat. 132, Abb. 221; ROMANO 1987 S. 325 f.; KAT.ISABELLA 1994 S. 221-227, Abb. 223 und 225; Photo: Musée du Louvre

Kat. 132

Frankreich, vor 1546

Gaudenzio Ferrari

Gemälde

nicht erhalten

Lit.: LOMAZZO 6,37

Kat. 133

Schule von Fontainebleau, 1560-1570
Niccolò dell'Abbate
Gemälde, Öl auf Leinwand, 196 x 215 cm
Paris, Musée du Louvre (Inv. R.F. 3772)

Lit.: RÉVEIL 1833/2 Taf. 45; LES ARTS 1905 S. 37; THIEME-BECKER 1907 Bd. 1, S. 9;
REINACH 1915 S. 104; BÉGUIN 1960 S. 65, Abb. S. 63; BÉGUIN 1962 S. 126 ff., 130, Abb. S.
127; BOUSQUET 1963 S. 149, 275, Abb. 152 f.; BÉGUIN 1969 S. 85-88, Abb. 29; PIGLER 1974 S.
226; HUNGER 1988 S. 404;

Kat. 134.1

München, um 1565
Christoph Schwartz
Gemälde, Öl auf Leinwand, 65 x 96 cm
Cambridge, Fitzwilliam Museum (Inv. 1778)

Lit.: PELTZER 1913 S. 232 f.; PELTZER 1925 S. 328, 422, Anm. 1478; FRANKL 1938 Abb. 1;
PIGLER 1974 S. 226; HUNGER 1988 S. 404; HOLLSTEIN NL 1980 Bd. 21, S. 277, Nr. 47

Kat. 134.2

München, nach 1565
Christoph Schwartz
Zeichnung, Feder, laviert, Ø 138 mm
Wien, Sammlung A. von Wurzbach

Photo: Warburg Institute

Kat. 134.3

Antwerpen, um 1610
Raphael Sadeler d. J.
Kupferstich, 201 x 249 mm
Reproduktionsstich nach Christoph Schwartz' Gemälde (**Kat. 134.1**)

Lit.: FRANKL 1938 Abb. 3

Kat. 134.4

Frankreich, vor 1788
Jean-Louis Delignon
"L'Enlèvement de Proserpine"
Kupferstich, 154 x 212 mm; Reproduktionsstich nach Christoph Schwartz (**Kat. 134.1**)
Paris, Bibliothèque Nationale

Lit.: PELTZER 1913 S. 233, Abb. 3; TIETZE-CONRAT 1920-1921 Abb. 56; FRANKL 1938 Abb. 2;
INVENTAIRE 1949 S. 251, Nr. 69

Kat. 135

Florenz, 1570

Alessandro Allori

Gemälde, Öl auf Holz, 228,5 x 348 cm

Malibu, The Paul Getty Museum (Inv. 73.PB.73)

Lit.: BORGHINI 1584 S. 624 f.; VENTURI 1933 Bd. 6, S. 114; HEIKAMP 1969 S. 68, Nr. 97;
PIGLER 1974 S. 226; SPALDING 1987 S. 28, Nr. 14; LECCHINI GIOVANNONI 1991 S. 226, Nr.
27, Abb. 55; Photo: The Paul Getty Museum, Malibu

Kat. 136

Antwerpen, um 1580

Jan Soens

Gemälde, Öl auf Leinwand, 48 x 102 cm

Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte

Lit.: BÉGUIN 1956, Abb. 4

Kat. 137

Antwerpen, um 1580

Jan Soens

Gemälde, Öl auf Leinwand, 143 x 184,5 cm

Valenciennes, Palais des Beaux-Arts (Inv. P.Y.29-MR 1068)

Lit.: KAT.VALENCIENNES 1931 Nr. 109; BLUMER 1936 Nr. 410; BÉGUIN 1956 Taf. 1;
BÉGUIN 1966 Nr. 260

Kat. 138

Haarlem, 1590-1600

Cornelis Cornelisz van Haarlem

Gemälde, Öl auf Eichenholz, 31,2 x 30 cm

Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Staatliche Kunstsammlungen (Inv. GK 1059)

Lit.: BOSQUE 1985 S. 241 m. Abb.; Photo: Staatliche Kunstsammlungen, Kassel

Kat. 139

Prag, um 1600

Hans von Aachen

Gemälde

nicht erhalten

Lit.: ZIMMER 1967 S. 251

Kat. 140.1

Prag, 1595-1600

Joseph Heintz

Gemälde, Öl auf Kupferblech, 63 x 94 cm

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. 1971)

Lit.: THIEME-BECKER 1923 Bd. 16, S. 311 f.; ZIMMER 1967 S. 121 f., S. 250-255; STEINBORN 1970 Abb. 201; ZIMMER 1971 S. 102 f., Nr. A 21, Abb. 55; DACOSTA KAUFMANN 1985 S. 187, Nr. 7.12; KRIEGER 1987; ZIMMER 1988/2 m. Abb.; HUNGER 1988 S. 404; WALTHER 1993 S. 69, Nr. 22 m. Abb.

Kat. 140.2

Prag, 1595-1600

Joseph Heintz

Gemälde

nicht erhalten

Lit.: ZIMMER 1967 S. 251

Kat. 140.3

Prag, um 1595-1605

Joseph Heintz d. Ä.

Zeichnung, Röteln über Bleigriffel auf Papier, 182 x 177 mm, evt. Studie zu **Kat. 140.2**
Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung (Inv. 3761)

Lit.: ZIMMER 1971 S. 102 f., Nr. A 21, Abb. 56; ZIMMER 1988/1 S. 149, Nr. A 78, Abb. 120

Kat. 140.4

Süddeutschland, 1605

Lucas Kilian d. Ä.

Kupferstich, 442 x 609 mm

Reproduktionsstich nach Joseph Heintz' Gemälde (**Kat. 140.1**)

Düsseldorf, Kunstmuseum (Inv. 9473)

Lit.: HOLLSTEIN DT 1976 Bd. 17, S. 143, Nr. 531; TIETZE-CONRAT 1920-1921 S. 147, Abb. 56; STEINBORN 1970 S. 203, Abb. 3; PIGLER 1974 S. 229; ZIMMER 1988 S. 103 f., Abb. 58

Kat. 140.5

anonym, 17. Jahrhundert

Gemälde, Öl auf Eichenholz, 75,5 x 116,5 cm; Kopie nach Lucas Kilian (**Kat. 140.4**)

Düsseldorf, Kunstmuseum (Inv. 2272)

Lit.: ZIMMER 1971 S. 104, Nr. A 21.0.2.1., Abb. 53

Kat. 140.6

Frankfurt, 1605-1623

Johann Theodor de Bry

Abzug einer gravierten Silberschale

Silberstich, 130 x 120 mm; Kopie nach Lucas Kilian (**Kat. 140.4**)

London, Victoria and Albert Museum (Inv. 2307)

Lit.: HAYWARD 1953 S. 124 ff., Abb. 8; ZIMMER 1967 S. 253 f.; ZIMMER 1988/1 S. 104, Nr. A 21.0.1.2.

Kat. 140.7

Schlesien, 1655-1656

Michael Willmann

Gemälde, Öl auf Leinwand, 120 x 174 cm; Kopie nach Lucas Kilian (**Kat. 140.4**)

Breslau, Museum _l_skie (Inv. VIII-666)

Lit.: KLOSS 1934 S. 48 f., 174; STEINBORN 1970 Abb. 2; ZIMMER 1971 S. 104 f., Nr. A 21.0.2.3., Abb. 54

Kat. 140.8

Sachsen, um 1678

Johann Heinrich Böhme d. Ä.

Relief, Buchsbaum, 28,7 x 37,5 cm; Modell für vier Bronzemörserreliefs von Andreas Herold (**Kat. 140.9**)

Waddesdon Manor, The James A. de Rothschild Collection

Lit.: RASMUSSEN 1985 Abb. 3

Kat. 140.9

Sachsen, 1678

Andreas Herold

Mörser

Bronzerelief nach Holzmodell von Johann Heinrich Böhme (**Kat. 140.8**)

Stockholm, 1869 im Zusammenhang mit dem Standbild Karls XII. von Schweden aufgestellt

Lit.: RASMUSSEN 1985 Abb. 1-2

Kat. 140.10

Süddeutschland, um 1690

Ignaz Elhafen

Relief, Elfenbein, 44 x 61 cm

Wien, Liechtensteingalerie (Inv. 49)

Lit.: TIETZE-CONRAT 1920-1921 S. 139, 147, 174, Abb. 56; ZIMMER 1971 S. 105, Nr. 21.0.4.3.; PIGLER 1974 S. 230

Kat. 141

Süddeutschland, 17. Jahrhundert
Johann Heinrich Schönfeld
Gemälde auf Leinwand, 47 x 54,6 cm
Augsburg, Städtische Sammlungen (Inv. 12079)

Lit.: PEE 1971 Nr. 36, Abb. 39; PIGLER 1974 S. 230

Kat. 142

Antwerpen, Anfang 17. Jahrhundert
Pieter Brueghel d. J.
Gemälde, 43 x 64 cm
Madrid, Museo del Prado (Inv. 1454)

Lit.: PIGLER 1974 S. 228; HUNGER 1988 S. 404; Photo: Netherlandish Art Index

Kat. 143

Bologna, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
Guido Reni
Gemälde
nicht erhalten

Lit.: SILOS

Kat. 144.1

anonym
Kopie nach Rubens' Itinerarium
Zeichnung, Stift, braune Tinte, schwarze Kohle, 90 x 395 mm (**vgl. Kat. 33**)
Antwerpen Rubenshuis (Inv. S 106)

Lit.: MEULEN 1994/1 S. 85; MEULEN 1994/2 S. 159ff., Nr. 139, Abb. 270

Kat. 144.2

Antwerpen, 1614/15
Peter Paul Rubens
Ölskizze zu einem Ölgemälde (**Kat. 144.3**),
32,3 x 67 cm, nachträglich vergrößert auf 38 x 67 cm (**vgl. Kat. 33**)
Paris, Petit Palais, Collection Dutuit (Inv. 996)

Lit.: ROOSES 1890 Bd. 3, S. 153 ff., Nr. 672; ANTON 1967 Abb. 37; PIGLER 1974 S. 228; HELD 1980 S. 352 f., Kat. 262, Abb. 246

Kat. 144.3

Antwerpen, nach 1615

Peter Paul Rubens

Gemälde, Öl auf Leinwand (vgl. **Kat. 33**)

ehem. Schloß Blenheim, Sammlung Herzog von Marlborough (Inv. 672), 1861 verbrannt

Lit.: ROOSES 1890 Bd. 3, S. 153, Nr. 672; FRANKL 1938; PIGLER 1974 S. 228

Kat. 144.4

Antwerpen, um 1621

Pieter Claesz Soutman

Kupferstich, 216 x 327 mm

Reproduktionsstich nach Rubens' Gemälde (**Kat. 144.3**) (vgl. **Kat. 33**)

New York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection (Inv. 51.501.7678)

Lit.: FRANKL 1938 Abb. 6; GOLAHNY 1988 Abb. 4; KIESER 1944 Abb. 1

Kat. 144.5

Antwerpen, vor 1636/37

Peter Paul Rubens

Ölskizze zu einem Ölgemälde (**Kat. 144.6**), 26,5 x 37,6 cm (vgl. **Kat. 33**)

Bayonne, Musée Bonnat (Inv. 1000)

Lit.: ROOSES 1890 S. 32, Nr. 5491; ALPERS 1971 S. 258, Nr. 53a, Abb. 171; PIGLER 1974 S. 228; HELD 1980 S. 293, Taf. 220; Photo: Musée Bonnat, Bayonne

Kat. 144.6

Antwerpen, 1636/37

Peter Paul Rubens

Gemälde, Öl auf Leinwand, 180 x 270 cm (vgl. **Kat. 33**)

Madrid, Museo del Prado (Inv. 1659)

Lit.: FRANKL 1938; ALPERS 1971 Abb. 170; PIGLER 1974 S. 228; HUNGER 1988 S. 404; OLDENBURG S. 386, S. 470, S. XXXVI

Kat. 144.7

Madrid, 1661-67

Juan Bautista Martínez del Mazo

Gemälde, Kopie nach **Kat. 144.6** (vgl. **Kat. 33**)

Barcelona, Universität

Lit.: ALPERS 1971 S. 257, Kat. 53, Abb. 172

Kat. 145

Amsterdam, um 1632
Rembrandt van Rijn
Gemälde auf Holz, 83 x 78 cm
Berlin, Museum Dahlem (Inv. 823)

Lit.: FRANKL 1938 Abb. 4; GOLAHNY 1988 Anm. 1; KIESER 1944; ANTON 1967 Abb. 36;
PIGLER 1974 S. 228; HUNGER 1988 S. 404

Kat. 146

Amsterdam, um 1635
Claes Cornelisz Moeyaert
Gemälde auf Holz, 44 x 67 cm
Privatbesitz

Lit.: WURZBACH 1910 Bd. 2, S. 174; PIGLER 1974 S. 228; TÜRPEL 1974 S. 266, Kat. 174, Abb.
134; SLUIJTER 1986 Anm. 95-3

Kat. 147

Nordholland, 17. Jahrhundert
Rembrandt-Nachfolge
Gemälde
Köln, Sammlung Eslinger

Lit.: TÜRPEL 1974 S. 288, Kat. A 60, Abb. 197; SLUIJTER 1986 Anm. 95-3

Kat. 148

Florenz, um 1634
Vincenzo Mannozi
Gemälde, 43,5 x 58,8 cm
Florenz, Uffizien (Inv. 4973)

Lit.: KAT.UFFIZI 1980 Nr. p 991; CANTELLI 1983 Abb. 517 f.

Kat. 149

Genua, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
Valerio Castello
Gemälde, Öl auf Leinwand, 151 x 170 cm
Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Lit.: KAT.GENOVESI 1938 S. 50 f., Taf. 62; PIGLER 1974 S. 227

Kat. 150

Mailand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
Orazio van Grevenbroeck
Gemälde auf Leinwand, 115 x 151 cm
Brüssel, Musée d'Art Ancien (Inv. 6126)

Lit.: BOUSQUET 1963 Abb. S. 137; KAT.BELGIQUE 1984 S. 126, Nr. 6126

Kat. 151.1

Neapel, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
Luca Giordano
Zeichnung
nicht erhalten

Lit.: AGNELLI S. 166

Kat. 151.2

Neapel, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
Luca Giordano
Ölskizze für ein Fresko (**Kat. 151.3**)
London, Sammlung Denis Mahon

Photo: Warburg Institute, London

Kat. 151.3

Neapel, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
Luca Giordano
Deckenmalerei
Florenz, Galleria del Palazzo Riccardi

Photo: Warburg Institute, London

Kat. 152

Haarlem, 1670er Jahre
Nicolaes Berchem
Gemälde, Öl auf Leinwand, 92 x 89,5 cm
Utrecht, Kunsthistorisches Institut

Lit.: SCHAAR 1956 Abb. 6

Kat. 153

Frankreich, 1673
Charles de Lafosse
Gemälde

Paris, École des Beaux-Arts

Lit.: FRANCASTEL 1930 Taf. XVIII, Abb. 36; ANTON 1967 Abb. 38

Kat. 154

Padua, 17. Jahrhundert

Alessandro Varotari, gen. Padovanino

Gemälde

Venedig, R. R. Galleria dell'Accademia (Inv. 551)

Lit.: REINACH 1915 S. 104; VENTURI 1934 Bd. 9, S. 309; RICCOBONI 1966 Abb. 5; PIGLER 1974 S. 227; HUNGER 1988 S. 404

Kat. 155

Venedig, um 1700

Sebastiano Ricci

Gemälde, 83 x 101 cm

Mailand, Sammlung Zecchini

Lit.: THIEME-BECKER 1934 Bd. 28, S. 254; PIGLER 1974 S. 227; DANIELS 1976 S. 74, Nr. 236, Abb. 196; HUNGER 1988 S. 404

Kat. 156

Genua, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

Alessandro Magnasco

Gemälde, 111 x 143 cm

Hermannstadt, Galerie B. Bruckenthal (Inv. 704)

Lit.: GEIGER 1923 Taf. IX; DELOGÙ 1931 Abb. 238; PIGLER 1974 S. 227

Kat. 157

Paris, 1735

Jean-François de Troy

Gemälde auf Leinwand

St. Petersburg, Ermitage

Lit.: PIGLER 1974 S. 229; EISLER 1990 S. 40 m. Abb.; BAILEY 1992 S. 234-241

Kat. 158.1

Amerika, 1938

Thomas Hart Benton

"Persephone"

Zeichnung, Bleistift auf Papier

Lit.: KAT.BENTON 1989 Abb. S. 291

Kat. 158.2

Amerika, 1939

Thomas Hart Benton

"Persephone"

Gemälde, Tempera und Öl auf Leinwand und Holz, 183,2 x 142,3 cm

Kansas City, The Nelson-Atkins-Museum of Art (Inv. F 86-57)

Lit.: KAT.BENTON 1989 Abb. S. 285; BOSETTI 1990 m. Abb.

Kat. 158.3

Amerika, 1939

Thomas Hart Benton

"Persephone"

Gemälde, Tempera und Öl auf Holz

Lit.: KAT.BENTON 1989 Abb. S. 292

Kat. 158.4

Amerika, 1939

Thomas Hart Benton

"Persephone"

Tonmodell, bemalt, Entwurf für eine Wandkomposition

Lit.: KAT.BENTON 1989 Abb. S. 292

4.3. Fresken

Kat. 159

Ferrara, um 1470

Umkreis von Francesco Cossa (?)

Wandmalerei

"August"

Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi

Lit.: WARBURG 1932/2; ANCONA 1954 S. 69-71; CIERI VIA 1989 S. 49-51; VARESE 1989 Abb. S. 319, 344 ff., 356, 416, 436

Kat. 160

Umbrien, 1499-1506

Schüler Luca Signorellis

Wandgemälde

Orvieto, Dom, Cappella della Madonna di S. Brizio

Lit.: VISCHER 1879 S. 299; DUSSLER 1927 S. XLII-XLIV und S. 113 m. Abb.; CARLI 1965 Abb. 227 und 234

Kat. 161

Schule von Fontainebleau, 16. Jahrhundert

Dubois

Wandmalerei, Öl auf Gips

ehem. Fontainebleau, Galerie de Diane

Lit.: GUILBERT 1978 S. 176-179

Kat. 162

Umbrien, 1502-1503

Pinturicchio und Schüler

Deckenmalerei

Siena, Dom, Piccolomini Bibliothek

Lit.: DACOS 1969 Abb. 97; CARLI 1979 Abb. 202

Kat. 163

Umbrien, um 1509

Pinturicchio

Deckenmalerei, auf Leinwand übertragen; 78,7 x 80,7 cm

ursprünglich Siena, Palazzo del Magnifico, Salon (bis 1912)

New York, Metropolitan Museum of Art (Inv. 14.114.5)

Lit.: RICCI 1912 S. 306, 343; WEHLE 1940 S. 109-112, S. 110 m. Abb.; HIBBARD 1980 S. 240, Abb. 428; ZERI 1980 S. 67 ff., Taf. 80 f.; KAT.BECCAFUMI 1990 S. 590-599, Abb. 18

Kat. 164.1

Schule von Padua, 1510-20

Giovanni Maria Falconetto

Fassadenmalerei, Chiaroscuro (**vgl. Kat. 31**)

Verona, Vicoletto cieco Pozzo San Marco Nr. 1, Mezzaningeschoß

Lit.: SCHWEIKHART 1968 Abb. 2; SCHWEIKHART 1973 S. 215 f., Nr. 64, Abb. 111

Kat. 164.2

Italien, 1864

Pietro Nanin

Kupferstich nach der Fassadenmalerei Falconettos (**Kat. 164.1**)

Lit.: SCHWEIKHART 1973 Abb. 111

Kat. 164.3

Italien, 1864

Pietro Nanin

Zeichnung nach der Fassadenmalerei Falconettos (**Kat. 162.1**)

Lit.: SCHWEIKHART 1973 Abb. 2

Kat. 165

Schule von Padua, 1516-1521

Giovanni Maria Falconetto

Wandmalerei (vgl. **Kat. 31**)

Mantua, Palazzo d'Arco

Lit.: BUDDENSIEG 1963 Abb. 22 und 24

Kat. 166

Udine, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Giovanni Battista Grassi

Wandmalerei, nicht erhalten

ehem. Udine, Giardino de' Bonecchi

Lit.: RIDOLFI 1914-1924 S. 134; PIGLER 1974 S. 226

Kat. 167

Rom, 1560-62

Taddeo Zuccari und Schüler

Deckengemälde

Caprarola, Palazzo Farnese, Stanza della Primavera

Lit.: PRAZ 1981 Abb. S. 135 und 216; FALDI 1962

Kat. 168

Italien, 1593-1594

Lodovico Carracci

Wandmalerei

Bologna, Palazzo Sampieri (heute: Palazzo Talon), Kamin des I. Saales

Lit.: MALVASIA 1844 S. 306 ff., S. 354; SCHMERBER 1906 S. 169; TIETZE 1906 S. 58, 62; BODMER 1939 S. 47 f., 119, Abb. 36; SCANNELLI 1966 S. 343; MALVASIA 1969 S. 206, Nr. 303/30

Kat. 169.1

Italien, Ende 16./Anfang 17. Jahrhundert

Lodovico Carracci

Deckenmalerei
Calamosco, San Giovanni, Villa Salaroli, Bibliothek

Lit.: BODMER 1939 S. 122, Nr. 14

Kat. 169.2

Bologna, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
Carlo Antonio Pisarri
Kupferstich, 307 x 256 mm
Reproduktionsstich nach Wandgemälde von Lodovico Carracci (**Kat. 169.1**)
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv. P.N. 5321)

Lit.: BODMER 1939 S. 141; PIGLER 1974 S. 226; KAT.CARRACCI 1993 S. 343, Nr. 69; Photo:
Pinacoteca Naionale, Bologna

Kat. 170

Florenz, 1630-1640
Giovanni da San Giovanni (Manozzi)
Deckenmalerei
Rom, Palazzo Rospigliosi-Pallavicini, Erdgeschoß

Lit.: EISLER 1905 S. 319; GIGLIOLI 1929 S. 197, Abb. 3; PIGLER 1974 S. 227; BONTI 1977 S. 61,
Taf. 50 ff.; CANTELLI 1983 Abb. 493; HUNGER 1988 S. 404

Kat. 171

Italien, um 1680
Ciro Ferri
Deckenmalerei
Frascati, Villa Falconieri

Lit.: VOSS 1924 S. 556, S. 274 mit Abb.

Kat. 172

Venedig, um 1682
Gerolamo Pellegrini
Wandgemälde
San Pietro di Cadore, Villa poli Ora Municipio

Lit.: PRECERUTTI 1978 Nr. 166, Abb. 189

Kat. 173

Verona, 1686
Biagio Falcieri
Deckengemälde

San Martino Buon Albergo, Villa Acquatone detta La Musella

Lit.: PRECERUTTI 1978 Nr. 163, Abb. 211

4.4. Majolika

Kat. 174

Urbino, um 1527

Nicola Pellipario

Teller

Majolika, Ø 27 cm

London, Victoria and Albert Museum (Inv. 4721-1901)

Lit.: FALKE 1907 S. 126; RACKHAM 1929/30 S. 237, Abb. S. 239; RACKHAM 1940 Nr. 570

Kat. 175

Italien, 1546

Teller

Majolika, Ø 29 cm

London, Victoria and Albert Museum (Inv. 1573-1855)

Lit.: RACKHAM 1940 Nr. 791

Kat. 176

Urbino, um 1550

Teller

Majolika, Ø 23,1 cm, bestoßene Lippe

Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum (Inv. 388)

Lit.: LESSMANN 1980 Nr. 522

Kat. 177

Urbino, um 1550

evtl. Umkreis Nicola da Urbinos

Teller, Ø 28 cm

Paris, Musée Jacquemart-André (Inv. I 953)

Lit.: ANTON 1967 S. 43, Abb. 30

Kat. 178

Italien, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Schale

Majolika, Ø 27 cm

Cluny, Musée (Inv. 7547)

Lit.: GIACOMOTTI 1974 S. 383, Nr. 1140 m. Abb.

Kat. 179

Pesaro, 1552-60

Werkstatt des Zenobia-Malers

Schale

Majolika, Ø 22,7 cm, Glasur an der Lippe z.T. abgesprungen

Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum (Inv. H 33)

Lit.: LESSMANN 1980 Nr. 479

Kat. 180

evtl. Faenza, 1560-80

Krug

Majolika, Ø 38 cm, oberer Teil fehlt

London, Victoria and Albert Museum, Castellani Collection (Inv. 672-1884)

Lit.: CASTELLANI 1884 Lot 220; RACKHAM 1940 Nr. 1102, Taf. 177

Kat. 181

Pesaro, 1563

Meister Sforza

Schale mit Fuß

Majolika, Ø 27,6 cm; Glasur an der Lippe stark abgerieben

Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum (Inv. 230)

Lit.: RACKHAM 1940 Nr. 1009; LESSMANN 1980 Nr. 486

Kat. 182

Pesaro, 1576

Meister Sforza

Schale

Majolika, Ø 30,6 cm, mehrfach geklebt, mit kleinen Ergänzungen an den Bruchstellen, die Lippe geringfügig ausgebrochen

Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum (Inv. 649)

Lit.: LESSMANN 1980 Nr. 495

5. Skulptur**Kat. 183**

Florenz, 1433-1445

Filarete

Relief, Bronze, H: ca. 11,5 cm
Rom, St. Peter, Mittelportal

Lit.: SAUER 1897; LAZZARONI/MUÑOZ 1908 S. 15-122, Abb. 19 u. 32; ROEDER 1947; Photo:
Christiane Brehm, Sascha Klie

Kat. 184

Lucca, um 1480
in der Art Matteo Civitalis
Cassone-Relief, Holz, 168 x 36 cm
ehem. Philadelphia, Collection W. Hinckle Smith (1971 verkauft)

Lit.: SCHUBRING 1915 S. 235, Nr. 75, Taf. XI, Nr. 75

Kat. 185

Schule von Limoges, 16. Jahrhundert
Salzbehälter
Email "en grisaille", H: 11,6 cm, unterer Ø 9,5 cm, oberer Ø 8,3 cm
Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (Inv. KHM 457)

Lit.: ILG 1884 S. 119 f.

Kat. 186.1

Florenz, Anfang 16. Jahrhundert
Leonardo da Vinci
Modell, Terrakotta
nicht erhalten

Lit.: REINACH 1910

Kat. 186.2

Florenz, Anfang 16. Jahrhundert
Leonardo da Vinci
Statuettengruppe
nicht erhalten

Lit.: REINACH 1910

Kat. 186.2

Florenz, Anfang 16. Jahrhundert
Leonardo da Vinci
Zeichnung nach einem Terrakottamodello (**Kat. 186.1**)
erhalten in einer Schülerzeichnung (**Kat. 186.3**)

Lit.: REINACH 1910 Abb. 8

Kat. 186.4

Florenz, Mitte des 16. Jahrhunderts
Schüler Leonardo da Vincis
Zeichnung, Tusche
nach einer Skizze Leonardo da Vincis (**Kat. 186.3**)
Rom, Museo Vaticano

Lit.: MÜNTZ 1899 S. 24; REINACH 1910 Abb. 8

Kat. 187.1

Rom, um 1527
Giulio Romano
Zeichnung, Feder und braune Tinte, laviert, 306 x 565 mm
Entwurf für ein Stuckrelief in Mantua, Palazzo del Tè, Sala delle Aquile (**Kat. 187.2**)
Paris, École des Beaux-Arts (Inv. 322)

Lit.: HARTT 1950 S. 297, Nr. 163, Abb. 225; BACOU 1966 S. 115, Abb. 147; KAT.GIULIO ROMANO 1989 S. 164 m. Abb.

Kat. 187.2

Rom, 1527-1528
Giulio Romano
Stuckrelief
Mantua, Palazzo del Te, Sala delle Aquile

Lit.: HARTT 1950 S. 178 ff; VERHEYEN 1977 Abb. 55-60

Kat. 188

Florenz, 1548-1561
Manno di Bastiano Sbarri
sog. Cofanetto Farnese
Innendeckelrelief, Silber, vergoldet
Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte (Inv. 10507)

Lit.: LIVERANI 1870; RONCHINI 1874; RINALDIS 1923-1924; VENTURI 1937 Bd. 10, Teil 3, S. 941-955, Abb. 825 ff., 829-834; MOLAJOLI 1964 S. 129; Photo: Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel

Kat. 189.1

Florenz, um 1565
Vincenzo de' Rossi
Skulptur, Bronze, feuervergoldet; H: 48,5 cm, H mit Basis: 59 cm

Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Inv. 236)

Lit.: NICOLA 1916 Sp. 368, Abb. Q; ROSSI 1932 S. 35; VENTURI 1936 Bd. 10, Teil 2, S. 322-326, Abb. 276; ANTON 1967 Abb. 32; PIGLER 1974 S. 226; HUNGER 1988 S. 318; BOSTRÖM 1990 Abb. 8; SCHMITZ 1992 S. 52

Kat. 189.2

Florenz, um 1565

Vincenzo de' Rossi

Skulptur, Bronze, H: 230 cm, B: 142 cm

Buckinghamshire, Cliveden House, Schloßpark

Lit.: BOSTRÖM 1990; BOSTRÖM 1991 Abb. II; BRONZE-PAAR 1991 m. Abb.; SCHMITZ 1992 S. 52

Kat. 190

Mailand, 1571-1572

Annibale Fontana

sog. Proserpina-Kanne

Bergkristall, geschmelzte Goldfassung mit Rubinen, Smaragden und Onyxkameen,

H: 27,2 cm, B: 18,5 cm, T: 22,5 cm

München, Schatzkammer der Residenz (Inv. Res.Mü.Schk. 323)

Lit.: KRIS 1929 S. 29, Abb. 73; KAT.SCHATZKAMMER 1970 S. 159 f., Nr. 323; DISTELBERGER 1975 S. 110, Abb. 129 f.; Photo: Schatzkammer, München

Kat. 191

Mailand, 1571-1572

Annibale Fontana

Pokal, Bergkristall, H: 23,8 cm, Ø 12,2 cm

Wien, Kunsthistorischen Museum, Kunstkammer (Inv. 1415)

Lit.: KRIS 1929 S. 113 f., S. 183, Abb. 506 ff.; HEINZL-WIED 1973 S. 53, Abb. 39; DISTELBERGER 1975 Abb. 121-127; Photo: Kunsthistorisches Museum, Wien

Kat. 192

Holland, 1621

Andrian de Vries

Skulptur, Bronze, schwarz gelackt, H: 180 cm

Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung (Inv. 8517)

Lit.: KAT.BILDWERKE 1972 S. 91, Nr. 84, Abb. 95

Kat. 193.1

Rom, Anfang 17. Jahrhundert

Gian Lorenzo Bernini

Skizze, Rötels bzw. rote Kreide auf weißem Papier, 130 x 94 mm

Leipzig, Museum der Bildenden Künste (Inv. NI.7860 (Art.Fol. 90,29-70) B.-W. 5a/18,19)

Lit.: MEHNERT 1981 S. 11, Nr. 2 m. Abb.; NEBENDAHL 1987 S. 105 ff., Abb. 42

Kat. 193.2

Rom, 1621-1622

Gian Lorenzo Bernini

Skulptur, Marmor, H: 225 cm

Rom, Galleria Borghese (Inv. CCLXVIII)

Lit.: ADDISON 1905 S. 27; ANTON 1967 Abb. 33; KAUFFMANN 1970 S. 43-50, Abb. 26-28; PIGLER 1974 S. 227; BIALOSTOCKI 1981 Nr. 4; WINNER 1985; NEBENDAHL 1987 S. 102-118, Abb. 41; HUNGER 1988 S. 404; SCHMITZ 1992 S. 68-74

Kat. 193.3

Rom, 1621-22

Gian Lorenzo Bernini

Bozzetto des Proserpinakopfes der Marmorgruppe (**Kat. 191.2**)

Cleveland, Museum of Art, The John L. Severance Fund (Inv. 68.101)

Lit.: KAUFFMANN 1970 Abb. 22

Kat. 193.4

Meißen, um 1710-1712

Johann Benjamin Thomae

Büste, rotes Steinzeug, H: ca. 20 cm; Neuausformung 1982 eines Unikats im Schloßmuseum Arnstadt

München, Bayrisches Nationalmuseum (Inv. 89/6)

Photo: Oliver Brehm

Kat. 193.5

Italien, 1749

Skulptur, Marmor

Potsdam, Schloß Sanssouci, Schloßpark, Entführungsrondell (Inv. 504)

Lit.: BAUTEN 1987 S. 50, Nr. E 18c; BLOCH 1992 S. 29; Photo: Michael Langenstroer

Kat. 193.6

Italien, 1955
Printwerbung

Photo: Warburg Institute, London

Kat. 194

Süddeutschland, 1. Viertel 17. Jahrhundert
Serie aus 14 Plaketten nach den Metamorphosen Ovids
Bleiplakette, 74 x 179 mm
Brunswick, Bowdoin College Museum of Art

Lit.: WEBER 1975 S. 355, Taf. 234, Abb. 860,12

Kat. 195

Ulm, 1640-1645
David Heschler
Kleinplastik, Elfenbein, H: 17,7 cm
München, Bayerisches Nationalmuseum (Inv. R 4729)

Lit.: HEGEMANN 1988 Abb. 99; BAUMSTARK/VOLK 1995 S. 230, Nr. 42, S. 231 m. Abb.

Kat. 196.1

Mailand, nach 1685
Camillo Rusconi
Kleinplastik, Bronze, H: 63 cm

Lit.: THIEME-BECKER 1935 Bd. 29, S. 221; SCHMITZ 1992 S. 125

Kat. 196.2

Genua, nach 1724
Francesco Schiaffino
Skulptur, Marmor, H: 220 cm
Genua, Galleria del Palazzo Reale (Inv. 661)

Lit.: MICHEL 1923 S. 189, Abb. 110; PIGLER 1974 S. 228; HUNGER 1988 S. 404

Kat. 197

Florenz, um 1690
Giovanni Batta Foggini
Kleinplastik, H: 58,3 cm
Rom, Galleria Nazionale

Lit.: LANKHEIT 1962 Abb. 126

Kat. 198.1

Frankreich, 3. Viertel 17. Jahrhundert

Charles Le Brun

Zeichnung, Feder und schwarze Kreide, Chinatinte, laviert, 257 x 355 mm

Entwurfsskizze für Girardons Gruppe (**Kat. 196.4**)

Paris, Musée du Louvre

Lit.: GUIFFREY 1913 S. 22 f., Nr. 6064 m. Abb.

Kat. 198.2

Frankreich, 3. Viertel 17. Jahrhundert

Charles Le Brun

Zeichnung, Feder und Chinatinte, laviert, 250 x 191 mm

Entwurfsskizze für Girardons Gruppe (**Kat. 196.4**)

Paris, Musée du Louvre

Lit.: GUIFFREY 1913 S. 22 f., Nr. 6063 m. Abb.

Kat. 198.3

Frankreich, 1693

François Girardon

Kleinplastik, Bronze, H: 105 cm; Modell für Skulptur in Versailles (**Kat. 196.4**)

Malibu, Paul Getty Museum (Inv. 88.SB.73)

Lit.: KAT.BAROCKPLASTIK 1971 S. 368 f., Nr. 334, Taf. 219; SCHMITZ 1992 S. 99-102

Kat. 198.4

Frankreich, 1699

François Girardon

Skulptur, Marmor, H: 270 cm

Versailles, Schloßpark, Parterre d'eau

Lit.: ANTON 1967 Abb. 34; PIGLER 1974 S. 229; HUNGER 1988 S. 404; SCHMITZ 1992 S. 99-102

Kat. 198.5

Frankreich, um 1700

François Girardon

Kleinplastik, Bronze, H: 54,6 cm

London, Wallace Collection (Inv. S. 170)

Lit.: WEIHRAUCH 1967 Abb. 488; PIGLER 1974 S. 229; SCHMITZ 1992 S. 99-102

Kat. 198.6

nach François Girardon
Kleinplastik, Bleiguß
ehem. Berlin, Kunstgewerbemuseum

Lit.: WEIHRAUCH 1967 Abb. 294

Kat. 198.7

London, 18. Jahrhundert
Sir Henry Cheere
Skulptur
Southhill, Collection Major Simon Whitbread

Photo: Warburg Institute, London

Kat. 199

Florenz, um 1700
Massimiliano Soldani-Benzi
Relief, Bronze, 37,3 x 52,5 cm
Paris, Musée des Arts Décoratifs, Collection Grandjean (Inv. 122)

Lit.: KAT.BAROCKPLASTIK 1971 S. 409 f., Nr. 382, Taf. 237; PIGLER 1974 S. 227

Kat. 200

Venedig, um 1705
Antonio Leonie
Relief, Elfenbein, H: 16 cm, B: 45 cm, T: 4 cm
München, Bayerisches Nationalmuseum (Inv. R 4669)

Lit.: SCHERER 1897 S. 8; SCHERER 1902 S. 23; KAT.BILDWERKE 1926 S. 100, Abb. 470;
PIGLER 1974 S. 227

Kat. 201

Deutschland, um 1710/15
Paul Heermann
Skulptur, Marmor
Hamburg, Wandsbek, Park

Lit.: ASCHE 1966 Abb. 100

Kat. 202

Wien, 1716-31
Lorenzo Mattielli
Skulptur, Stein

Wien, ehem. Schwarzenbergpark

Lit.: TIETZE-CONRAT 1920 Abb. 27

Kat. 203.1

Wien, 1717

Plastik

Wien, Unteres Belvedere, verschollen
erhalten in Kupferstich Kleiners (**Kat. 203.2**)

Lit.: AURENHAMMER 1956 S. 93

Kat. 203.2

Augsburg, 1731

Salomon Kleiner

Illustration zu "Wunderwürdiges Kriegs- und Siegeslager des unvergleichlichen Helden unserer Zeiten oder eigentlich Vor- und Abbildungen der Hof-, Lust- und Gartengebäude des durchlauchtigsten Fürstens und Herrn Eugenii Francisci, Herzogen zu Savoyen und Piemont", Augsburg 1731 (Taf. VII/6)

Kupferstich nach verschollener Parkskulptur (**Kat. 203.1**)

Lit.: AURENHAMMER 1956 Abb. 63

Kat. 204

Florenz oder Frankreich, 1. Drittel 18. Jahrhundert

Kleinplastik, Bronze, H: 73 cm, B: 78,1 cm, T: 54 cm

Windsor Castle, Royal Art Collection (Inv. 228)

Lit.: KAT.BAROCKPLASTIK 1971 Taf. 236 a, Nr. 386; PIGLER 1974 S. 227

Kat. 205

München, um 1745

Simon Troger

Kleinplastik, Birnbaumholz, Elfenbein, H: 84 cm, B: 88 cm, T: 58 cm

München, Bayerisches Nationalmuseum (Inv. R 4999)

Lit.: HEGEMANN 1988 Abb. 92; KAT.NATIONALMUSEUM 1988 S. 121 m. Abb.; Photo: Oliver Brehm

Kat. 206.1

Franken, um 1748

Adam Ferdinand Tietz

Kleinplastik, Lindenholz, vergoldet, H: 42,4 cm;

Bozzetto für die Steinskulptur (**Kat. 206.2**)

Würzburg, Mainfränkisches Museum (Inv. 46543)

Lit.: FREEDEN 1956 S. 37, Taf. 34; KAT.ROKOKO 1958 Nr. 441; LINDEMANN 1989 S. 323, Abb. 311

Kat. 206.2

Franken, um 1748-1749

Adam Ferdinand Tietz

Skulptur, Sandstein

Schloß Seehof bei Bamberg, vor dem Westflügel

Lit.: KAT.ROKOKO 1958 Nr. 441; LINDEMANN 1989 S. 323, Nr. 7.2.1., Abb. 23

Kat. 206.3

Deutschland, 1775

Johann Georg Kauffmann

Illustration zu Philipp Holl, "Kurzer Unterricht von der Mythologie oder Götterlehre der alten heidnischen Dichter nebst einer Einleitung in die schönen Wissenschaften", herausgegeben Nürnberg 1775 (Taf. 16)

Kupferstich

Lit.: HOLL 1775 Taf. 16; LINDEMANN 1989 Abb. 26

Kat. 207

Berlin, um 1750

Georg Franz Ebenhech

Skulptur, Marmor, H: 203 cm

Potsdam, Schloß Sanssouci, Schloßpark, Fontänenrondell (Inv. 168)

Lit.: BAUTEN 1987 S. 46, Nr. E 6g; BLOCH 1992 S. 29, S. 441, Nr. 100; Photo: Michael Langenstroer

Kat. 208

Meißen, um 1760

Johann Joachim Kaendler

Kleinplastik, Porzellan, H: 26 cm

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Inv. 1922.177)

Lit.: SAUERLANDT 1923 S. 21 m. Abb.

Kat. 209.1

Meißen, 1750-55

nach Johann Joachim Kaendler

Kleinplastik, Porzellan, H: 19,7 cm

London, Victoria and Albert Museum (Inv. C 928-1919)

Photo: Susana de Andrade

Kat. 209.2

Wien, 1952

Oskar Kokoschka

Zeichnung, Farbstifte auf Zeichenpapier, 252 x 175 mm,
nach Kaendlers Gruppe (**Kat. 209.1**)

Skizzenbuch Nr. 13, Bl. 8, London 1952

Nachlaß Oskar Kokoschka

Photo: Susana de Andrade

Kat. 210

Piemont, 1750-1760

François Ladatte

Kleinplastik, Terrakotta, H: 44,8 cm

Turin, Museo Civico d'Arte Antica (Inv. 3478/C)

Lit.: BERNARDIS. 673 m. Abb.

Kat. 211.1

Venedig, um 1760

Giovanni Maria Morlaiter

Kleinplastik, Terrakotta; Bozzetto für die Marmorskulptur (**Kat. 211.2**)

Venedig, Museo Civico Correr, Collezione Rezzonico (Bozzetto 4/249)

Lit.: KAT.ROKOKO 1958 Nr. 481; RESS 1979 Abb. 103

Kat. 211.2

Venedig, um 1760

Werkstatt des Giovanni Maria Morlaiters

Skulptur, Marmor

Venedig, ehem. Palazzo Michiel, Sammlung Michiel Donà dalle Rose

Lit.: PIGLER 1974 S. 228; RESS 1979 Abb. 101; HUNGER 1988 S. 404

Kat. 212

Turin, 1781

Ignazio und Filippo Collino

Kleinplastik, Terrakotta, H: 75 cm

Turin, Accademia Albertina (Inv. 279)

Lit.: MALLÉ 1963 Abb. 261; PIGLER 1974 S. 228

Kat. 213

Paris, um 1786
Simon-Louis Boizot
Kleinplastik, Bronze, H: 49,2 cm
London, Wallace Collection (Inv. S. 196)

Lit.: WEIHRAUCH 1967 Abb. 543; PIGLER 1974 S. 229

Kat. 214

Rom, 1844/1845
Carl Frederik Holbech
Relief, Marmor, 96 x 173 cm
München, Neue Pinakothek (Inv. L. 2046)

Photo: Oliver Brehm

6. Textilkunst**Kat. 215**

Ferrara, um 1490
Entwurf: Umkreis des Ercole de'Roberti, Ferrara
"Europa-Teppich"
Bildwirkerei, 173 x 585 cm; am linken Rand beschnitten und mit neuem Rand versehen
ehem. Berlin, Kunstgewerbemuseum (Inv. AE 133), seit 1945 verschollen

Lit.: SCHOTTMÜLLER 1916 Abb. 1; KAT.EUROPA 1988 S. 265, Abb. 37

Kat. 216

Italien, 1566
Teppich
Bildwirkerei, 419 x 261 cm
Rückwand eines Thronhimmels
Wien, Österreichische Staatssammlung

Lit.: GLÜCK 1928 Abb. 566

Kat. 217

Frankreich, 16. Jahrhundert
Teppich
Bildwirkerei
Brissac, Schloß

Lit.: ROBLOT-DELONDRE 1819 S. 144

Kat. 218

Amiens, 17. Jahrhundert
nach Entwurf Simon Vouets
Teppich
Bildwirkerei
Amiens, Schloß

Lit.: ANTON 1967 Abb. 40; PIGLER 1974 S. 228

Kat. 219

Florenz, 1733
nach Entwurf Guiseppe Grisonis
Teppich
Bildwirkerei
Rom, Galleria degli Arazzi

Lit.: GÖBEL 1928 Bd. II,2, Abb. 423; PIGLER 1974 S. 228

Kat. 220

Beauvais, 1750-1770
nach Entwurf François Bouchers
Teppich
Bildwirkerei, 348 x 325 cm
New York, Privatsammlung

Lit.: GÖBEL 1928 Bd. II,1, S. 227; PIGLER 1974 S. 229; STANDEN 1984-1985 S. 71, Abb. 5

Kat. 221

Bernice Christoph, Anfang 1990er Jahre
Teppich
Bildwirkerei

Photo: Printwerbung

