

## Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit

PETER SEILER

Auf Petrarcas Interesse für Bildnisse hat die kunsthistorische Forschung immer wieder hingewiesen. Unter den Kunstwerken, zu denen er sich in seinem umfassenden Werk äußert, fanden sie die meiste Beachtung.<sup>1</sup> Neben einigen religiösen Beispielen, wie dem Mailänder Reliefbildnis des hl. Ambrosius,<sup>2</sup> der berühmten Veronica von St. Peter in Rom<sup>3</sup> oder dem in seinem Besitz befindlichen Madonnenbild Giotto's,<sup>4</sup> erwähnt er vor allem profane: Er besaß ein kleinformatiges Bildnis seiner Laura, das Simone Martini in seinem Auftrag geschaf-

<sup>1</sup> L. Venturi, „La critica d'arte e Francesco Petrarca“, *L'Arte* 25 (1922), 238–244; L. Chioyenda, *Die Zeichnungen Petrarcas*, (Phil. Diss. Frankfurt a. M.), Genève 1933; E. H. Wilkins, „On Petrarch's Appreciation of Art“, *Speculum*, 36 (1961) 299–301; M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971/1986, 51–66; G. Contini, „Petrarca e le arti figurative“, in: *Francesco Petrarca – Citizen of the World, Proceedings of the World Petrarch Congress*, (Washington, D. C., April 6–13, 1974), hg. A. Bernardo, Padua 1980, 115–131; M. Bettini, „Tra Plinio e sant' Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative“, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I: L'uso dei classici*, hg. S. Settis, Turin 1984, 221–267; W. Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, Basel, Stuttgart 1987, III, 17–28; P. D. Stewart, „L'arte e la natura nel gusto figurativo del Petrarca e del Boccaccio“, in: *Letteratura italiana e Letteratura Italiana*, (Toronto, Hamilton, Montreal, 6–10 maggio 1985), hg. A. Franceschetti, Florenz 1988, I, 41–60 (mit weiterer Literatur); R. Feuer-Tóth, *Art and Humanism in Hungary in the Age of Matthias Corvinus (Studia Humanitatis 8)*, hg. T. Klaniczay, Budapest 1990, 23–34

<sup>2</sup> Petrarca, *Rerum familiarum libri XVI*, 11, 12–13, in: Francesco Petrarca, *Opere*, Florenz 1975, 907–8; Vgl. E. H. Wilkins, *Petrarch's Eight Years in Milan*, Cambridge, MA 1958, 17; Wilkins 1961 (wie Anm. 1), 299; Bettini 1984 (wie Anm. 1), 220f.; Stewart 1988 (wie Anm. 1), 53–54.

<sup>3</sup> „Movesi il vecchierel canuto e bianco“ (XVI), in: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, (Zweisprachige Gesamtausgabe), nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor, in deutsche Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer München 1993, 36; Petrarca, *Rerum familiarum libri IX*, 13, 34, in: Petrarca *Opere* (wie Anm. 2), 637.

<sup>4</sup> Petrarca, *Testament XII*, in: Francesco Petrarca, *Opere latine*, 2 Bde, hg. A. Bufano (*Classici Italiani UTET XII*, 3–4), Turin 1975, II, 1348; vgl. Chioyenda 1933 (wie Anm. 1), 7–8; Th. E. Mommson, *Petrarch's Testament*, Ithaca 1957, 22–25 und 78–81; Wilkins 1961 (wie Anm. 1), 300–301; Baxandall 1971 (wie Anm. 1), 71; Contini 1980 (wie Anm. 1), 120.

fen hatte,<sup>5</sup> und auf Wunsch des mit ihm befreundeten Pandolfo Malatesta ließ er sich zweimal porträtieren.<sup>6</sup> Außerdem befaßte er sich mit Zeugnissen antiker Bildniskunst: Er sammelte und studierte antike Münzbildnisse,<sup>7</sup> und einige Äußerungen über antike Statuen zeigen, daß er Informationen über diese bei seiner Lektüre antiker Autoren sorgfältig registrierte.<sup>8</sup> Schließlich ist daran zu erinnern, daß das Bildprogramm der Sala virorum illustrium des Carrarapalastes in Padua vermutlich weitgehend von seinen Vorstellungen geprägt wurde.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> „Per mirar Policieto a prova fiso“ (LXXVII), „Quando giunse a Simon l’alto concetto“ (LXXVIII), *Secretum* III, in: Petrarca *Opere latine* (wie Anm. 4), I, (198; vgl. Chioyenda 1933 (wie Anm. 1), 18–22; Wilkins 1961 (wie Anm. 1), 299–300; B. Degenhart, „Das Marienwunder von Avignon. Simone Martinis Miniaturen für Kardinal Stefaneschi und Petrarca“, *Pantheon* 33/3 (1975), 191–203; M. Albrecht-Bott, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studien zur Beschreibung von Porträts und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. M. Marinos Galleria*, Wiesbaden 1976; B. Degenhart/A. Schmitt, *Corpus der italienischen Handzeichnungen 1330–1450* II,2, Berlin 1980, 321–326; W. Hirdt, „Sul sonetto del Petrarca, Per mirar Policieto a prova fiso“, in: *Dal Medioevo al Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I, Florenz 1983, 435–447; A. Martindale, *Simone Martini. Complete Edition*, Oxford 1988, 50 und 183–184; A. Martindale, *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, Groningen 1988; E. Castelnuovo, *Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute*, Berlin 1988, 20; Stewart 1988 (wie Anm. 1), 48 Anm. 20 und 55; Zu den Beziehungen zwischen Simone Martini und Petrarca vgl. auch: J. Brink, „Simone Martini, Francesco Petrarca and the Humanistic Program of the Virgil Frontispiece“, *Mediaevalia* 3 (1977), 83–109.

<sup>6</sup> Petrarca, *Senilium rerum libri* I,6, in: Francesco Petrarca, *Opera omnia*, Basel 1554, 825; vgl. Edward H. R. Tatham, *Francesco Petrarca*, London 1925, I, 467f.; Chioyenda 1933 (wie Anm. 1), 4–6; R. Weiss, „Il Petrarca e i Malatesta“, in: R. Weiss, *Il primo secolo dell’umanesimo. (Studi e testi 27)*, Roma 1949, 69–102 und App. XI und XII, 134–137; G. Rao, „Bernabò Visconti, Pandolfo Malatesta e una nuova lettera del Petrarca“, in: *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine* (mostra 19 maggio – 30 giugno 1991), hg. M. Feo, Florenz 1991, 459–479, 460–462. In einem Brief an Neri Morando da Forlì weist Petrarca beiläufig darauf hin, daß auch ein ihn verehrender Bergamasker Goldschmied Bildnisse von ihm besaß, vgl. *Rerum familiarum libri* XXI,11,5, in: Petrarca *Opere* (wie Anm. 2), 1115.

<sup>7</sup> Petrarca, *Rerum familiarum libri* XIII,8 / XIX,3 / XIX,12, in: Petrarca *Opere* (wie Anm. 2); *De remediis utriusque fortunae* II,4, in: Petrarca *Opera omnia* (wie Anm. 6); *Rerum memorandarum libri quatuor* II,73, hg. G. Billanovich, Florenz 1943; für die in Handschriften Petrarca enthaltenen Randbemerkungen zu Münzen siehe Pierre De Nolhac, *Pétrarque et l’humanisme*, Paris 1907<sup>2</sup>, II, 59 und 64; vgl. hierzu Chioyenda 1933 (wie Anm. 1), 12–14; Weiss 1969/1988 (wie Anm. 1), 35, 37–39; Schmitt 1974, 167–168; Degenhart/Schmitt 1980, 332–333, Kat. 700; Bettini 1984 (wie Anm. 1), 223, 231–233.

<sup>8</sup> Siehe hierzu Anm. 34

<sup>9</sup> Th. Mommsen, „Petrarch and the Decoration of the Sala Illustrium Virorum in Padua“, *The Art Bulletin* 34 (1952), 95–116; A. Schmitt, „Die Wiederbelebung der Antike im Trecento – Petrarcas Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildes in die Ikonographie ‚Berühmter Männer‘“, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 18 (1974), 167–218; M. M. Doñato, „Gli eroi romani tra storia ed ‚exemplum‘“.

Angesichts dieser Zeugnisse ist es erstaunlich, daß Petrarca kein einziges Werk der skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit positiv würdigt. In einem Brief, in dem er Giotto und Simone Martini als die größten Maler seiner Zeit lobt, stuft er die Leistungen zeitgenössischer Bildhauer in einer beiläufigen Bemerkung sogar generell niedriger ein als die der Maler.<sup>10</sup> Worauf beruhte diese Haltung? Nach welchen Normen urteilte er?

Petrarca weist in *De remediis utriusque fortunae* am Anfang des Dialogs *De status* ausdrücklich darauf hin, daß die beiden figurativen Künste dasselbe Ziel verfolgen.<sup>11</sup> Er denkt dabei an das Schaffen von Menschenbildern durch Nachahmung der Natur. Seine Vorstellungen über künstlerische Naturnachahmung basieren auf platonischem Gedankengut.<sup>12</sup> Sie lassen sich folgendermaßen zu-

I primi cicli humanistici di Uomini Famosi“, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II: *I generi e i temi ritrovati*, hg. S. Settis, Turin 1985, 95–152.

<sup>10</sup> Petrarca spricht in diesem Brief in Anlehnung an Macrobius, *Saturnalia* II,2,10, von dem häßlichen Äußeren einiger großer Künstler. Nach seinen Ausführungen zu antiken Beispielen kommt er auf zeitgenössische zu sprechen: „Atque ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar, duos ego novi pictores egregios, nec formosos: Iottum, florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem senensem; novi et sculptores aliquot, sed minoris fame – eo enim in genere impar prorsus est nostra etas –; ceterum et hos vidi et, de quibus fortasse alius plura dicendi locus dabitur, opera singulorum ab auctoribus suis multum differentia longeque distantia“. Petrarca, *Rerum familiarum libri* V,17,5–6, in: Petrarca *Opere* (wie Anm. 2), 466. Zur Tradition des Themas „Schönheit der Kunstwerke – Häßlichkeit ihrer Schöpfer“ siehe: E. Kris/O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, (Wien 1934), Frankfurt a. M. 1980, 147.

<sup>11</sup> Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* I,41, in: Petrarca *Opera omnia* (wie Anm. 6): „Artes variae, (...) ipsarumque fons unus artium, unus finis, diversa materia“. Anlaß zu Mißverständnissen gab die in demselben Dialog enthaltene Feststellung: „Accedunt haec [statuae] quidem ad naturam proprius quam picturae, illae enim videntur tantum, hae autem et tanguntur, integrumque ac solidum, eoque perennius corpus habent, quam ob causam picturae veterum nulla usquam, cum adhuc innumerabiles supersint statuae“. Man hat hieraus die Vorstellung einer „superiorità della scultura sulla pittura“ herausgelesen: Venturi 1922 (wie Anm. 1), 242f., vgl. auch Chiovenda 1933 (wie Anm. 1), 6 und Tatarkiewicz 1987 (wie Anm. 1), 24. Die besondere Naturnähe skulpturaler Bildwerke wird hier von Petrarca jedoch in rein technischem Sinne verstanden. Er rekurriert nicht auf eine absolute ästhetische Norm. Es steht für ihn außer Frage, daß Künstler von hohem geistigen Rang fähig sind, Werke hervorzubringen, welche die Schöpfungen der Natur an Schönheit übertreffen. Mit Continis beiläufiger Bemerkung, daß es Petrarca nur um die „banalità della maggior naturalezza tridimensionale“ ging, kann man sich aber kaum begnügen, vgl. Contini 1980 (wie Anm. 1), 119. Es wird vermutlich auch zu berücksichtigen sein, daß man die Natur als Bildnerin des irdischen Körpers des Menschen personifizierte. Zur Tradition dieser Vorstellung siehe E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, München 1978<sup>9</sup>, 116–137, 189–190; M. Modersohn, „Natura Artifex – ein alternatives Schöpfungsmodell“, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. H. Beck und K. Hengevoss-Dürkop, Frankfurt a. M. 1994, 219–229.

<sup>12</sup> E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1975<sup>3</sup>,

sammenfassen: Sinnliche Erfahrung ist eine Vorbedingung künstlerischen Schaffens, aber die Aufgabe des Künstlers kann nicht darin bestehen, eine möglichst exakte Übereinstimmung von Bildnis und Modell zu erreichen.<sup>13</sup> Der Körper des Menschen ist weniger vollkommen als sein Geist. Die *forma corporis* wird nicht nur durch die Zeit verändert und durch Krankheit oder Tod ausgelöscht, sondern sie besitzt prinzipiell ein geringeres Maß an Schönheit als die *forma animae*.<sup>14</sup> Ein Maler oder Bildhauer, der sich die Schaffung eines wahren Bildnisses zum Ziel setzt, muß sich deshalb mittels seiner von Gott gegebenen geistigen Fähigkeiten eine Vorstellung von der inneren Form seines Modells bilden, um diese dann so ähnlich wie möglich in Materie zu übertragen. Der Erfolg ist immer begrenzt, da auch der begabteste Künstler nicht in der Lage ist, einem Abbild wahres Leben zu verleihen. Er kann bestenfalls eine Figur schaffen, die dem Betrachter 'wie lebendig' erscheint, aber er kann sie nicht fühlen und sprechen lassen.

Am deutlichsten hat Petrarca seine Vorstellungen im Zusammenhang mit dem Laura-Bildnis zum Ausdruck gebracht. Wichtige Anregungen lieferte das in der älteren Liebesdichtung geläufige Motiv des imaginären Porträts der Geliebten. Mit ihm waren im wesentlichen folgende Gedanken verknüpft: „Unter dem Eindruck der Schönheit, Anmut und des Anstands der Dame ‚malt der Dichter ihr Bildnis in seinen Geist‘ (pingere nella mente, dentro al core; dann auch finto nel core, impresso al core, etc.), d. h. er prägt sich ihre Züge, Redeweise und ihr Verhalten ein, um ‚dieses Bild stets in sich zu tragen‘; einmal als imaginative Per-

17–22; K. Flasch, „Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst“, in: *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für Johannes Hirschberger*, hg. K. Flasch, Frankfurt a. M. 1965, 265–306.

<sup>13</sup> Beachtenswert ist die in *Rerum familiarum libri XXIII*, 19, 11–13, in: Petrarca *Opere* (wie Anm. 2), 1232–1233 enthaltene Feststellung, daß unter Malern der Begriff *aria* geläufig war, denn dieser ist, was aus Petrarcas Ausführungen deutlich hervorgeht, mit kopierender Nachahmung nicht vereinbar. Mit der in demselben Briefabschnitt enthaltenen Bemerkung, daß derjenige Künstler das größte Lob finde, der ein Höchstmaß an Übereinstimmung von Bildnis und Modell erziele, weist Petrarca demzufolge auf eine ihm fremde Auffassung hin. Bezeichnenderweise verwendet er in diesem Zusammenhang den Topos „ars simia naturae“ im traditionellen abwertenden Sinne. Zur Geschichte des Topos siehe H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952, 287–325. Nach Janson (S. 293) war Boccaccio „the originator of the Renaissance concept of ars simia naturae, as against the medieval simia veri with its invidious distinction between reality and representational art, the ‚forgery of reality““. Vgl. hierzu auch Curtius (wie Anm. 11), 522–523. Zum Begriff „aria“ vgl. E. H. Gombrich, „The Style all'antica. Imitation and Assimilation“, in: *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, New York 1978<sup>3</sup>, I, 122–128; D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, 56–59.

<sup>14</sup> Die Begriffe „forma corporis“ und „forma animae“ verwendet Petrarca in *Rerum familiarum libri V*, 17, 7–8, in: Petrarca *Opere* (wie Anm. 2), 467. Zur minderen Schönheit des Körpers gegenüber der des Geistes siehe auch Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* I, 2.

sonifizierung der Idee dieser ihn erhebenden Liebe, als ein Medium zur Sublimierung seiner Empfindung; zum anderen unmittelbar zur Beteuerung der Liebe, welche ihn die ständige geistige und physische Gegenwart der Angebeteten wünschen läßt.<sup>15</sup> Petrarca hat das Motiv des imaginären Bildnisses der Geliebten in seiner Liebesdichtung wiederholt verwendet und variiert.<sup>16</sup> In einem seiner Sonette (XVI) vergleicht er den Liebenden, der im Gesicht anderer Frauen die Züge der fernen Laura sucht, mit einem alten Pilger, der im Schweißstuch der Veronika das Antlitz Christi betrachtet.<sup>17</sup>

Movesi il vecchierel canuto et bianco  
del dolce loco ov' à sua età fornita.  
et da la famigliuola sbigottita  
che vede il caro padre venir manco;

indi trahendo poi l'antiquo fianco  
per l'extreme giornate di sua vita,  
quanto piú po col buon voler s'aita,  
rotto dagli anni et dal camino stanco;

et viene a Roma, seguendo 'l desio.  
per mirar la sembianza di colui  
ch' anchor lassú nel ciel vedere spera.

Cosí, lasso, talor vo cerchand'io,  
Donna, quanto è possibile, in altrui  
la disiata vostra forma vera.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Albrecht-Bott 1976 (wie Anm. 5), 129.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 132.

<sup>17</sup> H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, 239–241 „Eine Anregung zu diesem Sonett kann aus Dante stammen. Die *Divina Commedia*, Parad. XXXI, 103 ff., spricht, ebenfalls in Gestalt eines Gleichnisses, von einem, der aus fernem Land nach Rom kam, um das Schweißstuch der Veronika zu sehen.“ Zur Veronika in Rom siehe H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, 35 f. und 265 ff.; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, 233–252, 602–606; G. Wolf, *Salus populi romani: Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, 80 ff. und 201 ff.; vgl. auch G. Dragon, „Holy Images and Likeness“, *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), 23–33

<sup>18</sup> Petrarca *Canzoniere* (wie Anm. 3), 36

Thematisiert werden die Abhängigkeit menschlichen Vorstellungsvermögens von äußeren visuellen Eindrücken und Anreizen, sowie die Idee des „wahren Porträts“. Das römische Christusbildnis fungiert für den Pilger als Medium, mit dem er seine Sehnsucht nach der Gottesschau im Jenseits lindert; mit den irdischen Zügen Jesu war die Vorstellung seiner göttliche Schönheit unmittelbar verbunden.<sup>19</sup> Der Liebende hat es schwieriger. Bei dem Bemühen, sich seine ferne Laura zu vergegenwärtigen, ist er auf die Gesichtszüge anderer Frauen angewiesen, und er weiß, daß die Möglichkeiten, sein Ziel zu erreichen, begrenzt sind. Die geschilderte Situation, die durch die Erzählung von Zeuxis und den krotonianischen Jungfrauen angeregt ist,<sup>20</sup> und die in Parallele zu dem Veronika-Bildnis stehende Verwendung der Bezeichnung *forma vera* zeigen dabei, daß sein Wunsch nicht darauf abzielt, die äußere Physiognomie der Geliebten in seiner Erinnerung zu regenerieren. Sein Verlangen ist auf die imaginative Vergegenwärtigung ihrer inneren Schönheit gerichtet.<sup>21</sup>

Mit dem Auftrag an Simone Martini, eine gemalte Darstellung der Laura anzufertigen, erschloß Petrarca dem Bildnisthema eine neue Dimension. Die platonisierende Konzeption der *vera effigies* wird beibehalten und auf das materielle Bild übertragen. Einzelelemente der äußeren Erscheinung der Dargestellten werden

<sup>19</sup> Dante erwähnt das Tuchbild als „quella immagine benedetta la quale Iesu Christo lascio a noi per essempro de la sua bellissima figura“. vgl. Dante Alighieri, *Vita Nova – Das Neue Leben, übersetzt und kommentiert von A. Coseriu und U. Kunkel*, München 1988, 118 (Kap. XL).

<sup>20</sup> Zur Überlieferung der Erzählung siehe Kris/Kurz 1980 (wie Anm. 10), 70. Das Zeuxis-Motiv kommt auch bei Bertran de Born vor, siehe Ch. Leube-Fey, *Bild und Funktion der dompna in der Lyrik der Trobadors* (*Studia Romanica* 21), Heidelberg 1971, 32.

<sup>21</sup> Boccaccio verwendet den Begriff „vera effigie“ unmittelbar in Verbindung mit dem Helena-Bildnis des Zeuxis: Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, hg. Giorgio Padoan, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* VI, hg. V. Branca, Verona 1965, 305 (*Canto* V,I,103–104): „Fu la bellezza di costei [Elena] tanto oltre ad ogni altra maravigliosa, che ella non solamente a discriversi con la penna faticò il divino ingegno d’Omero, ma ella ancora molti solenni dipintori e più intagliatori per maestro famosissimi stancò: e intra gli altri, si come Tullio nel secondo dell’ Arte vecchia (De invenzione II,1) scrive, fu Zeusis eracleate il quale per ingegno e per arte tutti i suoi contemporanei e molti de’ predecessori trapassò. Questi, condotte con grandissimo prezzo da’ Crotoniesi a dover la sua effigie col pennello dimostrare, ogni vigilanza pose, premendo con gran fatica d’animo tutte le forze dello ingegno suo; e, non avendo alcun altro essempro a tanta operazione che i versi d’Omero e la fama universale che della bellezza di costei correa, aggiunse a questi due uno essempro assai discreto: per ciò che primieramente si fece mostrare tutti i be’ fanciulli di Crotone e poi le belle fanciulle, e di tutti questi elesse cinque e delle bellezze de’ visi loro e della statura e abitudine de’ corpi, aiutato da’ versi d’Omero, formò nella mente sua una vergine di perfetta bellezza e quella, quanto l’arte potè seguire lo ’ngegno, dipinse, lasciandola, si come celestiale simulacro, alla posterità per vera effigie d’Elena“. Vgl. Boccaccio, *De claris mulieribus*, hg. J. Erfen/P. Schmitt, Stuttgart 1995, (Cap. *De Helena Menelai regis coniuge*), 110: „Fecit ergo quod potuit; et quod pinxerat, tanquam celeste simulacri decus“.

nicht kommentiert. Was für das imaginäre Bildnis gilt, trifft auch für das von Simone Martini gemalte zu: Es kam Petrarca nicht auf physiognomische Ähnlichkeit an, sondern auf das Sichtbarmachen der idealen Schönheit, die in Lauras körperlicher Schönheit nur in verschleierter Form sichtbar war.<sup>22</sup> Im Sonett *Per mirar Policeto a prova fiso* (LXXVII) wird dies durch das platonische Motiv der himmlischen Ideenschau durch den Künstler zum Ausdruck gebracht.<sup>23</sup>

Per mirar Policeto a prova fiso,  
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte,  
mill'anni, non vedrian la minor parte  
de la beltà che m'ave il cor conquiso.

Ma certo il mio Simon fu in paradiso,  
onde questa gentil Donna si parte;  
ivi la vide, et la ritrasse in carte,  
per far fede qua giù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo  
si ponno imaginar, non qui tra noi,  
ove le membra fanno a l'alma velo.

Cortesia fe'; né la potea far poi  
che fu disceso a provar caldo et gielo,  
et del mortal sentiron gli occhi suoi.<sup>24</sup>

Obwohl Petrarca sich durch seine Äußerungen zum Laura-Bildnis keineswegs als theoretischer Bahnbrecher naturalistischer Bildniskunst ausweist, hält man ihn für einen ihrer Inspiratoren.<sup>25</sup> Ob er sich tatsächlich intensiv mit individuel-

<sup>22</sup> Zu dem platonischen Ideengehalt des Sonetts siehe Albrecht-Bott 1976 (wie Anm. 5), 103–104; zur Kritik der immer wieder einseitig favorisierten Annahme, daß es sich um ein physiognomisch ähnliches Bildnis gehandelt habe müsse, siehe Hirdt 1983 (wie Anm. 5), 440–447.

<sup>23</sup> Panofsky 1975 (wie Anm. 23), 31; die unmittelbare Quelle für den Gedanken ist nicht bekannt; auf die Ähnlichkeit mit dem in der Antike in Verbindung mit Götterbildern geläufigen Epigrammotiv, der Künstler müsse die Gottheit gesehen haben, verweisen P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius. Kunstbeschreibungen justinanischer Zeit*, Berlin 1912, 63 und Albrecht-Bott 1976 (wie Anm. 5), 102; vgl. auch E. Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1980, 208 und 307.

<sup>24</sup> Petrarca *Canzoniere* (wie Anm. 3), 234.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu z. B. die Annahme von Schmitt 1974 (wie Anm. ), derzufolge die „methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die Ikonographie ‚Berühmter Männer‘ im wesentlichen durch Petrarca angeregt wurde.

len Zügen von Bildnissen beschäftigte und inwieweit er in der Lage war, sie zu beurteilen, bleibt fraglich. Seine vielzitierten Bemerkungen zu Münzbildnissen römischer Kaiser reichen als Anhaltspunkte nicht aus.<sup>26</sup> Sie enthalten lediglich summarische Feststellungen. Und in anderen Fällen hat Petrarca wie viele andere mittelalterliche Gelehrte die Lebensnähe figürlicher Kunst gänzlich unabhängig von ihren tatsächlichen formalen Eigenheiten als Qualitätsmerkmal hervorgehoben. Signifikant ist vor allem der in seine Schilderung des Mailänder Ambrosius-Bildnisses eingefügte Hinweis, die *fama* attestiere diesem einen sehr hohen Grad an Ähnlichkeit.<sup>27</sup> Das Reliefbild ist physiognomisch weniger differenziert als die von renommierten Bildhauern des 14. Jahrhunderts geschaffenen Grabbildnisse.

Petrarcas kritisches Urteil über das Qualitätsniveau zeitgenössischer Bildhauer läßt sich weder anhand seiner kunsttheoretischen Grundsätze, noch anhand seiner Urteile über einzelne Kunstwerke überzeugend erklären.

Petrarca hat die Ziele und Möglichkeiten bildkünstlerischen Schaffens nicht nur positiv beurteilt, sondern er brachte auch immer wieder Gedanken zum Ausdruck, die deren Wert in Frage stellten. Seine kritischen Bedenken betreffen zwei Themen: Die Überzeugung von der Überlegenheit der Schrift über das Bild und die moralphilosophische Fragwürdigkeit einer allzu große Wertschätzung von Kunstwerken.

Petrarca wußte, daß Gregor der Große Bilder als *scriptura laicorum* bezeichnet hatte,<sup>28</sup> aber im Unterschied zu vielen mittelalterlichen Gelehrten hat er diese

<sup>26</sup> In seinem zweiten Exemplar der *Historia Augusta* (Vat. lat 899, fol. 69), wo es heißt, daß Gordianus „Junior forma conspicuus“ war (*Gordianus* 17), bemerkt Petrarca: Si hoc verum fuit malum habuit sculptorem, vgl. Chioyenda 1933 (wie Anm. 1), 14. Und Suetons Bemerkung (*Vespasianus* 20) über den ungesunden Gesichtsausdruck Vespasians schien ihm im Einklang mit Münzporträts des Kaisers zu stehen: „Quidam urbanus natura dicatior hortante Vespasiano ut contra se aliquid diceret: ‚Faciam‘ inquit, ‚cum ventrem exhonere desieris‘. Nitenti enim atque impellentis simillimam faciem habuisse eum et scriptores rerum tradunt et imago vultus sui que vulgo adhuc aureis vel argenteis eneisque numismatibus insculpta reperitur, indicant“ (Petrarca, *Rerum memorandarum libri quatuor* (wie Anm. 7), 95. Die Randzeichnung des Kopfes eines Römers mit Lorbeerkrone in einer der Handschriften Petrarca (Claudianus, *Carmina*, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 8082, fol. 4v) läßt ebenfalls kein besonders differenziertes Studium antiker Münzbildnisse erkennen. Vgl. jedoch Degenhart/Schmitt 1980 (wie Anm. 5), 332, Kat. 700, Taf. 166a.

<sup>27</sup> Petrarca greift mit diesem Hinweis eine in der Inschrift des Tondos enthaltene Feststellung auf: „Effigies sancti hec tracta est ab imagine vivi Ambrosii“, zit. nach Wilkins 1958 (wie Anm. 2), 17.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu Chioyenda 1933 (wie Anm. 1), 9 Anm. 1.

Auffassung nicht kritiklos übernommen.<sup>29</sup> Er schätzte den edukativen Nutzen bildlicher Darstellungen gering ein.<sup>30</sup> Die Erinnerung an vorbildhafte Personen konnte seiner Meinung nach letztlich nur durch Dichter und Geschichtsschreiber sinnvoll tradiert werden. In einem Brief an Giovanni Colonna erläutert er seinen Standpunkt in Verbindung mit Ehrenmonumenten: Bildwerke seien zwar in der Lage, die äußere Erscheinung tugendhafter Personen zu vergegenwärtigen, deren Taten und deren geistiger Habitus könnten aber nur mit Worten geschildert werden. Statuen seien Bilder der Körper, literarische *exempla* dagegen Bilder der Tugenden.<sup>31</sup> Das Argument ist durch Sallust angeregt.<sup>32</sup> Es handelt sich um eine nur beiläufige Bemerkung; da sie aber zum Prolog des *Bellum Jugurthinum* gehört, in dem der antike Autor seine Auffassungen vom Nutzen der Geschichtsschreibung darlegt, wurde sie viel beachtet. Petrarca war nicht der Erste, der sie aufgriff. Viele mittelalterliche Geschichtsschreiber nahmen sie zum Anlaß, den unterschiedlichen Wert von Texten und Bildern als Medien der Erinnerung zu kommentieren.<sup>33</sup> Petrarca vertrat keinen rigiden Standpunkt. Seine Äußerungen über antike Ehrenmonumente zeigen, daß er aufgrund historischer Berichte von Cicero, Livius, Plinius und Sueton bereit war, Bildnisstatuen als

<sup>29</sup> Zur Geschichte des Topos siehe L. G. Duggan, „Was art really the ‚book of the illiterate?“, *Word & Image* 5 (1989), 227–151.

<sup>30</sup> Petrarca's Auffassung betrifft nicht nur die *illitterati* wie Duggan 1989 (wie Anm. 29), 235 annimmt: „Petrarch's denial that ordinary people can read art (...) originated in an a priori contempt for the masses and the general ‚intellectualization‘ of art in the early Renaissance.“

<sup>31</sup> Petrarca, *Rerum familiarum libri* VI,4,10–11, in: Petrarca, *Opere* (wie Anm. 2), 504: „Nunquam talis vir Themistocles fieret, nisi Miltiadis exemplis accensus, fieri illi par in animum induisset; nunquam Iulius Cesar in illud glorie culmen ascenderet, nisi mirari et imitari Marium ab adolescentia didicisset; quin et Alexandri profuit imago in templo Herculis Gadibus conspecta, qua mox ad cupiditatem magnas res agendi non exarsit modo, sed, ut ait Tranquillus, ingemuit. Profecto autem, si statue illustrium possunt nobiles animos ad imitandi studium accendere, quod Q. Fabium Maximum et P. Cornelium Scipionem dicere solitos Crispus refert, quanto magis ipsa virtus hoc efficit, claro dum proponitur non marmore sed exemplo? corporum nempe liniamenta staturus forsitan expressius continentur, rerum vero gestarum morumque notitia atque habitus animorum haud dubie plenius atque perfectius verbis quam incudibus exprimuntur; nec improprie michi videor dicturus statuas corporum imagines, exempla virtutum.“

<sup>32</sup> Sallust, *Bellum Jugurthinum* 4,5–6; vgl. hierzu Donato 1985 (wie Anm. 9), 119.

<sup>33</sup> Wipo, *Gesta Chonradi II. imperatoris*, in: *Quellen des 9. und 11. Jahrhunderts zur Geschichte der Hamburgischen Kirche und des Reiches*, hg. W. Trillmich/R. Buchner, Darmstadt 1961, 524; Johann von Salisbury, *Polycraticus*, (PL 199), 385; Buoncompagno da Signa, *Liber de obsidione Ancone*, (RIS VI,3), 5–6; *Ex Guillelmi de Nangis gestis Ludovici IX*, (MGH Scriptores XXVI), 632f.; *Historia de tyrannide Siculorum*, in: *Cronisti e scrittori editi e inediti ordinati per serie e publicati da G. Del Re*, 2 Bde, Neapel 1845–1868, Bd. 1, 285; *Liber memorialis offensarum que fiunt Comuni et civibus senesibus*, hg. Luciano Banchi, in: *Archivio storico italiano* III, 2 (1875), 199f.; Richard von London, *Itinerarium peregrinorum*, (MGH Scriptores XXVII), 195; Anonimo Romano, *Cronica*, *Edizione Critica*, hg. G. Porta, Mailand 1979, 3.

Auslöser von Erinnerungen an Exempla tugendhaften Handelns eine positive Wirkung zuzuschreiben.<sup>34</sup> Aber diese Bereitschaft machte ihn nicht zu einem begeisterten Befürworter solcher Monumente.<sup>35</sup>

Petrarcas moralphilosophische Kunstkritik stimmt in vielen Punkten mit Auffassungen des hl. Augustinus überein.<sup>36</sup> Dessen Argumente betreffen Kunstwerke generell.<sup>37</sup> Es sind im wesentlichen folgende: Die durch Werke der Malerei und Bildhauerei ausgelöste Augenlust und Freude ist nicht nur oberflächlich, sondern auch trügerisch und gefährlich. Überschreitet die ihr gewährte Zuwendung das notwendige Maß an *modestia*, dann droht Mißbrauch vielfältiger Art. Vor allem lenken sie von der religiösen Kontemplation ab, die jeder Christ Gott und seiner Schöpfung schuldet.

Petrarca nahm diese Kritik ernst. Er hat sie in den Schlußpassagen der beiden Dialoge *De tabulis pictis* und *De statu*s zum Ausdruck gebracht.<sup>38</sup> Mit den generellen augustinischen Positionen zur Kunst läßt sich Petrarca's kritische Einstellung zu Bildern und Statuen aber nicht hinreichend klären. In Einzelfragen rekurrierte er auf weitere Quellen, und hinsichtlich der Grenze des Zulässigen stimmte er mit dem Kirchenvater nicht völlig überein. Er neigte zu einer weniger radikalen Haltung und geriet dadurch *volens nolens* immer wieder in Widerspruch zu dessen Auffassungen.

Fuere aliquando statuæ insignia virtutum, nunc sunt illecebræ oculorum, ponebantur his qui magna gessissent, aut mortem pro Repub. obiissent, quales decretæ sunt legatis, a rege Fidenatium interfectis, quales liberatori Italiae Africano, quas illius magnitudo animi, ac spectata modestia non recepit, quasque post obitum recusare non potuit. Ponebantur ingeniosis, ac doctis viris, qualem positam legimus Victorino, nunc ponuntur divitibus, magno pretio marmora peregrina mercantibus.<sup>39</sup>

<sup>34</sup> Petrarca, *De remediis utriusque fortunæ* I,41, in: Petrarca, *Opera omnia* (wie Anm. 6); *Rerum familiarum libri*, XXII,14,25, in: Petrarca, *Opere* (wie Anm. 2), 1174.

<sup>35</sup> Petrarca hat die Vorteile von Texten gegenüber Bildern immer wieder hervorgehoben; siehe z. B.: Petrarca, *Rerum familiarum libri* III,18,3 und VII,15,10, in: Petrarca, *Opere* (wie Anm. 2), 372 und 547.

<sup>36</sup> Bettini 1984 (wie Anm. 1), 245 ff.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 240–244.

<sup>38</sup> Für die von Feuer-Tóth 1990 (wie Anm. 1), 33 vertretene Auffassung, daß Petrarca mit seinen kritischen Äußerungen versuchte, das Risiko einer Konfrontation mit der religiösen öffentlichen Meinung zu vermeiden („the risk of confrontation with the religious public opinion“), gibt es keine Anhaltspunkte.

<sup>39</sup> Petrarca, *De remediis utriusque fortunæ* I,41, in: Petrarca, *Opera omnia* (wie Anm. 6).

Den Begriff *illecebrae oculorum* hat Petrarca bei Augustinus entlehnt.<sup>40</sup> Die positive Bewertung antiker Ehrenstatuen ist jedoch nicht augustinish. Der Kirchenvater erwähnt in seinen *Confessiones* den Rhetor Gaius Marius Victorinus, der für seine Verdienste als Gelehrter auf dem römischen Forum eine Ehrenstatue erhielt, bevor er sich im hohen Alter zum Christentum bekannte. Mit dem Hinweis auf diese Ehrung, die mit der kritischen Nebenbemerkung „was die Bürger dieser Welt aufs höchste schätzen“ kommentiert ist, unterstreicht er den bewunderswerten Willen des Victorinus, mit dem dieser trotz aller irdischen Ehren noch als Greis sich zur christlichen Demut bekannte.<sup>41</sup> Petrarca Erwähnung der Statue des Rhetors ist dagegen rein positiv. Er blendet die Nebenbemerkung des Augustinus aus und nennt das Monument zusammen mit weiteren römischen Ehrenstatuen als Beleg dafür, daß diese in der Antike im allgemeinen nur tugendhaften Personen gewährt wurden.<sup>42</sup>

Den als *insignia virtutum* positiv bewerteten antiken Statuen stellt Petrarca kritisch diejenigen seiner Zeit gegenüber. Sein knapper Hinweis richtet sich gegen Personen, die – anstatt durch Verdienste um das Gemeinwesen – mittels ihres Reichtums prunkvolle Monumente erwerben. Die Bezeichnung *mercatores* ist nicht wörtlich zu verstehen, sondern in Anlehnung an eine polemische Formulierung Ciceros in abwertend ironischem Sinn.<sup>43</sup> Bei Cicero findet man auch die Wertschätzung der Bescheidenheit der Vorfahren als moralische Norm zur Kritik allzu prunkvoller zeitgenössischer Statuen.<sup>44</sup> Petrarca greift in *De statu* jedoch nicht nur ciceronianische Argumente gegen maßlose Statuensetzungen auf. Seine Äußerungen erschöpfen sich nicht in Hinweisen zum moralischen Anspruch statuarischer Ehrungen und in konkreten Vorschlägen zum angemessenen Aufwand ihrer Realisierung. Er rekurriert auf das Problem der Idolatrie.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> Augustinus, *Confessiones* X,34,53; siehe hierzu Bettini 1984 (wie Anm. 1), 260.

<sup>41</sup> Augustinus, *Confessiones* VIII,2,3.

<sup>42</sup> Bettini 1984 (wie Anm. 1), 261.

<sup>43</sup> Cicero, *In C. Verrem* II,3,8

<sup>44</sup> Bei Cicero, *Philippicae* IX,13, findet man z. B. den Hinweis, eine einfache bronzene „statua pedestris“ sei tugendhafter als ein vergoldetes Reiterstandbild. Zu Ciceros Kritik an Mißbräuchen zeitgenössischer Statuensetzungen siehe G. Lahusen, *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom. Literarische und epigraphische Zeugnisse*, Rom 1983, 131.

<sup>45</sup> Die idolatriekritischen Hinweise wurden von der Forschung bisher übergangen. Siehe z. B. Feuer-Tóth 1990 (wie Anm. 1), 32: „Petrarch-Ratio warns his contemporaries that the subject on the future work of art should not serve the delight of the eye but virtue. Just as was done at the time of the Roman Republic, statues should be raised to those who did great deeds, sacrificed their lives for the Republic or saved the country, men like Scipio Africanus.“

Delectari quoque sacris imaginibus, quae spectantes benefici coelestis admoneant, pium saepe, exci-  
tandisque animis utile: prophanae autem, etsi interdum moveant, atque erigant ad virtutem, dum te-  
pentes animi rerum nobilium memoria recalescunt: amandae tamen aut colendae aequo amplius non  
sunt, ne aut stultitiae testes, aut avaritiae ministrae, aut fidei sint rebelles, ac religioni verae, et prae-  
cepto illi famosissimo: Custodite vos a simulacris.<sup>46</sup>

Ähnlich verhält es sich in dem Kommentar zur Wertschätzung kostbarer Sta-  
tuen: Petrarca greift auch hier zunächst Argumente auf, die bereits von antiken  
Autoren vertreten wurden und verschärft im Anschluß daran seine Kritik durch  
einen idolatriekritischen Hinweis:

Avaritiae consilium agnosco, pretium ut augoror, non ars placet. Unam tu auream artificii mediocris,  
multis aeneis atque marmoris, multoque maxime plasticis preafarendam duxeris, haud insulse qui-  
dem, ut se habet aestimatio rerum praesens, hoc est, autem aurum amare non statuum: quae ut ex vili  
materia nobilis, sic puro rudis, ex auro fieri potest. Quanti vero tu statuam extimares, sive illam regis  
Assyrii ex auro sexaginta cubitorum, quam non adorasse capitale fuit, quamque hodie multo ultro  
suam ut facerent adorarent...<sup>47</sup>

Die Vorstellung, derzufolge die Kenner der Kunst Gestaltung und Technik be-  
urteilen, während die Laien nur den Materialwert bewundern, ist eine – auch  
mittelalterlichen Gelehrten geläufige – antike Vorstellung,<sup>48</sup> und der Vorwurf  
der Bevorzugung kostbarer Statuen vor solchen aus billigem Material ist durch  
Cicero und Plinius angeregt. Die von Daniel geschilderte Statue Nebukadnezars  
gehört dagegen zu den geläufigsten biblischen Beispielen frühchristlicher und  
mittelalterlicher Idolatriekritik.<sup>49</sup>

Der Dialog *De statu*s liefert zwei wichtige Anhaltspunkte, die Petrarca's Einstel-  
lung zur zeitgenössischen skulpturalen Bildniskunst betreffen: 1. Petrarca miß-  
billigt, daß reiche Personen *statuas* käuflich erwerben. 2. Er bezieht sich in seiner  
Kritik nicht nur auf ciceronianische Argumente, sondern auch auf die christliche  
Idolatriekritik.

<sup>46</sup> Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* I,41, in: Petrarca, *Opera omnia* (wie Anm. 6).

<sup>47</sup> Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* I,41, in: Petrarca, *Opera omnia* (wie Anm. 6).

<sup>48</sup> Baxandall 1971 (wie Anm. 1), 59–60; U. Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 1987, 156–158; P. C. Claussen, „*materia* und *opus* – Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage“, in: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, hg. V. v. Flemming und S. Schütze, Mainz 1996, 40–49.

<sup>49</sup> Nebukadnezar als Idolatrieexemplum vgl. M. Wegner, „Das Nabuchodonosor Bild. Das Bild im Bild“, in: *Pietas, Festschrift für B. Köting, Jahrbuch für Antike und Christentum* Erg. Bd. 8 (1980), 528–538.

Mit den zeitgenössischen *statuae* sind Grabbildnisse gemeint. Andere von privaten Auftraggebern käuflich erwerbbar skulpturale Bildnisse hat es im 14. Jahrhundert nicht gegeben. Daß Petrarca durch diese zu idolatriekritischen Reflexionen veranlaßt wurde, zeigt seine Reaktion auf die sepulkrale Reiterstatue des Mailänder Signoren Bernabò Visconti.<sup>50</sup> Die nahezu lebensgroße Skulptur ist das einzige skulpturale Bildnis eines Zeitgenossen, das er schriftlich kommentierte. Er tat dies nur aufgrund eines äußeren Anlasses und er bringt seine Auffassung nicht offen zum Ausdruck, da einer seiner herrscherlichen Gönner betroffen war. Es sind zwei Textstellen relevant, deren Quellenwert erst dann ersichtlich wird, wenn man ihren Entstehungszusammenhang berücksichtigt:

1366 und 1368 sandte Petrarca an Papst Urban V. zwei Briefe, in denen er die Rückkehr der päpstlichen Kurie von Avignon nach Rom leidenschaftlich befürwortete und ihn aufforderte, er möge der Ignoranz seiner Kardinäle entgegenzutreten, die um des eigenen Vorteils willen, das barbarische Frankreich nicht verlassen wollten.<sup>51</sup> Urban V. nahm Petrarca's Ausführungen wohlwollend zur Kenntnis; die angegriffenen französischen Kardinäle waren dagegen äußerst ungehalten und beauftragten den in Paris lehrenden Magister Jean de Hesdin, Petrarca's Anschuldigungen entgegenzutreten. Der dem Johanniter-Orden angehörende französische Gelehrte schildert in seiner Streitschrift die Vorzüge und Verdienste Frankreichs und stellt diesen die politischen und sittlichen Mißstände gegenüber, die aus seiner Sicht seit jeher in Italien herrschten. In diesem Zusammenhang erwähnt er das Mailänder Reitermonument, das Bernabò Visconti sich einige Jahre zuvor als Grabmal hinter dem Hochaltar seiner Hofkapelle San Giovanni in Conca hatte errichten lassen. Es handele sich um ein abscheuliches Idol, das keinen Zweifel daran lasse, daß Italien von Tyrannen beherrscht werde, die jeder Form von Unrecht und Gottlosigkeit Vorschub leisteten.<sup>52</sup> Die Streitschrift des Jean de Hesdin wurde Petrarca einige Jahre später bekannt. Er schrieb eine ausführliche Entgegnung, in der er mit den Ausführungen

<sup>50</sup> Zum folgenden vgl. P. Seiler, *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien*, Phil. Diss., Heidelberg 1989, 246–259.

<sup>51</sup> Petrarca, *Senilium rerum libri VII,1 und IX,1*, in: Petrarca, *Opera omnia* (wie Anm. 6). Vgl. E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca e la formazione del Canzoniere*, hg. R. Ceserani, Milano 1980, 260–263, 277–278, 303–305; E. Casamassima, „L'autografo Riccardiano della seconda lettera del Petrarca a Urbano V (Senile IX 1)“, *Quaderni Petrarqueschi* 3 (1985–1986), 5–175, 13–18; zu Petrarca und Bernabò Visconti siehe auch Rao 1991 (wie Anm. 6), 459–479.

<sup>52</sup> E. Cocchia, „Magistri Iohannes de Hysdinio invectiva contra Fr. Petrarcham et Fr. Petrarchae contra cuiusdam galli calumnias apologia. Revisione critica del testo con introduzione storica e commento“, in: *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 7, Neapel 1919, 93–201, 124.

seines Kontrahenten hart ins Gericht ging und sie Punkt für Punkt zurückwies. Auf eine ausführliche Diskussion der Reiterstatue ließ er sich jedoch nicht ein. Er zog es vor, einen polemischen Gegenschlag zu lancieren. Daß der Franzose dieses Bildwerk als Idol bezeichnete, sei doch sehr erstaunlich. Anstatt über fremde Phänomene rigoros zu urteilen, möge er sich doch um die Angelegenheiten in seinem eigenen Land kümmern, zum Beispiel um die in den Chören Pariser Kirchen aufgestellten Grabmäler, die den Zugang zu den Altären verstopften und die Andacht der Gläubigen behinderten.<sup>53</sup> So abwegig, wie Petrarca behauptete, erschien ihm das über die Mailänder Reiterstatue gefällte Urteil des Jean de Hesdin jedoch nicht. Aus einem wenige Monate später verfaßten Brief geht hervor, daß er durch das mit Goldornamenten reich verzierte marmorne Bildwerk an Statuen erinnert wurde, die sich tyrannisch gesinnte römische Imperatoren in Tempeln errichten ließen, um sich als Gottheiten verehren zu lassen.<sup>54</sup> Er nennt Gaius Caligula, Commodus, Heliogabalus und Diokletian. Über deren hochmütige Selbstverherrlichung war er nicht nur durch Sueton und die *Historia Augusta* unterrichtet;<sup>55</sup> durch die mittelalterliche Universalchronistik waren die Statuen der erwähnten Kaiser als Negativbeispiele heidnischen Herrscherkults bekannt.<sup>56</sup>

Petrarca hat sich mit den traditionellen kirchlichen Lehrmeinungen über Idolatrie intensiv beschäftigt. In seinem Traktat *De otio religioso* behandelt er dieses Thema im Rahmen umfänglicher Ausführungen über den Ursprung des heidnischen Polytheismus.<sup>57</sup> Er bezieht sich vorrangig auf Cicero (*De natura deorum*), Lactantius (*Institutiones divinae*) und Augustinus (*De civitate dei*).<sup>58</sup> Seine Ar-

<sup>53</sup> Petrarca, *Invectiva contra eum qui maledixit Italiae*, in: Petrarca, *Opere latine* (wie Anm. 4), Bd. 2, 1244.

<sup>54</sup> Petrarca, *Senilium rerum libri XIV*, 1, in: Francesco Petrarca, *Epistole*, hg. U. Dotti, Turin 1978, 818.

<sup>55</sup> Sueton, *Caligula* 22,3; *Historia Augusta*, *Commodus* 9,2, *Alexander Severus* 18,1 und *Heliogabalus* 17,2; Eutropius, *Breviarium ab urbe condita* IX,26; zu goldenen antiken Kaiserstatuen siehe G. Lahusen, „Goldene und vergoldete römische Ehrenstatuen und Bildnisse“, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom* 85 (1978), 385 ff.; Th. Pekáry, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft*, (*Das römische Herrscherbild* III,V), hg. M. Wegner, Berlin 1985, 66–80.

<sup>56</sup> Zu Petrarcas Kenntnis der Universalchronistik siehe G. Billanovich, *Un nuovo esempio delle scoperte delle letture del Petrarca. L'Ensebio – Girolamo – Pseudo-Prospero*, Krefeld 1954, 48–50.

<sup>57</sup> Petrarca, *De otio religioso*, in: Petrarca, *Opere latine* (wie Anm. 4), Bd. 2, 567–809, 759–777.

<sup>58</sup> Petrarca hat „fast in voller Länge“ das Kap. 1,15 der *Divinae institutiones* des Lactantius abgeschrieben, siehe hierzu die detaillierten Angaben von Enekel: Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, I: *Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar von K. A. E. Enekel*, Leiden 1990, 527.

gumentation bleibt zunächst im Rahmen euhemeristischer Theoreme.<sup>59</sup> Die antiken Götter seien historische Herrscher und Heroen gewesen; durch herausragende Taten und Verdienste hätten sie sich bei den Angehörigen ihrer Gemeinwesen höchstes Ansehen erworben. Nach ihrem Tod habe man das Bedürfnis verspürt, die Erinnerung an sie durch Bildnisse wach zu halten und nach und nach habe man sie dann durch die Einführung sakraler Kulte vergöttlicht. Petrarca hebt hervor, daß Lactantius und Cicero die Motive, die zur Entstehung dieser Kulte führten, nicht einseitig negativ schildern und dadurch, daß sie diese auf die Achtung gegenüber verdienstvollen Herrschern und auf die Liebe zum Gemeinwesen zurückführen sogar teilweise rechtfertigen.<sup>60</sup> Negative Auswüchse hätten sich erst im Laufe der Zeit eingestellt, und zwar nicht zuletzt durch Dichter, Maler und Bildhauer:

Superedificasse etiam vel poetas, ut ille [Cicero], vel illustres artifices, ut hic ait [Lactantius], pictores scilicet aut, quod idolo convenientius est, sculptores tam proprie dictum est, ut ad errorum cumulum nichil fingi possit efficacius, cum in altero oculorum, in altero sint aurium blandimenta, quibus precipue sensibus veritas et falsitas in animam subit.<sup>61</sup>

Petrarca verweist in diesem Zusammenhang auch auf den *Liber sapientiae*, in dem von einem Herrscher die Rede ist, der von einem ehrgeizigen Künstler schöner dargestellt wurde als er war, woraufhin die Menge angesichts seines Bildnisses begann, ihn als Gott anzubeten, obwohl sie ihn zuvor nur als Mensch verehrt hatte.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Zum Euhemerismus siehe F. v. Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, 1922 (Aalen 1962); J. D. Cooke, „Euhemerism. A Medieval Interpretation of Classical Paganism“, *Speculum* 2 (1927), 396–410; K. v. See, „Euhemerismus“, in: *Lexikon des Mittelalters* IV, München, Zürich 1989, 86–91; zu Petrarca Euhemerismus siehe auch den Exkurs über die „inventores artium“ in *De vita solitaria* I,6,8–11, und den ausführlichen Kommentar von Enekel 1990 (wie Anm. 58), 97, 522–532. Zu Petrarca Einstellung zu den heidnischen Göttern vgl. auch E. Leube, „Petrarca und die alten Götter. Zum Bild der antiken Mythologie in der *Africa* und im übrigen lateinischen Werk des Dichters“, *Romanistisches Jahrbuch* 11 (1960), 89–107; und A. Mazzocco, „Antiquarianism of Francesco Petrarca“, *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 7,2 (1977), 220–224.

<sup>60</sup> Petrarca, *De otio religioso*, in: Petrarca *Opere latine* (wie Anm. 4), I, 762: „Sane quod ait ‚affectui‘ aut ‚regibus‘ eo pertinet, quod ubi Cicero excellentium vivorum, Lactantius vero regum defunctorum reverentiam erroris deposuerat fundamentum, hic et pietatem et affectum patrium addit: utrunque possibile enim, utrunque similitudinem veri habet“.

<sup>61</sup> Petrarca, *De otio religioso*, in: Petrarca, *Opere latine* (wie Anm. 4), I, 762; zum Hinweis auf die Sinne, durch die Wahres und Falsches eindringt vgl. Augustinus, *Confessiones* X.

<sup>62</sup> Petrarca, *De otio religioso*, in: Petrarca, *Opere latine* (wie Anm. 4), I, 762: „Ad hec, ut in libro Sapientiae legitur, provexit ad horum culturam et hos qui ignorabant artificis eximia diligentia. Ille enim volentes placere illi qui se assumpsit elaboravit arte sua ut similitudinem in melius figuraret, multitudo autem hominum abducta per speciem operis eum, qui ante tempus tanquam homo hono-

Wichtig ist der nicht näher ausgeführte Hinweis, Bildhauer hätten mit Idolen mehr zu tun als Maler. Er basiert auf der Überlieferung des Alten Testaments, in der nur von skulpturalen Götzenbildern die Rede ist. Petrarca verband mit diesem Sachverhalt nicht nur rationalistisch-euhemeristische Theoreme, sondern auch eine seit frühchristlicher Zeit geläufige dämonologische Vorstellung, derzufolge Statuen, die Gegenstand eines idolatristischen Kultes waren, von Dämonen usurpiert wurden.<sup>63</sup> Aus der Leichtgläubigkeit und Ignoranz im Umgang mit den Statuen verstorbener Menschen habe sich eine zweifache Gefahr ergeben. Es seien nicht nur verstorbenen Menschen göttliche Ehren erwiesen worden, sondern man habe gleichzeitig auch Dämonen verehrt, denen die Statuen als Körper dienten.<sup>64</sup>

Petrarcas Ausführungen ist zu entnehmen, daß die dem Herrscher- und Heroenkult dienende Statue für ihn diejenige Bildnisgattung war, die im Altertum am stärksten mit dem Phänomen der Idolatrie verbunden war. Patristische Lehrmeinungen zu diesem Problemfeld waren ihm vertraut und er bezweifelte nicht deren Richtigkeit. Welche Lehren er aus diesem Wissen für die Beurteilung zeitgenössischer Bildwerke zog, hat er in *De otio religioso* nicht erörtert.

ratus fuerat, nunc ut deum adoraverunt; et hec fuit vite humane deceptio, quoniam aut affectui aut regibus deservientes homines incomunicabile nomen lapidibus et lignis imposuerunt [Sap. 14, 18–21].“

<sup>63</sup> Vgl. hierzu F. J. Dölger, „Teufels Großmutter‘ Magna Mater Deum und Magna Mater Daemonum. Die Umwertung der Heidengötter im christlichen Dämonenglauben“, *Antike und Christentum* 3 (1932), 153–176, v.a. 158 ff; zu Petrarcas Rezeption der Dämonenlehre der frühchristliche Apologeten vgl. Leube 1960 (wie Anm. 59), 89–107, bes. 96–97. Leube weist u. a. darauf hin, daß Petrarca wiederholt den Psalmvers 95,5 *omnes dii gentium daemonia* zitiert (S. 96 Anm. 44).

<sup>64</sup> Petrarca, *De otio religioso*, in: Petrarca *Opere latine* (wie Anm. 4), Bd. 1, 768: „Equidem si nec nostri, ut faciunt, urgerent neque illi ultro crederent ac singula que ad religionem pertinent vana eis esse atque irrita faterentur, tamen intelligentibus universalis illa confessio satis erat, qua terram matrem deorum omnium esse dixerunt, que omnium quoque hominum mater est, ut nihil dubii relinqueretur omnes illorum deos quantalibet superstitione quantiscunque temporum spatiis adiuta cultos aut colendo terrenos homines ac mortales esse, non deos. Quorum error suis in terminis si mansisset, grande periculum erat prestare homini quod debitum Deo: verum occasione hac demones freti calliditate insita defunctorum hominum statuas subiere, credulitate atque inscitia hominum abutentes, unde geminata periculi materia est, dum non modo homini sed demoni Dei hosti divinum offertur obsequium, ipsa statua, hoc est idoli materia, vicem corporis, demone autem incluso anime locum obtinente, ut sic ex corpore atque anima factus ab homine illusor hominum deus constet, cuius faciendi artificium Trismegistus hominibus datum dicit, quod scilicet ad adventum veri Dei vel ablatum esse, vel auferri debere conqueritur. Ita huc redigitur rerum summa: veteres illos ingeniosissimos homines vel inani memoria defunctorum apud inferos degentium, vel demonum quoque fallacis ac saxis elusos, ut digno supplitio incredula durities plecteretur.“ Der Hinweis auf Hermes Trismegistos zeigt, daß Petrarcas Ausführungen auf Augustinus basieren (*De civitate dei* VIII, cap. 20 ff), der sich ausführlich mit den Auffassungen des Hermes Trismegistos auseinandersetzt.

Keine Statue des 14. Jahrhunderts diente in offenem Widerspruch zur christlichen Religion der Vergöttlichung eines irdischen Individuums. Die gegen Bernabò Visconti in die Welt gesetzte Behauptung, er habe sich in seinem Herrschaftsbereich göttliche Ehrungen angemäßt, basierte ebenso wie die am Anfang des Jahrhunderts gegen Papst Bonifaz VIII. erhobene Anklage der Idolatrie auf Tatsachenverdrehungen politischer Propaganda.<sup>65</sup> Idolatrie im engeren Sinne war nicht aktuell. Dennoch gab es Probleme idolatristischen Verhaltens. Der Begriff der Idolatrie hatte im frühen Christentum eine radikale inhaltliche Erweiterung erfahren. Er wurde von strengen Vertretern katholischer Orthodoxie nicht nur auf jede Art von Aberglauben angewandt, sondern auch auf jegliche Art des lasterhaften Begehrens irdischer Dinge, die als Abkehr oder Ablenkung von wahrer Gottesverehrung gewertet werden konnte. Man berief sich auf Paulus: Der Apostel stellte Idolatrie und Sittenlosigkeit als zusammengehörige Phänomene dar, und er nannte wollüstige und habgierige Menschen Götzendiener.<sup>66</sup> Frühchristliche Apologeten folgten ihm hierin und zogen weitere Schlußfolgerungen. So vertrat Tertullian die Auffassung, daß letztlich jedes sündhafte Verhalten als ein Akt der Idolatrie aufzufassen sei, da es Gott beleidige.<sup>67</sup> Die Gefahr idolatristischen Fehlverhaltens drohte demzufolge in allen Lebenssphären, vor allem aber im politischen Bereich. Daß ein Christ ein öffentliches Amt bekleiden könne, ohne idolatristisch zu werden, erschien Tertullian kaum möglich. So stigmatisierte er nicht nur einzelne amtliche Trachten und Abzeichen als götzendienerisch, sondern auch das Illuminieren und Bekränzen von Häusern und Türpfosten bei politischen Anlässen.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> T. Schmidt, „Papst Bonifaz VIII. und die Idolatrie“, *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 66 (1986), 75–107; und T. Schmidt, *Der Bonifaz-Prozeß. Verfahren der Papstanklage in der Zeit Bonifaz' VIII und Clemens' V. (Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte und zum Kirchenrecht 19)*, Köln, Wien 1989.

<sup>66</sup> Paulus, Eph 5,5 und Col 3,5; vgl. H. Leclercq, „Idolatrie“, in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* 7 (1926), 51–62.

<sup>67</sup> Tertullian, *De idolatria* I,1, (CCSL 1), Turnhout 1954, 1101.

<sup>68</sup> Tertullian, *De idolatria* XV,1–3, (CCSL 1), Turnhout 1954, 1115–1116: „Sed luceant, inquit, opera vestra. [Mt 5,16] At nunc lucent tabernae et ianuae nostrae. Plures iam inuenias ethnicorum fores sine lucernis et laureis, quam Christianorum. De ista quoque specie quid uidetur? Si idoli honor est, sine dubio idoli honor idololatria est. Si hominis causa est, recogitemus omnem idololatriam in hominis causam esse. Recognitemus omnem idololatriam in homines esse culturam, cum ipsos deos nationum homines retro fuisse etiam apud suos constet. Itaque nihil interest, superioris an huius saeculi uiris superstitio ista praestetur. (...) Reddenda sunt Caesari quae sunt Caesaris. [Mt 22,21] Bene quod apposit: et quae sunt dei deo. Quae ergo sunt Caesaris? Scilicet de quibus tunc consultatio mouebatur, praestandusne esset census Caesari an non. Ideo et monetam ostendi sibi dominus postulauit et de imagine, cuius esset, requisiiuit, et cum audisset Caesaris, reddite, ait, quae sunt Caesaris Caesari, et quae in nummo est, et imaginem dei deo, quae in homine est, ut Caesari quidem pecuniam reddas, deo temetipsum. Alioquin quid erit dei, si omnia Caesaris?“ *Ibid.*, XV,8–

Die radikalen Auffassungen frühchristlicher Idolatriekritik konnten sich nicht durchsetzen. Der erweiterte Idolatriebegriff spielte aber auch in späterer Zeit eine Rolle.<sup>69</sup> Für die Hüter christlicher Moral stand unzweifelhaft fest: „So viele vergängliche Dinge wir übermäßig lieben und Gott vorziehen, so viele Götzenbilder machen wir uns gewissermaßen.“<sup>70</sup> Die Grenze zwischen dem, was an „Menschenverehrung“ als zulässig angesehen wurde, und den allein Gott geschuldeten Formen der Verehrung, wurde jedoch unterschiedlich gezogen und bildete (mit und ohne Bilder) einen nicht klar abgesteckten Problembereich.<sup>71</sup> Den Tendenzen zu großzügigen Kompromissen traten immer wieder skrupulöse Moralisten entgegen. Auf idolatriekritischen Standpunkten basierende Einwände gegen maßlosen Personenkult, vor allem gegen Mißbräuche des Heiligenkults, wurden im 14. Jahrhundert nicht nur von bilderfeindlichen Sekten und „ängstlich rechtgläubigen Kreisen“ (Huizinga) erhoben, sondern auch von welt-offenen Dichtern und humanistischen Gelehrten, denen prinzipielle Bilderfeindlichkeit fremd war.<sup>72</sup> Der erweiterte Idolatriebegriff kam meist dann zur Anwendung, wenn die kritisierten Phänomene mit jenen Lastern in Verbindung gebracht wurden, die seit dem frühen Christentum als Quellen götzendienerischen Treibens angesehen wurden: Superbia, Avaritia und Luxuria.

10, 1116–1117: „Igitur quod attineat ad honores regum uel imperatorum, satis praescriptum habemus, in omni obsequio esse nos oportere secundum apostoli praeceptum subditos magistratibus et principibus et potestatibus, sed intra limites disciplinae, quousque ab idololatria separamur. Propterea enim et illud exemplum trium fratrum praecurrit, qui alias obsequentes erga regem Nabuchodonosor honorem imaginis eius constantissime respuerunt probantes idololatriam esse, quicquid ultra humani honoris modum ad instar diuinae sublimitatis extollitur. Sic et Daniel cetera Dario subnixus tamdiu fuit in officio, quamdiu a periculo disciplinae uacaret. Nam ne id subiret, non magis leones regio timuit, quam illi regios ignes.“

<sup>69</sup> M. Aston, *England's Iconoclasts: Laws Against Images*, Oxford 1988, 102 (zu Wycliff).

<sup>70</sup> Otto von Freising, *Chronica sive historia de duabus civitatibus*, übersetzt von Adolf Schmidt, hg. Walther Lammers, (*Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters – Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe XVI*), Darmstadt 1990, 629: „quotquot res transitorias inordinate amantes Deo preponimus, tot nobis quasi scuptilia fabricamus.“

<sup>71</sup> Die in euhemeristischen Exkursen enthaltenen Hinweise sind – wie z. B. auch bei Petrarca in *De vita solitaria* I,6,11 – vgl. Enekel (wie Anm. 59), 97 – häufig zu allgemein gehalten oder betreffen nicht aktuelle heidnische Riten. Zur Bedeutung dieser Problematik in der christlichen Bilderlehre siehe Aston 1988 (wie Anm. 69), 28f., 47ff., 121–123.

<sup>72</sup> J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, Stuttgart 1975, 243 zu Eustache Deschamp; Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, hg. A. Lanza, Florenz 1984, 244–246, *novella* 121; zum Heiligenkult siehe Sacchettis „Lettera a Jacomo di Conte sopra le Dipinture de'Beati“, in: Franco Sacchetti, *Novelle*, London 1795, II, 367–379.

Die Verbindung von Idolatrie und Superbia betraf an erster Stelle Formen herrscherlicher Selbstdarstellung. Ausgehend von strengen Maßstäben christlicher Moral – sei es aus religiöser Überzeugung oder aus politisch-propagandistischem Kalkül – wurden nicht nur die unmittelbar an antik-heidnische Exempla herrscherlichen Bildkults erinnernden Formen der Ehrbezeugung vor herrscherlichen Bildnissen als unzulässig angesehen.<sup>73</sup> Es konnte bereits der Standort einer Statue Anstoß erregen, wenn er ehrenvoller war als der eines in der Nähe befindlichen religiösen Bildes.<sup>74</sup> Mitunter wurden das Aufstellen von Herrscherbildern auch grundsätzlich als idolatrische Herabsetzung der Ehre Gottes verurteilt. So stufte zum Beispiel der mit Petrarca befreundete Pierre Bersuire in seinem *Repertorium morale* zeitgenössische Statuen von Herrschern und Päpsten pauschal als Idole ein, die in der Tradition der Statue Nebukadnezars stünden.<sup>75</sup> Petrarca war nicht weniger kritisch, wenn er weltlichen Herrscherpomp mit christlichen Wertmaßstäben konfrontierte. Herrscherliche Statuensetzungen hat er, anders als Ehrenstatuen, die im Auftrag des Gemeinwesens errichtet wurden, nicht positiv bewertet, und unter den Empfängern solcher Ehrungen erschien ihm nur derjenige vorbildlich, der sie wie Scipio Africanus der Ältere ablehnte.<sup>76</sup> In seinem an Francesco da Carrara gerichteten Fürstenspiegel schildert er dem Signoren von Padua in aller Ausführlichkeit das Ideal christlicher Demut und warnt ihn nachdrücklich vor den Gefahren herrscherlichen Hochmuts. Maßloser Herrscherehrgeiz und Idolatrie sind auch bei Petrarca eng verbunden. Im Unterschied zu Bersuire nimmt er in diesem Traktat

<sup>73</sup> Zu den gegen Bonifaz VIII. erhobenen Anklagepunkten gehörte auch der Vorwurf, er habe einen päpstlichen Bildkult etablieren wollen; siehe hierzu Schmidt 1986 (wie Anm. 65), 80.

<sup>74</sup> Vgl. hierzu Seiler 1989 (wie Anm. 50), 252–253 (zur Kommentierung des Standorts der Reiterstatue des Bernabò Visconti durch Jean de Hesdin und Petrarca); N. Schnitzler, *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1996, 99–100 (zur Bildnisstatue Papst Julius' II. in Bologna).

<sup>75</sup> Siehe das Zitat in W. Heckscher, *Sixtus VIII aeneas insignes statuas romano populo restituendas censuit*, Den Haag 1955, 21 Anm. 78.

<sup>76</sup> Zur Zurückweisung von Ehrenstatuen durch Scipio Africanus siehe Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* I,41, in: Petrarca, *Opere* (wie Anm. 2). Ausführlicher kommentiert er sie in *De viris illustribus* XXI,11,15 (*Edizione critica per cura di G. Martellotti*, Florenz 1964, I, 295–296): „Sed revertor ad Scipionem [...] gloria enim sibi non ad satietatem modo sed pene ad fastidium obtigit. Usque adeo ut ei non glorie sed invidie ad augmentum ab hoste etiam sit objectum, aliquando eum populum castigasse quod se perpetuum dictatorem et consulem facere voluisset, prohibuisse etiam statuas sibi in comitio in rostris in curia in Capitolio et in cella Iovis poni, vetuisse preterea ne decerneretur ut imago eius triumphali habitu e templo Iovis exiret; ad hec et amicitie regum et veneratio populorum et mille alia que enumerare longum est“. Siehe Livius, *Ab urbe condita libri* XXXVIII,56,11–13; zu Petrarca besonderer Wertschätzung des Scipio Africanus siehe: A. Bernardo, *Petrarch, Scipio and the 'Africa'. The Birth of Humanism's Dream*, Baltimore 1962, Nachdruck 1978.

zwar nicht auf mittelalterliche Herrscherbilder bezug, aber er erinnert an die in Tempeln aufgestellten goldenen Statuen antiker Imperatoren.<sup>77</sup>

Neben exzessiven Formen hochmütiger Selbstdarstellung wurden vor allem Manifestationen der *avaritia* als idolatrisches Fehlverhalten charakterisiert. Der paulinische Ausspruch *avaritia est ydolorum servitus* wurde immer wieder zitiert.<sup>78</sup> Petrarca hatte sich auch diese Variante des erweiterten Begriffs der Idolatrie zu eigen gemacht. Das zeigt bereits die im Dialog *De statu* gebrauchte Bezeichnung *avaritiae ministrae*.<sup>79</sup> Seine Ablehnung luxuriöser Kunst ist nicht nur durch nichtchristliche antike Autoren inspiriert.<sup>80</sup> Habgier nach Gold und anderen wertvollen Materialien wurden von ihm explizit als eine zeitgenössische Spielart der Idolatrie kritisiert. In einem an den Kardinal Annibaldo da Ceccano gerichteten Brief verurteilt er die Vorliebe hoher Kleriker für prunkvolle Kirchenausstattungen als „Idolatrie unter dem Mantel der Frömmigkeit“.<sup>81</sup>

<sup>77</sup> Vgl. hierzu Anm. 54. Es handelt sich um die durch die Reiterstatue des Bernabò Visconti angelegte Textstelle.

<sup>78</sup> Alanus ab Insulis, *Summa de arte praedicanti*, *Sermo* II, (PL CCX), 203: „(...) avaritia est quae nostri temporis homines ad idolatriam reverti cogit, de qua Apostulus ait: Avaritia quae est idolorum servitus“.

<sup>79</sup> Vgl. oben das Zitat S. 310.

<sup>80</sup> Diese einseitige Sicht findet man bei Feuer-Tóth 1990 (wie Anm. 1), 32.

<sup>81</sup> Petrarca, *Rerum familiarum libri* VI, 1, 23–30, in: Petrarca, *Opere* (wie Anm. 2), 478–479: „Vobis congerendarum opum quis est color? respondebitis ut Cristi templa farciatis auro. Sed quid Persio dicitis exclamanti: O curae in terris anime et caelestium inanes, / Quid iuvat hoc, templis vestros immittere mores? [Persius, *Sat.* II, 61–62] Neve hoc aliis dictum crederetis, audite ut statim vestro nomine vos appellat: Dicite, pontifices, in sancto quid facit aurum? [Persius, *Sat.* II, 69] Respondete, pontificis; vobis enim loquitur. Respondete tot senes uni iuveni, tot theologi uni poete, tot cristiani uni pagano. Quid dicitis? in sancto quid facit aurum? si respondere negligitis poete, annon saltem respondebitis prophete, qui non aurum, sed alia quedam a vobis ornamenta templorum exigit? Apud Malachiam legitis: ‚Filius honorat patrem, et servus dominum suum timebit; si ergo pater ego sum, ubi est honor meus? et si dominus ergo sum, ubi est timor meus? dicit dominus exercituum; et ut noscatis quia vobis dicit, sequitur: ‚ad vos, o sacerdotes, qui despicitis nomen meum. [Malach 1, 6] Nisi forte quisquam est qui putet ulla unquam etate dignius hoc quesitum, quam nunc queritur. [...] Verior igitur illa responsio quam percontationi proprie Persius ipse subiecit; cum enim secundo quesisset: ‚In sancto quid facit aurum?‘ intulit: Nempse hoc, quod Venere donate a virgine pupe. [Persius, *Sat.* II, 70; vgl. Lactantius, *Div. Inst.* II, 4] Facessat, oro, iantandem aurum templis inutile, et in alia templa Dei, hoc est in usus hominum egentium, conferatur; sit Cristi caritas, que seculi pompa est; nec semper, sub obtentu devotionis, ydolatrie serviatur. Nescitis quod avaritia est ydolorum servitus? [Eph 5, 5; Col 3, 5] nulla tot ydolis gens abundat, nulli convenientius dicitur: ‚cavete a simulacris‘. [I Ioh 5, 21] Credite michi, pontifices, aurum potuit Christus habere sed noluit; dives esse potuit dum inter homines agebat, paupertatem maluit; Chorintiis vasis uti potuit, fictilibus usus est. Nolite, pontifices, excusationes frivolas aucupari, aut sub Cristi nomine avaritiae pabulum et vestris alimenta furoribus aggregare: Christus vestro auro non eget, nec vestris superstitionibus delectatur; puri ac nudi cordis est appetens, priorum actuum honestarum cogitationum et humilium volunta-

Ähnliche Auffassungen hatte bereits Hieronymus geäußert.<sup>82</sup> Petrarca kannte dessen Briefe. Er rekurriert in dem Passus aber nicht direkt auf den Kirchenvater, sondern auf Bernhard von Clairvaux.<sup>83</sup> Seine Ausführungen zeigen, daß ihm dessen *Apologia ad Guillelmum* bekannt war<sup>84</sup> und ihm Anregungen für seine Argumentation lieferte. Wie der Zisterzienser zitiert er nacheinander Persius (in sancto quid facit aurum?) und Paulus (avaritia est ydolorum servitus). Und ähnlich wie dieser die Mönche reicher Klöster in direkter Rede mit vorwurfsvollen Fragen konfrontiert, wendet er sich mit einer rhetorischen Frageserie unmittelbar an die hohen Kleriker seiner Zeit.<sup>85</sup> Seine Position ist noch radikaler. Im Unterschied zu Bernhard, der den künstlerischen Prunk zeitgenössischer Klöster strikt ablehnt, Bischofskirchen aber aus seiner Kritik herausnimmt, verurteilt Petrarca generell luxuriöse Kirchengestaltungen.<sup>86</sup> Ähnliche Bemerkungen findet man auch in anderen Schriften. In *De otio religioso* erhebt Petrarca gegen

tum. Quis inter hec auro locus? nolite, miseri, curare quam superbe sacrificetis, quam ornate, quam splendide, sed quam pie quam humiliter quam caste quam sobrie [...] Audite Psalmistam, surdi, diebus ac notibus clamantem: ‚Sacrificium Deo, spiritus contribulatus‘ [Ps 50,19]“.

<sup>82</sup> R. Eiswirth, *Hieronymus' Stellung zu Literatur und Kunst (Klassisch-Philologische Studien 16)*, hg. H. Herter/W. Schmid, Wiesbaden 1955, 53–72; C. Rudolph, *The ‚Things of Greater Importance‘. Bernhard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Towards Art*, Philadelphia 1990, bes. 84–97.

<sup>83</sup> Zu Petrarcas Wertschätzung des Bernhard von Clairvaux und zur Kenntnis seiner Werke siehe E. Gilson, „Sur deux textes de Pétrarque“, *Studi Petrarqueschi* 7 (1961), 35–50, 35–42; P. P. Gerosa, *Umanesimo Cristiano del Petrarca. Influenza Agostiniana – Attinenze Medievali*, Turin 1966, 183.

<sup>84</sup> Bernhard von Clairvaux, *Apologia* XII,28, in: Rudolph 1990 (wie Anm. 82), 278: „Ego autem dico: ‚Dicite pauperes‘, – non enim attendo versum, sed sensum – ‚dicite‘ inquam, ‚pauperes, si tamen pauperes, in sancto quid facit aurum?‘ Et quidem alia causa est episcoporum, alia monachorum. Scimus namque quod illi, sapientibus et insipientibus debitores cum sint, carnalis populi devotionem, quia spiritualibus non possunt, corporalibus excitant ornamentis. Nos vero qui iam de populo excivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Cristo relinquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corpora arbitrari sumus ut stecora, ut Christum lucrifaciamus, quorum, quaeso, in his devotionem excitare intendimus? Quem, inquam, ex his fructum requirimus: stultorum admirationem, an simplicium oblationem? An quoniam commixti sumus inter gentes, forte didicimus opera eorum, et servimus adhuc sculpsitibus eorum? Et ut loquar, an hoc totum facit avaritia, que est idolorum servitus, et non requirimus fructum, sed datum? (...) O vanitas vanitatum, sed non vanior quam insanior! Fulget ecclesia parietibus, et in pauperibus eget. Suos lapides induit auro, et suos folios nudos deserit. De sumptibus egenorum servitur oculis divitum“. Vgl. auch den Kommentar von Rudolph, 315 ff.

<sup>85</sup> Zu Petrarcas Auffassungen über das christliche Armutsideal siehe P. Piur, *Petrarcas ‚Buch ohne Namen‘ und die päpstliche Kurie. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Frührenaissance*, Halle 1925, 57 ff; H. Baron, „Franciscan Poverty and Civic Wealth in the Shaping of Trecento Humanistic Thought: The Role of Petrarch“, in: H. Baron, *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays in the Transition from Medieval to Modern Thought* I, Princeton 1988, 158–190.

<sup>86</sup> Vgl. hierzu Rudolph 1990 (wie Anm. 82), 278, 317.

Päpste und Könige den Vorwurf, sie würden die auf Geheiß der frühchristlichen Päpste zerstörten silbernen und goldenen Götzen erneuern und dadurch Unrecht gegen Gott begehen.<sup>87</sup> Welche Bildwerke gemeint sind, wird nicht deutlich. Seine Äußerungen über die zeitgenössischen Grabmäler zeigen, daß ihm aufwendige, aus wertvollen Materialien geschaffene Bildnisse problematisch erscheinen. Je geringer der Materialwert einer Statue war, desto eher ist Petrarca bereit sie zu tolerieren. Es wundert daher nicht, daß er darauf hinweist, Bildwerke aus ephemeren Materialien (*plastiche*) stünden der Tugend am nächsten.<sup>88</sup>

Paulus hatte auch die gefährlichen Verbindungen zwischen Luxuria und Idolatrie hervorgehoben. Von Frauen ging nach der kirchlichen Tradition auf zweierlei Art die Gefahr der Idolatrie aus: Sie verführten zur Verehrung heidnischer Götzen – das biblische Beispiel hierfür war Salomon (1 Könige 11,1–13) – und sie konnten selbst Gegenstand idolatrischer Liebe werden.<sup>89</sup> Der Problembe- reich umfaßte nicht nur Phänomene sinnlicher Lust – die Verehrung körperlicher Schönheit, die Alanus ab Insulis *carnilatria* nannte<sup>90</sup> –, sondern auch spirituelle Liebeskonzeptionen, die nach einer Überwindung sinnlicher Liebe

<sup>87</sup> Petrarca, *De otio religioso*, in: Petrarca, *Opere latine* (wie Anm. 4), I, 616: „Proinde si Cristo non creditur, cui credetur? an saxis? an ebori? an ligno muto et exanimi os habenti nec loquenti, manus nec palpanti, pedes nec ambulanti, aures nec audienti, nares nec odoranti, oculos nec videnti? [Ps 113,5–7; 134,16–17; Sap 15,15; vgl. auch Ps 115,5–7] ‚Cui ergo similem fecistis Deum‘ inquit Ysaia ‚aut quam imaginem ponetis ei? Nunquid sculptile conflabit faber, aut aurifex auro figurabit illud et laminis argenteis argentarius? Forte lignum et imputribile elegit; artifex sapiens querit quodmodo statuatur simulacrum quod non moveatur‘. [Is 40,18–20] De hoc non imputribili ligno sed trunco et inutili diu olim et irrisorie ait Flaccus: Faber incertus scamnum faceret ne Priapum maluit esse deum, [Horaz, *Sat.* I,8,2–3] magis ad avium furumque formidinem quam ad religionem cultumque fidelium, et ut potius talem custodem ortus, quam ut talem deum humana mens habeat. An forte securius preciosiori materie, argento atque auro, credere? quia scilicet ‚simulacra gentium argentum et aurum opera manuum hominum‘, quibus ‚similis illis fiant qui faciunt ea et omnes qui confidunt in eis‘. [Ps 113,4,9, 115,4 und Ps 134,15,18] Nostra tamen etate tam multos eis credere cernimus etiam ex nostris, ut pudor et stupor occupet cogitantem aureos et argenteos deos, quos prisci reges sanctorum pontificum verbis instructi propter Cristi reverentiam delevere, ad Cristi iniuriam certatim a nostris hodie regibus ac pontificibus renovari. Si bene est quoniam argentum et aurum non ut deos colunt et, ut premordaciter ait ille, funesta pecunia, celo nondum habitas, nullas nummorum ereximus aras [Juvenal, *Sat.*, I,113–114], colitur tamen argentum et aurum tanto cultu quanto nec Cristus ipse colitur et sepe vivus Deus inanimati metalli desiderio atque admiratione contemnitur: non tamen adhuc argentum aut aurum deus esse creditur“.

<sup>88</sup> Zu dem Begriff „plastiche“ siehe die Erläuterungen von Bettini 1984 (wie Anm. 1), 257–258.

<sup>89</sup> M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, MA 1989, 298–337; vgl. hierzu auch Aston 1988 (wie Anm. 69), 452 ff und 466 ff.

<sup>90</sup> Alanus ab Insulis, *Summa de arte praedicanti*, *Sermo* II (PL CCX), 203.

strebten. „Erhöhungen und Vergeistigungen der Frau“, wie sie von Vertretern der Liebeslyrik zum Ausdruck gebracht wurden, schlossen bisweilen gotteslästerliche Elemente ein.<sup>91</sup> Das idolatrische Potential resultierte im wesentlichen aus der Assimilierung von Frauenliebe und Gottesliebe, da jene mit einer Aufwertung ersterer auf Kosten letzterer verbunden war. Das Motivrepertoire reichte von metaphorischen Adaptionen religiöser Devotionsformen bis hin zum Motiv der idolatrischen Abwendung von Gott als Ausdruck wahrer Liebe. Von Dichtern wurden Kommentare zu dieser Problematik vermieden.<sup>92</sup> Petrarca religiöse Sensibilität brachte es mit sich, daß er dem Konflikt zwischen profaner Liebe und Frömmigkeit nicht auswich. Er hat ihn im *Secretum* thematisiert.

A[ugustinus]. Ut cernas apertius, animum intende. Nichil est quod eque oblivionem Dei contemptum ve pariat atque amor rerum temporalium; iste precipue, quem proprio quodam nomine Amorem, et (quod sacrilegium omne transcendit) Deum etiam vocant, ut scilicet humanis furoribus excusatio celestis accedat fiatque divino instinctu scelus immane licentius. Nec mirari conveniet tantum posse hunc affectum in pectoribus humanis; ad reliquia enim visa rei species, ac sperata freundi delectatio et proprie vos mentis impetus rapit. In amore autem et hec simul et mutuus preterea succendit affectus, qua spe prorsus amota, amorem ipsum lentescere oportet.<sup>93</sup>

In der älteren italienischen Liebeslyrik spielten reale Bildnisse als Objekte idolatrisch übersteigerter Frauenverehrung keine Rolle. Reflektiert wurde die Wirkung des imaginären Porträts der Geliebten auf den Liebenden, aber der Problemhorizont christlicher Moral blieb auch bei diesem Motiv ausgeblendet. Bei Petrarca ist das ebenso. Auch er schildert nur die Empfindungen, die sein imaginäres Laura-Bildnis auslöst. Im Sonett „Poi che ‘l camin m’è chiuso di mercede“ (CXXX) schreibt er ihm die Funktion des Trostspendens zu: es lindert seinen Schmerz über die Trennung von Laura.<sup>94</sup> In anderen Gedichten bleibt der positive Effekt aus. Mit dem gemalten Bildnis der Laura verhält es sich anders. Von Freude und Schmerzenslinderung ist in Verbindung mit diesem nicht die Rede. Im Sonett LXXVIII wird dagegen auf das Defizit seiner Wirkung hingewiesen:

<sup>91</sup> Friedrich 1964, 38 spricht von „Möglichkeiten zur Häresie“. Ein aufschlußreiches Beispiel ist das von Friedrich behandelte Sonett „Io m’agio posto in core a Dio servire“ von Giacomo da Lentini.

<sup>92</sup> Ein Problembewußtsein war jedoch vorhanden, vgl. hierzu D. Kelly, *Medieval Imagination. Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*, Madison, WI 1978, 54.

<sup>93</sup> Petrarca, *Secretum* III, in: Petrarca, *Opere latine* (wie Anm. 4), Bd. 1, 194.

<sup>94</sup> Albrecht-Bott 1976 (wie Anm. 5), 132; Contini 1980 (wie Anm. 1), 122.

Quando giunse a Simon l'alto concetto  
 ch'a mio nome gli pose in man lo stile,  
 s'avesse dato a l'opera gentile  
 colla figura voce ed intelletto,

di sospir molti mi sgombrava il petto,  
 che ciò ch'altri à piú caro a me fan vile:  
 però che'n vista ella si mostra humile  
 promettendomi pace ne l'aspetto.

Ma poi ch'i'vengo a ragionar co llei,  
 benignamente assai par che m'ascolte.  
 Se risponder sapesse a'detti miei!

Pigmalion, quanto lodar ti dei  
 de l'immagine tua, se mille volte  
 n'avesti quel ch'i'sol una vorrei!<sup>95</sup>

Auch der im Bild materialisierte Abglanz der *forma vera* der Laura kann den Dichter von seinen Liebesqualen nicht erlösen. Er ist enttäuscht, da dem gemalten Ebenbild der Geliebten Stimme und Geist fehlen. Die angesichts der schönen Erscheinung der Figur erhoffte Seelenruhe (v. 8) tritt deshalb nicht ein. Der Schmerz bleibt. Als Medium der Sublimierung ist das Bildnis vom fragwürdigen Wert. Die Bilanz seiner Wirkung ist negativ, sein Gebrauch ohne moralischen Nutzen und deshalb verwerflich.<sup>96</sup> Petrarca hat diese Auffassung im *Secretum* Augustinus zum Ausdruck bringen lassen. Das von Simone Martini geschaffene Laura-Bildnis erscheint in diesem Zusammenhang nicht nur als ein Requisit einer irdischen Liebe, die mit der Gott geschuldeten Liebe in Konflikt geriet, sondern auch als Quelle sinnloser Herzensqualen:

<sup>95</sup> Petrarca *Canzoniere* (wie Anm. 3), 236.

<sup>96</sup> Die mit dem Bildnis verbundene moralische Problematik wurde bisher nicht beachtet. Albrecht-Bott 1976 (wie Anm. 5), 104 „Im Gegensatz zu der in antiken oder dann folgenden Gedichten geläufigen Thematik der Liebeslyrik veranlaßt ihn das Porträt nicht zu begeisterten Komplimenten oder zur klagenden Bitte um Erhörung, noch betrachtet er die künstlerische Qualität in schöngestigen oder kundigen Termini; er betrachtet es vornehmlich als weiteren Anhaltspunkt zum unablässigen Streben nach einer über die Sinneswahrnehmung hinausreichenden Liebe zu Laura.“ Hirdt 1983 (wie Anm. 5), 439 stellt lediglich fest, daß das Bildnis „dal punto di vista della sua alta finalità: stabilire un vivo contatto fra ammantì“ für Petrarca „soltanto ‚quasi‘ perfetto“ (S. 440) war.

Quid autem insanius quam, non contentum presenti illius vultus effigie, unde hec cuncta tibi proveniant, aliam fictam illustris artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum? Veritus ne fortassis acrescerent, irritamenta earum omnia vigilantissime cogitasti, negligenter incuriosus in reliquis.<sup>97</sup>

Von idolatrischem Mißbrauch und Irrtümern ist im Zusammenhang mit dem Laura-Bildnis nicht die Rede.<sup>98</sup> Petrarca reflektiert zwar den Widerspruch zu augustinischen Auffassungen über christliche Moral; er stellt diese auch keineswegs offen in Frage, aber er beharrt dennoch auf einer weniger rigorosen Auffassung.<sup>99</sup> Die Problematik des gemalten Bildnisses besaß für ihn weniger Brisanz.<sup>100</sup> Seine Überzeugung, die täuschende Wirkung gemalter Darstellungen von Lebendigem sei geringer einzustufen als die von skulpturalen, war hierfür weitgehend verantwortlich. Bildnissen wie dem der Laura attestiert Petrarca zwar eine starke Anziehungskraft, aber diese erscheint harmlos gegenüber der sinnenverwirrenden Macht und Gefährlichkeit, die skrupulöse Vertreter christlicher Orthodoxie Statuen zuschrieben.<sup>101</sup> Da seiner Auffassung zufolge Gemälde aufgrund ihrer geringeren mimetischen Qualität die Illusion der Lebendigkeit nur in sehr begrenztem Maße erzeugten, waren bei ihnen keine weitreichenden Wirkungen libidinöser Augenlust zu befürchten. Bei dem Bildnis der Laura betreffen Petrarca's moralische Bedenken nicht den Effekt der Sinnestäu-

<sup>97</sup> Petrarca, *Secretum* III, in: Petrarca, *Opere latine* (wie Anm. 4), Bd. 1, 198.

<sup>98</sup> Die von Bettini 1984 (wie Anm. 1), 239–240 geäußerte Auffassung, die Kritik des Laurabildnisses basiere auf der augustinischen Zeichentheorie und berücksichtige die Warnungen des Kirchenvaters vor einer Identifizierung von Zeichen und Bezeichnetem, trifft nicht zu. Es geht Petrarca nicht um die Problematik einer idolatrischen Fehleinschätzung der malerischen Illusion. Vgl. hierzu Summers 1981 (wie Anm. 13), 47.

<sup>99</sup> Zu Petrarca's Abweichungen von Augustinus siehe K. Heitmann, „Augustins Lehre in Petrarca's *Secretum*“, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 22 (1960), 34–53; H. Baron, *Petrarch's „Secretum“: Its Making and Its Meaning*, (*Medieval Academy Books* 94), Cambridge, MA 1985.

<sup>100</sup> Das Ausblenden jeglichen offenen Hinweises auf die Idolatrie-Problematik läßt dies deutlich werden. Bemerkenswert erscheint, daß Petrarca auch in Verbindung mit dem imaginären Laura-Bildnis seines Inneren den Begriff Idol vermeidet. – Nur in einem Fall wird Laura so bezeichnet: „L'idolo mio, scolpito in vivo Lauro“ (XXX,27). – Von Idoli spricht er ansonsten nur in Verbindung mit heidnischen Götterglauben. Zur Geschichte der pejorativen Bedeutung des Begriffs „Idolum“ siehe Aston 1988 (wie Anm. 69), 398–400; vgl. Kelly 1978 (wie Anm. 92), 54 zur entsprechenden Verwendung der Begriffe „ymage“ und „ydole“ bei Guillaume de Machaut.

<sup>101</sup> B. Hinz, „Statuenliebe. Antiker Skandal und mittelalterliches Trauma“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989), 135–142; zum Phänomen des erotisierten Betrachters vgl. auch O. Bätschmann, „Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. W. Kemp, Köln 1985, 183–224; D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, London 1989, 332–338.

schung, sondern die durch dessen Ausbleiben perpetuierten Qualen der Trennung von der fernen Geliebten.

Petrarcas Sensibilität für idolatristisches Verhalten zeigt, daß sein mit antiken Gemeinplätzen zum Ausdruck gebrachtes Interesse für Malerei und Skulptur nicht ungebrochen war. Unter der Oberfläche seiner Faszination waren Erinnerungen an althergebrachte, der frühchristlichen Tradition entstammende Vorbehalte lebendig. Er war überzeugt, daß Kunstwerke sündhaftes Fehlverhalten auslösen und stimulieren konnten. Seine moralischen und religiösen Bedenken belasteten Statuen weit mehr als gemalte Bildnisse. Bezeichnenderweise hat er die aus dem ersten Johannesbrief übernommene Warnung *Custodite vos a simulacris* gerade im Dialog *De statu*s zitiert.