

PETER SEILER

Schönheit und Scham, sinnliches Temperament und moralische Temperantia. Überlegungen zu einigen Antikenadaptionen in der spätmittelalterlichen Bildhauerei Italiens*

»Martia Varronis perpetua virgo Rome iam dudum reperta est. [...] cum hoc videatur esse certissimum, quod [...] in studium se picture atque sculpture dederit omnem; et tandem tam artificiose tanque polite pinniculo pinxisse atque ex ebore sculpsisse ymages, ut Sopolim et Dyonisiu[m], sue etatis pictores famosissimos superavit [...]. Et inter ceteras, ut ad singulares eius mores deveniamus, ei fuisse mos precipue asserunt, seu pinniculo pingeret seu sculperet celte, mulierum ymagine[m] sepissime facere, cum raro vel nunquam, homines designaret. Arbitror huic mori pudicus rubor causam dederit; nam cum antiquitas, ut plurimum, nudas aut seminudas effigiaretur ymages, visum illi sit oportu[m] aut imperfectos viros facere, aut, si perfectos fecerit, virginei videatur oblita pudoris. Que, ne in alterum incideret, ab utroque abstinuisset satius arbitrata est.«

Boccaccio, *De mulieribus claris*, Cap. LXVI¹

* Anna Heinze und Eva Maurer danke ich für engagierte und kompetente Hilfe bei der Literaturbeschaffung sowie für eine kritische Lektüre des Textes, Ursula Rombach für aufschlussreiche Diskussionen und insbesondere für wertvolle Anregungen zum Abschnitt über Giovanni Pisanos Temperantia.

¹ Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, in: *Tutte le opere*, hrg. v. Vittore Branca, Bd. 10, Verona 1970, 264–266 (Plinius 7,40,147–148). »Schon lange ist bekannt, dass in Rom Marcia, die Tochter Varros, ihr Leben lang Jungfrau blieb. [...] Völlig sicher scheint zu sein, dass sie sich ganz dem Studium der Malerei und der Bildhauerei hingeeben. Und schließlich habe sie so kunstfertig und zart Bildnisse mit ganz feinen Pinsel gezeichnet oder aus Elfenbein geschnitten, dass sie die berühmtesten Maler ihrer Zeit, Sopolis und Dionysios übertraf. [...] Um unter den übrigen auf ihre besonderen Gewohnheiten zu kommen, schreibt man ihr vor allem zu, dass es ihre Art gewesen sei, sei es mit dem feinen Pinsel gezeichnet oder mit dem Meißel geformt, sehr oft Bilder von Frauen zu schaffen, während sie selten oder nie Männer abbildete. Ich meine, dass für diese Gewohnheit die Schamesröte den Grund liefert. Denn da die Antike recht viel nackte oder halbnackte Darstellungen schuf, mag es ihr passend erschienen

»In der Kunst vermittelt sich sinnliche und emotionelle Erfahrung, Alltagsbewusstsein und Unbewusstes, Bereiche, die in anderen historischen Quellen kaum erfassbar sind.«² Mit dieser Feststellung ist eine anspruchsvolle Grundannahme der kulturgeschichtlich orientierten Kunstgeschichte formuliert. Die mit ihr verbundenen methodischen Herausforderungen sind freilich mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden. Das mag erklären, warum kunsthistorische Forschungsbeiträge zur Emotionsforschung viele Problembereiche bisher kaum behandelt haben. Ein historischer Überblick über bildliche Emotionsdarstellung ist ebenso wenig vorhanden³ wie eine differenzierte Erfassung der vielfältigen Phänomene der »Emotionalisierung durch Bilder«.⁴ In den folgenden Ausführungen wird eine bisher von der kunsthistorischen Forschung wenig beachtete Emotion ins Auge gefasst: das Schamgefühl.⁵ Das geschieht nur anhand eines begrenzten

sein, entweder unvollständige Männer zu schaffen, oder, wenn sie sie vollständig schüfe, dass es schiene, als habe sie ihre jungfräuliche Scham vergessen. Sie entschied, sich besser von beidem zurückzuhalten, um nicht dem einen zu verfallen.«

² Daniela Hammer-Tugendhat, *Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter*, in: *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, hrg. v. Ilsebill Barta u.a., Berlin 1987, 13–34, hier 13.

³ Die Beiträge des Tagungsbandes *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hrg. v. Klaus Herding u. Bernhard Stumpfhaus, Berlin/New York 2004 »verstehen sich als ein erster Schritt, dem Diskurs über Emotionen und deren Ausdruck einen angemessenen Rahmen zu verleihen« (17); vgl. a. *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*, hrg. v. Oliver Grau u. Andreas Keil, Frankfurt am Main 2005.

⁴ Arvid Kappas u. Marion G. Müller, *Bild und Emotion – ein neues Forschungsfeld. Theoretische Ansätze aus Emotionspsychologie, Bildwissenschaft und visueller Kommunikationsforschung*, in: *Publizistik* 51/1, 2006, 3–23.

⁵ Wilhelm Hausenstein, *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten*, München 1911; Nikolaus Himmelmann,

Problemausschnitts aus dem Bereich der spätmittelalterlichen Skulptur Italiens. Es handelt sich um einige Überlegungen zu der Frage, inwieweit das bei einigen Bildhauern deutlich greifbare neue Interesse an der Darstellung körperlicher Schönheit mit künstlerischen Reflexionen zum menschlichen Schamgefühl einherging, bzw. inwieweit die neuen ästhetischen Ansprüche mit traditionellen Schamkonventionen kollidierten. Da die Frage auf Körperscham zielt – andere Sachverhalte der Scham bleiben ausgeklammert⁶ –, werden in erster Linie nackte Figuren berücksichtigt. Es handelt sich dabei überwiegend um Antikenadaptionen. Das Antikenstudium der Bildhauer bildete die wichtigste Grundlage der neuen Körperdarstellung. Aby Warburgs Auffassung, dass für kunsthistorische Beiträge zu einer »historische[n] Psychologie des menschlichen Ausdrucks« das »Nachleben der Antike« von zentraler Bedeutung sei,⁷ besitzt in diesem Bereich uneingeschränkte Gültigkeit.

Die christlichen Leitvorstellungen über körperliche Nacktheit und Scham haben ihr gedankliches Fundament in der alttestamentarischen Geschichte von Adam und Eva. Das vorherrschende Verständnis wurde durch die spätantike theologische Exegese geprägt und bildete einen wesentlichen Bestandteil christlicher Moral. Die Grundzüge wurden vor allem durch Augustinus festgelegt. Seine Auffassungen sind als Einstieg in das anvisierte Problemfeld auch deshalb von besonderem Belang, weil er die Bestimmung der

Scham auf Sexualität fokussierte:⁸ »Obschon es also Begierden nach vielen Dingen gibt, wird trotzdem, wenn von Begierde schlechthin die Rede ist, fast immer nur an jene Begierde gedacht, durch die die Schamteile des Körpers erregt werden. Sie nimmt nicht nur äußerlich den Leib in seiner Gesamtheit für sich in Anspruch, sondern auch innerlich, sie regt den ganzen Menschen auf, indem sie mit dem Begehren des Fleisches zugleich eine Gemütererregung verbindet und vermischt, so dass sich eine Lust einstellt, wie es keine größere unter körperlichen Lüsten gibt, eine Lust, die so heftig ist, dass in dem Augenblick ihres Höhepunktes nahezu alle Schärfe und Wachsamkeit der Überlegung gleichsam verschüttet ist. [...] Dieser Begierde schämt man sich mit Recht in hohem Maße, und mit Recht werden diese Glieder, die sie, wenn ich so sagen darf, nach ihrem Recht und nicht im geringsten nach unserem Willen, erregt oder nicht erregt, Schamglieder genannt. Und das waren sie vor der Sünde des Menschen nicht. Denn es heißt: »Sie waren nackt und schämten sich nicht« (Gen. 2, 25), aber nicht, weil ihnen ihre Nacktheit unbekannt, sondern weil die Nacktheit noch nicht unsittlich war, weil die Begierde noch nicht vom Willen unabhängig, jene Glieder in Bewegung setzte, weil das Fleisch mit seinem eigenen Ungehorsam noch nicht gewissermaßen Zeugnis ablegte von dem strafwürdigen Ungehorsam der Menschen. [...] Erst als ihnen die Gnade entzogen war, als ihr Ungehorsam mit der Strafe eines

Ideale Nacktheit, Opladen 1985; *Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema*, hrg. v. Detlef Hoffmann, Marburg 1989; David Rodgers, Art. Nude, in: *The Dictionary of Art*, hrg. v. Jane Turner, Bd. 23, London 1996, 290–298. Vgl. a. Jean-Claude Bologne, *Nacktheit und Scham. Eine Geschichte des Schamgefühls*, Weimar 2001, 227–272 (»Das Schamgefühl in der reproduzierenden Kunst«). Claudia Schmolders, Das Gesicht verlieren. Über Physiognomik und Scham, in: *Pathos, Affekt, Gefühl* (wie Anm. 3), 466–485, hier 480, vertritt die These, »dass von allen Emotionen, die zur mimischen Palette der Kunst gehören, die Scham die schlechtesten Chancen hat.«

⁶ Knut Ejler Løgstrup, Art. Scham, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Bd. 5, Tübingen

1961, Sp. 1383–1386; Matthias Heesch, Art. Scham, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 30, Berlin/New York 1999, 65–72; Jürgen Ruhnau, Art. Scham, Scheu, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Basel 1992, Sp. 1208–1215.

⁷ Aby Warburg, Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (1912/1922), in: *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979, 173–198, hier 185.

⁸ Zum augustinischen »Primat des Sexuellen in der Bestimmung der Scham« vgl. Heesch (wie Anm. 6), 67. Auf die viel beachteten, den kulturellen Wandel des Verhältnisses von Nacktheit und Scham betreffenden Meinungsunterschiede von Norbert Elias und Hans Peter Duerr wird im Folgenden nicht explizit einge-

ebensolchen Ungehorsams gezüchtigt wurde, entstand in der Tätigkeit des Körpers etwas Neues, etwas Beschämendes, wodurch die Nacktheit erst unschicklich wurde: und das machte aufmerken und versetzte sie in den Zustand der Scham. [...] »Sie erkannten, dass sie nackt waren«, soll also heißen: sie waren jeder Gnade entkleidet, die bisher bewirkt hatte, dass keine Nacktheit des Leibes sie beschämte, weil das Gesetz der Sünde noch nicht in Widerstreit zu ihrem Geiste getreten war. So kam es zu dieser Erkenntnis. Allein sie wären glücklicher geblieben ohne sie, wenn sie gläubig und Gott gehorsam die Tat nicht begangen hätten, die ihnen die Erfahrung aufzwingt, wie schädlich Unglaube und Ungehorsam sind. So aber sahen sie sich beschämt durch den Ungehorsam des Fleisches, der die Strafe bildete, die ihren eigenen Ungehorsam bezeugte, und da »hefteten sie Feigenblätter zusammen und machten sich Schürzen«, das heißt Schurzfelte (*campestria*) zur Bedeckung der Schamteile. [...] Was die Begierde also, ungehorsam gegen einen Willen, der infolge Ungehorsams bestraft worden war, zu bewegen vermochte, das bedeckte züchtig die Sittlichkeit. Und die Sitte, die Schamteile zu verhüllen, ist seither allen Völkern, da sie ja jenem Stamm entsprossen sind, so angeboren, dass gewisse Barbaren diese Körperteile nicht einmal im Bade entblößten, sondern sich verhüllt waschen (wie Herodot 1, 10 und Plato, Staat 5, 452 berichten). Auch in den dichten Wildnissen Indiens, wo die Philosophen nackt gehen, wes-

halb sie Gymnosophisten heißen, bedienen sie sich trotzdem einer Bedeckung der Genitalien, obschon sie im übrigen ganz unbekleidet sind.«⁹

Im Paradies herrschte keine Wollust. Sie kam auch nicht durch die (teuflische) Schlange in die Welt. Hochmut führte zum Ungehorsam, zum (ersten) Sündenfall.¹⁰ Eva glaubte aus stolzer Selbstüberhebung der Botschaft der Schlange: »Ihr werdet sein wie Gott, erkennend Gutes und Böses« (Gen. 3,5). Adam sündigte »aus freundschaftlichem Wohlwollen für Eva«. Sein Vergehen bestand darin, »dass er Evas Willen dem Willen Gottes vorgezogen hat.«¹² Libido ist die Strafe, die den Stammeltern und dem gesamten von ihnen ausgehenden Menschengeschlecht bis zum Ende aller Tage auferlegt wurde.¹³ Das Schamgefühl fungiert als eine Art emotionaler Zwangsreflex, der dem Menschen immer wieder bewusst werden lässt, dass sein Körper durch unwillkürliches sexuelles Lustempfinden (die Ungehorsamkeit des Fleisches¹⁴) seinem Geist Widerstand leistet. Scham ist somit ein demütigendes Gefühlserlebnis menschlicher Unvollkommenheit, ein Ausdruck der Disharmonie von Körper und Geist. Es besteht eine Verpflichtung zu bewusster, demütiger Annahme dieses Gefühls. Abhilfe ist nur von tugendhaftem Verhalten, von reflektierter und aktiver Schamhaftigkeit zu erwarten. Die Problemlage war alles andere als einfach. »Durch den Verlust der Unschuld wurde die ganze menschliche Natur in Unordnung gestürzt.«¹⁵ Die durch den Sündenfall

gangen. Die Auswertung der bildlichen Zeugnisse tendiert freilich stärker zu der Duerr'schen Auffassung, dass auch im Mittelalter Nacktheit und Scham eng miteinander verbunden waren. Vgl. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2. Bde., Frankfurt am Main 1977; Hans Peter Duerr, *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, 4 Bde., Frankfurt am Main 1988–1999, bes. Bd. 1: Nacktheit und Scham.

9 Aurelius Augustinus, *Der Gottesstaat*, hrg. v. Carl Johann Perl, 2 Bde., München/Wien 1979, hier Bd. 1, 961–963.

10 Kurt Flasch, *Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos*, München 2004, 79, 82–84.

11 Flasch (wie Anm. 10), 84; vgl. a. Herbert Schade, Art. Adam und Eva, in: *Lexikon der christlichen Ikono-*

graphie, hrg. v. Engelbert Kirschbaum, Bd. 1, Freiburg 1990, Sp. 41+70, hier Sp. 56: »Von einer erotischen Interpretation kann man in der frühmittelalterlichen Kunst noch kaum sprechen. Augustinus nennt diese Deutung lächerlich.« Augustinus, *De Genesi ad litteram* Lib. XI, Cap. XLI, PL 34, Sp. 452.

12 Flasch (wie Anm. 10), 82.

13 Peter Brown, *The Body and Society. Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York 1988, 387–427 (Kap. 19 »Augustine: Sexuality and Society«).

14 Augustinus, *De civitate Dei* XIV, 17: *inoboedientia carnis*; Thomas von Aquin, *Summ. Theol.* II-II, q. 163 A. 1: *rebellio carnis ad spiritum*.

15 Thomas von Aquin, *Summ. Theol.* II-II, q. 163 a. 3 ad 2: »Ad secundum dicendum quod magnitudo poenae

verursachte »Adam-Eva-Konstellation war eine Art Auslegungsmuster der Welt, ein theoretisch bildhaftes Konzept«. ¹⁶ Es war vielfältig verwendbar. Es lieferte vielerlei Antworten auf physische, psychische und soziale Grundfragen menschlicher Existenz. ¹⁷

Die Auswirkungen von Bildern auf die labile emotionale und moralische Konstitution des Menschen haben Theologen nur in groben Zügen erörtert. Dass Gemälde und vor allem Skulpturen die Sinne ihrer Betrachter auf vielfältige Weise verwirren können, war seit dem frühen Christentum ebenso wenig strittig wie die Überzeugung, dass diese Verwirrungszustände zu moralischem Fehlverhalten führen müssten. Im Kampf radikaler Theologen gegen die heidnische Idolatrie bildeten nackte Menschen- und Götterbilder die Hauptzielscheibe moralischer Kritik. ¹⁸ Sinnliche Gefahrenpotentiale fanden dabei besondere Aufmerksamkeit. Christliche Moralhüter hielten auch in nachantiker Zeit an ihrer restriktiven Einstellung gegenüber Aktdarstellungen

fest. Die Transformation der antiken Kunst durch anticlassische Kunstströmungen und die vielfältigen Konsequenzen dieses Prozesses für die Menschendarstellung (d.h. die Abkehr von naturalistischen Darstellungsprinzipien, die Vernachlässigung organischer Körperlichkeit in der figürlichen Darstellung, die sehr geringen Differenzierungen zwischen männlichen und weiblichen Körpern, die Reduzierung der Wiedergabe geschlechtlicher Unterschiede auf eine »dürftige Charakteristik« ¹⁹ sowie die weitgehende Nichtberücksichtigung der Besonderheiten männlicher und weiblicher Körpersprache ²⁰) garantierten nicht die Harmlosigkeit nackter Figuren. Das Schamproblem verschwand nicht restlos aus der mittelalterlichen Bildwelt. ²¹ Der Gemeinplatz, Verlangen nach Lust der Sinne und des Fleisches komme aus dem Sehen (*ex visione*), wurde ernst genommen. ²² Obwohl das sinnlich-libidinöse Reizpotential figürlicher Bildkunst auf ein niedriges Niveau gesunken war, bestand eine starke Tendenz, es als ein Gebot der Sittsamkeit an-

quae consecuta est ad illud primum peccatum, non correspondet ei secundum quantitatem propriae speciei, sed in quantum fuit primum; quia ex hoc interrupta est innocentia primi status, qua substracta, deordinata est tota natura humana.« (Bd. 22, 279).

16 Flasch (wie Anm. 10), 49.

17 Klaus Schreiner, Si homo non pecasset... Der Sündenfall Adams und Evas in seiner Bedeutung für die soziale, seelische und körperliche Verfasstheit des Menschen, in: *Gepeinig, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hrsg. v. ders. u. Norbert Schnitzler, München 1992, 41–84.

18 Raimund Wünsche, Von Nackten, Heiden und Christen, in: Ausst.-kat. *Das Feigenblatt* (Glyptothek München, 18. Juli–29. Oktober 2000), München 2000, 9–63, bes. 17–25; vgl. a. Brown (wie Anm. 13); Thomas F. Matheus, La nudità nel cristianesimo, in: *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, hrsg. v. Serena Ensoli u. Eugenio La Rocca, Rom 2000, 396–398.

19 Johan Jakob Tikkanen, *Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive*, Helsingfors 1912, 79.

20 Tikkanen (wie Anm. 19), 79.

21 Es ist vermutet worden, dass naturferne nackte Figuren weniger harmlos waren, als dies für moderne Betrachter erscheinen mag, und dass sie durchaus libidinös-attraktive Details aufweisen können, die geeignet waren, als Auslöser erotischer Imagination und

Begehrlichkeit zu fungieren. Vgl. Berthold Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München 1998, 128–130 (»Subversive Attraktionen«) sowie die in Anm. 30 angegebenen Beiträge von Horst Bredekamp; Bologne (wie Anm. 5), 234, vertritt ohne überzeugende Gründe eine pauschale genteilige Auffassung.

22 Andreas Capellanus, *De Amore* 1,1,1: »Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.« Andreas Capellanus, *De Amore*, hrsg. v. Graziano Ruffini, Mailand 1980; Andreas, königlicher Hofkapellan: Von der Liebe drei Bücher, übers. und mit Anm. versch. v. Fritz Peter Knapp, Berlin 2006, 5; vgl. Rüdiger Schnell, *Causa amoris. Liebeskonzeptionen und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern/München 1985, 246; Schreiner (wie Anm. 17), 52.

23 Einen Beleg enthält die Wiener Genesis (Wien, Nationalbibliothek, cod. theol. grec. 31, fol. 1r, 6. Jahrhundert). Vgl. Barbara Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*, Wiesbaden 2003, 68. Das frühe Auftreten des Motivs fand bisher kaum Beachtung, da man weit häufiger die Kombination von Sündenfall und antizipierter Schambedeckung vorfindet. Zur Ikonographie des Sündenfalls s. Josef Kirchner, *Die Darstellung des*

zusehen, dass die Darstellung von Geschlechtsteilen unterblieb. Das geschah auf unterschiedliche Weise und betraf Figuren größeren Formats ebenso wie Miniaturen. Man nahm eine hohe Reizempfindlichkeit an.

Das bekannteste Mittel einer nicht handlungsbedingten, sondern rein betrachterbezogenen Wahrung christlichen Anstands ist das in zahlreichen Sündenfalldarstellungen vorhandene gezielte Verdecken der Geschlechtsteile von Adam und Eva durch das Blattwerk scheinbar zufällig in ihrer Nähe stehender Pflanzen und Bäume. Diese Form der Sichtblenden zur Verhinderung unkeuschen Sehens des Betrachters war bereits in der christlichen Spätantike bekannt.²³

Ähnlich funktioniert ein Motiv aus dem mittelalterlichen Repertoire der Beinstellungen. Tikkanen machte darauf aufmerksam, dass die in der mittelalterlichen Kunst weithin geläufige »Voranstellung des einen Beines« bei nackten Figuren »die Bedeutung einer Pudica-Stellung« annehmen konnte.²⁴ Das Schambewusstsein der agie-

renden Person spielt bei diesem Motiv keine Rolle. Es dient als körperliche Blickbarriere, die ausschließlich für den Betrachter inszeniert wird.

Die einfachste Art, die unschickliche Darstellung der Genitalien zu vermeiden, bestand darin, sie wegzulassen. Dies scheint dem modernen Betrachter und insbesondere der Genderforschung am wenigsten aufzufallen.²⁵ Geläufig war dieser Kunstgriff vor allem im Früh- und Hochmittelalter. Mit der im Spätmittelalter einsetzenden Rückkehr zu den Prinzipien naturgetreuer Darstellung wurde er nach und nach aufgegeben.²⁶

Die nur für wenige Bildthemen (vor allem Genesis und Jüngstes Gericht) erforderlichen nackten Figuren bringen somit immer auch eine moralische Entscheidung und Einstellung zum Ausdruck, der die Selbstkontrolle des Künstlers oder direkte Vorgaben des Auftraggebers zugrunde liegen. Mittelalterliche Schriftquellen geben hierüber keine Auskunft.²⁷ Die früheste bekannte Äußerung gehört bereits dem 15. Jahrhundert an. Leon Battista Alberti spricht sich in seinem Ma-

ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst von der ältesten Zeit bis auf unsere Tage, Stuttgart 1903; Leonie Reygers, Adam und Eva, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. v. Otto Schmitt, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 126–156; Sigrid Esche, *Sündenfall und Erlösung*, Düsseldorf 1957; Sigrid Esche-Braunfels, Adamo ed Eva, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Bd. 1, Rom 1991, 138–145; Schade (wie Anm. 11); wichtig ist weniger das Motiv, dass Adam und Eva ihre Scham bedecken, was bereits in der Sündenfalldarstellung der Wandmalereien des im Jahr 256 verschütteten Baptisteriums von Dura Europos der Fall ist (vgl. Erich Dinkler, *Abbreviated Representations*, in: *Ausst.-kat. Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, hrsg. v. Kurt Weitzmann, New York 1979, 396–402, hier 396), sondern die rein betrachterbezogene Sichtblende. Zu nennen ist hier, was Alexander Demandt, *Nihil velare!* Heinrich Schliemann und Wolfgang Helbig, in: ders., *Geschichte der Geschichte. Wissenschaftshistorische Essays*, Köln/Weimar/Wien 1997, 192–209, hier 198, erwähnt, auch das Phänomen, dass »bei der Taufe wie bei der Kreuzigung [...] die Pudenda des Herrn kontrafaktisch verdeckt (werden)«. Vgl. die Ausführungen von Schreiner (wie Anm. 17), 62–69 zu der »Aufgeregtheit, mit der [von Theologen, PS] über den vermeintlich oder tatsächlich nackten Christus am Kreuz diskutiert wurde.« Sichtblenden sind nicht immer vorhanden. Ausnahmen bieten die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig, so-

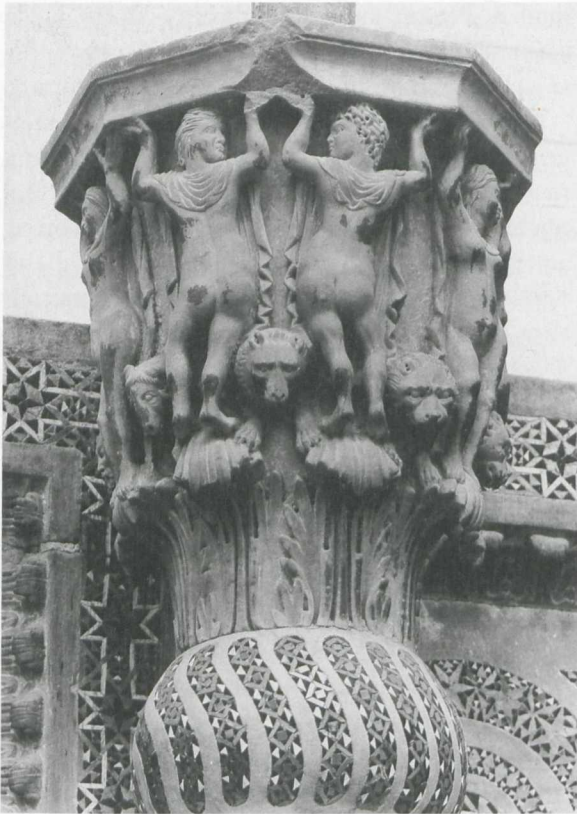
wohl bei Adam und Eva als auch bei der Blöße Noahs, was angesichts des Fluchs über Ham (1 Mose 9,21 ff.) von besonderem Interesse ist.

²⁴ Tikkanen (wie Anm. 19), 79.

²⁵ Die Genderforschung hat das Auftreten einer »Leerstelle zwischen den Beinen« (Lehmann) nur am Beispiel antiker und neuzeitlicher Frauenbilder, d.h. ohne tausend Jahre mittelalterlicher Kunst, beachtet. Das Phänomen der Vermeidung der Wiedergabe von Geschlechtsteilen bei Frauen und Männern vor dem Hintergrund christlicher Normen und Regulative des Schamgefühls ist vernachlässigt worden. Symptomatisch für dieses Defizit ist auch der ansonsten informative Beitrag von Ann-Sophie Lehmann, *Das unsichtbare Geschlecht. Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst*, in: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, hrsg. v. Claudia Benthien u. Christoph Wulf, Hamburg 2001, 316–339, vgl. a. Hinz (wie Anm. 21), 38–40.

²⁶ Eine Zunahme der Wiedergabe der Genitalien im Spätmittelalter lassen z.B. auch Darstellungen der Trunkenheit Noahs erkennen, vgl. Raimund Daut, *Art. Noe (Noah)*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (wie Anm. 11), Bd. 4, Sp. 611–620, hier 618.

²⁷ Einen Beleg für die Virulenz des Schamproblems liefert die von Guilelmus Durandus gegebene Erklärung für die Verwendung halbfiguriger Heiligenbilder in Byzanz. Guilelmus Durandus, *Rationale divinatorum officiorum I-IV*, hrsg. v. Anselme Davril u. Timothy M. Thibodeau (Corpus Christianorum Continuatio



1. Osterleuchter. Salerno, Dom

lerei-Traktat generell für die Bedeckung schamverletzender Körperteile aus. Nur wenn man das moralisch Anstößige vermeide, sei die Darstel-

lung nackter Figuren als Mittel der Erhöhung der Mannigfaltigkeit narrativer Darstellung zulässig: »Nie freilich wollen wir Scham und Anstand verletzen. So wird man dafür sorgen, dass jedenfalls die unzüchtigen Teile des Körpers und alle diejenigen, die nicht recht zu gefallen vermögen, mit einem Lappen oder mit Blättern oder mit der Hand verdeckt sind.«²⁸

Die Sensibilität rigoroser Moralisten hat Vorstöße zur Toleranz sinnlich aufgeladener Kunst nicht verhindern können. Seit dem 11. Jahrhundert findet man vor allem im Bereich der figürlichen Bildhauerei zahlreiche Beispiele dafür, dass Künstler auch im Hochmittelalter über Freiräume verfügten, die es ihnen gestatteten, die Grenzen kirchlicher Moral zu überschreiten und sinnensfrohen künstlerischen Neigungen nachzugeben, und das vor allem in Gebieten, in denen Überreste der Antike attraktive Modelle vermittelten. Gesündigt wurde vor allem mit dem Meißel in der Hand. Hält man sich an die augustische Einschätzung menschlicher Libido, dann muss man annehmen, dass das erotische Potential der drallen Hintern, Hüften und Brüste der männlichen und weiblichen Atlantenfiguren des Osterleuchters in Salerno (Abb. 1) ebenso wenig erotisch wirkungslos blieb wie die deutlich ausgearbeiteten Körperformen, die bei weiblichen Schönheiten gelegentlich durch ihr Gewand

Mediaevalis CXL), Turnholti 1995, 35 (I,III,2): »Greci etiam utuntur ymaginibus pingentes illas, ut dicitur, solum ab umbilico supra et non inferius ut omnis stulte cogitationes occasio tollatur.«

28 »Sed pudori semper et verecundiae inserviamus, obscenae quidem corporis et hae omnes partes quae parum gratiae habent, panno aut frondibus aut manu operiantur.« Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrg. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, 266–269; Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst/Della pittura*, hrg., eingel., übers. u. kommentiert v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, 130: »Et se così ivi sia licito, sievi alcuno ignudo, e alcuni parte nudi et parte vestiti, ma sempre si serve alla vergogna e alla pudicizia. Le parti brutte a vedere del corpo, e l'altre simili quali porgono poca grazia, si cuoprano col panno, con qualche fronde et con la mano.«

29 Karl Clausberg, *Kanten, Profile und Atlanten. Zur Fraktal-Topologie mittelalterlicher Skulptur*, in: *Stu-*

dien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hrg. v. Herbert Beck u. Kerstin Hengge-Dürkopp, Frankfurt am Main 1994, 469–482, hier 474, Abb. 11–12, über »die ostentative Darbietung femininer Reize« durch die Eckfiguren der Kanzel von Sessa Aurunca, sowie ders., *Herkules-Metamorphosen. Glanz und Elend der Atlanten im Mittelalter*, in: *Herakles/Herkules I, Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt*, hrg. v. Ralf Kray u. Stephan Oettermann, Basel/Frankfurt am Main 1994, 47–72, bes. 51–52; zum Osterleuchter des Doms von Salerno (um 1180) s. Joachim Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, Bd. 1: *Romanik*, Aufnahmen v. Albert Hirmer u. Irmgard Ernstmeier-Hirmer, München 1998, 182, Tf. 222; für ein ebenfalls Antikenkenntnis voraussetzendes Pisaner Beispiel vgl. Adriano Peroni, *Il Capitello dell'Amazzone nel Duomo di Pisa*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 49, 2005, 1–24.

30 Horst Bredekamp, *Wallfahrt als Versuchung*, in: *Kunstgeschichte – aber wie. Zehn Beispiele*, hrg. v.

hindurch sinnlich aufgeschlossenen Betrachtern sichtbar dargeboten wurden (Abb. 2–3).²⁹

Weitgehend unsicher ist die Einschätzung der monströsen Obszönitäten der romanischen Bau­skulptur wie auch der sogenannten Drolerien der gotischen Kunst.³⁰ Sie wurden in peripheren Bereichen kirchlicher Bildkunst geduldet, waren aber dennoch nicht zu übersehen. Ihre Initiatoren und Befürworter haben keine schriftlichen Äußerungen hinterlassen. Ihre Kritiker lehnten sie als überflüssige und moralisch verwerfliche Schamlosigkeiten ab.³¹ Da ihr Motivrepertoire dem »polymorph Perversen«,³² dem Monströsen, Hässlichen und Lächerlichen verhaftet blieb, zielten sie nicht auf eine Rehabilitierung der Darstellung körperlicher Schönheit. Sie veranschaulichten maßloses, lasterhaftes Verhalten in maßlosen, entstellten Körpern, erlangten allenfalls Duldung, »damit die Schönheit der guten Natur mittels ihres Gegenteils erkannt werde«.³³ Grenzen des Schamgefühls wurden nur an untergeordneten Orten überschritten,³⁴ blieben aber in den ikonographischen Kernbereichen christlicher Kunst unverändert.

Die bahnbrechenden Initiativen zur Überwindung und Ablehnung naturferner Darstellung menschlicher Körper setzten in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Italien ein. Als Protagonisten fungierten Bildhauer, die sich ver-



2. Eckfigur. Sessa Arunca, Dom, Kanzel



3. Eckfigur. Sessa Arunca, Dom, Kanzel

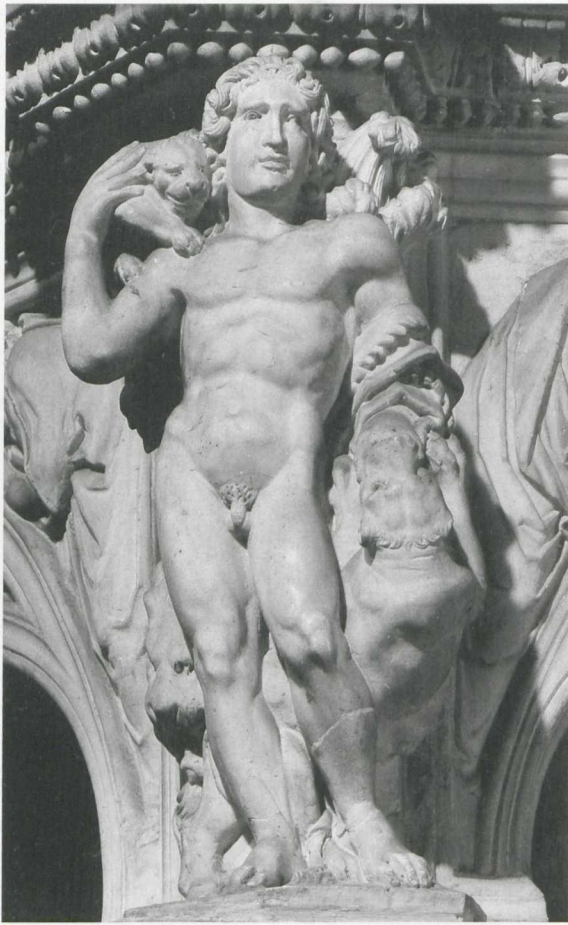
Clemens Fruh, Raphael Rosenberg u. Hans-Peter Rosinski, Berlin 1989, 221–258; ders., Romanische Skulptur als Experimentierfeld, in: *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Bd. 1: *Von der Spätantike bis zur frühen Neuzeit*, hrsg. v. Sylvaine Hänsel u. Henrik Karge, Berlin 1991, 101–112; ders., Die nordspanische Hofskulptur und die Freiheit der Bildhauer, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert* (wie Anm. 29), 263–274; Michel Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992; *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der Literatur des europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, hrsg. v. Katrin Kröll u. Hugo Steger, Freiburg im Breisgau 1994.

³¹ Katrin Kröll, Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters. Eine Einführung, in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht* (wie Anm. 30), 11–105, bes. 73–79 (Abschnitt IV »Ambivalenz der Rezeption im Spiegel theologischer Kritik«).

³² Reinhard Steiner, Über Drölerie im Mittelalter, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert* (wie Anm. 29), 505–513, hier 507.

³³ Eine altfranzösische moralisierende Bearbeitung des *Liber des Monstruosis Hominibus Orientis* aus Thomas von Cantimpré, *De Naturis rerum*, nach der einzigen Handschrift (Paris, Bibl. Nat. fr. 15106), hrsg. v. Alfons Hilka (= Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse 7), Berlin 1933, 1–73, hier 50, V. 1036–38, übers. und zit. n. Alexander Perrig, Erdrandsiedler oder die schrecklichen Nachkommen Chams. Aspekte der mittelalterlichen Völkerkunde, in: *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, hrsg. v. Thomas Koebner u. Gerhart Pickerodt, Frankfurt am Main 1987, 31–87, hier 45.

³⁴ Vgl. hierzu den Abschnitt »Libertine Subordination« in Steiner (wie Anm. 32), 510–511.



4. Nicola Pisano, *Fortitudo (Herkules)*.
Pisa, Baptisterium, Kanzel

stärkt dem Studium antiker Kunst zuwandten, mimetische Darstellungsformen als künstlerische Norm etablierten und sich grundlegend neue, sinnlich-ästhetische Körperbilder zu einem schöpferischen Anliegen machten. Dass sie »zu-

³⁵ Esche (wie Anm. 23), 22.

³⁶ Die Brisanz der Nacktheit in der mittelalterlichen Kunst wurde und wird häufig unterbewertet. Vgl. Hausenstein (wie Anm. 5), 46: »Es gab Zeiten, in denen die Kirche gegenüber dem Nackten eine relative, jedenfalls gesunde Unbefangenheit bewahrte. Das geschah im Mittelalter [...]. Die klerikale Kunstmoral begann erst in gegenreformatorischen Zeiten [...]«; Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig 1914, 88: »Das Mittelalter scheint von der späteren einseitigen Rücksicht auf die Lüsterheit

erst die künstlerische Bewältigung des Aktes im nicht mehr mittelalterlichen Sinn« in Angriff nahmen,³⁵ ist seit langem bekannt. Aber die Frage nach ihrer Einstellung zu dem traditionell mit starken moralischen Vorbehalten belasteten Verhältnis von Schönheit und Scham wurde bisher nicht gestellt.³⁶

Nicola Pisano

Den ersten intensiven Vorstoß zur Rehabilitierung antiker Körperschönheit unternahm Nicola Pisano an der Pisaner Baptisteriumskanzel (vollendet 1259/60).³⁷ Die Vorbilder und Darstellungsmittel lieferten vor allem antike Sarkophagreliefs.³⁸ Als »Zeugnisse der Bewunderung römischer Aktfiguren« bemerkenswert sind zwei Knaben – der Knabe der Caritas und der Jesusknabe –, die nackten bzw. halbnackten Aufstandenen des Jüngsten Gerichts, der Gekreuzigte und der die Tugend der Fortitudo verkörpernde *Herkules* (Abb. 4).³⁹ Der Körperbau männlicher und weiblicher Figuren ist erstmals in der nachantiken Kunst durchgehend unterschiedlich gestaltet, die Distanz zu den traditionell geschlechtsunspezifischen Grundmodellen ist deutlich. Man findet nicht nur ein hohes Maß an natürlicher Beweglichkeit vor, man entdeckt auch – nicht an allen Figuren gleichermaßen ausgebildet – aber dennoch in zahlreichen Fällen Phänomene der differenzierten Wiedergabe von Haut, Sehnen, Adern, Muskeln, Fleisch und Knochen. Ein antikisierender Drang zu idealisierender Körperschönheit äußert sich bei den männlichen Figuren in erster Linie in ihrem durchgängig mehr oder weniger athletischen Er-

hierbei nicht berührt.«; Hoffmann (wie Anm. 5), 24: »Es gibt in der Kunst des Mittelalters immer Gründe, daß Männer und Frauen dargestellt werden, aber dann werden sie – oft freizügiger als in späterer Zeit – auch so dargestellt.«; Victor M. Schmidt, *Statues, Idols and Nudity. Changing Attitudes to Sculpture from the Early Christian Period to the Counter-Reformation*, in: *Antiquity Renewed. Late Classical and Early Modern Themes*, hrg. v. Zweder von Martels u. Victor M. Schmidt, Leuven/Paris/Dudley (MA), 2003, 211–229, hier 228: »Nudity itself had always



5. Nicola Pisano, *Jüngstes Gericht*. Pisa, Baptisterium, Kanzel

scheinungsbild, bei den wenigen nackten weiblichen Figuren vor allem in der Bevorzugung jugendlicher Schönheit (Abb. 5). Die traditionelle Zurückhaltung der Wiedergabe anstößiger Details des Schambereichs ist weitgehend aufge-

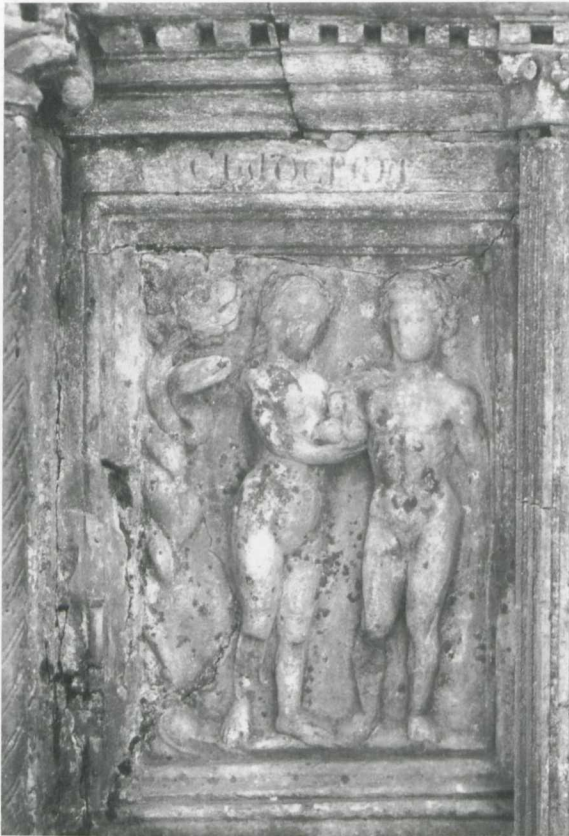
geben. Das betrifft die beiden Knaben, den Jesusknaben ebenso wie den (mit viel Kinderspeck versehenen) Knaben der Caritas, zahlreiche männliche Auferstehende des *Jüngsten Gerichts* und vor allem den *Herkules*. Die *pudefenda* des

been part of Christian iconography. It made itself felt as a problem when not only the human body came to be seen as the carrier of emotions at an artistic and theoretical level, but also when notions of decorum and propriety were beginning to play a role. Nudity in Christian statuary, however, seems to have been a relatively minor problem.«

37 Zur Kanzel s. Joachim Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, Bd. 2: *Gotik*, Aufnahmen v. Albert Hirmer u. Irmgard Ernstmeier-Hirmer, München 2000, 64–67.

38 Max Seidel, Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 19, 1975, 307–392.

39 Zum Hercules Pisanos s. Seidel (wie Anm. 38), 337–343, zu den Auferstehenden, dem Gekreuzigten und dem Knaben der Caritas 343 (hier das Zitat) und 143, Anm. 120; vgl. a. Antje Middeldorf Kosegarten, *Davide come Ercole*. Un messaggio filo-imperiale dal pulpito del battistero pisano, in: *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, hrg. v. Antonio Cadei u.a., Rom 1999, 879–889.



6. Nicola und Giovanni Pisano, *Verführung Adams durch Eva*. Perugia, Brunnen

Gekreuzigten sind in konventioneller Weise bedeckt. Angesichts der zahlreichen männlichen Blößen fällt auf, dass bei keiner der eigenartig wenigen weiblichen Auferstehenden der Schoß unbedeckt ist. Unverkennbar ist jedoch ein spielerischer Einsatz erotischer Effekte. Eine der weiblichen Figuren ist unter Verwendung des Motivs des verrutschten Gewandträgers auf reizvolle Weise schulterfrei wiedergegeben, zwei andere sind im Beinbereich mit Tüchern verhüllt,

die auffällig tief unterhalb des Nabels sitzen. Die antike Herkunft dieser Motivik sinnlicher Präsentation weiblicher Körper steht außer Frage. Die Antike lieferte Nicola Pisano jedoch nicht nur sinnliche Anregungen. Am deutlichsten ist dies am *Herkules* zu erkennen. Sein antiker Körper ist auch im Schambereich antikisch. Durch die diskrete Größe der *verenda* und kurzes, regelmäßig angeordnetes Schamhaar (in ähnlicher Weise wie später auch bei Michelangelos *David*)⁴⁰ sind Extremwerte naturalistischer Peinlichkeit vermieden. Nicht anders verhält es sich bei den männlichen Auferstandenen. Antikenähe bedeutete im Schambereich nicht nur Sichtbarkeit des traditionell vorzugsweise Bedeckten, sondern auch Einhaltung eines Minimums an Schamgefühl.⁴¹ Giotto hat zu Beginn des Trecento im *Jüngsten Gericht* der Arena-Kapelle in Padua auf der Seite der Verdammten auf eine Respektierung des Schamgefühls des Betrachters verzichtet. Mehrere der durch Teufel an Verdammten ausgeführten Höllenstrafen betreffen Organe der Libido, die er ohne schamhafte Diskretion naturnah wiedergegeben hat.⁴²

Die Genesis-Szenen des von Nicola und Giovanni Pisano in Perugia 1276–78 geschaffenen Brunnens liefern weiteres Anschauungsmaterial.⁴³ Das Relief mit der *Verführung Adams durch Eva* (Abb. 6) lässt ebenso wie die Figuren der Pisaner Kanzelreliefs ein neuartiges Interesse an körperlicher Schönheit erkennen.⁴⁴ Eine mit weiblichen Rundungen auftrumpfende Eva steht vor einem Adam von herkulischer Körperlichkeit und überreicht ihm den Apfel. Eine so nahe an antike Vorbilder heranreichende Gestaltung körperlicher Schönheit hatte es seit dem Ende klassischer Kunsttraditionen in der Darstellung des Sündenfalls nicht mehr gegeben, und ebenso

40 Lehmann (wie Anm. 25), 317, registriert bei Michelangelos *David* ohne Antikenbezüge zu beachten das Vorhandensein des »grazilen Penis« und – mit überraschender Charakterisierung – auch »das verwegen frisierte Schamhaar«.

41 Demandt (wie Anm. 23) sieht in der Verkleinerung der männlichen Genitalien und dem Verzicht auf die Darstellung der Schamfuge »noch Spuren von Schamgefühl« (197) und »Reste des Sexualtabus« (198).

42 Giotto. *La Cappella degli Scrovegni*, hrg. v. Giuseppe Basile, Mailand 1992, Abb. auf 286, 287, 306–307, 308–309, 317.

43 Poeschke (wie Anm. 37), 76–80.

44 Die Beischrift lautet: »EVA DECEPIT ADAM«, vgl. Georg Swarzenski, *Nicola Pisano*, Frankfurt am Main 1926, 49, und Giusta Nicco Fasola, *Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Rom 1941, 224.



7. Nicola Pisano, *Jüngstes Gericht, Auferstehende* (Detail). Pisa, Baptisterium, Kanzel



8. Nicola und Giovanni Pisano, *Vertreibung aus dem Paradies*. Perugia, Brunnen

wenig waren in der vorausgehenden Zeit des Mittelalters so deutlich und kohärent Differenzen zwischen der männlichen und weiblichen Physis der Stammeltern erfasst worden. Für den Adam bietet sich trotz deutlicher Unterschiede der »Pisaner Herkules« zum Vergleich an. Man kann für beide Figuren die Kenntnis eines antiken Herkules-Sarkophags als Voraussetzung annehmen. Die Eva ist eine Nachfolgerin der halbnackten Auferstehenden in der linken unteren Ecke des *Jüngsten Gerichts* (Abb. 7).⁴⁵ Der Schambereich der Stammeltern des Peruginer Sündenfallreliefs ist frei einsehbar. Was man heute vorfindet, entspricht nicht dem ursprünglichen Zustand, was auf Korrosionsschäden oder menschliche Eingriffe zurückzuführen ist. Von Adams Genitalien sind nur noch vage erkenn-

bare Rudimente vorhanden. Ursprünglich hatte man wohl denselben Befund vor Augen wie beim Pisaner Herkules. Ob Evas Scham glatt und ohne Andeutung der Schamspalte gearbeitet war wie die antiker weiblicher Statuen, ist nicht mehr zu ermitteln.⁴⁶ Eine sorgfältige Bedeckung der Blößen ist auch in der *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 8) vermieden bzw. nur inkonsequent be-

45 Die im folgenden Relief der Vertreibung vorhandene Figur der Eva wird wegen ihrer Armhaltung, die an die Gestik der Venus pudica erinnert, als Adaption einer solchen Statue aufgefasst. Vgl. Dita Amory, *Massaccio's Expulsion from Paradise. A Recollection of Antiquity*, in: *Marsyas. Studies in the History of Art* 20, 1979–80, 7–10, hier 8, Anm. 4. Da eine Nachbildung dieses Figurentyps an der Pisaner Domkanzel des Giovanni Pisano vorhanden ist, liegt diese Vermutung nahe. Aber die Armhaltung kommt auch bei

früheren Eva-Darstellungen gelegentlich vor. Es besteht daher auch kein Grund, die Gestik der Eva zum Anlass zu nehmen, die *Vertreibung* Giovanni Pisano zuzuschreiben. Vgl. jedoch Harald Keller, *Giovanni Pisano*, Wien 1942, 19: »Der Sündenfall gehört dem Vater, die Austreibung dem Sohn.«

46 Vermutlich war Nicola Pisano ebenso konsequent wie Giovanni Pisano, als dieser seine venusgleiche Tugend für die Pisaner Domkanzel schuf.



9. Nicola Pisano, *Jüngstes Gericht, Auferstehende*. Siena, Dom, Kanzel

folgt.⁴⁷ Nicola Pisano berücksichtigte zwar die Entdeckung der Nacktheit durch den Einsatz von Feigenblättern, aber Evas rechten Arm legte er so auf ihren Oberkörper, dass ihr Busen sichtbar ist. Das Motiv war keineswegs neu. Aber es besitzt nun eine neue sinnlich-ästhetische Qualität. Wie bei den weiblichen Schönheiten des Pisaner *Jüngsten Gerichts* kann man bei Nicola Pisano auch hier eine deutliche Veränderung in der Darstellung nackter Figuren feststellen: Ein durch antike Kunst inspiriertes weiterreichendes

Verständnis für die Raffinessen und subtilen Nuancen sinnlich aufgeladener Menschendarstellung. Angesichts der kleinen Freizügigkeiten und erotischen Effekte, die er sich wiederholt erlaubte, gewinnt man den Eindruck, dass es sich nicht um leichtfertige Verstöße gegen christliche Moral handelt, sondern um genau bemessene Vorstöße zu einer maßvollen Auflockerung traditioneller Schamregulierung. Am besten zeigt das *Jüngste Gericht* der Sieneser Kanzel, auf welche Weise der künstlerische Ahnherr der Pisaner Bildhauer-

47 Die Beischrift lautet: »[EVA] FEC[IT] ME PECCARE«, vgl. Nicco Fasola (wie Anm. 44), 224.

48 Ausst.-kat. *Siena. Le Origini. Testimonianze e miti archeologici* (Siena, dicembre 1979 – marzo 1980), hrg. v. Mauro Cristofani, Florenz 1979, 113–114, Kat.

Nr. 132, Abb. 132a–b; Hans Graber, *Beiträge zu Nicola Pisano*, Strassburg 1911, 20; Swarzenski (wie Anm. 44), 38, Abb. 55; Nicco Fasola (wie Anm. 44), 133, Tf. VII; Anita Moskowitz, *Andrea und Nino Pisano*, Cambridge 1986, 125; Dietmar Popp, *Duccio*



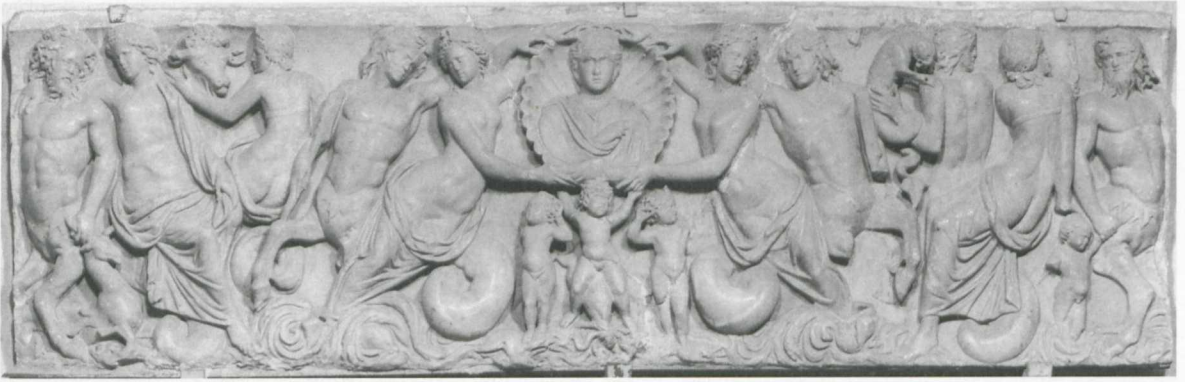
10. Nicola Pisano, *Jüngstes Gericht, Verdammte*. Siena, Dom, Kanzel

tradition Schamgefühl reflektierte und gezielt einsetzte: Die beiden Reliefs zeigen mehrere ganz oder teilweise nackte Figuren (Abb. 9–10), zu denen auch in der unteren Reihe befindliche weibliche Rückenakte gehören. Das bis Ingres und noch darüber hinaus geläufige Motiv ist antiken Ursprungs. Als Modell diente Nicola Pisano die Nereide eines noch heute und offenbar bereits im Mittelalter in Siena vorhandenen Meerwesensarkophags (Abb. 11).⁴⁸ Auf der Seite der Verdammten platzierte er eine Figur, deren

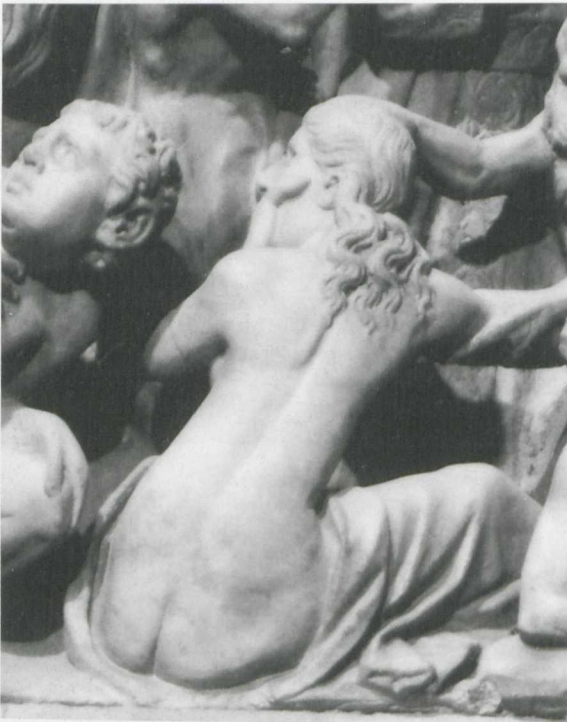
Gesäß wie bei der antiken Nereide entblößt ist, auf der Seite der Seligen zwei weitere, eine am linken Rand, die andere im Zentrum, deren Hintern er jeweils mit einem transparenten Tuch verhüllte (Abb. 12). Ähnliches stellt man auch bei männlichen Figuren fest. Zwei sind auf der Seite der Seligen in Sitz- bzw. Hockstellung so wiedergegeben, dass ihr dem Betrachter zugewandtes rechtes Bein den Einblick in den Schambeereich blockiert. Auf der Seite der Verdammten kauert dagegen unmittelbar neben dem weibli-

und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts, München 1996, 119; eine weibliche Rückenfigur desselben Typs verwendete Fra Guglielmo auch in dem Relief der *Höllenfahrt*

Christi an der um 1270 entstandenen Kanzel von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia, s. Poeschke (wie Anm. 37), Tf. 50.



11. Vorderseite eines römischen Sarkophages. Siena, Opera della Metropolitana



12. Nicola Pisano, *Jüngstes Gericht, Verdammte* (Detail). Siena, Dom, Kanzel

49 Thomas von Aquin, *Summ.Theol.* II-II, q. 142 a. 4: »Sicut enim honor debetur virtuti, ita exprobatio debetur peccato«. Alle Zitate und Übersetzungen aus der *Summa Theologica* basieren auf: *Die deutsche Thomas Ausgabe: Vollständige, ungekürzte deutschlateinische Ausgabe der Summa Theologica*, hrg. v. der Albertus-Magnus-Akademie Walberberg bei Köln, Bd. 21: Tapferkeit, Maßhaltung (1. Teil) u. Bd. 22: Maßhaltung (2. Teil), kommentiert v. Josef Groner, Graz/Wien/Köln 1964 u. 1933.

chen Rückakt in geduckter Haltung ein Jüngling, zwischen dessen gespreizten Oberschenkeln deutlich der behaarte Schambereich zu erkennen ist. Eine andere in Rückenansicht wiedergegebene männliche Figur befindet sich nahezu im Zentrum des Reliefs und zieht mit ihrem entblößten Hintern die Aufmerksamkeit des Betrachters nahezu zwangsläufig auf sich. Der erzielte Effekt entbehrt jeder Drastik. Hat man ihn erst einmal wahrgenommen, versteht man dennoch unmittelbar, worum es geht. Die an lediglich wenigen Figuren exemplifizierte Entblößung schambesetzter Körperregionen lässt deutlich die

50 Zur Pisaner Domkanzel s. Poeschke (wie Anm. 37), 118–121.

51 Giovanni Pisanos Rezeption antiker Aktfiguren ist weit komplexer als diejenige seines Vaters Nicola. Sie reicht von der Übernahme antiker Formen idealer Schönheit bis hin zu »expressiver Deformation« antiker Körperbildung (Seidel [wie Anm. 38], 379–390). Die folgenden Ausführungen lassen daher vieles unberücksichtigt und sind auf Beispiele konzentriert, die für die Frage nach dem Verhältnis von Schönheit und Scham in besonderer Weise ergiebig sind.

52 Die Identifizierung als Prudentia wurde bereits in der älteren Literatur vertreten: Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. 4, *La scultura del trecento e le sue origini*, Mailand 1906, 228 (»la Prudenza, ignuda, è imitata da una Venere antica«); ders., *Giovanni Pisano. Sein Leben und sein Werk*, Leipzig 1927, 43; Julius von Schlosser, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti*, München 1941, 155, 157; Roberto Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, New York ²1988, 15, Tf. 3; John White, *Art and Architecture in Italy 1250–1400*, Harmondsworth ²1987, 136; John Pope-Hennessy,

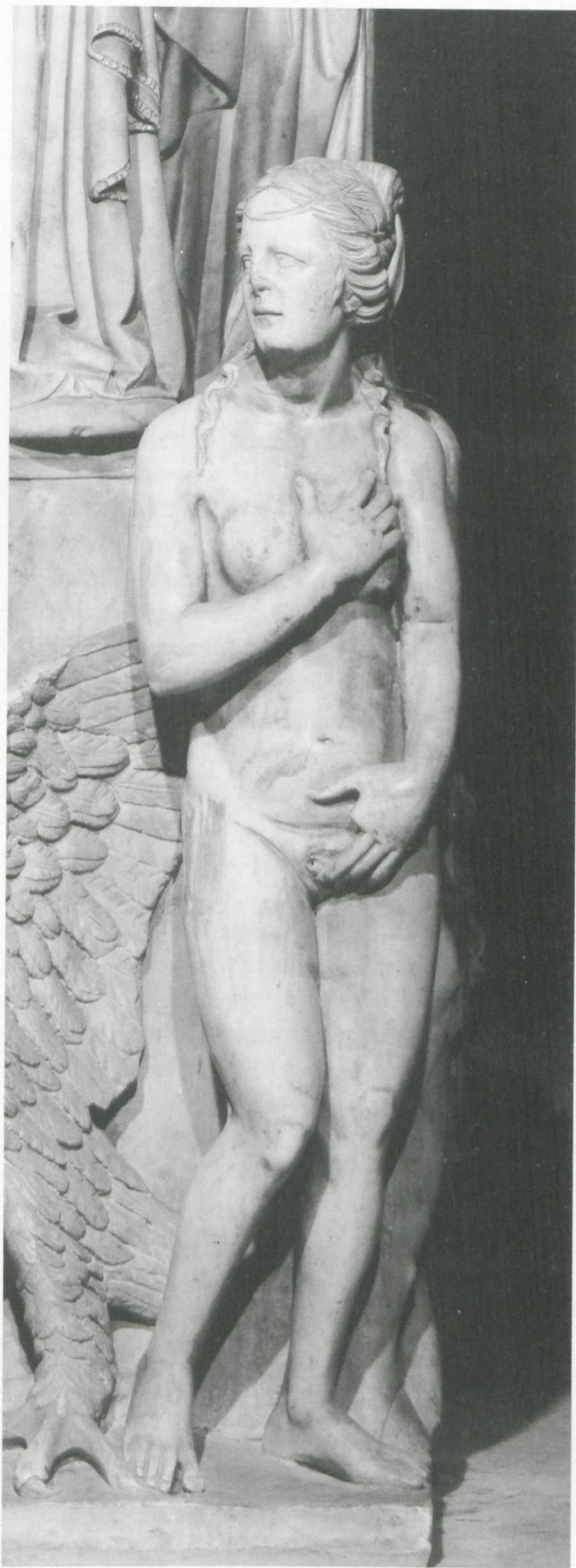
Absicht einer gezielten Diskriminierung der Verdammten, als schändliche Bloßstellung, erkennen. Die Differenzierung der Schamgrenze steht im Einklang mit christlicher Moral. »Wie der Tugend Ehre gebührt, so gebührt der Sünde Schande«, sagte Thomas von Aquin.⁴⁹ In der Gegenüberstellung ungleichwertiger nackter Figuren offenbart sich der Versuch, positive und negative Seiten des Schamgefühls des Betrachters zu stimulieren, wobei angesichts der Transparenz der Einhüllung auf der Seite der Seligen außer Frage steht, dass das Schamverständnis des Bildhauers frei von moralischem Rigorismus war und erotische Reize zuließ. Man hat den Eindruck, er habe auf der Suche nach neuen Formen emotionalen Ausdrucks ein künstlerisches Experiment inszenieren wollen.

Giovanni Pisano

Die einer antiken Statue vom Typ der *Venus pudica* nachgebildete nackte weibliche Figur des Stützengeschosses der Pisaner Domkanzel⁵⁰ ist die berühmteste Antikenadaption des Trecento (Abb. 13).⁵¹ Sie wird als Prudentia⁵² oder als Temperantia gedeutet.⁵³ Erwin Panofsky favorisierte zunächst die Identifizierung »Temperance

Italian Gothic Sculpture. An Introduction to Italian Sculpture, New York 1985, 11 (Prudence) u. 179 (Temperantia); Amory (wie Anm. 45), 8; Anita Fidler Moskowitz, *Italian Gothic Sculpture c. 1250–c. 1400*, Cambridge 2001, 87, Abb. 109–110 (Seitenansicht); vgl. a. Himmelmann (wie Anm. 5), 52 u. 105.

⁵³ Kirchner (wie Anm. 23), 83; Pèleo Bacci, *La ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Rom 1926, 64, stützte sich bei seiner Deutung der vier Kardinaltugenden auf Ambrosius, *De paradiso* (PL XIV, Cap. III, Sp. 279ff.), und deutete die nackte Frauenfigur als Temperantia, wobei er in Anlehnung an den Kirchenvater den Aspekt der Keuschheit betonte; übernommen wurde diese Deutung von Keller (wie Anm. 45), 51; Michael Ayrton, *Giovanni Pisano Sculptor. Introduction by Henry Moore*, London 1969, 230, Nr. 313; Poeschke (wie Anm. 37), 121; Herbert von Einem, *Das Stützengeschoss der Pisaner Domkanzel. Gedanken zum Alterswerk des Giovanni Pisano* (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen 106), Köln 1962, 11; Seidel (wie Anm. 97), 343ff.; Himmelmann (wie Anm. 5), 53 (Castitas); Max Seidel, *L'artista e l'imperatore. L'atti-*



13. Giovanni Pisano, Detail der Kanzel. Pisa, Dom

or Chastity«,⁵⁴ entschied sich später aber für die Klugheit, da er glaubte, die Nacktheit der Figur sei eher als »nuda veritas« aufzufassen.⁵⁵ Die Frage, warum sich eine über die »unverhüllte Wahrheit« verfügende Klugheit schamhaft gebärden sollte, ließ er unbeantwortet. Bertold Hinz hielt es für ebenso wenig plausibel, angesichts einer völlig nackten Frauengestalt an die Tugend der Temperantia zu denken. Dabei übergang auch er die Schamgestik. Seiner Meinung nach legt die »Unsicherheit der Benennung« die »Annahme nahe, dass es dem Künstler wohl doch eher um ein Bild der nackten Venus ging als um eine korrekte allegorische Aussage; denn wer oder was hätte ihn daran hindern können, sich der unzweideutigen Ikonographien zu bedienen, die für Kanzeltragende Kardinaltugenden, sei es Prudentia oder Temperantia, seit langem bereitstanden?«⁵⁶ Angesichts der komplexen Konzeption der Ikonographie vieler Figuren des Pisaner Bildhauers scheint es nicht angemessen, ihm eine unreflektierte sinnliche Haltung zu unterstellen. Vergleicht man die Figur mit antiken Venus-Statuen, wird zudem deutlich, dass von den Reizen des *Venus pudica*-Typus wenig übrig geblieben ist. Die Gestik der Göttin ist bei antiken Exemplaren in hohem Maße erotisch aufgeladen, und zwar gerade dann, wenn man sie – wie Hinz – als Ausdruck eines durch männliche Blicke ausgelösten Schamempfindens auffasst.⁵⁷ Diese auf Bernoulli zurückgehende Sicht⁵⁸ fand auch bei Kunsthistorikern weite Verbreitung. Bereits im frühen 20. Jahrhundert betonte Tikkanen, dass

es bei diesem Statuentyp »nicht so sehr« um »Keuschheit an und für sich« geht als vielmehr um »die Reaktion derselben gegen das Pubertätsgefühl innen und die männliche Lusternheit außen – eine Reaktion, welche etwas ganz anderes ist als die kindliche Unschuld. Sie ist ein Ausdruck streitender Gefühle, und sie wird [...] vornehmlich in solchen Kunstepochen zu häufiger Anwendung gebracht, in welchen die erotische Gefühlsstimmung besonders stark hervortritt.«⁵⁹ Es ist nicht auszuschließen, dass Giovanni Pisano mit männlichem Blick eine ähnliche Ambivalenz der Gefühlslage der heidnischen Göttin diagnostizierte. Aber seine Statue liefert hierfür keine Anhaltspunkte. Ein Bewusstsein der erotischen Ausstrahlung des eigenen Körpers wird durch sie nicht evoziert. Ihre Unterschiede gegenüber antiken Venus-Statuen wurden vielfach beschrieben: die betont aufrechte Haltung, die vor allem in der Seitenansicht in dem Verzicht auf das leichte Vorbeugen des Oberkörpers deutlich wird, das schwere Volumen von Rumpf und Oberschenkeln, die harte, glatte Bearbeitung der Oberfläche, aber auch die energischen Bewegungsmotive, die nachdrücklichen Schamgesten und das konzentrierte Zurseitewenden des Kopfes.⁶⁰ Will man dem Bildhauer nicht sinnliche Defizite, gedankliche Nachlässigkeit oder bildhauerische Mängel im Umgang mit seinem antiken Vorbild unterstellen, muss man bezweifeln, dass es ihm »eher um ein Bild der nackten Venus« als um die Darstellung einer Tugend ging. Für Kenneth Clark war die Sachlage eindeutig.

vità di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante, in: Ausst.-kat. *Giovanni Pisano a Genova*, hrg. v. Max Seidel, Genua 1987, 63–200, hier 103.

54 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939), New York/London 1972, 157.

55 Erwin Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst* (1960), Frankfurt 1990, 154, mit Anm. 68, 397, Anm. 12.

56 Hinz (wie Anm. 21), 164.

57 Hinz (wie Anm. 21), 36.

58 Johann Jakob Bernoulli, *Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie*, Leipzig 1873, 202–248, bes. 220–222; vgl. Christine Mitchell Havelock, *The*

Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art, Ann Arbor 1995, 19–37, vgl. a. Wiltrud Neumer-Pfau, *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen*, Bonn 1982.

59 Tikkanen (wie Anm. 19), 78.

60 Keller (wie Anm. 45), 51; White (wie Anm. 52), 136; Poeschke (wie Anm. 37), 121; Pope-Hennessy (wie Anm. 52), 179; Enzo Carli, *Giovanni Pisano*, Pisa 1977, 115; Géza Jászai, *Die Pisaner Domkanzel. Neuer Versuch zur Wiederherstellung ihres ursprünglichen Zustandes*, Phil. Diss., München 1968, 58–59; Ulrich Fürst, *Die Statuen im Werk des Giovanni Pisano*, Phil. Diss., München 1995, 140; Andreas Bühler, *Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der*

Er sah sich außerstande, den Körper der »christianisierten Venus« als bildhauerisches Bekenntnis zu irdischer Sinnlichkeit aufzufassen. Anders als bei Aktfiguren der Renaissance habe man es hier noch nicht mit einem »worshipful symbol of human impulse« zu tun. Die Figur sei »one of the most suprising false alarms in arthistory«. ⁶¹ Dass Giovanni Pisano sein antikes Vorbild stark veränderte, steht außer Frage. Aber aus der augustiniischen Perspektive der immer zu vergegenwärtigenden Gefahr einer rebellio carnis ad spiritum sind feine formale Unterschiede belanglos. Dieser Ansicht war man auch 1926, als man der Figur ein mittlerweile wieder entferntes Tuch um die Hüften schlang, um den Schambereich zu verhüllen. Kurz: Muss man hier nicht doch eine »überraschende Verabschiedung des alten Tabus (der Verwendung von Aktfiguren)« konstatieren? ⁶² Ist es nicht unangemessen anzunehmen, man habe es mit einer aus theologischer Sicht moralisch unbedenklichen nackten Tugend zu tun? Musste ihr Venuskörper nicht dem Verdacht ausgesetzt sein, delectationes venereae gedanklich evozieren zu können?

Wenn man einen Tabubruch annimmt, ist die »Unsicherheit der Benennung« der Statue in hohem Maße unbefriedigend, da ungewiss bleibt, ob Giovanni Pisano leichtfertig seinem sinnlichen Temperament folgte oder wohlüberlegt handelte. Mehr Klarheit in diesen Problempunkten ist möglich, erfordert jedoch einen ikonographischen Exkurs: Was sagt die kirchliche Morallehre über das Verhältnis von Libido und

Tugend? Was soll man tun, nachdem durch den Sündenfall sexuelle Begehrlichkeit in der Welt war und, »wie Augustin sagte, die Sinnlichkeit immer dabei [war], die Vernunft zu überrunden«. ⁶³ Das gottgegebene Schamgefühl muss durch eine bewusste tugendhafte Haltung verstärkt werden. Die verbindlichen Ratschläge der Theologen lauteten von Anfang an: Maßhaltung und Keuschheit. In der *Psychomachia* des Prudentius kämpft die Virgo Pudicitia gegen die Libido. ⁶⁴ Als Isidor von Sevilla seine *Etymologiae* verfasste, bestand für ihn die Aufgabe der Temperantia in der Zügelung von libido und concupiscentia. ⁶⁵ Das wurde zum Schulwissen. Abhandlungen über Tugenden und Laster lieferten zusätzliche Erläuterungen und Differenzierungen. Im 13. Jahrhundert wurde das gesamte Problemfeld vor allem von scholastischen Theologen in Anlehnung an die aristotelische Tugendlehre systematisiert. Aufschlussreich ist Thomas von Aquin, der in seiner *Summa Theologica* ausführlich die Temperantia analysierte. Er unterscheidet wie bei jeder Kardinaltugend dreierlei Teile: Ganzheitsteile (»partes integrales«), Unterteile (»partes subjectivae«) und Mächtigkeitsteile (»partes potentialis«). Unter Ganzheitsteilen versteht er Bedingungen, »die notwendig einer Tugend zukommen«. Für die Temperantia nennt er zwei: Schamgefühl (»verecundia«) und Ehrbarkeit (»honestas«). Das Schamgefühl erläutert er als »Furcht vor etwas Schändlichem«, ⁶⁶ das Ehrgefühl als das, was die Liebe zur Maßhaltung hervorruft. ⁶⁷ Als Unterteile erfasst er die Arten

Skulptur in Antike und Renaissance, München/Berlin 2002, 134.

⁶¹ Kenneth Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art* (1956), London 1985, 89. Ausschlaggebend war für ihn die Kopfwendung und der mit ihr evozierte Ausdruck des Blicks: »But for Giovanni, the prophet of Italian Gothic, to assimilate such a completely classical pattern was an extraordinary feat of imagination. The means by which he has, so to say, christianized Venus, is in the turn of her head. Instead of looking in the same direction as her body, and thus confirming her existence in the present, she turns and looks upwards, over her shoulder towards the promised world of the future. [...] Giovanni Pisano has discovered a gesture which was to become the recognized expression of

other-worldly longing, and be used again and again, till its meaning was exhausted by the ecstatic saints of the counter-reformation.« Clark ausdrücklich zustimmend betonte Carli (wie Anm. 60), 115, die »profonda alterazione in senso gotico del modello classico, che in nessun modo prelude al Rinascimento.«

⁶² Hinz (wie Anm. 21), 164.

⁶³ Flasch (wie Anm. 10), 85.

⁶⁴ Prudentius, *Psychomachia* 40.

⁶⁵ Isidor von Sevilla, *Etymologiae* 2,24,6.

⁶⁶ Thomas von Aquin, *Summ.Theol.* II-II, q. 144 a. 1 co.: »verecundia est timor de turpi actu.«

⁶⁷ Ebd., q. 143 a. 1 co.: »Respondeo dicendum quod, sicut supra dictum est, alicuius virtutis cardinalis triplices partes esse possunt. Scilicet integrales, subjec-

einer Tugend, die er nach der Verschiedenheit ihrer jeweiligen Gegenstandsbereiche unterscheidet: »Die Maßhaltung aber betrifft die verschiedenen Arten der Lust des Tastsinns, die in je zwei Hauptgruppen eingeteilt werden. Denn einige sind auf die Ernährung hingeordnet. Und unter ihnen betrifft die ›Enthaltung‹ die Speise und die ›Nüchternheit‹ im eigentlichen Sinne den Trank. – Andere aber sind auf die Zeugungskraft hingeordnet. Und unter ihnen betrifft die ›Keuschheit‹ [castitas] die eigentliche Lust der geschlechtlichen Vereinigung, die ›Schamhaftigkeit‹ [pudicitia] aber betrifft die hinzukommende Lust, z. B. bei Küssen, Berührungen und Umarmungen.«⁶⁸

Zur letzten Kategorie, den Mächtigkeitsteilen (›partes potentiales‹), gehören Tugenden, die als Sekundärtugenden, »welche dasselbe Maß, das die Haupttugend innerhalb ihres Hauptbereichs wahr, in gewissen anderen Bereichen wahren, in denen es nicht so schwierig ist.«⁶⁹ Thomas ordnet der Temperantia Enthaltbarkeit (›continentia‹), Demut (›humilitas‹), Sanftmut oder Milde (›manuetudo sive clementia‹) und Bescheidenheit (›modestia‹) zu.⁷⁰

Mit der Adaption der ihm bekannten Venus pudica-Statue entschied sich Giovanni Pisano für die Versinnbildlichung des wichtigsten der beiden Wirkungsbereiche der Temperantia: die Zügelung der menschlichen Sexualität. Denn während von den beiden den Menschen mit dem Tier verbindenden Trieben, der Nahrungsaufnahme und der Fortpflanzung, die größte Gefahr für die

menschliche Seele ausgeht, wird die Lust des Gaumens als weniger heftig und die Vernunft verwirrend eingestuft als die Lust der Sexualität.⁷¹ Diese braucht mehr Zucht und Maß, welche die Temperantia durch ihre *partes subjectivae* Schamhaftigkeit und Keuschheit gewährleistet. In der adaptierten *Venus pudica* bringt Pisano *pudicitia* und *castitas* in einer motivischen Formel zum Ausdruck.

Für die *castitas* sind Nacktheit und Schamgestik als ikonographische Merkmale im Mittelalter belegt. Der Londoner *Physiologus* enthält im Kapitel über das Einhorn eine Miniatur, welche die zum Einfangen des Fabelwesens unerlässliche Jungfrau nackt wiedergibt; ihre linke Hand bedeckt ihre Scham, mit der rechten umfasst sie das in ihrem Schoß liegende Einhorn (Abb. 14).⁷² Die Nacktheit verweist auf die Reinheit des jungfräulichen Leibs, die Bedeckung des Schoßes auf die hierfür erforderliche Keuschheit. Begreift man die *castitas* als Teil der *temperantia*, so liegt ein analoges Verständnis von Nacktheit und Schamgestik bei der Wahl einer Vorlage zur Gestaltung der Pisaner Kanzel nahe.

Als Beweggrund zur Adaption der antiken Venus-Statue muss aber auch deren Schönheit in Betracht gezogen werden. Thomas von Aquin betont mit allem Nachdruck die herausragende Schönheit der Temperantia: »Obwohl die Schönheit zu jeder Tugend zukommt, so wird sie doch in ausgezeichnetem Sinne der Maßhaltung zugeschrieben, und zwar aus einem zweifachen

tivae et potentiales. Et dicuntur partes integrales alicujus virtutis conditiones quas necesse est concurrere ad virtutem. Et secundum hoc, sunt duae partes integrales temperantiae: scilicet ›verecundia‹, per quam aliquis refugit turpitudinem temperantiae contrariam; et ›honestas‹, per quam scilicet aliquis amat pulchritudinem temperantiae.«

68 Ebd., q. 143 a. 1 co.: »Est autem temperantia circa delectationes tactus, quae dividuntur in duo genera. Nam quaedam ordinantur ad nutrimentum. Et in his, quantum ad cibum, est ›abstinentia‹; quantum autem ad potum, proprie ›sobrietas‹. Quaedam vero ordinantur ad vim generativam. Et in his, quantum ad delectationem principalem ipsius coitus, est ›castitas‹; quantum autem ad delectationes circumstantes, puta quae sunt in osculis, tactibus et amplexibus, attendi-

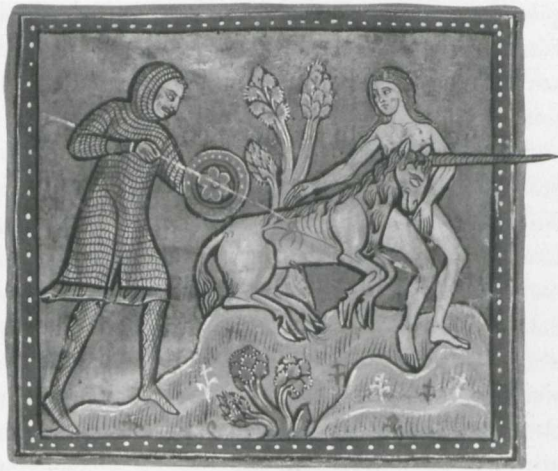
tur ›pudicitia‹.« Vgl. zur Frage, welche Bereiche die Maßhaltung betrifft auch *Summ.Theol.* II-II, q. 141 a. 3–a. 6.

69 Ebd., q. 143 a. 1 co.: »Partes autem potentiales alicujus virtutis principalis dicuntur virtutes secundariae, quae modum quem principalis virtus observat circa aliquam principalem materiam, eundem observant in quibusdam aliis materiis, in quibus non est ita difficile.«

70 Ebd., q. 143 a. 1 co.

71 Ebd., q. 151 a. 3 ad 2: »dicendum quod delectationes venereae sunt vehementiores et magis opprimentes rationem quam delectationes ciborum. Et propter hoc magis indiget castigatione et refrenatione [...]«

72 Himmelmann (wie Anm. 5), 52 u. 102, nahm die Miniatur zum Anlass, Giovanni Pisanos Statue als



14. Einhorn, Bestiarum-Handschrift.
London, British Library

Grund. Erstens gemäß der allgemeinen Bewandnis der Maßhaltung, zu der ein gewisses gemäßigtes und angemessenes Verhältnis gehört, worin die Bewandnis der Schönheit besteht [was dargelegt ist in Dionysius Areopagita, *De divinis nominibus*, Kapitel IV]. Auf andere Weise, weil das Ding, demgegenüber die Maßhaltung uns zügelt, das Niedrigste im Menschen ist, das ihm gemäß seiner menschlichen Natur zukommt; und daher liegt in diesen Dingen die größte Gefahr, den Menschen zu entstellen. Und folglich wird die Schönheit vornehmlich der Maßhaltung zugeteilt, die vor allem die Entstellung des Menschen aufhebt. Und aus dem gleichen Grunde

Castitas aufzufassen, schloss jedoch, 105, auch ihre Identifizierung als Prudentia nicht aus; zu der Miniatur (London, British Library, Ms Royal 12 F XIII, fol. 10v); Rudolf Wittkower, *Allegorie und Wandel der Symbole*, Köln 1984, 154, Abb. 112; vgl. a. Pisanellos Porträtmedaille von Cecilia Gonzaga aus dem Jahr 1447 (Mailand, Gabinetto Numismatico Museo Archeologico, inv. M.o.9.1417); Himmelmann (wie Anm. 5), 102, Tf. 35; Ausst.-kat. *Pisanello. Painter of the Renaissance Court*, hrg. v. Luke Syson u. Dillian Gordan, London 2001, 116–117.

73 Thomas von Aquin (wie Anm. 66), q. 141 a. 2 ad 3: »Ad tertium dicendum quod quamvis pulchritudo conveniat cuilibet virtuti, excellenter tamen attribuitur temperantiae, duplici ratione. Primo quidem, secundum communem rationem temperantiae, ad quam

wird auch das Edle vornehmlich der Maßhaltung zugeteilt. Isidor sagt nämlich [in den *Etymologien* 10, 116]: »Edel heißt, was nichts von Entstellung an sich hat; denn Adel heißt gleichsam Stand der Ehre; um diese geht es vornehmlich in der Maßhaltung, welche die schändlichsten Laster zurückweist.«⁷³

Wird die Funktion der Temperantia durch die Gestik dargestellt, wird die Vorstellung der herausragenden Schönheit dieser Kardinaltugend in der antikennahen körperlichen Schönheit der Statue Giovanni Pisanos sinnfällig. Es zeigt sich nicht zuletzt auch an der antikischen Haartracht, dass der Bildhauer auf ihr äußeres Erscheinungsbild besonderen Wert legte.

So aufschlussreich die Temperantia-Analyse des Thomas von Aquin für das Verständnis dieser Tugend ist, als direkte ikonographische Quelle besitzt sie insofern einen begrenzten Wert, als dem Leser nicht suggeriert wird, sich die sexuelle Maßhaltung bildhaft als attraktive nackte weibliche Schönheit vorzustellen. Die Kühnheit des Bildhauers, der Maßhaltung die Gestalt einer Venus zu geben, bleibt bestehen. Aber hat man das antike Vorbild – die Statue einer nackten Frau, die ihre Blößen bedeckt – überhaupt als Darstellung der heidnischen Göttin erkannt? Da Benvenuto da Imola etwa ein halbes Jahrhundert später in seinem Dante-Kommentar eine solche von ihm in einem Florentiner Privathaus gesehene Statue beschreibt und zutreffend identifiziert,⁷⁴ scheint dies möglich zu sein: »Ich aber

pertinet quaedam moderata et conveniens proportio, in qua consistit ratio pulchritudinis, ut patet per Dionysium, 4 cap. de Divinis Nominibus. Alio modo, quia ea a quibus refrenat temperantia sunt infima in homine, convenientia sibi secundum naturam bestialem, ut infra dicitur: et ideo ex eis maxime natus est homo deturpari. Et per consequens pulchritudo maxime attribuitur temperantiae, quae praecipue turpitudinem hominis tollit. Et ex eadem etiam ratione honestum maxime attribuitur temperantiae. Dicit enim Isidorus, in libro Etymologiarum [I.10, n.116]: »Honestus dicitur quod nihil habeat turpitudinis: nam honestas dicitur quasi honoris status; qui maxime consideratur in temperantia, quae repellit vitia opprobiosa.«

74 Lao Paoletti, Art. Benvenuto da Imola, in: *Dizionario*

sah in Florenz in einem privaten Haus die bewundernswerte Statue einer Venus aus Marmor, in der Haltung, in der vor Zeiten Venus gemalt wurde. Sie war nämlich eine überaus schöne nackte Frau, die linke Hand vor die Scham haltend, die rechte jedoch vor die Brüste; man sagt, sie sei ein Werk des Polyklet, was ich nicht glaube, weil wie gesagt worden ist, Polyklet in Bronze arbeitete, und nicht in Marmor [...] Plinius sagt, dass Praxiteles im Marmor glücklicher gewesen ist. Praxiteles also hat im Marmor fast unglaubliche Werke an Vornehmheit gemacht; darunter eine Venus von so großer Schönheit, so dass eine gewisser junger Mann in wahnsinniger Liebe sie besudelte; und zahlreiche aus verschiedenen Gegenden segelten zur Insel Knidos, wo jene Statue war, um sie zu sehen.«⁷⁵

Der viel zitierte Passus wirft zwei Fragen auf, welche die Forschung bisher nicht beachtet hat:⁷⁶ 1. Woher bezog der Gelehrte die Kenntnis, dass in der Antike Venus in schamhafter Haltung dar-

gestellt wurde? 2. Warum wunderte er sich nicht darüber, dass man in heidnischer Zeit Bildwerke schuf, welche die heidnische Liebesgöttin als schamhafte Göttin präsentierten?

Antike Beschreibungen von *Venus pudica*-Statuen sind nicht überliefert⁷⁷ und die antiken Autoren, denen Benvenuto seine Informationen über die Knidische Venus verdankt,⁷⁸ erwähnten nicht deren – nur den Schoß betreffende – Schamgeste. Die mythographische Literatur überlieferte nur, dass man Venus nackt darstellte.⁷⁹ Die Zuordnung der Schamgestik war eine Vermutung, die sich auf Kenntnisse stützen könnte, welche bereits die zweite Frage betreffen: Gelehrte, die sich für die antike Götterwelt interessierten, wussten, dass es antiken Überlieferungen zufolge nicht nur eine Venus gab.⁸⁰ So fragt Augustinus in seiner Polemik gegen die schwer zu überblickende Vielfalt heidnischer Götterkulte mit simuliertem Unverständnis, ob es »zweierlei Venus [gäbe], eine

Biografico degli Italiani, Bd. 8, Rom 1966, Sp. 691–694; Walter Ruegg, Art. Benvenuto da Imola, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 1, München 1980, Sp. 1923–1924; Benvenuto da Imola, *lettore degli antichi e dei moderni. Atti del Convegno Internazionale*, Imola, 26 e 27 maggio 1989, hrg. v. Pantaleo Palmieri u. Carlo Paolazzi, Ravenna 1991.

75 *Benvenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon*, hrg. v. Giacomo Filippo Lacaia, Florenz 1887, Bd. 3, 279–280: »Ego autem vidi Florentiae in domo privata statuum Veneris de marmore mirabilem in eo habitu in quo olim pingebatur Venus. Erat enim mulier speciosissima nuda, tenens manum sinistram ad pudenda, dexteram vero ad mamillas, et dicebatur esse opus Polycleti, quod non credo, quia ut dictum est Polycletus sculpsit in aere, non in marmore. [...] ut dicit idem Plinius, Praxiteles fuit marmore felicio; ideo clarior fuit. Praxiteles ergo marmore nobilitatus fecit opera quasi incredibilia; inter alia fecit Venerem tantae pulcritudinis, quod quidam juvenis furioso amore ipsam maculavit; et multi de diversis partibus navigaverunt ad insulam Gnidon, ubi erat ista statua pro ea videnda [...]«

76 Eugène Müntz, *Les Collections d'Antiques formées par les Médicis au XVIIe siècle*, Paris 1895, 34–37; Schlosser (wie Anm. 52), 155; Weiss (wie Anm. 52), 50; Bernhard Degenhart u. Annegrit Schmitt, Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, in: *Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 11,

1960, 59–151, hier 102f.; Henning Wrede, Römische Reliefs griechischer Meister? Zur Antikenrezeption der Renaissance, in: *Das antike Rom und der Osten. Festschrift für Klaus Parlasca zum 65. Geburtstag*, hrg. v. Christoph Börker u. Michael Donderer, Erlangen 1990, 219–234, hier 228; Frank Zöllner, Polycrator manu – zum Polykletbild der frühen Neuzeit, in: *Ausst.-kat. Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik* (Liebieghaus, Museum alter Plastik), Mainz 1990, 450–472, hier 458; Hinz (wie Anm. 21), 166–168; Ulrich Pfisterer, Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26, 1999, 61–97, hier 92; Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430–1445*, Phil. Diss., München 2002, 184, 192, 194, 256; Veronika Wiegartz, *Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen*, Weimar 2004, 35–38.

77 Havelock (wie Anm. 58), 75.

78 Plinius, *Hist. Nat.* XXXVI, 20–22; Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* VIII, 11, ext. 4.

79 Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium* III, 23, 2; Earl G. Schreiber, Venus in the Medieval Mythographic Tradition, in: *Journal of English and German Philology* 74/4, 1975, 518–535, hier 530. Vgl. hierzu auch die spätantike Altercatio (56) »Hadrianus: Quare Venus pingatur nudus? Epictetus: Nuda Venus picta nudi pinguntur Amores/ Quibus nuda placet nudos dimittat oportet. Nackt wird Venus gemalt, (nackt sind die Götter der Liebe). /Wem sie entblößt

Jungfrau und ein Weib? Oder gar drei, eine Jungfrau, die zugleich Vesta ist, eine zweite für die Ehe und eine dritte für die Buhlerinnen.«⁸¹

In der mythographischen Tradition des Mittelalters waren unterschiedliche Überlieferungen über die heidnische Liebesgöttin gegenwärtig, und man behandelte sie trotz aller kritischen Vorgaben des Augustinus mit positivem Interesse. Greifbar ist die Unterscheidung zwischen einer positiven und einer negativen Venus, von denen die eine dem Geist-, die andere dem Körperprinzip zugeordnet wird.⁸¹ In seinem platonisch-neuplatonisch inspirierten Aeneis-Kommentar verarbeitet Bernardus Silvestris im 12. Jahrhundert den Dualismus der beiden Veneres in seinen Erläuterungen zur Abstammung des Aeneas, wobei die eine Venus als kosmische Ordnungskraft, die andere als Mutter aller Unzucht verstanden wird.⁸³

Auf der Grundlage einer umfangreicheren Kenntnis antiker Autoren findet man ähnliche

Unterscheidungen in verschiedenen Varianten in Werken Giovanni Boccaccios.⁸⁴ In dem Heldenepos *Il Teseida* wendet sich Arcita an die Göttin der Liebe, um ihren Beistand für sein Werben um Emila, der Schwester von Theseus' Gemahlin Ippolita zu erlangen. Die Göttin liegt im geheimsten Teil ihres Tempels nackt auf einem großen Bett (LXIV). Ihr Schambereich ist nur mit einem hauchdünnen Tuch bedeckt, das nahezu nichts verhüllt (LXV). Mit der einen Hand umfasst sie Lascivia, in der anderen den Apfel, den sie von Paris erhielt. Bei ihr sitzen rechts und links Bacchus und Ceres. In den *Chiose al Teseida* erläutert er, dass es zwei Veneres gebe, eine ehrenhafte, eheliche und eine laszive Venus, und dass letztere die im Text beschriebene sei (VII,50,1): »Diese Venus ist von zweifacher Art. Denn die eine kann und muss als jedes ehrenhafte und zulässige Verlangen verstanden werden, so wie der Wunsch, eine Frau zu besitzen, um Kinder zu haben und ähnliches; und von die-

gefällt, den wird sie von allem entblößen.« Zit. n. Demandt (wie Anm. 23), 197. Für die Schamgeste der linken Hand vgl. jedoch Ovid, *Ars amatoria*, II, Z. 613–614.

80 So z.B. Cicero, *De nat. deor.* 3,59: »Venus prima Caelo et Die nata, cuius Eli delubrum vidimus, altera spuma procreata, ex qua et Mercurio Cupidem secundum natum accepimus, tertia Iove nata et Diona, quae nupsit Volcano, sed ex ea et Marte natus Anteros dicitur, quarta Syria Cyproque concepta, quae Astarte vocatur, quam Adonidi nupsisse proditum est. [...]« Zu seiner skeptischen Haltung gegenüber solcher Überlieferung s. ders., *De nat. deor.* 3,60: »Atque haec quidem et alia eius modi ex vetere Graeciae fama collecta sunt. Quibus intellegis resistendum esse, ne perturbentur religiones [...]«

81 Augustinus, *Gottesstaat* IV, 10 (237).

82 Die auf Plat. *Symp.* 180d zurückgehende Theorie der zwei Aphroditen – urania und pandemos – war im Mittelalter nur indirekt verfügbar. Für Bernardus Silvestris bildete der Timaios-Kommentar des Chalcidius, den er auch seinem Werk *De mundi universitate sive megacosmos et microcosmos* zugrundelegte, den Zugang zur platonischen Philosophie. Der allegorisch-mythische Ansatz dieser mit neuplatonischem Gedankengut durchsetzten Kosmologie bietet auch Anhaltspunkte für das Venusbild des Bernardus.

83 *Commentum Bernardi Silvestris super Sex Libros Eneidos Vergilii*, hrg. v. Guilielmus Riedel, Greifswald 1924, 9f. »Veneres vero legimus duas esse, legitimam et petulantiae deam. Legitimam Venerem dici-

mus esse mundanam musicam, i.e. aequalem mundanorum proportionem, quam alii Astream, alii naturalium iustitiam vocant. Haec enim est in elementis, in sideribus, in temporibus, in animantibus. Impudicam autem Venerem, petulantiae deam, dicimus esse carnis concupiscentiam quia omnium fornicationum mater est. [...] Ubi vero legeris Venerem et Anchisem Eneam filium habere, intellige per Venerem mundanam musicam, per Eneam humanum spiritum.« Vgl. a. Richard Hamilton Green, Alan of Lille's *De planctu naturae*, in: *Speculum* 31, 1956, 649–674, bes. 660–674, zur Unterscheidung zweier Veneres bei Alanus ab Insulis; sowie George D. Economou, *The Two Venuses and Courtly Love*, in: *In Pursuit of Perfection. Courtly Love in Medieval Literature*, hrg. v. Joan M. Ferrante u. George D. Economou, London 1975, 17–50, bes. 17–31, zu Remigius von Auxerre, Bernardus Silvestris, Alanus ab Insulis, Albericus, Johannes Duns Scotus, Jean de Meun, Chaucer.

84 Walter Pabst, *Venus als Heilige und Furie in Boccaccios Fiammetta-Dichtung* (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, Bd. 12), Krefeld 1958; Robert Hollander, *Boccaccio's Two Venuses*, New York 1977; John Mulryan, *The Three Images of Venus: Boccaccio's Theory of Love in the Genealogy of the Gods and in the Decameron*, in: *Romance Notes* 19/3, 1979, 388–394; Steven Grossvogel, *Ambiguity and Allusion in Boccaccio's 'Filocolo'*, Florenz 1992, bes. 101–112; Aki Ito, *Perché si veste come Venere? Adiona nella Comedia delle Ninfe Fiorentine*, in: *Studi sul Boccaccio* 33, 2005, 117–126.

ser Venus wird hier nicht gesprochen. Die zweite Venus ist jene, durch deren Wirken alles Laszive begehrt wird, und die gemeinhin Göttin der Liebe genannt wird; und von dieser beschreibt der Autor hier den Tempel und andere zu ihr gehörende Dinge, wie im Text deutlich wird.⁸⁵

In der *Comedia delle ninfe fiorentine*, einem *romanzo allegorico*, hat Boccaccio seine philosophisch-mythologischen Kenntnisse erneut dichterisch verarbeitet. In der Wandlungsgeschichte des tumben Hirten Ameto hin zur Erkenntnis wird der Aufstieg der menschlichen Seele zurück zum Prinzip der göttlichen Liebe, verkörpert durch die *santa dea Venus*, allegorisiert.⁸⁶ Die Wandlung des jungen Mannes und damit die Reinigung seiner Seele bewirken sieben Nymphen, die die Funktion von sieben *virtutes purgatoriae* übernehmen. Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang die Nymphe Adiona, der die Bedeutung der Tugend der Temperantia zugewiesen ist. Das Bemerkenswerte an ihr ist, dass Boccaccio sie nicht nur durch den Namen und den gemeinsamen Geburtsort Zypern mit Venus verbindet, sondern sie auch mit Attributen der Göttin ausgestattet hat: Sie trägt ein purpurnes Gewand und auf dem Kopf einen Myrtenkranz.⁸⁷ Als Kompatriotin der »santa dea Venus« ist es Aufgabe dieser Temperantia, sowohl die Begierden bei Speise

und Trank⁸⁸ wie auch die der irdischen Liebe zu zügeln und so im fortschreitenden Läuterungsprozess der Seele den Weg für die wahre, die göttliche Liebe zu bereiten.

Der mit Boccaccio befreundete Benvenuto da Imola war mit solchen Vorstellungen wohl vertraut, und man kann daher annehmen, dass er die Schamgestik der antiken Statue als Attribut der positiv konnotierten Venus, sei es der transzendenten oder der innerweltlichen ehrenhaft-ehelichen Venus auffasste. Es liegt nahe, ähnliches mythologisches Wissen auch als Voraussetzung der Temperantia des Giovanni Pisano anzunehmen. Von gebildeten Betrachtern konnte sie in der Gestalt der schamhaften Venus als Verkörperung der Maßhaltung ehelicher Liebe, oder im weiteren Sinne (an Bernardus Silvestris anschließend) als Verkörperung des maßvollen Verhältnisses in weltlichen Dingen (»aequalem mundanorum proportionem«) aufgefasst werden.

Boccaccios venusgleiche Temperantia ist bekleidet. Sie war, was die libidinöse Phantasie des Lesers betraf, unbedenklich. Anders verhält es sich mit der Pisaner Statue. Das Reizpotential ihrer Nacktheit wurde durch ihre Gesten nicht zuverlässig abgeschirmt. Von *perversi oculi* konnte ihre schamhafte Haltung zudem als Steigerung erotischer Stimulanz empfunden werden. Sie folgt zwar dem Gebot der Schicklichkeit,

85 Boccaccio, *Chiose al Teseida* VII,50,1: »La quale Venere è doppia, perciò che l'una si può e dee intendere per ciascuno onesto e licito desiderio, si come è desiderare d'aver moglie per avere figliuoli, e simili a questo; e di questa Venere non si parla qui. La seconda Venere è quella per la quale ogni lascivia è disiderata, e che volgarmente è chiamata dea d'amore; e di questa disegna qui l'autore il tempio e l'altre cose circostanti ad esso, come nel testo appare.« Vgl. Hollander (wie Anm. 84), 53–65, bes. 60; ders., The Validity of Boccaccio's Self Exegesis in His »Teseida«, in: *Medievalia et Humanistica* 8, 1977, 163–183, hier 171, zur Datierung der *Chiose* in die 40er Jahre des Trecento 176, Anm. 7. In ähnlicher Weise wird von einem anonymen Autor in den *Chiose all'elegia di Madonna Fiammetta* die Venere Santissima erläutert: »dui gli ussi Venere, cioè Venere licita e Venere illicita. Venere licita è de appetere lu marito con la moglie e però dice santissima; illicita si è de appetere lu marito altra donna che la sua e la donna altro omo che 'l marito.« *Le chiose all'elegia di Madonna Fiammetta*, hrsg.

v. Antonio Enzo Quaglio, Padua 1957, 169, zit. n. Hollander (wie Anm. 85), 181, Anm. 52.

86 Die Göttin selbst gibt sich dem Leser als Allegorie der himmlischen Liebe zu erkennen: »Io son luce del cielo unica e trina, / principio e fine di ciascuna cosa« (XLI, 1–2). Vgl. Papst (wie Anm. 84), 28–29.

87 Der Myrtenkranz ist in Verbindung mit der Temperantia vermutlich als Symbol immerwährender (ehelicher) Liebe zu verstehen. Vgl. die Ausführungen von Panofsky (wie Anm. 54), 172, zum *myrtus coniugalis*. In der *Genealogia deorum* III, 22, referiert Boccaccio zwei Erklärungen für die Verbindung der Myrte mit Venus: 1. Da die Myrte an Meeresküsten wachse, verweise sie auf die Geburt der Venus; 2. Der Duft und das aus der Pflanze gepresste Öl wirke als Aphrodisiakum. In den *Chiose al Teseida* (VII,50,1) bezieht sich Boccaccio beim Duft der Myrte auf die Überlieferung der Dichter: »scrivono i poeti essere albero di Venere, perchiò che il suo odore è incitativo molto.« Vgl. hierzu Schreiber (wie Anm. 79), 528; zur semantischen Polyvalenz des Pur-

macht den Blick des Betrachters aber zwangsläufig auch auf das Unschickliche aufmerksam, wobei – was wenige bezweifeln werden – die Bedeckung den Reiz des Bedeckten erhöht, und die Phantasie in verstärkter Maße zu unkeuschen Gedanken angeregt wird. Giovanni Pisano wusste, dass eine völlig nackte Frauenfigur auch das Gegenteil von jungfräulicher Reinheit gedanklich evozieren kann. Anhand der in den 90er Jahren des 13. Jahrhunderts entstandenen Rankensäulen des Sieneser Doms lässt sich das belegen.⁸⁹ Unter den zahlreichen Figuren, welche in kleinem Format die Ranken bevölkern, befinden sich auch zwei weibliche, die in reizvoller Nacktheit dem Betrachter vor Augen stehen. Anlass zu ihrer Darstellung gab das ikonographische Programm, das die alttestamentlichen Erzählungen von Bathseba und Thamar auf der Grundlage theologischer Spekulationen als christologische Präfigurationen einbezog.⁹⁰ Beiden Frauen ist gemeinsam, dass sie durch ihre weiblichen Reize moralisches Fehlverhalten auslösen: Bathseba passiv, dadurch dass sie, ohne es zu wissen, beim Bade von David beobachtet wurde und dessen Begehren erregte (II Sm 11); Thamar aktiv, indem sie sich in einen leichten Dirnenschleier gehüllt an eine Weggabelung setzte, um dem zu seinen Schafen wandernden Juda zu verführen, was ihr dann auch gelang (Gn 38). An der Ran-



15. Giovanni Pisano, Rankensäule.
Siena, Domfassade

kensäule hat Bathseba lediglich ihren Oberkörper entblößt, um sich von einer Magd waschen zu lassen. Ein motivisch analoges Relief befindet sich am südlichen Seitenportal der Kathedrale von Auxerre.⁹¹ Die von Theologen immer wieder als Dirne bezeichnete Thamar zeigt ihren völlig nackten Körper (Abb. 15). Für ihre Darstellung

purs vgl. Aki Ito, *Il vestito di Venere. Il significato del color porpora per il Boccaccio*, in: *Renaissance Studies/Studi sul Rinascimento* 5, 1998, 41–59, bes. 51 die Hinweise auf Cristoforo Landino, der in seinem Dante-Kommentar erläutert, dass Purpur von Dante (Purg. XXIX, 130–132) verwendet wird »a denotare la charita e el fervore dello amore« (*Comedia di Danthe Alighieri poeta divino. Con l'esposizione di Christophoro Landino nuovamente impressa*, Venedig 1529). Im Hinblick auf die Temperantia ist zu berücksichtigen, dass Francesco Buti in seinem Dante-Kommentar »weißen Purpur« als Symbol der Reinheit erwähnt (»purpura bianca, che significa mondesa e purità«). *Commento di Francesco Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri*, pubblicato per cura di Crestino Giannini, Pisa 1860, tomo II, 719, zit. n. Ito (wie oben), 51, Anm. 30; vgl. a. Ito (wie Anm. 84), 120–123. In späterer Zeit erwähnt z.B. Cesare Ripa Purpur als Farbe der Temperanza: Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, et di propria inventione*, with an introduc-

tion by Erna Mandowsky, Hildesheim/Zürch 2000, 480.

88 Ameto ist in der *Comedia delle ninfe fiorentine* ein Sohn von Bacchus und Ceres. Vgl. hierzu auch die *Chiose al Theseida* (VII, 50,1): (L'autore) »pone in più segreta parte, con Venere, Bacco e Cerere, per li quali due s'intende il bere e il mangiare: le quali due cose, nelle preziose vivande e ne' buoni vini debitamente usate, riuscitano, in qualunque l'usa, mirabilmente cotale appetito.« Gemeint ist der »appetito concupiscibile«: »Marte consistere nello appetito irascibile, così Venere nel concupiscibile.«

89 Zur Sieneser Domfassade s. Poeschke (wie Anm. 37), 110–114.

90 Max Seidel, Die Rankensäulen der Sieneser Domfassade, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Neue Folge, 1, 1969, 81–160, Kap. IV, Präfigurationen der Ecclesia, 124–132, Abb. 51–52.

91 Seidel (wie Anm. 90), 124.



16. Römischer Meerwesensarkophag. Cagliari, Museo Archeologico Nazionale

adaptierte Giovanni Pisano eine antike Frauenfigur, was Max Seidel anhand eines Meerwesensarkophags überzeugend belegte (Abb. 16).⁹²

Die Sensibilität für unterschiedliche Nuancen im Umgang mit nackten und halbnackten Figuren gehörte zu dem künstlerischen Erbe, das Giovanni seinem Vater Nicola verdankte. Wie dieser setzte er sie nicht losgelöst von theologischen Reflexionen ein, sondern im Anschluss an deren Inhalte. Nacktheit war in keinem Fall direkt vorgegeben, lag aber gedanklich nahe und erhielt dadurch eine Rechtfertigung. Die Entscheidung für Nacktheit hatte aber jeweils außertheologische Ursachen: sinnliches Temperament, eine nicht notwendigerweise moralisch unreflektierte Weltoffenheit sowie Antikenstudium. Der, wenn überhaupt, dann nur mäßig jenseitsbezogene (keineswegs himmelnde⁹³) Blick der Pisaner Temperantia mag durch theologische Gedanken inspiriert sein oder wie Hinz es ausdrückte: »ein Verlangen erkennen (lassen), das irdisch nicht zu stillen ist«;⁹⁴ aber ihren Venuskörper darf man angesichts der Sachlage als Ausdruck eines

»human impulse« (»sinnenbeglückender Menschlichkeit«⁹⁵) auffassen. Nicht unberücksichtigt bleiben sollte auch die (1 Timotheus 2,8-15 und somit alle rigorose Theologenmoral ignorierende) kunstvolle antikisierende Frisur. Ihr sinnlicher Reizwert ist nicht zu bezweifeln. Was sie zur Erweiterung des in der Kunst traditionell begrenzten Repertoires körperlicher Schönheit beiträgt, ist im Vergleich mit der keuschen Jungfrau des Londoner Physiologus nicht zu übersehen. Mit ihrem unfrisierten, glatten Haar signalisiert diese deutlich, dass es ihr fern liegt, mit der Hilfe von Kamm und Spiegel ihr äußeres Erscheinungsbild attraktiver zu gestalten.⁹⁶ Die nackte Tugend der Pisaner Kanzel kann für sensible Moralhüter nicht unbedenklich gewesen sein, und es ist beachtenswert, dass sie keine unmittelbare Nachahmung fand. Auch die Temperantia, die Giovanni Pisano wenig später für das von Kardinaltugenden getragene Stützengeschoß des Grabmals der Königin Margarete von Luxemburg schuf,⁹⁷ unterschied sich gänzlich von ihrer Vorgängerin. Sie trug ein Gewand, das

92 Seidel (wie Anm. 90), 132, Abb. 51–52, vgl. Andreas Rumpf, *Die Meerwesen auf antiken Sarkophagreliefs* (= Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. V/1), Berlin 1939, 30, Nr. 76, Tf. 19.

93 Zum Motiv des himmelnden Blicks s. Ausst.-kat. *Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari*, hrsg. v. Andreas Henning u. Gregor J. M. Weber (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Alte Meister, 3. November 1998–10. Januar 1999), Emsdetten/Dresden 1998.

94 Hinz (wie Anm. 21), 166.

95 Hans Karlinger, *Die Kunst der Gotik* (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 7), Berlin 1927, 93.

96 Zur erotischen Dimension des venerischen Bildtypus

der Frau mit Spiegel und Kamm vgl. Hammer-Tugendhat (wie Anm. 2), 16–17.

97 Max Seidel, Ein neu entdecktes Fragment des Genueser Grabmals der Königin Margarete von Giovanni Pisano, in: *Pantheon* 26, 1968, 335–351; Seidel (wie Anm. 53), 75–119 (Kap. 1 »Le virtù«), bes. 103–105.

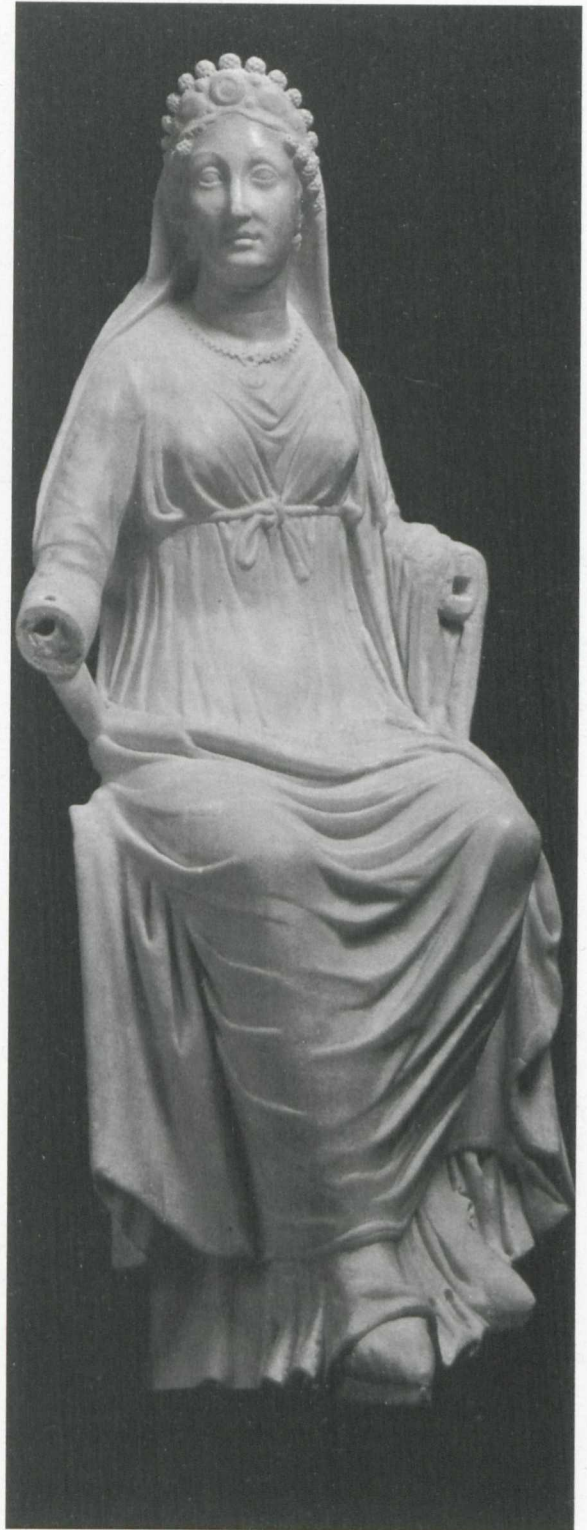
98 Seidel (wie Anm. 97), 343–346.

99 Angiola Maria Romanini, Gli occhi di Isacco. Classicismo e curiosità scientifica tra Arnolfo di Cambio e Giotto, in: *Arte medievale* Ser. II, 1, 1987, 1–56; Karen Christian, *Arnolfo's Sculptural Project for the Duomo Facade in Florence. A Study in Style and Context*, Phil. Diss., New York/Ann Arbor 1989, 173–228; Valentino Pace, Questioni arnolfiane: l'Antico e

nicht nur ihren Körper, sondern auch ihren Kopf bedeckte. Sie besaß auch kein Attribut, das an den schwierigsten Zuständigkeitsbereich erinnerte, den man ihr zuordnete, die Zügelung der Libido, sondern sie verwies mit einem Schweigegestus, dem auf den Mund gelegten Zeigefinger, auf eine andere *pars temperantiae*: die *mansuetudo*. Man verstand sie als Fähigkeit, mit deren Hilfe der Mensch seine Zunge zügeln und die Wahrheit der Bibel achten könne.⁹⁸

Arnolfo di Cambio

Wie Nicola und Giovanni Pisano adaptierte Arnolfo di Cambio für seine Bildwerke zahlreiche antike Vorbilder.⁹⁹ Seine künstlerische Souveränität im Umgang mit diesen machte es der stilkritischen Forschung nicht immer leicht, innerhalb des stark antikisierenden Gepräges einzelner Arbeiten die Elemente stilistischer Assimilation deutlich zu erfassen. So bedurfte es bekanntlich technischer Materialuntersuchungen, um hartnäckige Zweifel an der mittelalterlichen Entstehung der bronzenen Sitzfigur des hl. Petrus in St. Peter in Rom zum Verstummen zu bringen,¹⁰⁰ und im Fall der Madonna vom Grabmal des Cardinals de Braye in Orvieto brachte erst eine genaue Untersuchung in der Restaurierungswerkstatt ans Licht, dass Arnolfo eine antike Sitzfigur einer römischen Göttin zu einem Bild der christlichen Gottesmutter umgearbeitet hatte (Abb. 17–18).¹⁰¹ Der bronzenene Petrus mag einen spätantiken Vorläufer ersetzt haben oder in Anlehnung an eine antike Sitzfigur eines Philoso-



17. Arnolfo di Cambio, *Madonna*. Orvieto, S. Domenico, Grabmal des Guillaume de Braye

la Francia, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, 1991, 335–373 (Hinweise auf die ältere Literatur 341, Anm. 15); Gabriella Capecchi, Arnolfo, l'antico e «Santa Reparata», in: *Arnolfo. Alle origini del rinascimento fiorentino*, hrg. v. Enrica Neri Lusanna, Florenz 2005, 68–85.

¹⁰⁰ Angiola Maria Romanini, La sconfitta della morte. Arnolfo e l'antico in una nuova lettura del monumento De Braye, in: *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo giubileo*, hrg. v. Marina Righetti Tosti-Croce, Mailand 2000, 24–50, hier 43–45.

¹⁰¹ Angiola Maria Romanini, Une statue romaine dans la Vierge De Braye, in: *Revue de l'art* 105, 1994, 9–18; Romanini (wie Anm. 100), 24–36; Poeschke (wie Anm. 37), 32.



18. Arnolfo di Cambio, *Madonna* (Detail). Orvieto, S. Domenico, Grabmal des Guillaume de Bray

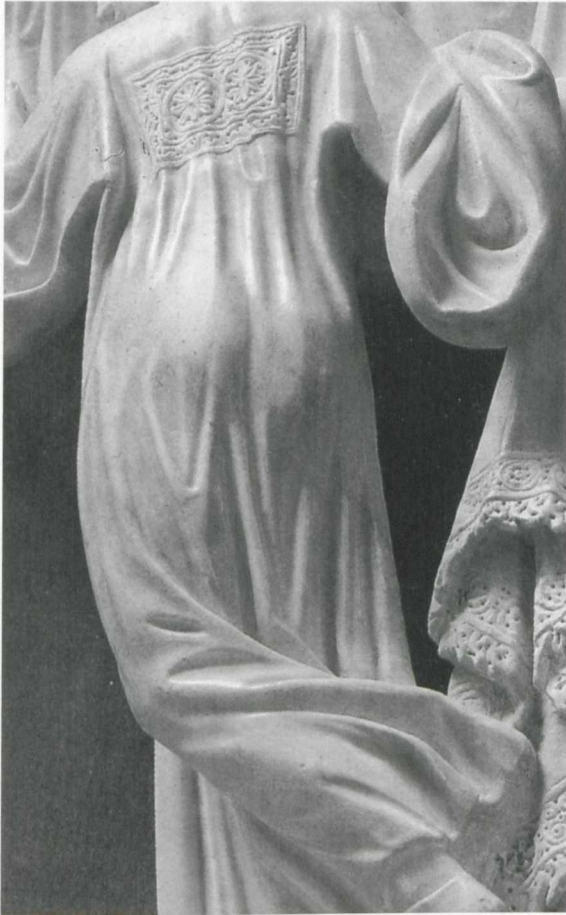
phen geschaffen worden sein. Beides wäre nicht erstaunlich. Da in beiden Fällen von einem Interesse an körperlicher Schönheit nicht die Rede sein könnte, ist diese Gewandfigur hier nicht weiter von Belang. Anders verhält es sich mit der Madonna. Ihr heidnischer Leihkörper besitzt eine bemerkenswert irdische Sinnlichkeit, die Arnolfo bei seinen Überarbeitungsmaßnahmen nicht antastete. Durch die Transparenz des leichten Gewandes sind Busen und Bauch entblößt. Details wie der Bauchnabel sind wie bei vielen anderen weiblichen Gewandfiguren der Antike

¹⁰² Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago/London ²1996; Caroline Walker Bynum, *The Body of Christ in the Later Middle Ages. A Reply to Leo Steinberg*, in: dies., *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1992, 79–117.

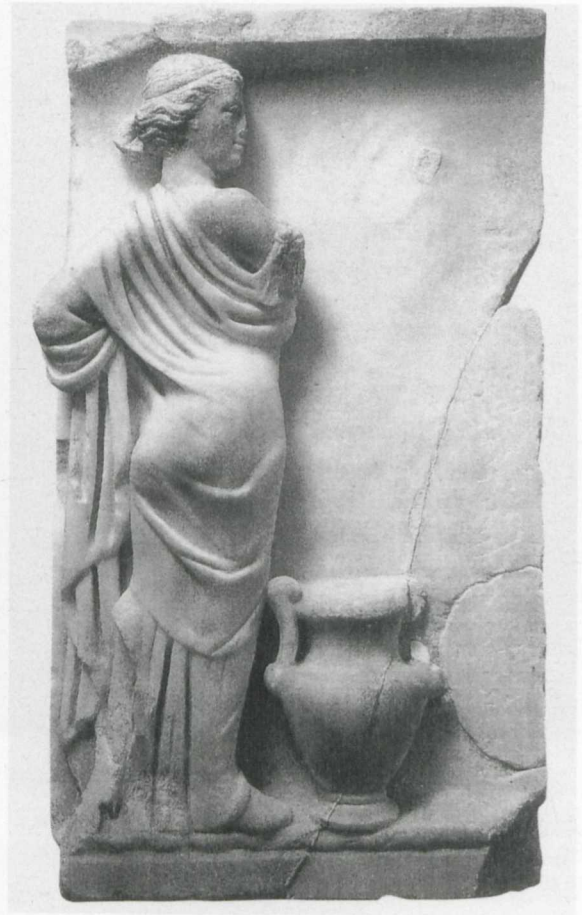
sichtbar. Der eine oder andere Ikonologe wird angesichts dieses Befundes keine sinnliche Interessensdisposition des Künstlers für die Wahl der Spolie verantwortlich machen, sondern eine theologische Aussage vermuten.¹⁰² Aber gegen allzu intellektuelle Absichten spricht der hohe Aufstellungsort der Madonna, der ihre körperlichen Reize den Augen des normalen Betrachters weitgehend entzog. Zudem ist der rechte Diakon der Totenkammer des Grabmals zu beachten. An dieser für jedermann gut sichtbaren Rückenfigur ist Arnolfos Interesse am Reiz durchscheinender Gewandung nämlich ein zweites Mal greifbar: Das Gesäß des jungen Mannes kommt deutlich unter dem dünnen Gewand zum Vorschein (Abb. 19).¹⁰³ Die Antike war auch hier im Spiel: Angiola Maria Romanini verwies auf ein Fragment eines antiken Iphigenie-Sarkophags, das die Tochter Agamemnons in einer vergleichbar reizvollen Rückenansicht präsentiert (Abb. 20). Anhand dieser Beobachtung eine solide antiquarische Kenntnis des Iphigenie-Mythos anzunehmen, scheint abwegig. Es handelt sich kaum um ein inhaltlich motiviertes »Antikenzitat«. ¹⁰⁴ Dem Bildhauer dürfte es auf den sinnlichen Effekt angekommen sein. Er ließ seinem Tastsinn gelegentlich freien Lauf. Nahezu hemmungslos hatte er sich bereits wenige Jahre zuvor in Perugia am zweiten Brunnen der Stadt¹⁰⁵ zu einer körperlichen Freizügigkeit hinreißen lassen. Hier entblößte er der in antiker Pose mit dem Rücken zum Betrachter am Brunnenrand lagernden jungen Frau mit Henkelkrug nicht nur die rechte Schulter (Abb. 21). Wer, durch den Reiz des Motivs angestachelt, die nach Wasser Schmachtende genauer inspiziert, entdeckt auf ihrer Vorderseite einen üppigen Frauenbusen (Abb. 22). Angesichts dieser »turgita carnalitã«¹⁰⁶ kann die Instabilität der moralischen

¹⁰³ Romanini (wie Anm. 100), 36–43. Antike Anregungen für die Figur wurden bereits von Pope-Hennessy (wie Anm. 52), 14; Mario Salmi, Arnolfo di Cambio, in: *Encyclopedia of World Art*, Bd. 1, New York 1959, 755–764, hier 757; u. Christian (wie Anm. 99), 184–185, angenommen.

¹⁰⁴ Romanini (wie Anm. 100), 39–42.



19. Arnolfo di Cambio, *Diakon*. Orvieto, S. Domenico, Grabmal des Guillaume de Braye



20. Römischer Sarkophag mit Iphigenie. Rom, Museo della Villa Doria Pamphili

Temperantia des Künstlers nicht bezweifelt werden, und zwar auch dann nicht, wenn man sie nicht als »(brave) Hausfrau«,¹⁰⁷ sondern als die »(sündige) Samariterin am Jakobsbrunnen« deutet, von der Jesus wusste, dass sie bereits mit dem sechsten Mann unehelich zusammenlebte (Jo 4, 17-18).¹⁰⁸ Das in Vorderansicht präsentierte männliche Pendant der unschicklich Entblößten ist moralisch unbedenklich. Zwar ist auch hier

das hemdartige Gewand derangiert – während der Träger über der linken Schulter geschlossen ist, fällt der andere geöffnet herab und lässt die rechte Brustpartie frei –, aber es handelt sich um einen Kranken,¹⁰⁹ dessen hagere Brust durch diese Teilentblößung keineswegs zu einem erotischen Blickfang wird. Dennoch bezeugt auch diese Figur intensives Körperstudium. Antikisch ist das Liegemotiv¹¹⁰ und vor allem die Bauch-

105 Zu dem Brunnen s. Poeschke (wie Anm. 37), 84–85.

106 Valentino Pace, Arnolfo fra Roma e l'Umbria, in: *Arnolfo* (wie Anm. 99), 173–181, 174; vgl. a. Pace (wie Anm. 99), 344.

107 Cesare Gnudi, in: Otto von Simson, *Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6), Berlin 1984, 353.

108 Adolf Reinle, Zum Programm des Brunnens von Arnolfo di Cambio in Perugia 1281, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 22, 1980, 121–151, hier 144.

109 Reinle (wie Anm. 108), 126 u. 144 (Deutung als Kranker am Teich von Bethesda nach Jo 5,2-16); zu den möglichen antiken Vorbildern Arnolfos vgl. Pace (wie Anm. 99), 343.



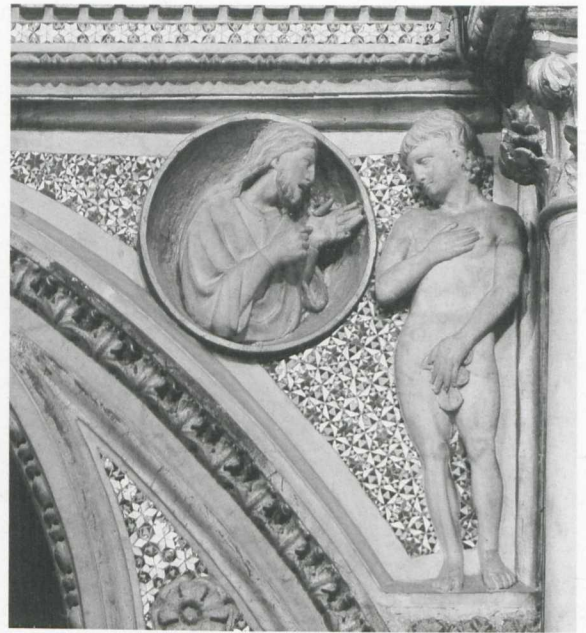
21. Arnolfo di Cambio, Brunnenfigur. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



22. Arnolfo di Cambio, Brunnenfigur.
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



23. Arnolfo di Cambio, *Verführung Evas*.
Rom, S. Paolo fuori le mura, Altarziborium



24. Arnolfo di Cambio, *Strafgericht über Adam*.
Rom, S. Paolo fuori le mura, Altarziborium

region. Diese ist, inklusive Nabel, ebenso durch das Gewand sichtbar wie bei dem heidnischen Leib der Madonna De Braye. Die Diagnose eines von theologischen Reflexionen losgelösten sinnlichen Interesses des Künstlers findet also auch hier Bestätigung. Möglicherweise war ihm die antike Göttin bereits damals bekannt.

Von antiken Bildwerken ging Arnolfo auch in Rom aus. Auf das antikische Gepräge einiger an den Altarziborien von S. Paolo fuori le mura und S. Cecilia vorhandener Engel und Statuetten ist vielfach aufmerksam gemacht worden.¹¹⁰ Die Petrus-Statue wurde bereits erwähnt. Wichtig für den Umgang mit körperlicher Schönheit sind insbesondere Arnolfos biblische Stammeln am Altarziborium in S. Paolo (1285).¹¹² Dargestellt sind die Verführung Evas und das Strafgericht über Adam (Abb. 23–24). Dem Betrachter wird

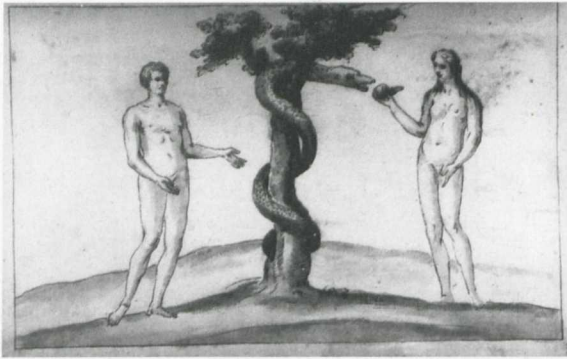
der Körper der biblischen Urmutter in frontaler Ansicht präsentiert. Sie wendet sich mit starker, ins Vollprofil gehender Kopfdrehung der Schlange zu und hat die Frucht des Baums der Erkenntnis bereits mit der emporgehobenen Linken erfasst. Die Rechte bedeckt, das Bewusstsein für ihre Nacktheit antizipierend, mit einem Feigenblatt ihren Schoß. Durch künstlerische Regie ist für den moralisch sensiblen Betrachter Schicklichkeit gewahrt. Adam ist in ähnlicher Haltung wiedergegeben. Den Kopf hat er seinem zürnenden Schöpfer zugewandt, erstaunlicherweise in gleicher Augenhöhe mit diesem, die Rechte auf die Brust gelegt, mit der Linken bedeckt er seine Scham. Die Schmach des schändlichen Ungehorsams gegenüber seinem Schöpfer hat seinen Körper nicht gebeugt, seine Beine nicht zum Einknicken gebracht.¹¹³ Sein Schuld-

110 Maria Di Fronzo, I modelli degli assetati, in: *Arte medievale*, ser. II/3, 1989/2, 93–113; Christian (wie Anm. 99), 177–180.

111 Christian (wie Anm. 99), 185–199; Romanini (wie Anm. 100), 46; Poeschke (wie Anm. 37), 32.

112 Poeschke (wie Anm. 37), 88–89.

113 Zum Motiv der gebeugten Stammeln und zur exegetischen Vorstellung, dass der status rectus des Menschen durch den Sündenfall beeinträchtigt wurde vgl. Otto Karl Werckmeister, The lintel fragment representing Eve from Saint-Lazare, Autun, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35,



25. Sündenfall, S. Paolo fuori le mura, Rom.
Nachzeichnung

bewusstsein bleibt als geistiges Phänomen ganz auf seinen Kopf beschränkt. Dessen leichte Neigung deutet eher besonnene Einsicht als verzweifelte Zerknirschtheit an.

Arnolfo entwarf seine beiden Genesis-Szenen in Kenntnis der entsprechenden Darstellungen des alttestamentlichen Bilderzyklus' der Langhauswände von S. Paolo fuori le mura. Bekannt sind sie nur durch barocke Nachzeichnungen. Die Zeichnung des Sündenfalls zeigt Eva rechts vom Baum der Erkenntnis (Abb. 25).¹¹⁴ Ihre Haltung stimmt in Grundzügen mit derjenigen Arnolfos überein. Es ist auch derselbe Moment der Handlung wiedergegeben: die Schlange hat ihr gerade die Frucht des Baums überreicht. Der Bildhauer hat aber dennoch die frühchristliche Eva einer souveränen künstlerischen Revision

1972, 1–30, sowie die Hinweise im Art. Adam und Eva des *Lexikons der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Freiburg 1994, Sp. 63 (Herbert Schade).

¹¹⁴ Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien/München 1964, 57, Kat.-Nr. 593, Abb. 331.

¹¹⁵ Ulrike Koenen, *Das ›Konstantinskreuz‹ im Lateran und die Rezeption frühchristlicher Genesiszyklen im 12. und 13. Jahrhundert*, Worms 1995, 187–188, vertritt die Auffassung, dass ursprünglich ein Blätterschurz vorhanden war. Sie stützt sich dabei vor allem auf die barocke Kopie, deren Vorzeichnung einen solchen Schurz zeige. Eine Ergänzung des barocken Vorzeichners möchte sie nicht annehmen, obwohl – wie sie selbst betont – dieses Motiv in barocken Sündenfallbildern häufig vorkommt. Dagegen spreche »die Tatsache, dass die mittelalterlichen Zyklen, die ikonographisch mit St. Paul in engem Zusammen-

unterzogen. Der Kopf ist aus dem Dreiviertelprofil ins Vollprofil gewendet, anstelle der offenen Haare trägt seine Eva eine elegante Frisur mit einem Knoten am Hinterkopf, und er änderte die Haltung der linken Hand in einen Schamgestus um. Bei der frühchristlichen Figur befindet sich diese lediglich in der Nähe der unbedeckten Scham auf dem Oberschenkel.¹¹⁵ Für den Adam des Strafgerichts wählte Arnolfo eine andere Vorlage, die das Strafgeschehen entdramatisiert. Die Figur unterscheidet sich deutlich von derjenigen des Wandbildes, die ganz vom Ausdruck von Schuld und Scham beherrscht wird. Arnolfos Stammeltern agieren nicht nur auf andere Weise, sie besitzen auch eine andere körperliche Erscheinung. Deren spezifische Merkmale werden besonders deutlich, wenn man Nicola Pisanos Genesis-Reliefs zum Vergleich heranzieht. Arnolfos Figuren sind mit ihren biegsamen, schlanken Körpern weit weniger im irdischen Diesseits verwurzelt. Die antikische Körperlichkeit Nicolas ist zugunsten gotischer Idealität weitgehend aufgegeben. Anstelle der irdisch-sinnlichen Ausstrahlung tritt eine forcierte Geistigkeit in den Vordergrund. Vergleiche mit gotischen Skulpturen in Frankreich erhärten die Annahme transalpiner Kunstbeziehungen.¹¹⁶ Angesichts des *Adam* aus Notre-Dame in Paris (1260–1270)¹¹⁷ hat man den Eindruck, dieser sei in Rom in eine kleinformatige Relieffigur übertragen worden (Abb. 26). Der eher mädchenhafte

hang stehen, alle ein Bedecken der Scham zeigen – allerdings mit einem einzelnen Feigenblatt –, aber kein Beispiel dieser Gruppe die Sündenfall-Szene ohne Schambedeckung darstellt.« Gerade angesichts des Unterschieds von Blätterschurz und einzelner Feigenblatt ist jedoch zu berücksichtigen, dass die völlige Nacktheit der Stammeltern in den auf frühchristliche Voraussetzungen basierenden karolingischen Genesis-Zyklen vorkommt, und zum Beispiel in der *Grandval-Bibel* (London, British Museum, Add. 10346, fol. 3v) auch eine Eva vorhanden ist, die bis in die Handhaltung mit derjenigen in S. Paolo übereinstimmt. Vgl. Herbert L. Kessler, *Hic Homo Formatur. The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles*, in: *The Art Bulletin* 53, 1971, 143–160, Abb. 27. Hinzu kommt, dass auch in der Kopie der Szene des Strafgerichts der Blätterschurz des Adam wie auch das Fellkleid der Eva als Ergänzungen an-



26. Adam. Paris, Notre-Dame

gesehen werden müssen, was Koenen in diesem Fall einräumt und anhand ikonographischer Vergleiche begründet (108–110, 194–195). Es besteht kein Anlass anzunehmen, dass in S. Paolo fuori le mura Sündenfall (Gen. 3,1–6) und Erkenntnis der Nacktheit (Gen. 3, 7) zusammengefasst waren. Zimmermann (wie Anm. 23), 72, Anm. 464, folgt eigenartigerweise der Auffassung von Koenen, obwohl sie betont, dass normalerweise in ausführlicheren frühen Genesis-Zyklen »die einzelnen Erzähletappen sorgfältig getrennt« wurden.



27. Jüngstes Gericht. Bourges, Kathedrale Saint-Etienne, mittleres Westportal, Tympanon

Körper der Eva ist weiblichen Figuren der transalpinen Gotik nicht weniger verwandt. Die Rundungen der Hüften sind sogar weniger stark ausgebildet als diejenigen der auferstandenen Schönen des *Jüngsten Gerichts* in Bourges (Abb. 27). Von »gotischer Konterrevolution« im Sinne Panofskys, d.h. im Sinne einer durch die Scholastik inspirierten Abkehr von der Antike,¹¹⁸ kann hier wie dort nicht die Rede sein. Für die Auferstandene in Bourges hat dies Kenneth Clark dargelegt. Er war zwar in erster Linie bestrebt, der Figur kunsthistorischen Ruhm zu verschaffen, indem er sie als gotischen Idealtypus weiblicher Nacktheit würdigte (»the perfect Gothic formula for the female nude«). Seinem kennerschaftlichen Blick entging jedoch keineswegs, dass ihr ein »classic model« zugrunde lag, das der Meister des Jüngsten Gerichts in gotischer Weise auf ein ausgedünnteres Körperideal reduzierte.¹¹⁹ Die gotische Venus von Bourges ist

116 Zu Arnolfos Gotikrezeption s. Christian (wie Anm. 99), 229–270.

117 Zu der aus dem Innern des südlichen Querhauses von Notre-Dame in Paris stammenden Figur des Adam (Paris, Musée de Cluny) vgl. Alain Erlande-Brandenburg, *Notre-Dame in Paris. Geschichte – Architektur – Skulptur*, Freiburg/Basel/Wien 1991, 189–190, Farbabb. auf 191.

118 Panofsky (wie Anm. 55), 104–107.

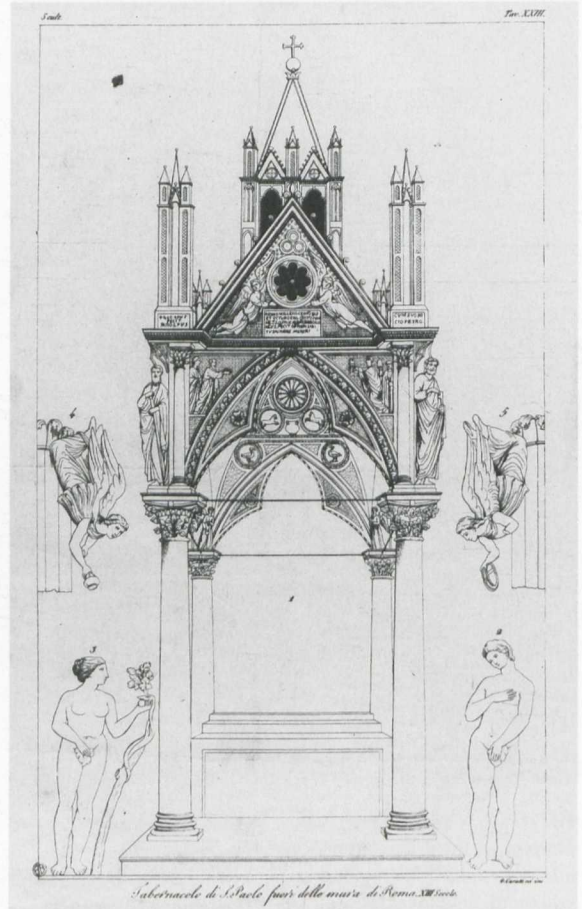
119 Clark (wie Anm. 61), 307–308.



28. *Herakles bei den Hesperiden*, Zeichnung nach Cassiano Dal Pozzo. Windsor Castle

eine in mittelalterlich-höfische Eleganz transformierte antike Schönheit.

Wie sein französischer Kollege fasste Arnolfo Antike und Gotik nicht als unvereinbare Gegensätze auf. Auch er aktivierte, als er seine Eva schuf, seine Kenntnis antiker Frauenfiguren. Die Kombination von frontaler Körperansicht und Drehung des Kopfes ins Profil wie auch die antikisierende Frisur – die glatten, regelmäßig gewellten Haare, die am Hinterkopf in einem Knoten zusammengeführt sind – lassen daran keinen Zweifel. Ein nur durch eine barocke Zeichnung des Museo Cartaceo des Cassiano Dal Pozzo bekannter Sarkophagdeckel mit der Darstellung des *Herakles bei den Hesperiden*¹²⁰ zeigt neben dem von einer Schlange gehüteten Baum des Lebens eine Hesperide (Abb. 28), die jene Motive aufweist, die Arnolfos Eva von derjenigen des spätantiken Sündenfallbildes in S. Paolo fuori le mura unterscheiden. Bei der Hesperide sind auch die Schamgeste und die Position links neben dem Baum beachtenswert. Der auffälligste Unterschied, der nicht eng am Körper liegende, sondern abgespreizte rechte Arm der Eva, ist nicht von Belang, da er ursprünglich nicht vorhanden war. Er wurde, offenbar aufgrund einer während des Brands von S. Paolo erfolgten Beschädigung, ergänzt. Ein Stich aus der Zeit vor der Brandkatastrophe zeigt ihn am Körper anliegend (Abb. 29).¹²¹ Angesichts der in ihrer Haltung an



29. Altariborium, S. Paolo fuori le mura, Rom, Zeichnung. Mailand, Raccolta Bertarelli

¹²⁰ Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs* III, 1. Abt. Berlin 1897, 135–136, Taf. XXXI, Fig. 113c, Zeichnung nach Dal Pozzo, Windsor Castle VIII 19 (400); Esche (wie Anm. 23), 11 u. 64, Abb. 4.

¹²¹ Bei dem im Ausst.-kat. *Bonifacio VIII e il suo tempo* (wie Anm. 100), 197–198, Kat.-Nr. 151 (Livia Mag-

gioni) mit der Datierung »1830 circa« publizierten Exemplar handelt es sich um eine von Giovanni Carattoni angefertigte Kopie. Unbeachtet blieb, dass die originale Version als Tf. XXIII in Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IVe siècle*



30. *Aphrodite von Knidos*, Münze, Umzeichnung



31. *Aphrodite von Knidos*, Bronze.
American Numismatic Society

die Knidische Venus erinnernden Hesperide liegt der Gedanke nahe, dass vielleicht sogar eine kleinformatige Wiedergabe der von Praxiteles geschaffenen Statue im Spiel gewesen sein könnte.¹²² Eine knidische Münze der Caracalla-Zeit bildet das berühmteste antike Standbild der heidnischen Liebesgöttin mit einigen Vereinfachungen ab,¹²³ die sie geradezu als Arnolfos unmittelbare Vorlage erscheinen lassen (Abb. 30–31). Hier sind nicht nur der nach links ins Vollprofil gedrehte Kopf mit dem hochgesteckten Haar, der vom Körper weggeführte, angehobene linke Unterarm und die den Schoß bedeckende rechte

Hand analog, sondern auch die eng zusammengestellten Beine und die Schlankheit des frontal ausgerichteten Körpers. Eher unauffällig, aber als Elemente gotischer Transformation dennoch bemerkenswert, ist die unterschiedliche Anordnung der Beine. Die Münze lässt trotz aller Vereinfachung am organischen Zusammenhang des Einknickens des linken Beines und des Ausbiegens der rechten Hüfte den antiken Kontrapost erkennen. Bei Arnolfos Eva schwingt der Körper ohne Differenzierung der beiden Beine mit der linken Hüfte aus. An die Stelle antiker Ponderation ist ein rein gotischer Schwung getreten. Die

jusqu'à son renouvellement au XVIe, 6 Bde., Paris 1823, im Skulpturenteil des 4. Bandes bereits enthalten ist. Der Stich gibt daher zweifellos den Zustand des Ziboriums vor der Brandkatastrophe des Jahres 1823 wieder. Die Ergänzung des Arms der Eva wurde bisher nicht beachtet. Zur Restaurierung des Ziboriums in den Jahren 1838–1840 s. Anita F. Moskowitz, Arnolfo, Non-Arnolfo. New (and Some Old) Observations on the Ciborium in San Paolo fuori le mura, in: *Gesta* 37/1, 1998, 88–102; Anna Maria D'Achille, Arnolfo e Roma, in: *Bonifacio VIII e il suo tempo* (wie Anm. 100), 79–84, bes. 83.

¹²² An eine antike Venus als Vorbild für die Figur der

Eva dachte bereits Venturi (wie Anm. 52), 86: »Arnolfo le ha dato le forme di un'antica Venere, anche nell'atto di coprirsi a mezzo il corpo con la destra, mentre stacca con l'altra mano il pomo come dal giardino delle Esperidi, e il serpente attorto all'albero tocca il frutto con la lingua acuta.« Pace (wie Anm. 99), 348, Anm. 26, vergleicht Arnolfos Eva mit derjenigen des Junius Bassus-Sarkophags, jedoch nur als Anhaltspunkt für eine »attenzione arnolfiana anche verso la plastica di sarcofagi paleocristiani«.

¹²³ Leonard Closuit, *L'Aphrodite de Cnide. Etude typologique des principales répliques antiques de l'Aphrodite de Cnide de Praxitèle*, Martigny 1978, 25.

unorganische Umformung war inhaltlich motiviert. Es ging dem Bildhauer vorrangig darum, Evas Hinwendung zur Schlange durch ein körperliches Hinschwingen zu dieser zu unterstreichen.¹²⁴ Details der Frisur Evas geben Anlass, über weitere antike Anregungen Arnolfos nachzudenken.¹²⁵ Auf Münzdarstellungen der knidischen Aphrodite ist deren Haartracht nur vereinfacht wiedergegeben, und in der Nachzeichnung der Hesperide des römischen Sarkophagsdeckels wurde sie ebenfalls nicht präzise erfasst. Das gewellte Haar und der Knoten am Hinterkopf kommen bei einigen antiken Frauenbüsten sowie auch auf analogen Münzbildern vor.¹²⁶ Welche Büste oder Münze Arnolfo vor Augen hatte, lässt sich nicht genau ermitteln.

Trotz der verbleibenden Unsicherheiten der Vorbildrecherche wird die Arbeitsweise des Bildhauers im Wesentlichen deutlich. Während er sich bei der Gestaltung Adams weitgehend an der gotischen Kunst orientierte, investierte er in die körperliche Schönheit seiner Eva nicht nur gotisierende, sondern auch antikisierende Elemente. Bei der Beurteilung des veränderten Zusammenspiels von körperlicher Schönheit und Schamgefühl bleiben jedoch Schwierigkeiten. Verzichtete er darauf, Adam und Eva in paradiesisch schamloser Nacktheit zu präsentieren, wie dies Nicola Pisano am Brunnen in Perugia

getan hatte, weil ein sakrales Altarziborium mehr sinnliche Diskretion als ein profaner Brunnen verlangte? Ein schlichtes Ja auf diese Frage bleibt unbefriedigend. Mit dem konventionellen Kunstgriff, Sündenfall und Entdeckung der Nacktheit motivisch zu kombinieren, war dem moralischen Gebot der Schicklichkeit nur auf eine äußerliche Weise Rechnung getragen. Was für die knidische Aphrodite außer Frage steht, kann der in gleicher Pose dem Betrachter vor Augen stehenden Eva trotz des ungleich geringeren Formats nicht völlig abgesprochen werden, nämlich eine durch körperliche Schönheit erhöhte erotische Ausstrahlung. Demzufolge hätte Arnolfo in Rom sein in Perugia und Orvieto begonnenes Spiel mit Effekten erotischer Sinnlichkeit lediglich auf raffiniertere Weise fortgesetzt. Da seine elegante Eva eher einer luxuriösen antiken Badeanstalt als dem noch zivilisationslosen Urzustand des Paradieses zu entstammen scheint, hat man auch bei ihr den Eindruck, dass von einer Nähe zu exegetischen Spekulationen nicht die Rede sein kann.

Lorenzo Maitani

In den Reliefs der Orvietaner Domfassade (zwischen 1310 und 1330)¹²⁷ offenbart sich dem Betrachter ein ungewöhnlicher »Drang zur Aktdarstellung« (Abb. 32).¹²⁸ Er ist so außerordentlich,

124 Dieselbe Synchronisierung von Kopfwendung und Körperschwung ist in der Figur des Adam szenenübergreifend gespiegelt. Das in der barocken Zeichnung nach dem Sündenfall in S. Paolo fuori le mura erkennbare leichte Hinbiegen der Körper der Stammeltern zum Baum der Erkenntnis dürfte dem Zeichner zuzuschreiben sein.

125 Die hochgesteckten Haare der Eva, die in den barocken Kopien der nachfolgenden beiden Szenen vorhanden sind, gehen auf eine nachträgliche mittelalterliche Überarbeitung oder auf den barocken Kopisten zurück, vgl. Koenen (wie Anm. 115), 187.

126 Christian (wie Anm. 99), Anm. 3: »The hair arrangement seems most like that of Flavia Maxima Fausta, wife of Constantine.«; Capecchi (wie Anm. 99), 80, verweist auf Faustina minore. Vgl. Max Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin 1939, 48–55 (Jüngere Faustina), 74–78 (Lucilla und Crispina), Tf. 35, 37a–b; Klaus Wessel, *Römische Frauenfrisuren von severischer bis zu konstantinischer*

Zeit, in: *Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 61/62, 1946/47, 72–74 (Flavia Fausta Maxima); Hans Peter L'Orange u. Reingart Unger, *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen. 284–361 n. Chr.*, Berlin 1984, 152 (Flavia Maxima Fausta); *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, hrg. v. Serena Ensoli u. Eugenio La Rocca, Rom 2000, 655, Nr. 371 mit Abb. (Flavia Maxima Fausta); *Ausst.-kat. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, hrg. v. Angela Donati u. Giovanni Gentili, Rimini 2005, 220, Nr. 21 (Flavia Maxima Fausta).

127 Zur Orvietaner Domfassade s. Poeschke (wie Anm. 37), 146–154.

128 Antje Middeldorf Kosegarten, *Die Domfassade in Orvieto. Studien zur Architektur und Skulptur 1290–1330*, München/Berlin 1996, 64; überraschenderweise sind Antike, körperliche Schönheit und Nacktheit kein Thema in dem Beitrag von Jürgen



32. Lorenzo Maitani, *Szenen aus der Genesis*. Orvieto, Dom

dass die kunsthistorische Forschung bisweilen die Augen vor diesem Phänomen verschloss bzw. dass es ihr bisweilen die Sprache verschlug. Kenneth Clark hielt seine Bewunderung nicht zurück. Er diagnostizierte die Reliefs als Zeugnisse eines starken persönlichen Interesses an der Darstellung des Nackten. Er glaubte, der Künstler habe in Eigeninitiative allein deshalb Szenen der Genesis und des Jüngsten Gerichts dargestellt, weil in ihnen nackte Figuren dargestellt werden müssen.¹²⁹ Die Eva der Einführung ins Paradies und der schlafende Adam stimulierten ihn zu euphorischen Bemerkungen: »[Eve is] delicately feminine, and we feel, almost for the first time, that a Christian artist has recognized the body as something which might contain and express the soul. The same is true of the sleeping Adam. His limbs flow into one another with a sweetness which only an artist who loves the human body could perceive; and yet, as with Raphael, the body seems to reflect a state of spiritual grace.«¹³⁰

Ein »neues ästhetisches Ideal«, das sich in besonderer Weise in einer durch »Formeneleganz« ausgezeichneten Körperbetontheit äußert, stellte auch Joachim Poeschke fest (ohne platonisierendes Sensorium). Auch er betont das »Delikate« der Figurenbildung: »Mit größter Delikatesse behandelt sind die nackten Körperteile und die Gewänder, die oft wie nasser und transparenter Stoff dem Körper anliegen. [...] Was in den Orvietaner Reliefs an Schönheitlichkeit, an feingliedriger, unter den Gewändern durchscheinender Körperlichkeit, an fließender und transparenter Stofflichkeit, an zierlichem Haargelock und an liebevoller Ziselierung der Details aufgeboten wird, hat [...] in der zeitgenössischen italienischen Skulptur keine Parallele«. Ein erotisches Potential der Figuren registriert Poeschke

nicht. Die festgestellte Delikatesse der »virtuosen Behandlung des Nackten und Halbnackten« wird von ihm noch ausschließlicher als von Clark als rein ästhetische Qualität gewürdigt.¹³¹ Aber auch diesen Figuren kann man nicht jeglichen erotischen Reiz absprechen. Lorenzo Maitani »Delikatesse« besteht gerade darin, dass er diese aus der Perspektive christlicher Moral heikle Komponente seiner Menschenbilderei mit künstlerischen Mitteln reguliert. Der Aufwand an zarter, zierlicher, feingliedriger »Schönheit« fungiert als ästhetische Dämpfung grob sinnlicher, allzu unmittelbarer körperliche Nacktheit. Folgendes kann man feststellen:

1. Nicht nur die Behandlung des Nackten (des völlig Nackten, Halbnackten und der in vielen Szenen omnipräsenten Sichtbarmachung von Körpern durch transparente Gewänder), sondern auch der Reliefstil sowie zahlreiche Einzelmotive lassen ein gründliches Studium antiker Skulptur erkennen.¹³²

2. Die Transformation antiker Vorbilder, die neben der andersartigen, naturnahen Wiedergabe botanischer Elemente als künstlerisch souveräne Maßnahme einer individuellen Antikeninterpretation greifbar wird, erfolgt vor allem durch den Rekurs auf die zeitgenössische gotische Kunst. Gotisch sind die unklassischen Figurenproportionen, die großen Köpfe, die geringe Differenzierung männlicher und weiblicher Physis sowie bei weiblichen Figuren insbesondere die mädchenhaften, gelängten Oberkörper, schmalen Hüften und kleinen Brüste.¹³³

3. Es sind nicht nur Figuren gemäß der Vorgaben der christlichen Ikonographie nackt dargestellt. In einigen Fällen weicht Lorenzo Maitani willkürlich vom Bibeltext ab. So sind zum Beispiel Adam und Eva bei der ersten Arbeit nackt

Wiener, Körper macht frei. Die Reliefs der Domfassade von Orvieto und der Körperbegriff der Kunstwissenschaft, in: *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*, hrg. v. Gabriele Genge, Tübingen/Basel 2000, 140–156, hier 150: »Die Nacktheit der Orvietaner Figuren ist jedoch nicht der kunstvollen Vorliebe für die Antike, sondern ikonographischen Erfordernissen entsprungen: Adam und Eva oder die Auferstehenden sind notwendig nackt.«

129 Clark (wie Anm. 61), 308.

130 Clark (wie Anm. 61), 308, vgl. a. 277: »that lonely exponent of human grace in the 14th century«.

131 S. Clark (wie Anm. 61), 6, mit einer generellen Einschätzung der erotischen Dimension von nackten Figuren.

132 Poeschke (wie Anm. 37), 151.

133 Auf die gotische Komponente verweist bereits Clark (wie Anm. 61), 308.



33. Lorenzo Maitani, *Jüngstes Gericht, Auferstehende*. Orvieto, Dom

– Evas Blöße ist lediglich mit einem transparenten Schleier bedeckt –, und nicht mit Fellgewändern bekleidet. In der Vertreibung aus dem Paradies bedeckt nur Adam seine Blöße, während Eva in Verzweiflung ihre Hände ringt.¹³⁴ Kain und Abel sind in der Brudermordszene nackt und in der Opferszene halbnackt. Nur mit transparenten Gewändern spärlich bekleidet sind auch Tubalkain, Priscian und Euklid.

4. Die noch schamlose Nacktheit der Stammeltern im Paradies wird ohne motivische Sichtblende dem Betrachter dargeboten. Adam ist mit Schamhaar wiedergegeben, bei Eva fehlt es. Dieselbe von antiken Bildwerken übernommene unterschiedliche Behandlung der Körperbe-

haarung findet man auch bei den männlichen und weiblichen Verdammten des Jüngsten Gerichts.¹³⁵

5. Im Jüngsten Gericht ist die Nacktheit auch theologisch reflektiert und differenziert. Nur die Verdammten sind in schändlicher Entblößung wiedergegeben. Den aus den Gräbern auferstehenden Seligen wird diese Schande durch die diskrete Schicklichkeit unverfänglicher Beinstellungen erspart. In den höheren Registern werden die Seligen in transparente Tücher gehüllt, ganz oben auch in Kleider (Abb. 33–34).

An zwei Antikenadaptionen lässt sich die durch gotisierende Transformation erzielte Dämpfung der erotischen Attraktion antiker nackter

¹³⁴ Die Bekleidung der Stammeltern mit Fellen (Gen 3, 21) geht der Vertreibung voraus (Gen 3, 23–24). Der Verzicht auf die Bekleidung kommt gelegentlich auch bei früheren Genesis-Darstellungen vor. So werden zum Beispiel an der Bronzetür des Bonanus in Pisa (Pisa, Dom, Porta San Ranieri, um 1180) Adam (mit Hacke) und Eva nackt aus dem Paradies vertrieben, vgl. Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters. 800–1200*, Aufnahmen v. Albert Hir-

mer u. Irmgard Ernstmeier-Hirmer, München 1994, Tf. 172.

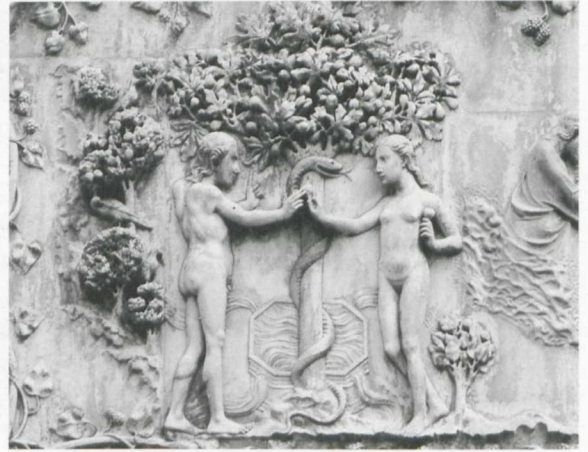
¹³⁵ Auf diesen Sachverhalt wurde bereits von Kirchner (wie Anm. 23), 86, hingewiesen und mit unbelegten Andeutungen zur Tradition der Entfernung weiblicher Schamhaare verknüpft.



34. Lorenzo Maitani, *Jüngstes Gericht, Verdammte*. Orvieto, Dom



35. Lorenzo Maitani, *Szenen aus der Genesis, Erschaffung Evas*. Orvieto, Dom



36. Lorenzo Maitani, *Szenen aus der Genesis, Sündenfall*. Orvieto, Dom

Figuren verdeutlichen. In der *Erschaffung Evas* (Abb. 35) hat Lorenzo Maitani eine Nereide umgeformt, die er auf demjenigen im Mittelalter in Siena befindlichen antiken Sarkophag gesehen hatte, der bereits Nicola Pisano als künstlerisches Studienobjekt gedient hatte.¹³⁶ Die Darstellung des Sündenfalls basiert auf einem byzantinischen Schema, die Pose Evas ist aber antiken Ur-

sprungs (Abb. 36). Anne Markham Telpaz vermutete, dass sie von einer antiken Tänzerin übernommen wurde (Abb. 37).¹³⁷ Das als Beleg angegebene Relief scheint dies zu bestätigen, auch wenn es nicht als unmittelbare Vorlage angenommen werden kann.

Lorenzo Maitanis »Drang zur Aktdarstellung« lässt sich nicht auf eine Formel bringen. Nackt-

¹³⁶ Kenneth Clark, *Transformations of Nereids in the Renaissance*, in: *Burlington Magazine* 97, 1955, 214–217, hier 217; ders. (wie Anm. 61), 277.

¹³⁷ Anne Markham Telpaz, *Some Antique Motifs in Trecento Art*, in: *The Art Bulletin* 46, 1964, 372–376, hier 375–376; zu dem zum Vergleich herange-

heit oder Halbnacktheit zielt bei ihm nicht durchgängig und vorrangig auf Konnotationen, die man mit ihrer Aufwertung zu idealer Nacktheit verband: antik, pagan, heroisch, natürlich.¹³⁸ Sie dient zunächst einer Forcierung des sinnlichen Potentials, das je nach szenischem Kontext unterschiedliche Ausdruckswerte hat. In der Darstellung der ersten Arbeit ist sie ein Nachklang des paradiesischen Urzustands, in der Brudermordszene evoziert sie verstärkt Gewalttätigkeit und in den Reliefs des Jüngsten Gerichts bedeutet sie in Verbindung mit den Verdammten der Hölle schändliche Bloßstellung. Die körperliche Schönheit der nackten oder in transparente Gewänder gehüllten Figuren und die generelle Zierlichkeit regulieren das neue Ausdruckspotential auf ein moderates Maß, das in einigen Elementen an vorgegebenen moralischen Schamgrenzen orientiert ist, im Wesentlichen aber auf die Hervorbringung der visionären Bildwelt des Bildhauers abzielt.

Schlussbemerkung

Künstlerische Initiativen zur Rehabilitierung körperlicher Schönheit gehören zu den zentralen Anliegen der um die Mitte des 13. Jahrhunderts von Nicola Pisano ausgehenden Erneuerung der Skulptur Italiens. Am deutlichsten werden sie bei Darstellungen des Sündenfalls und des Jüngsten Gerichts, d.h. jenen ikonographischen Themen, die die Präsentation nackter Figuren mit ethisch-religiöser Wertung verbinden, sowie bei einer Reihe von Figuren, die abweichend von ihrer traditionellen Ikonographie völlig oder teilweise entblößt wurden. Aus diesem thematischen Bereich stammen auch die Beispiele, die für die Frage nach dem Verhältnis von Schönheit und Scham aufschlussreich sind.

Für die Darstellung nackter und halbnackter Figuren lieferte die antike Kunst Vorbilder, die

zogenen Relief einer Kalathiskostänzerin (Abb. 37) vgl. Carl Blümel, *Römische Kopien griechischer Skulpturen des fünften Jahrhunderts vor Christus* (Staatliche Museen zu Berlin, Katalog der Sammlung antiker Skulpturen, Bd. 4), Berlin 1931, 45–46,



37. Relief mit Tänzerin (gedreht).
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin,
Antikensammlung

nicht nur wegen ihrer Naturnähe, sondern auch wegen ihrer schönheitlichen Idealisierung beachtet wurden. Ihre Rezeption zeigt nicht nur graduelle Unterschiede in dem Bestreben, naturferne durch mimetische und ästhetisch attraktive Darstellungsformen zu ersetzen; die Antikennachahmung lässt vielfältige und in hohem Maße individuelle künstlerische Transformationsvorgänge erkennen, die Einblicke in komplexe Kon-

K 184; zum Typus der Kalathiskostänzerinnen vgl. a. Hans Dragendorff, *Aretinische Reliefkeramik, mit Beschreibung der Sammlung in Tübingen*, erg. u. hrg. v. Carl Watzinger, Reutlingen 1948, 59 (i, n; r).
¹³⁸ Himmelmann (wie Anm. 5), 43.

stellationen sinnlicher Dispositionen und moralischer Reflexionen ermöglichen, wenn man sie aus der Perspektive der traditionellen, mit der Darstellung nackter Körper verbundenen Schamprobleme betrachtet.

Das Anstößige körperlicher Blößen wurde auf verschiedene Art gehandhabt. Neben der traditionellen Bedeckung der pudenda, durch die das zentrale Gebot christlicher Sittlichkeit erfüllt wurde, gab es auch dessen Vernachlässigung, und zwar insbesondere dann, wenn sie sich thematisch legitimieren ließ. Die Sinnlichkeit antiker Körperdarstellung transformierte man in individuelle Figurenideale verschiedenartiger erotischer Valenz. Auf die antikische Sinnlichkeit der nackten Figuren Nicola Pisanos reagierte bereits sein Sohn Giovanni mit forcierter Zurückhaltung. Seine Thamar zeigt im Unterschied zu ihrem antiken Vorbild eine ausgedünnte Körperlichkeit, die auch viele andere seiner Antikenadaptionen aufweisen. Seiner Temperantia hat er zwar ihren antiken Leib belassen, aber sie ist trotz ihrer Venusgestalt und Nacktheit kein Bekenntnis zu sinnlicher Begierde. Anzeichen einer zunehmenden Tendenz zu gotisierender Umformungen findet man auch bei Arnolfo in Rom.

Die naturnahe Körperlichkeit antiker Kunstwerke ist bei den nackten Figuren der Stammeltern ebenfalls zurückgenommen und durch stärker abstrahierende Formen gedämpft. Bei Lorenzo Maitani zielt körperliche Schönheit generell nicht mehr nur auf die Intensivierung sinnlicher Wirkung, sondern dient ebenso sehr der Vermeidung allzu naturalistischer Unmittelbarkeit.

Die neuen Formen körperlicher Schönheit kollidierten einerseits mit rigorosen Auffassungen christlicher Moral, da sie das erotische Reizpotential erhöhten, andererseits dienten sie zunehmend auch der Regulierung sinnlicher Elemente. Das mit Nicola Pisano einsetzende, von Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio und Lorenzo Maitani auf jeweils individuelle Weise modifizierte Bestreben, in der Kunst die traditionellen Schambarrieren zugunsten körperlicher Sinnlichkeit zu senken, erhöhte die Spannung und das Konfliktpotential zwischen sinnlichem Temperament und moralischer Temperantia. An die Stelle der traditionellen Norm sinnlicher Neutralität trat eine prekäre Lizenz zu künstlerischen Reflexionen über die Möglichkeiten und Grenzen eines angemessenen Ausgleichs zwischen Schönheit und Scham.

Abbildungsnachweis: 1, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 21, 23, 24, 32, 33, 34, 36 Hirmer Verlag, München. – 2, 3 *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert* (wie Anm. 29), Abb. 11, 12. – 6, 8 Archiv des Verfassers. – 11 Opera della Metropolitana, Siena aut. n° 1067/06, Foto LENSINI Siena. – 14 Gerhard E. Sollbach, *Das Tierbuch des Konrad von Megenberg*, Dortmund 1989, 110. – 15 Kunsthistorisches Institut in Florenz. – 16 Koppermann, Neg. D-DAI-Rom 1966.1972. – 17, 18, 19, 20 Romanini (wie Anm. 100) Abb. 1, 10, 25, 26. – 22, 27 Bildarchiv Foto Marburg. – 25 Waetzoldt (wie Anm. 114), Abb. 331. – 26 Ausst.-kat. *Le Musée national du Moyen Age. Thermes de Cluny*, hrg. v. Viviane Huchard, Paris 1996, Abb. 54. – 28 The Royal Collection © 2006, Her Majesty Queen Elizabeth II. – 29 Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano. – 30 Closuit (wie Anm. 123), 25. – 31 Havelock (wie Anm. 58), Fig. 3. – 35 Alinari Archive, Florence. – 37 bpk / Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin.