

Der eilige Lebens-Lauf und seine Schutzgöttin

ÜBERLEGUNGEN ZUR BERLINER ›HEKATE‹

Von Sybille Ebert-Schifferer

Die Bronzestatuette einer jugendlich beschwingt dahineilenden Frau mit drei Gesichtern verschiedenen Alters gehört zu den anziehendsten, aber auch rätselhaftesten Kleinbronzen der italienischen Renaissance. 1891 aus der Sammlung Isaac Falcke, London, für die Berliner Sammlungen erworben, gehört sie zu den Prunkstücken der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin¹. Bislang ist es jedoch weder gelungen, ihren Autor zu ermitteln, noch, ihre Ikonographie mit Bestimmtheit zu definieren. Die ursprünglich von Wilhelm von Bode vorgeschlagene Zuschreibung an Bartolomeo Bellano erwies sich als ebensowenig haltbar wie nachfolgende Versuche sich behaupten konnten, Andrea Riccio oder Francesco da Sant' Agata als Schöpfer des ungemein qualitätvollen Unikats zu bestimmen². Zuletzt wurde sie im Umkreis Paduas und im Einflußbereich der Kunst Mantegnas und Bellanos angesiedelt. Einigkeit besteht derzeit darin, sie derselben namenlosen Hand zuzuschreiben wie eine weitere, extrem expressive Kleinbronzen-Gruppe einer ›Entführung Europas‹ im Budapest Museum. Die Datierung schwankt zwischen 1500 und 1550³, mit einer Präferenz für die Zeitspanne zwischen 1500 und 1525⁴. Es soll hier nicht versucht werden, die Autorschaft zu klären, wohl aber, einen Beitrag zum besseren Verständnis der anmutigen Figur zu leisten.

1973 schlug Jennifer Fletcher vor, die Berliner Statuette mit einer »figura con tre faccie« zu identifizieren, die in einem undatierten, wahrscheinlich 1552 »post mortem« erstellten Inventar des venezianischen Sammlers Marcantonio Michiel aufgelistet wird. Diese Provenienz ist um so wahrscheinlicher, als bislang keine weitere Kleinbronze der Renaissance mit drei Gesichtern bekannt ist⁵. Dieselbe Autorin stellte 1981 eine Verbindung zwischen der Bronze und einem Michiel gewidmeten Gedicht seines Freundes Pierio Valeriano her, das einer Hekate als Verschmelzung aus Luna, Diana und Proserpina huldigt, der ein Bild mit drei Gesichtern geweiht wird⁶. Die Vorstellung, diese Zeilen könnten eine Art Programm für das Bildwerk dargestellt haben, weitete den Datierungsspielraum bis um 1550 aus, denn Valerianos Gedichtsammlung ›De Amorum‹ erschien 1549. Dem ist aus heutigem Kenntnisstand entgegenzuhalten, daß Valeriano seine Elegien spätestens in den frühen

zwanziger Jahren, womöglich schon in seinen venezianischen Ausbildungs- und Jünglingsjahren, begonnen hatte, sie 1524 schon einmal in den Druck geben wollte, sie dann aber immer wieder ergänzte und überarbeitete. Wann das hier interessierende Gedicht in der uns bekannten Form entstand, ist demnach offen, aber die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß es lange vor dem Drucklegungsdatum inhaltlich feststand⁷.

Die schon von Bode vorgeschlagene Identifizierung mit Hekate, durch Valerianos Gedicht scheinbar neu gestützt, blieb jedoch nicht ohne Widerspruch: Hinweise auf Prudentia, deren drei Gesichter ebenso auf die drei Lebensalter wie auf die drei Zeitkategorien Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verweisen⁸, begleiten jede ikonographische Erörterung dieser Skulptur, seit diese Lektüre 1941 von Ragna Enking vorgeschlagen wurde⁹. Zu Recht ist dagegen eingewandt worden, daß die als spätere Ergänzung geltenden Attribute einer Fackel und eines brennenden Herzens dazu nicht recht passen wollen: Sollten die drei Gesichter, deren Kopf von einem Drachen bekrönt wird, über die Lebensalter hinaus Prudentia bedeuten, würden Schlange und Spiegel fehlen. Für Enking ist die Schlange durch den Drachen auf dem Kopf des jugendlichen Antlitzes vertreten, während von den Attributen das brennende Herz ursprünglich ein (flacher) Spiegel gewesen sein müßte, und die Fackel korrekt ein älteres Attribut ersetzt hätte. Seit den Überlegungen Enkings hat sich allein Horst Bredekamp umfassend mit der Ikonographie der Statuette auseinandergesetzt. Obwohl er mit dem Fußboden-Niello der – eine Schlange haltenden! – Prudentia aus dem Dom von Siena ein schon von Panofsky für die Prudentia-Ikonographie benanntes mögliches Vorbild, das ebenfalls drei verschieden alte Frauengesichter zeigt, einbezog, stellte er mit triftigen Argumenten die Identifikation mit dieser Tugend in Frage. Seine Überlegungen sind um so überzeugender, als er als einziger außer dem Alter der Gesichter auch die Gesamtfigur in seine Betrachtung miteinbezieht, von der Hektik der eilenden Fortbewegung bis hin zum psychologischen Ausdruck der einzelnen Antlitze, die er allesamt als bedrohlich deutet. Von hier aus kehrt auch Bredekamp zu einer Deutung als Hekate, verstanden als grausige Göttin der Nacht, verschmolzen mit ei-

ner unheilvoll dahinjagenden Allegorie der Zeit, zurück, an der sich Valerianos Gedicht inspiriert hätte¹⁰. Obwohl Enking seinerzeit eingewandt hatte, daß antike Hekate-Darstellungen niemals drei Gesichter verschiedenen Alters zeigen, wird nunmehr überwiegend die salomonische Deutungslösung bevorzugt, hier seien Hekate und Prudentia miteinander verschmolzen¹¹.

Welche Vorstellungen sich im Venedig des frühen Cinquecento mit Hekate verbanden und wie Valeriano dazu kam, sie als dreiköpfig anzurufen, ist in Bezug auf die Berliner Kleinbronze nicht über den Hinweis auf das 1549 gedruckte Gedicht hinaus untersucht worden. Naheliegend ist zunächst ein Blick in Valerianos eigene emblematische Schrift ›Hieroglyphica‹, die 1556, vier Jahre nach dem Tod seines Freundes Michiel, erstmals erschien, an der Valeriano aber seit 1506 arbeitete – Auslöser war die erste venezianische Ausgabe der ›Hieroglyphica‹ des Horapollon bei Manutius in Venedig – und die er 1529 im Manuskript inhaltlich weitgehend abgeschlossen hatte¹². Unter dem Stichwort ›Diana‹ berichtet der Autor dort, diese sei auch mit Hekate identisch, und diese wiederum sei in der Antike zuweilen dreiköpfig dargestellt worden – allerdings mit einem Pferde-, einem Hunde- und einem Menschenkopf¹³. In dem langen Kapitel, das er Hekate direkt widmet, wird diese lediglich im ersten Satz erwähnt: Man stelle Luna in Gestalt der Hekate dar, eben mit Pferde-, Hunde- und Männerkopf¹⁴. Damit erfindet Valeriano weder in seinem Gedicht noch in seinen ›Hieroglyphica‹ in Bezug auf Hekate etwas Neues, sondern bewegt sich im Rahmen der mythographischen Literatur seiner Zeit, die die Erscheinungsformen der Hekate heftig diskutierte und, wie es schon Boccaccio überliefert hatte, Hekate mit Diana in ihren verschiedenen Typologien gleichsetzte¹⁵. Bereits in der Antike war Hekate eine vielschichtige Gottheit, die beileibe nicht nur als Herrscherin der Unterwelt, Göttin der Zauberkräfte und Anführerin der nächtlichen wilden Jagd angesehen wurde, sondern eher als Helferin in vielen Lebenslagen, besonders für Frauen¹⁶. Früh wurde sie mit Artemis – sowohl im Sinne von Luna als auch im Sinne von Diana – gleichgesetzt und galt, unter Betonung des Aspektes der Artemis-Eileithyia bzw. Diana-Lucina, als Schutzgöttin der Gebärenden, als Alltagsgottheit der Frauen¹⁷. Apuleius setzte sie in seinen Metamorphosen auch mit Proserpina gleich, die ihrerseits bei den Renaissance-Humanisten eine Trias mit Luna und Diana bildete. Letztere suchten die Dreiheit der Göttin unter Einschluß von Artemis/Diana zu definieren, wobei mehrere Muster miteinander konkurrierten bzw. nebeneinander stehenblieben. Die logische Problematik, welche die Mythographen dabei zu bewältigen

hatten, war die, daß Hekate je nachdem, wie man ihre genealogische Abstammung definierte, der Oberbegriff einer Trinität oder Teil derselben sein konnte¹⁸. Dies sei hier jedoch nur am Rande vermerkt.

Die seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts verstärkte Beschäftigung mit der antiken Götterwelt führte im Verlagszentrum Venedig schließlich zum Erscheinen einer ganzen Reihe mythographischer Schriften, deren bekannteste Natale Contis ›Mythologiae‹ von 1551 und Vincenzo Cartaris ›Le imagini colla sposizione de i dei de gliantichi‹ (sic) von 1556 sind. Sie alle benutzten ausgiebig Giglio (Lelio) Gregorio Giraldis 1548 in Basel gedruckte ›De deis gentium varia & multiplex historia‹, die alle aus der Antike faßbaren Quellen mitsamt aller bekannten nachantiken Kommentare über die Kirchenväter bis Boccaccio und zu den Humanisten des Quattrocento gründlich auswertet¹⁹. Die meisten Autoren folgen Giraldi gerade in Bezug auf Hekate in dem Punkt nicht, an dem Giraldi sich der gängigen, seiner Meinung nach philologisch nicht ausreichend belegten Ineinssetzung von Diana und Hekate widersetzt²⁰. Hekate war – schon lange vor Erscheinen von Giraldis Werk – und blieb jedenfalls für die Humanisten eine vieldiskutierte Trinität, die, so deren mehrheitliche Einigung, aus Luna, Diana und Proserpina zusammengesetzt war²¹.

Valerianos eigene ›Hieroglyphica‹, Ergebnis eines halben Jahrhunderts philologischer Arbeit, bezeugen, daß er auf dem Laufenden dieser Forschungen war. Wenn er demnach als Mythograph, Altertumsforscher und Philologe an eine dreigesichtige Hekate dachte, dann nicht unbedingt an eine anthropomorphe, sondern an eine zumindest partiell zoomorphe. Genau so hat Vincenzo Cartari sie in seinen ›Imagini‹ (sic) geschildert, deren Hauptziel erklärtermaßen die Lieferung bildlicher Anregungen für Künstler war, auch wenn eine der aufgeführten Varianten, die ›Hecate Trivia‹ als Hüterin der Dreiwege, dem Wortlaut nach auch menschenköpfig gemeint sein könnte²². Als ab der dritten Auflage von 1571 – für unsere Zwecke also sehr spät – seinem Text schließlich Illustrationen beigefügt werden, ist es die zoomorphe Dreiköpfigkeit, die zur Darstellung gelangt²³. Diesem Bild entspricht die Statuette ersichtlich nicht, was ihre Gesichter angeht. Aber auch Valerianos Gedicht erwähnt die so auffällige zoomorphe Dreiköpfigkeit nicht, sondern setzt einen ganz eigenen Akzent. Die bloße Anrufung einer dreiköpfigen Hekate muß, wie wir gesehen haben, keineswegs von der Statuette inspiriert sein. Umgekehrt reicht sie nicht aus, um deren Besonderheiten gegenüber gängigen Hekatevorstellungen, etwa in Art eines Programms, visuell vor den Augen eines bildenden Künstlers entstehen zu lassen. Das Ver-



1 Hekate, Rückansicht, Bronze. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung

hältnis der Berliner Bronze zu den gängigen mythographischen Kenntnissen einerseits und zu Valerianos Gedicht andererseits bleibt also genauer zu untersuchen und vermag vielleicht genauere Hinweise auf ihre besondere ikonographische Bedeutung und ihre Datierung zu geben. Ausgehend von einer genauen Betrachtung der Statuette ergeben sich zunächst weitere Besonderheiten, die auf Themenbereiche verweisen, die sowohl im Bildwerk als auch im Gedicht Valerianos die antiquarische Bildung zeitgenössisch überlagern.

Die kunsthistorische Diskussion hat sich bislang auf die Analyse der drei Gesichter beschränkt (mit der erwähnten Ausnahme Bredekamps, der auch die Bewegung mit einbezog). Die Vernachlässigung der Attribute hat dazu geführt, daß auch die sie haltenden Arme und damit die ganze Haltung der Figur nicht analysiert wurden. Das mag damit zusammenhängen, daß Fackel und brennendes Herz als ergänzt und damit als nicht aussagekräftig gelten. Technologische Befunde oder gar neuere Untersuchungen, die diese immer weiter tradierte Behauptung stützen, gibt es jedoch nicht, und mit bloßem Auge ist sie auch nicht zu untermauern²⁴.

Beim Umschreiten der Figur ergibt sich für den Betrachter, der die Gesamterscheinung im Blick hat und sich dabei genau in die Achse des jeweiligen Gesichtes stellt, folgendes Bild: Von der Seite des kindlichen Kopfes sieht er ein pausbäckiges, blickloses Rundgesicht an, der zugehörige Körper bewegt sich mit großer Energie, gleichsam ‚durchstartend‘ von ihm weg, keinerlei Geste ist an ihn gerichtet, keine Augen sehen ihn an. Die erwachsene Frau hingegen, deren Züge noch jugendlich gerundet und keineswegs furchterregend sind, mit flatterndem Gewand am Betrachter vorbeieilend und den Drachen wie einen schmückenden Kopfputz tragend, findet gleichwohl Zeit, ihm beide Arme entgegenzustrecken und ihm Fackel und brennendes Herz gleichsam anzubieten. Genau diese entzieht ihm aber, von der dritten Seite her gesehen, die Alte, die dem Betrachter, noch während sie ihm ihr Angebot im Lauf verweigert, nur noch über die Schulter hinweg einen letzten, fast höhnischen Blick zuwirft. Sie trägt ein Tuch haubenartig um den Kopf geschlungen, wie es Darstellungen alter Frauen häufiger zeigen, hat aber mit dem in Norden beliebten Typus der zahnlosen und schlaffen ›Garstigen Alten‹ nichts zu tun²⁵. Ihre Züge sind scharfgeschnitten, aber immer noch schön, mit einem Anflug von Verbitterung und Schrecken. Sie unterscheidet sich darin deutlich von der schonungslosen Altersdarstellung in Giorgiones ›Vecchia‹, die dem vermutlich von Dürers ›Avaritia‹ vermittelten nordischen Typus folgt²⁶. Die mit silberfarbenem Metall tauschierten Augen mögen einem modernen

Betrachter den Blick der jungen und der alten Frau furchterregend erscheinen lassen. Sie deuten jedoch – ebenso wie die äußerst sorgfältige Ausführung²⁷ – auf den Willen zu besonderer Kostbarkeit hin, sei es wegen der Besonderheit des Anlasses oder des Auftraggebers²⁸.

Es ergeben sich somit drei vollständige Figuren mit jeweils anderer Körperhaltung und Gestensprache, und zwar umso eindeutiger, je genauer ein Standpunkt in der Achse des jeweiligen Gesichtes eingenommen wird. Dieser weicht aber von den Achsen ab, welche die Montierung auf dem rechteckigen Sockel vorgibt. Die heutige Montierung wiederholt diejenige, die bereits im 19. Jahrhundert in der Sammlung Falcke bestand²⁹. Sie ist auch sinnvoll, da der Sockel auf diese Weise die Laufrichtung des Körpers parallel betont; doch ist jedes der drei Antlitze gegenüber dem Körper leicht verschoben. Da der rechteckige Sockel wie automatisch einen Standpunkt parallel zu seinen Kanten suggeriert, gewinnt die Statuette durch diese Achsverschiebung drei weitere Ansichten. Mit anderen Worten: Der Betrachter wird gezwungen, die Figur zu umkreisen und dabei selbst einen Weg zurückzulegen, auf dem ihm immer wieder der Kreislauf vom neutralen Kind über die anbietende junge Frau zur verweigernden Alten begegnet. Es handelt sich um eine vollkommen allansichtige Figur, die jedoch nicht, wie Giambolognas manieristische ›figura serpentinata‹, dieselbe Gestalt »von allen Seiten schön«³⁰ in ein- und demselben Moment zeigt. Sie erzählt vielmehr eine Geschichte mit drei verschiedenen Akteurinnen, die dennoch in einer Gestalt zusammengefaßt sind – und sich daher deutlich von Gruppen wie Gregor Erharts ›Vanitas‹ im Kunsthistorischen Museum in Wien unterscheidet, der um 1500 drei von Kopf bis Fuß eigenständige Figuren Rücken an Rücken zusammenstellt. Daß es sich zunächst, wie schon oft im Zusammenhang mit der Prudentia-Ikonographie vermutet, um drei Lebensalter handelt, und zwar um die drei Lebensalter der Frau, läßt sich anhand der Gesten erhärten. Im gleichen Zug kann eine Interpretation als Allegorie der Weisheit aber ausgeschlossen werden.

Die linke Hand der Figur ist flach nach oben geöffnet und daher schlecht geeignet, einen Spiegel zu halten. Außerdem würde just an dieser Stelle keines der drei Gesichter in einen solchen sehen können, selbst wenn es sich um einen flachen Spiegel handelte, wie Enking annahm. Nun ist ja keineswegs auszuschließen, daß die heutigen Attribute partiell korrekt die ursprünglichen ersetzen. Es sei daher von der Annahme ausgegangen, die Fackel und das brennende Herz, oder, mit Enking, zumindest die Fackel seien auch zu Michiels Zeiten in den Händen der Figur gewesen. Die Fackel ist in Andrea Al-



2 ›Hekate‹, Seitenansicht rechts

ciatis um 1517 begonnenen und 1531 erstmals gedruckten ›Emblemata‹ – dem populärsten und am häufigsten wiederaufgelegten bzw. übersetzten Emblem- und Buch überhaupt – das Attribut des Anteros, des ›Amor virtutis‹ und dient ihm zum Entfachen der Gelehrsamkeit³¹. Für Valeriano ist die Fackel schlicht das Attribut Amors, und sie gehört für ihn zum Zug der Braut im römischen Hochzeitsritus. Der ursprüngliche Träger der Fackel samt Brautkranz ist in diesem Zusammenhang natürlich der griechische Gott der Hochzeit und der Ehe Hymenaios (griech. ›Brautgesang‹, ›Hochzeitslied‹), der sich jedoch in der römischen Kunst mehr und mehr der Ikonographie des Amor annähert. In Kombination mit einer geöffneten Hand zeigt sie die Mutterschaft an: die Fackel deren Schmerzen, die wie Feuer brennen, die geöffnete Hand – angenommen, sie sei vor Hinzufügung des brennenden Herzens leer gewesen – die Freiheit davon³². Hinter dieser Hieroglyphe steckt interessanterweise erneut eine von Giraldi, Conti und Cartari beschriebene Diana-Ikonographie, nämlich die der Geburtshelferin Diana-Lucina, also ein Teil der Hekate-Trinität. Ihr sei eine Statue geweiht gewesen, so berichten Giraldi und Cartari fast übereinstimmend, deren eine ausgestreckte, offene Hand anzeigte, daß ein Kind den Mutterleib leicht und ohne Schmerzen zu verursachen verlassen habe; die andere Hand habe eine brennende Fackel gehalten, die einerseits die brennenden Geburtsschmerzen verbildliche, andererseits aber auch als das erste Licht gedeutet werden könnte, das die Neugeborenen aus der Hand der Göttin erblicken³³. Hier klingt nach und wird weiterentwickelt, was bereits Boccaccio in seinen ›Genealogia Deorum‹ festgehalten hatte, nämlich daß Luna auch mit Hekate gleichgesetzt wird, die für einige dreiköpfig sei, andererseits aber auch mit Proserpina und mit Lucina, und daß sie von Gebärenden angerufen werde, weil sie einer schnellen Geburt den Weg öffne³⁴. Die erste Druckausgabe von Boccaccios Werk erschien 1472 in Venedig. Es folgte im Jahre 1494, ebenfalls in Venedig, die vollständigste Edition, die zur Grundlage aller weiteren Ausgaben der Renaissance werden sollte, 1554 gelangte ebendort eine Übersetzung in ‚volgare‘ zum Druck. Wer auch immer in der mythographischen Buchproduktion Venedigs der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts las, dem war die Vorstellung einer jugendlichen Eileithyia/Lucina mit Fackel und offener Handfläche ebenso vertraut wie die Hekate Trivia/Triforme. Es dürfte also mindestens die Fackel original (oder korrekt ergänzt) sein, während die linke Hand schlicht leer gewesen sein könnte.

Neben der gängigsten Definition von Hekate als Luna-Diana-Proserpina³⁵ war aber auch die Interpretation

des spätantiken Autors Cornutus bekannt, da sein ›De natura deorum‹ in Venedig bei Aldus Manutius 1505 gedruckt wurde: Hier besteht die Trias aus Artemis als unberührter Jungfrau, Eileithyia als Helferin der Gebärenden und Hekate als Nacht und Tod³⁶. 1551 hat sich der große Kompilator Natale Conti in seinen in Venedig erschienenen ›Mythologiae‹ umfassend sowohl mit Hekate als auch mit der Zusammenführung Diana-Luna-Proserpina befaßt. Er erwähnt, daß Hekate anstelle des Haupthaars Drachen und Vipern trage³⁷. Damit steht er zwar allein unter den Mythographen, doch hatte vor ihm auch schon Agrippa von Nettesheim Luna mit zwei Schlangen auf dem Haupt beschrieben (allerdings auch noch mit zwei weiteren jeweils an Arm und Fuß)³⁸. Diese Vorstellung geht zurück auf einen Passus bei Sophokles einerseits, der mit einer Hekate, aus deren Schultern sich Schlangen winden, erstmals einen grausigen Aspekt der Göttin einführte³⁹. Direkter noch aber findet sie sich in der ›Suda‹ (der umfassenden Enzyklopädie des antiken Wissens, die im 10. Jahrhundert in Byzanz entstand): Sie beschreibt unter dem Stichwort ›Hekate‹ eine drachen- oder schlangenköpfige menschliche Erscheinung. Nachzuschlagen war das in Venedig in der 1514 ebenfalls bei Manutius gedruckten ›Suda‹, im ›Hesychii dictionarium‹⁴⁰. Inwieweit in Venedig antike Hekate-Stelen des Typus mit drei jungen Frauenköpfen bzw. aus drei jugendlichen Frauengestalten bekannt waren, wie sie bereits als Vorbild für die Bekrönungsgruppe der Fontana Maggiore in Perugia angenommen wurden, läßt sich nicht nachvollziehen⁴¹. Keines der heute bekannten Exemplare ist in Bewegung dargestellt, und auch in der Textüberlieferung ist ausschließlich von Standbildern die Rede; eine Laufbewegung wird nie erwähnt.

Es war demnach antiquarisch gesucht, aber keineswegs ganz abwegig, Hekate mit drei menschlichen Gesichtern und einem Drachen auf dem Kopf darzustellen. Cornutus folgend, konnte damit leicht eine Reflektion über die Lebensalter der Frau verbunden werden – sowohl auf der Ebene des antiken Mythos als auch auf derjenigen der zeitgenössischen Vorstellungen von der Rolle der Frau als Jungfrau-Ehefrau-Witwe. Die Mondgöttin war ohnehin dem feuchten, vegetativen und generativen Element, und diesem wiederum die Frau zugeordnet, eine Vorstellung, die seit dem Mittelalter unermüdlich – und auch von den zitierten Mythographen – wiederholt wurde⁴². Über die Lebensalter der Frau und die ihnen jeweils zugeordneten Verhaltensweisen wiederum verbreitete sich im 16. Jahrhundert eine Flut von Literatur und druckgraphischen Blättern, die den Lebenslauf einer Frau in bis zu zehn höchst differenzierte Altersstufen aufteilten. Am gängigsten war jedoch die auf Aristot-



3 ›Hekate‹, Vorderansicht

teles zurückgehende⁴³ Dreiteilung. Sie hatte den Vorteil, daß sie sich in hermetischer Spekulation mit anderen Triaden per Analogiebildung überlagern ließ. So schreibt Agrippa von Nettesheim, dessen einflußreiche Schrift ›De occulta philosophia‹ 1533 in Italien (vermutlich in Venedig, dort weitere Male 1541 und 1551) erschien, daß die Drei die heilige, vollkommene Zahl sei, und zählt unter den bedeutenden Triaden das (für Lebensalter wie für Prudentia geltende) Maß der Zeit – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – ebenso auf wie Hekate, die jungfräulich-dreiköpfige Diana⁴⁴. Besonders unterstreicht er, was auch die Mythographen überwiegend so interpretieren, nämlich daß die dreiköpfige Hekate-Luna eine positive, den Menschen beschützende Himmelskönigin sei⁴⁵.

Auf Frauen angewandt, war die literarische und bildkünstlerische Darstellung der Lebensalter vorrangig durch ihre Sexualität bestimmt⁴⁶. Doch anders als nördlich der Alpen, wo das Thema innig mit demjenigen der Vanitas verbunden ist – man denke an die bereits erwähnte Dreiergruppe von Gregor Erhart, Baldungs ›Tod und Mädchen‹ im Kunsthistorischen Museum Wien, das von den gezeigten drei Lebensaltern die junge Frau und ihre Eitelkeit mahnd in den Mittelpunkt stellt⁴⁷, oder dessen ›Sieben Lebensalter des Weibes‹ in Leipzig von 1544⁴⁸ – sind italienische Darstellungen mehr auf lebenspraktische Reglementierung ausgelegt. So zeigt der 1582 in Venedig gedruckte Stich Cristofano Bertellis neun weibliche Lebensalter und die ihnen gemäßen (Un-)Tugenden und Aufgaben samt erläuternden Beischriften, aber auch ohne diese explizit durch seine reiche Bildsprache. Selbst unbelesenen Venezianern war somit die Vorstellung der weiblichen Lebensalter und ihrer idealtypisch zugeordneten Verhaltensweisen vertraut (das männliche Gegenstück gab es natürlich auch)⁴⁹. Die Graphiken reflektierten eine Erziehungsliteratur, die weitverbreitet war. In Venedig veröffentlichte Ludovico Dolce – sonst eher als Autor eines Kunsttraktates bekannt – mit dem ›Dialogo della institutione delle donne‹ bereits 1545 ein wahres Dressurbuch in dem auf publikumwirksame Massenpublikationen spezialisierten venezianischen Verlag von Gabriel Giolito, für den Dolce zeit seines Lebens über alles und jedes schrieb⁵⁰. Den Titel konnte Giolito in weiteren Auflagen noch 1547, 1553, 1559 und 1560 verkaufen. Dolce, der Poligraph, kompilierte gängige Anschauungen⁵¹. Für ihn besteht das Leben der Frau aus drei Stadien, denen er jeweils ein Buch seines Werkes widmet: Das Mädchen, das ausschließlich Jungfrau zu sein hat, die dem Mann dienende verheiratete Frau, deren Zweck das Gebären von Kindern ist⁵², und die – nur kurz abgehandelte, da rela-

tiv uninteressante – Witwe, die sich um die Gräber kümmern (und, wenn Kinder schon vorhanden sind, auf keinen Fall wieder heiraten) soll. So populär derlei Maximen waren, als so misogyn wurden sie doch auch bereits von Zeitgenossen empfunden, und zwar von männlichen. Den Beginn macht im 16. Jahrhundert Galeazzo Flavio Capella (Capra) mit seinem 1525 zuerst in Rom, dann 1526 in Venedig gedruckten ›Della eccellenza et dignità delle donne‹⁵³. Der Schrift war aber, zumindest in Venedig, weniger Nachhall beschert als der ersten, 1530 vermutlich in Venedig erschienenen italienischen Auflage von Agrippa von Nettesheims ›De la nobiltà, e preeccellenzia del femine sesso‹, das 1544, 1545 und 1549 ebenfalls von Gioliti wieder herausgebracht wurde – auch dies also offenbar ein Erfolgstitel. Die vehemente Beweisführung des 1534 oder 1535 in Frankreich verstorbenen Kölner Philosophen, daß Frauen aus natürlichen, biblischen, philosophischen und charakterlichen Gründen dem Manne überlegen seien und seine scharfe Polemik dagegen, daß man ihnen trotz ihrer offensichtlichen Intelligenz und Weisheit sowohl Bildung, als auch Geschäftsfähigkeit oder gar das Bekleiden öffentlicher Ämter verweigere, löste in Venedig eine Publikationswelle aus, die für eine rege Diskussion über die Rolle der Frau sprechen. So wurde 1554 ein Manuskript des bereits 1511 verstorbenen Großkanzlers des venezianischen Senats, Luigi Dardano, gedruckt, der – ganz politischer Beamter – vor allem die schlechte Behandlung der Frauen durch ihre Ehemänner und die daraus resultierende Gefährdung der öffentlichen Moral und Ordnung geißelt⁵⁴. Im gleichen Jahr erschien Federico Luiginis Buch der schönen Frau, dem aber wohl wegen seiner Eleganz und Ausgewogenheit nicht der Erfolg weiterer Auflagen zuteil wurde⁵⁵. Viel gelesen wurde hingegen Alessandro Piccolominis galanter ›Dialogo de la bella creanza de le donne‹, in dem immerhin behauptet wird, Männer lebten nur, um die Frauen zu lieben und zu ehren. Der ursprünglich als Rede vor der sienesischen ›Accademia degli Intronati‹ gehaltene Text wurde allein in Venedig von verschiedenen Verlagen 1539, 1540, 1555, 1562 und 1574 aufgelegt⁵⁶. Und Pietro Bembo's überaus viel gelesene und einflußreiche ›Asolani‹, hervorgegangenen aus fiktiven Gesprächen vor dem Hintergrund einer Hochzeit⁵⁷, 1505 bei Aldo Manuzio erstmals gedruckt, lösten eine Welle der Liebesdialoge und -lyrik aus, in der Frauen nicht nur als schön, sondern auch als geistbefähigte Partnerinnen gefeiert wurden. Einen ersten Höhepunkt erreichte diese Welle im dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, und in derselben Zeit ist eine zunehmende Tendenz venezianischer Patrizier zur Liebesheirat zu beobachten⁵⁸.



4 ›Hekate‹, Gesicht der Vorderansicht

Am Schnittpunkt zwischen mythographisch-antiquarischer Gelehrsamkeit, traditionellem Rollenverständnis, Liebeslyrik und Frauenlob – Themen, die venezianische Autoren, Verleger und Leser ab ca. 1530 nachweislich stark beschäftigten – gab es mithin Anregung genug, die drei Bereiche in einem Kunstwerk kombinatorisch zu überblenden. Anzunehmen ist, daß die editorische Tätigkeit ein schon länger virulentes Thema mündlicher Debatten aufgriff und beförderte. Hekate Trivia, als Triade aus Diana – Lucina – Proserpina, der ›Suda‹ ge-

mäß drachenbekrönt, aber menschengesichtig, in eins gesetzt mit der jungfräulichen Kindheit, die dem Betrachter nichts anbietet, der jungen (Ehe-)Frau, die mit den Attributen der Schutzgöttin der Gebärenden ihre ‚Bestimmung‘ vorweist und der Witwe, die ihre Sexualität entzieht und der Unterwelt zustrebt im rasenden Lauf des Lebens, zusammengefaßt in einem nach literarischen Vorbildern imaginierten Bild einer im Altertum verehrten Göttin. Dabei ist es von peripherer Bedeutung, ob die junge Frau außer der Fackel nichts, eine Schale

(wie sie einige Autoren Lucina in die zweite Hand geben), ein brennendes Herz⁵⁹ oder vielleicht eine Flammenvase wie die himmlische Liebe auf Tizians Gemälde ›Amor sacro e profano⁶⁰, hielt: Es wäre immer noch (christlich-keusche) eheliche Liebe gemeint. Eher von Bedeutung ist, daß derlei intellektuelle Kombinatorik in der venezianischen Kunst ein bekannteres späteres, männliches Gegenstück hat, in Tizians um 1565 gemaltem Dreifachporträt über der Trias von Wolfs-, Löwen-, und Hundskopf⁶¹. In diesem Bild, das die gerade in Venedig geläufige Bildtradition der ›Drei Lebensalter⁶² entscheidend umwertet, wurde bereits ein Einfluß Pierio Valerianos vermutet. Erwin Panofsky entschlüsselte es als Überlagerung zweier Darstellungstraditionen der Prudentia, einer älteren, das Mittelalter hindurch präsente dreier menschlicher (männlicher) Köpfe in drei verschiedenen Lebensaltern, die zusammen mit den Stadien des menschlichen Lebens die Modi Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und die damit verbundenen Geistesfähigkeiten Gedächtnis, Intelligenz und Vorausschau evozieren, und einer neueren, mit den ›Hieroglyphica des Horapollo 1419 wiederentdeckten Tradition, der drei Tierköpfe Wolf, Löwe und Hund des ägyptischen Gottes Serapis, die ebenfalls Prudentia bezeichnet⁶³. Die Bedeutungsebene der drei Lebensalter, so Panofsky, trete ihr gegenüber in den Hintergrund. Dennoch bleibt festzuhalten, daß hier die Geistesfähigkeit der Weisheit mit den Lebensalterstufen des Mannes assoziiert wird – im konkreten Fall sogar mit drei Generationen der Familie des Malers – während umgekehrt in der Berliner Statuette, getreu den Konventionen der Zeit (s. oben), die Mythisierung der weiblichen Lebensstufen über die Sexualität erfolgt. Daß die Hekatefigur eine Allegorie der ›Prudentia‹ mitenthalten sollte, kann schon deshalb ausgeschlossen werden, weil die drei Gesichter der Weisheit in die drei Zeitmodi blicken, während das kindliche Mondgesicht geschlossene bzw. gar keine Augen hat, also die Zukunft gar nicht sehen könnte. Der Lebens-Lauf der Frau ist nicht durch statisches Überblicken und weise Beherrschung der Zeit gekennzeichnet, sondern durch rasende Eile, die ihre Unschuld und Schönheit schnell verblühen läßt. Wie die drei Phasen des Mondes – die von den Mythographen ebenfalls zur Erklärung ihrer drei Gesichter herangezogen wurden – wandelt sie sich in ständigem Lauf⁶⁴. Aber sie ist aus einem Impuls gebildeter Frauenverehrung heraus in den Rang einer Göttin erhoben, die in ihren verschiedenen Aspekten als Inbegriff keuscher weiblicher Bestimmung galt, aber eben auch als Beistand bei deren Erfüllung. Es wäre also verfehlt, in der Kleinbronze etwa eine verbildlichte Ermahnung oder gar Geringschätzung sehen zu wollen.

Die Komplexität der Statuette verbietet es, an das Ergebnis einer spontanen künstlerischen Eingebung zu denken; sie muß ein Resultat gelehrter Gespräche sein. Ganz bewußt scheinen die diversen literarischen Beschreibungen zur ›Hekate Trivia‹ nicht als Vorbild für eine rein illustrative Umsetzung gedient zu haben, sondern unter Berücksichtigung möglichst vieler der genannten aktuellen Gesprächsthemen vielschichtig-assoziativ, nach dem Muster des Analogiedenkens⁶⁵, in ein Bild gegossen worden zu sein (im wahrsten Sinne des Wortes). Die Bronze erlaubt somit die Fortführung der Diskussion, regt neue an und ist damit ein gelehrtes Kunstkammerstück ‚par excellence‘. Michiel stand im Zentrum jener humanistischen Zirkel, in denen wir antiquarisch-mythographische Konversationen ansiedeln können. Marcantonios Lehrer und Freund Battista Egnazio war ein enger Freund von Aldus Manutius, dessen Verlagsproduktion also als bekannt vorausgesetzt werden kann⁶⁶. Michiel war darüber hinaus, erst recht nach seinem Rom- und dem kurzen Neapelauftenthalt, mit den führenden Literaten seiner Zeit bekannt, mit einigen eng befreundet und gehörte, selbst dilettierender Literat, ab 1510 der ›Accademia Rivalentina‹ an, ebenso wie der ›Accademia Pontaniana⁶⁷. Seit wann sich Michiel und Valeriano kannten, ist unklar; ein erhaltener Brief des letzteren an den ersteren ist leider undatiert⁶⁸. Zu Beginn des Gedichts erheischt Valeriano Michiels Geneigtheit, »ut qui censor amicorum sedulus esse soles«, »da du ein emsiger Kritiker der Freunde zu sein pflegst«, was auf längere Vertrautheit hindeutet. Da Valerianos erster Romaufenthalt von 1509 bis zum Sacco di Roma 1527 dauerte, kann Michiel ihn dort, während des eigenen Romaufenthaltes, kennengelernt haben, oder bereits, selbst noch sehr jung, vor 1509 in Venedig. In der Widmung der ursprünglich geplanten Ausgabe seiner Liebesgedichte an Ippolito de' Medici von 1523 nennt Valeriano, damals 46jährig, diese »amatorios elegos quos in adolescentia mea luseram«, also Jugendspielereien, zweifellos ein ›topos modestiae⁶⁹, aber vielleicht doch ein Hinweis darauf, daß er bereits in venezianischen Jugendjahren im Gefolge von Bembo ›Asolani‹ mit Freunden über Liebeslyrik redete oder sich darin versuchte, der Kern dieser Sammlung also gedanklich weit zurückreicht.

Das Michiel gewidmete Gedicht ist ›Pharmaceutria‹ (›Zauberin‹) überschrieben und befaßt sich mit der Heiligkeit der legitimen, keuschen Liebe und der Angst, sie könne erlöschen. Die Instabilität der ›condicio amanti-um‹ ist ein Topos der Liebeslyrik seit Catull und prägt auch Bembo ›Asolani‹; 1521 hatte Valeriano bezeichnenderweise an der römischen Universität eine Vorlesung über Catull gehalten⁷⁰. Der heiligen Trivia, der Helferin



5 ›Hekate‹, Gesicht der Seitenansicht

heiliger Liebe⁷¹, werden Opfer und Gesänge dargebracht, eine Handlung, die refrainartig beschworen wird: »Sacra Deae ferimus Triviae; procul este profani«. Das Zitat der Sibylle, die Aeneas den Weg in die Unterwelt, zu Proserpina, weist und mit ihrem Ausruf Uneingeweihte von der Göttin fernhält, ist der Topos für ein Arkanum schlechthin und weist den Autor als Vergilkenner aus; in der Tat brachte Valeriano 1521 eine philologisch-kritisch Vergil-Edition in Rom heraus⁷². Explizit wird die Dreieitigkeit aus Luna, Diana und Proserpina, Beherrscherin des Himmels, der Erde und der Unterwelt angerufen, der ein dreiköpfiges Bild geweiht wird, und die wenig später als ›Magna Hecate‹, als Garantin der

ewigen Liebe des fiktiven Beter- bzw. Priesterpaares, beschworen wird⁷³. Daß Valeriano an dieser Gottheit, die ihm und seinen Lesern aus der mythographischen Literatur völlig geläufig war, so auffällig den Aspekt als Beschützerin der keuschen, legitimen (also ehelichen) Liebe hervorhebt und gerade dieses Gedicht dann seinem Freund Michiel widmet, muß einen spezifischen Grund haben, denn Valeriano ging mit Widmungen sehr gezielt um⁷⁴. Seinem Adressaten können die Zeilen über die ›Zauberin‹ nur verständlich gewesen sein, wenn beide sich über Hecate einer- und die keusche Liebe andererseits sowie über die Möglichkeit einer besonderen Inkarnation der letzteren in der ersteren unterhalten haben, sei

es in gemeinsamen venezianischen oder römischen Kreisen. In Bezug auf die Berliner Bronze gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder sie entstand unabhängig von oder nach dem Gedicht aus diesem gemeinsamen, sicher mit einem Kreis von Gesprächspartnern geteilten Gedankengut, oder sie existierte zum Zeitpunkt der Gedichtkonzeption bereits und hat letztere durch die besondere Bedeutung, die sie für ihren Besitzer hatte und die der Grund für ihre Bestellung war, geprägt. Da Valeriano auf jegliche zoomorphe Charakterisierung der Figur verzichtete, ist die zweite Möglichkeit wahrscheinlicher. Das Gedicht ist also doch als ein ›terminus ante‹ für die Entstehung der Skulptur anzusehen – nur wissen wir leider nicht, wann es entstand! Gerade sein Titel und sein magische Riten evozierender Inhalt liefern einen Hinweis darauf, daß die Statuette für ihren Besitzer eine Art der Bildmagie ausübte oder ausüben sollte, die noch in Lomazzos Malerei-Traktat – auf Agrippa von Nettesheim fußend – einen integralen Bestandteil des erfolgreichen Kunstwerks darstellt⁷⁵.

Damit stellt sich von der Seite Michiels her die Frage, wann und warum er ein derart persönliches Kunstwerk erworben haben könnte, sei es, daß er es bestellt hat oder daß es ihm geschenkt wurde. Als Kunstsammler ließ er sich immer wieder von literarischen Interessen leiten⁷⁶, und eine Reihe von Künstlern, darunter Andrea Riccio und später Sebastiano Serlio⁷⁷, gehörten zu seinem Freundeskreis. Wenn er auch nachweislich schon 1514, als Zwanzigjähriger, Riccio gut kannte, so ist damit noch nicht belegt, daß er damals bereits selbst Kunst sammelte; vor ihm hatte dies keiner in der Familie getan, und mit einer blühenden Kunstsammlungslandschaft kam Marcantonio erst in Rom in Berührung⁷⁸. Es scheint demnach der Romaufenthalt von 1518–1520 gewesen zu sein, der seine Aufmerksamkeit für bildende Kunst vertieft hat; 1521 begann er mit seinen berühmten ›Notizia d'opere di disegno‹ über Kunstwerke, die er in Norditalien in öffentlichen und privaten Sammlungen sah⁷⁹. Es scheint plausibel, daß auch er selbst in jenen Jahren mit dem Aufbau seiner eigenen kleinen Sammlung begann⁸⁰, also auch die ›Hekate‹ frühestens in den zwanziger Jahren entstand, zumal, wie erwähnt, die Überlegungen zur Rolle der Frau in Liebe und Ehe in Venedig damals als Thema intensiver Gesprächskultur an Bedeutung zunahm. 1527 heiratete Marcantonio Michiel Maffea (oder Maffetta) Soranzo aus altem venezianischen Patriziergeschlecht. Im Monat seiner Hochzeit, im Februar 1527, bestellte er einen marmornen ›Mercur‹ bei Antonio Minelli, dessen Sockel mit einer bronzenen astronomischen Sphärenscheibe geschmückt ist und das Fertigstellungsdatum 15. Juni 1527 aufweist⁸¹. Für Michiel, den diltierenden Schriftsteller, der sich von finanziellem Pro-

fit und gesellschaftlichem Ehrgeiz fernhielt, wird Mercur eher als Gott der Beredsamkeit von Bedeutung gewesen sein⁸², und es spricht für eine persönlich-programmatische Bedeutung, wenn er sich diese antikisierende Figur⁸³ gleichsam selbst zur Hochzeit schenkte. Kunstwerke als Hochzeitsgaben waren in Venedig nicht unüblich. Das berühmteste Präsent dieser Art war wahrscheinlich 1514 Tizians sogenannte ›Himmliche und irdische Liebe‹, in Wahrheit ein Idealbild der ehelichen Liebe⁸⁴, ganz auf die Braut gemünzt, aus Anlaß der Hochzeit von Niccolò Aurelio mit Laura Bagarotti. Ungefähr zwei Jahre vor seiner eigenen Hochzeit hatte Michiel in Bergamo Lorenzo Lottos Doppelporträt von Marsilio Cassotti und seiner Braut Faustina gesehen, ein Hochzeitsgeschenk des Vaters Giovannino Cassotti und zugleich eine ironische Anspielung auf das ›Joch‹ der Ehe⁸⁵. Ist die Berliner Hekate möglicherweise ebenfalls ein Hochzeitsgeschenk gewesen, ausgerichtet auf Maffetta, oder entstand sie im Vorfeld dieser Verbindung als künstlerische Konkretisierung einer Idealvorstellung? Ein Pendant zum ›Mercur‹ kann sie nicht physisch gebildet haben, denn dieser ist fast dreimal so groß, aber auch dieser läuft – zielgerichtet in die Zukunft. Das Laufen der ›Hekate‹ zielt als individuelles Schicksal zwar ebenfalls auf Ende und Tod, ist aber zugleich mondgleich zyklisch, topisch für den gängigen, den generativen Naturkräften zugeordneten Weiblichkeitsbegriff und die daraus abgeleiteten Funktionsdefinitionen der Frau, aber ebenso utopisch im idealisierten Entwurf einer mythischen Schutz-Trinität. Elena Filippi hat für solche, spezifisch im Venedig der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelten Formen von Weiblichkeitsdarstellungen, in denen die Topoi der biologischen Definition in einen überraschenden, ungewöhnlichen Kontext gestellt werden (und daher nicht rein utopisch zu nennen sind), den Begriff der ›dys-topischen, kontextbezogenen Darstellung‹ formuliert, die eben dadurch, daß sie sich einer Erklärung auf den ersten Blick entzieht, ein Thema problematisiert und der Diskussion erschließt⁸⁶. Filippi entwickelt damit einen Ansatz von Brita von Götz-Mohr weiter, die – ebenfalls ausschließlich auf gemalte venezianischen Frauendarstellungen bezogen – das Hervortreten einer ›Idealsprache‹ konstatierte, die im Falle des weiblichen Porträts den Verlust von Individualität mit einer Überlagerung aus einem Vorbildervorrat aus Mythologie, Antike, Geschichte und Emblematik überblendet⁸⁷.

Nun ist die ›Hekate‹ kein Porträt, eher ein beschwörendes Rollenbild, eine Art Unterpfeiler ehelicher Liebe, wie sie die Frau ihrem Manne schuldet, und Beschützerin der Ehefrau (vor allem in Hinblick auf die zu erwar-



6 ›Hekate‹, Gesicht der Rückansicht

tenden und erhofften Geburtsnöte) zugleich. Daß Maffetta die in der Statuette versinnbildlichte Rolle – sollte diese 1527 aus Anlaß der Hochzeit entstanden sein – tatsächlich vorbildlich erfüllen sollte, war schwerlich vorauszusehen: Sie schenkte Marcantonio fünf Söhne und überlebte ihn als Witwe noch 24 Jahre. Bei ihrem Tod 1576 war die dreiköpfige Statuette – wie die gesamte Sammlung Michiels – noch in ihrem Besitz⁸⁸.

Die zunächst spekulativ erscheinende Annahme, die Statuette sei aus Anlaß von Michiels Hochzeit oder im Hinblick auf dieselbe entstanden, läßt sich auch mit der sich daraus ergebenden Datierung stilistisch stützen. Ei-

ne Entstehung um 1527 erscheint wegen der intendierten Allansichtigkeit, die hier, thematisch bedingt, auf einer Art experimentellem Sonderweg erreicht wird, überzeugender als um 1500. Um dieselbe Zeit wird mit Michelangelos Bozzetto zu einer ›Samson-Philister-Gruppe‹ 1525/28 erstmals die »vollständige Vielansichtigkeit einer Statue« erreicht, allerdings in der zukunftssträchtigeren, florentinischen Lösung eines »kontinuierlichen Spektrums einer Vielzahl von Ansichten« ein- und derselben, spiralg gedrehten Figur oder Figurengruppe, die in Giambolognas ›Raub der Sabinerin‹ ihre Vollendung finden sollte.⁸⁹ Mag man auch über die Evidenz manteg-

nesker Einflüsse auf die Berliner Bronze geteilter Meinung sein⁹⁰, so stehen sie einer solchen eher späten Datierung nicht im Wege: Nicht nur Michiel, sondern auch viele seiner Freunde waren große Bewunderer der noch bis weit in die Mitte des 16. Jahrhunderts von Künstlern und Literaten hoch geschätzten Kunst Mantegnas⁹¹. Mantegneske Einflüsse hielten sich in den Paduaner Gießerwerkstätten, allen voran derjenigen Andrea Riccios, lange, und hier hielt sich Michiel häufiger auf, zumal seit einer seiner engsten Freunde, Pietro Bembo, dort mit seiner Sammlung residierte. 1529 stellte Bembo Michiel gar grundsätzlich für Padua-Aufenthalte sein Haus zur Verfügung: »jedes Mal, das er kommen will, ist dieses Haus das seinige«⁹². Auch wenn es hier nicht um Zuschreibungen gehen soll: Im Lichte der langen Freundschaft Michiels mit dem Bellano-Schüler Andrea Briosco, genannt Riccio, von dem er mehrere weitere Bronzen besaß⁹³, scheint es doch der Mühe wert, dessen Autorschaft erneut in Betracht zu ziehen. Seit die neuere Forschung zahlreiche ihm früher zugeschriebene Werke der Werkstatt oder Nachahmern zuweisen konnte, erweist er sich, zieht man gesicherte Hauptwerke wie den ›Schreienden Reiter‹ des Victoria and Albert Museums, den Berliner ›Hl. Hieronymus‹, den ›Moses als Jupiter Ammon‹ (Paris, Musée Jacquemart-André) oder den ›Satyr mit Syrinx und Öllampe‹ des Metropolitan Mu-

seums (der eingelegte Silberaugen hat!) zum Vergleich heran, nicht nur als erstrangiger, vielseitiger Plastiker, sondern auch als zu extremer Expressivität fähiger Künstler, dem durchaus auch die Budapester ›Europa‹ zuzutrauen wäre⁹⁴.

Bei einer Konstellation wie der hier vermuteten müsste Valerianos Gedicht 1527 oder später entstanden oder überarbeitet worden sein. Dann bliebe im Unklaren, das sei nicht verschwiegen, wie er von der besonderen Bedeutung der ›Hekate‹ für ihren Besitzer Kenntnis haben konnte: 1527 floh er vor dem Sacco di Roma und hielt sich in Ferrara auf, ab Juli desselben Jahres in seiner Heimatstadt Belluno. Auf der Reise muß er zwangsläufig durch Padua und Venedig gekommen sein; von 1529 bis 1537 wohnte er erneut in Rom und danach wieder in Belluno, von wo aus er Padua und Venedig immer wieder besuchte⁹⁵. Der Kontakt zu seinen venezianischen Kreisen riß jedenfalls nicht ab, und auch die Verleger mehrerer seiner Werke gehörten ja zu ihnen. Sein Gedicht kann am plausibelsten als poetische Fortspinnung der Gespräche gedeutet werden, die angesichts der Statuette im Hause Michiel geführt wurden und damit als Spiegel einer höchst persönlichen, aus verschiedenen Vorbildern zugeschnittenen Ikonographie der Hekate als Schutzgöttin des weiblichen Lebens-Laufes, die Michiels Ideal ehelicher Liebe verkörperte.

ANMERKUNGEN

- 1 Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, Inv. Nr. 1942, H. 27 cm. Zuletzt umfassend und mit vollständiger älterer Literatur: Volker Krahn, *Bronzetti veneziani. Die venezianischen Kleinbronzen der Renaissance aus dem Bode-Museum*, Ausst. Kat. Berlin, Georg-Kolbe-Museum u. a., Berlin 2003, S. 128 ff.
- 2 Volker Krahn, *Bartolomeo Bellano. Studien zur Paduaner Plastik des Quattrocento*. München 1988, S. 179 belegt anhand stilistischer und technischer Gründe, warum die Statuette nicht von Bellano sein kann. Unter anderem unterscheidet sie sich von dessen Œuvre durch die tauschierten Augen von zwei der drei Gesichter (dem jungen und dem alten). Die Zuschreibung an Francesco da Sant'Agata bei James D. Draper, *Andrea Riccio and his Colleagues in the Untermyer Collection*, in: *Apollo* 107, 1978, S. 170–180, hier S. 178.
- 3 Anthony F. Radcliffe in: *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, Ausst. Kat. Detroit und Fort Worth 1985, S. 231 bei Kat. Nr. 86.
- 4 Wilhelm von Bode, *The Italian Bronze Statuettes of the Renaissance, new edition revised and edited by James Draper*, New York 1980, S. 90: »ca. 1525«; Krahn 1988 (wie Anm. 2), S. 179; Krahn 2003 (wie Anm. 1), Nr. 31: »um 1500«.
- 5 Jennifer Fletcher, *Marcantonio Michiel's Collection*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36, 1973, S. 382–385, hier

- S. 383; in einem späteren Inventar von 1595 heißt es genauer: »figura d'una donna con tre faccie vestita di bronzo«.
- 6 Fletcher 1973 (wie Anm. 5), S. 383; Jennifer Fletcher, *Marcantonio Michiel. His friends and collection*, in: *Burlington Magazine* 123, 1981, S. 453–467, hier S. 465.
- 7 Manlio Pastore Stocchi, *Pierio Valeriano e l'Umanesimo*, in: *Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento*, Kongreßakten, hrsg. v. Paolo Pellegrini, Florenz 2001, S. 1–14, hier S. 9, S. 13.
- 8 Beispielsweise bei Peter Metz, *Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus*, München 1966, S. 99 f. und Ursula Schlegel, *Italienische Skulpturen. Ein Gang durch die Berliner Skulpturengalerie*, Berlin 1989, S. 17. Zur ikonographischen Tradition der dreiköpfigen ›Prudentia‹ Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig/Berlin 1930 (Reprint Berlin 1997, hrsg. v. Dieter Wuttke), Kap. I: ›Signum triciput‹. Ein hellenistisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance, S. 1–35.
- 9 Ragna Enking, *Andrea Riccio und seine Quellen*, in: *Jb. der Preußischen Kunstsammlungen* 62, 1941, S. 77–107, hier S. 80.
- 10 Horst Bredekamp, *Mythos und Widerspruch. Schönheit und Schrecken*, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1985/86, hrsg. v. Herbert Beck und Peter C. Bol, Frankfurt a. M. 1985, S. 153–172, hier S. 162–166.

- 11 So Anthony F. Radcliffe in: *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, Ausst. Kat. Detroit und Fort Worth 1985, S. 232.
- 12 Stéphane Rolet, *Genèse et composition des Hieroglyphica de Pierio Valeriano*. Essai de reconstitution, in: *Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento*, Kongressakten, hrsg. v. Paolo Pellegrini, Florenz 2001, S. 211–244, hier S. 225–227.
- 13 Pierio Valeriano, *Hieroglyphiques*, übers. v. Jean de Montylard, Lyon 1615, Reprint New York/London 1976, S. 405 f., Lib. XXXII, Cap. XXIX.
- 14 Valeriano (wie Anm. 13), S. 789 f., Lib. LIX, Cap. XXXV; Im gleichen Jahr wie Valerianos *Hieroglyphica* erschienen, wiederum in Venedig, Vincenzo Cartaris »Immagini de i dei de gli antichi«. Auch er erwähnt unter »Diana« deren Erscheinungsform als dreigesichtige Hekate/Proserpina, allerdings als Kombination aus Pferd, Hund und Mensch oder Wildschwein: Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei gli antichi*, hrsg. v. Ginetta Auzzas u. a., Vicenza 1996, S. 99 ff. Die bei den Humanisten vorherrschende Vorstellung war die eines menschlichen Kopfes (eines rohen Bauerngesichtes) in der Mitte; sie beruht auf Giraldis, der so die Schwierigkeit einer problematischen Textüberlieferung in der Aldine der orphischen »Argonautika« von 1517 löste, vgl. Karin Zeleny, *Die Göttin Hekate in den »Historiae Deorum Gentilium« des Lilius Gregorius Gyraldus* (Basel 1548) unter besonderer Berücksichtigung der Rezeption in humanistischen Handbüchern und Kommentaren des 16. Jahrhunderts, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie eingereicht an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1999, S. 52 f. (www.oeaw.ac.at/kal/mythos/zeleny 1999.pdf).
- 15 Giovanni Boccaccio, *Genealogia Deorum Gentilium* (Genealogiae), Venedig 1497, Reprint New York/London 1976, S. 32, Lib. IV, Cap. XVI »De Luna Hyperionis filia«.
- 16 Zur antiken Hekate s. Max Seidel, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 19, 1975, S. 307–392, bes. S. 345.
- 17 Zeleny 1999 (wie Anm. 14), S. 13.
- 18 Zeleny 1999 (wie Anm. 14), S. 23.
- 19 Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990, S. 172–191.
- 20 Dies nachzuweisen, ist das Gesamtanliegen von Zeleny 1999 (wie Anm. 14), s. aber besonders S. 14, S. 56–61, S. 75. Giraldis war übrigens 1514–1527 Protonotar an der römischen Kurie und hat sein mythographisches Werk in seiner römischen Zeit verfaßt (zu dieser Zeit lebte auch Valeriano in Rom, s. Anm. 70, 72); es ist nicht auszuschließen, daß Michiel ihn in den zwei Jahren, die er selbst in Rom verbrachte und in denen er zahlreiche Kontakte pflegte (1518–1520) kennengelernt hat. Zu Michiels Freundschaftstalent vgl. Fletcher 1981 (wie Anm. 6), S. 453, S. 455, S. 459. Zur nur spärlich belegten Biographie Giraldis s. Zeleny 1999 (wie Anm. 14), S. 4 f. sowie S. 78 ff., wo als Anhang II die Gyraldus-Vita des Laurentius Frizzolius abgedruckt wird.
- 21 Zeleny 1999 (wie Anm. 14), S. 15.
- 22 Vincenzo Cartari, *Le imagini con la spositione de i dei de gliantichi*, Venedig 1556, S. XXV f.: »Vedi che con tre faccie Hecata guarda tre vie, che poi riescon tutte in una«; zu Cartaris Anliegen vgl. Seznec 1990 (wie Anm. 19), S. 188 f.
- 23 Vincenzo Cartari, *Le Imagini de i dei de gli antichi*, Venedig 1571, Stich S. 117 bzw. ders., hrsg. v. Ginetta Auzas, Federica Martignago, Manlio Pastore Stocchi und Paola Rigo, Vicenza 1996, S. 87–102, Tf. 16.
- 24 Ich danke Volker Krahn für die Informationen aus der Objektakte.
- 25 Vgl. die »Garstige Alte«, Oberrhein gegen 1500, Liebieghaus, Frankfurt a. M., Inv. Nr. 925 und ebendort die »Nackte Alte«, deutsch, 2. Viertel 16. Jahrhundert, Inv. Nr. 606 und hierzu Herbert Beck, *Von der Kunstammer zum bürgerlichen Wohnzimmer*, in: *Natur und Antike in der Renaissance 1985* (wie Anm. 10), S. 282–304, hier S. 286 und S. 561–562, Kat. Nr. 305, 306.
- 26 Vgl. Bernard Aikema, *Giorgione und seine Verbindung zum Norden*. Neue Interpretationen zur *Vecchia* und zur *Tempesta*, in: *Giorgione. Mythos und Enigma*, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, hrsg. v. Sylvia Ferino Pagden, Mailand 2004, S. 85–103, hier S. 89–93; der von Aikema vorgetragene Ansatz, es handele sich bei Giorgiones Gemälde um einen Bildeckel, wird im selben Katalog S. 219–222 von Giovanna Nepi Scireà aufgrund technischer Befunde und Inventareinträge widerlegt. Beide sind jedoch der Auffassung, als gemeinsames Vorbild habe eine Studie Leonardos gedient. Kontrovers ist in der Forschung die Grundannahme, nämlich daß Dürers Bild 1507 noch während des zweiten Venedigaufenthaltes entstanden sei; die Ähnlichkeit beider Bilder macht das jedoch plausibel. Wie notwendig Studien Leonardos als Anregung sein müssen, sei angesichts der Dürer bekannten nordischen Bildtradition dahingestellt. Auf jeden Fall scheint die von Aikema vertretene späte Datierung des Giorgione-Bildes auf 1507 oder danach plausibel, als – möglicherweise konkurrierende – Reaktion auf das Werk des Nürnbergers.
- 27 Krahn 2003 (wie Anm. 1), S. 128 f. bei Nr. 31.
- 28 Kleinbronzen mit silbertauschierten Augen kommen in nennenswerter Anzahl bei Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico, vor, in einem höfischen Kontext, für den der Künstler bei den prominentesten Stücken sogar zu Teilvergoldung griff.
- 29 Ich danke Volker Krahn für die Vermittlung eines Archivfotos, das die Statuette mit dem alten Sockel zeigt.
- 30 Dieses Zitat aus Benvenuto Cellinis Traktat »Disputa infra la scultura e pittura« von 1564 bildete den Titel der von Volker Krahn 1995 verantworteten Ausstellung europäischer Kleinbronzen: *Von allen Seiten schön*. Bronzen der Renaissance und des Barock, Ausst. Kat. Altes Museum Berlin, hrsg. v. Volker Krahn, Heidelberg 1995; zu Cellinis Zitat s. Alessandro Nova, *Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis*, in: *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hrsg. v. Alessandro Nova und Anna Schreurs, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 183–202, bes. S. 209.
- 31 Andrea Alciato, *Emblemata*. Lyons 1550, übers. und komm. v. Betty I. Knott, Einl. von John Manning, Brookfield 1996, S. 119.
- 32 Valeriano (wie Anm. 13), S. 618 ff., Lib. XLVI, Cap. XXII (*L'amour*) und Cap. XXV (*Les nopces*); Cap. XXVII (*Ilithye*). Für den Hinweis auf Hymenaios danke ich Golo Maurer.
- 33 Giglio Gregorio Giraldis, *De deis gentium varia & multiplex historia*, Basel 1548, Reprint New York/London 1976, S. 502; Cartari, S. 95 f.; Conti mit anderen Formulierungen und einer etwas anderen Interpretation der geöffneten Hand: Lib. IV, Cap. I (»De Lucina«), S. 91: »Effingebatur imago lucinae, cuiusmodi fuit illa apud Aeginenses, quae alteram manum vacuum porrigebat, altera gerebat facem: ita enim & infantem susceptura videbatur, in lucemque eductura; & dolores, quos inflammatio totius corporis consequitur, significare«.
- 34 Giovanni Boccaccio, *Genealogiae*, Venedig 1497, Reprint New York/London 1976, S. 32, Lib. IV, Cap. XVI »De Luna Hyperionis filia« »Hecates autem dicta est ... Triviam nonnulli: esto Seneca poeta triformam dicat in tragoedia Hyppolitis ... Vocant enim Luna Diana & Proserpina. Dicunt eam etiam vocari lucinam ... Luna a parturientibus invocatur: quia proprium eius est discindere rimas corporis & meatibus viam dare: quod est ad ac-

- celerandos partus salutare«; vgl. Giraldi 1548 (wie Anm. 33), S. 500 f. (Syntagma XII): »Lucina a parturientibus invocatur, quia proprium eius munus est, distendere rimas corporis, & meatibus viam dare, quod accelerando partui salutare est«. Giraldi erwähnt, daß der griechische Name für Lucina Ilithya war – unter diesem Stichwort führt Valeriano sie auf (s. Anm. 13).
- 35 Dies war die bei den Humanisten vorherrschende Trias, so beispielsweise in Raffaele Regios Ovid-Kommentar (Venedig 1493) oder bei Filippo Beroaldo (Paris 1512), vgl. Zeleny 1999 (wie Anm. 14), S. 18 und S. 50.
- 36 Zeleny 1999 (wie Anm. 14), S. 64 f.
- 37 Natalis Comes, *Mythologiae*, Venice 1567, Reprint New York/London 1976, Lib. III, Cap. XV, S. 75 (»De Hecate«); vgl. auch Lib. III, Cap. XVIII, S. 82 ff. (»De Diana«) und Lib. III, Cap. XVII, S. 79 ff. (»De Luna«).
- 38 Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia libri III*, Lyon 1550, Lib. II, Cap. XLVIII, S. 305.
- 39 Zeleny 1999 (wie Anm. 14), S. 13.
- 40 Zeleny 1999 (wie Anm. 14), S. 73.
- 41 Die Gruppe entstand 1276–1278 und besteht aus drei einem gemeinsamen Körper entwachsenden Jungfrauen. Die Anregung Georg Swarzenskis und Max Seidels (Nicola Pisano, Frankfurt a. M. 1926, S. 52; Seidel 1975 (wie Anm. 16), hier S. 345), eine antike Hekate-Statuette habe hierfür das Vorbild geliefert, aufgenommen von Norberto Gramaccini, *Mirabilia*. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance, Mainz 1996, S. 198, ist zwar nicht belegt, aber angesichts der Nähe zu erhaltenen anthropomorphen Hecate Trivia-Stelen verlockend; hier wäre Gramaccini zufolge die Hüterin der Dreiwege dargestellt, die ja – entgegen seiner Annahme – auch in der Spätantike keineswegs als unheimlich, sondern überwiegend als beschützend angesehen wurde (vgl. Zeleny 1999 [wie Anm. 14], S. 11–18).
- 42 Das führt beispielsweise bei Apuleius zu einer Anrufung von Isis/Venus, der »genitrice delle cose della natura«, als Hekate s. Maurizio Calvesi, *Venere-Iside-Fortuna nell' »Hypnerotomachia«* di Francesco Colonna, in: *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Francesca Cappelletti und Gerlinde Huber-Rebenich, Berlin 1997, S. 34–46, hier S. 34 ff.
- 43 Christa Grössinger, *Picturing Women in late medieval and Renaissance Art*, Manchester/New York 1997, S. 139.
- 44 Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia libri III*, Lyon 1550, Lib. II, Cap. VI De Triade et eius scala, S. 187: »Legimus etiam Tergeminamque; Hecatē, tria virginis ora Dianae«; die Formulierung wird wiederholt in Lib. II, Cap. XXI, S. 241.
- 45 Agrippa von Nettesheim 1550, Lib. II, Cap. LIXD, S. 338, wo unter zahlreichen Alternativnamen und Eigenschaften Lunas sie auch als »nutrix hominum, pia et misericors, homines protegens, fortunae tempestates mitigans« bezeichnet wird.
- 46 Grössinger 1997 (wie Anm. 43), S. 139.
- 47 Vgl. Grössinger 1997 (wie Anm. 43), S. 143 und Christian Kiening, *Der Tod, die Frau und der Voyeur. Bildexperimente der frühen Neuzeit*, in: *Böse Frauen – Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. Ulrike Gaebel und Erika Kartschoke, Trier 2001, S. 195–209, hier S. 201–204.
- 48 Grössinger 1997 (wie Anm. 43), S. 139.
- 49 Zum Stich Bertellis s. Caroline P. Murphy, *Il Ciclo della Vita Femminile. Norme comportamentali e Pratiche di Vita*, in: *Monica, Moglie, Serva, Cortigiana. Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, hrsg. v. Sara Matthews-Grieco, Florenz 2001, S. 15–47, hier S. 15–21.
- 50 Peter Burke, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Princeton 1986 (2. Ausg.), S. 71 f.
- 51 Zum – gerade in Venedig zuerst aufblühenden – neuen Beruf des Vielschreibers s. Burke 1986 (wie Anm. 50), S. 71 f.
- 52 Ludovico Dolce, *Dialogo della institutione delle Donne*, Venedig 1560, S. 38, bezogen auf die Ehe: »Il fine è il generare«.
- 53 Vgl. Margarete Zimmermann, *Vom Streit der Geschlechter. Die französische und italienische Querelle des Femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts*, in: *Die Galerie der Starken Frauen*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf und Hessisches Landesmuseum Darmstadt, hrsg. v. Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters, München 1995, S. 14–33, hier S. 26.
- 54 Luigi Dardano, *La bella e dotta difesa delle donne in verso, e prosa ...*, Venedig 1554. Zur alltäglichen Misogynität und Tizians ausgeglichener Darstellung von Szenen der Gewalt gegen Ehefrauen s. Rona Goffen, *La donna nell' arte di Tiziano e nella società veneta del primo Cinquecento. Due mogli, due madri e alcune fantasie*, in: *Tiziano. Amor sacro e profano*, Ausst. Kat. Rom, Palazzo delle Esposizioni, Mailand 1995, S. 141–153.
- 55 Federico Luigini, *Il libro della bella donna ...*, Venedig 1554.
- 56 Alle Angaben zu Autoren, Verlegern und Auflagen sind der hervorragend recherchierbaren Website <http://edit16.iccu.sbn.it> des Istituto Centrale per il Catalogo Unico entnommen; der Autor lag jeweils die Exemplare der Biblioteca Apostolica Vaticana vor, die Ausgangspunkt dieser Recherchen waren. Zimmermann 1995 (wie Anm. 53), S. 25 f. wies darauf hin, daß die italienische »Querelle des Femmes« die komplexeste und interessanteste sei und vermutlich auf die französische eingewirkt habe, vermutet eine entscheidende Rolle Agrippa von Nettesheims und setzt deren Höhepunkt um 1600 in Venedig an. Auf die hier aufgeführte Publikationswelle bereits um die Jahrhundertmitte weist aber, mit etwas anderem Schwerpunkt, auch Mary Rogers, *Reading the female body in Venetian Renaissance art*, in: *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*, hrsg. v. Frances Ames-Lewis, London 1994, S. 77–90, bes. S. 82 f. hin, die nachweist, wie präsent der Diskurs über Frauen und ihre Lebensführung gerade in Venedig war und wie sehr er die dortige Kunstproduktion beeinflusst hat.
- 57 Amedeo Quondam, *Sull' orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento*, in: *Tiziano 1995* (wie Anm. 54), S. 65–81, hier S. 74.
- 58 Zur Rolle der Asolani und zur Liebesthematik s. Quondam 1995 (wie Anm. 57), bes. S. 68 f. und S. 74, und Wendy Stedman Sheard, Bernardo e Pietro Bembo, Pietro, Tullio e Antonio Lombardo. *Metamorfosi delle tematiche cortigiane nelle tendenze classicistiche della scultura veneziana*, in: *Quondam 1995* (wie Anm. 57), S. 118–132, bes. S. 118; zum Eheverhältnis Goffen 1995 (wie Anm. 54), S. 141 und S. 149 f.
- 59 Als Symbol der christlichen Liebe trägt es die Allegorie des Glaubens ebenso wie der Hl. Antonius von Padua.
- 60 Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art. Gender, representation, identity*, Manchester/New York 1997, S. 122.
- 61 London, National Gallery, Inv. Nr. NG 6376, 76,2 x 68,6 cm. Vgl. Lionello Puppi in: *Tiziano*, Ausst. Kat. Venedig, Dogenpalast und National Gallery Washington, Venedig 1990, S. 347–349, Nr. 67 und Filippo Pedrocchi, *Tizian*, München 2000, S. 281.
- 62 Als Beispiele seien Giorgiones »Drei Lebensalter« in Florenz, Palazzo Pitti und Tizians »Drei Lebensalter« in Edinburgh, National Gallery of Scotland, ca. 1511/12 genannt.
- 63 Erwin Panofsky 1930 (wie Anm. 8) und ders., *Tizians Allegorie der Klugheit. Ein Nachwort*, in: *ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S. 167–191; hierzu zuletzt: Shankar

- Raman, *Performing Allegory. Erwin Panofsky and Titian's ›Allegory of Prudence‹*, in: *Emblematica* 13, 2003, S. 1–38; Valeriano (wie Anm. 13), S. 405, Lib. XXXII, Cap. XXVII, ›Solk‹; vgl. ibid. S. 199 f., Lib. XVI, Cap. V, ›Prudentia‹; vgl. auch Cartari, ed. 1571, S. 43 (bei ›Saturn‹) und S. 81 (›Serapis‹), Stich S. 82; Sez-nec 1990 (wie Anm. 19), S. 93 f.
- 64 Vgl. Zeleny 1999 (wie Anm. 14), S. 15 f.; Giraldi 1548 (wie Anm. 33), 505: »Triviam ... cognominatam, à triplici eius mutatione, dum per coeli signa graditur«. Ähnlich Cartari, Reprint-Ed. S. 98–99 und S. 92, wo die Geschwindigkeit Dianas (ihres vollständigen Umlaufs in 29,5 Tagen) unterstrichen wird. Cartari, S. 111: Wegen der wechselnden Form der Luna (Diana) hätten sich die adeligen alten Römer, so überliefere es der Hl. Ambrosius, kleine Halbmonde an die Füße geheftet, um immer an die Kurzlebigkeit der irdischen Güter erinnert zu werden (»instabilità; non è fermezza alcuna e che tutto col tempo si disfanno«).
- 65 Vgl. hierzu Karen Gloy, *Das Analogiedenken der Renaissance. Seine Herkunft und Strukturen*, in: *Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als erste Aufklärung II*, hrsg. v. Enno Rudolph. Tübingen 1998, S. 103–133.
- 66 Zu Egnazio, seiner Kunstkammer und seiner Büchersammlung s. Fletcher 1981 (wie Anm. 6), S. 459.
- 67 Emmanuele A. Cicogna, *Intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel ...*, Venedig 1861, S. 6 f.
- 68 Cicogna 1861 (wie Anm. 67), S. 27 f.
- 69 Pastore Tocchi 2001 (wie Anm. 7), S. 9.
- 70 Anita di Stefano, Pierio Valeriano e la nascita della critica catuliana nel secolo XVI, in: *Umanisti bellunesi 2001* (wie Anm. 7), S. 137–176, hier S. 155.
- 71 Pierii Valeriani *Amorum libri V. Venedig* (Gabriel Giolito) 1549, ›Ad Mar. Ant. Michaellem Patr. Ven. Pharmaceutria‹, S. 57 ff. (passim): »Sacra deae facimus, quae sancto aspirat amori«.
- 72 Vergil, *Aeneis VI*, 258 f.: »Procul, o, procul este, profani! / con-clamat vates, totoque absistite luco«. Zu Valerianos Vergil-Edition s. Vincenzo Fera, *Dai ›Miscellanea‹ alle ›Castigationes Virgilianae‹*, in: *Umanisti bellunesi 2001* (wie Anm. 7), S. 119–136.
- 73 »Luna, Diana, et idem Proserpina numen, Olympum/Et silvas, eadem Tartara Caeca tenet./Quae ideo triplici simulcarum fronte dicamus/Hic, ubi praedulci fons scatet altus aqua« sowie »Magna Hecate, patet cui larga potentia rerum;/Accipe sinceram Libera Diva preces./Vertitur hic orbis veluti stellatus in orbem;/Perpetuo vivat tempore noster Amor.« Valerianus (wie Anm. 71), S. 57.
- 74 Vgl. Rolet 2001 (wie Anm. 12), die aus der Präzision der Widmungen sogar eine zuverlässige Methode zur Datierung von Manuskripten des Autors entwickelt.
- 75 Moshe Barasch, *The Magic of Images in Renaissance Thought*, in: *Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als erste Aufklärung II*, hrsg. v. Enno Rudolph. Tübingen 1998, S. 79–101, bes. S. 80 f., S. 92 f., S. 99–101.
- 76 Fletcher 1981 (wie Anm. 6), S. 459, S. 465 f.
- 77 Zu Michiel als Freundschaftsgenie s. Fletcher 1981 (wie Anm. 6) insgesamt, die zahlreiche Beziehungen auflistet. Die freundschaftliche Beziehung zu Sebastiano Serlio, der 1527 nach Venedig kam und dort im Folgejahr sein Testament durch Lorenzo Lotto testieren ließ, macht auch wahrscheinlich, daß Michiel Lotto kannte; s. zu diesen venezianischen Intellektuellenkreisen auch Loredana Olivato, *Per il Serlio a Venezia. Documenti nuovi e documenti rivisitati*, in: *Arte Veneta* 25, 1971, S. 284–291 und zu Serlio–Michiel neuerdings Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio. Architetto de la Renaissance*, Paris 2002, S. 16–24.
- 78 Zur relativ geringen Zahl von Kunstsammlungen in Venedig um 1500 s. zuletzt Michel Hochmann, *Kunstsammeln im 15. und 16. Jahrhundert – zwischen privater Leidenschaft und öffentlicher Aufgabe*, in: *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*, Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2002, S. 82–91, hier S. 82.
- 79 Fletcher 1981 (wie Anm. 6), S. 455 f.; J. C. Eade, *Marcantonio Michiel's Mercury Statue. Astronomical or astrological?* in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44, 1981, S. 207–209, der nachweist, daß es sich hier nicht um ein Horoskop handelt.
- 80 Zur Sammlung Michiels Fletcher 1973 (wie Anm. 5) und Fletcher 1981 (wie Anm. 6), S. 465.
- 81 London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. A.44-1951, H. 76,8 cm; John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, Bd. 2, S. 510–512, Nr. 539 (mit überholter Interpretation); Fletcher 1981 (wie Anm. 6), S. 465. Zu Minelli und seinen Beziehungen zu Michiel und dessen Lehrer Battista Egnazio s. Anne Markham Schulz, *Two new works by Antonio Minello*, in: *Burlington Magazine* 137, 1995, S. 799–808.
- 82 Fletcher 1981 (wie Anm. 6), S. 460 und S. 466 f., die diese Deutung von John Pope-Hennessy zitiert, allerdings widerlegt, daß damit Michiels Ehrgeiz auf einen Botschafterposten gemeint gewesen sein könnte.
- 83 Pope-Hennessy 1964 (wie Anm. 81) wies darauf hin, daß Minelli eine heute in Madrid aufbewahrte antike Hypnos-Statue zum Vorbild nahm, die damals als Merkur galt.
- 84 Augusto Gentili, *Amore a amorese persone. Tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali*, in: *Tiziano 1995* (wie Anm. 54), S. 82–105, hier S. 103.
- 85 Fletcher 1981 (wie Anm. 6), S. 460, ging noch fälschlich davon aus, das Doppelporträt (Madrid, Prado) von 1523 sei von Michiels engem Freund Antonio Marsilio bei Lorenzo Lotto für seine eigene Hochzeit bestellt worden und sah darin einen direkten Beleg für eine Freundschaft Michiel-Lotto. Dagegen zuletzt: Lorenzo Lotto. *Il genio inquieto del Rinascimento*. Ausst. Kat. Washington, National Gallery of Art, hrsg. v. David Alan Brown u. a. Mailand 1998, S. 134–137, Nr. 21 (Mauro Lucco).
- 86 Elena Filippi, *Paradigmi del ›distopico‹ al femminile nella ritrattistica veneta del primo Cinquecento*, in: *Venezia Arti* 9, 1995, S. 35–44, bes. S. 36 f.
- 87 Brita von Götz-Mohr, *Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1987, S. 49.
- 88 Fletcher 1981 (wie Anm. 6), S. 454.
- 89 Casa Buonarroti, Terracotta, H. 41 cm; Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 2: *Michelangelo und seine Zeit*, München 1992, S. 34, S. 117.
- 90 Krahn 2003 (wie Anm. 1), S. 20 findet die »raumgreifende Bewegung« der Figur für die Zeit um 1500 »recht ungewöhnlich«, hält aber gleichwohl S. 129 f. bei Nr. 31 an einer Datierung um 1500 fest, da er in deren expressiver Gestik und herben Erscheinung einen Nachhall der Figuren Mantegnas erblickt. Die Parallelen sind sehr generell und finden am ehesten einen Anhaltspunkt in der schreitenden weiblichen Figur in Mantegnas 1505 für Venedig (für Francesco Cornaro) entstandener »Einführung des Kybele-Kultes in Rom«, einer Grisailleszene all'antica, die sich heute in der National Gallery in London befindet, vgl.: An-

drea Mantegna, Ausst. Kat. London/New York, hrsg. v. Jean Martineau, Mailand 1992, Nr. 135, S. 410 ff.

- 91 Giovanni Agosti, Su Mantegna, 3 (Ancora all'ingresso della »maniera moderna«), in: *Prospettiva* 73/74, 1994, S. 131-143.
- 92 Fletcher 1981 (wie Anm. 6), S. 461.
- 93 Fletcher 1981 (wie Anm. 6), S. 467.
- 94 Vgl. *Natur und Antike* 1985 (wie Anm. 10), Nr. 78, 63, 61, 160.
- 95 Rolet 2001 (wie Anm. 12), S. 227.

BILDNACHWEIS

Jörg P. Anders, Berlin: 1-3; Berlin, SMPK Skulpturensammlung und Byzantinisches Museum: 4-6