

Luca Signorellis *Pan*

Kunst als Sublimierung von Liebe

ANDREAS HAUSER

Das rätselhafte Panbild von Luca Signorelli (geb. gegen 1450, gest. 1523) gehört zu den Werken, die nicht aufhören, die Kunsthistoriker herauszufordern – dies, obwohl es nur noch in Form von Reproduktionen existiert (Fig. 1).¹ 1865 hatte es ein Restaurator im Estrich eines florentinischen Palastes entdeckt und nach Entfernung später aufgemalter Gewänder mit jenen „nackten Göttern“ identifiziert, von denen Vasari sagt, der Maler habe sie während seines Aufenthaltes in Florenz geschaffen und Lorenzo (de' Medici) zum Geschenk gemacht. Da die National Gallery in London den Kauf des Bildes ablehnte, gelangte es 1873 ins Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin; und in dieser Stadt wurde es am Ende des Zweiten Weltkrieges zerstört.²

Das monumentale, vermutlich um 1490³ entstandene Werk (1,94 x 2,57 m)⁴ war vielleicht für die Mediceer-Villa in Careggi (Fiesole) bestimmt; in allegorisch-mythologischer Ueberhöhung stellt es das Credo des neuplatonischen, in Marsilio Ficino (1433-1499) und Lorenzo de' Medici (1449-1492) zentrierten Kreises dar, der in diesem neuen Arkadien seinen Versammlungsort hatte. Die Hauptfigur des Bildes ist der Naturgott Pan. Es ist „nicht der ursprüngliche althellenische Hirtengott ... , weder der Erreger des panischen Entsetzens noch der Schläfer in mittäglicher Stille, noch der alte arkadische Bock ... , sondern der Grosse Pan“ der Pythagoräer, Orphiker und Stoiker, der „Lenker und Herr des Alls, dessen Leib vom festen Fels der Erde bis zum immateriellen Geleuchte der Aetherregion emporreicht“.⁵ Die Beine sind die eines Bocks, über der Schulter aber liegt ein gestirntes Pallium, der Kopf ist

von einer Aureole umgeben und die Hörner haben die Form einer Mondsichel. In der Rechten trägt der Gott den Stab der unendlichen Wiederkehr, in der Linken eine Flöte, deren sieben Röhren⁶ die Sphärenharmonie symbolisieren.⁷ Um Pan herum sind fünf Figuren gruppiert, vier männliche und eine weibliche. Links aussen sind im Mittelgrund zwei weitere Frauengestalten sichtbar; mit ihnen erreicht die Begleitschaft Pans die Siebenzahl. Endlich sind noch vier Kleinfiguren zu nennen: zwischen Pan und dem zu seiner Rechten Stehenden kann man im Hintergrund ein Triumphtor und zwei Reiter erkennen, und im Himmel formen die Wolken zwei Figuren – rechts aussen eine anthropomorphe Gestalt, links einen Reiter.

Zu den Eigentümlichkeiten des Bildes gehört das Vorhandensein einer ganzen Anzahl stabförmiger Objekte: „in etwas sperriger Weise bilden [sie] eine Art von Gerüst und begleitender Lineatur“.⁸ Teils handelt es sich um Stöcke und Stäbe, teils um Flöten und/oder Blasrohre.⁹ Obwohl sie eine Art Leitmotiv bilden, hat man sich mit diesen Röhren bislang kaum beschäftigt. Das soll hier nachgeholt werden. Man kann das Motiv nur verstehen, wenn man sich zuvor mit der Identität der nackten Frauengestalt und des liegenden Jünglings befasst. In deren Bestimmung weicht der vorliegende Deutungsversuch von den jüngeren Arbeiten ab, im Ganzen aber bestätigt und vertieft er die Interpretation, die Herbig, Brummer, Pochat und Freedman vom Gemälde erarbeitet haben.¹⁰



Fig. 1. Luca Signorelli, Pan und sein Reich, um 1490. Original: zerstört; ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Foto: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz.

Who's who im Pangemälde

Niemand hat je bezweifelt, dass die zentrale Gestalt des Bildes Pan ist. Den übrigen Figuren dagegen hat man im Lauf der Zeit unterschiedliche Namen und Bedeutungen zuerkannt (Fig. 2). Als Crowe und Cavalcaselle das vor kurzem entdeckte Werk erstmals beschrieben, vermuteten sie im nackten Flötenspieler zur Linken Pans Olympos. Auf ihn dürften sie gekommen sein, weil er in der Antike als Erfinder der Aulosmusik galt.¹¹ Den vorn Liegenden verstanden sie als Satyr; angesichts des Umstandes, dass er mit der nackten Frau links gleichsam die Rohre kreuzt, dachten sie an einen musikalischen Wettstreit. In der Nymphe habe man sich „vielleicht Echo oder Syrinx (die Personifikation der Rohrflöte) vorzustellen“.¹² Dieses Schwanken entschied Roger Fry 1902 zugunsten

der zweiten; sie sei als Symbol des weiblichen Prinzips in der Natur zu verstehen. Die um Pan gruppierten männlichen Figuren fasste er als Repräsentanten der vier Tätigkeiten des menschlichen Lebens auf; der Liegende vertrete die Liebe, der Flötenspieler die Pflege ländlicher Künste, der Hirte reifen Alters zur Rechten Pans die geistige Tätigkeit, der alte Hirte rechts die kontemplative Rückerinnerung.¹³

Mit dem Siegeszug der Ikonologie nach dem zweiten Weltkrieg setzte eine intensivere Auseinandersetzung mit dem (inzwischen zerstörten) Werk ein. Den Auftakt machte Robert Eisler 1948 mit einem Aufsatz über *Luca Signorelli's 'School of Pan'*. Zunächst bekräftigte er die alte Deutung des nackten Jünglings als Olympos; die literarische Quelle zu dieser Figur seien zwei Passagen in Plinius' Natur-

geschichte, wo von Pan-Olympos-Statuen-gruppen die Rede ist.¹⁴ Was dagegen die Nymphe betrifft, lehnte er die inzwischen allgemein akzeptierte Deutung als Syrinx¹⁵ ab und viortierte energisch für Echo¹⁶. Seiner Meinung nach liegt Signorellis Bild ein Gedicht des hellenistischen Bukolikers Moschos zugrunde, das von einem unglücklichen Reigen nicht erwideter Liebe handelt: Pan liebt Echo, diese den Satyr, der wiederum die Nymphe Lyde.¹⁷ Beim Liegenden vorn würde es sich um Satyros handeln¹⁸, bei der melancholischen Gestalt links aussen um Lyde, und bei der kleinen Stehfigur neben ihr um ein Mädchen, in welches Lyde sich ihrerseits unglücklich verliebt habe. Eisler meint, dass der alte Bildtitel – *La Scuola del dio Pane* – treffend sei¹⁹; Pan lehre seine Begleiter tatsächlich etwas. Was, könne man aus einer Rede von Dio Chrisostomos erfahren. Dort singt der kynische Philosoph Diogenes das Loblied auf die preiswerteste aller sexuellen Tätigkeiten, die Selbstbefriedigung: hätten die Männer sie praktiziert, wäre Troja nie erobert worden. Diese Technik habe einst Merkur seinem Sohn Pan beigebracht, als dieser sich in vergeblicher Liebe zu Echo verzehrte, und der Naturgott habe dann das Verfahren den Schäfern vermittelt.²⁰ Eben von dieser Lektion handelt nach Eisler Signorellis Bild.²¹

In seinem vier Jahre jüngeren Aufsatz *Alcuni dei ignudi* identifiziert auch Herbig die beiden Aktgestalten als Echo und Olympos. Im liegenden, mit Weinlaub gegürteten Jüngling sieht er aber nicht Satyros, sondern eine dionysische Gestalt. Seiner Meinung nach repräsentiert diese Figur (zusammen mit Echo) das, was der Allgott Pan überwindet, nämlich das Erd- und Triebhafte. Vergeblich versuche der Liegende mit seinen Tönen „in die himmlischen Regionen zu dringen, wo der lichte Jüngling am Ohr der Gottheit musiziert“: des „dumpferen Gesellen ‚Lied von der Erde‘ wird schon vom irdischen Echo abgefangen“²². Den bejahrten Hirten rechts vergleicht er mit antiken Diogenes-Statuen; die Figur gehöre ebenfalls zum Bereich des Niederen; sie stehe für das „schwerfällige dingliche Denken“ der Kyniker und der Peripatetiker, während der ähnlich gewandete und ausgerüstete Hirten-

Philosoph zur Rechten Pans²³ die höhere, auf das Ideelle gerichtete Philosophie Platons repräsentiere.²⁴ Herbig macht durch Vergleich mit einer Porträtmedaille wahrscheinlich, dass es sich beim jüngeren der zwei Hirten um ein Rollenbild Marsilio Ficinos, der zentralen Gestalt des Florentiner Neuplatonismus, handelt. Auf ihn, den Saturniker, weise der Umstand, dass die links situierte Nymphe „die damals gefundene Haltung der Melancholia zur Schau trägt“. In diesem Zusammenhang kommt Herbig – als erster – auf den seltsamen Wolkenreiter zu sprechen; er sieht in ihm den Planetengott Saturn: auch dieses Motiv verweise auf Ficino²⁵. Im Profil des Olympos aber glaubt Herbig die charakteristischen Züge Lorenzos ausmachen zu können. „Die Situation wäre vielleicht so zu verstehen, dass Olympos-Lorenzo als ... Liebling [Pans] gleichzeitig mit seinem Lehrer, dem Alten vom Berge Marsilio als *novel Plato*, dem Santo Pan ... als dem Alleinherrscher auch im neuen Arkadien gemeinsam ... ihre Huldigung darbringen“.²⁶

Pan Platonicus betitelt Brummer 1964 seinen Aufsatz über Signorellis Bild. Schon Herbig hatte erkannt, dass die beiden im Hintergrund sichtbaren Reiter – ein wilder mit einem Rappen, ein beherrscher mit einem Schimmel – mit dem bekannten Seelengleichnis des Phaidros zusammenhängen.²⁷ Brummer zeigt, dass die Beziehung des Bildes zu diesem Dialog, in welchem am Ende Sokrates den Pan anruft, noch viel enger ist; er macht wahrscheinlich, dass mit der bukolischen Landschaftsszenerie eben diejenige gemeint ist, wo der berühmte Dialog stattgefunden hat.²⁸ Sokrates suchte diesen von Nymphen bewohnten und vom Göttlichen erfüllten Ort auf, weil er ihn in einen Zustand der Bessenheit geraten und in Dithyramben sprechen liess.²⁹ Eben diesen *furor* thematisiert nach Brummer Signorelli in seinem Bild; der Hirt, der die Züge Ficinos trägt, sei als „göttlich inspirierter Philosoph“ zu verstehen, und der Flötenspieler als reiner, vom Göttlichen erfüllter Jüngling.³⁰ In Marsilio Ficinos Phaidros-Kommentar findet Brummer sodann die Bemerkung, dass bei der Verwandlung eines Ortes in eine Stätte des Göttlichen Dionysos Dithyram-

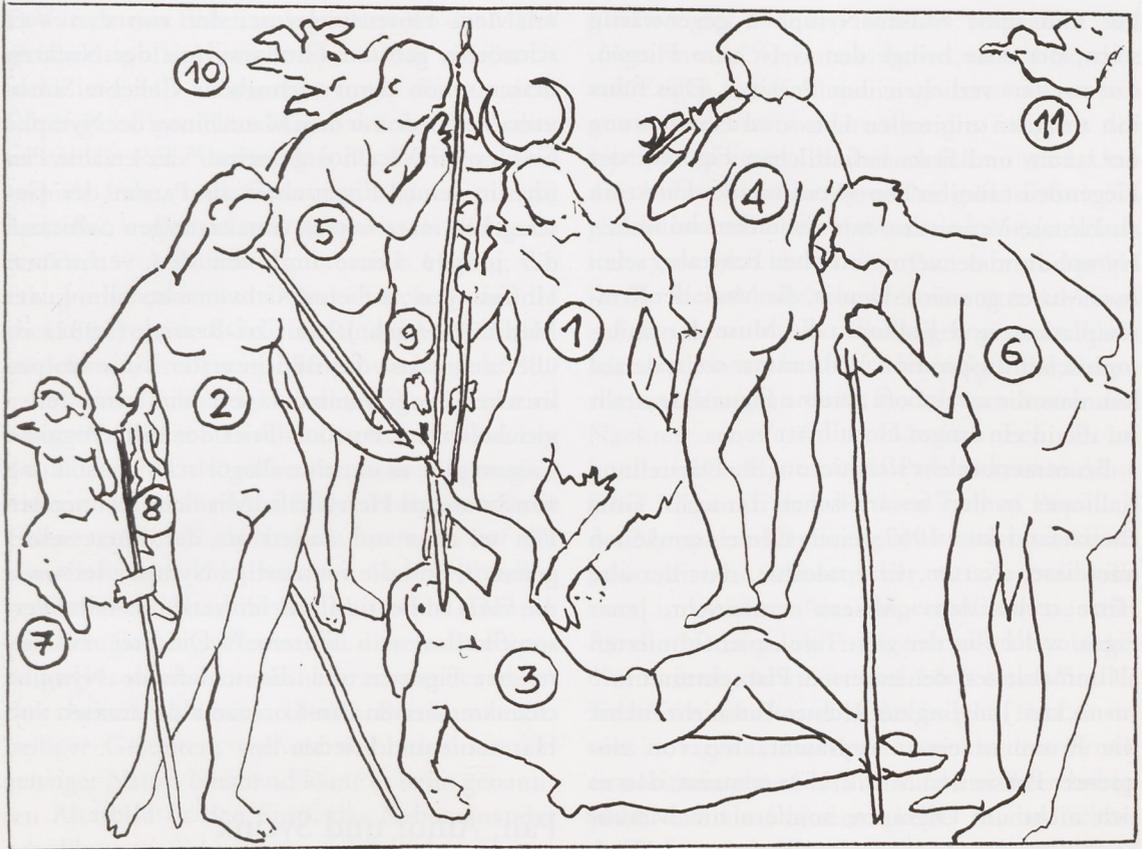


Fig. 2. Who's who im Pan-Gemälde (vgl. Anm. 1)

	Crowe & Cav. 1871	Fry 1902	Eisler 1948	Herbig 1952	Welliver 1961	Brummer 1964	Pochat 1967	Cox-Rea- rick 1982	Freedman 1985	Hauser
1	Pan	Pan	Pan	Pan (Lorenzo?)	Pan	Pan	Pan	Pan (Lorenzo)	Pan	Pan (Lorenzo?)
2	Echo oder Syrinx?	Syrinx	Echo	Echo	(Simonetta Vespucci)	Kalliope	Kalliope	Fiorenza	Reife	Syrinx
3	Satyr	Liebe	Satyros	Dionys. Wesen		Dionysos	Dionysos			Eros
4	Olympos?	Ländliche Künste	Olympos	Olympos/ Daphnis (Lorenzo)	Hirte (Giuliano de' Medici)	Olympos? Daphnis? (Lorenzo)	Merkur		Jugend	Daphnis (Lorenzo?)
5		Geistes- tätigkeit		Hirte Platoniker (Ficino)	Hirte (Cosimo de' Medici)	Hirte Inspirierter Philosoph (Ficino)	Hirte Philosoph		Mannes- alter	Hirte Inspirierter Philosoph (Ficino)
6		Kontemp. Rückerin- nerung		Hirte Peripate- tiker		Personifi- kation Landschaft	„misero“		Alters- schwäche	Hirte „misero“ Kyniker?
7			Lyde	Melancholia		Urania	Urania		Desillu- sion	Echo?
8			Mädchen			Kastalische Nymphe	Poesia		Erwar- tung	
9			Vita activa	Virtus und Voluptas		Virtus und Voluptas	Virtus und Voluptas		Virtus und Voluptas	Virtus und Voluptas
10				Reiter: Saturn	Reiter- Greif: Zukunft		Reiter: Zephyr?		Reiter: Fliegende Seele	Reiter: Fliegende Seele
11					Reiter: Untergang		Mann: Hermes			Mann: Zephyr

bos und seine Musen-Nymphen gegenwärtig seien; der erste bringe den Geist zum Fliegen, die zweiten verliehen ihm Poesie.³¹ Dies führt ihn zu einer originellen Um- und Neudeutung der unten und links befindlichen Figuren: der Liegende ist für ihn Dionysos in seiner Funktion als Ekstase-Vermittler; mit der melancholischen Nymphe und der vermeintlichen Echo aber seien zwei Musen gemeint: Urania, die Muse der Kontemplation, und Kalliope, die Muse der philosophischen Inspiration.³² Brummer weist darauf hin, dass die zweite oft als eine Figur dargestellt ist, die in ein langes Horn bläst³³.

Brummer bezieht sich hier auf die Darstellung Kalliopes in den ferraresischen Tarocchi. Götz Pochat fand dann 1967 weitere Gemeinsamkeiten mit diesen Karten. Er entdeckte, dass der alte Hirte rechts dem „Miserio“ entspricht, jener Figur, welche in der vom Tarokspiel formierten „Himmelsleiter“ den untersten Platz einnimmt.³⁴ Im nackten Jüngling zur Rechten Pans sieht Pochat wie Brummer einen Repräsentanten von eloquenter Poesie und Musik, aber er meint, dass es sich nicht um Olympos, sondern um Merkur handle, und zwar in dessen Funktion als Gott der wahren Rede und des prüfenden Intellekts und als Mystagoge. Die Röhre, die er – wie der Tarok-Merkur – mit der Linken an den Mund halte, sei Flöte und magischer Caduceus in einem.³⁵ In diesem Zusammenhang kommt Pochat auch auf die Wolke rechts oben zu sprechen: er glaubt in ihr einen weiteren Merkur mit magischem Stab ausmachen zu können. Den Wolkenreiter links versteht er dagegen als den Wind Zephyr. Wie in Botticellis Primavera gehe es im Bild um den neuplatonischen Kreislauf von emanatio – conversio – remeatio: „was als Atem der Leidenschaft zur Erde herabfährt, kehrt im Geist der Kontemplation wieder zum Himmel zurück“.³⁶

Einen ganz anderen Deutungsweg als Brummer und Pochat hatte 1961 Warman Welliver eingeschlagen. Er versteht das Bild nämlich als politische Allegorie im Gewand einer „gemalten Ekloge“, als „pastorale Klage für die Tragödie der Pazziverschwörung und deren Folgen“.³⁷ Das Szenario ist für ihn ein elysiumsartiges Jenseits;

mit dem Flötenspieler sei der von den Verschwörern getötete Giuliano, mit der Nackten dessen schon zuvor verstorbene Geliebte Simonetta Vespucci, mit dem Mann hinter der Nymphe Cosimo (il Vecchio) gemeint.³⁸ Er erzähle Pan (der in seiner Eigenschaft als Patron der Gesetzgeber interessiere) vom traurigen Schicksal der jungen Leute und von den verlorenen Hoffnungen auf eine Grossmachtstellung der Medici.³⁹ Auch Janet Cox-Rearick (1982) ist überzeugt, dass das Bild in erster Linie ein politisches Programmstück sei; wie beim (etwa gleichaltrigen) Portikus-Fries der Villa Poggio a Caiano gehe es um eine allegorische Darstellung von Lorenzos Herrschaft. Mit dem thronenden Pan sei niemand anders als der Fürst selber gemeint, und die venusartige Nymphe sei – wie die Flora in Botticellis Primavera – eine Personifikation von Florenz.⁴⁰ Die drei musizierenden Figuren und die schlafende Nymphe charakterisierten Pan-Lorenzo als Garanten von Harmonie und Frieden.⁴¹

Pan, Amor und Syrinx

Vergessen wir für eine Weile die Deutungen des Bildes und fragen wir uns, was wir sagen würden, wenn wir eine junge Frau dargestellt sähen, die mit der Linken einen auffallend langgestreckten, röhrenförmigen Gegenstand ans Gesicht führt und die sich in der Nähe eines Pan befindet, der in der Linken eine orgelpfeifenförmige Syrinx hält. Wahrscheinlich würden wir die Frau als die Nymphe Syrinx der Ovidischen *Metamorphosen* bezeichnen – sie hat ja mit langen Rohren (denen des Schilfes) und mit Flötenspiel zu tun. Wie man weiss, entzog sie sich der Umarmung des verliebten Pans, in dem sie sich in Schilf verwandelte. Als der Verfolger seufzte, erzeugte der Wind im Röhricht einen zart-klagenden Ton. Diese „neue Kunst“ brachte Pan auf die Idee, aus den Rohren eine Flöte zu fertigen; dem Instrument gab er den Namen der geliebten Nymphe.⁴² Was für triftige Argumente sind es, die dazu geführt haben, die so nahe liegende Identifikation der weiblichen Aktgestalt mit der tönenden Schilfnymphe auszuschliessen?

Es wäre, meint Eisler, unlogisch, wenn der Maler gleichzeitig die Nymphe Syrinx (als eine noch nicht in Schilf verwandelte) und die aus dem Schilf gefertigte Flöte zeigen würde. Ueberdies sei nie die Rede davon, dass die Nymphe Flöte gespielt habe, und wenn der Maler sie hätte darstellen wollen, hätte er sie gewiss als Fliehende gestaltet.⁴³ Aehnlich argumentiert Herbig; die Frau könne „niemand anders als Echo“ sein; die „bekanntere andere Geliebte Pans, das Schilfrohrmädchen Syrinx“, sei ja „längst verwandelt“.⁴⁴

Um die Stichhaltigkeit dieser Argumente zu beurteilen, muss man sehen, zu welcher Gattung das Bild gehört. Darüber herrscht seit langem Einmut: die Struktur des Bildes ist die einer *Sacra Conversazione*⁴⁵; mehrmals hat man auf die Verwandtschaft mit dem von Signorelli selbst geschaffenen Altarbild im Museo del Duomo von Perugia hingewiesen. Bei diesem Bildtypus handelt es sich bekanntlich um ein aus der realen Zeit herausgehobenes, ideales Beisammensein heiliger Gestalten; was sie verbindet, ist rein geistiger Natur. Niemand käme es beim genannten Altarbild in den Sinn, das Nebeneinander von Figuren, die aus unterschiedlichen Zeiten stammen, für „unlogisch“ zu halten. Man sieht: es geht nicht an, die nackte Frau *deshalb* nicht als Syrinx gelten zu lassen, weil die Panflöte schon fertig sei. Und ebenso problematisch ist das Argument, Signorelli hätte die Syrinx als Fliehende gegeben, wenn er *sie* hätte darstellen wollen. Für den Typus der *Sacra Conversazione* ist gerade charakteristisch, dass die Beteiligten auf die wichtigen Geschehnisse ihres Lebens nur mit Attributen oder symbolischen Gesten Bezug nehmen.

Nun mag es zwar keine zwingenden Gründe *gegen* die Deutung der Nackten als Syrinx geben, dagegen gibt es gute Gründe *für* diejenige als Kalliope: die für die Nymphe verwendete Formel erinnert tatsächlich an die tubablasende Muse, und wie bei dieser geht es auch im vorliegenden Zusammenhang um Inspiration und göttliche Harmonie. Andererseits handelt es sich bei der Röhre der Nymphe eben nicht um eine Tuba, ja, nicht einmal um eine richtige Flöte.⁴⁶ Wir meinen, dass wir zwar eine Syrinx (als Personi-

fikation des tönenen Schilfes respektive der „Naturmusik“⁴⁷) vor uns haben, dass diese aber mit Zügen der Kalliope ausgestattet ist; es soll uns so bedeutet werden, dass die Tätigkeit der Nymphe zu etwas Erhabenem führen wird. Und die melancholische Nymphe ganz links? Sie gleicht im seelischen Habitus und mit dem nach links geneigten Haupt dem Pan, nur scheint bei ihr die Melancholie schwerer: sie stützt den Kopf auf den Arm und hat die Augen gesenkt. Vielleicht haben wir in dieser Nebenfigur die Person vor uns, die man einst in der vorn stehenden Nackten sehen wollte, nämlich Echo.⁴⁸ Im homerischen Hymnus auf Pan kontrastiert ihre ferne Klage mit dem heiteren Treiben Pans und der Nymphen. Der Text gilt als erster, wo sie als personifizierte auftritt; aber was sie personifiziert, ist gleichsam das Unpersönliche: sie steht für die Natur in ihrer Eigenschaft als subjekt- und namen-, bewusst- und körperloses.⁴⁹ „Die Tochter von Luft und Rede bin ich“, lässt Ausonius sie sagen, „die Mutter von blindem Urteil, eine Stimme ohne Geist“.⁵⁰ Zu dieser ihrer Anlage passt, dass sie (als zerstückelte) in den Schoss der Erde zurückkehrt⁵¹ oder versteinert⁵². Eine solche Figur würde gut in den Kontext des orphischen Pan passen, wo es um die Spannung zwischen schwer-blinder Natur und Himmlischem und um den Gegensatz von Naturprodukt (Schilf-„Musik“) und Kunst (Flötenmusik) geht.⁵³

Akzeptiert man die Identifizierung der weiblichen Aktgestalt als Syrinx, ergibt sich auch für die Gestalt des liegenden Jünglings eine alternative Deutungsmöglichkeit. Wir meinen, dass es sich um die dritte Figur der Pan-Syrinx-Geschichte handelt, um Amor. Bei Ovid findet man ihn nicht, wohl aber beim Vergil-Kommentator Servius. „Von den Dichtern“, sagt er, „wird [Pan] als mit Amor kämpfender und von diesem besiegt gegeben, was als Illustration des Sinnspruches zu verstehen ist, dass ‚die Liebe alles besiegt‘.“⁵⁴ Boccaccio teilt zusätzlich mit, dass Pan es gewesen sei, der den Streit vom Zaun gebrochen habe.⁵⁵ Eben mit dieser Provokation seitens Pans hängt die Geschichte mit Syrinx zusammen; der Sieger bestrafte den Unterlegenen



Fig. 3. „Libellus“: Pan siegt über Amor. Original: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms Reg. Lat. 1290, Fol. 3r. Foto aus: H. Liebeschütz, Fulgentius Metaforalis, Leipzig-Berlin 1926, Tf. XX.

damit, dass er ihn in eine Nymphe verliebt machte⁵⁶, von der keine Gegenliebe zu erwarten war – wie wir von Ovid wissen, eiferte sie nämlich der jungfräulichen Diana nach.⁵⁷ Pan tritt also in dieser Ueberlieferung zusammen mit Amor auf, wobei die beiden die Rollen von Sieger und Besiegtem spielen. Später machte nun die Geschichte eine merkwürdige Verwandlung durch. Der Autor des *Libellus de Imaginibus Deorum* verwendet in der Beschreibung des Streites beinahe dieselben Wendungen wie Servius – aber er verkehrt das Verhältnis der beiden Kämpfer ins Gegenteil: „Cum Amore vero pingebatur luctam habuisse, qui ab ipso Pan[e] victus erat“ (er wurde als einer dargestellt, der mit Amor einen Streit hatte, wobei er [der Liebesgott] von ihm, Pan, besiegt wurde). Der Sinnspruch von der alles besiegenden Liebe und auch die Liebe zu Syrinx sind weggelassen, dafür ist folgender Satz zugefügt: „Ideoque idem Amor iuxta eum quasi ad terram protractus iacebat“ (Und deshalb lag der Amor bei ihm da, beinahe gänzlich auf den Boden niedergeworfen).⁵⁸ Der Illustrator

jener um 1420 erstellten Abschrift des Libellus, die im Codex Reginensis 1290 des Vatikans enthalten ist, hat diese Beschreibung präzise umgesetzt: Ausgestattet mit seinen verschiedenen Attributen steht Pan breitbeinig da und setzt seinen Hornfuss auf das Bein des am Boden liegenden Gegners (Fig. 3).⁵⁹ Seltsamerweise hat dieser die Gestalt eines Mönchs, aber es kann keinen Zweifel geben, dass Amor gemeint ist.

Ein triumphierender Pan über einem liegenden Mann – genau diese Konstellation haben wir in Signorellis Panbild vor uns. Wenn wir das Bild flüchtig lesen, erkennen wir, dass der Naturgott seinen Hornfuss auf den am Boden ausgestreckten setzt und gleichsam seinen Stab auf dessen Kopf stemmt.⁶⁰ Wir schliessen daraus, dass mit dem Liegenden Amor gemeint ist.⁶¹ Die Erscheinung der Figur fügt sich in diese Deutung; in der Dichtung des Mittelalters⁶² und in Petrarca's *Trionfi* erscheint der Liebesgott als schöner Jüngling, und die hellen, langen Haare erinnern an die (von Boccaccio referierte) Beschreibung, die Apuleius vom Eros gibt.⁶³ Was



Fig. 6. Signorelli, Philosophen-Arzt und Pan (Ausschnitt)

Als Repräsentant sublimierter Liebe hat Signorellis Pan eine ähnliche Funktion wie die *Pudicizia* in Petrarca's *trionfi*: er triumphiert über Amor, der eben noch über die in sinnlicher Leidenschaft Befangenen triumphierte (Fig. 4 und 5).

Entfaltung von Pans himmlischen Eigenschaften

Signorellis Pan ist, wie man stets bemerkt hat, von Schwermut erfüllt. Offensichtlich bezahlt er den Verzicht auf die körperliche Liebe mit Melancholie. Mit dem Vorhandensein dieses gefährlichen Komplexes hängt unserer Meinung nach die Tätigkeit der zwei Begleiter Pans – des Hirten mit den Zügen des Philosophen und Arztes Ficino und des Flötenspielers mit dem Profil Lorenzos – zusammen. Im zweiten hat man Merkur erkennen wollen. Von Merkur wäre aber im Zusammenhang mit Pan ein reiferes Alter zu erwarten, ist er doch der Vater des Gottes. Allenfalls darf man sagen, der Jüngling spiele die Flöte auf merkurische Weise.⁶⁶ Im Uebrigen dürfte aber mit ihm Pans Flötenschüler Daphnis, der Erfinder der bukolischen Dichtung, gemeint sein.⁶⁷ Wer er auch sei – entscheidend ist, was

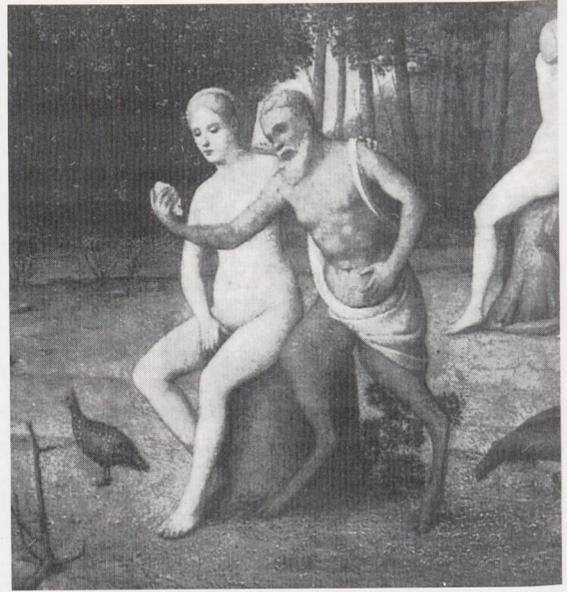


Fig. 7. Giovanni Bellini, Pan und Nympe (Ausschnitt). Ausschnitt aus: Giovanni Bellini, Orpheus und Pan. Original: Washington, National Gallery of Art. Foto aus: Augusto Gentilini, *Da Tiziano a Tiziano*, Rom 1988, p. 131.

sich zwischen Pan und den beiden Männern ereignet. Der alte Bildtitel „Schule des Pan“ suggeriert, dass die (geistige) Aktion von der zentralen zu den flankierenden Figuren verlaufe, aber die Anschauung zeigt, dass das Gegenteil der Fall ist. Unserer Ansicht nach fungieren die beiden Stehenden als „Ärzte“ (und insofern haben sie tatsächlich etwas mit Merkur gemein): sie haben die gefährliche Melancholie ins Positive zu wenden. Das tun sie, indem sie der schwerblütigen Natur (verkörpert durch Pan) ihre göttlichen Aspekte zum Bewusstsein bringen. Wenn der Philosoph und Arzt die rechte Handfläche vor das Gesicht Pans hält, kann man das in dem Sinn verstehen, dass er das vom Gott ausstrahlende Licht auf diesen zurückwirft und ihm so hilft, seine aetherisch-feurigen Kräfte voll zu entfalten (Fig. 6). Man denkt an den Pan in Giovanni Bellinis Orpheusbild der National Gallery (Fig. 7): unter Anleitung einer Nympe hält der Naturgott sich ein Objekt (eine Muschel?) vor das Gesicht, als wolle er in einen Spiegel schauen.⁶⁸

Was den Jüngling betrifft, so möchte man zunächst annehmen, er wolle mit seinem Flö-

enspiel die Melancholie des Gottes lindern, ähnlich wie David mit seinem Harfenspiel diejenige Sauls.⁶⁹ Aber die Sache ist komplexer. Es fällt auf, dass sich die Flöte vor einer Wolke befindet, die links eine kleine Mondsichel bildet (oder diese enthüllt). Man hat den Eindruck, die Sichel sei der Flöte aufgepflanzt. Andererseits formieren die Hörner Pans eine grosse Mondsichel. Es ist wahrscheinlich, dass hier ein Zusammenhang besteht. Die Meinung dürfte sein, dass der Jüngling mit seinem „lunaren“ Spiel den Naturgott dazu bringt, seine lunaren Kräfte zum Leuchten zu bringen.

Aber damit sind immer noch nicht alle Aspekte des Flötenmotivs erfasst. Pochat hat entdeckt, dass der Flötende im Bild einen Verwandten hat, nämlich die Wolkengestalt rechts oben: wie der Jüngling scheint auch sie eine Röhre an den Mund zu halten. Pochat ist in diesem Zusammenhang Botticellis Primaverabild in den Sinn gekommen. Merkwürdigerweise verknüpft er den Wolkenbläser mit einer Figur, die sich auf der entgegengesetzten Bildseite befindet, nämlich mit dem in den Wolken rührenden Merkur. Uns scheint aber die Wolkenfigur viel eher dem Windgott zu entsprechen, der von rechts herabfliegt und mit seinem Luftstrahl die Nymphe Chloris befruchtet (Fig. 8). Ueblicherweise werden die Winde als in den Bildecken plazierte, oft mit Wolken kombinierte blasende Köpfe dargestellt. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass die ins Rohr blasende Wolkengestalt im Panbild als der lebensspendende Zephyr gemeint ist. Das wiederum bedeutet, dass es dem (ebenfalls in ein Rohr blasenden) Jüngling um die Erzeugung nicht bloss von Tönen, sondern auch eines Luftstromes geht. Stellt man sich die aus der Röhre tretende Luft als Linie vor, ergibt sich der Eindruck, der Flötende ziele auf eine unterhalb des linken Ohres situierte Stelle von Pans Hals, als wolle er dem Gott Luft einblasen. Eben dies tut die Nymphe in Correggios „philostratischem“ Panbild des Louvre. Allerdings zielt sie mit ihrem Rohr auf eine geeignetere Stelle, nämlich auf das Ohr (also auf eine Oeffnung). Das gleiche gilt für jenen in einer deutschen Karikatur dargestellten Teufel, der einen Mönchskopf

als Dudelsack benutzt (Fig. 10). Es gibt indessen eine Darstellung, wo ein ganz ähnlicher Körperbereich wie beim Pan Signorellis Ziel einer Blasaktion wird: Dürers „Traum des Doktors“ (Fig. 9).⁷⁰ Ein Teufel bläst hier einem Schlafenden etwas „hinters Ohr“.⁷¹ Offensichtlich will er durch Zufuhr von Luft unzüchtige Phantasien (nämlich das Bild einer Venus) erzeugen. Wenn (wie wir glauben) auch Signorellis Jüngling mit seinem Blasrohr einem Mann Luft zuführen will, dann natürlich nicht zur Erzeugung von etwas Niedrigem, sondern von etwas Hohem⁷² – eben des mondformigen „Nimbus“.⁷³

Spiritualisierung der Sexualität

Wenden wir uns nun den merkwürdigen Röhren zu, mit welchen Syrinx und Amor hantieren. Verlängert man das Rohr der Nymphe nach beiden Seiten, erhält man eine Linie, die von

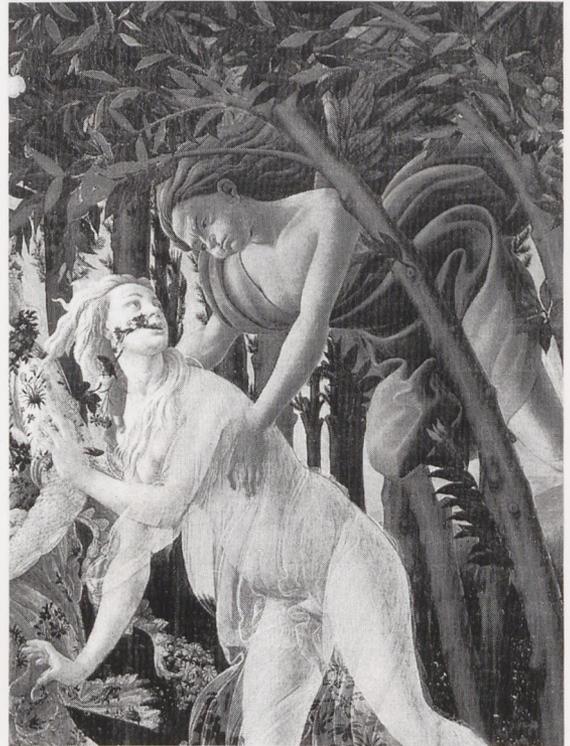


Fig. 8. Sandro Botticelli, Zephyr „bebläst“ Chloris (Ausschnitt aus „Primavera“-Gemälde). Original: Florenz, Galerie der Uffizien. Foto aus: Horst Bredekamp, *Sandro Botticelli, La Primavera*, Frankfurt a.M. 1988.

ihrer Nase zum Sexus Amors führt. Vollzieht man dieselbe Operation mit dem Rohr Amors, hat man eine Linie vor sich, die vom Mund des Liegenden zum schattigen Bereich hinter dem Ohr des Philosophen führt, wobei sie den wilden Reiter mit dem Rappen „durchquert“. Gleich links vom Nacken des Philosophen befindet sich der geflügelte weisse Wolkenreiter. Verlängert man Amors Rohr nach rückwärts, gelangt man zu der am Boden liegenden, halb geöffneten Hand. Die Rechte und die Linke vollziehen einen Gestus, die ans Stossen eines Spießes erinnert.⁷⁴ Was geht hier vor?

Um das zu verstehen wollen wir zunächst zwei Buchillustrationen zum Vergleich beiziehen, eine karikatural-komische von Jean Pucelle und eine anspruchsvolle von Jean de Limbourg, aus

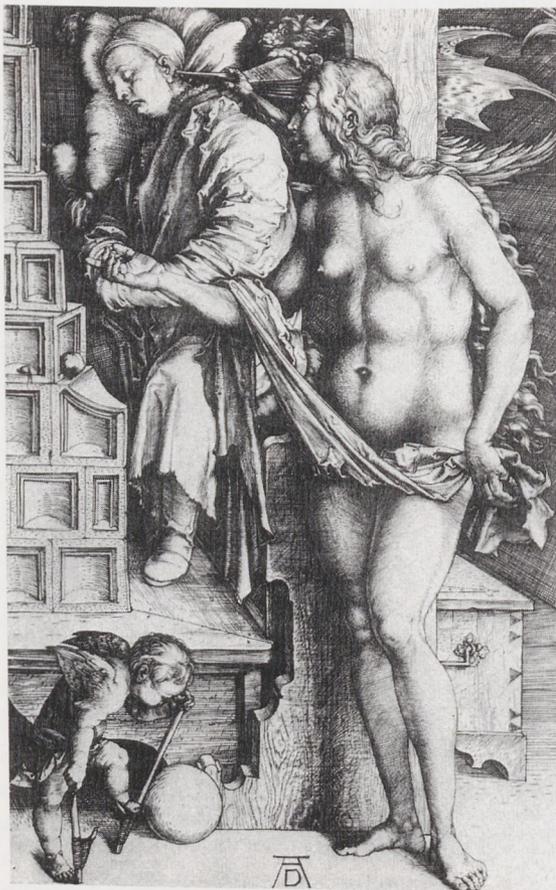


Fig. 9. Albrecht Dürer, Der Traum des Doktors. Foto aus: *The illustrated Bartsch*, hg. von Walter L. Strauss, Bd. 10, New York 1980, p. 68.

den *Très Riches Heures*. Die erste stellt einen Mann dar, der einen Hund als Dudelsack benutzt – er bläst in den Schwanz hinein, worauf aus dem Maul des Tieres Töne erschallen (Fig. 11).⁷⁵ Die zweite zeigt die Hölle, wie sie in der Vision von Turndale geschildert wird: Satan ist rücklings auf ein Bett glühender Kohlen gekettet und stösst aus seinem Maul eine Feuersäule mit verbrannten Seelen aus.⁷⁶ Zwei Hilfsteufel treten grosse Blasbälge. Diese sind alle auf den gleichen Punkt gerichtet: auf eine Stelle unterhalb vom Hintern Satans (Fig. 12). Offenbar fungiert der Liegende als lebender Herd; durch die Oeffnung, wo üblicherweise Luft entweicht, dringt solche nun in den Körper ein, entfacht das körperinterne Feuer und schleudert es aus dem Maul heraus.

Unserer Ansicht nach tut Syrinx mit ihrem Rohr und dem liegenden Mann etwas ganz Ähnliches wie die Teufel mit den Blasbälgen und dem liegenden Satan und wie der Dudelsackspieler mit Schwanz und Körper des Hundes, nur zielt sie dabei auf die Umwandlung von etwas Niedrigem in etwas Hohes – nämlich: aus fleischlicher soll geistige Liebesenergie werden, fähig, einen himmlisch-weißen Wolkenreiter zu generieren (Fig. 13). Folgende Ueberlegungen führen uns zu dieser These. Wie erwähnt hat die Röhren-Linie ihren Ausgangspunkt in der Nase. Das aber ist beim menschlichen Körper der Ein- und Austrittsort des Pneumas.⁷⁷ Dass das männliche Genital als „Eingang“ für Luft dienen soll, erscheint dagegen fürs erste unglaublich, assoziiert man dieses Organ doch mit Flüssigkeit. Aber die damalige Zeit sah das differenzierter. Man erklärte sich die Tatsache, dass der Samen gleichsam „erbrochen“ werde, mit dem Wirken von körperinternen Pneumastößen.⁷⁸ Ferner war man überzeugt, dass zwischen dem Samen einerseits, dem Kopf und der geistigen Tätigkeit andererseits ein enger Zusammenhang bestehe. Albertus Magnus berichtet, dass man bei einem Mönch, der nach exzessiver geschlechtlicher Aktivität gestorben war, ein extrem reduziertes Hirn und zerstörte Augen gefunden habe.⁷⁹ Und Marsilio Ficino bezeichnet in den *Drei Büchern über das Leben* den „Venerus coitus“ als ersten Feind des Gelehrten, weil er den Spiritus auf-



Fig. 10. Deutsche Karikatur, Teufel mit Mönchskopf-Dudelsack. Foto aus: Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte*, Frankfurt a.M. 1985, Bd. 2, p. 30.

brauche (vor allem denjenigen feinerer Art); mit gutem Grund hätten die Alten die Musen und Minerva für Jungfrauen gehalten.⁸⁰

Sieht man all diese Vorstellungen und Bilder im Zusammenhang, kann man von Signorellis Darstellung sagen: indem die Nymphe ihr Pneuma-Blasrohr auf das Geschlecht Amors richtet, drängt sie den Liebessaft, der hier in rauschhaft-bacchischer Manier entspringen will, in den Körper zurück. Damit aber nötigt sie den Mann, den befruchtenden Stoff aus einer höheren Körperöffnung als derjenigen des Genitals und in geistigerer Form als in der von Sperma auszuscheiden – nämlich aus dem Mund, in der Form von Pneuma.⁸¹ Und vielleicht auch in der von Blicken. Wenn Amor sehend ist, ist das ja keineswegs selbstverständlich; in der Seinsweise als Repräsentant triebhafter Sexualität ist er üblicherweise blind.⁸² Statt dass die Sexualität das Geistige schwächt, wird sie hier zu dessen Energiequelle. Kein Terminus vermag diese Kon-



Fig. 11. Französische Drölerie: Hund-Dudelsack (Umzeichnung). Randzeichnung von Jean Pucelle im Stundenbuch der Jeanne d'Evreux. Original: New York, Metropolitan Museum. Umzeichnung nach Abbildung in: Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London 1967, Tafel 62, Fig. f.

stellation prägnanter zu bezeichnen als der freudianische der „Sublimierung“. Eine Rückprojektion? Wohl kaum; der neue Begriffsschlauch fasst in diesem Fall alten (nämlich neuplatonischen) Wein.⁸³

Was aus Amors Mund tritt, ist also vergeistigter Liebesstoff. Wie der niedere, wird auch er mit einer Röhre kanalisiert, aber nun mit einer himmelwärts gerichteten. Mit dieser Röhre bläst der Liegende durch den schwarzen Reiter „hindurch“⁸⁴: er nutzt die in diesem enthaltene Kraft dazu, aus dem Philosophen ein weisses Wolkenross herauszutreiben. Während bei Dürer ein Teufel auf den Nacken eines Mannes *zufliegt*, ist es hier so, dass an derselben Stelle etwas *ausfliegt*, und zwar etwas Göttliches.⁸⁵ Man wird einwenden, dass sich die Wolke in Wirklichkeit ja auf einer ganz anderen Bildebene befinde. Das ist richtig – die Wolke dient eben

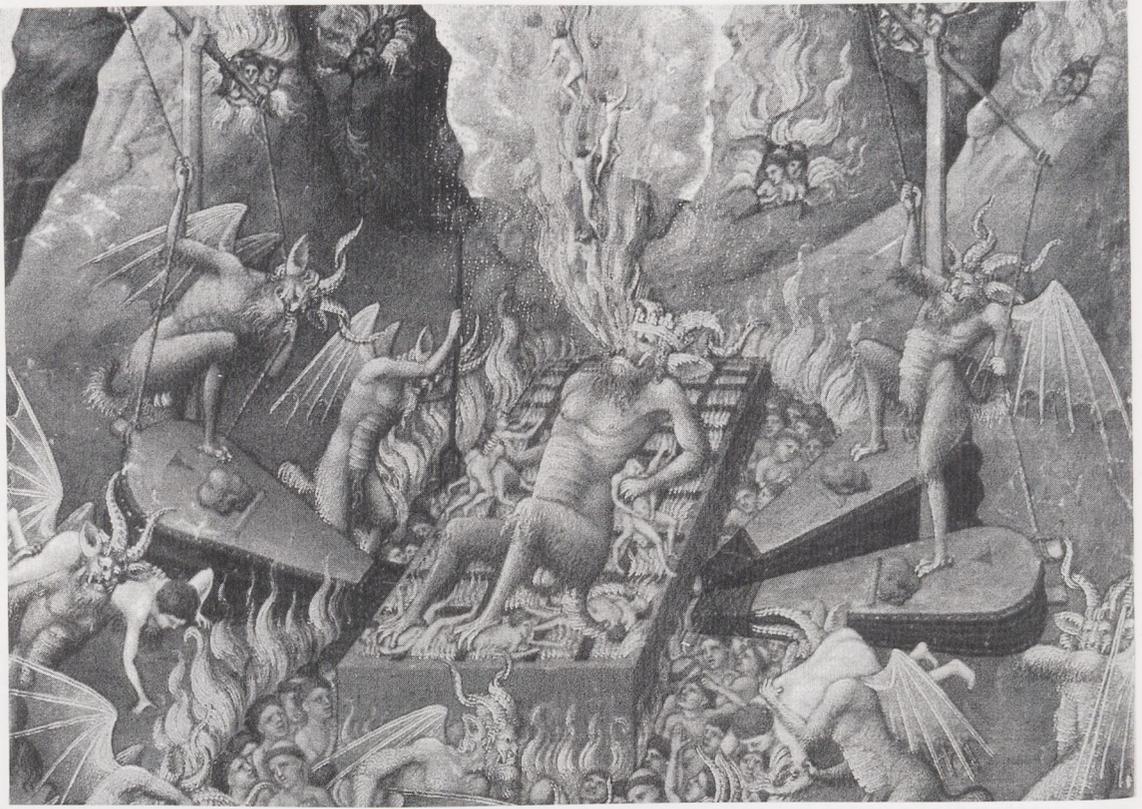


Fig. 12. Jean de Limbourg, Die Hölle (Ausschnitt). Original: Chantilly, Musée Condé. Foto aus: Millard Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry*, Tafelband, Nr. 581.

bloss als Metapher für etwas, das gar nicht sichtbar ist. Dass der Wolkenreiter zum Philosophen (respektive dem saturnischen Ficino) gehört, hat schon Herbig gesehen. Er hielt den Reiter für Saturn, der mit flatternder Standarte dahinreite.⁸⁶ Mit Saturn hat die Erscheinung insofern zu tun, als sich beim Melancholiker die Körpermaterie zusammenzieht und so das Geistige ausscheidet.⁸⁷ Beim dreieckigen Gebilde am Rücken des Reiters handelt es sich aber nicht um eine Standarte, sondern – wie Freedman gesehen hat – um einen Flügel. Mit Recht sagt sie, die Wolkengestalt sei als Metapher für die Seele zu verstehen, die sich in Momenten der Ekstase aus dem Körpergefängnis befreit und zu den Sternen empor-schwingt.⁸⁸ Offensichtlich hat Signorelli die von Plato verwendeten Metaphern eines geflügelten Pferdegespanns und einer geflügelten Seele⁸⁹ zum Bild eines geflügelten Reiters kombiniert. Die Idee dazu dürfte er den Bildern eines eben damals

in Ferrara geschaffenen Tarokspiels entnommen haben.⁹⁰ Dieses enthält vier Karten mit Reiter-Darstellungen. Einer der Reiter – der mit „Natanabo“ beschriftete – ist als geflügelter Chronos gebildet und sitzt auf einem weissen Pferd. Zwei weitere der Bilder – das eines wilden und das eines beherrschten Reiters – hat Signorelli als Muster für die beiden Kleinfiguren beim Triumphbogen benutzt.⁹¹

Mit dem Seelenreiter vollendet sich ein Kreislauf, der sich – der Stab Pans zeigt es an – stets wiederholt. Wenn der himmlische Geist sich rechts mit der Zephyr-Wolkenfigur in die Erde ergiesst, wenn er in der Mitte die irdische Liebe verwandelt, dann kehrt er links mit dem Wolkenreiter zum Himmel zurück.⁹² Wir verstehen jetzt auch, weshalb der liegende Amor keine Flügel hat. Vom Liebesgott heisst es im Phaidros: „Ihn nun nennen die Menschen für-wahr den geflügelten Eros/ Götter aber Pteros,

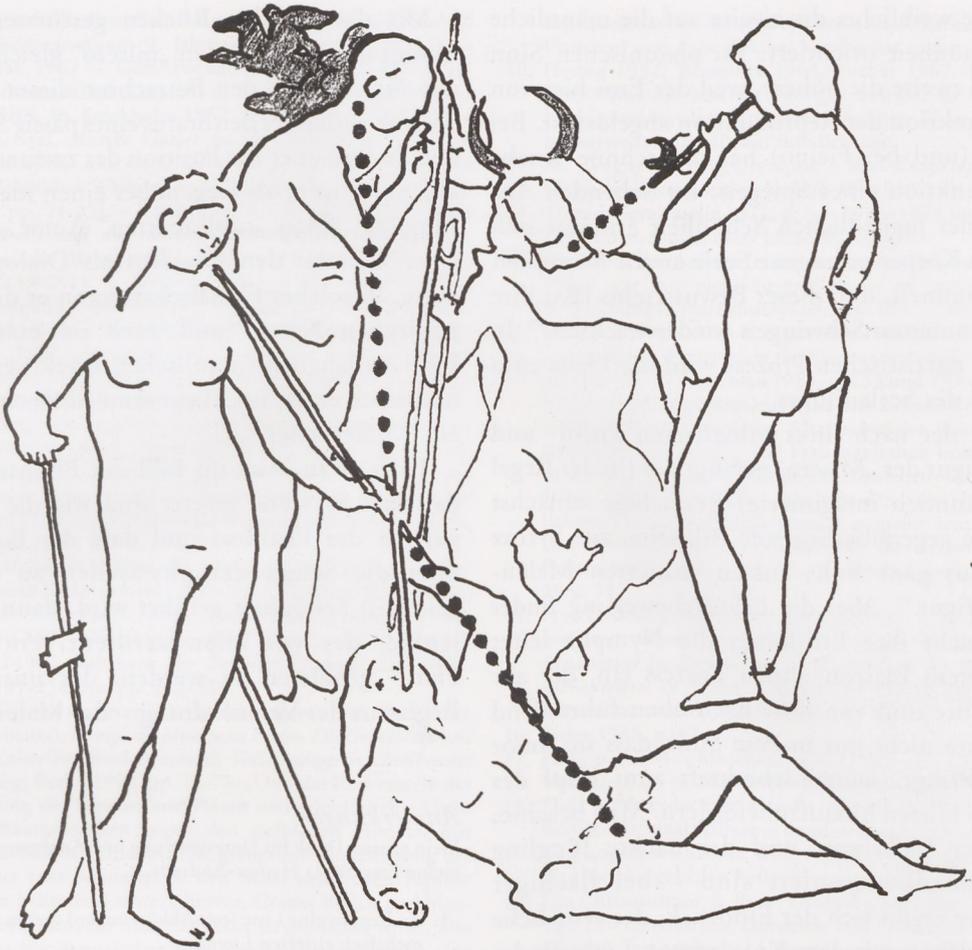


Fig. 13. Panbild: Sublimierung der Liebe

weg'n des flügelzeugenden Zwanges“.⁹³ Eben in dieser Funktion als Pteros, als „Flügler“, erscheint er in Signorellis Bild.

Aufstieg zum inspirierten Sehen

Noch haben wir gar nicht vom alten Hirten gesprochen. Diese von der Materie niedergebeugte, schwer auf dem Stock lastende⁹⁴ und ganz auf passives Schauen sich beschränkende Gestalt ist insofern als eine des Beginns charakterisiert, als sie sich unterhalb des in die Welt einbrechenden Zephyrwolke befindet (was noch deutlicher wird, wenn man den Mann in Gedanken aufrichtet). Pochat hat in ihr den „Misero“ erkannt, der in der „Himmelsleiter“ des grossen Tarokspiels die unterste Position ein-

nimmt. Wir glauben, in dieser Figur einen Stellvertreter des Bildbetrachters erkennen zu dürfen.

Der „Misero“ ist symmetrisch zur nackten Syrinx gebaut; die beiden formen eine weite, in der Pan-Amor-Gruppe zentrierte Figurenklammer. In diese ist eine zweite, höherstehende Klammer eingeschrieben, gebildet wiederum aus einer Hirten- und einer Aktfigur. Hier auf der höheren Ebene ist der Hirte nicht mehr passiv, sondern aktiv, und er befindet sich nicht mehr rechts, sondern links. Der Vertreter jugendlicher Schönheit aber ist nicht mehr weiblichen, sondern männlichen Geschlechts und er steht jetzt rechts. Möglicherweise sind mit diesen zwei pyramidal ineinander gefügten, chiasmatisch organisierten Paaren zwei Stufen der Bildwahrnehmung thematisiert. Die erste ist

auf die weibliche, die zweite auf die männliche Aktschönheit orientiert. Im platonischen Sinn ist die zweite die höhere, weil der Eros hier von der Funktion der Reproduktion abgelöst ist. Bei Plato (und bei Ficino) hat der schöne Knabe die Funktion eines Spiegels; im liebenden Anblick der jugendlichen Schönheit erinnert sich die im Körper gefangene Seele an die Schönheit des Himmels, und dieses Bewusstseins lässt ihre verkümmerten Schwingen wieder wachsen.⁹⁵ In einem narzisstischen Prozess wird die Liebe zum Motor des Seelenfluges.

Mit der nach links orientierten Profil- und Randfigur des „Misero“ gelangt der (in der Regel als männlich imaginierte) Betrachter zunächst auf die gegenüberliegende Bildseite, zur Syrinx und zur ganz links aussen situierten Melancholiefigur.⁹⁶ Aber die Lektürebewegung findet hier nicht ihre Erfüllung; die Nymphe leitet mit ihrem Blasrohr einen Prozess ein, der zur Bildmitte und von dort nach oben führt. Und dies nun nicht nur in dem Sinn, dass sie Amor dazu bringt, seine Liebeskraft zum Kopf des weisen Hirten hinaufzubefördern. Man beachte, wie der Liebesgott und der nackte Jüngling zusammenkomponiert sind – bei flächiger Lektüre ergibt sich der Eindruck, der erste hebe den zweiten mit dem Knie empor. Links findet sich eine ähnliche Konstellation: die kleine nackte Frauenfigur scheint aus dem entblößten linken Knie der Sitzenden „herauszuwachsen“.⁹⁷ Syrinx aber benutzt ihren Stab gleichsam dazu, die Stehende von der Sitzenden „abzutrennen“. Vermutlich haben wir das so zu verstehen, dass aus der melancholischen, bloss zur Nachahmung fähigen Natur (Echo) etwas Hohes, „Musisches“⁹⁸ herausgeholt wird (was auch erklären würde, weshalb sich gerade an dieser Stelle das Signarentäfelchen des Künstlers befindet). Und auf analoge Weise können wir auch das Verhältnis von Amor und Daphnis auffassen: nachdem das Triebhaft-Fleischliche niedergeworfen und das Samen in den Körper zurückgeblasen ist, kann Eros in Gestalt bukolischer Liebesdichtung und -musik „auferstehen“. Das klagend bewusste Tönen des Schilfes ist damit zum kunstvoll-lunaren Flötenspiel geworden.

Mit der auf den Rücken gestützten Hand nimmt der Jüngling den „misero“ gleichsam bei der Nase. Folgt der Betrachter dieser Aufforderung, verlässt er den Status eines passiv Staunenden und steigt er zur Position des zweiten Hirten auf, gewinnt er als Gegenüber einen idealischen Jüngling, einen „sublimierten“ Amor – so wie einst Sokrates den Phaidros als Dialogpartner hatte. In solcher Gesellschaft kann er die in der panischen Natur (und auch im materiellen Bild) enthaltenen himmlischen Aspekte entfalten; und wenn er das tut, fliegt seine Seele empor wie ein Wolkenreiter.

Trifft es zu, dass im Bild der Philosoph und der Poet in Szene gesetzt sind wie die Dialogpartner des Phaidros und dass der Betrachter über die Schau der physischen zu der der geistigen Schönheit geführt wird, dann ist derjenige, der vor allen verdient, ein „novel Plato“ geheissen zu werden, der unsichtbare Regisseur der Veranstaltung – der Maler.

Anmerkungen

Mein grosser Dank für Unterstützung und Anregungen geht an meine Frau Sonia Hauser-Andrade.

1. Zu Beginn eine Liste (mit Abkürzungen) der im Folgenden mehrfach zitierten Literatur:
 Brummer 1964 = Hans Henrik Brummer, „Pan Platonius“, *Konsthistorisk tidskrift*, 33, Stockholm 1964, pp. 55-67. – Cox-Rearick 1982 = Janet Cox-Rearick, „Themes of time and rule at Poggio a Caiano: the portico frieze of Lorenzo il magnifico“, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 26, 1982, pp. 167-210 (zum Panbild: pp. 195-202). – Crowe/Cavalcaselle 1871 = J.A. Crowe und G.B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*. Deutsche Originalausgabe, besorgt von Max Jordan, 5 Bde, Leipzig 1871 (zum Panbild: Bd. 4, pp. 5-6). – Dussler 1927 = Luitpold Dussler, *Signorelli. Des Meisters Gemälde* (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 34), Stuttgart/ Berlin/ Leipzig 1927 (zum Panbild: pp. 202-203). – Eisler 1948 = Robert Eisler, „Luca Signorelli's ‚School of Pan‘“, *Gazette des Beaux Arts*, 33, 1948, pp. 77-92. – Freedman 1985 = Luba Freedman, „Once more Luca Signorelli's ‚Pan deus Arcadiae‘“, *Konsthistorisk Tidskrift*, 54, 1985, pp. 152-159. – Fry 1902 = Roger Fry, „The Symbolism of Signorelli's ‚School of Pan‘“, *The Monthly Review*, 5, 1902, pp. 110-114. – Harvey 1975 = E. Ruth Harvey, *The Inward wits. Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1975. – Herbig 1952 = Reinhard Herbig, „Alcuni dei ignudi“, *Rinascimento. Rivista dell' Istituto nazionale di studi sul rinascimento*, 3. Jg., Florenz 1952, pp. 3-23. – Liebeschütz 1926 = Hans Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter* (Studien der Bibliothek Warburg IV), Leipzig/ Berlin 1926. – Lücke 1874 = H. Lücke, „Die neuen Erwer-

- bungen der Berliner Gemäldegalerie“, *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 9. Jahrgang, 1874, pp. 410-417. – Pochat 1967 = Götz Pochat, „Luca Signorelli's ‚Pan‘ and the so-called ‚Tarocchi di Mantegna‘“, *Konsthistorisk Tidskrift*, 36, Stockholm 1967, pp. 92-105. – Saxl 1927 = Fritz Saxl, *Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi* (Studien der Bibliothek Warburg 8), Leipzig/Berlin 1927 (zum Panbild: pp. 21-25). – Vischer 1879 = Robert Vischer, *Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Eine kunsthistorische Monographie*, Leipzig 1879 (zum Panbild: pp. 239-241). – Welliver 1961 = Warman Welliver, „Signorelli's Court of Pan“, *The Art Quarterly*, 24, 1961, pp. 334-345. – Wernicke 1897/1909 = Konrad Wernicke, Art. „Pan“, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, hg. von W. H. Roscher (Roschers Mythologisches Lexikon), 1897-1909, Bd. 3, col. 1347-1481.
2. Zur jüngeren Geschichte des Bildes: Maud Cruttwell, *Luca Signorelli*, London 1899, pp. 41-43; sowie Eisler 1948, P. 78, Anm. 2 und 3. – Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori [nelle redazioni del 1550 e 1568]*, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1971, Bd. 3, p. 636.
 3. Ein Ueberblick über die verschiedenen Datierungshypothesen findet sich in: Gloria Kury, *The Early Work of Luca Signorelli: 1465-1490*, New York/London 1978, p. 350-353. – Wichtig vor allem: Max Seidel, „Signorelli um 1490“, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 26, 1984, pp. 181-256, v.a. pp. 252-255.
 4. Die Figuren waren annähernd lebensgross. Vgl. Hans Posse (Bearbeiter), *Königliche Museen zu Berlin. Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog*, Berlin 1909, pp. 74-75; „Dunkles Rotbraun in der Färbung der Figuren und Felsen und schwärzliches Grün der Bäume stehen gegen den tiefblauen Himmel mit rosafarbenem Horizont. Die graugrüne Modellierung der Körper tritt besonders in den heller gehaltenen Figuren neben hellroten Lichtern hervor. Grauer Boden und blaugrüner Rasen, der nach der Ferne zu gelblicher wird“. Das Bildarchiv preussischer Kulturbesitz (Berlin) besitzt eine alte Farbfotografie.
 5. Herbig 1952, pp. 9-10.
 6. Dass es sich um sieben Rohre handelt, ist nach der Reproduktion nicht mit hundertprozentiger Sicherheit auszumachen; die dem Bild zugrundeliegenden Texte (vgl. folgende Anm.) legen es aber nahe.
 7. Als mögliche Quellen der Pan-Figur haben Lücke 1874, Fry 1902, Eisler 1948, Brummer 1964 und Freedman 1985 erkannt: Plato, *Kratylos*, 408d; Cornutus, *Theologiae graecae compendium* c. 27; Servius' Kommentar zu Vergils *Bucolica* II, 31; Macrobius *Saturnalia* I, 22; Eusebius *Præparationes evangelicae libri* V, 13, 2 und 17,6; Boccaccio *Genealogia deorum gentilium libri* I, 4; Petrarca *Africa* III, 194ff. (diese Texte haben Eisler 1948, P. 80 und v.a. Herbig 1952, P. 19-22 – mit Ausnahme desjenigen von Eusebius – abgedruckt). Als wichtig für die geistige Bedeutung der Panfigur hat man genannt: die 11. orphische Hymne, Platons *Phaidros*; Gedichte von Sannazaro, Polizian, Naldo Naldi, Lorenzo de Medici. – Zur Deutung Pans in Philosophie und Literatur vgl. auch: John Mulryan, „Literary and Philosophical Interpretations of the Myth of Pan from the Classical Period through the Seventeenth Century“, *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis* (Troisième congrès international d'études néo-latines, Tours), hg. von Jean-Claude Margolin, Paris 1980, pp. 209-218.
 8. Herbig 1952, p. 7.
 9. Insgesamt sind es acht; wenn man den Ewigkeitsstab Pans wegzählt, sieben. Vielleicht soll auf die Sphärenharmonie angespielt werden, in deren Symbolik öfters Sieben (tönende Planeten) und Acht (Oktav) kombiniert sind.
 10. Herbig 1952, Brummer 1964, Pochat 1967, Freedman 1985. Was die zentrale Panfigur betrifft, so haben sie Herbig und vor allem Brummer auf gültige Weise gedeutet; wir verweisen deshalb auf ihre Beiträge.
 11. M. Wegner, Art. „Olympos“, *Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, 18, 1939, col. 321-324.
 12. Crowel/Cavalcaselle 1871, p. 5. – Lücke 1874 und Vischer 1879 übernehmen diese Identifizierungen.
 13. Fry 1902: der Aufsatz (einzelne Autoren datieren ihn auf 1901) war mir nicht zugänglich; er ist hier nach der Besprechung C. von Fabriczys referiert: Ders., „Mitteilungen über neue Forschungen. Signorellis Panbild in der Berliner Galerie“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 26, 1903, pp. 261-262. – Freedman 1985, p. 153 und 155 wird diese Gestalten als Repräsentanten der vier Lebensalter Jugend, reifes Mannesalter, Alter, Altersschwäche deuten. Entsprechend würden die drei Frauengestalten links für drei Arten (stages) des weiblichen Lebens stehen. Cox-Rearick 1982, p. 198 vermutet, dass mit den vier Figuren die Lebensalter oder die Jahreszeiten gemeint sein könnten (das letztere schon von Fry erwogen, aber verworfen).
 14. Eisler 1948, p. 82. – Plinius, *Naturalis historia*, XXXVI, 29 u. 35.
 15. Frys Deutung wird z.B. von Dussler 1927, p. 203 übernommen, ebenso von Konrad Escher, in: *Malerei der Renaissance in Italien. Teil I: Die Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts in Mittel- und Unteritalien* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin 1922, p. 125.
 16. Eisler 1948, p. 82.
 17. Ebd., p. 83-84. – Moschos, *Idyllen*, VI.
 18. Vischer 1879, p. 241 spricht von einem Faun.
 19. Ebd., p. 78: Eisler sagt, dass die italienischen Verkäufer das Bild der National Gallery in London seinerzeit unter diesem Titel angeboten hätten. Woher er die Angabe hat, ist nicht klar; die angegebenen Referenzen sagen nichts dergleichen.
 20. Dio Chrysostomos, 6. Rede: Diogenes, oder über Tyrannie. Vgl. Dio Chrysostom, *Discourses I-XI* (The Loeb Classical Library), mit englischer Uebersetzung von J. W. Cohoon, Bd.1, London/Cambridge (Mass.) 1932, p. 258-261.
 21. Ebd., p. 84-86. Vgl. auch p. 78, Anm. 6: Eisler suggeriert, dass die italienischen Verkäufer von diesem anstössigen Inhalt des Werkes gewusst hätten und dass der Direktor der National Gallery eben deshalb den Kauf abgelehnt hätte – worauf die Verkäufer bei den weiteren Transaktionen den Originaltitel für sich behalten hätten. – Als ikonographisches Vergleichsbeispiel führt Eisler ein Gemälde Luca Cambiasos an, wo Pan sich selber befriedigt und den Amor auslache, da er nun gegen dessen Waffen gefeit sei. Aber was der Satyr in der Hand hält, ist nicht sein Glied, sondern ein Aststück. – Reproduktion des Bildes und Diskussion der Autorschaft bei: Hermann Voss, „Venus entwaffnet den Cupido. Ein unerkanntes Hauptbild des Luca Cambiaso“, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 5, 1912, pp. 321-322, Tf. 70. – Was Eislers Deutung von Signorellis Bild betrifft, so entfernt sie sich in den zweiten Hälfte des Aufsatzes derart weit vom Werk, dass sich ein Résumé der Argumentation nicht mehr lohnt.
 22. Herbig 1952, p. 11.
 23. Mit Recht meint Herbig, dass „die beiden als ... äusserlich gleichartige Erscheinungen mit einander betrachtet, einer aus dem Gegensatz zum andern erklärt werden... müssen“ (ebd., p. 11).
 24. Ebd., p. 11-12, 16-17. Herbig sieht in der Plazierung der platonischen „über“ der peripaterischen Philosophie eine Anspielung darauf, dass Lorenzo de' Medici zuerst Peripatetiker gewesen und dann, geführt von Ficino, zum

- Platonismus aufgestiegen sei (ebd., p. 16).
25. Ebd., p. 17. – Wie Freedman 1985, p. 155 richtig gesehen hat, hat Signorelli dieses Motiv aus Andrea Mantegnas Wiener Sebastiansbild (vermutlich gegen 1460 gemalt) übernommen. Vgl. dazu: Horst W. Janson, „The ‚Image made by Chance‘ in Renaissance Thought“, in: *De Artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. von Millard Meiss, New York 1961, Bd. 1, p. 254-266; Bd. 2, p. 87-88 (Abb.).
 26. Ebd., p. 18. Herbig paraphrasiert hier Saxl. Saxl hatte Signorellis Bild mit einem Gedicht Lorenzo de' Medicis in Zusammenhang gebracht, wo dieser das Lob des Landlebens singt und einen Hirten auftreten lässt, der die Vorteile der Stadt rühmt, worauf dann Marsilio (Ficino) in Gestalt eines orphischen Musikers auftritt und lehrt, dass wahre Befriedigung gar nicht auf Erden, sondern nur in der Kenntnis des Göttlichen gefunden werden könne. Saxl 1927, pp. 24-25; vgl. auch Brummer 1964, p. 60.
 27. Herbig 1952, p. 13-14; Brummer 1964, p. 57.
 28. Brummer 1964, pp. 61-63. In diesem Sinn auch Freedman 1993, p. 155.
 29. Platon, *Phaidros*, 238 d.
 30. Brummer 1964, p. 63.
 31. „Dionysius praestitit mentis excursum, Musae poesim, Pan facundiam, Nymphae varietatem“. Vgl. Marsilio Ficino, „In Convivium platonis de amore commentarium“, Kap. 39: „Officium scriptoris, Dionysius, Musae, Pan, Nymphae“, in: *Opera omnia*, Reprint 1962 der Ausgabe Basel 1576, Bd. 2, p. 1384.
 32. Brummer 1964, pp. 63-64.
 33. Ebd., p. 67, Anm. 50.
 34. Pochat 1967, p. 97. Brummer hatte diese Figur für die Personifikation der Landschaft gehalten.
 35. Pochat 1967, pp. 97-98. Pochat sagt, der Tarok-Merkur halte den magischen Stab an den Mund; vielleicht sei dieser in eine Flöte verwandelt. Nein: es handelt sich um die Flöte, mit der der Gott den Argus eingeschlafert hat, und der magische Stab ist der Caduceus, den er in der Rechten hält.
 36. Ebd., pp. 98-99. Pochat bezieht sich hier auf Edgar Winds Deutung des Primavera-Bildes, woher auch der zitierte Satz stammt: Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, p. 109.
 37. Welliver 1961, pp. 336 u. 339.
 38. Ebd., pp. 339-340. Die Identifizierung Giulianos und Cosimos erfolgt durch Vergleich mit den Rollenporträts der beiden Medici in Botticellis Anbetung der Uffizien (ehemals Santa Maria Novella).
 39. Im Bild seien aber auch Anzeichen der in den 1480er Jahren neuerwachten Hoffnung Lorenzo vorhanden; diese zeige sich vor allem in der linken Bildseite, zum Beispiel in der aus dem Schlaf erwachenden Nymphe und im Wolkengebilde im Himmel, das – halb Reiter, halb Greif – auf Vergils Ankündigung einer Zukunft anspiele, in welcher Wunder geschähen (8. Ekloge). Ebd., p. 341.
 40. Cox-Rearick 1982, p. 196. Schon Herbig 1952, pp. 17-18 hatte sich gefragt, ob hinter dem Pan „der grosse Lorenzo selbst verborgen“ sei; später sei ja auch dessen gleichnamiger Enkel mit Pan gleichgesetzt worden. Cox-Rearick geht bei ihrer Identifizierung von einer Ekloge Naldo Naldis aus, wo Piero de' Medici als Pan auftritt und dem Schäfer Micon (Lorenzo) die Herrschaft über die Weiden (Florenz) verkündet (pp. 196-197).
 41. Ebd., p. 198. Die Autorin versteht Pan überdies als Repräsentanten des Sternzeichens Steinbock, im Sinn einer Anspielung auf Lorenzo's Horoskop (vgl. pp. 101-102).
 42. Ovid, *Metamorphosen*, I, 689-712. Die Rahmengeschichte handelt von Merkur, der den Argus einschläfern will; zu diesem Zweck erzählt er ihm die Geschichte von der – kürzlich erfolgten – Entstehung der Flöte, auf welcher er spielt. Vgl. auch: Herrmann und Abert, Art. „Syrinx“, *Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, 2. Reihe, 4, 1932, col. 1777-1779.
 43. Eisler 1948, pp. 82-83.
 44. Herbig 1952, p. 10.
 45. Vischer 1879, p. 241: „Die ganze Komposition ist die des Madonnen- und Heiligenbildes“; Herbig 1952, p. 14: „Es handelt sich klar um den Typus des Andachts- oder Kultbildes im Sinne etwa der thronenden Madonna zwischen Heiligen und anderen Beifiguren“; Brummer 1964, p. 57, 65: „Signorellis Gemälde kann als Devotionsbild beschrieben werden“; „... die Komposition in Signorellis Gemälde folgt dem Muster der *santa conversazione*“. Vgl. auch Freedman 1985, p. 157.
 46. Die meisten Autoren verstehen die Röhre als Flöte, so z. B. Eisler 1948, p. 84 und Herbig 1952, p. 11.
 47. Das heisst: das Rohr figuriert als Attribut, genau so wie der Krug bei einem Flussgott.
 48. Zu Echo: Waser, Art. „Echo“, *Real-Enzyklopädie für Altertums-Wissenschaften*, 5, 1905, col. 1926-1930.
 49. John Hollander, *The Figure of Echo. A mode of allusion in Milton and after*, Berkeley/Los Angeles/London 1981, v.a. pp. 6-15; Joseph Loewenstein, *Responsive Readings. Versions of Echo in Pastoral Epic, and the Jonsonian Masque*, New Haven/London 1984, v.a. pp. 10-32.
 50. Ausonius, Epigramm XXXII, 1.3.
 51. Longos, *Daphnis und Chloë*, III, 23.
 52. Die Versteinerung wird bei Ovid, *Metamorphosen*, III, 356-401, angedeutet, bei den späten Mythographen ist sie explizit (z.B. Mythographus Vaticanus II, Nr. 207).
 53. Die Deutung der Hauptfigur als Syrinx darf unserer Ansicht nach grosse Wahrscheinlichkeit beanspruchen, die der Sitzfigur als Echo ist dagegen stark hypothetisch. Es ist daran zu erinnern, dass mit Pan auch noch eine weitere Nymphe verknüpft ist: Pytis. Diese verwandelte sich in eine Fichte (Nonnos, *Dionysiaca*, 42, 258ff.).
 54. Kommentar zu Vergils *Bucolica* II, 31: *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii* (Bd. 3 der Vergil-Kommentare), hg. von Georg Thilo, Hildesheim/Zürich/New York 1986 (2. Neudruckauflage der Ausgabe Leipzig 1887), p. 23: „... a poetis fingitur cum Amore luctatus et ab eo victus, quia, ut legimus, omnia vincit Amor“. – Die vatikanischen Mythographen I und II folgen Servius wörtlich. – Es wäre abzuklären, woher diese Ueberlieferung stammt. Eisler 1948, p. 83, Anm. 32 verweist auf einen Text, wo es Aphrodite ist, die den Pan mit Liebesleidenschaft straft. Wernicke 1897/1909, col. 1456-1461 erwähnt eine antike Darstellungstradition, wo Eros und Pan miteinander einen Ringkampf veranstalten (oft in Gegenwart der Aphrodite). Eisler 1948, p. 82, Anm. 28 zitiert Mario Equicola, der im *Libro di natura d'amore* vom Kampf Pans mit Amor (respektive zwischen Natur und „amor innato“) spricht; dabei bezieht er sich auf Plinius (*Naturalis historia*, XXXVI, 35). Dort ist aber die Rede von einer Statuengruppe, die Pan und Olympos „luctantes“ darstellt. Gemeint ist ein Liebeskampf. Servius verwendet eben das Wort „luctatus“; möglicherweise stützt er (oder sein Gewährsmann) sich auf Plinius. Ob man den Liebeskampf zwischen Pan und Olympos/Daphnis als Kampf zwischen Pan und dem Liebesgott aufgefasst hat?
 55. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium libri*, I, 4 (Anfangsabschnitt). Boccaccio beruft sich nicht auf Servius, sondern auf Theodotinos, einen unbekanntem Autor, dessen Werk verloren ist.
 56. Ebd.: „... victoris iussu Syringam nympham Archadem adamasse“.

57. Nach Boccaccio hat sie vor Pan schon die Satyrn zurückgewiesen.
58. *Libellus de deorum imaginibus* (Cod. Vat. Reg. lat. 1290), Fol. 3 recto (vgl. Liebeschütz 1926, p. 120). – Ich danke Felix Thürlemann für Hilfe bei der Interpretation dieser Stelle. Auch Eisler 1948, p. 86 hat sie in dem Sinn verstanden, dass Pan – und nicht, wie es eigentlich logisch wäre, Amor – als Sieger bezeichnet wird.
59. Ebd., Taf. XX, Abb. 32. – Wernicke 1897/1909, col. 1458 erwähnt eine antike Spiegelkapsel, wo „Eros auf den besiegt daliegenden Pan den Fuss setzt, indem er zugleich die Siegespalme hält“. In der Libellus-Illustration ist diese Konstellation umgekehrt.
60. Ueberdies führt der Liegenden unterdrückende Stab „durch“ das Triumphtor hindurch. – Auch die beiden Hirtenphilosophen tragen zur Unterjochung des Liegenden bei: der alte rechts schneidet ihm mit dem Stab gleichsam den Fuss ab (so wie das links die Syrinx mit der traurigen Nymphe tut), und der Hirte mit den Zügen Ficanos hält seinen Stock so, dass er auf die Stirn Amors zeigt (genauer: auf die Stelle zwischen den Augen).
61. Saxl 1927, p. 22 erwähnt zwar die Libellus-Zeichnung im gleichen Zusammenhang wie Signorellis Panbild, aber nur um den Unterschied zu betonen: „Ein ganz anderes als archäologisches Interesse hat dann das Panbild des Luca Signorelli ... entstehen lassen“.
62. Vgl. Lorhar Freund, Art. „Amor, Amoretten“, *Reallexion zur deutschen Kunstgeschichte*, 1, Stuttgart 1937, col. 641-651; sowie: Doris Ruhe, *Le dieu d'amours avec son paradis. Untersuchungen zur Mythenbildung um Amor in Spätantike und Mittelalter* (Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters, IV), München 1974.
63. Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium libri*, IX, 4.
64. In einem quattrocentesken Geburtsteller, der den Triumph der Liebe darstellt, erscheint zum Beispiel der von Dalila verratene Samson als eine Gestalt mit nackten, von Weinblättern umgürteten Lenden: unbeherrschte Sexualität und Rausch sind verknüpft. Vgl. Madlyn Kahr, „Delilah“, *The Art Bulletin*, 54, 1972, p. 283 (Abb. 2) und 286.
65. Tatsächlich meint Eisler, die humanistischen Programmentwerfer des Bildes hätten die Vorstellung von dem zur Selbsthilfe greifenden Pan „mit der Bemerkung des Fulgentius Metaforalis [*Libellus*] verknüpft, dass Pan mit Amor gestritten und ihn besiegt habe“. Obwohl er sogar auf die Illustration des Libellus verweist, kommt er nicht auf die Idee, den Liegenden als Amor zu identifizieren (vgl. Eisler 1948, p. 86 und 81, Anm. 19).
66. Anders als im *Libellus* (Liebeschütz 1926, p. 119 u. Abb. 29) spielt der Merkur der sogenannten Mantegna-Tarokks die Flöte mit der linken Hand. Ob damit etwas bestimmtes gemeint ist, wissen wir nicht. Sicher hat es in Signorellis Bild eine Bedeutung, dass der Jüngling, Syrinx, der am Boden liegende Amor und Pan selber allesamt die Flöten oder Bläserohre mit der Linken halten. In einer älteren Arbeit über die Hand in der Musik heisst es, die Flötisten der Antike seien Linkshänder gewesen; bei der Doppelflöte habe die rechte die tiefen, die linke die hohen Töne hervorgebracht, weshalb Herodot die erste die männliche, die zweite die weibliche genannt habe. Ob das Wissen um diesen Sachverhalt in Signorellis Bild eine Rolle spielt? (Vgl. Emile Gouget, *Histoire musicale de la main*, Paris: Fischbacher 1898, p. 118).
67. Vgl. Herbig 1952, p. 10 und Brummer 1964, p. 65, Anm. 8. – Wenn Signorelli sich – wie Eisler 1948, p. 82 annimmt – auf Plinius' Beschreibung von zwei Statuengruppen mit Pan und Olympos stützt (Plinius, *Naturalis historia*, XXXVI, 29 und 35), meint er Daphnis ohnehin mit. Pan hatte mit Olympos nichts zu tun; von den beiden Statuengruppen scheint die eine Marsyas und Olympos, die andere aber (von der zahlreiche Abkömmlinge bekannt sind) Pan und Daphnis dargestellt zu haben (vgl. Wernicke 1897/1909, col. 1453-1454). – Agosti meint, Signorelli habe den Daphnis auch in jenem verlorenen Bacchanal des Palazzo Pandolfo Petrucci dargestellt, das Pan und Schäfer zeigte: G. Agosti, „Precisioni su un ‚Bacchanale‘ perduto del Signorelli“, *Prospettive*, Nr. 30, 1982, p. 70-77.
68. Zu Bellinis Bild: Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Rom 21988, pp. 130-137. In Anm. 48 ist ein Ueberblick über die verschiedenen Hypothesen zum Objekt in der Hand Pans gegeben; wir schliessen uns jenen an, die in ihm gleichzeitig Muschel und Spiegel sehen. Man vergleiche die Haltung des in den Spiegel blickenden Orpheus im Fussboden von San Domenico in Siena: diese Figur dürfte Bellini für den Pan als Modell gedient haben. – Interessanterweise hält die Nymphe die Hand vors Geschlecht – möglicherweise um anzudeuten, dass sie sich Pan sexuell verweigert. Auch der Baumstrunk dürfte mehr sein als ein pastorales Möbelstück.
69. Günter Bandmann, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln/Opladen 1960.
70. Vgl. Erwin Panofsky, „Zwei Dürerprobleme (Der sogenannte ‚Traum des Doktors und die sogenannten ‚Vier Apostel‘)“, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Neue Folge Bd. 8), München 1931, pp. 1-17.
71. Man denkt an Redewendungen wie „schreib Dirs hinter die Ohren“ oder „er hat es dick hinter den Ohren“. Das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (6, 1934/1935), col. 1204 weiss keine überzeugende Erklärung für diese Metaphern; es wird nur vage auf die „volkstümliche Schädellehre und die alte Humoralpathologie“ verwiesen und daran erinnert, dass das Ohr als Ein- und Austrittsort von Seele und Dämonen galt. Wir werden auf die Frage zurückkommen: vgl. Anm. 79. – Als eine Art Gegenstück zu Dürers Holzschnitt betrachtet Panofsky die michelangelische Zeichnung „Il sogno“. Von dem auf den Jüngling herabstossenden geflügelten Genius sagt er, dieser wecke den Jüngling aus seinen Träumen „by the sounding of a trumpet“. Nun fällt aber auf, dass diese Trompete direkt auf die Stirn gerichtet ist: man kann sich fragen, ob der Genius nicht Luft in den Kopf bläst, um die sündigen phantasmata zu vertreiben. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, (Erstausgabe 1939), New York 1967, pp. 223-224.
72. Dürer bezieht sich mit seinem Holzschnitt auf die Vorstellung, dass feuchte Dämpfe im Hirn schlechte Gedanken erzeugen. Aber die Luft kann durchaus auch eine positive Wirkung haben, etwa wenn sie kühl und trocken ist: dann klärt sie die Geister und humores, reinigt die Sinn und macht sie leicht (Harvey 1975, p. 18). Marsilio Ficino ist bekanntlich überzeugt, dass der Mensch vom kosmischen spiritus beeinflusst wird. Als wichtigstes Medium zu dessen Eindringen in den Körper betrachtet er zwar die Sonnenstrahlen, aber auch der Luft teilt er eine wichtige Rolle zu: Marsilio Ficino, *De vita libri tres*, III, xi.
73. Das Lunare könnte im Kontext der „sublimierten Liebe“ als Keuschheitssymbol gemeint sein. In dieser Funktion tritt das Motiv bei der Venus des Primavera-Bildes auf; vgl. Frank Zöllner, *Botticelli. Toskanischer Frühling*, München/New York 1998, p. 49. Die Mondsichel ist das Attribut der keuschen Diana, und mit Diana ist wiederum jene Figur verbunden, die Pan zur Sublimierung der Triebe gezwungen hat: Syrinx.
74. In diesem Zusammenhang ist auch daran zu erinnern, dass der Stab Pans auf den Mund Amors „zielt“ (dies, nachdem er den weissen Reiter „durchquert“ hat).

75. Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, illustriert von Jean Pucelle, um 1325 (New York, Metropolitan Museum). Die Drölerie befindet sich auf dem Blatt, das Christus vor Pilatus zeigt. Vgl. Emanuel Winternitz, „Bagpipes for the Lord“, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London 1967, pp. 129-136, besonders 132. – Winternitz bildet auch Darstellungen von Dudelsäcken ab, die anthropomorphe Züge haben (Taf. 22).
76. Robert Hughes, *Heaven and Hell in Western Art*, London 1968, p. 178.
77. Harvey 1975, p. 15, 17.
78. Danielle Jacquart, Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au moyen âge*, Paris 1985, pp. 82-84, 110-111.
79. Ebd., pp. 74-78. Die (unter anderem von den Pythagoräern) vertretene Meinung, dass das Sperma im Hirn und/oder in den Augen entstehe, erfreute sich, obwohl von anderen Theorien konkurriert (Bildung im Blut, im ganzen Körper), auch in der Renaissance grosser Popularität. Als Beweis für die Entstehung des Semens im Hirn betrachteten die Hippokratiker die Tatsache, dass die (bei gewissen Leiden notwendige) Durchschneidung der hinter dem Ohr situierten Venen den Patienten steril machte. Also, folgte man, transportieren eben diese Venen den Samen abwärts. Mit dieser Wissensüberlieferung könnte es zusammenhängen, dass sowohl der Flötenspieler als auch Eros mit ihren Rohren auf eine Stelle hinter den Ohren zielen.
80. Marsilio Ficino, *De vita libri tres*, I, vii; vgl. ders., *Three Books on Life*, A critical Edition and Translation by Carlo V. Kaske and John R. Clark, Binghamton (New York), 1989, pp. 122-123.
81. Vielleicht ist bereits das Blasen der Syrinx als Resultat eines Umformungsvorganges gemeint. Links von Amor befindet sich ein Stab, der wohl als am Boden liegender gemeint ist. Da er aber eine steile Schräge bildet, neigt man dazu, ihn flächig zu lesen. Verlängert man ihn nach links, stösst man auf die Falte, welche den mons veneris der Syrinx begrenzt. Genau wie beim Amor haben wir also auch hier die Konstellation, dass sowohl Sexus als Gesicht mit langen Stäben verknüpft sind. – Zu vergleichen ist auch die Medici-Madonna: wenn dort ein Hirte sein Blasrohr (oder seine Flöte) auf den Geschlechtsbereich eines stehenden Hirten richtet, dürfte ein ähnlicher Umformungsvorgang angedeutet sein wie im Panbild (zum möglichen Zusammenhang dieses Bildes mit dem Pangelmäde: Freedman 1985, pp. 156-158). Möglicherweise würde diese Deutung auch auf Tizians Bild der „Drei Lebensalter“ ein neues Licht (vgl. Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Conquencento*, Rom: Bulzoni 21988, pp. 87-89). – Was aber bedeutet es, dass Pan mit seinem Stab den weissen Reiter „durchneidet“ und auf den Mund des Amors zielt? Die Meinung dürfte sein, dass der Pan dem Pneuma Amors die Qualitäten des weissen Rosses vermittelt.
82. Eine weitere Eigenheit stützt die Vermutung, dass es um eine Umformung der Blindheit ins Sehen geht. Wir haben oben beobachtet, dass auch der Hirtenphilosoph zur Rechten Pans seinen Stab auf den Kopf Amors richtet, und zwar auf eine Stelle zwischen den Augen. Der auf den Boden gestemmte Stab (auch: Lanze, Speer) fungiert im Allgemeinen als Symbol für beherrschte, d.h. in den Dienst der Virtus gestellte Kraft (ausser man benutze ihn, wie der alte Hirte, als „Krücke“, um den Körper darauf lasten zu lassen). An der Stelle, auf welche der Stab zielt, kreuzen sich nach der Vorstellung der Zeit die Sehnerven. Eben hier fährt beim Sebastian von Mantegnas Wiener Gemälde ein Pfeil in die Stirn des Märtyrers. Der Kontext legt bei diesem Werk nahe, dass die Verletzung eine „Auferstehung“ des Sehens als Geistiges bewirkt. Ähnliches dürfte im Panbild gemeint sein.
83. Bereits Eisler 1948, p. 90 hat im Zusammenhang mit dem Panbild von „sublimation“ gesprochen; er ist dafür von Welliver 1961, p. 335 scharf kritisiert worden.
84. Es mag von Bedeutung sein, dass der imaginäre Luftstrahl nicht nur den Reiter, sondern anschliessend ein weiteres dunkles Gebilde (wohl ein Bergmassiv) „durchquert“.
85. Einer der klassischen arabischen Medizinschriftsteller, Haly Abbas, sagt, dass das Hirn rauch- oder dampffartige Ueberschüsse produziere und dass diese durch die Nahtstellen der Schädelknochen entweichen, während solche schwerer Art durch die Nase aus dem Körper treten. Harvey 1975, p. 15.
86. Herbig 1952, p. 17: „... das bizarre Wolkengebilde hinter Marsilios Haupt... ist in seiner linken Hälfte ganz deutlich als ein Reiter mit zurückwehender dreieckiger Standarte geformt und gerade so gibt eine deutsche Handschriftenminiatur in Wolfenbüttel vom Ende des 15. Jahrhunderts... den alten Heidengott wieder“. In dieser Handschrift sind aber *alle* Planetengötter als Reiter gegeben, wenn auch die Standarten jeweils andere Formen haben; vgl. A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrrens* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 194), Strassburg 1916.
87. Zur Melancholie die beiden klassischen Bücher: Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Dürers „Melancolia I. Eine quellens- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig/Berlin 1923. – Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, London 1964.
88. Freedman 1985, p. 155-156. Die Autorin beruft sich auf Plotins *Enneaden* (I, vi, 8).
89. Platon, *Phaidros*, 246 a, b; 251 b, c.
90. Es ist Pochat 1967, der diese sogenannten „Sola-Buscatarocchi“ in die Deutung des Panbildes einbezogen hat. – Zu den Karten: Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all prints described*, Teil I, Bd. 1, pp. 241-247; Bd. 4, Tfn. 370-393.
91. Pochat 1967, pp. 100-101 bringt die Karten nur mit den realen Reitern, nicht aber mit dem Wolkenreiter in Verbindung.
92. Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, p. 109.
93. Platon, *Phaidros*, 252 c. – Deutsch zitiert nach: *Platon Werke III 4, Phaidros*, übersetzt u. kommentiert von Ernst Heitsch, Göttingen 1993, p. 37.
94. Während beim Hirten-Philosophen zur Rechten Pans der Stock (als ein auf den Boden „gestossener“) verhaltene Kraft symbolisiert, steht er beim alten Hirten für Kraftlosigkeit: ohne die Krücke des Stockes würde der Mann auf den Boden sinken.
95. Platon, *Phaidros*, 253 d - 256 d.
96. Wir sprechen hier nicht von der Blick-Bewegung. Nach der Reproduktion ist nicht klar auszumachen, wohin der „misero“ schaut; vermutlich aber zu seinem jüngeren alter ego, dem Philosophen zur Rechten Pans.
97. Zum Motiv des entblössen linken Knies: Peter Cornelius Claussen, „Ein freies Knie. Zum Nachleben eines antiken Majestas-Motivs“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 39, 1977, pp. 11-27 (das entblösste Knie verweist darauf, dass Juppiter aus dem Schenkel den Dionysos geboren hat); sowie: Iris Marzik, „Die Allegorie der Theologie am Grabmal Sixtus IV“, *Musagetes* (Festschrift für Wolfram Prinz zu seinem 60. Geburtstag; Frankfurter Forschungen zur Kunst Bd. 17), hg. von Ronald G. Kecks, Berlin 1991, pp. 255-265.
98. Mit Beziehung auf die Tarokkarten und auf Giorgiones „Fête champêtre“ versteht Pochat 1967, p. 99 die kleine

weibliche Nacktfigur als Poesia. Wenn das so gemeint ist, wäre wohl eine untere Stufe von Poesie gemeint, eine Vorstufe zu derjenigen, welche der Flötenspieler (Daphnis = bukolische Poesie) verkörpert. An dieser Stelle mag auch daran erinnert werden, dass Macrobius, der Pan (wie viele andere Götter auch) als eine Figuration der Sonne versteht, die Echo (in ihrer Eigenschaft als unkörperliche) als Symbol der (immateriellen) Sphärenharmonie auffasst (*Saturnalia* I, 22). Andererseits gibt es eine Ueberlieferung, wonach Pan und Echo zusammen Lynx gezeugt haben, den als Liebeszauber dienenden Wendehals (Kallimachos, frag. 100 c, 8 Sch. [Schol. Theokr. II, 17]). Allenfalls haben wir ein metaphorisches Konstrukt vor uns, wo es um die Geburt von Harmonia-Liebe-Poesia aus der erdschweren Natur geht.

Summary

Research has established that Luca Signorelli's puzzling depiction of Pan can be interpreted as a visual programme of the (Neo)Platonic academy in Careggi and a tribute to Marsilio Ficino and Lorenzo de' Medici. The picture portrays the nature god in his Orphic-Pythagorean guise – as an exemplification of the human condition (firmly rooted in the sensual

world while aspiring to the divine). Our thesis is that Signorelli's mythological "Sacra Conversazione" also contains a representative of what the Neoplatonists considered the motor of the apperception of God – Love. The youth lying on the ground at the front is, in our opinion, Eros. Initially he had triumphed over Pan, afflicting him with an unrequited passion for the nymph Syrinx, but now it is the nature god that triumphs: by substituting a divine musical instrument (the panpipes) for the woman, he has "sublimated" physical love. The motif used to express the idea of sublimation is curious: with her pipe, Syrinx, symbol of the reed (left, in the attitude of the Muse Calliope), so transforms Cupid's Dionysian power of love that it can give impetus to ecstatic flights of the soul.

Andreas Hauser
Sonneggstrasse 35
8006 Zürich
Switzerland