

I.

Unter den antiquarischen Nachrichten aus dem Rom des 12. Jahrhunderts von der Hand eines kunstbeflissenen Rompilgers, eines gewissen Magisters Gregorius², fällt eine Passage aufgrund ihrer eigenartig persönlichen, ja emotionalen Einfärbung besonders auf. Der Autor möchte sein Kapitel über die Marmorbildwerke der Ewigen Stadt, von denen er im übrigen mitteilt, daß sie »beinahe alle vom seligen Gregor [gemeint ist Papst Gregor I., »der Große«] zerstört oder geschändet« worden seien, mit einer bestimmten Skulptur, und zwar »ihrer ausnehmenden Schönheit wegen«, begonnen wissen: »Dieses von den Römern der Venus gewidmete Bildwerk erscheint in der Weise, wie sich diese, der Fabel zufolge, zusammen mit Juno und Pallas dem Paris nackt zur Schau gestellt habe, welche erblickend, der unbesonnene Richter sagte: Gemäß unserem Urteil siegt Venus über beide anderen. Dieses Bild aus parischem Marmor ist mit einer so wunderbaren ... Kunst geschaffen, daß es mehr eine lebendige Kreatur zu sein scheint denn eine Statue. Denn es zeigt ein von Purpurfarbe übergossenes Antlitz, als ob es über seine Nacktheit erröte. Bei genauer Betrachtung scheint sich in dem schneeigen Gesicht das Blut zu regen. Wegen ihrer wunderbaren Anmut und ihrer eigentümlichen magischen Anziehungskraft war ich genötigt, sie dreimal aufzusuchen, obwohl sie zwei Stadien von meiner Herberge entfernt war.«³

Mehr als die geschilderte Suggestion unmittelbar leiblicher Präsenz, die indes eine lange formelhafte Tradition bei der Beschreibung von Kunstwerken besitzt, scheint die abschließende Beichte des Mannes, er habe die Statue gleich dreimal aufsuchen müssen, Licht auf einen wirklichen Aufruhr seiner Gefühle zu werfen. Dabei kommt der angefügten Erinnerung an die Rolle des trojanischen Königssohns Paris, von dem er weiß, er habe die Schönste aller Göttinnen nackt gesehen, habe aber zugleich ein korruptes Urteil gefällt, eine zweifache Motivation zu: eine historisch rationalisierende, die ihn entlastet, und – aus der Kenntnis der Verwerflichkeit dieses Tuns – eine moralische, die ihn belastet.⁴

Immerhin – ob mit eher persönlichen oder topischen Wendungen – hat der Autor ein Seh-Erlebnis zur Sprache gebracht, zu dem die zeitgenössische abendländische Kunst, die sich entsprechende Themen und Formen gründlich versagte, keinerlei Anstoß hätte geben können. *Daß* er aber solch verstohlene Sensation zur Sprache bringen konnte, sei sie nun – wie hier anscheinend – wirklich erlebt oder auch nur imaginiert, setzt ein Sensorium voraus, das man dem mittelalterlichen Menschen ob seiner eigentümlichen Spiritualität, die dergleichen Kunstwerke entbehrlieh mache, dann und wann überhaupt abgesprochen hat. Des Magisters am Anschauen der Marmor-Venus entfachte Lustempfindungen sind aber zugleich in eine Verbalisierung eingebettet, die indes auf *literarische* Evokation von Anschauung eingeübt ist, ohne auf körperlicher Anschauung, die doch hier vorausgesetzt werden kann, gründen zu müssen.

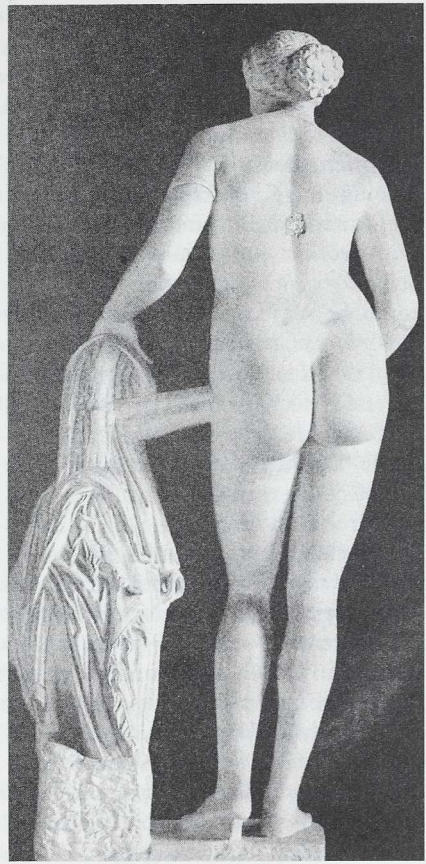
Das dem Erlebnisbericht implantierte Ovid-Zitat gibt einen Hinweis auf den literarischen Zusammenhang: Gemeint sind erotische Klein-Texte, die überwiegend – vor allem im Zuge der Ovid-Mode des 12. Jahrhunderts – in mittellateinischer Sprache, dem Medium der Gebildeten/Kleriker, verbreitet waren. Einer dieser schreibenden Anonymi, nach dem betreffenden Werkchen »Dreimädel-Ovid« (*»Ovidius trium puellarum«*) genannt, hatte sich, gleich unserem Magister, die Optik des schönheitskundigen Trojaners angeeignet und sein ›Gesicht‹, das anschließende Urteil und die angenehme Belohnung dafür gar als persönliches Erlebnis simuliert.⁵ Die Nationalliteraturen folgen zumindest in den kleineren Formen, die Paris-Wahl aktualisierend, bei der ›Ausmalung‹ visibler, wenn auch zumeist bekleideter, Schönheit.⁶ Die Lust, die durch die Augen kommt, die Animation durchs Gesicht war und blieb als privilegierte *Causa amoris*⁷ ausschließlich Thema der Literatur, blieb verbalisiert, bis sie an der Schwelle der Renaissance ihr Recht auf authentische Realisierung zurückerhält, – an Manifestationen der bildenden Kunst.

Die Erregung des gewiß mit solcher Literatur vertrauten Rombesuchers ist dem unerwarteten, gleichsam körperlichen Vis-à-vis mit der nackten Liebesgöttin, der ungewohnten Begegnung mit dem *Bildwerk* zuzurechnen. Daß der dreimalige Besuch nicht mit jener Natur des Mannes, für welche die betreffende Göttin zuständig ist, sondern mit unbekanntem magischen Kräften (*»nescio quam magicam persuasionem«*) begründet wird, mag zunächst als Exkulpation des Voyeurs durchgehen. Oder sollte man die Freimütigkeit verlangen, mit der man in der Antike einen vergleichbaren Fall anfaßte?

II.

Die Rede ist von der knidischen Aphrodite des Praxiteles⁸ (Abb. 1), die als die erste griechische Statue einer Aphrodite, welche von allen Seiten vollständig nackt zu sehen war, im Altertum einen legendären Ruf genoß und als gesuchtes Reiseziel galt. Ein regelrechter Tourismus nach Knidos schien deswegen in Gang gewesen zu sein, – zu jenem sprichwörtlichen Faksimile der Schönsten aller Frauen, sei sie nun – für die Religiösen – Aphrodite selbst oder – für Hedonisten und Zyniker – nur Phryne, die famose Hetäre, das angebliche Modell des Bildhauers.

Wie eine Herrentour zu dritt liest sich denn auch die in den pseudolukianischen »Erotes« geschilderte Knidosfahrt.⁹ Der Autor und seine beiden Begleiter (und Diskutanten), die in ihren erotischen Optionen entgegengesetzte Standpunkte einnehmen, finden das Bildwerk in einem kleinen Schrein, der in einem üppig begrünten Garten steht. Beim Anblick der steinernen Göttin, die gerade ins Bad zu steigen scheint, verhalten sie sich in Wort und Tat fortan, als hätten sie es mit einer lebendigen Frau zu tun. Einer von ihnen, Charikles, geriet sogleich außer sich, »lief auf die Statue zu und bedeckte sie ..., soweit er reichen konnte, mit feuchten Küssen«; der andere, Kallikratidas, der zunächst schweigend dabei gestanden hatte, erfuhr seine Offenbarung später, als man die Statue durch eine gesonderte Tür *a tergo* (Abb. 2) anschauen durfte: »Beim Herakles, wie ist der Rücken wohlgeformt! Wie runden sich die Hüften, zur Umarmung geschaffen, wie würden sie die Hände füllen! Herrlich ist der Umriß der Glutäen ... weder zu knapp ... noch zu schwellend«, und so fort in immer weiteren Details. Dann entdeckte man am Oberschenkel einen auffälligen



1 u. 2 Praxiteles, Aphrodite von Knidos, röm. Kopie (»Venus Colonna«); Vatikanische Museen, Rom

Fleck, die Tempelwärterin mischte sich, auf ein Trinkgeld spekulierend, ein und erläuterte langatmig den Makel: Ein junger Mann aus angesehenen Familie habe das Heiligtum besucht und sich in einer unseligen Stunde in die Göttin verliebt. Den ganzen Tag habe er ihr gegenüber gesessen und sie unaufhörlich angestarrt, dabei waren dauernd Liebesseufzer zu vernehmen. Eines Tages aber, als der Liebesdrang übermächtig wurde, habe er sich hinter der Tempeltür versteckt, sich abends einschließen lassen, und – so endete die indiskrete Wärterin –: »als es tagte, fand sich die Spur der leidenschaftlichen Umarmungen«.

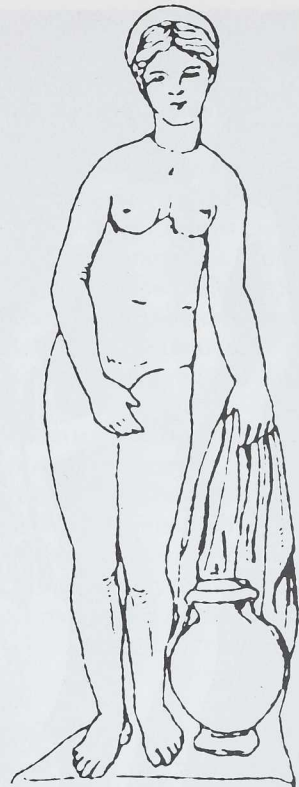
Diese unerhörte Begebenheit einer bizarren Statuenliebe, angeregt von einer unreinen Stelle im sonst makellosen Marmor(-Körper) der Göttin, wurde von Generationen knidischer Tempelwächter und -wächterinnen zur Ergötzung der Touristen wiederholt und von diesen, samt tragbaren Nachformungen der Göttin¹⁰ (Abb. 3), in alle Welt getragen.

Der neurotische Charakter des Anschlags, ob er sich nun der Einbildung oder wirklichem Vorfall verdankt, ist psychopathologisch als fetischistische Abweichung,

als Statuophilie, Pygmalionismus oder Venus statuarum registriert und gelegentlich klinisch bestätigt worden. Hier indes geht es nicht um mögliche individuelle Prädisposition der affizierten Personen, deren Fall es sein könnte, unfähig zum Kontakt mit Lebenden zu sein, sondern um eine Modalität des Kunstwerks: seine mimetische Evidenz, der sich im besten Falle eine nämliche Wirkung als überzeugendster Qualitätsnachweis nachsagen ließ.

Der das Werk und seinen Meister ehrende Mechanismus reiht sich ein in die bekannte Konvention über künstlerische Effekte¹¹, die – zunächst aufs Tierreich beschränkt – von Myrons legendärer Kuh ihren Ausgang nahm, – ein Mechanismus, der auf den denkenden und urteilsfähigen Teil der Schöpfung ausgedehnt, wenn auch auf einem Sektor seiner Sinne, der sich am ehesten dem Urteil und Denken sperrt, den Zeitgenossen die oberste Stufe des Kunstlobs war. Der knidische Effekt ist eben darum kein Stück *Natur*, besitzt er doch zusammen mit dem nach ihm formulierten Krankheitsbild eine gemeinsame, nämlich (kunst-)geschichtliche Bedingung, die von der Evolution der (spät-)klassischen Plastik, nämlich jener praxitelischen Marmor-Kunst, nicht zu trennen ist. In der Tat reichen die Vorläufer der zumeist spätantik überlieferten Legende, Zitat aus Komödien von Alexis und Philemon¹², ins vierte vorchristliche Jahrhundert zurück, die Spätklassik und Lebenszeit des Praxiteles.

Die gegenseitige Mimikri – Lebendes, das sich leblos stellt, Totes, lebend maskiert – wird zum zeitgenössischen Parameter des Künstlerischen. Bei solch sanktioniertem Wechselspiel von Kunst und Leben geriet die, sittlich anscheinend unentbehrliche, Grenzziehung zwischen Physischem und Metaphysischem unter Druck, einen weltlichen-allzuweltlichen Druck, wofür eine Rede aus dem Munde Phrynes, des angeblichen Modells¹³, an ihren meisterlichen Skulpteur (in einem der Hetärenbriefe Alkiphrons) eine delikate Kostprobe liefert: »... ein herrliches Werk hast du vollendet, wie es noch nie jemand gesehen – von Menschenhand erschaffen: Das Bild deiner Gefährtin [»Hetäre«] hast du beim Tempel aufgestellt! In der Mitte stehe ich nun da zwischen deiner Aphrodite und deinem Eros ... Wer uns anschaut, preist Praxiteles. Weil hervorgegangen aus deiner Kunst, halten mich die Thespier nicht für unwürdig, inmitten von Göttern zu stehen. Nur eines fehlt noch: daß du zu mir kommst, auf daß wir uns auf des Tempels Boden zur Liebe lagern. Die Götter wer-



3 Aphrodite von Knidos, Umrißzeichnung einer hellenistischen Terracottastatuette aus Tarsos; heutiger Ort unbekannt

den wir schon nicht entweihen, die wir doch selbst geschaffen haben«. ¹⁴ So gewann die Sinnestäuschung mit allen ihren möglichen Folgen, physischen und metaphysischen, hier unter desselben Künstlers Observanz im Eros-Tempel von Thespiai lokalisiert ¹⁵, nachgerade kulturelle Statur und wurde zum Gegenstand von Konversation und Rhetorik.

Die sensationellste und eingängigste Nachricht dergleichen Irritation blieb am knidischen Original hängen; so wurde sie unter vielen Autoren auch von Plinius in seiner Naturgeschichte einer Erwähnung wert befunden: »Und tatsächlich ist es [das Bild] von allen Seiten bewunderungswürdig. Man erzählt, daß jemand, von Liebe ergriffen, sich nachts verborgen und das Bild umarmt habe, wovon ein Fleck als Zeichen der Leidenschaft geblieben sei«. ¹⁶ Plinius weiß im Anschluß an die Schilderung dieses heterosexuellen Anschlags auch von einem gleichgeschlechtlichen zu berichten, nunmehr auf einen Cupido desselben Künstlers (Praxiteles), »ebenso berühmt und auf dieselbe Weise befleckt wie die knidische Venus«.

III.

Zwischen den Erlebnissen des Magisters und der antiken Knidos-Reisenden lag mehr als ein Jahrtausend, das immerhin durch den Bericht des Plinius, der durchgehend gelesen ward, überbrückt wurde. Im übrigen kann man sich die Fraktur der Geschichte zwischen beiden Episoden kaum heftig genug vorstellen; Götterbilder, wie die knidische Venus, hatten prominenten Anteil daran, gingen dabei letztlich unter, resp. verschwanden aus dem Gesichtsfeld. Ihre Existenz und Wirksamkeit wuchs nämlich zur konfessionellen Nagelprobe im Machtkampf der Christen und Heiden: Wie den Heiden die Verehrung der Götterbilder (beim Opfer) als Testat auf die Anerkennung des alten Glaubens galt, so wurde den Christen der – folgenlose – Sturz der Götterbilder zum Symbol für den Sieg der neuen Religion.

Die christliche Intransigenz scheint dabei theologisch glänzend gerechtfertigt; wußten doch schon die Zeitgenossen die Überlegenheit des spirituellen Gottesbegriffs, den die Christen gemeinsam mit der Bilderfeindschaft von den Juden geerbt hatten, auf ihrer Seite, um gegen jeglichen Skrupel bei der Demolierung der allzumenschlichen Götterwelt gefeit zu sein. Die Nachwelt nahm und nimmt den theologischen Schirm für die Bilderfeindlichkeit umso bereiter in Anspruch, galt und gilt es doch, das junge Christentum generell vom Vorwurf der Kulturbarbarei freizustellen, der gelegentlich schon von den Alten erhoben wurde. Der Blick auf die publizistische Offensive, von der jener Kampf um die Seelen auf der Walstatt der Götterbilder begleitet wurde, zeigt zudem, daß die besten Argumente der Christen bereits von den prominentesten Köpfen der heidnischen Antike – Heraklit, Xenophanes, Platon u. a. – gedacht und von ihnen entliehen sind. ¹⁷

Der Wahrheitsanspruch, das theologische Profil und die intellektuelle Dignität vermögen gleichwohl den christlichen Angriff auf die Götterbilder nicht gänzlich plausibel zu machen; ein bloßer Prinzipienstreit hätte schwerlich die über Generationen in dieser Angelegenheit aufgeputschte Stimmung der Massen begründen und die Energie der Aufputscher erklären können, zumal bald nach dem Sieg der Christen die theologische Strenge erlahmte und nunmehr *christliche* Bilder, jetzt durch oft-

mals ebenso schwache Argumente wie manchmal zuvor die heidnischen geschützt, entstanden, – diese allerdings, und das ist entscheidend, in ständig wachsender Distanz zu den künstlerischen, den mimetischen Prinzipien der geschlagenen Götzenbilder.

Vor seinem theologischen Hintergrund bot der Konflikt um die Götterbilder vor allem einen willkommenen Schauplatz für effektvolle religionspolitische Demonstrationen. Als ein solcher liest sich z.B. der Vorfall beim Einzug des (um 395) neuernannten Bischofs Porphyrius in Gaza, seinem damals noch fast gänzlich heidnischen Sprengel. Gleich nach Betreten der Stadt schritten die geistlichen Usurpatoren auf dem zentralen Platz zur Tat, wo »sich eine Bildsäule aus Marmor befand, die ... der Aphrodite heilig war. Diese stand auf einem steinernen Sockel [und] ... stellte eine nackte Frau dar, die alle unziemlichen Teile offen zeigte«. Der Biograph des Heiligen, Verfasser des Berichts¹⁸, vergißt nicht zu betonen, daß alle Bewohner der Stadt, sonderlich aber die Frauen, die Förderung in Liebes- und Ehesachen davon erwarteten, sich in der Verehrung der Statue einig waren. Diese konfrontierte man nun mit dem Kreuz: da fuhr »der dem Standbild innewohnende Dämon ..., nicht fähig das einhergetragene Zeichen anzublicken, aus dem Marmor heraus, warf mit wildem Ungestüm die Bildsäule um und zerbrach sie in tausend Stücke«, – nicht ohne dabei zwei ihrer anwesenden Verehrer zu erschlagen. Der missionarische Erfolg dieses Götterduells ließ nicht auf sich warten, zahlreiche Heiden wurden sogleich, die übrigen später getauft, und bald war das Bistum heidenfrei.

Von der Unanständigkeit der Statue ist hier nur beiläufig die Rede, gleichwohl war durch den Dämon ihre Wirkung unheilvoll; denn entgegen den Erwartungen ihrer Verehrerinnen seien die Ehen, »die auf Befehl des Dämons der Aphrodite geschlossen waren«, meist besonders unglücklich und mit hoher Scheidungsrate belastet, was die Bekehrer von den Bekehrten nachträglich erfuhren.

Die Attraktivität solcher Statuen, die geeignet schien, die Menschen zuerst in ihren Bann zu schlagen, sodann in ihren Dienst zu zwingen, war offensichtlich der gefundene Stein des Anstoßes. Hatten noch die Apologeten – in der Frühzeit der christlichen Bewegung – die Götterbilder lediglich herabgewürdigt und sie im Ton der altgriechischen Aufklärer als bloße, wirkungslose Materie, als »Stein und Holz, Gold und Silber«¹⁹ hingestellt, ihnen damit aber auch Harmlosigkeit attestiert, so forderte ihre anhaltende Attraktivität die Anschuldigung bedrohlicherer Eigenschaften heraus: Die Götterbilder wurden zum Sitz der Dämonen, den Urhebern der magischen Kräfte, die in abgemilderter Form noch unser Magister zu spüren meinte, als er seine verstohlenen Blicke auf die Statue der Liebesgöttin heftete.

Schon der älteren heidnischen Antike war die Vorstellung von belebten Statuen geläufig, wovon viele Legenden zeugen. Eine ausgesprochene Wissenschaft daraus zu bilden, war dem Neuplatonismus vorbehalten, indem er die Grenzen zwischen dem Belebten und Unbelebten verwischte, die Existenz des Intelligiblen im Körperlichen und umgekehrt zu verstehen lehrte. Damit war eine gleichsam philosophische Grundlage für den volkstümlichen Dämonismus der Spätantike bereitet, in den sich Heiden und Christen gleichermaßen teilten. Der Unterschied zwischen beiden Auffassungen war nur, daß die eher *wohlütigen* Dämonen des Heidentums, wie wir sie am vornehmsten bei Platon sehen, in ausschließlich *böse* Geister, in durch Unzucht, wie man glaubte, gefallene Engel verwandelt, d.h. verteufelt wurden. »Durch eine gewisse Kunst sowie durch die Fesseln ihrer eigenen Begierden an Göt-

zenbilder gebunden«²⁰, so von Augustinus formuliert, rekrutierten die Dämonen ihre Macht sowohl aus eigenem Trieb wie aus der Fähigkeit des Künstlers, der ihnen die nötige körperliche Heimstatt gab, und übten sie unheilvoll aus.

Wenn auch primitive Idole, wie der unförmige Stein der Araber, das Brett der Samier, der Zweig der Thespier und was sonst noch alles aufgelistet wurde, durchaus in solche Dienste eingespannt sein konnten, gemeint war doch immer vor allem das anthropomorphe Idol, das Götterbild, – schon deshalb, weil die Heidengötter in Menschengestalt gedacht und – allgegenwärtig – gebildet waren. Ja, man nahm gelegentlich sogar die Verehrer solch primitiver Idole vor dem Gelächter derer in Schutz, die durch ihre Bilder den Glauben zu erkennen gäben, »die himmlischen Götter ... [hätten] Ohren, Schläfen, Nacken, Hinterhaupt, Rückgrad, Lenden, Hüften, Kniee, Hinterbacken, Fersen, Knöchel und alle die übrigen Glieder, aus welchen wir gebaut sind«²¹, als sei der archaische (Götter-)Kult dem späteren, raffinierteren an Unschuld voraus. Mit der gleichen Vorliebe für Abstraktionen setzt auch ein früherer Autor, Clemens von Alexandrien, die – um es hegelsch auszudrücken – »symbolische« von der »klassischen« Epoche nachdrücklich ab, nämlich die Zeit, »da die Künstler noch nicht zu dieser schön anzusehenden, verderblichen Kunst fortgeschritten waren«, von jener noch andauernden, »als die Kunst zur Blüte gelangt war ..., man also die Steine und das Holz ..., den Stoff zu menschenähnlichen Götterbildern machte«: Da »wuchs auch die Verirrung«!²²

Die »Verirrung«, buchstäblich genommen als »naturalistischer« Effekt mimetischer Kunst/Plastik, gehörte, wie wir sahen, zum Sprichwortschatz der Antike, und die wollüstige Umarmung von Knidos war unter dem Motto »*quam magni effectus artium sint*« längst zur Formel für künstlerische Wirkung geworden, wie des Valerius Maximus' vielbenutztes Handbuch für Rhetoren²³, kurz nach der Zeitenwende, belegt. Es scheint nun, daß diese Anekdote, in der Verbindung ihrer Popularität und ihrem die Schamgrenze verletzenden Odium, zur passenden Waffe in den Händen der bilderfeindlichen Reaktion geraten konnte; taugte sie doch besonders – »plastisch« und anschaulich, wie sie war – als abschreckendes Modell für die enthemmende, den Geschlechtstrieb anfachende Symbiose von mimetischer Qualität und dem Wirken der Dämonen.

Die Erfindung solches Religionskampfes sozusagen mit den Waffen einer Frau, dem verführerischen Bild der nackten Liebesgöttin, schrieben die Kirchenlehrer ihren Gegnern zu, so daß sie sich bei ihren Attacken auf dieselbe bestens gerechtfertigt fühlen konnten. Aus Hieronymus', des Kirchenvaters, Mund scheint noch der sachliche Historiker zu sprechen, wenn wir in seinem Brief an Paulinus lesen: »Von den Zeiten Hadrians bis zur Regierung Konstantins ... wurde am Ort der Auferstehung das Bild Jupiters und auf dem Kreuzesfelsen eine marmorne Venusstatue verehrt, die man hier aufgestellt hatte. Die Urheber der Verfolgung meinten, uns damit den Glauben an die Auferstehung und das Kreuz nehmen zu können, indem sie die heiligen Stätten durch Götzenbilder besudelten«.²⁴ Nach Eusebius wurde das Grabmal des Gottessohns »für den ausschweifenden Dämon der Aphrodite« in einen »dunklen Schlupfwinkel« für die Kulte ihrer Verehrer umgebaut²⁵; Ambrosius spricht gar von einem »*Venerarium*«, zu dem man den Kalvarienberg gemacht habe.²⁶ Längst nachdem der idolenpolemische Anlaß absolet geworden war, gelangte die Kunde von der Venus-Statue auf Christi Kreuzesfelsen über mittelalterliche Chroniken im Abendland zu populärer Verbreitung.²⁷ Sobald sie aber an die Macht

gekommen waren, hatten die Christen es den Heiden bereits in der gleichen Weise heimgezahlt: Wir haben Nachricht, daß die nach einem bedeutenden Aphrodite-Kult *Aphrodisias* benannte Stadt im östlichen Karien während des 7. Jahrhunderts wegen der besonderen Anstößigkeit des Namens umgetauft wurde, – ausgerechnet in *Stauropolis*, auf daß die lebensfrohe Göttin durch die heiligste Insignie der Christen exorziert werde: Aus der Stadt der Aphrodite wurde die Stadt des Kreuzes.²⁸

IV.

Jener Clemens Alexandrinus scheint als erster christlicher Autor den propagandistischen Wert des monströsen Anschlags von Knidos begriffen zu haben, als er ihn zur Warnung vor den Götterbildern und ihrer täuschenden (Natur-)Echtheit – erstmals gegen die Heiden – ins Gedächtnis rief: »In solchem Maße vermochte Kunst zu täuschen, daß sie lüsternen Menschen zum Abgrund wurde«, wofür außer dem knidischen noch ein weiteres Beispiel zitiert wird: So habe sich ein gewisser Pygmalion von Kyros in eine elfenbeinerne Statue verliebt, eine Statue der Aphrodite, die nackt gewesen sei; der Kyprier sei von der schönen Form überwältigt gewesen und habe sie umarmt; »eine andere Aphrodite in Knidos«, fährt er fort, »war aus Marmor und war schön; ein anderer verliebte sich in sie und vermählte sich mir ihr«.²⁹

Der zu einer Vermählung redigierte Anschlag wurde bald zu einer Wahnsinnstat – auch sprachlich – gesteigert, und der Grad der Verirrung der Befallenen durch die Schilderung unzumutbarer Anstalten, die sie in ihrer Täuschung treffen, und der zeitlichen Ausdehnung gemehrt. Arnobius, der hierin seinen geistigen Mentor Clemens noch übertrifft, zeichnet detailliert, wie jener Pygmalion »Verstand, Vernunft und Urteilskraft anheimgab, [indem] er die wahnsinnige Gewohnheit gehabt, gleichsam zu ehelichem Umgang das Götterbild ins Bett zu nehmen, zu umarmen und zu küssen, und andere nichtige Dinge der Wollust in seinem Wahne zu vollbringen«. Ebenso habe auch der Jüngling von Knidos »Liebeshändel mit dem Bilde der Göttin gepflogen und, um seinen Wollusttrieb zu befriedigen, sich zu der Göttin gelagert«.³⁰

Nicht ungelegen kamen den Kirchenlehrern auch die alten Spekulationen über die Modelle, welche die Künstler für ihre Götterbilder genommen hatten. Da hier die Namen legendärer Hetären im Umlauf waren, ließen sich die Statuen um ein weiteres mit dem Ruch der Unzucht umgeben. Athenagoras nannte die Knidia eine »Hetäre«, als meine er eine wirkliche Frau dieses Berufsstandes.³¹ Clemens verkehrte die Nachricht von der Verwendung eines Modells in eine erklärte Porträtarbeit: »Als Praxiteles das Standbild der knidischen Aphrodite verfertigte, da machte er ... die Göttin der Gestalt seiner Geliebten Kratine ähnlich, damit die Bedauernswerten die Geliebte des Praxiteles anbeteten ...] Es bleibt also nichts übrig ..., als daß du entscheidest, ob du auch die Hetären anbeten willst«, gibt der Autor den Idolophilen zu bedenken.³² Tatian sammelt einen ganzen Katalog von Dirnen, die von den Künstlern zu Statuen geformt worden seien; unter ihnen selbstverständlich auch die Kombination Phryne/Praxiteles. Mit ihren nur so genannten Götterbildern hätten die Künstler in Wirklichkeit nur »Denkmäler ihrer Hurerei« aufgestellt.³³ Und wiederum Arnobius walzt des Clemens' Gedankengang umständlich in die Breite: »Wer

weiß nicht..., daß Praxiteles nach der Gestalt der Buhlerin Cratina, die der Unglückliche unehrbar liebte, das Bild der knidischen Venus mit sorgsamem Eifer verfertigt? Und ist wohl diese Venus die einzige, welche mit einer von buhlerischem Antlitz entnommenen Schönheit geschmückt ward? Soll ja doch die thesische Phryne ..., als sie auf dem Gipfel der Schönheit, der Jugend und Blüte stand, das Modell zu allen vermeintlichen Venussen abgegeben haben ... Deshalb wetteiferten alle Künstler ..., denen die Wirklichkeit den Vorrang des Kopierens einräumte, mit allem Eifer, die Züge des feilen Antlitzes auf die Bildnisse der Venus zu übertragen ..., nicht um das Ansehen der Venus zu erhöhen, sondern um Phryne als Venus darzustellen«. ³⁴

Es verfiel nichts, daß besonnene Heiden solcher Demagogie mit dem vernünftigen Argument begegneten, daß Bild und Abgebildete(r) keineswegs identisch seien: »Wenn jemand das Bild eines Freundes anfertigen läßt, so glaubt er doch nicht, daß der Freund sich auf dem Bilde befände!«³⁵ Die unterstellte Identität des Bildwerks mit einem (Heiden-)Gott, resp. dem verwendeten Modell, resp. dessen Beruf und Charakterbild erwies sich als dauerhafte Vorstellung von nahezu orthodoxer Statur.

Bei Theodoret, in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, hat die Kritik der Götterbilder ihre philosophisch-theologischen Anfänge und Grundlegungen längst verlassen, wir vernehmen ausschließlich die Worte und Logik des entrüsteten Moralisten: »Die Gestalt der Aphrodite ist noch schamloser als es die feilen Dirnen sind; denn wer hätte je eine Dirne nackt und ohne Kleid auf dem Markte gesehen? Aber Aphrodite, deren Lehrmeisterin, formen die Bildhauer nackt und bedecken sie nicht einmal mit einem Hemdchen«. ³⁶ In einem Anflug von moralistischer Selbstjustiz hören wir den Eiferer rufen: »Wenn ich sie, Aphrodite, zu fassen bekäme, würde ich sie ohne Zögern mit Spießen durchbohren, weil sie so viele treffliche Frauen ins Verderben geführt hat«. ³⁷

Die immer wieder angeprangerten biographischen Ateliervhältnisse ihrer Verfertiger vermehrten noch die ohnehin bereits auf den notorischen Lebenswandel der Heidengötter verbuchten Lastschriften. Keine Anschuldigung der alten Götter war, von den Anfängen des Christentums bis zu seinem endgültigen Sieg, so wohlfeil – und offensichtlich auch populär – wie der Vorwurf ihrer Unzüchtigkeit und Schamlosigkeit. Bei den männlichen Göttern zählte man mit Vorliebe das sexuelle Sündenregister von Zeus/Jupiter, bei den weiblichen das der Aphrodite/Venus: die weitaus umfangreichsten. Das Interesse galt aber nicht nur der Anzahl der Verfehlungen, sondern auch deren oft haarsträubender, das »bürgerliche« Fassungsvermögen übersteigenden Ausführungen, die in allen Einzelheiten registriert und ob ihres verheerenden Beispiels beklagt wurden. Offensichtlich ließ sich bei einem Großteil der heterogenen Bevölkerung des wankenden Weltreichs eine besonders weitgehende Übereinkunft in den Ansichten darüber erzielen, was sittlich und was schamlos sei; und zwar unbeschadet eigentümlicher christlicher Grundsätze und persönlicher Idiosynkrasien, wie wir sie von Paulus über Tertullian, Origenes bis Augustinus kennen. Es ist nicht zu übersehen, daß die christliche Propaganda sich nicht so sehr in metaphysischen Visionen erging, sondern auf moralische Kampagnen hinauslief, mit denen man anscheinend auf stärkere Resonanz bei den Missionierten hoffen konnte. ³⁸

Einen Beleg für die Konsensfähigkeit dieser Thematik liefert auch die heidnische Seite, – ausgerechnet wiederum anhand unseres Streitmotivs. Man zeigt sich da-

bei bemüht, den sittlichen Bedenken der Christen beizupflichten, ohne indes die religiösen Konsequenzen nachzuvollziehen: Auf Wunsch der Kaiserin Julia Domna hatte Philostrat die Biographie des Apollonios von Tyana verfaßt, den er gegen dessen authentische Vita mit allen Zügen des Heiligenlebens – Wanderlehre, Askese, Wundertaten – ausstattete und der in dieser Gestalt jenen knidischen Jüngling von dem Wahn befreite, eine Ehe mit der dortigen Aphrodite eingehen zu wollen: Nicht durch den Sturz der Statue, wie es die Christen nahelegten und später betrieben, sondern durch behutsame rationale Überzeugungsarbeit (»zwischen Ungleichartigem gibt es weder Zeugung noch Liebe«) gelingt es hier am Ende, zugleich mit der Verirrung des Mannes die bestehende Anstößigkeit aus der Welt zu schaffen.³⁹

V.

Mit dem (verschärften) Edikt Theodosius' d.Gr. vom Jahre 392 gegen jede öffentliche und private heidnische Religionsausübung, verbunden mit der Tempelschließung im gesamten Imperium, werden die Götter-/Götzenbilder mehr und mehr dem Blickfeld der Öffentlichkeit entschwunden sein. Einiges wurde von privaten Liebhabern gehortet. Eine größere Gruppe von Werken barg man während der Regierung Theodosius' d.II. (406-50) im Palast des kaiserlichen Oberhofmeisters (*praepositus sacri cubiculi*) Lausus in Konstantinopel, darunter angeblich die elfenbeinerne Zeusstatue des Phidias aus Olympia und die knidische Aphrodite des Praxiteles. Beim Brand des Palastes im Jahre 475 sei diese Kollektion zugrunde gegangen, wie eine nicht zweifelsfreie Nachricht (Kedrenos) lautet. Die Zusammenlegung und Hortung antiker Statuen in der Metropole darf nicht als propagandöse Manifestation verstanden werden, handelte es sich doch eher um eine Sammlung der Liquidierungsmasse aus der Auflassung der Heiligtümer und Kulte, die nun – nach Verlust der religiösen Autorität – Züge musealer Existenz annahm. Sowohl weitere solcher Rettungsversuche als auch planmäßige Zerstörungen sind dokumentiert.⁴⁰

Mit dem allmählichen Verschwinden der Statuen aus der Erfahrungswelt wuchs die Phantasie über ihre dämonischen Kräfte ins Ungemessene. Von einem besonders teuflischen Anschlag mittels einer Venusstatue in Karthago weiß der Hl. Prosper zu berichten: Das »*signum diabolicum monstrosumque*«, wie er es nennt, vollzog sich an einem jungen Mädchen »afrikanischer Nation«, das »beim Bade ein Bild der Venus unzüchtig betrachtete und, ihm sich ähnlich machend, sich selbst dem Teufel als Domizil anbot«: Nacht für Nacht wurde das leichtsinnige Geschöpf fortan von Vögeln heimgesucht, magerte ab, wurde totkrank usw.⁴¹ Solche – wenn auch seltener – erwähnte Affektation von Frauen durchs Bild der nackten Liebesgöttin mag der erzieherischen Absicht zuzurechnen sein, den Reiz der *simulacra* universal und nicht nur für die halbe Menschheit zu inkriminieren. Auch der Rückblick auf die Aphrodite von Gaza, ein erklärtes Idol der Frauen, lehrt gleicherweise, den Mechanismus wahrzunehmen, der zwischen Statuen und Frauen waltete: Die Erweckung des Bedürfnisses, weniger am Genuß des eigenen Geschlechtes, aber doch an einer Erscheinung, welche die eigenen Lebenschancen zu mehren versprach. Daß dafür eine anerkannte Venusstatue als Leitbild infrage kommen konnte, ist auch aus der Bemerkung »*ei se consimilans*« zu lesen, worin der Wunsch nach wirkungsvoller kör-

perlicher Attraktivität zum Ausdruck kommt. Auch dieses Verlangen ließ sich, wie das aktivere der Männer, mit der notorischen Qualifizierung der Göttin als *meretrix* moralisch indizieren.

In diese – weibliche – Richtung weist auch folgender Bilder-Brauch, der der einschlägigen Strategie zuzuordnen ist, sich gewisse Statuen nützlich zu machen, indem man sie als Talisman, für Prophezeiungen und Offenbarungen, gleichsam gegen den Strich gebrauchte und in dieser Rolle zumindest vorübergehend respektierte: So habe zur Zeit Justins d.II. (565-78) das Standbild einer Aphrodite als Detektor für Ehebrecherinnen in allgemeinem Ansehen gestanden; da die heidnische Göttin ihre schamlose Natur nicht verleugnen konnte, erwies sie sich brauchbar zur fälligen Wahrheitsfindung. Makellose Jung- und Ehefrauen, die ihr zum Test vorgeführt wurden, habe sie mit wüsten Beschimpfungen – entlastet, während sie die gesuchten Sünderinnen komplizenhaft mittels Entblößung der Scham begrüßt und – entlarvt habe, – bis solche Enthüllung die Schwester der Kaiserin (Sophia) kompromittierte; da erst zerstörte man die Statue.⁴²

Vom Ende des ersten christlichen Jahrtausends stammt der Bericht von den merkwürdigen Erlebnissen einer Frau, die mit Hilfe eines Zauberers dem außerehe-lichen Drange ihres Mannes hatte wehren wollen; die Absicht gelang zwar, und der Mann ward von seinen Ausschweifungen geheilt. Aber der Dämon, so ist aus dem frommen Bericht zu schließen, wechselte nun zu der Frau selbst und plagte sie fortan mit sexuellen Träumen – von nackten Äthiopiern (Negern) und schwarzen Hunden. Ferner, so heißt es, »erblickte sie sich nachts im Hippodrom selbst, wie sie die dort aufgestellten Statuen umarmte, von heißer Begierde, sich mit ihnen zu vereinen, durchströmt.«⁴³ Der bedrängten Frau konnte am Ende durch Andreas, »den Narren Gottes«, geholfen werden. Die Statuen des Hippodroms blieben aber im Volksglauben magisch besetzt, – bis sie von den Kreuzfahrern zerstört oder entführt wurden.

Die christliche Statuenpolitik⁴⁴ war somit durch die Gefährdung des ganzen Menschengeschlechts, der Männer wie der Frauen, legitimiert und universal geworden. Nunmehr, am Ende des ersten christlichen Jahrtausends, war das Ärgernis, der sinnenschmeichelnde, körperliche Widersacher des neuen, spirituellen Glaubens, aus der Welt geschafft – um den Preis einer universalen Reduzierung der bildenden Künste, sonderlich ihres plastischen figuralen Anteils; dieser war zur Randexistenz in traumatischer Körperlichkeit und ungenlenker Motorik verurteilt. Eingeschnürt und segmentiert scheinen sich die Körper dieser Epoche von der Körperlichkeit, die man ihnen zur Last legte, ostentativ distanzieren zu haben. Das wird, zumal in der Häufung, unübersehbar, wie eine ziemlich beliebige Auswahl zeitgenössischer Figurationen auf einer



4 Frühmittelalterliche Akte; Graphik II aus: Weitzmann-Fiedler (1934)

Illustrationsgraphik zum Thema der Aktmalerei zwischen Antike und Gotik⁴⁵ erkennen läßt (Abb. 4).

VI.

Mit dem Verlust ihres ›körperlichen‹ Substrats sedierte die Legenden von der aus sündigem Anschauen geborenen sündigen Liebe zu nackten Statuen in der literarischen Phantasie als Thema einer zwanghaften Neurose: erotischer Verhinderung und körperlicher Unerreichbarkeit. In solcher Verpuppung ergriff die alte Geschichte aus dem griechischen Osten den lateinischen Westen, wo Götterbilder noch weniger als in Byzanz toleriert worden waren.

In der gegen 1150 entstandenen »Kaiserchronik« eines Regensburger Geistlichen ist unsere Geschichte unter dem Regiment des Theodosius verzeichnet, jedoch nach Rom verlegt.⁴⁶ Darin mag die Erinnerung nachschwingen an dieses Kaisers besonders energische Schläge gegen das restliche Heidentum, wenngleich hier nur von seinem gütigen, aber erfolglosen Bekehrungsversuch an zwei römischen Heidenbrüdern die Rede ist. Einem der Beiden, Astrolabius, fiel beim Spiel mit den Kameraden der Ball in ein altes Gemäuer, einen geschlossenen Heidentempel, wie sich zeigen sollte. Der Knabe steigt ein und gewahrt eine wunderschöne Statue: »daz pilde was gewis/in honore Veneris«. Die »winct im dar mit der hant« und macht, daß »der jungelinch wart so harte enzundet,/ daz er verwandelt alle sine sinne,/ daz pilde begunder minnen.« Er zieht seinen Ring vom Finger und vermählt sich mit dem Venusbild in der Absicht, »daz er erz iemer minnen wolte/ else lang er leben solte«, was in ›Wirklichkeit‹ jedoch mit dem Teufel abgemacht ward, der im Innern des Bildes steckte. Die Freunde vermissen, suchen und finden den Verschollenen in dem geschlossenen Venustempel, den sie gegen das Gebot Kaiser Konstantins gewaltsam öffnen; der Knabe aber bleibt mit allen Zeichen der Krankheit, die man die ovidische nennt, – beinahe bis auf den Tod – vom »tievel besezzen« und »wande, daz daz pilde bi im laege«. Der Kapellan des Kaisers, Eusebius, der sich »in den swarzen buochen« auskennt, wird eingeschaltet; der Ring wird dem Teufel, der ihn als einen Rechtstitel auf die Verbindung betrachtet, nach umständlicher Prozedur abgejagt, wobei die Ursache für die Behexung des Knaben zutagekommt: Denn unter der Venusstatue haben die Heiden seinerzeit Kräuter vergraben, die verursachten, daß »swer daz pilde oben an sihet,/ der mouz iz iemer minnen./ da mit erten si di guttinen«. Man verrückte die Statue, brach den Zauber, ein Papst Ignatius⁴⁷ weihte die entmachtete Bildsäule dem Hl. Michael. Der geheilte Astrolabius aber und alle anderen Heiden wurden getauft. Diese zum Märchen ausgewachsene Version hält am Entzücken fest, das der Anblick der Statue gewährt, überführt indes die so gestiftete Beziehung durchs Motiv der Ringübergabe aus bloßer Leidenschaft in ein veritables Rechtsverhältnis – mit dem Teufel.

Die bekannteste mittelalterliche Redaktion der Legende findet sich in des Wilhelm von Malmesbury »*Historia de rebus gestis regum Anglorum*«⁴⁸, die etwas früher (um 1125) als die »Kaiserchronik« anzusetzen ist. Aufgrund der zahlreichen Filiationen, die das Charakteristikum der britannischen Version, die Statuenverlobung, popularisierten, konnte sie als die Quelle eines einschlägigen, vor allem im romantischen 19. Jahrhundert aufblühenden Novellenstoffs angesehen werden⁴⁹, obwohl es

sich nur um einen späten Nebetrieb des eigentlichen Traditionsstammes handelt. Nicht nur daß Nigrumantentum und Okkultismus hier vollends in den Vordergrund drängen, kennzeichnet allein die so erfolgreiche Abweichung, es fehlt auch die signifikante Infektion durchs Auge, die das pathologische Resultat überhaupt erst plausibel macht.

Der betroffene römische Jüngling hatte sich eben vermählt, und die Hochzeitsgäste belustigten sich im Freien; unter ihnen der Bräutigam, der seinen Trauring achtlos auf den ausgestreckten Finger einer goldenen Statue steckte, die in der Nähe stand. Als er ihn wieder an sich nehmen wollte, war der Finger gekrümmt, sodaß der Ring zunächst verloren gegeben werden mußte. Später fand sich der Finger wieder gestreckt, – doch ohne den Ring. Nachts, im Hochzeitsbett, schob sich zwischen die Jungvermählten ein trennender Nebel, aus dem die Stimme kam: »Mit mir sollst du schlafen, weil du mich heute geheiratet hast: Ich bin Venus, der du den Ring aufstecktest. Ich besitze ihn und gebe ihn nicht heraus.« Da jedem neuerlichen Anlauf zum ehelichen Beilager das nämliche Hindernis in die Quere kam, versicherte sich der Genarrte endlich der Hilfe eines Priesters (Palumbus), der einschlägige Erfahrung als Zauberer besaß. Dieser vermochte mit magischem Großeinsatz das angetragene Problem zwar zu lösen, zog aber dadurch den Zorn Gottes auf sich, so daß er am Ende aus Reue in den Tod ging, indem er sich Glied für Glied vom Körper hackte.

Der Zauber hat sich vom Anschauen, von seinem visiblen Grunde gelöst, und, als ein (unbeabsichtigtes) Heiratsversprechen, gleichsam juristisch materialisiert. Es hätte jetzt nichts mehr verschlagen, die Statue zu zerstören, die doch nur zum Stummen Diener getaugt hatte, denn der Zauber – im Grunde ein Teufelspakt – war nun durch den *Ring* besiegelt. Und der mußte zur Errettung seines rechtmäßigen Trägers wieder her, koste es, was es wolle. So beginnt sich die Legende ihrem propagandistischen Zweck zu entfremden, für den sie sich während des Idolenkampfes den Kirchenvätern aufgrund ihrer »Ansehnlichkeit« und ihrer heiklen und anfechtbaren Genesis empfohlen hatte. Ohnehin existierten ja in der Öffentlichkeit keine Götterbilder mehr, schon gar nicht im abendländischen Norden, die für dergleichen sexuelle Beunruhigung hätten Veranlassung geben können.

Das Anschauungsverbot und die wirksame Mischung aus der Furcht vor Idolen und Sexualität hatten die seltsamen Statuenverlobungen gezeugt, die mit ihren traumatischen, ebenso monströsen wie pedantischen Zügen eine eigene literarische Stoffgeschichte eröffneten. Die bildende Kunst konnte naturgemäß kaum daran beteiligt sein, es sei denn, sie opferte ihre genuine Statur dem antikörperlichen Vorbehalt und unterwürfe sich dem literarischen Duktus einer gleichsam seelischen Graphik, eines Psychogramms: – eine Situation, die eindrucksvoll auf einem zeitgenössischen Kapitellrelief in Autun erscheint⁵⁰ (Abb. 5), in dem Medium also, das in seiner entwickeltsten, der klassischen Form als Ursache für die Verwirrung der Sinne genommen (und verurteilt) worden war, nun aber nicht für die Evidenz solche Ursache, sondern gleichsam graphisch und an marginaler Stelle als (Legenden-) Erzählerin figuriert, wobei sich das Thema und seine formalen Folgen gegenseitig bespielen.

Es scheint, als sei die Furcht vor Bildern und Dämonen in eine Tiefe gesunken, wo willentliche und wissentliche Vorkehrungen nicht mehr griffen. Wir sehen eine vertrackte Szenerie: den Jüngling, gebannt und beklommen, auf eine nackte Schöne



5 Gislebertus, »Luxuria«, Kapitellrelief, Saint-Lazare, Autun

starren, während diese sich – reizend ungenlenk – wie eine Statue hoch über ihm von der nämlichen Seite präsentiert, die einst den knidischen Anschlag provoziert hatte. Im Aufruhr seiner Gefühle entgeht dem Betörten, daß er sich – durch seine Blicke – bereits hoffnungslos verstrickt hat, daß ein Dämon ihn schon gepackt und zum tödlichen Schlag ausgeholt hat. Um den Komplott des Teufels und der Schönen (Statue?) zur Vernichtung des verblendeten Betrachters über jeden Zweifel zu setzen, sind beide als ein Gespann charakterisiert: In demonstrativer Komplizenschaft, nackt

und in gleichsam gymnastischem Gleichtakt, verrichten sie ihr mörderisches Werk, bei dem die Verführerin nicht nur Köder, sondern Mittäterin ist. Sichtlich sind die Figuren imprägniert von dem tiefsitzenden Vorbehalt vor dem, was sie spielen; statt die für den gemeinten Effekt nötige körperliche Begabung zu beweisen, agieren sie mit dem Reiz von Gliederpuppen und verwirklichen das traumatisierte Körperbild, das der Statuenvertreibung folgte.

Die Erinnerung an die sinnentäuschende Macht der Venusstatue ließ sich mittlerweile aber auch ins Förderliche wenden. Als um die Mitte des 13. Jahrhunderts alenthalben Plastiken in lebensnaher Menschengestalt, wenn auch bekleidet, vor die Augen traten, war es kein Wagnis mehr, die Abgöttin heidnischer Lust in Erinnerung zu rufen, wenn man sie zugleich zur Jungfrau Maria konvertierte: Nachdem im *Speculum historiale* des Vincenz von Beauvais zunächst von dem verwerflichen Fall des Jünglings, »*qui statuum Veneris annulo desponsavit*«, die Rede ist, folgt an späterer Stelle desselben Werks der lobende Bericht von jenem anderen, »*qui Virginis imaginem annulo subarrhavit*«, der sich durch den Ring mit dem Bilde der Jungfrau verlobte.⁵¹ Im Gegensatz zum ersten konnte diesem Manne geholfen werden, indem der nunmehr zwingend gebotene Eintritt ins Kloster vollzogen ward zu lebenslanger zölibatärer Verbindung mit der himmlischen Braut, – unter Aufgabe der bereits vorhandenen irdischen, von welcher der ominöse Ring herrührte. Unter diesen für ihre christliche Sozialisierung idealen Bedingungen konnte die alte obszöne Legende unerwartet assistieren bei der kunstgeschichtlichen Ausbildung ›liebrazender‹ Madonnenbilder, die das späte Mittelalter motivisch so sehr beschäftigte und um deren wohlthätige Existenz und Wirksamkeit sich erneut ein wundersamer Legendenkranz wandt.

Der gleichsam strategische Austausch des Libido-Ziels – Venus/Maria – vom Abbild des (scheinbar) Erreichbaren zum Abbild des Unerreichbaren war noch Dürer geläufig, als er in der sog. »Engelmesse«⁵² (Abb. 6) die heimlichen Gedanken der anwesenden Kleriker beim Chorgebet auf Korn nahm. Einem der geistlichen Tagträumer offenbart sich das Bild der Muttergottes (auf der Mondsichel), seinem nicht minder andächtigen Nachbarn aber, in derselben Positur wie die Jungfrau Maria, jedoch splitterfasernackt: die Abgöttin der heidnischen Lust, – in des Teufels Hand. Auf der beigegebenen Kartusche (»Do schreibt hrein was ir wollt«) wird dem Besteller des Blattes resp. der frommen Gemeinde ironisch Gelegenheit zu weiterer Beichte geboten.



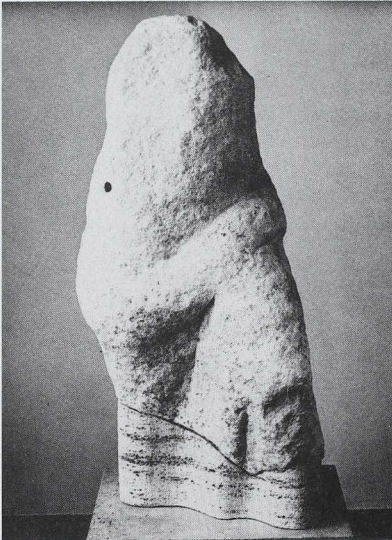
6 Albrecht Dürer, »Engelmesse« (Detail), Zeichnung; Museum, Rennes

Doch mit der marianischen Mutation war die Wirkkraft der nackten heidnischen Göttin fürs fernere Mittelalter keineswegs endgültig umgebogen. Im Gegenteil: zu den imaginierten Sensationen nach Art der Zwangsverlobungen und des Autuner Reliefs treten nunmehr vermehrt Berichte von authentischen Begegnungen mit ihrer Figur. Sie lassen sich als historische Testfälle für die Wirksamkeit beider – gegensätzlichen – Motive nehmen: der originalen, dem Bildhauer verdankten mimetischen Attraktion und ihrer, inzwischen ein Jahrtausend währenden, dämonistischen Interpretierung.

Des Magisters eingangs zitierte Begegnung mit einer realen Statue der nackten Venus⁵³ muß hier zunächst erinnert werden. Einem Engländer, der er war, dürfte die Statuengeschichte aus der Historie des Wilhelm von Malmesbury nicht unbekannt gewesen sein, zumal etliche Repliken auf der britischen Insel für die nötige Popularität sorgten.⁵⁴ Daß er sich nicht etwa als jenen behexten Römer-Jüngling, sondern als den Schiedsrichter im Schönheitsstreit der Göttinnen – Paris – empfand, scheint gleichermaßen geeignet, die fortdauernde Macht der alten Verteufelung infragegestellt, wie auch ihren einstigen Anlaß frisch bestätigt zu sehen.

Solche Wirkungsbalance scheint indes der Zeit vorauszuweichen, aus der wir Kenntnis von einem besonders kruden Fall einer an unseren Gegenstand geknüpften Feindbildprojektion haben: In Trier bewahrt man noch heute den bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten Torso einer Venusstatue⁵⁵ (Abb. 7), die einst bei St. Matthias gestanden und die (spätmittelalterliche) Steininschrift in lateinisch und deutsch am Sockel getragen hat:

»Wollt Ihr wissen, was ich bin
Ich bin gewesen ein Abgottin
Da S. Eucharius zu Trier kam



7 »Trierer Venus«; Rheinisches Landesmuseum, Trier

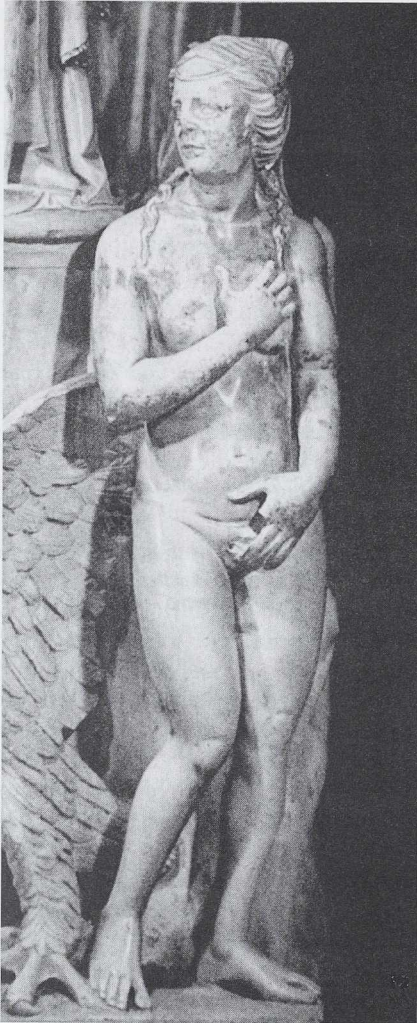
Er mich zerbrach, mein Ehr abnahm
Ich was gehret als ein Gott
Jetzt stehen ich hie der Welt zu Spot«.⁵⁶
Zuvor war sie im Kirchhof der bis zum Fund der Apostel-Matthias-Gebeine (1127) dem Titelheiligen und Bistumsgründer Eucharius zubenannten Abtei in Ketten aufgehängt⁵⁷ gewesen und durch die obligaten Steinwürfe der St. Matthias-Pilger (»Heidenwerfen«⁵⁸) zur demonstrativen Abkehr vom Heidentum in die heutige Verfassung gebracht: Ein von der Idee des altchristlichen Idolensturzes bemerkenswert abweichendes Ritual. Ging es dort propagandistisch um die Statuierung eines Exempels auf die Ohnmacht der Götter, ihrer leiblichen Attraktion zum Trotz, so schien man hier von dieser ihrer Schwäche nicht restlos überzeugt:

In kontrollierter Konfession sollte sich doch wohl der seiner Stabilität noch nicht gänzlich versicherte Christenglaube des Einzelnen kollektiv bezeugen, bewiesen im Haß auf Statuen und bewährt an der Verletzung des stärksten Reizes, mit dem das Heidentum die Sinne hatte bestechen können: Statuen der nackten Liebesgöttin.

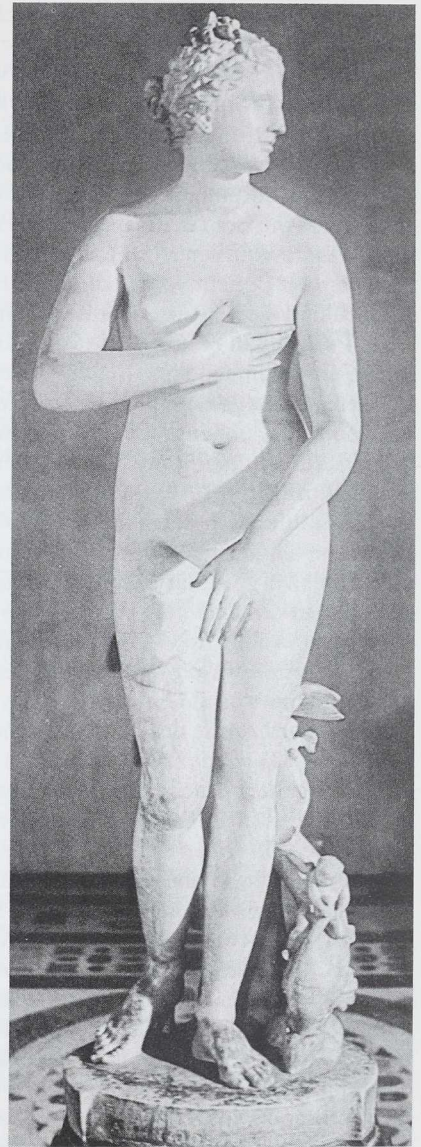
Bis ins 14. Jahrhundert und ins Kernland der entstehenden Neuzeit reichte die Angst vor der schädlichen Zaubermacht nackter Idole/Götterbilder und überwog am Ende noch einmal das Entzücken über ihre beginnende Renaissance. Dabei schien sich mit dem überraschenden Fund einer Venusstatue in Siena (gegen 1340) eine Wende von der Verteufelung zu neuer Begeisterung anzubahnen. Ghiberti, dem wir den Bericht verdanken, beruft sich auf eine Zeichnung von Ambrogio Lorenzetti und die Augenzeugenschaft eines »uralten« Mönches (den Goldschmied Jacopo)⁵⁹, von dem er hörte, »wie alle Kunstverständigen und Kenner der Bildhauerkunst, Goldschmiede und Maler herbeiliefen, um jene wunderbare und kunstreiche Statue zu sehen. Alle lobten sie überaus, auch jene berühmten Maler, die Siena damals hatte...«. Unter großem Beifall stellte man das Fundstück an vornehmster Stelle der Stadt, auf der Fonte Gaia vor dem Rathaus auf. Doch unter dem Eindruck eines ungünstigen Krieges mit dem Erbfeind Florenz schlug die junge Freude über die schöne Statue rasch um in die alte Phobie. Man machte die Statuenerhebung für die erfahrene Ungunst des Himmels verantwortlich, ging reumütig mit sich ins Gericht und zieh sich gotteslästerlicher »*ydolatria*«. Auf Ratsbeschluß entfernte und zerschlug man am Ende die Figur, »*cum inhonestum videatur*«. ⁶⁰ Ihre Trümmer verscharfte man auf dem Gebiet des Gegners, um ihm denselben Schaden zuzufügen.

In Italien waren mittlerweile vereinzelt (und *noch* vorübergehend) Figuren nach antikem Vorbild entstanden. Als erster sichtbarer Erfolg der langen Anstrengung bei der Lösung des dämonistischen Knotens darf die, noch nicht erschöpfend gedeutete, »Tugend« (Abb. 8) am Fuß der Pisaner Domkanzel von Giovanni Pisano (1301/10) gelten, – die stattliche Statuette einer nackten Frau in der typischen Positur einer *Venus pudica*. Keine Freiplastik zwar, aber im Verhältnis zu dem traumatisierten Körperbild früherer Jahrhunderte von integraler, heiler Statur. Die einzelnen Umstände – das kleine Format, die unmißverständliche Schamgeste und die Rückenverbindung mit der benachbarten Figur (wenn denn die Rekonstruktion zuverlässig ist) – haben die überraschende Verabschiedung des alten Tabus sicherlich erleichtert; und die gewachsene *künstlerische* Affinität zu Motiv und Erscheinung einer nackten Venusfigur der Antike, wie wir sie auch bei der Sieneser Statuenerhebung durch die dortige Künstlerschaft erlebten, schien das ihre beigetragen zu haben, daß hier ein erstes Mal – so gut es ging – eine vergleichbare Statue realisiert werden konnte.

Dennoch wurden die dämonischen Hürden, die inneren wie die äußeren, nicht zuerst von den Künstlern, sondern den Sammlern und Liebhabern genommen, die es leichter, nämlich nur mit dem inneren, dem eigenen Widerstand – anstelle der öffentlichen Meinung – zu tun hatten. Das bezeugt eine bemerkenswerte Passage in einem Kommentar zu Dantes »Göttlicher Komödie«, worin des Dichters mittelalterlich-gespaltenes Kunstverständnis von seinem Kommentator, Benvenuto Rambaldi da Imola, gut ein halbes Jahrhundert später (um 1376), antiquarische und rationalistische Kritik zugleich erfährt. Stein des Anstoßes ist die Stelle, wo es der Dichter unternimmt, die seine Einbildung beherrschende, im übrigen diskreditierte mimetische Vollkommenheit figürlicher Plastik aus der Empirie zu beglaubigen.



8 Giovanni Pisano, »Pisaner Venus«; Domkanzel, Pisa



9 »Mediceische Venus«; Uffizien, Florenz

Die knappe Notiz zu Beginn der Ekphrasis im 10. Canto des Purgatorio, wo die Aufsteigenden – Vergil und Dante – Marmorbilder von solcher Perfektion vorfinden, »daß nicht nur Polykletes, auch die Natur sich davor schämen müßte«⁶¹, veranlaßt den Kommentator, seine bessere Kenntnis in der Sache herauszukehren. Dabei weiß er Angelesenes durch Autopsie zu ergänzen, wenn er mitteilt, er habe selbst in einem Florentiner Privathaus eine wunderbare Marmostatue der Venus gesehen, – »eine Frau in herrlichster Nacktheit, mit der Linken die Scham, mit der Rechten die

Brüste bedeckend; und man behauptet, es sei ein Werk des Polyklet, was ich nicht glaube, weil es heißt, dieser Bildhauer habe in Erz, nicht aber in Marmor gearbeitet«. ⁶²

Man konnte mithin in einer Privatsammlung eine Venusstatue sehen, und zwar jenes – später »Mediceische Venus« (Abb. 9) genannten – Typs, den Giovanni Pisano, der möglicherweise diese Skulptur kannte, zuvor nachgebildet hatte. Benvenuto sah sie zwei Jahrhunderte nach des Magisters Gregorius herz klopfendem Rendezvous: nunmehr nicht mit dem Auge des ertappten Voyeurs, sondern mit enthusiastischem Kennerblick. Aber der antikenkundige Kommentator ließ es nicht mit der dokumentierten Autopsie bewenden, mit der er den Polyklet-Vergleich seines Meisters zurückwies, sondern wußte sogleich die fragliche Textstelle mit intimerem antiquarischen Wissen zu versorgen.

Dem Dichter der »Comedia« waren Plastiken noch immer Monumente der Sinnestäuschung, – wenn er etwa von dem ersten der – die Natur und Polyklet übertreffenden – Marmorbilder, dem Verkündigungengel, sagt, er scheine ein »Ave« zu sprechen, und das folgende, die Jungfrau Maria empfindet, »wie ein Bild sich prägt im weichen Wachse«. Es ist der gleiche Panoptikumseffekt, den die Griechen an ihren Plastiken rühmten, den die Christen verteufelten, um das Fürchten zu lehren, aber dem Bilde der hl. Jungfrau, um diese lieben zu lehren, gegebenenfalls zustanden. Die Dante-Stelle schmeckt denn auch nach den missionierten Statuenverlobungen, wo Venus zur Virgo wurde und göttliche Minne entstand.

Um solchem Effekte aber die angemessene Ursache zuzuteilen, so hält Benvenuto seinem Meister entgegen, hätte nicht der *Erz*-Bildner Polyklet, sondern Praxiteles genannt werden müssen, der mit seinen *Marmorarbeiten* weitaus glücklichere Wirkungen erzielt habe. Und nun folgt, nach Plinius zitiert, die alte Geschichte von der Aphrodite des Praxiteles, die über alle Maßen schön gewesen, daß ein Jüngling, in heißer Liebe entbrannt, sie befleckt habe: »Und von überall her reisten die Leute nach Knidos, um die dort aufgestellte Statue anzusehen«. ⁶³ Benvenuto spricht und handelt zum Ende des Trecento, als wüßte er nichts mehr von der dämonischen Karriere der vermaledeiten Plastik und ihren haarsträubenden Wirkungslegenden, deren Originalfassung er dem Dichter unbefangen wie zur Nachbesserung anbietet, – als sei tausend Jahre lang nichts gewesen, was seine Pliniuslektüre und seine Florentiner Statuenvisite hätte irritieren können. Die anrühige Legende und die von Gottes eigener Hand geschaffenen Bildwerke am Läuterungsberg fliehen einander nicht mehr! Das *tertium comparationis* ist die artifizielle Leistung, entschuldigt und befreit von konfessioneller Verantwortlichkeit. Die Schau-Lust schickt sich an, ihren künstlerischen Ort im Bild/Bildwerk – alten wie neuen – wiederzuentdecken und verweist die Rede von ihrer Triebtäterschaft endgültig ins Reich der literarischen Phantasie.

VIII.

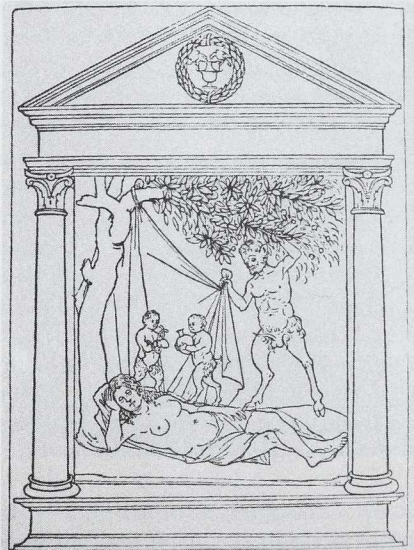
Mit der Wiederkehr und Realisierung mimetischer Konzepte für die Darstellung nackter Menschen – seit dem 15. Jahrhundert – hat die knidische Legende ihre im Idolenkampf erworbene, kunstpolitische Zielsetzung zumeist verloren. Wo sie fernerhin zitiert wurde, geschah es gleichsam hinter vorgehaltener Hand allein um des Pikanten willen, – so etwa bei Ludovico Dolce – in vertraulicher Korrespondenz – an

Alessandro Contarini über Tizians Venus auf dem Bilde ihrer Trennung von Adonis.⁶⁴ Oder aber wachsendes psychopathologisches Interesse bemächtigte sich des Zitats als eines Fallexempels, – so Montaigne über die bedenkliche Neigung von Männern, die Verwirklichung ihrer erotischen Wünsche nicht vom Einverständnis der begehrten Person abhängig machen zu wollen und somit – *in extremis* – der Statuo- oder gar Nekrophilie zu frönen.⁶⁵

Einmal noch allerdings begegnet uns der knidische Effekt mit dem Gewicht eines Manifestes. In seinem »Liebestraumkampf« (»Hypnerotomachia«⁶⁶) erblickt der Held der geheimnisvollen Wanderung durchs Liebesleben, Poliphilus, einen Brunnen in Menschengestalt (Abb. 10), der dem Leser bis in alle Einzelheiten vorgestellt wird: Wasserspendende Gestalt ist eine nackte, lagernde Nymphe, aus deren »jungfräulichen« Brüsten zwei Fontänen schießen. Im Schlaf, dem sie hingegeben ist, muß es ihr entgehen, wie sich ein Satyr ihr in sichtlicher Erregung nähert, – indes nur einen Zweig herabbiegt, um ihr angenehmen Schatten zu spenden.

Der Autor »findet keine Worte, daß Maß der Anmut, Eleganz und Vollkommenheit auszudrücken, das in diesem Werk hervortrat und das noch durch die Schönheit des Marmors, der heller war als Elfenbein, gesteigert wurde«, legt stattdessen den knidischen Maßstab an, wobei ihm Zweifel kommen, daß »das Bild der Venus, das Praxiteles einst schuf und für das Nikomedes, der König der Knidier, den Besitz seines Volkes gab⁶⁷, derart vollkommen war. Und dabei war jenes Bild von solcher Schönheit, daß die Menschen in gottlose Begierde verfielen und das Bild »*masturbando*« schändeten«.

Das wiederum aus Plinius geschöpfte Zitat scheint zunächst, analog Dantes Polyklet-Vergleich, zur Steigerung der über die Verbalisierbarkeit hinaus postulierten Naturnähe des Bildwerks gemeint, das jedoch weder eine typische Venus ist, noch den zur plausiblen Täuschung erforderlichen »Körper« einer Freiplastik besitzt. Es ist also wohl auch (oder eher!) an die Evokation der *innerbildlichen* Wirkung, die Animation des Satyrn gedacht, der gemeinsam mit *Natura*, der Nymphe, als Triebkraft der sich andauernd regenerierenden Natur figuriert. Diese erneuerte Zumutung schöpft indes ihre Berechtigung aus philosophisch-vitalistischem Grund und nicht aus künstlerischen oder kunstpolitischen Überzeugungen.



10 Nymphe (*Natura*) und Satyr; Holzschnitt aus:
»Hypnerotomachia Poliphili«; Venedig 1499

Die zeitgenössische *Bildwelt* konnte und mußte, im Bewußtsein ihrer mimetischen Revolutionierung, des Beistands der obszönen Fabel entraten, um sich nicht so gleich zu diskreditieren.⁶⁸ Ob und wie die betreffende Bildwelt – nach Giovanni Pisanos Vorleistung und dem Applaus der sienesischen Künstler auf die Inthronisation der nackten Göttin – weiterhin an ihrer Erbkrankheit trug oder endlich mit ihr fertig war, wäre eine neue kunstgeschichtliche Fragestellung; denn die entdämonisierende Häutung der antiken Göttin führte schließlich, trotz aller Antiken-Begeisterung, nicht in antike Zustände zurück.

Deren sinnliches Erbe und die künstlerischen Folgerungen der Erben konnten auf lange Sicht nur über den Weg der Sublimation zu allgemeiner Anerkennung gelangen. Solange man nämlich Artefakt und Physis – spekulativ, augenzwinkernd oder pathologisch, wie die Statuenliebhaber und ihre Referenten – ineins sah oder doch sehen konnte, war nicht nur die Legitimation eines Faches der Kunst infrage gestellt; es mußte die Geschichte und Vorstellung von ›freier‹ Kunst überhaupt gefährdet bleiben, wenn weiterhin an der geltenden Ontologie manipuliert wurde und die Scheidung von Kunstwerk und Leben in der Schwebelage blieb. Diese Scheidung vollzog sich unbeschadet individueller Alterationen als kultureller Prozeß, an dessen Ende sich die Frage nach obszöner Kunst – bis vor die Tribunale – nur mehr als die Frage stellte: Kunst oder Nicht-Kunst? Der Konstruktion eines solchen Blickes, der Nacktheit nicht *naturalistisch*, sondern *ästhetisch* zu sehen vermeint, der abschließend von Kant in der »Kritik der Urteilskraft« (1790) auf den Begriff gebracht wurde, entsprach eine Erziehung des Publikums zur ›idealen‹ Anschauung des Nackten: nicht als nackte Menschen, sondern als künstlerischer Akt.

Zu Beginn dieses Prozesses, im 15. Jahrhundert, blieb, soweit man sieht, die künstlerische Aufmerksamkeit nachhaltiger besetzt von den ehemals inkriminierten, nun durch Idealisierung exorzierten Urbildern oder was man dafür hielt.⁶⁹ Dazu ein Zeugnis aus Venedig, wo der Trientiner Humanist Raffaele Zovenzoni (Zavenzonio), nach der Mitte des 15. Jahrhunderts, einen Venus-Torso im Besitze Gentile Bellinis mit folgendem Epigramm besang:

»In Venerem Gentilis Bellini.

Qui Paphiam nudis Venerem vidisse papillis

Optat in antico marmore Praxitelis,

Bellini pluteum Gentilis quaerat; ubi stans,

Trunca licet, membris vivit imago suis.«⁷⁰

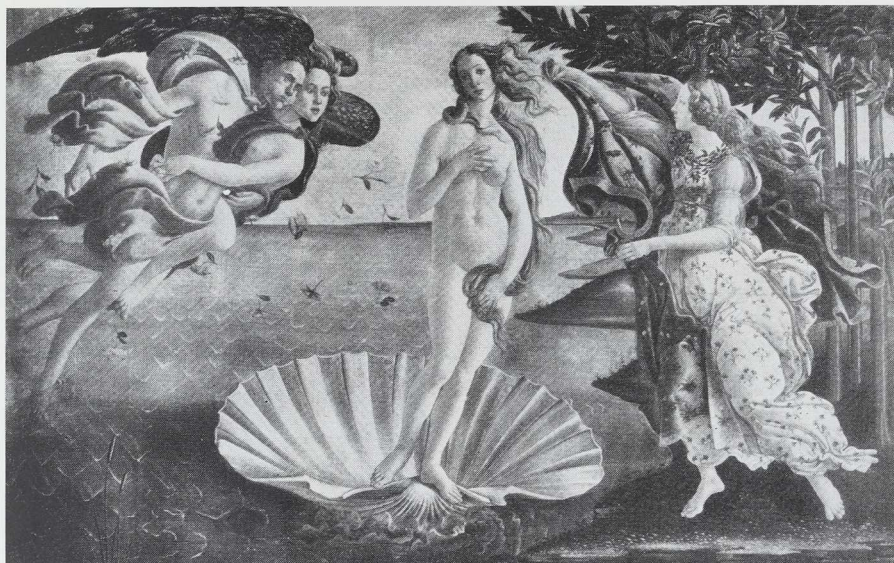
Das barbusige Bild, heißt es, »lebe trotz seiner Verstümmelung«; deshalb anscheinend glaubte man immer noch, es hinter einem Schutzschirm (»pluteus«) aufstellen zu müssen. Der notorische Ruhm der Statue und ihres Schöpfers konnte jedoch erhalten zum Ruhme des Sammlers (eines Malers!) und seines Stücks.⁷¹

Weitaus weniger wurde die entstandene Liberalität für entsprechende eigene Kreationen genutzt; sonderlich lebensgroße weibliche Aktplastik ließ noch lange auf sich warten⁷², wobei die Ironie der (Kunst-)Geschichte es wollte, daß eine der ersten Venus-Statuen der Renaissance, eine von Primaticcios Bronzen für Franz I., ahnungslos nach einer Knidia-Variante geformt war⁷³ (Abb. 11).

In der Euphorie der Aneignung des so lange perhorreszierten Reizes entstanden jedoch nun auch öffentlich Antikensammlungen sowie ungezählte Studienblät-



11 Bronzeabformung einer Knidia-Kopie für Franz I., 1540; Louvre, Paris

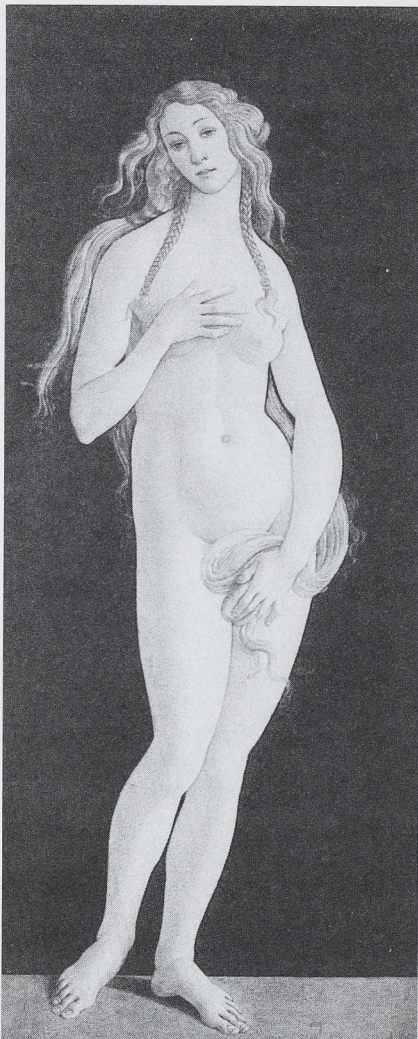


12 Sandro Botticelli, Geburt der Venus; Uffizien, Florenz

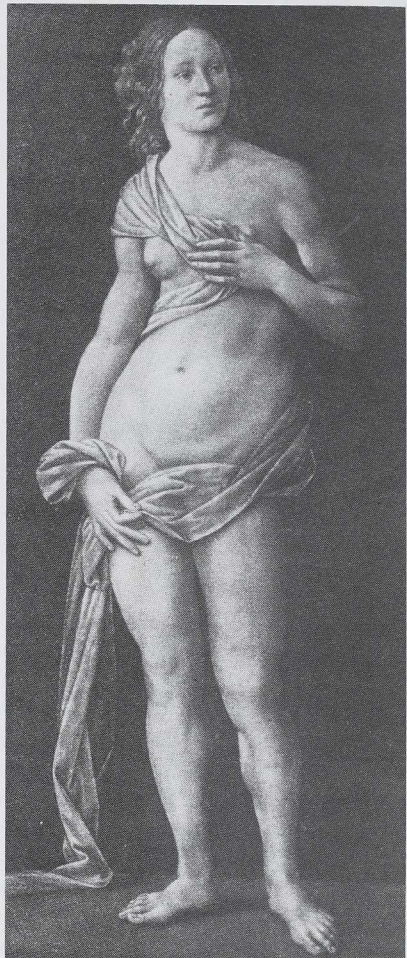
ter nach den diversen Fund- und Sammlungsstücken. In solcher – geliehenen Form – erschien dann auch die einstige Liebesgöttin – als neuzeitlicher Akt: nunmehr vorzugsweise *gemalt*, allerdings *statuarisch* gemalt. Des neuzeitlichen Aktes synchrone Geburt gelegentlich der »Geburt der Venus« (von Botticelli) (Abb. 12) scheint die Übermacht des Statuarischen bei diesem Sujet, die bis ins 20. Jahrhundert währte, gattungsästhetisch besiegelt zu haben. Die Frühlingswinde und die Frühlingshore vermögen mit all ihrer Bewegung keine Regung bei der Gefeierten zu bewirken, als genüge es ihr, eine gute Figur zu machen⁷⁴, – was wiederum Botticellis fernerer Klientel genügte, um Repliken des Aktes allein zu begehren⁷⁵ (Abb. 13). Wenn auch Lorenzo di Credi, hierin über sein Vorbild hinausgehend, ein lebendes Modell benutzt: zur Venus wird es erst, nachdem er es wie eine Statue hingestellt hat⁷⁶ (Abb. 14). Das gilt auch für Dürer, der mit mehr Gespür für thematische Stigmata und die Virulenz verdunkelter Traditionen *seine* Venus entwirft (Abb. 15), wie sie von dem erschlafenen Doktor geträumt wird, augenscheinlich im Moment der zauberischen, im Traum stattfindenden Ringvermählung⁷⁷, die inzwischen längst zum Volksbuchthema geworden war.

X.

Nach dem Wechsel ihrer Erscheinung von der dritten in die zweite Dimension brauchte die Göttin haptische Attacken wie in ihrer knidisch-plastischen Existenz kaum noch zu gewärtigen. Zugleich schien nunmehr ihre statuarische Subsistenz ihren neuen Schöpfern einen gewissen Schutz vor neuerlichem Argwohn zu gewähren,



13 Sandro Botticelli, Venus; Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin

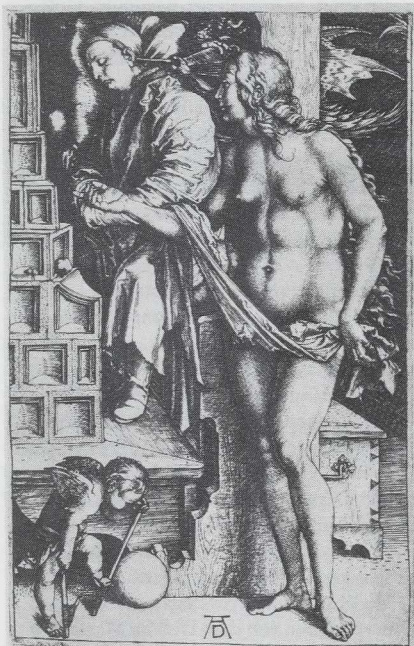


14 Lorenzo di Credi, Venus; Uffizien, Florenz

der sich meldete, als man begann, anstelle antiken Marmorkörpern dem physischen Original seiner Nachahmungsbemühungen, dem lebenden Modell in Atelier und Aktsaal, an den Leib zu rücken. Der statuarische Schein, die kühle plastische Geste schien das lebende Modell zu verdecken, dessen Existenz, nachdem diese zur Kenntnis genommen war, einen neuen moralischen Dauerskandal in die Welt setzte, der nicht-enden-wollenden Legendenstoff abwarf.

Auf solchen erneuerten Unzuchtsverdacht, der nun anstelle der antiken-steinernen die gegenwärtigen leiblich-lebenden Reize traf, reagierte Albrecht Dürer, zum Schutze seines Rufes und seiner Kunst bereits in *statu nascendi*, mit dem Postu-

lat und Privileg des *künstlerischen*, des ästhetischen Blicks: Den (nahezu) nackten und, wie es heißt, allerschönsten Jungfrauen, die als lebende Bilder den Einzug Karls V. am 23.9.1520 in Antwerpen dekorierten, – an denen der Kaiser vorbeischaute, habe Dürer sich eigens »ut perfectionem pulcherrimarum virginum rectius consideraret« genähert, wie in Melanchtons Gesprächen überliefert. Dazu habe Dürer, sich rechtfertigend, erklärt: »Ego, quia eram pictor, aliquantulum invecundius circumspexi« – »als ein Maler, der ich bin, durfte ich mich ein wenig unbescheidener umschauen«. ⁷⁸



15 Albrecht Dürer, »Traum des Doktors«, Kupferstich

Anmerkungen

1 Übersetzung der fremdsprachigen Zitate, wo möglich unter Benutzung von vorliegenden Übersetzungen, durch den Autor. Für die christlichen Texte wurde dabei vor allem benutzt: Bibliothek der Kirchenväter, eine Auswahl patristischer Texte in deutscher Übersetzung, hrsg. v. O. Bardenhewer/Th. Schermann u. K. Weymann, Kempten/München 1911-31. Nachweis der benutzten Edition nur bei Zitat in der Ursprache, sonst lediglich Benennung der Textstelle. Monika Stein-

hauser und Horst Bredekamp sei für wertvolle Hinweise gedankt.

Abkürzung: Patr.ser.lat./graec. = J.P. Migne (Hrsg.), *Patrologia cursus completus*, Series Latina (1844 ff.)/Series Graeca (1857 ff.).

2 Vgl. Textedition und Kommentar von G. McN. Rushforth, *Magister Gregorius De Mirabilibus Urbis Romae: An new description of Rome in the twelfth century*, in: *The Journal of Roman Studies*, IX, 1919, S. 23-58.

3 »Nunc uero pauca subiciam de signis marmoreis, que pene omnes a beato Gregorio aut delete aut deturpate sunt. Quorum unam propter eximie pulchritudinis speciem primum referam. Hec autem ymago a Romanis Ueneri dedicata fuit in ea forma in qua iuxta fabulam cum Iunone et Pallade Paridi in temerario examine dicitur Uenus se nudam exhibuisse. Quam temerarius arbiter intuens inquit *Iudicio nostro uincit utramque Uenus* [Ovid, *Ars Amat.* i.248]. Hec autem ymago ex Pario marmore tam miro et inexplicabili perfecta est artificio ut magis uiva creatura uideatur quam statua: erubescenti etenim nuditatem suam similis, faciem pupureo colore perfusam gerit. Videturque comminus aspicientibus in niueo ore ymaginis sanguinem natate. Hanc autem propter mirandam speciem et nescio quam magicam persuasionem ter coactus sum reuisione, cum ab hospicio meo duobus stadiis distaret«. Ebd., S. 51.

4 Über die moralische Interpretation des Parisurteils vgl. B. Hinz, »Amorosa Vision«: Inkunabeln der profanen Malerei in Florenz, in: *Städel Jahrbuch*, XI, 1987, S. 127 ff.

5 Vgl. M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur im Mittelalter*, I-III, München 1911-31, S. 1030; P. Lehmann,

- Pseudo-antike Literatur des Mittelalters, Leipzig 1927, S. 12.
- 6 So z.B. Jean Froissart in: *L'espinette amoureuse*, um 1370, vgl. die Ausg. v. A. Fourrier, Paris 1963.
 - 7 Als Initiale der standardisierten Liebesklimax, vgl. R. Schnell, *Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern/München 1985, vor allem der Abschnitt »Schönheit (Sehen)«, S. 241 ff.
 - 8 Den Ruhm der Skulptur im Altertum, nicht nur als bedeutendstes Werk ihres Schöpfers, sondern der gesamten Marmorplastik, vermögen ihre zahlreichen, aber wenig qualitätsvollen Kopien heute nur bedingt nachvollziehbar zu machen. Beste Kopie die sog. »Venus Colonna«, Vatikan 812, in Blinkenbergs Katalog (s.u.) die Nr. I/1. Das Datum ist strittig; vielleicht in die 60er Jahre des 4. Jhs. zu datieren, die Zeit der Umsiedlung der Knidier von der Mitte an die westliche Spitze ihrer Halbinsel (Neu-Knidos), als mit den neuen Tempeln auch neue Götterbilder fällig wurden. Die Realien und Quellen in den Praxiteles-Artikeln: Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften, beg. von G. Wissowa (Pauly-Wissowa), XXXIV, 1954, Sp. 1786 ff. (G. Lippold); sowie: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, hrsg. von U. Thieme/F. Becker, XXVII, 1933, S. 358 f. (Die antiken Erwähnungen der Plastik (unvollständig) bei: J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868, Nr. 1227 ff. Ferner vor allem Chr. Blinkenberg, *Knidia. Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite*, Kopenhagen 1933. Die Notiz bei Plinius (*Naturalis historia*, XXXVI, 20), Praxiteles habe gleichzeitig eine bekleidete und eine nackte Aphrodite in Arbeit gehabt, welche letztere die Koer, die die bekleidete wählten, verschmäht hätten, so daß sie ins benachbarte Knidos gelangte, ist sicherlich spätere Legende, dennoch aber bezeichnend für die Aufmerksamkeit, die man dem Phänomen der Nacktheit schenkte.
 - 9 *Erotes*, 11 ff., 2. Jh.p.Chr. Früher fälschlich Lukian zugeschrieben, Text: Luciani opera, ed. M. D. Macleod, III, Oxford 1980. Dt. Ausgabe u. Übersetzung v. H. Licht, *Erotes. Ein Gespräch über Liebe*, München 1920.
 - 10 Wie sie in Marmor oder Ton (oft spiegelverkehrt) erhalten sind, z.B. im Archäologischen Museum, Izmir.
 - 11 Über diesen Komplex: E. Kris/O. Kurz, *Die Legende vom Künstler* (1934), (ergänzt) Frankfurt/M. 1980, III, 1. u. 2.
 - 12 Dichtern der Mittleren Komödie. Dort, in beiden Fällen, für Samos in Anspruch genommen; erwähnt bei Athenaios, *Deipnosophistae*, XIII, 605.
 - 13 Zu dieser Hetäre und ihrem Verhältnis zu Praxiteles ausführlich unter dem Stichwort »Phryne« in Pauly/Wissowa, XXXIX, Sp. 893 (Raubitschek).
 - 14 4. Buch, 1. Brief (fragm. 3); vgl.: *The letters of Alciphron, Aelian and Philostratus*, hrsg. v. A. R. Benner/Fr. H. Fobes, Cambridge (Mass.)/London 1949.
 - 15 Über die dortige Aufstellung der drei Figuren: Pausanias, 9, 27.
 - 16 *Naturalis historia*, XXXVI, 20 ff.
 - 17 Dazu J. Geffcken, *Der Bilderstreit des heidnischen Altertums*, in: *Archiv für Religionswissenschaft*, XIX, 1916/19, S. 286 ff.
 - 18 Der Diakon Markus; vgl. *Marci Diaconi vita Porphyrii Episcopi Gazensis*, Leipzig (Teubner) 1895, § 59; zit. nach der Übersetzung von G. Rohde, *Das Leben des Heiligen Porphyrius Bischofs von Gaza*, beschrieben von dem Diakon Markus, Berlin 1927.
 - 19 So u.a. Athenagoras in seiner »Bittschrift für die Christen« (an Marc Aurel und Commodus, um 177), Kap. 15.
 - 20 Augustinus, *De civitate Dei*, VIII, 24: »...idolis daemones per artem nescio quam cupiditatem suarum vinculis inligatos«, *Corpus Christianorum, Series Latina* (1953 ff.), XLVII, pars XIV, 1.
 - 21 Arnobius, *Adversus nationes* (Gegen die Heiden), IV, 11; um 300; nach der Übersetzung von J. Alleken, Trier 1858.
 - 22 Clemens von Alexandria, *Protrepticus* (Mahnrede an die Heiden), IV, 46, 1; übers. von O. Stählin, München 1934.
 - 23 *Valerii Maximi Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, XI, § 11.2, Ext. § 4: »Cuius coniugem Praxiteles in marmore quasi spirantem in templo Cnidiorum col-

- locavit, propter pulchritudinem operis a libidinoso cuiusdam complexu parum tutam«, ed. C. Halm, Leipzig 1865.
- 24 58. Brief, um 395/96, *Patr.ser.lat.*, XXII, Sp. 581.
- 25 De vita Constantini, III, 26.
- 26 Im Kommentar zum 47. Psalm.
- 27 Z.B. in der Sächsischen Weltchronik, Text C, 85, im Zusammenhang mit der Kreuzessuche der Kaiserin Helena, nun polemisch aktualisiert und den Juden in die Schuhe geschoben: »Joden, de dar gewonet hadden, de hadden gemaket an der selven stat en bilde Veneris der god-dinne durch dat, swelch cristen man dar queme unde wolde anbeden in der stat de godes gnade, dat man sege ine dar anbeden mer den afgot...«, *Monumenta Germaniae Historica, Chroniken*, II, 1877.
- 28 Vgl. G. E. Bean, Kleinasien. Jenseits des Mäander. Karien mit dem Vilayet Mugla (London 1971), Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1974, S. 236.
- 29 Clemens von Alexandrien, IV, 57, a.a.O.; der Pygmalion-Stoff wurde allerdings nicht in dieser, sondern der Version Ovids populär und gelangte in den Legenden-schatz zu Kunst und Künstler.
- 30 Arnobius, a.a.O., VI, 22.
- 31 Athenagoras, a.a.O., 14. Als Erfinderin der Prostitution war Aphrodite bereits von Euhemeros, in seiner rationalisierenden Götterkritik gern zitiierter heidnischer Gewährsmann der Patristik, eingeführt worden, fr. 25 J.
- 32 Clemens, a.a.O., IV, 51, 1.
- 33 Tatian, *Oratio adversus Graecos* (Gegen die Griechen), 33; *Patr.ser.graec.*, VI.
- 34 Arnobius, a.a.O., VI, 13, nach der Übersetzung v. J. Alleken, Trier 1858.
- 35 Porphyrius (der Heide), Schüler Plotins, zit. nach A. von Harnack, Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten, 4. Aufl., Leipzig 1924, I, S. 310. Anm. 2.
- 36 Theodoretus, *Graecarum affectionum curatio* (Die Heilung der griechischen Krankheit), III, 782; *Patr.ser.graec.*, LXXXIII.
- 37 Ebd., III, 774; dem alt-athenischen Moralisten Antisthenes in den Mund gelegt.
- 38 Vgl. A. v. Harnack, a.a.O., II, S. 226 ff.
- 39 Philostratos, Das Leben des Apollonios von Tyana, 6, XL; um 217 veröffentlicht;
- das Buch wurde zu einer Lieblingslektüre der Spätantike, wurde ins Lateinische übersetzt und weiter bearbeitet. Zitat nach der Übersetzung von V. Mumprecht, München/Zürich 1983.
- 40 Vgl. C. Mango, Antique statuary and the Byzantine beholder, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 17, 1963, S. 53 ff.
- 41 *Liber de promissionibus et praedictionibus Dei* (S. Prospero attributus), *Patr.ser.lat.*, LI, IV/VI; Mitte 5. Jh.: »Quaedam juvenula Araba natione, ancillae, Dei habitum gestans, cum in balneo lavans simulacrum quoddam Veneris impudice respiceret et seipsam, eique se consimilians, domicilium se diabolo praebuit«.
- 42 *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, hrsg. von Th. Preger, Leipzig 1901/07, II, 65.
- 43 Nicephorus, S. Andreae Sali Vita, *Patr.ser.graec.*, CXI, 129 ff.
- 44 Soweit sie Byzanz betrifft, vgl. C. Mango, a.a.O.
- 45 Hier (Abb. 4) eine Tafel (II) von vier ähnlichen in der Dissertation von J. Weitzmann-Fiedler, Die Aktdarstellung in der Malerei vom Ausgang der Antike bis zum Ende des romanischen Stils, Straßburg 1934, das Verzeichnis der abgebildeten Figuren S. 99 f.
- 46 Im folgenden zit. nach: Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen, hrsg. von E. Schröder, Berlin 1964 (MGH, Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters, I), Vers 13101 ff. Wegen der Anmerkungen noch immer unentbehrlich: Der keiser und der kunige buoch oder die sogenannte Kaiserchronik, hrsg. von H. F. Massmann, Quedlingburg/Berlin 1849.
- 47 Ein Papst Ignatius ist nicht bekannt, wohl aber ein Patriarch von Konstantinopel (9. Jh.) gleichen Namens, was ebenfalls für den griechischen Ursprung der Legende spricht.
- 48 II, § 205; vgl.: *Wilhelmi Malmesbiriensis monachi De gestis regum Anglorum libri quinque*, hrsg. von V. Stubbs, London 1887, I, S. 256 f.
- 49 Vgl. unter dem Stichwort »Statuenliebe«: E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 6. Aufl. 1983, S. 713 ff. (mit weiterer Lit.); ferner A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*,

- II, Turin 1883, Kap. XIX; Fr. v. Bezold, Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus, Leipzig 1922, vor allem S. 62 ff.; E. Fr. Ohly, Sage und Legende in der Kaiserchronik, Münster 1940, S. 203 ff.: Stets wird W. v. Malmesbury zur Quelle erklärt.
- 50 St. Lazare, Autun, vor 1130, an der Ostseite des linken östlichen Chorpfeilers; auf der entsprechenden Position gegenüber erscheint ein Kaiser (Konstantin?), wie er einen nackten Heiden niederreitet; so scheinen die Christianisierung und die Fortdauer des Heidentums als sich überlappende Epochen parallelisiert. Vgl. D. Grivot/G. Zarnecki, Gislebertus – Meister von Autun (Paris 1960), Wiesbaden 1962, S. 65 f.; dort auch eine ikonologische Deutung der Mordinstrumente.
- 51 Um 1244; zit. nach: Vincentius Bellovacensis, *Speculum historiale*, Douai 1624, XXIX, u. LXXXVII.
- 52 Federzeichnung (Winkler 181), 30,5 x 21,3, Rennes Museum; dazu P. Halm, Der schreibende Teufel, in: *L'umanesimo e il demoniaco nell' arte – Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Rom 1952, Rom/Mailand 1953, S. 235 ff. Dürer hat diese Metamorphose kunsthistorisch legitimiert in seinem projektierten Lehrbuch der Malerei (Übertragung der Göttermaße auf christliche Gestalten): »Und wÿ sy prawcht haben Fenus als das schönste weib, also woll wir dÿ selbstzürlich gestalt krewschlich (etwa zierlich, anmutig) darlegen der aller reinsten jungfrawen Maria«. Zit. nach: Dürer, Schriftlicher Nachlaß II, Hrsg. v. H. Rupprich, Berlin 1966, S. 104.
- 53 Es gibt gute Gründe, die Statue mit der sog. Kapitolinischen Venus zu identifizieren, die im 17. Jh. bei San Vitale gefunden wurde; vgl. G. McM. Rushfort a.a.O., S. 24 f.
- 54 So etwa John of Fordun, *Chronica gentis Scotorum* (Scotichronicon); Matthew of Westminster (ehem. attr.), *Flores Historiarum*; John Brompton, *Chronicon*; Roger of Wendover, *Flores Historiarum*; Henry Knighton, *Chronicon*; Ranulf Higden, *Polychronicon*. Wenn auch einige dieser Chroniken späteren Datums sind, spricht doch die Fülle der Überlieferung für eine enorme Verbreitung der Zauber-
- legende.
- 55 Rheinisches Landesmuseum, Trier, vom Typ der Venus von Milo; die Realien (mit Lit.) sind kurz zusammengefaßt von W. Binsfeld, Trier, in: *Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier*, 14 (= Kurtrierisches Jahrbuch, 27), 1982, S. 42 ff.
- 56 Zitat nach der Angabe von W. Binsfeld, Trier, dem für seine freundliche Hilfe gedankt sei. Es folgt (auf der Tafel) die geschichtliche Notiz: »im jahr 50 nach Christi geburt sein diese 3 h: bischoffe von Rom zu Trier komen. Euc: Val: Mat.«
- 57 Vgl. L. Radermacher, Venus in Ketten, in: *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, XXIV, 1905, S. 219-227; aufgehängt und ob ihrer so bewiesenen Machtlosigkeit dem Spotte preisgegeben, wurden Götterbilder bereits in der Spätantike, vgl. C. Mango, a.a.O., S. 56.
- 58 So (lt. Radermacher, a.a.O.) K. Simrock in: *Zeitschrift für deutsche Mythologie*, II, S. 131 f.
- 59 In den *Commentarii*; vgl.: Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, hrsg. von J. von Schlosser, Berlin 1912, I, S. 63, II, S. 189; die Gottheit wird zwar nicht beim Namen genannt, doch erlauben die Angaben und die Begleitumstände eine Identifikation als Venus.
- 60 Nach dem Wortlaut des Ratsbeschlusses vom 7.11.1357: »... statua marmorea ad presens in fonte Campi posita, quam citius potest, tollatur exinde, cum inhonestum videatur«; vgl. wiederum J. v. Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 24, 1903, S. 125 ff., hier S. 141 ff.: »Die Venus des Lysipp«.
- 61 *Purgatorio*, X, 32, 33. »Esser di marmo candido e adorno/D' intagli sì, che non pur Policeto/Ma la natura li avrebbe scorno«.
- 62 Zit. nach: *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, hrsg. v. W. Warren Vernon u. J. Ph. Lacaïta, Bd. I-V, Florenz 1887, hier Bd. III, S. 279 f.: »Ego autem vidi Florentiae in domo privata statuum Venereis de marmore mirabilem in eo habitu in quo olim pingebatur Venus. Erat enim mulier speciosissima nuda, tenens manum sinistram ad pudenda, dextram vero ad

- mammillas, et dicebatur esse opus Polycleti, quod non credo, quia ut dictum est Polycletus sculpsit in aere, non in marmore».
- 63 Rambaldi, ebd.: »Ideo ulterius volo te notare, lector, quod poeta noster forte melius et magis proprie dixisset Praxiteles quam Polycletus, quia ut dicit idem Plinius, Praxiteles ergo fuit marmore felicior; ideo clarior fuit. Praxiteles ergo marmore nobilitatus fecit opera quasi incredibilia; inter alia fecit Venerem tantae pulchritudinis, quod quidam juvenis furioso amore ipsam maculavit; et multi de diversis partibus navigaverunt ad insulam Gnidon ubi erat ista statua pro ea videnda«.
- 64 Gemälde von 1554, Prado, Madrid; der Brief in: Ludovico Dolce, *L'aretino. Dialogo della pittura con l'aggiunta di varie rime e lettere*, hrsg. v. G. Battelli, Florenz 1910, S. 231.
- 65 Essays, III. Buch, 5. Kap.
- 66 F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499, jedoch schon 1467 fertiggestellt, in der Edition von L. A. Ciapponi/G. Pozzi, Padua 1964, S. 63 f. Z.T. zitiert nach der Übersetzung von W. Kemp in: ders., *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, phil.Diss. Tübingen 1973, S. 47 f.
- 67 Eine phantasievolle Übertreibung der Plinius-Stelle, derzufolge Nikomedes »nur« einen Schuldenerlaß für das Bildwerk anbot.
- 68 So zitiert Joh. Molanus in seinem Angriff auf die libidinöse Bildwelt, aus tridentinischer Sicht, wiederum die einschlägige Stelle bei Valerius Maximus (»In picturis cavendum esse quidquid ad libidinem provocat«), in: *Picturis et Imaginibus Sacris*, Löwen 1570, II, 42; vgl. D. Freedberg, *Johannes Molanus on provocative paintings*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, S. 229 ff., hier S. 242. Vgl. Anm. 24.
- 69 Der Knidia-Typus selbst wurde erst im 18. Jh. anhand von Münzprägungen aus der Zeit Caracallas identifiziert: Jonathan Richardson (Vater u. Sohn), *Traité de la Peinture e de la Sculpture...*, I-III, Amsterdam 1728, III, 520 f.
- 70 Zit. nach: *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*, hrsg. v. G. Frizzoni, 2. Aufl. Bologna 1884, S. 155 f. Vom Vater, Jacopo Bellini, stammt die Zeichnung einer Venus Pudica im Londoner Skizzenbuch (BM fol. 43).
- 71 Zur Wertschätzung des Praxiteles in der Renaissance kurz A. Chastel, *Di mano dell' antico Prassiteles*, in: *Mélanges Lucien Febvre*, Paris 1953, II, S. 265 ff.
- 72 Ausgenommen Skulpturen der Eva.
- 73 Von Primaticcio mit Vignolas Hilfe für Fontainebleau aus Rom besorgt, 1540, (Louvre, Galerie Denon, Paris), freie Abformung einer röm. Kopie im Vatikan, Blinkenbergs »I/3«, a.a.O.
- 74 Es handelt sich auffälligerweise nicht um die vom Thema eigentlich geforderte »Anadyomene«, sondern eine »Pudica«: Vielleicht weil man diesen gut überlieferten Typus für die (durch die Legende höchst attraktive) Knidia wahrhaben wollte.
- 75 Repliken: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin; Galleria Sabauda, Turin; Priv.Sml., ehm. Luzern. Ferner existieren zeitgenössische Nachrichten, daß Botticelli »zahlreiche schöne nackte Frauen« (»Piu femmine igniude belle piu che alchuno altro«, Cod. Magliabechiano, XIII, 89) gemalt habe; vgl. H. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli*, London 1908, S. 343 f.
- 76 Uffizien, Florenz, vermutlich um 1490; 1869 entdeckt in der Medici-Villa Cafaggiolo; für die Vorgabe eines Modells spricht auch, daß die Physiognomie der Venus in Porträtzeichnungen des Malers wiederkehrt: G. Dall' Regoli, *Lorenzo di Credi*, Mailand 1966, Nr. 58 u. 76.
- 77 Vgl. E. Panofsky, *Zwei Dürerprobleme*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, NF. VIII, 1931, S. 1 ff. (Teil I, »Der sogenannte Traum des Doktors«).
- 78 »... quae pro more ludorum pulcherrimae ac venustissimae erant virgines, toto propemodum corpore nudaе, nisi quod tenuissimo tantum in pellucido velamento circumdatum essent«; so in den *Collectaneen* des Joh. Manlius (Basel 1563); vgl.: *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, I, hrsg. v. H. Rupprich, Berlin 1956, S. 327.