

MITTEILUNGEN  
DES KUNSTHISTORISCHEN  
INSTITUTES  
IN FLORENZ



LX. BAND — 2018  
HEFT 3



LX. BAND — 2018

HEFT 3

# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

---

## Inhalt | Contenuto

---

**Redaktionskomitee** | Comitato di redazione  
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

**Redakteur** | Redattore  
Samuel Vitali

**Editing und Herstellung** | Editing e impaginazione  
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz  
Max-Planck-Institut  
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze  
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155  
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it  
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

**Graphik** | Progetto grafico  
RovaiWeber design, Firenze

**Produktion** | Produzione  
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:  
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r  
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,  
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

**Preis** | Prezzo  
Einzelheft | Fascicolo singolo:  
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)  
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:  
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

**Adresse des Vereins** | Indirizzo del Verein:  
c/o Zentralinstitut für Kunstgeschichte  
Postfach 11 44  
D-82050 Sauerlach  
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)).  
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)) per gli abbonati al servizio.

### \_ Aufsätze \_ Saggi

\_ 339\_ *Dieter Blume*

Amor – Bild und Poesie in Italien um 1300

\_ 381\_ *Mary Vaccaro*

Correggio, Francesco Maria Rondani, and the Nave Frieze in San Giovanni Evangelista

\_ 405\_ *Sheila Barker*

The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists

\_ 437\_ *Avinoam Shalem*

Objects in Captivity: Preliminary Remarks on the Exhibiting and Making of Images of the Art of War

### \_ Miszellen \_ Appunti

\_ 467\_ *Ingeborg Bähr*

Bronzefirnis- und Brokatpapiere in der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz



1 Titelbild des *Canzoniere palatino*.  
Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale,  
Ms. Banco rari 217, fol. 1r

---

# AMOR

## BILD UND POESIE

### IN ITALIEN UM 1300

---

Dieter Blume

“Blande puer”, “schmeichelnder Knabe”, so spricht Ovid zu Beginn der *Remedia amoris*, seines didaktischen Ratgebers in Liebesdingen, den Sohn der Venus an.<sup>1</sup> In der verwandten Schrift *Ars amatoria* hingegen kennzeichnet er ihn als wild und ungestüm, fügt jedoch hinzu, dass er als Knabe noch formbar sei. Allerdings besitze er gefährliche Waffen, mit denen er die Menschen bedrohe: einen mörderischen Bogen und blanke Pfeile sowie eine lodernde Fackel. Seine golden oder auch purpur schimmernden Flügel ermöglichten es ihm zudem, als flüchtiges Wesen unsterblich im gesamten Erdkreis umherzufliegen.<sup>2</sup> Lieblich und bedrohlich zugleich, ist Amor eine zwiespältige Gestalt, die sich jedem einfachen Zugriff entzieht.

Dieser Facettenreichtum macht den antiken Liebesgott zu einer zentralen Figur in einem Diskurs, der im

13. Jahrhundert anhebt und in der gesamten Neuzeit nachwirkt. Er wird zu einer dominierenden Gestalt der frühen Poesie, und dies ist gleichermaßen ein Werk der Dichter und der Maler. Die bemerkenswerte Karriere der Amorgestalt im Wechselspiel von Malerei und Dichtung soll hier erstmals im Zusammenhang verfolgt werden. Es geht dabei um Affekte, Emotionen und das komplexe Verhältnis von Verstand und Gefühl.

Grundlage dieses Diskurses waren die ethischen Schriften des Aristoteles, namentlich die *Nikomachische Ethik* und *De anima*, die bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts in lateinischen Fassungen vorlagen und intensive Diskussionen auslösten. Der Arzt und Philosoph Taddeo Alderotti (1223–1295) fertigte in Bologna um 1260 unter dem Titel *Etica* eine Version in Volgare an, die eine große Verbreitung fand.<sup>3</sup> Damit entstand eine

<sup>1</sup> Ovid, *Remedia amoris*, II. Alle Übersetzungen oder Paraphrasen stammen, soweit nicht anders angegeben, vom Verfasser.

<sup>2</sup> *Idem*, *Ars amatoria*, I, 9f., 18. Zu Bogen und Fackel: *ibidem*, I, 21f., sowie

III, 29; *Remedia amoris*, 24, 246, 699–702. Zu den Flügeln: *Ars amatoria*, II, 18 sowie III, 4; *Remedia amoris*, 39, 701.

<sup>3</sup> Zu diesen Zusammenhängen ausführlich Sonia Gentili, *Luomo ari-*

deutlich breitere Basis für jene Debatte, um die es im Folgenden geht. Von großer Bedeutung ist dabei auch, dass der intellektuelle Austausch über diese ethischen Fragen in den italienischen Zentren nicht von Theologen dominiert wurde wie an der Pariser Universität, sondern unter reger Beteiligung von Medizinern und Juristen stattfand, die häufig in Bologna studiert hatten. Alle diese Intellektuellen waren mit den politischen Problemen der Stadtrepubliken vertraut und in ihren Städten beruflich und politisch engagiert. Damit wurden zugleich die Akzente verschoben und es entstand ein anderer Fragenhorizont.<sup>4</sup> Die Diskussionen hatten dabei nicht allein die schwierige Balance von Ratio und Affekt, von Verstand und Gefühl, im Blick, sondern auch ein grundlegendes Verständnis menschlichen Verhaltens oder, modern gesprochen, eine neue Anthropologie. Die einzelnen Autoren, die sich hierzu äußerten, positionierten sich zu den grundlegenden Theorien des Aristoteles aber in ganz unterschiedlicher Weise. Ausgetragen wird diese Debatte allerdings vor allem in Form von Gedichten, die variantenreich von den Freuden und Schmerzen der Liebe handeln und in denen Amor häufig als handelnde Figur und Beherrscher der Seelen angesprochen wird. Es waren Notare, Juristen, Mediziner sowie all die anderen Angehörigen der intellektuellen Elite in den italienischen Städten, welche in einer Art Nebenbeschäftigung jene Verse verfassten und sich gegenseitig zuschickten oder bei Treffen öffentlich vortrugen.<sup>5</sup>

Am Beginn steht eine transformierende Adaptation französischer Minnellyrik, die von den sogenannten sizilianischen Dichtern im Umfeld des Hofes

von Kaiser Friedrich II. (1194–1250) in Süditalien vollzogen wird.<sup>6</sup> Ein dichterisches Streitgespräch, die berühmte Tenzone zwischen Jacopo Mostacci, Pier della Vigna (1190–1249) und Giacomo da Lentini (1210–1260), umreißt hier bereits vor der Mitte des 13. Jahrhunderts das entsprechende Themenfeld und konfrontiert die grundlegenden Positionen. Jacopo Mostacci, der Falkner Friedrichs II., wirft die Frage auf, ob Amor denn wirklich eine so große Macht sei, obwohl er doch niemals erschienen sei und man ihn auch nicht sehen könne. Pier della Vigna, Kanzler am kaiserlichen Hof, beschreibt Amor dagegen als eine unsichtbare Macht, die er mit der Kraft eines Magneten vergleicht und die sehr wohl existiere, da man sie deutlich spüren könne. Giacomo da Lentini aber vertritt eine durch und durch aristotelische Auffassung: Er begreift die Liebe als ein natürliches Phänomen, das im Inneren des Liebenden angesiedelt ist: “Amor è un desio che ven da core”, lautet programmatisch seine Eingangszeile.<sup>7</sup>

Doch gewinnt dieser Diskurs über die Liebesdinge und die menschlichen Affekte erst in den mittel- und oberitalienischen Städten in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts seine eigentliche Durchschlagskraft. In diesem Umfeld verbindet er Menschen unterschiedlicher Herkunft sowie verschiedenen sozialen Hintergrundes, und das verleiht ihm zugleich eine Offenheit außerhalb der akademischen Normen der Scholastik. Innerhalb dieser Lyrik geht es allerdings weniger um den Ausdruck wahrer, echter Gefühle im modernen Sinne als vielmehr um eine Reflexion über anthropologische und ethische Grundfragen sowie

*stotelico alle origini della letteratura italiana*, Rom 2005, S. 27–55; zu Taddeo Alderotti siehe Nancy Siraisi, *Taddeo Alderotti and His Pupils: Two Generations of Italian Medical Learning*, Princeton 1981; zur Aristoteles-Rezeption in der frühen italienischen Lyrik auch Michael Bernsen, *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter: Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalern bis zu Petrarca*, Tübingen 2001, S. 31–57.

<sup>4</sup> Hierzu der erhellende Aufsatz von Emanuele Coccia/Sylvain Piron, “Poésie, sciences et politique: une génération d’intellectuels italiens (1290–1330)”, in: *Revue de Synthèse*, CXXIX (2008), S. 549–586.

<sup>5</sup> Zum sozialen und kulturellen Umfeld der Dichter: *ibidem*; Michelangelo Picone, *Percorsi della lirica duecentesca: dai Siciliani alla Vita Nova*, Fiesole 2003, S. 33–104; Joachim Schulze, *Amicitia vocalis: Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen 2004; Justin Steinberg, *Accounting for Dante: Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, Notre Dame, Ind., 2007, S. 70–73.

<sup>6</sup> Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 16–41; Picone (Anm. 5), S. 17–46; Bernsen (Anm. 3), S. 168–213; Bettina Full, *Passio und Bild: Ästhetische Erfahrung in der italienischen Lyrik des Mittelalters und der Renaissance*, Paderborn 2015, S. 87–111.

<sup>7</sup> Bernsen (Anm. 3), S. 214–234; Picone (Anm. 5), S. 56–67; Monika

um ein differenziertes Verständnis des menschlichen Gefühlshaushaltes. Andreas Kablitz hat deswegen von einer Nobilitierung der Affekte gesprochen, um diesen Prozess zu charakterisieren.<sup>8</sup>

Die gründliche Auseinandersetzung mit Aristoteles, die nicht nur bei Giacomo da Lentini zu Tage tritt, verhindert jedoch nicht, dass Amor im Rahmen dieser Poesie zu einer dominierenden Gestalt wird, die häufig einem Gott oder Dämon gleicht. Immer wieder reflektiert man allerdings auch darüber, was Amor nun eigentlich sei: ein Kind, ein Gott, eine zwar unsichtbare, aber unabweisbare Macht oder doch nur eine Metapher. Von daher haben wir es auch mit einem Diskurs über Allegorie und Fiktionalität zu tun, der grundlegende poetologische Fragen thematisiert. Umstritten ist vor allem, welchen Realitätsgrad man sinnvollerweise der mythologischen Figur zuschreiben kann. Das Spektrum reicht dabei von der Beschwörung eines mächtigen Gottes bis zu einer völligen Zurückweisung als Ausgeburt einer naiven Phantasie. Daraus erwächst zugleich eine Spannung, welche jenen Diskurs über viele Jahrzehnte in Gang hält.

Bilder spielen dabei immer wieder eine zentrale Rolle, und zwar sowohl nur gedachte, innere Bilder wie auch gemalte, reale Bilder. Ausgangspunkt der Liebe ist immer das Sehen. Durch die Augen dringt etwas Schönes in die Seele ein und wird dort von der Erinnerung, der *memoria*, als inneres Bild festgehalten. An diesem inneren Bild entzündet sich das Begehren immer wieder neu und droht die Seele schließlich vollkommen zu beherrschen. Doch nicht nur das Bild im Herzen des Liebenden wird

in den Gedichten angesprochen, auch das künstliche, gemalte Bild wird thematisiert. Es vermag das Objekt des Begehrens, die geliebte und verehrte Dame, ständig und nach Belieben vor die Augen des Dichters zu stellen; es kann aber dennoch nur scheinbar jene Sehnsucht stillen, die den Liebenden umtreibt; wahre Erfüllung bleibt ihm versagt.<sup>9</sup> Aber auch Amor, der Verursacher und Drahtzieher der Liebe, jener schwer zu bestimmenden Macht, wird in Bildern vorgeführt, die seine komplexen Eigenschaften veranschaulichen sollen. Wir treffen also auf einen ausgesprochen intensiven und lebhaften Austausch zwischen Malerei und Poesie, der gegen 1270 einsetzt und das gesamte 14. Jahrhundert hindurch anhält.

### Brunetto Latini und Ovid

Eine wichtige Vermittlerrolle spielt in diesem Zusammenhang der Florentiner Brunetto Latini (um 1225–1294), der zwischen 1260 und 1266 im französischen Exil die enzyklopädisch angelegte Kompilation der *Livres dou Trésor* verfasste, welche der Ausbildung einer städtischen Elite dienen sollte und in die er unter anderem die Ethik des Aristoteles und die Rhetorik Ciceros einarbeitete. Nach Florenz zurückgekehrt konzipierte er, wohl 1271/72, als eine Art didaktische Einführung zum *Trésor* ein allegorisches Lehrgedicht, das unvollendet geblieben ist und in den Manuskripten als *Tesoretto* bezeichnet wird.<sup>10</sup> In eingängigen Versen schildert er hier eine fiktive Wanderung, die ihn zunächst zur Personifikation der *natura* führt, danach zu den Tugenden und schließlich zu Amor. Den Lie-

Zeiner, *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes: Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel der Scuola Siciliana und im Dolce Stil Nuovo*, Heidelberg 2006, S. 85–90; Full (Anm. 6), S. 87–101.

<sup>8</sup> Andreas Kablitz, "Petrarca's Lyrik des Selbstverlustes: Zur Kanzone Nr. 360 – mit einem Exkurs zur Geschichte christlicher Semantik des Eros", in: *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, hg. von Reto Luzius Fetz/Roland Hagenbüchle/Peter Schulz, Berlin/New York 1998, I, S. 567–611, speziell S. 607.

<sup>9</sup> Zeiner (Anm. 7), S. 71–124; Gerhard Wolf, "Giacomo da Lentini: Der 'malende' Notar oder das Bildnis im Herzen (um 1230/1240)", in:

*Porträt: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, hg. von Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 156–161; *idem*, "Dante Alighieri: Die Verwandlung der Geliebten ins Bild (um 1290)", *ibidem*, S. 162–167; Full (Anm. 6), S. 75f.

<sup>10</sup> Zu Brunetto Latini siehe Giorgio Inglese, *s.v.* Latini, Brunetto, in: *Dizionario biografico degli italiani*, LXIV, Rom 2005, S. 4–12; Enrico Fenzi, "Brunetto Latini ovvero il fondamento politico dell'arte della parola e il potere dell'intellettuale", in: *A scuola con Ser Brunetto: indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, hg. von Irene Maffia Scariati, Florenz 2008, S. 323–370. Zum *Tesoretto*: Hans Robert Jauß, "Brunetto La-

besgott trifft er auf einer blumenübersäten Wiese als Herrscher über die dort versammelten Liebenden, umgeben von vier allegorischen Frauengestalten, welche die verschiedenen Phasen der Liebe vertreten. Das Motiv einer höfischen Versammlung übernahm Brunetto aus der französischen Literatur, wo Amor in der Regel als Prinz in vornehmer Kleidung oder als engelsgleiche Gestalt auftritt.<sup>11</sup> Im *Tesoretto* jedoch ist Amor ein geflügelter nackter Knabe, der Pfeil und Bogen hält, womit er genau den Angaben Ovids entspricht.<sup>12</sup> Der römische Dichter gibt wenig später im Text dem Autor auf seine Fragen nach dem Guten und Schlechten, für das dieser geflügelte Knabe steht, lakonisch zur Antwort, dass die Macht der Liebe nur jener kenne, der sie erfahren habe, und er selber in seiner Brust nach den Freuden und Leiden, die sie verursacht, suchen solle.<sup>13</sup> Die Problemstellung der oben erwähnten Tenzone zwischen Jacopo Mostacci, Pier della Vigna sowie Giacomo da Lentini wird also auch hier aufgerufen, und es ist kein Geringerer als Ovid, der große Lehrmeister in Liebesdingen, welcher den Fragenden anweist, Liebe als einen natürlichen Prozess zu begreifen.

Der Schilderung Ovids fügt Brunetto aber noch ein weiteres Merkmal hinzu. Sein Amor kann nicht sehen, er ist blind! Dass der Liebende blind sei, ist ein Topos schon in der antiken Literatur; nun aber wird die Blindheit vielleicht zum ersten Mal auf den Liebesgott selbst übertragen, der daher nur ungezielt und rein

dem Zufall gehorchend zu agieren vermag.<sup>14</sup> Fortan gehört die Augenbinde Cupidos häufig zu seinen charakteristischen Merkmalen, doch wird über die angebliche Blindheit Amors immer wieder heftig gestritten.

Der kindliche Liebesgott der Antike, so wie ihn Brunetto Latini im *Tesoretto* schildert, wird in den nächsten Jahren schnell zu einer zentralen Figur in der frühen italienischen Poesie und in der hier skizzierten Debatte.

### Guittone d'Arezzo und ein nackter Knabe mit Vogelkrallen

Von großem Einfluss ist eine Folge von dreizehn Sonetten, die der Dichter Guittone d'Arezzo (um 1230–1294) vermutlich 1270–1280 verfasste. Sie kreisen um ein gemaltes Bild Amors und deuten seine Merkmale mit dem Ziel, vor den Gefahren der weltlichen Liebe zu warnen. Der Text ist nur in einer einzigen Handschrift überliefert, die um 1300 im Veneto geschrieben wurde und eine Sammlung toskanischer Lyrik enthält.<sup>15</sup> Zusammen mit zwei Antwortgedichten des Federigo dell'Ambra ist er in sehr gedrängter Form auf ein einziges Folium eingetragen, das vermutlich als Vorlage für eine spätere Ausarbeitung dienen sollte (Abb. 2, 3). Trotz des begrenzten Platzes ist ein Raum für die Miniatur freigelassen, und am Rand steht eine ausführliche Anweisung für den Maler:

tini als allegorischer Dichter", in: *Formenwandel: Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann*, hg. von Walter Müller-Seidel/Wolfgang Preisendanz, Hamburg 1964, S. 47–92; Brunetto Latini, *Poesie*, hg. von Stefano Carrai, Turin 2016; eine ältere Edition ist *idem*, *Il Tesoretto*, hg. von Julia Bolton Holloway, New York 1981. Vgl. auch Heather Richardson Hayton, "Teaching how to Translate: Love and Citizenship in Brunetto Latini's *Tesoretto*", in: *Translating Desire in Medieval and Early Modern Literature*, hg. von Craig A. Berry/Heather Richardson Hayton, Temple 2005, S. 157–190, sowie, vor allem mit plausiblen Überlegungen zur Datierung, Irene Mafia Scariati, *Dal "Tesoro" al "Tesoretto": saggi su Brunetto Latini e i suoi fiancheggiatori*, Rom 2010.

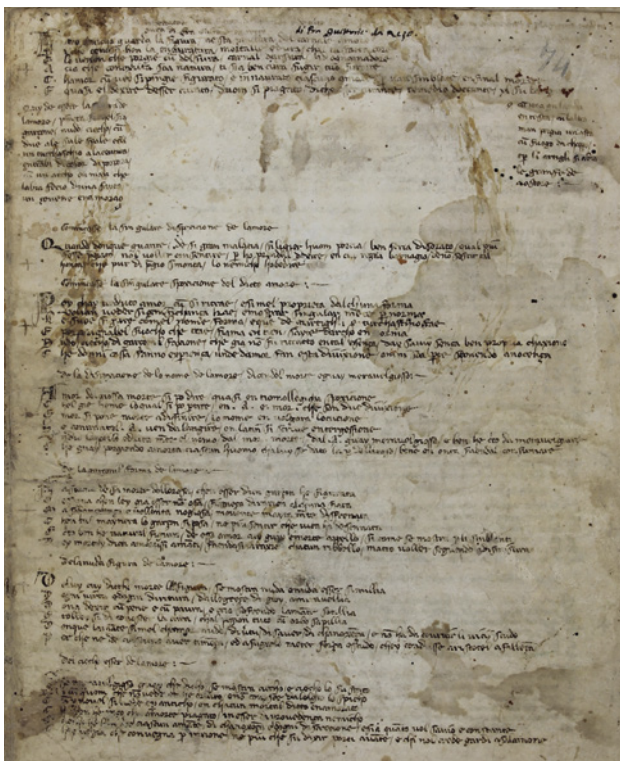
<sup>11</sup> Hierzu Xenia Muratova, "Dio d'amore: immagine e racconto nella tradizione iconografica e letteraria", in: *Medioevo: immagine e racconto*, Akten der Tagung Parma 2000, hg. von Arturo Carlo Quintavalle, Mailand 2003, S. 424–432.

<sup>12</sup> "Io vidi dritto stante / ignudo un fresco fante, / ch'aveva l'arco e li strali, / e aveva penn' e ali, / ma neente vedea, / e sovente traeva / gran colpi di saette" (Latini 2016 [Anm. 10], S. 122, Vers 2261–2267).

<sup>13</sup> *Ibidem*, Vers 2364–2380.

<sup>14</sup> Darauf weist Jaufß (Anm. 10), S. 78, hin; siehe vor allem auch den Beitrag von Vinzenz Buchheit, "Amor caecus", in: *Classica et Mediaevalia*, XXV (1964), S. 129–137. Auch Panofsky beginnt in seinem berühmten Aufsatz die Reihe seiner Belege für die Blindheit Amors mit Brunetto Latini (Erwin Panofsky, "Blind Cupid", in: *idem*, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939, S. 95–128: 106).

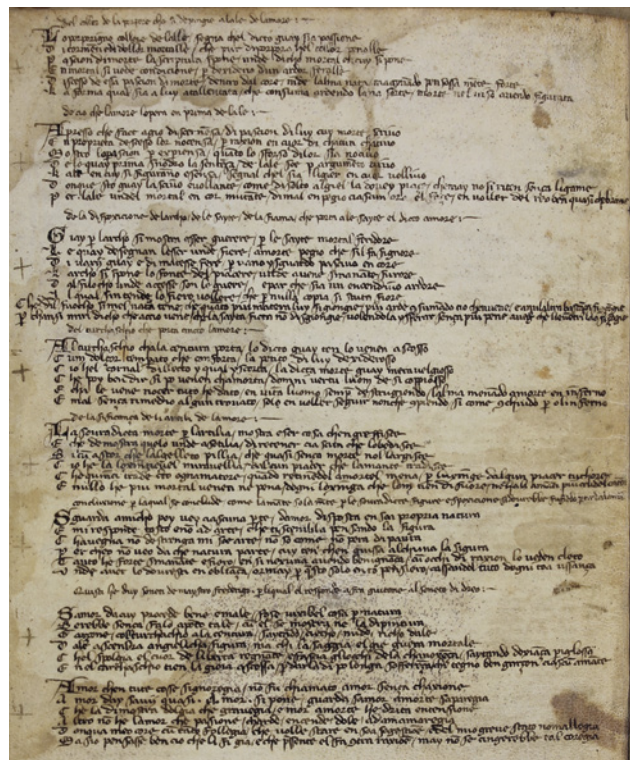
<sup>15</sup> El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Ms. lat. e.III.23, fol. 74r–v. Die Zusammenstellung der Vorlage dieser venezianischen Abschrift lässt sich auf die Jahre 1285–1290 eingrenzen, da sich hier das erste Sonett Dantes von 1283 findet,



2, 3 Guittone d'Arezzo, Sonettfolge zu Amor. El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. lat. e.III.23, fol. 74r-v

Hier soll die Figur Amors sein, gemalt wie ein nackter Knabe, blind, mit zwei Flügeln auf der Schulter und mit einem Köcher am Gürtel, beides in der Farbe Purpur, mit einem Bogen in der Hand, mit dem er durch einen Pfeil einen Liebenden verwundet hat, eine Girlande auf dem Kopf; mit der anderen Hand hält er eine brennende Fackel, und als FüÙe hat er die Klauen eines Habichts.<sup>16</sup>

aber noch kein Material aus der *Vita Nuova* von 1292/93. Die Sonettfolge von Guittone d'Arezzo ist sicherlich nach seinem Eintritt in den Orden der Frati Gaudenti und seiner Abkehr von der weltlichen Poesie, also nach 1265, entstanden. Eine Datierung in den Zeitraum 1270–1280 erscheint von daher plausibel. Zur Handschrift Roberta Capelli, *Sull'Escorialense* (lat. e.III.23): *problemi e proposte di edizione*, Verona 2006; *eadem*, "Nuove indagini sulla raccolta di rime italiane del ms. Escorial e.III.23", in: *Medioevo letterario d'Italia*, I (2004), S. 73–113. Edition und ausführliche Kommentierung der Sonettfolge: Guittone d'Arezzo, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, hg. von Roberta Capelli, Rom 2007; eine ältere Edition ist *idem*, *Le rime*, hg. von Francesco Egidi, Bari 1940, S. 268–275. Eine gründliche Interpreta-



Guittone geht offensichtlich von den Angaben Ovids und den Beschreibungen der Mythographen aus; auch die von Brunetto Latini eingeführte Blindheit greift er auf. Doch akkualisiert er diese Vorgaben in spezifischer Weise und integriert zeitgenössische Vorstellungen. Wir haben es mit einer kreativen Aneignung des antiken Mythos zu tun. Schon in der

tion auch bei Full (Anm. 6), S. 36–56. Vgl. auch H. Wayne Storey, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York 1993, S. 171–192, sowie Marcello Cicuto, "Guinizzelli e Guittone, Barberino e Petrarca: le origini del libro volgare illustrato", in: *idem*, *Icone della parola: immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena 1995, S. 13–52.

<sup>16</sup> Guittone d'Arezzo 2007 (Anm. 15), S. 77: "Qui dé essere la figura de l'amore, pinta si ch'el sia garçone nudo, cieco, cum due ale sulle spalle e cum un turcaschio a la cintura, entrambi di color di porpora, cum un arco en man, ch'el abia ferio d'una saita un çovene enamoraò / cum una girlanda en testa, cum l'altra man porgia un'asta cum fuoco / di capo e per li artigli si abia le granfe de aostore."



Überschrift wird explizit auf das Bild verwiesen,<sup>17</sup> und das erste Sonett beginnt mit der Aufforderung: “Caro amico, guarda la figura ’n esta pintura del carnale amore [...]” Dieser Appell, das Bild genau zu betrachten, wird am Ende im letzten Gedicht noch einmal mit Nachdruck wiederholt. Das gemalte Bild Amors ist demnach ein integraler Bestandteil dieser poetischen Textfolge. Die einzelnen Sonette besprechen der Reihe nach die Merkmale und Attribute der Amorgestalt und liefern zugleich eine einschlägige Deutung, welche die negativen Folgen der irdischen Liebe drastisch vor Augen führt. Im Grunde handelt es sich um eine Art Ekphrasis, eine Bildbeschreibung mit allegorischem Kommentar. Das Visuelle hat dabei absoluten Vorrang und gibt die Struktur der Gedichtfolge vor. Nach den Regeln der Rhetorik wird die Darstellung Amors systematisch in ihre Bestandteile zerlegt, die dann einzeln erläutert werden. Die Bezeichnung als *dispositio* stammt aus der Wissenschaftssprache und nutzt einen scholastischen Begriff, der im Universitätsbetrieb die schrittweise Zergliederung und Kommentierung eines Textes oder Sachverhaltes meint. Guittone tritt also von vorneherein mit einem hohen intellektuellen Anspruch auf. Auch der Verweis auf die *savi*, die Dichter der Antike, fehlt nicht, die nicht ohne tieferen Grund Amor in dieser Weise beschrieben hätten.<sup>18</sup> Immer wieder appelliert Guittone dabei an den Freund, für den diese Gedichte bestimmt sind, das Bild genauestens zu betrachten. So will er ihn vor dem Verderben, das aus der irdischen Liebe erwächst, bewahren. Das Bild ist gewissermaßen sein stärkstes Argument. Allein dem Betrachten der Miniatur wird eine abschreckende Wirkung zugetraut, nicht der bloßen Lektüre der Verse. Dem Bild kommt die eigentliche Überzeugungskraft zu.

Die intensive Auseinandersetzung mit den Elementen des gemalten Bildes, die einen inneren Er-

kenntnisprozess leiten und steuern soll, ist den religiösen Andachtspraktiken, die sich im 13. Jahrhundert entwickeln, durchaus verwandt.<sup>19</sup> Ein gesellschaftlich akzeptiertes und vielfach eingeübtes Verfahren wird von Guittone offenbar bewusst adaptiert und in einem neuen, literarisch konnotierten Kontext zur Anwendung gebracht. Damit verbunden ist auch der Versuch einer zeitgemäßen Erneuerung religiöser Poesie, die der weltlichen Dichtung entgegengestellt werden kann.

Mit der Aufforderung zur Bildbetrachtung hebt diese Sonettenfolge an. Mit Hilfe des Bildes, in der Anschauung der sichtbaren Gestalt Amors, soll der Freund die tödliche Wunde an seinem Herzen erkennen und den falschen Schein (“van simblante”), welchem jeder Liebende erliege, durchschauen (Sonett I). Bevor die eigentliche Erläuterung beginnt, beschwört eine einfache Strophe in anderer Metrik die Möglichkeit einer Heilung von dieser schweren Krankheit (Sonett II). Das dritte Gedicht liefert eine Art Inhaltsverzeichnis; es benennt die verschiedenen Merkmale der Amorgestalt und endet mit dem Verweis auf die Klugheit der antiken Dichter, jener *savi*, welche die Liebe in dieser Weise beschrieben hätten (Sonett III).

Die eigentliche *dispositio*, jene Ausdeutung der einzelnen Merkmale, beginnt mit dem Namen Amors und dessen Gleichklang mit *mors*: Amor bedeute nichts anderes als ein schmerzvoller Tod (Sonett IV). Diese Anspielung wird im Folgenden immer wieder aufgenommen; wie ein Leitmotiv begleitet der Verweis auf den Tod die gesamten Ausführungen.<sup>20</sup> Der Liebesgott werde, so fährt Guittone fort, als Knabe wiedergegeben, da er keinerlei Vernunft besitze und in der Manier eines Kindes ungebremst sowie ohne Plan einem irrationalen Verlangen folge (Sonett V). Er werde nackt gezeigt, da er von jeder Tugend, Gerechtigkeit und Freude entblößt sei. Auch der Liebende selbst sei

<sup>17</sup> *Ibidem*, S. 72: “La dispoixione de la figura de l’Amore e de tute le soe parti, sì come porai entendre e per la figura vedere.”

<sup>18</sup> *Ibidem*, S. 83 (III, 9–12).

<sup>19</sup> Diesen Zusammenhang hat in richtiger Weise Full (Anm. 6), S. 55–68, herausgearbeitet.

<sup>20</sup> Dies hat zurecht Full betont (*ibidem*, S. 46).

schließlich bar jeder Tugend sowie allen Wissens, und deshalb müsse man Amor fürchten und abwehren, da ja selbst Aristoteles ihm zum Opfer gefallen sei (Sonett VI). Amor sei blind wie ein Mensch, der nicht sehen kann und der nicht zwischen Getreide und Unkraut zu unterscheiden vermag; so sei auch jeder Liebende blind, und sei er noch so weise und zuverlässig, wie man an Salomon sehen könne (Sonett VII). Die Purpurfarbe der Flügel kennzeichne die Qualen und tödlichen Schmerzen, denn Purpur sei die Farbe der Todesstrafe. In der Heiligen Schrift würden jene tödlichen Leiden und die alles verzehrende Glut klar beschrieben (Sonett VIII). Guittone gebraucht allein in diesem Sonett sechsmal die Wörter *morte* oder *mortale* und ruft damit assoziativ die Höllenqualen auf, die er gleichberechtigt neben die Liebesschmerzen stellt. Die Flügel, mit denen man Amor male, stünden für seine Unbeständigkeit und das lüsterne, ständig begehrende Herz; er fliege damit, wohin er gerade wolle, und treibe das wankelmütige Herz des Liebenden stets vom Schlechten ins Schlimmere (Sonett IX).

Das Gedicht über den Bogen und die brennenden Pfeile ist mit zwanzig Versen deutlich das längste der gesamten Folge. Der Bogen weise Amor von vorneherein als Krieger aus, der mit tödlichen Pfeilen tiefe Wunden schlage, ebenso wie ein eitler Blick (*“vano isguardo”*) das leidende Herz treffe. Von dort komme die lodernde Glut einer brennenden Leidenschaft, die einem alles verzehrenden Feuer gleiche. Doch wenn man den Pfeil herausziehen möchte, spüre man einen noch größeren Schmerz (Sonett X). Im Köcher hingegen sei das Gift verborgen, gemeinsam mit jener Süße, die das unstillbare Verlangen des Liebenden verstärke, und das sei die körperliche Lust (*“l carnal diletto”*). Dieses Gift entferne den Menschen von

jeder Tugend, lasse ihn unweigerlich in der Hölle enden, und dagegen gebe es kein Heilmittel (Sonett XI).

Die Greifenklauen, die Amor gemäß dem folgenden Sonett XII anstelle menschlicher Füße besitzt, sind eine sehr auffällige Ergänzung der antiken Gestalt, die hier zum ersten Mal vorkommt. Sie werden zumeist vorschnell als ein Verweis auf den Teufel gewertet, doch stellen sie vielmehr, wie die Verse verraten, einen Bezug zur Falknerei her. Die Falkenjagd ist ein verbreitetes Motiv im Kontext der Minneliteratur, und der Falke kann sowohl ein Symbol der Liebe als auch der Liebenden sein.<sup>21</sup> Der Habicht aber, dessen Klauen Amor auszeichnen, ist größer als der Falke und der Stolz jedes Falkners, da er schwer zu zähmen ist. Er tötet als einziger Greifvogel seine Beute ausschließlich durch den Druck der Klauen. Und genau auf dieses Motiv kommt es dem Dichter an, denn er schreibt:

So wie der Habicht das Vögelchen ergreift und nicht loslässt, bevor es tot ist, so täuscht den Liebenden die wundersame Verzauberung eines gewissen Vergnügens und führt sehr bald zu seinem Tod. Kein Gift ist stärker als diese Verzauberung, und so bindet die Liebenden eine höchst grausame Kette.<sup>22</sup>

Die antike Gestalt mit den von Ovid genannten Attributen reichert Guittone mit einem Element an, das dem Umfeld der Jagd entnommen ist und somit der zeitgenössischen höfischen Kultur entstammt. Amor wird damit zu einem hybriden Wesen, das seine Bedrohlichkeit bereits in seinem Äußeren zur Schau trägt.

Das abschließende Sonett XIII spricht den Freund erneut direkt an und fasst die erhoffte Wirkung dieser Bildmeditation zusammen:

<sup>21</sup> Katharina A. Glanz, *De arte honeste amandi: Studien zur Ikonographie der höfischen Liebe*, Frankfurt/New York 2005, S. 344–347; vgl. auch Markus Müller, *Minnebilder: Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Köln 1996, S. III–III9.

<sup>22</sup> Guittone d'Arezzo 2007 (Anm. 15), S. 119 (XII, 5–14): *“sì cum’*

*astor che l’agelieto pillia, / che quasi sença morte nol largisce: / ciò è la loxing(h)evel [sic] miravellia / d’alcun piacer, che l’amante tradisce: // ché quinci trade certo ogn’ amatore, / quando, retinendol, a mort’ el mena / per luxing(h)e d’algun piacer tutore. // E nullo è più mortal venen né pena / d’ogni loxinga che l’om tien di fuore, / né ha(n) li amanti più crudel catena.”*

Betrachte das Bild, mein Freund, nachdem nun jeder Teil Amors in seiner Natur erläutert wurde und antworte mir sofort und ernsthaft, was Dir in den Sinn kommt. Ich weiß nicht, wie man nicht von Angst erfüllt sein kann, angesichts der Stärke, Grausamkeit und Wildheit sowie dem Fehlen jeglicher Güte. Aber mit den Augen der Vernunft [*occhi di raxion*] ist es deutlich zu sehen. Deshalb musst Du Amor der Vergessenheit überantworten und sowohl aus Deinen Gedanken wie aus Deinem Verhalten verbannen.<sup>23</sup>

Die Grundmuster von Guittones Interpretation des Liebesgottes finden sich allerdings bereits bei Isidor von Sevilla, und auch im sogenannten dritten vatikanischen Mythographen, einem weit verbreiteten Text des 12. Jahrhunderts, klingen die gleichen Motive an.<sup>24</sup> Entscheidend für die Wirkung dieser Sonette ist aber die systematische und sehr ausführliche Ausgestaltung der Amorfigur, die der Dichter darin vornimmt. Er ruft zudem konsequent einen zeitgenössischen Erfahrungshorizont auf, indem er auf die Bibel, auf Aristoteles, Salomon und die Falkenjagd verweist sowie generell auf christliche Deutungsmuster Bezug nimmt. Darüber hinaus setzt er sich detailliert mit den angesprochenen Affekten auseinander, die er in poetischen Metaphern zu fassen sucht. So entsteht eine differenzierte und stärker in die Tiefe gehende Vorstellung, die man auch als eine Aktualisierung des antiken Mythos ansprechen kann. Wir haben es mit einer literarischen Bilderfindung zu tun, der in der Folge ein großer Erfolg beschieden war und die sich als ausgesprochen einflussreich erweisen

sollte. Gerade in der Verbindung der sorgsam gebauten Verse mit dem gemalten Bild liegt ihre besondere Stärke.

So ist es auch nur konsequent, dass das Bedeutungsfeld des Sehens und der Augen in dieser poetischen Abhandlung allenthalben präsent ist. Es ist das Sehen, welches die Liebe überhaupt erst auslöst; es gibt Blicke, die verwunden, und es geht immer wieder um die Täuschung durch einen illusionären Schein. Selbst die Vernunft benötigt Augen, um jenes gefährliche Spiel Amors zu durchschauen. Dies ist mit damals aktuellen Debatten über die Theorie des Sehens und die Rolle der Optik verknüpft.<sup>25</sup>

Das Bildtraktat des Guittone d'Arezzo, das vor der ungeheuren Macht der Liebe warnt, löste eine intensive Diskussion aus, und der hier entwickelten Sicht wurde zum Teil heftig widersprochen. Auch der angesprochene Freund, bei dem es sich vermutlich um Federigo dell'Ambra handelt, reagiert mit einer differenzierteren Sicht, lobt aber explizit die bildliche Darstellung: "Von Amor kommt Gutes und Schlechtes, aber wenn er der Natur nach ein sichtbares Wesen wäre, würde er ohne Zweifel genau so sein, wie das Bild ihn zeigt", schreibt er und beendet sein auf demselben Folium überliefertes Antwortsonett mit der vielsagenden Bemerkung, dass Amor in seinem Köcher auch verborgene Freuden habe, die er nach langem Leiden gewähre.<sup>26</sup> Unübersehbar ist auch sein Hinweis auf den durch und durch fiktiven Charakter der Amorfigur, der das Konzept des Guittone ein wenig in Frage stellt. In dem zweiten Sonett, das auf diesem Blatt noch notiert ist (*Amor, che tute cose signoregia*), spielt Federigo zunächst ebenfalls die Analogie

<sup>23</sup> *Ibidem*, S. 122: "Sguarda, amico, poi vei ciascuna parte / d'Amor disposta en soa propria natura, / e mi responde tosto e non ad arte / che ti scembla, pensando, la figura; // ch' avegna / non destrengami soe arte, / non so com'e non pèra di paura, / perch'eo non veo da che natura parte / cui ten, ché'n guisa alcuna l'assigura, // tanto è forte, sman(i)ante e fiero, / en si nexuna avendo benignança, / cum' occhi di raxion lo veden clero. // Unde aver lo dovresti en obliança, / ormai, per questo solo en to pensiero, / cassandol tuto d'ogni toa usança."

<sup>24</sup> Isidor von Sevilla, *Etymologiarum sive originum libri XX: liber VIII*, II,

80. Zum dritten vatikanischen Mythographen siehe Ronald E. Pepin, *The Vatican Mythographers*, New York 2008, Kap. 18, S. 313.

<sup>25</sup> Zur Bedeutung des Sehens auch vor dem Hintergrund optischer Theorien Zeiner (Anm. 7), S. 71–80; vgl. auch den Überblick bei Frank Büttner, *GiOTTO und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung: Die Malerei und die Wissenschaft. Vom Sehen in Italien um 1300*, Darmstadt 2014, S. 15–27.

<sup>26</sup> "S'amor, da cui procede bene e male, / fosse vixibel cosa per natura, / serebbe sença falo aponto tale / cum' el se mostra ne la dipintura / [...] / e nel carcascio tien la gioia ascosa, / per darla dipo' longa sofferença, ch'i'

von Amor und *mors* durch. Er fragt dann aber in den Terzetten, wieso sein Herz dennoch in dieser Suggestion verharrt, ohne allerdings eine Antwort darauf geben zu können: “Aber wenn ich recht bedenke, was mein Herz gemacht hat und was es auch gegenwärtig noch gegen jede Vernunft macht, würde es sich niemals von einer solchen Schlinge binden lassen.”<sup>27</sup> Die Aussage des letzten Verses steht geradezu im Widerspruch zu dem auch in Zukunft zu erwartenden Verhalten seines Herzens, und so schwingt hier eine ironische Zurückweisung jenes dramatischen Appells mit, den Guittone zuvor so wortreich entfaltet hat.

Der Florentiner Guido Cavalcanti (um 1250–1300) antwortet hingegen mit beißendem Spott. Er kritisiert die fehlerhafte Logik, spricht von einem eklatanten Mangel an Wissen sowie davon, dass Guittones Aussagen außerhalb des Prinzips der Natur stünden, und schließt dann mit dem Ausruf: “Pass auf, dass man deinen Vorsatz nicht verlacht!”<sup>28</sup>

#### Am Hof Amors

Am Ende des 13. Jahrhunderts existierte in Florenz aber auch noch ein weiterer Typ des Amorbildes, das vollkommen anders angelegt ist. Es zeigt den Liebesgott als souveränen Herrscher mit entsprechender Hofhaltung. Bereits Brunetto Latini hatte in seinem *Tesoretto* den Hof des Liebesgottes geschildert, der bei ihm in der freien Natur angesiedelt ist und ohne gebaute Architektur auskommt.<sup>29</sup> Gegen 1290 entstand das Titelbild des sogenannten *Canzoniere palatino*, einer Prunkhandschrift, die italienische Lyrik des

tegnò ben garçon ciascun amante” (zit. nach Guittone d’Arezzo 2007 [Anm. 15], S. 126f).

<sup>27</sup> “Donqua, meo core cum’ tanto follegia / che vole stare en soa sogestione / e del mio greve stato no m’allegia? / Ma, s’io pensasse ben ciò ch’e’ li fe’ già / e che presente el fa contra raxione, / mai non se cingerebbe tal coregia” (zit. nach *ibidem*, S. 128).

<sup>28</sup> Der Schlussvers des Sonetts *Da più a uno face un sollegismo* lautet “Fa’ ch’ om non rida il tuo proponimento!” (zit. nach *ibidem*, S. 135). Siehe auch Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Mailand 1960, I, S. 557; eine ausführliche Interpretation bei Full (Anm. 6), S. 165–171.

<sup>29</sup> Latini 2016 (Anm. 10), S. 93, Vers 2250–2267.



4 Titelbild des *Canzoniere palatino*, Detail aus Abb. 1 mit thronendem Amor, Vogel und Baum

13. Jahrhunderts versammelt (Abb. I).<sup>30</sup> Die ganzseitige Miniatur zeigt den Hof Amors auf zwei Ebenen, gerahmt von einer prächtigen, exotisch anmutenden Architektur, welche Vielpassbögen und geriefte Melonenkuppeln aufweist. Im Zentrum steht ein großer Baum. Dargestellt ist demnach ein Gartenhof, an den sich im oberen Register eine Thronhalle anschließt. Damit wird hier das Ideal eines königlichen Palastes aufgerufen, das in literarischen Schilderungen häufiger anzutreffen ist als in der gebauten Architektur des 13. Jahrhunderts. Die Vorstellung, dass Amor wie ein König in einem Palast residiert und der Liebende sich dorthin an seinen Hof begibt und um Aufnahme bittet, entstammt der Welt der Ritterromane. Dieses Motiv wird bereits am Ende des 12. Jahrhunderts von Andreas Capellanus in seinem einflussreichen Traktat *De amore* aufgegriffen, das auch in Italien sehr verbreitet war. Er beschreibt den Hof Amors als kreisförmige Anlage, in deren Mitte sich neben einem Brunnen und einem fruchtetragendem Baum der Thron des Herrschers sowie die Sitze auserwählter Liebender befinden.<sup>31</sup> Seitdem gehört das Motiv der Hofhaltung Amors zum gängigen Repertoire der Liebesdichtung und der einschlägigen Traktatliteratur.<sup>32</sup> Die Maler der Miniatur haben anscheinend gezielt auf einzelne Motive in der Schilderung des Andreas Capellanus zurückgegriffen.

<sup>30</sup> Merkmale des Dialekts verweisen auf Pistoia, doch ergibt sich daraus keine schlüssige Lokalisierung der Malerei; der Stil der Miniaturen mit charakteristischem Bologneser Einfluss ist meiner Einschätzung nach eher nach Florenz zu lokalisieren und dürfte 1280–1290 anzusetzen sein. Zu den Miniaturen Maria Luisa Meneghetti, “Il corredo decorativo del canzoniere palatino”, in: *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, hg. von Lino Leonardi, Florenz 2001, IV, S. 393–415: 411f. Zur Datierung und Lokalisierung vgl. auch Teresa De Robertis, “Descrizione e storia del canzoniere Palatino”, *ibidem*, S. 316–343: S. 338–342; H. Wayne Storey, “Sulle orme di Guittone: i programmi grafico-visivi del codice BNCf Banco Rari 217”, in: *Studi vari di lingua e letteratura italiana: in onore di Giuseppe Velli*, hg. von Gennaro Barbarisi, Bologna 2000, I, S. 93–105.

<sup>31</sup> Andreas Capellanus, *De amore: libri tres*, hg. von Fritz Peter Knapp, Berlin 2006, S. 154–160 (I, VI, 250–263); vgl. Hans Robert Jaub, “Die Minneallegorie als esoterische Form einer neuen *ars amandi*”, in: *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VI: *La littérature didactique, allégorique et satirique*, hg. von *idem*, Heidelberg 1968, S. 224–244: 226–228.

Im unteren Register stehen Liebende mit flehend erhobenen Armen und bitten um die Aufnahme an den Hof des Liebesgottes. Sie sind nach Geschlechtern getrennt in zwei Gruppen aufgeteilt. Zwischen ihnen, genau in der Mitte, wächst ein hoch aufragender Baum mit orangeroten Früchten, der an eine Zypresse erinnert (Abb. 4). Vor diesem Baum steht ein großer blauer Vogel, der seinen langen, gebogenen, spitzen und gleichfalls roten Schnabel nach oben zu den Früchten reckt. In vielen Gedichten erhoffen sich die Dichter, dass der blühende Baum ihrer Liebe auch Früchte tragen möge, die sie dann verspeisen können. “Ich begehre die Frucht in der Blüte”, heißt es beispielsweise in einem anonymen Gedicht der sizilianischen Schule.<sup>33</sup> Bereits Ovid fordert in der *Ars amatoria* seine Leser auf, möglichst schnell die Früchte zu pflücken, die bald fallen.<sup>34</sup> Genau dieser Wunsch bewegt auch die um den Baum versammelten Menschen. Der blaue Vogel kommt der Erfüllung dieser Sehnsucht offensichtlich schon näher. Vögel dienen oft und in vielfältiger Form als Symbolfiguren der Liebe und des Begehrens. Der Vogel mit dem stolz erhobenen Schnabel und der vorgewölbten Brust ist vermutlich eine Metapher dieses Begehrens, und zusammen mit dem steil aufragenden Baum, dessen Spitze zudem auf das Geschlecht Amors zielt, stellt sich unübersehbar eine phallische Symbolik ein.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Siehe Eugenio Savona, *Repertorio tematico del Dolce stil nuovo*, Bari 1973, S. 36f. Zu verweisen wäre auch auf das Sonett Nr. 429 des Nicolò de’ Rossi, wo beschrieben wird, wie Amor mit vier Flügeln in einem weißen Kleid inmitten eines Chors auf dem Thron sitzt und den Bogen sowie ein Ehrenzepter hält; siehe *Il Canzoniere di Nicolò de’ Rossi*, hg. von Furio Brugnolo, Padua 1974–1977, I, S. 237.

<sup>33</sup> “Disidero lo pome ne lo fiore” (zit. nach Bruno Panvini, *Le rime della scuola siciliana*, Florenz 1962–1964, I, S. 651).

<sup>34</sup> Ovid, *Ars amatoria*, III, 576.

<sup>35</sup> Vincent Moleta, “The Illuminated ‘Canzoniere’ Ms. Banco Rari 217”, in: *La bibliofilia*, LXXVIII (1976), S. 1–36: 27, hat den Vogel als Pelikan und damit als Symbol Christi gedeutet. Auch glaubte er, dass der Baum der Brust des Vogels entwächst, und verstand ihn deshalb als Lebensbaum. Der Baum wächst aber ganz normal auf dem Boden, denn vor dem Original sind Reste des Stammes neben den Beinen des Vogels zu sehen. Auch gleicht der Vogel in keiner Weise einem Pelikan, denn er hat – abgesehen von der Farbigkeit – einen gebogenen, spitzen Schnabel

Möglicherweise ist hier auch ein Ibis gemeint, der im Physiologus als unreiner Vogel und Sinnbild des Sünders gilt.<sup>36</sup>

Im oberen Register steht in der Mitte der Thron Amors, der mit einem weichen Kissen und zudem einem mächtigen Suppedaneum ausgestattet ist. Amor ist nackt und besitzt goldschimmernde Flügel, wie sie auch von Ovid geschildert werden. Auch trägt er keine Augenbinde. Sein Oberkörper ist wenig kindlich, der Kopf eher etwas zu groß und die aufreizend gespreizten Beine sind ein wenig zu kurz. So weist er zwar keine hybriden Elemente auf, verkörpert aber auch nicht das Idealbild des schönen Jünglings. In der Rechten hält er einen runden Gegenstand, vielleicht eine Sphaira oder einen Ring, in der Linken einen großen Bogen, dessen unteres Ende fast bis zu seiner rechten Ferse reicht.<sup>37</sup> An seiner Seite sitzen und stehen die Liebenden als Angehörige seines Hofes. Frauen und Männer sind gemeinsam versammelt, und allen steckt ein weißer Pfeil in der Brust, der offenbar zuvor von Amors Bogen abgeschossen wurde. Rechts findet sich unter den Liebenden auch ein Königspaar, das durch seine Gesten hervorgehoben ist. Zwischen ihnen steht ein Kleriker mit Tonsur und schwarzer Kutte, der wie ein Ratgeber oder Beichtvater wirkt.<sup>38</sup> Amor scheint sich ihnen mit der ausgeprägten Drehung seines Kopfes zuzuwenden, so dass hier vielleicht ein Dialog unter Mächtigen über die Macht der Liebe angedeutet ist.

und viel zu lange Beine. Zudem ist die für den symbolischen Pelikan charakteristische Handlung, das Aufhacken der eigenen Brust, hier gerade nicht dargestellt. Insofern ist ein Bezug auf das christliche Symbol meines Erachtens nicht möglich. Zahlreiche Autoren sind unverständlicherweise dieser Interpretation gefolgt, so Meneghetti (Anm. 30), S. 408; Müller (Anm. 21), S. 174f., mit weiteren unsinnigen Vergleichen zur christlichen Ikonographie; Full (Anm. 6), S. 80.

<sup>36</sup> *Physiologus: Frühchristliche Tiersymbolik*, hg. von Ursula Treu, Berlin 1981, S. 77f.

<sup>37</sup> Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes ist dieses Attribut auf Abbildungen nicht zu erkennen, doch bei genauer Betrachtung vor dem Original eindeutig auszumachen. In einer Umzeichnung des 19. Jahrhunderts, die aber in den Einzelheiten nicht sehr genau ist, ist ein rechteckiger Gegenstand wiedergegeben, der daher als Buch gedeutet wird (Francesco

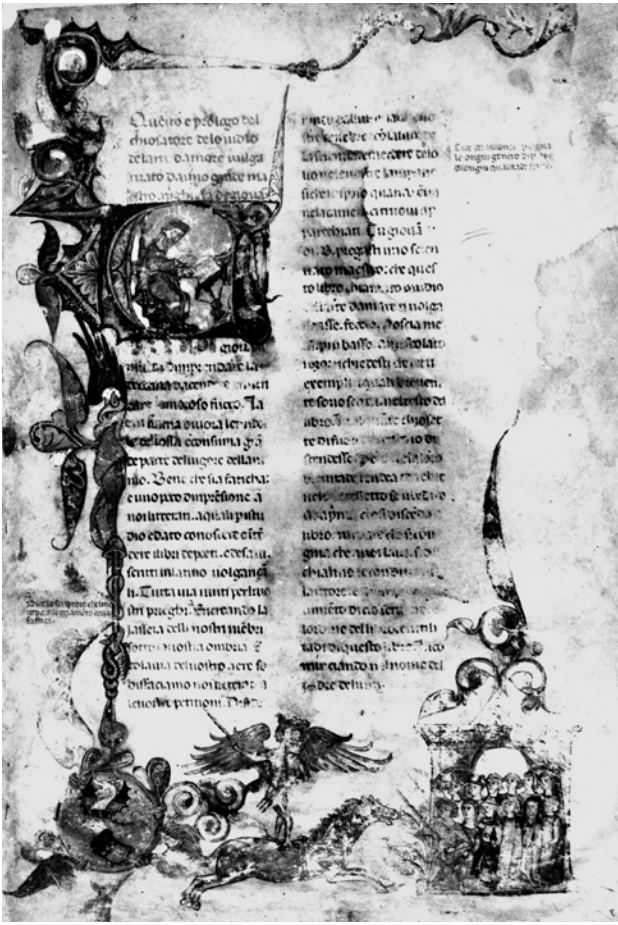
Unter der großformatigen Miniatur steht gleichsam wie ein Bildtitulus die erste Zeile einer Canzone von Guittone d'Arezzo: "O vera virtù, vero amore, tu solo se' d'onne virtù virtù [...]".<sup>39</sup> Der Name des Autors, der ansonsten über jedem Gedicht sorgsam eingetragen ist, fehlt hier, da man wohl einen Bezug zum dargestellten Hof Amors herstellen wollte. Die Verse setzen sich auf der Rückseite des Blattes fort und beschwören die hohe Macht der Liebe. Doch auf der Mitte dieser Seite brechen sie mitten im Satz ab, da der folgende Teil ein Lobpreis auf die Gottes- und Nächstenliebe enthält und vom Schreiber hier offenbar als unpassend empfunden wurde.<sup>40</sup> Der Rest der Canzone wird erst sehr viel weiter hinten im Kodex, auf den Blättern 54r bis 55r, nachgetragen. Denjenigen, die diese Darstellung entwarfen, ging es offensichtlich um weltliche Formen der Liebe, die sie in einem dezidiert höfisch geprägten Kontext verorten. Das von ihnen konzipierte Bild entwickelt eine detaillierte Vision von dem prächtigen Hof des Liebesgottes und suggeriert die Möglichkeit eines stufenweisen Aufstieges, der zunächst in den Vorhof zum Baum und schließlich an den Thron Amors führt. Dort wäre dann die Sehnsucht gestillt und das Begehren käme zur Ruhe. Als Titelbild einer Lyriksammlung gestaltet dieses Frontispiz nicht allein einen fiktiven Ort für die Liebe und speziell für die Lektüre der hier zusammengetragenen Poesie, sondern macht dem Leser zugleich auch eine Rollenvorgabe und führt ihm

Palermo, *I manoscritti Palatini di Firenze*, Florenz 1860, II, S. 85, 115 und Abb. I). Offensichtlich sind dabei die Begrenzungslinien des Oberschenkels missverstanden worden. Verschiedentlich hat man dann darin eine Angleichung an Christus sehen wollen (Müller [Anm. 21], S. 174f.; Full [Anm. 6], S. 80). Dies entbehrt jedoch jeder Grundlage.

<sup>38</sup> Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro: temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Turin 2015, S. 271, vermutet hier ein Bildnis des Andreas Capellanus, was ich nicht für sehr wahrscheinlich halte.

<sup>39</sup> In der Ranke, welche diese Textzeile einfasst, hat der Maler drei Gestalten untergebracht, die in dunkelblaue Kapuzengewänder gehüllt sind und sich wohl ehrerbietig verneigen. Hier klingen Elemente des höfischen Zeremoniells an, die im Hauptbild fehlen.

<sup>40</sup> Full (Anm. 6), S. 85; Wayne Storey (Anm. 15), S. 94; Moleta (Anm. 35), S. 24–26.



5 Ovid, *Ars amatoria*,  
Titelseite. Venedig,  
Biblioteca Nazionale Marciana,  
Ms. IT.IX, 326 (= 6913), fol. 1r

dabei vor Augen, was er nach der Lektüre vielleicht erwarten darf.<sup>41</sup>

Mit den warnenden Worten des Guittone d'Arezzo aus dem oben besprochenen Bildtraktat geht das im Grunde nicht zusammen. Dabei nimmt das Werk dieses Dichters mit Abstand den größten Raum in diesem Kodex ein, und auch seine religiöse Bekehrung wird ausführlich thematisiert. Das Bild definiert dagegen eine literarische Scheinwelt, in der die Poesie sowie die angesprochenen Affekte aufgehoben sind und jeder Bezug zur Lebenswirklichkeit ausgeblendet ist.

### Der reitende Amor

Der Amor mit den Habichtskralen, wie Guittone ihn imaginiert, gräbt sich jedoch trotz allem Widerspruch tief in das kollektive Bildgedächtnis ein. In einer Art Steigerung stellt man ihn auf ein galoppierendes Pferd und knüpft damit eine assoziative Verbindung zu den apokalyptischen Reitern. Die ausweglose Unentrinnbarkeit, welche die Liebe kennzeichnet, ebenso wie die bedrohliche Gefahr, die von ihr ausgeht, wird dadurch in besonderer Weise betont. Zugleich sind das Pferd und insbesondere auch das Motiv des Reitens ein Liebessymbol in der Tradition der höfischen Minne, so dass hier ein weiteres Element der älteren Minneliteratur adaptiert und zugleich transformiert wird.<sup>42</sup> Überliefert ist diese Bild-erfindung, wie Eva Frojmovič aufgezeigt hat, in der Titelmminiatur zu einer Übersetzung der *Ars amatoria* des Ovid ins Volgare (Abb. 5, 6).<sup>43</sup> Doch wurde sie sicherlich nicht für diese Buchseite konzipiert, sondern

<sup>41</sup> Die Handschrift des *Canzoniere palatino* enthält auch eine Fülle figurierter Initialen, die in großer Zahl den Dichter vor seiner Dame zeigen und oft auch Situationen des Vortrages anklingen lassen. Einige dieser Darstellungen nehmen direkt auf die Gedichte Bezug, denen sie vorangestellt sind. Dazu Moleta (Anm. 35) und Meneghetti (Anm. 30). Zweimal findet sich dabei auch Amor als nackter Jüngling mit relativ großem Kopf und goldenen Flügeln, also in ähnlicher Gestalt wie auf dem Frontispiz. Auf fol. 34v sitzt er oberhalb des nachdenklichen Dichters in einem Baumwipfel und trägt eine Augenbinde. Auf fol. 60v reitet er den auf

allen Vieren laufenden Dichter und drangsaliert ihn mit Peitsche und Zügel nach dem Vorbild von Phyllis und Aristoteles (Moleta [Anm. 35], S. 10–12).

<sup>42</sup> Zur Bedeutung des Pferdes siehe Glanz (Anm. 21), S. 346f.

<sup>43</sup> Eva Frojmovič, *Der Illustrationszyklus zu den 'Documenti d'Amore' des Francesco da Barberino*, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 1994, S. 104–108. Siehe zu dieser Handschrift auch Vanna Lippi Bigazzi, *I volgarizzamenti trecenteschi dell'Ars amandi e dei Remedia amoris*, Florenz 1987, S. 39–45.



6 Ovid, *Ars amatoria*,  
Detail aus Abb. 5 mit reitendem Amor

nur als passendes Bildmotiv zitiert. Die Handschrift entstand nach 1311 im venezianischen Raum, die Übersetzung aber wurde bereits vor 1300 in Florenz angefertigt. Ovid spricht zu Beginn seines Textes davon, dass man Amor Zügel anlegen müsse, und er vergleicht dieses schwierige Unterfangen mit der Kunst des Wagenlenkers, der das stolze Pferd bändigt.<sup>44</sup> Die Darstellung des Amor auf einem galoppierenden Pferd eignet sich von daher gut als einführendes Titelbild dieses Buches, das dem Leser vor Augen führt, weshalb die Lektüre für ihn so wichtig ist.

Amor steht mit ausgebreiteten Flügeln auf dem im gestreckten Galopp nach rechts eilenden Pferd. Er ist nackt, trägt aber eine Krone auf dem Haupt, und statt Füßen besitzt er Greifenklauen. In der erhobenen Rechten schwingt er eine Lanze, weitere Lanzen hält er in der linken Hand bereit. Auffälligerweise ist er nicht blind, sondern sieht genau, was er tut: Unauf-

haltsam rast er auf eine Gruppe von Menschen beiderlei Geschlechts und unterschiedlichen Standes zu, die vor einer Architekturkulissee auf die Knie gesunken sind und gleichsam ehrfürchtig den Ansturm des Liebesgottes erwarten. Die vordersten von ihnen sind bereits von den Lanzen getroffen. Der Macht Amors sind in dieser Miniatur alle Menschen unterschiedlos und wehrlos ausgeliefert. Nur mit Mühe ist dieser dramatische Bildentwurf allerdings dem rahmenden Rankenwerk der Buchseite eingepasst.

Die gleiche Bildidee begegnet uns auch in der sogenannten Camera d'Amore des Castello di Sabbionara in Avio im Etschtal. Ein hochgelegenes Turmzimmer wurde dort zwischen 1330 und 1360 mit einer allegorischen Ausmalung versehen (Abb. 7).<sup>45</sup> Die Allegorien des Gewölbes sind weitgehend verloren. Es dürfte sich um Tugenden gehandelt haben, die auf mächtigen Thronen saßen und zu denen der Betrach-

<sup>44</sup> Ovid, *Ars amatoria*, I, 3–6.

<sup>45</sup> Zu dieser Ausmalung zuletzt und grundlegend Sabine Sommerer,

*Die Camera d'Amore in Avio: Wahrnehmung und Wirkung profaner Wandmalereien des Trecento*, Zürich 2012; zu Amor speziell S. 109–120.



ter aufschauen musste. In der Sockelzone aber wird in einer narrativen Sequenz anspielungsreich eine Liebesaffäre geschildert, in der Amor natürlich eine Hauptrolle spielt. Die einzelnen Personen und Handlungsschritte sind dabei kunstvoll in die Öffnungen der gemalten Draperie aus pelzbesetztem Stoff eingefügt. So entsteht ein Spiel von Sichtbarkeit und Verbergen, das seinen Höhepunkt dort erreicht, wo ein nacktes Bein, das hinter dem Vorhang erscheint, auf die Erfüllung der Liebesehnsucht verweist.

Der Liebesgott als Zentralfigur dieses Geschehens besitzt die von Guittone eingeführten Vogelkrallen und steht auch hier auf einem galoppierenden Pferd (Abb. 8); doch er wendet sich zurück, um seine Lanzen auf ein Liebespaar zu schleudern, das in der anderen Raumecke zu sehen ist. Beide sind bereits getroffen; Amor hat sie gewissermaßen im Vorbeireiten verwundet. Die Gestalt Amors ist durch eine Fehlstelle stark beschädigt, doch ist zu erkennen, dass er nackt ist, keine Krone trägt und in der Linken einen großen Bogen hält. Die langen, nach vorne wehenden Enden einer weißen Kopfbinde verraten, dass er mit verbundenen Augen dargestellt war.

Diese furchterregende Darstellung des Liebesgottes steht in einem gewissen Spannungsverhältnis zu der doch erfolgreich verlaufenden Liebesaffäre, in die sie eingebunden ist. Doch lässt sich heute nicht mehr beurteilen, welche inhaltliche Ausrichtung die Allegorien des Gewölbes dieser Ausmalung gaben.

Die Verbreitung und den Bekanntheitsgrad dieser Bildvorstellung belegt weiterhin eine Illustration des *Tractatus de septem vitiis* des Pellegrino Cocharelli, das zwischen 1330 und 1340 in Genua entstand.<sup>46</sup> Diesem Traktat über die sieben Todsünden ist ein umfangrei-

cher Bildschmuck beigefügt, der im freien Raum neben dem Schriftblock jeweils eine eigene Thematik ausbreitet. Auf einer Seite, deren Text über den Zorn (*ira*) handelt, wird in den Medaillons des Rahmens die Ikonographie der Liebe entfaltet (Abb. 9). Die nur schwer zu zügelnde Dominanz der Affekte scheint der gemeinsame Bezugspunkt von Bild und Text zu sein. In der Mitte der unteren Rahmenleiste ist Amor zu sehen; er besitzt Greifenklauen und steht auf einem galoppierenden Schimmel, dem jegliches Saumzeug fehlt und der aus seinem Maul offenbar Flammen speit. Der rasende Ritt führt am Ufer eines Gewässers entlang. Der Liebesgott trägt eine weiße Augenbinde sowie eine Krone. Auffällig ist seine rote Hautfarbe, die ihn von den Menschen unterscheidet und wohl für die innere Glut des Liebesfeuers steht. In den erhobenen Händen hält er zwei Pfeile, die er den Köchern an seinem Gürtel entnommen hat und die er auf das Liebespaar in den benachbarten Medaillons schleudern wird.

Die Bildidee des reitenden Amor ist hier in kreativer Weise variiert worden, wobei der Aspekt des Feuers für den Maler oder den Entwerfenden offenbar besonders wichtig war. Die Dynamik dieser Darstellung steht in einem eigentümlichen Kontrast zu dem ruhig sitzenden Liebespaar in den äußeren Medaillons. Ein Hund und ein Bienenkorb kommen als positive Symbole der Treue sowie der Tugendhaftigkeit noch hinzu. Wie in Avio wird auch hier der Schrecken, der von jener Amorgestalt eigentlich ausgeht, auf subtile Weise gebrochen.

In der oberen Rahmenleiste, die deutlich schmaler ist, findet sich der Liebesgott ein weiteres Mal (Abb. 10). Er kauert am Boden und hat mit seinem Bogen jene Pfeile verschossen, die in der Brust der bei-

<sup>46</sup> Zur Handschrift siehe Francesca Fabbri, "Il codice 'Cocharelli': osservazioni e ipotesi per un manoscritto genovese del XIV secolo", in: *Tessuti,oreficerie, miniature in Liguria, XIII–XV secolo*, Akten der Tagung Genua/Bordighera 1997, Bordighera 1999, S. 103–134; *eadem*, "Il Codice Cocharelli fra Europa, Mediterraneo e Oriente", in: *La pittura in Liguria: il Medioevo, secoli XII–XIV*, hg. von Giuliana Algeri/Anna De Floriani, Genua 2011, S. 289–310; Anne Dunlop, "Ornament and Vice: The Foreign, the Mo-

bile and the Cocharelli Fragments", in: *Histories of Ornament: From Global to Local*, hg. von Gülru Necipoğlu/Alina Payne, Princeton 2016, S. 228–237; grundlegend jetzt Chiara Concina, "Unfolding the Cocharelli Codex: Some Preliminary Observations about the Text. With a Theory about the Order of the Fragments", in: *Medioevi*, II (2016), S. 189–265, sowie demnächst *Il Codice Cocharelli: il manoscritto e il suo contesto*, hg. von *eadem*/Francesca Fabbri (= *Medioevi*, IV [2018]), Publikation im Druck.



7, 8 Avio, Castello di Sabbionara,  
Camera d'Amore, Gesamtansicht  
und Detail mit reitendem Amor



9, 10 Pellegrino Cocharelli, *Tractatus de septem vitiis*, Titelblatt und Detail mit kauerndem Amor und Liebespaar. London, British Library, Ms. Add. 28841, fol. 1v



den Männer stecken, die links und rechts verehrend vor ihren Damen auf die Knie gesunken sind. Einer von ihnen präsentiert mit ausladender Geste sein Herz. Amor selbst trägt wieder die weiße Augenbinde und ist erneut durch die tiefrote Hautfarbe gekennzeichnet. Die senkrecht nach oben stehenden Haare sind als Flammen zu interpretieren und spielen ein weiteres Mal auf die Metapher des Liebesfeuers an.

Die Miniaturen dieser Buchseite zeigen zum einen den Variationsreichtum der damaligen Amor-Ikone und lassen zum anderen erkennen, dass der reitende Amor eine sehr viel größere Prominenz besaß, als es die wenigen erhaltenen Beispiele zunächst vermuten lassen.

### Liebestheorie für die Kommune

Der Florentiner Notar Francesco da Barberino (1264–1348) entwirft zu diesem bedrohlichen Amor eine ausführliche und dezidierte Gegendarstellung, die

sich offensichtlich auch auf die Sonettenfolge des Guittone d'Arezzo bezieht. Es handelt sich um eine ausgesprochen differenzierte Erläuterung der verschiedenen Formen von Liebe, die zu den komplexesten Auseinandersetzungen mit dem Thema zählt. Kurz nach 1290, vermutlich während seines Studiums in Bologna, das von 1290–1297 währte, ließ er ein Bild malen, das wohl ein monumentales Format besaß, denn er stellte es öffentlich aus. Darunter war in zwei Spalten ein langes Gedicht, Francescos Canzone *Io non descrivo in altra guisa Amore*, angebracht, welche die Merkmale des Bildes genau erläutert. Das Bild mit seinen Inschriften sowie die Canzone fügte Francesco später wie einen Anhang seinem Lehrgedicht *Documenti d'amore* hinzu, das er zwischen 1309 und 1313 während seines Exils in Südfrankreich verfasste (Abb. II, 12).<sup>47</sup> Nur deshalb wissen wir davon. In den kommentierenden Bemerkungen, die seine Verse jetzt zusätzlich erläutern, erwähnt er, dass er jenes Bild mit dem Gedicht öf-

<sup>47</sup> Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, hg. von Marco Albertazzi, Lavis 2008, II, S. 577–580. Die *Documenti d'amore* sind in zwei Handschriften überliefert: in einer teilweise autographen Fassung mit lavierten Federzeichnungen, die aber den Kommentar nicht vollständig enthält (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 4077), sowie in einer mit Deckfarbenminiaturen ausgestatteten, gleichfalls autographen Fassung (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 4076). Zu Francesco da Barberino und den *Documenti d'amore*: Daniela Goldin Folena, "Testo e immagine nei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino", in: *Quaderni d'italianistica*, II (1980), I, S. 125–138; Susanna Partsch, *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz: Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms 1981, S. 79–87; Eric Jacobsen, "Francesco da Barberino: Man of Law and Servant of Love", in: *Analecta Romana*

*Instituti Danici*, XV (1986), S. 87–118, und XVI (1987), S. 75–106; Valeria Nardi, "Le illustrazioni dei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino", in: *Ricerche di storia dell'arte*, XLIX (1993), S. 75–92; Frojmovič (Anm. 43); Emilio Pasquini, s.v. Francesco da Barberino, in: *Dizionario biografico degli italiani*, XLIX, Rom 1997, S. 686–691; Shelley MacLaren, "Shaping the Self in the Image of Virtue: Francesco da Barberino's *Documenti d'amore*", in: *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, hg. von Reindert Falkenburg/Walter S. Melion/Todd M. Richardson, Leiden 2007, S. 71–95; Marcello Cicuto, "Francesco da Barberino: un pioniere del *Bildercodex*, tra forme del gotico cortese e icone della civiltà comunale", in: *Letteratura & Arte*, IX (2011), S. 83–95. Eine anonyme Chronik erwähnt das Bild und das Gedicht mit Bezug auf das Jahr 1293 (Jacobsen 1986, S. 88f., und Frojmovič [Anm. 43], S. 115f.).

fentlich präsentiert hatte (“representate in publico”).<sup>48</sup> Wenig später äußert er dann, dass er jene Canzone samt Darstellung eigentlich nur für sich konzipiert habe, doch sei er von so vielen Personen bedrängt worden, die dieses Werk gleichfalls malen und besitzen wollten, dass er es weitergegeben habe.<sup>49</sup> Francesco benennt hier offenbar sehr bewusst jene Schritte, die von der persönlichen Reflexion und dem Akt des Dichtens über den Austausch mit Freunden und Bekannten bis hin zur öffentlichen Darbietung reichen. Damit gewährt er zugleich einen, wenn auch nur knappen, Einblick in jene Zusammenhänge, welche die Verbreitung dieser Poesie ermöglichten. Wie um die Bedeutung des mündlichen Vortrages noch zu betonen, hat sich Francesco neben der Initiale zu Beginn der Canzone nicht als Autor, sondern als Vortragenden abgebildet, der am Boden sitzend, mit aufgestelltem Bein und erhobenem Zeigefinger, sein Werk deklamiert (Abb. I2).<sup>50</sup>

Die Canzone beginnt mit einer Art Rechtfertigung. Der Dichter erklärt, dass er Amor nicht in anderer Weise beschreibe als jene Weisen, die seine Wirkung im Bild zeigten. Er tue das auch nicht, um Amor zu verändern, sondern um ihn neu zu interpretieren; und schließlich habe Amor selbst ihm befohlen, ihn in einer schönen Gestalt wiederzugeben.<sup>51</sup> Wieder dient das Gedicht ausschließlich der Erläuterung des Bildes, das den Versen vorangestellt ist. Zunächst werden jene Merkmale aufgezählt, die Amor traditionell kennzeichnen, und so wird er als ein blindes, nacktes Kind mit Flügeln sowie Pfeil und Bogen

charakterisiert. Obwohl Francesco versichert, dass er weder etwas hinzufügen noch etwas fortlassen wolle, folgt jedoch eine ganz eigenständige Interpretation, die mit zahlreichen Ergänzungen arbeitet.

Die Miniatur zeigt Amor wieder mit Greifenklauen auf einem ungezäumten Pferd stehend, einem vornehmen Apfelschimmel, der mit aufgerissenem Maul durch die Luft nach rechts dahinstürmt (Abb. II, I2). Amor steht dabei frontal zum Betrachter, so dass die Orientierung von Pferd und Reiter nicht übereinstimmt. Auch führt die Bewegung des galoppierenden Pferdes ins Leere, es fehlt ein sinnvolles Ziel, wie es in der oben beschriebenen venezianischen Miniatur gegeben war. Das sind deutliche Anzeichen, dass Francesco da Barberino sich neben Guittone d’Arezzo auch auf jene Bilderfindung mit dem reitenden Amor bezieht und die dort vorgefundenen Elemente in einen neuen Kontext überführt.

Die Verse kommentieren detailliert das Aussehen des Liebesgottes. So sei er keineswegs blind, da er sehr gut seine Ziele zu treffen vermöge, und er sei auch kein Kind, weil er sonst zu wenig Verstand hätte (Vers 25–33). Flügel benötige er, um sich zu bewegen und wie ein Geist zu belohnen oder zu verwunden (Vers 24–36). Die Füße des Falken aber stünden für das feste Zusammendrücken der wahrhaft Liebenden, die Amor erst im Tode trenne (Vers 37–42). Nackt sei er, da seine Tugenden geistiger Natur seien (Vers 43–45). Aus Ehrenhaftigkeit aber bedecke eine Girlande seine Scham (Vers 46–48). Er stehe aufrecht auf einem

<sup>48</sup> Francesco da Barberino (Anm. 47), II, S. 580: “Nunc ante omnia decet nos scire quod figure predictae superius posite fuerunt ut pictae iacent representate in publico; et gobule subposite singulariter singulis ad pedes earum et due stantie de dicta cantione scripte fuerunt a destris ad pedes earum; post globulas et relique due stantie ab opposito et ritornellum; post omnia respondens ad medium et cum hec omnia in principio retracta sunt.”

<sup>49</sup> *Ibidem*, S. 583: “Dicitur enim supra in cantione quod solum pro me facio rem unam et solum pro me teneo illam, sed multi postea hoc voluerunt tam pingere quam habere, sed sint qui volunt et intelligant ut volunt, quia etiam ad amorem licitum mundanum adaptantes si recte intelligunt non indigne adaptant. Ego autem hanc viam tenueram michi soli ut delecta-

tione quadam in divinorum miraculorum gratiam possem, si hoc merear, cum meam opinionem sectantibus speculari.”

<sup>50</sup> Diese Darstellung findet sich jedoch nur in dem Kodex Vat. Barb. lat. 4077, fol. 88v.

<sup>51</sup> Francesco da Barberino (Anm. 47), II, S. 578f., Vers I–18: “Io non descrivo in altra guisa Amore / che fa esser li Saggi che tractaro / in dimostriar l’effetto suo in figura, [...] / E color che ’l vedranno / non credan ch’ io ciò faccia per mutare, / ma per far novo in altro interpretare [...] / et anco Amor comandando m’ informa / com’ io ’l ritragga in una bella forma.” Vgl. auch die Edition von Giuseppe E. Sansone, “Il Canzoniere stilnovistico di Francesco da Barberino”, in: *La parola del testo*, I (1997), S. 219–254: 240–243, mit einem nützlichen Kommentar auf S. 249–251.



Pferd, werfe Lanzen mit der rechten Hand und Rosen mit der linken; häufiger aber verwunde er mit Pfeilen als Rosen zu verteilen (Vers 49–54). Das Pferd sei ungesattelt und ungezügelt, da es nicht von Amor gelenkt werde, sondern vom Liebenden, der fallen oder nicht fallen könne (Vers 55–60). Es trage einen Köcher mit den Pfeilen, um zum Ausdruck zu bringen, dass der Verliebte bereits mit sich führe, wovon er später getroffen werde (Vers 61–63). Amor aber verteile die unterschiedlich großen Pfeile völlig beliebig nach seinem Willen, die Rosen jedoch nach Verdienst, und er besitze zahllose Herzen (Vers 64–72).

All dies findet sich im Bild wieder (Abb. I3, I4). So hängen um den Hals des Pferdes, ordentlich wie Trophäen aufgefädelt, die Herzen der Liebenden. Damit wird hier ein weiteres Motiv aus der traditionellen Minne-Ikonographie, das geraubte Herz, aufgegriffen und in den neuen Zusammenhang einer systematischen Liebesdiskussion eingebunden. Als einziges Kleidungsstück trägt Amor eine Blattgirlande diagonal über der Schulter. Mit der Rechten hebt er, zum Wurf bereit, drei Lanzen empor, weitere stecken in dem Köcher, der am Bauch des Pferdes befestigt ist. Mit dem linken Klauenfuß hält er eine große Rosenranke, von der er mit seiner linken Hand Stücke abreißt. Diese symbolisiert die Freuden der Liebe, welche hier gleichberechtigt neben den Schmerzen stehen, die durch die Lanzen verursacht werden.

Von seinem erhöhten Standpunkt aus schaut Amor nach unten, wo am Boden, wohlgeordnet nach Alter und Stand, die Liebenden stehen. Sie sind zumeist durch die Lanzen verwundet, doch halten manche auch Rosen in den Händen. Diese Beispielfiguren stellen sich selbst in gereimten Sprüchen vor, die unterhalb von ihnen eingetragen sind und in denen ihre spezielle Liebesproblematik ausgeführt wird. Links außen stehen Mönch und Nonne, die jeweils von zwei Pfeilen getroffen wurden. Dann folgt das noch kind-

liche Mädchen, das bloß von einem Pfeil verwundet wurde und zudem eine Rose hält. Auch der jungen Frau ebenso wie der verheirateten Frau steckt jeweils ein Pfeil in der Brust. Die Witwe aber wehrt mit ihrem erhobenen Mantelbausch sowohl die Pfeile wie die Rosen ab, denn ihr Herz, so die Beischrift, sei mit Ehre bewehrt. In der Mitte, als eine Art Höhepunkt, steht das Ehepaar, das nach Art siamesischer Zwillinge als eine Gestalt mit zwei Köpfen wiedergegeben ist. Dies geht fraglos auf jene bekannte Charakterisierung der Ehe zurück, die sich in der Genesis findet und auch vom Evangelisten Matthäus aufgegriffen wurde: "So sind sie nun nicht mehr zwei, sondern ein Fleisch."<sup>52</sup> Diese Formulierung wurde direkt in das Bild umgesetzt. Die beiden Ehepartner sind von den Wunden der Liebe nicht betroffen und halten große Rosenzweige in den Händen. Die gelungene Ehe wird hier dezidiert als vollkommene Form einer legitimen weltlichen Liebe herausgestellt.

Direkt daneben steht ein vornehm gekleideter Mann, der als "cavalier meritato", verdienstvoller Ritter, bezeichnet ist und sich selbst als zufriedenen Diener Amors vorstellt. Er ist gleichfalls von den Pfeilen nicht betroffen, sondern hält eine Rose vor der Brust und blickt ohne Furcht nach oben, wo der Liebesgott sein Werk verrichtet. Es folgt der gewöhnliche Mann ("huomo comune"), der, von einer Lanze durchbohrt, zu Boden blickt. Der Jüngling wiederum, der als sorglos tituliert wird, schaut mit auffordernder Geste zu Amor, immer bereit, ihm zu folgen. Das Kind, das nicht versteht, was mit ihm geschehen ist, ist nur am Arm getroffen und damit nur leicht verwundet. Den Abschluss bilden ein toter Mann und eine tote Frau, die zusammengesunken am Boden kauern und jeweils von drei Pfeilen getroffen sind. Sie stehen für die Märtyrer der Liebe und bilden die symmetrische Entsprechung zu dem klösterlichen Paar auf der anderen Seite.

<sup>52</sup> Math. 19,5–6, ähnlich bei I. Moses, 2, 24; vgl. Jacobsen 1986 (Anm. 47), S. 98.



12 Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*.  
 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 4077, fol. 88v





13 Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*,  
Detail aus Abb. 11 mit reitendem Amor und  
Liebenden

<sup>53</sup> Francesco da Barberino (Anm. 47), II, S. 579, Vers 37–42: “T’ si gli ò facti i pie’ suoi di falcone, / a intendimento del forte gremire / che fa di lor ch’ el sa che ‘l sosterranno; / e quando à messi quegli in perfectione, / non si parte da .llor, se per morire / prima non si dissolve l’esser ch’ anno.”

Francesco da Barberino ist sichtlich an einer klaren Ordnung gelegen, um so der Vielfalt der Liebeserfahrungen eine übersichtliche Struktur zu geben. Er entwickelt, differenziert nach Lebensaltern und Ständen, eine kommunale Ethik der Liebe, welche die politische und gesellschaftliche Realität in den Stadtrepubliken Italiens reflektiert. Es ist eine abwägende Sicht, und neben die Schrecken der Liebe treten die Freuden und auch der gesellschaftliche Nutzen. Der Gegensatz zu Guittone d’Arezzo wird an der unterschiedlichen Interpretation des festen Drucks jener Vogelkrallen besonders deutlich: Was bei diesem den sicheren Tod bedeutete, steht jetzt für den festen Zusammenhalt einer guten Ehe, der erst im Tod gelöst wird.<sup>53</sup>

Die zentrale Intention dieses komplexen Bild-Text-Gefüges ist es offenbar, die irdische Liebe nicht vollständig zu verdammen, sondern vielmehr legitime, positive Formen der Liebe zu bestimmen, die im Einklang mit der gesellschaftlichen und der religiösen Ordnung stehen. Francesco da Barberino will der Liebe, die einen so breiten Raum im Denken seiner Leser einnimmt, einen anerkannten Platz im Zusammenleben der Menschen sowie innerhalb der städtischen Gesellschaft geben. In den späteren *Documenti d’amore* liefert Francesco dann eine aristotelisch geprägte Definition der Liebe, die er als Mitte zwischen zwei Extremen versteht, welche durch eine besondere Gnade verbunden sind. Während die himmlische Liebe (*amor divinus*) auf göttlicher Gunst beruhe, sei die erlaubte weltliche Liebe (*licitus mundanus amor*), welche auch die fleischliche Liebe einschließe, die Mitte zwischen zwei sich in gleicher Weise Liebenden, die durch einen Willen verbunden seien und verbunden bleiben. Die unerlaubte Liebe (*illicitus mundanus amor*) jedoch tut er als reine Gier oder unsinniges Wüten (*rabies*) ab.<sup>54</sup> Die Trennung zwischen der göttlichen

<sup>54</sup> *Ibidem*, I, S. 7: “Amor est medium inter duo extrema, cuius gratia ipsa iuncta insimul conservantur. Quantum autem ad divinum amorem, possumus dicere: Amor est gratia quedam divino proveniens et subintrans suffragio, cuius virtute sui sibi motu spontaneo, et caritativa voluntate

und der erlaubten weltlichen Liebe ist hier bewusst unscharf gehalten, und beide werden auch in den folgenden Ausführungen immer wieder einander angeglichen. Doch liefert er an dieser Stelle auch eine Deutung seiner Amorfigur, die ganz auf die geistige Liebe zu Gott abgestimmt ist. Diese Erklärungen wirken allerdings sehr gesucht und können nicht wirklich überzeugen.<sup>55</sup> Offensichtlich handelt es sich um eine nachträgliche Umdeutung im Kontext des späteren Werkes.

Als Francesco über den Erfolg seiner Verse spricht und ausführt, dass so viele sein Gedicht und das Bild besitzen wollten, schließt er bezeichnenderweise folgende Äußerung an: Diejenigen, die es von ihm erhielten, "mögen es verstehen, wie sie wollen, denn auch wenn sie es auf die erlaubte weltliche Liebe beziehen, ist dies, richtig verstanden, keineswegs schändlich [non indigne]".<sup>56</sup> Hier scheint offenbar die ursprüngliche Intention der frühen Canzone *Io non descrivo in altra guisa Amore* auf; zumindest wird deutlich, dass sie seinerzeit, also in den neunziger Jahren des 13. Jahrhunderts, allgemein in dieser Weise verstanden wurde. Erst im Rahmen seines späteren Werkes, das ganz auf eine umfassende Tugendlehre ausgerichtet ist, bemüht er sich, seine frühere Aussage in ein anderes Licht zu rücken.

Francesco da Barberino schuf ein hochkomplexes Bild-Text-Gefüge, das die Vorzüge der verschiedenen Medien miteinander zu verbinden sucht und zudem in einer öffentlichen Aufführung gleichsam wie auf einer Theaterbühne inszeniert wird. Dabei ist wohl an einen mündlichen Vortrag vor dem gemalten Bild

inguntur, et crescente dulcedine confirmantur. Quantum autem ad licitum mundanum amorem, qui esse debet inter viros et viros, et etiam carnalem, inter quos licet, quamvis cadat sub prima generali diffinitione, potest sic aliter diffiniri. Amor est medium inter duos eque amantes, eorum in una vota coniungens et coniuncta conservans. [...] Amorem autem illicitum nec diffinio nec dicendus est Amor, sed in comunem usum proborum devenit quod rabies appellatur."

<sup>55</sup> *Ibidem*, I, S. 11–13. So sollen die Rückseite des Kopfes und der Flügel, die nicht zu sehen sind, auf seine Göttlichkeit verweisen. Die Falkenklaue zeigen die enge Verbundenheit des Menschen mit Gott. Das Pferd



14 Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, Detail aus Abb. 12 mit reitendem Amor und Liebenden

stehe für den Liebenden, da es das edelste Tier nach dem Menschen sei und Gott bzw. Amor als Mensch zu sehen sei. Die drei Arten von Pfeilen, die Amor besitze, symbolisierten gar die Trinität. Im Kommentar zu der Canzone am Ende der *Documenti d'amore* (*ibidem*, II, S. 581f.) werden dann auch die Verse der Liebesopfer konsequent im Sinne einer geistigen Liebe uminterpretiert.

<sup>56</sup> *Ibidem*, II, S. 583: "[...] sed multi postea hoc voluerunt tam pingere quam habere, sed sint qui volunt et intelligant ut volunt, quia etiam ad amorem licitum mundanum adaptantes si recte intelligant non indigne adaptant".

zu denken. In dieses Bild hat er außerdem einen regelrechten Dialog eingebaut, der in den eingefügten Schriftblöcken sichtbar wird. Amor spricht den Betrachter direkt an und gibt ihm eine Sehanweisung für die vielfigurige Komposition.<sup>57</sup> Die Beispielfiguren wiederum stellen sich in gereimten Sprüchen vor und wenden sich damit direkt an den Zuschauer und Leser.

Wie zahlreiche Verweise auf seine Bilderfindung zeigen, schaltete sich Francesco damit äußerst erfolgreich in die andauernde Debatte über das Wesen der Liebe ein und brachte gegen die ausschließlich negative und religiös konnotierte Bewertung des Guittone d'Arezzo eine differenzierte Darstellung in Stellung, die auf die gesellschaftliche Situation in den Stadtkommunen Bezug nimmt.

### Dantes Traum

Auch Dante Alighieri (1265–1321) schaltet sich in diesen Diskurs ein und reagiert in ganz eigener Weise auf jene Bilder, die darin eine so große Rolle spielen. In den Jahren 1292/93 stellt er einen Teil seiner frühen Gedichte in der *Vita nova* zusammen und erfindet dazu einen vermeintlich autobiographischen Kontext, den er in Prosa erzählt.<sup>58</sup> Den Gedichten wird damit ein Kommentar an die Seite gestellt, mit dem der Autor auch die Rezeption seiner Werke zu steuern sucht. Amor tritt in diesem Text immer wieder auf. In einem theoretischen Kapitel geht Dante zudem grundsätzlich auf das Wesen Amors sowie auf die Bedeutung dieses fiktiven Wesens für das lyrische Sprechen ein.<sup>59</sup>

Gleich zu Beginn berichtet der Dichter, dass Amor seine Seele beherrsche, seit er Beatrice zum ersten Mal sah. Als die beiden sich neun Jahre später erneut tref-

fen, grüßt sie ihn und er vernimmt zum ersten Mal ihre Stimme. Davon ist Dante so trunken (“inebriato”), dass er sich in seine Kammer zurückzieht, wo ihn ein süßer Schlaf (“soave sonno”) überkommt, in dem ihm eine wunderbare Vision (“maravigliosa visione”) erscheint. In einem Nebel von der Farbe des Feuers sieht er die Gestalt eines Herrn von furchterregendem Aussehen (“uno signore di pauroso aspetto”). Dante versteht nicht genau, was er sagt, außer den Worten “Ego dominus tuus”, also genau jenen Worten, die Gott auf dem Sinai zu Moses sprach.<sup>60</sup> Dies ist eine der vielen Anspielungen und Verweise auf die Bibel und die christliche Religion, welche Dante in seinen Text einfügt, ohne sich aber damit auf ein religiöses Verständnis festzulegen. Amor zeigt dem träumenden Dichter eine nackte, schlafende Person, die nur in einen durchsichtigen roten Schleier gehüllt ist und in der Dante Beatrice erkennt. In der Hand hält Amor zudem das brennende Herz des Dichters. Der Liebesgott weckt daraufhin Beatrice und bringt sie dazu, das Herz zu verspeisen, was diese aber nur zögernd (“dubitosamente”) tut. Dann erfolgt eine plötzliche Veränderung: Amors Freude wandelt sich in Schmerz und er verschwindet mit Beatrice in Richtung Himmel. Dante erwacht und schildert die Vision in einem Sonett, das er anderen Dichtern schickt, um nach der Bedeutung des Traumes zu fragen: Dies ist das erste Gedicht der *Vita nova*. Die beunruhigende Vision der Amorgestalt ist in dieser stilisierten Deutung der Auslöser für Dantes erstes Gedicht und damit im Grunde auch der Ursprung seiner Poesie.<sup>61</sup>

Die detailliert geschilderte Vision ist in vieler Hinsicht irritierend und entzieht sich einer klaren Deutung. Dante hat sie sehr bewusst ambig angelegt. Traum, Nebel und Schleier sind Schlüsselbegriffe, mit denen von

<sup>57</sup> *Ibidem*, II, S. 577: “Io son Amor, in nova forma tracto. / E se disotto da me riguardrete, / l’ovre ch’ io faccio in figure vedrete.”

<sup>58</sup> Zur *Vita nova* siehe Winfried Wehle, *Dichtung über Dichtung: Dantes ‘Vita Nuova’. Die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München 1986; Robert Pogue Harrison, *The Body of Beatrice*, Baltimore/London 1988; Full (Anm. 6), S. 205–294.

<sup>59</sup> Dante, *Vita nova*, hg. von Guglielmo Gorni, Turin 1996, Kap. 16 (nach alter Zählung Kap. XXV), S. 146–156.

<sup>60</sup> Exodus 20,2.

<sup>61</sup> Dante (Anm. 59), Kap. I, 12–20 (nach alter Zählung Kap. III), S. 14–22. Das Gedicht, das diesen Traum schildert, ist sehr viel allgemeiner gehalten und ist wohl schon 1283 entstanden; siehe *Dante Alighieri*:

vorneherein der unbestimmte Charakter festgelegt ist. Das Rauben des Herzens ist, ebenso wie das Vorzeigen des verwundeten Herzens, ein eingeführtes Motiv der Liebespoesie. Auch das Verspeisen des Herzens als Metapher der völligen Hingabe kommt vereinzelt vor. Mit dieser Handlung wird Dantes Herz in den unerreichbaren Körper von Beatrice inkorporiert. Man kann dies im Sinne eines Verschlingens auch als Todesvision lesen, die auf die gängige Analogie von *amor* und *mors* anspielt, mit der ja auch Guittone d'Arezzo so extensiv gearbeitet hat. Ebenso mag ein assoziativer Bezug auf das eucharistische Opfer intendiert sein, der den liebenden Dichter wie Christus am Kreuz in einer Opferrolle präsentiert. In erster Linie bedeutet das Verspeisen des Herzens jedoch eine symbolische Vereinigung. Es stellt eine Art mystisches Band zwischen den beiden her. Die Vision der nahezu nackten Beatrice aber ist ausgesprochen kühn; es gibt in der frühen Literatur, soweit ich sehe, nichts Vergleichbares. Nie wieder wird Dante seiner Beatrice körperlich so nahe kommen wie in diesem Traum. Angesprochen ist offensichtlich das erotische Begehren und der Wunsch nach sexueller Vereinigung, die als eine Form der Liebe hier in eine bewusst verdunkelte Reflexionsfigur gefasst ist.<sup>62</sup> Im weiteren Verlauf der *Vita nova* kommen dann die vielen anderen Facetten der Liebe zur Sprache, und die Rollen Amors verändern sich dementsprechend. Er bleibt ein wichtiger Vermittler und auch eine Art Führer in allen Liebesdingen, bis er im zweiten Teil des Buches zunehmend zurücktritt.

Wichtig in unserem Zusammenhang ist aber vor allem, dass Amor dem Dichter als eine mächt-

ge Herrschergestalt mit roter Aureole und furchteinflößendem Aussehen erscheint. Dante ruft hier ganz offensichtlich jene Amorbilder auf, die damals im Umlauf waren und deren erhaltene Beispiele wir oben besprochen haben. Er kann die Kenntnis dieser Darstellungen bei seinen Lesern ohne weiteres voraussetzen, und daher genügen wenige Worte, um die entsprechende Vorstellung auszulösen. Dante verändert und erweitert allerdings das Handlungsmotiv. Amor präsentiert die nackte Beatrice als Ziel des Begehrens anstatt Pfeile zu verschießen, Lanzen zu werfen, Rosen zu verteilen oder nur Huldigungen entgegenzunehmen. Damit liefert Dante nicht nur eine weitere Variante, sondern konstruiert eine komplexe Reflexionsfigur voller Anspielungen, die aber wohl nie in die Realität eines gemalten Bildes überführt wurde.

#### Ein Gespräch mit Amor – Geri d'Arezzo

Die Faszinationskraft der Amorfigur und die Auseinandersetzung über seinen Charakter hält das gesamte 14. Jahrhundert hindurch an. Zahlreich sind insbesondere die Reaktionen auf die ambitionierte Fassung des Francesco da Barberino, die so genau auf die Lebenswirklichkeit in den italienischen Stadtrepubliken abgestimmt ist.

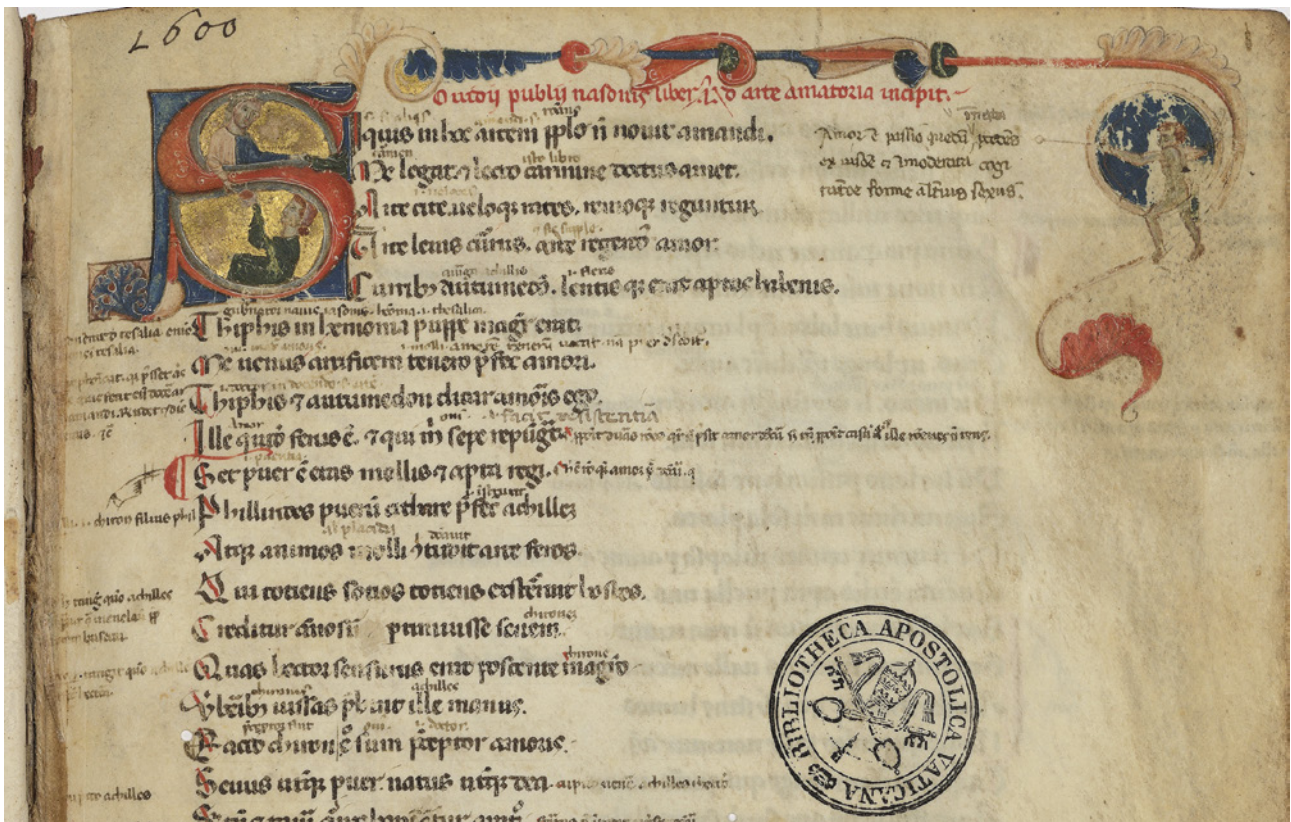
Der Notar Geri d'Arezzo (ca. 1270–1339), der mit Francesco befreundet war, verbrachte einen Teil seines Lebens in Florenz, wo er 1327 auch als Advokat der Kommune belegt ist. Seine literarischen Interessen waren humanistisch geprägt; er trieb klassische Studien und orientierte sich an den antiken römischen Autoren.<sup>63</sup>

*Dante's Lyric Poetry. Poems of Youth and of the Vita Nuova (1283–1292)*, hg. von Teodolinda Barolini, Toronto 2014, S. 58–62.

<sup>62</sup> Die üblichen Deutungen dieses Textes sehen hier einen Hinweis auf den frühen Tod von Beatrice, da Amor am Ende mit ihr in den Himmel entschwindet. Sie folgen damit der einflussreichen Interpretation von Charles S. Singleton, *An Essay on the Vita nuova*, Cambridge, Mass., 1949, S. 14–23. Ein knapper Überblick über verschiedene Deutungsansätze findet sich bei Zeiner (Anm. 7), S. 340–343. Einer genaueren Auseinandersetzung mit der irritierenden Vision sind die meisten Autoren jedoch ausgewichen. Nur Harrison (Anm. 58), S. 17–30, ist hier eine rühmliche

Ausnahme, und ich verdanke seinen Ausführungen sehr viel. Kürzlich hat auch Full (Anm. 6), S. 230–250, die Traumvision einer genauen Analyse unterzogen. Sie betont gleichfalls die strukturelle Offenheit sowie die Komplexität von Dantes Metaphern und arbeitet insbesondere die religiösen Bezüge heraus. Letztere würde ich allerdings nicht so stark betonen. Das Motiv von Amor, der die nackte Beatrice hält, bezieht sie auf die Pietà, in der Maria den toten Christus im Schoß hält (*ibidem*, S. 236–239). Dies ist jedoch nicht möglich, da die Ikonographie der Pietà erst um 1300 entsteht und in Italien nicht vor dem frühen 14. Jahrhundert vorkommt.

<sup>63</sup> Roberto Weiss, *Il primo secolo dell'umanesimo*, Rom 1949, S. 54–60.



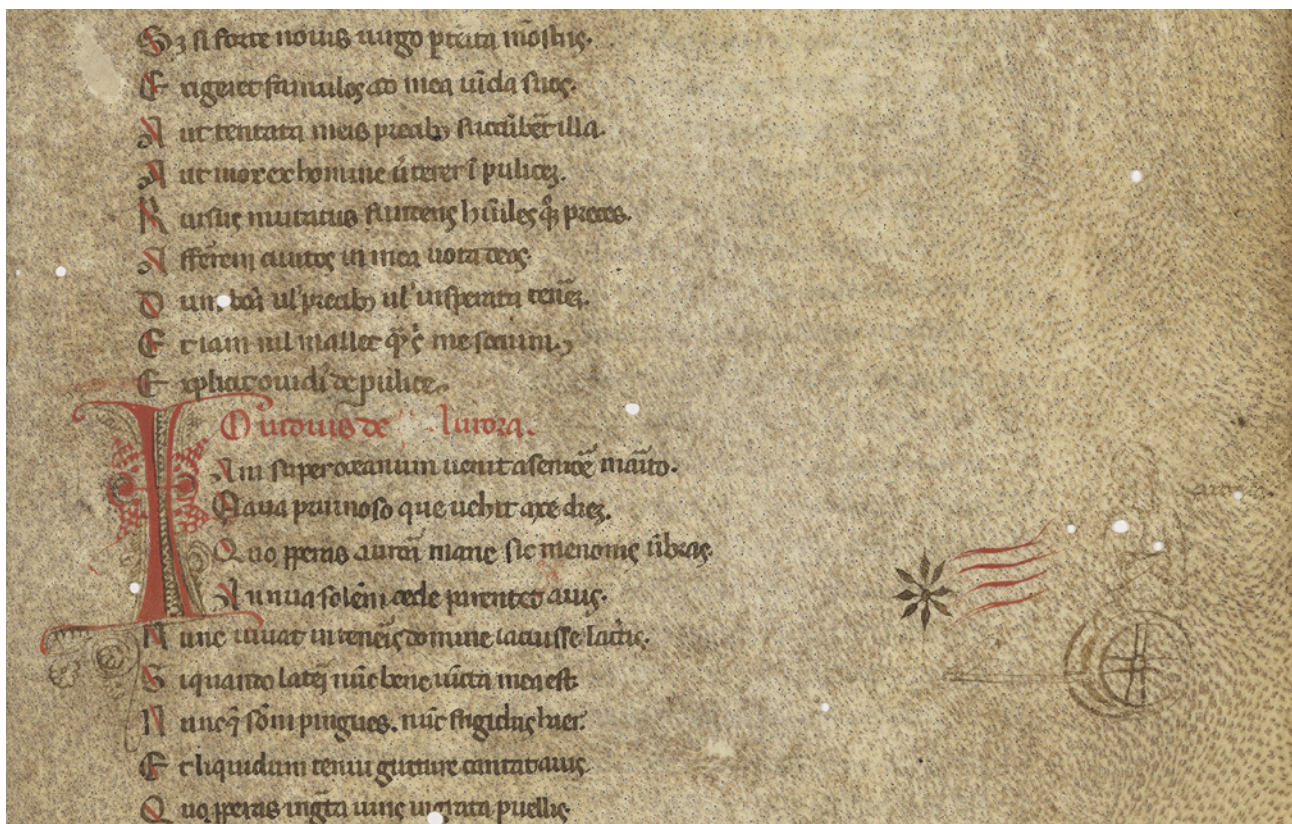
15 Geri d'Arezzo, Abschrift von Ovids *Ars amatoria*, Titelseite.  
Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 1600, fol. 1r

Eigenhändig schrieb Geri I30I Ovids *Ars amatoria* sowie die Pontus-Briefe und Teile der Trauerelegien ab. Von einem professionellen Buchmaler ließ er die Initialen der beiden Bände ausschmücken.<sup>64</sup> Während am Beginn der Briefe aus der Verbannung der schreibende Autor gezeigt wird, eröffnet die *Liebeskunst* eine amouröse Szene (Abb. 15). Aus dem unteren Bogenfeld der S-Initiale reicht der Mann eine rote Frucht oder aber sein Herz zu der angebeteten Dame empor, welche ihm huldvoll von oben eine Hand entgegenstreckt. Ein Rankenornament verbindet diese Initi-

ale mit einem Medaillon auf der anderen Seite des Schriftblockes. Dort steht Amor als nackte Gestalt und zielt mit Pfeil und Bogen auf die Frau am gegenüberliegenden Rand der Seite. Er besitzt keine weiteren Attribute, die Augen hat er weit geöffnet, und er macht mit seinen normalen, menschlichen Beinen einen großen Ausfallsschritt. Die in der Vorzeichnung angelegten Flügel hat der Maler nicht ausgeführt. Amor tritt uns hier genau in jener Rolle und Gestalt entgegen, die Ovid ihm zuschreibt. Gezeigt wird eine klassische Liebessituation, in die der Liebesgott als

<sup>64</sup> Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 1600. Die beiden Bände messen 24 × 18 cm und sind heute zusammengebunden. Sie enthalten die *Ars amatoria*, *Tristia* 3, 3, 73–76, *Epistulae ex Ponto*, *Tristia* I, 1, 1–2, *De pulice* des Pseudo-Ovid sowie *Amores* I, 13. Die figurierten Initialen

finden sich auf fol. 1r und 37r. Auf fol. 35v und 82v hat der Schreiber mit “Gerius scripsit MCCC1” signiert. Zur Handschrift siehe Claudia Villa, in: *Vedere i classici: l’illustrazione libraria dei testi antichi dall’età romana al tardo medioevo*, Kat. der Ausst., hg. von Marco Buonocore, Rom 1996, S. 259f.,



16 Geri d'Arezzo, Abschrift von Ovids *Amores* mit Skizze der Aurora.  
Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 1600, fol. 83r

steuernder Verursacher eingreift. Nachträglich wurde neben diese Figur jene bekannte und äußerst eingängige Definition der Liebe aus *De amore* von Andreas Capellanus eingetragen: “Amor est passio quedam procedens ex visione et immoderata cogitatione forme alterius sexus [...]”.<sup>65</sup> Damit wird die Miniatur ebenso wie das Poem Ovids eindeutig in den Kontext des zeitgenössischen Liebesdiskurses gestellt.

Es ist gut möglich, dass Geri d'Arezzo selbst diese kleine Eingangsszene entworfen hat, denn von ihm dürfte eine bisher unpublizierte Skizze am Ende des

zweiten Bandes stammen, die, inspiriert von den ersten Versen einer Liebeslegie Ovids, die Personifikation der Morgendämmerung bildlich zu fixieren sucht (Abb. 16).<sup>66</sup> Es handelt sich um jenes berühmte Gedicht aus den *Amores* (I, 13), in dem der Dichter Aurora vorwirft, dass sie viel zu früh komme und damit die schöne Liebesnacht beende. Offensichtlich von der Klage Ovids bewegt, hat Geri eine Darstellung entworfen, welche Aurora in einem zweirädrigen Wagen zeigt. Die vor der Brust gekreuzten Arme zeugen anschaulich von ihrer Gleichgültigkeit gegenüber all

Nr. 47; *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, hg. von Elisabeth Pellegrin et al., III.1: *Fonds Vat. Lat. 224–2900*, Paris 1991, S. 191f.

<sup>65</sup> Andreas Capellanus, *De amore*, hg. von Florian Neumann, Mainz 2003, S. 10f. (I, cap. I, 1): “Liebe ist ein Leiden, ausgelöst durch den

Anblick und die übersteigerte gedankliche Beschäftigung mit einer Person des anderen Geschlechtes [...]”

<sup>66</sup> Die Zeichnung ist mit der gleichen dunkelbraunen Tinte wie die Schrift ausgeführt. Die Wellenlinien benutzen das Rot der Überschriften

den wortreich vorgebrachten Klagen. Rote Wellenlinien laufen von ihr aus auf einen großen Stern zu und deuten die Morgenröte an, welche die Sterne verblasen lässt. Die Zeichnung ist nicht vollendet; es fehlen die Zugtiere, und die Frauengestalt ist nur mit zarten Linien umrissen, aber am Rand mit ihrem Namen bezeichnet. Diese Skizze belegt gerade aufgrund ihres eher spontanen Charakters, in welchem Maße Bildvorstellungen der Poesie zu einer Umsetzung auch in reale Bilder verlockten. Von den antiken Personifizierungen ging dabei anscheinend ein besonderer Reiz aus. Deshalb ist es sicher kein Zufall, dass gerade Aurora von Geri d'Arezzo gezeichnet wird. Aurora tritt in dieser Elegie Ovids als eine Gegenspielerin der Liebe auf, und so wirkt sie gerade in dem vermutlich persönlichen Gebrauchskontext dieser Bücher wie ein Pendant zum bogenschießenden Amor auf der Titelseite des ersten Bandes. Vollständig ausgeführt wäre jene Allegorie der Morgendämmerung ein perfektes Schlussbild dieser Textsammlung, da schließlich am Morgen auch der Leser das Buch aus der Hand legen muss, um seinem Tagwerk nachzugehen. Ganz bewusst steht deshalb offenbar dieses den Tagesanbruch beklagende Gedicht am Ende jener persönlichen Auswahl Ovidscher Poesie.

Als Francesco da Barberino 1315 nach zehnjährigem Exil in seine Heimatstadt Florenz zurückkehrt und sich um die Edition seiner in der Provence verfassten *Documenti d'amore* kümmert, gehört offenbar Geri d'Arezzo zu den ersten Lesern dieses Werkes. Als er das Buch zurückschickt, verfasst er als Dankesbrief auf Latein einen fiktiven Dialog mit Amor, der seine Reaktionen auf den Text des Freundes und auch auf das Amor-Bild und seine erläuternde Can-

zone anklingen läßt.<sup>67</sup> Amor kommt ihm entgegen, doch Geri erkennt ihn nicht und scheint zunächst eher befremdet:

Was ist das? Was ist dein Name? Bist du von unserer Art, der du heranfliegst? Denn deine Stimme klingt wahrlich nicht menschlich und du breitest Flügel aus, hast Köcher, und als Reiter eines ungezügelten Pferdes verdeckst du die Augen mit einem Schleier; all das unterscheidet dich von menschlichem Verhalten. Dann bist du vielleicht jener, von dem der berühmteste aller Poeten sagt: Grausamer Amor, zu was treibst du die Herzen der Menschen?<sup>68</sup>

Geri scheint hier die Amor-Darstellung des Francesco da Barberino zu beschreiben, doch ist er ungenau: So erwähnt er nicht die Vogelkrallen und fügt wieder die Augenbinde hinzu, die von Francesco explizit zurückgewiesen wird. Offenbar hat er eher den triumphierenden Amor, wie er in der venezianischen Miniatur und dem Fresko von Avio überliefert ist, im Kopf. Geri antwortet auf Francescos Bild mit Zitaten klassischer Autoren, vor allem von Vergil, Horaz und Boethius. Zugleich erlebt er Amor als furchterregende Erscheinung und versucht ihn abzuwehren; er wünscht sich, "in den Wohnsitz eines anderen Amor zu wandern, der uns die Gunst einer besseren Stadt und eines anderen Lebens verspricht".<sup>69</sup> In der Ausrichtung auf eine kommunale Ethik und dem an Tugenden orientierten Verständnis der Liebe haben Geri d'Arezzo und Francesco da Barberino viele Gemeinsamkeiten. Doch kann Geri offenbar dem hybriden Charakter der kursierenden Amor-Darstellungen und ihren aufwendigen Allego-

und Rubriken. Diese Zeichnung hat bislang keinerlei Erwähnung gefunden.

<sup>67</sup> Der Text ist in einer Abschrift des 15. Jahrhunderts überliefert (Rom, Biblioteca Corsiniana, Ms. 33 E. 27, fol. 98v–102r) und wurde von Weiss (Anm. 63), S. 126–132, ediert.

<sup>68</sup> *Ibidem*, S. 126: "Quorum hec? Que tibi nomina? Nostrine generis advolas? Nam vox hominem profecto non sonat et oppanse tibi ale cum

faretris et que tu, equis sessor infrenis, lumina velo quodam obnubes, te ab humani habitus gestu discriminant. Tunc ille fortassis, de quo clarissimus omnium poeta sic cecinit: improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis?" Die letzten Zeilen zitieren Vergil, *Aeneis*, IV, 412.

<sup>69</sup> *Ibidem*, S. 130: "Dabis et forte, ubi te oculosius inspexero, in veri alteriusque Amoris domicilia migrare, qui nobis melioris et alterius civitatis et vite premia pollicetur?"

risierungen nicht viel abgewinnen. Er hält sich lieber an die klassischen Autoren und bildet deshalb zu Beginn seiner Ausgabe der *Ars amatoria* den Liebesgott als *blandus puer*, einen schmeichelnden Knaben im Sinne Ovids ab.

### Nicolò de' Rossi – ein Rosenbusch und die Ordnung der Liebe

Die Canzone des Francesco da Barberino mitsamt dem aufwendigen Bild integriert auch der Jurist Nicolò de' Rossi (1290/1295–1348) aus Treviso in eine von ihm persönlich zusammengestellte und zum Teil auch eigenhändig abgeschriebene Sammlung von Gedichten und literarischen Texten.<sup>70</sup> Francesco da Barberino kann er persönlich getroffen haben, als dieser sich 1308/09 in Treviso aufhielt.

Zwischen 1325 und 1335 legte Nicolò jenen Sammelband an, der heute im Vatikan verwahrt wird.<sup>71</sup> In einer eigenen Sektion stellte er darin verschiedene Canzonen zum Liebesdiskurs zusammen. Er beginnt mit seiner eigenen Lehrcanzone *Color di perla*, die eine theoretisch angelegte Abhandlung über die Liebe darstellt, jede Personifikation bewusst vermeidet und durch einen lateinischen Kommentar erläutert wird. Es folgen eine Reihe von einschlägigen Gedichten, so auch das berühmte *Donne che avete intelletto d'amore* von Dante Alighieri,<sup>72</sup> und schließlich das komplexe Lehrgedicht *Donna me prega* von Guido Cavalcanti samt einem italienischen Kommentar.<sup>73</sup> Diese Sektion wird offenbar ganz bewusst durch zwei grundsätzliche Canzonen zur Amor-Problematik eingerahmt, welche sehr theoretische, philosophische Sichtweisen entwickeln, deshalb eines Kommentares bedürfen und sich von den übrigen poetischen Äußerungen grundsätz-

lich unterscheiden. Den Abschluss der Sektion aber bildet *Io non descivo in altra guisa Amore* von Francesco da Barberino. Nach dem Text des Gedichtes folgen auf der nächsten Seite die gereimten Sprüche von Amor und den Liebenden sowie am Ende auf einer ganzen Seite eine freie Kopie des von Francesco da Barberino entwickelten Bildes.<sup>74</sup> Nicolò hat der Uminterpretation des Amorbildes, die Francesco vorgenommen hat, offenbar einen hohen Stellenwert zuerkannt und ordnete sie deshalb am Ende des Abschnittes unmittelbar hinter Cavalcantis vieldiskutierter Canzone ein.

Bei der Kopie von Francescos Miniatur handelt es sich um eine Federzeichnung in brauner Tinte, die stark verblasst ist (Abb. 17). Die Gewänder sind differenziert abschattiert, was den Gestalten ein plastisches Volumen verleiht. Dies ist allerdings nur noch an einigen Stellen sichtbar, denn zu einem späteren Zeitpunkt sind große Teile der Konturen sowie sämtliche Gesichter von einer sehr unbeholfenen Hand in dunkelbrauner Tinte nachgezogen worden, was die Wirkung stark beeinträchtigt. Der ursprüngliche Zeichner war ausgesprochen versiert und arbeitete auf einem hohen Niveau, so dass davon auszugehen ist, dass Nicolò hierfür einen professionellen Künstler herangezogen hat.

Von Interesse ist hier vor allem die weitreichende Umgestaltung der Vorlage, die wohl eher von Nicolò ausging als vom Zeichner. Wir haben es mit einer freien Adaption des älteren Entwurfes zu tun. Die Rosenranke, welche Amor in seiner linken Hand hält, bildet jetzt den Hintergrund des gesamten Blattes und wird dadurch zu einem beherrschenden Motiv. Die Liebenden, welche bei Francesco nach Geschlechtern getrennt am Boden aufgereiht sind, verteilen sich

<sup>70</sup> Brugnolo (Anm. 32), II, S. 3–5.

<sup>71</sup> Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 3953; ediert in: *Il Canzoniere Vaticano Barberino Latino 3953*, hg. von Gino Lega, Bologna 1905. Siehe dazu Brugnolo (Anm. 32); *idem*, "Il libro di poesia nel Trecento", in: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Akten der Tagung Ferrara 1987, hg. von Marco Santagata/Amedeo Quondam, Modena 1989, S. 9–23, speziell S. 13f.

<sup>72</sup> Zu diesem Gedicht (*Vita nova*, XIX) siehe *Dante Alighieri: Dante's Lyric Poetry* (Anm. 61), S. 177–187.

<sup>73</sup> Guido Cavalcanti, *Rime*, hg. von Domenico De Robertis, Turin 1986, S. 93–107; vgl. Full (Anm. 6), S. 158–166, und Gentili (Anm. 3), S. 187–201.

<sup>74</sup> Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 3953, S. 124 (Canzone), 125 (Sprüche der Liebesopfer), 126 (Zeichnung). Zur Zeich-



jetzt in den sich vielfältig verzweigenden Ranken der Rose. Vereinzelt lassen sich noch Blüten erkennen, vor allem im oberen Bereich, so links oberhalb der Witwe, doch ist die klare Zuordnung zu einzelnen Vertretern, die für Francesco so wichtig ist, nicht mehr gegeben. Die Gestalt Amors ist proportional kleiner und der Galopp des Pferdes ist erheblich dynamisiert. Die exemplarischen Figuren der Liebenden besitzen daher ein sehr viel größeres Gewicht. Auch die Anordnung ist grundverschieden: Nicolò ist offensichtlich an einem paarweisen Bezug der beiden Geschlechter gelegen. In der Mitte, direkt unterhalb des Pferdes positioniert er die beiden Märtyrer der Liebe, die in der Vorlage am rechten Rand kauern. Hier sind es aufrechte Gestalten, die durch die seitlich geneigten Köpfe und die hängenden Arme als Tote charakterisiert sind. Sie sind symmetrisch aufeinander bezogen. Darunter findet sich direkt oberhalb der Wurzel jener alles umwuchernden Rose das Ehepaar, das hier in enger Liebesumarmung gezeigt wird und nicht aus zwei verwachsenen Körpern besteht. Flankiert wird es vom Ritter und der jungen Frau, die durch Gesten und Blicke aufeinander bezogen sind. Auch Mönch und Nonne, die neben den toten Liebesopfern stehen, werden als Paar wahrgenommen. Nur die Witwe, die auch bei Francesco kein männliches Pendant besitzt, ist nach links oben versetzt worden. Sie steht als einzige Figur hinter den Ranken und auf der Höhe des galoppierenden Pferdes. Wie in der Vorlage hat sie ihren durch den Mantel verhüllten linken Arm als Schutz erhoben. Da sie nicht nur die Pfeile, sondern auch die Rosen abwehrt, ist sie hinter, das heißt jenseits des die Liebe symbolisierenden Rosenbusches platziert.

Die Rosenranke, in der die Liebenden verteilt sind, ist eine poetische Metapher, die Nicolò de' Rossi dem

Bildentwurf des Francesco hinzugefügt hat. Dieses Motiv entstammt dem *Roman de la rose* von Guillaume de Lorris, der nach der Fortführung durch Jean de Meun um 1270 zu einem der populärsten Texte zur Liebesproblematik wurde und selbstredend auch in Italien verbreitet war.<sup>75</sup> In diesem allegorischen Vers-epos sieht der Liebende in einem Zaubrunnen eine Fülle der schönsten Rosen und erwählt sich anschließend an einem mächtigen Rosenbusch voller Blüten eine Knospe – seine Dame –, die er pflücken möchte. Die Vielzahl der Blüten an diesem Busch in ihrer jeweils unterschiedlichen Phase des Erblühens oder Verwelkens bezieht Nicolò auf die von Francesco da Barberino systematisch aufgezählten Typen der Opfer Amors, die er mit Hilfe der von Guillaume de Lorris entlehnten Allegorie einer anderen Ordnung zuführt, welche dem Wachstum der Pflanze entspricht. Im Inneren, an den älteren Trieben, befinden sich die Liebenden im fortgeschrittenen Lebensalter, außen, an den neueren Zweigen, die jüngeren Vertreter.

Damit stellt er zugleich die von der Liebe am stärksten und vor allem dauerhaftesten Ergriffenen (Märtyrer und Ehepaar) in die Mittelachse und in das Innere des Rosenbusches. Außen stehen die Kinder und das jugendliche Paar, das von den Lanzen nicht getroffen wird. Nur die Witwe, der Amor nichts mehr anhaben kann, hat in diesem vegetabilen System keinen Platz und wird in eine Außenseiterrolle verwiesen. Die Zeichnung stellt also eine eigenständige Interpretation der Canzone des Francesco da Barberino dar, wobei der Fokus auf den exemplarischen Figuren der Liebenden liegt. Die Reihung nach Lebensaltern, die Francesco streng einhält, wird dabei ebenso aufgebrochen wie die differenzierte Verteilung der Pfeile und der Rosen.

nung siehe auch Bernhard Degenhart/Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300–1450: Teil I. Süd- und Mittelitalien*, Berlin 1968, I, S. 39, Nr. 14, Taf. 34a. Am unteren Rand der Seite 126 unterhalb des Bildes sind noch wenige Buchstaben einer kurzen, einzeiligen Inschrift erkennbar, die aber leider völlig unleserlich ist.

<sup>75</sup> Zum *Roman de la rose* siehe Jauß (Anm. 31), S. 229–238; Karl August Ott, „Neuere Untersuchungen über den Rosenroman: Zum gegenwärtigen Stand der Forschung“, in: *Zeitschrift für romanische Philologie*, CIV (1988), S. 80–95; Eberhard König, *Der Rosenroman des Berthaud d'Achy: Codex Urbina-tus Latinus 376*, Stuttgart/Zürich 1987.



17 Nicolò de' Rossi, *Canzoniere* mit Adaption des Amor-Bildes von Francesco da Barberino.  
Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 3953, p. 126

### Die ungebrochene Aktualität des Liebesgottes

Die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Amor-Konzeptionen hält auch die nächsten Jahrzehnte über unvermindert an. Dies lässt sich sowohl mit Bildern wie mit Poesie belegen. So verfasst der Florentiner Pieraccio Tedaldi (um 1295–1350), der lange in der Romagna lebte, ein Sonett, in dem er offensichtlich den Amor Francesco da Barberinos beschreibt. Der Liebesgott mit seinen Greifenklauen sitzt auch bei ihm auf einem ungezügelten weißen Pferd, welches mit den Herzen der Liebenden geschmückt ist, und wird von Menschen jeden Alters verehrt. Doch im Grunde, so fährt er fort, sei Amor nichts anderes als ein Begehren, das allein aus der Lust entstehe und bloß Amor genannt werde. Dieser ist nicht wirklich zusehen und werde so zu einem weltlichen Gott.<sup>76</sup> Ähnlich wie bereits Giacomo da Lentini oder Guido Cavalcanti hinterfragt Pieraccio den Sinn dieser aus dem antiken Mythos gespeisten Allegorie und betont den natürlichen Charakter der Liebesaffekte. Auch der zwischen 1298 und 1321 in Florenz dokumentierte Lapo Gianni beschreibt in einer langen Canzone die Amorgestalt sehr kritisch und verweist in einer ironisch geprägten Schlussstrophe auf den fiktiven Charakter dieses vermeintlichen Gottes.<sup>77</sup>

Dennoch gräbt sich der Amor mit den Vogelkralen tief in das kollektive Bildgedächtnis ein. Schon eine beiläufige Erwähnung des Liebesgottes vermag im Trecento diese Gestalt aufzurufen. Sie erscheint in den monumentalen Allegorien der Ordenstugenden, die Giotto um 1320 im Vierungsgewölbe der Unterkirche von San Francesco in Assisi malt.<sup>78</sup> Das aus der

Minneliteratur bekannte *Château d'Amour* hat sich in die Burg der Keuschheit verwandelt, vor der Soldaten Wache stehen. Die einschlägigen Laster werden durch die Buße (*Penitentia*), die als Geißler daherkommt, sowie drei Engel vom Burgplateau vertrieben (Abb. 18). Allen voran stürzt die schweinsköpfige Unreinheit (*Immunditia*) in die Tiefe, gefolgt von Amor, der brennenden Begierde (*Ardor*) und dem Tod (*Mors*). Der Liebesgott wird von der Geißel der Buße getroffen und schreit vor Schmerzen auf. Ansonsten gleicht er einer Kombination aus den zahlreichen Schilderungen, von denen die Rede war. So besitzt er die obligaten Greifenklauen anstelle der Füße sowie purpurrote Flügel. Seine Augen sind durch eine Binde fest verschlossen und im Haar trägt er wie eine Krone einen Kranz aus weißen Rosen. An seiner Seite hängt ein großer Köcher mit Pfeilen, an dessen Band die Herzen der Liebenden aufgefädelt sind. In der linken Hand aber hält er genau wie bei Francesco da Barberino einen blühenden Rosenzweig. Die mönchische Askese triumphiert in diesem Fresko über die weltliche Liebe, die mit der rasenden Begierde und der Unreinheit auf das Engste verknüpft und dadurch noch negativer bewertet wird. Auch auf die bekannte Analogie von *amor* und *mors* wird hier verwiesen. Es handelt sich demnach um eine eindeutige Stellungnahme in dem geschilderten Diskurs, die hier durch den Franziskanerorden im Rahmen der Verherrlichung seines Gründers und der von ihm propagierten Tugenden erfolgt.

Die Geläufigkeit der vogelfüßigen Amorgestalt belegt auf interessante Weise auch eine Darstellung, die ein anonymes Leser der *Metamorphosen* Ovids etwa 1360–1370 angefertigt hat. Sie findet sich in einer viel benutzten Abschrift der Volgare-Übersetzung des Ser

<sup>76</sup> “Or vo’ contar de la sua propri’ essenza / Amor si non è altro ch’un desio / criato sol ne la concupiscenza, / e con volere e con un piacer rio / chiamato Amor, non visto in apparenza, / del qual ne nasce uno mondano iddio” (*Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, hg. von Maurizio Vitale, Mailand 2013 [1956], S. 702; zum Autor *ibidem*, S. 693f).

<sup>77</sup> Lapo Gianni, *Rime*, hg. von Francesco Iovine, Rom 1989, Nr. XIV, S. 123–130. Zu Lapo Gianni vgl. Contini (Anm. 28), II, S. 569f., die Canzone auf S. 598–600.

<sup>78</sup> Die genaue Datierung dieser Fresken ist umstritten. In neuerer Zeit wird immer wieder für eine Entstehung vor der Ghibellinenrevolte von 1319 plädiert, doch scheint mir das nicht zwingend zu sein. Siehe Dieter Blume, “Ordenskonkurrenz und Bildpolitik: Franziskanische Programme nach dem theoretischen Armutsstreit”, in: *Malerei und Stadtkultur der Dantezeit: Die Argumentation der Bilder*, hg. von Hans Belting/Dieter Blume, München 1989, S. 149–170, bes. Anm. 21, sowie Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400*, München 2003, S. 110–113;

Arrigo Simintendi, in der jeweils am unteren Seitenrand eine Vielzahl von Zeichnungen anzutreffen sind, die von mehreren Händen stammen und durchweg eine intensive Auseinandersetzung mit dem Text verraten.<sup>79</sup> Es handelt sich aber gerade nicht um eine planmäßige Illustration. Im neunten Buch der *Metamorphosen* schildert Ovid die verbotene Liebe der Byblis zu ihrem Bruder Kaunos. Nach langem Zaudern entschließt sich Byblis, ihre Liebe in einem Brief zu gestehen und ringt in einem langen Selbstgespräch um die passenden Formulierungen, doch der Bruder weist ihr Ansinnen zurück, und in ihrer Verzweiflung äußert die Verliebte, dass sie jenem Gott unterlag, der am stärksten die Herzen bedrängt und entflammt.<sup>80</sup> Diese ausgesprochen beiläufige Erwähnung reichte aus, um bei dem Leser die Gestalt Amors aufzurufen, die er ins Zentrum seiner Zeichnung stellte (Abb. 19). Mit ausgebreiteten Flügeln steht der Liebesgott ohne Augenbinde vor der schreibenden Byblis und hält eine lodernde Fackel vor ihre Brust. Er ist ein nackter Knabe mit lockigem Haar, der lieblich anzusehen ist, doch an den Beinen ist noch der Ansatz der Greifenklauen zu erkennen, die durch das Beschneiden der Seiten weitgehend verloren sind. All diese Merkmale beruhen nicht auf dem Text Ovids oder der Übersetzung des Simintendi. Sie entstammen den Assoziationen des Zeichners, welche durch die zitierte Bemerkung ausgelöst wurden. In die gleiche Richtung weist auch eine Miniatur in einer Paduaner Handschrift des *Ovidius moralizatus* von Petrus Berchorius, die aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts stammt.<sup>81</sup> Über den Gott Pan ist dort zu lesen, dass er mit Amor rang und von ihm besiegt wurde.<sup>82</sup> Das zugehörige Bild zeigt Amor mit Vogelkral-



18 Giotto, *Allegorie der Keuschheit*, Detail mit der Vertreibung Amors durch *Penitentia*. Assisi, San Francesco, Unterkirche, Vierungsgewölbe

eine gute Analyse bei Julian Gardner, *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*, Cambridge, Mass., 2011, S. 100–105.

<sup>79</sup> Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panc. 63, fol. 81r. Zu den Bildern dieser Handschrift Dieter Blume, “Bild-Lektüren der Metamorphosen Ovids im Italien des 14. Jahrhunderts”, in: *Res gestae – Res picta: Epenillustrationen des 13. bis 15. Jahrhunderts*, hg. von Costanza Cipollaro/Maria Theisen, Purkersdorf 2014, S. 52–64; zu Arrigo Simintendi siehe Bodo Guthmüller, *Ovidio metamorphoseos vulgare: Formen und Funktionen der*

volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, Boppard 1981, S. 104–121.

<sup>80</sup> Ovid, *Metamorphosen*, IX, 624f.

<sup>81</sup> Bergamo, Biblioteca Civica, Ms. Casaf. 3.4, fol. 5r. Siehe dazu Andrea Spiriti, in: *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, hg. von Maria Luisa Gatti Perer, Bergamo 1989, S. 286–310, Nr. 122.

<sup>82</sup> “[...] cum amore fingeatur luctatus, sed ab eo victus erat” (zit. nach Petrus Berchorius, *De formis figurisque deorum*, Utrecht 1960, S. 40).



19 Amor und Byblis, Illustration in einer Handschrift von Ovids *Metamorphosen*. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panc. 63, fol. 81r

len und verbundenen Augen, der mit Pfeil und Bogen den fliehenden Pan verfolgt (Abb. 20). Die Präsenz des vogelfüßigen Amor in der Vorstellungswelt der Zeitgenossen wird hieran ersichtlich.

### Giovanni del Virgilio – eine Sommerliebe in Bologna

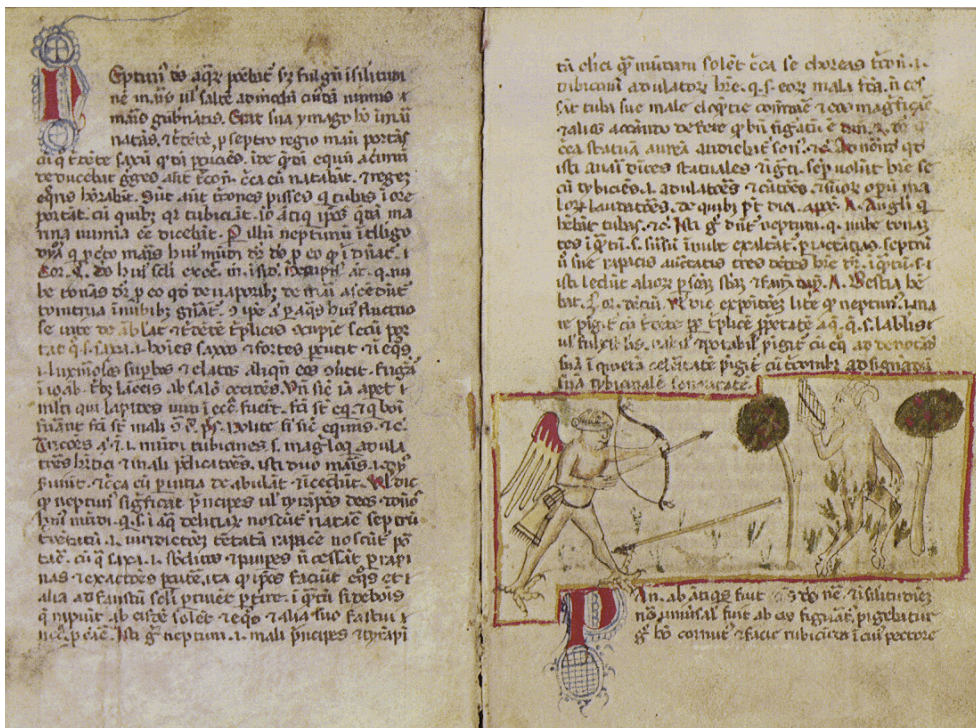
Die Debatte über Amor und den Wert der Liebe hat ihren Niederschlag auch in einer Tenzone zwischen dem jungen Rhetoriklehrer Giovanni del

Virgilio aus Bologna und dem Juristen Ranuccio oder Nuzio da Tolentino gefunden, die 1315/16 zu datieren ist.<sup>83</sup> Ausgetauscht wurden umfangreiche Gedichte in Latein, welche die Themen der volkssprachlichen Poesie aufgreifen und sich zugleich stark an Ovid anlehnen.<sup>84</sup> Die Sprachbilder des antiken Dichters werden hier in einen entschieden zeitgenössischen Kontext überführt und damit konsequent aktualisiert. Die Positionen der beiden Autoren sind klar als Gegensätze angelegt und insofern natürlich

<sup>83</sup> Giovanni del Virgilio wurde um 1290 in Bologna geboren und ist dort 1321–1323 als Lehrer für Grammatik, Rhetorik und Poesie belegt. Siehe die Zusammenstellung der Daten und Werke bei Armando Bisanti, "Suggerzioni classiche, mediolatine e romanze nel *Diaffonus* di Giovanni del Virgilio e ser Nuccio da Tolentino", in: *idem*, *Quattro studi sulla poesia d'amore mediolatina*, Spoleto 2011, S. 157–236: 159–167. Ranuccio da Tolentino ist 1314 als Richter in Bologna belegt (Enzo Cecchini, "Giovanni del Virgilio: ser Nuccio 'Diafonus'", in: *Kontinuität und Wandel: Lateinische*

*Poesie von Naevius bis Baudelaire: Franco Munari zum 65. Geburtstag*, hg. von Ulrich Justus Stache/Wolfgang Maaz/Fritz Wagner, Hildesheim 1986, S. 570–597: 571; Bisanti, S. 157–159).

<sup>84</sup> Erhalten ist nur eine einzige Abschrift aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ross. 1007). Edition von Cecchini (Anm. 83), S. 577–594; eine erste Edition von Enrico Carrara, "Il 'Diaffonus' di Giovanni del Virgilio", in: *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna*, Ser. IV, XV (1925),



20 Amor besiegt Pan, Illustration in einer Handschrift des Ovidius moralizatus von Petrus Berchorius. Bergamo, Biblioteca Civica, Ms. Casaf. 3.4, fol. 5r

konstruiert, ermöglichen aber einen Einblick in die intellektuelle Laienkultur Bolognas.

Giovanni del Virgilio schildert eine Liebesaffäre, die am Fest Johannes des Täufers beginnt. In seinen Versen greift er die bekannten Motive der volkssprachlichen Liebesdichtung auf und überführt sie in eine persönlich gefärbte Erzählung. Giovanni bewundert das rege Treiben junger Menschen und spürt, dass in der dicht gedrängten Menge Amor durch die Lüfte fliegt, den man in Bologna mehr verehere als die Heiligen.<sup>85</sup> Ein Mädchen heftet ihre Augen auf ihn und sofort hat Amor ihn entflammt.<sup>86</sup> Ein Reigen-

tanz mit Gesang, der die Macht Amors beschwört, schließt sich an.<sup>87</sup> Hier wird deutlich, wie eng die Vorstellungen über die Liebe mit dem öffentlichen Vortrag einschlägiger Poesie zu Musikbegleitung verbunden sind.

Nuzio da Tolentino beschwört in seiner Antwort dagegen die Gefahren der Liebe und warnt vor den Verführungskünsten der Bologneser Frauen. Er schildert eine Konfrontation mit Amor, der ihn vor einem Jahr frontal angegriffen habe. Der Liebesgott sei mit seinen Greifenklauen auf einem Pferd ohne Zügel gestanden, erregt, aufbrausend und wild, und

S. 1–50. Zum Text siehe die Analysen von Bisanti (Anm. 83) und Konrad Krautter, “Der ‘Diaffonus’ des Giovanni del Virgilio: Mittelalterliche Liebesallegorie und humanistische Klassikerinterpretation in lateinischen Elegien des frühen 14. Jahrhunderts”, in: *Die Rezeption der Antike: Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance*, hg. von August Buck, Hamburg 1981, S. 129–144.

<sup>85</sup> III, 16–18: “Bononie sanctis plus celebratur Amor. / Ingredior templum, varia de gente repletum; / intus et exterius pervolabit Amor” (zit. nach Cecchini [Anm. 83], S. 578).

<sup>86</sup> III, 23f.: “Una puella vagos in me defixit ocellos; / illico flammavit me face sevus Amor” (*ibidem*, S. 578f.).

<sup>87</sup> III, 25–62; *ibidem*, S. 579f.

sei mit dem Speer drohend auf ihn zugerast, schweigend, nackt, ohne Augenlicht und mit taubem Ohr.<sup>88</sup> Ganz offensichtlich beschreibt Nuzio jenes Bild des reitenden Amor, wie es in der venezianischen Miniatur überliefert ist. Ähnlich wie Guittone d'Arezzo, auf den er sich mehrfach bezieht, hält er dem verliebten Freund das bedrohliche Schreckensbild Amors entgegen, um ihn zu warnen und vor den negativen Folgen seiner Affäre zu bewahren.

Giovanni del Virgilio aber führt im abschließenden Gedicht unbeirrt die Erzählung seines Liebesabenteuers fort. Gegen die bedrohliche Erscheinung, welche Nuzio aufgerufen hat, setzt er eine Traumvision, in welcher er Venus mit ihrem Sohn in einem lieblichen Garten trifft, die verständnisvoll sein Bitten erhört. Amor schildert er nach dem Vorbild Ovids als einen liebreizenden Knaben. Er sei weder völlig nackt noch bekleidet, besitze goldenes Haar, das in Locken abstehe, und sein Gesicht leuchte in strahlendem Glanz.<sup>89</sup> Dem Blick Amors aber widmet Giovanni allein acht Verse, in denen er nach Art eines Oxymorons sich steigernde Gegensatzpaare aneinanderreicht. Alle nur denkbaren Möglichkeiten des Sehens kommen hier zusammen: Zuweilen sähe er mit den Augen des Argus, mal sei er wie blind, mal habe er normale menschliche Augen; dann wieder habe er die Augen eines Adlers oder einer Eule, er könne aber auch triefäugig, schielend oder auch bloß einäugig sein. Bald müsse er wie der Maulwurf des sichtbaren Lichts völlig entbehren, bald durchdringe sein Blick luchsäugig sogar die feste Erde.<sup>90</sup> Am Ende dieser bemerkenswerten Reihe wird mit dem Maulwurf und

dem Luchs ein extremer Gegensatz aufgerufen. Das Sehvermögen Amors soll derart vielfältig sein, dass es sämtliche Formen und alle Aspekte umfasst. Es wird geradezu demonstrativ von einer eindeutigen Klassifizierung ausgenommen. Dabei handelt es sich offensichtlich um den Versuch, der allgegenwärtigen Diskussion über die Blindheit Amors den Boden zu entziehen.

In dieser Gedichtfolge, deren Wortführer der junge, etwa 25-jährige Giovanni del Virgilio ist, werden zwei völlig gegensätzliche Einstellungen zu den Folgen der Liebe inszeniert. Beide Autoren aber gehen von einem personifizierten Liebesgott aus, dessen Macht sie dann auf grundverschiedene Weise erleben.

### Ein liebender Notar und das *Memoriale* von Bologna

Den Blick der Frau, welcher unweigerlich die Liebe auslöst, hat man auch in eine Bildformel gefasst, in der die Dame mit Pfeil und Bogen, also der Waffe Amors, den Mann attackiert. Eine derartige Szenerie findet sich in einer Zeichnung, die ein Bologneser Notar 1328 in jenes Urkundenbuch einfügte, das er von Amtswegen zu führen hatte. Es handelt sich um ein sogenanntes *Memoriale*, in dem man sämtliche Verträge und Testamente festhielt, die in Bologna geschlossen wurden. Auf den Seiten dieser Bücher haben die Notare eine ganze Reihe von Zeichnungen und Skizzen hinterlassen sowie vor allem auch zahlreiche volkssprachliche Gedichte eingetragen. Dies erfolgte nun aber keineswegs zufällig und nur dort, wo noch etwas Platz zur Verfügung stand, sondern war offenbar eine bewusste und geplante

<sup>88</sup> IV, 41–48: “Anno pretorio, vestigia dum celebrarem / eius, me studeo tradere velle neci. / Nam pedibus falconis equum residens sine freno / me fuit aggressus fronte superbus Amor. / Sollicitus, timidus [wohl eher ‘timudus’], ferus et iaculo super instans, / austerus, contra me veniebat atrox. / Verba silens, nudus, privato lumine, surda / aure [...]” (*ibidem*, S. 582). Vers 48 fehlt weitgehend in der einzigen Handschrift Vat. Ross. 1007. Zur Korrektur von “timidus” in “timudus” siehe Biantoni (Anm. 83), S. 188, Anm. 63; zu den Bezügen auf Guittone *ibidem*, S. 192.

<sup>89</sup> V, 135–140: “Erugat puero translucida serica mater; / nec penitus

nudus nec coopertus erat. / Aurea cesaries et ad instar capreolorum / crispa resultabat, nil operante manu. / Clara nimis pueri facies fulgebant et ultra / quam sol inspectis ingeminatus aquis.” (zit. nach Cecchini [Anm. 83], S. 587).

<sup>90</sup> V, 141–148: “Sed de luminibus miracula magna gerebat; / nunc oculis Argus, nunc velut (orbus) erat, / et nunc humanos oculos communis habebat, / nunc aquile, nunc et nicticoracis avis; / nunc lippus, nunc petus erat strabo, et modo luscus / et modo spectabat rectus ut alter homo, / et nunc talpa velut visiva luce carebat, / lincea nunc eius lux penetrabat humum” (*ibidem*, S. 587).

Praxis der Notare, welche die Verfügbarkeit von Pergament und die Autorität des Amtes nutzten, um Aspekte ihrer eigenen intellektuellen Kultur zu tradieren.<sup>91</sup>

Die Liebesszene, um die es hier geht, wurde in die Mitte eines leeren Blattes mit Feder und Pinsel in hellbrauner Tinte als eigenständiger Bildstreifen skizziert (Abb. 21).<sup>92</sup> Drei stilisierte Bäume verlegen das Geschehen in die freie Natur als ein der Liebe besonders förderliches Ambiente. Die Frau zielt mit dem gespannten Bogen auf den Mann, der wehrlos auf die Knie gesunken ist. Er wird zudem von dem nackten Amor in seiner Position fixiert und kann daher nicht ausweichen. Gleichsam gebannt erwartet er die Verwundung, und ein Pfeil steckt auch bereits in seiner Brust. Amor selbst ist ein nackter Jüngling mit gelocktem Haar, mächtigen Flügeln und ohne die einschränkende Augenbinde. Er entspricht also der Schilderung des Giovanni del Virgilio und den Angaben Ovids. Der Schuss vom Bogen Amors ergänzt und steigert in dieser Bildvision den Blick der Frau. In der Vorstellung des Zeichners verwundert beides in ähnlicher Weise.

Vermutlich als Reaktion auf diese Bilderzählung, welche so eindringlich das Ausgeliefertsein des Liebenden vor Augen führt, hat ein zweiter Zeichner darunter eine irritierende Bildmetapher des liebenden Dichters entworfen. Es handelt sich um eine Federzeichnung in jener dunkelbraunen Tinte, die auch für die Schrift Verwendung fand.<sup>93</sup>

<sup>91</sup> *Io voglio del ver la mia donna laudare: Bologna e l'antica poesia italiana*, Kat. der Ausst., hg. von Armando Antonelli, Bologna 2013, S. 47–52; Massimo Giansante, "Archivi e memoria poetica: le rime dei memoriali bolognesi", in: *Storia, archivi, amministrazione: atti delle giornate di studio in onore di Isabella Zanni Rosiello*, Akten der Tagung Bologna 2000, hg. von Carmela Binchi/Tiziana Di Zio, Rom 2004, S. 295–309. Zu den Zeichnungen dieser Notare siehe vor allem Massimo Vallerani, "I disegni dei notai", in: *Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna*, Kat. der Ausst., hg. von Massimo Medica, Bologna 2000, S. 75–83, sowie Giuliano Milani/Massimo Vallerani, "Esperienza grafica e cultura notarile a Bologna tra Due e Trecento", in: *Storia, archivi, amministrazione*, S. 311–336. Zum politischen Kontext dieser ungewöhnlichen Einträge Steinberg (Anm. 5), S. 27–32.

Eine große Zahl der in diese offiziellen Akten eingetragenen Zeichnungen zeigt Bildnisse der ausführenden Notare, die dabei mehrfach in spielerischer und sprechender Weise ihren Namen zur Schau stellen.<sup>94</sup> Diese Vorliebe für autoreferentielle Selbstdarstellung lässt die Vermutung zu, dass wir auch hier ein Alter Ego des Zeichners vor uns haben.

Wir sehen ihn mit leicht gesenktem Haupt und ohne die obligatorische Kopfbedeckung, also in einer eher intimen Situation. Das Gesicht zeigt einen sinnenden, nach innen gekehrten Ausdruck. In der linken Hand hält er eine blühende Rose, jenes universelle Zeichen der Liebe; mit der rechten präsentiert er ein überdimensioniertes Eichenblatt mit Eicheln. Er ist in ein weites Gewand gekleidet, das mit Sternen übersät ist, und trägt ein Schmuckstück am Hals. Der Körper aber, der unter diesem dem Himmel assimilierten Kleid hervorkommt, ist der eines wilden Tieres. Die Sterne sind in die Punkte eines Pantherfells verwandelt, das einen muskulösen Hinterleib bedeckt. Die Beine enden jedoch nicht in den Pranken einer Raubkatze, sondern den Hufen eines Stieres. Der lange, ebenfalls gepunktete Schwanz wird zwischen den Beinen nach vorne geführt und geht in jenes übergroße Eichenblatt über, das die Person mit ausgestrecktem Arm hält. Ein zweiter Schwanz, dem gleichfalls Eichenblätter samt Eicheln entwachsen, entfaltet sich hinter dem Rücken.

Dieses eigentümliche Mischwesen vereinigt in spielerischer Weise die unterschiedlichsten Formen

<sup>92</sup> Eine unkommentierte Abbildung der Zeichnung findet sich in *Io voglio del ver la mia donna laudare* (Anm. 91), S. 27. Ich verdanke den Hinweis auf diese Darstellung Bettina Full, der dafür ausdrücklich gedankt sei. Zunächst hat der anonyme Notar die Zeichnung in hellbrauner Tinte skizziert und sie anschließend mit dunkelbrauner Farbe weiter ausgestaltet. Vor allem ging es ihm offenbar darum, die Gewänder der beiden Protagonisten farblich zu differenzieren. Wie die Überschneidungen an Amors Flügel sowie an dem oberen Bogenende zeigen, ist das Blatt erst danach für den Eintrag der Verträge genutzt worden.

<sup>93</sup> Kopf und Oberkörper sind allerdings in hellerer Tinte vorskizziert.

<sup>94</sup> Milani/Vallerani (Anm. 91), S. 324–327. Siehe etwa die Porträts von Zachus da Viola mit Geige aus dem Jahr 1289, von Ferrante di Vicenza als Trinker (1304) und von Antoniolus Curente als Läufer (1299).



des Lebens in einer Gestalt: von der Kultiviertheit des menschlichen Antlitzes über die Wildheit der Tiere bis hin zum ungezielten Wuchern der Pflanzen mit ihren Früchten. Der Zeichner entwirft damit, so scheint mir, ein Bild der inneren Verfasstheit des Liebenden, dessen Verwundung in der Zeichnung darüber zu sehen ist. Der Oberkörper zeigt das träumende, sinnende Sehnen, das ihn zum Himmelszelt treibt. Der Unterleib vertritt mit der Wildheit des Panthers und der Kraft des Stieres die schwer kontrollierbare Macht der Begierde. Die wuchernde Ausdauer der Pflanzen und ihre unermessliche Fruchtbarkeit sind im Eichenlaub und den Eicheln gegenwärtig. Auch eine sexuelle Symbolik dürfte hier zum Tragen kommen. So sind die vielfältigen Facetten des Liebesbegehrens in dieser Figur vereint. Wir haben es mit einem durchaus ironischen intellektuellen Spiel zu tun, das sich auf Horaz und seine bekannte Verteidigung der künstlerischen Phantasie berufen kann.<sup>95</sup> Konkrete bildliche Anregungen dafür mag der Notar in den prächtigen Dekorationen der Bologneser Buchmaler gefunden haben, in denen die kuriosesten Mischwesen in das vegetabile Rankenwerk übergehen können. Zahlreiche Beispiele finden sich in jenen Prunkbibeln, die ab etwa 1280 für gelehrte Kleriker hergestellt wurden.<sup>96</sup>

Vieles an dieser Zeichnung ist ausgesprochen bemerkenswert. Auf einem hohen intellektuellen Niveau entfaltet sich hier eine erstaunliche Selbstreflexion, die in der zeitgenössischen Poesie tief verankert ist und darauf mit einer höchst kreativen Bildfindung reagiert, welche die widerstrebenden Affekte in einer changierenden Gestalt zu fassen sucht. Die unterschiedlichen, ja divergierenden Seiten der Lie-

be werden in einer Mischgestalt zusammengezogen und lassen so vor Augen treten, wie untrennbar sie im menschlichen Gefühlshaushalt miteinander verwoben sind. Der anonyme Notar beteiligt sich mit einem sehr originellen Beitrag an jenem Diskurs über Emotion und Liebesdinge, der damals von großer Aktualität war. Ebenso wie die Gedichte wird diese Bildphantasie dann ganz bewusst zwischen den juristischen Verträgen dem Archiv anvertraut und für die Jahre nach der eigenen Amtszeit bewahrt.

### Andrea Orcagna und Francesco Petrarca

Zwei prominente Stimmen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, die von einem führenden Maler und einem berühmten Dichter stammen und denen von daher ein besonderes Gewicht zukommt, sollen diese Schilderung der Debatte um die mythische Amorfigur und den Charakter der Liebe beschließen. Die gegensätzlichen Positionen, um die es damals ging, werden damit noch einmal in besonderer Weise deutlich.

Andrea Orcagna ist in dieser Zeit der führende Kunstunternehmer in Florenz, wo seine Werkstatt die bedeutendsten Aufträge ausführt.<sup>97</sup> Er ist zwischen 1342 und 1368 dokumentiert; spätere Handschriften überliefern drei seiner Gedichte. Eines davon widmet sich dem vielbeschworenen Amor und hinterfragt mit scharfer Ironie den Ernst und das Pathos der Liebespoesie. Orcagna erklärt selbstbewusst, dass die berühmten Dichter alle irrten, und zieht die Merkmale des jugendlichen Liebesgottes ins Lächerliche. Sein Fazit lautet: "Amor ist ein Zeitvertreib, der in ein schwarzes Feld rote Bohnen trägt und süßen Honig aus harten Knochen gräbt."<sup>98</sup> Mit einer Metapher, die

<sup>95</sup> Horaz, *Ars poetica*, 1–10. Dort werden hybride Zwitterwesen als legitimer Ausdruck der künstlerischen Phantasie genannt.

<sup>96</sup> Dazu Annette Hoffmann, *Die Bibel von Gerona und ihr Meister*, Berlin 2013, vor allem in dem zusammenfassenden Schlusskapitel S. 279–288.

<sup>97</sup> Zu Andrea Orcagna siehe Gert Kreytenberg, *Orcagna: Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000.

<sup>98</sup> "Molti poeti han già descritto Amore, / fanciul nudo, coll'arco fare-

trato, / con una pezza bianca di bucato / avvolta agli occhi, e l'ali ha di colore. // Così Omer, così Nason maggiore, / Vergilio, e tutti gli altri han ciò mostrato: / ma come tutti quanti abbiano errato / mostrar l'intende l'Orcagna pittore. // Sed egli è cieco, come fa gl'inganni? / sed egli è nudo, chi gli scalda il casso? / s'ei porta l'arco, tiralo un fanciullo? // S'egli è sì tenero, ove son tanti anni? / e s'egli ha l'ale, come va sì basso? / Così le lor ragion tutte le annullo. // Amore è un trastullo, / che porta in campo



21 Zeichnungen eines Notars im *Memoriale* der Stadt Bologna.  
Bologna, Archivio di Stato, *Memoriale* 164, fol. 46r

dem Alltag entnommen ist und vermutlich auf Redewendungen und Verse rekurriert, die im Volk kursierten, thematisiert Orcagna so offen wie niemand zuvor die Sexualität als eigentlichen Antrieb der Liebe. Mit viel Witz verhöhnt er den literarisch stilisierten Diskurs der Intellektuellen und konfrontiert ihn mit der Lebensweisheit einfacher Menschen. Auf grundsätzliche Weise stellt er damit zugleich die Berechtigung und den Sinn jedweder poetischen Fiktion und mythisch-allegorischer Umschreibung in Frage.

Francesco Petrarca (1304–1374) hingegen nimmt eine geradezu gegenteilige Position ein.<sup>99</sup> In seinen Gedichten ist ihm Amor ein häufiger Dialogpartner, der mal als Gegner, mal als sein Herr oder auch als Freund angesprochen wird. Viele Motive der Liebespoesie werden dabei aufgegriffen, zumeist aber neu gewendet. Das Sonett Nr. 151 des *Canzoniere* ist seine wohl deutlichste Reaktion auf die hier geschilderte Debatte. Im ersten Vierzeiler entflieht das lyrische Ich dem großen Begehren wie ein müder Bootsmann, der den Hafen sucht, um dann in der zweiten Strophe festzustellen, „dass der sterbliche Blick niemals von dem göttlichen Licht dermaßen bezwungen [d. h. geblendet] wird, wie der meinige von jenem hochgemuten Strahl der schönen, süßen Lieblichkeit in weiß und schwarz, in dem Amor seine Pfeile schärft und vergoldet.“<sup>100</sup> Der Strahl aus den schwarzweißen Augen der Frau ist heller als das göttliche Licht und schärft die Waffen Amors. Darin liegt eine klare Absage an die insbesondere von Dante betriebene Überhöhung

der Liebe. In den folgenden Dreizeilern schildert Petrarca seinen Amor:

Blind gewiss nicht, aber mit Köcher sehe ich ihn,  
nackt, wenn nicht Scham ihn verbirgt, ein Knabe mit  
Flügeln: nicht gemalt, sondern lebendig [non pinto,  
ma vivo]. Dann zeigt er mir, was er vielen verheimlicht  
und was ich Stück für Stück in den schönen Augen lese,  
so viel ich von der Liebe rede und so viel ich schreibe.<sup>101</sup>

Es dreht sich alles um den verführerischen Blick der Frau; in ihren Augen sieht er den lebenden Amor und dort offenbart sich ihm Stück für Stück das Geheimnis der Liebe. Das mythische Bild des Liebesgottes wird hier mit großer Intensität aktiviert und zugleich ins Persönliche gewendet. Die Adaption der Amorfigur verknüpft Petrarca mit intellektueller Selbstreflexion und seiner subjektiven Erfahrung. Die ungelöste Spannung seiner Empfindungen sucht er in der mythischen Metapher gleichsam aufzuheben. Als eine Art Subthema geht es dabei auch um Wahrnehmung und Kommunikation. Zudem klingt eine Medienreflexion an, die in dem Reimpaar „veggo“ – „leggo“ und dem folgenden „scrivo“ aufscheint und auch auf den offenen Realitätscharakter der Poesie verweist. Das Sehen, das Lesen, das Schreiben ist für ihn eine sich steigernde Abfolge, in der das Gefühlte ebenso wie das Gemalte lebendig wird – „non pinto, ma vivo“.<sup>102</sup>

nero fava rossa, / e cava il dolce mel dalle dure ossa!“ (zit. nach Antonio Lanza, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento: storia e testi*, Rom 1972, S. 363).

<sup>99</sup> Zu Petrarca allgemein und zu seinem *Canzoniere*, den er ab 1342 zusammenstellte: Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca: Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München/Wien 2003, S. 475–660; Kablitz (Anm. 8).

<sup>100</sup> “Né mortal vista mai luce divina / vinse, come la mia quel raggio altero / del bel dolce soave bianco e nero, / in che i suoi strali Amor dora et affina“ (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hg. von Marco Santagata, Mailand 1989, S. 720; vgl. auch den Kommentar *ibidem*, S. 720–722).

<sup>101</sup> “Cieco non già, ma pharetrato il veggo; / nudo, se non quanto vergogna il vela; / garzon con ali: non pinto, ma vivo. // Indi mi mostra quel

ch’ a molti ceta, / ch’ a parte a parte entro a’ begli occhi leggo / quant’ io parlo d’amore, et quant’ io scrivo“ (*ibidem*, S. 720).

<sup>102</sup> Petrarca bindet die Amorgestalt später auch in sein Alterswerk der *Trionfi* ein. Dort handelt der erste Triumph von Amor, der als nackter, geflügelter Knabe mit Pfeil und Bogen im Feuerwagen auftritt (*Trionfi*, I, 22–27). Der Liebesgott steht hier allerdings am Beginn einer Abfolge von allegorisch vorgeführten Mächten, die das Leben bestimmen. Am Ende, nach dem Triumph der Ewigkeit, verbleiben dann eine andauernde Schönheit und unvergänglicher Ruhm. Amor spielt hier also nur eine untergeordnete Rolle, und die entsprechenden Verse erschöpfen sich weitgehend in der Aufzählung historischer Figuren. Von daher sind die *Trionfi* mit der hier untersuchten Problematik auch nur lose verbunden. Dieser Text fand

Andrea Orcagna und Francesco Petrarca vertreten zwei gegensätzliche Haltungen, mit denen die große Spannweite in dem hier thematisierten Diskurs exemplarisch markiert ist. Der Pendelschlag reicht dabei von pragmatischer Wirklichkeitsaneignung zu mythischer Überhöhung und extremer Selbststilisierung. Die Aneignung des antiken Mythos beschränkt sich bekanntlich nicht allein auf die Gestalt Amors, doch steht der antike Liebesgott von Anfang an in einer Auseinandersetzung, die um grundsätzliche Fragen des menschlichen Selbstverständnisses kreist.

*Viele Recherchen zu diesem Aufsatz erfolgten am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut während zweier Forschungsaufenthalte 2010 und 2014. Für die Einladungen gilt mein besonderer Dank dem Direktor Gerhard Wolf. Eine Kurzfassung einiger Teile erschien unter dem Titel „Lehrjahre des Gefühls – eine Fußnote zu Amor“ in: Vivace con espressione: Gefühl, Charakter und Temperament in der italienischen Kunst. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Sybille Ebert-Schifferer, hg. von Marieke von Bernstorff/Susanne Kubersky/Maurizia Cicconi, München 2018, S. 87–107.*

zudem erst nach dem Tode Petrarca's Verbreitung und hat seine größte Wirkung im 15. Jahrhundert entfaltet, als auch zahlreiche bildliche Umsetzungen entstanden. Dazu Alexandra Ortner, *Petrarca's „Trionfi“ in Malerei, Dichtung und Festkultur: Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf „cassoni“ und „deschi da parto“ des 15. Jahrhunderts*, Weimar 1998; zu den *Trionfi* Stierle (Anm. 99), S. 661–709.

#### Abstract

---

Amor is a prominent figure in early Italian poetry, where the antique image of the god of love was enriched with some new and modern elements. While Brunetto Latini's *Tesoretto* introduced the idea of Cupid's blindness, a sequence of thirteen sonnets by Guittone d'Arezzo that describe and explain a painting of Amor was very influential. The god is conceived here as a very frightening hybrid creature with the claws of a hawk. This poetic ekphrasis gave rise to an exchange of poems and a long-lasting debate on the character of love. Another frequent image is that of Amor sitting on a throne in his court, in the midst of a multitude of lovers. A prominent painted example is the frontispiece of the *Canzoniere palatino*, which reflects a profane and more or less positive notion of love inspired by courtly literature. A more frightening version of Amor shows him standing on the back of a galloping horse and attacking defenceless people. This image must have been widely circulated, but today it is only conserved in a few miniatures and a fresco in the Castello di Sabbionara at Avio. Francesco da Barberino participated in this discourse with a specific picture commented by a long poem, which he recited in a public performance. He conceived a detailed theory of love for a communal audience, according to which bad as well as good things emerge from love. Further examples show that images and poems are part of a discussion that continued over the course of the entire fourteenth century. The article explores these varying ideas of the god of love and the mutual exchange on this theme between painting and poetry.

#### Bildnachweis

---

*Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz: Abb. 1, 4, 19. – Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, El Escorial: Abb. 2, 3. – Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig: Abb. 5, 6. – Sabine Sommerer, Zürich: Abb. 7, 8. – British Library, London: Abb. 9, 10. – Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom: Abb. 11–17. – Stefan Diller, Würzburg: Abb. 18. – Biblioteca Civica, Bergamo: Abb. 20. – Archivio di Stato, Bologna: Abb. 21.*

Umschlagbild | Copertina:

Simon Vouet, *Portrait von Artemisia Gentileschi* | *Ritratto di Artemisia Gentileschi*, ca. 1625.  
Privatsammlung | Collezione privata  
(Abb. I, S. 404 | fig. I, p. 404)

ISSN 0342-1201

Stampa: Gruppo TCT, Firenze  
febbraio 2019