

Nackte Gestalten

Die Wiederkehr des antiken Akts
in der Renaissanceplastik



Naked Revival

The Return of the Ancient Nude
in Renaissance Sculpture

(Hg./Ed.)

NICOLE HEGENER

MICHAEL IMHOF VERLAG
Petersberg 2021

Arkadien oder die Kunst natürlich zu sein:

Venus-Renaissance in Sannazaros „Arcadia“ und Giorgiones/Tizians *Ländlichem Konzert*

WINFRIED WEHLE

1. *Dignitas hominis*

Mythen erzählen Fabeln von Archetypen, die im geheimnisvollen Dunkeln liegen. Sie antworten damit auf tiefsitzende Ursprungsbedürfnisse.¹ Offenbar werden sie immer dann akut, wenn sich Kulturzeiten ändern, weil das Alte seine Bindekraft verliert. Dann braucht der offene Horizont Rückvergewisserungen in einer Herkunft, um sich, sei es anknüpfend, sei es abwendend, ein Bild von der Zukunft machen zu können. Dieses ‚mythische Denken‘,² in dem sich archaische Lebens- und Weltbegriffe einen vorrationalen Ausdruck verschaffen, hat auch Arkadien, das Land der Schäfer und Nymphen kulturell in Stellung gebracht. Literatur, bildende Kunst und Philosophie des Humanismus und der Renaissance haben sich diesen imaginären Schauplatz zurechtgelegt,³ um im Schutze pastoraler Anspruchslosigkeit nichts weniger als ein kühnes, neuzeitliches Menschenbild zu entwerfen. Offenbar muss das vorgehaltene entsprechend als defizitär empfunden worden sein.

Was dabei auf dem Spiel stand, erschließt sich im Grunde jedoch erst vom mythischen Hinterland her, mit dem Arkadien verdeckt korrespondiert. Land und Leute nehmen einen Konflikt auf, dem der biblische Sündenfall ein abendländisches Format verliehen hatte. Solange sich die Stammeltern des Menschengeschlechts

im irdischen Paradies aufhielten, waren sie unbewusst glücklich; nach der Vertreibung aber bewusst unglücklich. Jetzt mussten sie sentimentalisch erleiden, was sie zuvor naiv genossen hatten. Fortan wurde die Rückkehr in den glücklichen Zustand des *hortus deliciarum*, ihrem Arkadien, zum großen menscheitsgeschichtlichen Projekt. Als sie vom Baum der Erkenntnis aßen, hatten sie sich den Geist der Natur zum Feind gemacht. Um sich gegen Mühsal, Krankheit und Tod behaupten zu können, waren sie gezwungen, auf die Natur des Geistes und die Selbsterhaltung durch Arbeit zu setzen (Gen. 3,17–19). Dennoch enthielt auch diese Strafe noch eine mächtige schöpferische Perspektive: aus eigener Kraft zum Schöpfer aller Dinge aufzuschließen und sich zu vergöttlichen (Gen. 11,4). Die Mythe vom Turmbau zu Babel hat diese *superbia* in ein Mahnbild übersetzt. Es ist, als ob Jahwe, der Gott des Alten Testaments, seine Geschöpfe dadurch besser kennen gelernt hätte: Er zerstörte nicht den Turm, sondern ihren Logos, das Denken, das sie erst durch die Einheit der Sprache göttlich zu machen drohte (Gen. 11,6–9). War nicht von Anfang an das welterschaffende Wort – allein – bei Gott?

Das unstillbare Bedürfnis nach Heimkehr ins Paradies musste mithin in heilsame Bahnen gelenkt werden. Dies übernahm die große geistesgeschichtliche Offenbarung des Neuen Testaments. Sie gab dem menschl-

1 Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer, 13 Bde., Basel 1984, Bd. 6, s. v. „Mythos/Mythologie“, Sp. 281–292.

2 Mythisches Denken verstanden als vorgängiger, ‚geistiger Urgrund und Mutterboden‘ des philosophischen Denkens.

Vor einem „ausgebildeten Erfahrungsbewußtsein“ erscheint das „Dasein zunächst wie eingehüllt in die Atmosphäre mythischen Denkens“; vgl. Ernst CASSIRER 2010, Teil 2: Das mythische Denken, Einleitung, S. 1–4.

3 Dazu WEHLE 1987 (mit weiterführender Literatur).

chen Verlangen nach Glück ein Ziel und einen Weg vor: das himmlische Paradies, Spiritualisierung als Zugangsbedingung und Weltenthaltung als Preis. Diese ließ sich so lange durchsetzen, wie die realen Lebensverhältnisse und deren christliche Deutung als *miseria hominis* nicht von den zivilisatorischen und kulturellen Fortschritten unterlaufen und widerlegt wurden.⁴ Der Konflikt spiegelt sich in zwei großen diskursiven Übergängen. Wenn die Erfüllung des Diesseits im Jenseits liegt, dann heißt dies, jederzeit vorbereitet zu sein für die letzte Stunde. Darauf drängte eine schriftlich und mündlich verbreitete *ars moriendi*. Je mehr das Leben hier und jetzt jedoch lebenswerter erschien, konnte es sich durch eine *ars (bene) vivendi* Lehre zunehmend gerechtfertigt wissen. 1452 hatte ihr etwa Giannozzo Manetti mit seinem humanistischen Manifest „De dignitate et excellentia hominis“ eine einflussreiche Apologie gewidmet.⁵ Wie ein ‚fast sterblicher Gott‘ stehe der Mensch in der Welt. Seine Intelligenz ermächtige ihn zu eigenschöpferischen Kulturleistungen. Seine Exzellenz spiegelt sich aber nicht minder in der Schönheit seines – nackten – Körpers (samt der Wollust des Liebesaktes, die er gewährt) – ein kaum verhülltes Plädoyer für die alternative Erkenntnis, die sich in den Ansagen der menschlichen Natur verbirgt. Darin lag nicht der geringste Anstoß für den verstärkten Ausbau einer psycho-physischen Anthropologie, die sich auf die *anima*-Lehre des Aristoteles und seiner Kommentatoren berufen konnte.

Wie aber wäre die Würde des Menschen in einer Zeit zu begründen, in der die christliche Orthodoxie die weltliche Deutungshoheit ganz für sich beanspruchte, unabhängig von Verwerfungen der Kirche, die schon Dante noch im „Paradiso“ geißelte? Die Argumentation bediente sich eines Musters, mit dem auch später herrschende Autoritäten antiautoritär geöffnet wurden: Die humanistische Diskussion berief sich ihrerseits auf die biblischen Schriften wie im „Liber de miseria hominis“ von Innozenz III., nur dass sie sich nicht auf einen strafenden, sondern den schöpferischen Gott bezog. Hatte er nicht den Menschen nach seinem Bild und Gleichnis geschaffen und ihm erlaubt, sich die

Erde untertan zu machen? Die Ausgestaltung dieses Weltinnenraumes ließ seinem freien Willen, trotz Tugendvorschriften und Geboten, genügend Entfaltungsspielraum. Indirekt aufgewertet wurde dadurch, wie Pico della Mirandas „Oratio de dignitate hominis“ (1487)⁶ zu erkennen gibt, die in der menschlichen Natur liegende *curiositas*, die sehen will, was sich machen lässt. Sie appelliert damit an den Sinn für ein Glück, das im kreatürlichen Hervorbringen, im Generativen liegt. Entsprangen dieser naturalen Neigung aber nicht gerade das verführerische Urübel, die *concupiscentia*, die sündhaft entflammbarsten Leidenschaften? Unter welchen Bedingungen würden sie sich in den Begriff vom Menschen eingemeinden lassen? Steht hinter ihrer Anziehungskraft ein eigenes, aber verbotenes Paradies? Wie wäre es der Würde des Menschen zugänglich zu machen, ohne dass es ihn animalisch erniedrigt? Pico hat das Risiko durchaus bedacht.

So wie der Schöpfer die Natur insgesamt sinnvoll eingerichtet hat, so sollte analog dazu auch der Mensch durch die höchste göttliche Teilhabe, das *subtile ingenium* (Manetti), in der Lage sein, seine eigene Natur sinnvoll in Besitz zu nehmen. Doch durch welche Gedankengebäude, welche Diskursordnung würden sich die vegetativen Umtriebe des Begehrungsvermögens sozialverträglich kultivieren lassen? Eine der illustren Schaubühnen, auf denen dieses neuzeitliche Menschenbild maßgeblich verhandelt wurde, war Arkadien. Die anmutig-harmlose Schäferei dieses erfundenen Landes sollte am „großen Daseinsprogramm der Humanität“ mitwirken,⁷ einen eigenen Weg zum Glück weisen können? Und das obwohl es bereits in seiner Entstehungszeit Ende des 15. Jahrhunderts als humanistisches Kunstwerk galt. Jeder, selbst die singenden und musizierenden Schäfer wussten, dass sie Epigonen aus Geist und Buchstaben der Antike waren.⁸ Arkadien wurde zur selben Zeit wie Amerika entdeckt, und obwohl es nahe an die historischen Höfe, Städte und Akademien herangerückt wurde, lag es weit draußen vor aller Realität als ein prinzipielles Anderswo. Den Weg dahin kannte nur die philologisch geschulte Phantasie der Künstler. Entsprechend stilvoll war es ausgedacht: flüs-

4 Vgl. LOTHAR VON SEGNI [Papst Innozenz III.] 1990; dazu KEHNEL 2005. Später, in humanistischer Perspektive Gian Francesco Poggio Bracciolini, „De miseriae humanae conditionis“ (BRACCIOLINI 1964, Bd. 1, S. 88–131), dt. Übersetzung Rudolf Schicker (1999): <http://www.phil-hum-ren.uni-muenchen.de/Versiones/PoggioMiseria.htm> (letzter Abruf: 15.8. 2018) – In den menschlichen Begierden hat das menschliche Unglück seinen Sitz.

5 MANETTI 1990.

6 MIRANDOLA 1990. Im Gegensatz zu Manetti gibt Pico der *vita contemplativa* mehr Gewicht als einer *vita activa*.

7 Eine Formel von Hans Blumenberg, dessen Säkularisierungskonzept kritisch Jacob Burckhardts emphatischen Renaissancebegriff zu diskutieren scheint; vgl. BURCKHARDT 1925, S. 123, passim.

8 Vgl. die weitgespannte Entfaltungsgeschichte in der Sprach- und Bildkunst bei MAISAK 1981.



1 Johann Christian Reinhart: *Italienische Landschaft mit Schloß auf einem Bergrücken*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

ternde Wälder, kristallklare Wasser, duftende Wiesen, kühle Haine, moosige Grotten, schattenspendende Bäume bei stets angenehmsten Witterungsverhältnissen – ein einziger, zeitloser Sonntag der Natur.⁹

2. Arkadien: ein Wunschland

Seinen Zauber mag ein attraktiver Rückblick vermitteln. Er nimmt Arkadien nostalgisch verklärt auf und macht gerade dadurch auf seine emphatische Ansprache aufmerksam. Johann Christian Reinhart hat die *Italienische Landschaft mit Schloß auf einem Bergrücken* 1804 in Rom geschaffen (Abb. 1).¹⁰ Claude Lorrain, Nicolas Poussin und andere haben ihn – Reinhart war mit Friedrich Schiller befreundet – zu solch ‚sentimentalisch‘ getönten Ideallandschaften inspiriert. Schönheit, Harmonie, Friede, die sich über die Szene breiten, neh-

men die pastorale Lebensform der *vita otiosa* schlechthin auf: das besondere Verhältnis des Menschen zur Natur. Reinhart hat die arkadische Gesinnung im Gefühl der Spätzeit nostalgisch zugespitzt: der Mensch – eine Einzelheit, aufgegangen im Großen und Ganzen der Natur. In dieser Konstellation kommt *ihr* die Führung in Menschendingen zu – in genauer Umkehrung der aufklärerischen Anthropologie, wo der wissenschaftlichen Vernunft und dem moralischen Gesetz in uns das Recht zustehen sollte, die Natur zu materialisieren. Reinhart spielt auf diesen Herrschaftsanspruch der Geisteskultur im Schloss auf dem Felsen hoch über dem arkadischen Grund an. Damit zitiert er im Übrigen eines der produktiven Spannungsverhältnisse, von der die pastorale Topographie lebt: das unberührte Hier, das mit einem zivilisatorischen Dort korrespondiert, ein Innerhalb mit einem Außerhalb der schäferlichen Welt. In diesem Sinne lässt sich die Anmut, das Entgegenkommende,

⁹ Darin ist der Prolog von Sannazaros „Arcadia“ repräsentativ.

¹⁰ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, vgl. JOHANN

CHRISTIAN REINHART 2012, S. 378, Kat.-Nr. 168, Farbbabb. S. 260.

Einladende des Tableaus als Gegenbild zu einer jeweiligen Wirklichkeit anführen, in der Unfriede, Disharmonie und Lebenszwänge herrschen. Konkret: 1804, im Entstehungsjahr des Bildes, war Europa ein von Französischer Revolution und Napoleonischen Kriegen erschütterter Kontinent. Seit 1799 war Bonaparte Herr von Italien. Dem setzt dieser in sich ruhende Naturprospekt ein Sehnsuchtszeichen entgegen. Es behauptet, dass der Mensch wahrhaft zu sich kommt und bei sich ist, wenn er in der Natur aufgeht. Arkadien tritt mithin für das Andere der Vernunft ein. Diese hatte spätestens in der Terreur ihre diktatorischen Neigungen offenbart, als sie nicht in der Lage war, sich selbst Vernunft beizubringen.

Warum aber die Natur ein authentischeres Leben zu versprechen vermag, darüber schweigt sich Reinharts Bild chiffrenhaft aus. Gebildete Zeitgenossen mochten sich den Kontext ergänzen, angeregt von empfindsamen Romanen, von Jean-Jacques Rousseau, Sturm und Drang oder Friedrich W. J. Schellings Naturphilosophie. Dennoch gehört es dem Schlusskapitel einer langen bukolischen, arkadischen, idyllischen Bildgeschichte an. Ungleich mehr Aufschluss über ihre bewegenden Motive verspricht deshalb die spektakuläre Erschließung des Neulandes Arkadien im Renaissancehumanismus. In kürzester Zeit eroberte sein Szenarium das kulturelle Bewusstsein. Zu einer Gründungsurkunde avancierte geradezu Jacopo Sannazaros Prosimetrum „Arcadia“, um 1504 in Venedig erschienen.¹¹ Das ist erstaunlich. Die zwölf szenischen Aufnahmen sind spröde, sprachlich angestrengt, uneben. Der Autor, Mitglied der neapolitanischen Accademia Pontaniana, war bemüht, dem Vorbild Vergils folgend einen anspruchsvollen ‚stilus humilis‘ zu schaffen. Interne Brüche und Ungereimtheiten aus einer längeren Entstehungsgeschichte erschweren die Übersicht; viele gleichartige Situationen fügen sich zu einer Kette von Reprisen.¹² Es wird nur geredet, gesungen und darüber berichtet; eine nennenswerte Handlung findet nicht statt. Ohne eine öffnende

Fragestellung müsste die „Arcadia“ eines der am wenigsten gelesenen Hauptwerke der europäischen Literatur bleiben. Und doch: *Nicht* die turbulenten Ritterepen von Luigi Pulci, Matteo Boiardo, Ariost oder Tasso, die große Wortkunst der damaligen Kultur¹³ – diese *Arcadia* war der Bestseller des 16. Jahrhunderts, mit bedeutender europäischer¹⁴ Ausstrahlung, und das, obwohl seine Materie durch und durch antiquiert war. Jedes Wort, jede Wendung, Bild oder Satz kommt als Zitat antiker Belesenheit in Betracht.¹⁵ Keines der Details ist wirklich neu, und doch wurde das Ganze wegweisend originell. Die „Arcadia“ darf insofern als ein Musterfall für die Transformation antiker Bildungsgüter gelten, die sich das Zeitalter des Humanismus und der Renaissance angeeignet und vor allem systematisiert hatte. Was sich dabei aber im Namen von ‚Nachahmung‘ methodisch rechtfertigte, vollzog sich effektiv als neuzeitliche ‚réécriture‘. Sannazaro befreite den überlieferten bukolischen Fundus aus den Klammern der Allegorie, der er bei Dante Alighieri, Francesco Petrarca oder Giovanni Boccaccio bis ins frühe 16. Jahrhundert noch zu dienen hatte.¹⁶ Dadurch aber kam er erstmalig als eine eigene, ikonographische Provinz in Betracht, die für sich selbst sprechen und eine Eigenbedeutung annehmen konnte. Die Bukolik trat gewissermaßen in ihren eigenen Kontext ein.¹⁷ Davon muss eine starke Faszination ausgegangen sein; viele Zeitgenossen haben darin eine Anmutung wahrgenommen, die sie unmittelbar betraf.

Die „Arcadia“ verdankt sich einem ‚work in progress‘ von rund 20 Jahren. Dabei muss nach und nach eine folgenreiche Entdeckung stattgefunden haben: Sannazaro hat erkannt, dass in den bukolischen Topoi, mit denen er umging, eine übergreifende Topographie enthalten war. Er unterwarf die spärlichen Ortsreflexe einem Raumordnungsverfahren und vervollständigte sie zu einer selbsttragenden Landschaft. Sie ließ sich als ein Triptychon entfalten. Die große Mitte beherrscht – wie noch bei Reinhart – der anmutige Hain, ausgeschmückt

11 Empfehlenswerte Ausgabe: SANNAZARO 1990 (mit Einleitung, Kommentar und Bibliographie).

12 William Kennedy hat dies im Rahmen seiner Darstellung von Werk und Autor nachvollzogen, KENNEDY 1983, S. 114–135.

13 Vgl. dazu die Würdigung von GEYER 2013, hier: Bd. 1: Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Ariost, Tasso, Hildesheim 2013, S. 193–322.

14 SANNAZARO 1990, S. 27.

15 Die textkritisch kommentierte Ausgabe von Michele Scherillo (SANNAZARO 1888) belegt, in welchem Maße Sannazaro sich wortmateriell auf antike und antikisierende Sprachwerke

bezogen hat; der Hg. hat jedoch keinen Blick für die originale Verarbeitung.

16 Vgl. KRAUTTER 1983. Einen der bedeutenden Übergänge zur Genese von Arkadien bilden dabei die Nymphengedichte von Boccaccio, die die allegorisierende Bukolik richtungsweisend in poetische Bildlichkeit überführen; vgl. etwa STILLERS 2005.

17 Dazu grundlegend KORBACHER 2007.

18 Fester Bestandteil des rhetorischen Unterrichts. Vgl. das spätlateinische Muster von Tiberianus „Amnis ibat etc.“ (lat.-dt., siehe CURTIUS 1973, S. 202–203, passim, der alle antiken Naturzeichen kombiniert).

mit den Stilmitteln des rhetorischen *locus amoenus*.¹⁸ Die Prologe der „Arcadia“ haben daraus einen ‚Sacre du Printemps‘ komponiert. In gleicher Weise ließ sich verstreuten Andeutungen ein Außerhalb entnehmen. Sie traten zum Gegenort der Stadtkultur zusammen und identifizierten in ihr *civiltà* als naturferne Lebensweise. Beide Räume konnten sich dadurch den antikisierenden Musterreden vom ‚Lob des Landlebens‘ und ‚Tadel des Hoflebens‘ anschließen. Komplettiert wird dieses Panorama auf der gegenüberliegenden Seite mit dem *locus horribilis*, dem finsternen Wald und feindlichen Gebirge.

Zu Naturfrömmigkeit erweckt wird das Schaubild dieser arkadischen Natur jedoch erst, um mit Schleiermacher zu sprechen, indem ein Anschauender vom Angeschauten affiziert wird.¹⁹ Diese Verlebendigung nehmen die Schäfer vor, weil sie, obwohl auch sie aus Geist und Buchstaben der Antike entsprungen, durch die Anwesenheit der Frau, der Nymphen, vitalisiert werden. Sannazaro hat ihnen „als erster“, behauptet er nicht ohne Stolz, ihre allegorische, höfisch-galante, oder panegyrische Maskerade abgenommen,²⁰ die sie noch in Boccaccios „Ninfale fiesolano“, „Ameto“, „Caccia di Diana“ oder in den enkomiastischen „Stanze per la giostra“ von Angelo Poliziano getragen haben. Ihre bukolischen Figuren kamen dadurch aus ihrem Rollenverhalten frei und konnten metonymisch, metaphorisch, als Darsteller zweier gegenläufiger Lebensstile neu auf die arkadische Bühne gebracht werden. So gesehen schuf der pastorale Lustort Raum für anthropologische Grundlagenforschung.

Männlicher und weiblicher Protagonist begegnen sich zwar im amönen Hain; doch kommen beide im Grunde von außerhalb. Der Schäfer ist in aller Regel Gesellschaftsmensch, Städter, Patrizier, Höfling, Akademiker im arkadischen Exil. Er sah sich draußen einer angespannten ständischen Ehr- und Tugendordnung ausgesetzt. Sie neigte zu extremen Mitteln, um der menschlichen Natur *mores* beizubringen: zu Ketzerver-

folgung, Inquisition, Scheiterhaufen, Bußexzesse, Verbannung, Verfemung, Enteignung und Mord. Sie muteten ihm soziale und religiöse Selbstverleugnungen zu. Auch der Nymphe ergeht es auf ihre Weise nicht anders. Sie ist ein mythisch gebundenes Berg-, Wald- und Wasserwesen. Ihre Heimwelt befindet sich am ‚wilden‘ Gegenort, dem *locus horribilis*. Rastlos durchstreift sie unwegsames Gelände, jagt und tötet das Wild. Es ist ein Erkennungszeichen: Sie folgt ihren – animalischen – Instinkten und wird dadurch ihrerseits anfällig für Fremdbestimmungen. Die Mythologie versieht sie mit einem blinden Gehorsam gegenüber der männerfeindlichen Göttin Diana.²¹ Doch beide zieht es hierher, weil ihre Herkunftswelt sie befremdet. Sie empfinden sich einseitig und defizitär: der eine höchst bewusst, die andere instinktiv. Der Schäfer ist zu sehr Zivilisationsmensch, die Nymphe zu sehr Naturwesen. Beide sind mit ihrer Situation nicht glücklich: *Sie* hat, was *ihm* fehlt, beglückende Sinnlichkeit; und *er*, was *ihr* fehlt: einen Begriff von sich selbst. Was also läge näher – das ist die faszinierende Versuchsanordnung Arkadiens –, als sie einander an dem Ort begegnen zu lassen, an dem ihre mitgebrachten Identitäten suspendiert werden und sie sich dem müßigen Zustand der *vita otiosa* überlassen können.²² Dann würde der *genius loci* sie dazu anregen, unvoreingenommen zu handeln und dem anderen zu gewähren, was ihn vervollständigt. Doch wie die Blockaden der Gesellschaftszwänge und des Naturbanns, von Intellekt und Instinkt lösen? Das ist hier die Frage Arkadiens.

3. Venus: *magistra vitae*

Eine Lösung des Konflikts geht bezeichnenderweise vom Schäfer, dem Kulturmenschen, aus. Seine Hinwendung nach Arkadien entsprang einem bewussten Akt. Mit Jean-Jacques Rousseau zu sprechen, der seinen Begriff des Individuums ebenfalls an diesem Kunstland schulte:²³

19 SCHLEIERMACHER 1970. Er sei hier angeführt, weil sich die arkadischen Liebeshändel als eine Vorschule der Hermeneutik erweisen werden.

20 Im Epilog der „Arcadia“ würdigt sein Sprachrohr Sincero seinen Autor so: „in diesem Zeitalter war ich der erste, der die schlafenden Wälder wieder erweckt und den Hirten [i. e. den Mitgliedern seiner neapolitanischen Akademie] vorgeführt hat, die längst vergessenen Lieder [der Hirten] zu singen“ (SANNAZARO 1990, S. 241) [paraphrasierende Übersetzung vom Verfasser].

21 Wie es etwa Ovid dem Nachmittelalter überliefert hat; vgl. OVID 1994; 2, 155 (S. 135–136).

22 Der Muße als Konstitutionsbedingung literarischen Erzählens hat jetzt Thomas Klinkert eine weitgespannte Studie gewidmet, KLINKERT 2016, hier: Kap. 4 (S. 57–67). Er entfaltet im Mußeraum Arkadiens und in seiner Wechselwirkung von Außerhalb und Innerhalb vor allem eine „Konfrontation zweier Zeit- und Raumordnungen“, wobei sich die mythisch abgegrenzte Welt Arkadiens als narrativer Spiegel erweist, um die historisch bedrohte Welt des Autors zu reflektieren.

23 Insbesondere im „Essai sur l’origine des langues“ (ROUSSEAU 1990; dt. Übersetzung ROUSSEAU 1981); dazu grundsätzlich in subjektgeschichtlicher Perspektive GEYER 1997, bes. S. 180.

Er sucht sein Heil in einem *retour à la nature*.²⁴ Im Gegensatz zu ihm ist die Nymphe zwar schon immer draußen, aber Teil der verwilderten Natur. Um die beiden in Kontakt zu bringen, bedienen sich die Künstler eines der ältesten dramaturgischen Mittel, der Liebesbegegnung. Dem Modellschäfer Ergasto, einem der diskursiven Statthalter Sannazaros im Text, fällt eines ‚schönen‘ Tages, wie sie hierzulande alle sind, unvermittelt eine bestürzend schöne Nymphe ins Auge. Sie war, einer dunklen Neigung folgend, in den arkadischen Hain gekommen, hatte ihre Jagdwerkzeuge abgelegt, sich entblößt und mythologiegerecht mit dem Wasser vermählt – Sinnbild für das lebensspendende Interesse der Natur, weit weg von jeder Verhüllung und Verstellung draußen. Ihre körperliche Nacktheit ist zugleich Anlass für eine semiotische Enthüllung: Sie singt, allein für sich, ohne Absicht (*ecloga* I).²⁵ Mit Schiller nimmt der Schäfer das Naturkind in dieser Situation als Verkörperung des Naiven wahr.²⁶

Ein wahrhaft erschütterndes Geschehen setzt ein. Als sie ihm ins Auge fällt, raubt ihm ihr Anblick von einem Augenblick zum anderen die Sinne; er wird ohnmächtig. In Arkadien ist jedoch alles Zeichengeschehen. Sie hatte in ihm auf sinnlichem, das heißt natursprachlichem Wege ein elementares Bedürfnis entsperrt, das er außerhalb, in Gesellschaft, nur negativ, als Unbehagen in der Kultur verspürt hatte. Im kairoischen Naturereignis der Nymphe aber wird es positiv identifiziert als etwas, das ganz ursprünglich zu ihm gehört, sich ihm jedoch nur unter Umgehung des Verstandes mitteilt. Er sinkt zu Boden: Er ist bildlich auf den tiefsten Grund seiner Identität gestoßen. Dort aber regiert das Begehungsvermögen. Auf diese dramatische Weise spricht sich Arkadien für einen grundlegenden Umsturz im Aufbau des Menschenbildes aus. Nicht die Natur des Geistes – das Instinktvermögen, der Geist der Natur ist

die eigentliche Quelle, aus der ein Begriff des Humanen zu schöpfen hat. Dafür legt das Bad der Nymphen ein anthropologisches Zeugnis ab. Zusammen mit der „Maestra Natura“ als der Lehrmeisterin alles Lebendigen (Prolog) tritt dieses Land ikonographisch dafür ein, dass es eine Transzendenz von unten gibt, die Glück nicht zerebral, sondern kreatürlich verheißt. Deren ur-eigenste Erfahrungsweise aber ist, wie Ergasto beweist, die Liebe. Die pastoralen Kunstsachverständigen prüfen gegenüber der neuplatonischen Interpretation des Eros eher dessen Leistungsfähigkeit im Hinblick auf die *vita activa*, die *ars bene vivendi*. Deshalb rufen die Liebesbedürftigen Arkadiens in ihrer Not nach dem sinnensfreudigen Amor, Cupido und ihrer Mutter Venus. Sie sind es, die hiezulande himmlisches Glück auf Erden versprechen.²⁷ Gewiss, Venus und ihre Begleitung waren längst zur Bildungsrequisite entzaubert. Niemand unter den zahlreichen Liebhabern Arkadiens hätte ihrer antiken Aura noch geglaubt. Torquato Tasso treibt im Vorspiel zu seinem Stück „Aminta“ ein burleskes Spiel mit ihr.²⁸ Gerade deshalb aber war es möglich, sie im Schutze mythologischer Unverbindlichkeit anthropologisch neu zum Sprechen zu bringen.

Doch warum gerade hier, abseits der großen Welt der Herrschenden? Arkadien hat Venus in ein Raum-erlebnis übersetzt. An einem kostbaren Dokument lässt sich diese Transposition nachvollziehen. Das dem frühen Fra Angelico zugeschriebene, zwischen 1415 und 1420 entstandene Gemälde zielt einen *Cassone*, eine Hochzeitstruhe: Dargestellt ist die Geschichte von Giovanni Boccaccios Nymphengedicht „Ninfale fiesolano“ (ca. 1340 ff.) in vier Stationen (*Abb. 2*).²⁹ Der arkadische Aspekt seiner Bildidee betrifft vor allem Venus, die doppelt ins Bild gesetzt wird. Einmal figurativ: Dem jungen Mann erscheint sie im Traum, versehen mit dem Nimbus einer Heiligen. Danach erhebt sich der Erwachte –

24 ‚Natur‘ wird von den Arkadiern wie eine ontologische Gottheit verehrt. Der Prolog der „Arcadia“ huldigt ihr als „maestra Natura“ (SANNAZARO 1990, S. 56). Der liebeskranke Sincero wirft sich auf die Erde und ruft: „O madre universal, benigna terra“ (*ecloga* VII, SANNAZARO 1990, S. 125). Sie nehmen sie als eine Himmelsmacht von unten auf. – In Giovan Battista Giraldis Bühnenstück „Egle“ (1546; GIRALDI 1980, S. 14 a/b) reklamiert Egle Venus ausdrücklich für Arkadien, weil sie eine Unsterblichkeit eigener Art kennt. – Zuvor hatte bereits Marsilio Ficino Venus bestätigt, dass ihr (generatives) „Verlangen“ darin besteht, „im schönen Objekt“ – sagen wir: der Nymphe – „zu zeugen und immerwährendes Leben in sterblichen Wesen zu erhalten“, FICINO 1984, S. 255.

25 SANNAZARO 1990, S. 61–63.

26 Schiller hat, als Rousseau-Jünger, in der Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ den arkadischen ‚Anta-

gonismus‘ von Natur und Kultur, Zustand und Person, unter dem modernen Gesichtspunkt der Freiheit in Schönheit fortgeführt (11. Brief; SCHILLER 1992, Bd. 8 (Theoretische Schriften), S. 593), siehe auch sein Essay „Über naive und sentimentalische Dichtung“. „Naiv“ sei das Interesse an der Natur, wenn sie „eine Art von Liebe und rührender Achtung“ einflößt (SCHILLER 1992, Bd. 8: Theoretische Schriften, S. 706).

27 Zum weiteren Zusammenhang vgl. dazu WEHLE 2008, S. 41–71.

28 TASSO 1995, S. 158–167 (Epilog). Im Ton handelt es sich um ein *scherzo*, in dem Venus augenzwinkernd ihre Machtlosigkeit gegenüber ihrem Sohn Amor eingesteht und damit indirekt eine libidinöse Liebesauffassung als unvermeidlich erscheinen lässt.

29 Vgl. KANTER 2000.



2 Fra Angelico (zugeschrieben): „Ninfale fiesolano“ nach Boccaccio, Brunswick/Maine: Bowdoin College Museum of Art

Erweckte, um seiner Venus-Erscheinung Folge zu leisten. Wie selbstverständlich sucht er sie in einer anmutigen Landschaft auf. Er realisiert sie mit allen Attributen und der Raumaufteilung, die den Schauplatz von Schäfer und Nymphe auszeichnen: Wasser, Hain, Wald, Felsen, Blumen, Tauben (im Bildfries). Aus ihnen lösen sich, gleichsam als deren dazugehörige natürliche Inkarnation, die nackten und badenden Nymphen. Venus ist im Äquivalent ihrer mythographischen Ausstattung aufgegangen. Das entfaltete Arkadien legt damit ein anschauliches Zeugnis für die These ab, dass die Natur, stellvertretend für die menschliche, im Medium sinnlicher Liebe einen eigenen, leibnahen Anspruch auf Vollkommenheit zu erheben vermag. Entsprechend verhält sich der junge Mann. Er legt seinerseits alle Kleider der Zivilisation ab, gibt sich ganz dem Naturtrieb hin und ergreift mit ‚seiner‘ Nymphe für Venus Partei. Ihr Lustprinzip will nicht mehr als dass Leben sei und werde, dass es nicht endet, sich vielmehr unendlich erhält. Das *Cassone*-Bild leitet aus ihrem gebieterischen Lebensprinzip sogar die Lizenz ab, die männerfeindlichen Nymphen mit Gewalt zeugungswillig zu machen (vierte Station), Ausdruck biozentrischer Selbsterhaltungsdynamik. Ein letztes Ziel wie den Gedankenkulturen liegt ihr fern; diese verpflichten uns auf endzeitliche, utopische Paradiese. Der arkadischen Parallelwelt geht es jedoch gerade um den Erhalt eines Anfangs. Für ihn soll das frühlinghafte Lebenselixier dieses Landes unser ursprüngliches Empfinden empfänglich machen. Um dieser alternativen Wahrnehmung willen haben sich die Quellnymphen unbewusst für die Schäfer entkleidet. Kundige Zeitgenossen dürften ihr Bad durchaus mit Sandro Botticellis *Geburt der Venus* in Verbindung ge-

bracht haben. Ergasto, Sannazaros Double, hat diesen emphatischen Erkenntnisvorgang dramatisiert: Ein Blick genügt und die Badende ist ‚seine‘ Nymphe. Eine Epiphanie, keine Idee bildet den wahren Anfang arkadischen Denkens; Sehen und Erkennen ist eins. Für das männerfeindliche Wesen gilt dies ebenfalls, allerdings in Umkehrung. Der Schäfer sah sie und sank wie tot zu Boden. Die Jägerin hatte Erfolg, ohne gejagt zu haben. Sie musste sich eine fatale Wirkung zuschreiben, von der sie bisher nichts wusste. Entsprechend geriet auch sie außer sich: Ihr Gesang schlägt in dissonante Schreie um. Seines wie ihr Selbstverständnis wurde elementar erschüttert. Der eine hat sich im anderen als zutiefst befremdet, das heißt unglücklich erfahren.

4. Sprachmusik

Das ist das arkadische Moment schlechthin, um die Frage nach einer erfüllten Lebensweise in nachparadiesischen Zeiten zu stellen. Zu welcher Antwort das Land der Schäfer und Nymphen anzuregen vermag, entwickelt die *Arcadia* abermals im Rückgriff auf antikes Bildungsgut. Ihr *locus amoenus* hat, als er von Venus mythologisch vertieft wurde, seinerseits ein weiteres Urbild anschlussfähig gemacht: das Goldene Zeitalter.³⁰ Es verwahrt auf seine Weise den Mythos eines idealen Anfangs: Das Menschengeschlecht sei am Ursprung seiner Geschichte uneingeschränkt – unendlich – glücklich gewesen. Niemand konnte sich den Zustand verlockender ausmalen als einer wie Torquato Tasso, dessen angespannte Psyche seiner am meisten bedurft hätte. Das erste Chorlied seines ‚Hirtenspiels‘ „Aminta“ feiert die „schöne goldene Zeit, [...] weil [...] die golden-glückliche Regel galt, von der Natur gemeißelt: Erlaubt ist, was gefällt“; denn „Nymphen und Hirten saßen ge-

30 Dazu LEVIN 1972 sowie COSTA 1972.

meinsam und mischten unter die Worte Flüstern und Liebkosen, zum zärtlichen Flüstern die Küsse, eng umschlungen. Nackt gingen die Mädchen und entblößten ihre frischen Rosen“.³¹

In dieser vorgeschichtlichen Utopie durfte der Mensch begehren, wonach seine Natur verlangte, und die Natur gewährte ihm, was er begehrte. Auf dieses naive Einvernehmen bezieht sich Tassos Glücksformel („ei piace, ei lice“). Im Falle seines Schäfers Aminta wäre es die willige Nymphe Silvia gewesen. Dieser mythische Paradiesgarten als kulturgeschichtliche Rückfront des arkadischen Hains hat sich, vielfach variiert, fest mit den hohen Erwartungen an das menschliche Begehrensvermögens verbündet. In seinem illusionären Gewande durfte der Wunsch Wirklichkeit beanspruchen, dass Sinnenglück der Sinn der Natur ist – um sich damit jedoch sogleich die Lebensfrage aller Späteren einzuhandeln: Warum hat sich ihnen eine vollkommene Erfüllung ihres Begehrens so vollkommen entzogen? Sannazaros alter Schäfer Opico erklärt es so: Je älter die Welt wurde, desto mehr verschlechterte sie sich.³² Schuld am selbstverschuldeten Ausgang des Menschen aus seiner Natürlichkeit war die proteushafte Wandelbarkeit und Unbeständigkeit der Welt. Sie hat das Erbe des Goldenen Zeitalters veruntreut und Stufe um Stufe, über ein silbernes zu einem eisernen, ja bleiernen Zustand – Blei für Kugeln herabgewirtschaftet. Die jeweilige Gegenwart konnte dadurch als ein Tiefpunkt an Unnatur angeklagt werden. Eine unumkehrbare Dekadenztheorie bestimmt mithin den Gang der Menschheitsgeschichte.³³ Ein Begriff für kulturellen, technischen oder sozialen Fortschritt kennt Arkadien noch nicht, auch nicht die Ehe aus Liebe. Gerade deshalb aber eignete es sich als kritisches Gegenbild zu bestehenden Verhältnissen.

Der tiefere Grund für diese Verlustgeschichte vermag jedoch ein anderer Ursprungsmythos zu enthüllen, auf den Arkadien in stummer Korrespondenz anspielt: eben die Paradieserzählung der Genesis. Ihre Ikonographie des *hortus deliciarum* bestätigt ihrerseits, dass Adam und Eva solange glücklich waren, wie ihre Wissbegier-

de sie noch nicht dazu verführt hatte, sein zu wollen wie Gott. Aus Sicht einer unberührten Naturidentität besteht das Urübel des Verstandes in der *superbia*. Was sie zu generieren vermag, dem hat Luzifer infernalisches Aufsehen verschafft. Paradiese sind konservativ.

Arkadien spielt zwar auf diese beglückenden Imaginarien an. Im Vergleich dazu begegnet es ihnen jedoch in verblüffendem Maße realistisch. Nicht nur, dass die Schäfer-Poeten und -Sänger selbst ihr poetisches und musikalisches Naturell kenntlich machen.³⁴ Sie lassen auch keinen Zweifel, dass Paradiese unwiederbringlich vergangen sind. Von daher die elegische Abtönung dieses Wunschlandes. Deshalb tragen die Eklogen in aller Regel Klagelieder vor. Das beständige Glück, das allen vorschwebt, geht mit dem Bewusstsein einher, dass es auf natürlichem Wege unerreichbar geworden ist. Streng genommen endet deshalb auch keine der arkadischen Liebesgeschichten wirklich glücklich. Selbst die selige Umarmung von Aminta und Silvia bei Tasso kommt nur unter Todesgefahr zustande. Woanders beenden Zufall, Zauber, Magie oder Entsagung den Konflikt von Pflicht und Neigung; wirklich lösen tun sie ihn aber nicht. Die schäferliche Gemeinde von Nicolas Poussins *Et in arcadia ego* sammelt sich um ein *memento mori*. Bereits die „Arcadia“ geht beständig mit dem Motiv des Todes um (*ecloga* V, 10, 12). Was also wäre mit dieser schönen Ersatzverzauberung für eine angespannte Gegenwart effektiv gewonnen?

Schauen wir auf Sannazaros Modellschäfer Ergasto. Wie versucht *er*, dem in der Nymphe verkörperten Apell an seine Libido zu gehorchen? Wo eine Liebesvereinigung im Sinne der Venus Wunsch bleiben muss, wird sie auf den Weg der Neuzeit gedrängt. Das Glück dieser Welt soll dann nur noch unter den Bedingungen der Spätzeit, das heißt unter Aufsicht von Kultur und Verstand wahrgenommen werden dürfen. Darin scheint der hohe Anteil petrarkistischer Lyrik nachzuwirken, der in den Wort- und Gedankenschatz der Schäfer eingegangen ist. Laura und ihre Minneschwester bleiben, auch wenn sie sich in der Vorstellung der Liebhaber nackt zeigen dürfen,³⁵ körperlich unerreichbar. Der

31 TASSO 1995, 682–723, S. 55–56; vgl. dazu den Kommentar des Herausgebers János Riesz (TASSO 1995, S. 188–193).

32 SANNAZARO 1990, *ecloga* VI, 110–111, S. 114: „Or conosco ben io che'l mondo instabile / tanto peggiora più quanto invetera“.

33 Nicht zufällig reflektiert die Krisenzeit des 18. Jahrhunderts ihren historischen Übergang, mit Foucault zu sprechen, von einer klassisch-auflärerischen zu einer offenen, evolutionären Episteme ebenfalls in diesen archaischen ‚Mythen des Anfangs‘. Der Rückgriff darauf bei Rousseau, Herder, Kant,

Schiller bis zu Leopardi diente der Vergewisserung eines Ursprungs in einer unabsehbar fortschreitenden/fortschrittlichen Welt der Geschichte, vgl. etwa Hans-Robert Jauss' „Mythen des Anfangs. Eine geheime Sehnsucht der Aufklärung“, JAUSS 1989, S. 24–66.

34 Dazu pointiert ISER 1991, Kap. 2, S. 60–100.

35 Vgl. PETRARCA 1996, dort: V, 147, S. 99 (sogenannte Metamorphosenkanzone, benutztes Exemplar: Bibliotheca Reiner Speck, Köln); in eine kokette Illustration übersetzt in TOMASINI 1650, Fol. 137.

Neuplatonismus hat sie darin bestärkt und sich dadurch mit der Sittenstrenge der mythologischen Diana verbündet, die ihre reizenden Nymphen zu rigoroser Enthaltsamkeit verpflichtete. Ein Entgegenkommen von weiblicher Seite, zumindest in Arkadien, würde dem sanften Gesetz des Landes widersprechen. Alles andere entspräche der unbeherrschten Art des geilen Satyrs, der daran erinnert, dass die schäferliche Demut ein moralisches Kunstwerk ist. Es kann also nur darum gehen, die festgefahrenen Gedankengänge draußen an den Quellen der Natur im Sinne ihres Wassers des Lebens zu ‚liquidieren‘. Genauso reagiert Ergasto. Er beklagt und besingt sein unerfülltes Verlangen in bewegenden Versen und trägt den Namen der Angelierten in die Rinde der Bäume ein. Und damit glaubt er, die spröde Nymphe geneigt machen zu können? Doch genau darin erfasst der Autor eine kühne Möglichkeit, um die zivilisatorischen Kränkungen der menschlichen Natur therapieren zu können. Bereits der Prolog der „Arcadia“ hatte darauf vorbereitet. Dort heißt es, die Hirtenlieder berührten diese scheuen Wesen so sehr, dass sie ihre „Jagd nach umherstreifenden Tieren“ vergessen und „Köcher und Bogen am Fuße der hohen Pinien des Menalos und des Lykeion haben liegen“ lassen³⁶ – welches ein symbolkräftiges Zeichen. Den tieferen Grund deckt eine spätere Szene auf: Als Ergasto ‚seine‘ (blonde) Nymphe zum ersten Mal wahrnahm, stand sie im Wasser – und sang, allein, für sich;³⁷ eine unwillkürliche Entäußerung der anderen, unterdrückten Seite dieses Naturwesens. Es ist ein Schlüsselereignis Arkadiens. Wer sich hierher begibt, dem löst sich die Zunge auf alternative Art. Der liebliche Ort verführt ihn zu einer semiotischen Umerziehung. Der Schäfer kann die Rigorismen der Standes- und Glaubensbegriffe hinter sich lassen; die Nymphe ihre stumme Animalität. Dadurch kommen sie in die Lage, sich der zweiten Stimme der Sprache hinzugeben: ihrer Euphonie und Ikonologie. Arkadien behauptet, dass uns das Melos authentischer anspricht als der Logos; so wie Bildlichkeit gleichsam Musik ist für die Einbildungskraft. Die arkadischen Bildklänge kennen mithin einen Hintereingang zur verschütteten Tiefennatur des Menschen. Sie veranlassen ein *memento vitae* und mit ihm eine Aussicht auf ein lebensnahes Glück.

Ergasto beruft sich dabei auf den antiken Kronzeugen Orpheus³⁸; Angelo Poliziano hatte wenig zuvor in seiner „Fabula di Orfeo“ (1480) sein Vorbild beschworen. War es dem antiken Sänger nicht gelungen, mit den Mitteln von Stimme und Musik Steine zu erweichen und zur Unterwelt vorzudringen, wo seine Liebe, Libido allgemein, ihren anthropologischen Sitz hat? Dennoch, die Schäfer kommen mit ihren arkadischen Liedern nicht wirklich zum Ziel; Orpheus letztlich ja auch nicht. Den Verfechtern Arkadiens geht es vielmehr darum, in ihrer pastoralen Kunstwelt eine neuzeitliche Schule der Wahrnehmung zu eröffnen. Hier dürfen die natürlichen Beweggründe des Menschen nicht mehr nur abwehrend, sondern um ihrer selbst willen geäußert werden. Dem ästhetisch geschulten Wort und Bild wird zugestanden, nicht länger nur allegorische oder doktrinär vorsortierte Wahrheiten einzukleiden, sondern sich im Sinne von Venus klangvoll, bildreich auszuleben. In der Musik der Hirten, im Wohlklang ihrer Verse hallt ein ursprünglicher Einklang der Herzen nach, der jetzt allenfalls noch im *locus amoenus* – der Kunst ein Echo hat. Sich körperlich mit ihrer Nymphe zu vereinigen, ist nicht eigentlich das Thema Arkadiens; vielmehr *wie* es sich in gegenseitigem Einvernehmen ermöglichen ließe. Für dieses sanfte Gesetz ist dieses Wunschland zubereitet. Effektiv besitzen können die Schäfer ihre Nymphe nur im Zeichenkörper ihrer Lieder. In dieser Hinsicht ist die pastorale Illusion illusionslos: An paradiesisch vollkommenem Sinnenglück lässt sich nur noch in lustvoll animierter Gedankenbewegung teilnehmen. Die Spur von Venus, der naturhaften Liebesneigung, muss sich also im Ausland des Kulturellen nicht gänzlich verlieren, wann immer sie ästhetisch aufgenommen wird. Die Künste geben sich damit als Liebesform des Denkens zu erkennen. Solange es sie gibt, wäre damit zwar nicht der Anspruch auf vollkommenes Glück, doch zumindest der Wunsch danach verewigt.

Nicht dass es nicht auch andere körperbetonte Vorstellungen gegeben hätte, wie ein Paradies auf Erden zu schaffen wäre. Satyrn und Faune sprechen die andere, animalische Sprache. Sie nehmen, wenn sie können, mit Gewalt, was sie wollen, zerstören dadurch aber gerade die arkadische Illusion³⁹ – es sei denn, die Nym-

36 SANNAZARO 1990, *Prologo*, S. 54–55: „le tenere Ninfe, dimenticati di perseguire i vaghi animali, lasciarono le faretre e gli archi appiè degli alti pini di Menalo e di Liceo“.

37 SANNAZARO 1990, *ecloga* I, 61–67, S. 62.

38 SANNAZARO 1990, *ecloga* IV, 46, S. 93, und *passim*.

39 Cinzios Satyrspiel „Egle“ thematisiert diese Gefährdung ausdrücklich, indem es die verfolgten Nymphen das Schicksal

der Ovid’schen Daphne erleiden lässt: Sie verwandeln sich in die Naturausrüstung des arkadischen Hains und bestätigen damit, als Miniaturen der Venus, dass die amöne Natur eine sublimale Anschauungsform der Liebesgöttin ist. In diesem Sinne umarmen und küssen die liebestrunkenen Schäfer und Faune die Gewächse – eine mythische Anbahnung von Naturliebe, GIRALDI 1980, 4. Akt. S. 46b–47a.

phen erliegen ihrerseits ihrem erotischen Naturell.⁴⁰ Deshalb rückt das Land der Schäfer und Nymphen ästhetische Erkenntnis als einen eigenen, nicht-rationalen Weg zur Identitätsbildung so entschieden ins Bewusstsein. Das ist seine kühne, neuzeitliche Initiative.

5. Pastorale Neigungen

Sannazaro und die Dichter stehen damit keineswegs allein. Dies kommt auf einem anderen Schauplatz eher noch spektakulärer zum Ausdruck: in der Malerei. Das sogenannte *Ländliche Konzert* von Giorgione/Tizian formuliert in diesem Zusammenhang ein raffiniertes Manifest (Abb. 3).⁴¹ Es ist wohl um 1509 in Venedig entstanden, eben dort also, wo wenige Jahre zuvor Sannazaros „Arcadia“ veröffentlicht wurde.⁴² Das Gemälde lockt den Betrachter, es von den beiden Frauengestalten her zu erschließen. Auf sie fällt das meiste Licht; ihre Größe hebt sie gegen die anderen ab; sie nehmen den Vordergrund ein; in ihrer Nacktheit liegt die stärkste Appellfunktion. Sowohl von ihrer Bildtradition als auch den Bildparallelen der Maler her gesehen darf die dominante Figur links als Zitat einer antiken Venus-Statue angesehen werden.⁴³ Ihr Schamtuch spielt zwar auf einen klassischen Faltenwurf an, widerruft aber seine Funktion: Es verdeckt gerade nichts. Zugleich bekennt

sich die Göttin nur noch anamorphotisch gewunden zu ihrem Ideal der Schönheit. Ihre Geste delegiert ihre Macht an das Ambiente; ihre Gestalt selbst geht im Landschaftsprospekt auf und wird in diesem Sinne naturalisiert. Ihre Erotik stellt sie einerseits unverhüllt aus, bekennt sich andererseits aber nicht zu ihr: Entschieden wendet sie sich von den Männern ab, scheint ganz in sich gekehrt. Insofern darf man den Malern unterstellen, dass sie mit ihr ein höchst publikumswirksames Bildungsgut aufrufen, ihre Gottheit aber entmythologisieren und in eine faszinierende Metonymie überführen. Der Kopf, populäres Sinnbild für das Verstandesvermögen, richtet sich auf den Brunnen. Sie spendet das Wasser – des Lebens⁴⁴, aus dem sie als Aphrodite einst gekommen ist. Zeichenhaft erwächst aus ihrem Haupt gleichsam der Stamm eines Baumes und erklärt sinnfällig, dass die Vegetation Arkadiens im Grunde *ihr* vegetatives Naturell ansichtig macht. Sie bestätigt damit auf ihre Weise die topographische Umschrift des *Cassone* zu Boccaccios *Ninfale fiesolano*. Ihr Auftritt stellt insofern ihr kreatürliches Wesen heraus. Im übertragenen Sinne: Die nackte Natur hat für sich genommen kein besonderes Interesse am Menschen.

Dem Aufbau des Gesamtbildes liegt ein doppeltes Triptychon zugrunde:⁴⁵ ein äußeres, in dem die lebende Skulptur der Venus, die Gruppe der drei Lagernden und der Hirte rechts im Hintergrund divergent miteinander

40 Siehe dazu FRANTZ 1989, mit besonderer Berücksichtigung von Pietro Aretinos ans Pornographische grenzenden Schriften, sowie RECKERMANN 1991.

41 Eine Fülle von materialreichen Studien hat sich diesem rätselhaften Bild gewidmet. Die Diskussion nachzuvollziehen würde einen eigenen Forschungsbericht verlangen. Die Studien von FRINGS 1999, von UNGLAUB 1997 sowie von KORBACHER 2007 haben unter ihrer jeweiligen Perspektive die wesentlichen Positionen umrissen. Es dominieren vor allem: die Frage nach der Autorschaft (Giorgione/Tizian), verbunden mit der Entstehungszeit (1509); die Verbindung der Thematik mit bukolisch-arkadischer Literatur, namentlich mit Sannazaros „Arcadia“ (ebenfalls Venedig 1504); Korbacher nennt Giorgione einen „malenden Sannazaro“ (KORBACHER 2007, S. 177). Dominant ist eine diachrone motivgeschichtliche Erschließung der Bildquellen und der synchronen Bildparallelen. Schließlich die Frage nach der Mittelpunktfigur, und ob durch sie Poesie oder Musik das Paradigma arkadischer Naturwahrnehmung ist. Die Gelehrsamkeit, mit der das *Ländliche Konzert* in die damalige Bild- und Sprachlandschaft eingebettet wird, wirft allerdings die Frage auf, ob die Maler ihr Bild überhaupt mit der selben philologischen, philosophischen und kunstwissenschaftlichen Intensität haben fundieren können. Was immer sie rezipiert haben mochten: Sie haben es ihrem eigenen, dem inneren Kontext unterworfen, der Komposition ihres Bildes. Damit haben sie vermieden, nur epigonal eine breite Motiv- und Themen-

tradition, und sei es meisterhaft, fortzuführen. Die Originalität besteht gerade darin, dass sie verbreitete Bildzeichen in eine neue, kühne Konstellation einzutragen wussten.

42 Wie viele andere stützt Unglaub auf dieses Datum seine historisch-politische Interpretation: Es sei eine Elegie auf den Verlust der Festlandsbesitztümer Venedigs 1509 an die Liga von Cambrai. Ob die Künstler die arkadische Dialektik von Stadt und Land so aktualistisch und zeitnah in Kunst übersetzen wollten – und konnten? (UNGLAUB 1997, S. 46, S. 77); die Villa über dem Patrizier sei Ausdruck für ihn als einem Vertriebenen.

43 Dazu etwa WEBER 2001.

44 Eine der umstrittenen Fragen: Ist es Schöpfen oder Gießen? Frings hat die Diskussion resümiert, FRINGS 1996, S. 97–99. Ein praktischer Versuch beseitigt schnell jeden Zweifel: Sie spendet das Wasser des Lebens, aus dem sie selbst kommt, ist somit die Verkörperung des generativen Lebensprinzips.

45 Gerade im Hinblick auf den kompositorischen Grundriss fällt es auf, dass der offensichtliche interne Bildzusammenhang als der originalen Leistung der Künstler kaum einmal wirklich als Ansatz gewählt wird, um die Aussage aus ihren eigenen Bedingungen zu gewinnen. – Entgegen der offensichtlichen Dreiteilung des Tableaus insistiert Patricia Egan auf einer – asymmetrischen – Zweiteilung, bedingt durch höhere Zivilisiertheit auf der linken Seite (ist die große Venus zivilisiert?) gegenüber der rustikalen auf der rechten (EGAN 1959, S. 304, S. 307).



3 Giorgione/Tizian: *Ländliches Konzert*, Paris, Musée du Louvre

korrespondieren. Eine durchgehende Sichtachse vermag die Zusammengehörigkeit der gegeneinander abgesetzten Figuren aufzudecken (*Abb. 4*). In das äußere Triptychon ist zugleich ein inneres eingelassen, dessen Gestalten sich erkennbar konvergent aufeinander beziehen. Folgt man der Lektüreanleitung der Linie, lässt sich das Standbild der Venus links zweifach mit dem arkadischen Personal in Beziehung setzen, das heißt zum Gegenstand einer Befragung machen. Zum einen lässt sie sich aus der Perspektive des armselig gekleideten Hirten deuten (*Abb. 5*). Ihm geht jedes arkadische Prädikat ab. Er ist nur mit einem dürrtigen Lendentuch bekleidet. Sein Emblem, der Hirtenstab, ist ein Werkzeug, an dem ein Essensbündel hängt. Seine intellektuelle Anspruchs-

losigkeit spiegelt sich in seiner Gemeinschaft, den Tieren.⁴⁶ Heißt dies aber nicht, im Rückbezug auf Venus, wie gering und verarmt von ihm aus gesehen ihr Interesse am Bedarfsleben des Menschen ist? Sie hat sich von allen abgewandt; von ihr aus gesehen bleibt sich der Hirte selbst überlassen, so wie sie ihrerseits narzisstisch ganz in sich verschränkt ist. Vom Liebesglück, das sie so unverhüllt verspricht, ist er ‚weit‘ entfernt, obwohl Teil dieser belebten Natur.

Ihre andere Deutungsperspektive geht vom inneren Triptychon aus. Auch dieses legt Nacktheit als Blickfang für seine Erschließung nahe. Die Venus-Gestalt erscheint hier weiter arkadisiert, in der Abwandlung einer Nymphe, die sich in krassem Gegensatz zur Art des Landes jedoch ebenso unverhüllt zeigt wie die große Venus und sich rückhaltlos den Schäfern darbietet – gegenüber der pastoralen Literatur ein unerhörter Tabubruch. Von daher die Frage: Welche Bedeutung könnte

46 Zu seiner Charakteristik könnte auch das Schaf beitragen, das sich ihm erkenntungsdienlich zuwendet.



4 Giorgione/Tizian: *Ländliches Konzert*, Paris, Musée du Louvre (Schema)

ihr zukommen, wenn *sie* sich den Menschen und diese sich ihrem sinnlichen Potential offen zuwenden? Darauf antworten das Blickgeschehen und die Zuordnungsverhältnisse der Trias. Die Gestalten verbindet eine intensive Kommunikation. Die Venus-Nymphe macht die beiden männlichen Begleiter dadurch zu Interpreten ihrer Sinnlichkeit. Auffälligerweise wenden zwar beide ihren Körper ihrem Körper zu, haben jedoch unverkennbar keine Augen für ihre Blöße. Ihr erotischer Appell erscheint ihnen mithin nachrangig im Vergleich zu dem, was sie selbst verbindet und beschäftigt: ihre Köpfe sind einander zugeneigt; ihre Blicke suchen sich; Zeichen dafür, dass ihnen nicht die Venus-Natur der Nymphe, sondern ihr Blickgeschehen, ihre geistige Verbindung primär ist.

6. Eros und Logos

Welche Bedeutung sie gleichwohl dem libidinösen Moment beizumessen vermögen, hat die Darstellung in subtil komponierten Gegensatzzusammenhängen nie-

dergelegt. Offensichtlich und damit erwünschter Ansatzpunkt ist die Antithese von Nymphe und Edelmann. Ihre Körper sind sich zwar zugeordnet; gegensätzlicher aber könnte ihre Kleidung nicht sein. Ihre Nacktheit bekennt sich dabei zum – paradiesischen – Naturzustand; die zierreichen Gewänder hingegen zur höfisch-patrizischen Gesellschaftskunst. Wie zum Beweis lagert der Lautenspieler genau unterhalb der Gebäude im Mittelgrund, die ihn bildlich mit der Denkweise von Haus und Stadt identifizieren. Die Bedeckung seines Kopfes gibt es zu verstehen: Er steht unter der Ob-Hut des planenden Verstandes. Obwohl in freier Natur, dominiert ihn seine Verhaftung mit der Zivilisation. Gleiches gilt auch für den unscheinbaren Hirten, der ganz in seiner praktischen Tätigkeit aufgeht und arkadischer Muße gänzlich fern steht. In zweiter Hinsicht ist der Gegensatz von Natur und Kultur jedoch zugleich auf gegenseitige Angewiesenheit hin angelegt. Eher beiläufig scheint ein körperliches Signal: Die rechten Füße der beiden deuten eine Berührung an. Das eigentlich Verbindende aber bringen ihre Musikinstrumente zum Ausdruck. Sie bestätigen beiden einen ausgeprägten Sinn für das Melos, ganz wie Sannazaros „Arcadia“. Die Venus-Nymphe hat allerdings ihre schlichte Syrinx abgesetzt, so als ob sie deren *musica naturalis* dem *instrumentum artificiale*, der mehrstimmigen Lyra⁴⁷ Apolls den Vorrang einräumen wollte. Im Übrigen hält sie ihre Flöte nicht spielgerecht; eher wie der Maler den Pinsel – ein verstecktes Signal *ut musica pictura*? Dennoch fehlt der kunstvoll intonierten *civiltà* ihres Gegenübers ganz offenbar die unverfälschte *naturalezza* ihrer Flöte, abermals so, wie Sannazaros sie seiner singenden Nymphe als Naturgabe zugebilligt hatte. Selbst Baldassare Castiglione benannte ungezwungene Anmut und Grazie als höchstes Bildungsziel des „Cortegiano“ und pragmatisiert damit ein arkadisches Ideal.⁴⁸ In diesem Gegensatzzusammenhang äußert sich deshalb ein programmatischer anthropologischer Anspruch:⁴⁹ Einer identifiziert, auch hier, im anderen sein Defizit – aber nur, um daraus die Einsicht zu gewinnen, dass sie aufeinander angewiesen sind. Arka-

47 Vgl. dazu die musikgeschichtliche und -ikonologische Dokumentation von FRINGS 1999, S. 40–51, ohne allerdings eine Anspielung auf Apoll in Betracht zu ziehen, obwohl einschlägige Dokumente zitiert werden (z. B. der Stich *Apoll und Marsyas* von Benedetto Montagna, FRINGS 1999, S. 181).

48 CASTIGLIONE 1972, I, 14, S. 59–60: „l’cortigiano ha da compagnare [...] ogni suo movimento con la grazia; e questo mi par che mettiati per un condimento d’ogni cosa, senza il quale tutte l’altre proprietà e buone condizioni sian di poco valore“. Eines der Motive seines „Libro del Cortegiano“ be-

steht deshalb darin auseinanderzulegen, „con qual arte, con qual disciplina e con qual modo possono acquistar questa grazia“.

49 Den lagernden und stehenden weiblichen Akt nicht auf Venus zu beziehen, sondern ihn umstandslos als Muse zu deuten, lässt sich selbst aus den historischen Dokumenten nicht rechtfertigen, die Frings beibringt; schon gar nicht die leitende These, dass die stehende Figur, die allen den Rücken zukehrt, als Muse den seinerseits sich von ihr abgewandten Lautenspieler inspiriert (FRINGS 1999, S. 104–105). Das gibt die Komposition des Bildes nicht her.

dien behauptet, Eros und Logos müssen zusammenspielen, wenn der Mensch stimmig sein will. Nach dem zivilisatorischen Sündenfall könnte Natur zwar erst durch Kultur wieder schön werden, Kultur aber erst durch Natur beglückend.

Wie aber wünscht sich Arkadien eine Vereinigung in diesem nachparadiesischen Sinne? Alles in diesem Schaubild deutet dabei auf den Dritten des inneren Triptychons. Nicht nur nimmt er die Mitte⁵⁰ zwischen dem Edelmann und der lagernden Venus-Nymphe ein. Auch die Augen der beiden anderen sind auf ihn gerichtet. Sie markieren ihn damit strukturell als *tertium comparationis* ihrer Unterschiede. Von Bedeutung dabei ist, dass sein Blick ihn mit der Kultur des Städters, sein nacktes Bein aber mit der Natur der Venus-Nymphe assoziiert. Überdies bestätigt ihn auch das äußere Triptychon als Zentrum: zwei Figuren links, zwei rechts von ihm. Doch was zeichnet ihn eigentlich aus? Im Gegensatz zu allen anderen Figuren fehlt ihm gerade ein individuelles Emblem. Immerhin, seine Position zwischen den beiden Figurationen des Melos, die ganz auf ihn bezogen sind, wie auch er auf sie, schließt ihn in den arkadischen Kommunikationsrahmen von Musik und Gesang ein. Andere, einflussreiche Deutungen sehen ihn allerdings im Bild einer Allegorie der Dichtkunst, wie Aristoteles sie in der „Poetik“ entwickelt habe.⁵¹ Sie hatte allerdings keinen Gattungsbegriff für Lyrik, bedingt durch den Grundsatz, dass Dichtung je nach Gattung durch Nachahmung der Wahrscheinlichkeit bestimmte Erregungszustände hervorzurufen habe.⁵² Nach der damaligen Ordnung der sieben freien Künste unterstand sie noch immer dem Paradigma der Musik. Dies würde auch perfekt mit Sannazaros Lob der sangbaren Poesie in der „Arcadia“ übereinstimmen.

Doch wie bestätigt der als Mitte markierte junge Mann effektiv diese Zuschreibungen? Seine Kleidung unterscheidet sich ebenso deutlich vom Ornat des Edelmannes wie von den rustikalen Hüllen des Hirten – er



5 Giorgione/Tizian: *Ländliches Konzert*, Paris, Musée du Louvre (Detail aus Abb. 4)

wahrt auch darin die Mitte zwischen hoch- und unzivilisiert. Von daher deutet er an, dass er zwar ein arkadischer Hirte ist, im Unterschied zum Lautenspieler aber nicht erst jetzt von außerhalb gekommen ist. Andererseits spricht nichts dafür, dass er, im Unterschied zum Tierhüter (rechts), einer körperlichen Beschäftigung nachgeht. Allein bei ihm sind die Hände nicht zu sehen. Umso mehr Gewicht kommt deshalb den wenigen distinktiven Merkmalen zu. Dass er keine Bedeckung trägt wie sein männliches Pendant, setzt, folgt man der differentiellen Sprechweise des Bildes, ein aussagekräftiges Signal: Seine Denkweise ist nicht von ‚oben‘ her, von metaphysischen, transzendenten, ratio-

50 Nicht er, sondern der noble Städter zusammen mit den beiden musischen Nymphen bildeten nach Frings „das Hauptgerüst der Komposition“ (FRINGS 1999, S. 95), weil beide (!) Frauengestalten „als mit der Musik verbunden gedacht“ seien und dem Saitenspieler die Inspiration geben – dies alles, um das Bild als „musikalische Allegorie“ (FRINGS 1999, S. 83) in Anspruch nehmen zu können.

51 Von EGAN 1959 stark gemacht: Das Bild sei eine „Allegory of Poetry“, weil sie die beiden Nackten von vornherein über die Tarocchi-Karte C 27 ‚Poesia‘ von Mantegna als ‚Musen‘ bestimmt; auch die Flöte des sitzenden weiblichen Aktes spreche für Poesie als dem Grundinteresse des Bildes. Diese Deutung wurde vielfach aufgenommen und weiterverfolgt;

kritisch resumiert von FRINGS 1999, S. 31–47. Der Hirte in der Mitte und die sitzende Venus-Nymphe stünden demnach für das einfache Genus der Lyrik bzw. für den ‚sermo humilis‘; so auch Robert KLEIN 1967. Ebenso verdienstvoll ist die Studie von Petra MAISAK 1981, bes. S. 306–307.

52 Vgl. ARISTOTELES 1976, S. 20–21, passim. Das sprachliche Einzugsgebiet arkadischer Kunst kann Eklogendichtung, petrarkistische Liebeslyrik und Pastourellen aufgrund ihrer Sangbarkeit vereinbaren, wie sie noch in Vers und Reim der Hirtenlieder nachhallt, vgl. allgemein s. v. „Lyrik“ (Bernhard Asmuth), in: Gerd Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 9 Bde., Tübingen 1992–2009, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 690–727.



6 Giorgione/Tizian: *Ländliches Konzert*, Paris, Musée du Louvre (Detail aus Abb. 4)

nenalen Oberbegriffen bestimmt. Doch wofür hält er sich offen? Wie bei Venus am Brunnen und dem kultivierten Städter dürfen seine vertikalen Zuordnungen auch und gerade für ihn zeugen. Einen ersten Aufschluss enthält seine voluptuöse Haarpracht. Sie korrespondiert mit dem Baum über ihm (Abb. 6). Dieser steht zeichenhaft, wie er selbst, in einer doppelten Referenz. Auf der einen Seite neigt er dem rhizomatisch wuchernden Laubwerk zu, in dem die Nymphe ihre generative Voluptas spiegelt. Ihm antwortet auf der anderen, wie bei Reinhart, das Gebäude als einer zivilisatorisch überwundenen Natur. Die Art des arkadischen Hirten nimmt mithin an zwei Einflüssen teil: an der Naturbegabung der Venus-Nymphe und der Reflektiertheit des kunstsinnigen Städters. Diese Anweisung von ‚oben‘ wird auf tieferer Ebene unterstrichen. Haarpracht und

Körper bejahen den sinnlichen Impuls der Nymphe; der Blick aber leitet ihn weiter an die Bildung des Kulturmenschen. Sofern Arkadier, wie es der Kontext nahelegt, für eine eigene Kunstauffassung stehen, dann erfahren sie in diesem Land, dass der Ursprung ästhetischen Handelns im ‚wildem‘ Begehungsvermögen liegt – eine kühne Alternative gegenüber der aufkommenden aristotelischen Regelschönheit.⁵³ Das Lustprinzip zum Kunstprinzip zu erheben, würde diejenige menschliche Erkenntnisweise adeln, die der Kreatürlichkeit von Venus Kreativität abgewinnt; die, kulturell gefasst, der Vorstellungskraft, der Imagination einen eigenen Rang von Wahrheit einräumt.

In einem physio-philosophischen Traktat von Gianfrancesco Pico della Mirandola aus dem Jahre 1500, einem Neffen des Autors von „*De dignitate hominis*“, mit dem Titel „*De imaginazione*“, heißt es in diesem Sinne, die Einbildungskraft verknüpfe und trenne nach Lust und Laune die von der Sinneswahrnehmung übergebenen Eindrücke – so wie Giorgione/Tizian die bukolisch-arkadische Materie frei und originell kombinierten und transponierten. Sie sei dasjenige unter den drei Seelenvermögen, welches Formen aus sich selbst, also selbstzeugend hervorzubringen vermag.⁵⁴ Wenn diese *anima vegetativa* ganz in ihrem Element ist, nehmen wir dann nicht eben die Vegetation zu Hilfe und reden von blühender Phantasie, die gar ins Kraut schießen kann? Sie ist also in der Lage, nichts weniger als eine Denkweise eigenen Rechts zu begründen.⁵⁵ Ästhetische Erkenntnis lässt den Gedanken freien Lauf, so dass sie sich im Sinne von Venus frei paaren können wie einst die Liebenden im Goldenen Zeitalter. Unter ihrer Anleitung darf sich menschliches Begehren nach Belieben in Wunschbildern ausleben.

7. *Vita otiosa*

Über eine andere brisante Bedingung äußert sich das *Ländliche Konzert* allerdings nur verschwiegen. Der Arkadier in seiner Mitte zeichnet sich noch durch eine weitere Auffälligkeit aus. Sie kommt kaum, zumal als konstitutiv in Betracht, weil sie ebenfalls nur negativ zu

53 Vgl. TRATTATI DI POETICA E RETTORICA DEL CINQUECENTO; vor allem verhandelt unter dem Begriff von ‚imitatio‘/ ‚imitazione‘.

54 MIRANDOLA 1984, bes. Kap. 4–5, S. 57–63.

55 Hinter dieser Aufwertung der Imagination steht begründend Marsilio Ficinos neuplatonisch-theologische Philosophie mit großem Einfluss auf das Kunstverständnis der zweiten Hälfte

des 15. Jahrhunderts. Die wohlbekannten Gefahren einer sinnlichen Abschweifung ließen sich jedoch ins Positive wenden, wenn Reime, Rhythmen und Versmaß sie poetisch auffangen und über Bilder, Gleichnisse und Symbolfunktionen den Geist in der Anschauung des Schönen zur Kontemplation des göttlichen Geistes animierten; vgl. FICINO 1984; dazu SCHNEIDER 2012 und EBBERSMEYER 2002.

erfassen ist. Nicht nur fehlt ihm, bei aller Neigung, jedes musikalische und poetische Attribut. Er weist auch keinerlei Anzeichen einer Tätigkeit auf. Bezeichnenderweise sind seine Hände nicht zu sehen. Reduziert sich seine Gestalt dadurch nicht auf die Veranschaulichung zwanglosen Lebens in der Abgeschiedenheit sympathetischer Natur? Vertritt er damit aber nicht die These, dass Arkadien, um ein Ort der Musen sein zu können, Muße zur Voraussetzung hat? Dann aber hätten Giorgione/Tizian das anthropologische Format des Bildes entscheidend vertieft. Das äußere Triptychon ließe sich dann mit einem lebensweltlichen Ordnungsmodell ihrer Zeit in Übereinstimmung bringen, das in menschlicher Tätigkeitsentfaltung drei Aktionsformen unterschied. Antike wie Christentum beurteilten sie vor allem nach ihrer moralischen Wertschöpfung. ‚Muße‘, die Erlebnisweise der *vita otiosa*,⁵⁶ hatte damals einen fragwürdigen Ruf. Dennoch demonstriert nicht allein der Arkadier in der Mitte, sondern deuten erst recht der Saitenspieler und die Flötenspielerin auf einen ästhetischen Lebensvollzug hin, der nur unter den entlasteten Bedingungen eines pastoralen Wunschortes so denkbar ist. Er erlaubt ihnen eine Selbstwahrnehmung, die die Anmutungen der Sinnlichkeit zum wichtigsten Anliegen der Welt erklärt: das Liebesbegehren und sein örtlicher Ausdruck, die Kunst. Die Anwesenheit der nackten Frau sanktioniert dieses Otium: Sie bestätigt die arkadische Weltanschauung, dass der Dienst am Ewig-Weiblichen die menschliche Natur zutiefst bewahrheitet.

Dass musisch sich zu verwirklichen draußen im gelebten Leben nicht, wie im *Ländlichen Konzert*, der Maßstab schlechthin sein kann, daran erinnern die beiden Gestalten, die die Trias in die Mitte nehmen, rechts der berufstätige Hirte. Er vertritt die *vita activa* – abgestimmt auf die arkadische Fiktion des einfachen Lebens. Entsprechend unrealistisch, besagt sein geringer Bildanteil, wirkt eine *vita otiosa* aus der Perspektive des Bedarfslebens. Nicht minder distanziert zeigt sich auf der anderen

Seite Venus am Brunnen. Deutlicher als sie kann man sich kaum vom kunstliebenden Trio distanzieren. Sie ist ganz in Gedanken bei dem, was sie tut. Darf man diesen Selbstvollzug nicht reflexiv im Sinne einer *vita contemplativa* nennen? Spricht aus der überragenden Größe ihrer Gestalt nicht sogar die gebieterische Aufforderung, die *concupiscentia*, die von ihrer Körperlichkeit ausgeht, auf geistige Selbstbegegnung umzulenken, weil sie die wahre Identität des Menschen ausmacht?

Folgt man der intensiven philosophisch-anthropologischen Debatte um die *dignitas hominis*, hätten Giorgione/Tizian der herrschenden Sollerwartung damit ein Denkmal gesetzt. Cristoforo Landino hatte in den einflussreichen „Disputationes Camaldulenses“ (1475) die Leitperspektive des christlichen Humanismus angegeben: Das Wissen des kontemplativen ‚Genus‘ („contemplativa“) habe Vorrang vor dem Wissen des Tathandelns („l’attiva“).⁵⁷ Dennoch gehörten beide zusammen. Sein Schüler Marsilio Ficino erhob dann in seinem Hauptwerk „Theologia platonica“, aber auch in seinen Traktaten die spirituelle Einkehr zur Grundeinstellung gelingenden Lebens. Die eigentliche Faszination, gewiss auch für seinen Mäzen Lorenzo il Magnifico, dürfte allerdings in der Begründung gelegen haben. Der Impuls zur geistigen Menschwerdung selbst gehe nicht vom Verstand oder pragmatischem Handeln, sondern von der Liebesfähigkeit aus, die im Begehren ihren Ursprung hat.⁵⁸ Sie aber bezieht ihre Einsichten und den Weg dahin aus dem Schönheitsempfinden.⁵⁹ Antike Mythen und augustinische Theologie sind sich darin einig, dass sich so an göttliche Glückseligkeit rühren lässt. Wenn aber ästhetische Erkenntnis die entscheidende Anbahnung von transzendenten Erfahrungen ist, dann können ihnen weniger Philosophie und Theologie als vielmehr die Künste ein wahrnehmungsgerechtes Geleit geben.⁶⁰

Vollzieht man das *Ländliche Konzert* von links nach rechts nach, von der imposantesten zur unscheinbarsten

56 Als solche nachrangig bzw. überhaupt nicht in die damalige Diskussion um Lebensmodelle einbezogen, vgl. etwa Thomas von Aquin: „Besondere Gnadengaben und die zwei (!) Wege des menschlichen Lebens“, THOMAS VON AQUIN 1933–1985, Bd. 23 (1954), II, 2, S.171–182. Vgl. dazu VICKERS 1991. – Die neuzeitliche Diskussion wird überlagert durch die humanistische Rezeption der aristotelischen Differenzierung von Theorie und Praxis, vgl. ARISTOTELES 1991.

57 Die Hierarchie wird zudem in ein christliches Aufstiegsschema der Seele übernommen. Wenn sie sich „dem beschwerlichen Kerker des Körpers entwindet und den Schlamm des Stofflichen hinter sich“ lässt, kann sie „bis zum Gipfel der Glückseligkeit emporklimmen“ (LANDINO 1927, S. 11). Wer „zu den genannten noch eine dritte Betätigungsform, näm-

lich das Genießen hinzunehmen“ will – die *vita otiosa* –, „irrt sich gründlich“ (LANDINO 1927, S. 15); so bereits die systematische Klarstellung zu Beginn des ersten Buches.

58 FICINO 1993: „Die Liebe verbindet den Geist [...] schneller, enger und fester mit der Gottheit als Erkenntnis (!) [...], weil die Kraft der Liebe [...] eher in der Vereinigung besteht“ (S. 243) – im Grunde beansprucht er den Eros, denn er hat seinen Sitz im menschlichen Willen, nicht in der Vernunft (S. 247); er ist der Anfang der Bewegung „aller Erkenntnis“ (S. 251). Er identifiziert deren Ziel am Genuss (*gaudium*) und der (sinnlichen) Lust (S. 257).

59 FICINO 1984, S. 27: „Wenn wir von Liebe reden, müßt ihr darunter das Verlangen nach Schönheit verstehen“.

60 Vgl. CHASTEL 1996, S. 65.



7 Buonamico di Cristofano, gen. Buffalmacco: *Triumph des Todes*, Pisa, Camposanto

Figur – ließe sich ihm vor diesem geistesgeschichtlichen Horizont nicht ein offenes Bekenntnis zur *vita contemplativa* entnehmen? Wenn die Maler so hätten argumentieren wollen, dann, so scheint es, haben sie zwar daran angeknüpft, aber nur, um sich programmatisch abzuwenden. Denn Landino und Ficino hatten, repräsentativ für andere, ihren hochsinnigen Entwurf nicht zuletzt dadurch gewonnen, dass sie ihn gegen eine intellektuell bescheidene *vita activa* abgehoben hatten. Vielsagend daran ist jedoch, wovon sie gerade nicht gehandelt haben: von einer *vita otiosa* und ob nicht auch ihr eine humane Perspektive innewohnen könnte. Über ihr lagen von alters her die Schatten des Müßiggangs als aller Laster Anfang. Schon Aristoteles unterschied zwischen einer Muße, die zu kultureller Bereicherung führt (*paideia*) und bloßer Zerstreuung (*paidia*) ohne Gemeinschaftssinn.⁶¹ Das christliche Mittelalter unterstellte ihr unterschiedslos die Verführung zum süßen Leben der Voluptas oder zur Gedankenfaulheit der *acidia*. Buonamico Buffalmaccos kolossales Fresko *Triumph des Todes* im Pisaner Camposanto (ca. 1330–1337) hatten ihr eine ikonische Bußpredigt entgegengehalten (Abb. 7). In der Bildtradition des Liebesgartens versammeln sich zehn höfisch-patrizische junge Leute, die sich in einer bukolisch stilisierten Natur dem Lustprinzip hingeben (Abb. 8). In ihren Gesten führt Venus Regie. Der Kontext plakatiert allerdings drastisch die Gefahren dieser *vita otiosa*: Sie verdrängt das lebensbestimmende *memento mori* – der Todesengel mit Sense setzt es in Szene. Denn spätestens in der letzten Stunde würde, so die Kirchenlehre, offenbar werden,

wohin das führt: in die ewige Verdammnis, wie die beiden verlorenen Seelen über ihren Köpfen unmissverständlich anzeigen.

Angesichts solcher moralischer Hürden kommt erst eigentlich das Wagnis des *Ländlichen Konzerts* zum Vorschein. Das müßige Trio als den Mittelteil der Darstellung auszuzeichnen, behauptet nichts Geringeres, als dass die *vita otiosa* dann einen festen Platz im Gesamtbild der Lebensformen einnehmen darf, wenn sie als Kunst ausgeübt wird. Sie kann menschlicher Sinnlichkeit einen eigenen Erfahrungsbereich sichern, in dem ihre Ansprüche sich nicht entweder in praktischer Tätigkeit – der Hirt in seiner Herde – objektivieren lassen müssen, noch sich in geistiger Arbeit – die reflexive Venus – theoretisch zu verleugnen haben. Sofern müßige Zeit ästhetisch wahrgenommen wird, verschafft eine *vita otiosa* dem Begehrungsvermögen die Möglichkeit zu sagen, wie es sich das Leben aus seiner Sicht vorstellt. Das ist nicht wenig. Kreatürlichkeit kann sich dabei als Kreativität freisetzen. Als solche aber vermag sie erheblich zu humaner Wertschöpfung – *dignitas hominis* – beizutragen. Kunst, so das Kunstland Arkadien, verwirklicht Muße (*otium*) auf ideale Weise. In ihrem Kulturinstitut können sich Denken und Handeln zwanglos in einer Schule des Wünschenswerten austauschen. Exemplarisch in diesem Sinne hatte Boccaccio die *vita otiosa* der zehn (!) vornehmen jungen Florentiner seines „Decameron“ aufs bukolisch geschönte Land geschickt; sie haben sich dort hundert Geschichten erzählt und sind mit anderer Gesinnung zurückgekehrt.⁶² Wenn Sannazaro oder Giorgione/Tizian deshalb die naturale Libido

61 Vgl. ANDRÉ 1994, S. 103, passim.

62 Vgl. WEHLE 1993, S. 221–260.

der Venus, der lateinischen Aphrodite, ästhetisch vergeistigen, würde dann, so das erkenntnistheoretische Versprechen ihres Arkadien, dem Denken nicht ein Aphrodisiakum gereicht?

Der junge Mann im Mittelpunkt des *Ländlichen Konzerts* ist daher nicht eigentlich auf eine Lösung des anthropologischen Konflikts von Schäfer und Nymphe, von Eros und Logos hin angelegt. Vielmehr tritt er, wie auch Sannazaros Wortführer Sincero, dafür ein, Ideologien und Gesinnungen der Lebenswelt zu suspendieren, um in der Kunst Gedankenfreiräume zu schaffen, die sich als ein neuzeitliches Dispositiv zur Aushandlung einer Lösung in ‚verwitweter‘ Zeit anbieten.⁶³ Es stellt den Liebespartnern ein beispielhaftes sinnliches Sozialverhalten vor, um sich dem nachparadiesischen Credo Arkadiens entsprechend zu verwirklichen: Erlaubt ist, was dem anderen gefällt. Die Schäfer machen es vor: Sie müssen Liebeswunsch und Liebesleid lange vortragen. Dies bringt sie dazu, den Ansturm des Begehrens, der sie selbst und die Nymphen außer sich bringt, gedanklich einzuholen und zu sozialisieren. Die angeliebte Nymphe wiederum muss lange zuhören, ehe ihr der Wert für das befremdliche Interesse an sich aufgeht und sie ihn erhören könnte. Dieser Aufschub macht Arkadien zu einem Lernort für Hermeneutik. Immerhin kann er der menschlichen Libido ein kulturelles Glücksangebot machen: Es erklärt nicht nur Liebe, sondern, unter dem Schutz einer wirklichkeitsfernen Illusion, Liebeserfüllung zur wichtigsten Sache der Welt. Es ist das emanzipatorische Moment Arkadiens schlechthin. Damit entwirft es eine Art Gegenutopie zur Zwangsbeglückung in den Planstädten von Filaretos Sforzinda, Thomas Morus' Amaurotum, Campanellas Sonnenstaat oder Bacons Neu-Atlantis. Wohl behält auch das pastorale Wunschland die Gefährdungen des menschlichen Begehrensvermögens im Auge. Dafür steht der genannte Satyr, auch er ist nackt. Er will sich mit Gewalt nehmen, was ihm seine wilde Natur befiehlt. Dass auch er eines Tages Heimrecht in der *vita activa* erstreiten würde, beim Marquis de Sade etwa,



8 Buonamico di Cristofano, gen. Buffalmacco: *Triumph des Todes* (Detail aus Abb. 7), Pisa, Camposanto

im surrealistischen *amour fou* oder in der sexuellen Revolution – das war damals undenkbar. Immerhin: Liebe in allen ihren Spielarten wurde zu einem festen Bestandteil in der Frage nach einer Systemgestalt des Menschen. Eine Fülle von *Trattati d'amore*⁶⁴ suchte nach Antworten, wie das ebenso produktive wie destruktive Begehrensvermögen ‚Liebe‘ gemeinschaftsfähig zu machen wäre.⁶⁵ Vordergründig wütete neben Arkadien der Bußprediger Savonarola und verhärtete die Gemüter ebenso wie Reformation und Gegenreformation. Giovanni Battista Guarinis „Pastor Fido“ verkehrte Tassos arkadisches Ideal ‚Erlaubt ist, was gefällt‘ („S'ei piace, ei lice“; I, 681) in das glaubenspolitisch korrekte ‚gefallen soll, was erlaubt ist‘ („Piaccia, se lice“; IV, 1409).⁶⁶ Arkadien beschränkte sich ohnehin darauf, gegenüber einer angespannten Zivilisation die Einbildungskraft als einen ‚Jungbrunnen‘ des Menschen zu adeln. Wo sie sich in Wort, Bild und Ton frei ergießt, kann sie zwar eine Rückkehr zum ungeteilten Glück der paradiesischen Anfänge nicht mehr versprechen. Insofern ist das fiktive Wunschland höchst realistisch. Es begründete jedoch einen kulturellen Anspruch, der seitdem nicht mehr zur Ruhe kam: dass das Arkadien der Neuzeit die Kunst ist.

63 SANNAZARO 1990, S. 239 (Epilog) „A la sampogna“, wo sich der ‚Autor‘ an seine Panflöte wendet und in ihrem Bilde die ursprüngliche *naturalezza* und mit ihr den Verlust der arkadischen Oase beklagt, aber damit die Kunst als das Arkadien der Neuzeit bestätigt.

64 TRATTATI DEL CINQUECENTO SULLA DONNA 1913.

65 An den historischen Systematisierungsansätzen hat neben der theologischen Trinitätslehre von *amor sui*, *amor proximi* und

amor Dei auch eine andere, bisher kaum beachtete Ordnungsfunktion ihren Anteil, den Kirsten Dickhaut entwickelt: ein Liebesverständnis, in dem die (theologische) *caritas ordinata*, die soziale Praxis des *oikos* und die (medizinische) Humoralpathologie zusammenspielen, vgl. DICKHAUT 2014, S. 1–44.

66 GUARINI 1977, S. 208.

**Arcadia or the Art of Being Natural:
Venus' Renaissance in Sannazaro's
"Arcadia" and Giorgione's/Titian's
*Bucolic Concert***

The desired land of Arcadia, in the way the Renaissance constructed it, can be considered as a sculpture transformed into words. Fra Angelico's oeuvre reveals that in the Renaissance Venus is decoded in pastoral signs of the landscape and her pictorial character dramatized by shepherd and nymph. The shepherd represents a culture of intellect and society, the nudity of the other the unnatural negation of his sensuality. In the *locus horribilis* of Arcadia, however, both converge, objectifying their anthropological blockades. The pas-

sion of love is an exciting moment: Venus applied. But how can the internal blockades of sensuality and reason be overcome? This is the question of Arcadia. The responses given by Sannazaro's "Arcadia" and the *Bucolic Concert* by Giorgione/Titian defined the Early Modern Age idea of man in an exemplary way. A return to a paradisiacal Golden Age is impossible. Consequently, the solution can only be of a cultural nature. The animalistic act of the naked Satyr – the rape of love – corresponds with his spatial image: the *locus horribilis*. Language and music, logo-therapy and melo-therapy, however, are the means of conveying thinking and desiring, and art is the Arcadia of the modern era. Art offers a cultural stage on which images of life can be negotiated in an unconstrained way.



Literatur

- ANDRÉ, Jean-Marie: Griechische Feste. Römische Spiele, Stuttgart 1994.
- ARISTOTELES: Nikomachische Ethik, dt. Übersetzung und Einleitung von Franz Dirlmeier, Berlin 1991 (= Werke in deutscher Übersetzung, 6).
- Poetik, dt. Übersetzung und hg. von Manfred Fuhrmann, München 1976.
- BRACCIOLINI, Gian Francesco: Poggius Bracciolini, Opera omnia, 4 Bde., Turin 1964.
- BURCKHARDT, Jacob: Die Kultur der Renaissance, durchgesehen von Walter Goetz, Stuttgart 1925.
- CASSIRER, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen, hg. von Claus Rosenkranz, 2 Bde., Hamburg 2010 (= Philosophische Bibliothek, 607–608).
- CASTIGLIONE, Baldassare: Il libro del cortegiano, hg. von Ettore Bonora, kommentiert von Paolo Zoccola, Mailand 1972.
- CHASTEL, André: Marsile Ficini et l'art, Genf³1996.
- COSTA, Giovanni: La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana, Bari 1972.
- CURTIUS, Ernst-Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern/München 1973.
- DICKHAUT, Kirsten: Liebesemantik. Frühneuzeitliche Repräsentationsformen der Liebe in Italien und Frankreich, in: Kirsten Dickhaut (Hg.): Liebesemantik. Frühneuzeitliche Repräsentationsformen von Liebe in Italien und Frankreich, Wiesbaden 2014 (= culturae, 5).
- EBBERSMEYER, Sabrina: Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance, Diss. Univ. Hildesheim 1999, München 2002.
- EGAN, Patricia: Poesia and the Fête champêtre, The Art Bulletin 41 (1959), S. 302–313.
- FICINO, Marsilio: Quid est felicitas/Über die Glückseligkeit, in: Marsilio Ficino: Traktate zur platonischen Philosophie, dt. Übersetzung und Kommentar von Elisabeth Blum/Paul Richard Blum/Thomas Leinkauf, Berlin 1993, S. 222–263.
- Über die Liebe oder Platons Gastmahl – Commentarium Marsilii Ficini Florentini in Convivium Platonis de amore, hg. von Paul Richard Blum, dt. Übersetzung von Karl Paul Hasse, Hamburg 1984.
- FRANTZ, David O.: Festum voluptatis. A study of Renaissance erotica; Columbus/Ohio 1989.
- FRINGS, Gabriele: Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance, Diss. Univ. Innsbruck 1996, Berlin 1999.
- GEYER, Paul: Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich, 2 Bde., Hildesheim 2013.
- Die Entdeckung des modernen Subjekts, Tübingen 1997 (= Mimesis 29),
- GIRALDI, Giovan Battista [genannt: CINZIO]: Egle, Urbino 1980 [Reprint der Ausgabe von 1546].
- GUARINI, Battista: Pastor Fido, hg. von Ettore Bonora, kommentiert von Luigi Banfi, Mailand 1977.
- ISER, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a. M. 1991.
- JAUSS, Hans-Robert: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt a. M. 1989.
- JOHANN CHRISTIAN REINHART. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom, Hamburger Kunsthalle (26.10.2012–27.1.2013), München 2012.
- KANTER, Laurence B.: A rediscovered panel by Fra Angelico, Paragone 51 (2000), Ser. 3,29, S. 3–13.

- KEHNEL, Annette: Päpstliche Kurie und menschlicher Körper. Zur historischen Kontextualisierung der Schrift *De miseria humanae conditionis* des Lothar von Segni (1194), *Archiv für Kulturgeschichte* 87 (2005), S. 27–52.
- KENNEDY, William: *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, Hannover/London 1983.
- KLEIN, Robert: Die Bibliothek von Mirandola und das Giorgione zugeschriebene „Concert champêtre“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30 (1967) S. 199–206.
- KLINKERT, Thomas: Muße und Erzählen: ein poetologischer Zusammenhang. Vom „Roman de la Rose“ bis zu Jorge Semprún, Tübingen 2016 (= *Otium* 3).
- KORBACHER, Dagmar: *Paradiso und Poesia. Zur Entstehung arkadischer Naturbildlichkeit bei Giorgione*, Diss. Univ. Eichstätt-Ingolstadt 2005, Augsburg 2007 (= *Schriften zur Kunst- und Kulturgeschichte*, 3).
- KRAUTTER, Konrad: *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts: von Dante bis Petrarca*, Habil.-Schr. 1979, München 1983.
- LANDINO, Cristoforo: *Camaldolenser Gespräche*, dt. Übersetzung und Einleitung von Eugen Wolf, Jena 1927.
- LEVIN, Harry: *The Myth of the Golden Age in Renaissance*, New York 1972.
- LOTHAR VON SEGNI [Papst Innozenz III.]: *De miseria humanae conditionis* (Vom Elend des menschlichen Daseins), übersetzt und eingeleitet von Carl-Friedrich Geyer, Hildesheim 1990 (= *Philosophische Texte und Studien*, 24).
- MAISAK, Petra: *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*, Diss. Univ. Köln 1979, Frankfurt a. M. 1981.
- MANETTI, Giannozzo: *Über die Würde und Erhabenheit des Menschen*, hg. von August Buck, dt. Übersetzung Hartmut Leppin, Hamburg 1990 (= *Philosophische Bibliothek*, 426).
- MIRANDOLA, Pico della: *Oratio de dignitate hominis*, hg. u. eingeleitet von August Buck, dt. Übersetzung Norbert Baumgarten, Hamburg 1990 (= *Philosophische Bibliothek*, 427).
- *Über die Vorstellung/De imaginatione*, dt. Übersetzung und Einleitung von Charles B. Schmitt/Katherine Park, hg. von Eckhard Käßler, München 1984 (*Human. Bibl.* II, 13);
- OVID: *Metamorphosen*, hg. und übersetzt von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994 (= *Reclams Universal-Bibliothek*, 1360).
- PETRARCA, Francesco: *Canzoniere*, hg. und kommentiert von Marco Santagata, Mailand 1996.
- RECKERMAN, Alfons: *Amor mutuus: Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Köln 1991 (= *Pictura et poesis*, 3).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Essai sur l'origine des langues*, hg. von Jean Starobinski, Paris 1990.
- *Versuch über den Ursprung der Sprachen*, dt. Übersetzung von Hans Zischler; in: Jean-Jacques Rousseau: *Sozialphilosophische und politische Schriften*, München 1981, S. 163–221.
- SANNAZARO, Iacopo: *Arcadia*, hg. von Francesco Esparmer, Mailand 1990.
- *Arcadia*, kommentiert und eingeleitet von Michele Scherillo, Turin 1888 (= *Biblioteca di autori italiani*, 1).
- SCHILLER, Friedrich: *Werke und Briefe*, 12 Bde., hg. von Rolf-Peter Janz/Otto Dann/Herbert Kraft/Georg Kurscheidt/Matthias Luserke/Norbert Oellers/Mirjam Springer/Frithjof Stock, Frankfurt a. M. 1992 (= *Bibliothek deutscher Klassiker*, 78).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799); Hamburg 1970 (= *Philosophische Bibliothek*, 255).
- SCHNEIDER, Steffen: *Kosmos, Seele, Text. Formen der Partizipation und ihre literarische Vermittlung: Marsilio Ficino, Pierre de Ronsard, Giordano Bruno*, Heidelberg 2012 (= *Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, 48).
- STILLERS, Rainer: *Ametos Verwandlung. Poetik der Bildlichkeit in Boccaccios „Comedia delle ninfe fiorentine“*; in: *Metamorphosen/Metamorfosi*, hg. von Barbara Marx/Peter Kuon, Frankfurt a.M. 2005, S. 51–70.
- TASSO, Torquato: *Aminta. Favola boscareccia/Ein Hirtenpiel*, hg. und übersetzt von János Riesz, Ditzingen 1995.
- THOMAS VON AQUIN: *Summa Theologica: Die Deutsche Thomas-Ausgabe*, 36 Bde., Salzburg 1933–1985.
- TOMASINI, Giacomo Filippo: *Petrarcha redivivus, itegram poetae celeberrimi vitam iconibus aere caelatis exhibens* [...], Padua 1650.
- TRATTATI DEL CINQUECENTO SULLA DONNA, hg. von Giuseppe Zonta, Bari 1913 (= *Scrittori d'Italia*, 56) (Reprint Bari 1967).
- TRATTATI DI POETICA E RETTORICA DEL CINQUECENTO, 4 Bde., hg. von Bernard Weinberg, Bari 1970.
- UNGLAUB, Jonathan: *The Concert Champêtre: The Crises of History and the Limits of Pastoral*, *Arion* 5 (1997), S. 46–96.
- VICKERS, Brian (Hg.): *Arbeit, Muße, Meditation. Studies in the Vita Activa and Vita Contemplativa*, Zürich/Stuttgart 1991.
- WEBER, Gregor: *Töchter der Giorgione-Venus*, in: *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, hg. von Ekkehard Mai, Gent 2000, S. 16–31.
- WEHLE, Winfried: *Arkadien oder das Venus-Prinzip der Kultur*; in: *Arkadien in den romanischen Literaturen, zu Ehren Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, hg. von Roger Friedlein/Gerhard Poppenberg/Annett Volmer, Heidelberg 2008, S. 41–71. [online abrufbar: <http://edoc.ku-eichstaett.de/1955/>]
- *Der Tod, das Leben und die Kunst. Boccaccios Decameron oder der Triumph der Sprache*, in: *Tod im Mittelalter*, hg. von Arno Borst/Gerhard von Graevenitz/Alexander Pat-schovsky/Karlheinz Stierle, Konstanz 1993, S. 221–260. [online abrufbar: <http://edoc.ku-eichstaett.de/3922/>]
- *Arkadien, eine Kunstwelt*, in: Wolf-Dieter Stempel/Karlheinz Stierle (Hg.): *Pluralität der Welten: Aspekte der Renaissance in der Romania*, München 1987, S. 137–166. [online abrufbar: <http://edoc.ku-eichstaett.de/2784/>]

Abbildungsnachweis

Frontispiz: Ausschnitt aus Abb. ##; 1: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe aus Privatbesitz. Foto: Georg Janßen; 2: Bowdoin College Museum of Art; 3: Musée du Louvre; 4–7: Archiv des Verfassers; 8: © Nicole Hegener, Berlin