

BENVENUTO CELLINI

Kunst und Kunsttheorie
im 16. Jahrhundert

herausgegeben von

Alessandro Nova
und
Anna Schreurs

Sonderdruck
im Buchhandel nicht erhältlich



2003

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN



Victor I. Stoichita

Helena von Troia und ihre Doppelgängerin*

PHORKYAS

*Doch sagt man, du erschienst ein doppelhaft Gebild,
In Ilios gesehen und in Ägypten auch.*

HELENA

*Verwirre wüsten Sinnes Aberwitz nicht gar!
Selbst jetzo, welche denn ich sei, ich weiß es nicht.*

(Goethe, ›Faust‹, II, 8872–8875)

In ›L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto‹ (1664) gibt Giovan Pietro Bellori eine lange Liste der Autoren an, die ihm auf dem Weg seiner Anstrengungen zur Institutionalisierung des Prozesses intellektueller Schöpfung vorgegangen sind. Zwei von ihnen zeichnen sich durch eine besondere Bedeutung aus: es ist der altertümliche und mythische Zeuxis und der ›moderne‹, aber bereits legendäre Raffael. Der erstere hätte, nach Cicero, folgendes zustande gebracht: *mit fünf Jungfrauen lehrt das äußerst berühmte Bild der Helena den Maler und Bildhauer, die Idee der schönsten und natürlichsten Formen zu betrachten und unter den verschiedensten Körpern den schönsten auszuwählen*.¹

Was Raffael betrifft, so sei dieser in jener Hinsicht noch weiter gegangen, wie dies die berühmte Passage eines nicht weniger berühmten (wenn auch apokryphen) Briefes zeigt: *Um eine Schöne zu malen, muss ich mehrere gesehen haben, da es aber nicht sehr viele schöne Frauen gibt, habe ich mich einer gewissen Idee bedient, die ich im Sinn hatte*.²

* Für die deutsche Übersetzung bin ich Martin Rohde M.A. und Dr. Rudolf Nunn verpflichtet; für Hinweise und konstruktive Kommentare danke ich hier Martin Büchsel, Sergiusz Michalski; Anna Maria Coderch, Thierry Lenain, Gerhard Schröder, Raphael Rosenberg und (indirekterweise) Marco Collareta.

1 *con la scelta di cinque vergini ... l'immagine di Elena tanto famosa (che) insegna insieme al pittore ed allo scultore a contemplare l'idea delle migliori forme naturali; con farne sacelta da vari corpi, elegendo le più eleganti*.- Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. von Evelinea Borea, mit einer Einführung von Giovanni Previtali, Turin 1976, S. 15

2 *Per dipingere una bella mi bisognerebbe veder piu belle, ma per essere carestia di belle donne, io mi servo di una certa Idea, che mi viene in mente*. Der originale Satz in dem Raffael zugeschriebene Brief lautet folgendermaßen: *...et le dico che per dipingere una bella mi bisognaria veder più belle, con questa conditione, che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e de' buon giudicii e di belle donne, io mi servo di certa Iddea che mi viene nella mente*. Vgl. Ettore Camesasca (Hg.), *Raffaello. Gli scritti*, Mailand 1994, S. 166. Für das Problem der Zuschreibung, vgl. John

Für den Autor der ›Idea‹ war Guido Reni (Abb. 1) zugleich ein neuer Zeuxis und ein neuer Raffael; *Guido rühmte sich, die Schönheit nicht nur so zu malen, wie sie sich seinen Augen darbieten würde, sondern so, wie er sie in der Idee sehen würde; deshalb ist seine schöne entführte Helena ebenso berühmt wie diejenige des Zeuxis.*³

Es genügt, die Titelgraphik von Belloris programmatischer Schrift zu betrachten (Abb. 2), um die Bedeutung zu verstehen, mit welcher die Referenz an Guidos *Entführung der Helena* ausgestattet ist. Die Helena von Guido und die Personifikation der Idee (*la Dea Idea*), die in der Gravur von Bellori/Errard präsentiert wird, gehören derselben Familie der übersinnlichen Schönheiten an. Der Abschnitt, den Bellori der *Entführung der Helena* von Guido widmet, enthält neben seinen deutlichen Aussagen einige Anspielungen, bei denen man ein wenig verweilen sollte.⁴ Insbesondere verdient der Satz, den Bellori gleich im Anschluss an den bereits zitierten Abschnitt bringt, eine besondere Aufmerksamkeit. Dabei handelt es sich um eine eigentliche Klammer, die der Autor an zentraler Stelle in seinen Text einfügt und die überraschende Überlegungen zur effektiven Schönheit der historischen Persönlichkeit der Helena enthält. Hier diese Passage: *Aber diese Helena war nicht so schön, wie es sich die beiden Künstler [Zeuxis, Guido] vorstellten, denn man weiß, dass einige durchaus Mängel bei ihr gefunden hatten; man dachte sogar, dass sie niemals nach Troja gesegelt sei, sondern an ihrer Stelle eine Statue transportiert worden wäre, um deren Schönheit willen man sich dann zehn Jahre bekriegte. Und man dachte, wenn Homer in seinen Epen dieser Frau einen Kult zusprach, obwohl sie ja nicht göttlichen Ursprungs war, dann tat er dies, um die Griechen hervorzuheben und das Thema des Trojanischen Krieges zu adeln.*⁵

Shearman, Castiglione's Portrait of Raphael, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 38 (1994), S. 69–97. Für Belloris Interpretation: Matthias Winner, *...una certa idea*. Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung, in: M. Winner (Hg.), *Der Künstler über sich selbst*, Weinheim 1992, S. 511–551; Oskar Bätschmann, Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer, *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995, S. 279–311 und Elizabeth Cropper, *L'Idea di Bellori*, in: *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, Bd. I, Rom 2000, S. 81–86.

- 3 *Vantavasi però Guido dipingere la bellezza non quale gli si offeriva a gli occhi, ma simile a quella che vedeva nell'idea, onde la sua Elena rapita al pari dell'antica d'Zeusi fu celebrata*, Bellori (Anm. 1) S. 17.
- 4 José Luis Colomer, *Un tableau ›littéraire‹ et académique au XVIIe siècle: L'Enlèvement d'Hélène de Guido Reni*, in: *Revue del'Art*, 90 (1990), S. 74–87; Anthony Colantuono, *Guido Reni's Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*, Cambridge 1997.
- 5 *Ma non fu così bella costei qual da loro si finse, poiché si trovarono in essa difetti e riprensioni; anzi si tiene ch'ella mai navigasse a Troia, ma che in suo luogo vi fosse portata la sua statua, per la cui*

Auf diese Behauptung, auf ihre Bedeutungen und ihre Tragweite möchte ich jetzt gerne etwas näher eingehen.⁶ Die Passage ist den Kommentatoren zwar nicht entgangen, aber sie blieb weitgehend rätselhaft. Erwin Panofsky war wahrscheinlich der erste, der die Eigenartigkeit dieser Stelle hervorhob: »...geradezu köstlich aber ist es, wie die homerische Erzählung vom Ursprung des trojanischen Krieges mit dem Hinweis darauf bestritten wird, dass Helena, als eine bloss natürliche Person, unmöglich schön genug gewesen sein könne, um das Objekt eines zehnjährigen Völkerringens zu bilden. Homer habe nur das ‚Soggetto‘ des trojanischen Krieges veredelt und gleichzeitig den Griechen, mit dem angeblichen Besitz eines vollkommen schönen Weibes schmeichelnd, die wirkliche Helena als Gegenstand des Kampfes hingestellt – in Wahrheit sei der Krieg nicht wegen der unvollkommenen Schönheit einer realen Frau geführt worden, sondern wegen der vollkommenen Schönheit einer Statue, die Paris nach Troja entführt habe. Bekanntlich hat auch die Antike den Mythos von der Entführung der Helena gelegentlich in Zweifel gezogen (sie sei, so heisst es etwa bei Dion Chrysostomos, dem Paris zur legitimen Ehegattin gegeben worden), aber sie hätte es sich kaum träumen lassen, dass einmal eine Zeit kommen sollte, die diesen Mythos deswegen anfechten würde, weil ihr nur ein Kunstwerk, nicht aber eine wirkliche Frau ein zehnjähriges Ringen zu lohnen schien.«⁷

Der Kommentar von Panofsky ist zweifellos interessant, aber nur teilweise zutreffend, denn – und das ist eine erstaunliche Tatsache angesichts der legendären Gelehrsamkeit des Wissenschaftlers – was ihm entging, ist gerade der Kern von Belloris Behauptung. Diese stellt bewußt und programmatisch eine wahrhaftig ästhetische Auslegung der alten Legenden über Helenas Double vor. Panofsky hat dadurch nicht nur eine seiner berühmten Fußnoten »verpasst«, sondern auch einen wichtigen Punkt seiner *Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*.

Bei dem Versuch, hier diese Lücke auszufüllen, bin ich mir sowohl der Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens als auch meiner eigenen Grenzen bewusst. Aus diesem Grund schlage ich lediglich einen Lektüreamsatz vor, den es weiter zu entwickeln gilt. Ich möchte aber auch erklärterweise den pa-

bellezza si guerreggiò dieci anni. Stimasi però che Omero ne' suoi poemi adorasse una donna che non era divina, per gratificare i Greci e per rendere più celebre il soggetto suo della guerra troiana. Bellori (Ann. 1) S. 17.

6 Ich entwickle hier Ideen, die ich bereits in meinem Artikel vorgestellt habe: Victor Stoichita, A propos d'une parenthèse de Bellori: Hélène et l'*Eidolon*, in: *Revue de l'Art*, 1988, S. 61–63.

7 Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Berlin 1993, S. 63.

nofskyschen Diskurs (und natürlich auch den von Bellori) erweitern auf eine historische Anthropologie der Scheinbilder, innerhalb derer das »perfekte Kunstwerk«⁸ nur ein Grenzfall ist.

Erste Bemerkung: »Belloris Ästhetizismus« hat mehre Vorläufer, darunter der berühmte Renaissance Poetologe Giulio Cesare Scaligero (Julius Casar Scaliger), welcher in seinem einflussreichen »Exotericarum exercitationum liber xv« (1557) und in offener Polemik mit Hieronimus Cardanus, die Idee entwickelte, dass die fiktionale Schönheit preiswerter sei als die natürliche.⁹ Neu und (zum ersten Blick) überraschend erscheint aber Belloris Umwandlung und Historisierung dieser Ästhetik des Artefaktes anhand von Helenas-Mythos. Auf diesem Aspekt möchte ich beharren.

Mehrere Quellen, darunter im besonderen Platon, in »Phaidros« 243 a-b und in »Republik« 586 c, berichten die Geschichte des Poeten Stesichoros, welcher aufgrund seiner Verleumdungen durch Helena das Augenlicht verlor, daraufhin einen Widerruf – eine *Palinodia* – schrieb, dank derer er wieder sehend wurde. Man versteht, gemäß der Zusammenfassung in seinem Dialog »Die Republik«, dass Stesichoros die Fiktion eines *eidolon* gebrauchte, eines perfekten Doppels, welches mit Paris/Alexander nach Troja aufbrach, während die wirkliche Helena Menelaos treu blieb: *Nein, du bestiegst durchaus nicht die gut besetzten Schiffe, nein, du kamst nicht zur Burg von Troja.* Und Platon fügt hinzu: *Stesichoros behauptet, war es für ein eidolon von Helena, um welches vor Troja Krieg geführt wurde...*¹⁰

Die erste Schwierigkeit des Textes von Stesichoros ergibt sich aus der großen Komplexität des Begriffs *eidolon*. Dieses Wort kommt in einer anderen Variante des Berichts der Unschuld von Helena, derjenigen, die uns durch Herodot in den »Historien« (II, 112–120), überliefert ist, nicht vor. Nach He-

8 Für die Mythologie des Meisterwerkes vgl. vor kurzem Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.

9 Julius Caesar Scaliger, *Exotericarum exercitationum liber xv*, Frankfurt a. M. 1607, S. 937: *Ergo picturae quoque laudat Sapiens perfectionem: tametsi fictam esse, haud ignorat. Mavultque pulchram imaginem, quam naturali similem designatae.*

10 Platon, *Die Republik*, Buch IX, 586c. Zu Stesichoros vgl.: Julius J.G. Vürtheim, *Stesichoros' Fragmente und Biographie*, Leiden 1919. Zur *Palinodia* vgl. auch die Beobachtungen von Georges Devereux, *Tragédie et Poésie Grecques. Etudes Ethnopschoanalytiques*, Paris 1975, S. 179–182; Karin Bassi, *Helen and the Discourse of Denial in Stesichorus*, in: *Arethusa*, 26 (1993), S. 51–75; Norman Austin, *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, Ithaca-London 1994, bes. S. 90–117; Gerhard Baudy, *Blindheit und Wahnsinn. Das Kultbild im poetologischen Diskurs der Antike: Stesichoros und die homersiche Helena*, in: Gerhard von Graevenitz, Stefan Rieger, Felix Thürlemann (Hrsg.), *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen 2001, S. 31–57. Das vor kurzem erschienene Buch von Maurizio Bettini und Carlo Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Turin 2002, konnte hier nicht mehr berücksichtigt werden.

rodot ist Helena ebenfalls nie nach Troja gegangen. Von Paris geraubt, aber aufgrund von widrigen Winden in Ägypten Schiffbruch erleidend, wartete sie dort unter dem Schutz des Königs Proteus das Ende des Krieges und die Ankunft des Menelaos ab. Der Historiker, bei dem man bisher vergeblich versucht hat näher zu bestimmen, was genau Stesichoros geschuldet ist, sagt kein Wort von einem Double der Helena, welches den Weg nach Troja genommen hätte, um ihre Entführer zu täuschen, vermerkt jedoch dagegen, dass Paris in Ägypten nicht nur mit seiner weiblichen Beute, sondern auch mit zahlreichen Schätzen an Land ging: *Es ist ein Fremdling angekommen, von Geschlecht ein Teukrer, der in Hellas eine Freveltat verübt hat; denn er hat seines Gastfreundes Weib verführt und hat sie samt vielen Schätzen geraubt und ist nun vom Sturm in dies Land verschlagen. Soll ich denselben unverletzt absegnen lassen, oder soll ich ihm erst abnehmen, was er mitgebracht hat?*¹¹

Es war Euripides, der in einer seiner späten Tragödien, deren Handlung in Ägypten einige Jahre nach dem Fall von Ilion abläuft, eine Synthese der beiden Versionen schuf, jener des Stesichoros, der von einer Doppelgängerin Helenas spricht, welche die Reise nach Troja angetreten hätte und jener des Herodot, die von dem Aufenthalt der »wirklichen« Helena in Ägypten erzählt.¹² Euripides berichtet ausführlich über das Zusammentreffen von Menelaos mit seiner richtigen Gemahlin, die sich in Ägypten nicht nur während des Krieges, sondern darüber hinaus noch sechs weitere Jahre aufgehalten hätte. Was die treue und sittsame Helena angeht, so hatte sie Mühe, ihren Ehegatten davon zu überzeugen, dass ihre nach Troja gebrachte Doppelgängerin nichts anderes als ein Köder der Götter gewesen sei. In ihren wiederholten Überzeugungsversuchen insistierte sie auf der täuschenden Natur des von Paris

11 Die Geschichten des Herodots, nach der Übersetzung von Fr. Lange, hg. von Prof. Dr. Otto Güthling, Leipzig o.J. [1929?], S. 186.

12 Es gibt hierzu eine ausgezeichnet kommentierte Ausgabe: Richard Kannicht, Euripides Helena, 2 Bde., Heidelberg 1969. Ein sehr guter Kommentar im allgemeineren Kontext der Magie des »Doppelgängers« findet sich in: Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Florenz 1998, S. 31–58. Für die herkömmliche Ikonographie des Raub der Helena (die jedoch die euripidische Variante ignoriert) vgl. immer noch: Lilly B. Ghali-Kahil, *Les Enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, 2. Bde., Paris 1955, und dieselbe, »Hélène«, in: *Lexikon Ikonographicum Mythologiae Classicae*, Bd. IV, Zürich-München 1998, Sp. 498–563. Interessante Quellenkommentare befinden sich in: Jean-Louis Backès, *Le Mythe d'Hélène*, Paris 1984, und in Barbara Cassin, *Voir Hélène en toute femme*, Paris 2000, bes. S. 114–137. Cassin sieht Euripides Tragikommödie als eine »Dramatisierung« der sophistischen 'Eulologie« Gorgias. Siehe: Gorgias von Leontinoi, *Reden, Fragmente und Testimonien*, hg. mit Übersetzung und Kommentar von Thomas Buchheim, Hamburg 1989, S. 3–17 und 159–173.

gestohlenen und von Menelaos wieder zurückgebrachten *eidolon*; ein Umstand, der für unsere Untersuchung von entscheidender Bedeutung ist.

Jean-Pierre Vernant und mit ihm noch andere Autoren haben erst kürzlich auf die Polysemie des Wortes *eidolon* im homerischen Sinne betont. Vernant zeigte anhand von zahlreichen Beispielen, dass die archaische Kategorie der *eidola* mindestens drei Bedeutungen einschloss: das Traumbild (*oneiros*, *onar*), die Erscheinung, die durch einen Gott hervorgerufen wird (*phasma*) und das Phantom eines Verstorbenen (*psyché*). Die drei repräsentieren die nicht fühlbaren Doppelgänger eines abwesenden Wesens, sein sich verflüchtigendes Vorhandensein.¹³ In diesem Kontext ist das *eidolon* jeder Konsistenz beraubt, es ist höchstens aus Luft, aus Äther oder aus Schatten, aber sicherlich nicht aus Stein, Holz oder Bronze.¹⁴

Im 5. Jahrhundert indessen, als Euripides seine Tragödie schuf, ist die Entwicklung der Bedeutung des Ausdrucks in vollem Aufschwung begriffen. Man muss gleichwohl die Epoche von Platon abwarten, der ungefähr zwanzig Jahre nach dem Tod von Euripides geboren wurde, um einem grundlegenden Bedeutungswechsel des Begriffes beiwohnen zu können. Das wichtigste Zeugnis dieser Entwicklung ist der Gründertext der ›Sophisten‹, in dem, um den Begriff *eidolon* zu definieren, eine Reihe von Beispielen zitiert werden, die den verschiedensten Bereichen entnommen sind: *die Bilder im Wasser und in den Spiegeln, die gemalten oder geformten Bilder und was es da sonst noch so gibt*.¹⁵

Bei Platon wird das *eidolon* ein Äquivalent zum »Bild« und beinhaltet das »vom Menschen gefertigte Abbild«, mit unvermeidlich abwertenden Konnotationen, die dadurch hervorgerufen werden, dass der Begriff die Vorstellung eines Lockmittels mit sich bringt, einer Täuschung, die jeder *techné mimétique* eigen ist. In diesem Kontext setzte Ernst Cassirer 1924 in seinem *Eidos und*

13 Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs. Etudes de psychologie historique*, Paris 1965, S. 251–264; Jean-Pierre Vernant, *Religions, histoires, raisons*, Paris 1979, S. 105–137; Jean-Pierre Vernant, *De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, in: *Rencontres de l'Ecole du Louvre. Image et signification*, Paris 1983, S. 25–37; Jean-Pierre Vernant, *Psyché: Simulacre du corps ou image du divin*, *Nouvelle Revue de Psychoanalyse*, 44 (1991), S. 223–230. Vgl. auch: Suzanne Saïd, *Eidolon. Du simulacre à l'idole. Histoire d'un mot*, in: *Rencontres de l'Ecole du Louvre. L'Idolâtrie*, Paris 1990, S. 11–67.

14 Für lexikographische Probleme im Zusammenhang mit der Bezeichnung der »Statue« vgl.: Karl Kerényi, *Griechische Grundbegriffe*, Zürich 1964, S. 29–41; vgl. auch: Emile Benveniste, *Le sens du mot kolossos et les mots grecs de la statue*, in: *Revue de philologie*, N. S. 6 (1932), S. 118 ff.; Georges Roux, *Qu'est-ce qu'un kolossos?*, in: *Revue des Etudes Anciennes*, 62 (1960), S. 5 ff.; Jean Ducat, *Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque: Kouros et Kolossos*, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 100 (1976), S. 239–251; Hans Georg Niemeyer, *Se-mata. Über den Sinn griechischen Standbilder*, Hamburg-Göttingen 1996.

15 Platon, *Sophistes*, 239 d.

Eidolon, dem Text, der später Panofsky als Basis für sein *Idea* gedient hat, den Akzent auf die Tatsache, dass sich gerade in der Geschichte der Ästhetik der Konflikt zwischen der Welt der reinen Formen und der Welt der einfachen Bilder in seiner ganzen Bedeutung offenbart.¹⁶ Kürzlich hat jedoch Gernod Böhme aufs Neue die Aufmerksamkeit darauf gelenkt. Er schreibt: »*eidolon* (platonisch) gehört nämlich zum Stamm von *idein* – sehen – ebenso wie *eidos*. *Eidos* ist, was man gesehen hat und somit weiß. *Eidolon* ist ein Bild in seiner Sichtbarkeit – und etwas nur in Bezug auf dieses.«¹⁷

Die große von Platon vorgenommene Synthese beruht also auf der Verwischung der Grenzen zwischen dem Bild als Trugbild oder als nicht fühlbarem Reflex der Wirklichkeit (Spiegelbild, Schattenbild) und dem »geformten Bilde« (Statue, Gemälde), einem Bild, dessen Schöpfung und Ausführung in Materie Frucht der menschlichen Arbeit, eines *eidōlópoiikē*, ist.

Es ist also etwas Fundamentales in der kurzen Zeitspanne geschehen, welche die griechischen Tragödien von Platon trennte, und dieser Umstand geht vor allem auf den Einfluss der künstlerischen Praxis zurück. Die antike Statue, für die es damals zahlreiche Bezeichnungen gab (*xoanon*, *bretas*, *palladion*, *hedos*, *agalma*) nährt sich dank des Fortschritts des *eidōlópoiikē* dem Status des Doppelgängers,¹⁸ welcher zugleich trügerisch und, um es so auszudrücken, greifbar sei. Die klassische Statue ist im 5. und 4. Jahrhundert das geworden, was die archaische Statue oder diejenigen des ersten griechischen Klassizismus, die *xoana*, die *kolossoi*, die *agalma* usw. niemals waren und nie hätten sein können: ein *eidolon* aus Stein.

Es ist jetzt an der Zeit, auf die Tragödie von Helena zurückzukommen, so wie sie uns von Euripides hinterlassen wurde. Sie ist zurecht als »Tragödie der Doppelgängerin«¹⁹ bezeichnet worden, und es lässt sich ohne weiteres bemerken, dass Euripides eindeutige Anstrengungen unternimmt, um die Handlung im Kontext der homerischen Zeit anzusiedeln. Das *eidolon* von Helena,

16 Ernst Cassirer, *Eidos und Eidolon: Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, Vorträge der Bibliothek Warburg (1922–23), Leipzig-Berlin 1924. Für das Verhältnis Panofsky/Cassirer, vgl. Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca-London 1984, S. 114–157 (jedoch ohne Berücksichtigung von *Idea*).

17 Gernod Böhme, *Theorie des Bildes*, München 1999, S. 14.

18 Vgl. hierzu, abgesehen von den unter Anm. 13 zitierten Studien: M. Weynants-Ronday, *Les Statues vivantes. Introduction à l'étude des statues égyptiennes*, Brüssel 1926; Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975; zweite Ausgabe, Paris 2000; Sarah P. Morris, *Daedalus and the Origins of Greek Art*, Princeton 1992, bes. S. 215–237. Für die neuere Geschichte dieses Motivs, vgl.: Theodore Ziolkowski, *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton 1977, S. 18–27 und Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca-London 1992.

19 Fusillo (Anm. 12) S. 44.

der Dreh- und Angelpunkt der Handlung, ist für ihn eine sich verflüchtigende Realität, wie das *phasma* oder das *oneiron* von Homer:

*Doch Hera, grollend des verlorenen Siegs,
Blies meinen Bund mit Paris in den Wind.*

*Sie wob aus Himmelsluft mein Ebenbild,
Beseelte es und gabs an meiner Statt
Dem Paris, der es für mich selber hielt
Und nur im blinden Wahne mich besaß.²⁰*

Das beseelte *eidolon* aus Himmelsluft, welches Hera für Paris anfertigte, besitzt also die Qualität eines Köders, wenn man Euripides Glauben schenken will, denn zu keinem Zeitpunkt wird sich Paris des täuschenden Charakters des Scheinbildes bewusst, welches die Rolle seiner Gattin spielt. Die Kommentatoren haben immer wieder die Aufmerksamkeit auf die dem euripidischen Text unterlegte Ironie gelenkt und auf die Tatsache, dass er manchmal einen komischen Tonfall verwendet, so dass er sich in eine »Tragödienparodie« verwandelt, sogar in eine Selbstparodie.²¹ Menelaos, der bei Euripides weder sympathischer noch intelligenter ausfällt als bei Homer, hat zumindest das Verdienst, offen seine Bestürzung und sein Schwindelgefühl vor einer virtuellen Welt auszudrücken, mit der er sich gegen seinen Willen konfrontiert sieht:

*Was sag ich, glaub ich? Neues Missgeschick
Vernehm ich, das aus meinem alten kommt,
Wenn ich mein Weib, das ich aus Troja mir
Geholt, in einer Felsengrotte barg
Und wenn dies Haus ein anderes bewohnt,
Das seinen Namen teilt mit meiner Frau...²²*

Die Schwierigkeiten, denen Helena beim Versuch begegnet, ihn mit den Listen des *eidôlôpoikê* zu überzeugen, entspringen der Tatsache, dass Menelaos an etwas leidet, was Nietzsche und nach ihm ein Gilles Deleuze zweifellos als »umgekehrten Platonismus« bezeichnet hätten²³:

20 Euripides, Helena, Prolog 30; deutsche Übersetzung von Ernst Buschor, in: Euripides, Ausgewählte Tragödien, Bd. I, Zürich-Düsseldorf 1996, S. 401.

21 Für alle Interpretationen der »Helena« von Euripides kann man sich auf die Gesamtübersicht von Kannicht (Anm. 12) verlassen.

22 Euripides (Anm. 20) 484ff., S. 431–432.

23 Gilles Deleuze, Logique du sens, Paris 1969, S. 292–307.

Menelaos

Wer bist du, Frau? Wen muss ich vor mir sehn?

Helena

Und du? Dieselbe Frage geht an dich.

Menelaos

Nie fand ich so vollendet Ebenbild!

...

Helena

Ich bin kein Nachtgespenst der Wegefrau!

Menelaos

Und ich kein Gatte einer Doppelfrau.

...

Helena

Du hast kein andres Weib als mich allein.

Menelaos

Bin ich von Sinnen? Täuscht mich mein Gesicht?

Helena

Sieh mich nur an, erkenne dein Gemahl!

Menelaos

Du gleichst ihr völlig, doch es kann nicht sein.²⁴

Wir müssen jetzt auf eine Frage zurückkommen. Wenn, wie der letzte Satz von Menelaos sich verstehen lässt, der Blick so sehr getäuscht ist, dass eine fortgeschrittene *eidōlōpoiikē* uns das Original für die Kopie halten lassen kann, dann muss man sich fragen, wie diese Täuschung im Fall von Paris wirklich funktionieren konnte, der doch zehn Jahre mit der Doppelgängerin von Helena zusammengelebt hatte. Euripides vertieft sich nicht weiter in die Details dieser seltsamen Hochzeit. Der Leser kann/muss *volens nolens* sich damit begnügen, Vermutungen anzustellen, und das aus zwei Gründen. Der erste ist, dass es bei Homer berühmte Passagen gibt, die sich mit den Tücken des Liebeshandels

24 Euripides (Anm. 20) 560 ff., S. 537. Es war Goethes Ambition und Verdienst, die Zweifel im Blick auf das Double auf die höchste Ebene geführt zu haben (Goethe, »Faust« II, 8870–8881). Darüber: Uwe Petersen, Goethe und Euripides. Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit, Heidelberg 1979, und Thomas Gelzer, Helena im Faust. Ein Beispiel für Goethes Umgang mit der antiken Mythologie, in: Walther Killy (Hg.), Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten, Wiesbaden 1984, S. 223–253. Weiter: Ursula Renner, Die »Zauberschrift der Bilder«: bildende Kunst in Hofmannsthals Texten, Freiburg i. B. 2000.

mit den *eidola* befassen.²⁵ Die berühmteste von allen ist diejenige, welche in der ›Illias‹ (XXIII, 65) von Achilles berichtet, der die Erscheinung eines *eidolonpsyché* von Patroklos mit einer an ein Wunder grenzenden Ähnlichkeit (*eikto de theskelon autó*) hatte. Aber als Achilles seinen Freund umarmen will, erweist sich das *eidolon* als unfassbar: es ist ein Rauch, der unter der Erde verschwindet, mit einem kleinen Schrei, wie von einer Fledermaus.²⁶

Der zweite Grund ist derjenige, dass Euripides selbst den Topos des be-seelten Doppelgängers in seiner ›Alkestis‹ gebraucht hat, wo er zur Vermischung des Begriffs *eidolon* und Ersatzstatue Zuflucht genommen hat und damit über die homerische Metaphysik des Doppelgängers hinausging.

Erinnern wir uns noch einmal an die Geschichte. Alkestis zeigt sich bereit, anstelle ihres Gatten Admetos zu sterben und dieser tröstet sie:

*Die geschickte Hand der Handwerker wird von deinem Körper ein Abbild machen, welches ich auf unser Bett legen werde, um mich an seiner Seite schlafen zu legen, es mit meinen Armen zu umfassen, es nach deinem Namen zu benennen und ich werde die Illusion haben, meine liebe Frau zu umarmen und sie noch immer zu besitzen. Ein schwacher Trost, ich weiß es.*²⁷

Die Vermischung der Begriffe der Statue und des *eidolon* in der Liebeshandlung führt eine Thematik ein, der eine lange Karriere in der westlichen Kultur bevorstand und deren Geschichte kürzlich von Maurizio Bettini²⁸ und Berthold Hinz²⁹ nachgezeichnet wurde. In dieser Geschichte ist die erste Statue, deren Körper aus Marmor die Rolle des weiblichen Trugbildes spielt, die Knidia von Praxiteles: die Anekdoten, welche die auf dem reinen Marmor gefundenen *maculae libidinis* betreffen, sind zahllos, und noch im ersten nachchristlichen Jahrhundert sieht sich ein Apollonius von Tyana gezwungen, einem jungen

25 Für die Geschichte dieses Topos vgl. das ergiebige Buch von Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Turin 1992.

26 Vgl. auch den Kommentar von Vernant (Anm. 13, *Psyché* ...), S. 225.

27 Euripides, ›Alkestis‹, 328 ff. In ›Agamemnon‹ von Äschylos (V. 414 ff.) gibt es bereits eine berühmte, aber schwierige Passage, den Symbolismus der Ersatz-Statue betreffend. Für mehr Details und die entsprechenden Diskussionen kann man sich beziehen auf: Charles Picard, *Le Cénotaphe de Midéa et les ›colosses‹ de Ménélas*, in: *Revue de philologie*, 7 (1933), S. 341–354 und auf: Carlo Brillante, *Metamorfosi di un'immagine. Le statue animate e il sogno*, in: Giulio Guidorizzi (Hg.), *Il Sogno in Grecia*, Bari 1988, S. 17–33. Die Fragestellung findet sich in: Jean Bollack/Pierre Judet de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, in: *Cahiers de Philologie*, 7 (1981), S. 429–436.

28 Bettini (Anm. 25).

29 Berthold Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München 1998.

Mann moralische Predigten zu halten, der sich um jeden Preis durch Heirat mit der berühmten Statue vereinen wollte.³⁰

Man muss dennoch unterstreichen, dass in der *Palinodia* des Stesichoros wie in der Tragödie des Euripides die Vereinigung von *eidolon/agalma* unmöglich war. Die täuschende Doppelgängerin der Heldin war nichts als ein *phasma* des Äthers. Mehrmals bezeichnet Euripides die Doppelgängerin von Helena mit dem Wort *agalma* (was eine wertvolle, begehrenswerte Sache, eine Statue bedeutet), aber er fügt sofort ein äußerst aussagekräftiges Attribut hinzu: nach diesem sei Helena ein *agalma nephele*, was soviel heißt, wie eine *Statue aus Wolken gemacht*.³¹ Umso bedeutungsvoller sind die späteren Interpretationen dieser Ersatzfigur. Ich zitiere hier lediglich zwei. Die erste ist die Scholie des Helios Aristides. Helios glaubt wie Stesichoros, dass Helena bei Proteus in Ägypten geblieben ist aber, und gerade darin besteht der Neuanfang seiner Interpretation, dieser hätte Paris nicht nur ein einfaches *phasma* gegeben, sondern ein *eidolon*, welches auf eine Tafel gemalt gewesen sei (*eidolon en pinaki ghegramménon*).³²

Die zweite Interpretation entstammt der Rücksichtnahme auf den lateinischen Wortschatz der Renaissance. So wird in der lateinischen Übersetzung der euripidischen Tragödie, welche 1504 bei Aldo Manuzio in Venedig erschienen ist und in den zahlreichen modernen Versionen, die dem gefolgt sind,³³ der Begriff *eidolon* konstant mit *simulacrum* wiedergegeben, was zweifellos richtig ist, jedoch auch allen möglichen späterer Spekulationen die Türen offen ließ. So zeugt auch die Sprache der Kunsttheoretiker von der gleichen lexikalischen Entwicklung.

In »De Sculptura« von Pomponius Gauricus (Florenz 1504) wird *eidolon* zum Synonym für »überdimensionierte oder lebensgroße Gottesstatue«: *Diese für die Götter geschaffenen Statuen, seien sie größer oder von gleicher Gestalt, wie der Mensch, werden im Griechischen im eigentlichen Sinn eidola genannt und bei uns simulacra...*³⁴

30 Philostratos, Apollonius von Tyana, VI und XL, Paris 1995, S. 232–233.

31 Euripides (Anm. 20) 262–263; 704–705; 1219. Vgl. dazu: Nicole Loraux, *Le Fantôme de la sexualité*, in *Nouvelle revue de psychoanalyse*, 29 (1984), S. 10–31.

32 Dazu Bettini (Anm. 25) S. 29, 36, und Cassin (Anm. 12) S. 121; Baudy (Anm. 10) S. 41ff.

33 Siehe dazu Kannicht (Anm. 12) Bd. I, S. 109–119.

34 *Illae autem ipsae Statuae quae diis fiunt, sive adaucta, sive et retenta humani habitus aequabilitate, a graecis eidola proprie a nobis simulacra nominantur...*; Pomponius Gauricus, *De Sculptura* (1504), kritische Ausgabe und Übersetzung durch André Chastel und Robert Klein, Genf-Paris 1969, S. 108–109. Ebenfalls zu beachten sind die Beobachtungen von Chastel und Klein, den Wortschatz von Gauricus betreffend (S. 90–91).

Es scheint mir wichtig zu unterstreichen, dass es bis zu Bellori keine expliziten Textbeispiele gibt (oder zumindest sind mir keine bekannt), die von einer Doppelgängerin Helenas in Form einer Statue sprechen. Im Gegensatz dazu verfügen wir aber über eine stattliche Serie von visuellen Dokumenten, in denen die Geschichte der Entführung der Helena das Motiv der Statue integriert. Auf dieses Thema komme ich jetzt zu sprechen.

Die Mehrheit dieser visuellen Dokumente (Abb. 3–6) lassen sich vom ›Roman de Troie‹ des Benoît de Sainte-More (1155–1160) inspirieren und vor allem von seiner lateinischen Version, welche im allgemeinen unter dem Namen ›Historia destructionis Troiae‹ bekannt ist und von Guido de Columnis zwischen 1272 und 1287 in Messina verfasst wurde.³⁵ Bei Benoît wie bei Guido hat das Treffen zwischen Paris und Helena, ihre schicksalshafte Idylle und ihre Abfahrt nach Troja die Insel Kythera als Handlungsrahmen und, noch präziser, den Tempel der Venus, der Göttin der Liebe, der zu Ehren die Inselbewohner im Moment der Ankunft der trojanischen Schiffe gerade ihr jährliches Fest zelebrieren. Die Begierde schwirrt in der Luft und die Tänze, die Gesänge, sowie auch die Ausschmückung des Tempels schärfen alle Sinne: *Man zelebrierte also in diesen Tagen das jährliche Fest der Venus in ihrem Tempel. Deshalb waren viele Männer und Frauen aus den benachbarten Gegenden zusammengekommen auf dieser Insel (Kythera) um unter großer Freude ihren Kult zu feiern. (...) Wieviele Frauen aber waren ohne jede Schamhaftigkeit mitgerissen von den Ausschweifungen, durch das Spektakel der Spiele und den Blick auf andere Fröhlichkeiten derselben Art. Dagegen kamen die jungen Männer zusammen, entfalteteten ihren Charme und bedrängten die Seelen der Frauen, die fasziniert durch die Leichtigkeit des Vergnügens unterlagen und von einer plötzlichen Lüsternheit eingenommen wurden. Das war ebenfalls der Fall, wenn die jungen Männer Gelegenheit hatten, die jungen Mädchen zu sehen, und aus noch triftigerem Grund andere Frauen, die zur Liederlichkeit neigten. Dann nahmen sie ihre leicht beeinflussbaren Seelen gefangen durch täuschende Reden oder durch Blicke, bald durch schmeichelhafte stumme Reden, bald durch einen Händedruck oder durch Zeichen.*³⁶

35 Siehe dazu: Edward S. King, *The Legend of Paris and Helen*, in: *The Journal of the Walters Art Gallery*, 2 (1939), S. 55–72; Fritz Saxl, *The Troy Romance in Italian Art*, in: *Lectures*, London 1957, S. 133; Margaret Roseman Scherer, *The Legend of Troy in Art and Literature*, New York-London 1964, und vor allem: Hugo Buchthal, *Historia Troiana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration*, London-Leiden 1971. Was den Text von Guido de Columnis betrifft, so folgen wir der Ausgabe von Nathaniel Edward Griffin, *Guido de Columnis, Historia destructionis Troiae*, Cambridge (Mass.) 1936.

36 *Celebratur itaque diebus illis in templo ipso tunc festum ipsius Veneris principale, propter quod infiniti de finitimis partibus in illam insulam se contulerant mulieres et viri ob eorum uota in templo ipso cum gaudio multo soluenda. (...) Sed o quam multas impudicissimas mulieres ad impudicos subito traxere collapsus ludorum spectacula et iocorum huiusmodi visiones, ubi iuuenes confluentes suas*

In dieser Atmosphäre erblickt Paris Helena. Bemerkenswert ist die Art und Weise, in der Guido die visuelle Faszination hervorhebt, als sei sie die Quelle des Begehrens: *Von dem Moment an, wo er sie sah, beehrte er sie so heftig, dass er plötzlich, von den Fackeln der Venus in ihrem eigenen Tempel entzündet, durch ein beunruhigendes Verlangen bewegt wurde.*³⁷

Die *incredibilis speciositas* der Gattin von Menelaos ist Objekt einer detaillierten Beschreibung. Wir sind noch am Ende des 13. Jahrhunderts, aber man erkennt bei dem Sizilianer Akzente, die bereits auf Petrarca hinweisen. Was Paris/Alexander am meisten bewundert, sind die glänzenden Haare, das wohlgestaltete Gesicht, die milchweiße Stirn, glatt und faltenlos, den marmornen Hals, die runden Arme, die feinen Finger. Der Blick von Paris (seine Vorstellungskraft) überschreitet die zugelassenen Grenzen, das heißt den Schleier der Kleidung:

*So bewunderte er an ihr das Gleichgewicht des üppigen Busens, auf dessen Oberfläche die Natur in Form von Zwillingkugeln zwei Brüste, wie zwei aus Bronze gefertigte Früchte errichtet hatte.*³⁸

Beinahe alle Miniaturen, welche die Handschriften der ›Historia Descriptionis Troiae‹ illustrieren und die von Hugo Buchthal eingehend untersucht wurden, lassen die Begegnungsszene im Tempel auf beiden Seiten einer nackten Venusstatue stattfinden, die so zur Schirmherrin der Ehebrecher wird (Abb. 3). Dieses Motiv findet sich noch in der Malerei des Quattrocento, wie zum Beispiel bei dem anonymen venetianischen *Maestro delle Storie di Elena*³⁹ (Abb. 4), aber seine Ursprünge sind wahrscheinlich älter als die Illustrationen der ›Historia‹ von Guido, denn sie erscheinen bereits in den illuminierten Handschriften des ›Roman de Troie‹ von Benoît de Sainte-More.⁴⁰ So erscheint Ve-

exercent illecebras et raptos animos mulierum ex dissolutionibus gaudiorum ad sui pudoris crimen subita rapacitate seducunt, cum habentes iuvenes habilitatem commodam uidendi puellas et multo forcius alias ad mundana deliramenta promotas, nunc signorum instinctu mulierum animos se de facile mouentes cecis sophismatibus et dulcium fallaciarum argumentatione concludunt; Guido de Columnis (Anm. 35) f. 37r-37v (S. 70).

37 *Quam ut vidit, invidit, dum de facili facibus accensus Veneris in Veneris templo desiderio fluctuat anxioso;* Guido de Columnis (Anm. 35) f. 38v (S. 71).

38 *Sic miratur in illa lati pectoris equalitatem extensam, in cuius planicie duo urbera ueluti duo poma surgencia aeris natura quasi geminas cacuminauit in pilas;* Guido de Columnis (Anm. 35) f. 39r (S. 73).

39 Details in King (Anm. 35) S. 55–61 und Federico Zeri, Rinascimento e Pseudo-Rinascimento, in: Storia dell'Arte italiana. Parte seconda: dal Medioevo al Novecento. Volume primo: dal Medioevo al Quattrocento, Turin, S. 543–574 (bes. S. 570–571).

40 London, British Library, MS. Royal 20 D. I., fol. 49v. Vgl. Buchthal (Anm. 35) Pl. 13, 2.

nus in der Handschrift der British Library Royal 20 D. I, fol. 49 v, die um die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert wird (Abb. 5). Sie befindet sich hier jedoch nicht im Zentrum der Komposition, sondern an einer der Außenseiten, in Form einer kleinen Statue, die auf einem Sockel aufgestellt ist.

Eine der seltsamsten Szenen unter denen, die den Kommentatoren Probleme bereitet haben, ist diejenige der Plünderung des Tempels von Kythera. Sie findet sich in der Handschrift der Nationalbibliothek in Madrid auf Folio 43, unmittelbar nach der Szene des Zusammentreffens (fol. 42, Abb. 6). Hugo Buchthal lenkt die Aufmerksamkeit auf den sonderbaren Charakter der Szenerie und interpretiert sie als die Repräsentation einer Profanierung der »fremden Götter«.⁴¹ Meiner Meinung nach handelt es sich weniger um eine Szene der Profanierung (für Helena wie auch für die Trojaner war Venus die wichtigste Verbündete), sondern vielmehr um eine einfache Plünderungsszene, ein Umstand, der sich übrigens auch im Text von Guido offenbart: *Sie drangen plötzlich in den Tempel ein, plünderten ihn und bemächtigten sich alles dessen, was sie dort fanden.*⁴²

Die Venusstatue ist indessen nicht ausdrücklich im Text vermerkt. So ist es beeindruckend festzustellen, dass sie einmal mehr das Zentrum der Komposition einnimmt. Während am äußersten rechten Rand der Seite Helena im Begriff ist, sich *manu militari* auf, einzuschiffen, scheint die Venusstatue im Zentrum in einer letzten Regung des Widerstandes lebendig zu werden, wogegen einer der Angreifer schon bereit ist, sie auf seinen Rücken zu laden, um sie zum Schiff zu transportieren. Man wird also Zeuge eines doppelten Raubes, desjenigen der Helena und desjenigen des Idols. Der Text besagt nichts über die Bedeutung dieses doppelten narrativen Fadens. Man könnte hier die Laune eines erfindungsreichen Illustrators sehen, der imstande ist, durch die Bildseite dem Text ein wenig mehr an Farbe und Bewegung hinzuzufügen.

Man muss bis zum 16. Jahrhundert warten, um ein weiteres Beispiel dieser ikonographischen Tradition zu finden, nun jedoch auf einem anderen Niveau und mit anderen Mitteln wieder aufgenommen. Das große Gemälde Maerten van Heemskercks, 1534–35 datiert, welches den Raub der Helena zeigt und sich heute in Baltimore befindet (Abb. 7, 8), basiert ebenfalls auf dem Text von Guido de Columnis.⁴³ Die Szene spielt in einem traumhaften Kythera,

41 Buchthal (Anm. 35) S. 48ff.

42 *subito in templo intrant (...) templum spoliant, et vniuersa predantur*; Guido de Columnis (Anm. 35) f. 40r (S. 75).

43 Van Heemskerck hätte sich von der niederländischen Version, welche 1479 in Gouda gedruckt wurde, inspirieren lassen können. Aber angesichts seiner Bildung und seiner humanistischen Interessen hätte er wohl auch die lateinische Fassung lesen können. Details in: Ilja M. Veldman, Maerten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century,

welches den entrückten Blickpunkt einer »Weltlandschaft« nordischen Ursprungs mit dem Vergnügen am archäologischen Detail vereint, wie es die nordländischen Künstler faszinierte, die im Rom des 16. Jahrhunderts gearbeitet haben und unter diesen vor allem Heemskerck. In diesem, ein imaginäres Kythera zeigenden Panorama vermischen sich die *mirabilia* von Rom und die sieben Weltwunder.⁴⁴ Die Engelsburg und die Pyramide des Cestius gehen zusammen mit dem Koloss von Rhodos und dem Mausoleum von Halikarnassos; der *Obeliscus Vaticanus* mit dem Artemistempel von Ephesos. Das Zentrum dieser Wunderlandschaft wird von einem fantastischen Zentralbau eingenommen (Abb. 8), welcher, *mutatis mutandis*, dieselbe zentralisierende Rolle spielt wie der Venustempel der älteren Illustrationen der ›Historia destructionis Troiae‹. Sein Eingang ist von Statuen zweier Flussgötter flankiert, aber eine andere Statue aus Bronze, die am Eingang plaziert ist, bestätigt uns, dass es sich tatsächlich um den Tempel der Liebesgöttin handelt. Vor diesem Gebäude, im Vordergrund der Komposition, wird die Szene der Entführung der Helena dargestellt.

Auf einem Pferd sitzend, das mit einem reichen, in dunklem Rot gehaltenen Überwurf versehen ist, zeigt sie sich dem Betrachter in ihrer ganzen Schönheit, wiederum zusammengestellt nach der Beschreibung des Guido de Columnis: *Er bewunderte in der Tat an ihr so sehr die prachtvollen goldenen Haare mit ihrem strahlenden Glanz, welche ein schneeweißer Streifen in der Mitte in zwei gleichgroße Teile teilte und in denen mit goldenen Fäden, die sich auf beiden Seiten herabschlangelten, die Locken in einer vollkommenen Ordnung zusammen gehalten wurden. Darunter bot sich die Fläche ihrer Stirn so weiß wie Milch oder Schnee dar, gewölbt bis zu ihren glänzenden Schläfen, dort, wo ihre vergoldete Mähne anschwoll, zu einer leuchtenden Vision. Keine verunstaltende Falte durchfurchte die harmonische Oberfläche ihrer Stirn.*⁴⁵

Amsterdam-Maarsen 1977; Rainald Grosshans, Maerten van Heemskerck. Die Gemälde, Berlin 1980; Leonard Barkan, *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven-London 1999, S. 179–189

44 Details in: Grosshans (Anm. 43) S. 116–119; Margarete Demus-Quatember, *Ricordo di Roma. Mirabilia Urbis Romae und Miracula Mundi* auf einem Gemälde von Martin van Heemskerck, in: *Römische Historische Mitteilungen*, 25 (1983), S. 203–223; Ausstellungskatalog: *Fiamminghi a Roma. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance, 1508–1608*, Rom-Brüssel 1995, S. 216–218; Martin Stritt, *Elena di Roma. Il paesaggio fantastico di van Heemskerck*, in: *FMR*, 137 (2000), S. 114–128.

45 *miratur enim tam in ea rutilanti fulgore flavescere crines multos, quos nivei candoris protractus in medio crine dyametris equalibus dividebat et aurea fila hinc inde serpenicia sub certi lege federis coegerant involutos. Sub quibus subsidebat frontis lactea et nivosa planicies ad eius fulgencia tempora usque distensa ubi crinum aureorum cumulus prolucida visione turgebat. Cuius frontis detestabilis nulla rugositas planiciem sulcaverat adequatam.* Guido de Columnis (Anm. 35) f. 38r–38v (S. 71–72).

Die ausziehende Schar bewegt sich nach rechts, wo im Hafen die vor Anker liegenden Schiffe warten, welche nicht nur die herrliche Tochter des Zeus und der Leda, sondern auch die Schätze nach Ilion bringen sollen. Unter ihnen und dem Betrachter besonders deutlich vor Augen geführt, befindet sich eine große golden polierte Bronzestatue. Ihre Position innerhalb der Bildinszenierung zeigt, dass es sich um ein »herausragendes« Detail handelt, ein Detail, an dem der Betrachter nicht vorbeikommt, welches er unweigerlich von nahem sehen muss. Eine erste allgemeine Identifikation dieser Statue ist unproblematisch, denn nackt und mit einem Apfel in der Hand stellt sie sich offensichtlich als ein Abbild der Venus dar. Was dagegen problematisch erscheint, ist ihre Bedeutung innerhalb des narrativen Ablaufs bei Heemskerck.

Im Vergleich zu den älteren Illustrationen der »Historia destructionis Troiae«, welche in ein und derselben Szene den Raub der Helena und den Diebstahl der Statue zeigen (Abb. 6), befinden wir uns hier in einem fortgeschritteneren Moment der Erzählung, denn Helena und die Statue (Abb. 8) befinden sich diesmal bereits beide auf dem Weg zu den trojanischen Schiffen. Andere wichtige Momente verknüpfen sich in einem malerischen Diskurs, den es jetzt zu entschlüsseln gilt. Wenn der Betrachter seine Vorstellungskraft etwas bemüht, dann kann er davon ausgehen, dass die Venusfigur bei Heemskerck aus der *sancta sanctorum* des Tempels stammt, von dem man die nicht weit entfernte und noch immer offen stehende Tür sehen kann. Dagegen hat keine noch so kühne Vorstellungskraft eine Chance, den Aufstellungsort und die genaue Funktion der Statue im Inneren des Tempels zu bestimmen und das vor allem deshalb, weil diese goldfarbene Bronzestatue der Venus eine so untypische Haltung einnimmt. Mit ihren gebeugten Beinen und den gekrümmten Armen ist diese Statue gewiss keine *statua* in der herkömmlichen Bedeutung des Begriffs, das heißt, ein *Standbild*, eine stehende Figur, sondern eine hingestreckte Darstellung, ein Bildtyp, wie er zur Zeit Heemskercks sehr in Mode war und der wahrscheinlich auf kurz zuvor geschaffene Werke Michelangelos zurückgeht (Abb. 9).⁴⁶

Wenn es im Gemälde von Heemskerck so etwas wie Intertextualität oder eine extradiegetische, dialogische Absicht geben sollte, so werden diese nur im geringen Maße offensichtlich, ja regelrecht versteckt durch einen anderen deutlich hervortretenden Dialog. Dabei handelt es sich ganz in der komplexen Traditionslinie des *paragone* um einen formellen und symbolischen Dialog zwischen Helena und Venus. Das erste Element dieses Dialoges findet sich auf dem Niveau der intradiegetischen Anspielung. Die Venusstatue ist zugleich

46 Für die »hingestreckte Statue« siehe auch: Leonard Barkan, *Unearthing the past: archaeology and aesthetics in the making of Renaissance culture*, New Haven 1999, S. 179ff.

ein *agalma* (eine wertvolle und begehrenswerte Sache) und ein *eidolon/simulacrum* in der Bedeutung des Wortes, wie sie ihm ein Gauricus gegeben hat. Dieses *eidolon*, welches Venus mit dem Apfel in der Hand repräsentiert, ist ein analeptischer Verweis auf den Schönheitswettbewerb, welcher den Ausgangspunkt für den trojanischen Krieg bildete und auf den symbolischen Preis, den Paris der schönsten der Göttinnen verliehen hatte. So wird die Statue ein Abbild von speziellem Rang, denn sie repräsentiert in ihrer ganzen Pracht die schönste Bewohnerin des Olympos. Was Helena angeht, so ist sie die schönste Bewohnerin der Erde. Die eine aus Fleisch, die andere aus Bronze sind sie durch ihre Schönheit verwandt und finden sich in ein Spiel von Übereinstimmungen hineingezogen, bei dem der Betrachter eingeladen ist, es aufzudecken. Das subtilste von allen ist wahrscheinlich dasjenige, welches das Verhüllen (und Enthüllen) thematisiert. Man erinnere sich, wie sich in der Beschreibung der Helena von Guido de Columnis⁴⁷ die Metaphern der Reinheit (*frons lactea et nivosa*, etc.) und des Glanzes (*crinium aureorum cumulus*) verbinden. Es gab dort auch eine Passage, in der die Bronze erwähnt wurde und, man ahnt es bereits, vor allem ihrer Qualitäten, der Härte und Festigkeit wegen gelobt wurde. Es handelt sich um die Stelle, wo Guido von der Beschreibung des sichtbaren Körpers zu derjenigen des »nur gedachten« übergeht, das heißt, zur Beschreibung des nackten Körpers von Helena. An dieser Stelle erwähnt der Autor die Brüste der schönen Helena, die er sich als zwei »Früchte aus Bronze« vorstellt (*duo poma surgencia aeris natura*),⁴⁸ um anschließend sofort diese neue und kühne Metapher auszulegen: *Als er schließlich ihre edle, harmonische Statur betrachtete, überlegte er und begriff, dass die verborgenen Teile ihres Körpers von einer noch größeren Schönheit sind, worauf er nachdachte und wahrnahm, dass die Natur sich bei der Gestaltung ihres Aussehens in nichts getäuscht hatte.*⁴⁹

Die Wiederaufnahme des Themas bei Heemskerck ist von einer manieristischen Raffinesse. Der Legende nach war die »Frucht der Zwietracht« ein Apfel aus Gold und nicht aus Bronze. Indem der Künstler ihm in seiner Darstellung die gleiche Stofflichkeit verleiht wie der gesamten Statue, bewirkt er eine Verschiebung, in welcher die analeptische Anspielung (die erste Funktion dieser Frucht) den Vortritt einer zweiten und vielleicht wichtigeren Funktion überlässt. Dabei handelt es sich um die Anspielung, die durch das Verhältnis der Ähnlichkeit zwischen dem Apfel und den Brüsten hervorgerufen wird, ei-

47 Guido de Columnis (Anm. 35) f. 38v (S. 71).

48 Guido de Columnis (Anm. 35) f. 39r (S. 73).

49 *Et demum staturam eius eque proceritatis attendens prestanciori forma putat et concipit esse membra latentia, dum vere putet et patenter inspiciat in eius compositione persone naturam in aliquo nullatenus delirasse*, Guido de Columnis (Anm. 35) f. 39r (S. 73).

ner mit unleugbarer Geschicklichkeit bewerkstelligten Ähnlichkeit. Die Frucht ist durch den Maler hervorgehoben und wird vom Betrachter wie eine richtige Trophäe wahrgenommen, wie ein Zeichen, das erfaßt und überdies in seiner ganzen Komplexität interpretiert werden muss; die Brüste sind – wie die *convenientia* es verlangte – zur Hälfte verborgen. Es existiert hier ein subtiles Spiel, in welchem sich die Nacktheit zugleich zeigt und auch versteckt. Sie verbirgt sich hinreichend, so dass der Betrachter die vollkommene Form von Helenas Busen nicht sehen kann, jedoch zu wenig, um sich nicht doch eine Vorstellung des poetischen Spiels der erotischen Vergleiche machen zu können. Man muss jedoch die Tatsache hervorheben, dass all dies bei Heemskerck im Namen eines *paragone* zwischen Helena und Venus geschieht,⁵⁰ der sich mittels Übertragungen, ja sogar kunstvoller manieristischer Verwandlungen vollzieht, denn in dem vom Bild vorgeschlagenen Spiel enthüllt das Unsterbliche (dennoch) das, was das Sterbliche verhüllt.

Es ist interessant, auch die anderen in diesem Gemälde angewandten Bildstrategien aufzuklären. Wenn die von Heemskerck in seinem Gemälde von 1534/35 dargebotene Statue der Venus vielleicht als eines der ersten Zeugnisse einer schnellen und sinnreichen Rezeption der Werke Michelangelos für die Neue Sakristei in Florenz (1534) gewertet werden kann,⁵¹ so lässt sich vielleicht die Figur der Helena als eine erste und sinnreiche Rezeption eines Schlüsselgemäldes von Raffael einschätzen.

Es handelt sich dabei um das mythische Gemälde, welches von Raffael der Legende nach zum Ende seines Lebens geschaffen worden sei und das nach derselben ungewissen Quelle seine letzte und große Liebe repräsentiert habe, nämlich die berühmte Fornarina (Abb. 10).

In der durch Heemskerck ausgeführten Wiederaufnahme wird die dunkelhaarige Fornarina zur blonden Helena, aber ihre Haltung und ihr erotischer Ausdruck sind nicht weit von der Vorlage entfernt. Dadurch bietet uns der Maler (Abb. 7, 8) einen *paragone* zweiten Grades an, der ein Spiel nach sich

50 Für den Kontext siehe: Lars Olof Larsson, Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus, Uppsala 1974; Leatrice Mendelsohn-Martone, Paragoni. Benedetto Varchi's ›Due Lezzioni‹, ›Paragoni‹ and Cinquecento Art Theory, Ann Arbor 1978; Simonetta La Barbera, Il paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento, Bagheria 1997.

51 Über die Rezeption Michelangelos Statuen der Neuen Sakristei kann man jetzt mit viel Gewinn zwei Arbeiten lesen: Raphael Rosenberg, Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung, München-Berlin 2000, S. 77f. und (für den Fall der *Aurora* und ganz im Sinne unserer Betrachtungen) Hans Körner, Statuenliebe in St. Peter. Rompilger und Romtouristen vor Guglielmo della Porta's Grabmal für Papst Paul III) (=Düsseldorfer Kunsthistorische Schriften, 1), Düsseldorf 1999.

zieht, zwischen Malerei und Skulptur, zwischen Raffael und Michelangelo (Abb. 9, 10).

Die Tatsache, dass der Künstler diese Art von komplexen und raffinierten Anspielungen beherrschte, zeigt sich uns in einem späteren Werk, welches er kurz vor seiner Abfahrt aus Rom schuf. Es handelt sich um den Heiligen Lukas, das Porträt der Jungfrau Maria malend (gegen 1553, heute im Museum von Rennes), dessen komplexe Intertextualität immer wieder kommentiert und analysiert wurde.⁵² Man sollte dennoch den Umstand hervorheben, dass im Fall der Entführung der Helena der vielseitige metaartistische Diskurs (der Vergleich Skulptur – Malerei, Michelangelo – Raffael, alt – modern) durch einen intradiegetischen Diskurs begleitet wird, der den Vergleich zwischen Frau und Statue begründet.

Eine der sinnreichsten Ideen von Heemskerck berührt sogar den Kern der durch diesen *paragone sui generis* gestellten Herausforderungen. Im Prinzip gibt es zwischen einer Frau und einer Statue trotz aller möglichen *similitudo* einen wesentlichen Unterschied: die eine ist beweglich und lebendig; die andere ist unbeweglich und tot.⁵³ Die von Heemskerck vorgeschlagene Inszenierung lässt vermuten, dass sich der Maler dieser Differenz bewusst war und versuchte, diese soweit wie möglich abzuschwächen. Er hat dies auf zweierlei Art getan: einerseits mittels gewisser Übertragungen von Qualitäten und andererseits durch einen Trick, obgleich auch die Umschreibung der Qualitäten nicht ohne Spitzfindigkeiten auskommt. Bei dem Punkt, wo der Unterschied zwischen dem lebendigen Wesen und dem Artefakt am offenkundigsten ist – der Bewegung – hat der Maler die einzig mögliche Lösung gefunden, die es gestattet, diese maximal zu reduzieren: weder die Frau noch die Statue bewegen sich. Weder die eine noch die andere gehen, bewegen sich selber vorwärts. Beide werden bewegt, beide werden transportiert. Dies spielt zweifellos eine Rolle in der Verdeutlichung der Passivität der Opfer des Raubes, sowie der Plünderung. Es ist jedoch ebenfalls interessant zu bemerken, wie die Passivität dieser beiden Körper, die der Betrachtung dargeboten wird (und die nichts weiteres als eine neue Strategie ist), durch den aktiven und dynamischen Charakter der Handlungsträger verstärkt wird: das Pferd, welches ein Bein hebt und der Lastträger, der sich unter dem Gewicht seiner schönen Beute beugt.

52 Vgl.: Gisela Kraut, Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Worms 1986, S. 80–86 und Victor I. Stoichita, Eine kurze Geschichte des Schattens, München 1999, S. 87–91.

53 Zu diesem Thema immer noch überzeugend: Roman Jakobson, La statue dans la symbolique de Pouchkine (1937), in: Roman Jakobson, Questions de poétique, Paris 1973, S. 152–189.

Etwas Wichtiges ereignet sich in dem großen Gemälde von Heemskerck. Diese *Wunderlandschaft*, die Prinzipien gehorcht, welche nicht sehr weit von denjenigen entfernt sind, die die kumulativen Taxinomien der *Wunderkammer* beherrschen, zeigt im Vordergrund seiner Ansammlung von *mirabilia* das im besonderen Sinne manieristische Wunder, welches vor kurzem so gut durch Horst Bredekamp untersucht wurde: die Umkehrbarkeit zwischen »Natur« und »Kunst«, zwischen »belebt« und »unbelebt«. ⁵⁴

Wir befinden uns in einer Epoche, in der extreme Strategien angewandt werden, um Effekte der Umkehrbarkeit hervorzurufen. Cellinis ›Vita‹ liefert uns in diesem Zusammenhang zwei gute Beispiele. Das erste wurde bereits durch Bredekamp am Anfang seines Buches über ›Antikensehnsucht und Maschinenglauben‹ zur Sprache gebracht. ⁵⁵ Es geht um die Passage, in der Cellini von der Präsentation seines silbernen *Jupiters* vor dem König und seinem Hof 1545 in der Galerie von Fontainebleau berichtet: *Indessen endigte ich, mit grosser Sorgfalt, den schönen Jupiter von Silber mit seiner vergoldeten Base, die ich auf einen hölzernen Untersatz gestellt hatte, der wenig zu sehen war, und in denselben hatte ich vier hölzerne Kügelchen gefügt, die über die Hälfte in ihren Vertiefungen verborgen waren, und alles war so gut eingerichtet, dass ein kleines Kind sehr leicht nach allen Seiten die Statue des Jupiters bewegen konnte. Da ich sie nun auf meine Weise zurecht gemacht hatte, brachte ich sie nach Fontainebleau, wo der König war. Zu der Zeit hatte Bologna die Statuen von Rom zurückgebracht und sie mit grosser Sorgfalt in Erz giessen lassen. (...) In dieser Galerie hatte Bologna alle die Arbeiten von Erz, die sehr gut vollendet waren, in bester Ordnung aufgestellt, jede auf ihrem Piedestal, und es waren, wie ich schon oben sagte, die besten Arbeiten der Alten in Rom.*

In gedachtes Zimmer brachte ich meinen Jupiter (...) Ich stellte die Statue an ihren Ort, soviel ich vermochte, aufs beste zurecht und erwartete die Ankunft des grossen Königs. Jupiter hatte in seiner rechten Hand den Blitz, in der Stellung, als wenn er ihn schleudern wollte; in die linke hatte ich ihm die Welt gegeben, und hatte zwischen die Flamme des Blitzes, mit viel Geschicklichkeit, ein Stück weisse Kerze angebracht. (...) Als ich den König hereintreten sah, liess ich durch meinen Gesellen Askanio ganz sachte den schönen Jupiter vorwärts bewegen, und weil die Statue gut und natürlich gemacht war, und ich selbst in die Art, wie sie bei der Bewegung schwankte, einige Kunst gelegt hatte, so schien sie lebendig zu sein. Die Gesellschaft liess jene antiken Statuen hinter sich und betrachtete zuerst mein Werk, mit viel Vergnügen, sogleich sagte der König: das ist eine schönere Arbeit, als jemals ein Mensch gesehen hat, und ich, der ich mich doch an dergleichen Dingen vergnüge und sie

⁵⁴ Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.

⁵⁵ Bredekamp (Anm. 54) S. 11.

verstehe, hätte mir sie nicht den hundertsten Teil so gut vorgestellt. (...) Madame d'Estampes sagte aber auf eine kühne Weise: es scheint, als wenn ihr nur zu loben hättet! sehet ihr nicht, wie viel schöner alle Figuren von Erz hier stehen? in welchen die wahre Kraft dieser Kunst besteht, und nicht in solchen modernen Aufschneidereien. Darauf machte der König eine Bewegung und die andern zugleich, und warf einen Blick auf die Figuren, die aber, weil die Lichter tiefer stunden, sich nicht gut ausnahmen. Darauf sagte der König: wer diesen Mann heruntersetzen wollte, hat ihn sehr begünstigt, denn eben bei diesen herrlichen Figuren sieht und erkennt man, dass die seinige viel schöner und wundersamer ist, und man muss den Benvenuto sehr in Ehren halten, da seine Arbeiten nicht allein den alten gleich sind, sondern sie noch übertreffen.⁵⁶

Die Passage ist dermaßen klar, dass es beinahe unnötig erscheint, auf den Umstand einzugehen, dass Benvenuto in diesem schwierigen *paragone* den Sieg dank einer geschickten Inszenierung der Statue und durch die berechnende Vortäuschung eines lebendigen Eindrucks davongetragen hat. Dadurch präsentiert sich die Statue (bei welcher Benvenuto nicht zögert, sie als eine wirkliche Person zu behandeln: *il mio Giove*) zugleich als die höchste Stufe der Mimesis (*la faceva parer viva*) und der Schönheit (*da gran lunga la più bella*).

Die Auflösung dieser Geschichte verdient es ebenfalls vermerkt zu werden, denn sie stellt sich, wie übrigens die gesamte Passage, als ein Hintersichlassen des Anekdotischen durch das Symbolische dar: *Madame d'Estampes sagte: wenn man von diesem Werke sprechen wollte, so müsste man es bei Tage sehen, weil es alsdann nicht eintausend mal so schön als bei Nacht erscheinen würde, auch müsse man betrachten, dass ich der Figur einen Schleier umgeworfen habe, um ihre Fehler zu verbergen.*

Es war das ein sehr feiner Schleier, den ich mit viel Anmut dem Jupiter umgelegt hatte, damit er majestätischer aussehen sollte. Ich fasste ihn darauf an, indem ich ihn von unten aufhub, die schönen Zeugungsglieder (quei bei membri genitali) entdeckte und indem ich ein wenig Verdruss zeigte, ihn ganz zerriss.⁵⁷

Die Symbolik der Geste benötigt kaum einen weiteren Kommentar. Es folgt dasselbe Spiel der Übereinstimmungen, wie dasjenige, welches einen Heemskerck dazu getrieben hatte, teilweise das eigentliche Objekt der Begeisterung

56 Benvenuto Cellini, ›Vita‹, hg. von Ettore Camesasca, Mailand 1985, S. 497. Johann Wolfgang Goethe, Leben des Benvenuto Cellini / Diderots Versuch über die Malerei / Rameaus Neffe, hg. von Norbert Miller und John Neubauer (=J. W. Goethe, Sämtliche Werke, Bd. 7), München 1991, S. 328-330.

57 Cellini, ›Vita‹ (Anm. 56) S. 498; Cellini, Leben (Anm. 56) S. 330.

und des *paragone*, die schöne vergoldete Bronzestatue der Venus, zu verhüllen. Indem Benvenuto das Versteckte enthüllt, signalisiert er durch eine einzige Bewegung, dass sein Schleier nicht einen Mangel verdeckt, wie Madame d'Estampes es nahe legen wollte, sondern im Gegenteil, ein Übermaß. Ein Übermaß an *Genauigkeit*, ein Übermaß an *Treue*, ein Übermaß an *Leben*, welches er der Vorführung der ganzen Statue versucht war zu geben und das in den sittsamen Augen der Damen nur schwer erträglich war.

Eine zweite Passage von Cellinis ›Vita‹ berührt, jedoch in einer anderen Art und Weise, den Kern desselben Problems des Vergleiches zwischen »Leben« und »Form«. Es handelt sich, gerade in seiner Übertreibung, um einen der bedeutungsvollsten und reichsten Berichte, den Vergleich zwischen »Künstler«, »Modell« und »Kunstwerk« betreffend, der uns durch die gesamte westliche Künstler-Literatur überliefert wurde. Gemeint ist die sehr schillernde Geschichte der Ausführung der Lünetten in Fontainebleau (Abb. 11, 12).

Ich fasse sie hier zusammen: Kathrin, Dienerin und Mätresse von Benvenuto betrügt diesen mit Pagolo, seinem Lehrling. Die Rache des Bildhauers ist teuflisch. Er drängt Pagolo dazu, Kathrin zu heiraten, bleibt jedoch selber dabei, die Reize der jungen Ehefrau zu genießen. Nun ist er der Liebhaber und Pagolo der getäuschte Gemahl. Aber diese verwirrte Dreiecksbeziehung endet nicht dort, denn Cellini entschließt sich, Kathrin als Modell für die *Nymphe* von Fontainebleau zu gebrauchen. Die Liebesbeziehung und die Beziehung Künstler/Modell verwandelt sich hier in ein wahres sadomasochistisches Szenario.⁵⁸

Goethe übersetzt diese Passage eher prüde zusammenfassend wie folgt: *Um meine Rache zu vollenden, liess ich sie aber zu mir rufen, modellierte sie, gab ihr ein Frühstück und vergnügte mich mit ihr, nur um Paulen Verdruss zu machen, und dann, um mich auch an ihr zu rächen, jagte ich sie mit Tritten und Schlägen fort. Sie weinte und schwur, sie wolle nicht wiederkommen. Den andern Morgen früh hörte ich an der Türe klopfen, es war Catharine, die mit freundlichem Gesicht zu mir sagte: Meister, ich bin gekommen, mit euch zu frühstücken. Ich sagte, komm nur! Dann gab ich ihr das Frühstück, modellierte sie, und ergötzte mich mit ihr, um mich am Paulen zu rächen, und das ging so viele Tage fort.*⁵⁹

Wir haben hier wahrscheinlich einen der komplexesten und auch einen der grausamsten Berichte eines »Übergangsritus«, bestehend aus der Umformung einer lebendigen Frau in eine Skulptur. Schon Pope Hennessy hat auf den

58 Vgl. Nancy J. Vickers, *The Mistress in the Masterpiece*, in: Nancy K. Miller (Hg.), *The Poetics of Gender*, New York 1986, S. 19–41.

59 Cellini, ›Vita‹ (Anm. 56) S. 482ff.; Cellini, *Leben* (Anm. 56), S. 321.

Umstand hingewiesen, dass auf dem Niveau des Gesamteindrucks die Figur der *Nymphe* kaum glauben lässt, sie sei das Resultat einer unmittelbaren Beobachtungstätigkeit eines Modells in einem Atelier. Eine Beobachtung der Details macht jedoch sichtbar, dass diese konkrete Arbeit wirklich geleistet wurde und sie tatsächlich in eine stilisierte, ja sogar in höchstem Maße manieristische Konzeption des Ganzen integriert wurde.⁶⁰ Im Rahmen dieser Arbeit, oder besser noch, im Rahmen dieses Ritus ist die *Demütigung* des Modells die Garantie für den Erfolg, ich würde sogar sagen, die Garantie für die *Lebensfähigkeit*, für das *Leben* des Werkes. Es ist interessant zu bemerken, dass Cellini darauf verzichtet, über die praktischen Modalitäten des Schmelzprozesses zu berichten, ein Verfahren, dessen Schwierigkeiten er dennoch hervorhebt. Er verzichtet darauf, wie ich meine, aus mehreren Gründen.⁶¹ Der erste ist, wie er uns etwas später in den zu Recht berühmten Passagen offeriert, die Geschichte von einer anderen Schmelze, derjenige, welche in der Geschichte von *Perseus* vonstatten geht.⁶² Michael Cole zeigte in seinem Artikel »Cellini's Blood«, wie sehr diese Seiten in sich einen doppelten und symbolischen Weg umfassen, auf dem sich die »Schmelze des Metalls« mit dem »Einflößen von Leben« vermischt und wo die fließende Bronze und das sich ergießende Blut einen Dialog führen.⁶³ Ich glaube kaum in der Annahme fehlzugehen, dass wenn im Rahmen einer Poetik, die im Kunstwerk einen quasi-lebendigen Organismus sieht, die Geschichte der Schmelze bei *Perseus* die beispielhafte Geschichte der materiellen »Verwirklichung« einer Statue wäre, man die Geschichte des *Jupiter* von Fontainebleau als beispielhafte Geschichte der »Präsentation« einer Statue bewerten könnte. Wohingegen der Bericht von der Entstehung der *Nymphe* von Fontainebleau, auch wenn er sehr gewalttätig war, eine nicht weniger paradigmatische Geschichte des Verfließens, der Umwandlung von »Leben« in »Form« darstellt.

Als ob dies alles nicht deutlich genug wäre, besteht Cellini, von dem man weiß, dass er seine Memoiren diktierte, darauf, in der Schlussfolgerung aus der Geschichte der armen Kathrin, aber sich bereits auf das vollendete Werk

60 John Pope Hennessy, *Benvenuto Cellini*, London 1985, S. 133–146.

61 Zur Durchkomponierung der »Vita« Cellinis siehe kürzlich: Victoria C. Gardner, *Homines non nascuntur, sed figuntur*: Benvenuto Cellini's *Vita* and Self-Presentation of the Renaissance Artist, in: *Sixteenth Century Journal*, 28 (1997), S. 447–465 und Paolo L. Rossi, *Sprezzatura*, Patronage, and Fate: Benvenuto Cellini and the World of Words, in: Philip Jacks, *Vasari's Florence. Artists and Literari at the Medicean Court*, Cambridge 1998, S. 55–69.

62 Vgl. diesbezüglich: M. Orsino, *Il fuoco nella Vita di Benvenuto Cellini: Aspetti di un mito dell'artista-fabbro*, in: *Italian Studies*, 52 (1997), S. 94–110 und Victoria C. Gardner Coates, *Ut vita scultura*: Cellini's *Perseus* and the self-fashioning of artistic identity, in: Mary Rogers, *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot 2000, S. 149–161.

63 Michael Cole, *Cellini's Blood*, in: *Art Bulletin*, 81 (1999), S. 215–235.

beziehend, eine Zeile aus eigener Hand hinzuzufügen: *Niemals wurde ein so schöner Guss erreicht.*⁶⁴

Die gerade von mir zitierten Passagen Cellinis sind zweifellos nur Kostproben, allerdings äußerst vielsagend in der Art und Weise, in welcher die Renaissance und der Manierismus die Metaphysik der Statue als Doppelgänger, ausgestattet mit einem Leben *sui generis*, angehen.

Wir haben uns etwas, wenn auch nur scheinbar, vom Mythos der Helena und von ihrem *eidolon* entfernt. Es wird Zeit darauf zurückzukommen, und dies insbesondere, weil das komplexeste, tiefsinnigste und verspieltteste Zeugnis, gleichzeitig aber auch das klarste aller prä-bellorischen Literatur im Blick auf die Geschichte der Statue als Double in der Kunstgeschichte, paradoxerweise völlig vernachlässigt wurde.

›The Winter's Tale‹ (1610–1611) von William Shakespeare ist, wie man sich erinnert, die Geschichte einer absurden Eifersucht. Leontes, der König von Sizilien, verdächtigt seine Gemahlin Hermione, ihn mit seinem besten Freund Polixenes zu betrügen. Er ordnet an, dass die mutmaßliche Ehebrecherin ebenso wie die vermutete Frucht dieser Beziehung, eine kleine Tochter, getötet werden. Die Kleine wird jedoch gerettet und wächst bei Hirten heran, wohingegen die schöne Hermione durch die Bemühungen der treuen Pauline in Sicherheit gebracht, erst am Ende des Stücks wie eine wahre *dea ex machina* wiedererscheint, das heißt »etwa sechzehn Jahre nach« ihrem Verschwinden. Was uns hier interessiert, ist das Ende von ›Winter's Tale‹: letztlich von der Unschuld seiner Gattin, die er tot glaubte, überzeugt, erreicht Leontes, begleitet durch seine wiedergefundene Tochter Perdita, durch seine Verlobte Florizel, durch der letzteren Vater, Polixenes, und durch die unvermeidliche Pauline die Galerie, in der sich die Statue der Königin befindet, *ein Kunstwerk, das viele Jahre in Arbeit war und erst kürzlich vollendet wurde von jenem vortrefflichen italienischen Meister, Giulio Romano, der, hätte er selbst Unsterblichkeit und könnte seinem Werk Atem einhauchen, die Natur um ihre Kunden brächte, so vollkommen öffnet er sie nach. So ähnlich der Hermione hat er Hermione gemacht, dass es heißt, man möchte zu ihr sprechen und Hoffnung auf Antwort hegen.*⁶⁵

64 ...e fu così bel getto come mai facesi; Cellini, ›Vita‹ (Anm. 56) S. 485.

65 a piece many years in doing and now newly performed by that rare Italian master, Giulio Romano, who, had he himself eternity and could put breath into his work, would beguile Nature at her custom, so perfectly he is her ape: he so near to Hermione hath done Hermione, that they one would speak to her and stand in hope of answer; 65. William Shakespeare, ›The Winter's Tale‹, Akt V, Szene III., deutsche Prosafassung von Ingeborg Boltz, ›The Winter's Tale/Das Wintermärchen‹, Tübingen 1986.

Die Einführung dieser wunderbaren Statue in die Szene ist mit Sorgfalt vorbereitet:

Leontes: Ihre natürliche Haltung! (*Her natural posture!*) Schilt mich, teurer Stein, dass ich sagen kann, du seist wirklich Hermione; oder besser gesagt, du seist sie (*Thou art Hermione; or rather, thou art she*), weil du mich nicht schiltst, denn sie war so mild wie Kindlichkeit und Gnade. Aber dennoch, Paulina, Hermione hatte nicht so viele Falten, war lange nicht so alt, wie diese zu sein scheint.

Paulina: Um soviel grösser das Verdienst unseres Bildhauers, der sechzehn Jahre vorübergehen lässt und sie so darstellt, als lebte sie jetzt.

Leontes: O königliches Kunstwerk, in deiner Hoheit ist Zauberei, (*O royal piece, there's magic in thy majesty...*), die mir meine Sünden ins Gedächtnis heraufbeschworen und deiner staunenden Tochter die Lebensgeister geraubt hat, so dass sie mit dir wie Stein dasteht.

Paulina: Wahrhaftig, Herr, wenn ich geahnt hätte, dass der Anblick meines bescheidenen Standbildes Euch so bewegen würde, – denn der Stein ist mein – hätte ich es Euch nicht gezeigt.

[*Indeed my lord,
If I had thought the sight of my poor image
Would thus have wrought you – for the stone is mine –*

I'd not have showed it.]

Leontes: Zieht nicht den Vorhang.

Paulina: Ihr sollt es nicht länger anstarren, damit Eure Einbildung nicht gleich noch denkt, es bewege sich.

Leontes: Lass sein, lass es sein ! Ich möchte tot sein, wenn ich nicht schon denke – Wer war er, der es schuf ? [...] würdet Ihr nicht meinen, dass sie atmete und dass diese Adern Blut enthielten?

Polixenes: Meisterhaft gemacht. Das Leben selbst scheint warm auf ihren Lippen.

[*Masterly done.
The very life seems warm upon her lip.*]

Leontes: [Noch] die Starrheit ihres Auges hat Bewegung in sich, so hält uns die Kunst zum Narren (*The fixture of her eye has motion in't, As we are mocked with art*).

Paulina: Ich ziehe den Vorhang zu. Mein Herr ist schon so weit entrückt, dass er gleich glauben wird, es lebt. (...) Wenn man es auch erzählen würde, dass sie lebt, würde es belacht werden, wie ein altes Märchen (*Like an old tale*); doch es scheint, dass sie lebt, wenn sie auch noch nicht spricht. Wartet ein Weilchen.

[*That she is living,
Were it but told you, should be hooted at
Like an old talt; but it appears she lives,
Though yet she speak not. Mark a little while.*]⁶⁶

Die Szene ist sonderbar und selbst – man hat es bereits mehrmals erwähnt – ein bißchen unlogisch, und so fehlen denn auch entsprechende Studien und Kommentare nicht.⁶⁷ Die Inspiration, die Shakespeare aus dem euripidischen Mythos der Helena und den Auslegungen des Guido de Columnis zog, ist aber meines Wissens nach bis zum heutigen Tag nie hervorgehoben worden.

Ich wage es zu behaupten, dass durch das Vernachlässigen dieser Verbindung etwas sehr Wesentliches von diesem späten Shakespearestück und seinem berühmten Ende unwiderruflich verloren gegangen ist. Die Geschichte von Hermione nimmt, wenn auch nur teilweise, diejenige der Helena wieder auf. Sowohl die Anspielungen als auch die Umstellungen der Situation sind geschickt in den Text eingebaut. Die Eifersucht des Leontes entspricht derjenigen des Menelaos, die Treue der Hermione derjenigen Helenas, die »ungefähr sechzehn Jahre« der Trennung bei Shakespeare (*by some sixteen years*)⁶⁸

66 Shakespeare (Anm. 65), Akt V, Szene III.

67 Als Auswahl: Adrien Bonjour, *The Final Scene of The Winter's Tale*, *English Studies*, XXXIII (Oktober 1952), S. 193–208; Kenneth Muir, *The Conclusion of The Winter's Tale*, in: Douglas William Jefferson (Hg.), *The Morality of Art. Essays Presented to G. Wilson Knight by his Colleagues and Friends*, London 1969, S. 87–101; James R. Siemon, *But It Appears She Lives: Interaction in The Winter's Tale*, *PMLA*, 1974, S. 10–15; Martin Mueller, *Hermione's Wrinkles, or Ovid Transformed: An Essay on The Winter's Tale*, *Comparative Drama*, 5 (1971–1972), S. 226–239; Leonard Barkan, *Living Sculptures: Ovid, Michelangelo, and The Winter's Tale*, *ELH*, 48 (Spring, 1981), S. 639–667; Jörg Hasler, *Romance in the Theater: The Stagecraft of the »Statue Scene« in The Winter's Tale*, in: Kenneth Muir/ Jay L. Halio/ D. J. Palmer (Hg.), *Shakespeare, Man of the Theater*, Newark 1983, S. 203–211; Allan Bloom, *Shakespeare on Love and Friendship*, Chicago-London 2000, S. 120–127; Leonard Barkan, *The Heritage of Zeuxis. Painting, Rhetoric, and History*, in: Alina Payne/Ann Kuttner/Rebekah Smick (Hgg.), *Antiquity and Its Interpreters*, Cambridge 1999, S. 99–109) ist derjenige, der der Entschlüsselung dieser Szene am nächsten kommt, als er behauptet: »Shakespeare hat in fact interwoven Cicero's Zeuxis with Ovid's Pygmalion« (S. 107). Die wesentliche Anspielung an Euripide's Helena bleibt ihm aber fremd.

68 Shakespeare (Anm. 65), Akt V, Szene III.

decken sich in etwa mit den »siebzehn Jahren«, die zwischen der Entführung Helenas und ihrem Wiedersehen mit Menelaos verstreichen usw.⁶⁹

Das wichtigste Detail dieser komplexen Bezugnahme ist der Umstand, dass die Person der Hermione bereits bei Guido de Columnis erscheint. Es ist allgemein bekannt, dass Shakespeare seine ›Historia destructionis Troiae‹ sehr gut gekannt haben muss, denn er schöpfte daraus Inspirationen für zwei weitere Stücke, insbesondere für ›Troilus und Cressida‹.

Guido, der lediglich der Tradition folgt, führt Hermione als eine Nebenfigur in seine Geschichte ein, indem er sie bei ihrem ersten Auftritt als *Hermiona nata ex Helena supradicta* vorstellt.⁷⁰ Die spielerische Intertextualität von Shakespeare ist faszinierend, denn auch seine Hermione ist (mit Gewissheit auf metaphorischem Niveau) *nata ex Helena supradicta*, und die ›Winter's Tale‹ war ebenfalls – *like an old tale* – die Geschichte einer Doppelgängerin. Jedoch gerade in der Art und Weise der Ausführung dieser Rückgriffe erweist sich Shakespeare als ein wahres Kind seiner Zeit, denn hier wird zum ersten Mal klar und deutlich das Motiv des belebten *eidolon* durch die beseelte Statue ersetzt. Das *simulacrum Helenae*, von dem die lateinischen Übersetzungen der damaligen Zeit sprechen, hat vielleicht dazu ebenso den Boden vorbereitet wie der künstlerische Mythos der lebendigen Statue.

An diesem Punkt angelangt, kann der Forscher nur sein Bedauern darüber ausdrücken, dass trotz seiner »manieristischen« Sensibilität die Kenntnisse Shakespeares auf dem Gebiet der Kunstgeschichte eher begrenzt waren. Um es deutlicher zu sagen, ich hätte es bevorzugt, wenn der grosse Will seine magische Statue nicht Giulio Romano⁷¹ zugeschrieben hätte, sondern, sagen wir, Benvenuto Cellini. Aber es scheint mir trotzdem wichtig zu unterstreichen, dass die shakespearsche Auslegung einer klaren und radikalen Umgestaltung der Geschichte entspricht, die ihn inspiriert hat. Der große Bildhauer von Shakespeare ist in Wirklichkeit weder Giulio Romano noch Benvenuto Cellini, sondern die Zeit. Und was ist ihr Werk? Es sind die Falten der Hermione, für die Leontes keine Erklärung findet und die, wenn ich es richtig sehe, eine geschickte Antiphrase der *nulla detestabilis rugositas* darstellen, welche Guido de Columnis der ewig reinen Stirn seiner Helena zuschreibt.⁷²

69 Euripides (Anm. 20) 50ff.

70 Guido de Columnis (Anm. 35) f. 36r (S. 69).

71 Vgl. zu diesem Problem: Karl. Woermann, Shakespeare und die bildenden Künste, Leipzig 1993, bes. S. 55–75; E. Künstler, Julio Romano im Wintermärchen, in: Shakespeare Jahrbuch 92 (1956), S. 291–298; Rosalie L. Colie, Shakespeare's Living Art, Princeton 1974, S. 279–283.

72 Guido de Columnis (Anm. 35) f. 38v (S. 72).

Da uns jedoch Shakespeare auf unserer Suche, wie wir gesehen haben, nur bis zu einem gewissen Punkt begleiten konnte, kommen wir jetzt am Schluss noch einmal auf die Kunsthistoriker und auf die Kunsttheoretiker zurück.

Wenn Gian Pietro Bellori 1664 in der Schlussfolgerung seiner Lobrede auf das vollkommene Gemälde des Guido Reni (Abb. 1) seine Meinung zu der Möglichkeit, der Krieg von Troja wäre nicht für eine Frau aus Fleisch und Blut geführt worden, sondern für ein Kunstwerk, zum Ausdruck bringt, so bezeichnet diese Behauptung den Höhepunkt, ja sogar die Überschreitung einer Legende, deren Wurzeln sehr tief im Humus der Geschichte der Schöpfung eines künstlichen Doppelgängers verhaftet sind. Panofsky hatte fraglos Recht, wenn er sein amüsiertes Erstaunen äußerte und den Ästhetizismus Belloris heraushob. Seine Haltung stimmt zweifellos mit seinem Entwurf und mit seinen neukantianischen, ja cassirerschen Anregungen überein, die ihn dazu führen, in Bellori den Gipfel einer »Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie« zu sehen.

Der hier von mir vorgelegte Beitrag bildet eine ausgewachsene Fußnote, die ich Panofskys klassischem Text hinzuzufügen versucht habe. Diese lange Fußnote hätte aber wohl keinen Platz in Panofskys System, weil sie eher Bestandteil eines eigenen Fragenkatalogs an eine andere Generation von Forschern ist. Diese Generation könnte vielleicht, trotz ihrer eigenen und unvermeidlichen Grenzen, ihren eigenen Beitrag leisten. Nicht zwingenderweise angelehnt zu einer »*Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*«, aber zu einer »*Begriffsgeschichte der älteren Bildpraxis*«.

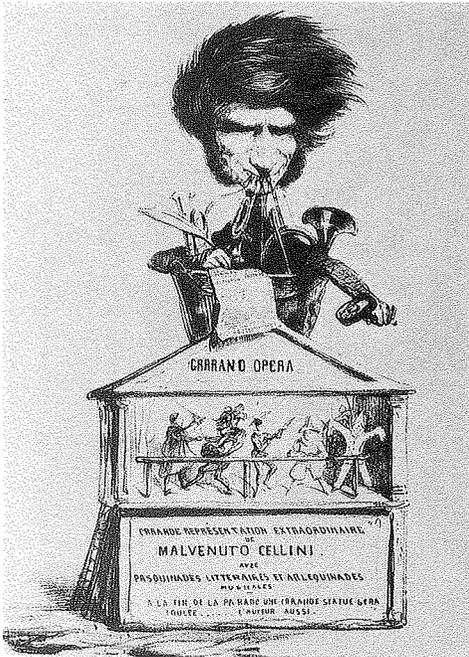


Abb. 1 B. Rouboud, L'Homme orchestre. Karikatur auf Berlioz' Oper als „Malvenuto Cellini“, Lithographie 1838. Paris, Musée de l'Opéra



Abb. 2 Bildnis Benvenuto Cellinis, in: Giuseppe Bossi: Vite e ritratti [...], Mailand 1820, Bd. I, Tafel XIV, Kupferstich. Mailand, Castello Sforzesco



Abb. 3 Francesco Podesti, Franz I. in der Werkstatt Cellinis, Öl/Lw, 1836/37. Rom, Galleria d'Arte Moderna



Abb. 10 Raffael, Bildnis einer jungen Frau (La Fornarina), 85 x 60 cm, Öl auf Holz, 1518-1519, Rom, Galleria Nazionale

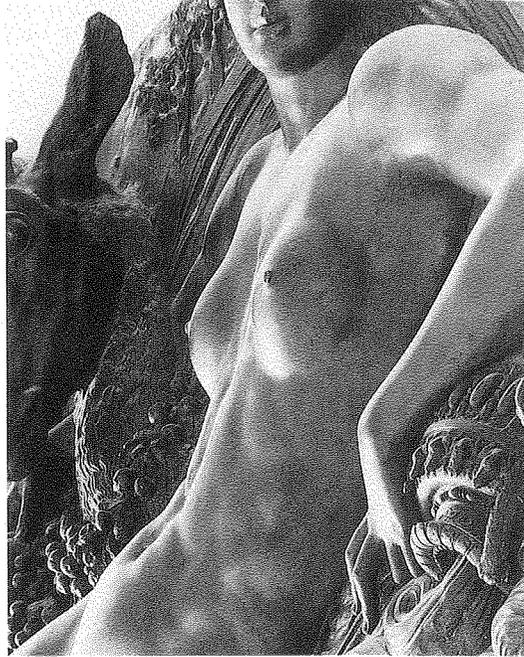


Abb. 12 Benvenuto Cellini, Die Nympe von Fontainebleau, Detail.

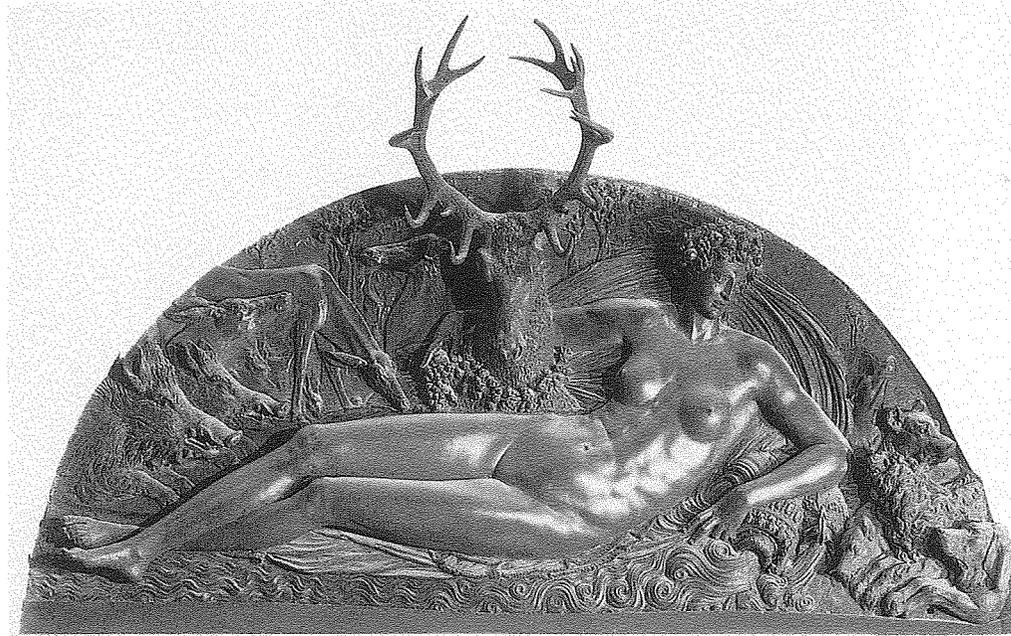


Abb. 11 Benvenuto Cellini, Die Nympe von Fontainebleau, 1542, Bronze, 409 x 205 cm, Paris, Louvre

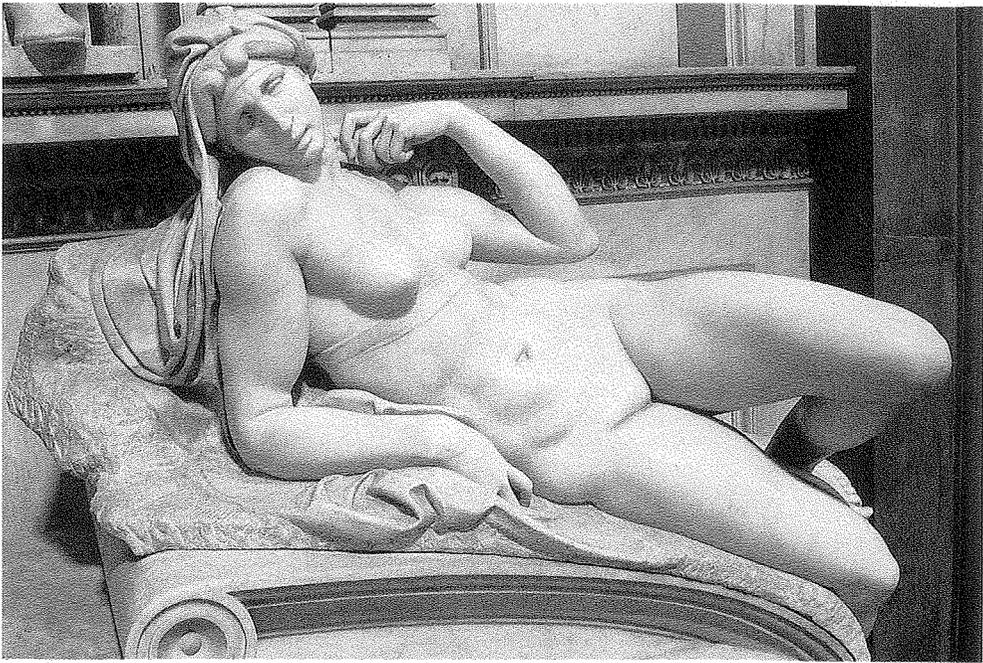


Abb. 9 Michelangelo, Grabmal für Lorenzo de' Medici (Aurora), 1521-1534, Florenz, S. Lorenzo, Medici-Kapelle

Stoichita, Helena von Troia und ihre Doppelgängerin

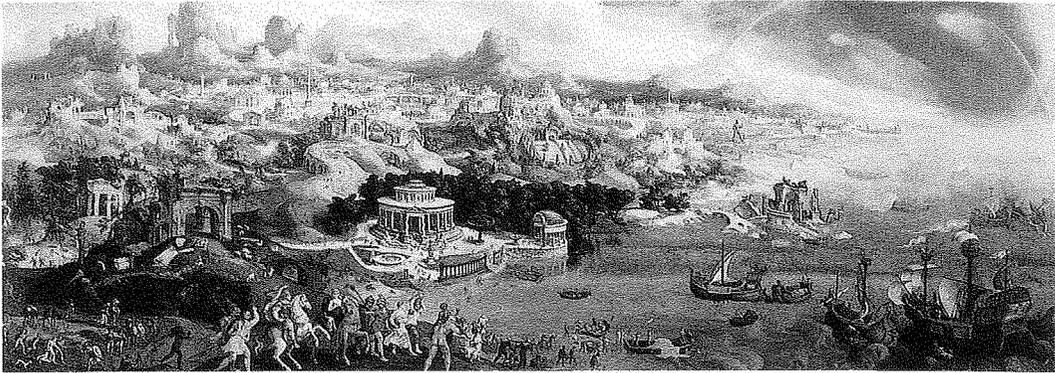


Abb. 7 Maerten van Heemskerck, Landschaft mit der Entführung der Helena, 1535-1536, Öl auf Leinwand, 147,4 x 383,8 cm, Baltimore, Walters Art Gallery

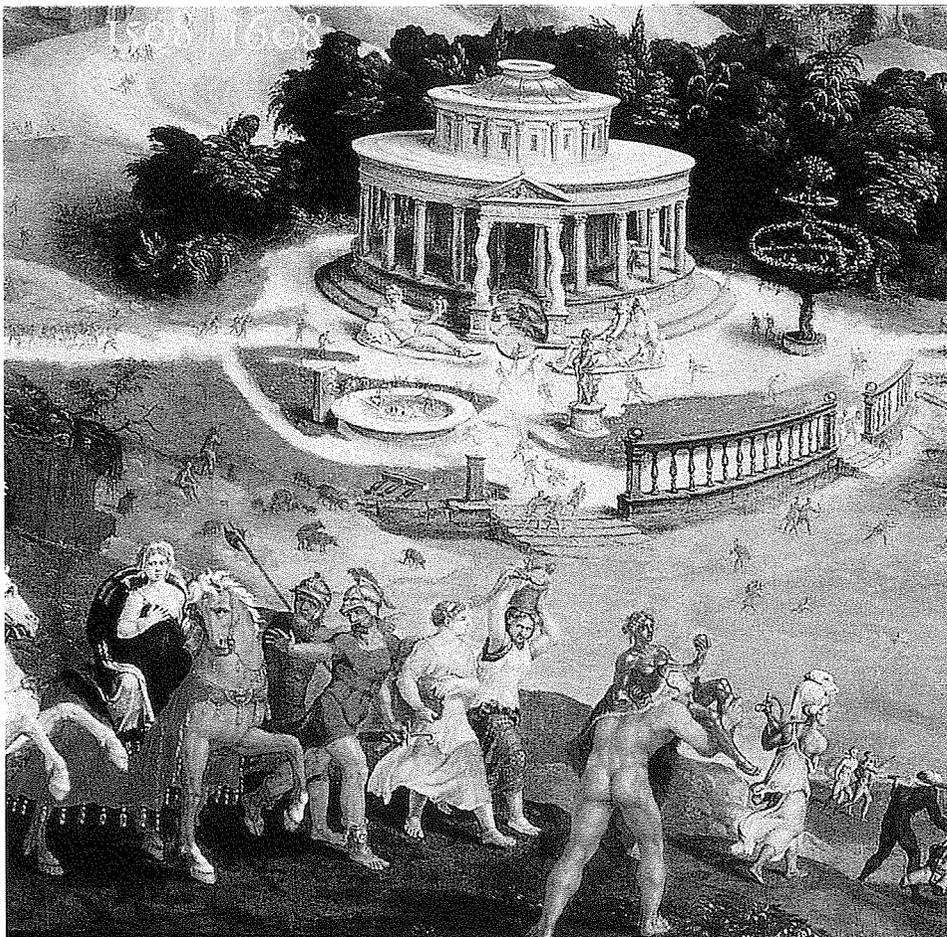


Abb. 8 Maerten van Heemskerck, Landschaft mit der Entführung der Helena, Baltimore, Detail



Abb. 3 Historia Destructionis Troiae, Die Begegnung Paris und Helena, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 17805, fol. 42

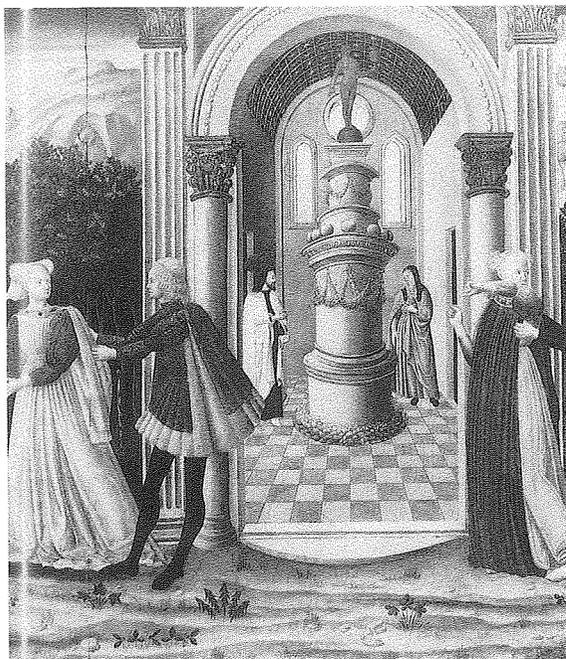


Abb. 4 Maestro delle Storie di Elena, Die Entführung der Helena, Detail, Baltimore, Walters Art Gallery



Abb. 5 Historia Destructionis Troiae, Die Entführung der Helena, London, British Museum, Ms. Royal 20 D. I, fol. 49v



Abb. 6 Historia Destructionis Troiae, Die Entführung der Helena, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 17805, fol. 43