

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 9-10 (2002-2003)

Artikel: Die unglückliche Braut : zur Deutung eines mythischen Hochzeitsbildes aus der Zeit zwischen 1520 und 1530
Autor: Bertling Biaggini, Claudia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720038>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Abb. 1: Unbekannter Künstler, Mythisches Hochzeitsbild, zwischen 1520 und 1530, Öl auf Leinwand, 75 x 125,5 cm, Privatbesitz.

Die unglückliche Braut

Zur Deutung eines mythischen Hochzeitsbildes aus der Zeit zwischen 1520 und 1530

Ein bislang in der Forschungsliteratur unpubliziertes Gemälde aus Schweizer Privatbesitz gibt trotz seines schlechten Erhaltungszustandes Aufschluss über ein kaum erforschtes Bildthema: das mythische Hochzeitsbild.

Das Werk eines unbekannten Künstlers (Abb. 1), das im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht, zeigt drei Frauen nahe am vorderen Bildrand vor dunklem Hintergrund.¹ Die Raumsituation bleibt unbestimmt, der szenische Zusammenhang ist unklar. Es wird ein Ausschnitt aus einer Geschichte dargestellt, die dem Betrachter zunächst verschlüsselt bleibt. Der vorliegende Beitrag geht von der These aus, dass es sich hier um eine Szene kurz vor der ehelichen Vereinigung handelt. Um diese These zu stützen, bedarf es einer Einordnung hinsichtlich der Entstehungszeit des Bildes und seines Entstehungsortes. Zunächst aber sei das Bild in seiner Komposition vorgestellt.

Dargestellt sind drei Frauen, die durch ihre Körperhaltung die »Geschichte« zum Ausdruck bringen. Sie stehen auf unterschiedliche Weise in Beziehung zueinander. Ein Balanceakt zwischen Sicherheit und Unruhe kommt dabei in der mittleren Frau zum Ausdruck. Dies lässt Rückschlüsse auf ihre seelische Verfassung zu. Sie scheint ein Gespräch mit der Begleiterin zu ihrer Rechten zu führen. Zumindest signalisiert dies ihre Körperhaltung sowie ihr in diese Richtung gewendeter Kopf mit halb geöffnetem Mund.² Die Gestalt links (Abb. 2), in Profilansicht gezeigt, erwidert den Blick und berührt mit ihrer Handfläche zart die Fingerspitzen der mittleren Frau. Die Art und Weise, wie sie ihren Arm rechtwinklig vor dem Körper hält, entfernt sie vom Betrachter. Dies erinnert an den »Parapetto«, eine Brüstungsmauer, die vor allem im Quattrocento

als Mittel zur Schaffung von Distanz verwendet wurde.³ Zugleich entsteht durch die frontal wiedergegebene mittlere Frau, die vom vorderen Bildrand beschnitten wird, ein offener Bildcharakter.

Eine innere Selbstsicherheit und Souveränität strahlt die weibliche Figur rechts aus (Abb. 3). Durch ihre Körperhaltung schliesst sie die Komposition auf dieser Seite nach vorn ab. Ihr antikisierender Kopf ist in einer leichten Distanz zu den beiden anderen Figuren wiedergegeben. Diese Art der Darstellung geht auf Profilporträts der Renaissance zurück, wie sie beispielsweise Pisanello in seinen Medaillen schuf.⁴

Auch die Frau links (Abb. 2) gleicht einem Medaillenkopf, etwa demjenigen der Lucrezia Borgia von Gian Cristoforo Romano.⁵ Mit ihren offenen langen Haaren entspricht sie dem weiblichen Schönheitsideal der Hochrenaissance. In Bezug auf Körperhaltung und Frauentypus gehört sie in ein venezianisches Umfeld.⁶

Die beiden seitlichen Gestalten weichen in ihrer idealisierten Darstellungsweise von den porträthaftern Zügen der mittleren Figur ab.⁷ Die Gegenüberstellung verschiedener Ansichten scheint einem bestimmten Prinzip zu folgen. Bereits Mantegnas »Musen des Parnass« spielen den Wechsel verschiedener Ansichten durch.⁸ Drei der vier Frauenköpfe bei Mantegna scheinen musterblatartig im vorliegenden Gemälde verarbeitet zu sein; insbesondere die streng wirkende Frau rechts (Abb. 3) ähnelt der heroischen, weiblichen Profilfigur auf der rechten Blatthälfte bei Mantegna. Aber auch Venedig bietet für die Gegenüberstellung von Figurenansichten Beispiele. So bildet Giovanni Bellinis Madonnenbild mit zwei weiblichen Heiligen in Venedig (Abb. 4) möglicherweise einen Prototyp für die Komposition des Drei-Frauen-Bildes.⁹ Offensichtlich



Abb. 2: Unbekannter Künstler, Mythisches Hochzeitsbild, Brautbegleiterin (Ausschnitt).



Abb. 3: Unbekannter Künstler, Mythisches Hochzeitsbild, Venus (Ausschnitt).



Abb. 4: Giovanni Bellini, „Madonna mit Kind zwischen zwei weiblichen Heiligen“, 1490–95, Öl auf Holz, 58 x 107 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia.



Abb. 5: Giorgione, »Die drei Lebensalter«, um 1510, Öl auf Holz, 62 x 77 cm, Florenz, Palazzo Pitti.

wird im »mythischen Hochzeitsbild« die auf Synkrisis beruhende Porträtauffassung des 16. Jahrhunderts umgesetzt, bei welcher das Nebeneinander, d. h. die sukzessive Wahrnehmung von Frontalansicht zu Profilansicht, und der damit einsetzende Vergleich eine Voraussetzung bilden.¹⁰

Diese Darstellungsform zeugt ferner von der Rezeption des venezianischen Dreifigurbildes des Cinquecento, das durch den Einbezug psychologischer Elemente charakterisiert ist.¹¹ Giorgiones Bild der »Drei Lebensalter« in Florenz (Abb. 5), um 1510 entstanden, ist ein Beispiel für eine Bildform interrogativen Charakters.¹² Dargestellt sind wieder drei verschiedene Figurenansichten, diesmal männliche. Zwei der Männer blicken konzentriert auf ein Notenblatt, der dritte schaut fragend aus dem Bild heraus dem

Betrachter entgegen. Sie haben einen gemeinsamen Bezugspunkt: das Musizieren. In Giorgiones Komposition ist eine introvertiert sinnierende Figurenauffassung angelegt, die Künstler wie Tizian und Lorenzo Lotto in ihren Werken aufgriffen.¹³ Der Maler des »mythischen Hochzeitsbildes« scheint eng mit dieser Künstlergruppe verbunden zu sein, auch wenn ein Bildthema aufgegriffen wird, das kein direktes Vorbild aufweist. Das für das vorliegende Werk postulierte Thema der »mythischen Hochzeit« lässt sich anhand von Vergleichsbeispielen belegen.

Seit der Renaissance finden sich auf Florentiner Brauttruhen des 15. Jahrhunderts – den »cassoni« – Darstellungen, die vielfältige Bezüge zum Thema Hochzeit aufweisen.¹⁴ Hierzu gehören biblische Szenen, Motive aus der Dichtung und Geschichte sowie Paare aus

der griechischen Mythologie.¹⁵ An einen konkreten griechischen Mythos wird aber in den Werken der Hochrenaissance kaum noch erinnert.¹⁶ Das Borghese-Bild Tizians (Abb. 6), das anlässlich der Vermählung Laura Bagarottos mit Niccolò Aurelio im Jahre 1514 entstand und bekannt wurde als »Amor Sacro e Profano«, stellt ein mythisches Hochzeitsbild ohne direkten Verweis auf die griechische Mythologie dar.¹⁷ Es wird kein Brautpaar veranschaulicht. Der dargestellten Braut gegenüber erscheint eine nackte Venus-Gestalt, begleitet von Amor, der sich über einen Brunnen beugt. Die Bezeichnung »Hochzeitsbild« ist hier durch die Darstellung der Braut in Verbindung mit der Liebesgöttin gerechtfertigt.¹⁸

Was spricht aber im Fall des anonymen Gemäldes für die Bezeichnung »Hochzeitsbild« (Abb. 1)? Dass hier eine Frau zwischen einer antikisierenden Gestalt und einer idealisiert wiedergegebenen Begleiterin dargestellt ist, lässt noch keine Deutung als Hochzeitsbild zu.¹⁹ Im 16. Jahrhundert gab es keinen geläufigen Hochzeitsbild-Typus. Das italienische Hochzeitsbild mit der Darstellung von Braut und Bräutigam ist eher rar.²⁰ Lorenzo Lotto zeigt zwar im Hochzeitsbild des Messer Marsilio und dessen Frau Faustina (Abb. 7) die Zeremonie der Eheschließung.²¹ Das Bild hat jedoch ein anderes Leitmotiv: das der Unterjochung der Frau in der Ehe. Die Braut dort erinnert mit ihrer Kopfbedeckung (»capigliara«) an die mittlere Frau (Abb. 8) im »mythischen Hochzeitsbild«.²² Andere Werke, beispielsweise eine Darstellung von Girolamo Romanino oder eine Version des Themas eines unbekannten Künstlers,²³ sind der äusseren Form nach dem so genannten Ehe- oder Liebespaarbild ähnlich. Vor allem in Venedig verbreitete sich dieser Typus, wie etwa das Relief von Tullio Lombardo und ein Drei-Figurenbild von Paris Bordone (Abb. 9) zeigen.²⁴ Das Beispiel von Paris Bordone ist für das »mythische Hochzeitsbild« (Abb. 1) aufschlussreich. Im Werk Bordones wird eine intime Situation von Mann und Frau dargestellt. Diesem Paar hat sich ein Zeuge im Hintergrund hinzugesellt. Die Handhaltung und das Motiv des Beistands mit beringtem Finger deuten auf die Verehelichung hin. Im »mythischen Hochzeitsbild« wird eine ähnliche Situation dargestellt. Freilich weisen zwei der Frauen symbolhafte Bedeutung auf, und es fehlt der Bräutigam. Aber die Handberührung in beiden Bildern verweist auf die »dextrarum iunctio«, die Vereinigung mit der Rechten als Zeichen der ehelichen Verbindung.²⁵ Dies ist ein erster Hinweis darauf, dass das vorliegende Werk tatsächlich ein Hochzeitsbild darstellt, allerdings ein verschlüsseltes mit persönlicher Deutungsebene. Gleichzeitig wird an die griechische Mythologie erinnert, welche auch die römische Dichtung prägte.

Griechischer Mythos und römische Dichtung

Zum Ereignis »Hochzeit« sind aus der griechischen Kunst verschiedene Darstellungen mit bekannten Göttinnen und Heroinnen überliefert.²⁶ Kadmos und Harmonia sowie Admetos und Alkestis bilden

berühmte Hochzeitspaare der griechischen Mythologie.²⁷ Beliebte Themen waren die Gewinnung der Braut, die Überredung der Braut, die Brautschmückung sowie die Begleitung der Braut zum Brautgemach.²⁸ Für die Deutung des »mythischen Hochzeitsbildes« (Abb. 1) ist im Hinblick auf die griechische Mythologie vor allem der Moment unmittelbar vor der ehelichen Vereinigung wesentlich.

In der griechischen Vasenmalerei gibt es eine Darstellung, die möglicherweise eine Motivquelle zum »mythischen Hochzeitsbild« bildet. Auf einem »Epinetron« (Abb. 10) des Eretria-Malers in Athen erscheint auf der Gefässseite die Braut Harmonia zwischen Peitho und einer Kore, vergleichbar dem Drei-Frauen-Bild.²⁹ Peitho, die Göttin der Überredung, gibt sich gelassen, die Braut Harmonia ist aber alles andere als glücklich. Sie sucht bei ihrer zweiten Begleiterin Beistand und Trost; das zeigt auch ihr Blickkontakt (Abb. 11). Der Bräutigam Kadmos ist nicht zu sehen.³⁰ Die beiden Frauen (Braut und Kore), die auf der rechten Seite einander zugewandt und durch das Motiv des Hand-Auflegens auf die Schulter der Braut miteinander verbunden sind, liefern einen wichtigen Anhaltspunkt. Im »mythischen Hochzeitsbild« (Abb. 1) ist eine ganz ähnliche Darstellung zu sehen. Die zwei Frauen links stehen dicht beieinander und halten sich die Hand; die Braut legt der dritten Frau ihre Hand auf die Schulter.³¹ Es ist nahe liegend, die in antikisierendem Profil wiedergegebene Figur als Aphrodite zu identifizieren, gehört sie doch als Liebesgöttin in den Kontext der Hochzeitsdarstellung.

Auch auf der linken Bildseite des »Epinetron« ist Aphrodite als Brautmutter auf einem Stuhl sitzend dargestellt. Die andere Gefässseite zeigt eine weitere Szene zum Thema Hochzeit (Abb. 12), eine Episode aus dem Alkestis-Drama des Euripides.³² Alkestis sitzt auf der rechten Seite vor einer Flügeltür, wie sie auch in den Brautliedern (»epitalámos hýmnos«) der griechischen Dichterin Sappho erwähnt wird.³³ Charis, die Göttin des Liebreizes, personifiziert auf der linken Bildseite eine Tugend der Braut.³⁴ Dominant krönt die Büste der Aphrodite (Abb. 13) den Gefässkopf.³⁵

In der Renaissance nimmt das literarische und künstlerische Interesse an der Figur der Venus zu. Vor diesem Hintergrund ist die Entstehung zahlreicher Venus-Bilder zu sehen.³⁶ Im 16. Jahrhundert entstanden zahlreiche Handbücher der Mythologie, welche die Kunst prägten. Gegensätzliche Deutungen der Venus-Gestalt sind zu konstatieren: einerseits als beglückende Liebesgöttin, andererseits als Ehebrecherin. Vor allem der Mythograph Natale Conti weist auf die unmoralische Haltung der Göttin hin.³⁷ Die Liebesgöttin hatte im Kontext des hochzeitlichen Geschehens aber noch eine andere Funktion, nämlich die des Beistandes und der Überredung.

Die Szene der Brautüberredung – im »Epinetron« durch die Darstellung der Figur links neben der Braut als Nebenthema angedeutet – fand in der römischen Dichtung Widerhall.³⁸ Nach antiker Tradition wurden vor dem Brautgemach, also kurz vor der ehelichen Vereinigung, Brautlieder gesungen. Aus dem griechischen Hochzeitsgesang entwickelte sich das römische Hochzeitsgedicht »Epithalamium«. Bekannte Fassungen sind erhalten von Catullus,



Abb. 6: Tizian, sog. „Amor Sacro e Profano“, um 1516, Öl auf Leinwand, 118 x 279 cm, Rom, Galleria Borghese.



Abb. 7: Lorenzo Lotto, „Hochzeitsbild des Messer Marsilio und seiner Frau“, 1523, Öl auf Leinwand, 71 x 84 cm, Madrid, Prado.



Abb. 8: Unbekannter Künstler, Mythisches Hochzeitsbild, Unglückliche Braut (Ausschnitt).

Statius und Claudianus.³⁹ Statius beispielsweise schildert detailliert das hochzeitliche Geschehen in Verbindung mit mythologischen Hochzeiten. In mythischen Bildern des frühen 16. Jahrhunderts mit Darstellungen von Braut und Venus ist ein Bezug zum römischen Hochzeitsgedicht nahe liegend.⁴⁰

Auch im anonymen »mythischen Hochzeitsbild« (Abb. 1) zeigen sich auffällige Parallelen zu einem römischen Hochzeitsgedicht, zu jenem des Claudianus, entstanden anlässlich der Hochzeit des Tribusvorstehers Palladius mit Celerina.⁴¹

Die mögliche literarische Motivquelle bildet die Szene der Brautüberredung. Bei Claudianus wird diese Szene stark emotional geschildert. Rosen und Veilchen aus dem Garten der Venus sind allorts ausgestreut. Die Braut mit weisser, bebender Brust wird dem Arm ihrer Mutter entrissen. Sie ist in Tränen aufgelöst. Venus spricht der unglücklichen Braut Mut zu: »Warum weinst Du? Glaube mir, noch hast Du Angst vor diesem Mann, aber bald schon wirst Du ihn lieben.«

»Ut thalami tetigere fores, tum vere rubentes
desuper invertunt calathos largosque rosarum
imbres et violas plenis sparsere pharestris
collectas Veneris prato, quibus ipse pepercit. [...] Cytherea
norum flentemque pudico
detraxit matris gremio. matura tumescit
virginitas superatque nives ac lilia candor
et patrium flavis testatur crinibus Histrum.
tum dextram complexa viri dextramque puellae
tradit et his ultro sancit conubia dictis:
Vivite concordēs et nostrum discite munus.
oscula mille sonent; livescant brachia nexu;
labra ligent animas. neu tu virtute proterva
confidas, iuvenis; non est terrore domanda,
sed precibus placanda tibi. concede marito
tu quoque neu Scythicas infensis unguibus iras
exercere velis: vinci patiāre, rogamus.
sic uxor, sic mater eris. quid lumina tinguis,
virgo? crede mihi: quem nunc horescis, amabis.«⁴²

Der Venus kommt im Gedicht eine zweifache Bedeutung zu: Zum einen gehört sie als Göttin der Liebe in den Kontext der antiken Hochzeitsdarstellung, zum anderen hat sie eine tröstende Funktion. Die Braut ist unglücklich, denn es handelt sich nicht um eine Vermählung aus Liebe.⁴³

Hierin liegt ein Berührungspunkt des »mythischen Hochzeitsbildes« mit dem Hochzeitsgedicht vor. Die weibliche Gestalt rechts mit antikisierendem Profil kann als eine mythologische Bildfigur gedeutet werden, und es spricht vieles dafür, dass hier wie im Gedicht Venus oder Aphrodite gemeint ist. Der sprichwörtliche Gürtel charakterisiert sie.⁴⁴ Ihr Kleid ist blau-violett wie die Veilchen im Gedicht des Claudianus. Das Motiv des »Hand-auf-die-Schulter-Legens« entspricht dem Beistandsmotiv im Gedicht, mit einem



Abb. 9: Paris Bordone, »Venezianisches Paar«, um 1530, Öl auf Leinwand, 95 x 80 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera.



Abb. 10: Eretria-Maler, »Epinetron«, um 425–420 v. Chr., Tongefäß, Länge: 29 cm, Athen, Nationalmuseum.



Abb. 11: Eretria-Maler, »Epinetron«, Peitho, Harmonia und Kore (Ausschnitt).

Unterschied: Im Gemälde legt nicht Venus ihre Hand auf die Schulter der Braut, sondern die Braut sucht hier die Hilfe der Liebesgöttin. Auch die Ursache für den melancholischen Ausdruck der Braut im »mythischen Hochzeitsbild« – sie zögert, zu heiraten – legt einen Zusammenhang mit dem »Epithalamium« des Claudianus nahe. Die zögernde Braut gehörte möglicherweise in der Antike einem festen Kanon der Hochzeitstopik an. Bereits in der römischen Wandmalerei zu Beginn unserer Zeitrechnung wird das Zögern der Braut thematisiert. In der so genannten »Aldobrandinischen Hochzeit« ist nach Curtius die Vorbereitung einer Hochzeit verbildlicht.⁴⁵ Dort legt Aphrodite tröstend ihren Arm um die Schulter der in sich versunkenen Braut.⁴⁶ Im »mythischen Hochzeitsbild« wird dieses Motiv vom unbekannten Künstler innovativ verwendet, indem die Braut die Hilfe der Venus sucht.

Die linke weibliche Gestalt (Abb. 2) trägt – wie die Braut in Tizians Borghese-Bild – ein weisses, golddurchwirktes Gewand mit roten Ärmeln.⁴⁷ Ihre offenen Haare werden von geflochtenen Strähnen zusammengehalten und von einem Myrtenkranz geziert.⁴⁸ Der Myrtenkranz gilt als Symbol für die Vermählung.⁴⁹ Die Begleiterin hält zart die Hand der Braut. Dieser Gestus ist aus der italienischen Renaissancekunst überliefert, so in Verlobungsdarstellungen oder in symbolischen Vermählungsszenen von Ghiberti und Piero della Francesca.⁵⁰ Im Matrimonium-Emblem des Alciatus von 1534 gilt dieser Gestus, wie bereits erwähnt, als Metapher für die Vermählung.⁵¹ Diese Situation deutet im »mythischen Hochzeitsbild« (Abb. 1) auf eine Hochzeit hin, eine Hochzeit, die noch bevorsteht.⁵² Die mittlere Frau scheint einen Konflikt mit sich auszutragen. Dargestellt ist eine unglückliche Braut.

Im Gegensatz zur leidenden Frau in der Mitte kann die idealisierte, schöne Figur links allegorisch gedeutet werden.⁵³ Sowohl im Bildaufbau als auch im Bildthema unterscheidet sich das Hochzeitsbild vom erotisch-sinnlichen Bild des Cinquecento mit der nackten Venus.⁵⁴ Die Frau in der Mitte ist kräftig-herb, die ernst schauende, bekleidete Venus entspricht nicht der Vorstellung einer verführerischen Venus.⁵⁵ Die eher tragische Geschichte der »unglücklichen Braut« ist vielmehr als Nachhall eines griechischen Mythos oder eines römischen Hochzeitsgedichts zu interpretieren.

Einiges spricht dafür, dass dem »mythischen Hochzeitsbild« (Abb. 1) – sei es direkt oder indirekt – das Gedicht des Claudianus zugrunde lag. Es ist offensichtlich, dass die junge Braut leidet.⁵⁶ Die Unglückliche sucht im doppelten Sinne Halt zwischen den beiden »Assistenzfiguren«: moralisch und körperlich. Die starke Abwärtsbewegung ihrer rechten Seite wird oberhalb der gespannten Gewandfalten über ihrem rechten Bein, das sie aufzustützen scheint, aufgefangen. Die Berührung der Schulter signalisiert ihre Suche nach Hilfe.

Es ist nicht ungewöhnlich, dass Darstellungen der Venus in der Hochrenaissance negative Bedeutungen anhafteten. Keith Christiansen weist in Lottos New Yorker Venus-Bild die Natter und die Gerte als Symbole der Untreue nach.⁵⁷ Auch eine Venus-Darstellung Lottos in Rom (Abb. 14) thematisiert die Untreue in Opposition zur

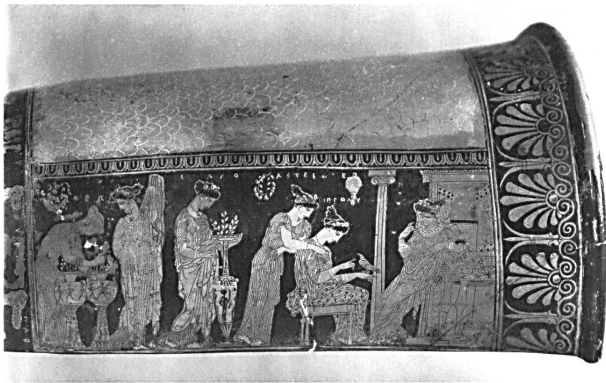


Abb. 12: Eretria-Maler, »Epinetron«, Szene aus Alkestis-Drama (Ausschnitt).



Abb. 13: Eretria-Maler, »Epinetron«, Gefäßkopf mit Aphrodite.

Reinheit, symbolisiert durch den Hermelin, ein Tiersymbol, das aus Leonardos berühmtem »Bildnis einer Dame mit Hermelin« in Krakau bekannt ist.⁵⁸ Bereits Pisanello benutzte auf der Rückseite einer Medaille von 1447 einen Hermelin auf vegetativem Untergrund als Symbol für die Tugendhaftigkeit.⁵⁹ Im Zentrum einer Intarsie nach dem Entwurf Lottos für das Chorgestühl in Santa Maria Maggiore in Bergamo steht ebenfalls ein Hermelin. Lotto formte dabei aus dem geläufigen Tiersymbol eine Imprese mit verborgener Moral.⁶⁰ Der komplexe moralische Gehalt wird dort durch folgendes Motto erläutert: *Poc(t)ius Mori* (lieber Sterben).⁶¹

Der aktive Versuch der Keuschheit im römischen Werk Lottos über die Untreue zu siegen, verweist auf eine moralisierende Intention. Doch diese Absicht steht im »mythischen Hochzeitsbild« nicht im Vordergrund.⁶² Thematisiert wird hier das Zögern und Unglücklich-Sein einer Braut, ihre Hilfsuche bei der antiken Liebesgöttin.

Anders als es bislang für die italienische Malerei nachgewiesen werden konnte, ist in der Literatur der Typus der unglücklichen Braut geläufig, so beispielsweise in der »Elegia« Giovanni Boccaccios. Fiammetta ist unglücklich verliebt: »Sola e abandonata e vinta dalle lagrime e da' sospiri dimoro.«⁶³ Im 16. Jahrhundert entwickelte sich eine epithalamische Tradition, nachweisbar beispielsweise im »Orlando Furioso« des Ludovico Ariost oder in den »Essais« von Michel Montaigne.⁶⁴ Wie wir wissen, waren Gelehrte wie Erasmus von Rotterdam und Lodovico Dolce mit der Gattung »Epithalamium« vertraut.⁶⁵ Es ist nahe liegend, dass das in der Dichtung bekannte Motiv der unglücklichen Braut auch den Bildkünstlern des Cinquecento bekannt war. Einen indirekten Beleg hierfür bietet die niederländische Malerei.⁶⁶

In der niederländischen Malerei ist die Darstellung der unglücklichen Braut als »Tränen in der Hochzeitsnacht« oder »Zubettbringen der Braut« seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachweisbar, doch die »dramatis personae«, häufig in frivolem Kontext, haben dort eine andere Funktion als im italienischen Beispiel.⁶⁷ Ein Werk von Jan Sanders van Hemessen zeigt die Braut in Nabsicht, ohne auf ihre Integrität Rücksicht zu nehmen.⁶⁸ Sie ist mit schmerzverzerrtem Gesichtsausdruck dargestellt. Die beiden sie flankierenden Männer sind satirisch aufgefasst. Der Bräutigam, alt und verschmitzt lächelnd, packt sie am Arm, der andere, jung und sinnend, hält einen Krug in der Hand. Braut und Bräutigam sind von unübertrefflicher Hässlichkeit. Auch ein Kupferstich von Theodor de Bry, vermutlich nach einer Komposition von Jan Massys entstanden, steht in der Tradition drastisch-spöttischer Werke.⁶⁹ In diesem Bild blickt der Alte neben der Braut lüstern. Die beiden Frauen rechts lassen sich als Kupplerin und Begleiterin deuten. Die Liebesgöttin ist nicht dargestellt. Einen direkten Bezug zur griechischen Mythologie – wie im italienischen Bild – findet man hier nicht.

Solche teils drastischen, teils satirischen Darstellungen des Themas in der niederländischen Malerei sind in der italienischen Malerei in dieser krassen Art und Weise nicht nachweisbar.⁷⁰ Auf-



Abb. 14: Lorenzo Lotto, »Triumph der Keuschheit«, Öl auf Leinwand, um 1526, 73 x 114 cm, Rom, Palazzo Rospiglioso Pallavicini.

schlussreich ist allerdings, dass der heute kaum mehr geläufige Topos der »unglücklichen Braut« demnach im 16. Jahrhundert verbreitet war.⁷¹

Ein Rätselbild in der Manier Lorenzo Lottos

Das Venedig des 16. Jahrhunderts war die Hochburg der Metaphorik. Hier entstanden »imprese«, die im Gegensatz zu den auf Allgemeingültigkeit ausgerichteten Emblemen eine Botschaft persönlichen Charakters übermitteln konnten.⁷² Im »mythischen Hochzeitsbild« werden subtil Hinweise auf das Hochzeitsthema gemacht, verschlüsselt wie in einem Rätselbild. Der Myrtenkranz, den die Frau rechts im Bild in ihrem Haar trägt, gilt als Symbol für die Hochzeit und die damit verbundene soziale Einbindung.⁷³ Die Perlen im Haar der Venus stehen für die Untergebenheit der Frau in der ehelichen Verbindung.⁷⁴ Zwischen Mieder und Kleid der Hauptfigur steckt

eine leicht verwelkte Rose.⁷⁵ Rosen gehören neben der Myrte zu den Symbolen der Braut. Der unbekannte Künstler lässt hier die Blumen sprechen: Im Widerspruch zur Rose, die als Zeichen der verlorenen Unschuld gedeutet werden kann, hält die Braut Mauerblümchen als Zeichen der Keuschheit in ihrer linken Hand.

Auffallend ist eine nahe Verwandtschaft zu dem Bild der Lucretia von Lorenzo Lotto, das um 1533 entstanden ist (Abb. 15).⁷⁶ Lucretia, die »Anführerin der römischen Keuschheit«, strahlt hier männliche Tatkraft aus.⁷⁷ Auf dem Tisch erscheinen Mauerblümchen, wie in der Hand der unglücklichen Braut.⁷⁸ Beide Werke sind Rätselbilder.⁷⁹ Die Geschichte der Lucretia wird in Lottos Londoner Bild in symbolhafter Bildsprache mitgeteilt.⁸⁰ Was bedeutet der Blick der Frau zum Betrachter? Wie soll ihre Geste gedeutet werden? Wozu dienen Zeichnung und Zettel? Die Textzeilen enthalten schliesslich den Schlüssel zur Deutung: Nur wer den Zusammenhang zwischen Text, Zeichnung und Figurenrhetorik sowie den Bezug zur römischen Geschichte erkennt, wird das Bild richtig »lesen«.

Rätselbilder aus dem epithalamischen Themenkreis sind nur wenige erhalten. Das Hochzeitsbild für den Venezianer Mario d'Armaro von Lorenzo Lotto (1540) weist eine Fülle symbolischer Bezüge auf.⁸¹ Am Myrtenkranz befestigt ist ein kleines Gefäß, aus dem Rauch emporsteigt. Dieser Rauch erinnert an die antike Hochzeitsfackel, die bereits in den Metamorphosen Ovids bei der Hochzeit von Perseus und Andromeda erwähnt wird.⁸² Nach antikem Hochzeitsritual wird die Braut bei Fackellicht in das Brautgemach geführt. Im »mythischen Hochzeitsbild« (Abb. I) liesse sich damit die unbekannte Lichtquelle erklären.

Lorenzo Lotto schuf zwei Zweifigurenbilder, die ebenfalls dem epithalamischen Themenkreis angehören. Eines davon ist 1523, das andere um 1524/1525 entstanden.⁸³ Das erste, bereits erwähnte Werk, heute in Madrid, mit Messer Marsilio und seiner Frau sowie Cupido (Abb. 7) gibt durch das Anstecken des Ringes einen direkten Hinweis auf die Vermählung.⁸⁴ Gleich einer »impresa« zeigt das andere Werk, das Ehepaarbild in Sankt Petersburg, verschlüsselte Symbole, beispielsweise Hund und Wiesel sowie eine stürmische Landschaft. Der Mann deutet auf ein Motto: »Homo numquam«.⁸⁵

In anderen Werken verzichtet Lotto ganz auf direkte Verweise und lässt den Betrachter rätseln. Wem gilt die weit ausladende Geste im »Bildnis eines Mannes« des Cleveland Museum of Art?⁸⁶ Wovon ist der melancholisch-sentimentale Mann im »Jünglingsbild« der Accademia in Venedig gedanklich gefesselt?⁸⁷

Lorenzo Lotto schuf in seinen Bildnissen tief bewegte Menschen. Zuweilen zeugen sie von einem Pathos, der Bildern im Kontext der Passion eigen ist.⁸⁸ Pathos-geladen ist auch der – soweit noch erkennbar – leidende Gesichtsausdruck der unglücklichen Braut (Abb. I). Sie weist damit eine Nähe zu den Madonnendarstellungen Lottos in Berlin (1521) und Mailand (1545) auf. Stilistische Übereinstimmungen ergeben sich aber auch mit dem Venezianer Giovanni Cariani, ein Künstler, der sich stark an Lotto orientierte.⁸⁹ Das »mythische Hochzeitsbild« ist einem »lottesken« Kontext zuzuordnen und gehört somit in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, vermutlich in die zwanziger Jahre.

Mit ihrem melancholischen Blick erinnert die unglückliche Braut auch an die Personifikation der »Melancholie« in Dürers berühmtem Kupferstich von 1514.⁹⁰ Die »Melancholie« Dürers schaut an den Gegenständen im Bild vorbei, offenbar in sich gekehrt und sinnierend. Im Kupferstich wie im Ölgemälde lebt der Kompositionsaufbau von der Opposition von Diagonalität und flächiger Raumebene. »Der Eindruck einer düsteren, niedergedrückten Untätigkeit«, den Claussen für Dürers Werk herausstellte, kommt ebenso im untersuchten Hochzeitsbild zum Ausdruck.⁹¹

Nach der aristotelischen Unterscheidung von den vier menschlichen Temperamenten zählen zu den Merkmalen des Melancholikers Kontemplation und Reflexion.⁹² Das Reflektieren der Braut steht hier in Zusammenhang mit ihrem Zögern. Der Blick der Venus drückt hingegen Strenge aus: Vielleicht will sie der Braut die Tugenden einer guten Ehefrau nahe bringen. Keuschheit (Mauerblümchen), Treue (»dextrarum iunctio«) und Untergebenheit (Perlen)



Abb. 15: Lorenzo Lotto, »Lucretia«, Öl auf Leinwand, um 1533, 95,9 x 110,5 cm, London, National Gallery.

stehen für das Ideal der Braut. Die allegorische Gestalt links verkörpert diese Tugenden.

Das vorliegende, anonyme Werk kann einerseits als Vergewärtigung einer mythischen (claudianischen?) Hochzeitsszene, andererseits als Hilfesuche einer ganz konkreten Braut unter sublimen Einbindung psychologischer Elemente gedeutet werden. Die doppelte Lesart des Bildes steht in der Tradition einer komplexen Bildsprache der venezianischen Hochrenaissance-Malerei. Mit seiner Figurenrhetorik deutet der unbekannte Künstler den seelischen Konflikt der Protagonistin an. Die Darstellung der Frau verleiht der Szene den Eindruck von Authentizität, Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit. In ihr ist eine ganz konkrete unglückliche Braut zu vermuten. Es handelt sich hier um ein Hochzeitsbild mit Mythos-Charakter. Die persönliche Geschichte der unglücklichen Braut bleibt allerdings ohne ihre Identifizierung sowie die des Auftraggebers im Dunkeln.

- Ol auf Leinwand, 75 x 125,5 cm, Privatbesitz. Im Sinne eines Arbeitstitels wird das Bild im Folgenden als »mythisches Hochzeitsbild« bezeichnet. Vgl. auch Bertling Biaggini, Claudia, *Die unglückliche Braut*, in: Neue Zürcher Zeitung, 27./28.4.2002, Nr. 97, S. 78.
- 2 Die hier suggerierte »fictio persona« hat ihre Parallele in der antiken Rhetorik; vgl. Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1903, S. 826. – Zu den »figurae« vgl. Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutionis oratoriae libri XII* [= Ausbildung des Redners, zwölf Bücher], hrsg. von Helmut Rahn, 2 Bde. (Texte zur Forschung 2–3), Darmstadt 1972, Kap. 2, S. 18; Leeb, Susanne, *Mitteilung statt Memoria. Anmerkungen zur Porträtkonzeption Lorenzo Lottos*, in: Frühzeit-Info 1, 1998, S. 40–51, hier S. 44.
- 3 Im 16. Jahrhundert wurde die Brüstung in komplizierte Raumstrukturen eingebunden; vgl. Goffen, Rona, *Icon and Vision: The Half-Length Madonnas of Giovanni Bellini*, Diss. Univ. New York, Ann Arbor/London, 1981, S. 85f.; Boehm, Gottfried, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 51 und S. 158; Dülberg, Angelica, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990, dort diverse Beispiele zum Stichwort »Brüstung«. Zur Distanzwirkung durch die Körperanlage einer Figur und zum Hüft- bzw. Kniefigurenbild vgl. Boehm 1985, S. 168–169.
- 4 Zu den Profilbildnissen Pisanellos auf Medaillen vgl. Boehm 1985 (wie Anm. 3), S. 114. Zu Pisanello allgemein vgl. Coletti, Luisa, *Pisanello*, Bergamo 1953; Degenhardt, Bernhard, *Ludovico II. Gonzaga in einer Miniatur Pisanellos*, in: Pantheon 30, 1972, S. 193–210.
- 5 Die Medaille ist abgebildet bei Gerstedt, Olga V., *Hochzeitsfeste der Renaissance in Italien*, Esslingen 1906, Abb. 6. – Das Profilporträt entstammt ursprünglich dem Herrscherbild antiker Münzen. Vgl. Castelnovo, Enrico, *Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute*, Berlin 1988; Boehm 1985 (wie Anm. 3), S. 113.
- 6 Vgl. Tizians »Violante«, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 65 (um 1515/18 entstanden); Boehm 1985 (wie Anm. 3), S. 164, Abb. 103.
- 7 In vielen Partien fehlt das Inkarnat. Die originale Farbigkeit hat vor allem bei dem mittleren Porträt gelitten; stellenweise ist das Bild übermalt. Das Werk befindet sich in nicht-restauriertem Zustand.
- 8 Wien, Graphische Sammlung Albertina; abgebildet bei Oberhuber, Konrad, *Mantegna e il ruolo delle stampe: un prototipo di innovazione artistica in Italia e al Nord*, in: Aikema, Bernard/Brown, Beverly Louise (Hrsg.), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Ausst.-Kat. Palazzo Venedig, Mailand 1999, S. 144–149, hier S. 145; Hind, Arthur M., *Early Italian Engraving: A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints Described*, London 1938–1948, Bd. 5, S. 181, Kat.-Nr. 21. – Vgl. auch das Bild von Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius »Bacchus, Venus und Ceres« (1600), ein Werk nach italienischem Vorbild. Dort legt die zwischen Ceres und Bacchus sitzende Venus ihren Arm um Bacchus und rückt ihm damit näher als dem – wie Bacchus – im Profil gezeichneten Ceres. In seiner Komposition ähnelt das Werk dem »mythischen Hochzeitsbild« (Abb. 1). Saenredams Gemälde ist abgebildet bei Mai, Ekkehard, *Mythos, Eros und »maniera«*, in: Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel, hrsg. von Ekkehard Mai, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2001, S. 93–103, hier S. 101.
- 9 Venedig, Accademia (zwischen 1490–1495); Goffen, Rona/Nepi Scirè, Giovanna (Hrsg.), *Il Colore Ritrovato. Bellini a Venezia*, Ausst.-Kat. Gallerie dell'Accademia Venedig, Mailand 2000, S. 136, Kat.-Nr. 17; Tempestini, Anchise, *Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti* (I Gigli dell'Arte 24), Florenz 1992, S. 182–183. – Weitergeführt wird dieser Typus in Palma il Vecchio's Bild »Die drei Schwestern« in Dresden, Gemäldegalerie, um 1520–25 entstanden. Vgl. Gregori, Mina, *Pittura a Bergamo dal Romanino al Neoclassicismo*, Mailand 1991, Nr. 50. Das Thema des Bildes ist unklar; es wurde auch als »Die Drei Grazien« gedeutet. Interessant ist hierbei die Deutung der rechten Frau als Aphrodite im Vergleich mit der Figur rechts im mythischen Hochzeitsbild (Abb. 1).
- 10 Vgl. hierzu Tizians »Schiavona«, London, National Gallery (um 1510); Boehm 1985 (wie Anm. 3), Abb. 86. – Auch das Tripleporträt Lorenzo Lottos im Kunsthistorischen Museum Wien (um 1530), gibt hierfür ein Beispiel ab. Der Goldschmied Bartolomeo Carpan ist darin in dreifacher Ansicht dargestellt; vgl. Brown, David Alan/Humfrey, Peter/Lucco, Mauro, *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art Washington 1997; Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo 1998; Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1998, Mailand 1998, S. 177, Kat.-Nr. 33. – Zum synkritischen Vergleich am Beispiel des »Opus quinque dierum« Dürers von 1506 aus der Sammlung Thyssen vgl. Boehm 1985 (wie Anm. 3), S. 137–142. – Das Prinzip der »hieratischen Frontalität« gepaart mit dem »Kompositionsmodus der additiven Reihung«, wie es noch im Quattrocento als Übernahme aus der byzantinischen Maniera vorzufinden war, ist überwunden; vgl. Schneider, Norbert, *Venezianische Malerei der Frührenaissance. Von Jacobello del Fiore bis Carpaccio*, Darmstadt 2002, S. 8.
- 11 Psychologisierende Elemente sind vor allem in der Kunst Giorgiones und Lottos zu finden. Zur Bildnisindividualität bei Giorgione vgl. Boehm 1985 (wie Anm. 3), S. 155–166. Zur »Psychologie« der künstlerischen Darstellung bei Lotto vgl. ebd., S. 167–183. Beyer fasst die Werke Giorgiones und Lottos unter dem Titel »Allegorie und Introspektion« zusammen; vgl. Beyer, Andreas, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002, S. 150–157.
- 12 Die interrogative Bildform steht hier für einen fiktiven Diskurs mit dem Betrachter. – Zu Giorgiones Bild der »Drei Lebensalter« oder »Das Konzert«, Florenz, Palazzo Pitti (um 1510), vgl. Boehm 1985 (wie Anm. 3), Abb. 9; Pignatti, Terisio/Pedrocco, Filippo, *Giorgione*, München 1999, S. 134–135, Nr. 16. Zu anderen Deutungen der Szene, beispielsweise als »ein Marc Aurel, der zwischen zwei Philosophen studiere«, vgl. Anderson, Jaynie, *Giorgione. Peintre de la »Brèves poétique«*, Paris 1996. »Gentili« – so Pignatti – »wiederum verstand die Komposition als Sinnbild der vollendeten musikalischen und kosmischen Harmonie, die der Alte nun verliert und dem Jungen überträgt, vermittelt durch die lehrhafte Geste des Erwachsenen.« Pignatti/Pedrocco 1999, S. 134.
- 13 Erwähnt seien von vielen folgende Beispiele: das »Konzert« von Tizian in Florenz, Palazzo Pitti; Lottos »Familienbildnis della Volta« in London, National Gallery. Ferner sei auf das »Tripleporträt« in Detroit hingewiesen. Boehm vermutet Giorgione als Urheber; es dürfte wohl eher von Giovanni Cariani stammen. Die Frau rechts im Bild von Detroit weist Ähnlichkeiten mit der Venus im »mythischen Hochzeitsbild« auf (Abb. 3). Vgl. Boehm 1985 (wie Anm. 3), Abb. 83, Abb. 81 und Abb. 85; Pallucchini, Rodolfo, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983, A. 33. Vgl. stilistisch auch die so genannte »Familie Giorgiones« (Alnick Castle) von einem unbekannten Künstler; abgebildet in: *Giorgione. Mythos und Enigma*, hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden und Giovanna Nepi Scirè, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Mailand 2004, S. 49, Abb. 5.
- 14 Vgl. Schubring, Paul, *Cassoni, Truhen und Truhnenbilder der italienischen Frührenaissance*, 2 Bde., Leipzig 1915; Hughes, Graham, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Marriage Chests 1400–1550*, London 1997. In der Renaissance-Malerei wird oftmals der »Cassone« als ein Hinweis auf die Eheschließung im Hochzeitsbild dargestellt, beispielsweise in der »Venus von Urbino«; vgl. Goffen, Rona, *Sex, Space and Social History in Titian's Venus of Urbino*, in: Goffen, Rona (Hrsg.), *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge 1997, S. 67; Gerstedt 1906 (wie Anm. 5).

- 15 Zur epithalamischen Literatur im Mittelalter und Renaissance vgl. stellvertretend den »Mythographus vaticanus« (vor 1100) und Boccaccios »Genealogia deorum gentilium« (zwischen 1350 und 1375). Bei Letzterer handelt es sich um eine mythologische Enzyklopädie, auf die sich u. a. Francesco del Cossa im »Triumph der Venus« in Ferrara von 1470 (Palazzo Schifanoia) bezog. Boccaccios Venus-Deutung ist »von grosser Komplexität«; Guthmüller, Bodo, *Venus in der Mythologie der italienischen Renaissance*, in: *Faszination Venus 2001* (wie Anm. 8), S. 49–55, hier S. 49; Boccaccio, Giovanni, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, hrsg. von Alberto Limentani, Mailand 1964. — Zur epithalamischen Tradition vgl. ebenso Ringbom, Sixten, *Nuptial Symbolism in some Fifteenth-Century Reflections of Roman Sepulchral Portraiture*, in: *Temenos. Studies in Comparative Religion presented by scholars in Denmark, Finland, Norway and Sweden 2*, 1966, S. 68–97; Witthoft, Brucia, *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence*, in: *Artibus et Historiae* 5, 1982, S. 43–59. — Neueste Untersuchungsansätze in der Literatur-Forschung bei Seidel Menchi, Silvana/Quagliioni, Diego (Hrsg.), *Matrimoni in dubbio: unioni controverse e nozze clandestine in Italia dal 14. al 18. secolo* (I processi matrimoniali degli archivi ecclesiastici italiani 2), Bologna 2001/2002. — Der Typus der »unglücklichen Braut« als Thema der italienischen Hochrenaissancekunst wird nirgends behandelt.
- 16 Eine vielfach in der Kunst des 16. Jahrhunderts verwendete literarische Quelle bildet ein Liebesepos, die »Hypnerotomachia Poliphili« (1467) von Francesco Colonna, erschienen in Venedig 1499 (Colonna, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, hrsg. von Giovanni Pozzo und Lucia A. Ciapponi, 2 Bde., Padua 1968). Der Künstler der Illustrationen ist unbekannt. Zur »Hypnerotomachia« vgl. Olivieri, Achille, *Fra collettività urbana e rurale e »colonie« mediterranee: L'eresia a Venezia*, in: *Storia della cultura veneta*. 3: Dal primo Quattrocento al concilio di Trento I, Vicenza 1976, S. 467–512; Blunt, Anthony, *The Hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1, 1937, S. 117–137. — Colonnas Liebesraum des Poliphilus weist Motive aus der epithalamischen Tradition auf, so die Myrte oder die schlafende Nymphe, letztere wurde möglicherweise von Giorgione in der »Schlafenden Venus« als Motiv aufgegriffen. Das Bild wurde vom Venezianer Girolamo Marcellio anlässlich seiner Hochzeit im Jahre 1507 in Auftrag gegeben und nach dem Tod Giorgiones von Tizian vollendet; der Baumstumpf im Bild kann als Symbol für den Bräutigam gedeutet werden. Vgl. dazu Cumont, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (Bibliothèque archéologique et historique 35), Paris 1942, S. 343; Borggreffe, Heiner, *Tizians sogenannte Himmlische und Irdische Liebe — Der Beistand der Venus im Hochzeitsbild der Laura Bagarotto*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 2001, S. 331–363, hier S. 358; Weber, Gregor M., *Töchter der Giorgione-Venus*, in: *Faszination Venus 2001* (wie Anm. 8), S. 57–67, hier S. 57. Der in der Röntgenanalyse zum Vorschein kommende Amor wird Tizian zugeschrieben; vgl. Anderson, Jaynie, *Giorgione, Titian and the Sleeping Venus*, in: *Tiziano e Venezia*, Vicenza 1980, S. 337–342; Michiel, Marcantonio, *Notizia d'opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI*, hrsg. von Jacopo Morelli, Bassano 1800, S. 66. Neuere Stellungnahme zur Entstehung des Werkes bei Pignatti/Pedrocco 1999 (wie Anm. 12), S. 172–174, Kat.-Nr. 27; Goffen 1997 (wie Anm. 14), S. 73, Abb. 3. — Auch die »Venus von Urbino« (Florenz, Uffizien, 1538) Tizians bezieht sich nicht explizit auf einen Mythos; das Bild zeigt aber die traditionellen Hochzeitssymbole wie Myrte, Rose und »cassone«, vgl. Goffen 1997 (wie Anm. 14), S. 79, Abb. 1. »Die Myrte ist Venus u. a. deshalb geweiht, weil sie am Strand des Meeres wächst, dem Venus einst stieg, oder weil sie (wie die Rose) einen lieblichen Duft ausstrahlt, oder weil die Beeren der Myrte angeblich die Liebeskraft stärken.« Guthmüller 2001 (wie Anm. 15), S. 51. Vgl. Borggreffe 2001 (wie Anm. 16), S. 332. — Venus' Erscheinen im Bild wird von Borggreffe als Beistandsmotiv gedeutet. Doch weder berühren sich Braut und Venus, noch wird auf einen konkreten Hochzeitsepos Bezug genommen. Im Relief am Brunnen können neben dem Wappen des Niccolò Aurelios der Tanz der Priapherma, ein Satyr sowie Priap, der Sohn des Bacchus und der Venus identifiziert werden; vgl. ebd., S. 334 und S. 353f.; Tiziano Vecellio, *Amor sacro e Amor profano*, Ausst.-Kat. Palazzo delle esposizioni Rom, Mailand 1995; Goffen 1997 (wie Anm. 14), S. 63.
- 18 Borggreffe merkt jedoch zu Recht an, dass nicht alle schlummernden Venus-Darstellungen als Hochzeitsbild zu verstehen sind; vgl. Borggreffe 2001 (wie Anm. 16), S. 338; weitere Beispiele in: Weber 2001 (wie Anm. 16), S. 57–67. — Eine Differenzierung einzelner Hochzeitsbild-Typen steht in der Wissenschaft noch aus. In diesen Kontext gehört auch ein Werk in Detroit (Institute of Art), aus dem Umkreis Giorgiones, mit einem Paar und einer Begleiterin, die ihre Hand tröstend auf die Brust der Frau (Braut) legt; abgebildet ist das Werk bei Boehm 1985 (wie Anm. 3), Abb. 85; Pignatti/Pedrocco 1999 (wie Anm. 12), S. 201, A. 5 (unter zugeschriebene Werke). Dieses Werk könnte in kompositorischer Hinsicht als vorbildhaft für anonyme Bilder gelten; der Bildinhalt divergiert jedoch.
- 19 Die Frau rechts erinnert an antike Venus-Köpfe wie den der Medici-Venus. Vgl. zur Medici-Venus Haskell, Francis/Penny, Nicholas, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981, S. 325f., Nr. 88.
- 20 Hingegen gibt es in der nordischen Tradition Hochzeitsbilder mit Paaren, die auch über die Druckgraphik in Italien bekannt waren; vgl. Buchner, Ernst, *Das Deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953. Stärker verbreitet hingegen waren in Italien die so genannten Ehepaarbilder; vgl. Hinz, Berthold, *Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 139–218; von Gersdorff, Dagmar, *Liebespaare Eheleute*, Berlin 1987.
- 21 Madrid, Prado (1523); vgl. Humfrey, Peter, *Lorenzo Lotto*, Bergamo 1998, Abb. 80. Zum Ehejoch in der Darstellung Lottos vgl. Heimann, Adelheid, *Die Hochzeit von Adam und Eva im Paradies nebst einigen anderen Hochzeitsbildern*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 37, 1975, S. 11–40, hier S. 30. — Allerdings deutet Hinz den keck lächelnden Amor-Knaben im Hochzeitsbild des Marsilio Cassotti von Lotto (Abb. 7) ironisch. Der Aussage von Hinz, dass die Allegorik im Leningrader Hochzeitsbild nur attributiv und austauschbar sei, kann hier nicht zugestimmt werden; vgl. Hinz 1974 (wie Anm. 20), S. 186–188. — Zum Werk vgl. auch van Hall, Marietta, *Messer Marsilio and his Bride*, in: *The Connoisseur* 192/794, 1976, S. 292–297; Brown/Humfrey/Lucco 1998 (wie Anm. 10), Kat.-Nr. 21. — Zum Motiv der Ringübergabe als Ritual der Vermählung, das bereits das antike Rom kannte, vgl. Batkte, Heinz, *Geschichte des Ringes. In Beschreibung und Bildern*, Pforzheim 1953.
- 22 Diese »capigliara« wird auch im Ehepaar-Bild in Sankt Petersburg (Eremitage) von Lotto verwendet; vgl. Humfrey 1998 (wie Anm. 21), Abb. 82. — Zur Identifikation als Laura Assonica und Gian Maria Cassotti, Sohn des Giovanni (Zanin) Cassotti, für den Lotto viele Werke erstellte, vgl. Brown/Humfrey/Lucco 1998 (wie Anm. 10), S. 150–151. Nach dem Tod Laura Assonicas heiratete der im Bild Lottos dargestellte Gian Maria Cassotti zwischen 1524 und 1525, also kurz vor der Abreise Lottos aus Bergamo, ein zweites Mal, und zwar Eufrasina dei Nicolini aus Sovere. — Eine weitere Deutung stammt von Cortesi Bosco: Danach handelt es sich um Apollonia Cassotti mit ihrem Ehemann Antonio Algiardi; die Heirat fand bereits vor 1511 statt; vgl. Cortesi Bosco, Francesca, *I coniugi di Lotto all'Eremitage e la loro »impresa«*, in: *Studi per Pietro Zampetti*, hrsg. von Ranieri Varese, Ancona 1993, S. 336–349. — Auch in einem Bild von Andrea Previtali (Bergamo, Accademia) trägt die dargestellte Agnese Avinatri, Frau des Paolo Cassotti (Bruder Zanin Cassottis), eine solche Haube; vgl. Humfrey 1998 (wie Anm. 21), Abb. 78. Die nahe Verwandtschaft zur »Cassotti-Capigliara« im »mythischen Hochzeitsbild« ist ungeklärt.
- 23 Beide Werke sind abgebildet bei Hinz 1974 (wie Anm. 20), Abb. 52 (Girolamo Romanino, Dresden, Gemäldegalerie) und Abb. 59 (unbekannter Maler, London, National Gallery). Weitere bei Hinz genannte Beispiele sind eine florentinische Darstellung im Palazzo Pitti (ebd., Abb. 60), eine Version in Columbus (Ohio) in der Gallery of Fine Arts (ebd., Abb. 61) und Lottos »Hochzeitsbild des Marsilio Cassotti« in Madrid (ebd., Abb. 56). Auch das Ehepaarbild der Eremitage in Sankt Petersburg (um 1523–1524) wird bei Hinz behandelt; vgl. ebd., Abb. 57; Humfrey 1998 (wie Anm. 21), Abb. 82.

- 24 Zu Tullio Lombardos Relief mit Ariadne und Bacchus in Wien, Kunsthistorisches Museum, vgl. Hinz 1974 (wie Anm. 20), Abb. 53; Wilk, Sarah, *Iconological Problems in the Sculpture of Tullio Lombardo*, Diss. Univ. New York 1977, London 1978, Abb. 84. – Zu Paris Bordones »Liebespaar« der Mailänder Pinacoteca di Brera vgl. *Paris Bordon*, Ausst.-Kat. Palazzo dei Trecento Treviso, Mailand 1984, S. 54f., Kat.-Nr. 2. Zu Paris Bordone vgl. Longhi, Roberto, *Venezianische Malerei*, München 1995, S. 77 (ital. Originalausgabe: *Viatico per Cinque Secoli di Pittura Veneziana*, Florenz 1946); Zampetti, Pietro, *Giorgione e i Giorgioneschi*, Venedig 1955; Mai, Ekkehard (Hrsg.), *Paris Bordone 1500–1571. Architektur und Perspektive im Bild*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1993. – In Bordones Bild der »Juwelier« (München, Alte Pinakothek) schaut im Hintergrund eine verliebt wirkende Frau auf die linke Schulter des Dargestellten. Es kommt eine sentimentale Atmosphäre zum Ausdruck, »simile a quella della Lucrezia del Lotto del 1533«; *Paris Bordon* 1984, S. 60f., Kat.-Nr. 5.
- 25 Dieses Motiv ist seit der Antike bekannt. Als Beispiel kann der römische Hochzeitssarkophag in Mantua, Palazzo Ducale, angeführt werden; vgl. Heimann 1975 (wie Anm. 21), Abb. 19.
- 26 Ein bekanntes Beispiel aus der Antike ist die François-Vase in Florenz (Archäologisches Museum; Inv.-Nr. 4209) mit der Darstellung der Hochzeit des Peleus und der Thetis; vgl. Minto, Antonio, *Il Vaso François*, Florenz 1960; Beazley, John Davidson, *The Development of Attic Black-Figure Vases* (Sather classical lectures 24), London 1951, Reprint, Berkeley 1986; Simon, Erika, *Die griechischen Vasen*, Aufnahmen von Max Hirmer, 2., durchges. Aufl., München 1981; Beazley, John Davidson, *Attic red-figure Vase Paintings*, Bde. 1–2, London 1968. Bei Beazley sind verschiedene rotfigurige Lutrophoroi mit Hochzeitsszenen (Beazley 1968) sowie schwarzfigurige Vasen (Beazley 1986) angegeben.
- 27 Zur Kadmos- und Admetssage vgl. Schauenburg, Konrad, *Zu Darstellungen aus der Sage des Admetos und des Kadmos*, in: *Gymnasium* 64, 1957, S. 210–230, hier S. 213. – Zur Beschreibung eines antiken Hochzeitbildes mit der Hochzeit Alexanders und Roxanas von Aëtion vgl. Thieme, Ulrich/Becker, Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, 37 Bde., Leipzig 1907–1950, Bd. 1, S. 106; zur Beschreibung bei Lukian, wonach Roxana auf dem Brautlager sass, von Eroten, dem König, einem Brautführer sowie einem Mädchen mit Kranz in der Hand umgeben war, vgl. Goffen 1997 (wie Anm. 14), S. 69; Oakley, John/Hague Sinos, Rebekka, *The Wedding in Ancient Athens*, Athen 1993, S. 25f.
- 28 Schweitzer, Bernhard, *Mythische Hochzeiten. Eine Interpretation des Bilderkreises an dem Epinetron des Eretriameisters*, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1961, S. 5–30, hier S. 30. – Zu den Hochzeitsriten im antiken Griechenland vgl. Witthoft, Brucia, Art. *Marriage-Betrothal*, in: *Encyclopedia of comparative Iconography*, hrsg. von Helene E. Roberts, Bd. 2, London 1998, S. 553–563; zu Hochzeitsszenen allgemein vgl. Webster, T. B. L., *Potter and Patron in Classical Athens*, London 1972, S. 105–108; Oakley/Hague Sinos 1993 (wie Anm. 27).
- 29 Das Tongerät (um 425–420 v. Chr.) befindet sich in Athen, Nationalmuseum (Inv.-Nr. 1629). Das in seiner Form ungewöhnliche Gefäß diente der Weberin zum Aufrauen ihres Fadens; vgl. Beazley 1968 (wie Anm. 26), S. 1250, Nr. 34; Hartwig, Paul, [ohne Titel], in: *Archaeologisch-Epigraphische Mitteilungen aus Österreich* 3, 1897, Sp. 138–139; Schweitzer (wie Anm. 28), S. 5–30; Simon 1981 (wie Anm. 26), S. 146f., Nr. 216; Lezzi-Hafter, Adrienne, *Der Eretria-Maler*, in: *Forschungen zur antiken Keramik*, hrsg. von John Boardman, Bd. 6, Mainz 1988, S. 253–262. Zur kontroversen Deutung der Figurenanordnung auf dieser Seite vgl. ebd., S. 258, Anm. 460; Oakley/Hague Sinos 1993 (wie Anm. 27), Abb. 128–130. – Die Kore als Brautbegleiterin befindet sich hier rechts neben der Braut, die abseits stehende Göttin Peitho links neben ihr; im Bild aus Privatbesitz (Abb. 1) handelt es sich also um eine andere Anordnung von Brautbegleiterin und Göttin.
- 30 Weitere Figuren, die Brautmutter (als Aphrodite bezeichnet), Eros (Himeros) und Hebe, ergänzen die Athener Szene der Hochzeitsvorbereitung; vgl. Schweitzer, (wie Anm. 28), Taf. III.
- 31 Zu einem Stamnos vom so genannten Berliner Maler, der sich in München (Inv.-Nr. 8738) befindet, vgl. Schweitzer, (wie Anm. 28), Taf. V. Dort halten Peleus und Thetis einander die Hand; vgl. Beazley, John Davidson, *The Berlin Painter*, Melbourne 1964. Dieses Motiv kann im 16. Jahrhundert als das der Treue in der ehelichen Mann-Frau-Beziehung gedeutet werden; vgl. das Emblem des Alcicius (1531) »In fidem uxorum«; Henkel, A./Schöne, A., *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 966. – Zum Motiv des Beistands durch die Hand auf der Schulter vgl. die Paar-Bilder von Paris Bordone (Anm. 24) und Girolamo Romanino (Anm. 23) sowie ein Beispiel aus den Niederlanden von Jan van Hemessen, »Judah und Tamar«, ehemals Stockholm, Sammlung Hellberg; abgebildet bei Friedländer, Max J., *Early Netherlandish Painting*, Leyden/Brüssel 1975, Bd. 12, Nr. 406. Später griff auch Rembrandt das Motiv für sein »Jüdisches Ehepaar« (Amsterdam, Rijksmuseum; um 1666) auf.
- 32 Es handelt sich hier um die Darstellung der Braut Alkestis in Begleitung ihrer Schwester Asterope und Hippolyte (mit dem Vogel); vgl. Schweitzer (wie Anm. 28), S. 29, Taf. IV; Simon 1981 (wie Anm. 26), S. 146f., Nr. 216. – Zur Bedeutung der euripideischen Alkestis vgl. Lesky, Albin, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern/München 1963, S. 339f.
- 33 Simon 1981 (wie Anm. 26), S. 146. – Zur Dichtung Sapphos vgl. Treu, Max (Hrsg.), *Sappho Griechisch und deutsch*, München 1954.
- 34 Vgl. Simon 1981 (wie Anm. 26), S. 146. Erika Simon geht in der Darstellung des Gefäßes von einem einzigen zusammenhängenden Thema aus und sieht auch in der rechten Gefäßseite Tugenden der Braut wie Ausgeglichenheit und Jugend (Harmonia und Hebe) versinnbildlicht. Dies spricht jedoch gegen die Annahme, Harmonia sei im Zentrum sitzend als Braut des Kadmos vor dem Thalamium dargestellt; zur Identifikation der Figuren vgl. Lezzi-Hafter 1988 (wie Anm. 29), S. 258.
- 35 Zur Herleitung der Figur vgl. Lezzi-Hafter 1988 (wie Anm. 29), S. 254f.; abgebildet bei Hübner, Gerhild, *Plastischer Dekor an Griechischer Keramik*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 108, 1993, S. 321–351, hier S. 329, Abb. 5. – Zu einer apulischen Pelike in Turin mit Aphrodite als Wagenlenkerin und Eroten über einem Hochzeitspaar vgl. Schauenburg 1957 (wie Anm. 27), S. 218, Taf. V.
- 36 Das wohl bekannteste Beispiel stellt die »Geburt der Venus« als Anadyomene (Schaumgeborene) von Sandro Botticelli in Florenz, Uffizien (um 1480) dar; vgl. Hinz, Berthold, *Aphrodite, Geschichte einer abendländischen Passion*, Wien 1998. Dort auch Näheres zu mythographischen und astrologischen Schriften der Renaissance. Zum Venus-Kult vgl. auch Dreyer, R. G., *Venus. The Evolution of the goddess and her planet*, San Francisco 1994; zu weiteren Werken mit Venus vgl. Weber 2001 (wie Anm. 16), S. 57–68.
- 37 Guthmüller bemerkt: »Die Mythographen der Renaissance blieben der naturalistischen und moralischen Allegorese und Sinngebung verpflichtet«; Guthmüller 2001 (wie Anm. 15), S. 55. – Die moralische Deutung des Venus-Mythos geht auf ihren Ehebruch mit Mars zurück; vgl. Conti, Natale, *Mythologia*, Venedig 1567; Giraldis, Lilio Gregorio, *De deis gentium varia et multiplex historia*, Basel 1548. Schon in Handschriften-Illustrationen des 14. und 15. Jahrhunderts werden Mythen um Venus veranschaulicht (z. B. im »Ovide moralisé«). Zu den Handbüchern der Hochrenaissance, zur »Venus secunda« und zur »Venus magna« sowie den verschiedenen Ausdeutungen der Venus-Gestalt (von erotisch bis moralisierend) vgl. Guthmüller 2001 (wie Anm. 15), S. 49–55; Hoffmann, Konrad, *Antikenrezeption und Zivilisationsprozess im erotischen Bilderkreis der Neuzeit*, in: *Antike und Abendland* 24, 1978.
- 38 Nach Lezzi-Hafter hat Peitho bereits ihr Werk getan und überprüft nun ihre Frisur im Spiegel. Harmonia, die Tochter der Aphrodite und des Ares, »spricht« mit der Kore, »als nähme sie Abschied von der Kindheit«; Lezzi-Hafter 1988 (wie Anm. 29), S. 258.

- 39 Mangelsdorf, E. A., *Das lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechen und Römern*, Hamburg 1913; Wheeler, Arthur Leslie, *Tradition in the Epithalamium*, in: *The American Journal of Philology* 51, 1930, S. 205–223; zu Brautliedern der Sappho vgl. Anm. 33.
- 40 So beispielsweise in Tizians Bild in Rom (Abb. 6), Giorgiones Venus in Dresden oder Lottos Venus-Bild in New York, Metropolitan Museum; vgl. Humfrey 1998 (wie Anm. 21), S. 140, Abb. 142; Borggrefe 2001 (wie Anm. 16), Abb. 1, 3, 6. – Zum »Epithalamium« vgl. Wheeler 1930 (wie Anm. 39), S. 205–223. – Hochzeitsgedichte der Antike, u. a. von Catullus, wurden im 16. Jahrhundert wiederentdeckt; vgl. Dolce, Lodovico, *Lo epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Theti*, Venezia 1538; Montaigne, Michel, *Les Essais*, Erstausg. 1580, hrsg. von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt a. M. 1998.
- 41 Claudianus, Claudio, *Epithalamium dictum Palladio V. C. tribuno et notario et Celerina*, in: *The Loeb Classical Library*, Bd. 2, London 1972, S. 204–215, hier S. 212. – Claudio Claudianus (um 375 geboren, bis 404 dichtend), von Geburt Grieche, war Hofdichter des römischen Feldherrn Stilichos, dessen Tochter Maria den Kaiser Honorius heiratete. Auch anlässlich dieser Hochzeit verfasste Claudianus ein Gedicht, und zwar das »Epithalamium für Honorius und Maria«; vgl. *Dichtungen des Claudius Claudianus*, übers. von Georg von Weckind, Darmstadt 1868; zur Umsetzung der literarischen Vorlage in der bildenden Kunst vgl. Wind, Geraldine D., *Annibale Caracci's Sleeping Venus, a source in Claudian*, in: *Source* 10/3, 1991, S. 37–39.
- 42 Claudianus 1972 (wie Anm. 41), S. 212 und S. 214.
- 43 Die Bedeutung der Aphrodite im hochzeitlichen Kontext geht u. a. auf Homers »Ilias« (Dritter Gesang) zurück. Darin sagt Helena: »Dorthin geh ich dir nimmer, denn unanständig ja wär es, ihm sein Bett zu schmücken hinfür.« Und die Göttin der Liebe antwortet voll Zorn: »Reize mich nicht, o Törlin! ich könnte im Zorne mich wenden und so sehr dich hassen, als innig mein Herz dich geliebt!« (V. 410–415); Homer, *Ilias*, hrsg. von Peter von der Mühl, Basel 1942, S. 51. – Frau Silvana Seidel Menchi verdanke ich den Hinweis darauf, dass in der Renaissance die Braut gemäss der Konvention des Hochzeitsrituals den Eheantrag zweimal ablehnen musste.
- 44 Vgl. auch das »Epithalamium für Honorius und Maria« von Claudianus (Anm. 41); vgl. auch Ripa, Cesare, *Iconologia*, Rom 1613, Reprint, Hildesheim 1970, S. 506. Die Bezeichnung »Aphrodite« wird hier nur dann verwendet, wenn eindeutig ein Bezug zum griechischen Mythos besteht. Im untersuchten Bild (Abb. 1) handelt es sich genau genommen um eine Mischform.
- 45 Das Fresko aus augusteischer Zeit befindet sich in Rom, Vatikan. Vgl. von Blanckenhagen, Peter Hans, *The Aldobrandini Wedding Reconsidered*, in: *Römische Mitteilungen* 82, 1975, S. 83–98. Zur traditionellen Deutung der Aldobrandinischen Hochzeit vgl. Curtius, Ludwig, *Zur Aldobrandinischen Hochzeit*, in: *Vermächtnis der antiken Kunst*, hrsg. von Reinhard Herbig, Heidelberg 1950, S. 117f. Neuere Literatur: Müller, Frank G. J. M., *The Aldobrandini Wedding*, Amsterdam 1994. Nach Müller handelt es sich um die trauernde Phaidra. – Auch im »Epithalamium in Stellam et Violentillam« bei Statius (geb. um 40, gest. 96) wird eine zögernde Braut erwähnt, Venus schlummert hier allerdings; vgl. Statius, Publius Papinius, *Silvae*, 5 Bde., Ulm 1902, Bd. 1, S. 51f.
- 46 In der Antike war das Thema des Beistands durch Aphrodite verbreitet; vgl. Beckel, Guntram, *Götterbeistand in der Bildüberlieferung griechischer Heldensagen*, Waldsassen 1961. – Vgl. auch Aphrodite und Mars als Liebespaar begleitet von Amor in der »Casa di Marte« (Neapel, Museo Nazionale, 60–70 n. Chr.). Diese Drei-Figurengruppe zeigt die beiden Köpfe der Liebenden nahe beieinander. Amor, Sinnbild der Liebe, ist leicht versetzt auf der linken Seite zu sehen; Mars legt seine Hand auf den Oberarm der frontal präsentierten Geliebten; vgl. *Faszination Venus* 2001 (wie Anm. 8), S. 46, Abb. 21. – Zur Darstellung des Ares und der Aphrodite in der »Casa delle Parte Rosse« in Pompeji vgl. Schefold, Karl, *Vergessenes Pompeji*, Bern 1962, Abb. 119b. – In den Kreis der Hochzeitsvorbereitungsszenen gehört auch das Fresko in der Mysterienvilla in Pompeji, das neben der mystisch-religiösen Kulthandlung auch eleusische Weihen – so die Geisselungsszene – einbezieht; vgl. ders., *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957.
- 47 Vgl. Goffen 1997 (wie Anm. 14), S. 63f.
- 48 Vgl. *Tiziano Vecellio* 1995 (wie Anm. 17). Borggrefe deutet den roten Ärmel der Frau auch als Zeichen der Wollust: »Das offene Haar ist hingegen ein untrügliches Kennzeichen für den Stand der Jungvermählten (*Sponse sposate*), wie der Vergleich mit zeitgenössischen Darstellungen belegt.« Borggrefe 2001 (wie Anm. 16), S. 335 und 352. Vgl. auch Vecellio, Cesare, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venedig 1590, S. 101 (Donna venetiana). – Die mittlere Frau im Bild aus Privatbesitz trägt von einer Haube zusammengehaltes Haar. Wegen der Deutung der Szene kurz vor dem »Thalamium«, der ehelichen Vereinigung im Brautgemach, wird diese Frau gleichwohl als »Braut« bezeichnet. Dargestellt wird sie aber genau genommen als »Vermählte«. – Auch Lotto wählt für seine Braut-Darstellung in Madrid (Abb. 7) den Frisurentypus der »sposa antica«, aber das Ring-Anstecken deutet dort auf eine Vermählungszeremonie (vgl. Anm. 21). Durch die Frontalität der Brautleute erhält die Szene einen privaten Charakter, die der Öffentlichkeit präsentiert wird. Diese Darstellungsform subjektiven Charakters im Hochzeitsbild ist vor diesem Werk unbekannt; vgl. Hinz 1974 (wie Anm. 20), S. 186.
- 49 Vgl. D'Ancona, Levi, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florenz 1977, S. 238. Die Blätter lassen sich deshalb identifizieren, weil sie als Myrtenblätter gegenständig angeordnet sind; vgl. Krüssmann, Gerd, *Handbuch der Laubgehölze*, Bd. 2, Berlin/Hamburg 1979, S. 331.
- 50 Vgl. Witthoft 1998 (wie Anm. 28), S. 562; Lorenzo Ghiberti, Bronzetür am Baptisterium in Florenz (um 1440); Piero della Francesca, Arezzo, S. Francesco (um 1460). Vgl. Krautheimer, Richard, *Ghiberti's Bronze Doors*, Princeton 1971; Lightbown, Ronald, *Piero della Francesca*, New York 1992. – Vgl. hierzu auch die Arnolfini-Hochzeit Jan van Eycks in London (National Gallery, 1434).
- 51 Zum Emblem »In fide uxorum« vgl. Alcuius, Andrea, *Emblemata libellus*, Paris 1542, Reprint, Darmstadt 1980; ders., *Emblemata cum commentariis*, Padua 1621, Reprint der 3. Aufl. (*The Renaissance and the Gods* 25), New York/London 1976, fol. 812; vgl. Hinz 1974 (wie Anm. 20), S. 194, Abb. 63. Vgl. Anm. 25.
- 52 Vgl. Hinz 1974 (wie Anm. 20), S. 191; dort auch Näheres zur Affirmation, die sich durch das Weisen der Hand ausdrückt; ebd., S. 189, Abb. 59. – Zum Emblem »Fidem symbolum« vgl. Alcuius 1980 (wie Anm. 51), S. 210, Nr. XCV.
- 53 Die Sanftheit, die diese Figur ausstrahlt, erinnert an die Lucia im Altarbild Bellinis von San Zaccaria in Venedig von 1505. Vgl. Tempestini 1992 (wie Anm. 9), S. 252, Kat.-Nr. 90.
- 54 Gemeint sind Darstellungen wie Tizians »Venus von Urbino« oder Giorgiones »Schlafende Venus« (vgl. Anm. 16).
- 55 Interessant ist eine Gegenüberstellung dieser pathetischen Protagonistin mit einer Venus-Figur Holbeins d. J. im Kunstmuseum Basel, die zwar in Cinquecento-Manier dargestellt wird, aber geradezu leidenschaftslos und zurückhaltend erscheint. Dieses um 1524 entstandene Gemälde, Holbeins »erste Formulierung des neuen Schönheitsideals«, ist eine nordische Variante einer italienischen Venus; vgl. Bättschmann, Oskar/Griener, Pascal, *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 135 und S. 142, Abb. 194.
- 56 In ihrer Kopfhaltung wiederholt sie die leichte Neigung der Venus-Darstellung Giovanni Bellinis in Wien, und zwar spiegelverkehrt; vgl. Tempestini 1992 (wie Anm. 9), S. 292; zu Tullio Lombardos »Ariadne« im Wiener Relief und Giovanni Carianis »Bildnis eines Ehepaares« in Philadelphia vgl. Hinz 1974 (wie Anm. 20), Abb. 53 und 58.
- 57 Christiansen, Keith, *Lorenzo Lotto and the tradition of epithalamic painting*, in: *Apollo* 124, 1986, S. 166–173, hier S. 172. – Auch das Ehepaar-Bild Lottos in Sankt Petersburg ist mit einer negativen Konnotation behaftet; vgl. Brown/Humfrey/Lucco 1998 (wie Anm. 10), S. 148.

- 58 »Triumph der Keuschheit«, um 1530, Öl auf Leinwand, 76 x 118 cm, Rom, Palazzo Rospiglioso Pallavicini. Das römische Bild hat ein ähnliches Format wie das Bild aus Privatbesitz (vgl. Anm. 1). Berenson konnte die Venus-Figur auf einen römischen Sarkophag im Vatikan (Triton mit Nereide) zurückführen; vgl. Berenson, Bernhard, *Lorenzo Lotto*, Köln 1957, S. 73, Abb. 210–212.
- 59 Die Medaille entstand für Bellotto Cumano; abgebildet ist sie bei Wittkower, Rudolf, *Hieroglyphen der Frührenaissance*, in: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, 2. Auflage, Köln 1996, S. 218–245, hier S. 234. – Vgl. Anm. 4.
- 60 Die Intarsie fungiert hier als »Bild-Deckel zur »Susanna beim Bade«, einer Szene moralischen Gehalts. – In Anlehnung an die symbolhaften altägyptischen Bilder und Zeichen entwickelte sich eine Renaissance-Hieroglyphik und Impresenkunst. Vor allem Lorenzo Lotto entwickelte eine hieroglyphische Bildsprache. Unter diesem Aspekt bereitet die Autorin eine Untersuchung über das Werk Lorenzo Lottos vor. Vgl. Galis Wronski, Diana, *Lorenzo Lotto: A study of his career and character, with particular emphasis on his emblematic and hieroglyphic works*, Diss. Bryn Mawr College 1977; Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hrsg.), *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie* (Archäologie der literarischen Kommunikation 8), München 2003.
- 61 Zu den Entwürfen Lottos für die Intarsien in Bergamo vgl. Cortesi Bosco, Francesca, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri*, Bergamo 1987.
- 62 Moralisiert sind hingegen die mythologischen Handbücher der Hochrenaissance wie die »Imagini colla sposazione degli dei degli antichi« von Vincenzo Cartari, die 1556 in Venedig erschienen. Die letzten drei Kapitel in Cartaris Schrift behandeln Venus, Cupido und die Grazien. Die »Imagini« wurden fünfundzwanzig Mal nachgedruckt und in der Ausgabe von 1571 illustriert. Darin erscheinen auch drei Frauen, eine frontal gezeigt, gerahmt von zwei Profilfiguren, ganz ähnlich der Komposition im »mythischen Hochzeitsbild«. Doch sie stehen thematisch in anderem Zusammenhang: »E dicono, che furono tre figliuole di Archeloo e di Calliope Musa: delle quali l'una cantava [...]«. Cartari, Vincenzo, *Imagini colla sposazione degli dei degli antichi*, Venedig 1571, Reprint (The Renaissance and the Gods 12), London/New York 1976, S. 244–245. Vgl. Anm. 37.
- 63 Boccaccio, Giovanni, *Elegia di Madonna Fiammetta*, hrsg. von Maria Pia Mussini, Mailand 1987, S. 124 und 187; vgl. Borggreve, 2001 (wie Anm. 16), S. 358. – Das zwischen 1343 und 1344 entstandene Werk Boccaccios wurde erstmals 1472 in Padua publiziert und bereits 1480 nachgedruckt. Im nächsten Jahrhundert entstanden 24 weitere Ausgaben. Bis zum Jahre 1511 erschienen allein in Venedig sechs Auflagen der »Elegia«. Vom »entusiasmo cinquecentesco« zeugt ein Brief im Vorwort der Edition von 1524 von G. Tizzzone an den Venezianer Bernardino de Vitale; die erste deutsche Ausgabe ist aus dem Jahre 1844; vgl. Segre, Cesare, *Strutture e registri nella Fiammetta*, in: *Strumenti critici* 6, 1972, S. 133–162.
- 64 Die von Orlando befreite Olimpia heiratet, nachdem sie von ihrem Gatten betrogen wurde, den König Oberoto mit Tränen in den Augen; zur »Olimpia-Episode« vgl. Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, hrsg. von Santore Debenedetti und Cesare Segre, Bologna 1960, Canti IX–XI; vgl. auch Michel Montaigne: »Ist Bräuten, stehn sie auf des Ehezimmsers Schwellen, die Liebesgöttin denn zuwider? Nein, der Fluss der Tränen fließt, dass er der Eltern Glück vergälle – ja, gar aus Ungeduld auf köstlichen Genuss!« Montaigne 1998 (wie Anm. 40), Buch I, S. 123.
- 65 Zu Dolce vgl. Anm. 40; Erasmus von Rotterdam verfasste ein »Epithalamium«, abgedruckt in: *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Amsterdam 1972, Bd. I, S. 411f. – Zur Bedeutung des »Epithalamiums« in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts vgl. Wheeler 1930 (wie Anm. 39), S. 205–223.
- 66 Diverse Beispiele werden bei Konrad Renger genannt; Renger, Konrad, *Tränen in der Hochzeitsnacht. Das Zubettbringen der Braut, ein vergessenes Thema der niederländischen Malerei*, in: *Festschrift Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Lucius Grisebach und Konrad Renger, Frankfurt a. M. 1977, S. 310–327; Pigler, Andor, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2., erw. Aufl., Budapest 1974, S. 534.
- 67 Im Jahre 1529 wurde bereits im Rechnungsbuch François I. eine Brautdarstellung »à la mode de Flandres« erwähnt, die sich im Louvre befand. Vgl. Renger 1977 (wie Anm. 66), S. 311.
- 68 Prag, Nationalgalerie Inv.-Nr. 01576; Friedländer, Max J., *Die Altniederländische Malerei*, Bd. 14, Leiden 1937, S. 128, Nr. 409. Eine Kopie wird bei Renger erwähnt; vgl. Renger 1977 (wie Anm. 66), Abb. 6.
- 69 Bry, Theodor de, *Emblemata nobilitate et vulgo scitu digna elegantes versus historiam explicantes*, Frankfurt a. M. 1593, fol. 4; vgl. Renger 1977 (wie Anm. 66), S. 320, Anm. 36, Abb. 7.
- 70 Ein anderes Thema, die »Allegorie der Liebe« mit der Venus-Darstellung von Bronzino (London, National Gallery), ist dennoch ironisch-satirisch zu deuten; Maurer bezeichnet es als ein Werk der »Paradoxie und der Befremdung«. Maurer, Emil, *Manierismus. Figura serpentina und andere Figurenideale*, Zürich 2001, S. 124. – Auch Lottos Venus-Bild in New York ist voller Hochzeitssymbolik, »reminders rather than warnings – and they do not interfere with the light-hearted, humorous mood.« Christiansen 1986 (wie Anm. 57), S. 172.
- 71 Zwar wird das Schema des Drei-Frauenbildes im Umkreis der Prager Hofkünstler aufgenommen, so beispielsweise von Hans von Aachen. In seiner Darstellung mit Venus zwischen Juno und Minerva von 1593 (Boston, Museum of Fine Arts) wird aber das Thema in eine mythologisch-erotische Version umformuliert; vgl. *Faszination Venus* 2001 (wie Anm. 8), S. 109, Abb. 4. – Renger nennt für die niederländische Version des Themas ein deutsches Beispiel, einen Holzschnitt Erhard Schöns von 1527; Renger 1977 (wie Anm. 66), S. 324, Anm. 1. Doch das Thema ist dort ein anderes. – Interessant ist ferner eine spätere Version des Drei-Frauenbildes mit dem Titel »Die Damen Waldegrave« von Sir Joshua Reynolds aus dem Jahre 1781 (Edinburgh, National Gallery), ein Bild, das drei Schwestern bei der Handarbeit zeigt.
- 72 Vgl. Drysdall, Denis L., *The Emblem according to the Italian Impresa Theorists*, in: *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety*, International Emblem Conference Glasgow 1990, hrsg. von Alison Adams und Anthony J. Harper, Leiden/New York/Köln 1992, S. 22ff.; Ruscilli, Girolamo, *Le imprese illustri con espositiioni e discorsi con la giunta di altre imprese (1556)*, Venedig 1572. Vgl. Cortesi Bosco 1987 (wie Anm. 61) S. 128.
- 73 D'Ancona 1977 (wie Anm. 49), S. 238; zur Myrte vgl. Krüssmann 1979 (wie Anm. 49), S. 331.
- 74 Lucco bezieht sich auf den Dichter Marco Antonio Altieri (1511). Vgl. Brown/Humfrey/Lucco 1998 (wie Anm. 10), S. 136; Molmenti, Pompeo Gherardo, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, 3 Bde., Bergamo 1928.
- 75 Vgl. Goffen 1997 (wie Anm. 14), S. 64. Die Rose als Zeichen illegitimer Liebeslust ist der »Venus secunda« (Mutter des Cupido und des Hermes) als Attribut zuzuordnen. Zu den Differenzierungen der Venus-Gestalten vgl. Guthmüller 2001 (wie Anm. 15), S. 51. – Das Streifenkleid entspricht der Mode der zwanziger bis dreissiger Jahre des 16. Jahrhunderts; Beispiele aus der Lombardei, dem Friuli und dem Veneto sind abgebildet in: Cappi Bentivegna, Ferruccia, *Abbigliamento e costume nella Pittura Italiana*, Bd. 1: *Rinascimento*, Mailand 1963. – Dem Kleid ähnlich ist dasjenige der Lucretia Valier im Londoner Bild von Lotto, das von Humfrey als Zeichen ihrer provinziellen Herkunft gedeutet wurde (National Gallery, um 1533); Brown/Humfrey/Lucco 1998 (wie Anm. 10), S. 185, Kat.-Nr. 38, Abb. II; Goffen, Rona, *Lotto's Lucretia*, in: *Renaissance Quarterly* 52, 1999, S. 742–781. Zur »historischen« Lucretia vgl. Fögen, Marie Theres, *Römische Rechtsgeschichten. Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 172), Göttingen 2002, S. 38–55.
- 76 London, National Gallery (um 1533); Humfrey 1998 (wie Anm. 21), Abb. 118. Die Identifikation mit Lucretia Valier wurde von Jaffé begründet; Jaffé, Michael, *Pesaro Family Portraits. Pordenone, Lotto and Titian*, in: *The Burlington Magazine* 113/825, 1971, S. 696–702; Brown/Humfrey/Lucco 1998 (wie Anm. 10), S. 185, Kat.-Nr. 38; Fögen 2002 (wie Anm. 75), S. 38–55.

- 77 »Dux Romanae pudicitiae Lucretia« (Valerius Maximus, *Facta et dicta*, hrsg. von Faranda di Rino, Turin 1971); vgl. Fögen 2002 (wie Anm. 75), S. 38 und S. 42–43. Nach ihrer Vergewaltigung durch Sextus Tarquinius beging Lucretia Selbstmord. – Dass die Braut hier (Abb. 1) schmucklos gezeigt wird, ist nicht ungewöhnlich; zu Laura Bagarotto in Tizians Borghese-Bild vgl. Borggrefe 2001 (wie Anm. 16), S. 336. Als »Schmuck« im Bild lässt sich u. a. die ornamentale Gestaltung der golddurchwirkten Kleider beider Profilfiguren ansehen.
- 78 Vgl. die Darstellung eines Mannes in Cleveland von Lotto, The Cleveland Museum of Art, Inv.-Nr. 1950.250; Aikema/Brown 1999 (wie Anm. 8), Kat.-Nr. 91; vgl. auch Lottos »Männer-Bildnis« in der Accademia in Venedig; Humfrey 1998 (wie Anm. 21), Abb. 117; Beyer 2002 (wie Anm. 11), S. 154. In beiden Werken finden sich Mauerblümchen ähnlicher Art wieder.
- 79 In beiden Bildern ist die markante Hals-Nacken-Linie auffallend. Ferner sind die »capigliara« und das Streifenkleid ähnlich. – Zur »Lucretia« Lottos vgl. Anm. 77. Cortesi Bosco nennt das Lucretia-Bild Lottos »Impresa« (»non un rebus«); hierzu und zu Lottos »impresa« für den Chor von Santa Maria Maggiore in Bergamo vgl. Cortesi Bosco 1987 (wie Anm. 61), S. 128. Zur »impresa« fehlt im Hochzeitsbild aus Privatbesitz allerdings das Motto.
- 80 Vgl. Goffen 1999 (wie Anm. 75).
- 81 Berenson 1957 (wie Anm. 58), Abb. 139 und 140; Christiansen 1986 (wie Anm. 57), S. 166–173; Humfrey 1998 (wie Anm. 21), S. 139f.; Borggrefe 2001 (wie Anm. 16), S. 342.
- 82 »Vor ihm her schwingen Hymenaeus und Amor die Fackeln [...]« Ovid, *Metamorphosen*, neu übers. und hrsg. von Gerhard Fink, Zürich/München 1989, S. 109; vgl. Borggrefe 2001 (wie Anm. 16), S. 345; zu Hymenaeus, dem antiken Hochzeitsgott, der das Feuer der Liebe brachte, vgl. Friedländer, Walter, *Hymenaea*, in: *Artibus Opuscula* 40. Essays in Honor of Erwin Panofsky, hrsg. von M. Meiss, New York 1961, Bd. 1, S. 153. – »The Romans, however, sent the groom ahead after the feast so that he awaited her at his home. The bride was tearfully, perhaps forcibly, torn from her mother. The deductio in domum mariti, or pompa (wedding procession) took place by torchlight.« Witthoft 1998 (wie Anm. 28), S. 557.
- 83 Vgl. zu den Werken in Madrid und Sankt Petersburg Anm. 21–23.
- 84 Vgl. Christiansen 1986 (wie Anm. 57), Abb. 4; Humfrey 1998 (wie Anm. 21), Abb. 80. Zum Motiv des Ring-Ansteckens vgl. Battke 1953 (wie Anm. 21). – In einem Rechnungsbuch Lottos wird ein Venus-Bild für Mario d'Armano erwähnt, das bis heute nicht identifiziert werden konnte; vgl. Zampetti, Pietro, *Un capolavoro del Lotto ritrovato*, in: *Arte Veneta* II, 1957, S. 75–81; Humfrey 1998 (wie Anm. 21), S. 174, Anm. 34; Lotto, Lorenzo, *Libro di spese diverse (1538–1556)*, hrsg. von Pietro Zampetti, Venedig/Rom 1969, S. 238.
- 85 Vgl. Brown/Humfrey/Lucco 1998 (wie Anm. 10), Kat.-Nr. 25. Nach der Deutung von Lucco ist die Frau bereits gestorben; deshalb habe der Mann eine Träne im Auge; ebd., S. 151. – Das »Homo numquam« bezieht sich auf das Matthäus- und Markus-Evangelium (Mt 19,6; Mk 10,9); vgl. Leeb 1998 (wie Anm. 2), S. 46.
- 86 Cleveland, The Cleveland Museum of Art (um 1535); vgl. Anm. 78.
- 87 Venedig, Accademia; Humfrey 1998 (wie Anm. 21), S. 108, Abb. 117; Humfrey sieht in diesem Bild Hinweise auf eine beendete Liebesbeziehung, und zwar wegen des geöffneten Briefes, des Rings, der Kette und der Eidechse als Symbole für Betrug und Eifersucht; vgl. Beyer 2002 (wie Anm. 11), S. 154, Abb. 100. – Galis Wronski sieht Laute, Horn und toten Vogel – stellvertretend für Musik und Jagd – als Hinweise auf das jugendliche Vergnügen und auf das Studieren des reifen Mannes; vgl. Wronski 1977 (wie Anm. 60), S. 233f.; Die Rosenblätter stellen nach Humfrey ein Indiz für die Melancholie des jungen Mannes dar; vgl. Brown/Humfrey/Lucco 1998 (wie Anm. 10), S. 173f.
- 88 Zur Religiosität Lottos vgl. Cortesi Bosco, Francesca, *La Letteratura religiosa devozionale e l'iconografia di alcuni dipinti di Lorenzo Lotto*, in: *Bergomum* 70, 1976, S. 3–25, hier S. 19.
- 89 Berlin, Staatliche Museen, »Abschied Christi von seiner Mutter«; Mailand, Brera, »Pietà«; vgl. Humfrey 1998 (wie Anm. 21), Abb. 63 und 146. – Giovanni Cariani, eigentlich Giovanni Busi (um 1485–1547/48), hielt sich zwischen 1517 und 1523 in Bergamo auf. Vgl. Pallucchini 1983 (wie Anm. 13).
- 90 Vgl. Claussen, Peter Cornelius, *Von der Melancholie des Künstlers. Der Marienstich des Hugo van der Goes und Dürers Melancholie-Stich*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 7, 2000, S. 46–67, Abb. 7. Dürers Kupferstich stellt nach Deutung der Autorin eine »Impresa« dar.
- 91 In Dürers Kupferstich konnte der kleinblättrige Kranz auf dem Kopf der geflügelten, »androgyn wirkenden« Personifikation der »Melancholie« bislang nicht gedeutet werden; vgl. Claussen 2000 (wie Anm. 90), S. 56; auffallend ist die gegenständliche Anordnung der Blätter wie bei der Myrte.
- 92 Dieses Bild prägte in der Hochrenaissance vor allem Albrecht Dürer; vgl. Calvesi, M., *La malinconia di Albrecht Dürer*, Turin 1993; Renger 1977 (wie Anm. 66), S. 323 und 324; Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of natural Philosophy, Religion and Art*, London 1964. Weiterführende Literatur zu Dürers »Melancholie« vgl. Claussen 2000 (wie Anm. 90).

Fotonachweis

Athen, Deutsches Archäologisches Institut (Dia-Neg.-Nr. NM 5126, 5127, 5128, 5130): 10, 11, 12, 13; Bertling Biaggini, Claudia: 1, 2, 3, 15; Zürich, Kunsthistorisches Institut der Universität, Diathek: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 14.