Karl Enenkel

Ludovico Lazzarellis Lehrgedicht *De gentilium deorum imaginibus*

Was hat ein Lehrgedicht mit einem Kartenspiel, was ein Kartenspiel mit einem gelehrten Kommentar zu tun, was ein gelehrter Kommentar mit Bildern? Diese Frage führt direkt zu Ludovico Lazzarellis Lehrgedicht *De gentilium deorum imaginibus*,¹ ein anspruchsvolles, künstlerisch hochwertiges und von seiner Form her reizvolles Werk, das Einblicke in die Kultur der Wissensvermittlung im italienischen Humanismus in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bietet. Das Interesse, das es verdient, wird dadurch erhöht, dass es verschiedene literarische und kognitive Perspektiven in sich vereint und an den Schnittstellen verschiedener Medien angelegt ist. Die reizvolle Gemengelage, die Lazzarelli in dem Gedicht herstellt, ergibt sich aus den Traditionslinien eines didaktischen Kartenspiels, in dem kosmisches und enzyklopädisches Wissen vermittelt wird, des Unterrichtstraktates, des metrischen Lehrgedichtes nach der Art des Aratus, Germanicus und Manilius, weiter von den Traditionslinien dialogisch inszenierter Texte, der Ekphrasis,² des gelehrten Kommentars und der humanistischen Herrscherpanegyrik. Weiter ist das Gedicht von einer reizvollen Überschneidung der wissensvermittelnden Instanzen gekennzeichnet: Nur in einem relativ kleinen Teil des ersten Buches spricht der Autor in *propria persona*; der größte

¹ Für den lateinischen Text sehe man die ausgezeichnete kritische Ausgabe von C. Corfiati (Ludovico Lazzarelli: *De gentilium deorum imaginibus*. Hg. von Claudia Corfiati. Messina 2006 [Biblioteca umanistica 6]), die hier im Weiteren benutzt und zitiert wird. Die frühere Ausgabe von William J. O'Neal (Ludovico Lazzarelli: *De gentilium deorum imaginibus*. Hg. von William J. O'Neal. Lewiston 1997) leidet unter einer Reihe von Lese- und Druckfehlern, vgl. die Ausführungen von Corfiati in der Einleitung ihrer Textausgabe. Zu Lazzarellis Schrift vgl. weiter Monica Meloni: Ludovico Lazzarelli umanista settempedano e il „De gentilium deorum imaginibus“. In: *Studia picena* 66 (2001), S. 91–173, und, insbesondere für den Aspekt der Ekphrasis als Darstellungsmodus meinen Aufsatz: *Mythography as Ekphrasis: Ludovico Lazzarelli's De gentilium deorum imaginibus, and the Poetics of Humanism*. In: *Prospectus: Ekphrastic Image Making in Early Modern Europe and in the Americas*. Hg. von Arthur di Furia, Walter Melion, Leiden, Boston 2021 (im Druck).

² Für die Ekphrasis vgl. die einschlägige Diskussion in meinem Aufsatz „Mythography as Ekphrasis“ (Anm. 1).

Teil wird von einigen der Darstellungsgegenstände des Werkes vorgetragen, von den Musen Kalliope, Polyhymnia und Urania. Während der Autor in seinem Werk anscheinend zunächst die Rolle des Zuhörers übernimmt, erhält der Widmungsadressat, Herzog Federico da Montefeltro, die Gestalt einer wissensvermittelnden Instanz, die nicht nur mit ihrer Autorität die Wahrheit und Gültigkeit des Inhaltes verbürgt, sondern das vermittelte Wissen persönlich *verkörpert*. Die Anwesenheit des Federico ist *in nuce* eine andere Art der Wiedergabe des Inhaltes des Lehrgedichtes. Dieser Aspekt wiederum verleiht dem Gedicht eine stark panegyrische Ausrichtung.

Lazzarelli wurde im Jahr 1447 in dem Städtchen San Severino in den Marche geboren, als Sohn eines Arztes und einer Edelfrau aus Campli (bei Teramo) in der Provinz Abruzzi.³ Nach dem frühen Tode des Vaters übersiedelte die Familie nach Campli, wo Lazzarelli seinen ersten Unterricht erhielt; sein Lehrer in Campli war Cristoforo da Montone. Nach Hanegraaff soll Lazzarelli eine typisch humanistische Ausbildung genossen haben,⁴ was jedoch nicht gesichert ist. Jedenfalls aber war seine Ausbildung dergestalt, dass sie eine Tätigkeit als Lehrer und Erzieher ermöglichte. In den Jahren 1462–1464 verdingte sich Lazzarelli als Prinzenenerzieher am Hof des Condottiere Matteo di Capua.⁵ Als dieser seine Macht verlor, mußte sich Lazzarelli nach einer neuen Stelle umsehen. Diese fand er in Teramo, wo er zum ersten Mal mit dem progressiven Humanismus der Römischen Akademie in Berührung kam. Ein Mitglied der Akademie, Giannantonio Campano, war

³ Für Lazzarellis Biographie vgl. Guido Arbizzoni: Lazzarelli, Ludovico. In: *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI) 65 (2005). [http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-lazzarelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-lazzarelli_(Dizionario-Biografico)/) (20. Februar 2020); Wouter J. Hanegraaff: Lazzarelli's Early Years, sowie Poetic Maturity. In: Ludovico Lazzarelli (1447–1500), *The Hermetic Writings and Related Documents*. Hg. von Wouter J. Hanegraaff, Ruud M. Bouthoorn. Tempe, Arizona 2005, S. 1–104, dort S. 8–12 sowie S. 12–16; Maria P. Saci: Ludovico Lazzarelli: Da Elicona a Sion. Rom 1999; Nicola Tenerelli: Ludovico Lazzarelli e il rinascimento filosofico italiano. Bari 1991; Vittorio E. Aleandri: La famiglia Lazzarelli di San Severino. In: *Giornale araldico-genealogico-diplomatico* 22 (1894), S. 272–279. Eine wichtige Quelle für Lazzarellis Leben ist die lateinische Biographie, die sein Bruder Filippo verfasste: Lazzarelli Philippus: *Vita Lodovici Lazarelli Septempedani poetae laureati per Philippum fratrem ad Angelum Colotium*. Aesium 1765; für eine Ausgabe dieser Biographie mit engl. Übers. vgl. Wouter J. Hanegraaff, Ruud M. Bouthoorn (Hg.): Ludovico Lazzarelli (1447–1500), *The Hermetic Writings and Related Documents*. Tempe, Arizona 2005, S. 284–309.

⁴ Hanegraaff: Lazzarelli's Early Years (Anm. 3), S. 9.

⁵ Ebd., S. 10.

von Papst Pius II. zum Bischof von Teramo erhoben worden. In der Zeit, in der Campano dort residierte, fungierte Lazzarelli als Erzieher seines jüngeren Bruders. Campano hat möglicherweise eine formative Rolle in Bezug auf Lazzarellis Bildungsweg gespielt; jedoch wurde diese von Filippo in seiner hagiographischen Biographie wohl übertrieben. Man muss bedenken, dass Lazzarelli nicht der Schüler des Campano war, sondern eben der Hauslehrer seines Bruders. Nach Saci soll Lazzarelli schon in der Periode in Teramo mit dem *Corpus hermeticum* vertraut gewesen sein, was jedoch nicht wahrscheinlich ist.⁶ Zweifellos bedeutend für Lazzarellis humanistische Ausbildung war jedoch sein Aufenthalt im Veneto (Venedig – Padua) 1466–1468, wo er bei dem Humanisten Giorgio Merula Unterricht genoss. Auf Anregung Merulas verfasste er ein *Bucolicum carmen* mit religiösem Inhalt. Als Kaiser Friedrich III. im Jahr 1468 in Pordenone Halt machte, hielt Lazzarelli vor ihm eine Rede *De laudibus poesis et de dignitate poetica*; der Kaiser, dem die Rede gefiel, krönte ihn daraufhin zum *poeta laureatus*.⁷ *De gentiliū deorum imaginibus* war das erste Werk, das Lazzarelli nach seiner Dichterkrönung in Angriff nahm. Er verfaßte es wohl zum größten Teil in Venedig;⁸ es muß 1471 in erster Version so gut wie fertig gewesen sein, denn Lazzarelli entschied sich, es dem gerade erst zum Herzog ernannten Borso d'Este zu widmen. Dieser jedoch segnete bereits im August desselben Jahres das Zeitliche. Lazzarelli suchte nach einem neuen Adressaten und fand Federico da Montefeltro, dem er die korrigierte und erweiterte Version des Werkes widmete, die 1473 fertiggestellt war. Aus einem wohl erhofften Engagement in Urbino wurde jedoch nichts. In der Folge treffen wir Lazzarelli in Rom an, wo er sich weiter als Lehrdichter profilierte, nunmehr mit einem Werk in der Nachfolge von Ovids *Fasti*, den *Fasti Christianae religionis*, die er Ferrante, dem König von Neapel, widmete (Abb. 1).

⁶ Vgl. Saci (Anm 3), S. 30; Hanegraaff: Lazzarelli's Early Years (Anm. 3), S. 11.

⁷ Vgl. Hanegraaff: Lazzarelli's Early Years (Anm 3), S. 13–14.

⁸ Vgl. ebd., S. 14. Filippo Lazzarelli teilt mit, dass sein Bruder das Werk unmittelbar nach seiner Dichterkrönung in Pordenone schrieb, und zwar, als er von Pordenone wieder nach Venedig zurückgekehrt war.

Abb. 1: Ludovico Lazzarelli überreicht, begleitet von der Muse Thalia, sein Werk *Fasti Christianae religionis* Ferdinand I. von Aragonien (Ferrante), dem König von Neapel. Illumination der Dedikationszene in der Handschrift Yale, Beinecke 391. Public domain.

Der Ausgangspunkt des Gedichtes *De gentiliū deorum imaginibus* ist materieller Natur: Es handelt sich um Spielkarten, die in Kupferstichtechnik angefertigt waren, die sogenannten *tarocchi* des Andrea Mantegna (Abb. 2–5 u. 9).⁹

⁹ Für die sogenannten „Mantegna tarocchi“ vgl., *inter alia*, Cristina Dorsini: I Tarocchi del Mantegna. Mailand 2017; Dino Debenetti: Soothsaying Tarot and the Mantegna Revealed. (E-book) 2018; Kristen Lippincott: Mantegna's Tarocchi. In: *Print Quarterly* 3 (1986), S. 357–360; Giordano Berti, Andrea Vitali (Hgg.): *Le carte di corte. I Tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*. Bologna 1987; Claudia Cieri Via: *I Tarocchi cosiddetti del Mantegna: Origine, si-*

Allerdings geht es dabei weder um Tarock-Karten im eigentlichen Sinn noch war der Künstler, der sie entworfen hat, Mantegna. Die Karten waren wohl um 1466 in Nord-Italien für den venezianischen Bereich angefertigt worden, da der Dialekt der Beischriften venezianisch ist (Abb. 2: „Zintilomo“).

Lazzarelli hat die Karten höchstwahrscheinlich zur Zeit seines Aufenthaltes in Venedig und Padua, 1466–1468 oder vielleicht auch noch 1469, erstanden.¹⁰ Die genauen Regeln des Spiels sind unbekannt, während so viel klar sein dürfte, dass darin Trümpfe verwendet wurden. Man tendiert heute zu der Annahme, dass das Spiel einen *edukativen* Zweck hatte und dass es um das Erlernen der Menschenwelt und des Kosmos ging,¹¹ deren einzelne Teile auf den insgesamt 50 Spielkarten dargestellt waren: die Ränge und Stände der menschlichen Gesellschaft vom Bettler bis zu Kaiser und Papst (siehe u. a. den Edelmann, Abb. 2), die sieben *Artes liberales*, die sieben Tugenden, die sieben Planeten zuzüglich der achten Sphäre und des ersten unbewegten Bewegers, „*primo mobile*“ genannt, sowie Apoll und die neun Musen (z. B. Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, Abb. 3).

gnificato e fortuna di un ciclo di immagini. In: *Le carte di corte*. Hg. von Giordano Berti, Andrea Vitali. Bologna 1987, S. 49–77; Giannino Giovannoni: Mantova e i Tarocchi del Mantegna. Mantua 1987, Ausstellungskatalog Mantua, Casa del Mantegna; Alberto C. Ambesi: I Tarocchi del Mantegna. In: *L'Esopo* 12 (1981), S. 49–63; Uwe Westfehling: Johann Ladenspelders Tarocchi. Die Kölner Fassung der sogenannten Tarock-Karten des Mantegna. Einführung und Spielanleitung. Köln 1988, Ausstellungskatalog Köln, Wallraf-Richartz-Museum, „Tarocchi“. Menschenwelt und Kosmos. Ladenspelder, Dürer und die Tarock-Karten des Mantegna, S. 62–63; Lamberto Donati: Le fonti iconografiche di alcuni manoscritti urbinati della Biblioteca Vaticana. Osservazioni intorno ai cosiddetti ‚Tarocchi di Mantegna‘. In: *La Bibliofilia* 60 (1958), S. 48–129; Heinrich Brockhaus: Ein Edles Geduldsspiel: Die Leitung der Welt oder die Himmelsleiter. Die sogenannten Tarocks Mantegnas vom Jahre 1459–60. In: *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*. Hg. von Leo S. Olschki. Florenz 1933, S. 397–416; Stuart R. Kaplan: *The Encyclopedia of Tarot*, New York 1978, S. 35–47; Detlef Hoffmann: Kultur- und Kunstgeschichte der Spielkarte. Marburg 1995, S. 62–63; Paul Huson: *Mystical Origins of the Tarot: From Ancient Roots to Modern Usage*. Rochester, Vermont 2004, S. 48–49; Emil H. Richter: *The Tarocchi Prints*. In: *The Print Collector's Quarterly* 6 (1916), S. 37–88; Arthur M. Hind: *Early Italian Engraving. A Critical catalogue with Complete Reproduction of all the Prints described*. Bd. 1. Ndr. 1978. New York, London 1938, S. 221–240; Corfiatis „Introduzione“, in: Lazzarelli, *De gentiliū deorum imaginibus*. Hg. von Corfiatis, S. X–XX; Ausstellungskatalog Pavia, Museo Civico: *I Tarocchi detti del Mantegna*. Pavia 1992; Jay A. Levenson u. a. (Hg.): *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*. Washington 1973, S. 81–157; William H. Willshire: *A Descriptive Catalogue of Playing and other Cards in the British Museum*. London 1876, S. 65–73; Émile Galichon: *Observations sur le recueil d'estampes du XVe siècle improprement appelé Juego di Tarocchi*. In: *Gazette des Beaux-Arts* 9 (1861), S. 143–147; Cellulosa d'Italia, Celdit: *Antiche carte italiane da tarocchi*. Rom 1961.

¹⁰ Arbizzoni: Lazzarelli (Anm. 3); Corfiatis: Introduzione (Anm. 9), S. XVIII–XIX.

¹¹ So die *communis opinio* seit Brockhaus, „Ein Edles Geduldsspiel“.

Abb. 2: „Mantegna tarocchi“, Karte Nr. 5: „Zintilomo“. Stich, 18.5 x 10.6 cm. London, National Gallery of Art. Rosenwald Collection, 1943.3.9510. Public domain.

Lazzarelli präsentiert nun jedes Kapitel von *De gentilium deorum imaginibus* als *Ekphrasis* einer bestimmten Spielkarte. Lazzarelli beschreibt nicht alle 50 Karten, sondern ausschließlich jene mit den antiken Göttern und den Musen sowie mit den Personifikationen der Poesie und der Rhetorik. Die Tatsache, dass das um die Jahrhundertmitte entstandene Spiel Mode geworden war, nimmt Lazzarelli zum Anlaß für sein Lehrgedicht. Er war gar nicht damit einverstanden, dass eine Kategorie des elitären, nur für die gelehrten und allegorieverständigen Humanisten bestimmten Wissens plötzlich zu einer Art Bildungsallgemeingut verkommen war. Nach Lazzarelli waren die hochhehren antiken Göttergestalten dadurch beschmutzt worden, dass sie „in die Hände des ungebildeten Volkes“ und „der unwissenden Knaben“ gelangt waren. Dieses Beschmutzen versteht Laz-

Abb. 3: „Mantegna tarocchi“, Karte Nr. 19: „Clio“. Stich, 17.8 x 10 cm. London, National Gallery of Art. Rosenwald Collection, 1969.6.10. Public domain.

zarelli sowohl im wörtlichen als im metaphorischen Sinn: wörtlich, insofern die Karten mit den Göttergestalten beim Spielen „abgegriffen“ wurden, metaphorisch, weil nach seiner Ansicht die Spieler nicht über das erforderliche mythographische, philologische und philosophische Wissen verfügten, um die Göttergestalten richtig zu deuten. Dies bringt er gleich in der Einleitung zu seinem Werk, in dem an Federico da Montefeltro adressierten Widmungsge-
dicht, zum Ausdruck:

Nunc quas vulgus inhers et nescia turba triumphos
Appellat tactu commaculatque rudi,
Priscorum formas sequor et simulachra deorum:

Pictores tabulis, nunc ego signo sonis.
 Inter enim pueros dum versarentur et inter
 Indoctos visa est Pieris alma cohors (I 1,7–12).¹²

Jetzt wende ich mich den Gestalten und Bildern der antiken Götter zu, welche die unwisende und unkundige Masse des Volks „Trümpfe“ nennt und mit roher Berührung beschmutzt. Die Gestalten der Götter, die die Maler auf ihren Tafelbildern darstellen, zeichne ich mit Worten. Denn die nährnde Schar der Musen erschien vor meinen Augen, als sie sich unter Knaben und Ungebildeten aufhielt.

Lazzarelli betrachtet es als die Hauptaufgabe seines Lehrgedichtes, das in Vergessenheit geratene mythographische Wissen wiederherzustellen. Aus dieser Perspektive kann man das Gedicht bis zu einem gewissen Grad als Kommentar, vielleicht auch als Anleitung zu dem Kartenspiel verstehen. Die Struktur der Kapitel wird dadurch bestimmt, dass Lazarelli jede einzelne Karte mit Angaben zu dem richtigen Namen der Gottheit, ihrer genealogischen Herkunft, ihren wichtigsten Leistungen sowie zu ihren Eigenschaften und Attributen versieht. Um die ekphrastische Ausrichtung seines Lehrgedichtes zu verstärken, ließ Lazarelli die handschriftlichen Exemplare, u. a. das Dedikationsexemplar Urb. Lat. 717, mit gemalten Kopien der Spielkarten ausstatten. Ein wichtiger Bestandteil jedes einzelnen Kapitels ist, dass die dargestellten Attribute benannt und in der Folge deren allegorische Bedeutungen systematisch erklärt werden. Man könnte sich vorstellen, dass derartige Erklärungen auch den Spielern abverlangt wurden.

Wichtig ist festzuhalten, dass dieser ekphrastische Darstellungsansatz nicht nur durch die Spielkarten eingegeben wurde, sondern die Struktur des mythographischen Traktates des Fulgentius¹³ aus dem sechsten Jahrhundert widerspiegelt, die für die mittelalterliche Mythographie grundlegend war, bis zum vatikanischen *Mythographus tertius*¹⁴ und Boccaccios *Genealogiae* im 14. Jahrhundert.¹⁵ Schon Fulgentius geht in den einzelnen Kapiteln von bildhaft dargestellten antiken Göttergestalten aus, deren Attribute er sodann allegorisch deutet. Sowohl Fulgentius als auch der *Mythographus tertius* als auch Boccaccio verquicken in ihren kommentierenden Erläuterungen stoische und peripatetische Mythenexegese mit dem euhemeristischen Erklärungsmodell. Dieselbe Deutungsmethode besitzt auch für Lazarellis Lehrgedicht Gültigkeit. Allerdings bildet die Beschreibung des

¹² Ed. Corfiati (Anm. 1), S. 3. Übersetzung des Autors.

¹³ Fulgentius: *Mitologiae*. In: Fabii Planciadis Fulgentii V.C. opera. Hg. von Rudolphus Helm. Leipzig 1898, I 2 (S. 17).

¹⁴ *Mythographus tertius: De diis gentium et illorum allegoriis*. In: *Scriptores rerum mythicarum Latini tres Romae nuper reperti [...]*. Hg. von Georg H. Bode. Celle 1834, S. 152–256.

¹⁵ Vgl. dazu die ausführliche Diskussion in meinem Aufsatz „Mythography as Ekphrasis“ (Anm. 1).

Götterbildes im engeren Sinn für Fulgentius und den *Mythographus tertius* nur die Rolle eines Deutungsansatzes: das Wichtigste ist die allegorische Exegese selbst. Lazzarelli legt seine Kapitel jedoch so an, dass sie sich insgesamt als Ekphrasis verstehen lassen; das erreicht er dadurch, dass er ikonographische Angaben nicht jeweils am Anfang des Kapitels kurz zusammenfassend nennt, sondern auf verschiedene Stellen der jeweils ca. 100 Verse langen Kapitel verteilt.

Bedeutend ist, dass sowohl bei Fulgentius als auch Lazzarelli die Stilfigur der *personificatio* / *prosopopoeia* eine wichtige Rolle spielt.¹⁶ In beiden Fällen geht es um das Erscheinen einer grundlegenden Vermittlergestalt des Wissens, die in beiden Fällen selbst auch zum Gegenstand des Wissens gehört, einer Muse. Bei Fulgentius ist es Kalliope, die Muse der Rhetorik, Philosophie, der epischen Dichtung und der Wissenschaft, die in sein Haus einkehrt, vor ihm erscheint und mit ihm das Gespräch angeht. Dabei stellt sich heraus, dass die Muse eine lange, schwere Reise hinter sich hat, mitgenommen ist und im Hause des Fulgentius Zuflucht sucht. Es ist die Muse, die durch ihr Erscheinen den Autor beauftragt und autorisiert, zum Dichter weiht und das Entstehen des Werkes einleitet:

Hoc itaque sacrificali carmine Gorgonei fontis adspargine madidas et praepetis ungulae rivo merulentas Pierides abstraxit. Adstiterant itaque sirmate nebuloso tralucidae terneae viragines edera largiore circumfluae, quarum familiaris Calliope ludibundo palmulae tactu meum vaporans pectusculum poeticae proriginis dulcedinem sparsit; erat enim gravido, ut apparebat, pectore, crine neglecto, quem margaritis praenitens diadema constrinxerat, talo tenuis bis tinctam recolligens vestem, quod credo et itineris propter et ne meandricos tam subtilis elementi aliquatenus limbos aculeati herbarum vertices scinderent. Adstitit propter; erectus ergo [...] veneratus sum verbosam viraginem [...].¹⁷

Bei Lazzarelli ist es Klio (vgl. Abb. 3), die Muse der Geschichtsschreibung, die durch ihr Erscheinen den Autor beauftragt und das Werk einleitet. Auch sie hat eine schlimme Zeit hinter sich und sie erklärt dem Autor seufzend den Grund ihres Übelbefindens. Sie macht sich große Sorgen darüber, dass in der letzten Zeit die Kenntnis der Mythologie abhandengekommen sei; alles sollte nunmehr versucht werden, dieses gefährdete Wissen zu „retten“ und den Zeitgenossen sowie kommenden Generationen zu vermitteln. Deshalb ist sie über die Tatsache, dass sich Lazzarelli mit einem so lächerlichen Zeitvertreib wie mit dem Abfassen von Theaterstücken hingibt, gar nicht erfreut. Er soll den jambischen Vers aufge-

¹⁶ Für die Figuration der Personifikation in Literatur und bildender Kunst der Frühen Neuzeit vgl. den rezenten Band von Walter S. Melion, Bartholomeus Ramakers (Hgg.): *Personification. Embodying Meaning and Emotion*. Leiden, Boston 2016 (*Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture* 41).

¹⁷ Fulgentius: *Mitologiae*, S. 8.

ben, und stattdessen ein Poem über die Götter des Altertums schreiben.¹⁸ Mit ihrer *indignatio*-Rede beauftragt die Muse Klio den Autor Lazzarelli.

Die Tatsache, dass Lazzarelli die ekphrastische Darstellungsweise dadurch gewissermaßen maximiert, impliziert im Übrigen nicht, dass er sich auf die auf den Karten dargestellten Bildelemente beschränkt. Er bringt auch andere, auf den Karten nicht gezeigte Elemente: Z. B. beschreibt er im der Venus gewidmeten Kapitel die Geburt der Göttin aus den ins Meer fallenden Geschlechtsteilen des Caelus sowie das Paris-Urteil, weiter als ihre Attribute den weißen Schwan (*albus holor*) und die stachelige purpurne Rose und als Attribute Amors Pfeile mit goldenen und bleiernen Spitzen, während nichts davon auf der Spielkarte zu sehen ist (Abb. 4). Ähnlich beschreibt Lazzarelli im Saturn-Kapitel die erbitterten Kämpfe des Saturn mit seinem Sohn Jupiter, Saturns Gefangennahme, seine Flucht nach Italien, sein Wirken in Latium als König und Kulturbringer, Erfinder von Landbau und Viehzucht und als Gründer des Goldenen Zeitalters, seinen blaugrünen Mantel und seine Verschleierung, obwohl all dies auf der Karte nicht zu sehen ist (Abb. 5).

Auf diese Weise bereitet Lazzarelli ekphrastisch verbrämt das mythographische Wissen auf, wie es im Wissensspeicher der Prosa-Mythographie von Fulgentius bis Boccaccio vorrätig war. Was die Anzahl der einzelnen Beschreibungselemente und den durchschnittlichen Umfang der Kapitel betrifft, orientiert sich Lazzarelli vor allem an der jüngsten und ausführlichsten Mythographie, Boccaccios *Genealogiae deorum gentilium*.

Wichtig ist, dass Lazzarelli dem Lehrgedicht insgesamt, dem Lehrdichter sowie dem Lehrgedichtempfänger eine zentrale Rolle in der Kulturstiftung und -entwicklung zuweist. Seine Rolle definiert Lazzarelli *in nuce* damit, dass er in Vergessenheit geratenes, jedoch unverzichtbares Kulturgut wieder zum Leben erweckt, wobei dieser Ansatz zunächst dem allgemeinen Anspruch des Renaissance-Humanismus, das Wissen der Antike wiederherzustellen, ähnelt. Denn als Quellen des verlorengegangenen Wissens affiziert Lazzarelli demonstrativ die großen Dichter der Antike, Homer, Hesiod, Vergil, Ovid usw., auf die er immer wieder demonstrativ den erhabenen augusteischen *vates*-Begriff anwendet. Diese *vates* erscheinen als die Grundleger des zivilisations- und kulturstiftenden Wissens, wobei es die heilige Aufgabe des neuzeitlichen *poeta doctus* ist, dieses in Vergessenheit geratene Wissen der ungebildeten Gegenwart, die mit ihren Fingern die antiken Götterbilder beschmutzt, wiederzubringen. Die Definition des Lehrdichters und des Lehrgedichtes hat in Lazzarellis Darstellung einen universalistischen Anstrich: *Seiner Meinung waren alle bedeutenden Dichter der Antike*

¹⁸ I 1, S. 19–22 (=Teil des Widmungsgedichtes an Federico da Montefeltro).

Abb. 4: „Mantegna tarocchi“, Karte Nr. 43: „Venus“. Stich, 18.4 x 10.6 cm. London, National Gallery of Art. Rosenwald Collection, 1964.8.32. Public domain.

Lehrdichter, woraus er implizit abzuleiten scheint, dass auch die bedeutende Dichtung der Gegenwart wesentlich Lehrdichtung zu sein habe. Da alle bedeutenden Dichter der Antike Lehrdichter waren, spielten sie – in seiner Darstellung – bei der Stiftung der antiken Zivilisation eine wesentliche Rolle, eine Rolle, die Lazzarelli an mehreren Stellen in seinem Lehrgedicht mit den mythischen Gründergestalten der antiken Dichtkunst autorisiert: mit Orpheus, Amphion, Linus und Arion, angereichert mit den biblischen Sängern, Zivilisationsbringern und Gesetzgebern David, Salomon und Moses.

Diesen universalistischen Anspruch von Lehrdichter und Lehrgedicht untermauert Lazzarelli durch die Rolle, die er dem Widmungsadressaten Federico da Montefeltro (Abb. 6) zuschreibt. Denn Federico fungiert in dem Werk keines-

Abb. 5: „Mantegna tarocchi“, Karte Nr. 47: „Saturnus“. Stich, 17.8 x 10 cm. London, National Gallery of Art. Rosenwald Collection, 1969.6.20. Public domain.

wegs als Schüler, sondern vielmehr als Inspirations- und Wissensquelle, Autorisierungsinstanz und exemplarischer Wahrheitsbeleg. Der universalistische Anspruch von Lazzarellis Lehrgedicht ist von der euhemeristischen Konzipierung unterfüttert, nach der die antiken Götter außerordentliche Menschen waren, die sich durch zivilisationsstiftende Leistungen auszeichneten: Nach ihrem Tode wurden sie von dem dankbaren Volk vergöttlicht. Aufgabe der antiken Dichter war es in diesem System, die Leistungen der Kulturstifter der Nachwelt zu überliefern. Saturn etwa erfand die Landwirtschaft, führte die ziellos herumirrenden Menschen in Dörfer und Städte zusammen, lehrte sie Ackerbau und Viehzucht, befriedete sie und regulierte ihr Dasein. Die berühmten antiken Sänger überlieferten diese seine Großtaten durch den Mythos des Goldenen Zeitalters der

Abb. 6: Piero della Francesca,
Porträt von Federico da
Montefeltro, Öl auf Holz, 47 x 33
cm. Florenz, Uffizien. Inv. 1890
nn. 1615, 3342. Public domain.

posteritas. In seinem mythographischen Lehrgedicht unternimmt Lazzarelli nunmehr den Versuch, Federico den euhemeristisch gedeuteten Göttern der Antike gleichzusetzen; Federico soll, damit er den ihm gebührenden ewigen Ruhm erntet, unter die Sterne versetzt werden, wie einst Julius Caesar. Im Zuge dieser Vergöttlichungsaktion vermag Federico schließlich den unumstößlichen Beleg zu liefern, dass die euhemeristische Exegese nicht nur richtig sei, sondern auch noch in der Gegenwart greife. Durch diese Strategie wird offenbar, wie Lazzarelli in seinem Lehrgedicht den universalistischen Anspruch des Lehrgedichtes unauflöslich mit Herrscherpanegyrik verquickt.

Die Verbindung des Lehrgedichts mit Herrscherpanegyrik tritt in *De gentiliū deorum imaginibus* in verschiedenen Gradationen und Figurationen hervor. Im Widmungsbrief präsentiert Lazzarelli den topischen Vorwortgedanken, dass er Federico, wenn ihm das vorliegende Werk gefallen sollte, später im epischen Versmaß verherrlichen wolle; jedoch ist bemerkenswert, dass eine ganz ähnliche panegyrische Verherrlichung *schon im Lehrgedicht selbst* stattfindet. Denn bereits im *prooemium* wagt sich Lazzarelli mit dem Gedanken vor, dass Federico göttlichen Ursprungs sei: *ausim te diva dicere stirpe satum*; in der Folge erhebt er den

Widmungsempfänger zur göttlichen Inspirationsquelle seines Werkes, die er gewissermaßen um eine Epiphanie ersucht: „Du seist meine Gottheit; steh mir bitte bei meinem Vorhaben bei, wenn ich dich nun anrufe“ – *Numen eris nobis, coeptis et adesto vocatus* (I 2,96–97). Ähnlich hatte Germanicus in seiner Aratos-Übersetzung Augustus als Inspirationsgottheit ausersehen.¹⁹ Im Kapitel „Prima causa“ bezeichnet Lazzarelli Federico „als einziges Beispiel der Gegenwart, welches das antike Herrscherlob in Erinnerung rufen könne“, d. h. er betrachtet Montefeltro hier als Gegenstand von Herrscherpanegyrik, welche er nunmehr bereits im mythologischen Lehrgedicht vorexerziert. In Kapitel I 8 bestätigt die Muse Urania feierlich Lazzarellis Wunschvorstellung, dass Federico göttlich sei, indem sie ihn als „Jupitersohn“ bezeichnet (V. 48): Wer, wenn nicht er, sagt die Muse, verstünde es, hervorragende Männer um sich zu sammeln; die Tugenden der Keuschheit, Gerechtigkeit und Treue in Ehren zu halten; den Bedürftigen Hilfe und den Dichtern ein Zuhause zu bieten?²⁰ In Kapitel II 4 veranlasst das Lob der Muse Klio Lazzarelli dazu, Federico – wie es seinem Plan entspricht – „unter die Sterne zu versetzen“ (*Federice, tuum tollere ad astra decus*). Exemplarisch für diesen Prozess, in dem Federico da Montefeltro innerhalb des Lehrgedichtes selbst als epischer Heros verherrlicht wird, ist das Schlusskapitel II 18. Dort richtet sich Lazzarelli an die Siegesgöttin Victoria. Dieses Kapitel ist nun nicht mehr, wie der Rest des Werkes, im elegischen Distichon geschrieben, sondern im epischen Vers, in Hexametern: Das Gedicht endet mit einem gebetartigen Abschnitt, in welchem Lazzarelli bittet, Montefeltro möge noch lange seine Feinde in Schach halten und in Frieden regieren; schließlich, nach einem langen Leben, nachdem er alle Feinde der Tugend bezwungen habe, möge er im Himmel aufgenommen und unter die Sterne versetzt werden (*Virtutis demum superatis hostibus astris / Gaudeat et caeli foelici sede receptus*).

Interessant ist es zu betrachten, auf welche Weise Lazzarelli seinen Anspruch, das verlorengegangene mythologische Wissen mit Hilfe der antiken Dichter wieder zum Leben zu erwecken, umgesetzt hat. Zunächst darf man festhalten, dass ein derartiges Unterfangen durchaus sinnvoll gewesen wäre. Die gängige mittelalterliche Mythographie von Fulgentius bis auf Boccaccio und darüber hinaus stellte jedenfalls eine spezielle bis kuriose Art des Wissens dar, insofern die Beschreibungen der Götterbilder mit ihren Attributen nicht den gängigen antiken Ikonographien entsprachen. Z. B. wird Saturnus mit einem blaugrünen Umhang (der auch sein Haupt bedeckt) wiedergegeben, während er in der rechten Hand einen Drachen bzw. eine Schlange hält, welche sich in den Schwanz

¹⁹ Aratea, v. I 1–4.

²⁰ V. 51: „Quis recipit vates?“.

beißt, wobei der Gott mit der anderen Hand ein Kind zum Munde führt, um es zu verspeisen.²¹ Zudem speit die Schlange, obwohl sie sich in den Schwanz beißt, Feuer. In der antiken römischen Ikonographie hingegen wurde Saturnus lediglich *capite velato* mit einer Sichel wiedergegeben (Abb. 7). Einige dieser bizarren Attribute, die in der mittelalterlichen Mythographie überliefert wurden, waren auch auf den Spielkarten zu sehen (Abb. 5). Das gilt auch für Mars, der in der Ikonographie der mittelalterlichen Mythographien stets auf einem Streitwagen und in Begleitung eines Wolfes dargestellt wurde, während die antiken Götterbilder diese Attribute nicht aufweisen (Abb. 8). Die Spielkarte zeigt eine kuriose Variante, bei der sich der Wolf auf dem Streitwagen befindet und seinem „Herrn“ wie ein Hund zu Füßen liegt (Abb. 9). Die Ikone der Venus wurde in der mittelalterlichen Mythographie mit Tauben als Begleitvögel versehen, weil

Abb. 7: Saturnus, nach einem römischen Intaglio der Kaiserzeit. Public domain.

²¹ Vgl. Mythographus tertius: De diis gentium et illorum allegoriis, S. 153: „Saturnum [...] caput glauco amictu coopertum habentem, filiorum suorum voratorem, falcemque ferentem, draconem etiam flammivomum, qui caudae suae ultima devorat, in dextra tenetem, inducunt“.

Abb. 8: Antike römische Statue des Mars (*Mars Ultor*), Marmor, 2. Jh. n. Chr., Rom, Musei Capitolini, inv. MC0058. Wikimedia commons. Von Andrea Puggioni – Pirro – Marte ai Musei Capitolini, CC BY 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6408153> (20. Februar 2020).

diese Vogelart ständig Geschlechtsverkehr betreibe und brüte,²² sowie mit einem oder mehreren Schwänen, entweder, weil deren weiße Farbe mit der als Schönheitsideal geltenden bleichen Hautfarbe des weiblichen Geschlechtes überein-

²² Boccaccio: *Genealogiae deorum gentilium*. Hg. von Jon Solomon. Cambridge, Massachusetts 2011, III 22,16, S. 392–393: „Que quidem columbe eo Veneri in tutelam date sunt, quia aves sunt coitus plurimi et fere fetationis continue, ut per eas crebro coeunt Veneri obsequentes intelligantur“. Boccaccio beschreibt in seiner Mythographie übrigens mehrere Göttinnen dieses Namens; a.a.O. beschreibt er „Venus, die sechste Tochter des Celus“.

Abb. 9: „Mantegna tarocchi“ –
Nr. 35: Mars auf seinem
Streitwagen mit dem kleinen,
hündchenähnlichen Wolf.
London, National Gallery of
Art. Public domain.

stimme oder ihr schöner Gesang jenem von Verliebten ähnlte, besonders wenn sie von Liebeskrankheit ergriffen dahinsiechen und dem Liebestod nahe sind, wie etwa Boccaccio angibt,²³ der die Schwäne weiter als Zugtiere von Venus' Götterwagen einspannt und ihr als weitere Attribute den „Myrtenbaum“

²³ Boccaccio: *Genealogiae deorum gentiliū*, III 22,17, S. 392–395: „Quod a cignis eius trahatur currus, duplex potest esse ratio, aut quia per albedinem significant lautitiam muliebrem, aut quia dulcissime canant, et maxime morti propinqui, ut demonstretur amantum animos cantu trahi, et quod cantu amantes fere desiderio nimio morientes passiones explicant suas“.

und Rosen zuteilt,²⁴ die sich ikonographisch nicht leicht mit dem von Schwänen gezogenen Götterwagen in einem Bilde vereinigen lassen, es sei denn, man pflanzt den vermeintlichen Baum auf den Götterwagen auf und lässt es zugleich Rosen regnen. Die Myrte soll nach Boccaccio ein Attribut der Venus sein, entweder weil sie am Meer wächst, aus dem die Göttin geboren sei, oder, weil das Gewächs wohlriechend sei und sich Venus an seinem Geruch erfreue.²⁵ Als weiteres ikonographisches „Begleitpersonal“ tauchen die drei Grazien auf, die Boccaccio als leibliche Töchter der Venus bezeichnet.²⁶ Ein Teil von Boccaccios Angaben geht auf Fulgentius' Ikonographie zurück,²⁷ ein Teil stammt aus anderen Quellen. Schon aus diesen wenigen Beispielen geht hervor, dass im 15. Jahrhundert der Gedanke nicht abwegig gewesen wäre, es sei nunmehr die Zeit gekommen, die antiken Götter im Sinn des neueren Humanismus von ihrem mittelalterlichen Beiwerk und Ballast zu befreien.

In Mythographien, die dem fortgeschrittenen Humanismus zugehören, etwa Pietro Giacomo da Montefalco's *De cognominibus deorum* (1525) oder Lilio Gregorio Giraldi's *De deis gentium varia et multiplex historia* (ca. 1520–1548) fehlen die obengenannten verwirrenden Attribute bzw. wurden durch andere, plausiblere, ersetzt. Da Montefalco nennt in seinem Kapitel über Saturn als Attribut nur die Sichel,²⁸ wie es der tatsächlichen antiken Ikonographie entspricht; im Kapitel über Venus gibt er als Attribute nur die „zyprische Muschel“ (*concha Cypria*)²⁹, d. h. die Meeresmuschel als Symbol ihrer Geburt, sowie jene des römischen Standbildes der Venus Verticordia³⁰ und der spartanischen „Venus armata“, der „Gewappneten Aphrodite“³¹ an. In seinem Kapitel über Mars werden die mittelalterlichen Attribute des Streitwagens und des Wolfes übergangen.³² Lilio Gregorio Giraldi beschränkt sich in seinem Kapitel über Saturnus ebenfalls auf das belegbare antike Attribut der Sichel, das er zurecht als Symbol einer Landbau- und

²⁴ Ebd., III 22,3, S. 382–383: „Et cum eidem [sc. Veneri] currum tribuant, illum a cignis trahi volunt, mirtumque arborem illi sacram statuunt et ex floribus rosam“. Anzumerken ist, dass die Myrte eigentlich ein Strauchgewächs ist, jedoch kein Baum („arbor“).

²⁵ Ebd. III 22,17, S. 394–395.

²⁶ Ebd. III 22,8, S. 386–387.

²⁷ Fulgentius: *Mitologiae*, II 1, S. 40: „Hanc etiam nudam pingunt [...]. Huic etiam rosas in tutelam adiciunt [...]. In huius etiam tutelam columbas ponunt [...]. Huic etiam tres adiciunt Carites [...]. Hanc etiam in mari natantem pingunt [...]. Conca etiam marina portari pingitur [...].“

²⁸ Petrus Iacobus Montifalchius: *De cognominibus deorum opusculum*. Perugia 1525, Fol. 3v.

²⁹ Ebd., Fol. 21v.

³⁰ Ebd., Fol. 22v.

³¹ Ebd., Fol. 23r.

³² Ebd., Fol. 26r–v.

Fruchtbarkeitsgottheit deutet;³³ weiter zitiert er die von Fulgentius präsentierte Ikonographie *velato capite, falcem gerens*, die im Übrigen die oben genannten skurrilen Attribute nicht enthält.³⁴ Von der Erklärung, dass das Attribut der Sichel daher abzuleiten sei, „dass die Zeit alles ernte“, distanziert sich Giralaldi (*quidam [...] putant*).³⁵ Weiter beschreibt Giralaldi den authentischen römischen Brauch, dass das Götterbild des Saturn wollene Fußfesseln trug, die ihm nur z. Z. seines Festes, der *Saturnalia*, abgenommen wurden.³⁶ Die kuriose Ikonographie mit dem blaugrünen Umhang und dem Drachen, der sich in den Schwanz beißt und zugleich Feuer speit, hebt Giralaldi von der authentischen antiken Ikonographie ab und stellt sie als eine Erfindung des Martianus Capella dar.³⁷ Aus diesen und ähnlichen Beobachtungen ergibt sich, dass in der Mythologiebetrachtung des fortgeschrittenen Humanismus ein Paradigmenwechsel stattgefunden hat, der darauf ausgerichtet war, authentische, antike Angaben von mittelalterlichem „Machwerk“ zu unterscheiden.

Bemerkenswert ist jedoch, dass dies nicht die Methode ist, nach der Lazzarelli vorgeht. Vielmehr wandelt er auf dem von Fulgentius, dem *Mythographus tertius* und Boccaccio vorgezeichnetem Weg weiter, indem er die traditionellen, mittelalterlichen Attribute und Eigenschaften sämtlich bestätigend übernimmt und allegorisch erklärt. Ab und zu flicht Lazzarelli Phrasen römischer Dichter ein, jedoch geht es dabei niemals um tatsächliche Korrekturen der mittelalterlichen Mythographie. Zudem ist ihm der Erklärungsmodus der Allegorie, verquickt mit dem Euhemerismus, heilig. Die allegorischen Erklärungen stellen den Kern des vermittelnden Wissens dar. Soweit sich feststellen lässt, hat Lazzarelli keine selbständigen philologischen, archäologischen oder historischen Forschungen zur antiken Mythologie unternommen. In seine Mythographie fließt weder der im 15. Jahrhundert aufkommende archäologische Antiquarismus noch die ebenfalls relativ neue Gräzistik mit ein. Er nennt Homer und Hesiod, ohne ihre Werke tatsächlich zu zitieren. Unter den lateinischen Dichtern ist Ovid wichtiger als Vergil, besonders die *Metamorphosen*; was vielleicht überraschen mag, ist die herausragende Rolle, die Petrarca's *Africa* spielt, welche die *Aeneis* weit überschattet. Das lässt sich dadurch begründen, dass in der *Africa* die antike Mythologie nach denselben Prinzipien, nach denen Lazzarelli

33 Giglio Gregorio Giralaldi: *De deis gentium varia et multiplex historia*. Hg. von Ioannes Oporinus. Basel 1548, S. 181: „[...] quod [...] agriculturae praeesse putabatur, unde et cum falce pingebatur“.

34 Ebd., S. 182.

35 Ebd., S. 182–183.

36 Ebd., S. 182.

37 Ebd., S. 184.

vorgeht, gestaltet ist: d. h. nach den Angaben der antiken Mythographen, mit denselben allegorischen Erklärungen.³⁸ In seiner Darstellung der Venus folgt Lazzarelli mit großer Treue jener der *Africa*, welche im Übrigen geradezu passgenau das Bild der Spielkarte zu erklären scheint, III 212–223 (Abb. 4):

Nuda Venus pelagoque natans, ubi prima refertur
 Turpis origo dee, concam lasciva gerebat
 Purpureis ornata rosis volucresque columbas
 Semper habens, nudisque tribus comitata puellis,
 Quarum prima quidem nobis aversa, sed ambe
 Ad nos conversos oculos vultusque tenebant
 Innixe alternis praecandida brachia nodis.
 Nec puer alatus nec acutis plena sagittis
 Post tergum pharetra deerat nec mortifer arcus.

(III 212–220, ed. N. Festa)

Insgesamt ergibt sich, dass in Lazzarellis Lehrgedicht gegenüber der mittelalterlichen Mythographie von Fulgentius bis zu Boccaccio *kein Paradigmenwechsel* festzustellen ist. Man muss im Grunde die Frage neu stellen, was Lazzarelli genau meint, wenn er das Ziel seines Lehrgedichtes formuliert. Was war es, was ab der Mitte des 15. Jahrhundert in Vergessenheit zu geraten drohte? Es handelte sich wohl nicht einfach um die antike Mythologie als solche; auch nicht um die großen antiken Sänger: Vergil und Ovid wurden ja nach wie vor gelesen, und neuerdings zusätzlich Homer, Hesiod und andere griechische Dichter. Ein Paradigmenwechsel fand um die Mitte des 15. Jahrhundert jedoch erstens im lateinischen Stil- und Grammatikbewusstsein statt, zweitens durch den gerade in Rom durch Flavio Biondo aufkeimenden Antiquarianismus und drittens in der humanistischen Poetik. In der neueren Poetik betrachtete man die Allegorese nicht mehr als das Alpha und Omega der Dichtkunst; der Antiquarianismus strebte in der Antikenbetrachtung nach größerer Authentizität und Quellentreue, die man durch die Miteinbeziehung archäologischer Erkenntnisse, Verbesserung der philologischen Methode und die Förderung der Gräzistik zu erzielen trachtete; dem neuen lateinischen Stil- und Grammatikbewusstsein lag ebenfalls ein erhöhter Authentizitätsanspruch zugrunde. All dies bewirkte, dass man der Mythenallegorese von Fulgentius bis Boccaccio weniger Wert zumaß, die Poetik des Boccaccio und Petrarca nicht mehr für verbindlich ansah und überhaupt die Werke des Frühhumanismus wie Boccaccios *Genealogiae* als überholt betrachtete. Die neu aufkom-

³⁸ Für diesen Aspekt vgl. die einschlägige Diskussion in meinem Aufsatz „Mythography as Ekphrasis“ (Anm. 1).

mende antike Götterlehre wird zuerst in Biondos *De Roma triumphante* (1459) greifbar – sie läuft über die Beschreibung der römischen religiösen Kulte, kulturellen Institutionen, Priesterkollegien, Opfergebräuche, religiösen Feste, Altäre und Tempel und über die genaue Auswertung von Werken wie Ciceros *De natura deorum* und *De divinatione*, Plinius' *Naturalis historia*, Livius' Geschichte, Ovids *Fasti*, Plutarchs *Moralia* usw.

Ich glaube, dass man Lazzarellis Lehrgedicht *De gentilium deorum imaginibus* im Rahmen dieser Entwicklungen verstehen sollte. Er war kein Anhänger des hier skizzierten progressiven Humanismus und des von ihm initiierten Paradigmenwechsels. Als um die Jahrhundertmitte die Mode von den Spielarten mit den antiken Götterbildern aufkam, empfand es Lazzarelli als schmerzlich, dass die von ihm als sakrosankt aufgefasste allegorische Mythographie von Fulgentius bis Boccaccio in Vergessenheit geraten war und die allegorische Poetik, die Boccaccio in seinen *Genealogiae* festgeschrieben und Petrarca vorexerziert hatte, ihre Verbindlichkeit verloren hatte. Sein Lehrgedicht stellt einen Versuch dar, diese Entwicklungsgänge umzukehren und dem seit alters her sanktionierten mythographischen Wissen zu neuen Ehren zu verhelfen.