

Das Urteil des Paris

Laura Kopp

Eine ikonologische Untersuchung des Paris-Mythos
in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts



Scientific
Publishing

Laura Kopp

Das Urteil des Paris

Eine ikonologische Untersuchung des Paris-Mythos
in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts

Das Urteil des Paris

Eine ikonologische Untersuchung des Paris-Mythos
in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts

von
Laura Kopp

Dissertation, Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
Fakultät für Architektur

Tag der mündlichen Prüfung: 14. April 2015
Referenten: Prof. Dr. Martin Papenbrock,
Prof. Dr. Norbert Schneider

Impressum



Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
KIT Scientific Publishing
Straße am Forum 2
D-76131 Karlsruhe

KIT Scientific Publishing is a registered trademark
of Karlsruhe Institute of Technology.
Reprint using the book cover is not allowed.

www.ksp.kit.edu



*This document – excluding the cover, pictures and graphs – is licensed
under a Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International License
(CC BY-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>*



*The cover page is licensed under a Creative Commons
Attribution-No Derivatives 4.0 International License (CC BY-ND 4.0):
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.en>*

Print on Demand 2017 – Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier

ISBN 978-3-7315-0637-9

DOI 10.5445/KSP/1000066152

Das Urteil des Paris.

Eine ikonologische Untersuchung des Paris-Mythos in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts

zur Erlangung des akademischen Grades eines

Doktors der Philosophie

von der Fakultät für Architektur
des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT)

genehmigte

Dissertation

von

Laura Kopp

aus Konstanz

Tag der mündlichen Prüfung: 14. April 2015

Erster Gutachter: Prof. Dr. Martin Papenbrock

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Norbert Schneider

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die im Oktober 2014 vom Institut für Kunstgeschichte des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT) angenommen wurde.

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Martin Papenbrock bedanken, der mich während meines Studiums in Karlsruhe und besonders in der intensiven Phase der Promotion betreut, unterstützt und mich mit seinen Fragen dazu anregte, neue zu stellen und ihre Antworten zu ergründen.

Ausgangspunkt zu dieser Arbeit war ein von Prof. Dr. Norbert Schneider im Wintersemester 2007/2008 geleitetes Seminar zu „Rubens“ am Karlsruher Institut für Kunstgeschichte, wodurch mein Interesse an der faszinierenden Thematik des Parisurteils geweckt wurde, welches bis heute anhält.

Ohne den wertvollen akademischen Rat von Herrn Prof. Dr. Martin Papenbrock und Herrn Prof. Dr. Norbert Schneider wäre die Arbeit nicht die geworden, die sie heute ist. Auch dafür bedanke ich mich herzlich.

Ein zweijähriges Stipendium der Landesgraduiertenförderung (LGF) des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT) gewährleistete mir ein zügiges Vorankommen der Arbeit. Vielen Dank!

Eine herausragende Stellung nimmt meine Familie ein, die mich stets bestärkt hat. Darüber hinaus danke ich meinen Eltern Wilma Stephan-Göckeler und Eberhard Göckeler für die finanzielle Unterstützung sowie meiner Schwester Sarah Strehl, die immer ein offenes Ohr hatte. Mein besonderer Dank gilt meinem Mann Markus, der mich beständig unterstützt und motiviert. Sein Glaube an mich und das Dissertationsprojekt leistete einen wesentlichen Beitrag zum Gelingen. Aus diesem Grund widme ich ihm diese Arbeit.

Konstanz, Oktober 2016

Laura Kopp

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	I
Inhaltsverzeichnis	III
1 Einführung.....	1
1.1 Forschungslage	5
1.2 Methoden der Untersuchung.....	12
2 Tradierung eines Mythos.....	17
2.1 Ein Zwist am Hochzeitsfest und seine Folgen.....	18
3 Die <i>duplex sententia</i> von Ovids Metamorphosen	41
3.1 Die ummantelte Wahrheit	42
3.1.1 Zielgruppenspezifische Publikationsformen und ihre Auswirkung	49
3.2 Auf dem Weg zur Emanzipation der Textillustration	52
3.2.1 Die Bedeutung der illustrierten Metamorphose- Ausgaben für die Rezeption von Paris' Entscheidung	66
4 Rezeptionsprozesse der Paris-Sage in den Niederlanden.....	69
4.1 Umbruchzeiten.....	70
4.2 Bewertung und Auslegung des mythologischen Paris	75
4.2.1 Die Funktion von Paris und dessen Entscheidung für Venus in Van Manders <i>Schilder-Boeck</i>	75
4.2.2 Das Parisurteil und seine Vorgeschichte im Wandel ihrer Nutzbarkeit	95
5 Die bildlichen Anfänge	103
5.1 Die Interpretationen der italienischen Renaissance	104
5.2 Erste Berührungen mit Italien: Verarbeitungen und treibende Kräfte.....	119
5.3 Erste Nachahmer	135
5.4 Zusammenfassung der Gestaltungsmodi.....	151

6 Paris' Siegeszug als Motiv in der Malerei.....	155
6.1 Das florissche Motiv und die Adaption von Raffaels Urteilsgruppe.....	156
6.1.1 Kongruenz der Gestaltungsmodi und der verschiedenen Wettkampfphasen.....	179
6.2 Eine spezifische Interpretation der dreifachen Ansicht der Göttinnen.....	186
6.3 Zusammenfassung.....	205
7 Motivische Besonderheiten und eine letzte Hochphase.....	209
7.1 Die Schmach der Verliererinnen.....	210
7.1.1 Der bekleidete Göttinentypus.....	214
7.2 Poelenburgh und seine Nachfolger.....	225
7.3 Zusammenfassung und ein Ausblick – Schlechte Zeiten für Paris.....	236
8 Der Wettstreit als Bestandteil des Bildprogramms.....	239
8.1 Die Interaktion des Mythos <i>en miniature</i>	240
8.2 Paris, der Zerstörer des <i>aetas aurea</i>	274
9 Die sozio-ökonomische Bedeutung der Gemälde.....	287
9.1 Entwicklungsverlauf der entstandenen Arbeiten.....	288
9.1.1 Vorkommen der Werke zum „Urteil des Paris“.....	291
9.1.2 Die durchschnittliche Ausbringungsmenge.....	293
9.1.3 Fazit.....	296
9.2 Der Kunstmarkt vor dem Hintergrund der politisch- militärischen Ereignisse.....	298
9.2.1 Kunst als Indikator der wirtschaftlichen Situation.....	303
9.2.2 Die Folgen veränderten Nachfrage- und Angebotsverhaltens.....	310
9.3 Ergebnis.....	316
10 Schlussbetrachtung.....	321
11 Werkkatalog.....	331
12 Abbildungskatalog.....	391
13 Abbildungsverzeichnis.....	475
14 Literaturverzeichnis.....	479

1 Einführung

Dass das Parisurteil zu den beliebtesten Themen in der Kunst des niederländischen *gouden eeuw* zählt, gehört zum gängigen Tenor und ist seit Sluijter zu einem Allgemeingut der Autoren avanciert¹. Die Auseinandersetzung mit der Sage fällt in einen Zeitraum, in welchem Wirtschaft und Künste blühen, und dessen Ende sich zu Beginn der 1670er Jahre anbahnt. Vor dem Hintergrund der über Jahrzehnte schwellenden Unruhen, die im Achtzigjährigen Krieg kumulieren, durchlebt das Bildsujet seine markantesten Phasen in der Rezeption. Kaum hat sich das Parisurteil als Bestandteil der Gattung Mythologie etabliert, kommt ihm ein bisher nie dagewesenes Interesse entgegen, bis es schließlich im letzten Drittel des Jahrhunderts stagniert und nur noch selten Bilder zu diesem Thema entstehen. Was ist in der Zwischenzeit passiert?

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat sich die Geschichte allmählich von ihrer mittelalterlichen Vorstellung des Paristraums gelöst und Eingang in den narrativen Bereich gefunden. Die veränderte Rezeption wird im Allgemeinen auf die Begegnung mit dem Süden zurückgeführt. Einstimmig geht aus den Publikationen die herausragende Bedeutung von Raimondis Stich nach Raffael (Abb. 1) hervor, der die Behandlung des niederländischen Bildsujets auch nachweislich prägt². Betrachtet man das Gemälde von Floris

¹ Sluijter beschäftigt sich seit Anfang der 1980er Jahre mit den mythologischen Werken von holländischer Hand und die Beliebtheit des Parisurteils ist in seinen Abhandlungen zur Floskel geworden. Ein Auszug: Sluijter, Eric Jan: Depiction of mythological themes. In: Kat. Washington 1980: Gods, Saints & Heroes. Dutch painting in the age of Rembrandt. National Gallery of Art, Washington 1981, S. 58; Sluijter, Eric Jan: Some observations on the choice of narrative mythological subjects in late mannerist painting in the Northern Netherlands. In: Görel Cavalli-Björkman (Hg.): Netherlandish mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984. Stockholm 1985 (Nationalmusei Skriftserie N. S., 4), S. 63; Sluijter, Eric Jan: De 'Heydensche Fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie. Diss. Den Haag 1986, S. 37; Sluijter, Eric Jan: De Hollandse Olympus. Klassieke mythologie in de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw. In: *Hermeneus*, 59/1987, S. 231.

² Es ist keine Publikation bekannt, die sich mit dem Parisurteil nach 1500 beschäftigt, worin nicht die Gewichtung von Raffaels Komposition erwähnt wird.

(Abb. 2), der einer der ersten ist, welcher das neuartige Thema in den Niederlanden behandelt und die weitere ikonografische Entwicklung nachhaltig formen wird, fällt die große Diskrepanz mit dem italienischen Vorbild auf. Es gilt daher, die Frage nach den Inspirationsquellen erweitert zu stellen.

Innerhalb weniger Jahrzehnte verbreitet sich im 16. Jahrhundert im Umkreis Antwerpens das florissche Motiv der sich verbrüdernden Verliererinnen mit dem Modus von sitzender und stehender Pose (Abb. 3). Zur gleichen Zeit nimmt in den nördlichen Gebieten das Parisurteil einen untergeordneten Stellenwert ein, die Auseinandersetzung im Vergleich mit den flämischen Kollegen verläuft hier zeitversetzt. Die Abhängigkeit zu Raffaels Komposition ist bei den holländischen Arbeiten zu Beginn des neuen Jahrhunderts zwar offensichtlicher, gehört die dreifache Ansicht der Göttinnen zu ihrem gängigen Zitat, doch fällt die Teilnahmslosigkeit der beiden Verliererinnen auf, die nicht mit dem Inhalt der Geschichte konform ist (Abb. 4)³. Aber reicht die schlichte Betonung der Sinnlichkeit aus, dass man den Bildern unterstellt, man müsste an ihrer ersten Bedeutungsschicht kratzen, damit sich der gesamte Gehalt für den Betrachter eröffnet? Es handelt sich dabei um ein didaktisches Konzept, welches auf eine lange literarische Tradition zurückblicken kann, gehört es doch bereits in Frankreich seit dem 12. und 13. Jahrhundert zur gangbaren Praxis, dass man unter dem Deckmantel von Ovids Frivolitäten einen lehrreichen Kern vermutet, den es aufzudecken gilt. Die erzieherische Moral ist den Geschichten auferlegt worden, um die Darstellung von Erotik und Sinnlichkeit zu legitimieren. Eine Vorstellung, welche im 17. Jahrhundert in der niederländischen Literatur weiterhin Gültigkeit besitzt; die Sinnlichkeit ist wesentlich das Nebenprodukt für die Belehrung des Rezipienten. Es ist dessen ungeachtet davon auszugehen, dass die Künstler ihre eigenen Mittel besessen haben, um die tiefere Botschaft für den Betrachter greifbar zu machen. Der Bildgegenstand hält die Moralisierung selbst parat. Doch ist es wirklich die *duplex sententia* der Gemälde, welche die Käufer zur Anschaffung eines solchen Bilds reizt? Nicht ausschließlich. Es ist in

³ Vgl. **Kat. 21**

der Sozialgeschichte ein kongruentes Verhalten zu beobachten, denn je stärker Prüderie und Moral gepredigt werden, umso stärker ist der Drang der Menschen nach Freiheit.

Anhaltspunkte, dass die Wiedergabe der sinnlichen Nackten den Verkauf begünstigte, geben die Gemälde, welche dem sogenannten bekleideten Typus zuzuordnen sind. Die Arbeiten thematisieren meist die *vita triplex*, wenn die Göttinnen in ihrer spezifischen Ausstattung die drei Lebenswege versinnbildlichen. Man sollte vermuten, dass sich Gemälde mit diesem Inhalt besonderer Beliebtheit erfreuten, wenn es den Malern erst im Übergang vom Paristraum zum Parisurteil möglich war, die Geschichte mit den moralisierenden Gesichtspunkten nach Fulgentius zu belegen. Hatte man sich in der mittelalterlichen Vorstellungswelt noch auf die edlen Vorfahren der Trojaner berufen, konnte man folglich Paris' Wahl nicht mit einem Entscheid für das *vita voluptuosa* gleichsetzen, denn wer wollte sich, auch wenn er schläft, mit einem lüsternen und dazu noch bestechlichen Urahn in Verbindung bringen lassen? Tatsächlich nehmen Gemälde, wie das von Claes Moeyaert (Abb. 5)⁴, nur eine Minderheit der entstandenen Werke aus dem Goldenen Zeitalter ein. Gleichzeitig zeigt sich in der Arbeit des Holländers die Verarbeitung des florisschen Motivs, welches nun zeitversetzt in den nördlichen Gebieten Einzug hält. Dass die wesentlichen Impulse aus dem Süden kommen, legt die verzögerte Adaption der Motive nahe, und wird im Allgemeinen durch den Einwanderungsstrom erklärt⁵. Es gilt zu veranschaulichen, wie die Motive von holländischer Hand weiterentwickelt wurden und ob trotz des gegenseitigen Einflusses weiterhin von einer spezifisch flämischen oder holländischen Ikonografie zu sprechen ist.

⁴ Vgl. **Kat. 91**

⁵ Unter anderem thematisiert bei Briels, Jan: Flämische Maler in Holland um 1600. In: Kat. Köln 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Unter Mitarbeit von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1992, S. 79-91 und Bok, Marten Jan: The rise of Amsterdam as cultural centre: the market for paintings, 1580-1680. In: Patrick O'Brien (Hg.): Urban achievement in early modern Europe. Golden ages in Antwerp, Amsterdam and London. Cambridge 2001, S. 186-188.

Ob dabei das 1604 in Haarlem erschienene *Schilder-Boeck* von Van Mander⁶, das sich auf kunsttheoretischer Ebene mit den mythologischen Geschichten auseinandersetzt, von einflussreichem Charakter für die Ausgestaltungen ist, gilt es am Beispiel des Paris-Mythos und der Peleus-Hochzeit zu erörtern. Die Bedeutung, welche Van Mander zukommt, wird dabei neu zu definieren sein. Es darf für ihn die Gewichtung des mündlichen Dialogs nicht unterschätzt werden, kommt ihm auf diesem Gebiet ein vermutlich größerer Einfluss auf die Malerei zu als über seine schriftlich fixierten Äußerungen im *Schilder-Boeck*. Anhaltspunkte dafür geben die Gemälde, die das Parisurteil als Bestandteil in einen größeren Themenkomplex integriert haben. Denn neben den Arbeiten, die den Mythos als Hauptmotiv behandeln, kann weiter zwischen der Verwendung der Sage im Bild differenziert werden, wenn der Wettstreit in der Frage nach höchster Schönheit als Teil des Ganzen integriert ist. Während die Gemäldegalerien ein Spezifikum der Flamen sind und den Mythos als Miniaturbild oder -zeichnung in die übergeordnete Thematik eingliedern, ist das Schiedsgericht als Folge von Eris' Apfelwurf allein im Wirkungskreis von Van Mander, als Szene des Hintergrunds in die Hochzeitsfeierlichkeit von Peleus und Thetis, verarbeitet (Abb. 6).

Neben den Arbeiten, die den Mythos als Bild im Bild oder als Zukunftsvision integriert haben, bearbeitet eine Minderheit an flämischen und holländischen Malern das Sujet als sogenanntes Nebenbei-Medium in ihren Gemälden. Bei dieser Art der Verarbeitung kann nicht immer mit Gewissheit festgestellt werden, ob in den skizzen- und schemenhaften Ausführungen tatsächlich eine Darstellung des Parisurteils benannt wird. Die Wiedergabe verläuft meist fragmentarisch, was den Reiz für den Betrachter zusätzlich steigert. Wie bereits bei den gemalten Gemäldegalerien und den Göttermahlzeiten nimmt auch die *en passant*-Verarbeitung des Parisurteils eine signifikante Rolle für die Semantik der Bilder ein. Der Mythos gibt dem Betrachter nicht selten den Schlüssel an die Hand, damit sich die gesamte inhaltliche Komplexität des

⁶ Vgl. van Mander, Karel: Het Schilder-Boeck waer in voor Eerst de Leerlustighe lueght den Grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedragen. Daer nae in Dry Deelen t'Leven der Vermaerde Doorluchtighe Schilders des Ouden, en Nieuwen Tyds. Eyntlyck d'Wtlegghinghe op den Metamorphoseon Pub. Ovidij Nasonis. Oock daer beneffens Wtbeeldinghe der Figueren. Alles Dienstich en Nut den Schildern Constbeminders en Dichters, ook Allen Staten van Menschen. Haarlem 1604.

Werks eröffnet. Diese zu enträtseln, macht einen Teil der vorliegenden Arbeit aus.

Doch obwohl die Geschichte nicht nur kompositorisch, sondern auch inhaltlich ein breites Spektrum zur Umsetzung und Interpretation anbietet, wird sie mit Ende des *gouden eeuw* in die spezialisierten Nischen von einigen wenigen Künstlern gedrängt. Dass die Nachfrage des Bildsujets im 17. Jahrhundert starke Schwankungen durchlebt, fällt bereits bei der Betrachtung der Gemälde vor dem Hintergrund ihres Entstehungszeitraums auf. Dies ist allerdings ein subjektiver Eindruck, welcher durch faktische Zahlen belegt werden kann. Differente Auswertungen sollen die einzelnen Phasen des Auf- und Abschwungs darlegen, sodass eine Aussage über die Veränderungen getroffen werden kann. Die verschiedenen Phasen des Parisurteils orientieren sich an einem allgemeinen Trend des niederländischen Kunstmarkts, dessen Veränderungen vor dem Hintergrund der politisch-militärischen Situation des Lands aufgezeigt werden. Es ist nach den Gründen zu fragen, welche den Rückgang bei der Nachfrage bedingen und die Faktoren herauszuarbeiten, die die Situation weiter verschärft haben. Inwieweit die Maler durch ihre veränderten Arbeitsweisen ihren Teil dazu beigetragen haben, um die gesteigerten Bedürfnisse der potenziellen Kunden weiter befriedigen zu können, gilt es zu klären.

1.1 Forschungslage

Im Vergleich zu den anderen Gattungen nehmen die mythologischen Historien in den Niederlanden des ausgehenden 16. Jahrhunderts und auch während des 17. Jahrhunderts eine quantitativ untergeordnete Bedeutung ein⁷, dennoch stehen sie in ihrer Qualität den Arbeiten anderer Genres in nichts nach. Eine Zusammenstellung der Darstellungen zum Paris-Mythos aus dem 17. und 18. Jahrhundert sind in Piglers 1965 erschienenem Verzeichnis zu den *Barockthemen* zu finden⁸. Neben einem Exkurs über antike Werke liegt

⁷ Vgl. Grohé, Stefan: Rembrandts mythologische Historien. Diss. Köln 1996, S. 27.

⁸ Vgl. Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Profane Darstellungen. 2. Bd. 3 Bände. Budapest 1965, ab S. 209 bezieht er sich auf die niederländischen Werke.

sein Fokus auf den Arbeiten von italienischen, französischen, deutschen und niederländischen Malern. Pigler bleibt mit seinen Ergebnissen weit hinter der Anzahl tatsächlich bekannter Arbeiten zurück, so nennt er für das 17. Jahrhundert circa 50 Darstellungen von niederländischer Hand, welche das Parisurteil als Hauptmotiv in ihren Bildern verarbeitet haben. Konkret lässt sich fast die dreifache Menge nachweisen und dabei haben die Gemälde, die den Mythos als Bestandteil in ihr Bildkonzept integriert haben, noch keine Berücksichtigung gefunden. Neben der lückenhaften Auflistung der Werke fallen ebenfalls die unvollständigen Bildtitel negativ auf, so können neben den Größen- auch die Materialangaben fehlen. Im Jahr 2001 erscheint Benders Arbeit *The Venus in the Lower Countries*⁹, deren Anspruch es ebenfalls ist, ein Verzeichnis über das Aufkommen eines festgelegten Themenbereichs zu erstellen, wodurch ihn seine Ambition in die Nähe von Pigler rücken lässt. Bender fokussiert die Geschichten aus dem Bereich der Mythologie, bei denen die Liebesgöttin einen festen Bestandteil darstellt, wie beispielsweise bei dem Thema „Mars und Venus“. Bei dem Motiv des Hochzeitsfests von Peleus und Thetis weicht der Autor von seiner gängigen Vorgehensweise ab, was möglicherweise daran liegt, dass er die Thematik im Zusammenhang des Parisurteils behandelt und er – in seinem Anspruch auf Vollständigkeit – die Auswahl nicht bloß auf die Darstellungen reduzieren will, die das Parisurteil als Miniaturscene integriert haben. Der Autor untergliedert die Thematik des Parisurteils nach der Anordnung der Protagonisten im Bild, so wird differenziert, ob sich Paris mittig des Göttinnengespanns befindet oder auf der rechten beziehungsweise linken Seite und Merkur anwesend ist oder nicht. Ein Aufbau, welcher kritisch zu betrachten ist. Es werden dadurch einerseits die Parisurteil-Oeuvres einzelner Künstler auseinandergerissen und andererseits wird der Eindruck suggeriert, dass die Arbeiten eines vermeintlich homogenen Aufbaus in einer Gruppe zusammengefasst sind. Die Arbeiten von Floris (Abb. 2), De Heere (Abb. 3) und Moeyaert (Abb. 5) stellen eindrücklich die Problematik vor Augen, wenn sie in derselben Kategorie untergebracht sind wie Frans Wouters' „Parisurteil“ (Abb. 7)¹⁰, obwohl sie kein essenzielleres Bindeglied aufweisen als die linksseitige Positionierung von Paris im Bild.

⁹ Vgl. zu den Parisurteil-Darstellungen Bender, K.: *The Venus in the Lower Countries*. Gent 2001, S. 90-102.

¹⁰ Vgl. [Kat. 120](#)

Ein Ordnungskriterium, das dementsprechend wenig Sinn macht. Nichtsdestotrotz bildet Benders Schrift eine solide Grundlage, um das Spektrum an Arbeiten eines Sujets zu überblicken. Dem Autor ist an einer Auflistung der Werke gelegen; als kritischer Katalog ist diese nicht zu bezeichnen, was auch nicht mit dem Anspruch Benders übereinkommt, fehlen dazu Angaben zur Literatur, Provenienz oder eine Eingliederung in den Gesamtzusammenhang des Themenkomplexes „Parisurteil“.

Die Arbeiten, die sich mit dem Sujet des niederländischen Parisurteils beschäftigen, bleiben überwiegend auf die Behandlung von den Gemälden einzelner Künstler beschränkt. Man integriert die Darstellungen zum Bildthema als Bestandteil des künstlerischen Oeuvres in die Monografie eines Malers, so wie Van de Velde in seiner 1975 erschienenen Arbeit *Frans Floris (1519/20-1570)*¹¹, in welcher er im Werkverzeichnis die Bilder kurz beschreibt sowie stilistisch in das Gesamtwerk einordnet. Eine Liste an Autoren, die auf diese Weise das Parisurteil in ihre Auseinandersetzung integriert haben, ließe sich beliebig weiterführen¹². Auch in jüngst erschienenen Monografien, wie der Dissertationsschrift von Werche¹³ über Hendrick van Balen I. wird das Parisurteil als Bestandteil des künstlerischen Repertoires in das Werkverzeichnis des Malers eingegliedert. Aufgrund des andersgearteten Schwerpunkts der Arbeiten kann keine tiefere Analyse der Gemälde oder Zeichnungen im Vergleich mit anderen Künstlern stattfinden.

Davon geleitet, die verschiedenen Entwicklungsphasen an demselben Sujet eines Künstlers detaillierter aufzuzeigen und sie in den Kontext seines nahen Wirkungskreises einzugliedern, sind diverse Abhandlungen in Form von kunstwissenschaftlichen Aufsätzen entstanden. Untersuchungen, welche auf

¹¹ Zu den Parisurteil-Darstellungen vgl. van de Velde, Carl: *Frans Floris (1519/20-1570)*. Leven en werken. Bd. 1. 2 Bände. Brüssel 1975, S. 158 f.; 216 f.; 301 f.

¹² Ein Auszug: Grosshans, Rainald: *Maerten van Heemskerck*. Die Gemälde. Berlin 1980, S. 212 f.; 256; 260; Lowenthal, Anne W.: *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*. Groningen 1986, S. 82 f.; 100 f.; 102; 104 f.; 124; 135; Gaetgens, Barbara: *Adriaen van der Werff*. 1659-1722. München 1987, S. 244 f.; 247 f. oder Roethlisberger, Marcel G.: *Abraham Bloemaert and his sons*. Paintings and Prints. Biographies and documents by Marten Jan Bok. Bd. 1. 2 Bände. Doornspijk 1993, S. 69; 339-341.

¹³ Zu den Parisurteil-Darstellungen vgl. Werche, Bettina: *Hendrick van Balen (1575-1632)*. Ein Antwerpener Kabinettbildmaler der Rubenszeit. Bd. 1. 2 Bände. Turnhout 2004 (PICTURA NOVA. Studies in 16th- and 17th-Century Flemish Painting and Drawing, 7), S. 178-180.

wissenschaftspopuläre Künstler, wie Wtewael¹⁴, Heemskerck¹⁵, Rubens¹⁶ oder auch Bol¹⁷, beschränkt bleiben. Dokumentationen wie jene von Maier-Preusker¹⁸, der das wenig bekannte Parisurteil von Jan Baptist de Gheyn in den Fokus seiner Analyse rückt, sind von singulärem Wert, aber umso wünschenswerter. Haben Einzelarbeiten, wie die von Pieter de Jode I. oder Cornelis Willaerts, bisher kaum Beachtung in der Wissenschaft gefunden¹⁹.

Zu den Arbeiten, welche einen allgemeinen Überblick über die Bildtradition anstreben und dabei die niederländischen Werke als einen Bestandteil inkludiert haben, ist El-Himoud-Sperlichs Dissertationsschrift zu zählen²⁰, deren Fokus auf dem 16. Jahrhundert ruht. Ihre Schrift bleibt allerdings auf eine unspezifische Abhandlung beschränkt, sodass sie kaum den Anspruch von Grundlagenliteratur erfüllen kann. Ganz anders hingegen Damischs Publikation *The Judgment of Paris*²¹, dem es auf anschauliche Weise gelingt, von den Anfängen der Antike bis hin zu Picassos Reinterpretationen von Manets „Le Déjeuner sur l’herbe“²² einen Querschnitt der Kunstgeschichte am Sujet des Parisurteils zu zeichnen und die narrative sowie bildliche Tradition der

¹⁴ Vgl. Heliessen, Sidsel: „The Judgement of Paris“ by Joachim Wtewael at Oslo. In: Master Drawings, 15/1977 (1), S. 16-21; 74.

¹⁵ Vgl. Veldman, Ilja M.: The Judgment of Paris, a Newly Discovered Painting by Maarten van Heemskerck. In: Mercury, 7/1988, S. 13-22.

¹⁶ Vgl. Müller Hofstede, Justus: „Stolidi Iudicium Paridis“: Zur Ikonologie des Parisurteils bei Peter Paul Rubens. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 50/1989, S. 163-187; Loi, Oliver: The Evolution of Rubens's Judgement of Paris (NG 194). In: National Gallery technical bulletin, 26/2005, S. 4-22; Geraerts, Marie: Rubens's Judgement of Paris for Philip IV. Attitudes to the Nude in Spanish Royal Correspondence. In: Carl van de Velde (Hg.): Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque. Proceedings of the International Conference Antwerp, 19-21 May 2005. Leuven 2009 (Travaux de l'Institut Interuniversitaire pour l'Etude de la Renaissance et de l'Humanisme, XIV), S. 113-125.

¹⁷ Vgl. Ekkart, Rudolf E. O.: A portrait historié with Venus, Paris and Cupid: Ferdinand Bol and the patronage of the Spiegel family. In: Simiolus, 29/2002 (1-2), S. 14-41.

¹⁸ Vgl. Maier-Preusker, Wolfgang: Das Urteil des Paris. Jan Baptist de Gheyn (Gein), Antwerpen (?) vor 1657-1694. Dokumentation zu dem Ölgemälde von 1689. Wien 2009.

¹⁹ Die Liste an Künstlern ließe sich weiterführen und wird in den Angaben zur weiterführenden Literatur im Werkkatalog deutlich werden, wenn einige Künstler kaum über eine Eintragung in der Fußnote hinauskommen. Zu Jode I. und Willaerts vgl. [Kat. 74](#) und [Kat. 137](#).

²⁰ Vgl. El-Himoud-Sperlich, Inge: Das Urteil des Paris. Studien zur Bildtradition des Themas im 16. Jahrhundert. Diss. München 1977.

²¹ Vgl. Damisch, Hubert: The Judgment of Paris. Chicago 1996. Die Erstausgabe erschien in Paris, 1992.

²² Vgl. Picasso: Le Déjeuner sur l’herbe (1961), Öl auf Leinwand (54 x 52 cm), Verbleib unbekannt.

Geschichte darzulegen. Aufgrund der weitreichenden Zeitspanne verharret der Autor lediglich bei einigen wenigen niederländischen Künstlern aus dem Zeitraum des *gouden eeuw*. In diesem Kontext geht Damisch als einer der Wenigen auf Giulio Romanos Parisurteil ein (Abb. 8), das von ausschlaggebender Bedeutung für die ikonografische Entwicklung der flämischen Parisurteil-Darstellungen ist, bevor das Motiv auch von holländischer Hand adaptiert worden ist²³. Umso verwunderlicher, weshalb Sluijter diese motivische Eigenheit nicht in seiner Dissertation²⁴ behandelt. Der Historiker fokussiert in der Untersuchung über den Zeitraum von 1590 bis 1670 die Beschäftigung holländischer Maler mit den *heydenschen fabulen*. Er behandelt die differenten Bildthemen aus dem Bereich der Mythologie und kann nachweisen, dass nicht alle Themen, die sich im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten, denselben Anklang im neuen Jahrhundert gefunden haben und diese sich durch Analogien im Gestaltungsmodus miteinander verbinden lassen²⁵.

Für die Göttermahlzeiten mit Einschluss des Paris-Mythos unternimmt Sluijter den Versuch, die Aussagen Van Manders als interpretatorischen Ausgangspunkt zu nehmen, was jedoch nicht für alle Gemälde zur Thematik möglich ist. Sluijter vertritt die Ansicht, dass die dargestellten Sinnenfreuden im Bild für den doppelten Charakter der Werke sorgen²⁶ und schließt sich damit Sluijter-Seiffert an, die in ihrer Dissertation zu Poelenburgh zu derselben Schlussfolgerung gekommen ist²⁷. Lowenthal, die sich einige Jahre nach

²³ Aby Warburg äußert sich in seinem Brief an Mary Warburg vom 21.02.1929 dazu, dass Nicolaes Berchem das Parisurteil Giulios in seine Landschaft einsetzte. Vgl. Warburg, Aby: Manet. In: Uwe Fleckner (Hg.): Aby Warburg - Bilderreihen und Ausstellungen. Berlin 2012 (Gesammelte Schriften/Aby Warburg. Hrsg. von Horst Bredekamp, 222), S. 371, Fn. 20. Bezogen auf Abb. 113; **Kat. 16**.

²⁴ Vgl. Sluijter 1986 (Anm. 1). In der vorliegenden Arbeit wird mehrheitlich die Neuauflage von Sluijters Dissertationsschrift im Jahr 2000 verwendet, da der Autor die Forschungsergebnisse teilweise überarbeitet und mit neuen Erkenntnissen bestückt hat. Vgl. Sluijter, Eric Jan: De „heydensche fabulen“ in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670. Neuauflage Diss. 1986. Leiden 2000.

²⁵ Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 89-99.

²⁶ Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 119-125.

²⁷ Vgl. Sluijter-Seiffert, Nicolette: Cornelis van Poelenburgh (ca. 1593-1667). Diss. Leiden 1984, S. 131 f.

Sluijter-Seiffert mit der formalen Diskrepanz von Erotik und gleichzeitig innewohnender moralischer Belehrung im Bild beschäftigt, kommt am Beispiel von Wtewaels Gemälde zur Peleus-Hochzeit zu dem Ergebnis, dass sich der Bildaufbau durch die rhetorischen Prinzipien ergibt, die der inhaltlichen Äußerung folgend, ausgesucht worden sind²⁸. Dass die Bilder eine erbauliche Lektion enthalten, wird in der vorliegenden Dissertationsschrift nicht angefochten, jedoch soll aufgezeigt werden, dass sich die Anhaltspunkte durch den Bildinhalt selbst ergeben und der Maler dem Betrachter durch verschiedene Mittel im Bild eine Richtung für die Ausdeutung weist. Eine Eigenschaft, die auch die Bilder bestimmt, die das Parisurteil als Hauptmotiv verarbeitet haben. Lowenthals Gewichtung, die sie dem Aspekt der Moralisierung in den Gemälden auferlegt, ist mit Zurückhaltung zu begegnen und als überschätzt einzuordnen.

Nach Sluijter beschäftigt sich Healy ausführlich mit der Thematik des Paris-Mythos²⁹. Sie konzentriert sich auf die Arbeiten von Rubens; *A Question of Choice* markiert, wie bereits der Untertitel ihrer Dissertation deutlich macht, einen inhaltlichen Schwerpunkt. Die Autorin fokussiert die Natur der Wahl, das heißt, auf welche Weise eine Entscheidung zu treffen ist und dass mit den Wahlmöglichkeiten ebenfalls eine Bürde einhergeht. Sie überträgt den Wahl-Kontext auf Rubens' politisches und künstlerisches Leben, so erkennt sie einerseits, dass der Flame den Mythos in einen Bereich der universal-relevanten Philosophie erhebt und andererseits eine Aussage über die politische Situation formuliert. Ausführungen wie die von Healy, dass eine verschleierte Kritik an der politischen Führungsschicht im Bild ausgeübt wird, ist im Allgemeinen skeptisch zu begegnen, wenn die Symbolik, an der derartige

²⁸ Vgl. Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 57; 59.

²⁹ Vgl. Healy, Fiona: Peter Paul Rubens and the Judgment of Paris. A Question of Choice. Diss. Brepols 1997 (PICTURA NOVA. Studies in 16th- and 17th-Century Flemish Painting and Drawing, 3).

Aussagen festgemacht sind, wenig explizit ist und fast als gängiger Bestandteil der visualisierten Geschichte zu bezeichnen ist³⁰; zudem liegen keine ausdrücklichen Aussagen in schriftlicher Form vor. Auch ist es immer fraglich, ob ein Künstler Kritik dieser Art äußert, wenn der Großteil der eigenen Arbeit für die niederländische Aristokratie entstanden ist.³¹

Healy zeigt auf anschauliche Weise die Entwicklung der mythologischen Geschichte anhand italienischer Werke auf und liefert einen Abriss über die flämischen, welche den Weg des Parisurteils zum festen bildlichen Repertoire der Künstler belegen. Ausschlaggebende Arbeiten, wie die von Giulio oder Bos, bleiben bei ihr unberücksichtigt. Sie folgt dem gängigen Tenor von Raffaels exorbitantem Einfluss auf die Gestaltung des Mythos, sodass sie die Besonderheiten von Floris' Motiv zwar erkennt, dieses aber nicht nach weiteren bildlichen Vorlagen hinterfragt.³²

Nur wenige Untersuchungen haben versucht, ein Gesamtbild über die künstlerische Entwicklung des Schönheitswettbewerbs in den Niederlanden zu skizzieren; Sluijter³³ und Healy kommt ein besonderer Stellenwert zu. Doch bleiben beide auf ihren inhaltlichen Schwerpunkt der holländischen beziehungsweise flämischen Arbeiten konzentriert. Eine gemeinsame Abhandlung hinsichtlich der Beschäftigung des Sujets in den südlichen und nördlichen Gebieten des Lands existiert nicht, obwohl es nie zu einer strikten Trennung kam und nachweislich eine wechselseitige Beziehung vorlag.

Die Eingrenzung der Untersuchungen hat zur Folge, dass kein vollständiges Bild über den Entwicklungsverlauf des Parisurteils entstehen kann. Ein Umstand, der nicht nur die Fokussierung einer bestimmten geografischen Verortung der verantwortlichen Maler betrifft, sondern auch die thematische

³⁰ Das Motiv von Eris, dass die Autorin als Hinweis für die Ausdeutung erkennt, ist dabei zu eng mit der Geschichte verbunden, als dass es als ein Indiz zu bewerten wäre, es markiert schlicht den Ausgangspunkt für den Streit unter den Göttinnen. Vgl. dazu die Ausführungen Healy 1997 (Anm. 29), S. 152 f.

³¹ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 143-153.

³² Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 16-18; 38.

³³ Sluijter hat sich in einer Vielzahl an Publikationen der Behandlung des mythologischen Sujets in den Niederlanden verschrieben und flicht dabei mehrheitlich auch die Entwicklung des Paris-Mythos ein, doch bleibt er dabei weitestgehend auf seinen Schwerpunkt der holländischen Arbeiten beschränkt.

Behandlung. Während sich eine Vielzahl an Autoren intensiv mit den gemalten Galeriebildern beschäftigen, in denen auch die Gemälde behandelt sind, die das Parisurteil *en miniature* integriert haben³⁴, kommt es zu keinem Zusammenschluss weiterer Arbeiten, die den Mythos als Teilsegment in ihre Kompositionen integrieren. Denn neben dem flämischen Spezifikum existieren überdies Bilder, wie die zur Peleus-Hochzeit, welche das Parisurteil als Folge des dargestellten Hauptmotivs eingliedern oder solche, die die Geschichte *en passant* und kaum erkennbar einfügen. Die Arbeiten lassen sich nicht bloß durch die Gemeinsamkeit, die Paris-Geschichte als Bestandteil eines übergeordneten Themenkomplex eingearbeitet zu haben, miteinander verbinden, sondern auch durch die Vorgehensweise, wie der Mythos im Bild in Kontakt mit weiteren Elementen tritt und für den Betrachter eine Botschaft bereitstellt.

1.2 Methoden der Untersuchung

Wie Van Straten darlegt, ist in der Ikonologie die Aufgabe zu sehen,

„den kulturellen, sozialen und historischen Hintergrund von Themen in der bildenden Kunst aufzudecken und aus diesem Hintergrund heraus zu erklären, warum ein bestimmtes Thema von einer bestimmten Person (Künstler oder Auftraggeber) an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit gewählt wurde und warum dieses Thema auf eine bestimmte Art und Weise dargestellt wurde.“³⁵

³⁴ An dieser Stelle ist Speth-Holterhoffs Arbeit zu betonen, die sich bereits früh um die Zusammenstellung verschiedener Galerieinterieurs bemühte, darunter sind auch die mit dem Paris-Mythos *en miniature* zu finden, vgl. dazu Speth-Holterhoff, S.: Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle. Brüssel 1957, S. 58 f.; 90 f.; S. 104-108. Während Arbeiten, wie der „Gesichts- und Geruchssinn“ von Rubens und Brueghel I. (vgl. **Kat. 147**) und auch Van Haechs gemalte Gemäldegalerien, zahlreich bibliografiert sind (vgl. **Kat. 154**; **Kat. 155**), sind die Kunstkabinette Franckens II. stark vernachlässigt worden. Härtling versucht in ihrer Studie, dagegen zu wirken. Die Arbeiten mit dem Parisurteil nehmen in ihrer Dissertation lediglich eine geringe Bedeutung ein, sodass sie in der vorliegenden Arbeit erstmals eine ausführliche Dechiffrierung erfahren. Zu den Kabinettbildern mit Integration des Paris-Mythos vgl. Härtling, Ursula Alice: Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. 1581-1642. Ein repräsentativer Werkkatalog. Diss. Hildesheim 1983 (Studien zur Kunstgeschichte, 21), S. 160 f.; 185, Fn. 437.

³⁵ van Straten, Roelof: Einführung in die Ikonographie. Berlin 1997, S. 24 f.

Damit man eine Aussage über die Ausbildung eines Bildsujets treffen kann, bedarf es einer umfassenden Analyse, die sowohl den zeitlichen Rahmen betrifft, in der sich ein Thema entwickelt als auch die malerischen Zeugnisse selbst, die nicht auf eine selektive Betrachtung beschränkt bleiben dürfen. Um die thematische und formale Behandlung des Paris-Mythos im 17. Jahrhundert beurteilen zu können, ist ihr eine Untersuchung der Gemälde ab dem Übergang zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorgelagert, durchlebt der Schönheitswettbewerb hier die entscheidende Phase bei der er sich von der mittelalterlichen Vorstellungswelt des Paristraums löst und sich als Teil des künstlerischen Repertoires der nordalpinen Maler etabliert. Die vorliegende Arbeit ist davon geleitet, das flämische und holländische Bildmaterial des 17. Jahrhunderts vollständig zu erfassen und die einzelnen Darstellungen, sofern es möglich ist, in das Parisurteil-Oeuvre des jeweiligen Künstlers sowie in einen übergeordneten Entwicklungszusammenhang einzugliedern. In diesem Kontext sind unsichere Zuschreibungen zu hinterfragen und gegebenenfalls neu zu erörtern. Da eine vollständige Bebilderung der über 160 Werke, welche den Paris-Mythos auf wie auch immer geartete Weise im Bild behandeln, die Arbeit unnötig belasten würde, sind sie in einem beigefügten Werkkatalog alphabetisch zu den thematischen Kategorien aufgeführt. Es wird dabei unterschieden, ob die Geschichte als Hauptmotiv, als Miniaturbild beziehungsweise -zeichnung in einen übergeordneten Themenkomplex eingefügt oder als Szene der Peleus-Hochzeit behandelt ist. Die Mehrheit der Bildbeispiele ist detailliert in der vorliegenden Arbeit analysiert und in den Kontext der ikonografischen Entwicklung eingebettet. Die Bilder, welche keinen Eingang gefunden haben, sind im Werkkatalog prägnant beschrieben, sodass man Aufschluss über ihre Verarbeitung des Bildmotivs erhält.

Beginnend mit der literarischen Untersuchung wird geklärt, wie der mythologische Stoff bereits in der Antike erste Modifikationen durchlebt hat, welche die Basis für die spätere Rezeption des Schönheitswettbewerbs bilden. In der weiteren Analyse der schriftlichen Zeugnisse und der darauffolgenden Bildbetrachtung wird darauf zurückgegriffen. Anhand ausgewählter Beispiele wird aufgezeigt, wie bereits bei der ersten intensiven Auseinandersetzung im *aetas ovidiana* den Wandlungssagen eine Didaktik appliziert wird. Durch veränderte Publikationsformen erfährt die Geschichte Verbreitung und

Popularisierung. Es werden die Bewertung der Paris-Figur sowie der Stellenwert der Geschichte in dem Kompendium der ovidischen Wandlungssagen geprüft. Die Analyse ermöglicht Hinweise darauf, wie die Zeitgenossen die Anekdote aufgefasst haben und welche Semantik sie einnehmen kann. Darauf aufbauend wird in einem kursorischen Durchgang die Bewertung und Auslegung der Geschichte im 16. Jahrhundert bis Mitte des 17. Jahrhunderts betrachtet. Dabei sind nicht alle Texte für die spätere Interpretation der Bilder von Relevanz, doch sind sie als Hintergrund der kulturellen Strömung zu begreifen, welche über den generellen Umgang mit der mythologischen Geschichte informiert. Der Fokus der Schriften aus dem 17. Jahrhundert ruht auf der Untersuchung von Van Manders *Schilder-Boeck*, dessen Aussagen zum Urteil des Paris alle drei Bereiche seiner Abhandlung durchziehen. In einer Exzerptensammlung werden sie in ihrem Inhalt geprüft und miteinander verglichen. Im Brennpunkt steht dabei die Frage nach der Nutzbarkeit für den Leser beziehungsweise der Umsetzung durch den Maler in die Praxis. Dafür werden neben der inhaltlichen Bandbreite auch die Motive herausgearbeitet, die darauf Hinweise geben könnten. In der nachfolgenden Betrachtung der malerischen Arbeiten wird darauf zurückgekommen.

Die Untersuchung der künstlerischen Zeugnisse beginnt mit den Werken der italienischen Kollegen. Ihre Auffassung führt zu einer Aufwertung der mythologischen Geschichte und legt den Grundstein für eine nordische Interpretation des Sujets. In einer ikonologischen Studie werden die Arbeiten nach ihrer homogenen Bildauffassung und den motivischen Bezügen untersucht. Die Vorgehensweise orientiert sich an der Chronologie der entstandenen Arbeiten und beginnt mit den Werken, welche zur Etablierung und zur anschließenden Verbreitung der Geschichte geführt haben. Modifikationen entwickeln dabei bereits früh die Bildidee weiter. Es ist der ikonografische und semantische Zusammenhang aufzuzeigen. Dabei wird die Übereinstimmung von Gestaltungsmodi zwischen den flämischen und holländischen Malern berücksichtigt, um eine Aussage über die wechselseitige Beziehung treffen zu können. Eine homogene Bildauffassung wird anhand der Künstlerbiografien überprüft, um zu erwägen wie sich das Abhängigkeitsverhältnis vollzieht. Dabei wird auf motivische Besonderheiten eingegangen und die Gründe für den unterschiedlichen Anklang bei den Rezipienten bedacht. Die

Adaption von Motiven und ihre Weiterentwicklung im Werk wird untersucht sowie ihre Auswirkung auf den Bildinhalt. Es wird erörtert, weshalb nur bestimmte Gestaltungstypen in die Arbeiten Eingang gefunden haben, die den Mythos *en miniature* und *en passant* verarbeitet haben.

In einem weiteren Schritt wird die Semantik dieser Parisurteil-Darstellungen analysiert und deren Funktion in den Gemälden hinterfragt, in denen sie nur einen Bestandteil eines in sich geschlossenen Bildsystems ausmachen. Die Dekodierung des Inhalts bedarf einer ausführlichen Analyse der im Bild miteinander korrespondierenden Elemente, denn sie enthalten Aussagen, die historischer, kunsttheoretischer und soziologischer Natur sein können. Der Paris-Mythos nimmt in den Werken eine spezifische Semantik an, worauf keine stereotype Interpretation anzuwenden ist. Es wird untersucht, wie das Parisurteil in Kontakt mit Personen oder weiteren Miniatur-Darstellungen im Bild tritt. Darüber hinaus macht die Dopplung einzelner Protagonisten des Schönheitswettbewerbs in den Gemälden deutlich, welchen herausragenden Stellenwert sie für die Auslegung haben. Die Malerei verbindet sich mit Aussagen über Verhaltensregeln.

Innerhalb der sozio-ökonomischen Forschung sind seit den 1980er Jahren auf dem Gebiet der Kunstwissenschaft Auswertungen erfolgt, die über die Beliebtheit einzelner Gattungen in verschiedenen Städten Hollands informieren. Eine Herangehensweise, die auf das Parisurteil übertragen wird, um eine themenspezifische Aussage treffen zu können. Dafür sind Bedingungen zu formulieren, die definieren, welche Aspekte eine Darstellung zu erfüllen hat, um als „Parisurteil“ bewertet werden zu können – die Grenze zur bloßen Anspielung auf die Thematik kann fließend sein. Arbeiten, die dem Typus des *portrait historé* zuzuordnen sind, sind beispielhaft für diese Problematik. Auf Basis der erstellten Bedingungen wird anhand der nachgewiesenen Arbeiten der Entwicklungsverlauf der entstandenen Werke erörtert. Die daran anschließende Bestimmung der durchschnittlichen Ausbringungsmenge soll Einblicke über den veränderten Stellenwert des Sujets im künstlerischen Repertoire vermitteln.

Wie sich die Situation auf dem Kunstmarkt analog dazu verhält, wird anhand verschiedener Fallbeispiele dargestellt. Es werden Ursachen und Folgen für

ein verändertes Nachfrage- und Angebotsverhalten analysiert. In diesem Zusammenhang findet eine Überlegung statt, wie sich die Situation bei den anderen Subkategorien des Bereichs „Mythologie“ verhalten könnte, was eine Perspektive für weiterführende quantitative Analysen darstellt, woraus man Einblicke über individuelle Geschmacksveränderungen gewinnen könnte. Gleichzeitig wird dargelegt, wie es zu einer Sättigung seitens der Kunden kommen kann und bei der Konstitution des niederländischen Markts in einem Überschuss an produzierter Ware endet.

In der gesamten Dissertation erscheinen grundsätzlich die mythologischen Namen in ihrer lateinischen Form, es sei denn, die zitierten Quellen haben explizit die griechische Form verwendet.

2 Tradierung eines Mythos

Mit den ersten schriftlichen Überlieferungen vom Schönheitswettbewerb geht die Verunglimpfung des Schafhirten einher. Seine Entscheidung für Venus als die Schönste unter Juno und Minerva wird als Zeichen seiner Triebhaftigkeit gedeutet. Dabei geht aus den Schilderungen nicht immer explizit hervor, was für Paris' Wahl entscheidend war, die Schönheit der Liebesgöttin oder ihr Versprechen, Helena zur Frau zu erhalten. Indem die Konkurrentinnen versuchen, den Schafhirten zu korrumpieren, tangiert die Geschichte einen philosophischen Bereich, der sich mit den Möglichkeiten auseinandersetzt, welcher Lebensweg zur Glückseligkeit führt. Dass Paris' Entscheidung für Venus die falsche Lebensform beschreibt, ist selbstverständlich. Zu einer singulären Abschwächung seiner Verurteilung kommt es in den Überlieferungen, die die Geschichte in einen Zustand des Traums transformieren. Die Schuld am Trojanischen Krieg trägt Paris weiterhin allein. Dass sich die Göttinnen zur Beantwortung der eitlen Frage aus freien Stücken auf den Ida begeben haben, spielt keine Rolle; ebensowenig wie ihr entwürdigendes Verhalten, sich als Sexualobjekt zu präsentieren oder den Richter zu bestechen. Die Gründe, die Jupiter veranlassten, die Aufgabe einem Schafhirten zu übergeben und nicht selbst zu lösen, sind zweifelhafter Natur. In Anbetracht seiner sonstigen Moralvorstellung mag man seine Befürchtung, über Juno als seine Ehefrau und Schwester, Venus, die Tochter und Minerva, als eine der mächtigsten Göttinnen des Olymps kein gerechtes Urteil fällen zu können, kaum glauben. Tatsächlich benennen einige Autoren andere Gründe und er wird als Initiator benannt, der Eris dazu veranlasste, einen Streit auf der Hochzeit von Peleus und Thetis auszulösen. Der damit verbundene Zankapfel hat nicht in allen Schriften Eingang erhalten. Er ist wie die Geschichte selbst ein Zeugnis der Modifikationen, welche sie beide schon zu diesem frühen Zeitpunkt durchlebt haben und die die Grundlage für die spätere Rezeption des Mythos bilden. Neben der Pikanterie der Sage ist es die Vielfalt an Bedeutungen, mit welcher die Episode aufgeladen werden kann, die den Ausgangspunkt für die bereits früh beginnende Beliebtheit setzt. Gleichzeitig wird bereits mit einem vermeintlichen Augenzeugen des Trojanischen Kriegs

die Grundlage für die spätere Besonderheit des nordalpinen Paristraums gelegt, der möglicherweise unlängst in seinem Ursprung der Entmythologisierung von Homers Götterwelt diene.

2.1 Ein Zwist am Hochzeitsfest und seine Folgen

Die älteste erhaltene Schrift, die sich auf das Parisurteil bezieht, ist die *Ilias* von Homer, deren mögliche Datierung sich zwischen einem Zeitraum vom späten 8. Jahrhundert bis Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. erstreckt³⁶. Homer schildert den Trojanischen Krieg, doch haben in der *Ilias* weder das Parisurteil noch die Hochzeit von Peleus und Thetis als deren Vorgeschichte Eingang gefunden; sie werden für den Leser als bekannt vorausgesetzt, denn „ohne Parisurteil keine *Ilias*“³⁷. Homers Vorgehensweise war möglich, da die Geschichten auf einer langen mündlichen Tradition basierten^{38, 39}. Das Parisurteil gibt die Erklärung für die Entstehung des Kriegs, doch ist sie der heldenhaften Welt Homers ansonsten zu fern, als dass sie einen markanten Stellenwert bei ihm hätte einnehmen können. Die Geschehnisse auf dem Ida sind aber erwähnt, um die Wichtigkeit des Ursprungs für den Krieg zu betonen; es scheint primär um einen Wettbewerb der Eitelkeiten zu gehen.⁴⁰ Die Wirkung, welche Paris' Wahl auf die Göttinnen hat, ist durch die gesamte *Ilias* bei der Parteinahme der Götter zu bemerken. So beschreibt Homer, die beiden Verliererinnen „sannen Böses den Troern“⁴¹; auch geht aus den Anspielungen von Jupiter hervor, dass Venus die Beschützerin von Paris ist⁴². Besonders vehement ist Juno, denn sie ist für die Zerstörung Trojas bereit,

³⁶ Zu den unterschiedlichen Datierungstheorien vgl. Zimmermann, Bernhard: Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. München 2011 (Handbuch der griechischen Literatur der Antike/ Hrsg. von Bernhard Zimmermann, 1), S. 28.

³⁷ Reinhardt, Karl: Das Parisurteil. Frankfurt am Main 1938 (Wissenschaft und Gegenwart, 11), S. 21. Reinhardt weist nach, dass sich das Parisurteil nicht aus der Gestaltung von Homers Trojakrieg herauslösen lässt.

³⁸ Vergil geht in seiner *Aeneis* später ähnlich vor wie Homer, wenn er zu Beginn lediglich auf das Parisurteil anspielt. Vgl. Verg. Aen. I, 26 f.

³⁹ Vgl. Thiel, Helmut van: Homers Iliaden. Berlin 2009 (Literatur: Forschung und Wissenschaft, 15), S. 4.

⁴⁰ Vgl. Harbach, Andrea: Die Wahl des Lebens in der antiken Literatur. Diss. Heidelberg 2010, S. 53 f.

⁴¹ Hampe, Roland: Homerus: *Ilias*. Stuttgart 2001 (Universal-Bibliothek, 249), IV, 21.

⁴² Vgl. Hom. Il. IV, 10 f.

ihre liebsten Kultstätten in Argos und Sparta zu opfern⁴³. Die Grundsituation des Epos ist durch das Parisurteil geschaffen.⁴⁴ An einer Stelle in der *Ilias* findet sich ein unmissverständlicher Zusammenhang zwischen den Gefühlen der beiden Verliererinnen und Paris' Entscheidung:

„[...] sie haßten, wie schon zuerst, das heilige Troja,
Priamos und sein Volk nur wegen des Paris Verblendung,
Welcher die Göttinnen kränkte, die ins Gehöft ihm gekommen,
Und diejenige pries, die ihm brachte die leidige Buhlschaft.“⁴⁵

Die negativ konnotierte Bezeichnung der Buhlschaft benennt Helena, wodurch sie nicht nur ihre Bewertung erfährt⁴⁶, der Leser kann ebenfalls auf ihre Verbindung mit Venus schließen. Es ist als ein Hinweis auf die von Venus versprochene Gegenleistung für den Sieg im Wettstreit zu bewerten; von Minervas und Junos Verheißungen berichtet Homer nicht. Paris erfährt seine Negation, indem Homer ein Kontrastbild zwischen ihm und Hektor zeichnet. Hektor besticht durch seine Kriegstüchtigkeit, Paris hingegen ruft Assoziationen zur Sexualität hervor. Er ist das Beispiel für den lustgetriebenen Mann, denn während er mit Helena am Tag zusammen ist, kämpfen die wahren Helden auf dem Schlachtfeld seinen Krieg, der vordergründig durch die Entführung Helenas heraufbeschworen wurde^{47, 48}. Details zur Peleus-Hochzeit und zum Schönheitswettbewerb erfährt der Leser erst in der nachhomerisch entstandenen *Kypria*, welche als Prolog zur *Ilias* verfasst war und sich auf älteres Sagengut als Homers Werk bezieht. Neben der Vorgeschichte zum Trojanischen Krieg erzählen die *Kyprien* ebenso die ersten neun Kriegsjahre bis zur

⁴³ Vgl. Hom. II. IV, 50-53.

⁴⁴ Vgl. Kullmann, Wolfgang: Homerische Motive. Beiträge zur Entstehung, Eigenart und Wirkung von *Ilias* und *Odysee*. Stuttgart 1992, S. 109.

⁴⁵ Hom., II. XXIV, 27-30. Zit. nach Hampe 2001 (Anm. 41).

⁴⁶ Die Dichtung kennt auch eine positive Belegung der Buhlschaft, bezeichnet es im Allgemeinen die Liebschaft zweier nicht miteinander verheirateter Personen. Im Kontext des Ehebruchs kann mehrheitlich von einer negativen Konnotation ausgegangen werden. Vgl. Walter, Tilmann: Der Sexualwortschatz im Frühneuhochdeutschen. In: Jochen Bär und Marcus Müller (Hg.): *Geschichte der Sprache – Sprache der Geschichte. Probleme und Perspektiven der historischen Sprachwissenschaft des Deutschen*. Berlin 2012, S. 257 f. Im Fall von Paris und Helena kommt es zum doppelten Treuebruch, betrog Helena doch ihren Ehemann Menelaos und Paris die Nymphe Oinone.

⁴⁷ Besonders deutlich ist ihre Gegensätzlichkeit bei Hom. II. VI, 312-366 formuliert.

⁴⁸ Vgl. Harbach 2010 (Anm. 40), S. 57.

Ilias. Die *Kypria* selbst existiert nicht mehr⁴⁹. Fragmente und knappe Inhaltsübersichten, wie sie in der *Chrestomathie* von Proklos⁵⁰ und in der *Epitome* der Bibliothek des Apollodors überliefert sind⁵¹, informieren von ihrem Inhalt.⁵² So berichtet Proklos, dass Eris den Streit zwischen den Göttinnen auf Wunsch von Jupiter und Themis auf der Hochzeit entfachte und sie außerdem gemeinschaftlich Paris als Richter für den Wettbewerb erkoren.⁵³ Weitere Andeutungen, dass Themis an der Planung des Trojanischen Kriegs beteiligt war, finden sich in den *Kyprien* nicht.⁵⁴ Apollodor benennt Jupiters Gründe für die Initiierung des Kriegs:

„[...] , damit in einem Krieg zwischen Europa und Asien seine Tochter [Helena] berühmt würde, oder, wie andere sagen, damit das Geschlecht der Halbgötter erhoben würde.“⁵⁵

Deutlichere Worte findet Scherer in seiner Übersetzung der Textstelle:

„[...] , oder gemäß dem, was andere gesagt haben, auf daß das Geschlecht der Halbgötter beseitigt werde.“⁵⁶

⁴⁹ Die Autorschaft des elf Bücher umfassenden Epos ist umstritten, teilweise wird das Werk Homer, Stasinus von Kypros oder Hegesias von Salamis zugeschrieben. Auch über ihren Entstehungsort und ihre Datierung herrscht Uneinigkeit, man vermutet einen Zeitraum zwischen dem 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. Eine ausführliche Diskussion zur Problematik ist u. a. zu finden bei Grossardt, Peter: Die Erzählung von Meleagros. Zur literarischen Entwicklung der kalydonischen Kultlegende. Köln 2001, S. 47, Fn. 183. Vgl. auch Ehrhart, Margaret J.: The Judgment of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature. Philadelphia 1987, S. 2 und Zimmermann 2011 (Anm. 36), S. 70.

⁵⁰ Über das Problem der Datierung vgl. Hillgruber, Michael: Zur Zeitbestimmung der *Chrestomathie* des Proklos. In: *Rheinisches Museum für Philologie*, 133/1990 (3/4), S. 397-404.

⁵¹ Zu den unterschiedlichen Datierungsansätzen vgl. Brodersen, Kai: Apollodorus. Götter und Helden der Griechen. Griechisch und deutsch. Darmstadt 2004, S. IX f.

⁵² Vgl. Ehrhart 1987 (Anm. 49), S. 2 f.

⁵³ Vgl. Ehrhart 1987 (Anm. 49), S. 5; Witek, Franz: *Iudicium Paridis*. Ikonologische Überlegungen zu einem Deckengemälde der Salzburger Residenz. In: Peter Csobádi (Hg.): *Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik-)Theater. Der Trojanische Krieg*. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2000. Salzburg 2002, S. 241 f.

⁵⁴ Vgl. Kullmann 1992 (Anm. 44), S. 25.

⁵⁵ Apollod. *Epit* III, 1. Zit. nach Brodersen 2004 (Anm. 51), S. 229; basierend auf dem *Codex Sabaticus*.

⁵⁶ Apollod. *Epit* III, 3. Zit. nach Scherer, Ludger; Scherer, Burkhard: *Mythos Helena. Texte von Homer bis Luciano De Crescenzo*. Stuttgart 2008, S. 10.

Der Plan, die Bevölkerungszahl zu verringern, scheint durch Jupiters weiteres Verhalten im Trojanischen Krieg naheliegend zu sein, hätte er ansonsten interveniert anstatt ihn zu unterstützen.⁵⁷ Es werden bei Apollodor die wesentlichen Bausteine der Geschichte genannt:

„Aus einem dieser beiden Gründe warf Eris einen Apfel als Schönheitspreis zwischen Hera, Athena und Aphrodite und Zeus gab dem Hermes den Auftrag, sie zu Alexandros [Paris] auf den Ida zu führen, damit der über ihre Schönheit richte. Dafür versprachen sie ihm Gaben: Hera für den Fall, daß sie zur Allerschönsten erklärt werde, die Königsherrschaft über alle, Athena den Sieg im Krieg, Aphrodite die Heirat mit Helena.“⁵⁸

Der Autor stellt die Verbindung zwischen dem Zankapfel und der Siegestrophäe als Auszeichnung über die höchste Schönheit her, obwohl man vermutet, dass in den *Kyprien* eigentlich kein Zankapfel erwähnt ist.⁵⁹ Eine Nennung wird ausgeschlossen, da vor dem 5. Jahrhundert v. Chr. keine bildlichen Belege existieren.⁶⁰ Neu sind bei Apollodor Details, wie die Bestechungen von Juno und Minerva. Die bisherigen Informationen bei Homer haben sich auf deren Kränkung beschränkt, die sie durch den Wettkampf erfahren. Dass Helena von gewisser Bedeutung ist, konnte durch Homers Benennung als Buhlschaft bereits erkannt werden. Apollodors Einzelheiten sind von bestimmendem Charakter für die Geschichte. Neben ihm findet sich eine zusammenhängende Darstellung des Paris-Mythos ansonsten bei Sophokles sowie bei den um die Jahrhundertwende lebenden Dichtern Ovid und Hyginus. Sophokles bildet in seinem allegorisch gedeuteten Satyrspiel *Krisis* eine

⁵⁷ Vgl. Kullmann 1992 (Anm. 44), S. 22.

⁵⁸ Apollod. Epit III, 2. Zit. nach Brodersen 2004 (Anm. 51), S. 229.

⁵⁹ Vgl. Reinhardt 1938 (Anm. 37), S. 6.

⁶⁰ Vgl. Brazda, Monika K.: Zur Bedeutung des Apfels in der antiken Kultur. Diss. Bonn 1977, S. 57.

Ausnahme von der gängigen Behandlung des Sagenstoffs⁶¹, da er die Anzahl der Göttinnen auf Venus und Minerva reduziert. Die auf zwei Göttinnen verringerte Wahl verdeutlicht die Parallele zwischen Paris und Herkules am Scheideweg, nur dass sich dieser, als er zwischen Virtus und Voluptas zu entscheiden hatte, die Tugend erwählt, wodurch er das positive Gegenbild zum Schafhirten verkörpert.⁶² Athenaios, welcher darauf eingeht, dass bei den „früheren Autoren“, die Wahl von Paris eine Entscheidung zwischen Tätigkeit und Lust ist, beschreibt die Göttinnen aus dem heute verlorenen Sati-respiel von Sophokles:

„Der Dichter Sophokles führt in seinem Drama 'Krisis' Aphrodite als eine Gottheit der Lust vor, die sich mit Öl salbt und im Spiegel betrachtet, Athene hingegen als Vernunft, Einsicht und auch Tugend, die sich mit Olivenöl einreibt und Sport treibt.“⁶³

Ob Paris sich nun zwischen zwei oder drei Göttinnen zu entscheiden hat, ist unerheblich, thematisiert Sophokles die Tragweite der moralischen Wahl.⁶⁴ Auf allgemeingültige Weise behandelt Hyginus die Geschichte. In seiner *Fabulae* nennt er als Grund für Eris' Apfelwurf die fehlende Einladung von Jupiter zur Hochzeitsfeierlichkeit von Peleus und Thetis:

„Als diese nachher dazukam und nicht eingelassen wurde, warf sie von der Tür aus einen Apfel mitten hinein mit den Worten, die schönste solle ihn aufheben.“⁶⁵

⁶¹ Die sogenannte Mythentravestie steht ebenfalls im Gegensatz zur üblichen Handhabung, bleibt aber auf die Wahl zwischen drei Optionen verhaftet. Reinhardt nennt als literarisches Beispiel den *Dionysalexandros* von Kratinos sowie als bildlichen Beleg die parodistische Darstellung auf einem Marmorrelief, bei dem die Protagonisten als Hahn (Paris) und die Göttinnen als Henne, Gans und Ente auftreten. Vgl. Reinhardt, Udo: Das Parisurteil bei Fulgentius (myth 2,1). Tradition und Rezeption. In: Hubertus R. Drobner und Christoph Klock (Hg.): Studien zu Gregor von Nyssa und der christlichen Spätantike. Köln 1990 (Supplements to *Vigiliae Christianae*, 12), S. 345.

⁶² Vgl. Reinhardt 1990 (Anm. 61), S. 345.

⁶³ Athen. 15.687c = Soph. TrGF IV frg. 361. Zit. nach Harbach 2010 (Anm. 40), S. 70.

⁶⁴ Vgl. Ehrhart 1987 (Anm. 49), S. 4.

⁶⁵ Waiblinger, Franz Peter: Hyginus. *Fabulae*. Sagen der Antike. München 2008, fab. 92, S. 76 f.

Bei der eigentlichen Wahl um die Schönheit spielt der Apfel bei Hyginus keine Rolle mehr. Die Gründe, weswegen Jupiter von einer Einladung der Göttin absah, sind nicht genannt, ansonsten beinhaltet auch Hyginus' Schilderung die Versprechen der Göttinnen sowie auch deren Kränkung.⁶⁶

Im Vergleich zu den bisherigen Autoren wählt Ovid in den *Briefen der Heroinnen* eine andere Form, die Geschehnisse auf dem Ida zu schildern. In einer retrospektiven Sicht äußern sich neben Paris auch die betroffenen Frauen Oinone und Helena zu den Ereignissen, wodurch sich Einblicke in deren Gefühlswelt eröffnen. Die Abscheulichkeit von Paris wird bereits darin deutlich, dass er seinen Brief an Helena verfasst, als er zu Gast bei Menelaos ist. Der Gastgeber selbst ist bereits abgereist, und der Trojaner kann sichergehen, dass seine Bemühungen um die Gattin des Anderen weder entdeckt noch verhindert werden können. Sein Anliegen besteht darin, Helena zur gemeinsamen Flucht zu überreden. Sein Liebeswerben ist wenig sensibel, seine Absichten dafür umso deutlicher formuliert, denn Helena „will [er] haben, die die goldene Venus für [sein] Bett bestimmt hat, [...]“⁶⁷. Paris' Schmeicheleien sind ebenfalls despektierlicher Natur:

„Ich erinnere mich, dass einmal deine Brüste hervorlugten,
als dir das Gewand herabgerutscht war, und sich meinem
Blick nackt darboten – Brüste, weißer als reiner Schnee
oder Milch [...]“⁶⁸

Das Preisen der eigenen Vorzüge und die Nennung der edlen Herkunft leiten die eigentlichen Geschehnisse auf dem Berg Ida ein⁶⁹. Der einstige Schafhirte will Helena bezirzen und gibt an, seinen Heldenmut auch dann unter Beweis gestellt zu haben, als die Göttinnen plötzlich vor ihm stehen, so erschrickt er nur kurz und verhält sich bald wieder „kühn und [...] scheute [...] nicht, jede

⁶⁶ Vgl. Waiblinger 2008 (Anm. 65), S. 76 f.

⁶⁷ Hoffmann, Detlev: Ovidius Naso, Publius: Heroides. Lateinisch, Deutsch = Briefe der Heroinnen. Stuttgart 2006 (Universal-Bibliothek, 1359), XVI, 35.

⁶⁸ Ov. epist. (her.) XVI, 249-251. Zit. nach Hoffmann 2006 (Anm. 67).

⁶⁹ Vgl. Ov. epist. (her.) XVI, 51 f.: „Meine Schönheit und meine Geisteskraft [...]“ oder „[der] [...] Hinweis auf meinen verborgenen Adel“. Weiter XVI, 90 f.: „[...] ein Knabe königlichem Geblüt bin“; ebenso XI, 177: „Mein Vater beherrscht das wohlhabendste Königreich Asiens, [...]“. Zit. nach Hoffmann 2006 (Anm. 67).

genau anzuschauen⁷⁰. Die Nacktheit der mächtigen Göttinnen erwähnt er nicht. Dass Helena über das brisante Detail informiert ist, erfährt der Leser zu einem späteren Zeitpunkt in ihrem Antwortbrief. Bei Ovid kann Paris die Entscheidung zwischen den drei eitlen Göttinnen nicht aufgrund ihrer Schönheit treffen, denn „alle waren würdig zu siegen“⁷¹, sodass von ihren Versprechungen der ausschlaggebende Impuls kommt. Dass ein Apfel, Symbol ihres Zanks, als Trophäe an die Siegerin gereicht wird, erwähnen weder Paris noch Helena oder gar Oinone⁷².

Paris appelliert in seinem Brief an Helenas Gewissen, dass sie ihn begleiten soll, hat er sie doch den versprochenen Königreichen und der Tugend vorgezogen⁷³. Sein Umgangston erscheint vertraut, dennoch empfindet man bei seinem Werben einen unangenehmen Beigeschmack, da er seine Auserwählte beinahe drohend daran erinnert, keine Wahl zu haben:

„Hüte dich, Helena, eine vom Schicksal verhängte Liebe
zu missachten – [...]!“⁷⁴

Der darauffolgende Appel an ihr Gewissen dient lediglich einem Ziel: Paris will Helena im Vollzug des Ehebruchs bestärken. Taktisch klug spricht er sie von jeglicher Schuld frei, ganz nach dem Motto, es lege in ihrer Natur. Den dafür angeführten Grund, ihr Erbe – sozusagen Helenas Erbsünde – bedinge diesen Lebensweg, ist jedoch weniger schlau gewählt. Unter Ermangelung jeglichen Feingefühls (oder gar Charakters) hört sich Paris' Überzeugungsarbeit wie eine Beleidigung an:

„[...]“; aber damit wir alles Weitere unter vier Augen besprechen, nimm mich im Schweigen der Nacht in dein Bett auf. Oder schämst du dich, die eheliche Liebe zu entweihen, die keuschen Rechte des rechtmäßigen Ehebetts zu brechen? Ach, du allzu naive Helena, um nicht zu sagen, du einfältige, glaubst du denn, dass so ein Gesicht unschuldig bleiben

⁷⁰ Ov. epist. (her.) XVI, 74. Zit. nach Hoffmann 2006 (Anm. 67).

⁷¹ Ov. epist. (her.) XVI, 75. Zit. nach Hoffmann 2006 (Anm. 67).

⁷² Vgl. Ov. epist. (her.) V, XVI und XVII.

⁷³ Vgl. Ov. epist. (her.) XVI, 165-169.

⁷⁴ Ov. epist. (her.) XVI, 281 f. Zit. nach Hoffmann 2006 (Anm. 67).

kann? Du musst entweder dein Gesicht ändern oder nicht mehr so hart sein; die Schönheit liegt mit der Keuschheit in schwerem Streit. Iuppiter freut sich, es freut sich die goldene Venus über solche heimlichen Betrügereien; solch heimlichen Betrügereien nämlich haben dir den Iuppiter zum Vater geschenkt. Wenn Charaktermerkmale im Samen stecken sollten, kann die Tochter Iupiters und Ledas schwerlich keusch sein.“⁷⁵

Helena, die zwar empört ist von Paris' Brief, erliegt der Macht der Liebesgöttin – an seinem Werben kann es schwerlich gelegen haben. Ungeachtet ihres schlechten Gewissens gegenüber ihrem Ehemann ist sie Paris nicht abgeneigt, und wie ihre Entscheidung letztlich ausfällt, ist bekannt. In ihrem Brief lässt sie jedoch keinen Zweifel daran, dass weder Paris' Herkunft noch ihr „Erbe“ als Jupiters und Ledas Tochter ausschlaggebend für ihre Gefühle gewesen sind⁷⁶. Im Gegenteil, sie sieht insbesondere zwischen ihrer Mutter und sich den deutlichsten Unterschied, denn sie begibt sich sehenden Auges in den Ehebruch, während ihre Mutter in Gestalt eines Schwans getäuscht worden ist⁷⁷. Helena, die ungläubig ist, dass sie die Belohnung für den Sieg im Wettkampf über Schönheit hat sein sollen, bezeichnet die Göttinnen eindeutig als entblößt:

„[...] und in den Tälern des hohen Ida haben sich dir drei Göttinnen nackt dargeboten, [...]“⁷⁸

Die Bezeichnung der Nacktheit findet sich ebenfalls in Oinones Brief an Paris. Auch wird darin deutlich, dass die Nymphe bereits früh von dem Unglück ahnte, welches der Wettbewerb auf dem Ida auslösen sollte und dies nicht nur in Bezug auf sich selbst, sozusagen als Einzelschicksal, sondern die Allgemeinheit betreffend:

⁷⁵ Ov. epist. (her.) XVI, 284-294. Zit. nach Hoffmann 2006 (Anm. 67).

⁷⁶ Vgl. Ov. epist. (her.) XVII, 51-55.

⁷⁷ Vgl. Ov. epist. (her.) XVII, 45-50.

⁷⁸ Ov. epist. (her.) XVII, 115. Zit. nach Hoffmann 2006 (Anm. 67).

„Jener Tag verhiess mir Armen Verhängnis, an jenem Tag begann die schreckliche Kälte verwandelter Liebe, als Venus und Iuno zu deinem Urteil kamen und die nackte Minerva, anmutiger als sonst, wenn sie mit Waffen gerüstet ist. Mir bebte erschrocken die Brust, der kalte Schrecken durchfuhr meine starren Glieder, als du mir dies erzähltest. Ich habe um Rat gefragt – denn ich war nicht wenig erschrocken – alte weise Frauen und uralte Männer. Für alle stand fest, dass es ein Unheil sei.“⁷⁹

Ovid greift mit dem Brief Oinones die weniger bekannte Liebesgeschichte aus der Jugend von Paris auf, als er ungeachtet seiner vermeintlich niedrigen Herkunft zum Liebhaber der Brunnennympe geworden ist⁸⁰, die er aber verließ, um Helena zu entführen. Ironischerweise sichert Paris seiner neuesten Eroberung ebenjene Eigenschaft der Treue zu, die er seiner Nympe gegenüber nicht einhalten konnte:

„Gib dich nur mir hin, und du wirst sehen,
wie treu Paris ist; nur die Flamme des Scheiterhaufens
wird meine Liebesglut enden.“⁸¹

Dass ebendiese Flammen bereits in Hekubas Traumvision zur Zerstörung Trojas geführt haben, wird der mit der Thematik vertraute Leser richtungsweisend deuten können.

⁷⁹ Ov. epist. (her.) V, 34-41. Zit. nach Hoffmann 2006 (Anm. 67).

⁸⁰ In anderen Versionen kennen die Autoren eine verbindlichere Beziehung als eine Liebschaft zwischen Paris und Oinone, so sind sie bei Apollodor durch eine Heirat verbunden. Lycophrone aus Chalkis (4.-3. Jahrhundert v. Chr.) geht am Anfang seiner *Alexandra* auf die Najade ein und nennt einen gemeinsamen Sohn aus der Verbindung von Paris und Oinone. In dieser Ausgabe wird Oinone erstmalig wegen ihrer Rachsucht, aufgrund der Untreue von Paris, eine Mitschuld am Untergang Trojas gegeben. In byzantinischer Zeit wird der Name des Kindes – Korythos – genannt. Korythos' Funktion in der Geschichte um Paris, Oinone und Helena ist unterschiedlich überliefert, so berichtet Parthenios von Nicaea, dass Korythos später ebenfalls eine Affäre mit Helena gehabt habe, woraufhin ihn sein Vater tötete. Vgl. die Ausführungen zu Korythos bei Rapp, Jürgen: Die „Favola“ in Giorgiones „Gewitter“. In: Bruckmanns Pantheon, 56/1998, S. 51.

⁸¹ Ov. epist. (her.) XVI, 163 f. Zit. nach Hoffmann 2006 (Anm. 67).

Nach Ovid sind die bedeutendsten aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. stammenden Autoren Lukian und Apuleius, die sich mit dem Parisurteil auseinandergesetzt haben. Apuleius geht im zehnten Buch seiner *Metamorphosen* auf den Schönheitswettbewerb ein; die Schrift ist ebenfalls unter der Bezeichnung *Der goldene Esel* bekannt. Er unterscheidet sich in seiner Ausführung von Ovid, vermutlich da er ein dramatisches Spektakel inszenieren will. Paris tritt als trojanischer Königssohn auf dem Ida auf und hat seine Wahl zwischen den drei Göttinnen zu treffen, die in ihrer traditionellen Ikonografie beschrieben werden.⁸² Der Esel Lucius gerät beim Anblick der Göttinnen ins Schwärmen und die erotische Komponente wird bei seiner expliziten Beschreibung der beinahe nackten Venus deutlich, deren Körper lediglich von einem Tuch bedeckt ist, das mehr preisgibt als verhüllt, wenn der Wind mit dessen Stoff spielt.⁸³ Das Figurenpersonal ergänzt Apuleius, indem er schildert, dass jede Gottheit durch Halbgötter begleitet wird. Folgt man ihm, ist der Streit zwischen den Göttinnen auf dem Hochzeitsfest ausgebrochen. Der Apfelwurf wird an dieser Stelle nicht erwähnt; erst bei der Urteilsverkündung kommt ihm seine tragende Rolle zu, wenn Paris ihn seiner Auserwählten überreicht.⁸⁴ Trotz der begeisterten Rede über das verlockende Erscheinungsbild von Venus wird Paris in seiner Wahl verurteilt; für den Leser kommt diese Wendung ein wenig abrupt⁸⁵. Paris ist der korrupte Richter, der den Krieg auslöst und wird in aller Form verunglimpft:

„[...] den Inbegriff eines Urteilspruchs hat dieser Bauer von Hirte, im Plan des großen Jupiter zum Richter ausersehen, sogar zum Profit seiner Libido verschachert, ja dabei sogar die Vernichtung einer gesamten Sippschaft in Kauf genommen!“⁸⁶

⁸² Vgl. Ehrhart 1987 (Anm. 49), S. 8.

⁸³ Vgl. Rode, August: Apulejus: Der goldene Esel. Hrsg. v. Horst Rüdiger. Illustriert von Hans Erni. Zürich 1994, X, 30-31.

⁸⁴ Vgl. Apul. Met. X.

⁸⁵ Unabhängig davon, ob die Empörung des Esels ironisch zu verstehen ist oder tatsächlich so gemeint, betont sie die moralische Deutung der Geschichte.

⁸⁶ Apul. Met. X, 33. Zit. nach Rode 1994 (Anm. 83).

Ein wichtiger Hinweis findet sich bei Apuleius zur Siegestrophäe, so charakterisiert er sie als „malumque bracteis inauratum“⁸⁷. Erstmalig erfährt man Näheres über das Aussehen des Zankapfels, doch ist die Bezeichnung eines goldenen Apfels nicht als rationalistisch aufzufassen. Die Bedeutung der Farbe Gold ist im Symbolhaften zu suchen und charakterisiert das Übermenschliche. Die alltägliche Frucht wird der Realitätsebene enthoben und zu einem eigenständigen Bild geführt.⁸⁸ Lukian folgt Apuleius in der Ausführung der goldfarbenen Trophäe und erweitert den Erisapfel um eine weitere Eigenschaft, trägt er bei ihm die Aufschrift, dass die Schönste ihn haben soll⁸⁹, was sozusagen als Spielanleitung dient⁹⁰. Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen erwähnt Lukian den Apfelwurf explizit auf der Feierlichkeit. Die Geschichte von der Peleus-Hochzeit wird bei den antiken Autoren zwar immer wieder erwähnt, aber einzig Catull und Lukian gehen ausführlich darauf ein.⁹¹ Im fünften von Lukians *Meergöttergesprächen* erzählt Panope ihrer Schwester Galene von der ausgelassenen Stimmung auf der Hochzeit und dass die frisch Vermählten sich bereits in ihr Brautgemach zurückgezogen haben, als Eris kommt, um die Feierlichkeiten mit dem Apfelwurf zu (zer)stören. Als Anlass für diese Tat nennt Panope die fehlende Einladung zur Hochzeit. Zudem weiß sie zu berichten, dass der Apfel von allen drei Göttinnen so sehr begehrt ist, dass Jupiter einschreiten muss, da es wohl sonst zu Handgreiflichkeiten kommen würde. Der Göttervater erwählt demnach Paris als Richter für die Göttinnen und versichert ihnen, dass auf dessen Urteil Verlass sei, da er ein Liebhaber und Kenner des Schönen sei⁹². Das Gespräch der Schwestern endet mit Galenes Vermutung, dass nur Venus gewinnen könne,

⁸⁷ „Ein mit Blattgold überzogener Apfel“. Zit. und übers. nach Rode 1994 (Anm. 83). Die Übersetzungen fallen teilweise sehr frei aus.

⁸⁸ Vgl. Brazda 1977 (Anm. 60), S. 108.

⁸⁹ Die Aufschrift wird sowohl in Lukians 5. *Meergöttergespräch* als auch im 20. *Göttergespräch* benannt.

⁹⁰ Es wird vermutet, dass das Motiv des Apfels in das Medium der Schrift von einem weniger bedeutenden Autor eingeführt wurde, dessen Autorität nicht ausreichte, um die Modifikationen, die er durchlebt hat, zu verhindern. Vgl. Severyns, Albert: *Pomme de discorde et jugement des déesses*. In: *Phoibos*, 5/1950/1951, S. 164 f.

⁹¹ Vgl. Froitzheim-Hegger, Eva-Marina: *Sie lebten dahin sorglos in behaglicher Ruhe*. Studien zum niederländischen und flämischen Göttermahl. Diss. Hildesheim 1993 (Studien zur Kunstgeschichte, 80), S. 93.

⁹² Paris hingegen hält sich eher dafür geeignet, über die Schönheit von Ziegen und jungen Kühen zu richten. Vgl. Lukian. dial. deor. XX.

wenn sie sich unter den Teilnehmerinnen befände.⁹³ Galenes Mutmaßung findet der Leser im 20. der *Göttergespräche* bestätigt, worin Lukian die Göttinnen gegeneinander antreten lässt und in seiner charakteristischen Art ihre ungöttlichen Charakterzüge satirisch karikiert. Bereits miteinander keifend gelangen die drei Frauen in Begleitung von Merkur zu ihrem Richter auf den Ida. Jupiter selbst erwähnt eingangs noch, dass er es für unmöglich hält, den Wettkampf zu entscheiden, ohne den Hass der Verliererinnen auf sich zu ziehen. Ein Gedanke, der auch Paris nicht fremd ist:

„So bitt' ich nur um das einzige, Hermes, bringe sie dazu,
daß die beiden, die dabei zu kurz kommen, nicht böse auf
mich werden, sondern glauben, die Schuld liege bloß an
meinen Augen.“⁹⁴

Dass Paris sich vor den Konsequenzen einer Entscheidung fürchtet, spricht für ihn – die Autoren haben diesen Aspekt der Geschichte immer wieder aufgegriffen und teilweise bis zur Pointe überspitzt; die Moral ist jedoch immer dieselbe: Wer sich an Paris' Statt als Richter sieht, sollte die Folgen seiner Entscheidung bedenken⁹⁵.

Bei Lukian ist Paris nach Merkurs Versprechen, das ihm nichts geschehen werde, bereit, zur Tat zu schreiten. Sein Wunsch, dass die drei Kandidatinnen sich entkleiden sollen, erläutert er dadurch, dass dann „die Untersuchung desto gründlicher ausfalle“⁹⁶. Die Göttinnen treten auf seinen Wunsch einzeln und entkleidet vor; zuerst Juno, darauf folgt Minerva und als letztes tritt Ve-

⁹³ Vgl. Lukian. dial. mar. V.

⁹⁴ Floerke, Hanns: Lukian. Sämtliche Werke. Mit Anmerkungen. Nach der Übersetzung von M. Wieland bearbeitet und ergänzt. Berlin 1911 (Klassiker der Altertums Reihe, 1,8), dial. deor. XX, S. 66.

⁹⁵ Auf die Konsequenzen, die zu bedenken sind, wird bei Ov, Fast. 6, 97-100 angespielt, wenn die drei Göttinnen für den Monatsnamen Juni unterschiedliche Erklärungen abgeben, der Erzähler aber keine zur Richtigen benennt, da er sich an die Folgen des Parisurteils erinnert und daher weiß, dass die Furcht vor den beiden Verliererinnen schwerer wiegt als die Belohnung der einen. Bei Diogenes Laërtius wird die eigentliche Moral des Parisurteils ins Gegenteil gewandelt und zum Zeichen der Lust, beruft sich Aristipp bei seiner Wahl zwischen drei Hetären auf Paris, dem es nicht gut bekam, sich nur für eine Frau zu entscheiden, worauf er alle drei nimmt. Vgl. D. L. 2, 67.

⁹⁶ Lukian. dial. deor. XX. Zit. nach Floerke 1911 (Anm. 94), S. 66.

nus vor ihn. Sieht man von Paris' sexueller Motivation ab, welche ihn sicherlich zu seiner Bitte der entblößten Betrachtung verleitete, muss ihm an dieser Stelle zugutegehalten werden, dass sein Anliegen auch darauf beruht, die Entscheidung im Kontext der Schönheit zu fällen. Er fordert für sein Wohlwollen keine Gefälligkeit, dennoch wird er korrupt. Jede Kandidatin bietet ihm ein „Geschenk“⁹⁷. Zu Beginn zeigt sich der Schafhirte noch standhaft und entgegnet Juno:

„Mit Geschenken ist bei mir nichts auszurichten.
Du kannst dich wieder entfernen; ich werde tun,
was mir gut dünken wird – [...].“⁹⁸

Danach erfährt auch Minerva, dass er sich „nicht durch Geschenke bestechen lasse“⁹⁹. Venus' Schilderung der Helena ist allerdings zu verlockend, sodass er kaum glauben kann, dass sie ihm ihre Hilfe anbietet, die Schöne für sich zu gewinnen, die „sehr leicht Feuer fängt“^{100,101}. In keiner der bisherigen Versionen zum Paris-Mythos wird das Tauschgeschäft zwischen Venus und ihm so deutlich wie bei Lukian. Venus' wiederholtes Versprechen impliziert einen Blick auf ihre zukünftige Aufgabe:

„Ich verspreche dir also, daß ich dir Helena zur Frau geben
will und daß sie dir nach Troja folgen soll; ich will selbst
dabei sein und alles für dich zustande bringen.“¹⁰²

Wenn sich Paris aufgrund des Heiratsversprechens für Venus entschieden hat, macht ihn dies zu einem bestechlichen Richter, der seinem Trieb folgt. Die Eindeutigkeit von Lukian hat zu diesem Zeitpunkt noch einen singulären Charakter, bleiben die meisten Autoren unpräzise, was die ausschlaggebende Motivation für Paris' Wahl ist. Die Urteilsfindung lässt sich dabei in zwei

⁹⁷ Lukian. dial. deor. XX. Zit. nach Floerke 1911 (Anm. 94), S. 68.

⁹⁸ Lukian. dial. deor. XX. Zit. nach Floerke 1911 (Anm. 94), S. 68.

⁹⁹ Lukian. dial. deor. XX. Zit. nach Floerke 1911 (Anm. 94), S. 69.

¹⁰⁰ Lukian. dial. deor. XX. Zit. nach Floerke 1911 (Anm. 94), S. 69.

¹⁰¹ Venus' Charakterisierung der schönen Helena als Paris' zukünftige Frau ist unhaltbar, scheint bis dahin ihr einziges Laster, ihre Schönheit zu sein, die den Anlass zu ihrer zweifachen Entführung gab, einmal durch Theseus und das andere Mal durch Paris.

¹⁰² Lukian. dial. deor. XX. Zit. nach Floerke 1911 (Anm. 94), S. 71.

Phasen einteilen: Konnte der Schafhirte kein Urteil über die höchste Schönheit anhand der nackten Leiber der Göttinnen fällen, wird eine zweite Episode eingeleitet, bei dem sie ihm die Versprechungen über Macht, Heldentum und Liebe offerieren. Der sexuell motivierte Entschluss für Venus findet allgegenwärtig seine Verurteilung und prägt die Bedeutungsgeschichte der Paris-Figur bis in das 16. Jahrhundert in Kunst und Literatur negativ. Cicero erhebt das Parisurteil in seinem *De Natura Deorum* auf eine allgemeine, moralisierende Ebene, indem er beim Namen von Paris die Stimme der Schuld vernimmt und ihn als Inbegriff der ungezähmten Leidenschaft betitelt¹⁰³. Nicht weniger charmant sind ebenfalls die Charakterisierungen durch Horaz oder Clemens Alexandrinus, welche in Paris und seiner Entscheidung für Venus ein Beispiel für entfesselte Leidenschaften sehen, der die maßlose, barbarische Begierde verkörpert^{104 105}.

Die Entscheidung für das Laster, sprich für das voluptische Leben, macht den Unterschied zwischen Paris und Herkules aus, der die Tugend bevorzugt. Eine ähnliche Situation, jedoch mit unterschiedlichem Ausgang, lässt den Neoplatoniker Proklos die Verbindung zwischen den beiden antiken Männern herstellen und er deutet das Parisurteil in seinem Platon-Kommentar unter dieser Gleichsetzung. Seine Dreiteilung der Göttinnen entspricht in etwa Platons Seelenlehre und den drei Ständen seiner Politik.¹⁰⁶ Basierend auf der antiken Tradition und der Rezeption des Mythos setzt der lateinisch-christliche Mythograf Fulgentius¹⁰⁷ das Triptychon der Göttinnen mit den unterschiedlichen Lebensführungen gleich. Seine *Mythologiae* entstand Ende des

¹⁰³ Vgl. Cic. nat. III, 91, 10-12.

¹⁰⁴ Vgl. Hor. Epist I, 2, 6-8 sowie Ps.-Clem. Rec 10, 41, 9.

¹⁰⁵ Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 168.

¹⁰⁶ Vgl. Witek 2002 (Anm. 53), S. 247.

¹⁰⁷ Die Identifikation des Mythografen mit dem Bischof Fulgentius von Ruspe wird mehrheitlich abgelehnt; bereits früh durch Zink, vgl. Zink, Michael: Der mythologische Fulgentius. Ein Beitrag zur römischen Literaturgeschichte und zur Grammatik des afrikanischen Lateins. Würzburg 1867, S. 2-4; Reinhardt gibt zu bedenken, dass es von einem „lateinischen Kirchenvater entstammen könnte“. Zit. aus Reinhardt 1990 (Anm. 61), S. 352; für Healy hingegen ist es eine Tatsache: „the fifty-century bishop Fulgentius“, zit. aus Healy 1997 (Anm. 29), S. 13.

5. Jahrhunderts und ist ein Zeugnis „einer bemerkenswerten Nachblüte mythologischer Dichtung und Gelehrsamkeit in der Spätantike“^{108, 109}. Seine aus drei Büchern bestehende *Mythologiae* enthält eine Sammlung von Fabeln, die der Autor moralisch, ethisch und kosmologisch interpretiert. Das zweite Buch seiner Schrift beginnt mit dem Parisurteil.¹¹⁰ Seine eklektische Sicht eröffnet dem Mythos eine neue philosophische Reichweite. Fulgentius führt an, dass die Geschichte ihre Erfindung dem Umstand zu verdanken hat, dass man dem Menschen aufzeigen wollte, dass er sich zwischen dem rechten und dem sündigen Weg zu entscheiden hat. Die *Fabula de iudicio Paridis* setzt Fulgentius für seine Leser als bekannt voraus und kann daher sogleich mit seiner Deutung beginnen:¹¹¹

„Philosophers have distinguished a threefold life for mankind, by which they mean first, the meditative; second, the practical; and third, the sensual – or as we call them in Latin, the contemplative, the active, the voluptuary – [...].“¹¹²

Die Idee der *vita triplex* soll Fulgentius Plutarch entlehnt haben, der die Vorstellung Platons wiederholte.¹¹³ Auch Platons Schüler Aristoteles geht in seiner *Nikomachischen Ethik* der Frage nach, wie es dem Menschen gelingen kann, ein glückliches Leben zu führen, da Tugend und Glück aus dem Handeln und Denken des Menschen resultieren¹¹⁴. Die drei Lebensmodi stehen

¹⁰⁸ Reinhardt 1990 (Anm. 61), S. 353.

¹⁰⁹ Vgl. Reinhardt 1990 (Anm. 61), S. 353; 362.

¹¹⁰ Vgl. Ehrhart 1987 (Anm. 49), S. 23; 76.

¹¹¹ Vgl. Diel, Cora: Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum. Berlin 2005, S. 248; 250.

¹¹² Whitbread, Leslie G.: Fulgentius the mythographer. Columbus (Ohio) 1971, S. 64; 2,1.

¹¹³ Vgl. Matsche, Franz: Humanistische Ethik am Beispiel der mythologischen Darstellungen von Lucas Cranach. In: Winfried Eberhard und Alfred A. Strnad (Hg.): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Köln 1996 (Forschungen und Quellen zur Kirchen- und Kulturgeschichte Ostdeutschlands, 28), S. 62.

¹¹⁴ In der Forschung herrscht Uneinigkeit, ob Fulgentius sich auf Aristoteles bezieht oder über Plutarch die Dreiteilung Platons wiederholt. Im vorliegenden Kontext ist es nicht entscheidend, über wen die Rezeption erfolgt, denn beide Quellen nennen sie. Vgl. zur unterschiedlichen Rangbestimmung „des Guten“ Reinhardt, Karl: Der Philebus des Plato und des Aristoteles Nikomachische Ethik. Bielefeld 1878 (Jahresbericht/ Gymnasium und Realschule I., 1877-1878).

bei Aristoteles jedoch in keiner Weise im Zusammenhang mit den Göttinnen des Parisurteils.¹¹⁵

Zu Beginn führt Fulgentius die drei verschiedenen Lebensmöglichkeiten auf und erläutert diese. Erst danach verbindet er die *vita triplex* mit den einzelnen Göttinnen des Schönheitswettbewerbs, das nach der *Fabula de iudicio Paris* in seiner *fabulae* erfolgt. Darin legt er die Bedeutung und die Etymologie der drei Göttinnen dar, welche die Gleichsetzung mit den unterschiedlichen Lebensformen erklärt, ihre Reihenfolge setzt sich aus *De Minerva – De Junone – De Venere* zusammen^{116, 117}. Fulgentius splittet die Bereiche zwar in zwei aufeinanderfolgende Teile, doch sind sie zum besseren Verständnis nachfolgend gemeinschaftlich abgefasst; die Reihenfolge der Göttinnen orientiert sich dabei an Fulgentius.

Minervas spätantike Umdeutung der Kriegs- und Siegesgöttin zur Göttin der Weisheit ist bei Fulgentius belegbar, definiert er sie ebenso¹¹⁸. Ihre Weisheit erläutert sich durch ihre im Mythos überlieferte Geburt aus Jupiters Haupt und verbindet sich schlüssig mit dem Sinnbild der *vita contemplativa*.¹¹⁹ Die Lebensform, welche Minerva verkörpert, ist nach Fulgentius die einzige erstrebenswerte:

„For the first or contemplative life is that which has to do with the search for knowledge and truth, the life led in our days by bishops, priests, and monks, in olden days by philosophers. With these there is no greed for profit, no

¹¹⁵ Vgl. Ehrhart 1987 (Anm. 49), S. 76.

¹¹⁶ Reinhardt macht darauf aufmerksam, dass diese Reihung der Göttinnen der gängigen Tradition widerspricht. Ab dem Mittelalter entspricht sie den späteren Bedeutungskriterien, als der Mythos zum Paradigma der klassischen Fehlentscheidung wurde. Vgl. Reinhardt 1990 (Anm. 61), S. 356.

¹¹⁷ Vgl. Reinhardt 1990 (Anm. 61), S. 356 f.

¹¹⁸ Die Typologie als Göttin der Weisheit ist bis zur Spätgotik ambivalent; auch in den mittelalterlichen Epen finden sich unterschiedliche literarische Angaben. Vgl. Reinhardt 1990 (Anm. 61), S. 356; Fn. 57. Ihr ikonografisches Erscheinungsbild mit Armierung wird sinngemäß zur Sicherheit der Weisheit umgeformt. Vgl. Dietl 2005 (Anm. 111), S. 250.

¹¹⁹ Vgl. Reinhardt 1990 (Anm. 61), S. 356 f.

insane rage, no poisonous spite, no reek of lust; and if concern for tracking down the truth and meditating on what is right keeps them thin, they are adorned by their good name and fed by hope.¹²⁰

Mit der Bevorzugung der *vita contemplativa* unterscheidet sich Fulgentius von Aristoteles, denn dieser sieht in der *vita activa* die höchste Form der Tugend, da man sein Leben der Verteidigung von Stadt und Staat widmet^{121,122}. Fulgentius sieht durch Juno die *vita activa* verkörpert, auch wenn diese Gleichsetzung weder aus mythografischer noch aus ikonografischer Sicht schlüssig ist¹²³, und verurteilt diese Lebensform auf das schärfste, was wiederum an Platons Ausführung über die entartete Regierung der Ehrsüchtigen erinnert.¹²⁴

„The second kind of life led is the active one, so eager for advantages, acquisitive of adornment, insatiable for possessions, sly in grasping at them, assiduous in guarding them; for it covets what it can get rather than seeks after knowledge, and thinks nothing of what is right when it seizes what is at hand; it has no stability because it does not go about things honorably; [...].¹²⁵

Fulgentius behandelt die Göttin Venus ausführlicher als die beiden anderen, obwohl sie zuletzt eingeführt wird und für ihn inhaltlich von keiner Gewichtung ist.¹²⁶ Die Gleichsetzung der Göttin Venus mit der *vita voluptuosa* ist selbstredend und muss nicht näher erklärt werden. Das sinnliche Leben erfährt durch Fulgentius eine noch deutlichere Verurteilung als das aktive zuvor:

¹²⁰ Ful. met., 2,1. Zit. nach Whitbread 1971 (Anm. 112), S. 64.

¹²¹ Vgl. Aristot. eth. Nic., I,5; VI. 12; X.7.

¹²² Im Mittelalter erfährt diese Haltung im Kontext der Gleichsetzung mit der Göttin Juno eine positive Aufwertung, entspricht sie dem ritterlichen Kodex.

¹²³ Vgl. Reinhardt 1990 (Anm. 61), S. 356 f.

¹²⁴ Vgl. Diel 2005 (Anm. 111), S. 249.

¹²⁵ Ful. met., 2,1. Zit. nach Whitbread 1971 (Anm. 112), S. 64.

¹²⁶ Vgl. Reinhardt 1990 (Anm. 61), S. 357.

„The life of pleasure, entirely given up to lust, is the sinful kind which considers nothing honorable to be worthwhile, but seeking only the corrupt ways of living is either made effeminate by lust or bloodied by murder or bunt up by theft or soured by envy.“¹²⁷

Venus als Repräsentantin des voluptischen Lebens wird durch Fulgentius gebrandmarkt, daher überrascht es nicht, dass bei ihm die Paris-Figur ebenfalls keine positive Aufwertung erfährt; er negiert die Entscheidung des Schafhirten. Er sieht in seiner Handlung eine animalische Triebhaftigkeit, die ansonsten lediglich bei Tieren vorkommt, da diese sich ebenfalls der Lust ergeben.¹²⁸

Der Inhalt des dritten Buchs seiner *Mythologiae* unterliegt demselben Konzept wie das zweite, es soll den „Gegensatz und Kampf zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, zwischen Leidenschaft und Seelenstärke“¹²⁹ thematisieren. Hierin findet sich, getrennt von dem Parisurteil, Fulgentius' allegorische Abhandlung über die Hochzeit von Peleus und Thetis.¹³⁰ Bei der Vermählung handelt es sich um eine antike Schöpfungsgeschichte:

„They say that Thetis signifies water, whence the nymph took her name. Jove as God married her to Peleus, and *pelos* in Greek is *lutum*, mud, in Latin. Thus they wish to produce a man commingled with water, whereby they say that Jove also wished to lie with Thetis but was prevented by the thought that she would produce one greater than himself who would drive him from his rule; for it fire, that is, Jove, mingles with water, it is put out by the power of the water. So in the union of water and earth, that is, of Thetis and Peleus, discord alone is not invited, for the reason that there must be concord between the two elements for a man to be produced: their coming together shows that Peleus stands for earth, that is, the flesh, and Thetis for water, that is, fluid, and Jove who married the two for fire, that is, the

¹²⁷ Ful. met., 2,1. Zit. nach Whitbread 1971 (Anm. 112), S. 64.

¹²⁸ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 169.

¹²⁹ Zink 1867 (Anm. 107), S. 24.

¹³⁰ Vgl. Reinhardt 1990 (Anm. 61), S. 354.

spirit. In the conceiving of man from the blending of the elements three goddesses, as I described above, that is, three lives, are involved in conflict.¹³¹

Die drei unterschiedlichen, formal nahezu nicht zu vereinigenden Elementarkräfte finden sich im Zeugungsakt zusammen. Im Bild der Hochzeit verdeutlicht sich die Schaffung des Menschen durch Wasser, Erde und Feuer; im Fall von Peleus und Thetis entsteht ein ideales Wesen: Achilles.¹³² Fulgentius vervollständigt die Geschichte von Achilles, welcher nur einen Fehler hat: seine Ferse, um die von Jupiter eingeladenen Gäste, die den Korpus des perfekten Menschen bilden:

„Jove, the head; Minerva, the eyes; Juno, the arms; Neptune, the breast; Mars, the waist; Venus, the kidneys and sex organs; Mercury, the feet; [...].“¹³³

Der eine Fehler aber ist auf Eris zurückzuführen, die aufgrund ihrer Eigenschaft, Harmonie zu zerstören, nicht auf der Hochzeit eingeladen ist und

„[...] have rolled the golden apple, that is, greed, for the reason that there is in a golden apple what you look upon, not what you eat, just as greed can possess but cannot enjoy.“¹³⁴

Der ideale Zustand der Peleus-Hochzeit, als Sinnbild einer Version des Goldenen Zeitalters¹³⁵, findet seine Zerstörung durch Eris, welche mit ihrer Handlung den glücklichen Zustand beendet; eine allegorische Deutung, die Van Mander ein Jahrtausend später erneut aufgreifen wird. Fulgentius' christlich beeinflusste Bevorzugung der *vita contemplativa* findet nicht nur in mittelalterlichen Predigten Eingang, sondern seine generelle Ausdeutung des antiken Mythos, als Versinnbildlichung der differenten Lebenswege, prägt die Werke in Kunst und Literatur maßgeblich, was durch die starke Rezeption

¹³¹ Ful. met., 3,7. Zit. nach Whitbread 1971 (Anm. 112), S. 90 f.

¹³² Vgl. Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 97.

¹³³ Ful. met., 3,7. Zit. nach Whitbread 1971 (Anm. 112), S. 91.

¹³⁴ Ful. met., 3,7. Zit. nach Whitbread 1971 (Anm. 112), S. 91.

¹³⁵ Das eigentliche Goldene Zeitalter ist unter anderer Bezeichnung von Hesiod erstmalig erwähnt (spätes 8. oder frühes 7. Jahrhundert v. Chr.) und ist vor Jupiter zu „datieren“ als noch dessen Vater Kronos geherrscht hat. Vgl. Hesiod, Werke und Tage, 109-126.

seiner Schrift im Mittelalter bedingt wird sowie seiner Reinterpretation in der Renaissance¹³⁶. Im Vergleich zu den italienischen Zeitgenossen hat diese moralisierende Deutung in den Niederlanden solange keinen Eingang gefunden, wie das Urteil über die drei Göttinnen von einem schlafenden Paris gefällt worden ist. Die Eigenart der Traumvariante, welche die Paris-Geschichte in der nordalpinen Kunst und Literatur lange Zeit dominiert und bis in das 16. Jahrhundert überlebt, findet in Italien wiederum keinen Anklang. Den frühesten Beleg für Paris, der seine Entscheidung in einem traumähnlichen Zustand fällt, ist im 2. Jahrhundert n. Chr. festzustellen und geht auf Dion Chrysostomos zurück. Dion schildert in seiner 20. *Rede*, dass Paris, während seine Herde auf dem Ida grasst, sich Gedanken darüber macht, wie das höchste Glück zu erreichen sei. Die schönste Frau erscheint ihm ein höheres Ziel zu sein als Macht oder Sieg im Kampf.¹³⁷ Doch handelt es sich nur um eine Vorstellung des Schafhirten, und er täuscht sich „like a soul which in its sleep follows out its phantasies and imaginings and spins out some long and coherent dream“¹³⁸. Vielleicht gründet auf Dion die Variante des Paristraums, doch seine eigentliche Verbreitung erlebt die Geschichte erst durch den im Mittelalter viel rezipierten Dares Phrygius, der in seinem Werk *De excidio Troiae* davon berichtet:

„Er [Paris] vertraue auf die freundliche Gesinnung der Götter und werde, wenn er die Feinde besiegt und Ruhm erworben habe, von Griechenland nach Hause zurückkehren. Denn im Wald des Ida habe zu ihm, als er zum Jagen weggegangen war, im Traum Hermes die Hera, Aphrodite und Athene hingeführt, damit er entscheide, wer unter ihnen die schönste sei. Und damals habe ihm Aphrodite versprochen, wenn er urteile, ihr Aussehen sei schöner (als das der anderen), werde sie ihm die Frau geben, die in Griechenland für die größte Schönheit gelte. Als er das so gehört habe, habe er entschieden, daß Aphrodite die schönste sei.“¹³⁹

¹³⁶ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 14.

¹³⁷ Vgl. Dion. Chrys. Or. XX, 19-24.

¹³⁸ Dion. Chrys. Or. XX, 23. Zit. aus Scherer, Margaret R.: *The Legends of Troy in Art and Literature*. New York 1964, S. 16.

¹³⁹ Beschomer, Andreas: *Untersuchungen zu Dares Phrygius*. Tübingen 1992 (Classica Monacensia, 4), VII, 3-12, S. 20. Hervorhebungen des Autors übernommen.

Nimmt Paris bei Homer lediglich eine nebensächliche Rolle ein, erhebt ihn Dares zu einer der wichtigsten Personen im Trojanischen Krieg.¹⁴⁰ Das Werk von Dares kann jedoch nicht ohne Erwähnung der *Ephemeris de bello Troiano* von Dictys Cretensis behandelt werden, denn auch dieser berichtet als „Augenzeuge“ von den Kriegshandlungen, sodass die Informationen beider Autoren demzufolge aus erster Hand stammen¹⁴¹.¹⁴² Die Glaubhaftigkeit von Dares und Dictys währt bis in das 18. Jahrhundert, erst dann entlarvt man beide Berichte als Fälschungen.¹⁴³ Weder die Namen der Verfasser¹⁴⁴ noch ihr darin geltend gemachter Anspruch entsprechen der Wahrheit, vom Inhaltlichen ganz zu schweigen. Man konnte bisher jedoch nicht nachweisen, ob sie zum Zweck der Unterhaltung oder tatsächlich zur Entmythologisierung Homers entstanden sind, auch ein parodistischer Hintergrund lässt sich nicht gänzlich ausschließen.¹⁴⁵

Geht man von der Entmythologisierung aus, muss als logische Konsequenz die Geschichte von Paris und den drei Göttinnen in ein Erlebnis transferiert

¹⁴⁰ Vgl. El-Himoud-Sperlich 1977 (Anm. 20), S. 2.

¹⁴¹ Die Datierung beider Werke war lange umstritten und man vermutete einen Zeitraum zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert n. Chr. Für das griechische Original von Dictys wird gegenwärtig eine Zeitspanne von 66 n. Chr. bis Ende des 2. Jahrhunderts angegeben; in dieser Periode ist vermutlich auch Dares' Arbeit zu datieren. Zur Datierung von Dictys vgl. Merkle, Stefan: *Die Ephemeris Belli Troiani* des Diktys von Kreta. Frankfurt a. M. 1989, S. 243-262; 291; zu Dictys vgl. Beschoner 1992 (Anm. 139), S. 231-243.

¹⁴² Vgl. Ehrhart 1987 (Anm. 49), S. 31.

¹⁴³ Vgl. Buchthal, Hugo: *Historia Troiana*. Studies in the history of mediaeval secular illustration. London 1971 (Studies of the Warburg Institute, 32), S. 1.

¹⁴⁴ Zur leichteren Lesbarkeit werden die Namen im Folgenden beibehalten.

¹⁴⁵ Vgl. Fromm, Hans: *Eneas der Verräter*. In: Johannes Janota (Hg.): *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*. Bd. 2. Tübingen 1992, S. 143.

werden, welches in einer anderen Realitätsebene stattfindet¹⁴⁶. Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass bei Dares die Siegestrophäe unerwähnt bleibt. Gleichzeitig wird durch seine Version der Geschichte die Schuld von Paris gemildert, befindet dieser sich doch in einem tranceähnlichen Zustand und ist bei seiner Entscheidung nicht Herr seiner Sinne. Dictys geht im Vergleich zu Dares nicht auf die Urteilsszene ein, bei ihm ist die Entführung Helenas der Schlüsselmoment für die darauffolgenden Ereignisse, sind sie als bloßer Akt von Sinnlichkeit und Gewalt beschrieben¹⁴⁷.

Homers Götterwelt wird im Großen und Ganzen beseitigt. Der Andeutung auf Mystisches wird entweder skeptisch begegnet oder sie wird ins Lächerliche gezogen. Die Hochzeit von Peleus und Thetis führt Dictys nicht in ihrem mythologischen Sinne aus:

„At that time many kings had been invited from everywhere to the wedding, which was at Chiron’s home. During the banquet they had praised the bride and offered her toasts as if to a goddess, saying that she was a Nereid and that Chiron was Nereus. In the same way they had called any of their number who excelled in dancing or singing Apollo or

¹⁴⁶ Johannes Malalas (Ende des 5. Jahrhunderts) versuchte in seiner christlichen Weltchronik im 5. Buch *Über die Zeiten des Trojanischen Krieges* das Parisurteil ebenfalls auf natürliche Weise zu erklären. Er verfasste eine Lobrede auf Venus, die größer als Juno und Minerva sei, was die Historiker laut Malalas veranlasste, die Geschichte zu transferieren. Beachtenswert sind auch die genannten Lebensalter und Daten bei ihm. Vgl. Malalas, Johannes; Thurn, Hans: Weltchronik. Stuttgart 2009 (Bibliothek der griechischen Literatur, 69), S. 113-118. Dracontius, Zeitgenosse von Malalas und Fulgentius, geht in *De raptu Helenae* (Rom. 8) nicht so weit, ausdrücklich vom Traum des Paris zu berichten, doch existiert das Urteil vor allem in dessen Vorstellung. Dracontius unterschlägt in seiner Version, dass alle drei Göttinnen dem Schafhirten einen Lohn für den Preis versprechen. Erst später erfährt man, dass ihm offenbar nur Venus ein Versprechen gegeben hat: Helena. Es entfällt die Deutung für die Wahl der verschiedenen Lebenswege. Dracontius rückt die Charakterisierung von Paris in den Mittelpunkt, der sein Leben als Hirte geringschätzte und den Wunsch nach Anerkennung als Sohn des Priamos hegte. Zum Abhängigkeitsverhältnis von Dares und Dracontius vgl. Simons, Roswitha: Dracontius und der Mythos. Christliche Weltansicht und pagane Kultur in der ausgehenden Spätantike. München 2005 (Beiträge zur Altertumskunde, 186), S. 246-306.

¹⁴⁷ Vgl. Frazer, R. M., JR.: The Trojan war. The chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian. Bloomington 1966, S. II, 4.

Bacchus, and had given the names of Muses to many of the women. Accordingly, from that time on, this banquet was known as 'a banquet of the gods'.¹⁴⁸

Die Grundursache des Trojanischen Kriegs gibt Dictys auf, finden sich bei seinem Bericht weder der goldene Apfel, der Streit der Göttinnen noch das Parisurteil selbst, sodass er als Konsequenz davon den Ausgangspunkt des Kriegs verleugnet.¹⁴⁹ Dictys löscht die gesamte Episode und auch Dares modifiziert die Geschichte in seinem Anspruch, eine tatsächlich stattgefundene Handlung wiedergeben zu wollen. Die Erzählung von Paris und den drei Göttinnen hat ihren ersten Höhepunkt im Ablösungsprozess von ihrem mythologischen Ursprung erreicht, der in Folge der späteren Christianisierung eine weitere Steigerung erfährt.

¹⁴⁸ Dictys: *Ephemeris de bello Troiano*, VI. 7. Zit. nach Frazer, JR. 1966 (Anm. 147).

¹⁴⁹ Vgl. Körting, Gustav: *Dictys und Dares. Ein Beitrag zur Geschichte der Troja-Sage in ihrem Uebergange aus der antiken in die romantische Form*. Halle a. S. 1874, S. 2.

3 Die *duplex sententia* von Ovids *Metamorphosen*

Vor dem Hintergrund der erstarkenden christlichen Religion ist die griechisch-römische Götterwelt verdrängt worden und die antike Literatur muss um ihre Daseinsberechtigung während der Spätantike und dem frühen Mittelalter kämpfen. Dass sie ihren Platz zurückerobert, liegt daran, dass die poetische Größe der antiken Autoren zu keiner Zeit zu verleugnen ist. Das Christentum weiß, wie es sich die Mythologie zu seinem eigenen Nutzen machen kann und die Beschäftigung dadurch legitimiert. Ein Vorgang, der durch Dämonisierung, Euhemerisierung und Allegorisierung vonstattengeht.

Unter den antiken Autoren nimmt Ovid mit seinen Wandlungssagen eine herausragende Stellung ein. Bis dieser jedoch wieder als der, welcher er gewesen ist, ein heidnischer Autor von unterhaltsamen Geschichten, wirken und begriffen werden kann, soll noch geraume Zeit vergehen. Ein Prozess, der durch den Wandel der Autoren, des Geschmacks und des Verständnisses alles Fremden gegenüber geprägt ist und die Art der Rezeption ebenso stark beeinflusst, wie die einzelne literarische Form, in welcher der Mythos seinen Platz gefunden hat. Die Entwicklung, die die *Metamorphosen* durchlebt haben, gelangt von Frankreich aus über Umwege in die Niederlande. Innerhalb kurzer Zeit entwickeln sich im 16. Jahrhundert weitere Publikationsformen, worunter auch ein Scheidungsprozess von Bild und Text zu beobachten ist, der zur autonomen Bilderserie führt. Die vollzogenen Veränderungen prägen das Verständnis gegenüber den mythologischen Episoden, sodass ihre einzelnen Stationen näher in Hinblick ihrer Bewertung auf das Parisurteil betrachtet werden sollen. Doch zuvor müssen sich die Wandlungssagen noch hinsichtlich ihrer Stigmatisierung befreien. Erlebt die Beschäftigung mit den *Metamorphosen* gegen Ende des Frühmittelalters zwar ihren ersten Höhepunkt, geht mit dieser Phase auch ihre prägnanteste Form der Unterwerfung einher: Ein Mythos wird christianisiert.

3.1 Die ummantelte Wahrheit

Bereits im 9. Jahrhundert spricht Bischof Theodulf von Orléans den ethischen Reichtum an, der sich hinter den Fabeln Ovids verbirgt und dass diese „mystisch“ zu interpretieren seien. Jenes Motto wird im Titel seines Gedichts deutlich: [...] *qualiter fabulae poetarum a philosophis mystice pertractentur*¹⁵⁰. Es soll jedoch noch drei Jahrhunderte dauern, bis man sich ausführlicher mit den verborgenen Weisheiten des vermeintlich frivolen Ovids beschäftigt.¹⁵¹ Die Bildung des 9. und 10. Jahrhunderts beschränkt sich auf Klosterschulen, folglich dominiert auch das Mönchische in der Literatur. Ein neues Selbstbewusstsein der entstandenen Mittelklasse, welche Hand in Hand mit der zunehmenden Bedeutung der Städte und der Wirtschaft einhergeht, veranlasst eine Veränderung im Schulwesen; ursächlich sind die verbesserten ökonomischen und sozialen Verhältnisse für diesen Prozess verantwortlich zu machen. Mit der Verlagerung auf die Kathedralschulen setzt eine geistige Aufgeschlossenheit ein, deren Entwicklung mit einer neuen Offenheit gegenüber arabischer und aristotelischer Philosophie und Wissenschaft zusammenhängt; an erster Stelle sind hier die Lehranstalten Frankreichs zu nennen.¹⁵² Mit Arnulf von Orléans beginnt um 1180 die systematische Kommentierung Ovids¹⁵³. In seiner *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* finden sich Tendenzen, welche teils physikalischer, moralischer und euhemeristischer Natur sind, die religiöse ist ausnahmsweise nur angedeutet.¹⁵⁴ Ovid nimmt im Frankreich des 12. Jahrhunderts eine Sonderstellung gegenüber den anderen antiken Autoren ein und seit Traubes Definition wird der Zeitraum des 12. und 13. Jahrhunderts zurecht als *aetas ovidiana*

¹⁵⁰ Vollständiger Titel: *De libris quos legere solebam et qualiter fabulae poetarum a philosophis mystice pertractentur*.

¹⁵¹ Vgl. Jongh, Eddy de: *Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*. Leiden 2000, S. 236.

¹⁵² Vgl. Munari, Franco: *Ovid im Mittelalter*. Stuttgart 1960, S. 8-10.

¹⁵³ Auf die Verwendung Ovids als Stoffquelle von Liebesthemen ab dem 12. Jahrhundert sei an dieser Stelle lediglich verwiesen.

¹⁵⁴ Vgl. Coulson, Frank T.: *Ovid's Transformations in medieval France (ca. 1100-ca. 1170)*. In: A. Keith und S. J. Rupp (Hg.): *Metamorphosis. The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*. Toronto, Ontario 2007, S. 33-60.

bezeichnet¹⁵⁵.¹⁵⁶ Die *Metamorphosen* erleben eine Erneuerung, die von Frankreich ausgehend auf Italien übergreifen wird. Die allegorische Erklärung legitimiert die Beschäftigung mit Ovids Geschichten, die ansonsten den strengen christlichen Moral- und Glaubensvorstellungen widersprechen würden. Durch ihren tieferen Sinn können sie verschiedene Funktionen einnehmen¹⁵⁷.¹⁵⁸ Die Deutungsmöglichkeiten lassen sich dabei in vier Grundtypen unterscheiden¹⁵⁹, die historisch, naturhistorisch/astrologisch, moralisch oder christlich-theologisch sind. Im Mittelalter nimmt die christlich-theologische Deutung zu und man konstruiert Analogien zu den biblischen Geschichten. Dieses Element dominiert ebenfalls das spätmittelalterliche Werk *Ovid moralisé* von Anfang des 14. Jahrhunderts, das von einem anonymen Autor stammt¹⁶⁰ und für den Leser eine moralisch-didaktische Botschaft bereithält¹⁶¹. Die Bedeutung, welche das Werk einnimmt, ist durch die Anzahl an Handschriften belegt und wird speziell in den diversen Adaptionenformen

¹⁵⁵ Die Bedeutung von Ovid im Schulunterricht in Frankreich wird an der Anzahl an Handschriften, Erwähnungen und Bibliotheksinventaren in mittellateinischer und französischer Sprache deutlich. Vgl. Guthmüller, Bodo: *Ovidio metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*. Boppard am Rhein 1981 (Veröffentlichungen zur Humanismusforschung, 3), S. 28.

¹⁵⁶ Vgl. Traube, Ludwig: *Vorlesungen und Abhandlungen. Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*. Hrsg. v. Paul Lehmann. München 1965, S. 113.

¹⁵⁷ Für das 12. Jahrhundert sind namentlich Johannes von Salisbury, Sigebert von Gembloux und Wilhelm von Conches hervorzuheben, welche die Ansicht vertreten haben, dass die antiken Dichtungen Wahrheiten verhüllen.

¹⁵⁸ Vgl. Guthmüller 1981 (Anm. 155), S. 27, 39.

¹⁵⁹ In der Antike entwickelten sich sechs verschiedene Typen der Allegorese: Die moralisch-defensive, die physikalische, die anthropologische, die ethische, die euhemeristische und die etymologische Deutung. Diese wurden auch im Mittelalter verwendet, doch finden sie nun nicht mehr alle die Bezeichnung „allegorisch“. Die Reduzierung auf vier Typen stellt ein Schema der Vereinfachung dar. Vgl. Hege, Brigitte: *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den „Genealogie deorum gentilium“*. Buch XIV. Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung. Tübingen 1997 (Ad fontes, 4), S. 272.

¹⁶⁰ Der anonyme Autor wird teilweise mit Philippe de Vitry, Bischof von Meaux, oder Chrétien Legouais de Sainte-Maure identifiziert. Vgl. Sez nec, Jean: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York 1953 (Bollingen series, 38), S. 92.

¹⁶¹ Im *Ovid moralisé* erlangen die Götter bereits ein derartiges Maß an Austauschbarkeit, dass ihre Bewertungen nicht immer eindeutig sind und sie je nach Kontext Gutes oder Böses darstellen können. Vgl. Leeker, Joachim: *Zum Nachleben der heidnisch-antiken Götterwelt im französischen Mittelalter*. In: D. Briesemeister, H. Bihler und A. Schönberger (Hg.): *Ex nobili philologorum officio. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag* 1998, S. 658.

deutlich¹⁶².¹⁶³ Durch die Verfassung in Vulgärfranzösisch erreicht man ein breites Publikum der Nicht-Lateiner.¹⁶⁴ Den darin behandelten Fabeln wird dabei „die christliche Moral wie eine Maske übergestülpt und ein allegorischer Sinn appliziert“¹⁶⁵. Die Schilderung der Hochzeitsfeierlichkeit von Peleus und Thetis gerät kurzerhand zu einer Allegorie über die Erschaffung des ersten Menschenpaares auf Erden, deren Verbindung dem Erzeugen von Nachwuchs dient. Die göttlichen Hochzeitsgäste repräsentieren in diesem Zusammenhang die verschiedenen Körperteile des Kinds, wie es sich im Mutterleib formt¹⁶⁶. Eris wird zur Schlange, die Venus im Garten Eden verführt.¹⁶⁷

Gleichzeitig beginnt mit dem Erscheinen des *Ovid moralisé* auch die „äußerst verwickelte Beziehungsgeschichte zwischen Text und Bild“¹⁶⁸, stehen die anonymen Künstler vor der Aufgabe, eine Auswahl von der Vielzahl an phantasievollen Geschichten aus den 15 Büchern der *Metamorphosen* zu treffen, die für eine narrative Darstellung geeignet sind. Juno, Minerva und Venus, die bei dem anonymen Autor für die Dreiteilung des Lebens stehen, findet 1320 seine gestalterische Umsetzung, bei der die Göttinnen als bildliche Allegorie zu den Stellvertreterinnen der *vita triplex* avancieren, zwischen denen

¹⁶² Die Prosaversionen erstrecken sich von Mitte des 15. Jahrhunderts bis Ende des 16. Jahrhunderts. Die erste Prosaversion *Le livre d'Ovide appelé Metamorphose* (1466/1467) eines anonymen Geistlichen, allgemein vereinfacht als *Ovide moralisé en prose* bezeichnet, behält den Euhemerismus und die Allegorese der Vorgängerschrift bei. Es fällt jedoch ein gewisser Hang zum Realismus auf, der sich durch Angaben von Jahreszahlen verstärkt. Das Parisurteil wird als eine Gerichtsverhandlung beschrieben, die König Jupiter einberufen hatte. Paris tritt wie üblich als Richter auf und Ovid wird zum Gerichtsschreiber. Vgl. Leeker 1998 (Anm. 161), S. 659; Behnenburg, Lena: Philomela. Metamorphosen eines Mythos in der deutschen und französischen Literatur des Mittelalters. Berlin 2009, S. 116.

¹⁶³ Vgl. Behnenburg 2009 (Anm. 162), S. 116.

¹⁶⁴ Vgl. Munari 1960 (Anm. 152), S. 26.

¹⁶⁵ Bickendorf, Gabriele: Eigensinn der Illustrationen. Ovids Metamorphosen in Druckgraphiken des 17. Jahrhunderts. In: Kat. Kornwestheim 1997: Der verblühte Sinn. Illustrationen zu den Metamorphosen des Ovid. Hrsg. v. Jens Kräubig. Galerie der Stadt Kornwestheim, Kornwestheim 1997, S. 15.

¹⁶⁶ Auffallend ist der verwandte Bezug zur antiken Schöpfungsgeschichte von Fulgentius, der jedoch keine Verbindung zur Entwicklung des Embryos herstellt.

¹⁶⁷ Vgl. Kem, Judy: Jean Lemaire de Belges's Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye. The Trojan Legend in the late Middle Ages and Early Renaissance. Frankfurt a. M. 1994 (Currents in comparative Romance languages and literatures, 15), S. 20 f.

¹⁶⁸ Bickendorf 1997 (Anm. 165), S. 15.

der trojanische Königssohn zu entscheiden hat (Abb. 9). Die Bibel lesende Nonne beschreibt Minerva, welche das kontemplative Leben verkörpert. Die Wolle spinnende Juno versinnbildlicht das *vita activa* und Venus, die sich frisieret, zeigt durch ihr Aufhübschen, das allein den Sinnenfreuden dient, den voluptischen Lebensweg an. Der Mythos als das zugrundeliegende Bindeglied ist kaum mehr wiederzuerkennen; durch die Transformation der christlichen Allegorese haben sich die Figuren weit von ihren mythologischen Pendants entfernt.¹⁶⁹

Der Allegorisierung der drei Göttinnen geht das eigentliche Parisurteil voraus, das in Form eines höfischen Gerichts erfolgt (Abb. 10). Im Text kämpfen die Göttinnen in drei Argumentationssträngen um den Apfel. Merkur, dem sie als erstes ihren Fall darlegen, lehnt es ab, zwischen ihnen zu wählen. Er schickt sie zu Jupiter, der sich die Situation ebenfalls berichten lässt. Die Redeanteile der Göttinnen fallen dabei unterschiedlich aus. Juno, die als erstes vor ihn tritt, hat den kürzesten Sprechanteil, der darauffolgende von Minerva ist bereits etwas größer. Zuletzt kommt Venus zu Wort, ihre Rede ist die längste und überzeugt durch Eloquenz. Doch auch Jupiter verweigert sich, über sie zu urteilen und wählt Paris als Richter aus. Mit einigen Unterbrechungen durch den Autor, in deren Verlauf er unter anderem auf die Herkunft von Paris und den Traum Hekubas eingeht, kehrt er zurück zur Urteilsszene, bei welcher die Göttinnen in Begleitung von Merkur erscheinen und jede ihm ihr Angebot macht.¹⁷⁰ Paris' Schiedsspruch für Venus impliziert seine eigentliche Entscheidung für Helena, der er später noch seine Liebe gesteht und die er versuchen wird, von sich zu überzeugen. Der anonyme Autor verbindet dabei Versatzstücke aus Ovids *Metamorphosen* und den *Briefen der Heroïden*¹⁷¹. Helena wird dabei in aller Deutlichkeit verurteilt.¹⁷²

Die in ihrem Ursprung sexuell aufgeladene Stimmung der Geschichte fügt sich nun vorbehaltlos in den Kontext der anderen christlich-allegorisierten

¹⁶⁹ Vgl. Bickendorf 1997 (Anm. 165), S. 15 f. und Healy 1997 (Anm. 29), S. 14.

¹⁷⁰ Vgl. Kem 1994 (Anm. 167), S. 20 f.

¹⁷¹ Vgl. Ov. Met. XII und Ov. epist. (her.) XVI und XVII.

¹⁷² Vgl. Scherer und Scherer 2008 (Anm. 56), S. 201 f.

Fabeln ein, die kaum mehr etwas mit Ovids Erzählungen von Liebe und Erotik gemeinsam haben. Dass das Parisurteil und die Peleus-Hochzeit kein Bestandteil von Ovids *Metamorphosen* sind, scheint dabei unerheblich.

Nur wenige Jahrzehnte nach dem *Ovid moralisé* erscheinen beinahe zeitgleich die Abhandlungen von Bersuire und Boccaccio; sie markieren den Übergang vom Spätmittelalter zur Frührenaissance und werden für die nächsten zwei Jahrhunderte richtungsweisend sein. Die Auffassung der Mythenrezeption könnte bei beiden Autoren nicht unterschiedlicher sein. Ist Bersuire noch der alten Tradition der christlichen Ausdeutung verhaftet, so kann rückblickend gesagt werden, dass Boccaccios Mythenrezeption zukunftsweisend sein wird. Bersuieres *Tractatus de reductione fabularum et poetarum poematibus* ist besser bekannt unter dem Titel *Ovidius moralizatus*, das als 15. Buch im *Reductorium* integriert ist. Die erste Fassung erscheint 1342 in Avignon. Bersuieres starke Konnektierung mit dem mittelalterlichen Bildungswesen zeigt sich bereits in der Platzierung seiner Abhandlung, so ist sein Traktat ursprünglich in ein umfassendes Nachschlagewerk eingebettet, wodurch er sich in die Reihe der mittelalterlichen Enzyklopädisten einordnet.¹⁷³ Neben der in der Schultradition üblichen moralischen, historischen und naturwissenschaftlichen Auslegung¹⁷⁴ dominiert bei ihm die Deutung der Geschichten als prophetische Antizipation des Evangeliums. Die exegetische Ausführung erlebt bei Bersuire ihren Höhepunkt. Infolgedessen verlieren die Gottheiten des Heidentums durch die Identifikation mit den biblischen Figuren des Neuen Testaments ihre Eigenständigkeit.¹⁷⁵ Die Allegorese vollzieht die Verwandlung von heidnischer zu christlicher Glaubensvorstellung und der Mythos dient als Vorform der christlichen Heilsaussage¹⁷⁶.¹⁷⁷ Mit seiner christlichen

¹⁷³ Vgl. Guthmüller, Bodo: Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance. Weinheim 1986, S. 21-25; Zech, Anne-Lott: „Imago boni principis“. Der Perseus-Mythos zwischen Apotheose und Heilserwartung in der politischen Öffentlichkeit des 16. Jahrhunderts. Münster 2000 (Imaginarium, 1998), S. 8.

¹⁷⁴ Bersuire ordnete dem 15. Buch eine Einleitung mit 17 Kapiteln voran, die bei seiner Erörterung der heidnischen Götter hilfreich sein soll, die den physischen, historischen und moralischen Sinn erforscht. Vgl. Liebeschütz, Hans: Fulgentius metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter. Leipzig/Berlin 1926, S. 42.

¹⁷⁵ Vgl. Guthmüller 1981 (Anm. 155), S. 103.

¹⁷⁶ Diese Transfermethode wird offiziell auf dem Konzil in Trient 1562 verboten. Erasmus, Luther und Georg Schuler hatten diese Methode der Allegorese bekämpft.

¹⁷⁷ Vgl. Hege 1997 (Anm. 159), S. 7.

Ausdeutung der Mythen verlässt Bersuire die scholastische Tradition. Seine Vorgehensweise entstammt dem kirchlichen Milieu und entspricht Bersuiredes Lebensführung als Benediktinermönch. Er richtet sich an Geistliche, welche das Traktat als Handbuch zum Erstellen von Predigten nutzen sollen¹⁷⁸. Bei seiner Auslegung des Parisurteils bezieht sich Bersuire auf Fulgentius.¹⁷⁹

Ähnlich geht zu Beginn des 14. Jahrhunderts auch der englische Franziskaner John Ridewall vor, der die Neuinterpretation von Fulgentius in die Predigtliteratur überträgt und später den Titel *Fulgentius metaforalis* erhält. Die Göttinnen des Parisurteils sind infolge seiner Orientierung an Fulgentius auf gewohnte Weise interpretiert, so steht Minerva für das beschauliche Leben, Juno für das tätige und Venus vertritt die wollüstige Lebensart. Ridewalls Arbeit fügt sich in die Reihe der antikisierenden Schulschriften des englischen Mittelalters ein und er deutet den heidnischen Stoff zu einem erbaulichen kirchlichen Sinn um.¹⁸⁰ Bei der Gleichsetzung der Göttinnen mit der *vita triplex* kann nach Fulgentius geradezu von einem Allgemeingut gesprochen werden, welches aufgrund einer breiten Handschriftenüberlieferung überleben kann und während des gesamten Mittelalters „gläubig nachgebetet [wird]“¹⁸¹. Auch Boccaccio deutet das Parisurteil in seiner *Genealogia deorum gentilium* im Sinne von Fulgentius' Gleichsetzung¹⁸².

Die Analogien zwischen Bersuire und Boccaccio sind bestimmt durch ihre Unterschiede, erkennen sie zwar beide den mythologischen Geschichten eine verborgene Wahrheit zu, dies erfolgt jedoch auf unterschiedliche Weise. Für

¹⁷⁸ In den Jahren 1509, 1511, 1515 und 1521 erscheint das Traktat gesondert unter dem Namen Thomas Waleys und fand im 16. Jahrhundert weite Verbreitung. Vgl. Guthmüller 1981 (Anm. 155), S. 68; Fn. B143. Die Identität des Dominikaners Waleys ist in der Forschung umstritten. Vgl. Huber-Rebenich, Gerlinde: *Metamorphosen der „Metamorphosen“*. Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik. In: Kat. Jena 1999: *Metamorphosen der „Metamorphosen“*. Stadtmuseum, Jena 1999, S. 21. Behmenberg gibt hingegen an, dass die Identifikation von Waleys mit dem Benediktinermönch Bersuire mittlerweile in der Forschung erfolgt sei. Vgl. Behmenberg 2009 (Anm. 162), S. 135.

¹⁷⁹ Vgl. Guthmüller 1981 (Anm. 155), S. 103; Guthmüller 1986 (Anm. 173), S. 23-25; 29.

¹⁸⁰ Vgl. Liebeschütz 1926 (Anm. 174), S. 4; 31-33.

¹⁸¹ Hinz, Berthold: „Amorosa Visione“. Inkunabeln der profanen Malerei in Florenz. In: *Städel-Jahrbuch*, 11/1987, S. 133.

¹⁸² Boccaccio nennt Fulgentius namentlich als Quelle: „in quo sententia Fulgentiui, [...]“. Zit. aus Blisniewski, Thomas: „...und wandte seine Blicke zur Wollust“. Das Parisurteil der Hamburger Erbsenschote. In: *Bruckmanns Pantheon*, 53/1995, S. 187; Fn. 20.

Bersuire liegt sie im Bereich der *voluntas auctoris*. In diesem Zusammenhang der scholastischen Tradition folgend, ordnet er den Mythos dem Literalsinn zu. Er nutzt die Geschichten und ihre funktional umgedeuteten sowie nun identitätslosen Helden in einer aktualisierten Form zur Kritik an Kirche und Gesellschaft¹⁸³. Dem *Ovidius moralizatus* muss eine große Bedeutung zugesprochen werden, denn es verändert die Lesweise des Mythos nachhaltig. Seine Auslegung mag in Italien keinen Anklang gefunden haben¹⁸⁴, doch ist sein Werk eines der bedeutendsten Zeugnisse dieser Tradition.¹⁸⁵ In Brügge erscheint bei Colard Mansion im Jahr 1484 die früheste Ovid-Ausgabe, die illustriert und nicht auf Latein ist und dessen französischer Text Bersuires Prosabearbeitung zugrunde liegt.¹⁸⁶ Seit 1493 wird das Werk in Paris mehrfach unter dem Namen *La Bible des Poètes* publiziert, was die Bedeutung innerhalb der mythografischen Literatur verdeutlicht.^{187 188}

Von einer gewissen Rehabilitation der mythischen Helden kann bei Boccaccio gesprochen werden, der dem doppelten Sinngehalt eine andere Bedeutung zukommen lässt als Bersuire.¹⁸⁹ Der mittelalterlichen Exegese-Tradition fol-

¹⁸³ Ziel seiner Kritik sind die Fürsten, die ihren von Gott gegebenen Aufgaben nicht nachkommen. Vgl. Guthmüller 1986 (Anm. 173), S. 24.

¹⁸⁴ Als einen Grund für die fehlende Rezeption in Italien sieht Guthmüller die kulturgeografischen Unterschiede. Die besseren Kenntnisse über die antike Kultur verhinderten demnach die Vermischung von heidnischer und christlicher Kultur. Die heilsgeschichtliche Auslegung ist in Italien abgelehnt worden, gänzlich unbekannt war sie jedoch nicht. Das Werk des Dominikaners Petrus Lavinius, erstmalig in Lyon publiziert, steht in der Tradition Bersuires, und wurde in Italien mit dem Kommentar von Raphael Regius veröffentlicht. Vgl. Thimann, Michael: Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance. Göttingen 2002, S. 171.

¹⁸⁵ Vgl. Guthmüller 1986 (Anm. 173), S. 23; 30.

¹⁸⁶ Vgl. Henkel, Max Dittmar: Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert. In: Vorträge der Bibliothek Warburg (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg 1926-1927. Leipzig/Berlin 1930, S. 61.

¹⁸⁷ Im 15. Jahrhundert setzte Thomas Walsingham im *De archana deorum* die symbolische Auslegung fort und war den Lesern der Renaissance vermutlich ebenso bekannt wie die christlichen Auslegungen von Bersuire oder Lavinius. Diese Deutungen fanden nach Angaben des Autors Allen im 16. und 17. Jahrhundert keine weiteren Auflagen, waren aber unter den Gläubigen weiterhin bekannt, da sie auf bereits veröffentlichte Werke zurückgreifen konnten. Vgl. Allen, Don Cameron: Mysteriously meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance. Baltimore 1970, S. 166 f.

¹⁸⁸ Vgl. Huber-Rebenich 1999 (Anm. 178), S. 21.

¹⁸⁹ Vgl. Guthmüller 1986 (Anm. 173), S. 24 f.

gend, werden auch bei Boccaccio die Geschichten zuerst nach dem Literal-sinn gedeutet. Daran anschließend unterzieht er sie der moralischen und allegorischen Interpretation. Das Ziel dieses Verfahrens besteht darin, eine Harmonie zwischen der christlichen Moralphilosophie und den antiken Geschichten zu erreichen.¹⁹⁰ Es findet eine Trennung zwischen heidnischer Theologie und christlicher Glaubensvorstellungen statt, doch geht Boccaccio noch nicht den letzten Schritt, dass er von einer poetischen Wahrheit spricht. Es dominiert die Allegorese, die bei ihm historisch-rationaler, moralischer und physikalischer Natur sein kann. Im mythografischen Werkteil verzichtet er bei einer Anzahl an Geschichten auf eine allegorische Deutung.¹⁹¹ Seine Konzeption und Methode weisen in Richtung Renaissance und eine ausschließliche Deutung des Mythos im christlichen Sinne ist für ihn ausgeschlossen.¹⁹² Sein Ziel lautet, die große Gelehrsamkeit der antiken Dichter für den Leser aufzudecken und nutzbar zu machen, da sie eine philosophische Wahrheit unter ihrem fiktiven Deckmantel enthalten. Folglich widmet sich Boccaccio der vornehmsten Aufgabe des Humanismus: der Wiedererweckung der mythologischen Geschichten. In der Renaissance wird seine *Genealogia* zu dem Haupthandbuch der Mythologie.¹⁹³

3.1.1 Zielgruppenspezifische Publikationsformen und ihre Auswirkung

Mit der Erfindung des Buchdrucks erobern die *Metamorphosen* endgültig den Markt und durchdringen die europäische Kultur. Das Zusammenspiel verschiedener Aspekte ermöglicht der Mythologie einen wahren Siegeszug. Ovids Bebilderung beginnt mit den mittelalterlichen Illuminationen, welche durch den Buchdruck und den Holzschnitt abgelöst werden. Haben sich die Buchmalereien auf einen kleinen exklusiven Rahmen an Rezipienten beschränkt, kann man durch den Druck in höheren Auflagen produzieren, sodass sich die mythologische Welt einem breiteren Publikum eröffnet.¹⁹⁴ Die

¹⁹⁰ Vgl. Thimann 2002 (Anm. 184), S. 24.

¹⁹¹ Vgl. Hege 1997 (Anm. 159), S. 7.

¹⁹² Vgl. Sez nec 1953 (Anm. 160), S. 220; Guthmüller 1981 (Anm. 155), S. 49.

¹⁹³ Vgl. Guthmüller 1986 (Anm. 173), S. 20-28.

¹⁹⁴ Vgl. Huber-Rebenich, Gerlinde: Ovids „Metamorphosen“ in der europäischen Druckgraphik. Textillustrationen vom Anfang des Buchdrucks bis zum Jahr 1800. In: Wolfgang Schweickard und Dieter Burdorf (Hg.): Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1880. Tübingen 1998, S. 149.

Übersetzungen in die Volkssprache und das Spannungsverhältnis von Text und Bild stoßen auf große Resonanz. Ovids *Metamorphosen* avancieren zu dem Vorbild schlechthin, umfassen sie in ihrer Bedeutung ein kaum zu fassendes Spektrum. Sie sind nicht nur eine Enzyklopädie des gelehrten Wissens, sondern sie bilden einen Quell an lehrreichen Lektionen und stilistischer Erzählkunst.¹⁹⁵ Die Rezeption der Geschichte erfolgt durch Zwischenstufen, das heißt in Form von Übersetzungen, Paraphrasierungen, Kommentaren und Bearbeitungen verschiedenster Art. Die Aneignung des Stoffs über diese Vermittlerinstanzen erscheint einfacher und zielgerichteter.¹⁹⁶ Das Problem, dass diese Art der Rezeption mit sich bringt, ist bei fehlender Prüfung der Originalquellen zum einen die Übernahme von Fehlern und zum anderen besteht die Gefahr, dass man sich immer weiter von der einstigen Originalfassung entfernt. Was der Rezipient nun erhält, ist kein identischer Eindruck des Altertums.¹⁹⁷ Die Übernahme von gängigen Gepflogenheiten betrifft auch das Parisurteil. Die Geschichte ist kein Bestandteil von Ovids *Metamorphosen*, sondern in den *Briefen der Heroiden* schildert der Dichter die Ereignisse. Ihre Inklusion wird darauf zurückgeführt, dass ihr Fehlen als ein Mangel empfunden worden ist.¹⁹⁸ Das Parisurteil, meist mit der Hochzeitsfeierlichkeit von Peleus und Thetis vorangestellt, erhält einen festen Platz in den Schriften zu den *Metamorphosen*. Ihre Publikationsformen unterscheiden sich durch Sprache und inhaltlichen Aufbau, kurz ihrem Verhältnis zwischen Text und Bild. Die Transferierung des mythologischen Guts in die Volkssprache nimmt eine bedeutende Rolle ein und bereits Ende des 15. Jahrhunderts spricht die Anzahl der Publikationen eine deutliche Sprache.¹⁹⁹ Die Übersetzungen folgen dabei formlosen Regeln, das heißt, der übersetzende Autor verfügt über die Freiheit, Inhalt, Aufbau und auch Stil zu verändern. Die Auffassung des Gedankendiebstahls ist fremd und man sieht kein Problem darin, bei der Übertragung in die Volkssprache Verbesserungen oder stoffliche Bereicherungen nach eigenem Gusto einfließen zu lassen.²⁰⁰

¹⁹⁵ Vgl. Huber-Rebenich 1999 (Anm. 178), S. 7.

¹⁹⁶ Vgl. Guthmüller 1981 (Anm. 155), S. 13.

¹⁹⁷ Vgl. Seznec 1953 (Anm. 160), S. 219 f.

¹⁹⁸ Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 202, Fn. 46.

¹⁹⁹ Vgl. Huber-Rebenich 1999 (Anm. 178), S. 7.

²⁰⁰ Vgl. Guthmüller 1981 (Anm. 155), S. 20-22.

Die sagenhaften Geschichten sind dabei fortwährenden Veränderungen unterworfen, die von einer Vielzahl von Variablen abhängig sind wie die Orientierung an gesellschaftlichen Bedingungen, der Zielgruppe oder dem zeitgenössischen Modegeschmack. Darüber hinaus bemühen sich einige der Autoren, ihre persönlichen Intentionen einzubauen. Die Übersetzungen regen gleichzeitig auch zur Imitation des klassischen Stils an. Beide Genres, sowohl die *imitatio* als auch die *translatio*, finden Akzeptanz und Wertschätzung. Die lateinischen Fassungen richten sich an ein gelehrtes Publikum, die volkssprachlichen hingegen sind einer breiteren Bildungsschicht zugänglich. Von den lateinischen Ovid-Ausgaben, die bis 1500 ohne Kommentar erscheinen, ist keine Ausgabe mit einer Illustration verziert. In dieser Form werden sie nach der Jahrhundertwende nicht mehr rezipiert und den lateinischen Ausgaben wird ein Kommentar beigelegt.²⁰¹ Bis es zu ihrer vereinzelt Bebilderung kommt, wird noch ein halbes Jahrhundert vergehen. Bei den Publikationen in der Volkssprache ist das Verhältnis von Illustration und Text ein anderes und die Entwicklung geht Hand in Hand.²⁰² Die Bebilderung wird zum gängigen Modus. Allgemein kann in zwei Sorten des Text-Bild-Gefüges unterschieden werden, so kann jede Geschichte von einer kleinen Illustration begleitet werden oder sie folgen keiner Gesetzmäßigkeit und sind über den Text hinweg ungleichmäßig verteilt. Gemeinsam haben beide Publikationsformen, dass das jeweilige Bildchen möglichst nahe am dazugehörigen Text platziert ist.²⁰³ Gleichzeitig verschwindet die über einen langen Zeitraum vorherrschende religiöse Art der Mythenallegorese in die Nische der Predigtschriften; auch die astrologische Interpretation rückt in den Hintergrund. Das 16. Jahrhundert macht einer allgemeineren moralisierenden Haltung Platz, welche in Form des Beispiels oder der Allegorie vermittelt wird. Mit welchem literarischen Kunstgriff die Autoren dabei auch vorgehen, haben diese alle dieselbe Funktion: mit erhobenem Zeigefinger den Rezipienten zu beleh-

²⁰¹ Vgl. Brehm, Christiane: Der Raub der Proserpina. Studien zur Ikonographie und Ikonologie eines Ovidmythos von der Antike bis zur frühen Neuzeit. Münster 1996, S. 50 f.

²⁰² Vgl. Sluijter, Eric Jan: Ovidius' Herscheppingen herschapen. Over de popularisering van mythologische thematiek in beeld en word. In: De zeventiende eeuw, 23/2007, S. 46.

²⁰³ Vgl. Boschloo, A. W. A. (Hg.): Ovidius herschapen. Geïllustreerde uitgaven van de Metamorfosen in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw. Den Haag 1980, S. 7; 14 f.

ren. Was ebendiesen tatsächlich reizt, besonders wenn die Illustrationen zunehmend erotischer werden, ist eine andere Frage. Aus didaktischer Sicht ist diese Art der Bebilderungen erlaubt, da die Frivolität Ovids die Neugier des Betrachters reizt, wodurch sich der Geist zur Belehrung öffnet. Die Vermittlung erfolgt nach dem Diktum *docere et delectare*.

3.2 Auf dem Weg zur Emanzipation der Textillustration

Mitte des 16. Jahrhunderts sind in Frankreich erste Tendenzen zur Verselbständigung des Bilds zu bemerken, die für die Textillustrationen der niederländischen Werke wichtige Impulse geben. Namentlich manifestiert sich dieser bildlich-literarische Typ im Werk *La Métamorphose d'Ovide figurée*. Jean de Tournes veröffentlicht die Arbeit im Jahr 1557 in Lyon – es ist „eines der schönsten Bücher der französischen Renaissance, das in kalligraphischer Synthese von Wort und Bild Verse Barthélemy Aneaus (?) und meisterhafte Holzschnitte Bernhard Salomons“²⁰⁴ verbindet²⁰⁵. Bereits der Titel des Werks weist darauf hin, dass es sich um einen neuartigen Typ der *Metamorphosen* handelt: Text und Illustration erscheinen als Einheit (Abb. 11). Der Inhalt des Widmungsbriefs macht Analogien zu denen der Emblembücher deutlich. Es wird der tiefere Sinn des Mythos angesprochen, welcher hinter den Figuren verborgen ist. Das Buch richtet sich an den Verstand und an die Augen des Rezipienten. Der Topos, dass die Malerei eine stumme Dichtung sei, ist zudem typisch für die Vorwörter der Emblemliteratur^{206, 207}. Der Aufbau der einzelnen Seiten orientiert sich augenfällig am Emblem, welches durch seine Dreiteiligkeit *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio* bestimmt ist. Die kleine Überschrift dient dabei zumeist als ein Motto, das den Leser auf das darunter

²⁰⁴ Guthmüller 1981 (Anm. 155), S. 14; Interpunktion des Autors übernommen.

²⁰⁵ Die anonym überlieferten Epigramme werden im Allgemeinen Aneau zugesprochen, sodass sein Name im Folgenden als verantwortlicher Autor der bilderklärenden Verse genannt ist.

²⁰⁶ Über die Fehlinterpretation von Horaz' *ut pictura poesis*-Ausspruch und die Umdeutung in der Renaissance vgl. Tiemann, Barbara: *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*. München 1974 (Humanistische Bibliothek: Reihe 1, Abhandlungen, 18), S. 41-44.

²⁰⁷ Vgl. Guthmüller, Bodo: *Picta Poesis Ovidiana*. In: Klaus Heitmann und Eckhart Schroeder (Hg.): *Renatae litterae. Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance*. August Buck zum 60. Geburtstag. Unter Mitarbeit von August Buck. Frankfurt a. M. 1973, S. 171 f.

befindliche Bild vorbereitet. In der *subscriptio* wird mehrheitlich das Bild poetisch ausgelegt und das in Form von Verhaltensregeln oder allgemeinen Lebensweisheiten. Der Bildsinn erschließt sich durch das Wort; gattungsspezifisch ist das Emblem im Grenzbereich von Kunst und Literatur anzusiedeln.²⁰⁸ Das erste Buch und gleichzeitiger Namensgeber dieser neuen Gattung ist das 1531 in Augsburg erschienene kleine Büchlein *Liber Emblematum*, das die Texte des Humanisten und Juristen Andrea Alciati enthält, der die Nützlichkeit des Emblems für das Kunsthandwerk in seiner Widmung deutlich anspricht. Ursprünglich ist das Werk jedoch ohne Illustrationen gedacht. Man nimmt an, dass diese erst auf Anregung des Verlegers erfolgen, zumindest lässt die Vorrede Steyners darauf schließen. Der bildliche Zusatz soll dem leichteren Verständnis der Verse dienen, die ansonsten nur den Gelehrten zugänglich wären.²⁰⁹ Die Überschrift „IN STUDIOSUM CAPTUM amore.“ bezieht sich nicht auf die darunter befindliche Illustration des Urteils des Paris (Abb. 12), ist die Episode mit einem weiteren Beispiel erst auf der darauffolgenden Seite literarisch behandelt²¹⁰. Alciati verwendet die Episode, um das törichte Verhalten von Rechtsgelehrten aufzuzeigen; die Illustration von Jörg Breu²¹¹ will sich durch die Übertragung in den Paristraum nicht recht einfügen. Aneau übersetzt Alciatis *Liber Emblematum* 1549 ins Französische und ist dadurch mit dem Aufbau des Werks sowie einer weiteren negativen Bewertung der Paris-Figur vertraut. Die Illustration, die Pierre Esckrich zugeschrieben wird, zeigt in der Ausgabe von Lyon die Übertragung in eine gerichtsähnliche Situation (Abb. 13), wodurch es an den Holzschnitt aus dem *Ovid moralisé* erinnert (Abb. 10). Aneaus drei Jahre später entstandenes Werk *Picta Poesis* (1552) ist in dieser Entwicklungslinie von der Verbindung von Wort und Bild zu verstehen. Es trägt als Untertitel das horazische Wort *Ut pictura poesis*. Bei Mathias Bonhome ist es mit 101 Illustrationen in Lyon

²⁰⁸ Vgl. Kat. Amsterdam 1974: Gerard Ter Borch. Zwolle 1617-Deventer 1681. Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Amsterdam 1974, S. 39.

²⁰⁹ Vgl. Tiemann 1974 (Anm. 206), S. 80 f.

²¹⁰ Vgl. Alciati: *Liber Emblematum*. Augsburg 1531, fol. 37r. Als weiteres Beispiel wird die Liebe des Thrakerkönigs Tereus zu seiner Schwägerin Philomela genannt. Vgl. Seiler, Peter: Phidias als moralischer Ratgeber. Transformationen der elischen Aphrodite in der frühen Emblemik. In: Horst Bredekamp und Arnold Nesselrath (Hg.): *Pegasus*. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike. Berlin 2013, S. 86.

²¹¹ Dass die 98 Bildchen durch Alciati beigesteuert wurden, ist reine Mutmaßung. Vgl. hierzu Seiler 2013 (Anm. 210), S. 63-69.

veröffentlicht worden, die Aneau, wie durch ihn überliefert ist, bei seinem Drucker gefunden hat, der jedoch nichts damit anzufangen weiß. Von den Bildern ausgehend, fügt Aneau seine deutenden Worte hinzu.²¹² Was die Gestaltung betrifft, handelt es sich um kleine Figuren, welche noch nicht in ein dekoratives Rahmenwerk eingebunden sind. Den Seiten fehlt es an Symmetrie, so haben beispielsweise die Verse nicht dieselbe Länge und können teilweise sogar in die nächste Seite übergehen. Da jedem Emblem eine neue Seite zugewiesen ist, besteht am Ende des Blatts noch genügend Platz, sie mit einem typografischen Ornament zu verzieren. Vorbehaltslos fügt sich das Parisurteil in das Schema der anderen Episoden ein (Abb. 14). Wie aus dem Bildchen hervorgeht, ist der verantwortliche Illustrator bereits mit Raimondis Stich nach Raffael in Berührung gekommen. Trotz seiner Bevorzugung der frontalen Ausrichtung der Göttinnen ist in Minervas Hantieren mit dem Mantel das Vorbild zu erkennen, auch ist die Drohgebärde von Juno leicht angedeutet. Einen weiteren Anhaltspunkt gibt Merkurs Bewegung²¹³. Bereits die *inscriptio* „QUAE IUDICIUM PERVERTANT“, die das Urteil schlicht als verkehrt bezeichnet, weist die Richtung, in die der Mythos gedeutet wird. Die Bildunterschrift bestätigt diesen Eindruck:

„COPIA opum, rerum Ignorantia, stulta Iuuentus
Illusis animum sensibus exoculant.
SIC UT honos, virtusque minus, plus pulchra voluptas
Complaceat. Docet hoc iudicium Paridis.
Iunoni Venerem qui praetulit: atque Minerva
Filius ut Regis, Ruseticus, et Iuuenis.
(Überfluss, Unkenntnis, törichte Jugend –
sie narren die Sinne und machen den Geist blind,
sodass Ehre und Tugend weniger, schöne Lust mehr gefällt.
Das lehrt das Urteil des Paris,
der die Venus der Juno und Minerva vorzog,
da er ein Königssohn, Bauer und Jüngling war.)“²¹⁴

²¹² Vgl. Tiemann 1974 (Anm. 206), S. 43 f.

²¹³ Wie noch gezeigt wird, ist das Aushändigen des Apfels an Venus ein allgemeines Indiz für die Begegnung mit italienischen Arbeiten.

²¹⁴ Aneau: *Picta Poesis. Iudicium Paridis*. Lyon 1552, fol. 65r. Zit. nach Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1978, S. 1677.

Dementsprechend reiht sich auch Johannes Sambucus' *Emblemata* (1564) ein. Das „Judicium Paridis“ (Abb. 15) zeigt die dreigliedrige Aufteilung des Emblems mit einer moralisierenden Aussage, so bezeichnet Sambucus den Schafhirten bei seiner Wahl für die Liebesgöttin als blind. Durch den dekorativ verzierten Rahmen, in welchen der niederländische Humanist die individuellen Illustrationen einfügt, ist eine Hinwendung zur stärkeren Bebilderung des einzelnen Blatts festzustellen, nimmt diese doch bereits die Hälfte der Seite ein. Ebendiese Unterordnung des sprachlichen Teils gegenüber dem Visuellen hat in der eingangs erwähnten *Métamorphose figurée* eine weitere Steigerung erfahren (Abb. 11). Ein Eindruck, der dadurch verstärkt wird, dass der mittlere Teil, das eigentliche Emblem, durch einen ornamentalen Rahmen umfassen ist. Im Vergleich zur Seitengestaltung der *Picta Poesis* wird deutlich, welche große Wirkung dieser kleine Unterschied ausmacht: Es ist nicht mehr die Schrift, welche die Seite dominiert, sondern die ornamentale und bildnerische Gestaltung. Die Symmetrie des Textes wird nicht mehr von den Verzierungen aufgelockert, sondern der Text unterbricht die Abbildungen nach Salomon, dessen 178 Holzschnitte sich in den emblematischen Aufbau einfügen. Den Unterschied zum Emblem machen die Epigramme unter den Bildchen aus, denn die Mythen werden darin nicht mehr allegorisch-moralisierend ausgelegt²¹⁵, sondern sind zusammenfassend in acht Versen (Huitains) nachgedichtet, damit ist aber nicht das eigentliche Diktum des Emblems erfüllt, für das die „Doppelfunktion des Darstellens und Deutens, des Abbildens und Auslegens“²¹⁶ charakteristisch ist. Im Gegensatz zu der Verurteilung, die Paris noch in der *Picta Poesis* oder später bei Sambucus erfährt, kommt dem Leser-Betrachter die Aufgabe zu, sich selbst ein Urteil zu bilden. Dass Paris' Wahl für Venus durch ihr Versprechen, die schöne Helena im Sieg über die Schönheit zu erhalten, beeinflusst ist, wird für den Betrachter als bekannt vorausgesetzt. Der daraus resultierende „Bataille des Grecs à Troye“ ist eindrücklich in Salomons Illustration gezeigt,

²¹⁵ Die erste französische Ausgabe von Ovids *Metamorphosen* ohne eine allegorische Auslegung erscheint 1532 unter dem Titel *Le Grand Olympe des histoires poétiques* in Paris und markiert die veränderte Ovid-Rezeption in Frankreich, die bisher durch den *Ovid moralisé* geprägt war. Das Antikenverständnis fußt weitestgehend noch auf der *Bible des Poètes*, wenn auch der Titel *Grand Olympe* [...] suggeriert, dass die Antike pagan und nicht mehr christlich verstanden wird. Vgl. Huber-Rebenich 1999 (Anm. 178), S. 20 f.

²¹⁶ Guthmüller 1973 (Anm. 207), S. 173.

kämpfen ineinander verkeilte Soldaten hoch zu Ross gegeneinander oder liegen bereits verwundet auf dem Boden. Der Betrachter hat retrospektiv über die auslösenden Ereignisse nachzudenken. Mit der abschließenden Frage „Mais faut il donq que tant de sang s'espande/Tant seulement pour Heleine la belle?“²¹⁷ wird eindringlich an das Gewissen des Rezipienten appelliert.

Die in der Nachfolge der *Métamorphose figurée* entstandenen Werke werden diesem Anspruch der inhaltlichen Zusammenfassungen zunehmend entsprechen.²¹⁸ Die Gründe sind in Hinblick des veränderten Verständnisses der Textbearbeitung zu betrachten. Da man seit Mitte des Jahrhunderts in der christlichen Exegese kein angemessenes Verfahren mehr zur Rezeption der Geschichten sieht, wendet man sich wieder verstärkt dem Original zu, was eine präzisere Auseinandersetzung nach sich zieht.²¹⁹ Für das Parisurteil hat dies als Konsequenz, dass es nicht mehr auf direkte Weise kommuniziert werden kann. Eine explizite Beschreibung der Geschichte hätte der Annäherung an die originale Quelle Ovids widersprochen. Die Vorrangstellung, die Salomons Holzschnitte im Lyoner Werk einnehmen, führt zur großen Beliebtheit der Ausgabe und zur weiten Verbreitung; außerhalb Frankreichs finden sie erste Nachahmung in Deutschland. Der in Nürnberg geborene Virgil Solis kopiert sie bis in die Nebenszene²²⁰ und bereits 1563 erscheinen sie in drei verschiedenen Ausgaben bei dem Frankfurter Verlegerkonsortium Rab, Feyrerabend und Han.²²¹ Erstmals sind sie im Werk²²² des neulateinischen Dichters Jacob Mycillus verlegt (Abb. 16), der sich seit 1543 verstärkt mit Ovid auseinandersetzt und den einzelnen mythologischen Episoden kurze Inhaltsangaben in Prosa voranstellt.²²³ Danach folgt die Publikation von Solis' Holzschnitten bei Posthius, wengleich Sprengs Widmung nahelegt, dass sein

²¹⁷ Aneau: La Métamorphose d'Ovide figurée, Trojanischer Krieg, Lyon 1557, fol. 144v (?).

²¹⁸ Vgl. Guthmüller 1973 (Anm. 207), S. 174.

²¹⁹ Vgl. Blattner, Evamarie: Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid, Venedig 1497 und Mainz 1545. München 1998 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 72), S. 5 f.

²²⁰ Zu den stilistischen Eigenheiten von Solis im Vergleich zu Salomon siehe Henkel 1930 (Anm. 186), S. 88-90.

²²¹ Vgl. O'Dell-Franke, Ilse: Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis. Wiesbaden 1977, S. 41.

²²² Vollständiger Titel: Pub. Ovidii Nasonis Metamorphoseon libri XV. In singulas quasque fabulas argumenta. Ex postrema Jac. Mycilli recognitione.

²²³ Vgl. Huber-Rebenich 1999 (Anm. 178), S. 23 f.

Werk als erstes erschienen ist²²⁴. Das Werk von Posthius, welches bei Feyerabend unter dem Titel *Tetrasticha in Ovidii Metamor. Lib. XV*²²⁵ erscheint, ist die berühmteste der drei Ausgaben von 1563. Die didaktische Funktion seines Werks wird im Untertitel deutlich: *Schöne Figuren auß dem fürtrefflichen Poeten Ouidio allen Malern, Goldtschmiden und Bildthauwern zu nutz unnd gutem mit fleiß gerissen durch Vergilium Solis, und mit Teutschen Reimen erkleret*. Die Emblembücher weisen häufig ähnliche Formulierungen auf, dabei richten sie sich nicht ausschließlich an Künstler. Posthius folgt dieser Tradition, geht er in seinem Vorwort darauf ein, dass sich sein Buch auch an den einfachen Mann wende. Der zweisprachige Aufbau des Werks unterstützt seine Aussage über den Adressaten. Die lateinischen Verse befinden sich zwischen *inscriptio* und *pictura* und die deutsche Version unter der *pictura* – zu je vier Zeilen. Die Fabeln nutzt Posthius zur moralischen Unterweisung der Jugend, für die sich die Fremdartigkeit der Geschichten besonders anbietet. Die Nähe zu den Emblembüchern ist nicht zu übersehen, wenn Posthius von der volkserziehenden Absicht spricht, die mithilfe der Bilder als besonders gute und lehrreiche Beispiele im Gedächtnis bleiben.²²⁶ Das Interesse an den Fabeln wird demzufolge durch die Illustrationen hervorgerufen. Der Leser-Betrachter findet an ihnen Gefallen und verweilt infolgedessen besonders lange über ihnen, wodurch sie sich als lehrreiches Beispiel einprägen sollen. Der Paris-Mythos findet keine Illustrierung, doch wird kein Zweifel daran gelassen, dass der Ursprung des Kriegs an Helena liegt:

„Hie seht der grauwsam Krieg sich an /
 Welcher kost manchen stoltzen Mann.
 Griechen vnd Troianer zu beyd /
 Helena richt an solches leyd.“²²⁷

²²⁴ Guthmüller mutmaßt, dass die Ausgabe von Posthius bereits Ende Februar erschien und die von Spreng, trotz früher genannten Datums im Widmungsbrief, erst später publiziert wurde. Vgl. Guthmüller 1986 (Anm. 173), S. 108; Fn. G40.

²²⁵ Vollständiger lat. Titel: Iohan. Posthii Germershemii Tetrasticha in Ovidii Metamor. Lib. XV quibus accesserunt Vergilii Solis figurae elegantiss. & iam primum in lucem editae. Frankfurt 1563.

²²⁶ Vgl. Guthmüller 1973 (Anm. 207), S. 176-178.

²²⁷ Posthius 1563 (Anm. 225), fol. 146r.

Zeitgleich mit Posthius' Werk erscheint in Frankfurt die allegorisierende Metamorphose-Ausgabe des Augsburger Meistersingers Johannes Spreng²²⁸. Auch für ihn sind die Wandlungssagen Ovids ein Lehrbuch der Moral. In seiner ein Jahr später erscheinenden deutschen Metamorphose-Übersetzung richtet er sich in seiner Vorrede an die bildenden Künstler und den bisher noch philologisch ungebildeten Teil der Bevölkerung. Sinn und Zweck des Ovids sei seine Funktion als moralisches Lehrbuch, welches der sittlichen Unterweisung dient und „heimlich als ein süßer Kern unter einer bitteren Schelffen verborgen ligt“²²⁹. Im Gegensatz zu dem humanistisch orientierten Posthius dominiert bei Spreng der religiöse Moment. Sein Werk ist im Bereich der kirchlichen Textauslegung zu verorten, in dessen Fokus christlicher Glaube und Moral stehen. Es überrascht daher auch wenig, dass im Zusammenhang von Sprengs verwandten Quellen Namen wie Lavinius und Bersuire fallen. Trotz der nahen Orientierung an Bersuire schafft es Spreng unter dem musterhaften Vorbild der *Métamorphose figurée*, ein Volksbuch emblematischer Art mit Illustrationen von Solis entstehen zu lassen.²³⁰

Knapp dreißig Jahre später verlegt Feyerabend die Holzschnitte von Solis ein weiteres Mal, sie erscheinen 1581 in *P. Ovidii Metamorphosis, Oder [...]*,²³¹

²²⁸ Vollständiger Titel: *Metamorphoses Ovidii, Argumentis quidem soluta oratione; Enarrationibus autem & allegoriis Elegiacis versu accuratissime expositae summaque; diligentia ac studio illustratae per M. Johan. Sprengium Augustan.* Frankfurt 1563.

²²⁹ Spreng: *Metamorphoses Ovidii, [...]*. Frankfurt 1564, Vorred, ohne Seitenangabe.

²³⁰ Vgl. Guthmüller 1973 (Anm. 207), S. 181-185; Huber-Rebenich 1999 (Anm. 178), S. 23.

²³¹ Vollständiger Titel: *G. Lorchius: P. Ovidii Metamorphosis, Oder: Wunderbarliche unnd seltsame Beschreibung von der Menschen, Thiern und anderer Creaturen veränderung, auch von dem Handeln, Leben und Thaten der Götter, Martis, Veneris, Mercury, etc. Allen Poeten, Malern, Goldschmidten, Bildhauern und Liebhabern der edlen Poesi und fürmembsten Künsten, nützlich und lustig zu lesen. Jetzt widerum auff ein neues, dem gemeinen Vatterlandt Detscher Sprach zu grossem Nutz und Dienst, auf sonderlichem Fleiß mit schönen Figuren, aus deß hochgelehrten Herrn Gerardi Lorchij der Fabeln Außlegung, renoviert, corrigiert, und an Tag geben. Durch Sigmund Feyerabendt Buchhändlern. Franckfort am Mayn 1581.*

und beinhalten die Auslegung des Priesters Gerhard Lorichius und die deutschen Reime von Jörg Wickram²³². Der Druckverleger Feyerabend veröffentlicht dabei die 2. Schöffer-Ausgabe von 1551 stark überarbeitet²³³, so tauscht er „die von Wickram selbst dilettantisch illustrierten Reimerzählungen“²³⁴ (Abb. 17) mit denen von Solis aus. Der Bildanteil verdreifacht sich dadurch im Vergleich zur Ausgabe von 1551.²³⁵ Das Parisurteil findet keine Beschreibung, der Fokus ruht wie in den Werken zuvor auf dem Raub der Helena, welcher die Erklärung für den Ausbruch des Kriegs bietet. Durch den Austausch der Illustrationen zeigt sich die Bebilderung des Buchs auf gewohnte Weise. Formal und inhaltlich macht das Werk sogar einen Rückschritt, da es sich mit seiner Allegorisierung und den Bibelziten in die Tradition des *Ovidius moralizatus* einreihet²³⁶.

Die Gestaltung des Deckblatts ist im Vergleich dazu geradezu visionär (Abb. 18). Das untere Drittel beschreibt eine Szene aus dem Paris-Mythos, der den Moment kurz vor dem Beginn des Wettbewerbs schildert. Paris hat die letzten Instruktionen durch den Götterboten erfahren und schaut fragend, mit dem Apfel in der Hand, zu den drei Göttinnen hinüber, die sich bereits zum Wettstreit positioniert haben. Der Ausgang ist noch völlig offen. Venus signalisiert mit einem Fingerzeig auf sich, wer zu gewinnen hat. Es ist jedoch weniger das dargestellte Vorstadium zu Paris' Wahl, welches überrascht, sondern der Darstellungsmodus selbst. Er attestiert den Einfluss zeitgenössischer

²³² Zu Lorichius und Wickram vgl. die Ausführungen von Berns, Jörg Jochen: Mythografie und Mythenkritik in der Frühen Neuzeit. Unter besonderer Berücksichtigung des deutschsprachigen Raumes. In: Herbert Jaumann (Hg.): Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch. Berlin 2011, S. 101.

²³³ Vgl. G. Lorichius: P. Ovidij Nasonis deß aller Sinreichsten Poeten METAMORPHOSIS/Das ist von der wunder-barlicher Verenderung der Gestalten der Menschen/Thier/und anderer Creaturen. Jederman lüstlich/besonder aber allen Malern/Bildthauwern/unnd der gleichen allen Künstnern nützlich/Von wegen der ertigen Invention unnd Tichtung. Etwan durch den Wolgelerten M. Albrechten von Halberstatt inn Reime weiß verteutsch/Jetz erstlich gebesert und mit Figuren der Fabeln gezirt/durch Georg Wickram zu Colmar. EPIMYTHIUM Das ist Der Lüstigen Fabeln des obgemeltes buchs Außlegung/jederman kurtzweilig/vornemlich aber allen Liebhabern der Edlen Poesi stadtllich zu lesen. Mainz 1551.

²³⁴ Berns 2011 (Anm. 232), S. 101.

²³⁵ Vgl. Neumann, Friedrich: Meister Albrechts und Jörg Wickrams Ovid auf Deutsch. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB), 76/1955, S. 322 f.

²³⁶ In Deutschland wurde dieser letzte allegorisierende Metamorphose-Kommentar noch bis 1631 gedruckt. Vgl. Brehm 1996 (Anm. 201), S. 70.

Arbeiten, die sich bereits von den Paristraum-Darstellungen gelöst haben, wodurch Solis, wie auch aus stilistischen Gründen, als Verantwortlicher auszuschließen ist, ist er noch der alten Tradition verbunden (Abb. 19). Besonders die Darstellung der heroischen Nacktheit von den männlichen Parts lassen Kenntnisse von italienischen Arbeiten vermuten. Zur Identität des Verantwortlichen gibt Heitz²³⁷ den sogenannten Formschneider H. S. nach Nagler²³⁸ beziehungsweise laut Butsch²³⁹ den Deutsch-Schweizer Jost Amman an. Letzterer arbeitet mit Solis zusammen und ist ab 1561 nachweisbar in Nürnberg tätig gewesen²⁴⁰ – er übernimmt nach Solis' Tod wichtige Aufgaben in dessen Werkstatt. Seine Lebensdaten, geboren 1539, gestorben 1591, lassen zudem eine Begegnung mit dem neuen Gestaltungstypus des Paris-Mythos zu. Dass das Buch mit seiner althergebrachten Betrachtungsweise mit einem Deckblatt publiziert wurde, das sich am aktuellen Zeitgeschmack orientiert, hat vermutlich pragmatische Gründe und liegt am ökonomischen Handeln des Druckverlegers, so hat Feyerabend das Deckblatt im selben Jahr ein weiteres Mal für ein anderes literarisches Werk verwendet (Abb. 20). Gleichzeitig kann daran abgelesen werden, welchen Stellenwert das Parisurteil einnimmt. Die Tatsache, dass die Geschichte selbst keine nähere Beschreibung im Werk erfährt, erscheint unwesentlich, erhofft man sich bei einem Deckblatt, bei dem die nackte Sinnlichkeit der Göttinnen fokussiert wird, vermutlich eine verkaufsfördernde Wirkung.

Nach den Frankfurter Erstpublikationen finden Solis' Holzschnitte drei Jahre später in Johannes Florianus' in zweiter Auflage erscheinender Übersetzung zu den *Metamorphosen* Eingang. Bei seiner ersten Ausgabe, die 1552 unbe-

²³⁷ Vgl. Heitz, Paul: Die Frankfurter und Mainzer Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis in das 17. Jhd. Straßburg 1896, S. IX; Taf. XIV.

²³⁸ Vgl. Nagler, G. K.; Andresen, A.; Clauss, C.: Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abkürzung desselben etc. bedient haben. Mit Berücksichtigung von Buchdruckerzeichen, der Stempel der alten Gold- und Silberschmiede [...]. München 1871, Monogrammisten-Nr. 1508.

²³⁹ Vgl. Butsch, Albert Fidelis: Die Bücherornamentik der Renaissance. Die Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaissance. München 1881, Taf. 67.

²⁴⁰ Vgl. O'Dell-Franke 1977 (Anm. 221), S. 22 f.

bildert in Antwerpen verlegt worden war, handelt es sich um die früheste niederländische Prosaübersetzung von Ovids Wandlungssagen²⁴¹. Florianus' *Metamorphosis dat is*, [...] ²⁴² ist eine sehr genaue Übersetzung und erfreut sich trotz des trockenen Charakters und des eher langweiligen Stils großer Beliebtheit.²⁴³ Der Autor enthält sich hierin jeglicher Allegorese. Insgesamt wird seine Übersetzung bis in das Jahr 1650 weitere vierzehn Mal publiziert, davon zehn mit den Illustrationen des deutschen Holzschnegers.²⁴⁴ Die ersten Neuauflagen sind ein Beleg für das steigende Interesse des lesekundigen Publikums an den mythologischen Geschichten. Die kontinuierliche Wiederverwendung derselben Holzschnitte bezeugt nicht nur das stetig wachsende Verlangen nach den mythologischen Episoden, sondern sie ist auch beispielhaft für die schnelle Verbreitung von Salomons Bildidee durch Solis²⁴⁵. Ein solches Maß an Breitenwirkung kann bereits 1563 in Deutschland lediglich dadurch erzielt werden, indem die Publikationen sich an unterschiedliche Interessenkreise richten. Durch die sich kontinuierlich wiederholenden Drucke liegt die Bedeutung der einzelnen Illustrationen nicht im Bereich der Innovation und der Veränderung, sondern in der stereotypen Verbreitung einer Bildidee und ihrer inhärenten Moral. Die Serie von Salomon und Solis' seitenverkehrte Kopien werden unzählige Male wiederverwendet und weichen lediglich mehr oder weniger stark von ihren Vorlagen ab. Die Gründe für die beständige Wiederverwendung liegen in der Wirtschaftlichkeit. Aus ökonomischen Gründen greifen die Verleger auf vorhandene Druckstöcke zurück oder lassen bekannte Motive kopieren, anstatt neue in Auftrag zu geben. Was den Nebeneffekt zur Folge hat, dass sich eine Komposition durch das Wiederholen in dem Bewusstsein der Rezipienten verankert. Durch die relativ hohen Auflagen kann von einer gewissen Breitenwirkung gesprochen

²⁴¹ Beide Ausgaben erschienen bei H. de Laet.

²⁴² Vollständiger Titel: [...] die Herscheppinghe oft veranderinghe, bescreuen int Latijn van den vermaerden ende gheleerden Poet Ovidius. En nu eerst ouerghesedt in onsen duytsche tale.

²⁴³ Vgl. Sluijter, Eric Jan: 'Metamorphoses' in Prints by Hendrick Goltzius and his Circle. In: Eric Jan Sluijter: *Seductress of sight. Studies in Dutch art of the Golden Age*. Zwolle 2000, S. 25.

²⁴⁴ Vgl. Brehm 1996 (Anm. 201), S. 71.

²⁴⁵ Es sei in diesem Zusammenhang lediglich auf die Grafik zur Verbreitung von Salomons und Solis' Metamorphose-Darstellungen verwiesen, die in Boschloo 1980 (Anm. 203), S. 25 zu finden ist. In ähnlicher Form bei Sluijter 1986 (Anm. 1), S. 340-342 wiederholt.

werden.²⁴⁶ Inwieweit der Rezipient auch Darstellungen mit einem gewissen Wiedererkennungswert erwartet, kann nicht gesagt werden, doch spielt das vermutlich eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Die Verleger würden ansonsten mit Sicherheit auf eine sich verändernde Erwartungshaltung reagieren.

Parallel zu diesem bildlich-literarischen Typ manifestieren sich zwischen 1550 und 1560 in Antwerpen erste Tendenzen zu einer textunabhängigen Illustration, deren Vorreiter Gerard de Jode ist, der innerhalb dieses Zeitraums zwölf selbstständige Kupferstiche zu den *Metamorphosen* veröffentlicht.²⁴⁷ Es sind weder der Name des Graveurs noch die Entstehungszeit der Kupferstiche bekannt. Ursprünglich sind sie vermutlich nicht für eine Buchausgabe bestimmt, sondern es handelt sich um eine Stichfolge.²⁴⁸

Der textbasierende Teil beschränkt sich auf eine Zeile, in welcher drei Verse auf den literarischen Kontext hinweisen. Diese selbstständig erscheinenden Illustrationen können als neuer Prototyp der Metamorphose-Publikationen bezeichnet werden, da sie den Scheidungsprozess von Wort und Bild markieren, der die autonome Bilderzählung hervorbringt.²⁴⁹ Sie unterscheiden sich von den bisherigen Buchillustrationen durch ihr Format und ihre Technik; anstelle des Holzschnitts treten Radierung und Kupferstich. Gleichzeitig lässt sich nun auch das Format vergrößern, wenn die Bilder nicht mehr in eine Buchseite integriert werden müssen. Die Graphiken stehen eigenständig in ihrer Visualisierung des ovidischen Texts. In einer gewaltvollen Szene ist bei De Jode die Entführung Helenas beschrieben (Abb. 21), die vor dem Hintergrund des antiken Spartas stattfindet, wo sich erste Gefechte an Land und auf See ereignen. Dass es sich dabei nur um den Anfang eines langen Kampfs handelt, darüber informiert der beigefügte Text:

„ Aspice qui rapta longum cum coniuge bellum/
Attulit in patriam coniuratosque /
ultores patrias altraxit ad arces.

²⁴⁶ Vgl. Huber-Rebenich 1998 (Anm. 194), S. 149 f.

²⁴⁷ Vgl. Bickendorf 1997 (Anm. 165), S. 21.

²⁴⁸ Vgl. Henkel 1930 (Anm. 186), S. 96; 106.

²⁴⁹ Vgl. Bickendorf 1997 (Anm. 165), S. 23.

(Seht den Raub,
der den langen Krieg in das Vaterland brachte.
Es folgten Verschwörer und Rächer in die Heimat.)²⁵⁰

Zwischen 1589 und 1606 werden vier große Folgen zu den *Metamorphosen* veröffentlicht, deren Anfang Hendrik Goltzius macht. Die Stichfolge zu den *Metamorphosen* gehört zu Goltzius' frühen Versuchen, sich das Altertum zu erschließen. Man vermutet, dass sein Unterfangen von seinem Freund Karel van Mander motiviert ist, der möglicherweise beabsichtigte, die Illustrationen in seinem *Schilder-Boeck* abzudrucken; was jedoch nie umgesetzt wird.²⁵¹ Der erste Teil von Goltzius' Kupferstichen wird 1589 veröffentlicht und umfasst 20 Blätter. Ein Jahr später erscheinen 20 weitere, der dritte Teil seiner Ausgabe wird erst 1615 veröffentlicht und bricht nach 12 Blättern ab. Durch das vorzeitige Beenden der Metamorphose-Serie kommt es zu keiner Illustration des 12. Buchs, in welchem man sich eine mögliche Anspielung auf die Episode von Paris und den drei schönen Göttinnen hätte erhoffen können²⁵².

Nur ein Jahr nach Veröffentlichung des zweiten Teils von Goltzius' Stichen erscheinen in Antwerpen Van der Borchts 175 Radierungen bei Moretus und Plantins Witwe in dem kleinen Buch *Ovidii Nasonis Metamorphoses* (1591). Seine Adaptionen von Salomon können vor phantastischen Landschaftsgestaltungen oder vor niederländischen Umgebungen erscheinen, die von kurzen lateinischen Paraphrasierungen begleitet sind. Bei der Darstellung des Trojanischen Kriegs weicht er nur geringfügig von der beliebten Vorlage nach Salomon ab (Abb. 22). Die Platten seiner Radierungen finden unter anderem 1650 in Antwerpen bei Geeraerd van Wolsschaten mit der Übersetzung von Seger van Dort Wiederverwendung.²⁵³

²⁵⁰ Gerard de Jode: Die Entführung der schönen Helena (Mitte 16. Jahrhundert), Kupferstich (20,9 x 29,4 cm), Havard, Art Museum. Inv. Nr. M26636. Zit. nach eigener Übersetzung.

²⁵¹ Vgl. Huber-Rebenich 1999 (Anm. 178), S. 35; Sluijter 2000 (Anm. 243), S. 42.

²⁵² Zu den Illustrationen vgl. Strauss, Walter L.: *The illustrated Bartsch. Netherlandish artists.* Hendrik Goltzius. New York 1982, S. 313-338.

²⁵³ Vgl. Henkel 1930 (Anm. 186), S. 113; Bickendorf 1997 (Anm. 165), S. 23; Veldman, Ilja Maria: *Profit and pleasure. Print books by Crispijn de Passe.* Unter Mitarbeit von Michael Hoyle/Clara Klein. Rotterdam 2001 (Studies in prints and printmaking, 4), S. 78.

In Deutschland werden etwas später in eigenem Verlag in Köln die Darstellungen des Niederländers Crispijn de Passe I. publiziert, deren Anfertigung mehrere Jahre in Anspruch genommen haben²⁵⁴. Die einzelnen ovidischen Illustrationen sind mit je zwei lateinischen Distichen ergänzt, die partielle Kopien von Posthius²⁵⁵ und von Franciscus Estius²⁵⁶ sind. Die zweite Ausgabe, nun mit typografischem Text in Latein und Deutsch, erscheint fünf Jahre später.²⁵⁷ De Passe I. orientiert sich in seiner *METAMORPHOSEoon Ovidianarum* [...] ²⁵⁸ an den Kompositionen seiner Vorgänger Solis, Van der Borch und Goltzius. Seine Illustrationen werden mit den dazugehörigen schriftlichen Kommentierungen zum Träger einer moralischen Botschaft. Seine Intention ist,

„that he had not collected these stories by Ovid [...] in order to pour oil on the fire of 'blossoming and alltoo incautious youth'. Not at all, he wanted young people to treat the stories as moral lessons teaching them to be on their guard when entering the arena of love.“²⁵⁹

In diesem Zusammenhang fügt sich seine Illustration „Das Urteil des Paris“ ein (Abb. 23)²⁶⁰, wodurch ihm durch seine Vorgehensweise eine Sonderstellung zukommt, wenn die Episode nun seit geraumer Zeit wieder in ihrer Selbstständigkeit in den *Metamorphosen* behandelt wird²⁶¹. Ein Umstand, welcher auf eine neue Beliebtheit der Geschichte verweist. Die Inschrift unter dem Bild informiert den Leser-Betrachter, dass jede der Göttinnen es wert gewesen wäre, den Preis zu erhalten, die Entscheidung aber auf die schöne Venus

²⁵⁴ Auf dem Frontispiz und dem Blatt 48 wird die Jahreszahl 1602 genannt, das Blatt mit der Nummer 6 trägt die Jahreszahl 1604.

²⁵⁵ Vgl. hierzu Posthius 1563 (Anm. 225).

²⁵⁶ Estius' Distichen erscheinen in Goltzius' Metamorphose-Ausgaben von 1589 und 1590.

²⁵⁷ Vgl. Veldman 2001 (Anm. 253), S. 73-78.

²⁵⁸ Vollständiger Titel: [...] typi aliquot artificiosissime delineati, ac in gratiam studiosae iuuentutis editi per Crispianum Passaeum Zeelandum chalcographum. Anno salutis humanae [Köln] 1602.

²⁵⁹ Veldman 2001 (Anm. 253), S. 74.

²⁶⁰ Vgl. **Kat. 100**

²⁶¹ Maarten de Vos unterstützte De Passe I. durch sieben Illustrationen, zu denen jedoch nicht das Parisurteil zählt. Es waren mehr Zeichnungen von De Vos geplant, doch durchkreuzte sein Tod im Jahr 1603 diese Pläne.

gefallen ist²⁶². Die scharfe Verunglimpfung, wie sie einem in der *Picta Poesis* oder bei Sambucus begegnet, fehlt. Diese Aufgabe kommt dem Betrachter eigenständig zu, wodurch er seine Lektion erhält, was durch Wollust, die durch schöne Frauen evoziert wird, alles passieren kann.

Folgt man den Angaben des Titelblatts, reiht sich chronologisch an De Passes I. Kupferstichfolge das Werk *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum*²⁶³ mit den 150 Radierungen von Antonio Tempesta an, die 1606 bei dem Verleger Pieter de Jode in Antwerpen erschienen sind²⁶⁴. Bei der Gestaltung hat Tempesta auf die Holzschnitte Salomons zurückgegriffen. Im Vergleich zu Salomon und Solis sind bei ihm die Geschichten auf eine dramatischere und mehr bewegte Weise interpretiert, was zur großen Beliebtheit seiner Radierungen führt. Von direkten Kopien kann bei Tempesta nicht gesprochen werden, die Bezeichnung der Entlehnung ist in seinem Fall die Richtige²⁶⁵. Der ungestüme Kampf des Trojanischen Kriegs trägt den auf die

²⁶² Vgl. *Arbiter en formae certamina sisto Dearum, Vincere quae forma digna sit una duas. /Vincere sunt omnes dignae: tamen una placebit /Ante alias. Malum tu cape, pulchra Venus.*

²⁶³ Vollständiger Titel: [...] libri quindecim, aeneis formis ab Antonio Tempesta florentino incisi, et in pictorum antiquitatisque studiosorum gratiam nunc primum exquisitissimis sump-tibus a Petro de Jode autuerpiano in lucem editi.

Neben der großen Serie der *Metamorphosen* existiert von Tempesta ein Radierzyklus mit *Götterliebschaften aus den Metamorphosen*. Aufgrund einer fehlenden Datierung kann nicht gesagt werden, ob sie ein Auszug der *Metamorphosen*-Reihe sind oder ein Vorläufer ebenjener Serie sind. Da sie bei Van Aelst veröffentlicht worden sind und dieser im Jahr 1613 starb, kann zumindest ein späterer Zeitraum der Entstehung ausgeschlossen werden.

²⁶⁴ Es herrscht Uneinigkeit darüber, ob es sich bei der Edition in Antwerpen tatsächlich um die Erstpublikation der Radierungen Tempestras handelt. Veldman gibt zu bedenken, dass die Serie bereits vor der Publikation von De Jode seine Kreise zog. Vgl. Veldman 2001 (Anm. 253), S. 78. Was wohl auf Henkel fußt, der vermutet, dass es einen früheren, unbekanntem Verleger der *Metamorphose*-Radierungen Tempestras gab. Vgl. Henkel 1930 (Anm. 186), S. 100-104. Leuschner hingegen geht davon aus, dass De Jode, der mit Tempesta während seines Italienaufenthalts in den 1590er Jahren persönlich bekannt war, da sie für den gemeinsamen Verleger Giacomo Lauro arbeiteten, die Druckplatten von Tempesta abkaufte. Italien hätte demnach die Radierungen seines Landsmannes von Flandern aus erhalten. Anhaltspunkte für diese These sieht Leuschner in einer Liste des Antwerpener *Stadsarchief*, woraus zu entnehmen ist, dass die *Metamorphosen* Tempestras 1607 von Antwerpen nach Italien gesandt wurden. Vgl. Leuschner, Eckhard: Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung. Petersberg 2005 (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, 26), S. 436.

²⁶⁵ Besonders in Frankreich fanden die Radierungen Tempestras großen Anklang. In den Niederlanden des 17. Jahrhunderts werden seine Illustrationen in verkürzter Version unter anderem von A. Bloeting in Amsterdam mit der defensiven Vorrede Vondels (1671) verlegt. Vgl. Boschloo 1980 (Anm. 203), S. 36 f.; 40 f.; 45 f.

wesentliche Information reduzierten Bildtitel „Graecorum Troianorumque concursus“ (Abb. 24). Anspielungen auf die Ursachen des Kampfs sucht man bei Tempesta vergebens. Im Zusammenhang von Florianus' volkssprachiger Übersetzung erscheinen sie zum ersten Mal 1637 bei P. van Waesberge in Rotterdam.²⁶⁶ Seine Urheberschaft wird ausdrücklich erwähnt, was zunehmend zur gängigen Praxis wird, hat man die verkaufsfördernde Wirkung dieser Information erkannt.²⁶⁷

3.2.1 Die Bedeutung der illustrierten Metamorphose-Ausgaben für die Rezeption von Paris' Entscheidung

Die Bebilderung von Ovids Wandlungsgeschichten besticht seit der Erstpublikation von Salomons Holzschnitten nicht durch ihren Erfindungsreichtum. Die Gewichtung der in Folge entstehenden Arbeiten liegt vielmehr in der Aufarbeitung der einzelnen mythologischen Episoden. Die Sinnlichkeit der Geschichten und auch die ihrer Bilder werden für die steigende Beliebtheit beim Publikum mitverantwortlich sein, wenngleich die Autoren in ihren Vorwörtern stets die tiefere Bedeutsamkeit der Erzählungen herunterbeten, welche überhaupt erst die Beschäftigung damit legitimiert hat. Als ersten Schritt für den beachtenswerten Erfolg sind die volkssprachigen Übersetzungen zu betrachten, wodurch neue gesellschaftliche Schichten erschlossen werden können und sich der vormalig elitäre Leserkreis erweitert. Von der Wertschätzung zeugen nicht nur die steten Neuauflagen, auch die neu entstehenden Publikationsformen sind als Konsequenz davon zu betrachten. Dass die Bebilderung auf großes Interesse stößt, zeigt die Entwicklung, dass die Illustration gegenüber dem Wort zunehmend den Vorzug genießt. Da sie aber in Folge ihrer ständigen Wiederholungen schon früh in Form und Inhalt erstarren, verlieren sie bereits Mitte des 17. Jahrhunderts an Bedeutung²⁶⁸.

Die Gewichtung, welche die Druckerzeugnisse für den Paris-Mythos einnehmen, ist ambivalent zu betrachten. Die Metamorphose-Publikationen beziehen sich infolge ihrer zunehmenden Beschäftigung mit der Originalquelle

²⁶⁶ Vgl. Henkel 1930 (Anm. 186), S. 104.

²⁶⁷ Vgl. Leuschner 2005 (Anm. 264), S. 435 f.

²⁶⁸ Vgl. Bickendorf 1997 (Anm. 165), S. 71.

weniger direkt auf die Ereignisse, die auf dem Berg Ida geschehen sind. Während in der *Picta Poesis* oder in dem Emblem von Sambucus die Schuldigkeit von Paris noch auf direktem Weg kommuniziert ist, erfolgt seine Bewertung in den Druckbüchern weniger zielgerichtet. Die Literaten skizzieren ein globales Bild über den Krieg zwischen Spartanern und Trojanern, der durch die Entführung Helenas ausgelöst wird, was bekannterweise die Folge von Paris' Urteil ist. Als Konsequenz der stärkeren Hinwendung zur Originalquelle ist das Parisurteil, als vormals fester Bestandteil der *Metamorphosen*, in den Bereich der literarischen Anspielung verdrängt worden, was sich insofern auf die Bebilderung auswirkt, als sie nun ausgelassen wird. Infolgedessen kann sich beim Rezipienten kein stereotypes Sehverhalten über die Szene ausbilden, wie teilweise bei den anderen Geschichten nachgewiesen werden kann²⁶⁹. Die Bedeutung der Druckbücher liegt nicht in ihrem Einfluss hinsichtlich der Sehgewohnheiten, sondern in ihrer Verbreitung und Bewertung der Episode als ursächliche Vorgeschichte zum Trojanischen Krieg. Dessen grausame Visualisierung übernimmt eine retrospektive, bilddidaktische Vermittlung. Auch ohne direkte Formulierung bedingt das dargestellte Resultat von Paris' Wahl die Negation seiner Person. Besonders die textunabhängigen Illustrationen verlangen von den Leser-Betrachtern eine größere Aufmerksamkeit. Zum einen muss man über weitläufigere Kenntnisse des Handlungsverlaufs verfügen, damit sich die gesamte Inhaltstiefe erschließt, wozu die kurzen Inschriften als eine Art Hilfestellung zur kontextualen Verortung dienen und zum anderen wird an das individuelle Wertesystem des Rezipienten appelliert, sich eine eigene Meinung zu bilden. Wer daran jedoch nicht interessiert ist, kann sich gänzlich auf die Betrachtung der Gestaltung konzentrieren.

Durch das Auslassen der Bebilderung des Parisurteils ist man gleichzeitig vor der Problematik gewahrt, sich mit dem Zustand des Richters auseinanderzusetzen, gestaltet sich dieser gegen Mitte des 16. Jahrhunderts weiterhin noch

²⁶⁹ Vgl. hierzu Huber-Rebenich, Gerlinde: Die Macht der Tradition. Metamorphosen-Illustrationen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert. Hans-Jürgen Horn zum 65. Geburtstag. In: Luba Freedman und Gerlinde Huber-Rebenich (Hg.): Wege zum Mythos. Berlin 2001 (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft III), S. 141-161; Sluijter 2007 (Anm. 202), S. 45-75.

nicht als einheitlich definiert. Denn neben der Entwicklung, welche die Metamorphose-Ausgaben bis hin zu ihrem Prozess, der zur autonomen Bilderzählung führt, durchleben, vollzieht sich in den Niederlanden eine grundlegende Veränderung in der Rezeption der Paris-Geschichte. Sie erschließt sich neues literarisches Gebiet, indem sie nicht mehr als bloße Vorgeschichte zum Ausbruch des verheerenden Kriegs betrachtet wird, sondern in ihrer Eigenständigkeit begriffen wird und neuartig wirken kann. Eine Entwicklung, dem ein Ablösungsprozess von der mittelalterlichen Vorstellung des Paristraums als eine Art eigene Realität vorausgeht. Ungeachtet der einhergehenden neuen geistigen Offenheit ist die Didaktik weiterhin das bestimmende Konzept. Die Koketterie der Geschichte, wie sie der antike Lukian erkannt hat, bleibt unerreicht, wenngleich zunehmend humoristische Tendenzen im 17. Jahrhundert zu verzeichnen sind.

4 Rezeptionsprozesse der Paris-Sage in den Niederlanden

Mitte des 16. Jahrhunderts erlebt die Mythologie in Literatur und Kunst einen wahren Siegeszug. Hinter den phantasievollen Erzählungen liegt eine Zeit des Umbruchs und des Konflikts. Die Entwicklungsphase, welche die Geschichte von Paris mit den drei Göttinnen durchlebt, scheint besonders nördlich der Alpen komplizierter zu sein als beispielsweise in Italien, begreift man im Norden den Mythos lange Zeit als Bestandteil der eigenen Ahnen. Der als schlafender Richter überlieferte Paris muss zuerst als märchenhafte Fiktion erkannt werden, um in moralisierenden Abhandlungen Eingang zu finden. Die Übergangsphase zur wachen Urteilsfindung ist ein schleichender Prozess und der Zustand des Richters ist nicht immer greifbar. Die Literaten haben ihre eigenen Mittel gefunden, um auf die sich verändernden Konventionen zu reagieren, sodass sich der Leser teilweise wundert, wacht er oder schläft er.

Nachdem Paris auch in den Niederlanden erwacht ist, gönnt man ihm kaum mehr eine Verschnaufpause und er findet Eingang in einer Vielzahl an Schriften, von denen die innovativsten und einflussreichsten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen, auf die die vorliegende Betrachtung fokussiert ist. Van Manders *Schilder-Boeck* nimmt unter diesen Werken eine Sonderstellung ein, ob sich der Einfluss seiner Schrift über literarisches Gebiet hinweg auch auf die künstlerische Praxis auswirkt, wird unterschiedlich bewertet. Eine Fragestellung, die sich am Beispiel des Parisurteils bereits anhand des literarischen Zeugnisses weitestgehend beantworten lässt. Die Charakterisierung und Verwendung der Paris-Figur ist bei Van Mander eindeutig. Ansonsten kann das Verhalten der Literaten dem Schafhirten gegenüber als ambivalent betrachtet werden. Die Rolle, die er in ihren Schriften einnehmen kann, ist zweckgebunden und individuell, wird er gleichermaßen als negatives Beispiel und als erstrebenswertes Ideal angeführt.

4.1 Umbruchzeiten

Lange Zeit hält man im nordalpinen Raum an der Version der Geschichte fest, bei der Paris sein Urteil über die Göttinnen im Schlaf gefällt hat. Durch die Übertragung der Urteilsszene ist die Episode besser bekannt unter der Bezeichnung des Paristraums. Allgemein ist die Sphäre des Traums und auch die der Traumvision ebenjene, in welcher sich das Göttliche den Menschen offenbart²⁷⁰. Im Fall von Paris findet vermutlich die Transformation in einen Traum statt, da verschiedene Fürstenhäuser ihren Ursprung auf die Trojaner begründen. Seine Schuld, den trojanischen Krieg mit der Fehlentscheidung für Venus ausgelöst zu haben, kann gemildert werden, wenn man annimmt, dass er in schlafendem Zustand nicht Herr seiner Sinne ist und die Lage daher verkennt.²⁷¹ Der Anspruch, in der Erbfolge Trojas zu stehen, festigt sich während des 12. Jahrhunderts.²⁷² Die Übertragung in eine Traumsphäre durchlebt neben Paris auch die Geschichte von Herkules am Scheideweg²⁷³.

Bei der Variante des träumenden Paris' kann man sich überdies auf den Augenzeugen Dares stützen, dessen Troja freundlicher Bericht im Vergleich zu Dictys' Schilderung bevorzugt im Mittelalter gelesen wird. Dares und Dictys berichten bekanntermaßen nicht nur von dem Trojanischen Krieg, sondern haben selbst mitgekämpft, wenn auch auf unterschiedlichen Seiten. Im Mittelalter vermutet man gar, dass Dares am Tag kämpfte und in der Nacht seinen Bericht über die Kriegshandlungen verfasste.²⁷⁴ Dares' Schilderung des Paristraums setzt sich durch Benoît de Sainte-Maures politisch-historischen *Roman de Troie* (1165) im Mittelalter durch und ist die erste höfische Version der Trojasage. Sein umfangreicher Roman basiert nicht nur auf den geschilderten Ereignissen von Dares, sondern auch bei den Sympathien richtet sich Sainte-Maure nach ihm. Seiner Vorlage entsprechend wendet er sich gegen

²⁷⁰ Vgl. Blisniewski 1995 (Anm. 182), S. 186 f.

²⁷¹ Vgl. u. a. Dreckmann, Hans-Josef: Das „Buch von Troja“ von Hans Mair. Kritische Textausgabe und Untersuchung. München 1970, S. 213-215; 235. Allgemein dazu Ehrhart 1987 (Anm. 49), S. 32-74.

²⁷² Vgl. Sez nec, Jean: Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance. München 1990, S. 21-24.

²⁷³ Zur Analogiebildung der Übertragung in einen Traum am Beispiel von Herkules und Paris vgl. Panofsky, Erwin: Herkules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Diss. Berlin 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII), S. 41-43.

²⁷⁴ Vgl. Fromm 1992 (Anm. 145), S. 143.

die homerische Überlieferung und die Entführung Helenas wird zum Akt der Rache für zuvor erfahrenes Unrecht, wodurch die Tat politisch motiviert ist.²⁷⁵ Die Darstellung der Geschehnisse im *Roman de Troie* wird zum Vorbild späterer Trojadichtungen²⁷⁶.

Die detailreiche Beschreibung von Sainte-Maure greift Guido de Columnis in seiner lateinischen Prosaversion *Historia destructionis Troiae* (1287) auf und erweitert die Charaktere. Die ausführlich beschriebene Traumszene in der Waldeinsamkeit des Idagebirges findet durch Columnis' Trojaroman weite Verbreitung (Abb. 25), da er aufgrund des ritterlichen Kodex und der moralisierenden Haltung sehr beliebt ist. Ende des 15. Jahrhunderts erscheint Columnis' Werk in verschiedenen Sprachen, darunter auch auf Niederländisch²⁷⁷. Um 1500 manifestieren sich in den Niederlanden erste Reflektionen in den humanistischen Kreisen. In dieser Umbruchstimmung vom Paristraum

²⁷⁵ Zur Rezeption und Verbreitung des Romans, vgl. Thoss, Dagmar: Benoit de Sainte-Maure: Roman de Troie. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Codex 2571. München 1989.

²⁷⁶ Es wird nicht explizit auf die einzelnen Schriften eingegangen, die seit dem Mittelalter vom Traum des Paris schildern, sie sollen lediglich über die vormalige Rezeption der Episode informieren. Weitere bedeutende Schriften zum Paristraum sind Guillaume de Lorris' *Roman de la Rose* (1230er Jahren begonnen; durch Jean de Meun um 1280-85 beendet), das Humanistendrama *Iudicium Paridis de pomo aureo* (1502) von Jacob Locher und die späte Arbeit von Hans Sachs *Der traum Paridis* (1561). Es sei in diesem Kontext auf das Spezifikum von Paris mit dem Treiberstab verwiesen, der vermutlich auf einer Äußerung in Konrad von Würzburgs Roman basiert, der ebenfalls in der Tradition Sainte-Maures steht. Zu betreffender Textstelle mit dem Treiberstab, vgl. Konrad von Würzburg: Trojanerkrieg (1281/1287 unvollendet), Zeile 1660-1662. Erstmalig hrsg. von Adelbert von Keller, Bibliothek des Stuttgarter Litterarischen Vereins 45, Stuttgart 1858. Nachdruck Amsterdam 1971. Auf die Thematik verweisen Rosenberg, Marc: Von Paris von Troja bis zum König von Mercia. Die Geschichte einer Schönheitskonkurrenz. Darmstadt 1930, S. 63-67 und Blisniewski 1995 (Anm. 182), S. 187. Aktuelle Auseinandersetzungen, die sich mit Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* beschäftigen, sind die Arbeiten von Friedrich, Udo: Diskurs und Narration des Erzählens in Konrad von Würzburgs 'Trojanerkrieg'. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Mediävistik. München 2007 (Schriften des Historischen Kollegs: Kolloquien), S. 99-120 und Bleumer, Hartmut: Zwischen Wort und Bild. Narrativität und Visualität im 'Trojanischen Krieg' Konrad von Würzburgs. Mit einer kritischen Revision der Sichtbarkeitsdebatte. In: Hartmut Bleumer (Hg.): Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter. Köln 2010, S. 109-156.

²⁷⁷ Zu den damit einhergehenden Tradierungen, vgl. auch die Ausführungen von Schneider, Karin: Der „Trojanische Krieg“ im späten Mittelalter. Deutsche Trojaromane des 15. Jahrhunderts. Berlin 1968 (Philologische Studien und Quellen, 40), ab S. 66.

zum Parisurteil finden sich Autoren und Künstler zwischen historischen Fakten und fiktiver Erzählung gefangen. In der Literatur kann das Werk *Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye* von Jean Lemaire de Belges, das 1510 erstmalig veröffentlicht worden ist, stellvertretend für den inneren Konflikt stehen, welcher schließlich zur Etablierung der Mythologie als eigene Gattung führt.²⁷⁸ Lemaire's *Illustrations* kann auch in den Niederlanden wirken, beginnt der Autor das Werk als Hofhistoriograf Margarets von Österreich, Regentin der Niederlande, in Mecheln zu schreiben.²⁷⁹ Das Hauptaugenmerk der historischen Abhandlung ist die Geschichte von Troja, sodass der Autor in diesem Zusammenhang auf die Hochzeit von Peleus und Thetis, die zukünftigen Eltern Achilles', und das Parisurteil eingehen kann. Wie bereits der anonyme Autor des *Ovid moralisé* versteht Lemaire die Vermählung als Verbindung zweier gegensätzlicher Elemente. Die Zusammenkunft der Götter ist sinngemäß wie bei Fulgentius interpretiert. Sie stellen im Einzelnen den Mikrokosmos im Makrokosmos dar, der die Hochzeitsgesellschaft bezeichnet. Der Grund für Eris' Apfelwurf ist die fehlende Einladung zu den Feierlichkeiten. Da Lemaire das Parisurteil als Ursprung des Trojanischen Kriegs sieht, wird dieses Segment ausführlich beschrieben. Gleichzeitig sieht sich Lemaire zur detailreichen Beschreibung der Geschichte Trojas veranlasst, da er einen „historisch“ korrekten Entwurf für die Wandgemälde und -teppiche schaffen will^{280 281}.

Bei Lemaire's Urteilsszene treten die Göttinnen einzeln vor Paris, nachdem Jupiter kein Urteil über sie sprechen will. Jede trägt ihm in ihrer Rede vor, welche Möglichkeit sie ihm bietet, wenn er sich für sie und nicht für eine der

²⁷⁸ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 35 f.

²⁷⁹ Vgl. Andratschke, Claudia: Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonografie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der frühen Neuzeit. Diss. Braunschweig 2010, S. 210.

²⁸⁰ Lemaire konnte diesem Anspruch gerecht werden, diente sein Werk für ganze Teppichreihen als Leitfaden. Vgl. Göbel, Heinrich: Wandteppiche. I. Teil. Die Niederlande. 2 Bände. Leipzig 1923, S. 100. Es sei in diesem Zusammenhang darauf verwiesen, dass auf den Gobelin's Paris stets als schlafender Richter dargestellt ist. Zur Thematik der Wandteppiche auch Göbel, Heinrich: Wandteppiche in den Niederlanden. Flandern-Brabant-Holland. Leipzig 1948 sowie Delmarcel, Guy: Flemish tapestry. London 1999.

²⁸¹ Vgl. Bergweiler, Ulrike: Die Allegorie im Werk von Jean Lemaire de Belges. Diss. Frankfurt a. M. 1976 (Kölner romanistische Arbeiten, N.F., 47), S. 70 f.

Konkurrentinnen entscheidet. Ein Vorgang, der ohne Streit und Unterbrechungen erfolgt. Paris fällt sein Urteil zwischen den immateriellen Geschenken der Göttinnen, der eigentliche Gegenstand des Wettkampfs ist nicht die Schönheit.²⁸² Lemaire's Kenntnisse über die antike Götterwelt basieren auf Boccaccios *Genealogia*.²⁸³ Bei der Rede von Venus entleiht er einige Elemente daraus. Neu ist, wie Lemaire den astrologischen Symbolismus in seine Interpretation des Parisurteils einfließen lässt²⁸⁴. Blisniewski führt an, dass Lemaire's Schilderung der Episode als Schauspiel in der Tradition von Apuleius' *Goldenem Esel* steht, es ansonsten aber im Sinne von Fulgentius interpretiert sei.²⁸⁵

Typisch für die mittelalterliche Vorstellungswelt enthält Lemaire's Werk eine pädagogische Doppelfunktion, dient es der Erziehung des Prinzen, Margarets Neffen, dem späteren Kaiser Karl V., der sich mit seiner zukünftigen Entscheidungsgewalt in die Position des trojanischen Prinzen versetzen soll.²⁸⁶ Lemaire, der besonders auf die moralische Lektion des Parisurteils in Hinblick auf die Vorbereitung eines zukünftigen Herrschers eingeht, orientiert sich an Ficino, wenn er alle drei Göttinnen gleich behandelt und weist damit neoplatonische Züge auf.²⁸⁷ Doch schläft unser Paris nun oder nicht? Kem kann in ihrer aufschlussreichen Untersuchung nicht feststellen, dass Lemaire den Paristraum als historisch falsch bezeichnet.²⁸⁸ Indes kann die Entscheidung von Paris bisher nicht moralisierend interpretiert werden, da er schläft. Es ist der Ansicht Healys zu folgen, dass die Hinweise zu der beginnenden Metamorphose von Paris ansatzweise im Kontext abzulesen sind, „since Paris' character [...] begins to change at the very moment he decides to act upon

²⁸² Vgl. Kem 1994 (Anm. 167), S. 21 f.

²⁸³ Vgl. Bergweiler 1976 (Anm. 281), S. 103.

²⁸⁴ Vgl. hierzu insbesondere Kem 1994 (Anm. 167), S. 21 f.

²⁸⁵ Vgl. Blisniewski 1995 (Anm. 182), S. 187; Fn. 23.

²⁸⁶ Vgl. Damisch 1996 (Anm. 21), S. 185.

²⁸⁷ Zur moralischen Lektion des Parisurteils für den jungen Karl V., vgl. Kem 1994 (Anm. 167), S. 67-90.

²⁸⁸ Vgl. Kem 1994 (Anm. 167), S. 129.

a dream²⁸⁹. Merkur, der dem Urteil beiwohnt, verhält sich neutral und die Entscheidung, welches Leben Paris erwählen möchte, liegt allein bei ihm²⁹⁰.

Dass es sich bei der Etablierung der Paris-Geschichte zum Bestandteil des mythologischen Sagenkreises nicht um eine Entwicklung handelt, die binnen weniger Tage vonstatten geht, erklärt sich schon allein aus der großen Beliebtheit des Paristraums als Episode in den Trojaromanen. Dennoch scheint es so, als ob den Literaten durch die ihnen zur Verfügung stehenden rhetorischen Mittel die Phase der allmählichen Loslösung von der Traumversion gut gelungen sei. Vielleicht auch weil sie die Möglichkeit gehabt haben, den kritischen Bereich über den Zustand des Schafhirten undefiniert zu lassen und den weiteren Verhandlungslauf nach eigener Neigung fortsetzen können. Bei den bildenden Künstlern verläuft diese Phase weniger geradlinig, stellt gerade der Moment der Urteilsfindung lange Zeit das Hauptmotiv in der Malerei dar.

Die Gründe, welche zur Unterscheidung zwischen historischen Fakten und märchenhafter Fiktion führen, liegen weiterhin im Dunkeln, doch beruhen sie im Wesentlichen auf der neuen Mobilität der Menschen. Die Humanisten kehren in ihre Heimat zurück und bringen ihr Wissen über die unterschiedlichen kulturellen Bereiche mit. Ein dynamischer Prozess, der den Beginn einer ausgeprägten internationalen transalpinen Wanderung markiert. Die Auseinandersetzung mit dem Süden erweitert den eigenen Kenntnisstand, was zu Veränderungen in der bisherigen Rezeption führt. Durch die erhöhte Reisefreudigkeit zwischen den Ländern kommt es zu einer wechselseitigen Befruchtung, die in den Niederlanden die eigene Kultur neu bewerten lässt und Einfluss auf Kunst und Literatur nimmt. Das Parisurteil bietet endlich die Möglichkeit für eine selbstständige Verarbeitung und erlebt nun in den Niederlanden die eigene Renaissance.

²⁸⁹ Healy 1997 (Anm. 29), S. 35.

²⁹⁰ Merkur nimmt im Werk von Lemaire eine herausragende Rolle ein, er wird unter anderem als Verfasser der Prologe genannt. Mit der Thematik auseinandergesetzt hat sich Bergweiler 1976 (Anm. 281), ab S. 90.

4.2 Bewertung und Auslegung des mythologischen Paris

Kaum ist Paris erwacht, kann der Geschichte nicht mehr Einhalt geboten werden; sie durchdringt verschiedene literarische Genres und ist in Kunsttheorie, Übersetzungen, Theaterschriften oder in Liebes- und Hochzeitsdichtungen anzutreffen. Den literarischen Gattungen ist gemein, dass sie auch ohne die teilweise komplizierten allegorisierenden Ausdeutungen eine Didaktik inhärent haben. Neben der narrativen Information kann der Leser insbesondere von den Folgen erfahren, die durch tugendloses Verhalten heraufbeschworen werden. Die lehrhafte Funktion der Geschichte obliegt nicht allein den Auslegungen als *exemplum malum*, sondern es existiert parallel dazu auch die Möglichkeit der vorbildhaften *in bono*-Interpretation, bei welcher der Anlass des Streits und die Folgen von Paris' Wahl unberücksichtigt bleiben.

4.2.1 Die Funktion von Paris und dessen Entscheidung für Venus in Van Manders *Schilder-Boeck*

Van Mander reiht sich in die Tradition des *Ovid moralisé* ein, wenn er das Parisurteil und die Peleus-Hochzeit als Bestandteil seiner *Wilegginghe, en sin-ghewende verclaringhe, op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis* behandelt. Doch ist der Paris-Mythos nicht nur im dritten Teil des 1604 erstmalig veröffentlichten *Schilder-Boeck* thematisiert, sondern auch in den beiden Bereichen zuvor: Im *Grondt* und in den *Het Leven*. Es handelt sich dabei um drei Themenblöcke, die jeweils über ein eigenständiges Titelblatt und einen Widmungs- und Einleitungstext verfügen²⁹¹.

²⁹¹ Wie Forschungen ergeben haben, sind die drei Themenbereiche des *Schilder-Boeck* (vgl. Anm. 6) im 17. Jahrhundert nicht im Einzelnen publiziert worden; sie wurden entweder in ihrer Gesamtheit herausgegeben oder aber der *Grondt* und die *Het Leven* zusammen oder die *Wilegghingh Op den Metamorphosis* mit der *Wibeeldinge der Figuren*. Vgl. Miedema, Hessel: Karel van Mander. Den grondt der edel vry schilder-const. Bd. 1. Utrecht 1973, S. 7-9.

Hoecker macht darauf aufmerksam, dass sich das *Schilder-Boeck*²⁹² bei genauer Betrachtung in sechs differenzierte Bereiche gliedern lässt²⁹³:

- | | | |
|------|--|----------------------|
| I. | Lehrgedicht | } <i>Grondt</i> |
| II. | Viten antiker Maler | } <i>Het Leven</i> |
| III. | Viten italienischer Maler | |
| IV. | Viten niederländischer und deutscher Maler | |
| V. | Metamorphose-Auslegungen | } <i>Wtlegginghe</i> |
| VI. | Götter-Ikonografie | |

Van Mander vereinigt in seiner Schrift verschiedene literarische Gattungen; den Anfang macht sein Lehrgedicht²⁹⁴. Der 14 Kapitel umfassende Theorie- teil setzt sich aus künstlerischen und moralischen Doktrinen zusammen und stellt das erste außerhalb Italiens veröffentlichte kunsttheoretische Traktat dar.²⁹⁵ ²⁹⁶ Im ersten Kapitel geht Van Mander auf die platonisch-erotische Beziehung zur Malerei ein. Er wendet sich direkt an seine Leser und versucht,

²⁹² Eine deutsche Übersetzung des dritten Teils des *Schilder-Boeck* ist noch ausstehend. Intensiv mit Van Manders Schrift haben sich Floerke, von dem 1906 die Übersetzung der deutschen und niederländischen Lebensbeschreibungen mit Anmerkungen erschienen ist, auseinandergesetzt, sowie Hoecker, von dem zehn Jahre später die kommentierte Übersetzung des *Grondt* herausgegeben wurde. Seit Miedemas Publikation (1973) sind kaum mehr inhaltliche Fragen zum *Schilder-Boeck* offen. Ansonsten sei auch auf die Arbeiten verwiesen von Noe, Helen Aldert: Carel van Mander en Italie. Beschouwingen en notities maar aanleiding van zijn Leven der dees-tijtsche doorluchtighe Italiaenche schilders. Den Haag 1954 (*Utrechtse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*) und Müller, Jürgen: Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im *Schilder-Boeck*. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler. München 1993 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 77).

²⁹³ Vgl. Hoecker, Rudolf: Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Übersetzung und Kommentar nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie. Haag 1916 (*Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*, 8), S. 318.

²⁹⁴ Zu den einzelnen Autoren, die Van Manders *Grondt* beeinflussten, vgl. Miedema, Hessel: Karel van Mander. Den grondt der edel vry schilder-const. Bd. 2. Utrecht 1973, S. 308 f.

²⁹⁵ Thematisch geht der Autor auf die Zeichnung, das äußere Bild des menschlichen Körpers, die verschiedenen Gemütsbewegungen, die Erscheinungsformen des Lichts, den Darstellungen von Landschaft, Tier und Bekleidung sowie auf den Bereich der Farbe ein. Die Schwerpunkte liegen auf den drei Hauptkapiteln Zeichnung, Licht/Belichtung und dem Malen in Farbe. Der Themenkomplex der Farbe umfasst dabei den Ursprung, die Verwendung sowie die Bedeutung der Farbe und deren technische Behandlung.

²⁹⁶ Vgl. Müller 1993 (Anm. 292), S. 15.

sie mittels moralischer Unterweisung zu erreichen. Anhand von mythologischen Figuren zeigt er die differenten erotischen Assoziationen auf.²⁹⁷ Im Zusammenhang der Berausung der Sinne und der zerstörerischen Macht der Liebe haben die Geschichten von Aktäon und Paris als abschreckende Gleichnisse zu dienen:

„De Sinnen als Honden ter Iacht verstroyen,
 Die haer Meesters vleys voor spijsje verslinden,
 Om t'sien van *Diana*, niet om vermoyen,
 Iae t'vyer van *Paris* maeckt tot asschen Troyen,
 Daer soo veel fraeyicheyt in was te vinden,
 Dus menich goet Ingien door desen blinden
 Lust-godt, jongh verleydt, blijft verteert in voncken,
 Oft als kindt, eer't het water kent, verdroncken.
 (Die Sinne sind wie die Jagdhunde,
 die ihres Herrn Fleisch als Speise verschlingen,
 weil er Diana geschaut hatte, nicht weil er sie belästigte.
 Ja, die Leidenschaft des Paris legte Troja,
 worin so viel Schönheit zu finden war, in Asche.
 So wird manches Genie durch diesen blinden Liebesgott in
 der Jugend verleitet und durch Flammen verzehrt,
 oder es ertrinkt als Kind schon,
 noch ehe er das Wasser kennen gelernt hat.)“²⁹⁸

Die Verwandlung von Aktäon in einen Hirsch ist von Diana als Strafe für dessen Voyeurismus verhängt worden, was zur Folge hat, dass er von seinen eigenen Hunden nicht erkannt, gejagt und schließlich gerissen wird²⁹⁹. Aktäons Tiere lassen sich folglich von ihren Sinnen leiten, wodurch sie blind für ihren verwandelten Herrn sind. Paris lässt sich ebenfalls von seinen Sinnen leiten, wenn er sich für Venus entschieden hat, deren Aussehen in der schönen Helena gewahr wird. Das Feuer von Paris betrifft die Libido und

²⁹⁷ Vgl. Peltzer, Rudolf Arthur: Joachim van Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister. München 1925, S. 325; Miedema 1973 (Anm. 294), S. 249; 307.

²⁹⁸ Van Mander, Grondt, I. Kapitel, fol. 6r-6v; 62a-h. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 43.

²⁹⁹ Vgl. Ov. Met. III, 560-707.

entfacht die Liebe zwischen ihm und Helena, was schließlich in der Verwüstung Trojas endet. Van Mander vergleicht die jungen Künstler mit Paris:

„Sy oordeelen meest met *Paris* ten dwaesten,
t'Schilders Houwlijc is veel van sulcker moden,
Schoonheyt ghelijckt haren sin wel ten naesten,
Doch siet toe, en willet soo niet verhaesten,
Laet den Wijn-soon *Hymen* by d'ander Goden, [...].
(Die Maler urteilen meistens höchst töricht wie Paris;
ihre Heirat geschieht vielfach auf solche Weise,
denn Schönheit steht ihrem Sinn am nächsten.
Doch gebt acht und übereilt euch nicht,
lasst den Bacchus-Sohn Hymen
bei den andern Göttern [...].)³⁰⁰

Eine Eigenschaft eines jeden erfolgreichen Künstlers sollte die Fähigkeit sein, über Schönheit zu urteilen, doch sollten sie nicht selbst zu ihrem Opfer werden. Van Mander sieht gerade die Jugend darin gefährdet, sich durch ihre Sinneslust (ver)leiten zu lassen. Er beruft sich auf Plinius und auf Albertus Magnus, wenn er die Augen als „Lager der Begehrlichkeit“³⁰¹ bezeichnet. Die Augen galten in den Niederlanden gegen Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts als das gefährlichste Sinnesorgan des Menschen, da man ihnen den größten Einfluss auf den Geist zuspricht. Durch die Augen kann Lust und Verlangen geweckt werden.³⁰²

Durch die Erwähnung des Hochzeitgotts, welcher der Sohn der Liebesgöttin Venus und des Weingotts Bacchus ist, wird die Verbindung zwischen Sexualität und Alkohol hergestellt;³⁰³ eine Kombination, die zur Enthemmung führt – auch sind beide Aspekte zweifellos die Gegenspieler der Tugend. Van Mander mahnt am Beispiel von Paris, nicht denselben Fehler zu begehen und sich durch Oberflächlichkeit und Wollust gelehrt, zu früh und zu leichtfertig

³⁰⁰ Van Mander, Grondt, I. Kapitel, fol. 6v; 63a-e. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 43.

³⁰¹ Van Mander, Grondt, VI. Kapitel, fol. 24v; 26c. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 145.

³⁰² Vgl. Sluijter, Eric Jan: *Venus, Visus and Pictura*. In: Eric Jan Sluijter: *Seductress of sight. Studies in Dutch art of the Golden Age*. Zwolle 2000, S. 118.

³⁰³ Vgl. Miedema 1973 (Anm. 294), S. 402.

in die Ehe zu begeben. Diese Mahnung ist jedoch nicht dahingehend zu interpretieren, dass Van Mander zu einer Sexualität ohne eheliche Bindung rät, im Gegenteil. Wenige Zeilen zuvor warnt er vor dem frühzeitigen Freien, denn „um das ganze Leben lang nicht ein Pfuscher zu sein, vermeidet die wollüstige Buhlerei, Cupidos Liebeslust, deren Genuss der Jugend den Zugang zur Tugend verlegt“³⁰⁴.

Zur Entstehungszeit des *Schilder-Boeck* dominieren noch die Historien Gemälde, aber es beginnt die allmähliche Spezialisierung auf verschiedene Genres. Hierarchisch gesehen nimmt die Historienmalerei den höchsten Rang ein, da sie einen gewissen Bildungsstand erfordert und daher nur einem exklusiven Kreis zugänglich ist. Die Differenzierung des Gattungsbegriffs der Historie beginnt nach 1600.³⁰⁵ Van Mander macht zwar keine expliziten Angaben zur Datierung seines Lehrgedichts, doch nennt er in seiner Vorrede zum *Grondt*, dass er sich „vor einigen Jahren [...] dieses Stoffes zum Zeitvertreib bedient und angefangen“³⁰⁶ habe zu verfassen; explizitere Angaben zur Datierung finden sich im gesamten *Grondt* nicht. Van Mander behandelt die Geschichten des Alten und Neuen Testaments sowie die der Mythologie und Allegorie noch nicht differenziert, sondern gemeinsam im fünften Kapitel *Van der Ordinanty ende Inveny der Historien*. Neben seiner Ausführung zur richtigen Anordnung der Figuren im Bild liegt der Grundstein zur Historienmalerei im Studium der Geschichte. Vor der eigentlichen Umsetzung im Bild ist „gründlich und mit scharfer Aufmerksamkeit“³⁰⁷ „durch wiederholtes Lesen“³⁰⁸ die „[vorgenommene] Historie fest in die Erinnerung“³⁰⁹ einzuprägen. Zu diesen Geschichten zählt auch das Parisurteil, bei deren Wiedergabe sich Van Mander auf den neapolitanischen Dichter Jacopo Sannazaro stützt,

³⁰⁴ Van Mander, *Grondt*, I. Kapitel, fol. 6r; 61a-h. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 43.

³⁰⁵ Vgl. Jakumeit-Pietschmann, *Caprice: Künstlerkonkurrenz in Antwerpen zu Beginn des 17. Jahrhunderts*. Janssen, Jordaens & Rubens. Diss. Weimar 2010, S. 35 f.

³⁰⁶ Van Mander, *Grondt*, voor-rede, fol. *4v. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 7.

³⁰⁷ Van Mander, *Grondt*, V. Kapitel, fol. 15v; 7d. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 97.

³⁰⁸ Van Mander, *Grondt*, V. Kapitel, fol. 15v; 7f. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 97.

³⁰⁹ Van Mander, *Grondt*, V. Kapitel, fol. 15v; 7g-h. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 97.

welcher in seinem *Arcadia* ein fiktives Bild der Urteilsszene beschreibt³¹⁰. Wie Sannazaro berichtet, hat der Künstler Juno und Minerva bereits von solcher Schönheit gemalt, dass er daran zweifelt, er könnte die Schönheit in Gestalt der Venus noch weiter steigern. Van Manders Motivation, diese Anekdote in seinen *Grondt* einfließen zu lassen, liegt in der Lösung des Problems:

„Nu hy *Venus* dan schoonder, nae t'behooren,
Als d'ander twee te maken niet en wiste,
Heeft hy, daer dese twee stonden van vooren,
Venus gheschildert subtijl in't orbooren,
Met den rugg' om ghewent, als wijs Artiste,
Ontschuldighende t'behaghen met liste,
Ghevende t'bedencken, mocht sy haer keeren,
Sy soude des anders schoonheyt onteeren.
(Da er nun, wie man hören kann,
Venus nicht schöner als die beiden anderen machen konnte,
hatte er, da die beiden ersten nach vorne gekehrt standen,
Venus, sehr fein berechnend, den Rücken zuwendend gemalt,
und entschuldigte sich damit als kluger Künstler durch List
erfreuen zu dürfen, indem er zu bedenken gebe,
dass, wenn sie sich umwende, sie die Schönheit der beiden
anderen verderben würde.)“³¹¹

Ein Beispiel, welches den Einfallsreichtum der Nachwuchskünstler anregen sollte „reich und geistreich zu kombinieren und dabei lustig zu erfinden“³¹² und wie bereits Sannazaro aus der Not eine Tugend zu machen, der sein Versagen durch die List – einen Kunstgriff – entschuldigt. Danach schließt Van Mander für dieses Kapitel den Zusammenhang mit Sannazaro ab und es folgen weitere Beispiele.

³¹⁰ Bis zu seinem ersten Druck im Jahr 1504 war das Werk nur handschriftlich überliefert. Zur Verbreitung und Bedeutung der Schrift für die Vorstellung des Goldenen Zeitalters und die europäische Hirtendichtung, vgl. Mähl, Hans-Joachim: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Tübingen 1994, ab S. 112.

³¹¹ Van Mander, *Grondt*, V. Kapitel, fol. 20r; 59a-h. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 120 f.

³¹² Van Mander, *Grondt*, V. Kapitel, fol. 20r; 60f-d. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 121.

Im darauffolgenden Kapitel stellt Van Mander erneut einen Bezug zu Paris her, wenn er an seinem Beispiel, wie der Titel bereits verheißt, die *Darstellung der Affekte, Gemütsbewegungen und Leidenschaften der Menschen* erklärt. Anhand des Malers Euphranor, der „den Paris von Troja gemacht hat und zwar so kunstvoll, dass es kaum zu glauben ist“³¹³, stellt er Überlegungen an, welche Vielfalt an Möglichkeiten man hat, was alles im Gesicht und in der Gestalt ablesbar sein kann. Die Verbindung, die er zwischen Paris und seinem Gesichtsausdruck von vermeintlicher Weisheit herstellt, erweist sich angesichts seines Urteils als Trugbild, doch sollten „die weit offenstehenden Augen dieser Figur“³¹⁴ ebenjenen Eindruck erzeugen. Die „Schönheit eines lustigen Liebhabers, der ohne Abkühlung Helena liebte“³¹⁵, drückt „ein lachender Mund [...] [der] Verliebtheit“³¹⁶ aus. Dass die Schönheit von Paris herausragend ist, ist durch eine Vielzahl an antiken Quellen überliefert, hier wird sein muskulöses Erscheinungsbild in Zusammenhang seiner Tat gesetzt, Achilles getötet zu haben.

Doch was bezweckt Van Mander mit seinem Lehrgedicht? Dass er sich an junge Maler richtet, geht vordergründig aus dem Untertitel hervor, wenn er den Adressaten des Werks als *leer-lustighe Jeught* bestimmt. Dass es sich dabei um eine theoretische Unterweisung handelt, was als eine Art Musterbuch für Schüler gedacht war, ist unwahrscheinlich. Das Niveau ist nicht auf die Rezeption von Lehrlingen ausgelegt, wenngleich er sich mehrfach direkt an sie wendet³¹⁷. Van Mander setzt bei seinen Lesern Grundkenntnisse voraus, ohne die nicht der gesamte Gehalt des Gedichts zu erfassen wäre. Thematisiert er anfänglich im 13. Kapitel die Bedeutung von Farbigkeit, die starken Einfluss auf die Sinne haben kann, spielt er in diesem Kontext, wenn er die Gefahr anspricht, die von den Malereien mit jungen Frauen ausgeht, auf den Paris-Mythos an:

³¹³ Van Mander, Grondt, VI. Kapitel, fol. 24v; 23g-h. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 145.

³¹⁴ Van Mander, Grondt, VI. Kapitel, fol. 24v; 25a. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 145.

³¹⁵ Van Mander, Grondt, VI. Kapitel fol. 24v; 24e-f. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 145.

³¹⁶ Van Mander, Grondt, VI. Kapitel, fol. 24v; 25d. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 145.

³¹⁷ Vgl. Van Mander, Grondt, voor-rede, fol. *5v, 9-14; Van Mander, *Grondt*, II. Kapitel, fol. 8v; 6g; ebenda, II. Kapitel, fol. 9r; 6f; etc.

„Aen monden, wanghen en lieflijcke ooghen
Der Vrouwen, om welcker in fell' oorloghen
Menich stout Heldt den hals heeft moeten buyghen, [...].
(Wer sie sieht, glaubt, die Gratiën spielten an Mund, Wangen
und den lieblichen Augen der Frauen,
um derentwillen mancher kühne Held in wildem Krieg den
Nacken beugen musste. [...]).“³¹⁸

Nach Sluijter ist es „undoubtedly alluding primarily to Paris“³¹⁹, der durch die gefährliche Schönheit den Krieg auslöst und selbst den Tod findet. Die Anspielung erschließt sich in ihrer Gesamtheit nur dem mit der Thematik äußerst vertrauten Leser, wodurch die jugendlichen Rezipienten mehrheitlich auszuschließen sind. Van Mander richtet sich zwar auch hier wiederholt an sie, dass sie leichter für die Gefahren der Sinnlichkeit zugänglich sind, doch folgt er damit schlicht dem gängigen Topos der Literaten. Seine Schrift richtet sich aber an all jene, die ein theoretisches Interesse an der Malerei haben, denn er legt „als dichter de theoretische grondslagen van zijn vak“³²⁰ dar. Es ist eine Abhandlung, die das Ziel hat, den Leser mit den unterschiedlichen Bereichen der Disziplin vertraut zu machen. Es kann jedoch nicht von einer Anleitung gesprochen werden, die man als Lehrbuch zur praktischen Durchführung hätte konzipieren sollen³²¹. Dagegen spricht, dass das Werk keine expliziten Anweisungen zur technischen Umsetzung beinhaltet und wenn doch, dann betreffen diese lediglich das Detail.³²² Für den künstlerischen Nachwuchs erscheint eine Umsetzung in die Praxis ohne konkrete Anleitung jedenfalls zu schwierig und hätten die ausgebildeten Zeitgenossen den *Grondt* ebenso begriffen, ist anzunehmen, dass die nach Sannazaro geschilderte Anordnung der Göttinnen des Parisurteils, mit Venus als einzige im

³¹⁸ Van Mander, *Grondt*, XIII. Kapitel, fol. 51v; 16 f-g. Zit. nach Hoecker 1916 (Anm. 293), S. 291.

³¹⁹ Sluijter 2000 (Anm. 302), S. 120.

³²⁰ Miedema, Hessel: De ontwikkeling van de kunsttheorie in de Hollandse Gouden Eeuw. I. Het begin; de Zuidelijke Nederlanden. In: *Oud Holland*, 125/2012 (2/3), S. 113.

³²¹ Diese Ansicht vertritt unter anderem auch Müller 1993 (Anm. 292), S. 15.

³²² Vgl. Miedema 1973 (Anm. 294), S. 307 f.

Rückenprofil, Umsetzung in den Gemälden hätte finden müssen³²³. Tatsächlich ist keine Innovation dieser Art für das 17. Jahrhundert bekannt. Die Bedeutung des *Grondt* beschränkt sich auf den literarisch-theoretischen Kontext.

In den auf den *Grondt* folgenden Lebensbeschreibungen zitiert Van Mander im ersten Teil zu den antiken Künstlern erneut aus den *Heroiden* Ovids; dieses Mal aus dem Brief von Paris an Helena³²⁴. Miedema verweist in diesem Zusammenhang auf die flämische Übersetzung von Cornelis van Ghistele in Gedichtform, die seit 1553 den Lesern zugänglich ist.³²⁵ In den niederländischen Biografien geht Van Mander auf das Parisurteil von Hans von Aachen ein, welches durch Raffael Sadeler gestochen worden ist.³²⁶ Beide Stellen funktionieren rein im Sinn ihres Kontexts der biografischen Künstlerbeschreibung.

Der dritte Teil des *Schilder-Boeck*, der sich aus einer Metamorphose-Auslegung (*Wtlegghingh*) und einer Götter-Ikonografie (*Wtbeeldinge*) zusammensetzt, verfügt, wie die beiden Themenblöcke zuvor, über ein eigenes Titelblatt und eine Vorrede³²⁷. Van Mander spricht darin eine vor wenigen Jahren erschienene niederländische Metamorphose-Ausgabe an und bezieht sich damit vermutlich auf die Übersetzung von Florianus³²⁸, dessen Schrift bis zur Entstehung des *Schilder-Boeck* bereits wiederholt herausgegeben worden ist³²⁹. Durch die Übersetzungen sind die Geschichten Ovids bekannt geworden und

³²³ Van Mander scheint hingegen der einzige zu sein, der sich von der Geschichte Sannazaros auch für die bildliche Umsetzung inspirieren lässt, so informiert der Stich von Nicolaes Jansz. van Clock über ebendiese Anordnung der Göttinnen vor Paris, vgl. Abb. 68; **Kat. 82**.

³²⁴ Vgl. Van Mander, *Levens ant.*, fol. 75r zu *Van Nicias, Schilder an Athenen*. Es beinhaltet ein Vierzeiler aus dem Brief von Paris an Helena. Im *Grondt* bezieht sich Van Mander im VI. Kapitel, fol. 24r-24v, 20a-h auf den Brief von Helena an Paris.

³²⁵ Vgl. Miedema 1973 (Anm. 294), S. 643 f.

³²⁶ Vgl. Van Mander, *Levens Ned.*, 290r.

³²⁷ Zur Gestaltung und Bedeutung des Titelblatts von Jacob Matham, vgl. Becker, Jochen: From mythology to merchandise: an interpretation of the engraved title of Van Mander's *Wtlegghingh*. In: *Quaerendo*, 14/1984 (1), S. 18-42.

³²⁸ Van Mander, *Wtlegg.*, voor-rede, fol. *4r: „over eenighe Iaren in onse spraek in ondict in Druck uytghecomen“.

³²⁹ Miedema vermutet, dass Van Mander von diesem Werk starken Gebrauch gemacht hat, da er unter anderem im *Grondt* auf das Werk „*Transfor. lib. 14*“ verweist und kein anderes Werk den Titel *Transformationes* trägt. Vgl. Miedema 1973 (Anm. 294), S. 643.

eröffnen einem breiten Publikum den Zugang. Van Mander kritisiert, dass die mythologischen Geschichten lange Zeit negativ belegt und sie zu einem Gemeingut avanciert sind. Er verwünscht die Verklärungen, die die Wandlungssagen durchlebt haben und möchte den verborgenen Charakter der Geschichten wieder ans Licht bringen. Der bisherigen Handhabung der Fabeln soll damit ein Ende gesetzt werden. Der Flame reiht sich in die gängige Tradition ein, wenn er in seiner Vorrede von der tieferen Weisheit spricht, die in den Geschichten verborgen liegt^{330,331}. Er folgt dem gängigen Topos, dass die Fabeln zur Belehrung des Rezipienten gedacht sind. Unter dem Einfluss von Natalis Conti und der Einleitung von Aeneas *Métamorphose figurée* entscheidet sich Van Mander für das Modell der dreifachen Interpretation der mythologischen Geschichten, so können sie historischer, naturkundlicher und moralischer Art sein.³³² Es ist ein Aufruf zur größeren Wertschätzung der Wandlungssagen, befreit von einer Interpretation im christlichen Sinne oder wie Van Mander es formuliert: „Den Poeet kende Christum doch niet“³³³.

Die *Wtlegghingh* ist der erste traditionelle Metamorphose-Kommentar seiner Art in den Niederlanden und weist dem Leser die Richtung, welche Bedeutung die Wandlungssagen einnehmen können.³³⁴ An Ovids Aufbau orientierend ist es in 15 Bücher gegliedert und umfasst, wie Lowenthal anmerkt, im Gesamten mehr als 250 Seiten³³⁵. Van Mander, der empfiehlt, seine Auslegung parallel zu Ovids *Metamorphosen* zu lesen, vermittelt seinen Lesern eine wenig praktikable Anleitung; und das nicht nur in Bezug auf das Parisurteil, welches in der originalen Fassung keine Thematisierung gefunden hat, sondern auch bei den übrigen Episoden. Folgt man seiner Anweisung, bemerkt man schnell, dass sein Hinweis nicht zur leichteren Erschließung der

³³⁰ Auch der von Van Mander vermutlich angesprochene Florianus verwendet dieses Pathos in seiner Ausgabe von 1566, dass unter der Schale der Geschichte ein profitabler Kern stecke. Vgl. Spies, Marijke: *Poeetsche fabrijcken en andere allegorieën, eind 16de- begin 17de eeuw*. In: *Oud Holland*, 105/1991 (4), S. 231.

³³¹ Vgl. Sluijter 1986 (Anm. 1), S. 312-314.

³³² Vgl. Spies 1991 (Anm. 330), S. 240.

³³³ Van Mander, *Wtlegg.*, voor-rede, fol. *4v: „[...] dese Heydensche Fabulen [...] [...] [...] op Christum te duyten: want dese dingen hebben gheen obereencomste noch ghemeenschap: [...]“.

³³⁴ Vgl. Sluijter 2007 (Anm. 202), S. 52 f.

³³⁵ Vgl. Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 56.

Lektüre führt, denn der Autor stützt sich nicht bloß auf die *Metamorphosen* als einzige Quelle, sondern bezieht sich häufig auf Sekundärquellen, wie die von Giraldi, Conti oder Cartari.³³⁶ Von ihnen sind ab Mitte des 16. Jahrhunderts innerhalb von zwei Jahrzehnten die bedeutendsten mythografischen Handbücher des Renaissance-Humanismus erschienen³³⁷. Sie stehen strenggenommen in der Tradition Boccaccios und führen dessen Arbeit fort, die sie durch den vergrößerten Wissensstand weiterentwickelt haben.³³⁸ Lange Zeit weisen sie mit ihren Auslegungen die Richtung, da im übrigen Europa noch unkommentierte, volkssprachige Übersetzungen vorherrschen³³⁹. Gleichzeitig ist dies als Indikator für die zeitversetzte Entwicklung zu werten, denn während die mythografischen Handbücher auf ein gewisses Maß an Grundkenntnis bei den Lesern setzen können, müssen im restlichen Europa die Geschichten erst bekannt gemacht werden. Van Mander verfasst mit seiner *Wtlegghingh* nicht nur den ersten, sondern auch „den einzigen in Niederländisch verfassten kohärenten Kommentar zu den Fabeln der klassischen Mythologie“³⁴⁰ und schließt sich der italienischen Tradition an, wenn er seinen Ovid-Kommentar mit einer kurzen Darstellung allegorischer Figuren ergänzt.³⁴¹

Das Parisurteil findet in Van Manders *Wtlegghingh* verschiedentlich Eingang, zum Beispiel, wenn er die Göttinnen des Schönheitswettbewerbs im Einzelnen beschreibt. Der Leser erfährt bereits in Auszügen von den Geschehnissen auf dem Ida; unter anderem auch, dass die Entscheidung von Paris nicht aufgrund der Schönheit zwischen den Göttinnen gefallen ist. Im I. Buch zu *Van Iuno* wird der Leser informiert, dass die Göttin „beloofde [...]“

³³⁶ Vgl. Grohé 1996 (Anm. 7), S. 18.

³³⁷ Vgl. Giraldi: *De deis gentium historia*. Basel 1548; Cartari: *Imagini delli Die de gl'Antichi*. Venedig 1566 und Conti (gelegentlich auch als *Comes* bezeichnet): *Mythologiae sive explicationibus fabularum libri decem*. Venedig 1568.

³³⁸ Vgl. Guthmüller 1986 (Anm. 173), S. 30 f.

³³⁹ Das Dreiergespann Conti, Cartari und Giraldi nimmt im 16. Jahrhundert die europäische Führungsposition ein, wird aber bald durch Autoren, wie den Niederländer Gerhard Johann Vossius, eingeholt und überboten werden.

³⁴⁰ Grohé 1996 (Anm. 7), S. 22.

³⁴¹ Vgl. Müller 1993 (Anm. 292), S. 16.

Paris grooten rijckdom, dat hy haer den Appel soude toewijzen³⁴². Auf dieselbe Weise flieht Van Mander die Geschichte auch in den Kapiteln zu Venus und Minerva ein³⁴³.

Im XI. Buch finden sich in den aufeinanderfolgenden Kapiteln *Van Thetis, en Tethys; Van Paris* und *Van Helena* die Informationen zur Hochzeitsfeierlichkeit und den Ereignissen des Schönheitswettbewerbs auf wenigen Seiten zusammengefasst³⁴⁴. Der Leser würde vermuten, dass im Kapitel zu Paris detailreich die Geschehnisse auf dem Ida geschildert sind, tatsächlich liegt der Fokus auf seiner Herkunft. Beginnend mit dem Traum Hekubas, dass sie „een vlamme Fackel, die heel Asien in brandt stelde“³⁴⁵ gebären würde, leitet Van Mander die Lebensgeschichte von Paris ein und informiert den Rezipienten, dass der Handlungsverlauf über seine Aussetzung verschiedentlich überliefert ist. Van Mander bezieht sich hauptsächlich auf die Schilderung von Apollodor, gleichwohl er in diesem Zusammenhang seine verwendete Quelle nicht namentlich nennt. Neben der übereinstimmenden Information vom Traum Hekubas schildern beide das Überleben des ausgesetzten Kinds auf dieselbe Weise, so entspricht Van Manders Ausführung

„[...] , soo haest het kindt geboren was, dat bestelde aen
zijnen Herder Archelaus, om te brenghen in de bosschen
voor den wilde Dieren. Alwaer dit kindt van een Beerinne
gevonden wesende, soude ghesooght zijn gheweest den tijdt
van vijf daghen.“³⁴⁶,

der von Apollodor:

„Priamos gab das Kind, als es geboren war, zum Aussetzen
einem Sklaven, der es zum Ida (-Gebirge) bringen sollte; der

³⁴² Van Mander, Wtlegg., I. Buch, fol. 11r.

³⁴³ Vgl. Van Mander, Wtlegg., IV. Buch, fol. 31r zu *Van Venus* sowie V. Buch, fol. 43r zu *Van Pallas, oft Minerva*.

³⁴⁴ Vgl. Van Mander, Wtlegg., XI. Buch., 90v-94v.

³⁴⁵ Van Mander, Wtlegg., XI. Buch fol. 92r: *Van Paris*.

³⁴⁶ Van Mander, Wtlegg., XI. Buch, fol. 92r: *Van Paris*.

Sklave trug den Namen Agelaos. Das von diesem ausgesetzte Kleinkind wurde fünf Tage lang von einer Bärin genährt.“³⁴⁷

Beide Autoren bezeichnen Agelaos beziehungsweise Archelaos als späteren Ziehvater von Paris. Seine Eigenschaften von Stärke und Schönheit sind ein weiteres übereinstimmendes Detail, zudem führen sie die Namensgebung „Alexandros“ darauf zurück, dass Paris Räuber abgewehrt und seine Herden beschützt hat.

Der in Paris' Leben deutlich intervenierende Schönheitswettbewerb wird in diesem Zusammenhang lediglich mit den Worten „Nae dat hy den Goddinnen gevonnist hadde, [...]“³⁴⁸ erwähnt. Die sonst übliche Auslegung der *vita triplex* hat Van Mander weggelassen. Miedema vermutet, dass Van Mander auf die moralische Lektion im Kontext des Parisurteils verzichtet hat, da die Geschichte rein auf das menschliche Urteil bezogen ist³⁴⁹. Mit zuvor zitiertem Satz wird das Erkennen von Paris' wahrer Identität eingeleitet, fällt er sein Urteil über die Göttinnen ohne Kenntnisse seiner eigentlichen Herkunft. Er entscheidet sich für Venus vor dem Hintergrund, die gesellschaftliche Stellung eines Sklaven innezuhaben. Die Einflechtung des Schiedsgerichts in den Kontext von Paris' Identitätsfindung lässt über die Absichten nachdenken, welche Van Mander verfolgt, wenn er diesen Aspekt betont. Sollte der Leser darüber nachdenken, welche Möglichkeiten die Göttinnen ihm, einem vermeintlichen Sklaven, eröffnen? Wodurch sich die Frage ergibt, wie sich ein Hirte mit dem Angebot, ein Kriegsheld zu werden, überhaupt identifizieren könnte. Die Macht über Asien und Europa zu erlangen, erscheint ebenfalls utopisch. Ist es nicht die Liebe, die Venus ihm verspricht, die das einzige ist, mit dem er tatsächlich etwas anfangen kann?

Doch Van Mander bezweckt keine Abschwächung von Paris' Schuld und möchte bei seinen Lesern ebenfalls kein Verständnis für ihn erringen. Das Gegenteil ist beabsichtigt. Für Van Mander ist Paris' Entscheidung die logische Konsequenz seines primitiven Umfelds und erklärt sein Verhalten; entschuldigt es aber nicht. Damit reiht er sich in eine Argumentationskette ein,

³⁴⁷ Apollod. Epit III, 149 f. Zit. nach Brodersen 2004 (Anm. 51), S. 185; 187.

³⁴⁸ Van Mander, Wtllegg., XI. Buch, fol. 92v: *Van Paris*.

³⁴⁹ Vgl. Miedema 1973 (Anm. 294), S. 485.

die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt; auch bei Van Manders Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgängern wird Paris' Fehlurteil meist auf das jugendliche Alter, die mangelnde Bildung oder den sexuellen Trieb zurückgeführt³⁵⁰. Eigenschaften von wechselseitiger Wirkung, welche die einzelnen Aspekte weiter verstärken.

Die Ereignisse, die zum Parisurteil führten, findet der Leser im vorhergehenden Kapitel *Van Thetis, en Tethys* detailreich beschrieben:

„[...] want *Iuppiter* liet tot dit heerlijk Bruyloft-mael (dat op den bergh *Pelion* geschiede) roepen alle Goden, uyngenomen de Tweedracht: de welke toornigh, om datse achter ghelaten was, heeft daer een listigh quaet aengericht en berockt, werpende onder den Goddinnen eenen gulden twist-appel:
want daer was op geschreven. Desen gulden Appel schoon, zy de schoonste hier te loon. Sy hadde desen Appel snellijck met haer vuyt Draeck-vleughelen gheweest halen by den Hesperiden, [...]“³⁵¹

Das besondere Detail der drachenflügeligen Eris ist äußerst selten und findet sich laut Grootkerk ansonsten nur bei Lemaire's *Illustrations*³⁵². Neben diesen und anderen Analogien scheint sich Van Mander auch in der auf das Zitat nachfolgenden Beschreibung der Geschehnisse an Lemaire zu orientieren,

³⁵⁰ Unter anderem hat Justus Lipsius am Beispiel von Paris die sexuelle Zwanglosigkeit heftig kritisiert: „He is an evill governor, who of a large and ample fortune, can not gather any other profit than the usurpation of licentiousnesse: who taketh no care matters passe, but playeth the Prince voluptuousnesse and lust.“ Lipsius: Tacitus, 4. Buch. Antwerpen 1574. Zit. aus McGee, Julie L.: Corneliszoon van Haarlem (1562-1638). Patrons, Friends and Dutch Humanists. Nieuwkoop 1991 (Bibliotheca humanistica & reformatrica, 48), S. 199.

³⁵¹ Van Mander, Wtlegg., Buch XI, fol. 90v: *Van Thetis, en Tethys*. Mit Hervorhebung zitiert.

³⁵² Grootkerks Dissertation zur Thematik der Peleus-Hochzeit ist äußerst kritisch zu bewerten; thematisch möchte er eine protestantische beziehungsweise katholische Ikonografie bei den Göttermahlzeiten nachweisen. Behauptungen, wie Wtewael sei Katholik (tatsächlich sympathisierte dieser später mit dem Calvinismus, vgl. Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 32-34), die unkritische Verwendung von falschen Zuschreibungen aus der Literatur, die schnelle Bereitschaft, widersprüchliche Fakten seiner eigenen These zweckdienlich zu unterstellen, sind bloß die schwerwiegendsten Kritikpunkte. Nichtsdestotrotz ist Grootkerk bei seiner Ausführung zur verwendeten Quelle von Van Manders Motiv der Drachenflügel zu folgen. Vgl. Grootkerk, Paul: The wedding of Peleus and Thetis in art and literature of the Middle Ages and Renaissance. Diss. Case Western Reserve University 1975, S. 21-23.

wenn er unter anderem von Jupiter berichtet, der die Aufgabe des Entscheidens ausschlägt, um nicht den Zorn der beiden Verliererinnen auf sich zu ziehen und daher den Sterblichen für das Richteramt bestimmt.

Bei der Schilderung des Parisurteils orientiert sich Van Mander sehr genau an Apuleius' Ausführungen, den er auch namentlich benennt. Gleichzeitig scheint es aber nicht in den bisherigen Kontext zu passen, wenn Van Mander infolge seiner Orientierung an Apuleius Paris reich bekleidet wie einen trojanischen Königssohn auftreten lässt und ihn mit einem „gulden tulbandt“³⁵³ beschreibt, aber im darauffolgenden Kapitel die einfache Herkunft von Paris während der Urteilsfindung referiert. Ein möglicher inhärenter Sinn erschließt sich nicht³⁵⁴.

Indem sich Van Mander weiterhin an die Vorlage von Apuleius hält, entscheidet er sich für jene Schilderung, aus der deutlich hervorgeht, dass die anderen Göttinnen gegenüber der Schönheit von Venus keine Chance hatten. Ihr herausragendes Erscheinungsbild ist für den „lichtveerdighen Richter *Paris*“³⁵⁵ bei Venus augenscheinlich:

„dan dat sy met een doorschijnigh sijden cleeyken,
beschaduwde haer sichtbare Vrouwlijckhey [...].“³⁵⁶

Nachdem Van Mander im Thetis-Kapitel auf ihre Vermählung mit Peleus eingegangen ist, erfährt der Leser im darauffolgenden Kapitel *Van Paris*, wie bereits thematisiert, mehr zu dessen Herkunft. Daraufhin folgt in *Van Helena* eine „historisch uytlegghing op Peleus en *Thetis*“³⁵⁷ sowie eine „natuerlijcke uytlegghingh op de Bruyloft van Peleus en Thetis“³⁵⁸ und mit der „leerlijcke uytlegghinghen op t'vonnis van Paris“³⁵⁹ wird die Thematik abgeschlossen.

³⁵³ Van Mander, Wtlegg., XI. Buch, fol. 91r: *Van Thetis, en Tethys*.

³⁵⁴ Die widersprüchliche Ausführung von Van Mander fand in der Literatur bisher keine Kommentierung. Die Mehrzahl der Autoren hat den Fokus auf die nachfolgende Auslegung der Geschichte gelegt, sodass dieser Bestandteil unbeachtet blieb.

³⁵⁵ Van Mander, Wtlegg., XI. Buch, fol. 92r: *Van Thetis, en Tethys*. Mit Hervorhebung zitiert.

³⁵⁶ Van Mander, Wtlegg., XI. Buch, fol. 91v: *Van Thetis, en Tethys*.

³⁵⁷ Van Mander, Wtlegg., XI. Buch, fol. 93v: *Van Helena*. Mit Hervorhebung zitiert.

³⁵⁸ Van Mander, Wtlegg., XI. Buch, fol. 94r: *Van Helena*.

³⁵⁹ Van Mander, Wtlegg., XI. Buch, fol. 94r: *Van Helena*.

Die historische Auslegung bezieht sich auf die Geburt von Achilles, der aus der Verbindung von Peleus und Thetis entstanden ist. Die Interpretation nimmt nur wenige Zeilen ein, der Sinngehalt erschließt sich von alleine. Die Fokussierung auf die Geburt eines Helden, welcher aus der Vereinigung zweier Eheleute resultiert, impliziert, dass die negativen Ereignisse der Hochzeit in den Hintergrund rücken. Die Geschichte weckt nun ganz andere Assoziationen, als wenn der Apfelwurf im Mittelpunkt der Erzählung steht. Unter dieser Bedingung kann die Geschichte von Peleus und Thetis zur Hochzeitsallegorie umfunktionierte werden. Für Van Mander liegt die Gewichtung auf einer natürlichen und moralischen Deutung. Bei der „natuerlicke“ Interpretation dient ihm laut Froitzheim-Hegger Fulgentius als Quelle, wenn er ein Modell für die Entstehung allen Lebens skizziert³⁶⁰. Dass sich Van Mander über Lemaire auf Fulgentius bezieht, ist jedoch wahrscheinlicher, folgt er ihm bereits verschiedentlich in der *Wtleghingh*, des Weiteren orientiert sich Lemaire's Schilderung über die Vereinigung verschiedener Elementarkräfte an Fulgentius' Auslegung. Zum wiederholten Mal wird die antike Schöpfungsgeschichte wiedergegeben, die sich darauf bezieht, dass an der Erschaffung des Lebens die drei Elementarkräfte Erde (Peleus), Wasser (Thetis) und Hitze (Jupiter) beteiligt sind und sich vermischen. Die Seele ist den Menschen von den Göttern in den Körper gegeben worden und durch ihre Gaben erreichen sie Vervollkommnung. Die fehlende Einladung von Eris resultiert aus ihren Eigenschaften, Mäßigkeit und Freundschaft aus dem Gleichgewicht zu bringen. Die Peleus-Hochzeit wird zu einem allgemeingültigen Beispiel, das die Beschaffenheit der menschlichen Seele verbildlicht und mit Eris die damit verbundenen Gefahren aufzeigt.³⁶¹

„Maar wanneer tweedracht, en onghelijckheyd der
natuerlijcke crachten overvallen, oft geweldigh worden, dan
vergaet niet alleen de ghematicheyt: maar de heel
t'saemstellinghe wort los en versmilt. Want even ghelijck

³⁶⁰ Vgl. Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 96.

³⁶¹ Vgl. Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 56.

vriendlijckheyt en eenicheyt, beginselen der teelinghen zijn:
alsoo zijn oock tweedracht, twist en gekijf, beginselen des
verderfs.³⁶²

Diesem Zerfall, so die Warnung Van Manders, sind Länder, Städte und Staaten ausgesetzt, er kann aber genauso auch jedes menschliche Individuum betreffen; und damit wird auf den Anlass des Parisurteils übergeleitet:

„want daer is geen dinghen datse lichtlijcker doet vervallen,
en ellendigh maeckt, als de swarte vuyle tweedracht, welke
daeghlijcx den twist-appel tusschen de dry Goddinnen, *Iuno*,
Pallas, en *Venus*, werpt: [...]“³⁶³

Nach einem kurzen Exkurs über selten vorkommende Herrscher, die „rijck, wijs, en matigh“³⁶⁴ sind und damit über die Eigenschaften verfügen, welche einen guten Regierenden ausmachen, geht Van Mander in die „leerlicke“ Auslegung über. Das Parisurteil findet als politische Allegorie Anwendung und richtet sich als Negativbeispiel an alle Herrschenden, die sich weiser verhalten sollen als Paris und ihre Entscheidungen auch in Anbetracht des Gemeinwohls fällen sollen. Wie Sluijter anmerkt, orientiert sich Van Mander dabei beinahe wörtlich an Conti. Die Erkenntnis, zu der die Autoren kommen, ist gemeinschaftlich dieselbe: Eris steht für den streitsüchtigen Menschen, der von Eifersucht getrieben Unheil unter den guten Menschen anrichten möchte – hier durch die drei Göttinnen verkörpert.³⁶⁵

Dass jenes, durch das Angebot der schönen Helena, motivierte Urteil, ein Fehlurteil ist, ist für Van Mander eine logische Konsequenz, sodass er seine Leser rhetorisch nach ihrer Verwunderung fragt. Denn was kann schon anderes von einem bestechlichen Richter erwartet werden? Durch Jupiters Entscheidung wird die Aufgabe des Richters an „een Landtsman en Schaep-
hoeder“³⁶⁶ übertragen und von Wollust getrieben, bringt Paris „verderf van

³⁶² Van Mander, Wtlegg., Buch XI, fol. 94r: *Van Helena*.

³⁶³ Van Mander, Wtlegg., Buch XI, fol. 94r: *Van Helena*. Mit Hervorhebung zitiert.

³⁶⁴ Van Mander, Wtlegg., Buch XI, fol. 94r: *Van Helena*.

³⁶⁵ Vgl. Sluijter 1986 (Anm. 1), S. 198 f.

³⁶⁶ Van Mander, Wtlegg., XI. Buch, fol. 94v: *Van Helena*.

zijn gantsch gheslacht³⁶⁷. Van Mander resümiert, dass die alten Dichter damit die käuflichen und untreuen Richter verspotten und dass ein jeder ein gerechtes Urteil verdient hat.³⁶⁸ Was seine eigenen Leser anbelangt, und hier wendet er sich insbesondere an die Jugend, versucht er sie wachzurütteln, den „groote schade en verderf“³⁶⁹ zu bedenken, der durch Leichtfertigkeit zu Stande kommt:

„Soo datter haest niet schadelijcker en is in den Menschen,
als een verkeert quaet oordeel: want hier uyt ontstaet ter
Weerelt, alle quade oneenicheden, krijghen, beroerten, en
ellenden: en dit quaet oordeel heeft alleen zijnen oorsprong
uyt het onverstant, [...]“³⁷⁰

Wie bereits im *Grondt* verwendet Van Mander das Parisurteil erneut zur Ermahnung der Jugend, dass besonders die jungen Menschen das törichte Urteil nicht fälsch verstehen sollen. Den Leser mit erhobenem Zeigefinger zu ermahnen, gehört schlicht noch immer zum gängigen Topos der Literaten. Van Manders Auslegung macht dem Leser die Bedeutungsmöglichkeit der Peleus-Hochzeit und des Parisurteils deutlich, die sich nicht nur auf einen nebulösen, philosophischen Bereich bezieht, sondern konkret auf das eigene Leben übertragbar ist. Die Gewichtung der *Wtleghingh* beschränkt sich jedoch auf literarisches Gebiet. Der dargelegte Zusammenhang der beiden Geschichten und die differenten Facetten, die sie einnehmen können, haben sicherlich die Phantasie der Leserschaft angeregt, worunter sich auch Maler befunden haben können; eine direkte Anleitung zu geben, darin besteht offensichtlich nicht das Ziel von Van Mander. Die Gliederung seiner Metamorphose-Auslegung wird vielmehr dem Anspruch gerecht, dass der Rezipient sich durch einfaches Nachschlagen über die wichtigsten Anhaltspunkte der

³⁶⁷ Van Mander, *Wtlegg.*, XI. Buch, fol. 94v: *Van Helena*.

³⁶⁸ Vgl. Van Mander, *Wtlegg.*, XI. Buch, fol. 94v: *Van Helena*.

³⁶⁹ Van Mander, *Wtlegg.*, XI. Buch, fol. 94v: *Van Helena*.

³⁷⁰ Van Mander, *Wtlegg.*, XI. Buch, fol. 94v: *Van Helena*.

mythologischen Episoden informieren kann und sich den Inhalt bestenfalls dadurch aneignet³⁷¹.

Über die ikonografischen Merkmale der einzelnen Gottheiten kann sich der interessierte Leser in der daran anschließenden *Wtbeeldinge* informieren. Im ersten Buch sind die Beschreibungen der Göttinnen des Schönheitswettbewerbs auf einer Seite zusammengefasst³⁷²; auf dieser und der nachfolgenden findet sich außerdem ein ausführlicherer Bericht zu Merkur³⁷³, welcher in den Geschehnissen um das Parisurteil einen festen Platz einnimmt. Die Kurzbeschreibungen zu den jeweiligen Göttinnen sind allgemein gehalten und orientieren sich am gängigen Topos. Juno, die den Anfang macht, ist als Göttin des Reichtums beschrieben, als deren Attribute ihr Zepter sowie ihr Pfau genannt ist. Die Beschreibung ihrer Kleidung ist im Zusammenhang des Paris-Mythos zu vernachlässigen, legt die Malerei mehrheitlich ihren Schwerpunkt auf die Nacktheit. Auf Juno folgt die charakteristische Beschreibung von Venus und Minerva. Venus' Verbindung mit Rosen sowie ihr von Tauben und Schwänen gezogener Wagen sind ebenso bekannt wie die Merkmale von Minerva. Ihre Beschreibung fällt im Vergleich zu den beiden anderen Passagen noch kürzer aus, da, wie Van Mander ausführt, bereits an anderer Stelle, im V. Buch der *Wtlegghingh*, ausführlich auf ihre Person eingegangen worden ist. Aber auch hier lassen sich keine spezifischen Details zu ihrem Erscheinungsbild finden, orientieren sie sich am bekannten Bild der Gottheit. Merkur reiht sich durch die entsprechende Vorgehensweise ein, ihm ist jedoch ein längerer Text gewidmet als den Göttinnen. Die Attribute wie Umhang, Caduceus und geflügelte Schuhe werden im Zusammenhang seiner Versinnbildlichungen genannt.

Die Charakterisierung der göttlichen Protagonisten bleibt auch in diesem Bereich allgemeingültig formuliert. Für die Lehrlinge beinhaltet sie wichtige Informationen. Der Leser, der sich mit der Thematik auskennt, trifft auf Altbekanntes. Geht man davon aus, dass die Maler Van Manders *Schilder-*

³⁷¹ Für Van Mander bildet das Studium der einzelnen Geschichten die Basis der Historienmalerei und das Einprägen kann sozusagen als Kür bezeichnet werden. Vgl. Van Mander, *Grondt*, V. Kapitel, fol. 15v; 7g-h.

³⁷² Vgl. Van Mander, *Wtbeeld.*, I. Buch, fol. 126v.

³⁷³ Vgl. Van Mander, *Wtbeeld.*, I. Buch, fol. 126v-127r.

Boeck als einen praktischen Leitfaden begriffen und angewendet haben, so kann impliziert werden, dass sich bestimmte Details, die der Flame nennt, nach Erscheinen seines Buchs überdurchschnittlich oft in der Malerei wiederfinden lassen. Die These vermittelt, dass Details genannt sind, die Van Mander von anderen Autoren unterscheidet, sodass sich ein direkter Einfluss auf ihn begründen könnte. Betrachtet man seine Aussagen bezüglich des Parisurteils oder der Peleus-Hochzeit, dann ist festzustellen, dass sich die beschreibenden Details nur wenig vom gängigen Repertoire differenzieren, sodass sie in einer bildlichen Umsetzung nicht explizit auf ihn zurückzuführen sind. Nur eine Einzelheit ist bei Van Mander ungewöhnlich und das ist die aus Lemaires *Illustrations* entlehnte Eris mit den Drachenflügeln. Eris als Auslöser des Streits findet seit dem 17. Jahrhundert in den bildlichen Auseinandersetzungen verstärkt Anklang, doch ist unter diesen Werken keines bekannt, welches die Flügel auf ebendiese Weise charakterisiert. Die Göttin der Zwietracht ist als logischer Bestandteil in das Bildthema eingeführt, da es den Betrachter an die Auslösung des Streits erinnert. Es wäre zudem äußerst kritisch zu bewerten gewesen, wenn die Annahme, dass Van Manders schriftliche Äußerungen Einfluss auf die Motivik der Malerei genommen hätten, an einem einzigen Detail hätte festgemacht werden müssen. Van Manders Verdienst besteht im dritten Teil seines *Schilder-Boeck* darin, den mythologischen Stoff mit seinen verschiedenen Deutungen dem Rezipienten zugänglich zu machen, durch den Aufbau sind die einzelnen Episoden und Protagonisten leicht nachzuschlagen und zu erfassen. Er erläutert den Sinn hinter den Geschichten und bezieht seine Leser mit ein, wenn er sie auf rhetorische Weise befragt. Wie Van Mander mit literarischen Mitteln informiert und belehrt, haben auch die Maler ihre Methoden gefunden, dass sich der Bildsinn in ihrem Medium selbstständig ergibt. Sie stehen beide nicht in einer emblematischen Tradition, sodass die Schrift einerseits nicht das Bildchen benötigt, um die Neugierde des Betrachters zu wecken und andererseits steht das malerische Zeugnis nicht in der Unterordnung des Worts, wodurch sich erst eine tiefere Bedeutungsschicht ergibt. Wie noch gezeigt wird, liefert das Bild die Hinweise für die Richtung der Ausdeutung eigenständig. Beide Umsetzungen, sowohl das schriftliche als auch das malerische Zeugnis, haben demgemäß ihren Weg gefunden, den Rezipienten zu erreichen und ihm die inhärente Botschaft nahezubringen.

4.2.2 Das Parisurteil und seine Vorgeschichte im Wandel ihrer Nutzbarkeit

Die Gefahr, die Van Mander am Beispiel von Paris seinen Lesern aufzeigt, ist durch den Anblick der nackten Venus erregt worden. Auch während des 17. Jahrhunderts hat das Auge als Medium der Lust weiterhin seine Gültigkeit und basiert auf der mittelalterlichen Auffassung, dass es die Pforte zum Körper darstellt, wodurch die Außenwelt in die Seele eindringen kann.³⁷⁴ Jacob Cats kennt ebenfalls diese Gefahr, wenn er seine Leser im *Toneel van de mannelicke achtbaerheit* (1633) vor dem Charme der Frauen warnt. Seine pädagogischen Schriften, die sich der moralischen Unterweisung der Mittelklasse verschrieben haben, sind neudeutsch als Bestseller zu bezeichnen³⁷⁵. In dem sehr erfolgreichen Buch *Houwelijck*, das erstmalig 1625 in Middelburg erschien, widmet sich Cats dem Ehe- und Familienleben³⁷⁶.³⁷⁷ Das Familienbild, das Cats skizziert, ist patriarchalisch: Der Vater ist das Oberhaupt und der Ernährer der Familie, währenddessen die Kindererziehung und die Haushaltsführung den Frauen obliegt. Den größten Bereich in der *Houwelijck* nimmt die detaillierte Beschreibung der Pflichten der Ehefrau ein, die ihrem Mann gehorsam sein muss; er wiederum hat sie zu unterweisen.³⁷⁸ Im Verlauf seiner Ausführungen bespricht Cats das Phänomen der nackten Brust, deren Anblick er scharfkritisiert, da dieser zu Aufregungen führt.³⁷⁹ In diesem Kontext kommt er auf Paris zu sprechen:

„Is't niete en selsaem stuck, dat, oock in onse dagen,
De groote van het lant den boesem open dragen,
En toonen alle man dat voor een weerden vrient
Verzegelt, toegedaen, en opgesoten dient.

³⁷⁴ Vgl. Grohé 1996 (Anm. 7), S. 279.

³⁷⁵ Von Cats stammen mehrere Bücher, die sich der Unterweisung der Frau und ihren Pflichten widmet. Vgl. u. a. Cats, Jacob: *Maedchen-plicht ofte ampt der ionck-vrovwen in eerbaer liefde aen-ghewesen door sinne-beelden*. Amsterdam 1618.

³⁷⁶ Das Werk wurde mehrfach neu aufgelegt, sodass es Schätzungen gibt, dass um die Mitte des 17. Jahrhunderts 50 000 Exemplare von der Schrift im Umlauf waren. Vgl. Brown, Christopher: *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. München 1984, S. 58.

³⁷⁷ Vgl. Healy, Fiona: *Venus en de 16de- en 17de-eeuwse kunst in de Nederlanden*. In: Ekkehard Mai (Hg.): *Venus vergeten mythe. Voorstellingen van een godin van Cranach tot Cézanne*. Antwerpen 2001, S. 117.

³⁷⁸ Vgl. Brown 1984 (Anm. 376), S. 57 f.

³⁷⁹ Vgl. Cats, Jacob: *Houwelijck*. Amsterdam 1661, S. 168.

[...]

Ten is met geen en mont ten vollen uyt te drucken,
Waer toe het los gesicht de ziele weet te rucken;
Hoe verre dat het vyer door al de leden schiet
Wanneer de osse jeught een naeckten boesem siet:
Dat Paris van de lust soo diep is ingenomen
Is by Helene selfs ten deele by gekomen,
Sijn licht-ontsteken hert ontfingh een snelle vlam
Om dates watt e bloot uyt hare kamer quam.³⁸⁰

Das Dreiergespann – Schönheit, Lust und Wahrnehmung – letzteres durch die Augen als „verborgen verleiders“³⁸¹ bedingt, besiegelt das Unglück und bereitet den Weg zu tugendfeindlichem Leben. Die Warnung vor der Sinnelust gehört zum gängigen Tenor des Jahrhunderts. Das Urteil von Paris mit seinen verhängnisvollen Folgen fügt sich vorbehaltlos in diesen Kontext ein und funktioniert als allgemeingültiges Beispiel für die zerstörerische Macht der sinnlichen Liebe.

Das Parisurteil spielt in der niederländischen Literatur eine größere Rolle als die Peleus-Hochzeit, lassen sich nur wenige Hinweise auf die fatalen Vorfälle bei der Hochzeitsfeierlichkeit finden^{382, 383}. Gerbrand Bredero hat in seinem Lied *Der Goden Waertschap*³⁸⁴ die gefährlichen Zusammenhänge, welche auf dem Götterfest herrschten, erkannt und warnt seine Leser davor, dass die Kombination von einem Übermaß an Liebe, Alkohol und Essen unter gleichzeitiger Entstehung von Neid und Streit nur schrecklich enden kann. Doch verweist er nicht explizit auf die Peleus-Hochzeit. Darauf übertragen findet dieses explosive Gemisch seinen Höhepunkt im Parisurteil und in der Zerstörung Trojas sein Ende. Wie Froitzheim-Hegger ausführt, handelt es sich dabei

³⁸⁰ Cats 1661 (Anm. 379), S. 168.

³⁸¹ Sluijter 1986 (Anm. 1), S. 279.

³⁸² Sluijter weist in seiner Dissertationsschrift auf weitere Autoren hin, die sich neben Van Mander und Cats mit der Thematik des Parisurteils auseinandergesetzt haben. Seinen Ausführungen sind namentlich keine weiteren hinzuzufügen. Ansonsten vgl. Sluijter 1986 (Anm. 1), S. 200-217.

³⁸³ Vgl. Sluijter 1986 (Anm. 1), S. 200.

³⁸⁴ In schriftlicher Form ist Brederos Lied zuerst in Amsterdam im Jahr 1621 im *Geestigh Liedt-Boeckken* publiziert worden.

schlicht um „die logische Konsequenz aus solchermaßen verabscheuungswürdigem Verhalten“³⁸⁵, welches die „Folge ausschweifenden Benehmens“³⁸⁶ ist.

In den Bühnenstücken von Pieter Cornelisz. Hooft und Jan Hermansz. Krul nimmt die Vorgeschichte zum Schönheitswettbewerb ebenfalls eine untergeordnete Rolle ein. Bei Hoofts *Paris oordeel* (1608-1618) kann lediglich der äußerst informierte Rezipient die kleine Andeutung richtig verstehen, wenn Merkur den Schafhirten aufklärt, dass er den Apfel einer der Göttinnen zuweisen soll, den man auf eine Essenstafel geworfen hätte³⁸⁷. In der krulschen Version *'t Vonnis van Paris en d'ontschaekinghe van Helena* (1637) kommt die Götterhochzeit zur Sprache, wenn Paris Merkur nach den Umständen des Streits befragt. Der Götterbote äußert ähnliche Gründe, wie sie in Brederos Version zu finden sind: Die Ursache ist im exzessiven Verhalten der feiernen Gesellschaft zu finden.³⁸⁸ Van Mander hingegen hat auf eine negative Kommentierung der Ausschweifungen der Hochzeitsgäste verzichtet, er betont den harmonischen Zustand, der durch Eris nicht von Dauer ist. Sein Ziel ist eine politische Allegorie, um Einheit auszudrücken, deren sensibles Gebilde durch die Zwietracht ein Ende finden kann.

Auch bei Krul erwartet man eine dem Stück inhärente Moral, trägt es den Untertitel *Op den reghel. Die sich van 't spoor des Deuchts maer eenmael af laet. /Vervalt hoe langhs hoe meer tot velerhande quaden*. Das Laster, welches am Ende der Geschichte triumphiert, findet jedoch keine zusätzliche Moralisierung. Krul kann darauf verzichten und den erzählerischen Schwerpunkt an anderer Stelle legen, da der Kontext, in welchem seine Schrift wirkt, ihm diese Möglichkeit bietet. Die Erstaufführung von Kruls Werk findet am 17. Oktober 1637 im Theater von Jacob van Campen statt, wo es noch im selben Jahr, am 2. Dezember, ein weiteres Mal inszeniert wird. Krul wendet sich mit seiner Schrift an den gebildeten, kulturell beflissenen Bürger, sodass er die Kenntnisse über den fatalen Ausgang der Geschichte voraussetzt und

³⁸⁵ Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 102.

³⁸⁶ Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 102.

³⁸⁷ Vgl. Hooft, Pieter C.; Hellinga, Wytze Gerbens; Tuynman, Pierre: *Alle de gedrukte Werken. 1611-1738. Gedichten 1636*. Bd. 3. 9 Bände. Amsterdam 1972, S. 172.

³⁸⁸ Vgl. Sluijter 1986 (Anm. 1), S. 200.

sich dem Konflikt zwischen den Sinnen und dem Geist widmen kann.³⁸⁹ Ab 1648 wird sein Werk in Verbindung mit einer Bühnenarchitektur inszeniert, bei der der obere Bereich mittels zweier Türen geschlossen werden kann, worauf sich das von Moeyaert gemalte Parisurteil mit der Aufschrift „Jupiter omnibus idem“ befindet (Abb. 26; Abb. 26.1)^{390, 391}. Dass sich Van Campen für dieses mythologische Thema entscheidet, muss im Zusammenhang Jacob Blocks erfasst werden, unter dessen Einfluss er möglicherweise steht, denn Block war nicht nur ein großer Bewunderer von Krul, sondern hat 1641 ebenfalls eine leitende Position im Theater inne.³⁹²

Hoofts Parisurteil³⁹³ orientiert sich eng an der Vorlage Lukians und stellt satirisch überspitzt das Gezänk der Göttinnen in den Vordergrund³⁹⁴. Nachdem jede der drei Göttinnen vor Paris getreten ist und ihr Plädoyer gehalten hat, kann er dennoch kein Urteil fällen. Nachdem seine Bitte nach zwei weiteren Äpfel abgelehnt worden ist, denn jede hätte seines Erachtens den Preis verdient, erreicht Hoofts Schilderung ihren Höhepunkt, wenn Paris nur noch eine Möglichkeit in der Lösung der Streitfrage sieht:

³⁸⁹ Vgl. Sluijter 1986 (Anm. 1), S. 214 f.

³⁹⁰ Vgl. **Kat. 92**. Zur Integration des Parisurteils in die Bühnenarchitektur sowie zur technischen Mechanik des Bühnenbilds, vgl. Hummelen, W. M. H.: Inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637. In: verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Nr. 73/1967 (3), S. 7-9 und Kuyper, W.: Een maniëristisch theater van een barock architect. In: Bulletin van de koninklijke Nederlandse Oudheidkundige, 69/1970, S. 99-177. Bei Hummelen findet sich neben den entsprechenden Abbildungen auch eine dreidimensionale Rekonstruktion der Bühne. Kuyper hat eine Endabrechnung der angefallenen Kosten aufgelistet, aus der hervorgeht, dass Moeyaert Anfang 1640 für die Gestaltung des Himmels mit zwei Schirmen 140 Gulden erhielt, vgl. Kuyper 1970 (Anm. 390), S. 102. Moeyaert war bis 1641 Regent des Schauspielhauses.

³⁹¹ Vgl. Albach, Ben: De schouwburg van Jacob van Campen. In: Oud Holland, 85/1970 (1), S. 102; Tümpel, Astrid: Claes Cornelisz. Moeyaert. In: Oud Holland, 88/1974 (1-2), S. 21.

³⁹² Vgl. Albach 1970 (Anm. 391), S. 102 f.

³⁹³ Hoofts *Paris Oordeel* wird 1636 zusammen mit der Metamorphose-Übersetzung Vondels herausgegeben. 1713 wird es ein weiteres Mal in dieser Form publiziert und ist durch den Kommentar von De Ryers erweitert worden. Vgl. Sluijter 1986 (Anm. 1), S. 214; Fn. 4.

³⁹⁴ Einen Überblick über die unterschiedlichen Quellen, die Hooft verwendet hat, bietet der Aufsatz von Kruyter, C. W. de: Ontlening en vernieuwing in 'Paris Oordeel'. In: E. K. Grootes (Hg.): *Studies over Hooft. Uyt liefde geschreven. 1581-16 maart-1981*. Groningen 1981, S. 131-147.

„Maer, moet ik, wie in all's de schoonste zy van drie
Verklaeren, noodigh is 't dan dat ik alles zie.“³⁹⁵

Eine Bitte, wie sie auch in Lukians *Göttergesprächen* vorkommt, nur dass sich Paris dieses Mal nicht an Merkur, sondern direkt an die Göttinnen wendet. An entscheidender Stelle folgt Hooft dann wieder der mittelalterlichen Tradition, wenn er berichtet, dass sich Paris „in eenen klaeren droom“³⁹⁶ befindet³⁹⁷. Die Traum-Transformation ist vermutlich der weiteren Schilderung geschuldet, da der schlafende Zustand von den Göttinnen als Argument angeführt wird, dass sie dadurch weniger große Bedenken hätten, sich zu entkleiden³⁹⁸. Die nachfolgende Entscheidung von Paris ist bekannt. Doch bleibt die Frage, will Hooft bloß unterhalten, indem er das komische Moment überspitzt? Das Verhalten der Göttinnen mit ihren übertriebenen Reaktionen und die Eifersucht Merkurs, über das ihm vorenthaltene Betrachten der nackten Göttinnen, ist possierlich. Allerdings wird damit auch ein deutliches Bild skizziert: Wer an einem tieferen Sinn interessiert ist, wird in den Plädoyers der Göttinnen die Thematisierung der *vita triplex* erkennen sowie die charakterlichen Abgründe in den eher menschlichen Reaktionen der einzelnen göttlichen Protagonisten. Der Unterhaltungswert der Geschichte steht wie bereits in den bebilderten Metamorphose-Ausgaben in Abhängigkeit zum Bildungs- und Erwartungshorizont des einzelnen Rezipienten.

Im Vergleich zu den Bühnenschriften lassen die Liebes- und Hochzeitsdichtungen nur wenig Spielraum zur Interpretation und sind aufgrund ihres Kontexts durchweg positiv belegt. Findet die Vermählung von Peleus und Thetis als Topos für Hochzeitsgedichte Verwendung, so ist der erzählerische Schwerpunkt auf den Moment vor dem Erscheinen der Göttin der Zwietracht

³⁹⁵ Hooft et al. 1972 (Anm. 387), S. 179.

³⁹⁶ Hooft et al. 1972 (Anm. 387), S. 171.

³⁹⁷ Broekman gibt in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass der Text nur wenig Anhaltspunkte für die praktische Umsetzung auf der Bühne gibt und die Mittel des 17. Jahrhunderts sehr gering waren, einen schlafenden, aber handelnden und dazu noch lüsternen Paris zu verkörpern. Vgl. Broekmans, Theo H. J.: *De 'Tafelspelen' van Pieter Cz. Hooft*. Amsterdam 1992, S. 29.

³⁹⁸ Sluijter geht in seiner Ausführung nicht darauf ein, dass Hooft Paris träumend schildert. Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 131 f.

gelegt und beschreibt einen Zustand des Friedens. Der in dem Gedicht angesprochene Regent erfährt ein Lob, indem der Zustand, der auf der Hochzeit von Peleus herrscht, mit dem seiner Regierungszeit gleichgesetzt ist.³⁹⁹ In diesem Genre trifft man auf bekannte Autoren wie Hooft, der im Jahr 1613 ein Gedicht über die mythologische Hochzeit zu Ehren der Vermählung von Friedrich V., Pfalzgraf und Kurfürst der Pfalz, mit seiner Braut Elisabeth Stuart verfasste.⁴⁰⁰ Damit reiht sich Hooft in die lange Tradition der Hochzeitsgedichte ein, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lassen. Doch lassen sich auch unmittelbare Vorgänger, wie beispielsweise Jan van der Noot, finden, dessen Gedicht *Memoria Aeen Wilhelmus Van Nassau en Charlotte Van Bourbon* ebendiese eheliche Verbindung feiert und sie mit dem Goldenen Zeitalter gleichsetzt.⁴⁰¹ Weitere Beispiele für diese Verwendung der Peleus-Hochzeit lassen sich anführen⁴⁰², doch wäre der Erkenntnisgewinn gering, haben sie doch sämtlich dieselbe Funktion: Die Verherrlichung der Verbindung und das Lob über die gute Regierung.

Das Parisurteil kann dieselben Funktionen bedienen wie die Peleus-Hochzeit, jedoch eher selten in der gleichen literarischen Gattung. In der Liebesdichtung, bei welcher die Sage herangezogen wird, soll es den Vermählten schmeicheln. Es wird nicht nur die Schönheit der Braut besungen, deren Schönheit mit jener der Liebesgöttin gleichzusetzen ist, sondern auch die rechte Wahl des Bräutigam-Paris' wird gelobt. Paris' negative Charakterzüge beeinträchtigen nicht die Parallelisierung mit der antiken Figur. Indem der Bräutigam-Paris sich für seine Braut-Venus entscheidet und ihr den Apfel überreicht, kommt es in ihrer Person zur Verschmelzung der Eigenschaften aller drei Göttinnen. Vondel verwendet das Motiv verschiedene Male, unter anderem bei seinem Gedicht über Sophie Amalie, Königin von Dänemark,

³⁹⁹ Vgl. Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 94; Fn. 362.

⁴⁰⁰ Vgl. Sluijter 1986 (Anm. 1), S. 201.

⁴⁰¹ Vgl. Grootkerk 1975 (Anm. 352), S. 65 f.

⁴⁰² Für weitere Beispiele vgl. die Ausführungen bei Sluijter 1986 (Anm. 1), S. 199 f. Zu einem Vergleich zwischen den Gedichten von Van der Noot und Bredero ist die Arbeit von Schenkeveld zu beachten, vgl. Schenkeveld-van der Dussen, Maria: Hochzeitsdichtung und christlicher Glaube. Einige Epithalamien niederländischer Dichter. In: Heinz Rupp (Hg.): Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980. Bern 1980 (Internationale Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft, 6), S. 31-37.

sowie bei der Gräfin Amalie zu Solms-Braunfels, spätere Prinzessin von Oranien und Gräfin von Nassau⁴⁰³. Der negative Kontext, der überhaupt erst zum Parisurteil geführt hat oder auch die auf das Urteil folgenden Ereignisse werden konsequent vernachlässigt.

Am Beispiel des Paris-Mythos zeichnet sich insbesondere in England die Verknüpfung des Herrscherlobs innerhalb der Liebesdichtung ab⁴⁰⁴, und hat seine entsprechende Umsetzung in diversen Gemälden gefunden. Beziehen sie sich auf Königin Elisabeth sind sie ein Zeugnis weiblicher Autorität (Abb. 27): Sie vereinigt *mens*, *decus* und *potentia* in sich und geben sie als rechtmäßige Besitzerin des Apfels aus.⁴⁰⁵ Es verschmilzt der Reichsapfel als ihr Herrschaftszeichen mit dem Symbol, Siegerin über die Göttinnen zu sein⁴⁰⁶. Königin Elisabeth schlägt die Göttinnen in die Flucht, sodass Juno bei ihrer Hast sogar einen ihrer Schuhe verliert.

Der Paris-Mythos funktioniert folglich auch als Allegorie für die Universale. Die einzelnen Optionen, welche die Göttinnen verkörpern, werden in einer Person, sprich in der oder dem Regierenden, vereinigt. Aus welchen Quellen diese Allegorese erwachsen ist, die die Situation von Paris vor den drei Göttinnen zum panegyrischen Gleichnis des idealen Fürsten umformt, ist durch

⁴⁰³ Vgl. auch die Liebesgedichte von Vondel: Sterck, J. F.: De werken van Vondel. Volledige en geïllustreerde tekstuutgave. Amsterdam 1927-40.

⁴⁰⁴ Zur Thematik des Parisurteils als Herrschaftslob in England vgl. Reeves, John: The Judgment of Paris as a Device of Tudor Flattery. In: Notes and Queries, 199/1954 (1), S. 7-11, hierin sind Beispiele aus dem Zeitraum von 1503 bis 1601 aufgelistet.

⁴⁰⁵ Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 167.

⁴⁰⁶ In diesem Zusammenhang sei auf die Stiche von Cornelis Galle II. nach Nicolaus van der Horst verwiesen, die 1624 anlässlich der Hochzeit von Henriette Maria von Frankreich mit Karl I. entstanden sind. Henriette Maria bekommt von Juno und Minerva gemeinsam die Krone überreicht, während Venus ihr den Apfel aushändigt. Ein Text unter ihrem Porträt informiert, dass sie die Trophäe aufgrund ihrer Keuschheit bekommt, da das die wichtigste Tugend einer frisch Vermählten sei. Karl I. entschied sich im Gegensatz zu Paris für die richtige Frau. Vgl. Healy, Fiona: In Unusual Company: Allegorical Adaptions of the Judgment of Paris. In: Carl van de Velde (Hg.): Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque. Proceedings of the International Conference Antwerp, 19-21 May 2005. Leuven 2009 (Travaux de l'Institut Interuniversitaire pour l'Etude de la Renaissance et de l'Humanisme, XIV), S. 357 f. Beide Stiche befinden sich in Cambridge, Fitzwilliam Museum („Karl I.“, Inv. Nr. P. 7143-R; „Henriette Maria“, Inv. Nr. P. 19-4961).

E. Wind bereits gezeigt worden⁴⁰⁷. Auch außerhalb der Liebesdichtung hat das Fürstenlob aus der Allegorese des Parisurteils Bestand. Ficino huldigt bereits 1489 in seinem Vorwort zu *De Triplici Vita et Fine Triplici* die Fähigkeit von Lorenzo de Medici, ein kluges Urteilsvermögen zu besitzen, hätte er sich anstelle Paris' für alle drei Göttinnen entschieden, da er die Weisheit Minervas, die Macht Junos sowie die Poesie und Musik von Venus gleichermaßen verehere. Es ist ein Kompliment an seine Vielfältigkeit, die durch den Kontrast zu Paris hergestellt wird.⁴⁰⁸ In diesem Fall wird das Parisurteil zum Paradigma des unfähigen Urteilsvermögens, welches die Divergenz zu den tugendhaften Eigenschaften des Zelebrierten verdeutlicht⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ Vgl. diesbezüglich Wind, Edgar: *Pagan mysteries in the Renaissance*. New Haven 1958, S. 78-80.

⁴⁰⁸ Vgl. Matsche 1996 (Anm. 113), S. 64.

⁴⁰⁹ Auf ähnliche Weise funktionierten auch die szenischen Bühnendarstellungen zur Paris-Geschichte, die seit Mitte des 15. Jahrhunderts zu verschiedenen Feierlichkeiten aufgeführt wurden. Aufführungen dieser Art sind unter anderem belegt während des *joyeuses entrées* von Philipp dem Guten in Gent (1457), Karl dem Kühnen in Lille (1468) und Philipp dem Gerechten in Antwerpen (1494). Die Geschichte von Paris soll auf unterhaltsame Weise über den Findungsprozess einer richtigen Entscheidung aufklären, deren bestimmender Moment nicht die Wollust sein soll. Für die Bevölkerung ist die Faszination, wie zeitgenössische Berichte informieren, insbesondere von dem Schauspiel mit drei nackten Frauen ausgegangen, wie mehrfach überliefert ist. Zu einer Zeit als jegliche Form der Sexualität verdammt wurde, kann der Anreiz der davon ausgegangen ist, kaum überschätzt werden. Über die frauliche Nacktheit in *tableaux vivants*, vgl. Huizinga, Johan: *The waning of the middle ages. A study of the forms of life, thought and art in France and the Netherlands in the 14th and 15th centuries*. New York 1954, ansonsten auch Fuchs, Eduard: *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Renaissance. Berlin 1983, S. 156-163, bes. S. 156. Allgemeine Informationen zu den festlichen Einzügen, vgl. Eichberger, Dagmar: *Illustrierte Festzüge für das Haus Habsburg-Burgund: Idee und Wirklichkeit*. In: Christian Freigang (Hg.): *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter*. Berlin 2005 (Passagen, 11), S. 73-98.

5 Die bildlichen Anfänge

Die Übergangsphase vom Paristraum zum Parisurteil ist als schleichender Prozess in der Literatur zu beobachten, bei welchem der bestimmende Moment vom Zustand des Schafhirten undefiniert bleiben kann. In der niederländischen Malerei lassen sich erste Veränderungen in der Rezeption ab den 1530er Jahren feststellen. Dabei kommt es zu Ungereimtheiten, wenn in dieser Zwischenphase Elemente beider Traditionen verarbeitet sind. Aufgrund der lediglich singulären Beschäftigung kann sich zu diesem frühen Zeitpunkt noch keine Veränderung in der Behandlung des Sujets durchsetzen. Erst zwanzig Jahre später beginnt eine erste intensive Auseinandersetzung mit der Paris-Geschichte, die Thematik ist bis dahin, möglicherweise aufgrund ihrer Unbestimmtheit, ein wenig beliebter Stoff bei den Malern. Eine Zurückhaltung mit der Maerten van Heemskerck und Frans Floris brechen. Ihre Arbeiten prägen die weitere Entwicklung nachhaltig, indem sie für die Verbreitung und Popularisierung der mythologischen Sage in den nördlichen und südlichen Niederlanden sorgen. Ein Prozess, der auf ihrem Interesse an Italien basiert. Von ihrem Italienaufenthalt bringen sie eine neue Auffassung von Kunst in ihr Heimatland zurück und fördern die Herausbildung einer nordischen Renaissance. Die einflussreichste Darstellung aus dieser Zeit ist zweifellos Marcantonio Raimondis Stich nach einem verlorenen Entwurf Raffaels. Der Einfluss Italiens spiegelt sich in Heemskercks und Floris' Werken wider, dennoch gelingt es ihnen bereits zu diesem frühen Zeitpunkt, zu welchem nördlich der Alpen die Rezeption der Geschichte noch in den Kinderschuhen steckt, eine eigenständige Interpretation zu entwickeln. Im Fokus ihrer Arbeit steht die untergeordnete Gewichtung von Juno und Minerva, was die beiden Maler durch verschiedene Mittel erzeugen. Floris greift eine spezifische Charakterisierung der Verliererinnen auf, wie sie auf verwandte Weise bei einer kleinen Gruppe von Raffaels Schülern vorkommt. Der Ausgangspunkt bildet vermutlich Giulio Romanos Fresko, dessen Bildidee modifiziert von Floris in die Niederlande eingeführt wird.

Nach den beiden niederländischen Koryphäen kommt es zur rasanten Verbreitung; die Werke aus den südlichen Gebieten nehmen eine Vorreiterrolle

ein. Mit einiger Verzögerung beginnt auch in Holland die Auseinandersetzung mit der Geschichte. Innerhalb kürzester Zeit bilden sich gewisse kompositorische Bevorzugungen aus, welche weiterhin eine Unterscheidung zwischen den Künstlern und ihrer geografischen Verortung zulassen.

5.1 Die Interpretationen der italienischen Renaissance

Raffaels Komposition für das Parisurteil (Abb. 1) verändert das Verständnis gegenüber der Geschichte maßgeblich. Er hebt sich sowohl inhaltlich als auch kompositorisch von seinen Vorgängern und Zeitgenossen ab. Es verschmilzt Altes mit Neuem zu einer Aussage, welche der zeitgenössische Betrachter als Ausführung der idealen Schönheit des Menschen, sozusagen als Honorierung der antiken Welt, versteht und enthält zudem durch seine Metapher über die Lebensführung eine moralische Lektion. Das heute verlorene Werk ist durch den Stich von Raimondi überliefert und wird auf die Jahre um 1517 datiert⁴¹⁰ – einem Entstehungszeitraum, bei welchem im restlichen Europa die Negation der Paris-Figur in Druckgrafik und Emblematik noch dominiert. Eine erste positive Aufwertung erlebt die Thematik in Italien bei der Verwendung auf Hochzeitstruhen und Geburtstellern, ist ihre Dekoration mit dem Parisurteil im 15. und frühen 16. Jahrhundert sehr beliebt. Bei ihrer Gestaltung herrscht Flexibilität und besonders bei den Göttinnen trifft man auf verschiedene Möglichkeiten ihrer Wiedergabe, so können alle bekleidet, entkleidet oder lediglich Venus nackt dargestellt sein. Paris hingegen tritt immer in Bekleidung auf (Abb. 28).⁴¹¹ Unabhängig davon, ob auf Venus als Siegerin lediglich angespielt wird oder sie bereits den Preis in ihren Händen hält, ist passend zum feierlichen Anlass der Dekorationen ausschließlich eine positive

⁴¹⁰ Mit Inschrift *RAPH VRBI / INVEN / MAF* am unteren Bildrand, senkrecht zur sitzenden Nymphe. Folgt man Vasari steht die Bezeichnung „MAF“ für Marc Antonio de' Franci, womit Raimondi seinem Lehrer Francesco Raibolino, kurz Francia, seine Anerkennung zollt. Vgl. Vasari, Giorgio; Milanesi, Gaetano: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annatozioni e commenti di Gaetano Milanesi*. Bd. 5. 8 Bände. Firenze 1906, S. 440.

⁴¹¹ Vgl. El-Himoud-Sperlich 1977 (Anm. 20), S. 8-11; Hughes, Graham: *Renaissance cassoni. Masterpieces of early Italian art; painted marriage chests 1400-1550*. Polegate 1997, S. 114.

Deutung der Geschichte möglich. Raffaels Zeichnung verbindet dieses Kompliment an die Schönheit und die positive Bewertung von Paris unter Berücksichtigung der Konsequenzen, welche aus der Entscheidung folgen.

Im Zentrum von Raimondis Stich findet Paris' Wahl statt. Eingebettet in eine landschaftliche Idylle, die durch Quellnympfen und Flussgötter bevölkert ist, überreicht Paris seiner Auserwählten den Apfel. Alle drei Göttinnen stehen zu seiner besseren Betrachtung entkleidet vor ihm. Minerva und Juno sind durch ihre Attribute wie Pfau und Behelmung zu identifizieren. Venus' Identität ist schon allein durch den Erhalt des Apfels ersichtlich, aber auch Amor als ihr Sohn ist ihr beigeordnet. Über ihr schwebt die Siegesgöttin Victoria, die im Begriff ist, sie mit einem Kranz zu krönen. Dadurch, dass sich Raffael entschieden hat, den soeben beendeten Wettkampf darzustellen, war es ihm möglich, das jeweilige Verhalten der Personen neuartig zu charakterisieren. Paris hat jegliche Torheit abgelegt, erweist sich seiner Aufgabe als Richter würdig und strahlt beinahe Schüchternheit beim Überreichen des Apfels aus, den Venus mit schamhaft gesenkten Blick entgegennimmt. Nicht sexuell-motivierte Gründe haben den Ausschlag für Paris' Entscheidung gegeben, sondern die reine Schönheit. Die Inschrift in der unteren linken Ecke unterstützt diesen Eindruck:

„SORDENT PRAE FORMA
INGENIUM VIRTUS
REGNA AURUM
(Gering erscheinen im Angesicht der Schönheit
Geist, Herrschaft, Tugend und Gold.)“⁴¹²

Gleichzeitig erfährt dadurch der Betrachter von den Geschenken der Göttinnen. Die Wahl für Venus benötigt kein Versprechen, es ist schlicht ihre Wohlgestalt, die über Minervas und Junos Bestechungen trumpft. Der Betrachter kann sich von dem Aussehen der Göttinnen selbst überzeugen, denn Raffael hat sie so im Bildraum platziert, dass sie aus drei verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten sind. Die Perspektive unterscheidet sich von der des Schaffhirsens, wodurch man nicht selbst zum Richter wird, sondern einem eher die

⁴¹² Übers. zit. nach Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 172.

Rolle des stillen Beobachters zukommt. Mit der Rundumansicht der Göttinnen leistet Raffael einen Beitrag zur Paragone-Diskussion. Die Argumentation der Bildhauer, dass es das Privileg ihrer dreidimensionalen Arbeit sei, den menschlichen Körper von allen Seiten zu zeigen, entkräftet Raffael, indem er verdeutlicht, dass man auch im zweidimensionalen Raum die Möglichkeit hat, eine Vorstellung von der Rundumansicht zu schaffen, so verbildlicht er die Göttinnen von vorne, von hinten und von der Seite.⁴¹³ Venus ist im seitlichen Profil dargestellt und wird von ihren Konkurrentinnen flankiert, während sie den Preis über die höchste Schönheit überreicht bekommt. Links von ihr steht Minerva als Rückenakt, sie blickt über ihre Schulter zur Verkündigungsszene zurück, während sie schwungvoll mit ihrem Mantel hantiert; ob sie ihn dabei ab- oder anlegt, bleibt offen. Frontal zum Betrachter ist Juno ausgerichtet. Den Zeigefinger hat sie in eindeutiger Drohgebärde gegen Paris erhoben. Ihr Gestus ruft dem aufmerksamen Betrachter die Folgen von Paris' Entscheidung in Erinnerung. Raffaels Arbeit ist nicht bloß als Hommage an die menschliche Schönheit zu verstehen, sondern setzt auch ein Zeichen, dass die hier getroffene Wahl die Kränkung der beiden Verliererinnen zur Konsequenz hat. Eine Enttäuschung, die ihren Hass gegen den Trojaner schürt.

Die Nacktheit der Protagonisten belegen Raffaels Studium der Antike⁴¹⁴. Das Zelebrieren der idealen Schönheit ist nicht nur bei den Göttinnen offensichtlich, sondern wird insbesondere in der Wiedergabe des Schafhirten deutlich. Die sitzende Position mit dem leicht gedrehten Oberkörper gibt den Blick auf seine muskulöse Rückenansicht frei. Während das eine Bein locker auf dem Hirtenstab liegt, stützt er sich mit dem anderen auf dem Boden ab, was die

⁴¹³ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 17.

⁴¹⁴ Clark geht gar so weit zu behaupten, dass das Parisurteil von Raffael als erstes Beispiel für die Dominanz des weiblichen Aktes anzuführen sei. Vgl. Clark, Kenneth: Das Nackte in der Kunst. Köln 1958, S. 356. Die Entkleidung von allen drei Göttinnen konnte Raffael neben den *deschi-* und *cassoni-*Dekorationen auch durch schriftliche sowie bildliche Zeugnisse geläufig sein. Belege für die Nacktheit finden sich neben der antiken Dichtung auch in zeitgenössischen Schriften der Frührenaissance wie zum Beispiel in Decembrios Traktat *De Politia Litteraria*. Vgl. Himmelmann, Nikolaus: Ideale Nacktheit. Opladen 1985 (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, 73), S. 98. In der Dichtung kommt die Nacktheit im Vergleich zur Kunst bereits zu einem frühen Zeitpunkt vor. Vielleicht ist Raffael die Nacktheit der Göttinnen auch durch das Parisurteil in der *Hypnerotomachia Poliphili* bekannt gewesen. Vgl. Damisch 1996 (Anm. 21), S. 162.

Muskeln von Waden und Schenkeln hervortreten lässt. Die Eigenschaft der klar modellierten Muskelpartien, ist auch beim davoneilenden Merkur zu beobachten, der sich bereits auf den Weg in Richtung Olymp macht, um den Göttern, die Entscheidung von Paris zu übermitteln. Die olympischen Götter nehmen beinahe den gesamten oberen Bildraum ein. Sie sind ebenso in heroischer Nacktheit verbildlicht wie die Quellnympfen und Flussgötter; einzig die Siegesgöttin Victoria macht durch ihre Bekleidung eine Ausnahme.

Als Inspirationsquelle für die Kombination von den verschiedenen Figurengruppen dienen Raffael die Sarkophag-Reliefs der Villa Medici und Villa Pamphili. Beide sind im 16. Jahrhundert vielfach kopiert, gezeichnet oder fragmentarisch zu neuen Kompositionen wiederverwendet worden⁴¹⁵. Die Reliefplatte des Medici-Sarkophags (Abb. 29) hat sich ursprünglich in der Sammlung von Kardinal Andrea della Valle befunden, bevor sie 1584 in den Besitz der Familie Medici übergeht und diese sie an der Gartenseite ihrer Villa anbringen. In dieser Zeit wird die Platte um ihre eigene Höhe erweitert, die darauf ergänzte Landschaft ist wiederum von einem Zodiakus überwölbt.⁴¹⁶ Raffael hat das antike Denkmal noch vor den vollzogenen Veränderungen studiert. Ein Eindruck von der ursprünglichen Komposition kann durch die Zeichnung von Karl Robert nachvollzogen werden (Abb. 30), der die Sarkophag-Platte rekonstruierte, denn trotz ihres Überdauerns im Ganzen ist sie heute zu einem großen Teil zerstört. Ihr Aufbau gliedert sich in einen übereinander angeordneten Vorder- und Hintergrund, der sich in zwei aufeinanderfolgende Szenen unterscheiden lässt. Nach Ansicht Huemers gibt es keinen anderen römischen Sarkophag aus der Antike, der ein vergleichbares kosmisches Kontinuum beinhaltet wie jener der Villa Medici.⁴¹⁷ Auf der lin-

⁴¹⁵ Eine Liste an Zeichnungen, die nach den beiden Sarkophagen entstanden sind, ist einzusehen in Bober, Phyllis Pray; Rubinstein, Ruth: Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources. London 1987, S. 149 f.

⁴¹⁶ Vgl. Hofmann, Heinz: Antike und indianische Mythen in den Gedichten über die Entdeckung der Neuen Welt. In: Veronika Coroleu Oberparleiter und Gerhard Petersmann (Hg.): Bezugsfelder. Festschrift für Gerhard Petersmann zum 65. Geburtstag. Salzburg 2007 (Grazer Beiträge: Supplementband, 11), S. 250 f.

⁴¹⁷ Vgl. Huemer, Frances: Rubens and the Roman Circle. Studies of the First Decade. London 1996, S. 64.

ken Seite des Reliefs findet das Urteil von Paris statt, während es rechts bereits gefallen ist und die Göttinnen wieder zum Olymp zurückkehren. Beide Szenen sind durch einen aufrecht stehenden nackten Krieger getrennt, über dessen Identität Uneinigkeit herrscht⁴¹⁸. Healy sieht in dieser Gestalt die Inspiration für Raffaels Minerva.⁴¹⁹ Die Funktion der Figur ist zumindest mit der der Göttin zu vergleichen, sorgen beide für eine Gliederung der Szene. Während Minerva mit der Handhabung ihres Gewands für eine gewisse Distanz zwischen den Teilnehmern und den Zuschauern des Wettkampfs sorgt, wird beim antiken Denkmal in zwei aufeinanderfolgende Momente unterschieden. Betrachtet man die erste Szene mit dem Parisurteil gesondert, rückt Paris in das Zentrum. Amor, welcher zwischen ihm und Venus steht, wird zum gehaltvollen Bindeglied. Auf Venus' Sieg deutet die dicht hinter ihr heranfliegende Victoria. Die Konzentration auf Paris und die Liebesgöttin wird durch Merkur unterstützt, welcher leicht erhöht zwischen ihnen steht. Für den Götterboten hat Raffael eine andere Lösung gefunden, verbindet er die beiden Sphären miteinander, wenn er ihn als Botschafter über den Ausgang des irdischen Wettstreits in Richtung der Götter des Olymps davoneilen lässt⁴²⁰. Aus der zweiten Szene adaptiert Raffael ebendiese Gottheiten, die nun zu aktiven Beobachtern der Ereignisse auf dem Ida werden. Der Interpretation von Müller Hofstede, dass durch die Anwesenheit der Götter „die besondere Auszeichnung der Venus eine deutliche Steigerung“⁴²¹ erfährt und „die Götterversammlung zu Ehren der Venus den geöffneten Himmel erfüllt“⁴²² ist nicht zu folgen. Ebenso unpassend ist die Aussage, dass es „fast [so]

⁴¹⁸ Nach Robert handelt es sich hierbei um Paris, der als Krieger zur Entführung Helenas und zum Kampf mit den Achäern gerüstet ist. Die Nennung von Mars wäre „nicht nur bloßes Raten, sondern ein schwerer methodischer Fehler“. Zit. aus Robert, Carl: *Archaeologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*. Berlin 1919, S. 347. Die Bezeichnung als Mars findet sich unter anderem bei Bober und Rubinstein 1987 (Anm. 415), S. 149 und Huemer 1996 (Anm. 417), S. 64.

⁴¹⁹ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 11.

⁴²⁰ Bei der Siegesgöttin hat sich Raffael möglicherweise ebenfalls von der Reliefplatte inspirieren lassen. Ob die Positionierung von Paris' Hund oder das Tragen der phrygischen Mütze schlussendlich auf diese Vorlage zurückgeht, ist fraglich, handelt es sich um eine allgemeingültige Näherbestimmung des Schafhirten.

⁴²¹ Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 172.

⁴²² Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 172.

scheint [...], als überreiche Paris den goldenen Apfel im Auftrag des gesamten Götterhimmels, [...]“⁴²³. Ihre Funktion ist die des göttlichen Publikums, was verdeutlicht, in welchem Ausmaß sie in das Schicksal der Sterblichen eingreifen, denn Jupiter legt Paris als Schiedsrichter fest, wenn auch die Motivation seines Handelns je nach Überlieferung stark divergieren kann. Es ist dem Betrachter freigestellt, welche er für seine Auslegung der Geschichte bevorzugt, denn es steht sich Jupiters Begründung, den Menschen den freien Willen zu lassen dem gegenüber, dass er bewusst Paris als Richter erwählt, damit er durch seine Unbesonnenheit den verheerenden Krieg auslöst, den sich der Göttervater aus verschiedentlich geschilderten Gründen wünschte.

Raffael adaptiert für seinen Entwurf aus der zweiten Szene auch die unter dem Olymp dargestellte Gruppe von Naturgottheiten, die als Olympos mit dem Geschwister- und Ehepaar Okeanos und Tethys, der Großmutter von Thetis, zu identifizieren sind. Der hinter ihnen stehende Tellus mit dem heiligen Ochsen, kann für Raffaels Werk vernachlässigt werden⁴²⁴. Er integriert diese Gruppe mit einigen Modifikationen. Alle drei, gänzlich entblößt, nehmen an dem eigentlichen Geschehen des Wettstreits keine Notiz, sie stellen eine gesonderte Gruppe dar. Tethys, die zuvor noch ihren Arm Victoria entgegenstreckt, stützt bei Raffael ihren Kopf auf der Hand ab und hat sich von der Urteilsgruppe sowie ihren Begleitern abgewandt, ihr Blick ist dabei unentwegt auf den Betrachter gerichtet; nachdenklich, aber scheinbar ohne Vorwurf. Als Pendant zu dieser Gruppe integriert Raffael Quellnymphen auf die linke Seite, für die nicht der Medici-Sarkophag als Vorlage dient, sondern die linke Seite des Sarkophag-Reliefs der Villa Pamphili (Abb. 31), bei dem eine im Rückenprofil dargestellte Nymphe, von zwei weiteren flankiert wird, die sich an Amphoren anlehnen. Raffael überträgt die drei Nymphen in seine Zeichnung, rückt sie näher zusammen und dreht den vormaligen Rückenakt zur Seitenansicht. Sie hat ihren Blick auf die beiden anderen Nymphen gerichtet⁴²⁵. Bei der Geste von Amor hat sich Raffael möglicherweise ebenfalls

⁴²³ Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 172.

⁴²⁴ Die Bezeichnungen folgen Robert 1919 (Anm. 418), S. 347.

⁴²⁵ Die beiden Gruppen, die das Parisurteil flankieren, lassen sich bis einschließlich des 20. Jahrhunderts am Bildsujet nachverfolgen. Vgl. Damisch 1996 (Anm. 21), S. 223.

vom Pamphili-Sarkophag inspirieren lassen, streckt er bei beiden Werken seine Ärmchen aufmerksamkeithaschend der Mutter entgegen.

Der beispielhafte Erfolg von Raffaels Entwurf liegt auch in dem pragmatischen Umstand begründet, dass Raimondi den Entwurf bereits zu einem frühen Zeitpunkt im Medium des Stichs verewigt hat, wodurch er seine Verbreitung in zahlreichen Kopien gefunden hat. Laut Damisch handelt es sich um eine Reproduktion, die „the first of its kind (or very nearly so)“⁴²⁶ ist. Die Reproduktionen sorgen für den wachsenden Bekanntheitsgrad von Raffael, Raimondi und der Komposition. Fréart de Chambray geht in seiner kunsttheoretischen Schrift *Idée de la perfection de la peinture* (1662) auf diese erfolgsversprechende Kombination ein:

„The first sheet to carry the name of Raphael outside of Italy, making known to all the painters of his century that he was their Coriphée, was the noble and celebrated print of the *Judgment of Paris*, which proved such a fortunate enterprise for Raphael, as for his student Marcantonio, that he subsequently continued to employ the latter in this same capacity; toward which end he made several other beautiful drawings especially, ones we might well never have seen but for these circumstances, since he never painted them.“⁴²⁷

Bereits Raffaels italienische Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger können sich nicht dem Einfluss seines Parisurteils entziehen und adaptieren das Werk mal mehr oder weniger genau⁴²⁸; die Zeichnung von Luca Penni zeigt eine sehr nahe Kopie von Raimondis Stich (Abb. 32). Den Künstlern ist dabei nicht immer an einem tieferen Sinn der Geschichte gelegen, die Darstellung von drei nackten Frauen dürfte reizvoll genug gewesen sein. Dass man sich lediglich gewisser Elemente bedient, aber die negative Bewertung der Geschichte beibehält, führt eindrücklich der Stich von Giorgio Ghisi nach einer

⁴²⁶ Damisch 1996 (Anm. 21), S. 79.

⁴²⁷ Roland Fréart, Sieur de Chambray: *Idée de la perfection de la peinture*. Le Mans 1662, S. 23 f. Englische Version zit. nach Damisch 1996 (Anm. 21), S. 78 f.

⁴²⁸ Laut El-Himoud-Sperlich ließ sich auch die italienische Tellermalerei der 1530/1540er Jahre durch den Stich nach Raffael inspirieren. Vgl. El-Himoud-Sperlich 1977 (Anm. 20), S. 132 f.

Vorlage von Giovanni Battista Bertani vor Augen (Abb. 33)⁴²⁹. Bei der Aufteilung in eine himmlische und irdische Sphäre sowie bei der Positionierung von Paris und Merkur kommt es zur Übernahme aus Raffaels Werk, der Bedeutungsgehalt könnte jedoch nicht gegensätzlicher sein. Weder das erigierte Glied des hinter Paris stehenden Pans noch die Inschrift in der linken Ecke lassen Zweifel über die inhaltliche Auffassung der Geschichte zu:

„Quantum Forma Fugax
 Quantum Venus Improba Possit
 Exemplo Est Stolidi Iudicium Paridis
 (Was die flüchtige Schönheit,
 was die nichtswürdige Venus vermag,
 zeigt beispielhaft das Urteil
 des törichten Paris.)“⁴³⁰

Aus der Bedeutung von Raffaels Komposition sollte jedoch nicht geschlossen werden, dass es sich um das einzige einflussreiche Werk Italiens aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts handelt, so hat sich beispielsweise Giorgione überdies mit der Aussetzung von Paris als Kind beschäftigt⁴³¹. Das nach ihm entstandene „Urteil des Paris“ (Abb. 34) hat sich bis zu seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg in Dresden befunden und stellt den sogenannten venezianischen Prototyp der mythologischen Geschichte dar.⁴³² Domenico Campagnola gehört zu der Minderheit an Künstlern, welche diesem Darstellungsmodus (Abb. 35) folgt, dessen typische Elemente auf Giorgione basieren. Merkur spielt in diesem Gestaltungstypus keine Rolle, ist nie anwesend. Charakteristisch für die Arbeiten ist der offene Ausgang des Wettkampfs. Kontrastreich wird die Nacktheit der Göttinnen durch den bekleideten Richter betont. Durch den festgehaltenen Moment des offenen Schiedsspruchs ermöglicht Giorgione dem Betrachter, mitzuzurteilen. Die Göttinnen haben bei ihm nichts mit mächtigen Konkurrentinnen gemein, sondern erinnern an

⁴²⁹ Für die verschiedenen Entwicklungsstadien und die mögliche Beziehung zwischen dem Stich und einer Zeichnung Bertanis vgl. die Ausführungen von Borsch in Kat. Saint Lois 1984: The Engravings of Giorgio Ghisi. Art Museum, Saint Lois 1984, S. 78-81.

⁴³⁰ Übers. zit. nach Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 170.

⁴³¹ Vgl. dazu besonders die Ausführungen von Rapp 1998 (Anm. 80), S. 44-74.

⁴³² Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 20 f.

die drei Grazien in schüchterner Version. Giorgiones Nachfolger lösen sich im Allgemeinen von dieser Charakterisierung der Göttinnen, reihen sie aber weiter nebeneinander. Carletto Caliaris Gemälde (Abb. 36) zeigt die Berührung des venezianischen Darstellungsmodus mit dem Stich von Raimondi, wenn die Göttin auf der linken Seite in der Manier von Raffaels Juno, dem Schafhirten forsch entgegen tritt.

Giorgione charakterisiert seine Göttinnen undefiniert, sodass es scheint, als ob es gleich wäre, welche gewinnt. Sie geben dem Betrachter keine Anhaltspunkte für eine individuelle Bevorzugung. Hinweise auf die nahenden Folgen von Paris' Wahl, die dem Rezipienten eine Art Hilfestellung sein könnten, fehlen ebenfalls. Der gedankliche Freiraum, den Giorgione dem Betrachter dadurch eingesteht, verkommt durch die Unbestimmtheit seiner Protagonisten zur Gleichgültigkeit. Raffaels Werk trifft hingegen eher den Geist der Zeit, spiegelt es ein lebendiges Bild der Antike wider. Inhaltlich lässt er dem Betrachter einen gewissen Spielraum, doch gibt er ihm gleichzeitig die Richtung zu einem Umdenken vor. Mit der schlichten Verdammung oder Glorifizierung von Paris ist bei ihm der Bedeutungsgehalt der Geschichte nicht annähernd erschlossen und er bietet dem Betrachter mehr als nur eine eindimensionale Sicht der Geschichte an. Raffaels Gestaltung gewährt einen Einblick in die unterschiedliche Gefühlswelt der Protagonisten, die in ihrer Quintessenz von jedem zu erfassen ist: Venus erweist sich als würdige Siegerin, während Juno sich als schlechte Verliererin zeigt und Minerva schenkt ihrem Mantel mehr Aufmerksamkeit als dem eigentlichen Wettkampf. Die Inschrift des Stichs unterstützt den ambivalenten Eindruck, welchen die beiden Verliererinnen vermitteln. Zudem sind nur ihre Bestechungen genannt, konnte Venus aufgrund ihrer Schönheit überzeugen und gewinnt den Wettkampf demgemäß auf ehrliche Weise. In den nachfolgenden Werken greifen die Künstler den Aspekt ihrer individuellen Reaktionen zunehmend auf. Besonders beliebt ist die Kontrastierung von Venus' überlegener Gelassenheit mit der Aggression von Juno. Durch Raffaels Charakterisierung gewinnt der Moment der Apfelübergabe an neuer Dramatik, diese Phase des Wettstreits hat eigentlich den Höhepunkt der Spannung überschritten. Paris behält seine positive Bewertung bei, indem er sich seiner Aufgabe als Richter würdig er-

wiesen hat und nicht Wollust die Wahl für Venus motiviert hat. Das Aushändigen der Trophäe wird nach Raffael zum bestimmenden Moment der Darstellungen. Auch in seiner wenig bekannten Komposition, die nach seinem Entwurf im Vatikan unter der Parnassus-Lünette im Stanza della Segnatura (Abb. 37) seine Umsetzung gefunden hat, ist der Triumph von Venus festgehalten⁴³³. Raffael entscheidet sich hier für eine Gliederung der Protagonisten, bei welcher Venus vor ihren Konkurrentinnen voranschreitet⁴³⁴ – eine Anordnung, die auf eine Reihe an Vorgängerwerken zurückblicken kann⁴³⁵. Auch der Darstellungsmodus von Raffaels berühmter Komposition, der davon bestimmt ist, dass die Göttinnen nebeneinander mit Venus in ihrer Mitte vor Paris stehen und zwischen einer männlichen und weiblichen Seite unterschieden werden kann, ist keine Innovation von ihm, doch sind die Göttinnen bisher gemeinschaftlich frontal zu Paris ausgerichtet gewesen (Abb. 28)⁴³⁶.

⁴³³ Das Grisaillegemälde ersetzt die Intarsie von Fra Giovanni da Verona, die während des Sacco di Roma zerstört wurde. Inhaltlich fügt sich das Werk in Zusammenhang von Egidio da Viterbos Schrift *Sententiae ad mentem Platonis* (1513) ein, worin in der vierten Stufe die göttliche Liebe beleuchtet wird. Am Beispiel des Parisurteils wird deutlich, auf welche Weise die Menschen Gott erkennen und lieben, wodurch seine Dreifaltigkeit in der Seele existiert; denn die drei Göttinnen weisen auf die dreifache Kraft der menschlichen Seele. Juno entspricht *Notitia*, was der *Memoria* zuzuordnen ist, Minerva ist Sinnbild der *Intelligentia* und Venus ist zusammen mit Amor zusehen, was mit *Voluntas* zu identifizieren ist. Vgl. Pfeiffer, Heinrich: Zur Ikonographie von Raffaels Disputa: Egidio da Viterbo und die Christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura. Rom 1975 (Miscellanea historiae pontificiae Miscellanea historiae pontificiae, 37), S. 170-174; 188 f.; 191-193.

⁴³⁴ Aufgrund der Nähe zwischen Venus und Paris ist auf diesen Gestaltungsmodus zu schließen, wengleich die Abbildung keine explizite Aussage zulässt. Die Reproduktionslage verhält sich sehr schwierig, Damisch geht gar so weit, dass man zur Betrachtung des Parisurteils „will be obliged – it has not been reproduced – to visit the apartments of Julius II in the Vatican“. Zit. aus Damisch 1996 (Anm. 21), S. 217. Pfeiffer vermutet, dass der Mangel an Bebilderung, was nicht nur das Parisurteil, sondern die Sockelfresken im Generellen betrifft, daran liegt, „daß sie als Werke der Schule Raffaels den Qualitätsvergleich mit den Fresken des Meisters nicht aushalten“. Zit. aus Pfeiffer 1975 (Anm. 433), S. 28.

⁴³⁵ Den Darstellungsmodus der voranschreitenden Venus findet man bei Paris-Meister (?): Parisurteil (15. Jahrhundert), Cassone, Tempera auf Holz (39,7 x 49,8 cm), Glasgow, Art Gallery and Museum, Burrell Collection; Girolamo di Benvenuto, 1498, Holz (ø 71 cm), Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 587; Botticelli-Werkstatt, Holz (81 x 197 cm), Venedig, Fondazione Giorgio Cini sowie bei der Parisurteil-Darstellung von Biagio di Antonio, Anfang 15. Jahrhundert, Holz (44,5 x 39 cm), London, Privatsammlung.

⁴³⁶ Vgl. Meister der Argonauten-Tafeln, um 1480, Cassone (61,1 x 110,9 cm), Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, Harvard University, Inv. Nr. 1928.169; nach einem Entwurf von Pinturicchio, 1508, Deckenfresko auf Leinwand übertragen, New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1914, Inv. Nr. 14.114.15.

Eine Gliederung, die man generell als klassisches Ordnungsprinzip der Göttinnen bezeichnen kann. Damit bricht Raffael, die dreifache Ansicht ist das bestimmende Motiv seiner Protagonistinnen. Die Dominanz, die diese Reihung danach in den Bildern einnimmt, ist auf ihn zurückzuführen. Ein homogenes Motiv der verschiedenen Gestaltungstypen ist demgemäß, dass die Göttinnen als geschlossene Gruppe auftreten.

Parallel dazu verläuft in Italien eine Entwicklung, welche das Dreiergespann durch Paris splittet. Eine Bildidee, die Giulio Romano in seinem Fresko auf ebendiese Weise umsetzt (Abb. 8). Sein Parisurteil ist in der Wissenschaft stiefmütterlich behandelt worden. Seine bisherige Bedeutung beschränkt sich in diesem thematischen Kontext weitestgehend auf die in den Niederlanden beliebten Göttermahlzeiten und das in ihrer abgewandelten Form der Peleus-Hochzeit. Doch auch auf diesem Themengebiet kann er kaum aus dem Schatten seines Meisters treten und wird mehrheitlich lediglich lobend in dem Zusammenhang genannt, dass seine Komposition im Palazzo del Tè in Mantua von Raffael beeinflusst worden ist. Herzog Gonzaga hatte Giulio dorthin bestellt, da ihm der Ruf, schöpferischer Erbe Raffaels zu sein, vorausgeeilt und er mit der zeitgenössischen und antiken Kunst Roms vertraut ist^{437, 438} Eben in diesem suburbanen Palast, für dessen Architektur und Ausstattung Giulio

⁴³⁷ Im Sala di Troia im Palazzo Ducale in Mantua befindet sich von Giulio eine Anspielung auf ein weiteres Parisurteil, zeigt es den Zug der Göttinnen auf den Berg Ida, der durch Merkur angeführt wird. Der im Hintergrund zum Götterzug schlafend dargestellte Paris, steht physisch und kompositorisch in Beziehung mit dem Fresko „Traum der Hekuba“. Da das Parisurteil selbst nicht thematisiert ist, findet die Arbeit Giulios in der vorliegenden Arbeit keine nähere Beachtung.

⁴³⁸ Vgl. Marano, Katia: Apoll und Marsyas. Ikonologische Studien zu einem Mythos in der italienischen Renaissance. Frankfurt a. M. 1998, S. 149; 151.

verantwortlich ist⁴³⁹, befindet sich im Sala di Ovidio⁴⁴⁰ das Fresko mit dem Parisurteil. Es ist eines der frühesten Beispiele, welches die Trennung der weiblichen Protagonisten auf diese Weise vollzieht. Dass Giulios Malerei außerhalb von Damischs Arbeit⁴⁴¹ für die ikonografische Entwicklung des Paris-Mythos in den Niederlanden unberücksichtigt bleibt, erschließt sich nicht; besonders in Hinblick auf dessen spätere Bedeutung für die flämischen Werke⁴⁴².

Im Zentrum des Freskos sitzt Paris in einfacher Gewandung, er hat sich soeben für Venus als die Schönste unter den Dreien entschieden. Zaghafte tritt die Auserwählte in Begleitung von Amor dem Richter entgegen, um die dargebotene Siegestrophäe anzunehmen. Paris muss sich um die eigene Achse drehen, damit er Venus betrachten kann, denn seine Sitzrichtung ist nach rechts ausgelegt, wo sich die beiden Verliererinnen befinden. Das reduzierte Verhalten der Personen der linken Seite steht im Kontrast zu Minerva und Juno, wodurch es eine zusätzliche Steigerung erfährt. Beide Göttinnen, noch entkleidet, haben ihre Niederlage auf ganz unterschiedliche Weise aufgenommen: Die eine zeigt in eindeutiger Drohgebärde nach links, während der sitzende Rückenakt sich wieder bekleidet und das Gesicht von der Szenerie

⁴³⁹ Für Einblicke in die Architekturgeschichte und zur Ausgestaltung der einzelnen Räume des Palazzo del Tè vgl. Gombrich, Ernst H.: Zum Werke Giulio Romanos. 1. Der Palazzo del Tè. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 8/1934, S. 79-104.

⁴⁴⁰ Hartt nennt den Raum mit dem Paris-Mythos Sala di Metamorfosi und orientiert sich damit an der Gepflogenheit das Parisurteil als Bestandteil der *Metamorphosen* zu begreifen. Im Kontext des Palazzo del Tè führt jedoch erst Hartt die Bezeichnung ein, sodass in diesem Fall der Benennung des 16. Jahrhunderts zu folgen ist, als man den Raum Sala di Ovidio nannte. Vgl. Hartt, Frederick: Giulio Romano. 2 Bände. New York 1981, S. 111. Eine Interpretation des Paris-Mythos im Zusammenhang der anderen Darstellung liefert Verheyen, Egon: Correggio's Amori di Gove. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 29/1966, S. 160-192. Hartt zählt die einzelnen Szenen der Räumlichkeiten auf, ohne jedoch eine mögliche Verbindung herzustellen. Die Landschaften, die die Symmetrie der Friesdarstellungen betreffen, finden keinen Eingang.

⁴⁴¹ Vgl. hierzu die Ausführungen in Damisch 1996 (Anm. 21), S. 269.

⁴⁴² Eine Ausnahme bildet lediglich Warburg, der in seinem bereits thematisierten Brief an Mary Warburg erwähnt, dass die Komposition von Giulios Urteilsszene bei Berchems Gemälde Anwendung gefunden hat (vgl. Abb. 113; **Kat. 16**). El-Himoud-Sperlich geht in ihrer Dissertationsschrift zur Bildtradition des Themas im 16. Jahrhundert nicht darauf ein. Vgl. El-Himoud-Sperlich 1977 (Anm. 20). Ebenso wenig Sluijter und Healy, obwohl beide in ihren Dissertationsschriften die künstlerischen Anfänge der mythologischen Geschichte in den Niederlanden behandeln. Es überwiegt die Fokussierung auf Raffael. Vgl. Sluijter 1986 (Anm. 1) sowie Healy 1997 (Anm. 29).

abgewandt hält. Hartt identifiziert die sitzende Göttin, die sich ihrer Situation plötzlich wieder bewusst wird, als Juno, währenddessen er in der ärgerlich Gestikulierenden die Minerva wahrnimmt⁴⁴³. Eine explizite Benennung der beiden Verliererinnen kann anhand des gegenwärtigen Zustands des Freskos nicht getroffen werden. Außer dem am Boden liegenden Helm können keine weiteren Attribute, welche die Göttinnen näher kennzeichnen, erkannt werden. Ob die Fresken zu Hartts Zeiten in einem besseren Zustand waren, sodass er heute verlorene Details identifizieren konnte, mag angezweifelt werden, beklagt er selbst ihren schlechten Zustand⁴⁴⁴. Seiner namentlichen Zuordnung der Göttinnen ist dennoch zu widersprechen. Anhaltspunkte für die neue Gleichsetzung gibt eine sehr genaue Kopie von Giulios Parisurteil (Abb. 38), das von seiner Werkstatt stammt. Das Bild greift die Komposition von Giulios Fresko spiegelbildlich auf. Vermutlich dem breiteren Format geschuldet, nehmen die Protagonisten einen ausgedehnteren Raum im Bild ein, wodurch eine weite Distanz zwischen den einzelnen Gruppen entsteht. Die nun vorhandenen Zwischenräume sind mit einer Andeutung einer Landschaft versehen. Der bessere Zustand des Werks lässt das Erkennen bisher verborgener Details zu. Zwischen Paris und Venus steht Merkur an einen Baum gelehnt, er blickt in Richtung der Liebesgöttin. Selbst der Hütehund ist von ihrem Anblick gebannt. Die gesamte Aufmerksamkeit der Protagonisten richtet sich auf Venus. Auch sind neue Eigenschaften bei ihren Konkurrentinnen zu erkennen, so befindet sich neben der stehenden Göttin nun deutlich sichtbar ein Pfau, das Attribut Junos. Interessiert blickt er zur Urteilsverkündung. Geht man davon aus, dass es sich um eine getreue Werkstattkopie handelt, ist er in Giulios Fresko den Spuren der Zerstörung zum Opfer gefallen. Daraus lässt sich folgern, dass sich Giulio bei dem wütenden Agieren von Juno bei der Darstellung seines Lehrers inspirieren ließ. Die gekränkte Verliererin ist folglich als Minerva zu identifizieren. Durch die größere Distanz, welche die beiden Verliererinnen nun zur Urteilsverkündung einnehmen, wirken sie mehr noch als in Giulios Fassung wie Nebenfiguren, sodass man eine Ahnung davon erhalten kann, welche Chancen sie im Wettkampf hatten. Durch ihre körperliche Nähe wird auf ihre spätere Komplizenschaft im Trojanischen

⁴⁴³ Vgl. Hartt 1981 (Anm. 440), S. 111.

⁴⁴⁴ Vgl. Hartt 1981 (Anm. 440), S. 111.

Krieg angespielt. Scham und Ärger über Paris' Entscheidung werden sich als perfekter Nährboden für ihren Hass gegen die Trojaner erweisen.

Die Splittung des Göttinnen-Trios ist für Italien ungewöhnlich, doch ist Giulio nicht der erste, der die Komposition auf diese Weise gliedert. Wenige Jahrzehnte vor ihm hat Francesco Raibolino, genannt Francia, eine Zeichnung angefertigt, die einen ähnlichen Modus zeigt (Abb. 39). Die Zeichnung wird auf die Jahre um 1505 datiert. Die Anordnung der Göttinnen unterscheidet sich von der Giulios, da sich hinter Paris Minerva befindet, während vor ihm als Zweiergruppe kombiniert Venus gemeinsam mit Juno steht. Die Bezeichnung der Göttinnen ist ungewöhnlich, denn normalerweise ist die mit Schild und Lanze versehene Göttin als Minerva zu identifizieren. In Francias allegorischer Darstellung verbindet sich die Bewaffnung mit Juno als Sinnbild der Macht und des Wohlstands. Minerva hingegen ist mit einer Tunika bekleidet und hält ein Füllhorn, aus welchem Flammen steigen. Ihre Gleichsetzung mit Keuschheit und Intelligenz ergibt sich durch Ficinios Interpretation der drei Göttinnen im *Philebus* und seinem Kommentar zu Platons *Timaeus*. Venus mit der Leier steht sinnbildlich für das Erfreuen der Sinne. Francias' Darstellungsmodus kann möglicherweise auch als bildlicher Hinweis auf die von Ficino aufgeführte Sokrates-Geschichte verstanden werden⁴⁴⁵, Paris offeriert daher noch unentschieden den Siegespreis in Richtung der beiden vor ihm stehenden Göttinnen.⁴⁴⁶ Neben der unterschiedlichen Einteilung der Göttinnen fällt im Vergleich zu Giulio auf, dass Merkur fehlt und Paris gänzlich nackt ist, auch zeigen die Göttinnen kein emotionales Verhalten, was auf ihre spätere Bedeutung im Trojanischen Krieg verweisen könnte. Francias inhaltliche Fokussierung der dreifachen Glückseligkeit steht im Kontrast zu Giulio, dem eher am narrativen Charakter der Geschichte gelegen ist als an einer Aussage über die verschiedenen Arten der Lebensführung.

⁴⁴⁵ Sokrates hat Venus und Juno mit seinem Tod den Preis für die Wahl Minervas bezahlt. Vgl. Kristeller, Paul Oskar: Die Philosophie des Marsilio Ficino. Frankfurt a. M. 1972, S. 342.

⁴⁴⁶ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 15. Dabei geht die Autorin ausführlich auf die Erläuterung der Identifikation der einzelnen Göttinnen bei Francia ein.

Auch hat sich bei Giulio Paris bereits entschieden, doch fügt sich dessen ungewöhnliche Haltung nicht ein⁴⁴⁷. Die „iconographic anomalies“⁴⁴⁸ seiner Erzählung werden besonders in der Werkstattwiederholung offensichtlich. Sie betreffen den Ablauf der Geschehnisse auf dem Ida und ergeben keinen Erzählfluss. Venus nimmt soeben den Preis von Paris an und ihre beiden Hände verschmelzen mit der begehrten Trophäe, was sinnbildlich für die Verbindung ihrer beider Schicksale steht. Minerva und Juno haben sich unterdessen bereits auf die andere Seite zurückgezogen. Üblicherweise stehen die Göttinnen nebeneinander und konkurrieren gemeinschaftlich um den Preis, sodass sie in dieser Position auch den Schiedsspruch von Paris erfahren. Wie aber fand der Wettkampf bei Giulios Schilderung statt? Es erklärt sich nicht, weshalb sich Juno und Minerva bereits abgewendet haben, ist just in diesem Moment erst die Entscheidung für Venus gefallen. Oder ist für die beiden glücklosen Teilnehmerinnen der Sieg ihrer Konkurrentin längst ersichtlich? Die Erschütterung Minervas, die dem Halt Junos bedarf, bestätigt diesen Eindruck. Doch bereitet die Körperhaltung von Paris weiterhin Schwierigkeiten. Er sitzt zwar noch zu den beiden Verliererinnen gewandt, doch richtet sich seine ganze Aufmerksamkeit auf die hinter ihm stehende Venus, sodass sich die Frage ergibt, wo der Schauplatz ihres Wettstreits zu verorten ist. Sind sie einzeln vor Paris getreten, wie Lukian es berichtet? Und die zwei übrigen Göttinnen haben auf der anderen Seite gewartet, bis sie an die Reihe gekommen sind, wohin sie sich nach ihrem Auftritt auch wieder zurückziehen?

⁴⁴⁷ Über die Herkunft des Motivs hat sich bisher nur Damisch Gedanken gemacht, den die „torsion in Paris's body brings to mind that given figure in the small *Judgment of Paris* in the Stanza della Segnatura.“ Mit Hervorhebung zit. aus Damisch 1996 (Anm. 21), S. 269; 271. Diesem Vergleich halten die beiden Werke jedoch nicht stand, vgl. Abb. 37. Wenn man von gewissen Ähnlichkeiten sprechen kann, dann noch am ehesten bei Amor und Venus, nicht aber beim Schafhirten selbst. Beugt sich der Stanza-Paris seiner vor ihm stehenden Auserwählten entgegen, lehnt sich Giulios Paris nach hinten, um der Liebesgöttin die Siegestrophäe zu überreichen. Auch was die Körperhaltung von Paris im *Grisaillegemälde* im Allgemeinen betrifft, überwiegen die Unterschiede, hierzu muss man sich lediglich die Arm- und Beinhaltung anschauen.

In der pompejanischen Wandmalerei und dem fragmentarisch erhaltenen *Oinone/Paris-Denkmal* finden sich zwar das Umwenden von Paris, doch fügen sich auch diese Beispiele nicht vorbehaltlos ein, denn wenn sich Paris umdreht, dann im Gespräch zu Merkur oder Amor, aber nie zu einer der Göttinnen. Vgl. hierzu *Paris/Oinone-Fragment* (2. Jahrhundert n. Chr.), Museo Nazionale Romano, Thermenmuseum, Inv. Nr. 8563 sowie *Parisurteil*, Pompeji, Casa del Citarista, MNN, Inv. Nr. 120 033.

⁴⁴⁸ Hartt 1981 (Anm. 440), S. 111.

Folglich müsste Paris dann aber in Giulios Fresko (Abb. 8) die nach links positionierte Sitzrichtung einnehmen, wenn man annimmt, dass dort die individuelle Zurschaustellung stattgefunden hat. Möglicherweise saß aber der Richter bisher lieber nach rechts gewandt, weil dort Venus gewartet hat, bis sie, wie die antiken Autoren es zu berichten wissen, als letzte vor ihn getreten ist, um sich zu präsentieren. Zumindest wäre das eine Erklärung für Paris' ungewöhnliche Sitzhaltung und würde für den herausragenden Triumph von Venus sprechen, wie es auch die überzogenen Reaktionen von Juno und Minerva begründen könnte.

5.2 Erste Berührungen mit Italien: Verarbeitungen und treibende Kräfte

Das kleine Ölgemälde von 1532 zeigt eine für diesen Zeitraum in den Niederlanden noch außergewöhnliche Behandlung der Geschichte und wird dem Meister der weiblichen Halbfiguren zugeordnet (Abb. 40)⁴⁴⁹. Man möchte in der Nacktheit mögliche Anhaltspunkte für ein neuartiges Verständnis gegenüber der Sage vermuten, doch kommt sie in den Werken aus dem nordalpinen Raum zeitlich sogar eher vor als in Italien. Die Nacktheit steht dabei nicht in Verbindung mit antikisch motivierten Akten, sondern ist in den Trojaromanen beschrieben, wodurch sie ihre gleichzeitige Legitimation erfahren haben, wenn die Ereignisse von Paris in eine andere Realitätsebene, dem Traum, transferiert worden ist⁴⁵⁰. Folglich hat die Nacktheit zu Beginn noch nicht die

⁴⁴⁹ Das Gemälde befand sich seit der Leihgabe von 1948 im Mauritshuis, Den Haag (Inv. Nr. 846) und ist gegenwärtig wieder an seinen ursprünglichen Ort in Amsterdam zurückgekehrt. Auf der Rückseite trägt das Werk die Initialen *L. D. H.*, die sich bisher einer expliziten Identifikation verweigern.

⁴⁵⁰ Entkleidete Göttinnen im Zusammenhang des Paristraums sind zahlreich und kommen auch bei Jan Gossaerts Federzeichnung, nach 1509, ø 23,5 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 652, vor; ebenfalls bei Pieter Coecke van Aelst, 1533, Öl auf Tafel (47,5 x 35 cm), Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 2003 sowie bei der Gouache von flämischer Hand in Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, MS 78 D 5, fol. 57r.

Funktion eines Antikenzitats inne⁴⁵¹, sondern erst durch die Beschäftigung mit den Werken ihrer italienischen Kollegen erhält sie diese Bedeutung. Beim Halbfigurenmeister ist die Nacktheit dementsprechend nicht als Indiz zu werten, die für eine erste Zuordnung der Geschichte an einen fiktiven Bereich spricht. Anhaltspunkte für eine neuartige Betrachtungsweise gibt uns der anonyme Meister an anderer Stelle. Er stellt zwischen den drei Göttinnen eine Verbindung zur *vita triplex* her. Moralisierende Gesichtspunkte in dieser Form sind für den Norden ungewöhnlich, sind sie überwiegend auf die Werke ihrer südalpinen Kollegen beschränkt, sodass die Vermutung naheliegt, dass der Künstler mit entsprechenden Werken in Kontakt gekommen ist. Von Jan Gossaert, genannt Mabuse, der nach der Jahrhundertwende einige Zeit in Italien verbracht hat, liegt eine ebensolche Zeichnung vor (Abb. 41), bei welcher die Göttinnen auf diese Weise charakterisiert sind. Das Werk besticht darüber hinaus durch seine Analogien zu dem kleinen Gemälde, sodass eine gewisse Abhängigkeit zwischen ihnen nicht auszuschließen ist. Der am Boden liegende Paris, der gerade von den schönen Göttinnen träumt, zeigt deutlich, dass bei Mabuse die Ablösung von der alten Bildtradition noch nicht so weit fortgeschritten ist wie bei dem anonymen Meister. Bei diesem verkörpert Minerva mit Helm und Schwert in ihren Händen die streitbare Göttin, welche Paris den Sieg in jedem Kampf verspricht. Bei Mabuse steht sie dem Richter am nächsten und lächelt ihn freundlich an. Die Geldschatulle von

⁴⁵¹ Die Nacktheit der Heroen, die spätestens seit der Renaissance zu ihrem Inbegriff wurde, stellt einen Bruch mit der antiken Ikonografie dar, was jedoch nie eine Berichtigung erfuhr. Eine gestalterische Zurückhaltung bei den Göttinnen, die möglicherweise als Zeichen des Respekts gedeutet werden kann. Vgl. Müller, Christoph: Ikarus fliegt weiter. Ursprung und Rezeption geflügelter Worte und Sprachbilder. Mainz 2001 (Kulturgeschichte der antiken Welt, 76), S. 189. Eine Abweichung von der antiken Tradition erfolgt im Mittelalter aufgrund der Charakterisierung der Gottheiten, war es in der Kunst möglich alle Götter unabhängig ihres Geschlechts nackt darzustellen. Die *nuditas criminalis* kennzeichnete die Idole. Sie wurden als klassische Typen dargestellt, unterschied man nicht zwischen jüdischen oder griechisch-römischen Göttern. Der Götzte nahm bei den Kirchenvätern denselben negativen Bedeutungsgehalt ein wie die Nacktheit: Sie sind Sinnbild für Ausschweifung, Lasterhaftigkeit und Verführung. Vgl. Himmelmann, Nikolaus: Antike Götter im Mittelalter. Mainz 1986 (Trierer Winckelmannsprogramme, 7), S. 4 f.; 8; 13. Diese pagan verstandene Nacktheit wurde in der Kunst der Renaissance übernommen, doch mit einer wesentlichen Neuerung, wird Nacktheit nun positiv begriffen. Zurückzuführen ist diese Umdeutung, zum einen auf die neue Begeisterung für das Altertum und zum anderen lassen sich auch mittelalterliche Allegorien mit einer positiven Verschmelzung von antiker Nacktheit finden. Vgl. Himmelmann 1985 (Anm. 414), S. 97.

Juno ist in beiden Werken unmissverständlich und bezieht sich auf ihr Versprechen des Reichtums. Prägnant ist bei beiden Künstlern die attributive Ausstattung von Venus. Der Gesichtsausdruck von Mabus Venus bleibt dem Betrachter verborgen, sie dreht sich zu der dahintergelegenen Stadt Troja um, die durch den Entscheid für sie bald ihre Zerstörung finden wird; den dafür verantwortlichen Liebespfeil hält sie in ihrer rechten Hand. Bei dem anonymen Maler erinnert der Liebespfeil von Venus durch seine hochaufragende Größe mehr an eine Lanze, doch ist die Waffe durch ihre Spitze und die Befiederung am anderen Ende eindeutig definiert. Auf den Myrtenkranz im Haar der Liebesgöttin verzichtet Mabuse.

Die Versinnbildlichung der drei Lebenswege ist als Zeichen für ein verändertes Rezeptionsverhalten des Paris-Mythos zu werten, doch hat sich die Lösung vom Paristraum auch beim Halbfigurenmeister noch nicht im Ganzen vollzogen. Die Gestalt des Merkurs kann sozusagen als Repräsentant der alten Tradition angeführt werden, nicht nur, da er in königlicher Montur mit Zepter und Krone auftritt, sondern auch durch die dominante Rolle, die er im Wettstreit einnimmt. Denn es scheint ihm die Aufgabe zu obliegen, den Apfel an die Siegerin zu überreichen, hält er doch für diese Handlung die Trophäe in seinen Händen. Sein aktiver Part gehört zum gängigen Modus der Paristraum-Versionen (Abb. 42) in denen der eigentliche Richter mehrheitlich zu seinen Füßen liegt oder auch neben ihm stehend schläft (Abb. 43). Der Halbfigurenmeister distanziert sich von diesem Darstellungsmodus, sitzt sein Paris auf dem Sockel eines Brunnens. Noch etwas verschlafen dreinschauend, zeigt er mit dem Finger auf seine Auserwählte. Das Erscheinungsbild von Paris orientiert sich an der neuen, südalpinen Tradition. Er tritt nicht in Gestalt eines edlen Ritters oder eines Königssohns auf, sondern entspricht mit seiner einfachen Gewandung seiner Bestimmung als Schafhirte des Idas. Obwohl Venus noch nicht den Apfel als Symbol des Siegs in ihrer Hand hält, ist Paris' Fingerzeig für Minerva Kennzeichen genug, um zu verstehen, dass sie verloren hat. Ihr Gesichtsausdruck lässt keine andere Deutung zu. Ihre Augen sind vor Schreck geweitet und der Mund steht der Göttin offen. Junos Handbewegung in Richtung des Schafhirten bleibt hingegen undefiniert und zeigt nicht das Entsetzen, das Minerva ergriffen hat. Beide flankieren die Gruppe um Paris, Merkur und Venus. Besonders augenfällig ist dabei die

Distanz, die Minerva zu ihnen einnimmt. Sie steht allein auf der linken Seite und betrachtet die Urteilsszene. Die räumliche Trennung wird durch den Brunnen optisch verstärkt, dessen bronzene Figur⁴⁵², die mehr als die Hälfte ausmacht, ihm eine gewisse Dominanz im Bild verleiht. Zudem fließt aus dem Ablauf des Brunnensockels Wasser, das daraus entstandene Rinnsal bildet eine weitere Begrenzung zwischen Minerva und den anderen Protagonisten. Der Brunnen selbst basiert auf einer langen bildlichen Tradition in Nordeuropa und hat seinen Ursprung in der Literatur, so berichtet Sainte-Maure, dass Paris sich für sein Nickerchen einen Platz neben einer Quelle ausgesucht hat. Sein Nachfolger Columnis nennt zwar dieses Detail nicht, doch ist die Hinzufügung einer Trinkgelegenheit bei seiner Beschreibung quasi folgerichtig, wenn er den Leser darüber informiert, wie müde und erhitzt Paris und sein Pferd nach der Jagd gewesen sind.⁴⁵³ Die Quelle findet anfänglich ihre Umsetzung in Form eines Bachs, welcher mit der Zeit zum Brunnen mutiert (Abb. 42), wodurch der Schönheitswettbewerb im *locus amoenus* stattfindet. Neben der Verbindung, die damit zu zeitgenössischen Liebesgarten-Darstellungen hervorgerufen wird⁴⁵⁴, kann der Brunnen auch als Hinweis auf die Wollust verstanden werden, wird ihm dieses Attribut in der Straßburger Narrenschiff-Ausgabe (1497) beigegeben.⁴⁵⁵

Typische Elemente, die für eine mittelalterliche Auffassung der Geschichte sprechen, sind neben dem Brunnen auch die Platzierung der Protagonisten vor dem Hintergrund einer Stadt, die Troja versinnbildlicht und als Verweis an den Beginn des Trojanischen Kriegs dient.⁴⁵⁶ Der Halbfigurenmeister integriert beide Aspekte in sein Bild. Das Element Wasser wird neben dem Brunnen ein weiteres Mal von ihm aufgegriffen, man erkennt hinter Juno einen in Richtung Stadt schlängelnden Bach. Hoch über der Ortschaft steht die trutzige Burg, die den Herrschaftssitz Trojas symbolisiert. In einer Vielzahl

⁴⁵² Healy identifiziert ihn als Amor, vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 36. Ihr gilt es zu folgen, hält er denselben überlängten Liebespfeil wie auch seine Mutter.

⁴⁵³ Vgl. Buchthal 1971 (Anm. 143), S. 38.

⁴⁵⁴ Vgl. Hess, Daniel: König Ferdinand I. und das Urteil des Paris. Zwei neuerworbene Vierpassscheiben aus dem Kreis Jörg Breus. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 2001, S. 126.

⁴⁵⁵ Vgl. Blisniewski 1995 (Anm. 182), S. 185.

⁴⁵⁶ Vgl. El-Himoud-Sperlich 1977 (Anm. 20), S. 7.

an Motiven folgt der Halbfigurenmeister noch der gängigen Tradition der Paristraum-Fassungen, andere Aspekte im Bild verweisen auf eine Beschäftigung mit südalpineren Werken. Für seine Anordnung der Göttinnen, mit Minerva hinter Paris, lassen sich weder bei den Paristraum- noch bei den Parisurteil-Darstellungen direkte Vorbilder finden. Healy benennt in diesem Zusammenhang die Zeichnung von Francia (Abb. 39), worin in Übereinstimmung mit dem Halbfigurenmeister eine Göttin hinter Paris angeordnet ist, auch stellen beide Werke eine Verbindung zur *vita triplex* her. Da die Zeichnung jedoch in enger Verbindung zu Ficinos Schrift zu lesen ist, ist von ihr kaum Einfluss für die allgemeine Betrachtungsweise ausgegangen und macht es unwahrscheinlich, dass der Niederländer darin seine Inspiration gefunden hat.⁴⁵⁷ Aus dem nordalpinen Raum erfüllt das Gemälde des deutschen Mathis Gerung (Abb. 43)⁴⁵⁸ noch am ehesten die Bedingungen, ist aber vier Jahre nach dem des Halbfigurenmeisters entstanden und scheidet ebenfalls als mögliches Vorbild aus. Der getrennte Darstellungsmodus ist zu diesem Zeitpunkt zwar nicht gänzlich unbekannt, doch scheint es, als ob der Halbfigurenmeister der erste ist, welcher ihn auf diese Weise in Nordeuropa einführt. Über die Gründe, die ihn zu dieser Anordnung der Figuren veranlasst, kann nur spekuliert werden. Dass es sich aber bloß um ein spiegelbildliches Arrangement der beiden Verliererinnen handelt, um ihre Austauschbarkeit im Wettkampf zu signalisieren, widerspricht die besondere Aufmerksamkeit, die der Maler Minerva entgegenbringt. Unter der Prämisse ihrer Austauschbarkeit setzt vermutlich erst Maerten van Heemskerck diese spezielle Anordnung der Protagonisten im Bild um (Abb. 46). Inwieweit das Gemälde des Halbfigurenmeisters eine formgebende Bedeutung für Heemskerck gespielt

⁴⁵⁷ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 37 f.

⁴⁵⁸ Der Maler vollzieht die Trennung des Göttinnengespanns auf andere Weise, steht Juno gemeinsam mit Minerva hinter Paris. Das Bild ist in die Übergangsphase von Paristraum zu Parisurteil zu verorten. Die klassischen und mittelalterlichen Elemente funktionieren dabei nicht annähernd so harmonisch wie beim Halbfigurenmeister. Während der ritterliche Paris das Urteil verschläft, sind die Göttinnen mit Attributen ausgestattet, die für ihren versprochenen Lebensweg stehen. Der Wettkampf ist bereits entschieden, hält Venus neben einem roten Herz als Zeichen der *vita voluptuosa* auch den goldenen Apfel als Symbol ihres Triumphs. Laut Eichler ist der am Boden liegende Gegenstand zwischen Paris und Merkur als Zankapfel zu identifizieren. Über die Zuschreibungsproblematik an Gerung, vgl. Eichler, Anja-Franziska: Mathis Gerung (um 1500-1570). Die Gemälde. Diss. Frankfurt a. M. 1993 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, 183), S. 147-151.

hat, kann nicht gesagt werden, die Biografie des anonymen Malers liegt im Dunkeln⁴⁵⁹. Bis zu dieser Interpretation geht seitens Heemskercks noch eine intensive Beschäftigung mit der mythologischen Geschichte voraus, die seine verschiedenen Entwicklungsphasen im Umgang mit dem Mythos aufzeigen, bis er ihn schließlich als eigenständiges Motiv für seine Gemälde begreift.

Heemskercks Interesse am Sagenkreis des Trojanischen Kriegs ist bereits zu einem frühen Zeitpunkt gereift und findet in dem großen Gemälde „Landschaft mit dem Raub der Helena“ (Abb. 44) als unmittelbare Folge der Pariswahl seine erste malerische Umsetzung. Das Werk zeigt den Einfluss Italiens und sein intensives Studium von Ruinen und antiken Denkmälern, ohne deren Begegnung, so Oberhuber, die Gestaltung der antiken Stadt kaum möglich gewesen wäre. Auch die Integration der Weltwunder weist auf ein verändertes Weltbild des Holländers hin, sie sind ein Beispiel für die Mysterien der Welt⁴⁶⁰.⁴⁶¹ In diesem Sinn deutet Grosshans auch die unterschiedlichen Landschaftsformen, die vom bewegten Meer zur konträren Himmelgestaltung und den bizarren Felsenlandschaften ein breites Spektrum von Natur- und Landschaftsmalereien umfassen. Grosshans hat erkannt, dass Heemskerck auf dem Hauptsegel des rechten Schiffes eine Darstellung des Parisurteils integriert hat, das auf dem Vorsegel durch Venus mit Amor seine Ergänzung findet.⁴⁶² Das Flaggschiff trägt zudem sowohl die Signatur Heemskercks als auch die

⁴⁵⁹ An den Bildern finden sich ansonsten keine weiteren Anhaltspunkte, welche auf eine mögliche Verbindung schließen lassen.

⁴⁶⁰ Das mächtige Standbild über der Hafeneinfahrt stellt den Koloss von Rhodos dar. Möglicherweise sollen die Gärten links davon die von Babylon sein. Die Pyramiden können Monumente Roms (Cestiuspyramide) zitieren oder auf das Weltwunder der ägyptischen Pyramiden hindeuten. Vgl. u. a. die Ausführungen von Grosshans 1980 (Anm. 12).

⁴⁶¹ Vgl. Oberhuber, Konrad: Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser. In: Tilmann Buddensieg und Matthias Winner (Hg.): *Munuscula discipulorum*. Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966. Berlin 1968, S. 216.

⁴⁶² Vgl. Grosshans 1980 (Anm. 12), S. 117 f.

Datierung des Werks auf seinen dunklen Planken⁴⁶³. Hinter der Schiffstakelage sind die Göttinnen in ihrer Wettkampfsituation kaum zu erkennen. Das markante Motiv des goldenen Apfels sticht am deutlichsten hervor. Paris, der mit Merkur auf der linken Seite des Großsegels zu entdecken ist, hält den Apfel noch in der Hand. Amor greift bereits nach ihm, auch tritt eine der Frauen deutlicher hervor und bewegt sich in Richtung des Preises. Es ist Venus, die ihn mit ihrem Versprechen, die Liebe der schönsten Sterblichen zu erhalten, bezirzen kann, wodurch der Ausgangspunkt für die Hauptszene des Bilds erklärt ist.

Weitere schemenhafte Szenen sind auf dem Vordersegel und dem darüber befindlichen angedeutet, doch lassen sie sich nicht identifizieren. Der Autor Stritt macht in diesem Zusammenhang auf das Farbenspiel aufmerksam, welches von Venus über die weiteren Segel ausgeht.⁴⁶⁴ Ihr dargestellter Triumph kennzeichnet das Gefährt als Liebesschiff; dies macht deutlich unter wessen mächtiger Herrschaft gesegelt wird und wer die Schutzpatronin der trojanischen Besatzung ist. Das unauffällig platzierte Detail des Parisurteils eröffnet sich lediglich dem aufmerksamen Betrachter und gibt ihm die Antwort darauf, was Paris den Mut verliehen hat, die Gastfreundschaft von Menelaos so sträflich zu verraten: die vernarrte Liebe in Helena, die dem Bild Venus' entspricht.

Zehn Jahre nach dem „Raub der Helena“ beginnt Heemskerck erneut, sich mit dem Paris-Mythos auseinanderzusetzen. Das Motiv des Schönheitswettbewerbs wird nun zum alleinigen Thema seiner Gemälde und von Bild zu Bild beanspruchen die Protagonisten mehr Raum und sind nicht länger bloß

⁴⁶³ Das Gemälde ist zweifach signiert und datiert, was vermutlich das Anfangs- und Abschlussdatum der Malerei markiert. Heemskercks Monogramm mit Jahreszahl *MH 1535* ist auf einem Frachtballen des kleinen Boots am Strand in der Bildmitte nur schwer zu erkennen. Die Signatur des großen Flaggschiffs ist nicht ganz vollständig, auch lässt sich die letzte Ziffer der Jahreszahl nicht mehr mit Sicherheit feststellen: *M...RTIN VAN H...MSKERK 153(5/6?)*. Vgl. Stritt, Martin: Die schöne Helena in den Romruinen. Überlegungen zu einem Gemälde Maarten van Heemskercks. Frankfurt am Main 2004, S. 7.

⁴⁶⁴ Vgl. Stritt 2004 (Anm. 463), S. 111 f. Nach Stritt ist der rosige Schimmer, der die Liebesgöttin umgibt und sich sowohl bei der Architektur als auch der Landschaft wiederfindet, als eine „koloristische Liebeserklärung“ Heemskercks zu verstehen, zudem er auch seine Signatur auf dem Venusschiff angebracht hat.

das Detail eines übergeordneten Themenkomplexes. In seinem erstem Parisurteil (Abb. 45)⁴⁶⁵, das Veldman aus stilistischen Gründen zwischen 1545 und 1550 datiert⁴⁶⁶, macht der landschaftliche Anteil noch die Hälfte des Bilds aus und zeigt den Einfluss italienischer Landschaften. Auch der Flussgott, an welchem sich die Protagonisten des Wettkampfs darauf und daneben eingefunden haben, spiegelt seine in Italien vertieften Kenntnisse wider. Wie Veldman ausführt, handelt es sich um die Personifikation von Oneus, dem Vater der von Paris verschmähten Oinone, für den die monumentalen Brunnenstatuen Tiber und Nil des römischen Kapitols Modell gestanden haben⁴⁶⁷. Während Paris auf der Schulter seines sinnbildlichen Schwiegervaters sitzt, entscheidet er sich just in diesem Moment für eine andere Frau. Die Fingerspitzen von Venus berühren bereits den entgegengestreckten Apfel. Der Moment ihres Triumphs ist in den Niederlanden bisher noch nie in einem so fortgeschrittenen Stadium gezeigt worden. Lediglich ein Wimpernschlag trennt sie davon, dass sie in der Manier von Raffaels Werk die Hände gemeinsam mit Paris um die Siegestrophäe legt, was sie zu einer unauflöselichen Einheit verschmelzen lässt. Heemskercks Figuren verdeutlichen, dass er sich mit dem Stich nach Raffael (Abb. 1) auseinandergesetzt hat. Neben der Haltung von Paris zeigt auch die zu Venus fliegende Victoria Analogien. Bei der im Hintergrund sitzenden Figur spielt Heemskerck vermutlich auf Oinone an, welche ebenfalls durch Raffael inspiriert worden ist. Die Verbindung ist nicht so offensichtlich wie bei Paris oder Victoria, jedoch führt Veldman Raffaels sitzende Wassernymphe mit dem Krug in der Hand als ihr Vorbild an.⁴⁶⁸

Die idyllische Landschaft mit der monumentalen Hermenreihe gliedert sich in die Gestaltung des Raubs der Helena ein, wird aber von Heemskerck in seinen nachfolgenden Gemälden zum Mythos nicht mehr in diesem Umfang aufgegriffen. Er wählt nun einen anderen Bildausschnitt und die Protagonisten des Schönheitswettbewerbs stehen im Mittelpunkt. Ein Darstellungsmodus, welcher für die Werke des 16. Jahrhunderts mehrheitlich bestimmend

⁴⁶⁵ Im weiteren Verlauf wird das Gemälde aufgrund seiner Verortung in der Miep und Loek Brons Sammlung in Amsterdam als Heemskercks Amsterdamer Werk bezeichnet.

⁴⁶⁶ Vgl. Veldman 1988 (Anm. 15), S. 13.

⁴⁶⁷ Vgl. Veldman 1988 (Anm. 15), S. 18.

⁴⁶⁸ Vgl. Veldman 1988 (Anm. 15), S. 18 f.

sein wird, in dieser Zeit spielt die Hintergrundgestaltung eine dem eigentlichen Bildthema untergeordnete Rolle⁴⁶⁹. Heemskercks kleines Gemälde, das sich ehemals in der Richard L. Feigen-Sammlung in New York befunden hat, zeigt eindrücklich die vollzogenen Veränderungen (Abb. 46)⁴⁷⁰, die Gestaltung des Hintergrunds ist auf ein Minimum reduziert und dem eigentlichen Bildmotiv untergliedert. Die Urteilsszene hat Heemskerck in eine Höhle verlegt, deren halbrunder Eingang einen Blick auf eine hügelige Landschaft erlaubt. Im Zentrum des Bilds sitzt Paris auf dem Rand eines Brunnens und ist in der einfachen Tracht eines Hirten gekleidet. Heemskerck hat nun die letzte Konsequenz des Wettkampfs vollzogen, indem Paris seiner Auserwählten den Apfel überreicht. Beide umfassen gemeinsam die Trophäe. Die Vereinigung der beiden wird durch den zwischen ihnen stehenden Amor als ihr Bindeglied unterstützt. Zudem findet der Moment durch Merkur eine zusätzliche Betonung, wenn er auf Venus weist⁴⁷¹. Victoria schwebt ebenfalls soeben heran, um die Auserwählte mit einem Lorbeerkranz zu krönen. Minerva und

⁴⁶⁹ Eine Ausnahme bilden Cornelis Massys und Jacob Grimmer, die das Thema als erste als echte Landschaftsstaffage behandeln. Die singuläre Behandlung von Massys aus dem Jahr 1545 ist ohne direkte Nachfolger geblieben, sodass seine sehr frühe Beschäftigung keinen Beitrag zu Verbreitung und Entwicklung des mythologischen Stoffs beitrug. Vgl. Cornelis Massys: Landschaft mit dem Parisurteil (um 1545), Öl auf Holztafel (32,4 x 43,5 cm), Toronto, Toledo Museum of Art, Inv. Nr. 1935.57. Vierzig Jahre später greift Grimmer die Geschichte erneut auf, um sie in eine weite Landschaft einzugliedern. Sie ist m. E. die einzige bekannte Landschaftsdarstellung aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die den Mythos als echte Staffage behandelt. Grimmer wählt den Moment zur Verbildlichung aus, als der Wettkampf entschieden ist. Die Figurenanzahl ist auf die wesentlichen Protagonisten reduziert, die sich durch ihre Attribute bestimmen lassen. Vgl. Jacob Grimmer: Waldlandschaft mit dem Parisurteil (um 1585), Öl auf Holztafel (98,5 x 134,8 cm), London, Sotheby's, 10.07.2002, Losnr. 16. Über Ausbildung und Entwicklung des Staffage-Begriffs in theoretischen Abhandlungen im 16. und 17. Jahrhundert vgl. Strahl-Grosse, Ulrike: Staffage. Begriffsgeschichte und Erscheinungsformen. Diss. München 1991 (Reihe Kunstgeschichte, 50). Strahl-Grosse wies nach, dass Van Mander damit Nebenfiguren, attributives Beiwerk und auch einzelne Kleinfiguren in der Landschaft bezeichnet.

⁴⁷⁰ In der Literatur wird das Gemälde als Feigen-Parisurteil bezeichnet, da es sich vor seiner Versteigerung bei Christie's in London (21.04.2004, Losnr. 48) in der Sammlung von Richard L. Feigen in New York befand. Zum besseren Leseverständnis wird das Werk im Folgenden als Feigen-Bild bezeichnet.

⁴⁷¹ Grosshans merkt im Zusammenhang der Figurengestaltung an, dass Minerva sowie das Gesicht von Venus nachträglich übermalt und retuschiert wurden und keinen charakteristischen Eindruck mehr von der Hand Heemskercks vermitteln. Lediglich die Physiognomien von Paris sowie das Gesicht Junos sind charakteristisch für Heemskerck. Vgl. dazu Grosshans 1980 (Anm. 12), S. 212.

Juno flankieren Venus' Siegerehrung und zeigen sich derweil recht unbeteiligt an den Ereignissen. Durch ihre spezifischen Attribute lassen sich beide eindeutig identifizieren und wie bereits beim Halbfigurenmeister ist es Minerva, die allein auf der linken Seite des Bilds steht. Die Funktion, welche Heemskercks Minerva einnimmt, ist jedoch eine andere als bei dem anonymen Maler oder bei Francia. Sie haben die Isolation Minervas herbeigeführt, um ihr eine gesonderte Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, was vermutlich beide Male im Kontext ihrer Verkörperung der *vita contemplativa* steht. Bei Heemskerck hingegen ist sie im Zusammenhang mit Juno zu betrachten, sie antwortet dem Rückenakt Minervas als ihr Pendant in Frontalansicht. Sie flankieren die Szenerie, ohne zu intervenieren. Die Darstellung ihrer entkleideten Körper steht im Mittelpunkt wie auch das Spiel mit den verschiedenen Ansichten, so ist Minerva von hinten, Juno von vorne und Venus von der Seite zu betrachten⁴⁷². Heemskerck setzt sich im Bild mit der von Raffael am Beispiel des Parisurteils angestoßenen Paragone-Diskussion auseinander.

Vergleicht man die letzten beiden Darstellungen von Heemskerck, fallen deutlich die Modifikationen auf, welche kaum ohne Zwischenschritte erfolgt sein können. In diesem Zusammenhang sollte ein weiteres Werk (Abb. 47) herangezogen werden, über dessen Autorschaft gewisse Unsicherheiten bestehen. Folgt man den Ausführungen Grosshans, handelt es sich um die Arbeit eines Nachfolgers von Heemskerck, das auf einer verlorenen Arbeit von ihm basiert. In diesem Zusammenhang verweist er auf die malerischen Schwächen, die einer Zuordnung Heemskercks widersprechen würden.⁴⁷³ Da der Verbleib des Gemäldes seit seiner Versteigerung im Jahr 1955 bei Lempertz in Köln unbekannt ist⁴⁷⁴, können keine weiteren Untersuchungen am Original erfolgen, die zu einer Klärung der Datierung oder der Zuschreibung beitragen würden. Vergleicht man das Gemälde mit dem Feigen-Bild

⁴⁷² Auf diese Weise und unter der Bedingung, dass Minerva und Juno die Apfelübergabe flankieren, findet sich die Komposition im 16. Jahrhundert ansonsten noch bei Van der Heyden. Vgl. Pieter van der Heyden: Omamentdruck mit dem Parisurteil (1566) (nach einer Zeichnung Jacob Floris?), Druck (13,7 x 20,2 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-1952-424.

⁴⁷³ Vgl. Grosshans 1980 (Anm. 12), S. 19; 216, Fn. 2; 260.

⁴⁷⁴ Das Gemälde ist in Köln als „Maerten van Heemskerck“ zur Versteigerung herausgegeben worden. Im weiteren Verlauf aufgrund fehlender Verortung als Lempertz-Werk bezeichnet, ist es eben dort in Köln (04.05.1955, Losnr. 48) zur Ersteigerung angeboten worden.

(Abb. 46), so fällt auf, dass einige Eigenschaften bereits im Lempertz-Parisurteil thematisiert werden, sie in ihrer letzten Konsequenz jedoch erst in dem Feigen-Gemälde ihre Vollendung gefunden haben. Im letztgenannten Werk ist der Fokus auf die Protagonisten gelegt, welche klaustrophobisch den gesamten Bildraum einnehmen und dadurch kaum einen Blick in die Ferne zulassen, während der Maler beim Lempertz-Bild einen größeren Bildausschnitt wählt, sodass dem Hintergrund mehr Raum zugesprochen wird und man sogar zwei Hirten mit ihren Schafen entdecken kann. Was die Reduktion der Landschaft anbelangt, fügt sich das Gemälde zwischen die beiden anderen nahtlos ein. Auch der übergroße Flussgott Oneus erfährt im Lempertz-Bild eine Verkleinerung und ist als Brunnenkulptur integriert. Im Feigen-Bild ist er schließlich zwischen den Beinen von Paris zu einer kleinen Steinskulptur mit Maske stilisiert, aus der Wasser fließt.

Das verwandtschaftliche Verhältnis zwischen dem Lempertz-Bild und dem Feigen-Parisurteil wird auch bei der Anordnung der Protagonisten deutlich, entspricht sie sich spiegelbildlich. Nur Merkur bildet eine Ausnahme. Steht er in der Lempertz-Fassung hinter Minerva, um sich auf den Weg, zu den Göttern des Olymps zu machen; im Darstellungsmodus entspricht er Raffaels Götterboten. Darüber hinaus stimmt der dargestellte Moment der Pariswahl überein und Venus wird beide Male durch Victoria als Gewinnerin des Wettkampfs gekennzeichnet. Bedeutendster Unterschied ist die Bekleidung des Schafhirten, welcher mit Ausnahme des Feigen-Bilds immer nackt ist. Healy deutet die einfache Gewandung von Paris dahingehend, dass es die Beschäftigung mit den antiken Autoren widerspiegeln soll, die ihn als einfachen Schafhirten beschreiben. Damit würden die nordischen Künstler ihre Distanz zur vormaligen Betrachtung des Paristraums evozieren, in der er in heroischer Ritterrüstung aufgetreten ist.⁴⁷⁵ Doch erklärt sich aus ihrer Begründung nicht, weshalb Heemskerck diesen Darstellungsmodus nur ein einziges Mal gewählt hat, kommt er doch weder im Amsterdamer noch im Lempertz-Gemälde vor. Geht man davon aus, dass die ursprüngliche Fassung des Lempertz-Bilds zwischen dem Amsterdamer und dem Feigen-Gemälde zu verorten ist, kann darin eine mögliche Konsequenz von Heemskerck gesehen

⁴⁷⁵ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 37 f.

werden, welcher sich bei seiner Suche nach einer eigenständigen Lösung für die Gestaltung der Paris-Figur nach mindestens zweimaligen Bezug⁴⁷⁶, ihn auf raffaeleske Art nackt darzustellen, gelöst hat und den Schafhirten wieder bekleidet.

Eine noch größere Bedeutung als Heemskerck nimmt sein fast zwanzig Jahre jüngerer Antwerpener Malerkollege Floris ein, er prägt den Umgang mit dem Mythos sowie die ikonografische Entwicklung maßgeblich. Seine Auseinandersetzung ist ebenfalls nicht bloß singulär, von ihm sind mindestens zwei Gemälde bekannt⁴⁷⁷. Beide Arbeiten sind durch das Motiv der getrennten weiblichen Protagonistinnen bestimmt. Juno und Minerva bilden dabei eine Gemeinschaft, wodurch sich Floris von Heemskercks Bearbeitung unterscheidet. Seine vermutlich früheste Beschäftigung mit dem Sujet befindet sich heute in Kassel und wird seinem Frühwerk zugeordnet (Abb. 48)⁴⁷⁸, was in diesem Fall dem sehr frühen Zeitpunkt um 1548 entspricht⁴⁷⁹. Der Maler geht dabei ähnlich vor wie Giulio bei seiner Freskogestaltung im Palazzo del Tè (Abb. 8), bei der sich die einstigen Konkurrentinnen in ihrer Demütigung näherkommen. Hat die Geste bei Giulio etwas Tröstliches, rückt Floris die aus Solidarität über die gemeinsame Niederlage gegründete Verbundenheit in den Fokus. Damit geht er einen Schritt weiter als sein italienischer Kollege und stellt das dar, auf das der Betrachter bei Giulio aufgrund der gemeinsam

⁴⁷⁶ Die schemenhafte Behandlung von Paris im Gemälde „Raub der Helena“ verweigert eine explizite Aussage über seine Präsentation zu treffen, doch ist zu vermuten, dass der helle Ton sein Inkarnat beschreibt, was folglich auf seine Nacktheit schließen lässt.

⁴⁷⁷ Van de Velde benennt für Floris drei Gemälde mit dem Parisurteil. Neben dem in Kassel und in St. Petersburg ordnet der Autor ihm ein weiteres zu, dessen Aufenthaltsort er seit seiner Versteigerung im Jahr 1941 als unbekannt bezeichnet. Vgl. van de Velde 1975 (Anm. 11), S. 301 f. Aus stilistischen Gründen ist ihm bei der Zuordnung des letztgenannten Gemäldes zu widersprechen und es gilt den Angaben des R.K.D. zu folgen, die besagen, dass es von Anthonie Blocklandt von Montfoort stammt. Zur näheren Betrachtung der Arbeit, vgl. S. 144 sowie Abb. 58.

⁴⁷⁸ Aufgrund seiner Verortung im weiteren Verlauf auch als Kasseler Parisurteil von Floris bezeichnet.

⁴⁷⁹ Über die Zuschreibung des Werks an Floris bestehen trotz fehlender Signatur und den nachträglichen Überarbeitungen bei den Gesichtern der Protagonisten und der Mütze von Paris keine Zweifel. Zur stilistischen Herleitung der Datierung vgl. van de Velde 1975 (Anm. 11), S. 158 f.

erfahrenen Kränkung selbst zu schließen hat: Juno und Minerva verbrüderern sich gegen Paris.

Die beiden einstigen Konkurrentinnen sind sich nun ebenbürtig und es ist nicht mehr die eine Göttin auf die Stütze der anderen angewiesen. Minerva hat sich zur Urteilsverkündung gedreht und zeigt auf die verhängnisvolle Übergabe der Trophäe; Juno folgt ihr mit derselben Geste. Floris orientiert sich an Giulios Kombination aus einer stehenden und einer sitzenden Verliererin, auch bei der Umsetzung ihrer Attribute lassen sich Analogien feststellen, worüber die sehr nahe Kopie seiner Werkstatt (Abb. 38) informiert. Minerva ist mit Helm und Lanze kenntlich gemacht, ihre restliche Armierung liegt am Boden. Juno wird durch ihren Pfau ausgezeichnet, der hinter ihren Beinen hervorschaut, er wird beinahe von dem erdfarbenen Hintergrund absorbiert. Für die Paris-Figur hat Floris eine andere Lösung gefunden. Er sitzt frontal zum Betrachter gewandt, was zur Folge hat, dass er sich nicht mehr um die eigene Achse drehen muss, um seiner Auserwählten die Siegestrophäe zu offerieren. Einige Details weisen dennoch verwandtschaftliche Bezüge zwischen den Männern auf, so stützt er in beiden Darstellungen seinen linken Fuß auf den Hirtenstab ab, was zwar seinen Ursprung bei Raffael hat, doch findet sich ausschließlich bei Giulio das Detail des plateauähnlichen Felsens, der Paris' Fuß als Stütze dient⁴⁸⁰. Diesen verarbeitet auch Floris, nur dass seine Farbgestaltung eine harmonischere ist.

Im Gegensatz zu Van Manders Ausführung im *Schilder-Boeck* ist man sich sicher, dass Floris während seines Italienaufenthalts nicht nur Rom bereist hat⁴⁸¹, sondern sich zudem in den Städte Genua und Mantua aufgehalten hat.⁴⁸² Froitzheim-Hegger vermutet, dass Floris dabei auch den Palazzo del Tè besucht hat⁴⁸³, in welchem es zu einer Begegnung mit Giulios Parisurteil

⁴⁸⁰ Das Motiv ist ebenfalls in Heemskercks Lempertz-Gemälde verarbeitet.

⁴⁸¹ Vgl. Van Mander, *Het Leven*. fol. 239v.

⁴⁸² Vgl. Zuntz, *Dora: Frans Floris*. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert. Straßburg 1929, S. 31.

⁴⁸³ Froitzheim-Hegger geht im Kontext der Göttermahlzeiten auf die Begegnung mit Giulios Fresko ein, die für die weitere Entwicklung des Bildsujets in den Niederlanden von entscheidendem Einfluss war. Vgl. Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 36; ab S. 52.

gekommen sein kann. In dieser Zeit hat der Flame vermutlich auch die Inspiration für das prägnante Motiv von Paris' gespreizten Beinen erhalten. Anhaltspunkte dafür gibt der Stich von Balthasar van den Bos (Abb. 49)⁴⁸⁴. Wie der Inschrift zu entnehmen ist, ist nicht er der Inventor der Komposition⁴⁸⁵, sondern hat sie nach einer heute unbekanntem Vorlage gestochen. Man vermutet, dass die Umsetzung von Bos auf ein verschollenes Parisurteil von Perino del Vaga oder Fiorentino Rosso zurückgeht. Lässt man das zusätzliche Figurenpersonal des Stichts außer Acht⁴⁸⁶, fallen zudem die verwandten Bezüge zu Giulio auf. Beide Künstler sind nicht bloß Zeitgenossen Giulios, sondern ihre Lebenswege sind von gemeinsamen Stationen und Einflüssen geprägt. Vaga ist, wie Giulio selbst, ein Schüler von Raffael, der nach Angaben Vasaris eng mit ihm verbunden ist und die Stadt erst nach dem Sacco di Roma verlässt, um sich zeitweise in Genua niederzulassen. Ebendort gestaltet er im Palazzo Doria eine Fresko-Wand (1530-1531), auf der er friesartig Andrea Dorias edle Vorfahren der Seefahrt aneinanderreihet (Abb. 50), von dem der zweite von links durch die eigenwillige Haltung an das von Floris aufgegriffene Motiv der gespreizten Beine erinnert. Unter dem Einfluss Raffaels steht auch Rosso, als er in Rom arbeitet und wie bereits Vaga verlässt er aufgrund der Plünderungen die Stadt, um weiter in Richtung Venedig zu ziehen, wo ihn der Ruf von Frankreich erreicht. Bos, der selbst in Rom bei Raimondi lernt, also dem Stecher von Raffaels berühmter Komposition, sticht Arbeiten von Giulio und nach seiner Heimkehr nach Antwerpen (1543) ebenfalls die von Floris.⁴⁸⁷ Zwischen den verschiedenen Personen lassen sich vielfältige Verbindungspunkte herstellen und ihre gemeinsamen Vorbilder und Einflüsse bedingen eine gewisse Ähnlichkeit im Modus. Es sollte in Betracht

⁴⁸⁴ Alternative Namen von Bos sind Bosch oder auch latinisiert Sylvius. Eine mögliche Zuschreibung an Salviati (entspricht Francesco de Rossi) ist selten, u. a. zu finden bei Kat. München 1979: Graphik der Niederlande, 1508-1617. Kupferstiche und Radierungen von Lucas van Leyden bis Hendrik Goltzius. Staatliche Graphische Sammlung, München 1979, S. 32.

⁴⁸⁵ Der untere Bildrand trägt folgende Inschrift: *ordent Praeforma Ingenium Virtus Regna Aurum* und *Baltasar Bos fecit. Ano. 1553*.

⁴⁸⁶ Im Kat. München 1979 (Anm. 484), S. 32 sind die beiden im Vordergrund sitzenden Figuren als der Flussgott Oineus und seine Tochter Oinone identifiziert. Die Kombination von beiden ist ein selten verwendeter Darstellungsmodus.

⁴⁸⁷ Vgl. Kat. Boston 2003: Raphael, Cellini & A Renaissance banker. The patronage of Bindo Altoviti. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston 2003, S. 434.

gezogen werden, dass Vaga oder Rosso für das heute verlorene Werk Giulios Fresko im Palazzo del Tè als Ausgangspunkt genommen hat, den Fehler in der Erzählstruktur ausbessert und die anklingenden Motive, wie die Trennung der Protagonisten sowie den an einen Baum gelehnten Schafhirten, prägnanter herausgearbeitet hat. Das Spezifikum der Verliererinnen ist ebenfalls adaptiert, doch sind sie als stehender Typus umgesetzt worden, auch ist die Aggression von Giulios Juno gemäßigter. Der harmonischere Umgang der übereinstimmenden Motive und die nun fließende Erzählstruktur lassen darauf schließen, dass das Fresko den Ausgangspunkt dieser Arbeit darstellt. Aufgrund der unbekanntenen Zuschreibung und Datierung der dem Stich zugrundeliegenden Fassung, ist keine eindeutige Aussage darüber zu treffen, inwiefern Floris ihr begegnet ist. Dass er in Kontakt mit dem Werk gekommen ist, legt nicht nur das Motiv von Paris nahe, sondern es lassen sich weitere Analogien feststellen. Gänzlich übereinstimmend lungert Amor zwischen Paris und Venus, auch ähnelt sich die Darstellung der Liebesgöttin. Victorias Eingliederung ist ebenfalls daraus übernommen. Beide Male ist die Trennung des Bilds durch dieselben Mittel vollzogen. Der Baum, an den Paris sich lehnt, trennt sowohl den Stich als auch das Kasseler Gemälde in eine linke, mit weiteren Figuren bevölkerte Hälfte und in eine rechte mit Fernsicht. Bei der Verortung und Umsetzung der olympischen Götter haben sie auf differente Lösungen zurückgegriffen. Als amüsantes Detail sieht man bei Floris eine der Gottheiten aus einem kleinen Riss in der Wolkendecke lugen. Ansonsten fügt sich der Stich von Bos vorbehaltlos ein. Floris kombiniert die verschiedenen Eindrücke beider Werke zu seiner eigenen Komposition und reiht sich dadurch in die kleine Gruppe von Arbeiten ein, die zu diesem frühen Zeitpunkt die Splittung der eigentlich geschlossenen Göttinnengruppe bevorzugt. Die Verarbeitung von vorbildhaften Modellen ist eine gängige Vorgehensweise und wird bei Floris ebenso bei dem oberhalb des Brunnens gelagerten Flussgotts deutlich, den Van de Velde als Skamander identifiziert⁴⁸⁸, für den die hellenistische Skulptur Tigris Pate gestanden hat.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Skamander entspricht Xanthos und bezeichnet sowohl den Namen des Flusses nahe Troja als auch dessen Gott. Der Ursprung des Flusses ist im Ida Gebirge verortet. Im Trojanischen Krieg hat sich Skamander auf Seiten der Trojaner positioniert und kämpft gegen Achilles. Vgl. Hom. II. XXII.

⁴⁸⁹ Vgl. van de Velde 1975 (Anm. 11), S. 159.

Bei Floris' zweitem Parisurteil (Abb. 2)⁴⁹⁰ in der Eremitage in St. Petersburg findet die zunehmende Loslösung von den Vorbildern statt⁴⁹¹; es fällt das gewachsene Selbstbewusstsein des Malers auf. In seiner ersten Arbeit legte er das Grundschema fest, dessen Komposition er nun in größerer Eigenständigkeit weiterentwickelt. Die Figurenzahl ist im Vergleich zur vorherigen Fassung reduziert, sowohl die olympischen Götter als auch die wassererschöpfenden Nymphen sind aus dem Bild verbannt. Der Brunnen mit seinem darüber gelagerten Flussgott ist einer im Dickicht unauffällig platzierten Wasserurne gewichen. Das daraus fließende Wasser sammelt sich in einem Becken, auf dessen Rand Paris sitzt. Das verspielte Detail des Hundes, der seinen Durst löscht, greift Floris erneut auf. Auch das entscheidende Element der von der Urteilsverkündung isolierten Verliererinnen verwendet Floris wieder, arbeitet nun aber die Charakteristiken der beiden Protagonisten stärker heraus. Die Verbündung resultiert nicht aus einem gegenseitigen Körperkontakt, sondern aus der gemeinsamen Platzierung in der rechten Bildecke und der einander entsprechenden Reaktion. Die räumliche Distanz macht aus ihnen Zuschauer der Verkündungsszene. Mit unmissverständlichem Fingerzeig machen sie ihren Unmut über die Wahl des Schafhirten deutlich. Healy erkennt im sitzenden Rückenakt Junos und der Platzierung der Siegesgöttin zwischen ihr und Venus Floris' Beschäftigung mit der freien Adaption des Medici-Sarkophags von Lambert Lombard (Abb. 51). Demzufolge wäre die sitzende Nymphe in Juno und jene, die neben Venus steht, in Victoria transferiert worden. Gewisse Ähnlichkeiten lassen sich nicht von der Hand weisen. Dass sich Analogien zwischen den beiden Werken abzeichnen, lässt sich aber auch durch Raimondis Stich nach Raffael erklären, der Floris mit Sicherheit bekannt war, worin ebenfalls Aspekte aus dem Medici-Sarkophag verarbeitet sind. Zudem ist Lombards Rückenakt frontal gezeigt, doch sowohl Raffaels Figur auf der rechten Seite des Bilds als auch Floris' Juno sind

⁴⁹⁰ Aufgrund seiner Verortung im weiteren Verlauf auch als St. Petersburger Bild bezeichnet.

⁴⁹¹ Die Angaben zur Datierung des Werks divergieren, bleiben aber auf eine geringe Zeitspanne beschränkt. Die Autorin Zuntz nennt in ihrer Dissertation einen Zeitraum von 1560-1561. Vgl. Zuntz 1929 (Anm. 482), S. 57. Van de Velde vermutet einen Zeitraum von 1559-1560. Vgl. van de Velde 1975 (Anm. 11), S. 261. Die Eremitage, St. Petersburg benennt einen Zeitraum von 1550-1559.

mit einer seitlichen Ansicht der Rückenpartie dargestellt. Floris' Schülerschaft bei Lombard sollte keinen Anlass geben, dass man sich aufgrund gewisser Parallelen auf die Zeichnung als Vermittlerinanzinstanz bezieht^{492, 493}

Venus und Paris formen bei Floris eine zentrale Gruppe der Innigkeit. Der mit der Thematik vertraute Rezipient ahnt indes beim Anblick von Minerva und Juno Unheilschwangeres; ihre Gemeinschaft wird nachfolgend zum typischen Motiv der Floris-Schule. Den beiden Verliererinnen hat der Flame als ihr Pendant Merkur in die linke Ecke gegenübergestellt, der den Betrachter geheimnisvoll anlächelt.

5.3 Erste Nachahmer

Floris und Heemskerck trennen die geschlossene Dreierkonstellation der Göttinnen, um die untergeordnete Wichtigkeit von Juno und Minerva bei der Ermittlung der Frage nach höchster Schönheit hervorzuheben. Beide wählen den Moment des Wettkampfs aus, als Paris sich für Venus entscheidet. Ein Moment, den Raffael mit positiver Belegung in die Malerei eingeführt hat. Zusätzlich wird der bedeutungsvolle Augenblick durch die Siegesgöttin Victoria betont. Es handelt sich um ein in den Niederlanden bis dahin nicht darzustellendes Motiv, fehlt ihm nämlich die literarische Überlieferung im Kontext der Paris-Geschichte. Beide Maler verstehen das Parisurteil in einem positiven Sinn, was die fehlende Negation von Paris erklärt. Paris entscheidet sich aufgrund von Schönheit für Venus, keines ihrer Werke formuliert Anhaltspunkte, welche auf die Versprechungen der Göttinnen deuten würden. Er waltet seiner Aufgabe als Richter mit einer gewissen Ernsthaftigkeit, sein Gesichtsausdruck entbehrt der literarisch überlieferten Einfältigkeit oder auch Triebhaftigkeit, die seine Entscheidung ansonsten maßgeblich mitbestimmt haben soll. Es wird Raffaels Aufwertung von Paris fortgesetzt. Auch

⁴⁹² Healy erkennt in dem sitzenden Rückenakt ein Beispiel für den künstlerischen Austausch zwischen den flämischen und holländischen Malern. Die Autorin bezieht sich dabei auf Heemskerck, der den sitzenden Rückenakt bei seiner Juno im Amsterdamer Bild anwendet. Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 39. Dass Heemskerck dabei aus Lombards Zeichnung zitiert, ist jedoch nicht notwendig, bezieht er sich bei anderen Aspekten direkt auf Raffaels Werk und dieser hat gemeinsam mit Lombard dieselbe Quelle verarbeitet: Die Relieffplatte der Villa Medici.

⁴⁹³ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 39.

Heemskercks etwas jüngerer Zeitgenosse, Lambert Sustris, welcher, wie er selbst, Lehrling bei Jan van Scorel war⁴⁹⁴, reiht sich bei der positiven Bewertung der Paris-Figur ein, betrachtet aber die Situation, in der sich der Schafhirte befindet, weitaus kritischer. Im Fokus steht bei ihm das Dilemma von Paris. Sustris trennt, wie bereits die beiden Maler zuvor, das Dreiergespann der Göttinnen (Abb. 52)⁴⁹⁵. Juno und Minerva haben sich schon hinter Paris zum Anziehen zurückgezogen. Dieser hat jedoch erkannt, welchen Schaden er mit der Bevorzugung von nur einer Göttin anrichtet und dreht sich noch während der Übergabe der Siegestrophäe zu ihnen um, um sie mit beschwichtigender Geste zu besänftigen. Die beiden Verliererinnen lassen sich aufgrund fehlender Attribute nicht mit Bestimmtheit unterscheiden, doch ist es für das Verständnis des Werks nicht entscheidend⁴⁹⁶. Über Paris' Versuch, sich mit ihnen auszusöhnen, wird der triumphale Moment von Venus' Sieg zu etwas Beiläufigem. Sustris legt die Gewichtung auf einen anderen spannenden Moment der Geschichte, der eher aus dem literarischen Bereich bekannt ist und sich auf einen Augenblick vor der Urteilsfindung bezieht, als Paris bei der Einweisung in den Wettkampf den Götterboten fragt, ob er ihm nicht versprechen könne, dass seine Wahl nicht den Groll der Verliererinnen auf ihn ziehe. Es handelt sich um eine äußerst reflektierte Darstellung des Mythos, welche die eigentliche Tragik der Geschichte recht deutlich wiedergibt: Paris befindet sich durch den Fingerzeig Jupiters in einem echten Dilemma. Mit dem andersgearteten Schwerpunkt verkommt die Apfelübergabe zu schmückendem Beiwerk. Was möglicherweise eine Erklärung dafür ist,

⁴⁹⁴ Von Scorel ist ein Parisurteil nach Raffael überliefert, das um 1550 entstanden sein soll. Weitere Angaben zu betreffendem Werk fehlen. Vgl. Jonckheere, Koenraad: „When the cabinet from Het Loo was sold“: the auction of William III's collection of paintings, 26 July 1713. In: *Simiolus*, 31/2004-2005 (3), S. 214.

⁴⁹⁵ Die im Zentrum platzierte Szene des Parisurteils ist um weitere ergänzt. Bei den drei weiblichen Gestalten auf der linken Seite, die in einem Fluss stehen, handelt es sich möglicherweise um die Göttinnen des Schönheitswettbewerbs, die gerade auf dem Ida gelandet sind. Folgt man dem Fingerzeig von einer der Figuren, erblickt man Merkur, der den Schafhirten weckt. Die Szene im rechten Hintergrund erschließt sich nicht. In den bloß schemenhaft zu erkennenden Figuren, die möglicherweise Hand in Hand gehen, könnte man Paris und Oinone vermuten, was als ein Verweis auf Paris' bisheriges Leben zu verstehen wäre, mit dem er durch seine Entscheidung für Venus bricht.

⁴⁹⁶ Aufgrund von formalen Eigenschaften kann angenommen werden, dass es sich bei der als Rückenakt dargestellten Göttin um Minerva handelt, wodurch sie in der Tradition von Raffaels Göttin steht.

weshalb der von Sustris gewählte Moment kaum Nachfolger gefunden hat, denn die Fokussierung auf Venus und Paris ist ein homogenes Element der Darstellungen. Das Bewegungsmotiv von Paris, der sich während der Urteilsverkündung von Venus wegdreht, ist ansonsten lediglich in der Zeichnung von Bartholomeus Spranger zu finden (Abb. 53)⁴⁹⁷. Der Schafhirte wird sich zukünftig nicht mehr von seiner Auserwählten ablenken lassen. Diesen Eindruck gewinnt man besonders bei Michiel van Mierevelts Gemälde (Abb. 54)⁴⁹⁸, dessen Anordnung der Figuren an die Vorgehensweise von Heemskerck erinnert. Auf die wesentlichen Protagonisten reduziert, hat Mierevelt die Teilnehmer des Wettkampfs friesartig nebeneinandergereiht. Merkur nimmt dabei eine außergewöhnliche Position im Bild ein und sitzt mit dem Rücken zum Betrachter zwischen Paris und Venus. Kompositorisch verweist Sluijter auf die Ähnlichkeiten mit dem sitzenden Merkur von Floris' Gemälde in St. Petersburg (Abb. 2), die ansonsten jedoch keine weiteren verwandtschaftlichen Züge besitzen.⁴⁹⁹ Das Abwenden von Mierevelts Merkur von der Urteilsszene kann einer literarischen Überlieferung geschuldet sein, berichten die antiken Autoren nachweislich davon, dass sich der Götterbote

⁴⁹⁷ Vgl. **Kat. 125**. In verso befindet sich eine Studie zu fünf Figuren. Vgl. Kat. Prag 2008: 101 masterpieces of the collection of prints and drawings of the National Gallery in Prague. National Gallery, Prag 2008, S. 114 f.; Nr. 51.

⁴⁹⁸ Basierend auf den vier Drucken von Willem Isaacsz. van Swanenburg (vgl. **Kat. 83**) wird das Gemälde im Allgemeinen Mierevelt zugeschrieben, da es die Aufschrift *MvMierevelt inventit 1588/W.Swanenberg sculp. & excud. 1609* trägt. Da sich die Drucke und das Gemälde im Grad der Nacktheit der Göttinnen unterscheiden, (sind sie in den Drucken entblößt und im Gemälde von einem dünnen Schleier umgeben.) führt Cavalli-Björkman an, dass das Gemälde eine freie Kopie eines unbekanntenen Künstlers sein könnte oder aber die Schleier nachträglich hinzugefügt worden sind. Vgl. Cavalli-Björkman, Görel: Dutch and Flemish paintings I. C. 1400-C. 1600. Uddevalla 1986, S. 86. Christensen benennt Søren Sørensen Kjær als verantwortlichen Maler. Vgl. Christensen, Charlotte: Kronberg. Christian IV - Patron of the Arts. In: Kat. Kopenhagen 1988: Christian IV and Europe. The 19th art Exhibition of the Council of Europe. Kopenhagen 1988, S. 75. Das Parisurteil war Bestandteil einer sieben Gemälde umfassenden Serie, die sich nach Angaben des Inventars von 1636 in der Kammer der Witwe des Königs auf Schloss Frederiksborg in Dänemark befand. Drei der Gemälde sind erhalten geblieben und befinden sich heute im Nationalmuseum in Stockholm. Vgl. Mierevelt: *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, Öl auf Holz (166 x 242 cm), Inv./Kat. Nr. NM 385 sowie *Venus und die Amoretten*, Öl auf Holz (150 x 246 cm), Inv./Kat. Nr. NM 664. Bei Letzterem divergieren die Zuschreibungen zwischen Mierevelt, Sørensen Kjær und Gillis Coignet I. Zur Zuschreibung vgl. Christensen 1988 (Anm. 498), S. 75 f. sowie Kat. Stockholm 1990: *Illustrerad katalog över äldre utländskt måleri*. Nationalmuseum, Stockholm 1990, S. 83.

⁴⁹⁹ Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 24, Fn. 58.

mal mehr oder weniger freiwillig von der Entblößung der Göttinnen abwendet. Vor Merkur erstreckt sich auf der anderen Seite des Flusses die in Bälde zerstörte Stadt Troja. Das gemäßigte Verhalten von Juno und Minerva erinnert ebenfalls an Heemskerck. Im Vergleich zu seiner Anordnung im Feigen-Bild (Abb. 46) haben sie ihre Position getauscht. Die Bedeutung, welche sie einnehmen, ist dieselbe geblieben: Sie sind schmückendes Rahmenwerk von Venus und Paris. Der Schafhirte schenkt ihnen keine Beachtung, sodass Müller Hofstede das Arrangement dahingehend interpretiert, dass „Paris' Zuwendung zu Venus unmittelbar, ohne Abwägung und ohne Entscheidung erfolgt – also ohne Bedenken und Urteil“⁵⁰⁰, was der „Signifikanz, die das Thema in Literatur und Graphik des späteren 16. Jahrhunderts“⁵⁰¹ innegewohnt hat, entsprechen würde.

Obwohl die Siegestrophäe bekanntermaßen ein Apfel aus dem Garten der Hesperiden ist, hat er in den Darstellungen alles an die Botanik Erinnernde verloren und ist zu einer, meist goldenen Kugel stilisiert worden. Mierevelt legt den Fokus in seiner Darstellung auf den Apfel. Nicht die Szene von der Übergabe selbst, sondern explizit der Apfel befindet sich im Zentrum des Gemäldes und wird von keiner der anwesenden Protagonisten überschritten. Healy erinnert der Apfel, der durch Stiel und Blatt verziert ist, an einen eben vom Baum gepflückten, was Assoziationen zum Sündenfall hervorruft:⁵⁰²

„Und Gott der Herr ließ aufwachsen aus der Erde allerlei Bäume, verlockend anzusehen und gut zu essen, und den Baum des Lebens mitten im Garten und den Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen.“⁵⁰³

Das Adam-Paradigma bildet den Zusammenhang zwischen eigenem Handeln und den daraus resultierenden Folgen, die sowohl bei Adam als auch bei Paris verheerend sind; endet es einmal in der Vertreibung aus dem Paradies und das andere Mal im Trojanischen Krieg. Das Schicksal beider Männer wird

⁵⁰⁰ Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 172.

⁵⁰¹ Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 172.

⁵⁰² Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 38.

⁵⁰³ Gen. 2, 9.

durch einen Apfel besiegelt⁵⁰⁴, der, symbolisch aufgeladen, die Macht der weiblichen Verlockungen impliziert. Eine Macht, die sich auf Fleischeslust und Schönheit begründet. Die inhärente männliche Schwäche findet dabei jedoch keine Beachtung. Falls das Gemälde von Mierevelt so konzipiert gewesen ist, dass es den Bedeutungsrahmen des Sündenfalls berühren sollte, wäre eine entgegengesetzte Interpretation Müller Hofstedes zu verfolgen. Nicht das Verhalten von Paris stünde im Fokus, durch die Konnotation mit dem Sündenfall kommt ihm eine passive Rolle zu, sondern das der Frau, in dem Fall von Venus. Die Verbindung zum Paradiesapfel thematisiert die Schuldigkeit der Frau, welche zum Untergang des Mannes führt; im Fall von Adam betrifft es das gesamte Menschengeschlecht, bei Paris „nur“ seine Heimat und die Bevölkerung Trojas. Mierevelt hätte damit Venus in den Fokus gerückt, der es gelingt, Paris zu verführen und impliziert für den Betrachter die Warnung, sich nicht wie der Schafhirte von einer Frau um den Finger wickeln zu lassen. In Swanenburgs Drucken, welche nach dem Gemälde Mierevelts entstanden sind, ist der Bedeutungsrahmen durch die Inschrift am unteren Bildrand vorgegeben, worin Peter Scriverius in seinem Gedicht die Bestechungs-

⁵⁰⁴ Die frühe Kirche kannte die Deutung als Apfelbaum, doch erst in der mittelalterlichen Ikonografie setzt sich der Paradiesbaum in dieser Form durch. Vgl. Schmidt, Margarethe: Warum ein Apfel, Eva? Die Bildsprache von Baum, Frucht und Blume. Regensburg 2000, S. 19 f. Heisig führt die mittelalterliche Verbreitung auf die Artuslegende zurück, vgl. Heisig, Karl: Woher stammt die Vorstellung vom Paradiesapfel? In: Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche, 44/1952/1953, S. 116. Das christliche Konzept des Apfels führen nicht wenige Autoren auf den Einfluss des lateinischen Wortspiels *malus* und *malum* zurück, wodurch die Bezeichnung der Sünde und die des Apfels gleichgesetzt werden. Einen Überblick zu den verschiedenen Autoren erhält man bei Leder, Hans-Günter: ARBOR SCIENTIAE. Die Tradition vom paradiesischen Apfelbaum. In: Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche, 52/1961 (3-4), S. 171 f.

versuche der Göttinnen anspricht⁵⁰⁵. Es enthält keine Anspielung auf eine Interpretation, die einen biblischen Bereich tangiert.

Junos und Minervas Belanglosigkeit für den Wettkampf findet in Goltzius' Stich „Venus und Amor“ (Abb. 55)⁵⁰⁶ eine weitere Steigerung. Von einem Oval gerahmt, schwebt Venus auf einer Wolke, auf der sie sich mit ihren abgelegten Kleidern gebettet hat. Ein Teil ihrer voluminösen Stoffbahnen hängt hinab und interveniert in die Szene des darunter in Miniatur dargestellten Parisurteils⁵⁰⁷. Goltzius greift auf diese Weise den Gedanken auf, dass Paris nur Augen für Venus hat und visualisiert für den Rezipienten die bisher unsichtbare Mauer, welche die beiden stets zu umgeben scheint. Die beiden Konkurrentinnen auf der gegenüberliegenden Seite der Verhängung sind kaum zu erkennen. Mit aller Deutlichkeit wird bewusst, dass sie für Paris keine Rolle bei der Streitfrage um die höchste Schönheit spielen. Ihre Chancenlosigkeit hat den absoluten Höhepunkt erreicht. Die Abgeschiedenheit der beiden Konkurrentinnen, die kein Bestandteil des Themas mehr sind, ist nach Goltzius nicht mehr in dieser Strikte aufgegriffen worden. Seine komposito-

⁵⁰⁵ Die Reihenfolge der nummerierten Blätter (links unten) stimmt nicht mit der Anordnung der Protagonisten von Mierevelts Gemälde überein und beginnt mit (1) Paris und Merkur, (2) Venus mit Amor, (3) Juno mit Pfau und endet mit (4) Minerva. Unter den Drucken befindet sich das Gedicht: (1) *Arbiter ó formae, certamina siste Dearum:/Pulchrior & malum de tribus una ferat./En Venus, en Juno, sumptisq[u]e decentior armis/Venit ad examen nuda Minerva tuum.* (2) *Parce metu Cytherea, favet tibi & annuit uni./Promissaeq[u]e helenae flagrat amore paris./Et nunc Sigaeo classem de littore solvit:/Heu, quantum Phrygij sanguinis illa vebet!* (3) *Forma tua ad Veneris formam Saturnia Juno/Quisquiliae, quamvis digna movere Jovem./Sollicitare Parin donis, promittere regnis/Quid prod est? flammis poscitur ille suis.* (4) *Forma quoque idaeo victa est tua iudice pallas,/nec te virgo ferox cassis, & hasta iuvat./Noluit esse potens, quid; fortis vellet haberi?/Vellet. at in thalamo rex Menelae tuo./P. Schriverius.*

⁵⁰⁶ Signiert unter dem Oval mit HG. Die Arbeit ist ein Bestandteil der Serie „Die drei Göttinnen auf Wolken“. In der rechten unteren Ecke trägt der Stich die Ziffer 2.

⁵⁰⁷ Die Integration eines Miniatur-Parisurteils in einen übergeordneten Themenbereich ist ein typischer Umgang von Goltzius mit der mythologischen Geschichte. Eine Darstellung, bei der es das Hauptthema ist, ist nicht von ihm bekannt. Als Bestandteil eines größeren Themenkomplexes ist es auch bei seinem von Jacob Matham gestochenen Werk „Venus und Cupido“ (1612) eingefügt. Die Szene ist im rechten Hintergrund platziert. Die Inschrift *Ali-gero magnas armata Cupidine vires/Cypris habet, summos nec timet illa Deos* informiert über die große Macht und Furchtlosigkeit von Venus, ist sie mit dem geflügelten Amor bewaffnet. Ein Gemälde von Goltzius, das das Parisurteil in Form einer Skizze verbirgt, ist im Kapitel 8.1 **Die Interaktion des Mythos en miniature** behandelt.

rische Anordnung erinnert an den Sündenfall. Hinweise sind dadurch gegeben, wie Venus gegenüber dem sitzenden Paris steht, was typisch für die Darstellungen ist, wenn Adam von Eva zum Essen des Apfels verführt wird^{508, 509}. Goltzius spielt mit den Sehgewohnheiten des Rezipienten, der die Verbindung zum ersten Menschenpaar mit dem verhängnisvollen Apfel herstellt; Darstellungen dieser Art sind dem Zeitgenossen mehr als geläufig. Der lateinische Text unter dem Stich informiert den Leser-Betrachter aber lediglich von der Kraft, die Venus und die Pfeile Amors haben, der weder ein Gott noch ein Sterblicher entkommen kann⁵¹⁰, was einer Begnadigung Paris' nahekommt. Anspielungen auf Adam und Eva enthalten die Zeilen nicht.

Goltzius' Werk ist von doppeltem Charakter, neben der Konnotation zum Sündenfall, kann, reduziert auf die mythologische Geschichte, abgelesen werden, dass die beiden Verliererinnen keinen Einfluss auf die Entscheidung von Paris genommen haben. Sein Stich reiht sich damit in das inhaltliche Konzept von Heemskerck und Mierevelt ein. Im Fall von Goltzius ist der Eindruck durch die räumliche Distanz zusätzlich verstärkt, ansonsten zeigen die beiden Göttinnen wiederholt keine Anteilnahme an ihrer Niederlage im Wettkampf.

Auch Floris hat in seinen Gemälden die untergeordnete Bedeutung von Juno und Minerva herausgearbeitet, doch unterscheidet er sich von seinen holländischen Kollegen im Aspekt ihres emotionalen Verhaltens. Ihr Zusammenschluss, ob durch körperlichen Kontakt oder übereinstimmendes Gebaren hervorgerufen, macht ihr einstiges Konkurrieren vergessen. Es sind die Ränke schmiedenden Göttinnen, von denen Homer in seiner *Ilias* berichtet, welche sich in ihrem gemeinsamen Hass auf Paris gegen Troja verbünden.

⁵⁰⁸ Eine andersgeartete Zusammensetzung aus stehendem Richter und sitzender Venus ist zudem eine ungewöhnliche Kombination, die ansonsten nur bei Ewouts (vgl. Abb. 27) vorkommt. Diese Arbeit ist jedoch im spezifischen Kontext des elisabethanischen England zu lesen. Weitere Gemälde mit dieser Zusammensetzung sind von niederländischer Hand für das 16. und 17. Jahrhundert nicht bekannt. Eine sitzende Venus allein ist bereits ein selten verwendetes Motiv in diesem Sujet; vgl. das Gemälde von Codde siehe **Kat. 46**; Abb. 115.

⁵⁰⁹ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 38.

⁵¹⁰ Vgl. *Immenso nostrum spectatur numen in orbe, et magnam passim vim meus ignis habet./Non dii, non homines ulli mea spicula vitant, his volucres figo, squamigerumque genus.*

Bereits früh finden die bestimmenden Aspekte von Floris' Gemälden Nachahmung. Anders als bei Heemskerck und Mierevelt, deren unterschiedliche Lebensdaten keinen persönlichen künstlerischen Austausch erlauben (Mierevelt ist sieben Jahre alt als der andere stirbt), kann bei den frühesten Adaptationen von Floris nachweislich von direkten Nachfolgern gesprochen werden – es handelt sich um seine Schüler Lucas de Heere und Anthonie Blocklandt von Montfoort, die in den 1570er Jahren auf die Interpretation ihres Lehrers zurückgreifen. De Heere, der „als Maler [...] das Bindeglied zwischen dem Romanismus Frans Floris und den akademischen Idealen Karl van Manders“⁵¹¹ darstellt, nimmt im Bereich der Malerei und der Kunsttheorie eine bedeutende Rolle für die Niederlande ein⁵¹². Von De Heere ist ein Gemälde zum Paris-Mythos bekannt (Abb. 3), von dem zusätzlich eine entsprechende Zeichnung existiert (Abb. 56)⁵¹³. Aufgrund ihrer sehr ausgeprägten Details handelt es sich höchstwahrscheinlich nicht um eine vorbereitende Studie, sondern sie entsteht erst nach dem Gemälde von unbekannter Hand. De Heere, der Italien selbst nie besucht hat, verarbeitet im Hintergrund seines Gemäldes Eindrücke italienischer Ruinenlandschaften⁵¹⁴. Sie bilden auf einer hügeligen Umgebung die Kulisse zur vordergründigen Szene der Pariswahl. Er wiederholt hierin die Komposition von Floris' St. Petersburger Gemälde (Abb. 2) und ergänzt es durch die olympischen Götter im Himmel. Ihre Anwesenheit und der Fingerzeig auf sie durch Merkur erinnern an Raffael, doch

⁵¹¹ Becker, Jochen: Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Lucas de Heere. In: *Simiolus*, 6/1972 (2), S. 113.

⁵¹² De Heere führt das Sonett in die niederländische Sprache ein und hat in seinen Gedichten einen wichtigen Beitrag für die niederländische Kunstgeschichtsschreibung geleistet. Seinem Schüler Van Mander war die Bedeutung seiner Gedichte scheinbar bewusst, wenn er diese, mit einigen Modifikationen versehen, in seine Biografien integrierte. Zur Bedeutung De Heeres für die Kunstliteratur vgl. Becker 1972 (Anm. 511), S. 113-127.

⁵¹³ Auf der Vorderseite des Blattes befindet sich eine Zeichnung von St. Maria della Febbre mit vatikanischem Obelisk und dem Neubau von St. Peter in Rom, diese stammt von anderer Hand. Der verantwortliche Maler ist unbekannt.

⁵¹⁴ Besonders für die nordischen Künstler scheint von den Ruinen ein großer Reiz ausgegangen zu sein und sie entdeckten für sich ihren künstlerischen Wert. Einer der ersten Künstler der Niederlande war Heemskerck. Von seinem Studienaufenthalt in Italien sind Skizzenbücher erhalten, die sein Interesse an der Antike und den Ruinen belegen. Vgl. Eikermann, Silke; Henkens, Andrea; Lackenbauer, Britta: *Romveduten und Architekturphantasien*. In: *Kat. Kiel 1995: Landstriche. Niederländische Landschaftsgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Nachlass von Wolfgang J. Müller*. Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1995, S. 28 f.

könnte sie De Heere auch bei Floris erstem Gemälde in Kassel (Abb. 48) vorgefunden haben. Durch De Heeres andersartige Platzierung von Merkur ist die linke Bildecke frei geworden, in die er ein ruinöses Bauwerk eingliedert, in dessen Wand die Büste der wasserspeienden Göttin Luna eingelassen ist. Das verspielte Detail des trinkenden Hundes, das Floris in beiden Gemälden verwendet, adaptiert De Heere. Ansonsten stimmt die Anordnung seiner Protagonisten ziemlich genau mit der St. Petersburger Version überein und macht die Abhängigkeit des Schülers von der Komposition des Lehrers deutlich. Bei den beiden Konkurrentinnen vollzieht er kleine Modifikationen in der Haltung. Juno hat sich aus ihrer sitzenden Position erhoben und steht neben Minerva, deren Worten sie eifrig lauscht. Die Richtung von Minervas Handbewegung macht das Gesprächsthema deutlich: die Wahl von Paris. Die Zusammensetzung der beiden Göttinnen aus einem sitzenden und einem stehenden Part ist zwar ebenfalls in Floris' Kasseler Parisurteil anzutreffen, doch sind die Unterschiede zwischen diesen beiden Bildern ansonsten größer als zu der St. Petersburger Version, um von einer direkten Bezugnahme sprechen zu können. Wesentlich näher am Kasseler Werk bleibt Blocklandt bei seinen Verliererinnen in der Louvre-Darstellung (Abb. 57)⁵¹⁵. Die Ähnlichkeit zwischen der stehenden Göttin, die bei Blocklandt aufgrund der am Boden liegenden Lanze als Minerva zu identifizieren ist, ist evident zu Floris' Juno in ihrer Rückansicht sowie in der Art, wie sie den Arm um ihre einstige Konkurrentin legt. Bei Blocklandts Juno ist der Verdruss noch zusätzlich gesteigert, indem sie ihren Arm in die Hüfte stemmt. Mit Ausnahme der Gruppe um Juno und Minerva hat sich Blocklandt, wie bereits auch De Heere, überwiegend vom St. Petersburger Gemälde von Floris inspirieren lassen. Die einzelnen Eigenschaften seines Lehrers hat er verstärkt herausgearbeitet, so ist die schlichte Übergabe des Apfels einer leidenschaftlichen Umarmung gewichen. Ganz im Sinne der wollüstigen Ausdeutungen hat Paris die Liebesgöttin ganz nah zu sich herangezogen. Beide sind ins Zentrum des Bilds gerückt und die restlichen Figuren, Juno und Minerva inbegriffen, fungieren lediglich als Zuschauer der beiden ineinander Vernarrten. Anstelle von Floris'

⁵¹⁵ Mit dem Monogramm *AB* bezeichnet. Möglicherweise ist es als Vorlage für eine Gravur entstanden, die jedoch nicht ausgeführt worden ist. Vgl. Kat. Paris 2009: Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre. Louvre, Paris 2009, S. 61. Zur Provenienz ebenda.

Merkur hat Blocklandt in die linke Ecke zwei Flussgötter gesetzt, von denen einer aus dem Bild zum Betrachter herausblickt. Merkur ist weiter im Bildraum auf einer kleinen Erhöhung platziert und beobachtet die Situation vor sich. Neben ihm steht eine Figur, die nicht zu identifizieren ist⁵¹⁶. Einige Details, wie zum Beispiel Amor, der sich in den Gewändern seiner Mutter versteckt, sind bei Blocklandt neu, doch bleibt sein Werk eng mit dem seines Lehrers verbunden. Das Motiv der sich verbündenden Verliererinnen verwendet Blocklandt noch ein weiteres Mal in der größeren Arbeit in Amsterdam (Abb. 58). Gleichzeitig fallen in dem Gemälde bereits die Veränderungen auf, die im Kontrast zur direkten Nachfolge von Floris stehen, wenn die Göttinnen nun nebeneinander gereiht, auf gemeinsamer Fluchtlinie angeordnet sind. Das althergebrachte Motiv der sitzenden Göttin mit einer im Rückenprofil dargestellten greift Blocklandt erneut auf. Da sie jedoch näher zusammengerückt sind, erhält man bei ihm erstmalig den Eindruck, dass sie am Wettkampf aktiv teilgenommen haben⁵¹⁷. Blocklandt hat die Perspektive des Betrachters verändert. Stand in seiner vorherigen Fassung der wollüstige Richter mit Venus im Mittelpunkt, kann der Rezipient von einer mit Paris zu vergleichenden Position die drei Göttinnen betrachten, um seine Wahl nachzuvollziehen. Die Gliederung der Protagonisten zeigt die Entwicklung aus

⁵¹⁶ Im Katalog des Louvre wird über die „curieuse figure“ gemutmaßt, dass es sich um Paris' Mutter Hekuba handelt, die ihrem Fluch zu entfliehen versucht. Vgl. Kat. Paris 2009 (Anm. 515), S. 61.

⁵¹⁷ In Stockholm befindet sich ein weiteres Werk zum Paris-Mythos, welches nach Angaben des R.K.D. von der Hand Blocklands stammt; vgl. **Kat. 5**. Das Museum benennt Van Haarlem als verantwortlichen Maler; eine Zuschreibung, die vermutlich der Hinterlegung der hellerleuchteten Körper vor einem dunklen Hintergrund geschuldet ist, was typisch für seine Arbeiten ist, ansonsten fügt sich das Werk nicht in dessen Parisurteil-Oeuvre ein. Die Zuschreibung des Gemäldes an Blocklandt ist ebenfalls zu bezweifeln, da es sich weder in sein Gesamtwerk noch in die bisherigen Darstellungen mit dem Paris-Mythos integrieren lässt. Inhaltlich hat der anonyme Maler einen entgegengesetzten Schwerpunkt gelegt. Bei Blocklandt suggerieren die Protagonisten eine gewisse Anspannung über das getroffene Urteil, die nun einer fast heiteren Stimmung gewichen ist. Über das Ärgernis der beiden Verliererinnen erfährt der Betrachter nichts. Der bisher gängige Modus bei Blocklandt, von sitzenden und stehenden Figuren, hat sich zu raumfüllenden, stehenden Protagonisten verändert. Auch zeugt die vollzogene Trennung in eine männliche und weibliche Seite von einer anderen Inspirationsquelle, hat sich Blocklandt ansonsten eindeutig auf seinen Lehrer Floris bezogen. Die Darstellung des Gesichts und der Mimik der Paris-Figur des anonymen Meisters weisen in Richtung von Mierevelts Schafhirten. Unterschiede zwischen den beiden Figuren bestehen lediglich darin, dass er spiegelbildlich dargestellt ist und das Gesicht weniger geneigt hält.

der Komposition von Floris, wenn die Konkurrentinnen näher zusammengerückt sind, aber weiterhin aus einem sitzenden und einem stehenden Part bestehen, welcher einmal von vorne und das andere Mal von hinten zu betrachten ist⁵¹⁸. Die Anordnung, die Blocklandt bei seinen Figuren wählt, ist jedoch unglücklich getroffen, antwortet einem sitzenden Paris eine sitzende Juno, denen jeweils parallel zueinander eine stehende Göttin zugeordnet ist. Durch die sitzenden Protagonisten ergeben sich Zwischenräume, die Blocklandt durch Amor und Merkur auffüllt. Es entsteht eine Symmetrie, die die Komposition dominiert und ihr die Leichtigkeit nimmt. Ein Eindruck, der durch die nachträglichen Veränderungen verstärkt ist. Das Gemälde ist neben der Erweiterung der Holztafel am oberen Bildrand durch Übermalungen modifiziert worden, denen der Hirtenhund von Paris sowie der Putto, der Venus krönt, zum Opfer gefallen sind⁵¹⁹.

Ebenfalls in den Wirkungskreis von Floris ist das Parisurteil von Schloss Krumau zu verorten (Abb. 59), welches eine spiegelbildliche Anordnung der Hauptfiguren der St. Petersburger Fassung (Abb. 2) zeigt. Müller Hofstede und Neumann, denen es zu folgen gilt, schreiben das Gemälde Jacob de Backer zu⁵²⁰. Oberhuber identifiziert es einige Jahrzehnte zuvor noch als ein

⁵¹⁸ Bei einer Zeichnung zu den drei Göttinnen des Parisurteils stellt Blocklandt erstmalig Venus in die Mitte ihrer beiden Konkurrentinnen. Die Szene ist ergänzt durch Amor sowie einem Putto, der mit den Krönungsreliquien in den Händen in Richtung des Betrachters fliegt. Vgl. Anthonie Blocklandt van Montfoort: Die drei Göttinnen des Parisurteils: Venus, Minerva und Juno, Zeichnung (17,3 x 18,5 cm), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 962. Das Werk enthält keine Datierung. Links unten trägt das Blatt die Signatur *parmesana 132*.

⁵¹⁹ Vgl. zu den Veränderungen van de Velde 1975 (Anm. 11), S. 301 f.

⁵²⁰ Vgl. Müller Hofstede, Justus: Jaques de Backer. Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 35/1973, S. 232; 254 und Neumann, Jaromir: Die rudolfinsche Kunst und die Niederlande. In: Görel Cavalli-Björkman (Hg.): *Netherlandish mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm*, September 21-22, 1984. Stockholm 1985 (Nationalmusei Skriftserie N. S., 4), S. 53.

Werk von Spranger⁵²¹ und versucht, es in die Nähe zu dessen Prager Zeichnung (Abb. 53)⁵²² zu bringen. Diese fügt sich jedoch weder inhaltlich noch kompositorisch in die Gruppe von Arbeiten ein, die in unmittelbarer Tradition von Floris stehen. Auch ist in der Zeichnung der dargestellte Moment des Wettkampfs ein anderer; des Weiteren fehlt der Götterbote. Sprangers Aufteilung der Protagonisten, besonders das sich Wegdrehen von Paris, erinnert eher an Sustris' Verarbeitung des Themas (Abb. 52), welches das Dilemma von Paris in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt. Ob es sich bei dem Floris affinen Modus überhaupt um eine Darstellungsweise handelt, die Spranger bei seiner Umsetzung der mythologischen Geschichte verarbeitet hat, kann nicht gesagt werden. Bei seiner Zeichnung ist dies zumindest auszuschließen und das Gemälde, welches Anhaltspunkte dazu liefern könnte, ist nur namentlich bekannt⁵²³. Bei der Arbeit eines anonymen Nachfolgers von Spranger findet sich zwar die Floris affine Verbrüderung (Abb. 60)⁵²⁴, doch ist es lediglich im sprangerschen Stil entstanden und nicht nach einer Komposition von ihm.

Mit De Backer beschäftigt sich zum wiederholten Mal ein Antwerpener Maler mit dem Motiv der Abseitsstellung der beiden Verliererinnen; das Gemälde von ihm ist zu den schönsten Parisurteil-Darstellungen des ausge-

⁵²¹ Vgl. Oberhuber, Konrad: Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers. Diss. Wien 1958, S. 254.

⁵²² Zur Entstehungszeit der Zeichnung hielt sich Spranger am Wiener Hof von Kaiser Maximilian II. auf, wodurch Überlegungen angestellt wurden, ob die Zeichnung in Verbindung mit der Dekoration des Neugebäudes in Wien steht, für die Spranger und Hans Monte verantwortlich waren. Vgl. Kat. Prag 2002: The Florentines. Art from the time of the Medici Grand Dukes. Narodni Galerie, Prag 2002, S. 155.

⁵²³ Unter der Nr. 102 im Kat. Dordrecht 1968 aufgeführt als „Bartholomeus Spranger: Parisurteil (1595), 27 x 20 cm, Dordrecht, Dordrechts Museum. Datiert und signiert.“ Es enthält jedoch keine Abbildung oder die Nennung einer Inventarnummer. Auf Anfragen des Museums keine Auskunft erhalten. Vgl. Kat. Dordrecht 1968: Nederlandse tekeningen de zestiende en zeventiende eeuw. Een keuze uit de collectie Paul Brandt, Amsterdam. Dordrechts Museum, Dordrecht 1968, S. 28. Ebenfalls namentlich genannt bei Bender 2001 (Anm. 9), S. 90.

⁵²⁴ Vgl. **Kat. 127**. Das Werk ist womöglich auf einen Zeitraum um 1600 zu datieren, sprechen die bereits vollzogenen Modifikationen der Krönungszeremonie dafür. Die anfängliche Victoria ist nicht nur durch einen Putto, sondern gleich durch mehrere ersetzt. Das Werk ist zusammen mit einer Zeichnung versteigert worden, die ebenfalls von der Hand des anonymen Malers stammen soll; vermutlich ist auch diese Datierung auf einen späteren Zeitpunkt zu korrigieren. Vgl. Anonym: Die drei Schicksalsgöttinnen (Venus, Minerva und Juno) nach Goltzius (nach 1587), Gouache (ø 38,3 cm), London, Philips 25.02.1992, Losnr. 35.

henden 16. Jahrhunderts zu zählen. Der Maler hat, den Gepflogenheiten manieristischer Kompositionen folgend, die Hauptszene von Paris und Venus weiter in den Mittelgrund des Gemäldes versetzt und die Verzückung von Paris zur Darstellung eines verblendeten Jünglings gesteigert. Müller Hofstede interpretiert daher Merkurs Aufstützen des Kopfes als *gestus melancholicus*, da er „nachdenklich auf die Handlung des Paris [blickt], als sähe er das folgende Unheil voraus“⁵²⁵. Die freigewordene Ecke des Bilds, in die Floris seinen Merkur platziert, hat De Backer durch eine marmorne Skulptur ersetzt, welche Ähnlichkeiten zu Raffaels lagerndem Flussgott aufweist. Ansonsten erweitert De Backer die Szene um einen hämisch lachenden Zuschauer neben Juno und deutet die olympischen Götter schemenhaft an (Abb. 59), die sich um eine runde Tafel versammelt haben. Aspekte, die ebenfalls bei seinen flämischen Malerkollegen vorkommen.

Von De Backer stammen vermutlich noch zwei weitere Auseinandersetzungen zur Thematik, bei denen er sich für einen anderen Darstellungsmodus entschieden hat. Die Zeichnung, die vom sogenannten Meister B stammt (Abb. 61)⁵²⁶, der überwiegend mit ihm identifiziert wird, zeigt erstmalig für die Niederlande die Adaption der gesamten Hauptgruppe nach Raffael (Abb. 1). Die Übereinstimmungen sind offensichtlich. Der Zeichner hat die Komposition nur kleinen Modifikationen unterworfen, ohne sich jedoch weit von seiner Vorlage zu entfernen. Merkur hat sich neben Paris gesetzt, sein Zeigegestus entspricht dem bei Raffael, nur dass der Götterbote nun auf eine der Göttinnen zeigt. Die verschiedenen Biegungen und Wendungen hat er bei den einzelnen Figuren verändert, so hat sich Venus weiter vom Betrachter weggedreht. Die größte Veränderung hat De Backer im dargestellten Moment vollzogen. Das bestimmende Merkmal von Raffael, dass sich die Hände von Paris und Venus um die Trophäe vereinen, greift er nicht auf. Venus hat den Preis noch nicht erhalten, auch wenn ihr Sieg ganz offensichtlich ist. Amor unterstützt sie in ihrer Handlung und reckt sich ebenfalls dem Apfel entgegen.

⁵²⁵ Müller Hofstede in Kat. Köln 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Unter Mitarbeit von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1992, S. 260.

⁵²⁶ Die Zeichnung ist datiert und signiert mit dem Monogramm M.

Ein Detail, das die typische Aktivität Amors in den nordalpinen Auseinandersetzungen mit der Thematik beschreibt. Dieselben Eigenschaften beinhaltet ein Gemälde (Abb. 62), welches möglicherweise auch von De Backers Hand stammt und sich heute in Washington befindet⁵²⁷. Durch die Eingliederung in eine weite Landschaft suggeriert das Bild auf den ersten Blick einen anderen Eindruck als die Zeichnung, doch stimmen bei näherer Betrachtung die charakteristischen Eigenschaften der Protagonisten überein, nur dass Venus jetzt die Siegestrophäe ausgehändigt bekommt. Es ist Healys Ausführung zu folgen, dass zwischen den beiden Darstellungen im Louvre und in Washington eine Verbindung besteht, die auf einen gemeinsamen Verantwortlichen – möglicherweise De Backer – zurückgeht. Für die Landschaftsdarstellung des Washingtoner Gemäldes sollte die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass sie von anderer Hand stammt. Was vermutlich auch auf die weiteren Figuren, wie den Flussgott in der linken Bildecke, die Reitende und die Jagdszene im rechten Hintergrund zutrifft, unterscheiden sie sich in der Ausführung ihrer Physiognomien doch stark von denen der Urteilsgruppe.⁵²⁸ Die Hauptszene ist nach Raffael zitiert, sie enthält die wesentlichen Eigenschaften, wie die Rückansichtigkeit⁵²⁹ von Paris und die drei vor ihm stehenden Göttinnen mit ihrer raffaelesken Charakterisierung, wenn Venus in der Mitte steht, Juno den Richter bedroht und Minerva dem Betrachter den Rücken zugewandt hat.

Endgültig kann sich dieser Darstellungsmodus von der Übernahme der gesamten Urteilsgruppe nach Raffael in den 1570er Jahren nicht durchsetzen. Formgebend war weiterhin der Einfluss von Floris, dessen Kompositionsschema bereits früh verschiedene Tradierungsschritte durchlebt. Auch die klassische Anordnung der Göttinnen, die davon bestimmt ist, dass diese frontal zu Paris ausgerichtet sind und Venus von den Konkurrentinnen eingrahmt ist, wird in den Niederlanden eher selten aufgegriffen. Hans Speckaerts

⁵²⁷ Einen bibliografischen Auszug über die Autoren, die sich mit der Urheberschaft des Gemäldes auseinandersetzten, ist bei Healy einzusehen, vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 177; Fn. 139.

⁵²⁸ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 44 f.

⁵²⁹ Den Aspekt der Rückansichtigkeit hat vermutlich zum ersten Mal Sustris in seiner Gestaltung der Paris-Figur aufgegriffen, was durch den andersgearteten Schwerpunkt der Erzählung weniger direkt auffällt.

Zeichnung (Abb. 63) gehört zu den wenigen Werken, bei denen die rein klassische Anordnung umgesetzt ist⁵³⁰. Ergänzt hat Speckaert die Szene durch zwei Genien, die den Wettbewerberinnen vermutlich beim Entkleiden geholfen haben. Ihre Platzierung ist dem eigentlichen Bildthema untergeordnet, erkennt man von dem einen Genius hinter Juno lediglich das Seitenprofil des Kopfs, wohingegen der von Venus die links von ihm stehende Göttin Minerva mitleidsvoll anblickt. Anstelle der steinernen Skulpturen hat Speckaert in den rechten Hintergrund einen Flussgott mit Paddel platziert, der dem Spektakel keine Aufmerksamkeit schenkt.

Bereits früh verschmilzt dieser Gestaltungsmodus mit dem florisschen Motiv der sitzenden Göttin. Die sitzenden Protagonisten ziehen sich bei Floris zwar nicht vorbehaltlos durch seine beiden Gemälde, doch insbesondere bei seinem St. Petersburger Bild, das von prägendem Einfluss ist, zeigen sie sich fast ausnahmslos auf diese Weise dargestellt; nur die Haltung von Venus ist undefiniert. In dem sich nun zunehmend etablierenden Gestaltungsmodus sind die Göttinnen nebeneinander vor Paris angeordnet, wovon eine der beiden Verliererinnen sitzt. Ob diese frontal oder mit dem Rücken zum Betrachter dargestellt ist, kann variieren. Ein Modus, der bei den Hauptfiguren des durch De Passe I. überlieferten Stichs (Abb. 64)⁵³¹, nach einem Gemälde von Crispijn van den Broeck aus dem Jahr 1575, anklingt. Im sitzenden Rückenakt Junos zeigt sich Van den Broecks Schülerschaft bei Floris, welcher auf diese Weise die Tradition seines Lehrers wachhält. In den 1580er Jahren verarbeitet der aus Deutschland stammende Hans van Aachen diese Eigenschaften auf ähnliche Weise⁵³². Es verbinden sich auch bei ihm die Charakterzüge der ikonografischen Gruppe der nebeneinander gereihten Göttinnen mit Venus in der Mitte, wie sie frontal zum Betrachter ausgerichtet sind, mit dem von Floris eingeführten Motiv der sitzenden Protagonisten, das modifiziert bei Minerva angewendet ist. Nach Angaben Van Manders hat Van Aachen

⁵³⁰ Vgl. auch das Werk des anonymen Malers unter **Kat. 5**.

⁵³¹ Vgl. **Kat. 101**

⁵³² Vgl. Hans van Aachen: Parisurteil (1588), Öl auf Holztafel (87 x 133 cm), Douai, Musée de la Chartreuse. Van Aachens Gemälde ist signiert und datiert: *H.v.A. 1588*. In Form eines Stichs liegt das Werk spiegelbildlich von Raphael Sadeler I. aus dem Jahr 1589 vor und befindet sich in Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Graphnr. A3: 71; ID 23749. Ebenfalls signiert und datiert.

seine Ausbildung bei einem aus Antwerpen stammenden Maler erhalten, wodurch er mit der Tradition der flämischen Malerei bekannt gewesen ist. Folgt man seinen Ausführungen im *Schilder-Boeck* ist Van Aachen mit Werken von Spranger und Speckaert vertraut und verarbeitete die gewonnenen Eindrücke zu seinem eigenen Stil⁵³³.

Anfang des neuen Jahrhunderts wird dieselbe Komposition (Abb. 65)⁵³⁴ erneut von einem Flamen aufgegriffen, dessen Urheber vermutlich Hendrick de Clerck ist. Er verarbeitet den Darstellungsmodus der sitzenden Göttin nicht ausschließlich in dem Werk, welches nach Van Aachen entstand, sondern auch noch in einem weiteren Gemälde (Abb. 66)⁵³⁵, dessen heutiger Aufenthaltsort seit seiner Versteigerung in Wien im Jahr 1923 unbekannt ist⁵³⁶. Es zeigt eine eigenständige Komposition von ihm. Venus steht in der Mitte des Göttinnengespanns und eine der beiden Verliererinnen, in diesem Fall Minerva, sitzt neben ihr. Für die Gemälde dieses Darstellungsmodus gilt, dass Venus nie sitzt und bei den beiden Verliererinnen nicht von einer gewissen Bevorzugung als sitzender Part in der Urteilsszene gesprochen werden kann.

Die Venus krönende Victoria ist bis einschließlich der 70er Jahre des 16. Jahrhunderts ein fester Bestandteil der Parisurteil-Bilder, wird aber von der Gruppe von Künstlern nicht mehr aufgegriffen, die eine klassische Anordnung der Protagonisten mit der Verschmelzung des florisschen Motivs bevorzugen; eine Ausnahme bildet lediglich De Clercks Werk. Speckaert lässt den Moment der Krönung sogar ganz weg, ansonsten wird Victoria durch die niedlicheren Putten ersetzt. Auch der deutsche Johann Rottenhammer hat bei seinem Parisurteil von 1597 mit der klassischen Anordnung der Göttinnen diese Merkmale einfließen lassen (Abb. 67)⁵³⁷, was sein Interesse am niederländischen Manierismus bezeugt. Wie bereits De Clerck nimmt er sich bei seiner Gestaltung der Paris-Figur eine größere Freiheit heraus als noch seine Malerkollegen Van Aachen oder Speckaert. Paris sitzt nicht mehr länger mit

⁵³³ Vgl. Mander: *Het Leven*, fol. 289 v.

⁵³⁴ Vgl. **Kat. 44**

⁵³⁵ Vgl. **Kat. 41**

⁵³⁶ Das Gemälde ist in Wien, Dorotheum 28.11.1923 unter der Losnr. 3 zur Ersteigerung angeboten worden.

⁵³⁷ Das Gemälde ist signiert und datiert mit *HR 1597*.

dem Rücken zum Betrachter, sondern hat sich in ein seitlicheres Profil gedreht, sodass der Rezipient Zeuge seiner Verzückung wird. Ob sich Paris dabei richtig entscheidet, kann man im direkten Vergleich der Göttinnen selbst feststellen. Obwohl der Wettkampf bereits entschieden ist, gewinnt man bei Rottenhammer den Eindruck, die beiden Verliererinnen sind Teilnehmende des Wettkampfs und fungieren nicht als bloßes Beiwerk. Besonders Juno fällt durch die raffaeleske Drohgebärde auf.

5.4 Zusammenfassung der Gestaltungsmodi

Unter der Prämisse des neuen Mythenverständnisses setzen sich die einflussreichen Maler Floris und Heemskerck mit der Gestaltung des Parisurteils in den Niederlanden auseinander. Beide lassen ihre Italienerfahrungen in die Werke einfließen, was jedoch zu keiner Zeit zu einer sklavischen Adaption Raffaels führt, sondern zu eigenständigen Kompositionen. Ihre Darstellungen zeigen die Übergabe der Siegestrophäe, ein Moment welcher bis dahin in den Niederlanden keine Abbildung gefunden hat und nun zum bestimmenden Moment der Bilder avanciert. Nur ein einziges Mal lässt ein Künstler im 16. Jahrhundert den Ausgang des Wettkampfs offen, so zeigt sich Van Manders Paris unentschieden (Abb. 68)⁵³⁸.

Die beiden niederländischen Koryphäen kontrastieren, dass Juno und Minerva für den Richter bei der Ermittlung der Frage, wer die Schönste ist, eine untergeordnete Rolle spielen. Die beiden glücklosen Göttinnen werden bei Heemskerck von Gemälde zu Gemälde immer mehr zu teilnahmslosen Statisten. Bei ihm zeigt sich die zunehmende Loslösung von einer Charakterisierung nach Raffael hin zu einer eigenständigen Beschreibung der beiden Verliererinnen, die als passiver Part lediglich die Szene der Apfelübergabe flankieren. Für seine Gliederung der Protagonisten lassen sich keine unmittelbaren Vorbilder benennen, mit denen er nachweislich in Kontakt gestanden wäre, überdies ist dieses Kompositionsschema ein im Allgemeinen eher selten angewandter Darstellungsmodus. Diese Anordnung wird im 16. Jahrhundert wenigstens von Mierevelt ein weiteres Mal aufgegriffen, wenngleich die

⁵³⁸ Vgl. **Kat. 82**

inhärente Botschaft eine andere und als Mahnung an den Betrachter zu bewerten ist. Heemskerck nimmt für die Niederlande des 16. Jahrhunderts nicht die Bedeutung ein, dass er die Ikonografie des Parisurteils nachhaltig mit seinen Gemälden beeinflusst. Sein Verdienst ist die Popularisierung und die Verbreitung der mythologischen Geschichte als Sujet der Malerei. Floris macht sich beides zu seinem Verdienst. Seine Verliererinnen treten dominanter im Bild auf als bei seinem Haarlemer Kollegen. Ihr Gebaren gibt dem Rezipienten Aufschluss über ihre Verbrüderung im Kampf gegen Troja, die aus der Kränkung von Paris resultiert. Floris gibt den Anstoß zu einer eigenständigen Tradition der Gestaltung des Paris-Mythos, dessen Inspirationsquelle zwar in die unmittelbare Umgebung Raffaels zu verorten ist, aber nicht der Meister selbst ist, denn die Analogien weisen in Richtung von Giulio und Vaga oder Rosso. Den Beitrag, den Raffael mit seiner dreifachen Ansicht der Göttinnen zur Rundumansichtigkeit im zweidimensionalen Raum leistet, übernehmen die Maler selten, diese Eigenschaft, besonders mit Minerva als Rückenakt, wird erst dann zu einem festen Bestandteil der Werke, die in der echten Tradition der selektiven Adaption von Raffaels Urteilsgruppe stehen.

Im Umkreis von Floris findet seine Behandlung der Geschichte bereits früh Anklang, die ersten Anhänger sind seine Schüler. Daraufhin folgen weitere Bezugnahmen, welche die Floris affine Anordnung der Protagonisten aufgreifen, so auch bei dem wenig beachteten Parisurteil (Abb. 69)⁵³⁹, das aus dem Umkreis Van Veens stammen soll⁵⁴⁰. Die Gemälde, die in direkter Tradition von Floris stehen, sind davon bestimmt, dass die beiden glücklosen Göttinnen miteinander korrespondieren, eine sitzt und die andere steht. In einem weiteren Tradierungsschritt verschmilzt ab den 1570er Jahren das Motiv der sitzenden Verliererin mit der klassischen Anordnung der Göttinnen, wie sie nebeneinander vor Paris platziert sind. Teilweise wird eine der beiden Verliererinnen weiterhin von hinten dargestellt, doch zeigt sich in diesem frühen Stadium der Beschäftigung eine Bevorzugung der weiblichen Frontalan-sicht. Bei den Werken dieser Gruppe fällt auf, dass die Handlung der Protagonisten reduziert wiedergegeben ist. Die Bilder verfügen nicht über die

⁵³⁹ Der Aufenthaltsort des Gemäldes ist seit seiner Versteigerung in London bei Christie's (09.12.2009, Losnr. 151) unbekannt.

⁵⁴⁰ Von Otto van Veen ist selbst keine Darstellung der mythologischen Geschichte bekannt.

inhaltliche Tiefe ihrer Vorgänger, dazu geben weder Details noch die Figuren selbst Anhaltspunkte. Im Fokus steht die Sinnlichkeit der Göttinnen.

Im Laufe der ersten Jahrzehnte kristallisieren sich aber nicht nur Vorlieben für bestimmte Darstellungsmodi heraus, sondern es kommt auch zu Veränderungen des schmückenden Beiwerks, die von den neuen Erfahrungen und der letztlich Loslösung von der alten Tradition zeugen, so findet sich beispielsweise bei den Bildern, je jünger sie sind, umso seltener ein Brunnen. Seine Daseinsberechtigung, sozusagen als Rudiment der alten Tradition, schwindet. Verspürten die Künstler zu Beginn ihrer Beschäftigung keinen Zwiespalt, einen marmornen Flussgott neben einem agierenden Gott zu platzieren, findet zunehmend ihre Verlebendigung statt und sie erhalten neben der Funktion, die Örtlichkeit des Idas zu bestimmen, noch die des stillen Beobachters zugesprochen. Bei den Details fällt ansonsten die Übernahme des motivischen Repertoires von Raffaels Werk auf, die Wiederholung der gesamten Urteilsgruppe, wie De Backer vorgeht, hat noch singulären Charakter. Erst Rubens wird im 17. Jahrhundert zum vehementesten Vertreter dieser Methode und setzt die Weiterentwicklung der zugrundeliegenden Komposition eindrucklich in seinem Oeuvre fort.

Das Parisurteil hat es geschafft zum Bestandteil des künstlerischen Repertoires zu werden und ist für die nächsten Jahrzehnte nicht mehr daraus zu exkludieren.

6 Paris' Siegeszug als Motiv in der Malerei

Trotz des Anklangs, den die Geschichte bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in und um das künstlerische Zentrum Antwerpens fand, darf seine quantitative Bedeutung für die Historienmalerei im Gesamten nicht überschätzt werden, nehmen die mythologischen Bilder im Vergleich zu den sakralen nur einen geringen Stellenwert ein⁵⁴¹. Was anfänglich noch an der Unbestimmtheit der Gattung liegen mag, was möglicherweise zu einer Zurückhaltung seitens der Käufer führt, hat ab Ende der 1580er und Anfang der 1590er Jahre andere Gründe. Die zur Propaganda genutzten gegenreformatorischen sakralen Gemälde hemmen wohl Einkäufe mit profanen Themen⁵⁴². Bis zu diesem Zeitpunkt hat sich nur eine Minderheit an holländischen Künstlern mit der Thematik beschäftigt, erste Veränderungen machen sich ab den 1590er Jahren zunehmend bemerkbar. Die anfänglichen Auseinandersetzungen zeigen eine spezifische Interpretation der dreifachen Ansicht der Göttinnen, deren emotionsloses Verhalten sich nicht in den narrativen Zusammenhang einfügen will. Auf die Entwicklung des Bildsujets wirkt sich in den nördlichen Gebieten möglicherweise der Einwanderungsstrom der Flamen unterstützend aus, denn unter den wohlhabenden Kaufleuten und Industriellen, die aufgrund religiöser oder politischer Gründe den spanischen Süden verlassen, können sich potenzielle Käufer mythologischer Historien befinden⁵⁴³. Mit zeitlicher Verzögerung setzen sich weitere Kompositionsformen und motivische Eigenarten bei den holländischen Malern durch, wodurch es mit ihren flämischen Malerkollegen zu einer Übereinstimmung in den Gestaltungsmodi und im Darstellungsmoment der differenten Wettkampfphasen kommt. Trotz der im Laufe des Jahrhunderts zunehmenden Vermischung von ikonografischen Motiven fällt auf, dass weiterhin zwischen Kompositionen unterschieden werden kann, die typisch für die Schule der nördlichen und der

⁵⁴¹ Vgl. Grohé 1996 (Anm. 7), S. 28.

⁵⁴² Vgl. Juntunen, Eveliina: Peter Paul Rubens' bildimplizite Kunsttheorie in ausgewählten mythologischen Historien (1611-1618). Diss. Petersberg 2005, S. 25; 30.

⁵⁴³ Vgl. Briels 1992 (Anm. 5), S. 79.

südlichen Niederlande sind. Bei den Flamen spielt das Motiv von Floris weiterhin eine bedeutende Rolle. Rubens bildet dabei eine Ausnahme. Er entwickelt die Komposition Raffaels in seinem großen Parisurteil-Oeuvre weiter, seine Bilder belegen die einzelnen Phasen, wodurch sich eine ihm fälschlicherweise zugeschriebene Arbeit entlarven lässt. Während sich bei Rubens die Bevorzugung einer bestimmten Komposition im Kontext der Autorenfrage positiv auswirkt, stellt sie ein Problem bei den Künstlerkreisen dar, deren Homogenität Motiv und Stil betreffen, sodass sich nicht monogrammierte Arbeiten kaum einem bestimmten Individuum unter ihnen mit Sicherheit zuschreiben lassen. Die Werke von Bloemaert und Wtewael sind beispielhaft für diese Problematik. Aufgrund ihrer hohen Produktivität nehmen sie unter den holländischen Malern bis in die 1640er Jahre einen Sonderstatus ein, deren spezielle Interpretation von Raimondis Stich durch Wtewael Eingang in das holländische Spezifikum der Peleus-Hochzeit erhält.

6.1 Das florissche Motiv und die Adaption von Raffaels Urteilsgruppe

Die unverkennbare Handschrift von Floris mit der Verbrüderung von Juno und Minerva wird zu Beginn des neuen Jahrhunderts weiterhin von flämischen Malern aufgegriffen. Joos de Momper II. stellt in seinem Gemälde „Öde Berglandschaft mit dem Parisurteil“⁵⁴⁴ (Abb. 70) die Verliererinnen in der typischen Floris Manier dar, die sich aus einem stehenden und sitzenden Part zusammensetzt, während der Schafhirte die Siegestrophäe an Venus aushändigt. Wie bereits Blocklandt (Abb. 57) malt er Minerva als stehenden Rückenakt, neben welchem Juno frontal zum Betrachter sitzt. Für Merkur hat Momper II. eine außergewöhnliche Lösung gefunden, dieser sitzt auf einer

⁵⁴⁴ Vgl. **Kat. 94**. Folgt man der Erlösliste des Auktionsveranstalters, ist das Werk nicht verkauft worden. Von Momper II. stammt aus demselben Zeitraum ein weiteres Parisurteil, deren kleinfiguriges Personal er in eine weite Landschaft integriert hat; vgl. **Kat. 93**. Die Figuren sind nicht, wie der Versteigerungskatalog von Christie's (London) angibt, von De Clerck, sondern es ist den Angaben von Ertz zu folgen, dass es sich um ein eigenständiges Werk Momper II. handelt. Vgl. Ertz, Klaus: Josse de Momper der Jüngere (1564-1635). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Freren 1986, S. 340; Nr. 423. Von Momper II. Werkstatt ist eine Landschaft mit Parisurteil-Staffage überliefert, die eine klassische Anordnung der Göttinnen vor Paris zeigt. Der heutige Verbleib des Gemäldes ist unbekannt. Vgl. **Kat. 95**

übergroßen Wurzel hinter der Urteilsszene. Damit er das Spektakel vor sich überblicken kann, muss er sich weit nach vorne gelehnt umdrehen, was darauf schließen lässt, dass er sich, wie die Autoren teilweise berichten, nicht unbedingt freiwillig bei der Entblößung der Göttinnen weggedreht hat und dann schließlich doch noch seiner Neugier unterliegt. Dem Begutachten der nackten Wettbewerberinnen obliegt etwas Verbotenes; ein Voyeurismus, der den Götterboten in Richtung der lüsternen Satyrn rückt, denen diese Aufgabe in den mythologischen Bildern meist zukommt⁵⁴⁵.

De Clerck setzt sich in zwei weiteren Gemälden ein weiteres Mal mit dem Darstellungsmodus der beiden Verliererinnen nach Floris auseinander (Abb. 71; Abb. 72)⁵⁴⁶. In beiden Bildern sind Venus und Paris auf einer Ebene mit Minerva und Juno im Bildraum platziert. Die Protagonisten der beiden fast gleichgroßen Gemälde zeigen eine nahe Verwandtschaft und entsprechen sich beinahe spiegelbildlich. Wieder einmal ist es Merkur, der die deutlichste Veränderung durchlebt hat, er hat sich im Grazer Gemälde von den entblößten Göttinnen abgewendet und betrachtet sie in der anderen Fassung äußerst interessiert. Die Gruppe der Konkurrentinnen hat De Clerck annähernd identisch übernommen und Paris mit Venus im Grazer Bild zu einer noch engeren Gemeinschaft verbunden. Die Bewertung der Landschaft unterscheidet die beiden Gemälde. Nehmen die Protagonisten des Grazer Gemäldes beinahe den gesamten Bildraum ein, hat De Clerck sie in dem anderen vor einer reichen Hintergrundgestaltung platziert. Von den bühnenartig nebeneinandergereihten Figuren des Vordergrunds entsteht mit den mächtigen Bäumen im Zentrum ein pyramidaler Aufbau des Bilds, dessen seitliche Durchblicke Tiefenwirkung erzeugen. Die linke Durchsicht gibt einen weiten Blick auf einen Gebirgszug frei, rechts erkennt man eine Schar Reiter. In gesteigerter Form kommt der Aufbau in De Clercks Dessauer Parisurteil (Abb. 73)⁵⁴⁷ von 1600 vor. Die landschaftliche Gestaltung des Werks wird

⁵⁴⁵ Die mythologischen Mischwesen sind beispiellos in ihrer Triebhaftigkeit, die sie in verschiedenen Sagen veranlasst, Nymphen nachzustellen und nackte Göttinnen zu beobachten. Über Voyeurismus und seine ikonografischen Anlässe vgl. Springer, Peter: Voyeurismus in der Kunst. Berlin 2008, zu den Satyrn besonders S. 89 f. und 122.

⁵⁴⁶ Vgl. **Kat. 40**, das aufgrund seiner Verortung im Nachfolgenden auch als Grazer Bild bezeichnet wird. Zu Abb. 72 vgl. **Kat. 42**

⁵⁴⁷ Vgl. **Kat. 43**

teilweise Denis van Asloot zugeschrieben⁵⁴⁸. Bereits früh wird ebenfalls Jan Brueghel I. als möglicher Verantwortlicher genannt⁵⁴⁹; im Testament von Amalia von Solms (1675) wird er namentlich nicht erwähnt, das Gemälde ist als *t'Oordeel van Paris p. Hendricus de Clercy* gelistet⁵⁵⁰. Es ist die einzige Beschäftigung des Malers, bei welcher er mit der typischen Anordnung der Protagonistinnen nach Floris bricht, denn Juno und Minerva rahmen nun die Apfelübergabe ein. Die Anordnung der beiden Verliererinnen, wie sie sich rechts und links von Paris mit Venus eingefunden haben, ist dem symmetrischen Aufbau geschuldet, was durch die Platzierung von Ceres in der linken und Amphitride in der rechten Bildecke des Vordergrunds unterstützt wird. Ungewöhnlich ist die Verarbeitung der olympischen Götter, das Geäst des dichten Waldes öffnet sich, um einen Einblick in den Olymp zu gewähren. Der Pfeile schleudernde Jupiter nimmt das Zentrum ein und wird von sieben weiteren Göttern begleitet, von denen sich mit Sicherheit Apollo, Herkules, Neptun und Diana identifizieren lassen.

Die Kombination aus stehender und sitzender Verliererin findet sich auch bei dem Gemälde (Abb. 74)⁵⁵¹ des anonymen Malers, das im Goethe-Nationalmuseum in Weimar im historischen Wohnhaus des Dichters ausgestellt ist. In modifizierter Weise ist das Motiv von Floris verarbeitet. Die Göttinnen interagieren zwar nicht auf altbekannte Weise miteinander, doch entspricht ihre Kombination wie sie hinter Venus angeordnet sind, der in Folge von Floris' Einfluss stark vertretenden Darstellungsmodus im Antwerpener Raum. Das aus Goethes Kunstbesitz stammende Gemälde ist im Verzeichnis seines Sekretärs und Nachlassverwalters Schuchardt im Jahr 1848 als „Kopie nach

⁵⁴⁸ Harksen benennt Van Asloot aufgrund des Aufbaus mit einer oberen und unteren Bildbühne sowie den beiden Durchsichten rechts und links von der Hauptszene als verantwortlichen Maler. Vgl. Harksen, Julie: Schloss Mosigkau. Alter Gemäldebestand. Dessau-Mosigkau 1976, S. 49.

⁵⁴⁹ Wenige Jahre nach Harkson schreibt Dauer die Landschaftskomposition Brueghel I. zu, da der fließende und malerisch großzügige Duktus eher dessen künstlerischer Auffassung entspreche als der mehr grafische Stil von Van Asloot. Vgl. Dauer, Horst: Staatliches Museum Schloß Mosigkau. Katalog der Gemälde, alter Bestand. Dessau-Mosigkau 1988, S. 12.

⁵⁵⁰ Zur Aufteilung ihres Bilderschatzes, vgl. Savelsberg, Wolfgang: Der oranisch-nassauische Bilderschatz in Dessau-Wörlitz. In: Horst Lademacher (Hg.): Onder den oranje boom. Dynastie in der Republik. Das Haus Oranien-Nassau als Vermittler niederländischer Kultur in deutschen Territorien im 17. und 18. Jahrhundert. Textband. München 1999, S. 327-360.

⁵⁵¹ Vgl. **Kat. 12**. Im Nachfolgenden auch als Weimarer Bild bezeichnet.

Rubens“ verzeichnet worden. Auf der linken Seite des Bilds sitzt Paris in einfacher Gewandung mit dem Rücken zum Betrachter und überreicht der vor ihm stehenden Venus den goldenen Apfel. Venus wird von Amor begleitet, der sich mit der einen Hand an seiner Mutter festhält und in der anderen seinen Bogen umfasst. Venus nimmt lächelnd den Preis entgegen. Im Gegensatz zu ihren Konkurrentinnen macht sie einen angezogeneren Eindruck. Ein mit reichem Webmuster versehenes Gewand bedeckt ihre Hüfte, die Scham und das gesamte rechte Bein. Merkur, welcher hinter einem Baum hervorschaut, tritt entgegen der gängigen Tradition mit bekleidetem Oberkörper auf. Aus seiner Reaktion ist zu schließen, dass er entweder über den Ausgang des Wettkampfs überrascht ist oder dass sich seine Gebärde auf das Verhalten von Juno und Minerva bezieht.

Für die beiden Verliererinnen ist der gesamte rechte Bildanteil reserviert. Minerva, als anmutiger Rückenakt, macht auf dem Absatz kehrt, um den Ort ihrer Blamage eiligen Schrittes zu verlassen. Sie ist durch ihren Helm mit Federbusch, Speer und den Schild mit dem Gorgonenhaupt zu identifizieren, ansonsten präsentiert sie sich gänzlich entkleidet, der Maler hat ihr aufgebrauchtes Kleid dergestalt platziert, dass es nicht ihre Rückenansicht bedeckt. Ebenfalls nackt ist die neben ihr sitzende Juno. Ihre Mimik entspricht dem gängigen Zitat nach Raffael, sie hat missbilligend den Zeigefinger in Richtung der Urteilsverkündung erhoben. Während die beiden Verliererinnen vor einem dunklen Blätterwald platziert sind, eröffnet sich über den beiden ausgestreckten Armen von Venus und Paris ein Ausblick auf eine Burg in der Ferne; ein im 17. Jahrhundert nur noch selten gewähltes Motiv. Die Datierung des Werks auf 1625 sollte jedoch nicht zu der Mutmaßung veranlassen, dass die Kopie unmittelbar auf eine mögliche Originalfassung von Rubens entstand. Es sprechen stilistische und motivische Gründe gegen diesen Zeitraum.

Rubens gehört zu den wenigen Malern, die sich über ihre gesamte Schaffenszeit intensiv mit der mythologischen Geschichte auseinandergesetzt haben. Denn neben den Arbeiten, welche die Geschichte als Hauptmotiv auffassen, hat er den Mythos auch zweimal in Miniatur verarbeitet, er ist sowohl in der Gemäldegalerie „Allegorie des Gesichts- und des Geruchssinns“ (Abb. 146)

als auch in dem Bild „Das Opfer im Tempel“ (Abb. 153) auf ebendiese Weise integriert. Beide Miniaturdarstellungen sind in einen übergeordneten Bedeutungskomplex eingebunden, sodass sie inhaltlich und kompositorisch an andere Bedingungen geknüpft sind als die Auseinandersetzungen, welche die Sage als Hauptthema im Bild aufgreifen. Tatsächlich liegt aber dem Miniaturbild in der Allegorie eine bisher nicht bekannte, großformatige Komposition zugrunde, sodass auch diese zu einem Vergleich mit dem Gemälde in Weimar herangezogen werden muss, um eine Aussage darüber treffen zu können, wie sich die Kopie in Rubens' Oeuvre einfügt. Denn schenkt man Goethes Nachlassverwalter Glauben, ist es mit dem großformatigen Bild, welches dem *en miniature*-Gemälde zugrunde liegt, seine insgesamt siebte (!) Auseinandersetzung bei dem er den Mythos in den Mittelpunkt seiner Beschäftigung stellt. Betrachtet man die ersten drei Gemälde von Rubens fällt bei seiner Anordnung der Protagonisten deutlich der raffaeleske Bezug auf. Durch kleine Veränderungen stilistischer, kompositorischer und malerischer Natur erzeugt Rubens bereits im ersten Jahrzehnt seiner Beschäftigung eine große Vielfalt an Kompositionen, wobei ihnen tatsächlich nur ein bestimmtes Grundschema zugrunde liegt: Raffaels Parisurteil. Besonders in seiner frühesten Arbeit (Abb. 75)⁵⁵², die sich heute in der Londoner Nationalgalerie befindet, zeigt sich ein enger Verbund mit Raffaels Komposition (Abb. 1), die wesentlichen Eigenschaften des Bildaufbaus und der Motive stimmen miteinander überein. Die Komposition erzeugt durch die starke räumliche Bewegung und die Lichtkontraste, welche dem Bild einen dramatischeren

⁵⁵² Vgl. **Kat. 114**. Im weiteren Verlauf wird das Gemälde aufgrund seiner Verortung und der früheren Datierung als Rubens' anderes Parisurteil im selben Museum, als frühes Londoner Bild bezeichnet. Das Gemälde ist weder signiert noch datiert. Martin datiert es um 1600, verortet es aber auf eine Entstehung in Italien. Vgl. Martin, Gregory: *Catalogue of the Flemish School, 1600-1900*. London 1970 (National Gallery catalogues), S. 213-215. Jaffé ordnet es Rubens' erster Zeit in Italien beim Herzog von Mantua zu und datiert es auf den Zeitraum Spätsommer/Herbst 1601. Vgl. Jaffé, Michael: *Rubens and Italy*. Oxford 1977, S. 63 f. Nachfolgende Autoren schließen sich mehrheitlich der Ausführung von Jaffé an. Unsicherheiten äußert White und vermutet, dass das Werk kurz vor beziehungsweise nach Rubens' Ankunft in Italien entstand, was dem Zeitpunkt um 1600 betrifft. Vgl. White, Christopher: *Peter Paul Rubens. Man & artist*. New Haven, Conn. 1987, S. 9. Larsen zweifelt gar die Autorschaft von Rubens an und nennt George Jamesone als Maler; bei der Datierung schließt er sich der gängigen Meinung um 1600 an. Vgl. Larsen, Erik: Ein unbekanntes Hauptwerk des Peter Paul Rubens aus seiner italienischen Zeit: „Die Flucht des Äneas aus Troja“. In: *Pantheon*, 52/1994, S. 79-85. Healy erkennt venezianische und römische Züge und nennt ebenfalls den Entstehungszeitraum von 1600. Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 50-53.

Charakter verleihen, eine Fokussierung des Vordergrunds, der sämtliche Blicke auf sich lenkt.⁵⁵³ Juno reagiert in Rubens' Version heftiger als im italienischen Vorbild. Den Rückenakt Minervas wiederholt er ebenfalls, doch stellt er die Göttin in gemäßigter Bewegung dar und wird darin seinem Anspruch gerecht, einen weiblichen Rückenakt zu malen. Im rechten Hintergrund von Minerva hat sich ein Flussgott mit einer Nymphe eingefunden. Während er unbeteiligt in Richtung des Spektakels vor sich schaut, ist ihr Blick auf den Betrachter des Bilds gerichtet, den sie nicht ohne Missbilligung ansieht. Müller Hofstede erkennt in ihrem Anschmiegen an den Flussgott, dass sich die Liebesmacht von Venus auch auf die Nebenfiguren übertragen hat.⁵⁵⁴ Zwischen den beiden Verliererinnen steht Venus, die soeben den goldenen Apfel von Paris überreicht bekommt. Ihr helles Inkarnat wird durch ihren roten Mantel zusätzlich intensiviert. Im Gegensatz zu der typisch niederländischen Verarbeitung von Amor, der – seine Mutter unterstützend – nach dem Apfel grapscht, hat Rubens sich an seine Inspirationsquelle gehalten, wenn er ihn an das Bein seiner Mutter geschmiegt darstellt. Den Krönungsmoment übernimmt ein Putto, der sich dafür weit über den Rand einer Wolke beugen muss. Merkur, der hinter Paris sitzt, weist mit seinem Caduceus auf die Gruppe der Putten. Für eine Deutung im Sinne Müller Hofstedes, dass er den Heroldstab mit feierlicher Geste wie segnend über Venus hält⁵⁵⁵, fehlen Anhaltspunkte, zudem spricht die Distanz zwischen ihm und Venus gegen diesen Eindruck. Die weich modellierten Körper der Frauengruppe stehen im Kontrast zu der muskulösen Rückansicht von Paris; einer Eigenschaft, der sich Rubens in seinen späteren Gemälden verstärkt widmet. Das zentrale Motiv des Bilds ist die Apfelübergabe, was im Sinne Raffaels als eine Huldigung der Schönheit zu verstehen ist, die ohne eine Verunglimpfung von Paris und dessen Motiv für seine Venus-Wahl auskommt. Ein Kontrastbild zum positiven Hauptmotiv stellen die glotzenden Satyrn im Gebüsch hinter Paris dar. Ein Aspekt, welcher nicht die Geschichte selbst moralisiert, sondern einen übergeordneten Bereich tangiert, der die differenten Arten des

⁵⁵³ Vgl. Sluijter 2007 (Anm. 202), S. 67.

⁵⁵⁴ Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 172.

⁵⁵⁵ Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 172.

Sehens thematisiert⁵⁵⁶. Müller Hofstede führt an, dass Rubens damit die faunischen Figuren vom Stich Ghisis aufgreift (Abb. 33), die im Gegensatz zur hingebungsvollen *contemplatio* von Paris stehen.⁵⁵⁷ Den gerade noch andächtigen Paris verwandelt Rubens in seiner zweiten Version, dem sogenannten Wiener Werk (Abb. 76)⁵⁵⁸, in eine komische Figur, denn er kann sich bei dem Anblick der nackten Frauen kaum mehr auf seinem Baumstumpf halten⁵⁵⁹. Sein Glotzen hat wenig mit einer objektiven Beurteilung von Schönheit gemeinsam und steht im Gegensatz zu seiner Würde, die er im frühen Londoner Bild bei der Ausübung seines Richteramts ausstrahlt. Ungeachtet des annähernd übereinstimmenden Bildaufbaus bewirkt die Urteilsszene einen vollkommen anderen Eindruck. Eine Empfindung, die durch die Atmosphäre, in der sich die Protagonisten befinden, zusätzlich gesteigert wird, kann hier nicht von einer landschaftlichen Umgebung gesprochen werden. Durch die Ausgestaltung erhält das Gemälde einen momentanen Charakter, welcher dem dargestellten flüchtigen Moment entspricht. Rubens verarbeitet in seiner malerischen Umgebung die Eindrücke der venezianischen Malerei aus ihrem Spiel von Licht und Dunkelheit.⁵⁶⁰ Kontrastreiche Szenen spielen sich bei seiner Hintergrundgestaltung ab: Ein Regenbogen trennt den Himmel in eine dunkle Gewitterfront, welche über den Göttinnen aufzieht, und in eine hellerleuchtete, mit der männlichen Gruppe. Was als Kennzeichen seiner gesammelten Eindrücke der venezianischen Malerei zu interpretieren ist und

⁵⁵⁶ Zu den unterschiedlichen Rangfolgen des Sehens im Bild, vgl. die Ausführungen in Kapitel **8.1 Die Interaktion des Mythos en miniature.**

⁵⁵⁷ Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 174.

⁵⁵⁸ Vgl. **Kat. 115.** Die Verwendung von Kupfer ist für Rubens ungewöhnlich, existieren in seinem großen Oeuvre ansonsten nur noch drei weitere Werke, bei denen er eine Unterlage aus Metall mit diesem geringen Format verwendet. Dass sich Rubens der Malgrundlage Kupfer zuwendet, mag an seiner in Rom beginnenden Freundschaft mit Adam Elsheimer liegen, der auf diesen Bereich spezialisiert war. An der Malunterlage wird im Allgemeinen die Datierung des Werks festgemacht, hat man es teilweise auch als Vorskizze zum frühen Londoner Werk angesehen. Vgl. Kat. Wien 2004: Peter Paul Rubens, 1577-1640. Die Meisterwerke. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien 2004, S. 49. Da die Malweise untypisch für Rubens ist, zweifelte man zu Beginn des 20. Jahrhunderts sogar seine Urheberschaft an. Zu den Autoren und ihren Zuordnungen, vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 73.

⁵⁵⁹ Müller Hofstede führt den satirischen Darstellungsmoment von Rubens auf eine Inspiration von Lukians Erzählung in den *Göttergesprächen* zurück. Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 174 f.

⁵⁶⁰ Vgl. Kat. Lille 2004: Rubens. Palais des Beaux-Arts, Lille 2004, S. 38.

nicht zwingend als unheilbringendes Omen, das von den olympischen Göttheiten ausgehend über Paris heranzieht. Noch hat Paris sein Leben nicht verwirkt, seine Entscheidung für die Schönste steht noch aus. Der Wettkampf hat seinen Höhepunkt erreicht; die Göttinnen sind bereits so gut wie entkleidet. Indem Rubens nun einen früheren Moment im Streit um den Apfel umsetzt, hat er die Möglichkeit, das Verhalten der einzelnen Figuren neu zu charakterisieren. Minerva versucht, sich in hektischen Bewegungen noch des letzten Teils ihrer Kleider zu entledigen; ein Genius hilft ihr durch zusätzliches Ziehen daran. Minervas Unruhe entlarvt ihre Unzulänglichkeit, sich einem solchen Wettkampf zu stellen, wodurch gleichzeitig die Passivität von Juno betont wird, die neugierig zur männlichen Seite schaut. Venus hingegen präsentiert sich dem Schafhirten gekonnt souverän und isoliert sich durch die beiden neben ihr stehenden Konkurrentinnen mit der geschickten Drapierung ihres Mantels. Das Selbstbewusstsein von Venus sowie die im Wiener Werk angeklungene Bewegung und Hektik von Minerva ist im darauffolgenden frühen Madrider Werk von Rubens (Abb. 77)⁵⁶¹ zusätzlich gesteigert. Die Komposition und auch der dargestellte Moment entsprechen einander. Im frühen Madrider Werk sind die Reaktionen der Göttinnen ins Dramatische verstärkt. Nimmt Juno im Wiener Gemälde, so wie sie zu Paris und Merkur herüberblickt, eine eher passive Rolle ein, tritt sie nun aktiver im Bildgeschehen auf. Über die Ruppigkeit der beiden Genien zeigt sie sich überrascht, diese ziehen mit aller Heftigkeit an ihrem Gewand, damit sie sich entblößt präsentieren kann. Auch Minerva befindet sich in einem erregten Kampf mit ihren Kleidern. Ein Genius zerrt daran und rennt in die entgegengesetzte Richtung, um es ihr vom Leib zu ziehen. Wie in den vorhergehenden Werken steht Venus in der Mitte der beiden Göttinnen und nimmt wiederholt das Zentrum des Gemäldes ein. Im Gegensatz zu ihren beiden hektischen Konkurrentinnen fällt ihre ruhige und selbstbewusste Art auf, mit welcher sie ganz selbstverständlich ihren nackten Körper präsentiert. Venus meistert mit

⁵⁶¹ Vgl. **Kat. 116**. Aufgrund seiner Verortung und dem früheren Entstehungszeitraum als Rubens' anderes Parisurteil im Prado wird es im nachfolgenden als frühes Madrider Werk bezeichnet. Wie bereits bei dem Wiener Werk ist man sich zeitweise bei der Autorenfrage uneins gewesen. Die Problematik wurde bereits im 19. Jahrhundert erörtert. Die Inventarliste des Alcázars (1686) nennt Rubens als verantwortlichen Maler; im Prado-Katalog von 1843 wird Jordaens genannt; zehn Jahre später findet sich im Prado Katalog Antoine Sallaert als Autor.

Bravour die Situation und gibt sich dem prüfenden Blick des Richters und des Götterboten hin. Obwohl sich Rubens für die Darstellung dieses sehr frühen Wettkampfmoments entscheidet, akzentuiert er unmissverständlich, dass es nur eine rechtmäßige Gewinnerin geben kann: Venus. Stilistisch unterscheidet diese sich deutlich durch ihren schlanken Körper mit ihren schmalen Schultern und dem typisch manieristischen kleinen Kopf von Rubens' späterem üppig weiblichem Ideal. Mit der zur Seite geschobenen Hüfte entspricht sie der charakteristischen Formel der *figura serpentinata*. Das Gemälde ist in Verbindung mit dem Manierismus zu bringen, finden sich die typischen Errungenschaften wie unter anderem das vom Ideal überhöhte Naturvorbild oder auch die Windungen des menschlichen Körpers.⁵⁶² Neben den in Italien gesammelten manieristischen Erfahrungen verarbeitet Rubens in der männlichen Gruppe antikisierende Elemente, wenngleich man sie nicht auf direkte Vorbilder zurückführen kann⁵⁶³. Im Vergleich zur Wiener Fassung hat Paris gemeinsam mit Merkur die markanteste Veränderung durchlebt. Paris' einstige Lüsterheit ist einer Nachdenklichkeit gewichen, die durch seine Gestik, wie er den Kopf auf seine Hand abstützt, betont wird. Er ist ein Richter, der sich der Ernsthaftigkeit der Situation und den daraus resultierenden Konsequenzen, zwei Göttinnen zu kränken, bewusst ist. Merkur, der in den bisherigen Fassungen von Rubens einen aktiveren Part eingenommen hat, besticht durch seine beobachtende Natur. Seine Darstellung ist für Rubens' Parisurteil-Oeuvre einzigartig, denn er tritt in dieser Version nackt auf.

Wie bei den beiden Gemälden zuvor ist auch beim frühen Madrider Werk die Datierung ungewiss. Die Meinungen tendieren jedoch zwischen der sehr ge-

⁵⁶² Vgl. Maurer, Emil: Stimmer in Rubens' Sicht. Bemerkungen zur Stimmer-Rezeption durch Rubens. In: Emil Maurer (Hg.): Manierismus. *Figura serpentinata* und andere Figurenideale. Zürich 2003, S. 204.

⁵⁶³ Healy führt an, dass Rubens die berühmte Statue des Belvedere Hermes sicherlich gekannt hat, was als mögliches Vorbild für seine Gestaltung des Merkurs gedient haben könnte. Das Motiv der übereinandergeschlagenen Beine ist ein gängiger Bestandteil von antiken Skulpturen. Für die Paris-Figur gestaltet sich die Suche nach einem möglichen Vorbild schwerer. Dass er unter dem Einfluss der Antike entstand, kann anhand der Zeichnung „Pan unterrichtet Daphne“ (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kobberstiksamling) abgelesen werden, stimmt die Beinhaltung von Pan mit der von Paris überein und die Zeichnung enthält den Hinweis, dass es nach der Antike kopiert sei. Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 76; 284; Abb. 100.

ringen Zeitspanne von 1604 und 1611, also jenem Abschnitt, in der sich Rubens entweder noch in Italien befindet oder bereits wieder in seine Heimat zurückgekehrt ist⁵⁶⁴. Kompositorisch fügt es sich vorbehaltlos in die Reihe seiner vorhergehenden Gemälde ein, alle drei zeigen die dem italienischen Diktum seiner Zeit entsprechende Vorgehensweise des Übernehmens und des anschließenden Überwindens des großen Vorbilds, das bei Rubens eindeutig Raffael ist. Steht sein frühes Londoner Gemälde in engem Zusammenhang mit der italienischen Komposition, und kann noch nicht als seine eigenständige Auffassung des Themas bezeichnet werden, zeigt sich bereits in den beiden nachfolgenden Werken, dass Rubens seinem eigenen kunsttheoretischen Anspruch gerecht wird, das in der Weiterentwicklung der künstlerische Fortschritt liegt⁵⁶⁵. In Folge von Raffaels Komposition trennt Rubens in eine männliche und eine weibliche Seite, die Protagonistinnen sind weiter im Hintergrund auf gemeinsamer Ebene angeordnet. Das Zentrum des Göttinnengepanns nimmt Venus ein, die frontal zum Betrachter ausgerichtet ist. Der markanteste Unterschied zu Raffael besteht darin, dass Rubens nach seiner ersten Beschäftigung mit dem Thema den Ausgang der Geschichte offen lässt und Paris unentschieden zeigt.

Auch im Miniatur-Parisurteil (Abb. 146.1)⁵⁶⁶ der Gemäldegalerie hat Rubens Merkmale verarbeitet, die in seinen vorangegangenen Ausführungen vorzufinden sind. Der gewählte Modus unterscheidet sich jedoch von seinen bisherigen Arbeiten, sodass Müller Hofstede annimmt, dass daraus zu schließen

⁵⁶⁴ Folgt man Müller Hofstedes Ausführungen, ist Rubens' Verwendung von Eichenholz ein wichtiger Anhaltspunkt für die Eingrenzung des Entstehungszeitraums des Gemäldes, so spricht es seines Erachtens für eine Datierung nach Rubens' Rückkehr nach Antwerpen. Dass Rubens auch in seiner ersten Fassung auf das Material zurückgreift, bewertet Müller Hofstede als Ausnahme eines in Italien verwendeten niederländischen Bildträgers. Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 176.

⁵⁶⁵ Rubens' sogenanntes theoretisches Skizzenbuch ist 1720 in Paris verbrannt, jedoch durch drei Abschriften (*Ms. de Ganay*, *Ms. Johnson* und *Ms. Chatsworth*) fragmentarisch überliefert, woraus diese Annahme geschlossen werden kann. In jüngster Zeit hat sich ausführlich mit der Bewertung von Rubens' kunsttheoretischen Äußerungen Juntunen in ihrer Dissertationsschrift beschäftigt. Vgl. Juntunen 2005 (Anm. 542), S. 11-23.

⁵⁶⁶ Vgl. **Kat. 147***

sei, dass das bedeutende Miniaturgemälde eine Komposition zeigt, die ausschließlich für die Kollektivarbeit entstanden ist.⁵⁶⁷ Healy vertritt in ihrer Dissertationsschrift eine gegensätzliche Meinung, so vermutet sie, dass dem Bildchen ein großformatiges Parisurteil zum Vorbild gestanden hat. Denn von den insgesamt sechs Miniaturgemälden, die Rubens für das Galeriebild gemalt hat, lassen sich ansonsten alle mit einem großformatigen Bild in Verbindung bringen, die Rubens *en miniature* hineinkopiert hat. Folgerichtig fragt Healy, weshalb sich Rubens bei seinem am prominentesten platzierten Bild von seiner gängigen Vorgehensweise hätte distanzieren sollen. Ihre Annahme legt nahe, dass ein passendes großformatiges Gemälde einmal existiert hat.⁵⁶⁸ Über zehn Jahre nach Healys Vermutung kann ihre These belegt werden. Im Jahr 2008 steht im Dorotheum in Wien ein Parisurteil (Abb. 78)⁵⁶⁹ zur Versteigerung⁵⁷⁰, welches der Komposition des Miniaturgemäldes entspricht. Das großformatige Bild zeigt einen ausgedehnteren Bildausschnitt. Die identisch gehaltenen Figuren sind weiter in die Landschaft gerückt und vor einem bewaldeten Hintergrund angeordnet. Eine Schleuse eröffnet dem Betrachter einen Ausblick in die Ferne. Durch den größeren Bildausschnitt wird der Genius, der Minerva aus ihrem Gewand hilft, nicht länger vom linken Bildrand angeschnitten. Der Hütehund von Paris, der im Miniaturgemälde fehlt, befindet sich in der rechten unteren Bildecke und blickt zum Betrachter. Die Beschreibung, die Müller Hofstede für das Bild in Miniatur anwendet, fügt sich ebenfalls nicht in den Zusammenhang des großen Vorbilds ein, sodass die inhaltliche Ausdeutung des Bild im Bild-Parisurteils wohl seiner eigenen Thesenvorgabe bezüglich des Gesamtgefüges des Allegorie-Gemäldes unterlag, denn seines Erachtens ist

⁵⁶⁷ Vgl. Müller Hofstede, Justus: 'Non Saturatur Oculus Visu'-Zur „Allegorie des Gesichts“ von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä. In: Herman Vedeman und Justus Müller Hofstede (Hg.): Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Erfstadt 1984, S. 275.

⁵⁶⁸ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 86.

⁵⁶⁹ Vgl. **Kat. 119**

⁵⁷⁰ Nach Anfrage an das Dorotheum ist das Gemälde nicht verkauft worden und ging wieder an den Einbringer zurück.

„der Bildaufbau des Marcanton-Stiches nach Raffael, [...], [...] jetzt in den Gegensinn gekehrt [...]; Paris sitzt rechts unter einem Baum, Merkur als Anstifter lauert hinter dem Baumstamm. Die Göttinnen entkleiden sich, dem Text Luki-ans folgend, und der 'iudex rusticanus' [...] heftet seinen Blick begierig, nach vorn gebeugt, auf die vor ihm stehende Venus.“⁵⁷¹

Doch ist Paris auf eine sehr zurückgenommene Weise dargestellt und die nach vorne gebeugte Haltung hat nichts Vergleichbares mit der von Wien (Abb. 76), wo sie ein Indiz seines Triebs ausdrückt. Es ist zwar nicht der *gestus melancholicus* wie im frühen und späten Werk im Madrider Prado (Abb. 77; Abb. 81), sondern entspricht mit seinen auf den Beinen ruhenden Armen am ehesten der Paris-Figur, die dem späten Londoner Werk (Abb. 79) ursprünglich zugrunde liegt, wovon die Dresdner Kopie (Abb. 80) zeugt.

Merkur als Anstifter zu bezeichnen, ist allein aus kontextabhängigen Gründen falsch, er ist der von Jupiter geschickte Bote, dem die Unterweisung in den Wettkampf obliegt. Seine Positionierung hinter einem Baum ist eine Besonderheit, die in Rubens' Parisurteil-Oeuvre lediglich in der Dresdner Kopie vorkommt, sich aber durch den ausgestreckten Arm unterscheidet. Beim Miniaturgemälde (Abb. 146.1) und seinem großformatigen Vorbild (Abb. 78) entspricht sie einer als typisch flämisch zu bezeichnenden Tradition zum Anfang des neuen Jahrhunderts (Abb. 66; Abb. 85), als er, sich hinter dem Baum verbergend, die Göttinnen betrachtet. Beide Bilder zeigen folglich Merkmale, die untypisch für Rubens' sonstige Behandlung des Paris-Mythos sind. Von dem kleinen Bild im Bild ausgehend, hat Healy aus stilistischen Gründen für ihre ideelle großformatige Arbeit eine Entstehungszeit um die Jahre 1614 und 1615 angenommen, sodass diese folglich unmittelbar vor der Gemäldegalerie entstanden wäre. Sie ordnet das fiktive Werk Rubens' klassischer Periode zu,

⁵⁷¹ Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 180 f.

womit es in einen Zeitraum fällt, in dem das Bild sein einziges großformatiges Parisurteil wäre.⁵⁷² Das R.K.D. gibt für das großformatige Vorbild hingegen einen möglichen Zeitraum von 1600 bis 1610 an⁵⁷³, der jedoch weiter einzugrenzen ist, so erscheint eine Datierung des Bilds noch vor dem Wiener Werk von 1606 als wahrscheinlich. Denn bereits bei dem Wiener Parisurteil hat Rubens auf Raffaels Aufbau basierend die Richtung zu einer eigenständigen Interpretation des Mythos eingeschlagen, deren Stilmerkmale er mit der einhergehenden Aufwertung von Paris in den nachfolgenden Bildern weiter fortsetzt. Die Motive, die Rubens in seinem neuentdeckten Parisurteil verarbeitet, stehen hingegen in einem engeren Zusammenhang mit der flämischen Bildbehandlung des Sujets, sodass er hier seine in Antwerpen gesammelten Eindrücke verarbeitet. Dies ist unter anderem an der Position Merkurs sowie seiner Bekleidung festzustellen. Auch ist die Gliederung der weiblichen Protagonistinnen, die frontal zu Paris und dem Betrachter ausgerichtet sind, frei von Raffaels Einfluss, die Göttinnen von allen drei Seite darzustellen⁵⁷⁴. Das Bild zeigt eine klassische Anordnung der Protagonisten, wie sie im Umkreis Antwerpens gegen Ende des 16. Jahrhunderts bei Speckhaert (Abb. 63) und ebenfalls bei dem deutschen Rottenhammer (Abb. 67) vorgekommen ist. Wegen den sehr starken Beschädigungen kann nicht mehr gesagt werden, ob es sich um ein authentisches Gemälde von Rubens' Hand handelt oder ob es nach seinem Entwurf ausgeführt wurde. Es sollte die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass es sich um eine Kopie seiner Werkstatt handelt und der zugrundeliegende Entwurf von Rubens Anfang 1600, also noch vor seiner Reise nach Italien, angefertigt worden ist.

⁵⁷² Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 87.

⁵⁷³ Vgl. R.K.D.-Abb. Nr. 0000212662. Die Abkürzung R.K.D. steht für Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag und bezieht sich, insofern nicht anders verwiesen, auf die Abbildungsnummern ihres online-Katalogs.

⁵⁷⁴ Speth-Holterhoff verweist im Zusammenhang von Rubens' ungewöhnlicher Anordnung der Göttinnen auf sein Gemälde „Die Erziehung der Maria de' Medici durch Minerva, Apollo, Merkur und die drei Grazien“ (394 x 295 cm) von 1622, das sich gegenwärtig in Paris, Musée du Louvre (Inv./Kat. Nr. 1771) befindet. Vgl. Kat. Paris 2009 (Anm. 515), S. 227. Die drei Göttinnen sind zu den Grazien, und Paris zum Gampe spielenden Orpheus verwandelt. Vgl. Speth-Holterhoff 1957 (Anm. 34), S. 59. Noch deutlicher wird die Analogie in der spiegelverkehrten Version in der Vorstudie in Öl, vgl. Rubens: Vorstudie (41,5 x 27 cm), Ölskizze (um 1622), Wien, Dorotheum, 30.03.2000, Losnr. 196.

Rubens bevorzugt ansonsten einen individuelleren Darstellungsmodus der Göttinnen als sie nur einheitlich von vorne wiederzugeben und spielt mit der Vielansichtigkeit des menschlichen Körpers. Dennoch weist das Gemälde bereits Eigenschaften auf, die sich vorbehaltlos in das Parisurteil-Oeuvre von Rubens eingliedern lassen, so ist Paris unentschieden, Venus isoliert sich durch ihren roten Mantel von den Konkurrentinnen und ein Genius hilft einer ihrer Konkurrentinnen beim Entkleiden, wobei es hier einmal auf hilfsbereite Art erfolgt und nicht auf eine brüskierende. Eine mögliche Erklärung, weshalb Rubens auf diese, für ihn eigentlich ungewöhnliche Handhabung des Paris-Mythos im Allegorie-Bild zurückgreift, könnte damit zusammenhängen, dass diese Komposition eine eher klassische Darstellungsweise der Geschichte zeigt, ohne dass die Einwirkung eines bestimmten Künstlers überdominant hervortritt. Das Miniaturgemälde verweist nicht unmittelbar auf den Einfluss von Raffael, Floris oder ist ein Zeugnis seiner persönlichen Auffassung, sondern wird in dem Kontext, in dem es dargestellt ist, seiner übergeordneten Bedeutung gerecht, den Mythos als neues Feld der Malerei vorzustellen. Denn, wie Wettengl deutlich macht, sollten zwei Eigenschaften mit der Kollektivarbeit der besten Maler aus Antwerpen transportiert werden: ihr großes thematisches Repertoire unter der gleichzeitig hohen Leistung ihrer Malkunst. Ein jeder Künstler stellt sein Spezialgebiet dar und trägt mit seinem individuellen Talent einen Teil zum Ganzen bei, die Stadt Antwerpen als künstlerisches und kollektives Zentrum zu glorifizieren.⁵⁷⁵ Das Parisurteil steht in diesem Zusammenhang als Vertreter der im Vergleich zur sakralen Malerei weiterhin unterrepräsentierten Mythologie.

Im späten Londoner Werk (Abb. 79)⁵⁷⁶ hat Rubens seine für ihn typischen Merkmale, wie den offenen Ausgang des Wettkampfs und das zusätzliche Figurenpersonal, das beim Entkleiden hilft, ebenfalls einmal dargestellt. Der heutige Zustand verrät dem Rezipienten nichts mehr von diesen Details, sie sind nachträglichen Übermalungen zum Opfer gefallen, die nicht aus Rubens'

⁵⁷⁵ Vgl. Wettengl, Kurt: Kunst über Kunstgalerie. Die gemalte Kunstgalerie. In: Kat. Köln 2002: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2002, S. 129 f.

⁵⁷⁶ Vgl. **Kat. 117**. Aufgrund seiner Verortung und der späteren Datierung als Rubens' anderes Parisurteil im selben Museum wird es im nachfolgenden als spätes Londoner Werk bezeichnet.

eigener Motivation erfolgen. Müller Hofstede grenzt die Zeit der Veränderungen auf eine Zeitspanne zwischen 1633 und 1727 ein; in dieser Zeitspanne ist das Gemälde an seinen Käufer beziehungsweise Auftraggeber ausgehändigt worden und durch Dubois de Saint-Gelais im Katalog der Sammlung des Herzogs von Orléans beschrieben.⁵⁷⁷ Den ursprünglichen Zustand zeigt eine Kopie in Dresden (Abb. 80)⁵⁷⁸, die vermutlich von einem Schüler von Rubens stammt⁵⁷⁹. Neben den Putten, die sich zu Minerva und Venus gesellt haben, sind in der ursprünglichen Fassung Satyrn in die linke Ecke hinzugefügt, welche, wie bereits in seiner ersten Darstellung, neugierig das Spektakel vor sich beobachten. Die bedeutendste Veränderung hat die männliche Gruppe durchlebt. Paris, ursprünglich als ländlicher Hirte mit breitkremigen Hut konzipiert, der den Apfel in seinem Schoß hält und nicht wie im gegenwärtigen Rubens-Original in London im Begriff ist, ihn auszuhändigen. Zugunsten des ausgestreckten Arms von Paris ist der des Merkurs zurückgenommen, er hat ihn nun an den Baumstamm gelegt. Einem Bedeutungswechsel ist auch der Putto der linken Ecke unterzogen worden, welcher durch Flügel und Köcher zu Venus' Sohn Amor geworden ist.

⁵⁷⁷ Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 181.

⁵⁷⁸ Vgl. **Kat. 117a**. Müller Hofstede nennt in diesem Zusammenhang ein in Format und Komposition entsprechendes Gemälde in Züricher Privatbesitz, das von Rubens selbst stammen soll. Er hätte demnach das Londoner Bild in seinem ursprünglichen Zustand als kleinformatiges Erinnerungsstück kopiert. Vgl. **Kat. 117b**. Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 183; bes. Fn. 63. Eine identische Umkehrung des Dresdener Gemäldes liegt als Kupferstich von Adriaen Lommelin vor. Vgl. **Kat. 117a***. Zu den unterschiedlichen Ausführungen von Details im Vergleich mit Rubens, vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 117 f.

⁵⁷⁹ Damisch geht von einem andersgearteten Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden Werken aus. Er datiert die Dresdener Fassung auf das Jahr 1625, die Rubens zehn Jahre danach im sogenannten späten Londoner Gemälde wiederholt. Vgl. Damisch 1996 (Anm. 21), S. 273 f. Dagegen spricht, dass bei einer Röntgenstrahluntersuchung des Londoner Bilds weitere Modifikationen festgestellt wurden, die Rubens während des Arbeitsprozesses an dem Gemälde selbst vollzog; eine Vorgehensweise, die nicht ungewöhnlich ist. So übermalte Rubens ein Taubenpaar links von Venus und verstärkte die nackte Rückansicht von Juno, indem er ihr Gewand weiter über ihr Gesäß herabsinken lässt. Rubens vollzog diese Veränderungen bevor die Dresdner Kopie angefertigt wurde, insofern tauchen sie hier nicht auf, was ein Hinweis darauf ist, dass es sich um eine Kopie handelt, die das eigentliche Aussehen von Rubens' Komposition wiedergibt. Zu der Röntgenuntersuchung vgl. Loi 2005 (Anm. 16), S. 11 f.

Im späten Madrider Gemälde (Abb. 81)⁵⁸⁰, von dem als einziges die Auftragslage bekannt ist, es ist für den obersten Souverän der Niederlande, König Philip IV., entstanden, befindet sich der Wettkampf ebenfalls im Stadium der Präsentation und die Göttinnen sind in bekannter Weise nebeneinander gereiht. Trotz der möglicherweise anderen Funktion, welche das Gemälde im Palast des Herrschers eingenommen haben mag⁵⁸¹, bleibt Rubens seinen spezifischen Charakterzügen bei der Darstellung des Parisurteils treu. Mit den bisherigen Gemälden übereinstimmend, verfolgt der Maler auch hier den stehenden Göttinnen-Typus und die mittige Anordnung von Venus unter ihren Konkurrentinnen sowie den spannenden Moment, bei welchem der Ausgang von Paris' Wahl noch offen ist. Wie aber fügt sich in Rubens' Parisurteil-Oeuvre die angeblich nach ihm entstandene Weimarer Kopie (Abb. 74) ein? Das Bild weist Eigenschaften auf, die äußerst untypisch für ihn sind: Der Wettkampf ist entschieden, die Anordnung der weiblichen Protagonisten ist

⁵⁸⁰ Vgl. **Kat. 118**. Aufgrund seiner Verortung und der späteren Datierung als das andere Parisurteil von Rubens im Prado wird es im Folgenden als spätes Madrider Werk bezeichnet. In der Inventarliste des Buen Retiros werden als Maße des Gemäldes 209 x 501 cm genannt, da ein Messfehler in dieser Dimension auszuschließen ist, ist das Gemälde nachträglich reduziert worden. Die Komposition des Gemäldes hat Rubens bereits Jahre zuvor für eine Silberkanne entworfen, in deren Zusammenhang auch ein Entwurf zu einer Schale entstand. Beides bildete Jacob Neefs in den frühen 1630er Jahren nach und eine Inschrift informiert, dass sie auf Rubens' Invention basiert. Vgl. auch **Kat. 118a**. Im Vergleich mit Philips IV. Gemälde ist die Urteilsgruppe um weitere Personen erweitert und zusätzlich mit Architektur im Hintergrund versehen. Durch die Inschrift auf Neefs Kupferstich ist bekannt, dass die Kanne für den englischen Hof, genauer für Karl I., bestimmt war. Dass Rubens dieselbe Komposition für zwei verschiedene und dazu noch konkurrierende Höfe verwendet hat, legt die Vermutung nahe, dass die Inschrift fehlerhaft ist. Vgl. Held, Julius Samuel: *The oil sketches of Peter Paul Rubens*. Bd. 1. Princeton, New Jersey 1980 (National Gallery of Art, Kress Foundation studies in the history of European art, 7), S. 358; Healy 1997 (Anm. 29), S. 91-94; Geraerts 2009 (Anm. 16), besonders S. 124.

⁵⁸¹ Laut Müller Hofstede reiht sich das Gemälde aufgrund seines herrschaftlichen Auftrags in die Tradition der Fürstenallegorese ein, wenn sich Paris nachdenklich zeigt. Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 168. Folgt man Simson, handelt es sich aufgrund des Porträtcharakters von Rubens' zweiter Ehefrau Helene als Venus um eine persönliche Liebeserklärung, die er am Ende seines Lebens formulierte. Vgl. Simson, Otto von: *Peter Paul Rubens (1577-1640), Humanist, Maler und Diplomat*. Mainz 1996 (Berliner Schriften zu Kunst, 5), S. 384. Zum Porträtcharakter Rubens' zweiter Frau Helene vgl. Schug, Albert: „Helenen in jedem Weibe“ - Helene Fourment und ein besonderer Porträttypus im Spätwerk von Peter Paul Rubens. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 46/1985, S. 119-157. Wie Healy ausführt, kann das Gemälde schlicht aus der Intention Philips IV. entstanden sein, dass er sich ein Bild vom Meister der fraulichen Akte wünschte. Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 144. Über die Aufforderung die Nacktheit der Göttinnen zu reduzieren, vgl. Geraerts 2009 (Anm. 16), S. 113-125.

gänzlich anders, wenn Venus nicht im Zentrum der beiden Verliererinnen steht und Juno zudem im sitzenden Darstellungsmodus wiedergegeben ist. Ansonsten hat Rubens der Hintergrundgestaltung immer einen wesentlichen Teil seiner Aufmerksamkeit geschenkt, bei der die Natur im Vordergrund steht. Im ersten Gemälde (Abb. 75) ist die Landschaft in ein diffuses Licht getaucht, welches den Hintergrund der Protagonisten geheimnisvoll erscheinen lässt, im zweiten (Abb. 76) wird durch malerische Mittel eine himmlische Atmosphäre evoziert, das neuentdeckte Bild (Abb. 78) zeigt eine Waldlandschaft. Das späte Londoner Werk (Abb. 79) wird von Healy als ein Gemälde von Rubens bezeichnet, welches eine der schönsten Hintergrundszenen zeigt⁵⁸². Eine Stadt, als klassischer Verweis auf Troja, findet sich bei Rubens nicht, er greift in keinem seiner Werke auf diesen Bestandteil der älteren Parisurteil-Tradition zurück. Auch die Positionierung von Merkur, wie er hinter einem Baum hervorlugt, ist eine typische Eigenschaft für das ausgehende 16. Jahrhundert, das Rubens auf andere Weise verarbeitet, wenn sich der Götterbote mit beiden Armen daran festhält. Man könnte argumentieren, dass sich das Werk des anonymen Malers auf ein Gemälde von Rubens bezieht, das noch aus einem Zeitraum vor dem Jahrhundertwechsel stammt und daher eine markantere Abhängigkeit zu den Antwerpener Malern zeigt, was das für Rubens untypische florissche Motiv erklären könnte. Doch erscheint ein derartig harscher Bruch äußerst ungewöhnlich, wenn, wie bei Rubens der Fall, aus dem ersten Jahrzehnt seiner Beschäftigung mehrere Kompositionen bekannt sind und diese sich sämtlich, mit Ausnahme eben der Weimarer Kopie, durch übereinstimmende Charaktermerkmale miteinander verbinden lassen. Die bestehenden Unterschiede sind als Phasen seiner Entwicklung zu bewerten, die zu einer eigenständigen Interpretation des Mythos führen und zu seinen typischen Eigenschaften avancieren, die Rubens in den späteren Werken erneut aufgreift. Stilistisch und kompositorisch lässt sich die Weimarer Kopie nicht in Rubens' Beschäftigung mit der mythologischen Geschichte eingliedern, es handelt sich allen Anschein nach um eine eigenständige Komposition, die, wie nachfolgend gezeigt werden soll, entweder von Hendrick van Balen I. stammt oder aber in dessen unmittelbaren Umkreis

⁵⁸² Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 111.

zu verorten ist⁵⁸³. Anhaltspunkte für eine Zuordnung an Rubens' Zeitgenossen gibt dessen ebenfalls sehr reiches Parisurteil-Oeuvre, er hat sich im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts intensiv mit dem Mythos auseinandergesetzt.

Auf den ersten Blick scheint sich das Weimarer Gemälde aufgrund seines Materials und seiner Größe nicht in die Gesamtheit von Van Balens I. Parisurteil-Werke einfügen zu wollen, doch ist das Trägermedium Holz nicht ungewöhnlich für seine mythologischen und allegorischen Bilder. Bei der vorliegenden Thematik bildet es aber tatsächlich eine Ausnahme, denn er verwendet ansonsten die Malunterlage Kupfer in Kleinformat⁵⁸⁴. Dabei fällt auf, dass der Maler bei seinen verwendeten Kupferplatten ein Maß bevorzugt, welches auf einer Seite circa 25 cm misst und eine Längs- beziehungsweise Hochseite hat, die zwischen 19 cm und 36 cm variiert. Das Weimarer Bild ist mit seinem Format von 42,2 cm in der Höhe und 54,8 cm in der Breite überdurchschnittlich groß. Damit entsprechen seine Maße sehr genau Van Balens I. einzigem Parisurteil, das ebenfalls von seiner sonstigen „Normgröße“ abweicht, so misst das Gemälde im Nationalmuseum Brukenthal (Abb. 82)⁵⁸⁵ identische 42,2 cm in der Höhe und ist mit 52,7 cm Breite nur unbedeutend kleiner als das Weimarer Bild. Bedeutendster Unterschied zwischen den gleichgroßen Bildern ist, dass im Brukenthaler Gemälde der stehende Darstellungsmodus der Göttinnen umgesetzt worden ist. Ein Schema, das Van Balen I. auch in dem kleineren der beiden undatierten Gemälde in Schloss Weissenstein in Pommersfelden (Abb. 83)⁵⁸⁶ aufgegriffen hat.

⁵⁸³ Das R.K.D. hat das Gemälde zum momentanen Zeitpunkt (noch) nicht in seinem Online-Katalog integriert, sondern ist ausschließlich in seinem manuellen Kartensystem unter der Nummer R20026 zu finden, mit der Aufschrift: „H. van Balen/panel 42.4 x 54.8 cm/Weimar (W. Germany), Go the-Nationalmuseum, 1961“.

⁵⁸⁴ Das Gemälde von Van Balen I. in Liberec (Tschechien) ist nicht im Vergleich der Größenrelation und Materialanalogie beachtet worden, stellt es einen früheren Moment des Parisurteils dar, wenn der baldige Richter noch die Instruktionen durch Merkur erhält. Vgl. **Kat. 10**; Abb. 100. Auch ist es das einzige Gemälde, das laut Werche, trotz anderer Inschrift, vermutlich auf die 1620er Jahre zu datieren ist. Vgl. Werche 2004 (Anm. 13), S. 178.

⁵⁸⁵ Vgl. **Kat. 11** sowie die Repliken **Kat. 11a** und **Kat. 11b**

⁵⁸⁶ Vgl. **Kat. 9**

Trotz der meist fehlenden Angabe des Fertigungsmoments durch den Maler herrscht im Allgemeinen eine übereinstimmende Meinung zur zeitlichen Verortung seiner Parisurteil-Darstellungen, sie sind seinem Frühwerk zuzuschreiben, das sich von 1600 bis 1608 erstreckt. Sein Gemälde in Hermannstadt ist mit der gesicherten Datierung von 1608 seine für diesen Zeitraum vorerst letzte Beschäftigung mit dem Mythos⁵⁸⁷. In dieser frühen Arbeitsphase ist sein Werk noch frei von Rubens' Einfluss, denn er wendet sich diesem erst Ende der 1620er Jahre verstärkt zu. Von maßgeblicher Wirkung ist während dieser Zeitspanne Rottenhammer. Van Balen I. beschäftigt sich nach seiner Rückkehr aus Italien intensiv mit dessen Arbeit⁵⁸⁸, er hat ihn entweder noch vor 1596 in Rom oder aber kurz danach in Venedig persönlich kennengelernt⁵⁸⁹. Bei Zuschreibungen von Gemälden kommt es zwischen den beiden Malern daher regelmäßig zu Überschneidungen, ihre Kompositionen, ihre Figuren-Landschaft-Relation sowie einzelne Motive oder auch die verwendeten Bildformate weisen starke Analogien auf⁵⁹⁰, sodass sich in Peltzers Aufsatz *Hans Rottenhammer* von 1916 Angaben zu Gemälden finden lassen, die gegenwärtig Van Balen I. zugeordnet sind⁵⁹¹. Rottenhammer bildet unter

⁵⁸⁷ Am Brunnenrand vor den Vorderfüßen des Hundes ist die Inschrift *H.V.Bal /FE 1608* zu lesen.

⁵⁸⁸ Aus stilistischen Gründen vermutet Jost, dass sich Van Balen I. zwischen 1592/1593 und 1602 in Italien aufgehalten hat, aber bereits 1602 wieder in Antwerpen befand, da ab diesem Zeitpunkt seine Anwesenheit bezeugt ist. Vgl. Jost, Ingrid: Hendrick van Balen d. Ä. Versuch einer Chronologie der Werke aus den ersten zwei Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Kabinettbilder. In: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 14/1963, S. 87. Werche vermutet für seine Heimkehr den früheren Zeitpunkt im Jahr 1598, da das Berliner Parisurteil, das als Gemeinschaftsarbeit mit Brueghel I. entstand, die Datierung 1600 trägt und dieser zu jener Zeit in Antwerpen lebte. Vgl. Werche 2004 (Anm. 13), S. 19 f.

⁵⁸⁹ Die in Venedig entstandenen Gemälde von Van Balen I. zeigen eine besonders enge Verwandtschaft zu denen Rottenhammers, sodass Werche aufgrund der stilistischen Analogien darauf schließt, dass sich die beiden Maler in der Lagunenstadt kennengelernt haben. Vgl. Werche 2004 (Anm. 13), S. 20. Vor ihr bereits Härtig in *Kat. Köln 1992* (Anm. 525), S. 305 f.

⁵⁹⁰ Zu den Analogien und Unterschieden vgl. Jost 1963 (Anm. 588), S. 102-104.

⁵⁹¹ Bei den beiden Gemälden in Schloss Weissenstein (Pommersfelden), die zuvor Rottenhammer zugeschrieben worden sind, berichtet er die fehlerhafte Zuschreibung. Vgl. Peltzer, Rudolf Arthur: *Hans Rottenhammer*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 33/1916, S. 355.

seinen einflussreichen Größen eine Ausnahme, da er weder aus dem flämischen Künstlerkreis stammt noch ein Prager Manierist ist.⁵⁹² Sein Einfluss zeigt sich im Gemälde von Hermannstadt bei den Körperformen der Protagonisten, die etwas schlanker, zierlicher und in ihrer körperlichen Struktur fester ausgebildet erscheinen.⁵⁹³ Neben Rottenhammer bezieht Van Balen I. seine Inspiration aus dem künstlerischen Fundus derer, die bereits in Italien ihre Erfahrungen gesammelt haben und sie in ihren Bildern im international verbreiteten Manierismus verarbeiten, dennoch leugnen seine Gemälde nicht ihr nordalpines Erbe. Ikonografisch greift er auf das Rudiment des Paristraums zurück, wenn er im Gemälde von Hermannstadt einen Brunnen integriert, der nach Heemskerck (Abb. 47) und Floris (Abb. 48) bis dahin nur noch bei De Heeres Komposition (Abb. 3) zu finden ist. Dominiert wird der Brunnen, auf dessen Rand Paris sitzt, durch Bacchus, der auf einem geflügelten Delphin reitet. Healy deutet den Delphin als Verweis auf seine Schnelligkeit, die analog zu dem Tempo zu verstehen ist, das Paris für seine Entscheidung für Venus benötigt⁵⁹⁴. Bacchus, Gott des Weins, verdeutlicht die negative Komponente der Ausschweifung, welche den Geist trübt.⁵⁹⁵ Nicht nur ein Übermaß an Alkohol vernebelt die Sinne, sondern auch ein Zuviel an Sinnesreizung. Ein Hinweis darauf, dass die Entscheidung von Paris nicht aufgrund von Schönheit gefallen ist, sieht Werche in der Anwesenheit von Amor gegeben, der als Verweis auf das ausschlaggebende Angebot der Göttin, die Liebe der schönen Helena zu erhalten, zu verstehen sei⁵⁹⁶. Healys Deutung der Brunnenfiguren legt jedoch eine allgemeingültigere Interpretation nahe, denn dadurch wird auf die gefährliche Macht der schönen Frauen angespielt, die den klaren Verstand des Mannes trüben. Auch wird Amor Werches gesteigerter Bedeutung nicht gerecht. Seine Anwesenheit ist ein gängiger Bestandteil der niederländischen Darstellungen, im Rahmen derer Amor mehrheitlich mit seiner fehlenden individuellen Handlung auffällt. Selbst wenn er, seine Mutter unterstützend, nach dem Apfel greift, ist er als rein attributiver Charakter zu verstehen, der wie die Symbole Eule und Pfau zu

⁵⁹² Vgl. Werche 2004 (Anm. 13), S. 19; 45-47.

⁵⁹³ Vgl. Jost 1963 (Anm. 588), S. 115.

⁵⁹⁴ Der Delphin ist aufgrund seines Symbolgehalts für die Liebe zudem das beigeordnete Tier von Venus.

⁵⁹⁵ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 43.

⁵⁹⁶ Vgl. Werche 2004 (Anm. 13), S. 179.

bewerten ist, die schlicht der näheren Beschreibung der einzelnen Göttinnen dienen. Darin macht auch Van Balens I. Amor keinen Unterschied.

Bei dem bereits erwähnten Bild in Pommersfelden (Abb. 83) und dem in Hermannstadt sind in Übereinstimmung mit dem Weimarer Gemälde die beiden Verliererinnen hinter Venus angeordnet und der Wettkampf ist beendet. Ein Moment, der durch das Überreichen des Apfels akzentuiert ist. Paris' Entscheidung wird dabei stets von einer Göttin mit der missbilligen Geste nach Raffael quittiert; welche der beiden Verliererinnen dabei ihrem Unbehagen Luft macht, ist unterschiedlich. Ein spezielles Merkmal des Weimarer Bilds ist mit Sicherheit die sich von der Urteilsszene abwendende Minerva, die im Begriff ist, den Ort ihrer Schmach zu verlassen. Ein Element, das sowohl im kleinen Gemälde in Schloss Weissenstein als auch in dem in Hermannstadt vorkommt. In letztgenanntem wiederholt Van Balen I. den nach rechts laufenden Rückenakt Minervas, wohingegen sie im anderen Bild in Richtung des Betrachters läuft und Juno als Rückenakt auftritt, ihre Kleider zusammengerafft in der Hand hält, um sich schnellstmöglich wieder zu bekleiden. Das bereits angesprochene Motiv der sitzenden Protagonistin verwendet Van Balen I. in beiden Bildern nicht. Eine sitzende Göttin verarbeitet der Maler lediglich in seinem Parisurteil im Fitzwilliam Museum in Cambridge (Abb. 84)⁵⁹⁷, das Werche aus stilistischen Gründen auf einen Zeitraum zwischen 1605 und 1608 datiert.⁵⁹⁸ Wie im Bild von Schloss Weissenstein (Abb. 83) fällt die dunkel verschattete Dreieckspartie auf. Anstelle der aus dem Bild schauenden Wassernymphe ist ein Flussgott getreten, welcher sich nachdenklich auf seiner Wasserurne abstützt. Die Handlung spielt sich auf einer flachen Vordergrundbühne ab, auf der die Protagonisten eine für Van Balen I. neuartige Positionierung eingenommen haben. Juno steht im Zentrum des Gemäldes als Rückenakt, Minerva sitzt weiter nach hinten in den Bildraum versetzt auf einer grünbewachsenen Bodenhebung und lacht den

⁵⁹⁷ Vgl. **Kat. 14**. Bei Christie's in London (10.07.2009, Losnr. 11) ist eine Kopie mit annähernd gleichem Format verkauft worden. Vgl. **Kat. 14a**. Werche geht davon aus, dass es sich um eine Kopie nach Van Balen I. handelt, da trotz der sehr genauen Wiederholung, die sogar einzelne Grashalme betrifft, die Gesichter sich eines lebloseren Ausdrucks nicht erwehren können und die Körper durch die harten Lichteffekte schematisch und glatt wirken. Vgl. hierzu Werche 2004 (Anm. 13), S. 178.

⁵⁹⁸ Vgl. Werche 2004 (Anm. 13), S. 178.

Betrachter freundlich an. Die Urteilsverkündung mit Merkur und Amor ist am rechten Bildrand positioniert, sodass der Götterbote vom Rand der Kupferplatte abgeschnitten wird. Laut Werche weisen der sitzende Rückenakt von Paris sowie der Flussgott ikonografisch in Richtung von Rubens' frühem Londoner Gemälde (Abb. 75). Eine Übernahme, die sich zu diesem Zeitpunkt auf das Motiv, aber noch nicht auf Van Balens I. Stil auswirkt.⁵⁹⁹ Die Landschaft hat Jan Brueghel I. gemalt, der partiell auch bei dem Gemälde in Hermannstadt für die Landschaftsgestaltung und einige Details im Vordergrund verantwortlich gemacht wird⁶⁰⁰. Eine weitere Gemeinschaftsarbeit der beiden Maler ist das Berliner Gemälde von 1600 (Abb. 85)⁶⁰¹, das die Datierung auf dem Köcher von Amor trägt. Von Brueghel I. stammen neben dem landschaftlichen Hintergrund, mit der im zartblauen Dunst auf einem Felsengebirge liegenden Burganlage, auch die Eule, der Pfau und die Blüten im Vordergrund des Bilds⁶⁰².⁶⁰³ Entgegen des üblichen Darstellungsmodus des Hirtenstabs mit einer Krümmung am Ende, greift Van Balen I. auf die seltene Form mit Abschluss einer kleinen Schaufel zurück, die ansonsten noch bei Heemskercks Feigen-Bild (Abb. 46) auffällt sowie in Franckens II. „Der Mensch, der sich zwischen Tugend und Laster entscheiden muss“ (Abb. 155) und dem Miniaturgemälde Boeyermans' (Abb. 147.1). Healy macht darauf aufmerksam, dass ihr kein italienisches Werk bekannt ist, das ein solches Detail zeigt und folglich als Vorbild hätte dienen können. Auch im nordalpinen

⁵⁹⁹ Vgl. Werche 2004 (Anm. 13), S. 178.

⁶⁰⁰ Für die Ausführung der Landschaft im Gemälde von Hermannstadt haben sich einige Kunsthistoriker bereits früh für Jan Brueghel I. als verantwortlichen Autor ausgesprochen, u. a. Theodor Frimmel (1894), Ion Frunzetti (1961), Georg Marlier (1965). In jüngster Zeit schlossen sich dieser Ansicht Ertz an, der neben der Landschaft auch die Gestaltung des Hundes, des Brunnens und des Blumenkranzes in den Händen der Putti Brueghel I. zuschreibt. Was die gestalterische Reihenfolge betrifft, hat Van Balen I. erst seine Figuren gemalt, bevor er das Bild für die landschaftlichen Ergänzungen weiterreichte. Vgl. Ertz, Klaus; Nitze-Ertz, Christa (Hg.): Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde. Landschaften mit christlichen Themen; Mythologie. Bd. 2. 4 Bände. Lingen 2008, S. 778. Van Balen I. gehört zu den ersten Kleinfigurenmalern, die sich so ausgiebig der Zusammenarbeit mit anderen Malern widmeten.

⁶⁰¹ Vgl. **Kat. 13**

⁶⁰² Ertz vermutet, dass die Reihenfolge, in der Brueghel I. und Van Balen I. am Bild malten, der in Hermannstadt entspricht, das heißt nach den Figuren wurde die Landschaft und die entsprechenden Details durch Brueghel I. ergänzt. Vgl. Ertz und Nitze-Ertz 2008 (Anm. 600), S. 778.

⁶⁰³ Vgl. Werche 2004 (Anm. 13), S. 178.

Raum finden sich kaum Beispiele, die vom Paris-Mythos handeln und diese Form des Hirtenstabs zeigen⁶⁰⁴.⁶⁰⁵ Van Balen I. greift dieses Detail in seinen anderen Gemälden kein weiteres Mal mehr auf.

Das Berliner Bild unterscheidet sich von Van Balens I. anderen Werken durch den dargestellten Moment des Wettkampfs, Paris hält erstmalig die begehrte Trophäe noch in seinen Händen. Dass die Frage nach höchster Schönheit dennoch bereits geklärt ist, verrät sein verliebter Blick in Richtung Venus. Seine Entscheidung für die Liebesgöttin ist nicht nur durch Amor zu erraten, welcher auf seine Mutter zeigt, sondern auch durch ihre eigene Geste. Sie fasst sich an ihre Brust, als ob sie damit deutlich machen möchte, dass sie eine wesentlichere Bestätigung als nur seinen anerkennenden Blick benötigt; was sie wirklich begehrt, ist der goldene Apfel. Eine ganz andere Wirkung erzeugt hingegen Junos Griff zur Brust in dem zweiten Gemälde von Schloss Weissenstein (Abb. 86)⁶⁰⁶, in diesem Kontext kann von echter Überraschung gesprochen werden, dass nicht sie, sondern ihre Konkurrentin gewonnen hat. Obwohl Venus bereits den Apfel offeriert bekommt, zeigt sie nach Bestätigung heischend auf sich. Das zweite Gemälde von Schloss Weissenstein ist eine spiegelbildliche Version des in Berlin befindlichen, nur die Göttinnen haben ihre Position getauscht. Durch den entsprechenden Aufbau rückt es ebenfalls in die unmittelbare Nähe zum Weimarer Bild (Abb. 74). Denn trotz der bestehenden Unterschiede zwischen dem Parisurteil in Berlin und in Weimar, zeigt sich an ihnen am deutlichsten das homogene Verständnis der Bildaufteilung. Die drei Göttinnen befinden sich auf der rechten Seite vor einer dicht bewaldeten Landschaft, wohingegen die linke Seite von einem hochaufragenden einzelnen Baum dominiert wird, vor dem Paris seinen Platz eingefunden hat. Der mittlere Teil, welcher zwischen einer männlichen und weiblichen Seite trennt, ermöglicht einen Fernblick, der einhellig eine Burganlage schemenhaft zu erkennen gibt. Einander entsprechend tritt Paris nicht in heroischer Nacktheit auf, sondern trägt ein einfaches Gewand, das die

⁶⁰⁴ Ansonsten auch Heinrich Aldegrever: Paris, Venus und Amor (1551), Kupferstich (8 x 5,1 cm), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 89. Mit der Inschrift: *Dubium amorem paris deae hoc foedere non firmat: Prius extinctuo iri qua flumen legat uestigia retro.*

⁶⁰⁵ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 175, Fn. 93.

⁶⁰⁶ Vgl. [Kat. 8](#)

rechte Schulter unbedeckt lässt. Bei Merkur tritt die Verwandtschaft am deutlichsten hervor – steht er sonst für die Göttinnen offen erkennbar hinter Paris, hat er nun einen Platz eingenommen, der für die Schönheitskandidatinnen kaum einsehbar ist, schmiegt sich an den Baum, um hinter ihm hervorschauen zu können. Auch die für Van Balen I. typischen langen, vom Körper ausgestreckten Arme finden sich im Weimarer Bild, die im Vergleich mit dem Gemälde von Hermannstadt in gemäßigter Form wiedergegeben sind und durch ihre unterschiedlichen Gesten abwechslungsreich den Bildraum auflockern. Die für sein Frühwerk typischen gespreizten Finger fehlen beim Weimarer Bild, dasselbe trifft auch auf den ansonsten kontinuierlich betonten Moment der Krönung von Venus zu, die ein oder mehrere Putti übernehmen. Das Fehlen der für Van Balens I. Parisurteil-Oeuvre typischen Merkmale erschwert eine eindeutige Zuschreibung des Weimarer Werks an ihn. Gleichzeitig verarbeitet der Maler Details, wie den Federbusch von Minervas Helm, auf beinahe identische Weise. Insofern das Weimarer Bild nicht von Van Balens I. eigener Hand stammt, ist davon auszugehen, dass der verantwortliche Maler mit dessen Arbeiten vertraut war und er daher in seinem unmittelbaren Umkreis zu verorten ist; möglicherweise handelt es sich um das Bild eines Werkstattmitarbeiters. Eine technische Untersuchung des Gemäldes könnte Aufschluss über die malerische Qualität geben, was eine wichtige Hilfestellung zur Bewertung der Authentizität darstellen würde.

6.1.1 Kongruenz der Gestaltungsmodi und der verschiedenen Wettkampfphasen

Von Rubens werden zwei wesentliche Kompositionen angewandt, die klassische Gliederung der nebeneinander frontal zu Paris stehenden Göttinnen mit Venus in ihrer Mitte und die, die sich in die Tradition nach Raffael einreicht, wenn die Teilnehmerinnen in ihrer individuellen dreifachen Ansicht dargestellt sind. Die klassische Anordnung mit der Übergabe der Siegestrophäe wird zu Beginn des 17. Jahrhunderts von dem Antwerpener Maler Pieter de Jode I. aufgegriffen (Abb. 87)⁶⁰⁷. Entgegen der sonst üblichen Darstellung

⁶⁰⁷ Vgl. **Kat. 74**. De Jode I. stellt Paris weiter zum Betrachter gedreht dar, was ihm die Möglichkeit bietet, sein Können in der Wiedergabe eines muskulösen Oberkörpers unter Beweis zu stellen. Die Rückansicht an einer männlichen Figur zeigt er bei dem am Boden lagernden Flussgott, der sich auf einer Wasserurne abstützt und das Spektakel vor sich beschaut.

mit Paris auf der linken Seite und den Göttinnen auf der rechten, hat De Jode I. sie spiegelbildlich arrangiert⁶⁰⁸. Der von der Urteilsverkündung wegfliegende Merkur ist zu diesem Zeitpunkt ein noch selten gewähltes Motiv. Eine völlig andere Lösung hat der Holländer Gerard ter Borch I. für seine Göttinnen gefunden. Die Zeichnung (Abb. 88)⁶⁰⁹ von 1626 zeigt die Protagonisten auf einem quadratischen Feld, das sich durch seine Form und die dunklere Schattierung von der kargen Umgebungslandschaft abhebt. In altbekannter Manier stehen die Göttinnen nebeneinander, doch ist ihre Vorderansicht Paris und Merkur vorbehalten, der Betrachter kann sie lediglich von hinten bewundern. Trotz ihrer scheinbaren Austauschbarkeit, entsprechen sie einander bis auf ihre Haartracht, sind sie durch Attribute wie Speer und Pfau eindeutig zu identifizieren. Unmittelbar hinter Venus liegt Amors Köcher mit den Liebespfeilen und sein Bogen. Dieser hat sich derweil in den rechten Hintergrund zur Schafherde von Paris verzogen und bemüht sich, auf einen Esel zu klettern, der sich jedoch mit seinem gegen Himmel gestreckten Kopf lautstark gegen die Dreistigkeit des Liebesgotts zu wehren versucht. In Amors Bestreben, sich dem Esel zu bemächtigen, wird die inhaltliche Bewertung des Bilds deutlich. Der Esel als Symbol der Untugend beschreibt das lasterhafte Leben, welches durch die sinnliche Liebe, verkörpert durch Amor, dirigiert wird. Paris gibt sich im Vordergrund des Werks der sinnlichen Liebe und damit auch dem Laster hin. Merkur hat seine Hand auf die Schulter des Schafhirten gelegt, sei es um ihn zu beruhigen oder festzuhalten bei seiner Fixierung von Venus. Ebenfalls einen offenen Wettstreit mit klassischer Anordnung der Göttinnen zeigt eine Zeichnung eines unbekanntes Künstlers, den das R.K.D.

⁶⁰⁸ In den 1620er Jahren geht De Grebber ähnlich vor, er wendet ebenfalls den klassischen Darstellungstypus mit den drei vor Paris stehenden Göttinnen an, in deren Mitte sich Venus befindet. Vgl. hierzu **Kat. 67**. Dem Bild fehlt neben einer spezifischen Charakterisierung der Göttinnen, auch deren Reaktion und Emotion.

⁶⁰⁹ Vgl. **Kat. 32**. Die Komposition ist vermutlich durch seinen Sohn Moses modifiziert kopiert worden. Vgl. **Kat. 33**. Die Protagonisten der Urteilsszene hat er als kreisförmiger Ausschnitt selektiert und in ein quadratisches Blatt integriert. Der Rahmen des ausgewählten Details ist hervorgehoben, sodass der Rand eine rahmende Funktion einnimmt. Durch den ausgewählten Ausschnitt fehlen die beiden Hirten des Hintergrunds, die in Borchs I. Zeichnung vor einem Zelt stehen, sowie Köcher und Pfeil von Amor.

den nördlichen Niederlanden zuschreibt⁶¹⁰. Der undefinierte Ausgang des Wettbewerbs findet sich bei beiden Schulen gleichwertig. Den Moment vor der Entscheidung des Schafhirten darzustellen, hat unterschiedliche Lösungen im Bild gefunden und kann ebenfalls Verschiedenes zum Ausdruck bringen. Während Rubens den Prozess der Entscheidungsfindung fokussiert, stellt Van Balen I. das Begehren von Minerva und Venus dar (Abb. 85), den Preis unbedingt erhalten zu wollen. Der Rubens- und Jordaens-Schüler Jan Boeckhorst (Abb. 89)⁶¹¹ zeigt hingegen Juno und Minerva darauf wartend, dass Venus ihre Präsentation vor Paris endlich beendet, stellt sie sich ihm gerade nur durch einen durchsichtigen Schleier bedeckt zur Schau. Das Motiv der beiden zukünftigen Verliererinnen mit der stehenden Minerva und der sitzenden Juno erinnert an die Arbeiten, die im Einfluss von Floris entstanden sind, wie es das bereits erwähnte Bild des Nachfolgers von Spranger zeigt (Abb. 60). Bei Boeckhorst sind sie allerdings, dem Moment der noch ausstehenden Entscheidung geschuldet, nicht als ränkeschmiedende Göttinnen dargestellt. Sie können möglicherweise als Stellvertreterinnen der *vita triplex* angesehen werden, da sich ihre spezifische Bekleidung als Verkörperung der drei Lebenswege interpretieren lässt. Lediglich das weit herabgerutschte Gewand von Juno bereitet Schwierigkeiten, es ist untypisch für die Verkörperung der *vita activa* und könnte folglich auch als bloße Nachlässigkeit des eiligen Anziehens gedeutet werden.

Mit dem offenen Ausgang des Wettkampfs setzen sich die holländischen Maler im Vergleich zu ihren südniederländischen Kollegen erst zeitlich versetzt auseinander. Ähnlich verhält es sich gleichfalls mit dem Bildthema, das den Moment beschreibt, bei dem Paris seine Instruktionen durch den Götterboten erfährt. Diese dem eigentlichen Wettkampf vorgelagerte Phase, die nur über

⁶¹⁰ Vgl. **Kat. 2**. Die Szene des Parisurteils ist durch eine Vielfalt an zusätzlichen Szenen erweitert, die das Bild überladen und unruhig erscheinen lassen. Neben dem üblichen Figurenpersonal sind hinter Paris zwei weitere nicht zu identifizierende Gestalten zu erkennen. Hinter den Göttinnen ist ein weiterer Zuschauer auszumachen, der hinter einem Baum hervorschaut. Den Hauptteil des Himmels nimmt neben weiteren olympischen Göttern Helios mit seinen von vier Pferden gezogenen Sonnenwagen ein. Die Hauptszene ist durch eine weite Hintergrundlandschaft ergänzt.

⁶¹¹ Vgl. **Kat. 27**

ein geringes Potenzial an Spannung verfügt, setzt sich lediglich eine Minderheit an Malern wie Van Balen I.⁶¹² oder ein Nachfolger Rubens' auseinander (Abb. 148). Zeitlich verzögert wird der Wettkampfmoment von Poelenburgh erneut aufgegriffen (Abb. 141).

Das klassische Ordnungsprinzip der Göttinnen nimmt in den niederländischen Arbeiten des 17. Jahrhunderts nur eine geringfügige Bedeutung ein. Weitaus beliebter ist eine individuellere Anordnung der Protagonistinnen, die dabei sowohl in der Tradition von Floris oder von Raffael stehen kann. In der Druckgrafik findet eine vereinfachte Anordnung der raffaelesken Urteilszene erstmalig im *Thronus cupidinis* (1620) von De Passe II. und Michel le Blon Eingang. Die Illustration (Abb. 90)⁶¹³ geht auf eine anonyme Komposition zurück. Den Regeln der Druckgrafik folgend, unterliegt die Bildformel einer gewissen Einfachheit, damit der wesentliche Gegenstand des Themas schnell erfasst werden kann, zusätzliche Details könnten ablenken. Was jedoch nicht bedeutet, dass es den Werken der Druckgrafik an künstlerischer Ausdrucksqualität fehlt. Die für einen rein emblematischen Zweck entstandenen Werke konzentrieren sich bei ihren Beschreibungen auf die wesentliche Handlung der meist fünf Protagonisten. Im *Thronus cupidinis* fehlt der Götterbote.

Die Übernahme von Raffaels gesamter Urteilsgruppe, welche man aus ihrem Kontext an zusätzlichem Figurenpersonal herauslöst, ist weiterhin selten; weitaus beliebter ist die Adaption seiner Details. Rubens kommt mit der äußerst genauen Wiederholung der Urteilsszene im frühen Londoner Gemälde (Abb. 75) ein Sonderstatus zu. Trotz der großen Relevanz, die Rubens für die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts einnimmt, fällt auf, dass er bei seiner Auffassung des Mythos, außer vielleicht bei Wouters (Abb. 7)⁶¹⁴, über keine direkten Nachfolger verfügt. Seine inhaltliche Botschaft, die unterschiedliche

⁶¹² Vgl. **Kat. 10**

⁶¹³ Vgl. **Kat. 102**

⁶¹⁴ Seine Arbeit stellt eine Kombination aus den Werken seines Lehrers dar. Die landschaftliche Gestaltung sowie die der männlichen Seite erinnert an das späte Londoner Werk in spiegelverkehrter Anwendung. Das Motiv des Pfaus, der im Baum sitzt, kommt auf verwandte Weise in Rubens' später Madrider Version der Geschichte vor. Die Platzierung von Minervas Armierung in die untere rechte Bildecke findet sich bei Rubens' frühem Madrider Werk.

Natur von Paris' Wahl und den Prozess der Entscheidungsfindung zu kontrastieren⁶¹⁵, findet keinen Eingang in den nachfolgenden Werken. Selbst die Künstler, die in enger Verbindung mit ihm stehen, orientieren sich nicht an ihm:

„Neither the drawing by Anthony van Dyck nor the painting [...] by Jacob Jordaens, [...], contains any indication of an attempt to emulate Rubens's invention; both artists opted instead to render the conventional moment of decision.“⁶¹⁶

Beide orientieren sich verstärkt an Raffaels Komposition, die sie modifizieren. Bei Van Dyck ist der Wettkampf noch unentschieden (Abb. 91)⁶¹⁷. Durch die Flankierung von Venus und die Mimik Junos stellt er einen Bezug zu Raffael her. Bei der Göttin auf der linken Seite bleibt er dem sitzenden Darstellungstypus treu. Jordaens I. wiederholt zwar in seinem Gemälde die dreifache Ansicht der Göttinnen (Abb. 92)⁶¹⁸, unterscheidet sich aber durch ihre Anordnung vom italienischen Vorbild, so sind die beiden Verliererinnen hinter Venus beigefügt und nehmen emotionslos die Entscheidung des Schafhirten hin. Eigenschaften, wie sie bei keiner der Fassungen von Rubens zu finden sind. Eine Auseinandersetzung mit Rubens' frühem Londoner Werk kann in Jordaens' Übernahme seiner Bildidee der beiden Satyrn gesehen werden⁶¹⁹.

Die Mehrheit der Gemälde, die sich deutlich an Raffaels Komposition orientieren, stammt von holländischen Malern. Während der eine Bildtypus die Werke umfasst, die sehr nahe an der raffaelesken Urteilsgruppe bleiben, mit

⁶¹⁵ Vgl. dazu die ausführliche Darlegung von Healy 1997 (Anm. 29), S. 143-160 zu den einzelnen Gemälden von Rubens.

⁶¹⁶ Healy 1997 (Anm. 29), S. 149.

⁶¹⁷ Vgl. **Kat. 61**

⁶¹⁸ Vgl. **Kat. 76**

⁶¹⁹ Zum Abhängigkeitsverhältnis zwischen Jordaens und Rubens, dass ein „stetes Reagieren auf den Älteren“ ist, vgl. Klessmann, Rüdiger: Jacob Jordaens: Zur Ikonographie und Bildregie seiner Historienbilder. In: Kat. Köln 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Unter Mitarbeit von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1992, S. 151-160. Ebenda zitiert. Zum Gemälde von Jordaens vgl. van Puyvelde, Leo: Jacob Jordaens. Paris-Brüssel 1953, S. 99; 199 sowie Kat. Ottawa 1968: Jacob Jordaens 1593-1678. National Gallery of Canada, Ottawa, Canada 1968, S. 88.

dem Nebeneinander der Göttinnen und ihrer dreifachen Ansicht, und sich eher in Details unterscheiden, zeigt die andere Ausprägung eine eigene Interpretation der mehrfachen Anschauung. Zur ersten Gruppe, die durch die nahe Verwandtschaft zu Raffael bestimmt ist, zählt das Werk von Cornelis van Haarlem aus dem Jahr 1628 (Abb. 93)⁶²⁰. Es ist das einzige holländische Ölgemälde aus dem 17. Jahrhundert, welches die gesamte Urteilsgruppe von Raffael wiederholt. Van Haarlem gibt den Ausschnitt aus Raimondis Stich spiegelbildlich wieder⁶²¹. Neben den Hauptpersonen der Urteilsszene integriert er zudem die drei Wassernymphen, die bei ihm durch das Fehlen eines Wassergefäßes in ihrer Charakterisierung undefiniert bleiben. Eine landschaftliche Hintergrundgestaltung fehlt; der obere, dunkel verschattete Bereich des Bilds ist nachträglich hinzugefügt worden⁶²², sodass die Figuren in ihrer ursprünglichen Fassung beinahe den gesamten Bildraum eingenommen haben. Der Fokus der eher verhalten dargestellten Geschichte liegt auf der sinnlichen Schönheit der Göttinnen; eine tiefere Bedeutungsschicht tangiert das Gemälde nicht.⁶²³ Besonders deutlich wird das bei Minerva, die mehr für den Betrachter als für Paris posiert. Sie nimmt keinerlei Notiz vom Ausgang des Wettkampfs und nimmt gegenüber ihren Mitkandidatinnen eine gewisse räumliche Distanz ein. Die Zeichnung von Joachim Wtewael (Abb. 94)⁶²⁴ zeigt die drei Göttinnen auf ähnliche Weise. Die dargestellte Handlung ist auf Paris mit den Schönheitskandidatinnen reduziert; Merkur ist nicht anwesend. Venus nimmt das Zentrum der Zeichnung ein und wird durch den entgegengestreckten Apfel gekürt. Paris ist ausschließlich auf sie fixiert und bemerkt

⁶²⁰ Vgl. **Kat. 53**

⁶²¹ Noch näher an Raffaels Werk bleibt lediglich eine Zeichnung eines anonymen Künstlers, den das R.K.D. ebenfalls als Anhänger der nördlichen Schule bezeichnet. Die Unterschiede zwischen der Zeichnung und der Vorlage sind sehr gering, so verzichtet der Verantwortliche auf die Götter des Olymps, Victoria und das Figurenpersonal von Raffaels rechter Seite. Vgl. **Kat. 1**. Die Zeichnung trägt unten links die Signatur *de mijn*. Diese bezieht sich jedoch nicht auf den Künstler Herman van der Mijn, sondern auf den Namen des Sammlers. In Amsterdam ist das Werk dennoch unter dem Namen des Künstlers versteigert worden. In verso des Blattes ist die Schindung Marsyas und andere, undefinierte mythologische Darstellungen in roter Kreide zu finden.

⁶²² Van Thiel gibt an, dass der Bereich über den Köpfen der Figuren (ca. 2,5 cm) später ergänzt wurde, ist der horizontal verlaufende Falz deutlich zu erkennen. Vgl. van Thiel, Pieter J.: Cornelis Cornelisz van Haarlem. A monograph and catalogue raisonné. Doornspijk 1999, S. 532.

⁶²³ Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 131.

⁶²⁴ Vgl. **Kat. 139**

dabei nicht, wie Juno mit erhobenem Zeigefinger in seine Richtung gestikuliert. Entgegen der raffaelesken Vorlage stellt Wtewael Juno als Rückenakt dar; Minerva hingegen ist frontal zum Betrachter ausgerichtet und hält den Blick auf die Siegestrophäe fixiert. Für Wtewaels reiches Parisurteil-Oeuvre stellt die Gliederung der Göttinnen mit Venus im Zentrum eine Ausnahme dar. Ansonsten bevorzugt er eine Anordnung, die dem zweiten Gestaltungsmodus entspricht, der im nachfolgenden Kapitel erörtert wird.

Nicolaes Berchem weicht in seiner Zeichnung bei der Göttinnengruppe ebenfalls nur geringfügig von Raffael ab (Abb. 95)⁶²⁵, so gibt er das Bewegungsmotiv von Minervas Handhabung mit dem Gewand gesteigert wieder. Venus wird, wie es mittlerweile üblich ist, durch einen heranfliegenden Putto gekrönt. Das zusätzliche Figurenpersonal von Raffael adaptiert Berchem bei den lediglich angedeuteten olympischen Göttern in der rechten oberen Ecke sowie den Wassernymphen, die auf beiden Seiten der Urteilsgruppe skizziert sind. Ansonsten hat er die Szene durch einen davonfliegenden Putto und einen weiteren zu Füßen Minervas ergänzt. Die Hinzufügung der Göttin Eris ist die logische Konsequenz für die Begründung der Streitigkeit; auch Rubens hat sie in seinem späten Londoner Werk (Abb. 79) als unheilbringendes Omen integriert⁶²⁶. Die männliche Seite hat Berchem neu interpretiert und es kann nicht mehr von einem Bezug zu Raffael gesprochen werden. Markant ist der wie in heiliger Andacht vor Venus auf die Knie gesunkene Schafhirte, der dementsprechend einen respektvollen Abstand zu seiner Angebeteten einnimmt. Merkur sitzt hinter ihm mit dem Rücken zum Betrachter und hält sich an seine Aussage, die Göttinnen nicht zu beschauen. Die Beschäftigung von Berchem und auch die der anderen Maler zeigt eine nur singuläre Wiederholung von Raffaels Parisurteil-Gruppe, bevorzugen sie ansonsten doch einen anderen Gestaltungstypus. Rubens bildet mit seiner Vorgehensweise eine Ausnahme, wenn er auf demselben Grundschema aufbauend zu einer eigenständigen, nie monoton wirkenden Gemäldevielfalt gelangt.

⁶²⁵ Vgl. **Kat. 15**

⁶²⁶ Martin identifiziert die Figur mit der Furie Alekto, ansonsten wird übereinstimmend darin Eris erkannt. Vgl. Martin 1970 (Anm. 552), S. 154 f.

Weitaus beliebter, als die mythologische Geschichte auf diese sehr nahe Weise nach Raffael zu behandeln, ist die Übernahme der dreifachen Ansicht der Göttinnen mit Neuinterpretation ihrer Charaktere. Der Umgang mit der italienischen Vorlage gestaltet sich freier und das Verhalten der Verliererinnen kann sich weit von dem zugrundeliegenden Modell entfernen. Bei dieser spezifischen Interpretation wird die bis dahin eher selten vorkommende Splitting der Göttinnen, die in der Tradition von Heemskercks Feigen-Bild steht, wieder in das kompositorische Repertoire aufgenommen.

6.2 Eine spezifische Interpretation der dreifachen Ansicht der Göttinnen

Zu Beginn der 1590er Jahre greift Abraham Bloemaert erstmalig die Hintanstellung der beiden Verliererinnen in seinen Zeichnungen auf (Abb. 4; Abb. 96; Abb. 99; Kat. 18; Kat. 22). Die Entfernung, die der Maler für Juno und Minerva wählt, ist weitaus geringer als seine flämischen Kollegen es in Folge ihrer Orientierung an Floris getan haben, dennoch ist ihre Distanz weit genug, sodass es zu keinen Überschneidungen mit Venus und Paris kommt. Die beiden Verliererinnen rückt er dabei näher zusammen, doch ist es nicht der physische Schmerz, der ihre körperliche Nähe bedingt, denn sie nehmen teilnahmslos die Verkennung ihrer Schönheit hin. Die Berührung ihrer Körper hat dementsprechend nichts mit der Verbrüderung gemeinsam, wie sie infolge von Floris' Gemälden in und um das künstlerische Zentrum Antwerpens zur gängigen Praxis geworden ist. Der Bildsinn ist reduziert auf die Wiedergabe der Sinnlichkeit der Nackten. In den insgesamt fünf Zeichnungen verwendet Bloemaert immer dieselbe Anordnung der Protagonisten. Die Hauptpersonen hat er weiter in den Bildraum verlegt, was seine Hinwendung zur landschaftlichen Ausgestaltung bezeugt⁶²⁷. Eine Unterscheidung, der sehr identisch gehaltenen Zeichnungen ist überwiegend nur durch Details in der

⁶²⁷ Nach Angaben Roethlisbergers hat vor Bloemaert kein holländischer Maler der Landschaft eine vergleichbare Bedeutung zukommen lassen. Dass er in den wissenschaftlichen Abhandlungen trotzdem nur eine untergeordnete Bedeutung erfährt, erklärt Roethlisberger dadurch, dass Bloemaert seine Landschaften stets mit figürlichen Themen bestückt hat. Vgl. Roethlisberger 1993 (Anm. 12), S. 23.

Landschaft möglich. Denn der Schönheitswettbewerb ist bei Bloemaert immer entschieden und Paris überreicht soeben die verhängnisvolle Trophäe. Dabei ist die Liebesgöttin stets frontal zum Betrachter ausgerichtet, ihre Konkurrentinnen können in ihrer Positionierung hingegen variieren, so herrscht eine größere Flexibilität, wer von ihnen von der Seite oder von hinten dargestellt ist. Sie zitieren die dreifache Ansicht nach Raffael. Paris' Präsentation variiert nur geringfügig. Merkur ist in allen Zeichnungen anwesend und schwebt über Venus und Paris. Bei seiner Haltung des Caduceus kann tatsächlich von einem segnenden Gestus gesprochen werden und nicht wie Müller Hofstede es für Rubens' Merkur (Abb. 75) attestiert⁶²⁸. Bloemaerts Zeichnung im Louvre (Abb. 96)⁶²⁹ steht in enger Verbindung mit dem in Budapest⁶³⁰. Auf den ersten Blick erscheinen sie identisch, doch sind sie durch feine Unterschiede im Geäst des Baums hinter Paris zu differenzieren. Eine bestimmende Eigenschaft ist der mit dem Rücken zum Betrachter sitzende Flussgott, der interessiert die Ereignisse von Paris mit den drei schönen Göttinnen beobachtet. In den weiteren Auseinandersetzungen greift Bloemaert dieses Detail modifiziert in der rechten Bildecke auf, während die linke, wie in seiner Zeichnung in Toronto (Abb. 4), durch Diana mit ihren Nymphen bevölkert ist. Die Arbeit ist im Zusammenhang mit dem deutlich kleineren Werk in New York⁶³¹ zu lesen, beide dienen als Vorlage für sein späteres Gemälde (Abb. 97)⁶³². Die Gruppe von Diana unterscheidet sich durch eine Nymphe, diese zeigt in der Fassung von Toronto ungeniert auf die Hauptszene. Im Gemälde wird das Motiv nicht wieder aufgegriffen. Im Gegensatz zu den vorbereiteten Zeichnungen lassen sich Minerva und Juno nun eindeutig identifizieren, Bloemaert hat dem Rückenakt eine Lanze hinzugefügt, wodurch sie als Minerva gekennzeichnet ist. Ob Bloemaert bereits in den Zeichnungen Amor zwischen Paris und Venus platziert hat, ist nicht zu erkennen. Im Dunkel verschatteten Bereich des Gemäldes sind auf der linken Seite weitere Zuschauer zu vermuten, die mit den im Himmel stattfindenden

⁶²⁸ Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 172.

⁶²⁹ Vgl. **Kat. 20**

⁶³⁰ Vgl. **Kat. 18**

⁶³¹ Vgl. **Kat. 22**. Rechts unten: *ABlommart fjt. et Invenit*. Seine Signaturen helfen teilweise bei der Bestimmung der Datierung weiter. Zu den unterschiedlichen Bevorzugungen in betreffenden Zeitabschnitten, vgl. Roethlisberger 1993 (Anm. 12), S. 39.

⁶³² Vgl. **Kat. 24**, sowie die Repliken des Gemäldes **Kat. 24b**; **Kat. 24c**; **Kat. 24d**.

Szenen das Bild weiter überfüllen. Die rechte Seite des Werks ist in einer „less sensitive copy“⁶³³ ein weiteres Mal aufgegriffen worden, so zeigt ein Gemälde im Pusckin Museum⁶³⁴ die fragmentarische Wiederholung der Apfelübergabe und den darüber schwebenden Merkur, dessen Körper wie auch der von Venus etwas überlängte dargestellt ist. Im Vordergrund sind die beiden Satyrn und der lagernde Flussgott nachgeahmt, welcher vom Bildrand angeschnitten ist. Im selben Museum befindet sich eine weitere Darstellung (Abb. 98)⁶³⁵ des Sujets, die ebenfalls mit Bloemaert in Verbindung gebracht wird. Im Vergleich zu seinen anderen Auseinandersetzungen ist die Urteilsgruppe spiegelbildlich begriffen, wodurch sie formale Ähnlichkeiten mit der Zeichnung in Braunschweig (Abb. 99)⁶³⁶ aufweist. Das für Bloemaert typische Detail von Merkur, wie er über der Urteilsverkündung schwebt, ist in der Pusckin-Zeichnung zugunsten des eher als flämisch zu bezeichnenden Motivs ausgetauscht worden, bei dem der Götterbote aus dem Schutz eines Baums die Situation beobachtet. Auf ähnliche Weise haben bereits Speckhaert (Abb. 63) und De Clerck (Abb. 66) das Motiv verarbeitet. Auch die Positionierung von Amor ist ungewöhnlich, er versucht sich aus den Gewändern seiner Mutter zu befreien, wodurch er an Blocklandts Darstellung im Louvre erinnert (Abb. 57). Sadkov vermutet, dass es sich bei dem verantwortlichen Zeichner des Pusckin-Bilds um einen Flamen handelt, der im Umkreis von Van Mander und Van Haarlem zu verorten ist. Aufgrund der Dynamik und der markanten Bearbeitung der Figuren nennt er Gerrit Pietersz. Sweelink als Verantwortlichen, dem er es seinen frühen Zeichnungen zuordnet.⁶³⁷ Die verwendeten Motive weisen zwar in Richtung eines Künstlers, der durch ein flämisches Umfeld geprägt worden ist, ob dabei eine weitere Einschränkung erfolgen kann, wie Sadkov vorgeht, wenn er einen Wirkungskreis von Van Haarlem und Van Mander vermutet, ist hingegen fraglich.

⁶³³ Roethlisberger 1993 (Anm. 12), S. 69.

⁶³⁴ Vgl. **Kat. 24a**.

⁶³⁵ Vgl. **Kat. 4**. Die Bezeichnung erfolgt aufgrund der Verortung.

⁶³⁶ Vgl. **Kat. 19**. Die Bezeichnung erfolgt aufgrund der Verortung.

⁶³⁷ Vgl. **Kat.** Moskau 2010: *Netherlandish, Flemish and Dutch drawings of the XVI-XVIII centuries. Belgian and Dutch drawings of the XIX-XX centuries.* Unter Mitarbeit von Vadim Sadkov. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskau 2010, S. 56.

Die bereits erwähnte Braunschweiger Zeichnung (Abb. 99) fügt sich primär in Bloemaerts Arbeiten zum Sujet ein, dennoch herrscht Uneinigkeit bei der Zuschreibung. Bereits Lindeman nennt die Identifikation mit Bloemaert unsicher⁶³⁸, so wird das Werk teilweise seinem um nur zwei Jahre jüngeren Malerkollegen Wtewael zugesprochen⁶³⁹. Eine eindeutige Zuweisung wird durch die einander entsprechende malerische Auffassung erschwert. Vergleicht man ihre Werke, fällt ihre homogene Behandlung auf. Besonders deutlich wird das zwischen der Urteilsgruppe von Wtewaels Osloer Zeichnung (Abb. 100)⁶⁴⁰ und Bloemaerts Zeichnung in New York (Kat. 22). Wtewaels zeichnerische Arbeit zeigt ein ausgereiftes Stadium und hat seine malerische Umsetzung im Gemälde in Cleveland gefunden (Abb. 101)⁶⁴¹. Ein im Format beinahe identisches Werk, das sich in den Figuren, den Details und der charakteristischen Landschaft weitestgehend entspricht, ist Bestandteil der Sammlung der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe⁶⁴². Ungeachtet der sehr hohen malerischen Qualität bestimmt Lowenthal es als eine Replik des Cleveland Gemäldes, da die Formen etwas verallgemeinerter sind und die Raffinesse in der Ausführung reduziert. Rechts und links von der Urteilszene befindet sich ein Ausblick, der in der vorbereitenden Osloer Zeichnung nicht aufgegriffen worden ist (Abb. 100), aber den der verantwortliche Kopist in der Karlsruhe Version wiederholt.⁶⁴³ In allen drei Versionen ist derselbe Moment verbildlicht, Venus erhält soeben den Preis von Paris, dem sie am nächsten steht. Um die Trophäe annehmen zu können, beugt sie sich zu dem Schafhirten hinab, wodurch ihr Körper eine Krümmung erfährt – sie nimmt

⁶³⁸ Vgl. Lindeman, Catharinus M.: Joachim Anthonisz Wtewael. Utrecht 1929, S. 259 (Nr. T24).

⁶³⁹ Das R.K.D. benennt Wtewael als verantwortlichen Maler. Auch Graevenitz bezieht sich bei der Zeichnung auf Wtewael, wenn sie eine Verbindung zwischen seinem Parisurteil und der Vorzeichnung von Paulus van Vianen herstellt (Vgl. **Kat. 134**; Abb. 102). Trotz ihrer geografischen Trennung, war Wtewael zum Entstehungszeitpunkt der Zeichnung in Utrecht wohnhaft und Van Vianen in Prag, hält die Autorin es nicht für unwahrscheinlich, dass sie in Verbindung zu einander standen. Vgl. Graevenitz, Antje von: Das niederländische Ohrmuschel-Ornament. Phänomen und Entwicklung dargestellt an den Werken und Entwürfen der Goldschmiedefamilien van Vianen und Lutma. Diss. Bamberg 1973, S. 121.

⁶⁴⁰ Vgl. **Kat. 140**. Die Bezeichnung erfolgt aufgrund der Verortung.

⁶⁴¹ Vgl. **Kat. 142**. Die Bezeichnung erfolgt aufgrund der Verortung.

⁶⁴² Vgl. **Kat. 143**. Die Bezeichnung erfolgt aufgrund der Verortung. Vgl. die beachtenswerte Anzahl an Repliken, die auf dem Cleveland/Karlsruhe-Gemälde basieren, siehe **Kat. 142/143a-i**.

⁶⁴³ Vgl. Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 102.

einen unsicheren Stand ein; eine Biegung, die eine für den Manierismus so typische Physiognomie wiedergibt. Wie bereits bei Bloemaert schwebt Merkur über den beiden, streckt eine Hand gen Himmel, während er mit der anderen seinen Heroldstab über sie hält. Wtewael gliedert das Bild auf dieselbe Weise wie bereits Bloemaert, so sind die beiden unteren Bildecken durch zusätzliches Personal bevölkert, die das Ereignis mehr oder minder beachten. Die Eingliederung in die bewaldete Landschaft erfolgt ebenfalls auf bekannte Weise und erinnert an die malerische Auffassung Bloemaerts. Wtewael unterbricht sie allerdings durch zwei Schleusen, welche die Sicht auf mehrere „Bloemaertesque cottages“⁶⁴⁴ mit Reetdach öffnen. Der in Utrecht geborene Van Vianen gleicht darin seinen Kollegen, auch er baut in sein Parisurteil (Abb. 102)⁶⁴⁵ Landschaftsmotive aus seiner unmittelbaren Umgebung ein, was eher ungewöhnlich für eine mythologische Darstellung ist und „verraadt [...] zijn afkomst als Hollander“^{646, 647}.

⁶⁴⁴ Helliesen 1977 (Anm. 14), S. 17. Zu den bloemaertschen Farmhäusern mit Giebeldach, vgl. des Weiteren Bolten, Jaap: The beginnings of Abraham Bloemaert's artistic career. In: *Master Drawings*, 36/1998 (1), S. 17-25.

⁶⁴⁵ Vgl. **Kat. 134**. Die Zeichnung von Van Vianen fand ihre Übertragung in eine Silbertazza, die sich nur innerhalb weniger Details unterscheidet. Vgl. hierzu Molen, J.R ter: Van Vianen een Utrechtse familie van zilversmeden met een internationale faam. *Catalogus. Diss. Bd. 2*. 2 Bände. Rotterdam 1984, S. 28. Das eigentliche Hauptmoment findet kaum Beachtung bei Van Vianens Erzählung der Geschichte. Merkur händigt Venus den Apfel auf einem Tablett aus, während Paris mit Juno diskutiert. Minerva ist weiter hinten im Raum angeordnet. Ausführlich zu Van Vianens Zeichnung und Silbertazza sowie der Beschreibung von weiteren Landschaften auf der Unterseite des Objekts, vgl. Duyvené de Wit-Klinkhamer, T. M.: Een drinkschaal van Paulus van Vianen. In: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 2/1954 (4), S. 75-83; Molen 1984 (Anm. 645), S. 14, 28, 85; Molen, J.R ter: Van Vianen een Utrechtse familie van zilversmeden met een internationale faam. *Diss. Bd. 1*. 2 Bände. Rotterdam 1984, S. 50-54; *Kat. Amsterdam 1993: Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish art 1580-1620*. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1993, S. 506-508 und *Kat. Wien 1988: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*. 2. Bd. 3 Bände. Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel Essen, Freren 1988, S. 61 f. Zur Zeitsymbolik als Allegorie der Vergänglichkeit vgl. Graevenitz 1973 (Anm. 639), S. 38 f.

⁶⁴⁶ Duyvené de Wit-Klinkhamer 1954 (Anm. 645), S. 82. Zuvor ist mehrheitlich angenommen worden, dass Van Vianen diese Vorgehensweise aus den Kompositionen seiner Prager Kollegen entlehnte. Vgl. ebenda.

⁶⁴⁷ Vgl. *Kat. Amsterdam 1993* (Anm. 645), S. 508.

In Wtewaels sogenanntem Rothschild-Gemälde (Abb. 103)⁶⁴⁸ öffnen sich in der bewaldeten Landschaft ebenfalls zwei Nischen, wovon sich auf der einen Seite das Farmhaus wiederholt und sich auf der anderen eine mit mehreren Türmen versehene steinerne Architektur erstreckt. Das kleine Gemälde, das weder datiert noch signiert ist, ist zu einem früheren Zeitpunkt Spranger zugeschrieben worden⁶⁴⁹, zeigt aber bereits eine Minderung des Extremen im Vergleich zu den charakteristischen Ausführungen des sprangerschen Manierismus der frühen 1590er Jahre.⁶⁵⁰ Die Rothschild-Hauptgruppe ist eine spiegelbildliche Wiedergabe von Cleveland (Abb. 101). Dementsprechend sind die drei Göttinnen wieder in ihrer dreifachen Ansicht nach Raffael dargestellt und Venus steht, wie in den Werken zuvor, näher bei Paris und bildet mit dem Schafhirten eine Einheit. Eine identische Wiedergabe des Gemäldes befindet sich in Budapest⁶⁵¹, für dessen landschaftliche Gestaltung ist ein erweiterter Ausschnitt gewählt worden, wodurch der Hintergrund luftiger und tonaler wirkt als in den Werken zuvor⁶⁵². Im Fokus steht die idealisierte Schönheit und Grazie der Göttinnen, „welke niet verstoord worden door verhalende elementen als reacties en emoties“⁶⁵³. Damit wird der Schwerpunkt der Darstellungen formuliert, er liegt schlicht auf der sinnlichen Wiedergabe der entblößten Leiber. Bei den einander entsprechenden Arbeiten von Bloemaert und Wtewael handelt es sich um übervolle Bilder mit multifiguralen

⁶⁴⁸ Vgl. **Kat. 141**. Aufgrund seiner Verortung im Nachfolgenden als Rothschild-Gemälde bezeichnet. Eine entsprechende Replik befindet sich im Museum of Art in Providence als Cornelis van Haarlem, vgl. **Kat. 141b**. Die Unterschiede zwischen dem Original und der Replik sind motivischer Natur und betreffen eine Vielzahl an Details. Eine weitere Replik befindet sich in einer Privatsammlung, vgl. **Kat. 141a**.

⁶⁴⁹ Vgl. Waterhouse, Ellis Kirkham: *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Paintings*. Fribourg 1967, S. 186.

⁶⁵⁰ Vgl. Helliesen 1977 (Anm. 14), S. 20.

⁶⁵¹ Vgl. **Kat. 144**. Nach Angaben Lowenthals befindet sich auf der Rückseite des Gemäldes ein altes Label, das eine frühere Zuschreibung an J. Torrentius belegt. Bei dem Kunsthändler Colnaghi ist es in London 1861 unter diesem Namen weiterverkauft worden. Vgl. Lowenthal, Anne W.: *The paintings of Joachim Anthonisz Wtewael (1566-1638)*. Diss. New York 1975, S. 360 und Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 105.

⁶⁵² Helliesen gibt aufgrund dieser Eigenschaft an, dass es sie nicht wundern würde, wenn eine nähere Untersuchung des Gemäldes feststelle, dass es sich nicht um ein Originales von Wtewael, sondern lediglich um eine Kopie nach ihm handelt. Vgl. Helliesen 1977 (Anm. 14), S. 21; Fn. 14. Laut Lowenthal ist es das einzige ihr bekannte Gemälde bei dem Wtewael diesen Landschaftsstil anwendet. Vgl. Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 105.

⁶⁵³ Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 130.

Nackten, deren Entblößung über die Protagonisten des Schönheitswettbewerbs auf das zusätzliche Figurenpersonal übertragen worden ist. Die zurückgenommene Emotion der anwesenden Gestalten reduziert ihren Bildsinn auf die schlichte Visualisierung ihrer unbedeckten und sich windenden Körper, die zu geschlossenen Gruppen in den Werken verschmelzen. Eine tiefere Bedeutungsschicht berühren die Arbeiten nicht, es fehlen diesbezügliche Hinweise im Bild und müssten ihnen erst durch den Betrachter auferlegt werden, wodurch den Interpretationen Tür und Tor geöffnet sind und man sich von der eigentlichen Intention des Künstlers immer weiter entfernt.

Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden Malern erstreckt sich über denselben Stil auch auf die Wahl der Themen⁶⁵⁴, wobei Wtewael jener ist, der Bloemaert wiederholt. Anhaltspunkte, wer sich an wem orientiert, geben die Datierungen ihrer Werke, an diesen ist abzulesen, dass Wtewaels Arbeiten um wenige Jahre nach denen von Bloemaert entstanden sind. In welcher Beziehung die beiden Maler standen, ist nicht anhand zeitgenössischer Dokumente überliefert. Über die künstlerischen Anfänge von Bloemaert ist lediglich wenig bekannt und liegt ausschließlich durch Van Manders biografischen Teil im *Schilder-Boeck* vor. Die darin enthaltenen Informationen hat er vermutlich von Bloemaert selbst erhalten, sie lassen zumindest keinen Zweifel daran, dass er ihn persönlich kannte. Demnach hat Bloemaert keinen guten Lehrer gehabt; in seinen Jugendjahren zwischen 1576 und 1585 kopiert er unter anderem die Werke von Blocklandt⁶⁵⁵ und Floris, zudem hält er sich für drei Jahre in Paris auf, wo er das Ende seines Studiums unter Hieronymus Francken verbringt. Zu Beginn der 1590er Jahre lässt er sich, mit

⁶⁵⁴ Zu den übereinstimmenden Themen aus dem christlichen Bereich vgl. Roethlisberger 1993 (Anm. 12), S. 23.

⁶⁵⁵ Ob Bloemaert ein Lehrling von Blocklandt war, herrschen differente Meinungen. Kauffmann vermutet eine Schülerschaft Bloemaerts, vgl. Kauffmann, Hans: Der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau. In: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, 44/1923, S. 200. Bei Van Thiel ist Bloemaert durch seinen Lehrer Joos de Beer mit Blocklandt vertraut gemacht worden, vgl. van Thiel, Pieter J.: Late Dutch Mannerism. In: *Kat. Washington 1980: Gods, Saints & Heroes. Dutch painting in the age of Rembrandt*. National Gallery of Art, Washington 1981, S. 86. Lowenthal vermutet eine Schülerschaft bei Blocklandt, siehe Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 38, während sich Roethlisberger auf das Gegenteil bezieht. Vgl. Roethlisberger 1993 (Anm. 12), S. 18.

einer kurzen Unterbrechung in Amsterdam, in Utrecht nieder.⁶⁵⁶ Die Amsterdamer Jahre zwischen 1591 und 1593 sind von prägendem Charakter, er wird hier mit dem sogenannten Haarlemer Manierismus vertraut, es ist nur eine kurze Distanz zwischen den Städten Haarlem und Amsterdam.⁶⁵⁷ Auch nach seiner Rückkehr nach Utrecht hält Bloemaert weiterhin Kontakt mit der Stadt.⁶⁵⁸ Danach folgen keine Auslandsreisen mehr, auch gibt es keine Anhaltspunkte, die für eine Italienreise sprechen. Wtewael hingegen ist der weitere Gereiste von beiden. Nach seiner Lehre bei seinem Vater Anthonis Wtewael, einem Glasmaler, geht er zu Joos de Beer, um sich einige Jahre in der Ölmalerei ausbilden zu lassen. De Beer selbst ist ein Schüler von Floris gewesen.⁶⁵⁹ Nach seiner Lehrzeit begibt sich Wtewael nach Italien, von wo aus er mit dem französischen Bischof von St. Malo weiter nach Prag zieht und sich anschließend zwei weitere Jahre in Frankreich niederlässt. Nach seinen Wanderjahren kehrt Wtewael 1592 wieder nach Utrecht zurück⁶⁶⁰. Eben dort müssen die beiden Maler ihren Kontakt erneuert haben.⁶⁶¹ Die Werke dieser Dekade sind bei beiden Malern vom Manierismus in seiner Haarlemer Form geprägt, dessen bedeutendste Phase sich zwischen 1580 und 1610 erstreckt⁶⁶².⁶⁶³ Es handelt sich um ein Konglomerat verschiedener Einflüsse, die sowohl die antike Skulptur, Architektur und Malerei der Renaissance aus

⁶⁵⁶ Vgl. Roethlisberger 1993 (Anm. 12), S. 17-19.

⁶⁵⁷ Vgl. Roethlisberger, Marcel G.: Abraham Bloemaert: Recent Additions to His Paintings. In: *Artibus et historiae*, 21/2000 (41), S. 151.

⁶⁵⁸ Vgl. van Thiel 1981 (Anm. 655), S. 86.

⁶⁵⁹ Vgl. Liedtke, Walter: The Golden Age by Joachim Wtewael. In: *Metropolitan Museum Journal*, 40/2005 (10), S. 93 f.

⁶⁶⁰ Ausführlich bei Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 25-37, vgl. hierzu auch die Ausführungen zu seinem Konfessionskonflikt beziehungsweise -wechsel.

⁶⁶¹ Vgl. Roethlisberger 1993 (Anm. 12), S. 22.

⁶⁶² Die Angaben des Zeitraums divergieren zwischen 1580-1600, 1580-1610 und 1580-1620.

⁶⁶³ Vgl. Kauffmann 1923 (Anm. 655), S. 184.

Städten Rom, Florenz und Venedig⁶⁶⁴ umfasst sowie die Schule von Fontainebleau⁶⁶⁵, die Kunst Sprangers und die rudolphinische Hofkunst Prags⁶⁶⁶ sowie das eigene nordische Erbe. Ein besonderes Interesse dieser Maler richtet sich auf die Themen aus der klassischen Antike. Stilistisch entwickeln die Künstler eine Individualität, die dabei auf einem gemeinsamen Nenner basiert.⁶⁶⁷ Die Haarlemer Künstler entwickeln einen zugespitzten Manierismus als Übergangsstil, welcher dem Namen der Stadt folgend, seine spätere Bezeichnung – Haarlemer Manierismus – erhält. Es handelt sich um eine regionale Ausprägung des internationalen Manierismus vom Ende des 16. Jahrhunderts, dem meist eine länderübergreifende Unbestimmtheit und Homogenität unterstellt wird. Ein Spezifikum des nordischen Manierismus ist die Dynamik der Bewegung in Verbindung mit einer Robustheit, die Lowenthal als „an expression of the down-to-earth northern realist mentality“⁶⁶⁸ beschreibt. Das übereinstimmende Element zwischen den Ländern resultiert aus der starken Reisetätigkeit dieser Jahre.⁶⁶⁹ Die eigentlichen Wegbereiter dieser neuen Stilrichtung sind das Trio Van Haarlem, Goltzius und Van Mander. Ihre gemeinsame Geschichte als Begründer der sogenannten Haarlemer

⁶⁶⁴ Zum italienischen Einfluss vgl. Baumgart, Fritz: Zusammenhänge der Niederländischen mit der Italienischen Malerei in der Zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 13/1944, S. 187-250.

⁶⁶⁵ Fontainebleau stellt dabei eine wichtige Quelle des holländischen Manierismus dar, die selbst von Italien wichtige Impulse erhalten hatte und sich zu einem internationalen Stil gegen Ende des Jahrhunderts entwickelte. Vgl. zum Problem des niederländischen Manierismus Antal, Frederick: Zwischen Renaissance und Romantik. Studien zur Kunstgeschichte. Dresden 1975 (Fundus-Bücher, 38/39), S. 154-220. Ebenso zum Einfluss der Schule von Fontainebleau, die in den 1530er Jahre wesentliche Impulse von Rosso und Primaticcio erhalten hatte, wovon ersterer sich bei Michelangelo weitergebildet hatte und beeinflusst war von Giulio Romano und Pierino del Vaga. Primaticcio, war bei der Ausschmückung am Palazzo del Té mit seinem Lehrer Giulio tätig. Vgl. Kauffmann 1923 (Anm. 655), besonders ab S. 188.

⁶⁶⁶ Vgl. hierzu Neumann 1985 (Anm. 520), ebenso Kat. Wien 1988 (Anm. 645) und Muchka, Ivan (Hg.): Rudolf II. Prague and the world. Papers from the International Conference, Prague, 2-4 September, 1997. Prague 1998.

⁶⁶⁷ Vgl. McGee 1991 (Anm. 350), S. 19.

⁶⁶⁸ Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 19.

⁶⁶⁹ Vgl. Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 15-24.

Akademie⁶⁷⁰, *om naer't leven te studeren*, ist hinlänglich bekannt und die Zusammensetzung ihrer unterschiedlichen Fähigkeiten ebnet ihren Erfolg: Van Haarlem ist Maler, Goltzius der reproduzierende Stecher und Van Mander, ebenfalls Maler⁶⁷¹, aber mit seinem Schwerpunkt als Literat, kann er durchaus als universaler Künstler bezeichnet werden, von dem der eigentliche Impuls ausgeht. Während seines Italienaufenthalts ist Van Mander mit bedeutenden Künstlern in Kontakt gekommen und trifft hier unter anderem Spranger, der zu dieser Zeit das Oberhaupt der flämischen Künstlergemeinde in Italien gewesen sein soll – er folgt ihm später nach Wien, um ebenfalls eine Anstellung am Hof zu erhalten, was jedoch nicht klappt. Im Jahr 1577 kehrt Van Mander in seine Heimat zurück, die er aufgrund seiner wiedertäuferischen Gesinnung verlässt und 1583 in Haarlem ansiedelt, wo er Goltzius und Van Haarlem mit den Arbeiten Sprangers vertraut macht.⁶⁷² Vorboten zu dieser Entwicklung können sich bereits bei der vorherigen Generation wie Blocklandt oder auch Dirck Barendsz. feststellen lassen. Den von Van Mander eingeführten Stil Sprangers mit den sich windenden Figuren lassen Goltzius und Van Haarlem in ihre Arbeiten einfließen. Goltzius' Schüler Jaques de Gheyn bringt den neuen Stil des Haarlemer Manierismus nach Den Haag, Amsterdam und Leiden; Wtewael und Bloemaert sorgen für eine Verbreitung in Utrecht. Gleichzeitig verhilft das Trio um Van Mander einigen Themen in

⁶⁷⁰ Der Kommentar des anonymen Autors, der erst nach dem Tod Van Manders in einer weiteren Auflage des *Schilder-Boeck* erschienen ist, hat Anlass zur Diskussion gegeben, in welcher Form die Bezeichnung „Akademie“ zu verstehen ist. Die Thesen Hirschmanns haben seit ihrer Formulierung nichts an ihrer Gültigkeit verloren, so verfolgt der Autor zwei Theorien. Einerseits könnte die Akademie von elitärer Natur gewesen sein, sodass der Biograf von Van Mander sie als wichtig genug empfand, um sie zu erwähnen, andererseits vertritt Hirschmann die gegenteilige These, die er selbst bevorzugt, dass Van Mander die nicht organisierte Verbindung mit Goltzius und Van Haarlem aufgrund ihrer fehlenden strikten Strukturierung nicht als erwähnenswert empfand und sie daher weggelassen hatte. Vgl. Hirschmann, Otto: Karel van Manders Haarlemer Akademie. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 11/1918 (8), S. 213-231.

⁶⁷¹ Eine der frühesten Arbeit, die sich mit Van Manders Tätigkeit als Maler beschäftigte, ist die Publikation von Valentiner, wird die Bedeutung von Van Mander ansonsten überwiegend auf sein *Schilder-Boeck* reduziert. Vgl. Valentiner, Elisabeth: Karel van Mander als Maler. Straßburg 1930 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft 132). Zur selben Thematik vgl. Leesberg, Marjolein: Karel van Mander as a Painter. In: Simiolus, 22/1993-94 (1/2), S. 5-57.

⁶⁷² Vgl. Müller 1993 (Anm. 292), S. 13 f.

den nördlichen Niederlanden zur Beliebtheit.⁶⁷³ Wie Sluijter in seiner Dissertation festgestellt hat, können dabei nicht alle der in den 1580er und 1590er Jahren eingeführten Sujets im neuen Jahrhundert an ihre vorangegangene Popularität anknüpfen und verschwinden bald wieder aus dem künstlerischen Repertoire in spezialisierte Nischen.⁶⁷⁴ Eines dieser neuen Themen ist die Hochzeit von Peleus und Thetis, die bedeutendsten Werke dazu sind in den nördlichen Niederlanden in den Städten Utrecht und Haarlem entstanden. Die Thematik entwickelt sich zeitgleich mit der spezifischen Form des Manierismus: Gemeinsamer Ausgangspunkt ist jeweils die Stadt Haarlem. Der bedeutendste und früheste Vertreter des Bildsujets ist Van Haarlem, sein Gemälde von 1593 nimmt eine Vorreiterrolle ein (Abb. 158) und trägt zur Verbreitung des sprangerschen Stils bei.⁶⁷⁵ Lediglich bei den in dieser Region entstandenen Bildern ist das Parisurteil als Folge der im Vordergrund stattfindenden Ereignisse in eine der oberen Bildecken integriert worden. Eine Aussage, die sich noch weiter einschränken lässt, so haben ausschließlich Van Haarlem und Wtewael dieses Detail eingefügt. Ihre Miniatur-Darstellungen des Paris-Mythos zeigen einheitlich nie den Modus, der in der Tradition von Raffael steht, wenn die Göttinnen in ihrer Rundumansicht verbildlicht sind und Venus von den Verliererinnen flankiert wird. Wtewael bleibt seinem bisherigen Konzept treu, dass Juno und Minerva hinter Paris mit Venus angeordnet sind (Abb. 161)⁶⁷⁶. Van Haarlem greift ausschließlich die Komposition auf (Abb. 158; Abb. 160; Abb. 162), die unter Vorbehalt als jene zu bezeichnen ist, die Heemskerck (Abb. 46) in die Niederlande eingeführt hat und die nach ihm erstmalig in Mierevelts Gemälde (Abb. 54) von 1595 eigenständig seine Umsetzung gefunden hat. Die Komposition bietet sich besonders dann an, wenn der Mythos auf ein Erkennen in Fernansicht konzipiert ist. Durch die Platzierung fernab der bedeutungsvollen Ereignisse des Vordergrunds haben sich die Maler für eine Anordnung der Protagonisten zu entscheiden, die trotz ihrer schemenhaften Darstellung als „Urteil des Paris“ zu erkennen ist und

⁶⁷³ Vgl. Kloek, Wouter Th.: Northern Netherlandish Art 1580-1620. A survey. In: Kat. Amsterdam 1993: Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish art 1580-1620. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1993, S. 15-22.

⁶⁷⁴ Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 37 f.

⁶⁷⁵ Vgl. Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 109 f.

⁶⁷⁶ Ebenfalls bei Abb. 159; **Kat. 161** und Abb. 6; **Kat. 162**.

nicht vom Betrachter für weitere, im Hintergrund feiernde Gäste der Hochzeitsgesellschaft gehalten werden. Die Splittung der Göttinnen als vormalig geschlossenes Dreiergespann bietet den Vorteil, dass auch aus großer Distanz der Moment der Apfelübergabe durch die ausgestreckten Arme von Paris und Venus überdeutlich akzentuiert werden kann. Bei einem Nebeneinander der Göttinnen mit Venus in der Mitte besteht die Gefahr, dass der Austausch der Siegestrophäe durch die Hinterlegung von einer der Konkurrentinnen „verloren“ geht. Daher entscheiden sich die Künstler einheitlich, dem Schafhirten und seiner Auserwählten einen gesonderten Bereich zukommen zu lassen, wenngleich sie dabei unterschiedlich vorgehen. Tatsächlich kann die Lösung von Van Haarlem als die besser Ersichtliche bezeichnet werden, bereitet seine Szene, trotz der größeren Distanz, in der er sie darstellt, weniger Probleme beim Erkennen als das Miniatur-Parisurteil von Wtewael. Dass es sich bei Van Haarlem oder Wtewael schlicht um ihre favorisierte Komposition handelt, die sie in den Hintergrund integrieren, kann nicht gesagt werden. Van Haarlems Parisurteil-Oeuvre belegt sein Können, die mythologische Geschichte auf vielseitige Weise darzustellen und von seinem Utrechter Kollege ist mindestens eins der beiden Gemälde um 1615, die die Anordnung der Göttinnen auf ebenjene Weise zeigt, bei denen Venus und Paris von den Verliererinnen flankiert werden, von eigener Hand⁶⁷⁷. Helliesen verweist im Zusammenhang von Wtewaels Londoner Gemälde (Abb. 104)⁶⁷⁸ auf die Ähnlichkeit der Gliederung der Protagonisten von Mierevelts Gemälde⁶⁷⁹. Einen Bezug zu Heemskerck, der die Reihung der Verliererinnen als schmückendes Rahmenwerk (Abb. 46) zeitlich eher aufgegriffen hat, stellt die Autorin nicht her.

⁶⁷⁷ Ein Darstellungsmodus, der nach ihnen, mit der Eigenschaft der dreifachen Ansicht, lediglich noch von Dirck Dalens I. aufgegriffen wird. Vgl. Abb. 123; **Kat. 59**. Bis auf einen kurzen Aufenthalt in Italien war Dalens I. in verschiedenen Städten Hollands wohnhaft und ist ein Vertreter der nordniederländischen Schule. Seine Autorschaft für das Gemälde ist nicht gesichert, Weisner nennt ihn als möglichen Verantwortlichen und schließt seinen Lehrer Moses van Uytenbroeck aus. Vgl. Weisner, Ulrich: Die Gemälde von Moyses van Uytenbroeck. In: Oud Holland, 79/1964 (1), S. 225. Bei Sotheby's, London (12.07.2001, Losnr. 104) ist es als Moses van Uytenbroeck zur Versteigerung angeboten worden.

⁶⁷⁸ Vgl. **Kat. 145**. Aufgrund seiner Verortung im Nachfolgenden als Londoner Bild bezeichnet.

⁶⁷⁹ Vgl. Helliesen 1977 (Anm. 14), S. 20.

Erneut fällt bei Wtewael das zur Situation unpassende, emotionslose Verhalten von Juno und Minerva auf, das sich inhaltlich nicht zu dem bedeutungsschweren Moment der Apfelübergabe einflechten lässt. Die Reduktion auf die Sinnlichkeit wird ihrer eigentlichen Charakterisierung nicht gerecht, fügt sich aber in das auf den ersten Blick so friedlich wirkende Bild ein, das durch die Vielfalt an Figuren, Tiere und Blumen besticht. Die Detailgenauigkeit, die unter anderem bei den Muscheln und Blumen im Vordergrund auffällt, zeigt die Verschmelzung von realistischen mit manieristischen Zügen, wodurch Lowenthal eine Parallele zu Brueghel I. herstellt.⁶⁸⁰

Durch die Einbettung in die ausgeprägte Flora und Fauna evoziert Wtewael eine Verbindung zum Goldenen Zeitalter, da es einen idealen, paradisischen Zustand der Harmonie beschreibt, den Paris aufgrund seiner Wollust beendet. Dass die Sündhaftigkeit die Hauptbotschaft des Bilds bildet, kann der Betrachter auch an den auffällig im Vordergrund platzierten Ziegen ablesen. Zudem kann der kunstinteressierte Zeitgenosse mit Van Manders eindeutiger Aussage vertraut gewesen sein, der ihre Symbolik folgendermaßen deutete:

„De Geyte beteyckent de Hoere, die de jonghe knechten
verderft, ghelijck de Geyt de jonghe groen spruyten
afknaeght en scheyndet.“⁶⁸¹

Die „Hoere“ ist in Verbindung mit der sinnlichen Venus zu bringen und impliziert die negative Belegung ihrer Figur und des Bildinhalts im Gesamten. Wie Lowenthal ausführt, folgt Wtewael bei den übrigen Tieren den Anweisungen Van Manders, sie in ihrem unterschiedlichen Bewegungsmotiv zu malen, wozu die Vorlagen im Studium der Natur selbst zu finden sind⁶⁸².⁶⁸³ Eine Vorgehensweise, welche jedoch nicht zwingend auf Van Manders Äußerung zurückgeführt werden muss, gehört der Variantenreichtum doch zur Prämisse eines Malers.

⁶⁸⁰ Vgl. Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 49.

⁶⁸¹ Van Mander, *Wtbeeld.*, II. Buch, fol. 129r.

⁶⁸² Vgl. Van Mander, *Grondt*, X. Kapitel, fol. 42r-45r.

⁶⁸³ Vgl. Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 135.

Die Figuren im Vordergrund agieren in Wtewaels Gemälde nicht als Zuschauer des Spektakels, sie haben in ihrer Vernarrtheit lediglich Augen für sich selbst. Die Belegung der Bildecken durch weiteres Figurenpersonal ist ein stetig wiederkehrendes Motiv in seinen multifiguralem Bildern; dieses Mal durch einen Flussgott und eine Nymphe vertreten. Der Flussgott im Vordergrund, der sich an eine Wasserurne lehnt, ist von dem Neptun des Spranger-Goltzius Sticks „Die Hochzeit von Amor und Psyche“ (Abb. 105) inspiriert wie auch die Haltung Minervas.⁶⁸⁴ Neu ist, das Wtewael bei seiner Londoner Ausführung die Vorgeschichte zum Schönheitswettbewerb integriert (Abb. 104), die Landschaftsöffnung auf der rechten Seite gibt den Blick auf die Hochzeitsfeierlichkeiten von Peleus und Thetis frei. Es zeigt sich Wtewaels umgekehrte Vorgehensweise zu den zuvor erwähnten Bildern mit der Peleus-Hochzeit, bei denen das Parisurteil im Hintergrund zu entdecken ist. Wtewael kontrastiert den Moment, bevor das Gezänk um den Apfel beginnt. Die Gäste liegen sich in den Armen, lieblosen sich. Neben den sinnlichen Genüssen werden auch die des Leibes nicht vernachlässigt, sie geben sich einem wahren Trinkgelage hin. Der unheilschwangere Anblick der grimmig über der gedeckten Tafel schwebenden Zwietracht ist einigen Gästen nicht unbemerkt geblieben. Während die einen nach oben blicken, machen andere ihren Tischnachbar mit einem Fingerzeig auf die unheilbringende Göttin aufmerksam. Wenige Sonnenstrahlen haben die dunklen Himmelschwaden durchbrochen und erleuchten ihre finstere Gestalt. Über dem Grau des Himmels versucht Apollo die wildschnaubenden Pferde zu zügeln. Nach Angaben Lowenthals war Raffaels Zeichnung „a distant rather than a direct model“⁶⁸⁵ für die Hinzufügung dieses Details. Eris ist als folgerichtiger Bestandteil der Peleus-Hochzeit eingefügt, sie markiert das Ende der Glückseligkeit, wenn der ausgelassene, aber bisher friedliche Zustand der Feierlichkeit seine Zerstörung findet und Neid und Eifersucht zwischen den Göttinnen ausbrechen. Es erinnert an Brederos angesprochene Zusammenhänge in *Der Goden Waertschap*, dass die exzessiven Ausschweifungen, übertragen auf die Peleus-Hochzeit, nur in einer Katastrophe enden können, die mit dem Parisurteil beschrieben ist. Trotz der persönlichen Nähe zu Van

⁶⁸⁴ Vgl. Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 135.

⁶⁸⁵ Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 135.

Mander orientiert sich Wtewael bei seiner Wiedergabe der Zwietracht an der gängigen Ikonografie und stellt sie nicht mit den im *Schilder-Boeck* beschriebenen Drachenflügeln dar⁶⁸⁶.

In der etwas größeren spiegelverkehrten Version (Abb. 106)⁶⁸⁷ des Londoner Gemäldes hat Wtewael oder ein Nachahmer von ihm das Detail der Peleus-Hochzeit weggelassen. Beide Gemälde unterscheiden sich in Einzelheiten, wie dem Kopfschmuck der Göttinnen oder auch den Putten, die sich nun nicht mehr an ihren Händen halten. Die dreifache Ansicht der Göttinnen ist erneut ein bestimmender Aspekt des Bilds. Junos Gewand gibt in dieser Fassung sogar noch mehr von ihrem Gesäß frei als in der Londoner Version. Der Hütehund ist nicht von der Umkehrung der Londoner Urteilsszene betroffen, sondern blickt weiterhin nach rechts. Minervas Eule, welche zuvor über Merkur geflogen ist, ist neben ihre Beine, als ihr Attribut, hinzugefügt worden. Ähnlich ist auch die Vorgehensweise bei Junos Pfau, der im Londoner Bild im Geäst des Baums gesessen hat, dieser steht nun hinter ihr. Die Muscheln um den Flussgott fehlen ebenfalls. Dies sind Veränderungen, die eine Vereinfachung von Wtewaels komplex gestalteter Fassung belegen. Die linke Seite ist mit einer Vielfalt an weiteren Tieren bestückt, wo neben dem gängigen Getier eines Schafhirten auch Schweine, ein Pferd und ein Kamel zu finden sind. Die zweite Landschaftsöffnung des Londoner Bilds mit der Hochzeitstafel ist exkludiert. Das Werk enthält seine wesentliche Strukturierung durch den im Zentrum hoch aufragenden Baum, zwischen dessen Äste der Götterbote hervorlehnt.

Die Gliederung des Gemäldes durch einen Baum kommt sowohl in den Darstellungen zum Paristraum (Abb. 43) als auch in denen des Parisurteils vor und basiert auf der literarischen Tradierung des mythologischen Stoffs. In den Niederlanden hat Floris das Motiv des Baums erstmalig im Zusammenhang des neuen Mythenverständnisses bei seiner Kasseler Arbeit (Abb. 48) eingeführt und steht in Verbindung seiner verwendeten italienischen Quelle; Raffael selbst hat das Motiv nicht in seine Zeichnung aufgenommen. Unab-

⁶⁸⁶ Vgl. Van Mander, *Wtlegg.*, Buch XI, fol. 90v: *Van Thetis, en Tethys*.

⁶⁸⁷ Vgl. [Kat. 146](#)

hängig von der Positionierung des Baums, ob in der Bildmitte oder am Seitenrand, strukturiert es die Komposition und schafft Tiefenwirkung. Seine Inklusion muss nicht immer Aufschluss über die inhaltliche Ausdeutung des Bilds geben, gehört das Motiv zu den gängigen Darstellungskonventionen des Sujets. Im Fall des spiegelverkehrten Gemäldes nach Wtewael hat sich der Maler bewusst für einen ikonografischen Typus entschieden, welcher die Richtung für die inhaltliche Deutung der Geschichte weist. Durch die sitzende Position von Paris, wie er von vielerlei Getier umringt ist und eine physische Verbindung mit der vor ihm stehenden Venus durch einen Apfel eingeht, werden Assoziationen zum Sündenfall hervorgerufen. In Wtewaels „Adam und Eva“-Darstellung (Abb. 107), die im selben Zeitraum entstand, ist das Motiv auf ebendiese Weise begriffen und die Personengruppe ist wiederholt von exotischen Tieren, wie Papageien, Affen und einem Kamel, bevölkert.

In Van Haarlems frühestem Parisurteil (Abb. 108)⁶⁸⁸ ist der Baum gleichfalls zentral in die Bildmitte platziert und die Figuren sind in scheinbar zusammenhanglose Gruppen darum angeordnet, wodurch die Geschichte des Schönheitswettbewerbs nicht flüssig erzählt wird, da die differenten Handlungen der Protagonisten nicht miteinander überein zu bringen sind. Bereits in unmittelbarer Bodennähe gabelt sich der Baum in zwei gleichmäßige Stämme, in die sogenannten Zwiesel. Mit der dadurch entstandenen Y-Form stellt Van Haarlem das alte Symbol für den Scheideweg dar, das häufig seine Umsetzung in Form von sich gabelnder Bäume findet⁶⁸⁹. Es ist das Sinnbild für Paris, der sich zwischen dem mühsamen Weg der Tugend und dem einfachen der Untugend zu entscheiden hat. Es handelt sich dabei um einen allgemein anerkannten Moralsatz, dass die Tugend durch Mühsal und Entbehrung definiert ist. Das Laster hingegen erscheint verlockend und leicht. Trotz der Diskrepanz der einzelnen Gruppen wird der eigentliche Grundgedanke der Komposition deutlich: die Betonung von Paris und Venus als innig vereintes Paar. Der Schafhirte hat sich für das Laster entschieden. Die zugrundeliegende Komposition zeigt die Splittung der Göttinnen, welche jedoch nur

⁶⁸⁸ Vgl. **Kat. 50**

⁶⁸⁹ Vgl. Warncke, Carsten-Peter: Sprechende Bilder-Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Habl.-Schr. Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Forschungen, 33), S. 210.

noch weitläufig an die Gliederung von Heemskerck und Mierevelt erinnert. Dem gängigen Darstellungsmodus von Raffael folgend, verarbeitet Van Haarlem die dreifache Ansicht der Göttinnen. Minerva, die sich mit Merkur in der linken Bildhälfte befindet, ist frontal zum Betrachter ausgerichtet. Wie der Götterbote davoneilt und den Boden nur leicht mit der Ferse seines rechten Beines berührt, ist er in die Nähe des „Merkur“ von dem flämisch-italienischen Bildhauer Giovanni da Bologna zu bringen⁶⁹⁰. Juno, die weiter nach vorne an den Bildrand gerückt ist, hat Van Haarlem als stehenden Rückenakt auf die rechte Seite des Werks platziert. Sie beschäftigt sich mit ihrem Gewand, ob sie es dabei an- oder auszieht, ist nicht ersichtlich. Aus der Innigkeit zwischen Venus und Paris schließend, bekleidet sie sich vermutlich bereits wieder. Dass der Schafhirte, ein von seinen Trieben geleitetes Urteil gefällt hat, wird dadurch offensichtlich, dass er noch während der Apfelübergabe anzüglich den Arm um Venus legt. Durch ihre körperliche Nähe bilden sie im Gemälde ein Oval, welches ihre Verbundenheit hervorhebt.

Die Gabelung des Baums zwingt der Arbeit eine inhaltliche Tiefe auf, welche es nicht zu transportieren vermag. Der Bildaufbau wirkt mit seinen stehenden Protagonisten und den aufragenden Baumstämmen monoton und auch der im Vordergrund lagernde Flussgott, der ein gängiges Zitat der Thematik ist, kann den Bildinhalt nicht bereichern oder die Gliederung des Gemäldes auflockern. Van Haarlem greift das Motiv des Flussgotts nach diesem Werk nicht wieder in dieser Art auf, dafür durchzieht die Splitting des Dreiergespanns der Göttinnen weiterhin seine Arbeiten. Das zeitlich darauffolgende Bild (Abb. 109)⁶⁹¹, bei dem er sich für die Malunterlage Leinwand entscheidet, entsteht knapp zehn Jahre nach seiner Erstbeschäftigung und zeigt Juno und

⁶⁹⁰ Vgl. Giovanni da Bologna: Merkur (1580), Bronze (180 cm), Florenz, Museo Nazionale del Bargello. Ob Van Haarlem das markante Motiv des nach oben zeigenden Fingers von Bolognas „Merkur“ übernommen hat, kann nicht gesagt werden, es sind lediglich fotografische Reproduktionen bekannt, die dieses Detail abschneiden. Auch Sotheby's in London sind keine Referenzen bekannt, die sich zu dem vom Bildrand abgeschnittenen Merkur äußern, sodass vermutet wird, dass das Bild ebenfalls an dieser Stelle beschnitten ist.

⁶⁹¹ Vgl. **Kat. 51**. Zu dem Gemälde existiert eine Figurstudie von Van Haarlem, die er in Öl angefertigt hat. Es zeigt Venus und Juno, jedoch in anderer Reihenfolge als im Gemälde selbst. Vgl. Cornelis van Haarlem: Zwei weibliche Nackte (vor 1608), Öl auf Papier (36,3 x 24,7 cm), Cambridge, Fogg Art Museum, Inv. Nr. unbekannt. Vgl. Kat. Harvard 2002: Bruegel to Rembrandt. Dutch and Flemish Drawings from the Maida and George Abrams Collection. Fogg Art Museum, Harvard 2002, S. 74.

Minerva als die stillen Statisten der Siegerehrung, welche von Paris' despektierlicher Entscheidung keine Notiz nehmen⁶⁹². Ihre Platzierung ist nun eine andere. Jegliche Emotion fehlt, was dem Bildinhalt seine eigentlich innewohnende Spannung nimmt. Einen Sinngehalt, der über die dargestellte Thematik des Parisurteils hinausgeht, berührt das Gemälde nicht, denn Van Haarlem gibt dem Betrachter keine Hinweise diesbezüglich. Im Fokus steht die Wiedergabe des nackten Körpers in seinen verschiedenen Ansichten.

Die Abseitsstellung der beiden Verliererinnen als gemeinsame Gruppe hat Van Haarlem in einem weiteren, heute vermutlich verlorenen Parisurteil ein weiteres Mal aufgegriffen, das durch Nicolaas Verkolje vorliegt⁶⁹³. Im Mittelpunkt sitzt der als imposanter Rückenakt dargestellte Schafhirte, welcher der links von ihm stehenden Venus den Apfel reicht. Das Motiv der beiden miteinander tuschelnden Göttinnen ist weiter in den Hintergrund gerückt. Die Aggression geht von Juno aus, die ihre Hand zur Faust geballt hat. In ihrer unmittelbaren Nähe ist schemenhaft Merkur zu erkennen, der in Richtung Olymp fliegt, um den Göttern den Schiedsspruch von Paris mitzuteilen. Die Isolation der Verliererinnen greift ein weiterer Künstler auf⁶⁹⁴, der in dem Umkreis von Van Haarlem zu verorten ist. Er hat sie weiter in den Bildraum gerückt, sodass deutlich hervorgeht, dass der Fokus auf der Apfelübergabe im Vordergrund ruht. Die wenigen Reproduktionen des Gemäldes erlauben ausnahmslos keine Identifikation der zusätzlichen Figuren.

Die mit Heemskerck verwandte Gliederung der Göttinnen wird in Van Haarlems Gemälde von 1624 offensichtlich (Abb. 110)⁶⁹⁵, sie fällt bei seiner Auseinandersetzung von 1597 (Abb. 108) durch die weite Entfernung der Protagonisten weniger deutlich auf. Auf die Art, wie die Protagonisten den gesamten Bildraum einnehmen, geben sie das ursprüngliche Bild wieder; nach Van Thiel ist es vermutlich im Zeitraum des 18. Jahrhunderts um 14 cm

⁶⁹² Gegenwärtig befindet sich das Gemälde in einem schlechten Zustand, sodass nach Angaben des R.K.D. kaum mehr von einem eigenhändigen Werk Van Haarlems gesprochen werden kann, da im Laufe der Zeit neben Abnutzungsspuren, auch Übermalungen getätigt wurden. Vgl. Angaben des R.K.D. unter der Abb. Nr. 41653.

⁶⁹³ Vgl. [Kat. 56](#)

⁶⁹⁴ Vgl. [Kat. 55](#)

⁶⁹⁵ Vgl. [Kat. 52](#)

in der Höhe erweitert worden⁶⁹⁶. Die Ergänzung des Gemäldes, um Geäst und Blattwerk, ist 1995 vor dem Verkauf bei Sotheby's in London wieder abgetrennt worden, wodurch es das von Van Haarlem vorgesehene Aussehen zurückerhalten hat. Das Gemälde zeigt eine Reduzierung auf Paris mit den drei Göttinnen; der Götterbote fehlt. Im Mittelpunkt der Darstellung steht die sinnliche Nacktheit der überlängten Figuren. Die Göttinnen sind nicht in ihrer Individualität wiedergegeben, es fehlt eine für sie spezifische Charakterisierung, so ist auf Attribute verzichtet worden, die sie hätten näher beschreiben können. Bei der Darstellung von Amor, der, seine Mutter unterstützend, nach dem Apfel fasst, reiht sich Van Haarlem in die gängige Tradition der Maler des ausgehenden 16. Jahrhunderts (Abb. 54) ein. Das Bewegungsmotiv von Amors rechtem Bein hat Van Haarlem ungünstig umgesetzt, es kommt durch den parallelen Verlauf mit Venus' Bein zu einer Dopplung ihres Körperglieds. Van Thiel bezeichnet das Gemälde im Vergleich zu Van Haarlems sonstigen Bildern als ein nur mit wenig Ehrgeiz gemaltes⁶⁹⁷. Die zurückgenommene Hintergrund- ebenso wie vernachlässigte Bodengestaltung bestätigen diesen Eindruck der eher schmucklosen Wiedergabe des Mythos. Chronologisch reiht sich nachfolgend das bereits besprochene Gemälde von Van Haarlem ein, das die sehr genaue Adaption der Urteilsgruppe von Raffael zeigt (Abb. 93), bei dem die Landschaft ebenfalls verhalten dargestellt ist und wiederholt die Betonung allein auf der Sinnlichkeit der Göttinnen liegt.

Van Haarlem orientiert sich bei seinen Werken an unterschiedlichen Vorbildern und es kommt nicht zu einer singulären Bevorzugung eines Kompositionsschemas, wie es bei Rubens der Fall gewesen ist. Inhaltlich verfolgt er überwiegend die Betonung der reinen Sinnlichkeit, selten versucht er dem Rezipienten einen tieferen Sinn zu vermitteln. In seinem letzten Gemälde (Abb. 111)⁶⁹⁸ von 1636 kommt es zu einem Zusammenschluß seiner gesammelten kompositorischen Erfahrungen, inhaltlich bleibt er auf emotional reduzierte Göttinnen in ihrer bloßen Nacktheit beschränkt. Mit der dreifachen

⁶⁹⁶ Vgl. van Thiel 1999 (Anm. 622), S. 139.

⁶⁹⁷ Vgl. van Thiel 1999 (Anm. 622), S. 139.

⁶⁹⁸ Vgl. **Kat. 54**. Nach Angaben des Auktionshauses ist das Gemälde 1993 nicht versteigert worden.

Ansichtigkeit der Göttinnen bricht er dieses Mal, beide Verliererinnen sind als Rückenakt dargestellt, die den Hauptmoment der Apfelübergabe flankieren. Merkur ist auf altbekannte Weise verarbeitet. Neu ist hingegen die Aufmerksamkeit, die Van Haarlem seiner Hintergrundgestaltung zukommen lässt, nun kann erstmalig überhaupt davon gesprochen werden. Van Haarlems Bilder zeigen die Bandbreite der gestalterischen Möglichkeiten, welche die Geschichte zur Darstellung bietet. Es kommt bei ihm zu einer Vermischung ikonografischen Guts von unterschiedlicher Herkunft. In der zuletzt sitzend dargestellten Juno ist das von Floris eingeführte Motiv zu erkennen, das bis zu seiner Verwendung bereits mehrere Tradierungsschritte durchlebt hat, gleichzeitig zeigt sich in der bei ihm ansonsten aufgegriffenen dreifachen Ansicht der Göttinnen Raffaels Erbe, wie die Flankierung der Apfelübergabe durch die einstigen Konkurrentinnen an Heemskercks Bildidee erinnern lässt.

6.3 Zusammenfassung

In den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts fällt die intensive Beschäftigung mit der Thematik auf, was sich in ihrer teilweise sehr hohen Anzahl an Werken widerspiegelt. Anhand der entstandenen Arbeiten, die sich bei einzelnen Künstler über eine Zeitspanne von fast vierzig Jahren erstrecken kann, zeigt sich neben ihrer malerischen Entwicklung auch der Prozess, zu einer eigenen Auffassung der mythologischen Geschichte zu finden. Für den Paris-Mythos stellt der Zeitraum bis in die 1640er Jahre die signifikanteste Phase dar – es wird ihm eine nie dagewesene Aufmerksamkeit geschenkt. Ist die Geschichte im 16. Jahrhundert bereits stark bei den flämischen Malern vertreten, verschiebt sich das Gefüge allmählich zugunsten der nordniederländischen. Inhaltlich und stilistisch lassen sich diese Werke meist sehr eindeutig einer bestimmten geografischen Verortung zuschreiben. Die flämischen Maler kontrastieren die einzelnen Reaktionen der Göttinnen, so dass sich der Betrachter in ihre individuellen Emotionen einfühlen kann. Sie entwickeln ihr motivisches Repertoire weiter, bleiben aber weiterhin mit dem Motiv von Floris verhaftet; Rubens mag dabei eine Ausnahme spielen. Es gelingt den Künstlern bei Verbildlichung der unterschiedlichsten Momente des Wettstreits, die Gefühlswelt der Protagonisten darzulegen und das unabhängig davon, ob sie die Vorgeschichte mit der Unterweisung von Paris oder

seine Findungsphase festhalten, bei der er seine Überlegungen anstellt; selbst dann, wenn der Wettstreit soeben beendet ist und er die Trophäe übergibt. Bei den holländischen Künstlern wird zu diesem Zeitpunkt das Bildsujet am häufigsten von Bloemaert, Wtewael und Van Haarlem aufgegriffen, dabei fällt primär eine gewisse Inhaltsarmut der Hauptszene auf, die Betonung liegt meist im Spiel der Visualisierung der Sinnlichkeit der drei schönen Göttinnen. Einzelne gefühlbetonte Reaktionen, die die Situation näher beschreiben würden, sucht man vergebens. Ein fortwährendes Motiv ist die dreifache Ansicht der Göttinnen nach Raffael, was dem inhaltlichen Schwerpunkt, die Sinnlichkeit zu betonen, dienlich ist. Nicht immer obliegt den Gemälden dabei eine tiefere Bedeutungsschicht, so steht bei Bloemaert die Wiedergabe der weiblichen Nackten im Vordergrund. Wtewael schließt sich ihm in dieser Vorgehensweise an, bis er sich von ihm löst. Folgt man zeitgenössischen Schriften, wie Cats oder auch Van Mander, beinhalten die Geschichten eine verborgene Weisheit, ein Topos, der auf eine jahrhundertlange Tradition zurückblicken kann. Doch sollte den Bildern tatsächlich eine *duplex sententia* zugrunde liegen, haben die Künstler ihre eigenen Möglichkeiten gefunden, im Bild darauf anzuspüren; Andeutungen, wie sie bei Wtewael vorliegen, wenn er durch gestalterische Mittel auf die Parallelen zum Adam-Paradigma und dem vormalig vorherrschenden idealen Zustand verweist, einmal durch die Peleus-Hochzeit evoziert, das andere Mal, indem eine Erinnerung an die Paradies-Idylle erzeugt wird. Die innewohnende Moral ist am Bildgegenstand selbst abzulesen. An der ersten Schicht der Sinnlichkeit mag der Betrachter zwar kratzen müssen, doch finden sich die Hinweise auf eine tiefere Botschaft nicht in interpretatorischen „Untiefen“ versteckt. Das geübte Auge wird die Verweise in Form von exotischem Getier oder wie bei Mierevelt durch einen Apfel mit Blatt und Stiel richtungsweisend erkennen, auch sind Ausdeutungen, wie die des sogenannten „geilen (Ziegen-)bocks“ selbst dem Volksmund geläufig. Da nur die Bilder die Zeiten überdauern konnten, bei denen die Zeitgenossen die Wertigkeit erkannt haben, ob aufgrund der male-rischen Qualität und/oder des bereits zu Lebzeiten hoch angesehenen Malers,

dominieren in den Sammlungen und Museen die inhaltlich komplexer gestalteten Bilder⁶⁹⁹. Neben diesen Werken existieren aber auch jene, die über keine tiefere Botschaft verfügen, denen schlicht an der Wiedergabe einer pikanten Geschichte mit drei nackten Frauen gelegen ist, die, wie bei Bloemaert, in eine idyllische Landschaft eingebettet sein können. Die Dunkelziffer der Bilder, die die bloße Sinnlichkeit fokussieren, wird weitaus größer gewesen sein als ihr gegenwärtiger Bestand es vermittelt.

⁶⁹⁹ Mit der Überlebensrate von Bildern und den daran angeknüpften Bedingungen hat sich Van der Woude intensiv beschäftigt. Sein Schwerpunkt liegt auf den holländischen Arbeiten des 17. Jahrhunderts. Demgemäß haben nur 1 % der produzierten Gemälde dieses Zeitraums in die gegenwärtigen Sammlungen und Museen Eingang erhalten, sodass es sich bei ihnen mehrheitlich um die qualitativ hochwertigsten handelt. Vgl. van der Woude, Ad: *The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic*. In: David Freedberg (Hg.): *Art in history-history in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture*. Santa Monica, Calif. 1991 (Issues & debates, 1), S. 285-329.

7 Motivische Besonderheiten und eine letzte Hochphase

Bei der anfänglichen Beschäftigung mit dem Mythos stand die Apfelübergabe im Mittelpunkt des Interesses. Infolge von Raffaels Komposition haben die Maler das Hantieren von einer Göttin mit ihrem Gewand aufgegriffen. Mehrheitlich steht der Prozess des Entkleidens im Fokus. Liegt der Akzent auf dem Anziehen der Kleider, bedingt es, dass der Wettkampf bereits einige Augenblicke beendet ist und auf die erste Reaktion der Schmach die Aktion des Entfliehens folgt. Ein Moment, der die Spannungsklimax überschritten hat. Die Künstler suchen nach neuen Lösungen und erweitern das Motiv des Bekleidens auf beide Verliererinnen. Sie geben ihr Gebaren gesteigert wieder, wodurch die Geschichte eine Erweiterung auf einen humoristischen Bereich erfährt. Neben der reinen Unterhaltungsfunktion halten sie dennoch für den Betrachter eine Belehrung bereit, indem sie durch symbolische Hinweise die spezifische Richtung der Ausdeutung vorgeben oder anhand des Verhaltens der Göttinnen der moralisierende Bildsinn ablesbar ist. Eine formal schwerer zu fassende Bedeutung kommt den Werken zu, bei denen die Göttinnen mit der *vita triplex* gleichgesetzt sind und sie die verschiedenen Lebenswege aufzeigen, die zur Glückseligkeit führen. Zeitgleich taucht mit diesen Arbeiten die Besonderheit des *portrait historié* auf, bei welchem jegliche Negation der Geschichte verschwunden ist. Der damit einhergehende bekleidete Bildtypus bleibt auf eine Minderheit an Werken beschränkt – ein Umstand, der sich bei den historischen Porträts durch die Exklusivität der Gattung erklären lässt. Bei der Gleichsetzung mit den verschiedenen Optionen der Lebensführung scheinen die Gründe anders gelagert zu sein.

Die letzte Hochphase der bildlichen Auseinandersetzung ist mit Cornelis van Poelenburgh verbunden. Er übt Einfluss auf eine Vielzahl an Künstler aus, wodurch noch einige Zeit die Gestaltungsvielfalt des Mythos erhalten bleibt. Nach seinen unmittelbaren Nachfolgern kommt die Geschichte allmählich zum Erliegen; die Anzahl an entstandener Gemälde nimmt ab. Ein Ausblick

über das letzte Drittel des ausgehenden Jahrhunderts informiert über die singulären Künstler, die sich noch mit dem Bildsujet auseinandersetzen. Doch hat sich die Ideenvielfalt um Paris und seine Beantwortung der Frage nach höchster Schönheit bereits erschöpft und ist in spezialisierte Nischen abgedrängt worden.

7.1 Die Schmach der Verliererinnen

Paulus Moreelse hat seine Protagonisten des Schönheitswettbewerbs (Abb. 112)⁷⁰⁰ weit voneinander getrennt in zwei Gruppen in eine landschaftliche Idylle einbettet, der er so viel Interesse widmet, wie es bisher nur von Wtewael am Bildsujet bekannt gewesen ist. Als möglichen Grund für die separierte Positionierung der göttlichen Protagonisten wird im Ausstellungskatalog auf die ungewöhnliche Größe des Bilds aufmerksam gemacht, es ist beinahe doppelt so lang wie hoch⁷⁰¹. Die Lösung, die Moreelse findet, ist grandios. Er verbindet die beiden einzelnen Parts der rechten und linken Seite mit Amor, der in der Mitte des unteren Bildrands einen Geißbock quält. Seine Funktion ist damit nicht nur kompositorischer, sondern auch inhaltlicher Natur. Der Tiere ärgernde Amor begegnet einem nicht zum ersten Mal bei der Visualisierung des Mythos⁷⁰², so will er bereits bei Borchs I. Zeichnung (Abb. 88) einen wenig begeisterten Esel für einen Ritt besteigen. Beide Maler spielen mit der Verwendung von unterschiedlicher Tiersymbolik auf denselben Aspekt an, wenn Amor versucht, das Tier zu bezwingen: Die Wollust ist der Liebe Untertan. Auch Wtewael hat in seinem Rothschild-Gemälde (Abb. 103) Ziegen in den Vordergrund platziert, die meist auf den unmittelbaren Einfluss von Van Mander zurückgeführt werden, der sich in seiner *Wtlegginghe* dazu äußert und sie mit Venus in Verbindung bringt, wodurch sie eine Negation erfährt⁷⁰³. Bei Moreelse wird durch den Ziegenbock, bei

⁷⁰⁰ Vgl. **Kat. 96**. Erste ausführlichere Behandlung des Themas bei Jonge, Caroline Henriette de: Paulus Moreelse. Portret- en genreschilder te Utrecht, 1571-1638. Assen 1938, S. 42; 48; 126.

⁷⁰¹ Vgl. Kat. Dordrecht 2000/2001: Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt. Nationalgalerie, Dordrecht 2001, S. 264.

⁷⁰² In anderen Fassungen wie der Zeichnung von Cornelis de Wael kann auf die kindliche Natur von Amor angespielt werden, wenn er Junos Pfau ärgert und unterstreicht den bereits innewohnenden humoristischen Charakter des Bilds. Vgl. **Kat. 135**

⁷⁰³ Vgl. Van Mander, *Wtbeeld.*, II. Buch, fol. 129r.

welchem aufgrund des differenten Symbolgehalts zwischen den Tiergeschlechtern unterschieden werden muss, die männliche Triebstärke verkörpert, die für die sexuelle Vitalität steht. Eine Eigenschaft, die der Lüsterheit zuzuordnen ist und für Paris' Fehlurteil mitverantwortlich gemacht wird. Als Pendant zu dem zentral platzierten Ziegenbock klettert ein weiterer ausge-rechnet an dem Baumstamm hoch, zu dessen Grund der Schafhirte seinen Platz eingenommen hat.

Im Vergleich zu den üblichen Darstellungen von Venus und Paris ist die Liebesgöttin bei Moreelse stark aktiviert, streichelt sie den Richter an seinem Kinn. Ein Motiv, das in der holländischen Kunst des 16. Jahrhunderts aufgegriffen worden ist, wenn die sinnliche Seite eines Liebespaars aufgezeigt werden soll⁷⁰⁴. Beobachtet wird das verliebte Paar von Juno, die sich laut Sluijter, ein letztes Mal „boos“⁷⁰⁵ in ihre Richtung umdreht. Ihr Gesichtsausdruck erscheint aber vielmehr freundlich und nur der mit der Geschichte vertraute Rezipient wird diesem Lächeln nicht trauen. Minerva, die neben ihr sitzt, schmunzelt ebenfalls für die eigentliche Situation unpassend. Die Ironie ihrer Mimik „already pointing out the implications of Paris's improper choice“⁷⁰⁶. Sie schaut den Betrachter an und weist mit erhobenem Zeigefinger in den Himmel, hell erleuchtet sind die olympischen Gottheiten zu erkennen. Merkur fliegt ihnen entgegen, um Paris' Entscheidung zu verkünden. Das Launige im Bild verbindet Sluijter mit Hoofft⁷⁰⁷, der die Geschichte mit einem komischen Moment versieht, wenn er sich an der Erzählung des antiken Lukians orientiert. Berchems Gemälde (Abb. 113)⁷⁰⁸ schließt sich thematisch an Moreelse an, es kommt bei ihm ebenfalls zur Kombination von possierlicher Schilderung des Mythos und dem unverkennbaren Akzent hinsichtlich der Dummheit Paris'. Im Gegensatz zu seiner Zeichnung (Abb. 95) orientiert sich der Maler nicht an der Komposition von Raffael (Abb. 1), sondern hat seine Protagonisten in zwei Gruppen geteilt, wählt dafür aber eine geringere Distanz als Moreelse. Warburg stellt in seinem Brief an Mary Warburg eine Verbindung zu Giulios Freskodarstellung (Abb. 8) her, deren figürliche

⁷⁰⁴ Vgl. Kat. Dordrecht 2000/2001 (Anm. 701), S. 264.

⁷⁰⁵ Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 24.

⁷⁰⁶ Kat. Dordrecht 2000/2001 (Anm. 701), S. 264.

⁷⁰⁷ Vgl. Sluijter 2007 (Anm. 202), S. 70.

⁷⁰⁸ Vgl. **Kat. 16**

Anordnung Berchem auf ähnliche Weise übernommen habe und in eine Waldlichtung versetzt⁷⁰⁹. Der schmachtende Blick von Paris ist weit entfernt von dem eines seriösen Richters. Auch Merkur, der hinter ihm angeordnet ist, macht, während er die schöne Göttin betrachtet, einen zufriedenen Eindruck. Entgegen der vertrauten Positionierung lässt sich Amor von den Tauben seiner Mutter ablenken, an deren Leine er zerrt. Juno sitzt indes mit ihren beiden Pfauen auf ihrem Gefährt in der rechten Bildecke und hat begonnen, ihre Kleider zu sortieren. Minerva, die neben ihr sitzt, schnürt sich bereits die Schuhe, um schnellstmöglich aus der Situation zu entfliehen. Die Hast von Berchems Minerva erfährt bei Codde einen beschämenden Beigeschmack (Abb. 114)⁷¹⁰ und ist ebenfalls auf Juno erweitert worden. Ihr Anblick könnte beim Betrachter Mitleid erregen, doch haben sie die Folgen ihres ungöttlichen Gezänks zu tragen, welches sie veranlasst hat, sich der Beurteilung eines Schafhirten zu stellen. Die beiden Verliererinnen haben nichts mit den stolzen Göttinnen gemein, wie sie in Nachfolge von Floris' St. Petersburger Bild (Abb. 2) entstanden sind, woraus deutlich hervorgegangen ist, dass sie ihre Niederlage nicht kampflos hinnehmen werden, sondern sich gemeinschaftlich gegen den Richter verbünden. Eine Charakterisierung, die auf ihre spätere Rolle im Trojanischen Krieg verweist. Codde deutet sie um, die bestimmende Emotion ist nicht Rache, sondern Scham, sich überhaupt in eine solche Situation begeben zu haben. An ein Aufbegehren ihrerseits ist nicht zu denken. Die Schadenfreude, die sie möglicherweise beim Betrachter ausgelöst haben, erfährt eine Maßregelung durch Minerva, die einen missbilligend anblickt, als ob sie es einem zum Vorwurf macht, sie ebenfalls zu begaffen. Denn wie unterscheidet sich die eigene Position von der des Merkurs, der eines Satyrs gleich aus dem Geäst des Baums die Göttinnen bespannt? Ein Aspekt, den einen über die eigene Handlung nachdenken lässt. Juno und Minerva bleibt der voyeuristische Götterbote verborgen, wie auch Venus, die ohne Scheu ihren plumpen Körper vor Paris präsentiert, der ihr soeben den Apfel überreicht. Codde hält auch in seiner zweiten Fassung

⁷⁰⁹ Vgl. Warburg 2012 (Anm. 23), S. 371, Fn. 20.

⁷¹⁰ Vgl. **Kat. 45**. Bei Paris fallen die stark verkürzten Beine auf, die einer anatomischen Richtigkeit entbehren. Es ist nicht ersichtlich, ob Codde seinen Schafhirten mit dem im 17. Jahrhundert modischen Knebelbart, auch als osirischer Bart bezeichnet, ausstattete oder ob es sich um eine Beschmutzung/ Bereibung des Bilds handelt, denn auch bei Juno und Venus sind ähnliche, dunkle Stellen über ihren Oberlippen platziert.

(Abb. 115)⁷¹¹ an dem Unbehagen von Minerva fest. Sie hat ihren Körper von Paris abgewandt, obwohl er seine Wahl noch nicht getroffen hat. Der frühen Wettkampfphase geschuldet, fügt sich Junos Mahngestus so wenig ein wie der davoneilende Merkur oder der jubelnde Amor. Das Bewegungsmotiv des Götterboten zitiert Raffaels Merkur, erinnert aber durch die Verwendung derselben Quelle an Van Haarlems Verarbeitung der Figur (Abb. 108; Abb. 109). Juno gibt ebenfalls die beliebte Geste nach Raffael wieder, die mittlerweile zu einem gängigen Zitat des Mythos geworden ist. Für Venus hat Codde eine ungewöhnliche Lösung gefunden, liegt sie halb auf dem Boden und wartet darauf, dass ihr die Trophäe offeriert wird.

Dass Minerva die eher verhaltene Reaktion unter den Göttinnen zukommt, entspricht dem gängigen Tenor der Darstellungen und ist vermutlich ihrer Verkörperung als Göttin der Weisheit geschuldet. Bloemaert charakterisiert sie in seinem Gemälde aus dem Jahr 1636 (Abb. 116)⁷¹² auf ebendiese Weise. Es ist seine letzte Auseinandersetzung mit der Thematik, im Fokus steht der Moment des Bekleidens. Die bisherige Betonung der Sinnlichkeit hat Bloemaert zu Gunsten einer narrativen Darstellung reduziert, es kann erstmalig überhaupt von einer spezifischen Handlung seiner Verliererinnen gesprochen werden. Er weicht dabei von seinem gängigen Darstellungstypus ab, hat er die Göttinnen nun im Bildraum verteilt. Minerva hat sich in die vordere rechte Ecke zurückgezogen und eine Magd hilft ihr beim Bekleiden, was dem Ganzen „a humorous note“⁷¹³ verleiht. Sein Gemälde zeigt einen klassischen Trend, was typisch für seine Arbeiten aus den 1630er Jahren ist.⁷¹⁴ Ob die kleine Zeichnung (Abb. 117)⁷¹⁵, bei der das Sitzmotiv von Minerva spiegel-

⁷¹¹ Vgl. **Kat. 46**

⁷¹² Vgl. **Kat. 25**. Bei der Versteigerung in London, Christie's (14.04.1978, Losnr. 2) war das Gemälde in keinem guten Erhaltungszustand, was sich besonders im Himmel und bei der Drapierung am Boden zeigte. Das Gemälde ist danach drastisch restauriert worden (1978/1983), sodass die bei seiner Versteigerung in London genannte „Spur einer Signatur“ sichtbar wurde und es mittlerweile mit *ABloemaert /1636* ausgezeichnet ist. Seit 1993 befindet es sich in einer Privatsammlung. Vgl. Roethlisberger 1993 (Anm. 12), S. 339 f.

⁷¹³ Roethlisberger 1993 (Anm. 12), S. 339.

⁷¹⁴ Vgl. Roethlisberger 1993 (Anm. 12), S. 340.

⁷¹⁵ Vgl. **Kat. 23**

bildlich verarbeitet ist, von ihm stammt, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Die Zuschreibungen divergieren zwischen ihm und Jacob Lois⁷¹⁶. Insofern sie von Bloemaert stammt, kann sie zumindest als vorbereitende Zeichnung für das Gemälde ausgeschlossen werden – es dominieren die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen.

7.1.1 Der bekleidete Göttinentypus

Moeyaert begreift die Figuren in seinem Gemälde auf eine Weise (Abb. 5), welche entfernt an den Darstellungstypus von Berchems Liechtensteiner Parisurteil (Abb. 113) erinnert. Das Abhängigkeitsverhältnis geht jedoch von Berchem aus, der ein Schüler Moeyaerts war. Stefes vermutet, dass Berchem die vorbereitende Zeichnung⁷¹⁷ zu dem Gemälde seines Lehrers besessen hat, korrespondieren sie „particularly in the compositional format as well as in the figural and facial types“⁷¹⁸. Die sehr genaue Zeichnung unterscheidet sich von der Ausführung in Öl lediglich in wenigen Details. Die Art der vollzogenen Modifikationen lassen darauf schließen, dass sie während des Arbeitsprozesses erfolgt sind. Paris gibt seiner Auserwählten die Siegestrophäe nun mit der anderen Hand, der Abstand zwischen Venus und den Verliererinnen ist vergrößert und in die frei gewordene Stelle ist ein Schaf platziert. Moeyaerts Gemälde ist dem sogenannten „'geklede' type“⁷¹⁹ zuzuordnen. Es erinnert dabei stark an Boeckhorsts Gemälde (Abb. 89), auch kompositorisch weisen sie Analogien auf, wenn sie die beiden Verliererinnen auf verwandte Weise hinter Venus anordnen. Durch die Kombination aus einem sitzenden und stehenden Part wird das florissche Motiv wiederholt. Die Aussage Sluijters, der im Kontext von Moeyaert feststellt, das „een elkaar omarmend godinnenpaar (Juno en Minerva) [...] slechts bekend van een prent van Balthasar van den Bosch“⁷²⁰ ist, gilt es zu berichtigen, gehört es doch zum typischen Motiv von Floris und seinen Nachfolgern. Indem Minerva auch bei

⁷¹⁶ Roethlisberger nennt Bloemaert als verantwortlichen Zeichner; Tatenhove bezieht sich hingegen auf Lois. Vgl. Roethlisberger 1993 (Anm. 12), S. 340 sowie van Tatenhove, J.: Jacob Lois. In: *Delineavit et sculpsit*, 15/1995, S. 36 f.

⁷¹⁷ Vgl. **Kat. 90**

⁷¹⁸ Stefes, Annemarie: Eleven History Drawings by Nicolaes Berchem. In: *Master Drawings*, 35/1997 (4), S. 375.

⁷¹⁹ Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 49.

⁷²⁰ Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 231, Fn. 143.

Moeyaert den Arm um die Schulter von Juno legt, greift Moeyaert nicht nur das florissche Motiv auf, sondern folgt ihm auch in dem damit verbundenen Gedanken der Verbrüderung über die gemeinsam empfundene Schmach, wie es bereits in seiner Erstbeschäftigung in Kassel hervorgeht (Abb. 48).

Der signifikanteste Unterschied zwischen Boeckhorst und Moeyaert ist die Phase des Wettkampfs, den sie festhalten. Moeyaert hat sich für die Darstellung des traditionellen Moments entschieden, wenn Paris bei der Übergabe des Apfels gezeigt ist. Boeckhorsts Richter hingegen ist noch unentschieden. Beide Gemälde lassen eine Deutung zu, die über die bloße Vorstellung des göttlichen Schönheitswettbewerbs hinausgeht, wenn lediglich Venus in ihrer sinnlichen Nacktheit dargestellt ist und die beiden Konkurrentinnen durch ihre Bekleidung und die schmückenden Attribute auffallen. Sie legen eine Deutung als Verkörperung der *vita triplex* nahe. Bei Moeyaert ist die Charakterisierung von Juno stärker vollzogen als bei Boeckhorst, sodass bei ihm auch eine andere Auslegung möglich ist. Die Göttin, die dem Schafhirten Reichtum und Macht verspricht, hat ein Kleid aus verschiedenen edelsten Materialien an, das am Kragen mit Perlen verziert ist und sie trägt eine zweigliedrige Kette als deren Pendant um den Hals. Minerva tritt in ihrer üblichen Armierung als kriegerische Göttin auf. Venus, welche das woluptische Leben verkörpert, ist als einzige entkleidet und präsentiert sich dem Schafhirten ohne Scheu. Vor Moeyaert geht lediglich Uytenbroeck noch eindeutiger mit der Thematik um⁷²¹. Es bestehen bei seinem Gemälde (Abb. 118)⁷²² keine Zweifel, dass die Bestechungen der Göttinnen thematisiert sind; Juno hält dem Richter gar eine Hand voll Perlen und Ketten hin. Nach Minervas Gesichtsausdruck zu schließen, schwant Paris nichts Gutes, sie ist wenig begeistert, dass sie die Trophäe in Venus' Händen erblicken muss anstatt in ihren eigenen. Venus ist die einzige, die in sinnlicher Schönheit erscheint und Paris

⁷²¹ In der älteren Literatur wird Uytenbroeck häufig in Verbindung mit seinem Zeitgenossen Poelenburgh gebracht. Neben den Analogien, die man versuchte zwischen ihren Arbeiten festzustellen, wurde teilweise angenommen, dass Uytenbroeck bei Poelenburgh in die Lehre gegangen ist, was jedoch aus Altergründen kaum möglich ist. Zu dieser Problematik vgl. Sluijter-Seiffert 1984 (Anm. 27), S. 116 f. Uytenbroecks Gestaltung des Parisurteils wäre für Poelenburgh und seine Schule nicht denkbar, stellen sie die mythologischen Figuren nie bekleidet dar, was hingegen für die Prä-Rembrandtisten als typisch zu bezeichnen ist.

⁷²² Vgl. **Kat. 131**. Zur farblichen Ausgestaltung des Bilds sowie der in seinem Oeuvre fortschrittlicheren Behandlung der Baumgruppe, vgl. Weisner 1964 (Anm. 677), S. 203; 211.

liebrend anlächelt. Ihr verkürzter, nach vorne gestreckter Arm, erinnert Sluijter an Raffaels Juno⁷²³. Ob Paris in diesem Moment bereits bewusst ist, dass in Kürze Unheil über ihn hereinbricht, kann nicht gesagt werden, denn er sitzt mit dem Rücken zum Betrachter. Dass Uytenbroeck darauf verzichtet, die Vorderansicht des Richters darzustellen, legt eindrücklich dar, dass der Schwerpunkt seiner Schilderung auf der Visualisierung der *vita triplex* liegt. Für die weitere Ausdeutung ist sein Gesichtsausdruck ohne Belang – er ist der von seinen Trieben gesteuerte Jüngling, der die *vita voluptuosa* bevorzugt.

Auffallend ist der dominant neben Paris platzierte Stier. Es wird teilweise vermutet, dass Uytenbroeck ihn infolge Van Manders Ausführung in der *Wtlegghing*⁷²⁴ integriert hat⁷²⁵. Insofern Uytenbroeck das *Schilder-Boeck* tatsächlich als Inspirationsquelle verwendet haben sollte, wäre sein Umgang ein loser, denn besonders bei Paris weicht er von Van Manders Bericht ab, da dieser ihn in Anlehnung an Apuleius als einen mit einem „gulden tulbandt“⁷²⁶ bekleideten Richter beschreibt. Sluijter führt bei dem fehlenden Merkur an, dass sich der Maler an die Vorlage Van Manders gehalten habe, der davon berichtet, dass der Götterbote nach der Übergabe des Apfels zum Olymp fliegt⁷²⁷, doch wäre dann die Darstellung von seinem Flug zu den olympischen Göttern die naheliegendere Visualisierung gewesen; Uytenbroeck verzichtet sowohl auf die olympischen Gottheiten als auch auf Merkur.

Sluijter attestiert auch für dieses Gemälde „een uitgesproken komisch karakter“⁷²⁸, doch fehlen die Anhaltspunkte dazu. Es ist vielmehr so, dass Uytenbroeck der erste Maler aus den nördlichen Niederlanden ist, der die *vita triplex* zum Hauptthema seines Parisurteils macht. Es wird damit eine lehrreiche Seite der Geschichte aufgezeigt, die direkt an den Betrachter kommuniziert wird und ihn zur Überlegung anreizt. Denn Paris hat sich bei

⁷²³ Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 230, Fn. 138.

⁷²⁴ Vgl. Van Mander, *Wtlegg.*, Buch XI, fol. 91v: *Van Thetis, en Tethys*.

⁷²⁵ Vgl. hierzu die Ausführung von Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 49.

⁷²⁶ Van Mander, *Wtlegg.*, XI. Buch, fol. 91r: *Van Thetis, en Tethys*.

⁷²⁷ Vgl. Van Mander, *Wtlegg.*, Buch XI, fol. 91v: *Van Thetis, en Tethys*.

⁷²⁸ Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 131.

Uyttenbroeck nicht aufgrund von Schönheit entschieden, er wird zu dem bestechlichen Richter, für den ihn die antiken Autoren und auch Zeitgenossen wie Van Mander oder Lipsius vehement verurteilen. Mit dem Entscheid für das vermeintlich einfachere Leben steht er im Gegensatz zu Herkules am Scheideweg, dem durch zwei überirdische weibliche Gestalten ebenfalls die verschiedenen Lebenswege zur Glückseligkeit aufgezeigt worden sind. Während Herkules den von Genuss und Muße geprägten Weg ausschlägt und sich für den mit Mühen und Gefahren entscheidet, steht seine Figur analog zu Stärke und Tapferkeit, Paris hingegen ist der durch Wollust Verblendete.⁷²⁹ Wohin seine Entscheidung letztlich führt, ist bekannt.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kann lediglich bei Christoffel Pierson (Abb. 119)⁷³⁰ mit Sicherheit von einer Thematisierung der *vita triplex* gesprochen werden⁷³¹. Nur wenige seiner Porträts und Historienbilder sind datiert, das große Gemälde mit dem Parisurteil macht darin keine Ausnahme. Bokhoven hält eine Datierung zu Beginn der 1660er Jahre für wahrscheinlich.⁷³² Das R.K.D. listet das Gemälde unter dem Titel „Eris, de godin van de tweedracht, geeft de gouden appel aan Juno, Minerva en Venus“⁷³³ und führt an, dass das Bild bei der Pictura, Maastricht fälschlicherweise

„was offered in 1987 as 'The Judgement of Paris', but the moment depicted is clearly Eris throwing the apple to the three goddesses: this is the moment before Paris gets the impossible task [sic!] of deciding who is the fairest in the land“⁷³⁴.

Eine Identifikation, die vermutlich dem angedeuteten Brustansatz der Figur geschuldet ist. Die einschultrige Gewandung mit entblößter Brust ist ein gängiger Darstellungstypus von Eris, doch handelt es sich bei genauerer Betrachtung schlicht um eine Hautwulst, die der Maler aufgrund der nach vorne

⁷²⁹ Vgl. Panofsky 1930 (Anm. 273), S. 42 f.

⁷³⁰ Vgl. **Kat. 105**

⁷³¹ Sluijter vermutet auch in Lairese Gemälde eine Visualisierung der *vita triplex* durch die Göttinnen. Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 132. Vgl. Abb. 139, **Kat. 78**

⁷³² Vgl. Bokhoven in Kat. Schiedam 1986: Leven en werk van Christoffel Pierson (1631-1714). „Den kloeken Rijmer en konstrijken Schilder“. Stedelijk Museum, Schiedam 1986, S. 9.

⁷³³ Vgl. R.K.D.-Abb. Nr.: 238980.

⁷³⁴ R.K.D.-Abb. Nr.: 238980.

gebeugten Haltung wiedergegeben hat. Weitere Anhaltspunkte, welche die Aussage begründen können, erschließen sich nicht, denn auch der Gegenstand in der rechten Hand der Figur ist ein Hirtenstab und es handelt sich nicht um eine Fackel, die ein Kennzeichen der Göttin der Zwietracht ist. Neben attributiven Schwierigkeiten fügt sich auch keine literarische Schilderung ein, die berichtet, dass Eris, in einer Höhle sitzend, den Göttinnen den Zankapfel überreicht. Die Örtlichkeit des Apfelwurfs ist durch die antiken Autoren eindeutig als die Hochzeit von Peleus und Thetis überliefert wie auch der Vorgang der Handlung, dass Eris ihn inmitten der feiernden Gäste wirft beziehungsweise rollt. Dass dabei lediglich Venus, Minerva und Juno anwesend sind, wäre neu.

Piersons Protagonisten sind sämtlich eindeutig zu identifizieren, so auch der hinter Paris stehende Akt, dieser ist mit dem Caduceus ausgestattet, wodurch er als Merkur zu identifizieren ist. Die Lösung, die der Maler, für seine Urteilsszene findet, ist außergewöhnlich. Die Göttinnen sind unter Paris angeordnet, sodass er auf sie herabblicken kann, während er sich Gedanken über seine Wahl macht. Der Gegenstand seiner Überlegungen ist nicht, wer die Schönste von ihnen ist, sondern die eigentliche Frage lautet: Welches ist das verlockendste Angebot? Minerva zeigt ihm anhand eines Globus, welche Ländereien er mit ihrer Hilfe erobern könnte, wodurch er ein mächtiger Mann wäre, ist sie schließlich nicht nur die Göttin der Weisheit, sondern auch die der taktischen Kriegsführung. Juno hält, wie bereits bei Uyttenbroeck, eine weißperlige Kette in ihren Händen. Zudem ist vor ihr der gesamte Boden über und über mit Kostbarkeiten bedeckt, die eindeutig zeigen, dass Paris mit der „richtigen“ Wahl nirgendwo mehr Schafe hüten müsste. Für wen sich der sehr jung dargestellte Paris entscheidet, ist ungewiss, denn er schenkt Venus noch nicht seine ungeteilte Aufmerksamkeit. Ihr Versprechen ist dabei unmissverständlich formuliert, sie hat ihre Brüste entblößt und hält den Arm schützend um den Pfeil und Bogen spannenden Amor. Der Betrachter weiß, es dauert nicht mehr lange, bis der Jüngling ihren Reizen unterliegt, wenn sie augenfällig zeigt, was der Schafhirte durch ihr Versprechen, die schöne Helena zu erhalten, bald sein eigen nennen könnte. Es ist ebendiese Gefahr, vor der die Literaten unentwegt ihre Leser warnen, dass das auf Wollust gegründete Urteil nur ein falsches sein kann.

Die Bilder, die die *vita triplex* thematisieren, bleiben auf eine Minderheit an Arbeiten beschränkt. Verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die zeitgenössischen Literaten die *duplex sententia* der Geschichten stets betonen und man infolgedessen den malerischen Zeugnissen teilweise denselben Anspruch wie ihren hauptsächlichen Bildsinn unterstellt. Lowenthal verdeutlicht durch ihren Vergleich das Ausmaß, das ihres Erachtens die Didaktik in den Bildern ausmacht, wenn sie angibt, dass dieser Topos

„gaines in importance as Netherlandish cities
grew in size and number from the fifteenth
through the seventeenth centuries“⁷³⁵.

Während für die Autoren der Fokus der Geschichte darauf ruht, den Leser mit erhobenem Zeigefinger zu ermahnen, sich nicht der wollustigen Lebensweise hinzugeben, scheint der Interessensschwerpunkt der Bildkäufer anders gelagert zu sein. Es kann angenommen werden, dass bereits früh das Amusement der brisanten Geschichte erkannt worden ist und auch im 17. Jahrhundert für die Mehrzahl der Käufer weiterhin seine Gültigkeit besitzt. Warum sonst bleiben die Bilder auf ein Minimum beschränkt, die zugunsten der augenscheinlichen Moralisierung die Sinnlichkeit aufgegeben haben? Dass es an dem größeren Bildungsstand lag, welcher die Thematisierung der *vita triplex* vom Käufer abverlangt, ist anzuzweifeln, dürfte der *liefshebber*, der sich für den Kauf eines „Urteil des Paris“ entschieden hat, mit dem Basiswissen der Auslegungen vertraut gewesen sein.

Jan Baptist de Gheyns Gemälde (Abb. 120)⁷³⁶ weist primär ebenfalls in Richtung einer Ausdeutung als *vita triplex*, doch fügt sich die schmucklose Erscheinung von Venus nicht vollständig in den Bedeutungskomplex ein. Erstmalig wird das Bild, welches den Einfluss von Caspar Netscher attestiert,

⁷³⁵ Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 19. Wie in **Tabelle I**, S. 301, einzusehen ist, verdreifachten sich teilweise die Wachstumszahlen innerhalb weniger Jahrzehnte, sodass sich das Ausmaß von Lowenthals Aussage in seiner ganzen Gewichtung ergibt.

⁷³⁶ Vgl. **Kat. 65**

von Hofstede de Groot im Jahr 1900 erwähnt⁷³⁷, das sich seit seiner Versteigerung 1984 in einer Privatsammlung befindet⁷³⁸. Nach Angaben Maier-Preuskers, der das Gemälde begutachtet hat, handelt es sich um ein authentisches Werk des Künstlers⁷³⁹, das seiner Malweise des Stofflichen eindeutig entspricht.⁷⁴⁰ Die Protagonisten des Wettstreits haben sich in der abendlichen Beleuchtung vor einem Baum bestandenen Hintergrund eingefunden, der in den Reproduktionen jedoch nur schwer zu erkennen ist. Juno nimmt das Zentrum des Bilds ein und zeigt sich ausstaffiert in edler Robe, deren Brustbereich mit Perlen bestickt ist. Ihr Erscheinungsbild wird durch ihr goldenes Zepter und ihre Krone vollendet, schließlich ist es sie, die dem Schafhirten Reichtum und Macht verspricht. Neben ihrer stattlichen Erscheinung tritt selbst die in reicher Armierung auftretende Minerva in den Hintergrund. Doch wie fügt sich Venus in das Bild ein? Sie steht in direktem Blickkontakt zu Paris, entspricht aber so gar nicht ihrer Personifikation als *vita voluptuosa*, wenn sie ihm scheu entgegentritt. Ihr sitzames Kleid legt nahe, dass das Bild in Zusammenhang eines spezifischen Auftrags entstanden ist, sodass es nicht gewünscht war, die sinnliche Nacktheit der Göttin zu fokussieren. Es ist folglich nicht auszuschließen, dass es sich bei De Gheyns Venus um ein historisches Porträt handelt, das der Dargestellten schmeicheln soll, denn es ist sie, die über die anderen Verlockungen trumpsft – ihr Paris-Mann hat sich im Gegensatz zu dem antiken Gegenpart richtig entschieden. Aufgrund des Porträtcharakters sollte demzufolge für De Gheyns Gemälde die Deutung als *vita triplex* zugunsten einer persönlichen Ausdeutung vernachlässigt werden. Dass es sich bei dem bekleideten Göttinentypus um eine Porträtarstellung handeln kann, zeigt auch das Beispiel von Salomon de Bray (Abb. 121)⁷⁴¹.

⁷³⁷ Zu diesem Zeitpunkt befindet sich das Gemälde in der Sammlung des Politikers Johannes Ignatius Harte van Tecklenburg in Den Haag. Vgl. Maere, J. de; Wabbes, M. (Hg.): *Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*. Text. Brüssel 1994, S. 194.

⁷³⁸ Bis 1984 befand sich das Bild im Kunsthandel Lore Baumkotte, bevor es 1984 in eine Privatsammlung, unbekannter geografischer Verortung weitergegeben wurde.

⁷³⁹ Vgl. Maier-Preusker, Wolfgang: Beitrag über J. de Gheyn. In: Kat. Grevenbroich 1993: *Das niederländische Kabinettbild des 17. Jahrhunderts. Flämische und holländische Meister aus Privatbesitz*. Kunstverein Grevenbroich e. V., Grevenburg 1993, S. 32.

⁷⁴⁰ Vgl. Maier-Preusker 2009 (Anm. 18), S. 5 f.; 11; 15.

⁷⁴¹ Vgl. [Kat. 36](#)

Das sogenannte *portrait historié* hat seinen Ausgangspunkt im 16. Jahrhundert am französischen und englischen Hof, hier beginnt seine Entwicklung. Bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts lassen sich die Damen des französischen Hofes in Gestalt von Göttinnen porträtieren, was zunehmend in Mode kommt. Von Frankreich ausgehend wird die Mischgattung aus Porträt und Historienbild weiter in die Niederlande getragen und im 17. Jahrhundert von den Mitgliedern der Nobilität und der bürgerlichen Elite in Auftrag gegeben.⁷⁴² Das Genre erfordert besondere Kenntnisse der Literatur, wenn die Protagonisten aus ihrem üblichen Kontext herausgelöst und die bisherigen ikonografischen Schemen gesprengt werden.⁷⁴³

Das Gemälde von De Bray zeigt die Thematik des Parisurteils auf die drei Göttinnen reduziert und folgt man Wishnevsky, handelt es sich mit seinem Entstehungszeitraum von 1624 um das wohl früheste mythologische Porträt in den Niederlanden.⁷⁴⁴ ⁷⁴⁵ Über die künstlerischen Anfänge von De Bray ist wenig bekannt, doch sind sie nach Angaben Moltkes in die Nähe von Peter Lastman zu stellen.⁷⁴⁶ Der bekleidete Typus ist besonders bei den Malern aus der Umgebung Lastmans beliebt, was neben Moeyaert und Uytenbroeck auch in diesem Fall zutrifft.⁷⁴⁷ Lastman ist die zentrale Figur der Gruppe der Prä-Rembrandtisten, welche zwischen 1610 und 1630 überwiegend in Amsterdam tätig gewesen sind und eine jüngere Generation als die Manieristen beschreibt. Neben Lastman sind die Pynas-Brüder von Gewicht, die in Italien

⁷⁴² Vgl. Sluijter, Eric Jan: Prestige and Emulation, Eroticism and Morality. Mythology and the Nude in the Dutch Painting of the 16th and 17th Century. In: Kat. Dordrecht 2000/2001: Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt. Nationalgalerie, Dordrecht 2001, S. 62.

⁷⁴³ Vgl. Wishnevsky, Rose: Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden. Diss. München 1967, S. 5-12.

⁷⁴⁴ Die Verbindung, die Moltke zwischen De Brays Parisurteil und Van Manders *Wibeeldinge* herzustellen versucht, überzeugt hingegen nicht, handelt es sich sowohl in der Schrift als auch bei den Attributen der Göttinnen im Bild um die allgemein Bekannten. Vgl. Moltke, Joachim W. von: Salomon de Bray. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 11/12 /1938/1939, S. 346, Fn. 1.

⁷⁴⁵ Vgl. Wishnevsky 1967 (Anm. 743), S. 72.

⁷⁴⁶ Vgl. Moltke 1938/1939 (Anm. 744), S. 309.

⁷⁴⁷ Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 48.

Elsheimer kennengelernt haben und in dessen Stil sie arbeiten.⁷⁴⁸ Infolgedessen entsteht eine Reihe kleinfiguriger Landschaftsbilder. Von Jacob Pynas ist ein Werk mit der Urteilsszene als Staffage bekannt (Abb. 122)⁷⁴⁹. Im Allgemeinen nehmen mythologische Themen in ihrem Oeuvre lediglich einen geringen Bestandteil ein, sind doch von ihnen beispielsweise keine Bilder mit Gruppierungen von nackten Personen bekannt.⁷⁵⁰ Das Parisurteil von Pynas reiht sich durch seine Gestaltung in diese Vorgehensweise ein, wenn außer Venus, die, ihrer Profession folgend, barbusig auftritt, alle anderen Protagonisten des Wettkampfs bekleidet sind. Für eine Interpretation als *vita triplex* fehlen jedoch weitere Anhaltspunkte, wie die Versprechungen der Göttinnen. Eine Besonderheit in Pynas' Erzählung besteht darin, dass Paris durch einen Putto – oder ist es Amor? – gekrönt wird. Ein Motiv, welches danach noch bei Uytenbroecks Schüler Dirck Dalens I. (Abb. 123)⁷⁵¹ auftritt. Insofern der Krönungsmoment nicht ironisch aufzufassen ist, wird die Wahl für Venus positiv begriffen und die daraus resultierenden Konsequenzen werden zuverlässig vernachlässigt.

Die Synthese von Bildnis und Historienbild betrifft im Kontext des Parisurteils nicht nur die schönen Göttinnen, sondern findet seine Anwendung auch bei Paris. Gemälde, die allein den Richter über Schönheit fokussieren, sind selten und stellen eher die Ausnahme dar^{752, 753}. Bildnisse dieser Art sind dabei fern von einer Negation des trojanischen Königssohns. Sie können auf die edle Herkunft des Porträtierten oder auf seine umsichtige Natur, klug zu wählen, anspielen. Dass er ansonsten als triebgesteuert verunglimpft wird, wird

⁷⁴⁸ Vgl. Gerson, Horst: *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Amsterdam 1983, S. 147 f.

⁷⁴⁹ Vgl. **Kat. 113**

⁷⁵⁰ Vgl. Sluijter 1981 (Anm. 1), S. 60, ebenfalls thematisiert in Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 39 f. und Sluijter 2001 (Anm. 742), S. 51.

⁷⁵¹ Vgl. **Kat. 59**

⁷⁵² Vgl. Paulus Moreelse: Paris (1638), Öl auf Leinwand (76 x 55,5 cm), Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste von Belgien, Inv. Nr. 319 sowie Pieter de Grebber: Paris (1634), Öl auf Holz (85 x 73 cm), Bayerische Staatsgemaldesammlung, Inv. Nr. 3780. Möglicherweise gehört zu dem Gemälde ein Gegenstück, das die Göttin Venus zeigt, welches als Pendant neben dem Gemälde hing. Vgl. Kat. Dordrecht 2000/2001 (Anm. 701), S. 174. Von Dyck ist ebenfalls ein Gemälde zur Paris-Figur überliefert, in der teilweise ein Selbstporträt des Malers vermutet wurde. Vgl. Anthonis van Dyck: Selbstporträt (?) als Paris (1624), Öl auf Leinwand, London, Wallace Sammlung, Inv. Nr. P85.

⁷⁵³ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 146.

darüber vergessen. Ferdinand Bols Gemälde (Abb. 124)⁷⁵⁴ ist ebenfalls in dieser positiven Aufwertung zu lesen, wenn sich Paris für Venus entscheidet; die implizierten Folgen, die aus der Wahl des antiken Gegenspielers resultierten, sind von keinerlei Bedeutung. Juno, Minerva und Merkur als gängiger Bestandteil des Wettstreits fehlen in der Ausführung. An der individuellen Charakterisierung der drei Personen ist zu erkennen, dass es sich um ein *portrait historié* handelt, welches ein Ehepaar mit seinem Kind in den Gestalten von Paris, Venus und Amor zeigt.⁷⁵⁵ Bis zu Blankerts Dissertation im Jahr 1976 ist man sich der Gleichsetzung der mythologischen Gestalten mit Bol, seiner Ehefrau Elisabeth Dell und ihrem Kind sicher und ist nicht angezweifelt worden. Durch die Kritik des Autors, dass die bisherige Namensgebung des Bilds willkürlich sei⁷⁵⁶, kommen Bedenken auf. Dass es sich um ein historisches Porträt handelt, wird dabei nicht angezweifelt, lediglich die spezifische Identifikation. Ekkart, der den Zweifeln Blankerts folgt, erkennt das Ehepaar aufgrund eines Inventareintrags aus dem Jahr 1783⁷⁵⁷:

„A large, historical family piece painted on canvas, lifesize, in classical garb, depicting Wigbold Slicher Jansz, receiver-general of the Admiralty, with his wife Elisabeth Spiegel Elbertsdr and eldest son Elbert Slichter, the latter two painted nude.“⁷⁵⁸

Es wird darin jedoch keine ausdrückliche Verbindung zu dem Gemälde hergestellt. Die Gleichsetzung von Amor mit Sohn Albert bereitet ebenfalls

⁷⁵⁴ Vgl. **Kat. 30**. Zu dem Gemälde existiert eine Vorstudie, vgl. **Kat. 29**. Teilweise wird die Zeichnung auch Flinck zugeschrieben, bestand zwischen den beiden Malern in den 1650er Jahren eine Beziehung, die stilistische Analogien bedingte. Im direkten Vergleich fällt die übereinstimmende Positionierung der Frau und die ihrer Beinhaltung auf, sodass Sumowski zu folgen ist, dass das Blatt trotz „flinckhafter“ Züge als eine Studie zu Bols *portrait historié* zu begreifen ist. Vgl. Sumowski, Werner: Notizen zu Zeichnungen von F. Bol. In: Heinz Ladendorf (Hg.): Festschrift Dr. h. c. Eduard Trautscholdt zum siebzigsten Geburtstag. Hamburg 1965, S. 120. Eine entgegengesetzte Meinung vertreten Mellaart, J. H.: Self-portraits by Ferdinand Bol. In: Burlington magazine, 43/1923, S. 153-155 und Blankert, Albert: Ferdinand Bol 1616-1680. Een leerling van Rembrandt. Diss. Utrecht 1976, S. 64.

⁷⁵⁵ Vgl. Kat. Dordrecht 2000/2001 (Anm. 701), S. 174.

⁷⁵⁶ Vgl. Blankert 1976 (Anm. 754), S. 166.

⁷⁵⁷ In welcher Verbindung die Familie Slicher mit Bol stand, ist ausführlich nachzulesen bei Ekkart 2002 (Anm. 17), S. 14-41.

⁷⁵⁸ Ekkart 2002 (Anm. 17), S. 16.

Schwierigkeiten, da dieser, wie Ekkart ausführt, zum Entstehungszeitpunkt des Gemäldes bereits vier Jahre alt gewesen ist. Ein passenderes Alter hätte der im November 1655 getaufte Antonis gehabt, doch ist nicht er der im Inventar genannte, sodass der Autor daraus folgert, dass mit dem Kind kein bestimmtes der Eheleute gemeint ist.⁷⁵⁹

Möglicherweise kann das Gemälde zum jetzigen Zeitpunkt keinem bestimmten Ehepaar mit Kind mit Sicherheit zugesprochen werden, doch ist die inhärente Botschaft dieselbe: Ein Lob an die Schönheit der eigenen Frau und ein Kompliment an den Mann, die richtige Entscheidung getroffen zu haben. Die Nacktheit der eigenen Frau in einem Bild zu verewigen, mag nicht dem gängigen Topos der Zeit entsprochen haben, doch fügt sich ihre barbusige Präsentation ikonografisch in die Thematik ein. Was aber fast noch schwerer wiegt, ist, dass das Gemälde sicherlich nicht für die Augen von Besuchern oder einem öffentlichen Publikum bestimmt gewesen ist, sondern in den privaten Gemächern des Ehepaars einem ganz persönlichen Vergnügen diene. Jonghs Ausführung, dass es sich bei dem Auftraggeber um einen frei denkenden Teil der Bevölkerung handeln müsste, was insofern die strengen Calvinisten oder Mennoniten ausschließt⁷⁶⁰, ist nicht nachweisbar, wenn unbekannt ist, wer das Bild für sich bestellt hat und damit schlicht eine verallgemeinerte Annahme. Darstellungen dieser Art zeigen vielmehr die Verschmelzung des Sinngehalts der Liebes- und Hochzeitsdichtungen, welche im ausgehenden 16. Jahrhundert zum Paris-Mythos entstanden sind und auch im 17. Jahrhundert durch Autoren wie Van der Noot und Hooft weiterhin Aktualität besessen haben und ihre Verbreitung finden. Sie haben nun allerdings den vormaligen Bereich der Nobilität verlassen, wenn die bildlichen Übertragungen nicht länger diesen Paaren vorbehalten ist, sondern Eingang in die niederländische Mittel- und Oberschicht gefunden haben. Dass die Arbeiten auf eine geringe Anzahl beschränkt bleiben, ist durch die Exklusivität der Gattung zu erklären, welche einerseits ein höheres Preisniveau verlangt und

⁷⁵⁹ Vgl. Ekkart 2002 (Anm. 17), S. 14-18.

⁷⁶⁰ Vgl. Jongh, Eddy de: Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw. In: Kat. Haarlem 1986: Portretten van echt en trouw. Frans Hals Museum, Haarlem 1986, S. 322.

andererseits die Aufgeschlossenheit des Kunden erfordert, wenn die eigene Frau nur leicht bekleidet auf einem Gemälde festgehalten ist.

7.2 Poelenburgh und seine Nachfolger

Poelenburghs Lebensbeschreibung weist einige Lücken auf und obwohl in verschiedenen Publikationen das Geburtsjahr 1586 angegeben wird, ist es genauso wenig bekannt wie sein Geburtsort. Da zeitgenössische Quellen ihn als Cornelis von Utrecht bezeichnen, gilt es dennoch als wahrscheinlich, dass er von ebendort stammt.⁷⁶¹ Der einflussreichste Maler zu seiner Zeit in Utrecht war Bloemaert, sodass es nicht unwahrscheinlich ist das Poelenburgh bei ihm lernte; auch Sandrart nennt Bloemaert als seinen Lehrer⁷⁶². Chong, der sich mit den Zeichnungen von Poelenburgh beschäftigt, erkennt in dessen frühen Zeichnungen – bei der Verwendung gewisser manieristischer Techniken – eine starke Beziehung zu ihm.⁷⁶³ In der Utrechter Umgebung, in der Poelenburgh vermutlich seine ersten künstlerischen Erfahrungen sammelt, ist er neben den Werken Bloemaerts sicherlich auch mit denen Wtewaels vertraut, die beide im spätmanieristischen Stil übervolle Landschaften malen. Gleichzeitig haben sich die von Elsheimer in Italien geprägten Künstler wieder in ihre nordische Heimat niedergelassen. Namentlich handelt es sich dabei um die bereits erwähnten Pynas-Brüder und Lastman, die innerhalb der sehr kurzen Zeitspanne von 1607 und 1610 wieder in ihre Heimat zurückgekehrt sind und für die Verbreitung des Stils der sogenannten Prä-Rembrandtisten sorgen. Als Poelenburgh 1617 nach Italien reist, hat er bereits verschiedene Ausprägungen der Landschaftsmalerei in seiner Heimat kennengelernt.⁷⁶⁴ In Italien verzieht Poelenburgh seine Landschaften mit Ruinen, ohne sie zu deren Hauptthema zu machen. Es ist ihr stimmunggebender Charakter, die der Maler extrahiert und welche später die Bezeichnung italianisierende Landschaftsmalerei erhalten wird. Vorreiter dieser künstlerischen Richtung ist

⁷⁶¹ Vgl. Sluijter-Seiffert 1984 (Anm. 27), S. 25 mit ausführlicher Biografie Poelenburghs.

⁷⁶² Vgl. Peltzer 1925 (Anm. 297), S. 175.

⁷⁶³ Vgl. Chong, Alan: The Drawings of Cornelis van Poelenburgh. In: Master Drawings, 25/1987 (1), S. 5.

⁷⁶⁴ Vgl. Sluijter-Seiffert 1984 (Anm. 27), S. 25-56.

Paul Brill. In der frühen Phase der neuen Gattung kristallisieren sich Bartholomeus Breenbergh und Poelenburgh als bedeutendste Figuren heraus. Ihre wichtigste Inspirationsquelle ist neben den Arbeiten Elsheimers, die sie beeindruckten, die ihrer italienischen Kollegen und die Natur selbst. Das italienische Licht in ihren Arbeiten einzufangen, ist ihr oberstes Ziel.⁷⁶⁵ Poelenburgh arbeitet nach seiner Rückkehr weiter im italianisierenden Stil, doch kommt es zu thematischen Veränderungen in seinem Oeuvre. Hat er vormals „alltägliche“ Figuren in seine Landschaften platziert, fällt nun die Bevorzugung jener auf, die der Gegenwart entrückt sind und in eine mythologische oder arkadische Welt zu verorten sind. Die Hinzufügung von biblischer Staffage kommt in seinen Landschaften weiterhin vor, lediglich die Genrefiguren schwinden nach 1625 zunehmend aus seinem Repertoire.⁷⁶⁶

Stechow gliedert die italianisierenden Maler in drei Generationen ein, deren Hauptvertreter Poelenburgh ist, der die erste Generation vertritt. Die zweite Generation stuft er als die bedeutendste ein, zu denen unter anderem Both und Berchem zu zählen sind, sie malen von der Campagna inspirierte Landschaften, die häufig verallgemeinerte Motive beinhalten, wie sich zwischen Ruinen, Bäumen und Felsen windende Pfade, in deren Hintergrund bläuliche Berge den Horizont bilden. Verschiedene Eigenschaften gehen dabei auch auf Claude Lorrain zurück, der für Both eine weitere Quelle der Inspiration darstellt. Die dritte Generation hat bereits zu einem unabhängigeren Stil gefunden. Das Bildsujet „Parisurteil“ nimmt in ihrem Oeuvre eine untergeordnete Bedeutung ein.^{767, 768}

Als Ergebnis einer Gemeinschaftsarbeit von Poelenburgh und Both entsteht um die Mitte des Jahrhunderts das Gemälde „Landschaft mit dem Parisurteil“

⁷⁶⁵ Vgl. Kat. Newcastle upon Tyne 1983: Dutch landscape painting. Newcastle Laing Art Gallery, 1983, S. 25 f.

⁷⁶⁶ Vgl. Sluijter-Seiffert 1984 (Anm. 27), S. 127 f.

⁷⁶⁷ Jan Glauber, ein Schüler von Berchem, greift die Idee des Parisurteils in einer Waldlandschaft noch auf. Vgl. Kat. 66. Im Fokus steht die Präsentation der Liebesgöttin, während ihre Konkurrentinnen warten. Folgt man den schriftlichen Überlieferungen war Venus die Letzte, die vor den Schafhirten trat, sodass Glauber den Moment kurz vor Paris' Entscheidung festgehalten hat.

⁷⁶⁸ Vgl. Stechow, Wolfgang: Dutch landscape painting of the seventeenth century. London 1966 (National Gallery of Art, Kress Foundation studies in the history of European art, 1), S. 147-153.

(Abb. 125)⁷⁶⁹. Die Gestaltung der Natur geht auf Both zurück, welcher dafür eine Farbpalette aus warmen Grün-, Braun- und Ockertönen verwendet. Das Licht der untergehenden Sonne beleuchtet die Protagonisten des Vordergrunds, für die Poelenburgh der verantwortliche Maler ist⁷⁷⁰. Er orientiert sich bei der Gestaltung seines Wettbewerbs sehr genau an Raffael (Abb. 1), dessen Komposition er spiegelbildlich wiedergibt. Sluijter legt in diesem Zusammenhang dar, dass Poelenburghs Bezug zu Raffael über Bloemaert erfolgt, der sich bei seinen Gemälden ebenfalls an der italienischen Vorlage orientiert und seinem vermuteten Schüler daher als Inspirationsquelle dient⁷⁷¹. Weshalb der Bezug über den Umweg Bloemaert erfolgt sein soll, erschließt sich nicht. Insbesondere dann, wenn Poelenburghs Urteilsgruppe eine sehr genaue Wiederholung von jener Raffaels ist, die die wesentlichen Eigenschaften, wie die Flankierung von Venus, das ärgerliche Gebaren von Juno, die Rückansichtigkeit von Minerva sowie den Moment der Apfelübergabe enthält. Bloemaert definiert hingegen Venus mit Paris als eine geschlossene Gruppe, hinter der die beiden teilnahmslosen Verliererinnen angeordnet sind.

Bei dem Parisurteil in Kassel (Abb. 126)⁷⁷² hat sich Poelenburgh ebenfalls an Raffaels Gliederung der Protagonisten orientiert und stellt die Göttinnen in altbekannter Manier dar. Es fehlt dem Bild eine exemplarische Charakterisierung, sodass es dem Betrachter überlassen ist, welche inhaltliche Tiefe er zu erkennen vermag. Auch das ihm zugesprochene Gemälde in Valenciennes

⁷⁶⁹ Vgl. **Kat. 111**

⁷⁷⁰ Die Staffage-Verarbeitung des mythologischen Themas ist nach Massys und Grimmer (vgl. S. 127, Fn. 469) von Coninxloo zu Beginn von 1600 in zwei Bildern umgesetzt worden, der die Urteilsszene in eine weite Landschaft einfügt. Bei dem datierten Werk (vgl. **Kat. 48**) sind die Figuren mit denen von De Clerck ähnlich, wenn die beiden Verliererinnen hinter Venus angeordnet sind. Sie unterscheiden sich lediglich im Grad ihrer Aktivität. Während sie bei De Clerck miteinander korrespondieren, agieren sie bei Coninxloo als unbeteiligte Zuschauerinnen. Zu De Clerck vgl. Abb. 71; **Kat. 40** sowie Abb. 72; **Kat. 42**. In Coninxloos zweiter Auseinandersetzung mit der Thematik ist die Charakterisierung unklar. Die einzelnen Göttinnen sind unter den weiteren weiblichen Protagonistinnen nicht mit Sicherheit zu identifizieren. Prägnant ist der umgekehrte Bedeutungssinn, den Coninxloo der Paris-Figur auferlegt, ist der Schafhirte der einzige der entkleidet auftritt. Vgl. **Kat. 47**. Ein sehr genauer Stich des Gemäldes ist von Nicolaes de Bruyn überliefert, vgl. **Kat. 47a**.

⁷⁷¹ Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 49; 232, Fn. 154.

⁷⁷² Vgl. **Kat. 110**

(Abb. 127)⁷⁷³ zeigt die nahe Verwandtschaft zum italienischen Vorbild. Die bisher als Rückenakt auftretende Minerva ist nach wie vor noch mit ihren Kleidern beschäftigt, doch hat sie sich nun dem Betrachter zugewandt. Zu einer Loslösung von seinem italienischen Vorbild kommt es in einem seiner weiteren Gemälde zum Sujet (Abb. 128)⁷⁷⁴, das 1995 bei Sotheby's verkauft wurde. Venus steht im Zentrum des Bilds und erhält von einem halb auf dem Boden liegenden Paris den Apfel. Ihr Sieg wird durch den fröhlich jubelnden Amor gefeiert⁷⁷⁵, während sich auf der gegenüberliegenden Seite Juno und Minerva zusammengetan haben. Bei den miteinander tuschelnden Verliererinnen gliedert sich Poelenburgh in die Tradition der Nachfolger von Floris ein, wenn sie gemeinschaftlich im Abseits der Urteilsverkündung platziert sind⁷⁷⁶. Für den Betrachter wird deutlich, dass sie zum einen für Paris' Entscheidung keine Rolle gespielt haben und zum anderen ahnt der mit der Thematik vertraute Rezipient Unheilvolles bei ihrem Zusammenschluss. Auf beinahe identische Weise wiederholt ein unbekannter Maler, welcher der Poelenburgh-Schule zugeschrieben wird, die Komposition (Abb. 129)⁷⁷⁷. Er hat die Hauptszene um Merkur erweitert, der den Zankapfel fixiert und auf die beiden Verliererinnen im Hintergrund zeigt. Seine Mahnung, Juno und Minerva zu beachten, kommt für Paris zu spät, denn dieser hat sich bereits für Venus entschieden. Seine Geste warnt jedoch den Betrachter, sich nicht von Venus' Schönheit täuschen zu lassen. Den Triumph der Liebesgöttin betont der Maler zusätzlich mit zwei über ihr schwebenden Putti, die im Begriff sind, ihren Sieg mit einem Blumenkranz kenntlich zu machen. Poelenburghs

⁷⁷³ Vgl. **Kat. 109**

⁷⁷⁴ Vgl. **Kat. 107**

⁷⁷⁵ Ein Motiv, wie es bereits bei Coddess Parisurteil aus den 1630er Jahren verarbeitet wurde, vgl. Abb. 115; **Kat. 46**.

⁷⁷⁶ Eine Steigerung der Abseitsstellung erfährt das Motiv von Juno und Minerva bei dem durch Poelenburgh beeinflussten Cornelis Willaerts, der die beiden Verliererinnen mit deutlichem Abstand zur Urteilsverkündung miteinander tuschelnd zeigt. Die darin dargestellte Innigkeit zwischen Paris und Venus lässt an Moreelses Arbeit denken. Die landschaftliche Gestaltung von Willaerts ist einzigartig für das 16. und 17. Jahrhundert, hat er den Schönheitswettbewerb an die Bucht eines Meeres versetzt. In der Kunstwissenschaft hat das Bild bisher kaum Beachtung gefunden. Vgl. **Kat. 137**

⁷⁷⁷ Vgl. **Kat. 112**. Sluijter sieht in dem Gemälde eine komische Seite der Geschichte dargestellt. In diesem Kontext nennt er ein weiteres Parisurteil der Poelenburgh-Schule, das sich in seinem humoristischen Charakter anschließen soll, wenn Junos und Minervas Ärger auf „lachwekkende manier“ wiedergegeben wird. Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 131 f. Ebenda zitiert. Das von Sluijter verwiesene Bild konnte jedoch nicht nachgewiesen werden.

Kontrastierung der unterschiedlichen Emotionen, die durch den Ausgang des Wettstreits hervorgerufen worden sind, erfährt seine Steigerung in Juno. Sie hat zuvor Minervas hinter vorgehaltener Hand geäußerten Worte gelauscht, den Kopf in den Nacken gelegt und schaut nun in den Himmel, als ob sie von dort Hilfe erwarten könnte. Doch war es gerade ihr Ehemann und Bruder, kurz Jupiter, der ihr den Richter aussucht und den Wettkampf nicht verhindert, den er selbst hätte entscheiden können.

Die prägnante Haltung von Juno greift ein weiterer Nachfolger Poelenburghs auf, Abraham van Cuylenborch hat das Motiv in seiner „Arkadischen Landschaft mit dem Parisurteil“ (Abb. 130)⁷⁷⁸ spiegelbildlich verarbeitet. Der in Utrecht tätige Cuylenborch entlehnt häufig seine Figuren sehr direkt von Poelenburgh und auch seine Behandlung des Parisurteils bildet in dieser Vorgehensweise keine Ausnahme. Die Haltung von Paris, der mehr auf dem Boden liegt als sitzt, ist Poelenburgh ebenso entlehnt wie die Frohlockung von Amor, die er auf einen Putto übertragen hat. Minerva ist wenig einfallsreich als Rückenakt dargestellt. Eingebettet sind seine Protagonisten in eine Landschaft mit stimmungsbildenden Ruinen und einem Ausblick auf felsiges Gebirge. Die Lehrlinge und Nachfolger Poelenburghs, die unter der Bezeichnung der Poelenburgh-Schule zusammengefasst werden, fallen zeitlich mit der zweiten Generation der italianisierenden Landschaftsmaler zusammen. Sie sind zwischen 1615 und 1630 geboren⁷⁷⁹, was dem Zeitraum entspricht, in dem Van Cuylenborchs Geburtsjahr fällt. Die Italianaten der zweiten Generation unterscheiden sich von den Angehörigen der Poelenburgh-Schule in ihrer landschaftlichen Auffassung. Während die Vertreter der Poelenburgh-Schule italienische Hügellandschaften malen, die durch Ruinen, mythologische Figuren oder badende Nymphen den Betrachter in eine klassische Atmosphäre versetzen, liegt der Fokus der italianisierenden Maler auf der südlichen Landschaft, die sie mit zeitgenössischen Personen bevölkern. Im Mittelpunkt steht das „goldene“ Licht.⁷⁸⁰ Die Antiken sind nicht genau zu identifizieren, verleihen dem Bild aber einen stimmunggebenden

⁷⁷⁸ Vgl. **Kat. 58**

⁷⁷⁹ Vgl. Stechow 1966 (Anm. 768), S. 152-155.

⁷⁸⁰ Vgl. Sluijter-Seiffert 1984 (Anm. 27), S. 115.

Charakter, sodass sich der Betrachter in eine arkadische Vergangenheit versetzt fühlt.

Van Cuylenborchs Schülerschaft bei Poelenburgh ist nicht gesichert, aber wenn, dann würde ihn Sluijter-Seiffert zu einen seiner Besten zählen, wodurch er in eine Reihe mit Daniel Vertangen zu stellen ist. Vertangen muss vor Poelenburghs Reise nach Italien (1617) bei ihm in die Lehre gegangen sein, denn nach dessen Rückkehr in die Heimat, hätte Vertangen mit 26 Jahren ein ungewöhnliches Alter für einen Auszubildenden gehabt. Es besteht jedoch auch die Möglichkeit, dass es sich bei Vertangen nicht um einen Schüler von Poelenburgh handelt, sondern um einen Werkstattmitarbeiter, der in seinem Stil arbeitet.⁷⁸¹ In seinen Gemälden zum Paris-Mythos hat er einhellig die Göttin der Zwietracht sowie eine Vielzahl an Putten integriert. Bei dem Bild „Landschaft mit dem Parisurteil“ (Abb. 131)⁷⁸² stellt Sluijter fest, dass Vertangen von Bloemaerts spätem Gemälde von 1636 (Abb. 116) inspiriert worden ist. Besonders deutlich werden die Gemeinsamkeiten bei der sitzenden Minerva und der gestikulierenden Juno.⁷⁸³ Vertangens Rückgriff auf Elemente der bloemaertschen Komposition droht bei dem Gewirr an zusätzlichem Figurenpersonal unterzugehen; wie überhaupt die Urteilsszene. Während mehrere männliche Gestalten die nackten Göttinnen betrachten, ist eine Gruppe weiterer Frauen durch ein halbes Dutzend Putten, die gemeinsam mit Eris den Himmel bevölkern, von dem Spektakel abgelenkt. Hinter ihnen eröffnet sich eine Landschaft, die dem Bild Tiefe verleiht. Auf einem Hügel erstreckt sich das Gerippe einer Ruine. Die Urteilsszene ist vor einem waldbestandenen Hintergrund angeordnet, in dem schemenhaft weitere Beobachter zu erkennen sind. Die Anordnung von Paris und Merkur an einen Brunnen ist für den Entstehungszeitraum von Vertangens Gemälde ungewöhnlich, ist dieses Rudiment seit Van Balens I. Rückgriff (Abb. 82) zu Beginn des Jahrhunderts nicht mehr aufgegriffen worden. Der Verwendung des formal „veralteten“ Motivs mag in Verbindung mit Arkadien stehen und kennzeichnet hier den *locus amoenus*, deren Bewohner dem Hirtenstand angehören. Durch

⁷⁸¹ Vgl. Sluijter-Seiffert, Nicolette: The School of Cornelis van Poelenburch. In: Amy Golahny und Mia Mochizuki (Hg.): In His Milieu. Essays on Netherlandish art in memory of John Michael Montias. Amsterdam 2006, S. 445 f.

⁷⁸² Vgl. **Kat. 133**

⁷⁸³ Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 46; 232, Fn. 155.

Paris' Entscheidung wird das pastorale Land, das in seiner Idylle Muße begünstigt und vollendete Glückseligkeit bedeutet, zum *locus terribilis*.

Inhaltlich und motivisch gemäßiger ist Vertangens zweites Parisurteil (Abb. 132)⁷⁸⁴. Ausgangspunkt ist unübersehbar Raffaels Komposition, welche über Poelenburgh rezipiert worden ist. Markantes Merkmal der Urteilsgruppe ist Minerva, die im Vergleich zu Raffaels Werk einen leicht vergrößerten Abstand zu ihren beiden Konkurrentinnen einnimmt und im Begriff ist, sich von der Urteilsverkündung zu entfernen. Auf dieselbe Weise hat Poelenburgh die Szene in seiner Gemeinschaftsarbeit mit Both (Abb. 125) verarbeitet. Poelenburghs Adaption von Raffael greift sein Schüler Vertangen auf und fokussiert dabei die Urteilsgruppe als Hauptmotiv des Gemäldes. Die landschaftliche Umgebung ist reduziert und die Figuren sind nicht als Staffage begriffen. Das Motiv von Minerva, wie sie sich wegdreht, um den Ort ihrer Schmach zu verlassen, ist von einem unbekanntem Maler auf ähnliche Weise verarbeitet (Abb. 133)⁷⁸⁵, welcher im Umkreis von Brueghel II. verortet wird. Eine gewisse Verwandtschaft lässt sich bei der Umsetzung ihrer Urteilsgruppe nicht von der Hand weisen. Aufgrund der Anonymität kann nicht gesagt werden, in welcher Beziehung die Künstler zueinandergestanden haben. Die vage Datierung des Auktionshauses Bonhams, die sich zwischen 1601 und 1678 erstreckt⁷⁸⁶, orientiert sich an den Lebensdaten von Brueghel II. und ist vom R.K.D. auf dessen wirksame Phase zwischen 1616-1678 reduziert worden⁷⁸⁷, was jedoch bei der Frage, wer die impulsgebende Kraft gewesen ist, nicht weiterhilft. Möglicherweise kann das typisch flämische Motiv von Merkur, wie er bei der Urteilsvergabe hinter einem Baum hervortritt, Hilfe zur Einschränkung des Datierungszeitraums schaffen, ist es doch lediglich bis in die frühen 1630er Jahre verwendet worden. Eine Datierung der „Landschaft mit dem Parisurteil“ ist demgemäß zwischen 1616 und 1635 wahrscheinlich, einem Zeitraum, in dem sich Poelenburgh sowohl in Italien aufgehalten hat und bereits wieder in seine Heimat zurückgekehrt ist, wo es möglicherweise zu einer Begegnung zwischen den beiden Malern gekommen

⁷⁸⁴ Vgl. [Kat. 132](#)

⁷⁸⁵ Vgl. [Kat. 38](#)

⁷⁸⁶ Das Gemälde ist in London, Bonhams (25.04.2007, Losnr. 110) zur Ersteigerung angeboten worden.

⁷⁸⁷ Vgl. R.K.D.-Abb. Nr. 0000195861.

ist. Eine Datierung, die die 1630er Jahre fokussiert, impliziert, dass der Impuls für dieses Motiv aus Flamen kommt und in den nördlichen Niederlanden durch Poelenburgh seine Verbreitung gefunden hat.

Gerard Hoet I., ebenfalls ein Nachfolger von Poelenburgh, der sich in Stil und Themenwahl von ihm beeinflusst zeigt, verarbeitet in einem seiner Gemälde (Abb. 134)⁷⁸⁸ die Urteilsgruppe mit der davoneilenden Verliererin auf entsprechende Weise. Der Maler hat sich mehrfach mit dem Mythos auseinandergesetzt und gehört mit dem späten Entstehungszeitraum seiner Bilder um 1700 bereits zu einer Minderheit an Malern, die die Geschichte noch zum festen Bestandteil ihres künstlerischen Repertoires zählen. Indem seine Protagonisten im Bild mehr Raum einnehmen und nicht als Staffage in der Landschaft agieren, erinnert sein Gemälde an das Vertangens. Im Vergleich zu ihm hat Hoet I. die beiden Verliererinnen miteinander ausgetauscht, ihre Handlung ist dabei dieselbe geblieben. Dabei übernimmt er Vertangens Detail von Juno, die bei ihm beide Male mit ihrem Zepter auf Eris im Himmel verweist (Abb. 131; Abb. 132), was im Zusammenhang von Hoets I. Juno weniger Sinn macht, da er auf die für Vertangen typische Überbevölkerung des Himmels verzichtet, sodass die Göttin ins Leere zeigt. Um als Drohbärde gewertet zu werden, fehlt ihr das Energische.

In zwei seiner weiteren Werke (Abb. 135; Abb. 136)⁷⁸⁹ kommt es zu einer Erweiterung des Figurenpersonals, die für die Erzählung des Mythos ohne Belang sind. Der Fokus liegt in beiden Versionen auf den unterschiedlichen Reaktionen der Göttinnen. Juno ist in gesteigerter Aggression als bei Raffael wiedergegeben, hat sie doch einmal sogar die Hand zur Faust geballt. Im Mittelpunkt steht die idealisierte Nacktheit der Göttinnen bei ihrem individuellen Verhalten auf die Situation. Eine weitere Bedeutungsschicht bieten beide Bilder dem Betrachter nicht an. Welche Semantik Hoets I. als Pendantgemälde konzipierte Darstellung (Abb. 137)⁷⁹⁰ einnimmt, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, lässt sich der Inhalt des Gegenstücks nicht

⁷⁸⁸ Vgl. **Kat. 70**

⁷⁸⁹ Vgl. **Kat. 71** und **Kat. 72**

⁷⁹⁰ Vgl. **Kat. 69**. Das Gemälde ist zusammen mit seinem Pendant mit demselben unbestimmten Titel zur Versteigerung gestanden.

identifizieren. Dass es sich bei dem anderen Gemälde um die Darstellung des Schönheitswettbewerbs handelt, hat bisher keine Beachtung gefunden, was sich in der allgemein formulierten Betitelung „Arkadische Landschaft mit Figuren bei einer Ruine“ niedergeschlagen hat. Kompositorisch greift Hoet I. auf das seit geraumer Zeit nicht mehr verwendete Motiv der sitzenden Verliererin zurück, die gemeinsam mit ihrer Konkurrentin Venus einrahmt und an die anfänglichen Beschäftigungen aus den 1570er Jahren erinnert, wie beispielsweise die Arbeit von Van den Broeck (Abb. 64).

Ein weiteres Pendantgemälde mit dem Parisurteil, das in den Wirkungskreis von Poelenburgh zu verorten ist, ist lediglich für den Utrechter Maler Jan van Bijlert mit Sicherheit überliefert⁷⁹¹. Seine künstlerische Ausbildung erfährt er durch Bloemaert bevor er nach Italien reiste, möglicherweise hielt er sich auch einige Zeit in Frankreich auf⁷⁹². Bijlerts Arbeiten sind durch die Strömung des Caravaggismus geprägt, doch zeigen einige auch die Beeinflussung durch Poelenburgh.⁷⁹³ Das Pendant zu seinem Parisurteil (Abb. 138)⁷⁹⁴ stellt die Entdeckung der Schwangerschaft von Callisto durch Diana und ihren Nymphen dar. Die Anhänger der Poelenburgh-Schule griffen die beiden Geschichten zwar häufig in ihrem malerischen Oeuvre auf, doch ist ihre Kombination als Pendantpaar einzigartig.

⁷⁹¹ Man vermutete teilweise, dass zu der Gemeinschaftsarbeit von Both und Poelenburgh (Abb. 125) das Gemälde „Landschaft mit Nymphen“ (Rom, Busiri-Vici Sammlung) als Pendant entstand. Weitere Anhaltspunkte dafür fehlen. Vgl. Kat. Dordrecht 2000/2001 (Anm. 701), S. 272.

⁷⁹² Sandrart nennt als weiteres Reiseziel von Bijlert Frankreich. Vgl. Peltzer 1925 (Anm. 297), S. 177. Es fehlen jedoch zeitgenössische Dokumente, die seine Aussage belegen könnten. Ausführlich zu seiner Biografie vgl. Hoogewerff, Godfried Johannes: Jan van Bijlert. Schilder van Utrecht (1598-1671). In: Oud Holland, 80/1965 (1-2), S. 3-32 und Huys Janssen, Paul: Jan Van Bijlert 1597/98-1671. Catalogue raisonné. Diss. Amsterdam 1998 (OCULI. Studies in the Art of the Low Countries, 7), S. 9-50. Mit seinem Konfessionswechsel in Rom sowie der Toleranz gegenüber der Multi-Religiosität in Utrecht beschäftigten sich neben Huys-Janssen (S. 13; 41) besonders auch Kaplan, Benjamin J.: Confessionalism and its Limits: Religion in Utrecht, 1600-1650. In: Kat. Baltimore 1997: Masters of light. Dutch painters in Utrecht during the Golden Age. The Walters Art Gallery, Baltimore 1997, S. 70 f.

⁷⁹³ Vgl. Huys Janssen 1998 (Anm. 792), S. 35-54.

⁷⁹⁴ Vgl. **Kat. 17**. Die Pendantgemälde sind gemeinsam in New York, Sotheby's (24.04.1995, Losnr. 88) zur Ersteigerung angeboten worden.

Zu einer thematischen Überschneidung von Pendantpaaren kommt es lediglich bei Laïresse⁷⁹⁵ (Abb. 139)⁷⁹⁶ und Van Mander, die beide als Gegenpart zum Paris-Mythos das Midasurteil darstellen. Während Van Mander in seinem *Schilder-Boeck* die antithetische Formulierung von Pendantpaaren betont⁷⁹⁷, ist das Bindeglied bei Bijlert die moralische Lektion: Fehlende Tugend bei Paris und leichtfertiger Umgang mit Keuschheit bei Callisto⁷⁹⁸ haben für beide Protagonisten verheerende Folgen und sind als unmissverständliche Mahnung an den Betrachter adressiert. Aber auch Van Mander hält sich bei seiner Kombination aus Midas- und Parisurteil nicht an sein eigenes formuliertes Diktum, denn die beiden Themen stellen übereinstimmend eine Warnung vor einem Fehlurteil dar⁷⁹⁹. Die Belehrung findet zielgerichtet und direkt an den Betrachter statt.

Bijlert wiederholt in seinem Gemälde „Diana entdeckt Callistos Schwangerschaft“ die Personengruppe von Poelenburghs gleichnamigen Bild in der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 140). Aufgrund dieser Übernahme hält es

⁷⁹⁵ Laïresse hat eine ungewöhnliche Lösung für die Thematik gefunden, wenn er die Göttinnen auf einer Anhöhe positioniert und Paris, seinen untergeordneten Rang betonend, vor ihnen kniet. Sluijter hält für das Gemälde eine Visualisierung der *vita triplex* möglich. Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 132.

⁷⁹⁶ Vgl. **Kat. 78**

⁷⁹⁷ Vgl. Moiso-Diekamp, Cornelia: Das Pendant in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Diss. Frankfurt a. M. 1987 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 28, Kunstgeschichte, 40), S. 23.

⁷⁹⁸ Nach heutigem Verständnis beschreibt Jupiters „Verführung“ von Callisto eindeutig eine Vergewaltigungsszene und auch Ovid thematisiert den Bereich, wenn er den Leser an den psychischen Qualen Callistos teilhaben lässt. Vgl. Ov. Met. II, 409-411. Zu Ovids Zeiten ist es ungewöhnlich, dass ein Übergriff von Jupiter als Missbrauch gewertet wird, war der erzwungene Beischlaf an einer freien Römerin lediglich dann negativ zu bewerten, wenn es das Interesse des Vaters oder gar des Ehemannes verletzte. Vgl. Holzberg, Niklas: Ovid. Dichter und Werk. München 1997, S. 133 f.

⁷⁹⁹ Die Geschichte von Midas hat wie auch das Parisurteil eine gewisse Flexibilität in seiner Ausdeutbarkeit durchlebt, verstand man es zu Beginn als pädagogisch-moralisches Beispiel, kommt im Laufe der Zeit eine musikalisch-ästhetische Konnotation hinzu, bis man es auch als Gleichnis des triumphierenden Kunstbegriffs verstand. Für das Pendant ist die erste Auslegung wahrscheinlich. Vgl. Raspe, Martin: Strijdt tegen Onverstand. Das Urteil des Midas und die Virtus der Landschaftsmalerei bei Gillis van Coninxloo, Karel van Mander und Hendrick Goltzius. In: Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 54/2003, S. 160.

Huys Janssen für nicht unwahrscheinlich, dass sich Bijlert auch bei dem Parisurteil von einem ähnlichen Modell Poelenburghs inspirieren lässt.⁸⁰⁰ Bijlerts Paris zeigt sich bei seiner Wahl für die schönste Göttin noch unentschieden, auch von Poelenburgh sind zwei Werke bekannt, die den noch offenen Ausgang fokussieren. Das Gemälde in Pommersfelden (Abb. 141)⁸⁰¹ ist dabei auszuschließen, thematisiert es einen Zeitpunkt vor dem Wettkampf, als Paris die Einweisung in den Wettkampf erhält, währenddessen die Göttinnen im Vordergrund ihren Streit von der Hochzeitsfeierlichkeit nun auf dem Ida fortsetzen⁸⁰². Dieselbe unbestimmte Entscheidung von Bijlerts Paris hat Poelenburgh in seiner Zeichnung in Kopenhagen festgehalten⁸⁰³. Die Göttinnen sind auf bekannte Weise vor Paris arrangiert und nehmen für den Betrachter die dreifache Ansichtigkeit ein – so wie sie Poelenburghs vermuteter Lehrer Bloemaert überwiegend verarbeitet hat. Bijlert hingegen trennt seine Göttinnen (Abb. 138) und stellt Juno gemeinsam mit Venus dar, während Minerva im Vordergrund auf einem Felsen ihren Platz eingefunden hat. Die Aufteilung der Protagonisten sowie der dargestellte Moment erinnern an Coddés Parisurteil von 1635 (Abb. 115), während die leicht nach hinten versetzten Göttinnen auf Poelenburghs Ausführung (Abb. 128) verweist, was ein weiteres Mal von einem Anhänger der Poelenburgh-Schule (Abb. 129) auf ähnliche Weise adaptiert worden ist.

Die Arbeiten von Poelenburgh und seinen Nachfolgern sind als die letzte bedeutende Strömung für die Rezeption des Parisurteils in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts zu bezeichnen, der Mythos verschwindet danach in spezialisierten Nischen. Ein abschließendes Ballungszentrum neu entstandener Werke lässt sich zwischen den 1640er und 1660er Jahre festlegen, welches überwiegend um diesen Künstlerkreis in Holland zu verorten ist. Die Bear-

⁸⁰⁰ Vgl. Huys Janssen 1998 (Anm. 792), S. 111.

⁸⁰¹ Vgl. **Kat. 108**

⁸⁰² Auch in diesem Gemälde erkennt Sluijter, dass die Geschichte auf komisch-anekdotische Weise wiedergegeben ist und bezieht sich dabei wiederholt auf Hoofts Stück. Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 131.

⁸⁰³ Vgl. **Kat. 106**. Kurioserweise erkennt Chong in dem Arrangement der Urteilsgruppe Ähnlichkeiten mit Poelenburghs Gemälde in Pommersfelden, sodass es sich seines Erachtens um eine Vorstudie handeln könnte. Vgl. Chong 1987 (Anm. 763), S. 48 f.

beitungen zeigen, dass die Motive Poelenburghs von seinen Anhängern wiederholt werden. Es gelingt ihnen jedoch nicht, die angeregte Bildidee weiterzuentwickeln und mit neuer inhaltlicher Tiefe zu bereichern. Im Fokus steht die Sinnlichkeit der Göttinnen. Währenddessen entstehen von flämischer Hand kaum mehr Darstellungen zum Parisurteil. Die Maler haben sich neuen Themen zugewandt.

7.3 Zusammenfassung und ein Ausblick – Schlechte Zeiten für Paris

Die Beschäftigung mit der Thematik fällt gegen Ende des Jahrhunderts überwiegend singular aus, eine Ausnahme stellen Hoet I. und Willem van Mieris dar. Bei Letzterem setzt sich die hohe Produktivität aus seinen Zeichnungen und Vorstudien zum Schönheitswettbewerb zusammen, stammen allein aus den 1690er Jahren drei solcher Arbeiten. Während die Brüsseler Fassung vermuten lässt⁸⁰⁴, dass Paris noch den Zankapfel in seinen Händen hält, ist in den beiden anderen Zeichnungen der Moment festgehalten (Abb. 142; Abb. 143)⁸⁰⁵, in welchem die Entscheidung längst gefallen ist. Einen retardierenden Moment baut der Maler dadurch ein, dass er die Demaskierung von Venus akzentuiert. Bei den miteinander verwandten Werken fällt auf, dass Venus in der Zeichnung von 1692 eine stärkere Negation erfährt, wenn sie triumphierend mit dem Apfel in der Hand auf den Schafhirten herabblickt. Dass er ein Fehlurteil getroffen hat, wird ihm in beiden Versionen jäh bewusst, doch seine zurücknehmende Geste kommt zu spät. Das Sinnige ist damit klar formuliert, die mit einer Entscheidung einhergehende Konsequenz ist die Variable, die im Voraus durch Kontemplation näher zu bestimmen ist. Die Figurengruppe von Paris und Venus aus der Arbeit von 1692 wiederholt

⁸⁰⁴ Vgl. **Kat. 84**. Das Parisurteil befindet sich in verso einer Kompositionsstudie.

⁸⁰⁵ Vgl. **Kat. 85** und **Kat. 86**. Zu der Leidener Zeichnung nennt Bolten ein dazugehöriges Gemälde von 1692, Öl auf Leinwand (45 x 76,5 cm), Privatsammlung, F. P. C. Hope sowie ein weiteres von 1691, Öl auf Leinwand (53,2 x 73,5 cm). Vgl. Bolten, Jaap: Alte Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Universität zu Leiden. Amsterdam 1986, S. 178, Fn. 6. Letzteres ist unbekannt und nicht bildlich überliefert (vgl. **Kat. 87**). Das Gemälde von 1691 galt bis zum Jahr 2014 verschollen und ist bei einer Auktion bei Christie's in Paris (01.04.2014, Losnr. 25) erstmalig wieder in Erscheinung getreten. Da das Gemälde eine Datierung trägt, ist der Entstehungszeitraum auf 1705 zu korrigieren, vgl. Abb. 144; **Kat. 88**.

Mieris in seinem Gemälde aus dem Jahr 1705 (Abb. 144)⁸⁰⁶, deutet sie aber um. Paris hat sich soeben entschieden und offeriert Venus den Apfel. Die beiden Konkurrentinnen geben vor, kein Interesse daran zu haben und zeigen sich in ihr Gespräch vertieft. Van Mieris greift in ihrer Zusammensetzung aus stehender und sitzender Göttin auf das altbekannte Motiv von Floris und seinen Nachfolgern zurück. Das Bündnis der beiden Verliererinnen hat auch Anfang des 18. Jahrhunderts nichts an seiner Gültigkeit verloren und durchzieht mittlerweile die Bilder seit der ersten Verarbeitung des Themas, einer Zeit, in der man sich von der alten Tradition des Paristraums gelöst hat.

War der Mythos über Jahrzehnte hinweg zu einem Allgemeingut in Literatur und Kunst avanciert, was als Indikator seiner Beliebtheit zu bewerten ist, verschwindet die Geschichte zunehmend in spezialisierte Nischen, zu denen von Beginn an die historischen Porträts zählten. Van Mieris' Ölgemälde aus dem Jahr 1717 (Abb. 145)⁸⁰⁷ gehört vermutlich dieser besonderen Gattung an. Die Urteilsszene ist, wie bereits bei Bol, auf Paris, Venus und Amor zugespitzt und bedingt daher eine entsprechende Interpretation. Die Liebesgöttin ist bei Van Mieris ebenfalls noch nicht durch den Apfel als Siegerin gekennzeichnet, doch bestehen keine Zweifel daran, dass sie die rechtmäßige Besitzerin ist. Dies ist bereits durch die Reduzierung auf sie, als alleinige Option, ersichtlich. Es wird die richtige Entscheidung des Paris-Mannes für seine Frau glorifiziert, die die legitime Besitzerin des Apfels ist. Eine Ausprägung, bei welcher jegliche negative Konnotation fehlt und die im Kontext des Auftraggebers mit dem Sinngehalt der Liebes- und Hochzeitsdichtung verschmilzt.

Bei den Gemälden, die nicht in diesem persönlichen Zusammenhang entstanden sind, fällt ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die zunehmende

⁸⁰⁶ Vgl. **Kat. 88**

⁸⁰⁷ Vgl. **Kat. 89**. Eine noch vorhandene Spannungirlande zeigt, dass das Gemälde nachträglich aus einer größeren Leinwand herausgeschnitten wurde. Vgl. Schölzel, Christoph: Zur Maltechnik der Leidener Feinmaler. In: Kat. Dresden 2000: Von der Lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2000, S. 15. Van Mieris variiert landschaftliche Versatzstücke aus anderen mythologischen Szenen für seinen Hintergrund. Vgl. Kat. Dresden 2000: Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2000, S. 106 f.

inhaltliche und kompositorische Verarmung auf. Zeigen sich die Maler in ihrer anfänglichen Auseinandersetzung noch kritisch gegenüber der Geschichte, wenn sie Analogien zum Sündenfall evozieren oder durch gezielte Tiersymbolik vor der Wollust mahnen, flachen die Bilder zunehmend ab. Tiefere Bedeutungsschichten sind nicht mehr zu erkennen. Damit einhergehend nimmt die Orientierung an der raffaelesken Ansicht der Göttinnen zu. Dass dem Interesse an der Sinnlichkeit ein gewisser Stellenwert bei der Motivation des Bildeinkaufs zuzusprechen ist, kann gezeigt werden, da sich die Bilder nie durchgesetzt haben, bei denen zugunsten einer moralisierenden Ausdeutung auf die Nacktheit der Protagonisten verzichtet worden ist. Dennoch sinkt mit der einhergehenden Inhaltsarmut auch das Nachfrageverhalten. Vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen Lage des Lands soll die Ursache nach dem Rückgang geklärt werden. Denn die Verarmung des Bildinhalts kann nicht als Hauptursache verantwortlich gemacht werden, wenn der Kunde einerseits die Sinnlichkeit wünscht und er andererseits das Bild weiterhin moralisch auslegen kann, denn die zugrundeliegende Narration ermöglicht ebendiese Vorgehensweise, wenn sie von Oberflächlichkeit, Bestechungen und Erotik berichtet. Möglicherweise liegt aber genau in dieser Eigenschaft die Problematik begründet. Bevor jedoch im sozio-ökonomischen Teil die relevanten Faktoren hinterfragt werden, die sich unmittelbar auf die Produktion und den Herstellungsprozess von Gemälden auswirken, ist ein Spezifikum der Behandlung des Parisurteils zu untersuchen, bei welchem die Sage als Bestandteil eines umfassenden Bildprogramms verarbeitet ist. Die didaktische Botschaft wird im Zusammenwirken der einzelnen Elemente im Bild greifbar, deren Komplexität sich ausschließlich dem *liefhedder der schilderyen* eröffnen.

8 Der Wettstreit als Bestandteil des Bildprogramms

Neben den Gemälden, die den Mythos in den Fokus ihrer Auseinandersetzungen stellen, ist im 17. Jahrhundert eine Anzahl an Gemälden entstanden, die den Schönheitswettbewerb als Bestandteil in einen größeren Themenkomplex integrieren. Die Göttermahlzeiten, die ihren Anfang in den nördlichen Niederlanden nehmen, erfahren durch die holländischen Maler Wtewael und Van Haarlem beim Sujet der Peleus-Hochzeit ihre besondere Interpretation durch die Eingliederung des Parisurteils. Die Gewichtung, die die mythologische Geschichte hierin einnimmt, geht über ihre bloße Bedeutsamkeit als Folge der Hochzeitsfeierlichkeit hinaus, bei welcher der Streit unter den eitlen Göttinnen ausgebrochen ist. Dem Bildinhalt kann eine Gewichtung auferlegt werden, die sowohl einen politischen Bereich berührt als auch Bedingungen formuliert, die vorherrschen müssen, damit sich die Malerei in ihrer Gänze entfalten kann. Bildimmanente Äußerungen über die Kunst sind ebenfalls Teil des Programms der gemalten Gemäldegalerien, an dieser Stelle wird, wie in keiner anderen Gattung, die Malerei selbst als bestimmendes Sujet im Bild zelebriert. Die mit zahlreichen Kunstgegenständen ausgestatteten Räume, bei denen die Gemälde am stärksten vertreten sind, bieten dem Betrachter eine Bandbreite der Interpretation an. Für die inhaltliche Entschlüsselung hilft zumeist weniger die Betrachtung von themenverwandten Bildern *en miniature* weiter, sondern vielmehr die Gemälde, die durch Position, Form und Größe im Sammlungsraum miteinander korrespondieren. Die Parisurteil-Darstellungen können dabei von richtungsweisendem Charakter für die Bildbetrachtung und die Semantik sein. Während dem Mythos in den Galeriebildern mehrheitlich eine positive Deutung zukommt, nehmen die Miniaturdarstellungen in den Werken von Frans Francken II. eine weitaus kritischere Funktion ein. Eine Haltung, die ebenfalls bei der Visualisierung des Schönheitswettbewerbs als sogenanntes Nebenbei-Medium zu finden ist, bei dem die Geschichte wie beiläufig integriert ist, sodass sie kaum auffällt oder teilweise sogar nicht mit Eindeutigkeit zu identifizieren ist. Für diese Arbei-

ten lässt sich mit Sicherheit feststellen, dass sich der Bildinhalt in seiner Gesamtheit nicht ohne das *en passant* behandelte Sujet erschließen lässt. Die Funktion, die die Geschichte dabei einnehmen kann, ist unterschiedlich. Dem Mythos obliegt die Möglichkeit, einen Diskurs über die Bedingungen der Malerei ebenso anzustoßen, wie er den Betrachter zum Nachdenken über die eigene Lebensführung anregen kann.

8.1 Die Interaktion des Mythos *en miniature*

Für das flämische Spezifikum der gemalten Gemäldegalerien, die das Parisurteil als Miniaturbild oder -zeichnung integrieren, lässt sich keine Stereotype für die Bedeutung des Mythos anwenden, interagiert er mit anderen Motiven im Sammlungsraum, sodass zur inhaltlichen Erfassung ein Überblick über die ausgestellten Kunstgegenstände und der anwesenden Figuren erforderlich ist. Das aus kompositorischen Gründen bereits gesondert behandelte Miniatur-Parisurteil von Rubens (Abb. 146.1) kann erst in seinem ursprünglichen Kontext seine gesamte inhaltliche Gewichtung entfalten, wo es an prominenter Stelle in dem Gemälde „Die Allegorie des Gesichts- und Geruchssinns“ (Abb. 146)⁸⁰⁸ hängt. Der aus zwei Bildern bestehende Sinnenzklus, welcher unter der Anleitung von Brueghel I. und Rubens für das Erzherzogenpaar entstanden ist⁸⁰⁹, legt eine Deutung des Miniaturbilds nahe, die im Zusammenhang des visualisierten Sinns steht – so erschließt sich die Streitfrage, die Paris zu lösen hat, allein dem Augensinn. Die dem Gemälde namensgebenden

⁸⁰⁸ Vgl. [Kat. 147](#)

⁸⁰⁹ Vgl. Rubens und weitere Künstler Antwerpens: Allegorie des Gefühls, des Gehörs und des Geschmacks (1617/1618), Öl auf Leinwand (175 x 264 cm), Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. P01404. Die Datierung der beiden Werke ist durch die Ausführungen Maeyers weiter gefestigt worden. Ob beide Werke durch den Brand im Brüsseler Schloss 1731 zerstört wurden, wie Maeyer darlegt, oder ob es sich lediglich im Thema und im Aufbau um ähnliche Werke handelt, kann nicht gesagt werden, sind Einzelheiten über deren Aussehen nicht bekannt. Vgl. Maeyer, Marcel de: Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de 17. eeuwse schilderkunst in de zuidelijke Nederlanden. Brüssel 1955 (Verhandelingen van de Koninkl. Vlaamse Acad. voor Wetenschappen, Lettere en Schone Kunsten van Belgie, 5), S. 43, 112, 118 f., 156, 171. Speth-Holterhoff hat keine Zweifel, dass es sich um Repliken handelt, die zur selben Zeit ausgeführt worden sind. Vgl. Speth-Holterhoff 1957 (Anm. 34), S. 58. Ertz schließt es aus, dass es sich dabei um Kopien handelt. Vgl. Ertz, Klaus: Jan Brueghel d. Ä. (1568-1625). Die Gemälde. Köln 1979, S. 356 f.

Personifikationen sind auf der linken Seite dargestellt. Der Gesichtssinn betrachtet sich im Spiegel, der ihr von einem Putto vorgehalten wird. Ihr gegenüber steht der Geruch, der eine mindere Bedeutung für das Bild einnimmt. Ihren Sinn verdeutlichend, riecht sie an einer Blume. Weitere werden ihr von einem geflügelten Putto entgegengehalten. Hinter der Figurengruppe eröffnet sich eine fiktive Galerie, die von einem breiten Gang durchzogen wird. Gattungsspezifisch lässt sich der Sammlungsraum von links nach rechts lesen, beginnend mit den kostbaren Prunkgefäßen und dem edlen Schmuck auf dem Tisch der Personifikationen. Auf der linken Seite öffnet sich die Galerie mit Skulpturen und Büsten, der Hauptteil der Sammlung machen jedoch die Gemälde aus.⁸¹⁰ Bei den Bildern der rechten Schauwand fällt auf, dass die gerahmten Werke leicht über die Wand hinausstehen, wodurch sie die daran angrenzende Galeriewand verdecken und dem Betrachter einen Einblick verwehren, was an der zweiten Wand des langen Flurs zu bewundern wäre. Die architektonischen Begrenzungen sind verunklärt, „wo genau der Galerieraum beginnt, lässt sich nicht mehr sagen“⁸¹¹. Die Deckenbegrenzung wird durch die Bilder der obersten Reihe vom Bildrand beschnitten⁸¹², darunter auch das Parisurteil.⁸¹³ Es gehört zu den großformatigsten Bildern im Raum und eine bloß negative Auslegung der Geschichte würde dem Werk nicht gerecht. Existentiell für seine Integration an der Schauwand ist vielmehr der Grund, weshalb Jupiter Paris zum Richter ernannt, berichten einige der antiken Autoren, dass der Schaffhirte aufgrund seiner Fähigkeit erwählt wurde, den Superlativ der Schönheit erkennen zu können⁸¹⁴. Dass die Auswahl des Schiedsrichters nach diesem bestimmten Gesichtspunkt erfolgt, formuliert eine wesentliche Eigenschaft über das Sehen: Es obliegt nicht jedem Sehenden die Fähigkeit, die höchste Form von Schönheit zu erkennen. Folglich kann in verschiedene Rangstufen des Sehens unterschieden werden. Müller Hofste-

⁸¹⁰ Vgl. Müller Hofstede 1984 (Anm. 567), S. 264.

⁸¹¹ Ganz, Ulrike Dorothea: Neugier und Sammelbild. Rezeptionsästhetische Studien zu gemalten Sammlungen in der niederländischen Malerei ca. 1550-1650. Weimar 2006, S. 209.

⁸¹² In Jan Boots' Replik ist die obere Reihe dermaßen vom Bildrand abgeschnitten, dass die Protagonisten des Parisurteil-Bilds lediglich noch von der Hüfte abwärts zu sehen sind, vgl. **Kat. 147a**.

⁸¹³ Vgl. Ganz 2006 (Anm. 811), S. 208 f.

⁸¹⁴ U. a. erwähnt bei Lukian. dial. deor. XX.

des Darlegung zu den Bedeutungsebenen im Bild kann nichts mehr hinzugefügt werden, unterteilt er das Bild in vier Rangebenen, von denen die Affen des Vordergrundes die niedrigste Form verdeutlichen, glotzen sie ohne zu verstehen. Danach folgt die wissenschaftliche Schau, worauf das im Vordergrund befindliche Fernrohr ein Indiz ist. Die dritte Rangstufe wird durch die in der Prudentia zur Selbsterkenntnis kommende Visus verkörpert⁸¹⁵. Die höchste Bedeutungsebene wird durch das Gemälde mit dem blinden Sehenden verkörpert, das diagonal rechts zum Parisurteil hängt, denn trotz (oder gerade wegen) seiner physischen Einschränkung erkennt der Blinde den wahren Herrn und hält seine Hände zum Gebet gefaltet. Das geistige Sehen des Blinden beschreibt die spirituelle Schau. Als inhaltliches Pendant zur „Heilung des Blinden“ tritt das auffälliger im Sammlungsraum platzierte Miniaturgemälde „Die Anbetung der Hirten“ auf.⁸¹⁶

Welche Art des Sehens wird aber durch das Gemälde „Parisurteil“ verkörpert? Da der Schafhirte im Gegensatz zu Müller Hofstedes Charakterisierung⁸¹⁷ nicht als törichter und von seinen Trieben gesteuerter Richter dargestellt ist, ist er auch nicht dem eiteln Glotzen der Affen zuzuordnen⁸¹⁸. Paris hat nichts mit einem nach Befriedigung Lechzenden gemein, so ist sein Beschauen der Göttinnen kein begieriges Begaffen. Durch seine Vorgehensweise, wie er versucht, eine Entscheidung zu finden, ist er in die Nähe von Visus zu bringen. In Betrachtung versunken, soll sich ihm die Antwort nach höchster Schönheit erschließen. Zudem fällt eine gewisse kompositorische Verwandtschaft zwischen den Protagonisten des Parisurteil-Bilds und der Figurengruppe der beiden Sinne auf. Der rotgewandeten Venus antwortet der Geruchssinn, der dem Gesichtssinn gegenüber steht wie die schöne Göttin

⁸¹⁵ Müller Hofstedes Weiterführung, dass der Personifikation ebenjene Selbsterkenntnis verwehrt bleibt, da sie sich selbst im Spiegel betrachtet und nicht die religiösen Bilder, wodurch die Heilserkenntnis zu erlangen wäre, widerspricht Härtling nachvollziehbar. Als Geschenk an die Erzherzöge handelt „es sich bei den Personifikationen um verkappte Tugend- und Herrscher-Allegorien“ und auch „die Prudentia, die Klugheit, [ist] eine der Kardinaltugenden, somit eine der Fürstentugenden“, und nicht in ihrer geringeren Einstufung wie bei Müller Hofstede zu verstehen. Vgl. Härtling, Ursula Alice: Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Freren 1989 (Flämische Maler im Umkreis der großen Meister, 2), S. 114 f., ebenda zitiert.

⁸¹⁶ Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 179 f.

⁸¹⁷ Vgl. hierzu die Ausführungen ab S. 167.

⁸¹⁸ Vgl. Müller Hofstede 1984 (Anm. 567), S. 277.

vor Paris. Diese Analogie kann als weiterer Hinweis für Paris' Kontemplation gesehen werden, hat Müller Hofstede diese Regung schließlich für den Gesichtssinn manifestiert. Zusätzlich wird die Verbindung durch die einfallenden Sonnenstrahlen betont, welche die beiden Motive im Bild miteinander verbinden.⁸¹⁹ Indem es sich bei dem Miniaturbild nicht um die Versinnbildlichung eines törichten Urteils handelt, verliert Müller Hofstedes Argumentation des *in malo* zu deutenden Parisurteils an Grundlage, bei dem es in Antithese zu den positiv behafteten Bildern agieren sollte. Der Mythos funktioniert hier eben nicht, wie der Autor ausführt, „darüber hinausgreifend [als] eine theologische Aussage im Sinne christlicher Mythenklärung, [...]“⁸²⁰, wenn es in „[scharfer] Antithese zur heilsgeschichtlich bedeutsamen Heilung des Blinden“⁸²¹ tritt. Es ist Paris' besondere Befähigung, die seine Funktion im Bild ausmacht. Das Erkennen von Schönheit unter mehreren Möglichkeiten rückt den Mythos in die Nähe der Geschichte von Zeuxis und den krotonischen Jungfrauen. Die durch Plinius und Cicero überlieferte Anekdote⁸²², dass Zeuxis die schönsten Bestandteile dieser Jungfrauen auswählte, um das von den Bürgern Krotons in Auftrag gegebene Bild der Helena für den Tempel der Hera Lakinia zu malen, beschreibt die Überwindung der Idealbilder der Natur durch den Künstler und die mit Paris verwandte Aufgabe, das Schönste auszuwählen. Die Urteilsfähigkeit, das sogenannte *buon giudizio*, beschreibt eine unverzichtbare Eigenschaft eines Malers. Das Parisurteil wird zur Allegorie der Wahl und wird in der Gemäldegalerie zum Lob der Maler der Scheldestadt, entsteht es doch als Gemeinschaftsarbeit der bedeutendsten Künstler Antwerpens, wovon ein jeder sein Spezifikum im Bild umsetzt und

⁸¹⁹ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 88.

⁸²⁰ Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 181.

⁸²¹ Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 181.

⁸²² Vgl. Cicero, *De inventione* II, 1, 1-3 und Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, 64. Mit dazugehöriger Darstellung fand die Geschichte erstmalig zu Beginn des 15. Jahrhunderts Eingang in eine niederländische Übersetzung, literarisch populär ist sie erst im Übergang zum 16. Jahrhundert geworden. Vgl. Andrantschke 2010 (Anm. 279), S. 377 f.

somit einen Teil zur Repräsentation des künstlerischen Repertoires beiträgt⁸²³.⁸²⁴ Die durch Zeuxis beschriebene Überwindung des Idealbilds markiert eine Grenzüberschreitung von Natur und Kunst, die sich nicht nur in den bereits erwähnten architektonischen Verunklärungen widerspiegelt, sondern auch in den Bildern im Bild findet ein Diskurs darüber statt. Der Landschaftsausschnitt der halb geöffneten Tür geht fließend in die Miniaturbilder über. Es entsteht eine Vielzahl an imaginären Ausblicken. Ein *paragone* zwischen Natur und Kunst, der mit der Neugierde des Betrachters spielt. Eine visuelle Grenzüberschreitung, wie sie auch bei Paris und den drei Göttinnen vorkommt, denn es geht „einmal mehr um das Enthüllen und Sichtbarmachen“⁸²⁵.⁸²⁶ Eine Leistung, die sich allein dem Augensinn eröffnet.

Die Art des Sehens wird auch bei Theodor Boeyermans' „Parisurteil“ (Abb. 147.1)⁸²⁷ thematisiert. Das Bildchen hängt erneut an prominenter Stelle der zentralperspektivisch dargestellten Gemäldegalerie (Abb. 147)⁸²⁸, die unter Gonzales Coques' Leitung⁸²⁹ vermutlich für Anton van Leyen durchgeführt worden ist. Coques' malerischer Anteil beschränkt sich auf die Figuren des Vordergrunds, bei denen es sich um die Familie des möglichen Adressaten des Bilds handelt. Innerhalb von Restaurationsarbeiten im Jahr 2001 konnte festgestellt werden, dass die zwei Kinder, die den hermelinbesetzten Umhang des Vaters wie eine Schleppe halten, vermutlich nicht konzipiert

⁸²³ Juntunen führt dazu aus, dass Rubens mit seinen mythologischen Bildern in der Gemäldegalerie nicht nur Kritik übe, dass sie zu wenig gefragt seien, sondern er es „darauf ab[zielte], die besondere Leistungsfähigkeit dieser Gattung zu demonstrieren“. Ob Rubens das Parisurteil tatsächlich „gezielt als Podium ein[setzte], auf dem er grundsätzliche Bedingungen seiner Kunst thematisiert“, ist schwerlich zu be- oder entkräften. Vgl. hierzu Juntunen 2005 (Anm. 542), S. 30, ebenda zitiert. Es fehlen Anhaltspunkte für diese persönliche Intention des Malers. Eine allgemeine Reflexion über die Grundlagen der Malerei sollte als wahrscheinlicher betrachtet werden.

⁸²⁴ Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 85 f.

⁸²⁵ Ganz 2006 (Anm. 811), S. 215.

⁸²⁶ Vgl. Ganz 2006 (Anm. 811), S. 206-215.

⁸²⁷ Vgl. **Kat. 148***. Im Verkaufskatalog von Jaques de Wit (Antwerpen, 15.05.1741, Nr. 40) ist das Bild Jacob Jordaens zugeschrieben worden. Vgl. Martin, Wilhelm: Musée Royal de La Haye (Mauritshuis). Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures. 2. Aufl. La Haye 1914, S. 56 f.

⁸²⁸ Vgl. **Kat. 148**

⁸²⁹ Die Entstehungsgeschichte des Bilds ist nicht überliefert, sodass der organisatorische Anteil Coques' nicht definiert werden kann. Das Gemälde wird im Allgemeinen unter Nennung seines Namens aufgeführt.

waren, denn der schachbrettartige Flur setzt sich ohne Unterbrechung auf sie fort. Bei Van Leyen liegt hingegen eine „Berührungsangst“ vor der Linie vor. Neben den beiden Kindern Elisabeth und Claire ist auch die Mutter Marie-Anne van Eywerven nachträglich auf das Flurmuster ergänzt worden⁸³⁰. Daraus ist zu schließen, dass das Bild zu Beginn kein Familienporträt der vermuteten Familie Van Leyen vorgesehen hat. Zudem konnte nachgewiesen werden, dass sich zuvor andere Personen im Bild befanden. Neben einer männlichen Figur, die einst im Vordergrund des „Familiärischen“ stand, hielt sich ein weiterer Mann mit einer Frau im Durchgang zum hinteren Teil der Galerie auf. Eben hier finden sich Hinweise für zwei weitere Personen, die sich vor dem Kamin eingefunden haben. Der von Kunstliebhabern bewunderte Raum, in deren Mittelpunkt die Betrachtung der Werke stand, hat sich zu einem Ort mit privater Note gewandelt. Über die Gründe der Modifikationen kann lediglich spekuliert werden, so ist nicht auszuschließen, dass sie auf Wunsch des Kunden Van Leyen nachträglich erfolgten⁸³¹.⁸³² Für die inhaltliche Ausdeutung ist der Austausch des zusätzlichen Figurenpersonals von geringerer Auswirkung als man vielleicht zuerst annehmen möchte, doch

⁸³⁰ Speth-Holterhoff identifizierte als Erste die Personengruppe als Familie Van Leyen. Die Zuordnung erfolgte überzeugend durch ein von Cornelis de Bie angefertigtes Porträt des Anton van Leyen, so weisen sie deutliche Gemeinsamkeiten auf. Vgl. Speth-Holterhoff 1957 (Anm. 34), S. 176 f. Die Lebensalter der Kinder fügen sich zudem in die Argumentation ein, so ist durch die Kirchenregister bekannt, dass Elisabeth am 03.03.1667 und ihre Schwester Claire am 24.02.1669 getauft worden ist. Vgl. Lisken-Pruss, Marion: Studien zum Oeuvre des Gonzales Coques (1614/18-1684). Diss. Bonn 2002, S. 148. Zur Datierung des Bilds sowie den verschiedenen Daten der Miniaturbilder, vgl. ebenfalls Lisken-Pruss.

⁸³¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das Gemälde überwiegend als Geschenk an den Rechtsanwalt Van Bavegom in Verbindung gebracht, vgl. u. a. Floerke, Hanns: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15. bis 18. Jahrhundert. München/Leipzig 1905, S. 147, Fn. 314. Mitte des Jahrhunderts äußerte Reznicek berechtigte Zweifel, vgl. Reznicek, Emiel Karel Jos: Notities bij „de Konstkamer“ van Gonzales Coques. In: Bulletin van het Rijksmuseum, 2/1954 (2), S. 43-46. Ihm folgten u. a. Speth-Holterhoff 1957 (Anm. 34), S. 176 f.; Filipczak, Zirkha Zaremba: Picturing art in Antwerp. 1550-1700. Princeton, N.J. 1987, S. 157 und Mai, Ekkehard: Pictura in der „constkamer“ - Antwerpens Malerei im Spiegel von Bild und Theorie. In: Kat. Köln 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Unter Mitarbeit von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1992, S. 50 f.

⁸³² Vgl. Witlox, Maartje: Vele handen maken licht werk/Many hands make light work. In: Mauritshuis in Focus, 1/2005, S. 16; 25 f.

handelt es sich in beiden Versionen, um eine Beiordnung, in deren Mittelpunkt der Besitzer des fiktiven Sammlungsraums steht, der sich als *liefshebber der schilderyen* präsentiert. In ihrem Anspruch, sich als Nobilität zu präsentieren, wird das Begehren der bürgerlichen Sammler deutlich, sind für ihre Sammlungen, die der Regenten und der Statthalter der Niederlande das Vorbild. Sie suggerieren damit ihre eigene Gelehrsamkeit, ist „der gemalte Bildersaal, die Kunst- und Wunderkammer [...] der soziale und auch geistige Ort, an und mit dem die Wissenschaft der Kunst, [...], erst ermöglicht wurde“⁸³³.⁸³⁴ Dass es sich bei Van Leyen um einen zeitgenössischen Kunstsammler der Stadt Antwerpen handelt, erfährt man durch De Bie, der in seinem *Gulden Cabinet* den ersten Teil mit einem siebenseitigen Dedikationsgedicht über ihn beschließt. Die daraus resultierende Frage, ob es sich um die Darstellung seiner eigenen Kunstsammlung handelt, kann verneint werden. Der Leser erfährt wiederum durch De Bie, welche Werke Van Leyen gesammelt hat, so zählen zu seinen bedeutendsten Gemälden die von Rubens, Van Dyck und Brueghel I., die die Antwerpener Schule vertreten, darüber hinaus enthält seine Sammlung Arbeiten von Holbein und Dürer sowie die der bedeutenden italienischen Künstler Tizian, Raffael, Guido Reni und Veronese.⁸³⁵ Die Mehrzahl der 42 ausgestellten Werke in der gemalten Gemäldegalerie zeigt Arbeiten von zeitgenössischen Malern Antwerpens, wodurch sich die Sammlung von der faktischen Van Leyens unterscheidet. Im Hintergrund des Raums sind die Bilder der nicht mehr lebenden Künstler gehängt, es befinden sich dort acht Werke von Tizian, Rubens und Van Dyck, die allesamt Porträt Darstellungen sind⁸³⁶.⁸³⁷

⁸³³ Mai 1992 (Anm. 831), S. 51.

⁸³⁴ Vgl. Schütz, Karl: Das Galeriebild als Spiegel des Antwerpener Sammlertums. In: Kat. Köln 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Unter Mitarbeit von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1992, S. 161 f.

⁸³⁵ Vgl. Bie, Cornelis de: Het gulden cabinet van der edel-vry-schilderkunst, inhoudende den lof van de vermarste schilder, architecten, belthowers ende plaetsnyders van dese eeuw. Antwerpen 1661, S. 8; 11 f.; 193-195; Lisken-Pruss 2002 (Anm. 830), S. 148 f.

⁸³⁶ Zur Verortung der einzelnen Miniaturgemälde und der Identifikation ihres Bildinhalts, vgl. Nr. 35-42 der nummerierten Schemazeichnung im Werkverzeichnis, vgl. **Kat. 148** mit schwarzer Markierung hervorgehoben.

⁸³⁷ Vgl. Martin 1914 (Anm. 827), S. 52-60.

Im Allgemeinen handelt es sich bei den gemalten Kunstsammlungen nur in den seltensten Fällen um die Wiedergabe von tatsächlich Existierenden, beschreiben sie meist eine fiktive Zusammenstellung⁸³⁸. Erste Bemühungen, die Miniaturgemälde zuzuschreiben, sind durch eine Skizze belegt, die vermutlich gegen Ende des 17. Jahrhunderts anlässlich seines Verkaufs entstand und durch Reznicek erstmalig veröffentlicht wurde⁸³⁹.

Neben den antiken Büsten, Skulpturen und Zeichnungen, die auf dem Tisch verteilt sind, zeigt der Innenraum des palastüberhöhten Hauses die ganze Bandbreite des künstlerischen Repertoires der zeitgenössischen Künstler der Scheldestadt. Nach den Landschaften sind die mythologischen Bilder zahlenmäßig am häufigsten vertreten, während erstere überwiegend den unteren Bereich der beiden Schauwände schmücken, hängen zweitens an dominanter Stelle im Raum. Neben der untergeordneten Hängung der Landschaften fällt zudem ihr geringeres Format auf, lediglich Antoine Goubaus Bild „Italienische Landschaft“ und das Werk von anonymer Hand bilden eine Ausnahme⁸⁴⁰.

Die Figurengruppe Van Leyen wird von vier auf dem Boden stehenden Bildern flankiert, die beiden äußeren, und großformatigsten der Reihe, sind mythologischen Inhaltes. Auf der linken Seite steht „Cimon und Iphigenia“ von Johannes de Duyts sowie das daran angelehnte Seestück von Jan Peeters. Als Pendant sind ihnen Peeter Gysels „Tierstilleben“ und das Gemälde „Venus und Adonis“ von Kaspar Jacob van Opstal II. beigeordnet. Inhaltlich verbinden sie sich mit Boeyermans' zentral über der Pforte des ersten Bogens hängenden „Urteil des Paris“. Die evidente Parallele zwischen Paris und Cimon

⁸³⁸ Vgl. Schütz 1992 (Anm. 834), S. 161. Mit einer realen Sammlung lässt sich die von Wilhelm van Haecht gemalte Galerie des Cornelis van Geests in Verbindung bringen sowie Teniers' II. Galeriebilder zu der Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelms. Wie Schütz zeigt, beinhalten aber auch diese gemalten Galerien fiktive Elemente.

⁸³⁹ Die Zuschreibungen der Skizze stimmen mit den gegenwärtigen nur noch bedingt überein. Vgl. Reznicek 1954 (Anm. 831), S. 45.

⁸⁴⁰ In der Schemazeichnung von Martin 1914 (Anm. 827) sind sie mit der Nr. 12 und der Nr. 25 bezeichnet. Einzusehen im Werkverzeichnis unter **Kat. 148**. Die weiteren Landschaftsdarstellungen mit den Bildnummern 7-9, 14, 15, 21, 27, 29 und 32 sind in grüner Markierung hervorgehoben.

findet sich in der ersten Geschichte des fünften Tages von Boccaccios *Dekameron*. Darin wird berichtet, dass der in Wohlgestalt und Schönheit ausgestattete Sohn eines Edelmannes, der den Namen Cimon, „was soviel wie Rindvieh heißt“⁸⁴¹, aufgrund seiner bäuerlichen Art erhalten hat, auf die schlafende Iphigenie trifft, deren Schönheit er beurteilt:

„Dann betrachtete er die einzelnen Teile ihres Körpers und bewunderte die Schönheit ihrer Haare, die ihn golden deuchten, Stirne, Mund und Nase, Hals und Arme, vor allem aber den Busen, dessen Hügel sich erst mählich wölbten. Er, der soeben noch in jeder Hinsicht ein Bauer gewesen war, fällt nun schon ein Urteil über die Schönheit und verlangte sehnlichst, daß sie die Augen aufschlagen möge, die ein tiefer Schlaf noch verschlossen hielt.“⁸⁴²

Iphigenie wird zu Cimons Venus, weil „sie ihm so über allen Vergleich schöner als alle Frauen, die er je zuvor gesehen“⁸⁴³ hat, erscheint. Den beiden neben ihr schlafenden Dienerinnen schenkt Cimon wenig Beachtung, wie auch Paris' Wahl für Venus, ist seine eine eindeutige für Iphigenie. Eine Erkenntnis, die bei beiden Männern durch die Leistung des Augensinns erfolgt und gleichzeitig die Gefahr, von der auch Van Mander berichtet, deutlich macht. Es wiederholt sich das Erliegen eines Jünglings aufgrund der Schönheit einer Frau. Die Geschichte von Cimon scheint zunächst ähnlich tragisch zu verlaufen wie bei Paris, doch nach Einkerkierung und Kämpfen gelingt ihm die zweite Entführung von Iphigenie, sodass die tragische Liebesgeschichte noch ein glückliches Ende nimmt⁸⁴⁴.

Die Verbindung zwischen Opstals II. „Adonis und Venus“ und der Paris-Sage ist primär das Entfachen von Liebe für die schöne Göttin, was für beide

⁸⁴¹ Boccaccio, Giovanni: Das Dekameron. Vollständige Ausgabe in der Übertragung von Karl Witte, mit Kupferstichen von Gravelot, Boucher und Eisen der Ausgabe von 1757. Durchgesehen von Helmut Bode. Nachwort von Andreas Bauer. München 1964, S. 393; 5. Tag, Erste Geschichte.

⁸⁴² Boccaccio 1964 (Anm. 841), S. 393 f.; 5. Tag, Erste Geschichte.

⁸⁴³ Boccaccio 1964 (Anm. 841), S. 394; 5. Tag, Erste Geschichte.

⁸⁴⁴ Vgl. Boccaccio 1964 (Anm. 841), S. 392-403; 5. Tag, Erste Geschichte.

Herren der Geschichte ein tödliches Ende nimmt, welches jeweils aus Eifersucht motiviert, herbeigeführt wird⁸⁴⁵. Weniger augenscheinlich ist die Analogie, dass beide Geschichten durch ein gefällttes Urteil ihren Lauf genommen haben. Während Jupiter Paris erwählt, den Schiedsspruch über die drei Göttinnen zu fällen und er sich aus freien Stücken für Venus entscheidet, wird vorrangig über Adonis entschieden. Als Sinnbild der Schönheit beanspruchen sowohl Proserpina als auch Venus diesen für sich, sodass Jupiter entscheidet, dass sie ihn teilen müssen. Jede darf ihn ein Drittel des Jahres für sich alleine haben, über das letzte Drittel soll Adonis frei verfügen dürfen. Indem er Venus auch während dieser Zeit den Vorzug gibt, ist es erneut die Liebesgöttin, für die sich hier entschieden wird⁸⁴⁶. In diesem zweiten Durchlauf erfolgt Adonis' Wahl für Venus aus ähnlichen Beweggründen und nach freiem Willen wie bei Paris.

Alle drei dargestellten Geschichten thematisieren die absolute Schönheit. Während Venus sowie Adonis dafür als Sinnbild stehen und das Beurteilen selbiger nur indirekt vermittelt wird, wird bei Cimon und Paris der Weg, wie sie zur Erkenntnis der Schönheit gelangen, thematisiert. Indem Cimon aus dem Geheimen, einem Satyr gleich, die halbentblößten Frauen beobachtet, kommt ihm durch seinen Voyeurismus etwas Negatives zu, wenngleich er „durch die Liebe vernünftig“⁸⁴⁷ wird – eine Triebhaftigkeit, wie sie ansonsten Paris zumeist unterstellt wird. Im Fall von Boeyermans' Werk ist ihm ein mit Rubens' Miniaturbild (Abb. 146.1) verwandter Sinngehalt zuzusprechen. In beiden Versionen zeigt sich Paris noch unentschieden und hält den Apfel in seiner Hand. Während bei Rubens der Wettstreit seinen Höhepunkt erreicht hat, wenn die Göttinnen zur Betrachtung vor Paris entkleidet nebeneinanderstehen, hat Boeyerman den Moment akzentuiert, bei welchem sie sich in dem vorgelagerten Prozess des Entkleidens befinden. Dass Paris trotz des Vorstadiums des Wettkampfs im klassischen *gestus melancholicus* dargestellt ist, mit dem auf der Hand abgestützten Kopf, zeigt eindrücklich die Ernsthaftigkeit, die er seiner Aufgabe beimisst. Ob Boeyermans' Gemälde explizit für

⁸⁴⁵ Der Eber, der Adonis auf seiner Jagd tötete, ist in einigen Versionen als verkleideter Mars oder Vulkan überliefert, der wegen Venus eifersüchtig war. Vgl. Grant, Michael; Hazel, John: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. München 2004, S. 15 f.

⁸⁴⁶ Vgl. Grant und Hazel 2004 (Anm. 845), S. 14-16.

⁸⁴⁷ Boccaccio 1964 (Anm. 841), S. 392; 5. Tag, Erste Geschichte.

die Gemäldegalerie entstanden ist oder auf ein heute verschollenes Werk zurückgeht, kann nicht gesagt werden.

Nach Mai sind die „meisten der dargestellten Werke [...] aus der Rubens-Schule“⁸⁴⁸, das Parisurteil von Boeyermans nennt er als eines der ersten. Den Moment des Entkleidens hat auch Rubens in seinen Bildern festgehalten, doch zeigt sich mindestens eine der Göttinnen, und darunter stets Venus, bereits vor dem Schafhirten posierend. Bei Boeyermans ist die Liebesgöttin ungewohnt aktiv mit dem Hantieren ihrer Kleider beschäftigt, wodurch sie eine Einheit mit ihren Konkurrentinnen bildet. Dieser vermeintlich geringe Unterschied, dass auch Venus sich noch im Prozess des Entkleidens befindet, ist jedoch entscheidend. Dadurch reiht sich das Gemälde in eine kleine Auswahl von Bildern ein, die diesen frühen Moment der Geschichte akzentuieren. Im Allgemeinen haben die Maler eine größere Distanz zwischen der männlichen und weiblichen Gruppe gewählt, sodass deutlich daraus hervorgeht, dass es sich um ein Vorstadium zum Parisurteil handelt (Kat. 10; Abb. 141), bei welchem die Göttinnen sich für den Wettstreit fertig machen, sprich sich ausziehen und Paris noch seine letzte Anweisung von Merkur erfährt⁸⁴⁹. Das Vorstadium zum Wettkampf lässt sich insgesamt in zwei Phasen unterteilen, wovon die andere den zeitlich noch früheren Moment von der Ankunft der Göttinnen beschreibt. Dies ist eine Version der Geschichte, die selten von niederländischer Hand umgesetzt wurde. Dem narrativen Bild von Sustris (Abb. 52), das auf seiner linken Seite vermutlich auf diesen Augenblick anspielt, ist ein singulärer Wert zu zusprechen.

Die Komposition von Boeyermans ist in die unmittelbare Nähe des sogenannten Wilhelmschen Parisurteils (Abb. 148)⁸⁵⁰ zu rücken, das in dem Umkreis von Rubens zu verorten ist. In diesem Zusammenhang darf Van Dycks Werk „Die Göttinnen entkleiden sich“ (Abb. 149)⁸⁵¹ nicht unberücksichtigt blei-

⁸⁴⁸ Mai 1992 (Anm. 831), S. 51.

⁸⁴⁹ Vgl. **Kat. 3**.

⁸⁵⁰ Vgl. **Kat. 118a***. Es handelt sich dabei möglicherweise um eine freie Adaption von Rubens' Entwurf zu einer Silberkanne, vgl. **Kat. 118a**. Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 106. Zum Problem der Zuschreibung vgl. ebenda S. 103-105.

⁸⁵¹ Vgl. **Kat. 62**.

ben. Inhaltlich kann letzteres nicht zwingend dem Themenkomplex „Parisurteil“ zugeordnet werden, da neben den männlichen Akteuren auch die Attribute fehlen, die eine eindeutige Identifikation der Göttinnen zu lassen. Besonders auffällig sind die Parallelen zwischen Van Dycks auf der rechten Seite stehenden Göttinnen mit den beiden des Wilhelmschen Bilds, die hier als Venus und Juno zu identifizieren sind. Minerva, die ihr Schild in das Geäst des Baums hängt, ist bei Van Dyck zu einer frontal zum Betrachter stehenden Göttin gewandelt, welche sich in ihrer Haltung der *figura serpentinata* bedient. In ihrem Hintergrund erblickt man an ebendieser Stelle einen antiken Rundtempel, der bei Rubens' Nachfolger durch Paris und Merkur belebt ist. Dass sich der Schafhirte unlängst dafür entschieden hat, die Aufgabe des Richteramts zu übernehmen, – was blieb ihm auch für eine andere Wahl? – zeigt sich darin, dass er den verhängnisvollen Apfel bereits in der Hand hält, auf die er seinen Kopf abstützt. Vergleicht man die Gruppe der beiden Männer mit der Boeyermans (Abb. 147.1), so fällt die einander entsprechende Auffassung auf.⁸⁵² Die Position von Boeyermans' Paris ist identisch mit dem von Rubens' Nachfolger. Beide haben nachdenklich sinnend den Kopf auf ihrer rechten Hand abgestützt, in der sich übereinstimmend die Siegestrophäe befindet. In Paris' Haltung, wie er im Wilhelmschen Werk den Worten des Götterboten lauscht, kommen keine Zweifel darüber auf, dass er sich auf sein Gegenüber konzentriert. Weshalb dieselbe Haltung und der sinnende Blick, der nun durch die Wendung des Gesichts ins Seitenprofil deutlicher erkennbar ist, als Zeichen seiner *Begierde* gedeutet wird und Anlass zur *in malo*-Auslegung des Bilds gibt, entzieht sich jeglicher Logik. Die durch Größe und Position mit dem Parisurteil zu vergleichenden Werke „Triumph des Bacchus“ von Jan Cossiers und das religiöse Werk Peter Ijken's über den Hauptmann von Kapernaum, der als erster bekehrter Heide in Christus den Messias erkannte, sollten nicht zu Lisken-Pruss' Folgerung führen, welche die These ihres Doktorvaters, Müller Hofstede, auf die Gemäldegalerie Van Leyens überträgt:

⁸⁵² Vgl. Healy 1997 (Anm. 29), S. 103-107.

„So zeigt auch diese Kunstkammer noch die antithetische Formulierung der 'in bono' zu charakterisierenden Erkenntnis im Glauben und des 'in malo' zu deutenden, in Verblendung getroffenen Fehlurteils.“⁸⁵³

Unterstützend auf den Sinngehalt der Paris-Geschichte wirkt demnach das „Bacchanal“ „als Huldigung an die durch Wein geförderte Liebe“⁸⁵⁴ mit der „das Thema der sinnlichen Begierde aufgegriffen“⁸⁵⁵ wird. Es ist aber davon auszugehen, dass eine auf „Heilserkenntnis ausgerichtete, antipodische Konzeption“⁸⁵⁶, die, wie Liskén-Pruss selbst feststellt, nur zwischen den Miniaturgemälden „Pariser Urteil“ und „Hauptmann von Kapernaum“ nachweisbar sei, eine stärkere Gewichtung auf religiöse Bildthemen bedingt⁸⁵⁷. Zudem kann nur wiederholt betont werden, dass Boeyermans' Paris, wie auch der von Rubens' Miniaturgemälde in Kontemplation gezeigt, zur Erkenntnis von Schönheit gelangt und damit die kaum erlernbare Fähigkeit eines Malers beschreibt, das Schöne zu begreifen und auszuwählen. Es ist, wie Juntunen feststellt, die „unverzichtbare Eigenschaft eines herausragenden Künstlers“⁸⁵⁸. Es findet im Bild eine Thematisierung über die Qualität und die Errungenschaft von Kunst statt, ein Topos, der in der italienischen Kunstliteratur längst geläufig war und hier bildimpliziert stattfindet.⁸⁵⁹

Im kunsttheoretischen Sinn gilt seit dem 16. Jahrhundert Apelles als der perfekte Maler, was in zahlreichen Vergleichen und Lobpreisungen von und über zeitgenössische Künstler mit ihm belegt werden kann.⁸⁶⁰ Van Leyen wird von De Bie nicht nur als Apelles bezeichnet, sondern auch als Mäzen seiner Schrift eingetragen⁸⁶¹. Es kommt zu einer Verbindung zwischen Apelles und

⁸⁵³ Liskén-Pruss 2002 (Anm. 830), S. 153.

⁸⁵⁴ Liskén-Pruss 2002 (Anm. 830), S. 152.

⁸⁵⁵ Liskén-Pruss 2002 (Anm. 830), S. 152 f.

⁸⁵⁶ Liskén-Pruss 2002 (Anm. 830), S. 153.

⁸⁵⁷ Vgl. zu den kunsttheoretischen Äußerungen Wettengl, Kurt: Kunst über Kunstgalerie. Die gemalte Kunstgalerie. In: Kat. Köln 2002: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2002, ab S. 135.

⁸⁵⁸ Juntunen 2005 (Anm. 542), S. 30.

⁸⁵⁹ Vgl. Juntunen 2005 (Anm. 542), S. 30-32.

⁸⁶⁰ Vgl. Winner, Matthias: Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen. Diss. Köln 1957, S. 5; 9.

⁸⁶¹ Vgl. Bie 1661 (Anm. 835), S. 397.

Alexander, der der Malerei eine derartig hohe Wertschätzung entgegenbringt. In diesem Zusammenhang fügt sich die im Fazit von Lisken-Pruss erwähnte, bisher ungeachtete Verbindung ein, wenn sie erkennt, „daß sich das Ehepaar Van Leyen in diesem Kontext als Personifikationen von Apelles/Alexander und Campaspe darstellen [lässt]“⁸⁶². Es triumphiert die Malerei, die nicht wie ein Handwerk erlernbar ist, sondern über angeborenes Talent bedarf, wie eben das durch Paris symbolisierte. Gleichzeitig kann die Malerei nur bestehen, wenn sie durch Mäzene gefördert wird, was im Bild mit der gehaltvollen Betonung Van Leyens übereinkommt.

Von einer definitiven Verbindung zwischen dem Themenkomplex Alexander/Apelles und dem Paris-Mythos kann jedoch ausschließlich bei der Gemäldegalerie von Wilhelm van Haecht gesprochen werden (Abb. 150)⁸⁶³, das in zweifacher Fassung vorliegt. Im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden Beispielen ist das Parisurteil auf unauffällige Weise in „Die Werkstatt des Apelles“ platziert, so hält eine Magd, von der soeben durch Apelles porträtierten Campaspe, die Zeichnung in ihrer Hand. Die Hauptszene der linken Bildseite zeigt die von Plinius in seiner *Naturalis Historia* geschilderte Geschichte von Apelles, der sich als Alexanders Hofkünstler in dessen Mätresse verliebt, während er sie für ihn malt. Alexander bleibt das nicht unbemerkt und er wird durch seine Reaktion zum Inbegriff der Großzügigkeit und ein Beispiel für die hohe Wertschätzung von Kunst, denn er schenkt dem Maler Campaspe im Austausch mit dem Bild.⁸⁶⁴ Die antike Geschichte von Apelles ist in eine neuzeitliche Sammlung übertragen, die eine Kombination aus realer und imaginärer Galerie ist. Es kommt zu einer Synthese zwischen den wichtigsten Werken, welche sich im Besitz des Auftraggebers und Sammlers Cornelis van der Geest befunden haben sowie den Räumlichkeiten des *Rubenshuis*, das in gesteigerter Form wiedergegeben ist.⁸⁶⁵ Der triumphbogenähnliche Durchgang führt zu einer tonnengewölbten durch Oberlicht

⁸⁶² Lisken-Pruss 2002 (Anm. 830), S. 153.

⁸⁶³ Vgl. [Kat. 155](#)

⁸⁶⁴ Vgl. Plinius, Nat. hist. XXXV, 85-87.

⁸⁶⁵ Vgl. Mai 1992 (Anm. 831), S. 44.

beschiedenen Galerie, die in der zweiten, „moins importante“⁸⁶⁶ Fassung keinen Eingang findet⁸⁶⁷. Von allgemeiner Akzeptanz ist die Interpretation, dass durch die Ähnlichkeit zu Rubens' Ambiente das Bild als eine Hommage an ihn zu verstehen ist, denn er ist für die Stadt Antwerpen nicht nur als Maler, sondern auch aufgrund seiner Tätigkeit als Sammler und Antikenkenner von großer Bedeutung⁸⁶⁸, von seinem Gewicht als Diplomat einmal abgesehen⁸⁶⁹. Die Zusammenführung der beiden bedeutungsvollen Antwerpener Männer durch Van Haecht ist „nur zu verständlich: [...] stand [er] seit 1627 als Galerieverwalter in den Diensten von Van der Geest und Rubens war ihm 'väterlich' vertraut“⁸⁷⁰. Die antike Geschichte wird auf eine neuzeitliche präfiguriert und zeigt das angestrebte Wunschbild in Antwerpen Wirklichkeit werden. Es findet eine Nobilitierung statt, wenn das als erstrebenswertes Ideal betrachtete hohe Ansehen der Malerei seine Umsetzung in der Gegenwart findet.⁸⁷¹ Die aufgerollte Skizze mit dem Parisurteil, die den Stich von Raimondi nach Raffael wiedergibt, unterstützt die Allegorie auf die Malkunst und findet ein Echo darin. Beide Geschichten thematisieren die absolute Schönheit und Anmut der Frau, wünscht sich Alexander doch Campaspe in Gestalt der Venus porträtiert. Paris gleich, hat Apelles über die Schönheit von Campaspe zu urteilen, was der höchsten Autorität eines Malers entspricht.⁸⁷² Zugleich ist er ein „expert judge and perfect portrayer, as well as the 'victim' thereof“⁸⁷³ – eine Gefahr, vor der Van Mander vielfach seinen Malernach-

⁸⁶⁶ Speth-Holterhoff 1957 (Anm. 34), S. 107.

⁸⁶⁷ Vgl. **Kat. 154**

⁸⁶⁸ Vgl. Nicholls, John Anthony: Das Galeriebild im 18. Jahrhundert und Johann Zoffanys „Tribuna“. Diss. Bonn 2006, S. 34 f.

⁸⁶⁹ Zu seiner diplomatischen Tätigkeit vgl. Simson 1996 (Anm. 581), S. 30-32; Heinen, Ulrich: „Versatissimus in historiis et re politica“. Rubens' Anfänge als Diplomat. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 63/2002, S. 283-318; Ost, Hans: Malerei und Friedensdiplomatie. Peter Paul Rubens' „Anbetung der Könige“ im Museo del Prado zu Madrid. Köln 2003 oder Heinen, Ulrich: Rubens' Bilddiplomatie im Krieg (1636/1638). In: Jutta Nowosadtko und Matthias Rogg (Hg.): „Mars und die Musen“. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit. Berlin 2008 (Herrschaft und soziale Systeme in der Frühen Neuzeit, 5), S. 151-178.

⁸⁷⁰ Mai 1992 (Anm. 831), S. 44.

⁸⁷¹ Vgl. Andratschke 2010 (Anm. 279), S. 468 f.

⁸⁷² Vgl. Nicholls 2006 (Anm. 868), S. 34 f.

⁸⁷³ Sluijter 2000 (Anm. 302), S. 138.

wuchs im *Schilder-Boeck* warnt. Eine Assoziation wie sie auch durch Cornelis Galles I. Farbe reibende „Pictura“ (Abb. 151) hervorgerufen wird⁸⁷⁴, wenn eine Annäherung zu Venus stattfindet. Auf der Staffelei hinter ihr verbindet sich die Allegorie der Malerei bedeutungsvoll mit dem „Urteil des Paris“. Der Schafhirte ist im Begriff, Venus den Apfel als Sinnbild der idealen Schönheit zu überreichen. Es kommt zu einer doppelten Projektion der Göttin, als der Schönsten im Wettkampf und eben als Pictura, die als einzige die Fähigkeit hat, die ideale Schönheit hervorzubringen.⁸⁷⁵ Im Zusammenhang der Pictura-Allegorie fügt sich auch Goltzius' „Mercur“ (Abb. 152)⁸⁷⁶ mit der zu seinen Füßen liegenden Skizze ein, worauf Sluijter das Parisurteil erkennt⁸⁷⁷. Als Pendant dazu entsteht das Gemälde der halbsitzenden Göttin Minerva⁸⁷⁸. Das Bild entspricht nicht nur durch den kompositorischen Aufbau mit dem von Merkur überein, sondern auch durch den Sinngehalt. Minerva tritt nicht als kriegerische Göttin auf, sondern als Beschützerin der Wissenschaft und Künste. Dieselbe Ausdeutung kommt auch ihrem männlichen Gegenpart zu, welcher ebenfalls der Schutzpatron davon ist. Goltzius stellt Merkur die Malerei verkörpernd dar, wenn er ihn mit den typischen Attributen wie Farbpalette und verschiedenartigen Pinseln ausstattet. Die Handhabung seines Caduceus erinnert an die eines Mundstabs, einem typischen Instrument der Angehörigen der Malerzunft⁸⁷⁹. Die in seinem Hintergrund stehende alte Frau

⁸⁷⁴ Vgl. **Kat. 152**

⁸⁷⁵ Zur ausführlichen Analyse des Gemäldes sowie seines Verhältnisses zu Aegidius Sadeler: Pictura oder weibliche Nackte in einer Malerwerkstatt (1610), Kreide und Tinte auf Papier (13,1 x 8,6 cm), Leiden, Prentenkabinet Universiteit, Inv. Nr. AW 1110, vgl. Limouze, Dorothy: Aegidius Sadeler (c. 1570-1629). Drawings, Prints and Art Theory. Princeton, N.J. 1990, S. 203-205; Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 129 f.; 135 sowie Leeflang, Huigen: Van ontwerp naar prent. Tekeningen voor prenten van Nederlandse meesters (1550-1700) uit de collectie van het Prentenkabinet van de Universiteit Leiden. In: Delineavit et sculpsit, 27/2003, S. 60 f.

⁸⁷⁶ Vgl. **Kat. 153**

⁸⁷⁷ Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 302), S. 136.

⁸⁷⁸ Vgl. Hendrick Goltzius: Minerva (1611), Öl auf Leinwand (214 x 120 cm), Haarlem, Frans Hals Museum, Inv. Nr. 413. Erst später wurde es zu einer Serie von drei Werken ergänzt, wovon letzteres eine Herkules-Darstellung (1613) ist, bei welcher vermutet wird, dass es sich um ein *portrait historé* handelt, entsprechen Haltung und Typus dem 22-jährigen Sohn Johan Colterman II., Sohn des Haarlemer Bürgermeisters Johan Colterman I. Vgl. die Rekonstruktion des Besitzerwechsels bei van Thiel, Pieter J.; Bruyn Kops, Cornelis J. de (Hg.): Prijs de lijst. De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw. Amsterdam 1984, S. 85.

⁸⁷⁹ Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 302), S. 136.

streckt ihm die überlange Zunge heraus, und ist mit Elster und Rassel ausgestattet. Sie verkörpert Neid und Missgunst; die Widersacher der freien Künste.⁸⁸⁰ Neben dem Gockel, der attributiv zu Merkur zu verstehen ist, liegt die halb aufgerollte Zeichnung auf dem Boden, deren inhaltliche Identifizierung nicht ganz eindeutig ist. Den Symbolgehalt der hässlichen Alten unterstützend, wird teilweise eine Anspielung auf die Apelles-Anekdote erkannt, als dieser von dem neidischen Maler Antiphilos verleumdet worden ist. Folglich würde sich die Skizze als Allegorie auf die Widersacher der Malerei in den Kontext einfügen.⁸⁸¹ Verfolgt man hingegen Sluijters These, der auf der rechten Seite Venus erkennt, wie sie von einem weit ausgestreckten Arm die Trophäe annimmt, dessen „Besitzer“ nicht sichtbar ist, kommt es zu einer positiv verstärkenden Verbindung mit dem Bildsujet. Merkur, welcher durch seine Ausstattung zur Allegorie der Malerei avanciert, und selbst ein fester Bestandteil des Paris-Mythos ist, verschmilzt als Spielleiter des Wettkampfs mit dem des Beschützers der Malerei, wenn Paris mit seiner Rolle auf dem Ida die höchste Autorität eines Malers beschreibt.⁸⁸²

Zur doppelten Projektion eines Protagonisten kommt es auch in Rubens' „Opfer im Tempel“ (Abb. 153)⁸⁸³, jedoch Venus betreffend. Das Gemälde ist im Kontext von Elsheimers „Il Contento“ (Abb. 154) zu lesen, dessen linken Teil er spiegelbildlich wiederholt. Anstelle der Statue Fortuna, die in Elsheimers Ausführung die Eifersucht Jupiters erregt hat, weshalb er Merkur befehligt, sie zu entführen, ist bei Rubens die Skulptur von Venus getreten, der eine aufgebrauchte Menschenmenge entgegenstrebt. Hinter ihnen erhält man einen ausschnitthaften Blick auf ein Wandgemälde, das ein zurückgeraffter Vorhang zu Teilen freigibt. Es handelt sich dabei um „Das Urteil des Paris“. Auf der rechten Seite erkennt man zwei entkleidete Frauen, wovon die links stehende von einem nicht sichtbaren Gegenüber die goldglänzende Siegestrophäe überreicht bekommt. Aus dem erkennbaren Fragment ist zu folgern, dass Rubens auch bei diesem Parisurteil die klassische Reihung der Göttinnen

⁸⁸⁰ Vgl. Jongh, Eddy de: Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting. In: Wayne E. Franits (Hg.): Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism reconsidered. New York 1997, S. 35 f.; 38.

⁸⁸¹ Vgl. dazu Kat. Köln 2002 (Anm. 857), S. 198 f.

⁸⁸² Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 302), S. 136-138.

⁸⁸³ Vgl. **Kat. 156**

anwendet und neben Venus eine weitere Konkurrentin steht, die hier von dem Vorhang bedeckt ist. Das Motiv des über Venus schwebenden Merkurs ist hingegen für Rubens' Parisurteil-Oeuvre einzigartig und findet sich bisher überwiegend bei seinen holländischen Kollegen Bloemaert (Abb. 97) oder Wtewael (Abb. 103), die die Bildidee mehrfach in ihren Arbeiten umgesetzt haben. Während Merkur in Elsheimers Version zum Entführer des irdischen Glücks wird, wird er in Rubens' Bild Zeuge bei Erörterung der Frage nach wahrer Glückseligkeit. Dass das Bild eine Diskussion über die *vita triplex* impliziert, ist allein durch den Zusammenhang von Elsheimers Werk zu erschließen. Er kontrastiert das *vita activa* durch die Wettkämpfe und Reiter, welche die Gäste von der Terrasse aus beobachten. Das kontemplative Leben kann durch den Priester, der in Meditation vor dem Tempel verharrt, vertreten sein – ebenfalls kommt die *vita voluptuosa* durch die tanzenden Mädchen zum Ausdruck. Das Parisurteil ist stellvertretend zu Elsheimers Versinnbildlichung der verschiedenen Arten der Glückseligkeit zu verstehen, allerdings nimmt Rubens die Antwort vorweg, wenn er Venus als Siegerin des Wettkampfs auszeichnet und diese wird zusätzlich verstärkt, wenn er die steinerne Skulptur der Fortuna mit Venus austauscht beziehungsweise mit ihr gleichsetzt⁸⁸⁴.

Dass die Geschichte vom Schönheitswettbewerb nicht überwiegend positiv belegt ist, machen die Beispiele von Francken II. deutlich, der dem Mythos gegenüber eine kritischere Haltung einnimmt als die bisherigen Maler, welche die Geschichte in einen größeren Themenkomplex integriert haben. Die doppelte Projektion der Liebesgöttin betont bei Galle I. und Rubens ihren bildbestimmenden Charakter und stellt zugleich ihren überwiegend positiven Gehalt in den Mittelpunkt. Francken II. geht um einiges weiter, verschmilzt eben bei ihm Venus mit Frau Welt als Siegerin über das Laster. Das Gemälde „Der Mensch, der sich zwischen Tugend und Laster entscheiden muss“ (Abb. 155)⁸⁸⁵ ist im 18. Jahrhundert als Geschenk der Stadt Antwerpen in die Sammlung von Bischof Sierstorpff gelangt; ist jedoch, wie vermutet wird,

⁸⁸⁴ Simson erkennt im doppelten Erscheinen von Venus ein Beispiel für Rubens' Verehrung der Göttin Venus. Vgl. Simson 1996 (Anm. 581), S. 387.

⁸⁸⁵ Vgl. [Kat. 149](#)

möglicherweise im Zusammenhang einer Hochzeit entstanden. Die Provenienz des Gemäldes ist erst ab jener städtischen Schenkung überliefert. Nach seiner Versteigerung im Zweiten Weltkrieg verschwindet das Gemälde in einer Privatsammlung und taucht erst wieder 2010 in Wien zur Versteigerung im Dorotheum auf, sodass es geraume Zeit der Forschung lediglich durch eine minderwertige Fotokopie vorliegt⁸⁸⁶. Das in sich komplexe Werk, das antike, mythologische sowie christliche Figuren in einem linearen Aufbau integriert, zeigt den lebenslangen Kampf des Menschen, der sich für sein Seelenheil zwischen Gut und Böse zu entscheiden hat. Die Folgen des sündigen Lebens sind eindrücklich in der unteren Hälfte dargestellt, in deren Mitte der Teufel auf einem Drachen reitet und von seinen Anhängern umringt ist⁸⁸⁷. Auf der rechten Seite der oberen Zone ist die fleischliche Versuchung dargestellt, deren Hauptvertreter Venus, Bacchus und Ceres sind. Die beiden letztgenannten sitzen an einem reich gedeckten Tisch, der edle Speisen und prunkvolle Gefäße zeigt. Es verbindet sich Ceres mit Bacchus, der „den Niederländern als Spender angenehmer Lebensfreude in einem Leben [gilt], das mit dem Tod endet, und als Verkörperung der Triebe im Menschen [steht], die durch übermäßigen Weingenuß verstärkt werden“⁸⁸⁸. Sie sind die Verführer zu „nichtstuerischem Handeln“⁸⁸⁹. In Verbindung mit Paris stehen sie für die Sünden des Menschen schlechthin: *Gula* und *voluptas*. Der Richter über Schönheit tritt in der Gewandung eines Schafhirten auf. Der ausschlaggebende Grund für seine Entscheidung ist eindrücklich visualisiert, die Liebesgöttin, die ihm am Oberarm hält, zeigt auf ein Bett hinter sich, auf dem mit eindeutiger Handlungsabsicht eine nackte Frau – vermutlich Helena – sitzt. Als Venus' Unterstützer tritt Amor auf, er hält den Pfeil in seinem Bogen auf Paris fixiert.

Paris' Begleitung hingegen ist von zweifelhafter Natur, leicht versetzt zu ihm, steht Merkur hinter ihm. Gestik und Mimik vermitteln nicht den Eindruck,

⁸⁸⁶ Zur Provenienz vgl. Sierstorpff: Für die kunstfreunde, welche meine kleine gemälde-sammlung besuchen wollen. Braunschweig 1817, S. 43; Härtig 1983 (Anm. 34), A 262; Härtig 1989 (Anm. 815), S. 242 f. sowie Dr. Strasoldo in einem (mdl.) Interview des Dorotheums zur Versteigerung.

⁸⁸⁷ Die vorliegende Analyse konzentriert sich auf die Figurengruppe um das Parisurteil.

⁸⁸⁸ Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 138.

⁸⁸⁹ Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 103.

als ob er Paris schlicht die Regeln des Wettkampfs erklärt, zudem dieser seine Wahl bereits getroffen hat. Er verkörpert vielmehr seine Personifikation als Gott der Redekunst und das in seiner negativen Form der Überredung. Der goldene Apfel als Sinnbild des Siegs hält die Schöne vor Paris in ihrer Hand, während sie mit der anderen nach seinem Arm greift. Ihre Identifikation fällt unterschiedlich aus, während Froitzheim-Hegger sie als Fortuna bezeichnet, nennt Sierstorpff sie „die geflügelte Wahrheit“⁸⁹⁰, die „über alles erhaben auf einer blauen Kugel mit dem Apfel der Iduna in der Hand“⁸⁹¹ steht. Die Verführung von Venus, und möglicherweise auch die Versuchung von Bacchus und Ceres, denn sie blicken beide in ihre Richtung, verschmelzen in ihr, deren Schönheit sogar die der Liebesgöttin übertrumpft. Das lange Haar umweht ihren Körper und bedeckt, Botticellis „Geburt der Venus“⁸⁹² gleich, auch ihren Schambereich. Die Deutung, die Härting für Franckens II. „Vanitas-Allegorie“⁸⁹³ findet und die dabei auch auf den „Triumph der Religion“⁸⁹⁴ verweist, einer anderen Betitelung für das Gemälde, erscheint passend:

„Doch alle diese Versuchungen, regiert von 'Frau Welt', unterliegen dem Motto der Vanitas; einzig der wahre christliche Glaube, [...], überwindet diese irdische Vergänglichkeit und die Verführungen weltlicher Macht und Zerstreuung.“⁸⁹⁴

Frau Welt gleich präsentiert sie ihre schöne und verlockende Seite, deren Anziehungskraft die Männer zu erliegen drohen, denn sie ist „eine dämonische Figur, eine Verführerin, die nicht durch ihre materielle Macht (Gold und Besitz), sondern durch ihre Person, ihre Sexualität (z. B. Schönheit) die Männer

⁸⁹⁰ Sierstorpff 1817 (Anm. 886), S. 37.

⁸⁹¹ Sierstorpff 1817 (Anm. 886), S. 37. Die goldenen Äpfel Idunas sind zwar möglicherweise von denen aus dem Garten der Hesperiden entlehnt, doch macht die Bezeichnung von Sierstorpff in diesem Zusammenhang wenig Sinn, da sie auf eine Geschichte aus dem nordischen und nicht aus dem griechischen Sagenkreis verweist.

⁸⁹² Vgl. Sandro Botticelli: Geburt der Venus (1485/1486), Tempera auf Leinwand (172,5 x 278,5 cm), Florenz, Uffizien.

⁸⁹³ Vgl. Frans Francken II.: Vanitas-Allegorie (verm. 1630er), Öl auf Holz (54 x 75 cm), Vers-teig. Mak van Waay, 10.06.1985, Losnr. 18.

⁸⁹⁴ Härting 1989 (Anm. 815), S. 185.

ins Verderben [stürzt]⁸⁹⁵. Dies beschreibt ebenjene Eigenschaft, die Paris seine Entscheidung für Venus treffen lässt. Francken II. formuliert durch seine Frau Welt eine unmissverständliche Mahnung über die Bedrohung durch den schönen Schein⁸⁹⁶. Ein Typus an Belehrung, der in dem Vergleich zwischen Paris und Herkules impliziert ist oder auf den auch verschiedene Bibelstellen verweisen, wenn sie warnen, dass der vermeintlich einfachere und oftmals verlockend-schöne Weg, eine lasterhafte, verwerfliche Lebensart beschreibt, die im Gegensatz zu dem der Tugend steht, welcher auf den ersten Blick weniger reizvoll erscheint⁸⁹⁷. Es stehen sich die nackte Voluptas und die tugendhafte Virtus gegenüber. Im christlichen Kontext stellt dieser Weg die Erlösung in Aussicht und mancher mythologische Held ist dadurch zu seinem unsterblichen Ruhm gelangt.

Gegenüber den Vertretern des Lasters stehen die Tugenden, durch die allein die irdische Vergänglichkeit besiegt werden kann, sie sind durch christliche und heidnische Gottheiten vertreten. Wer Minerva, Caritas, einer (unbekannten) Heiligen und Herkules folgt, dem bleibt der Weg zur Hölle verschlossen, deren Eingang auf der linken Seite durch ein Skelett bewacht ist und der nur für den sichtbar wird, der den Verlockungen gegenüber nicht blind ist. Der mit Kostbarkeiten bedeckte Tisch steht sinnbildlich dafür. Wohin der Weg der fleischlichen Versuchungen hinsteuert, ist deutlich bei Francken II. visualisiert, an der Seite von Ceres führt eine weitere Treppe in die Hölle hinab, dieses Mal durch Chronos bewacht.

Die Drastik der Bildsprache, in die Francken II. die Szene des Paris-Mythos integriert, nimmt eine Sonderstellung ein, und bleibt unerreicht. Dass die Entscheidung für Minerva, den zu verfolgenden Lebensweg beschreibt, ist bei

⁸⁹⁵ Becker-Cantano, Barbara: 'Der schöne Leib wird Stein'. Zur Funktion der poetischen Bilder als Geschlechterdiskurs in Eichendorffs Marmorbild. In: Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg (Hg.): *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*. Amsterdam 1999 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 45), S. 129.

⁸⁹⁶ Über die Thematik der „Frau Welt“ vgl. Stammler, Wolfgang: *Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie*. Freiburg i.d. Schweiz 1959 (Freiburger Universitätsreden/Universität Freiburg, Schweiz, 23).

⁸⁹⁷ Vgl. u. a. Matth. 7,13-14: „Geht hinein durch die enge Pforte. Denn die Pforte ist weit, und der Weg ist breit, der zur Verdammnis führt, und viele sind's die auf ihm hineingehen. Wie eng ist die Pforte und wie schmal der Weg, der zum Leben führt, und wenige sind's, die ihn finden.“

ihm deutlich formuliert, wenn er sie als eine der Tugendgottheiten auf die linke Seite im Bild positioniert. In seinen Miniaturbildern schwingt zwar weiterhin die Negation der Geschichte mit, doch erfolgt es in einem gemäßigteren Ton, wenn in einem Raum voller Kunstwerke, die der Sinnenfreude dienen, am Beispiel des Schafhirten auf die Gefahr hingewiesen wird, sich nicht ausschließlich davon leiten zu lassen. Franckens II. „Besuch beim Kunsthändler“ (Abb. 156)⁸⁹⁸ enthält diesen Doppelcharakter. Fast zwei Dutzend gerahmte und nicht gerahmte Bilder im Antwerpener Stil, Prunkgefäße und eine Vielzahl an Statuetten machen den Bestand der Räumlichkeiten aus⁸⁹⁹. In der Kunsthandlung⁹⁰⁰ haben sich sechs Personen eingefunden, wovon zwei als potenzielle Käufer auftreten.⁹⁰¹ Eine Frau sitzt auf einem Stuhl mit dem Rücken zum Betrachter und hält ein Bild in ihren Händen. Eifrig erklärt ihr ein junger Mann etwas dazu und zeigt mit dem Finger auf etwas. Sie schenkt ihm jedoch nur wenig Beachtung, hat sie ihren Kopf nach links zu einem edel gekleideten Herrn gewandt, dem soeben ein Bild – „Das Urteil des Paris“ – zur Betrachtung gereicht wird. Auf eine positive Antwort hoffend, wird er von dem neben ihm stehenden Mann prüfend angeschaut. Zwischen den Schultern der beiden Männer lugt der Kopf einer weiteren Person hervor, dessen Funktion im Bild nicht eindeutig zu bestimmen ist, die Richtung seines Blickes bleibt undefiniert. Möglicherweise handelt es sich bei ihm um einen Pagen, der darauf wartet, ein weiteres Bild dem Kunden zeigen zu können. Eine Aufgabe, welche dem von rechts herbeilaufenden Jungen zukommt, der ein Gemälde auffällig in Richtung des Betrachters zeigt. Es ist davon auszugehen, dass sich das Miniaturbild auf die innewohnende Deutung des Gemäldes als Gesamtkomplex unterstützend und verstärkend auswirkt.

⁸⁹⁸ Vgl. **Kat. 151**

⁸⁹⁹ Es handelt sich um Gemälde, die den Stil der Antwerpener Schule des späten 16. Jahrhunderts und des frühen 17. Jahrhunderts widerspiegeln. Unter den Bronzen sind die Laokoon-Gruppe sowie ein antiker Flussgott auszumachen. Vgl. Kat. Stockholm 1997: Hallwylska målerisamlingen. The Hallwyl Collection of paintings. Unter Mitarbeit von Eva Helena CasseL-Pihl. Hallwylska museet, Stockholm 1997, S. 89.

⁹⁰⁰ Härtling hält es für wahrscheinlich, dass es sich bei dem Galeriebild um die Räume eines Kunsthändlers handelt. Vgl. Härtling 1983 (Anm. 34), S. 160 f. Becker schließt das ebenfalls nicht aus, wenngleich er kritisiert, dass Härtling zum einen keine Gründe für ihre Deutung nennt und zum anderen mahnt er, dass in ungerahmten Bildern kein Indiz dafür zu erkennen sei. Vgl. Becker, Heinrich Silvester: Studien zur Ikonographie des Kunstbetrachters im 17., 18. und 19. Jahrhundert. Diss. Aachen 2005, S. 70.

⁹⁰¹ Vgl. Härtling 1983 (Anm. 34), S. 160 f.

Aufgrund mangelhafter Reproduktionen kann jedoch nicht festgestellt werden, um welches Bildsujet es sich handelt⁹⁰². Geht man von einer gewissen Bedeutsamkeit des Miniaturbilds aus, worauf auch der Page hindeutet, der mit dem Rezipienten Blickkontakt sucht, korrespondieren, wie bereits bei Coques' Gemäldegalerie, die pyramidal platzierten Bilder im Bild in gesteigerter Weise miteinander. Gibt bei Coques das an prominenter Stelle platzierte „Parisurteil“ die Lesart des Bilds vor, so hängt bei Francken II. zentral über dem Schrank ein Bild von Minerva, die die Musen auf dem Helikon besucht⁹⁰³. Pegasus, der die Quelle der Inspiration geschlagen hat, hat sich bereits wieder in die Lüfte erhoben⁹⁰⁴. Dass Minerva als Beschützerin der Künste in diesem Bild auftritt und nicht als kriegerische Göttin ist selbstredend. Verlängert man ihren ausgestreckten Arm, hält sie nicht bloß den Musen eine Rede, sondern zeigt auf das Bild mit dem Parisurteil. Genauer noch, sie weist explizit auf Paris. Er ist auf dem Gemälde in dem Moment festgehalten, als er Venus den Apfel überreicht. Was für Paris' letztliche Entscheidung ausschlaggebend ist, ob die Schönheit von Venus oder ihr Bestechungsversuch, Helena zu erhalten, kann der Betrachter anhand des Miniaturbilds nicht erkennen, doch legt die dominante Platzierung des Papageien, Symbol der Sprachgewandtheit, der sogenannten *eloquentia*, nahe, dass die süßen Versprechungen, kurz ihre göttlichen Einflüsterungen, seine Wahl beeinflusst haben⁹⁰⁵. In Franckens II. „Galerieinterieur mit 'ânes iconoclastes“ stehen die eselsköpfigen Menschen für den Unverstand, die die Künste und Wissenschaft missachten, wenn sie Globen, Skulpturen, Bücher

⁹⁰² Ein Umstand, der bereits durch Becker kritisiert worden ist, vgl. Becker 2005 (Anm. 900), S. 76, Fn. 166. Auf der rechten Seite des Miniaturbilds befinden sich mindestens zwei Figuren in einer bewaldeten Umgebung eingebettet, wovon die rotgewandete Gestalt möglicherweise einen Hirtenstab in der Hand hält. Die Korrespondenz mit den anderen Werken legt eine Darstellung aus dem mythologischen Sagenkreis nahe, nehmen die religiösen Bilder in Franckens II. „Kunsthandlung“ eine untergeordnete Bedeutung ein.

⁹⁰³ Vgl. Ov. Met. V, 46-50; 250-259.

⁹⁰⁴ Nach Becker ist „es einer der wenigen Fälle, wenn nicht der einzige, in denen sich bei Frans II ein nicht religiöses Sujet an dieser prominenten Stelle findet“. Zit. aus Becker 2005 (Anm. 900), S. 66, Fn. 166.

⁹⁰⁵ Härtling hält in diesem Kontext diese Deutung der Papageien ebenfalls für möglich. Vgl. Härtling 1983 (Anm. 34), S. 161. Allgemein zur Papageien-Symbolik in gemalten Galerien: Härtling, Ursula Alice: „doctrina et pietas“. Über frühe Galeriebilder. In: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Antwerpen 1993, S. 121.

und Zeichnungen zerstören⁹⁰⁶, diese kunstfeindliche Rolle nimmt nun der Schafhirte ein. Fügt sich die Geschichte von Paris bei den bisherigen Gemäldegalerien positiv in den Gesamtkomplex ein, wenn er die besondere Befähigung vertreten hat, die einen hervorragenden Künstler ausmacht, kommt ihm nun ein negativer, mahnender Aspekt zu. Nicht durch Kontemplation, sondern durch das Versprechen von Venus, das die Befriedigung seiner Begierde in Aussicht stellt, fällt er das Urteil, das wie Van Mander im *Schilder-Boeck* bereits klarstellt, nur ein verzerrtes sein kann⁹⁰⁷. Paris ist bei Francken II. der verblendete Jüngling, der sein Urteil durch die falschen Mittel trifft. Als positives Gegenbild funktioniert der edle Herr als potenzieller Kunde, der ebendieses Gemälde in seinen Händen hält. Im Gegensatz zu Paris ist er in sinnender Konzentration im Anblick des Bilds versunken, weder die Erwartungshaltung der Frau noch die drängende Betrachtung des Kunsthändlers lassen ihn zu einer vorschnellen Bewertung hinreißen. Dass dabei die Kunsthändler von beeinflussender Bedeutung sein können, zeigt der zweite Kunsthändler im Bild eindrücklich, wenn er beredt auf die Frau einzuwirken versucht. Unter der Schirmherrschaft von Minerva fügt sich das Lob an die Kunstliebhaber, sich im tugendhaften Studium mit der Malerei zu beschäftigen. Der *liefhebber der schilderyen* ist ein Beispiel für die verstandesmäßige Rezeption⁹⁰⁸. Im Gegensatz dazu steht Paris, der in diesem Werk zum Feind von *intelligentia* und *spirito* wird, folglich den Eigenschaften, die Härting durch die Gelehrten in den Kunstkammern vertreten sieht⁹⁰⁹ und in diesem Fall auf den Käufer in einer Kunsthandlung zu übertragen sind. Gleichzeitig geht, mit der durch den Papageien deutlich in Fokus gestellten Symbolik der Überredungskunst, eine Negation der Kunsthändler einher. Das Verhältnis zu

⁹⁰⁶ Vgl. Frans Francken II.: Galerieinterieur mit 'ânes iconoclastes', Öl auf Holz (54 x 63 cm), Verbleib unbekannt. Siehe auch Weber, Georg J.: Poetenhafter, Flugesel und Künstlerparnass. Pegasus in den Niederlanden. In: Kat. Hamburg 1993: Pegasus und die Künste. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1993, S. 88 f.

⁹⁰⁷ Vgl. Van Mander, Wtlegg., XI. Buch, fol. 94v: *Van Helena*.

⁹⁰⁸ Becker folgert daraus, dass dem Parisurteil-Bild in den Händen des Mannes die Funktion zukommt, vor einer Beurteilung von Kunstwerken zu warnen, die nach bloß oberflächlicher Schönheit getroffen wurde. Vgl. Becker 2005 (Anm. 900), S. 66.

⁹⁰⁹ Vgl. Härting 1989 (Anm. 815), S. 89.

ihnen wird im Allgemeinen als „somewhat of a love-hate relationship“⁹¹⁰ beschrieben. Antwerpen war in der frühen Neuzeit eine der ersten europäischen Städte, in welcher die Kunsthändler in großer Zahl auftraten^{911, 912}. Die St. Lukas Gilde, die nach 1600 neben Malern, auch Handwerker, Gold- und Silberschmiede sowie Musikinstrumentenbauer zumftmäßig zusammenschließt, übernimmt als zentrale Aufgabe die Produktionsorganisation und den Vertrieb der Kunstgegenstände⁹¹³. Mit der Aufnahme der Kunsthändler in die Gilde geben sie ihr Distributionsmonopol auf, weiterhin sehen sich jedoch nicht alle Kunsthändler in der Pflicht, Mitglied zu werden und Beiträge zu zahlen, sodass sie ihre Tätigkeit sozusagen illegal ausführen.⁹¹⁴ Mit ihrer zunehmenden Bedeutung wächst ebenfalls ihr Einfluss auf den Kunstmarkt, sie regulieren zum einen die Nachfrage und zum anderen versuchen sie gezielt, auf die Produktion bestimmter Bildtypen einzuwirken.⁹¹⁵ Auf der anderen Seite profitierten die Maler von ihnen, denn die Gilde verhält sich ihnen gegenüber liberal, sodass sie auch nicht ortsansässige Kunsthändler tolerieren, wodurch ein überregionaler Handel begünstigt wird.⁹¹⁶ Franckens II. Gemälde ist nicht als ausschließliche Mahnung vor ihnen zu verstehen, man ist sich auch ihrer positiven Wirkung für die Bedeutung der Malerei der Scheldestadt bewusst und schließlich ist es die Malerei, welche in dieser Bildgattung das bestimmende Sujet ist und im eigenen Medium reflektiert wird.

⁹¹⁰ Vermeyleylen, Filip: *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. Brepols 2003 (Studies in European Urban History (1100-1800), 2), S. 133.

⁹¹¹ Vgl. die Ausführungen von Vermeyleylen 2003 (Anm. 910), ab S. 126 sowie Appendix 3, aus welchen zu entnehmen ist, dass 29 % der Kunsthändler keine Mitglieder der Gilde gewesen sind.

⁹¹² Vgl. Jakumeit-Pietschmann 2010 (Anm. 305), S. 84 f.

⁹¹³ Über die Regulierungen durch die Gilde vgl. u. a. Honig, Elizabeth A.: *Painting & the market in early modern Antwerp*. New Haven, Conn. 1998; North, Michael: *Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Wien 2001, ab S. 60; Prak, Maarten: *Guilds and the development of the art market during the Dutch Golden Age*. In: *Simiolus*, 30/2003 (3/4), S. 236-251 sowie Leeflang, Micha: *Workshop practices in early seventeenth-century Antwerp studios*. In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 2004/2005*, S. 233-240.

⁹¹⁴ Vgl. Vermeyleylen 2003 (Anm. 910), S. 133-136.

⁹¹⁵ Vgl. Thieme, Gisela: *Der Kunsthandel in den Niederlanden im siebzehnten Jahrhundert*. Diss. Köln 1959, S. 21-26.

⁹¹⁶ Vgl. Jakumeit-Pietschmann 2010 (Anm. 305), S. 32.

Um dieselbe Zeit malt Francken II. ein weiteres Galeriebild, für das Härting ebenfalls die Möglichkeit eines dargestellten Interieurs einer Kunsthandlung für wahrscheinlich hält⁹¹⁷. Allgemein wird das Gemälde unter der Bezeichnung „Das Kabinett eines Kunstsammlers“ (Abb. 157)⁹¹⁸ geführt; Speth-Holterhoff will darin sogar den Kunstsammler und -liebhaber Pierre Stevens innerhalb der Figurengruppe erkennen⁹¹⁹. Die Räumlichkeiten des Kabinetts sind weitestgehend mit dem zuvor besprochenen Gemälde Franckens II. identisch. Der bildbestimmende Raum, in dem sich zuvor die fünffigurige Personengruppe befunden hat, ist menschenleer; anstatt ihrer ist ein mit Büste, Statuette und mehreren Muscheln bedeckter Tisch unter einem Fenster platziert. Helles Licht fällt dadurch in den Raum und beleuchtet die Kunstgegenstände. Ein zurückgenommener Vorhang gewährt einen Blick in ein angrenzendes Zimmer. Zwei Männer sitzen darin an einer opulent gedeckten Tafel, worauf Servierplatten mit Hummer, Austern und edelsten Speisen übereinandergestapelt sind, – diese fänden ansonsten keinen freien Platz mehr. Ein Page tritt soeben durch die Tür, um das Festmahl mit zwei Gläsern Wein zu vervollständigen. Die Schmauserei scheint jedoch ein abruptes Ende gefunden zu haben, so ragt ein vermutlich soeben noch benutztes Messer, achtlos liegengelassen, halb über die vordere linke Tischkante, die Aufmerksamkeit der beiden Männer ist von einem noch ungerahmten Bild gefesselt, welches der durch Speth-Holterhoff als Stevens Bezeichnete in seiner Hand hält. Mit seiner freien Rechten zeigt er darauf und lauscht mit leicht geneigtem Kopf seinem disputierenden Tischnachbar. Dieser hat sich auf dem Tisch

⁹¹⁷ Vgl. Härting 1983 (Anm. 34), S. 161; A 362.

⁹¹⁸ Vgl. **Kat. 150**. Es befinden sich Repliken im Museum Kiew, in einer Privatsammlung in Brüssel und ein weiteres ist in Paris 2004 versteigert worden, vgl. **Kat. 150a-c**. Im St. Edmundsbury Borough Council Heritage Service wird ein Gemälde, das mit dem von Francken II. identisch ist, fälschlicherweise als Invention von Egide Smeyers geführt. Das Bild hat mit 56,3 x 85,7 cm beinahe identische Maße wie das Originalwerk. Es wird in St. Edmundsbury allerdings auf einen Zeitraum zwischen 1679 und 1685 datiert; vgl. **Kat. 150d**.

⁹¹⁹ Vgl. Speth-Holterhoff 1957 (Anm. 34), S. 90. Die Identifikation des Kunstsammlers wird in den nachfolgenden, spärlichen Publikationen zu Franckens II. Gemälde nicht weiter aufgegriffen. Härting sieht zwischen ihnen keine Porträtbeziehung, vgl. Härting 1983 (Anm. 34), S. 161. Keine Erwähnung findet die Identifizierung bei Härting 1989 (Anm. 815), S. 374 sowie Kat. Mannheim 2011: Meisterhaft. Von Cranach d. Ä. bis Kobell. Reiss-Engelhorn-Museen, Museum Zeughaus, Mannheim 2011, S. 126, bei dem es zu einer allgemeingültigen Formulierung kommt, dass es sich vermutlich um einen Kunstsammler mit seinem Gast handelt.

abstützend nach vorne gebeugt, um den Abstand zwischen sich und dem gezeigten Bild zu verringern. Der Inhalt bleibt dem Rezipienten des Gemäldes verborgen.

Ebenfalls für die Augen unsichtbar ist der Inhalt des Miniaturgemäldes, das den Übergang zwischen dem Haupt- in den Nebenraum verschleiert. Es ist an einen hölzernen „Rahmen“ gelehnt, wodurch der hintere Raum selber zum gerahmten Bild avanciert, das durch den Vorhang abgehängt werden kann. Als ein dem Miniaturbild identisches Gegenstück, sowohl den Anlehungsgrad als auch das Größenformat betreffend, ist auf der anderen Seite „Der Triumph der Amphitrite“ angelehnt. Es ist wie die Mehrheit der auf dem Boden stehenden Bilder noch nicht gerahmt. Die „Kreuztragung“ bildet dabei eine Ausnahme, es ist das einzige Bild, welches noch keinen Rahmen hat, das nicht auf dem Boden, sondern auf einem Stuhl an die Lehne angelehnt, steht.

Im Vergleich mit Franckens II. zuvor besprochenem Gemälde ist die Anzahl an knapp zwei Dutzend Bildern im Bild miteinander identisch, dennoch erzeugen die beiden dargestellten Räume einen gänzlich unterschiedlichen Eindruck. Während in der Kunsthandlung die Gemälde entweder an der Schauwand hängen oder hintereinander an die Wand gelehnt sind, scheint die Kunstsammlung weniger geordnet zu sein. Eine Empfindung, die nicht nur durch die im Gesamten eher überdurchschnittlich großen Bildformate herührt, sondern insbesondere durch ihre Anordnung im Bild. Auf den ersten Blick lässt sich kein Ordnungsprinzip erkennen, so stehen manche Gemälde vor anderen, bedecken sich gegenseitig oder sind an einen Schrank oder Stuhl gelehnt, der zur Staffelei umfunktioniert wird. Zwischen alldem stehen Krüge mit reichen Verzierungen der Schmiedekunst am Boden, sie haben wohl in dem Buffet, in welchem Prunkgefäße und allerlei Silberware stehen, keinen Platz mehr gefunden. Dass dem scheinbaren Durcheinander der Kabinettbilder Franckens II. ein systematisch-sammelnder Charakter obliegt, führt Härting aus, wodurch sie eine entgegengesetzte Meinung zu Müller Hofstede vertritt, der annimmt, dass dem „offenbar keinerlei Geltung“⁹²⁰ geschenkt wurde. Härting hingegen führt an, dass die

⁹²⁰ Müller Hofstede 1984 (Anm. 567), S. 255.

„Objekte der Sammlung [...] auf den enzyklopädischen Anspruch dieser Kunstkammern, mit Gegenständen aus 'artificialia' und 'naturalia', aus 'Artes' (Gemälde), 'Antiquitas' (Skulpturen), 'Historia' (Münzen) und 'Natura' (Blumen, Muscheln, Ausblick ins Freie)“⁹²¹

verweisen. Elemente, wie sie auch in Franckens II. vorliegendem Gemälde vorzufinden sind⁹²². Greift man sich die *artes* heraus, eröffnet sich ihre inhaltliche Verkettung zunächst nur bedingt. Gemäß der bisherigen Lesbarkeit der Gemäldegalerien sucht man auch hier nach dem zentralplatziertesten Bild im Bild oder dem in der Räumlichkeit am dominantesten hervortretenden Part, geben diese im Allgemeinen die Lesart an. Im Fall von Francken II. wird diese Bedingung durch das über dem Buffet hängende Bild „Die Heiligen Drei Könige“ erfüllt. Ihm gegenüber, am anderen Ende des Schrankes und von ähnlich großem Format, steht das Parisurteil gelehnt. Für den Rezipienten ist die mythologische Geschichte schnell zu erfassen, Francken II. hat sich für die Darstellung eines unmissverständlichen Moments im Schönheitswettbewerb entschieden, dem Moment, in welchem Paris seiner Auserwählten den Apfel überreicht.

Becker spricht dem Parisurteil in seiner Dissertationsschrift eine belehrende Funktion zu, er ordnet den Mythos seiner Interpretation unter, dass das Kunstkabinett „als Sinnbild für den Wohlstand zu sehen“⁹²³ sei:

„*Das Urteil des Paris'* am Boden vor dem Buffet und, sofern man von einer möglichen Ambivalenz ausgeht, der üppig gedeckte Tisch versinnbildlichen die Mahnung, sich bei seinen Überlegungen und Entscheidungen nicht von oberflächlichen und kurzlebigen Genüssen, sondern von der Vernunft

⁹²¹ Härting 1989 (Anm. 815), S. 85.

⁹²² Die beiden im Vordergrund auf einer Stange sitzenden Papageien fügen sich hier als stetig wiederkehrendes Motiv Franckens II. ein und weniger, wie in vorherigem Bild, in ihrem Symbolgehalt der *eloquentia*. Speth-Holterhoff bezeichnet zwei Papageien in Franckens II. Werk als äquivalent zu dessen Signatur. Vgl. Speth-Holterhoff 1957 (Anm. 34), S. 90. Aufgrund seiner Exotik kann das Tier allerdings auch als lebendiger Sammlungsgegenstand begriffen werden, vgl. Becker 2005 (Anm. 900), S. 41.

⁹²³ Becker 2005 (Anm. 900), S. 68.

leiten zu lassen - hier insbesondere bezogen auf die Beurteilung von Kunstwerken oder auch das Anlegen einer Sammlung.⁹²⁴

Einen weiteren „Hinweis in diese Richtung“⁹²⁵ sieht Becker in dem zentral-platzierten Bild von der Anbetung der Hirten, da „neben Christus als Erlöser [...] darin [...] die Kostbarkeiten gezeigt [werden], die die drei Weisen mitgebracht haben: weltliche Güter zu Ehren des Herrn“⁹²⁶.

In einem mit den Luxusgütern verwandten Sinnzusammenhang fügt sich für Becker das im Vordergrund platzierte Bild „Triumph der Amphitrite“ ein. Antwerpen, das selbst während des Goldenen Jahrhunderts zum Umschlagplatz für Luxusgüter geworden ist⁹²⁷, ist seit dem 16. Jahrhundert unauflöslich mit der mythologischen Geschichte verbunden: Neptun findet seine Gleichsetzung im Flussgott der Schelde, namentlich Scaldis, und Amphitrite avanciert zu dessen Gattin zu Antverpia. Den Zugang zum Meer personifizierend, könnten sie, laut Becker, „womöglich für die Hoffnung auf ein Wiedererlangen der früheren Vorrangstellung mit dem Ende der Scheldeblockade stehen“⁹²⁸. Die mit der Geschichte heraufbeschworene Lobpreisung der Stadt, ihres Wohlstands und ihrer wachsenden Prosperität führt nach Härtling zu dem großen Erfolg, welcher das Bildthema bei den Antwerpenern Sammlern hatte⁹²⁹ und erklärt möglicherweise auch seine Berechtigung in Franckens II. Kunstkabinett sowie die auffallende Positionierung im Vordergrund⁹³⁰. Die Gewichtung, die Becker dem Miniaturgemälde jedoch beimisst, ist vermutlich seiner Theorie geschuldet, in dem Kunstkabinett ein Sinnbild für den Wohlstand sehen zu wollen. Es bleiben jedoch zu viele Bestandteile der

⁹²⁴ Becker 2005 (Anm. 900), S. 69. Hervorhebung durch den Autor übernommen.

⁹²⁵ Becker 2005 (Anm. 900), S. 69.

⁹²⁶ Becker 2005 (Anm. 900), S. 69.

⁹²⁷ Vgl. hierzu die Zusammenfassung bei Baetens, Roland: Antwerpens Goldenes Jahrhundert-Konstanten und Wandel des wirtschaftlichen Lebens. In: Kat. Köln 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Unter Mitarbeit von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1992, S. 32-36.

⁹²⁸ Becker 2005 (Anm. 900), S. 69.

⁹²⁹ Vgl. Kat. Köln 1992 (Anm. 525), S. 324.

⁹³⁰ Das Bildthema gehört zu den bevorzugten von Francken II., der es zudem in das motivische Repertoire der flämischen Bildtradition einführte. Vgl. dazu Härtling 1989 (Anm. 815), S. 97-100, 113.

Kunstsammlung bei ihm unberücksichtigt, sodass man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, dass lediglich die Komponente in seiner Analyse Eingang finden, die sich mit einigem Wohlwollen an die eigenen Thesenvorgaben anpassen lassen⁹³¹. Denn neben den bereits erwähnten Bildern stechen aus der Ansammlung an großfigurigen Werken, die „Kreuztragung“ und das dahinter an die Wand gelehnte Bild „Danae und der Goldregen“ hervor. Diese finden jedoch bei Becker ebenso wenig Beachtung wie die Landschaften⁹³², die an der Schauwand des Raumes verteilt, um die „Anbetung der Hirten“ hängen. In oberster Reihe, auf der linken Seite, findet sich neben dem „Segelboot in Not“ ein weiteres Gemälde christlichen Inhalts. Vor dem gellenden Brand zeichnen sich mehrere Personen ab, die Speth-Holterhoff mit Lot und seinen beiden Töchtern identifiziert⁹³³. Es zeigt ihre, in Genesis 19 beschriebene Flucht vor der Verwüstung der Städte Sodom und Gomorrha, kurz nachdem „Lots Frau zurückblickte, [...] [und] sie zu einer Salzsäule“⁹³⁴ geworden ist. Sie hat damit die einzige Regel gebrochen, die Gott ihnen auferlegt hat, dürfen sie sich weder umblicken noch stehen bleiben, sollen sie die Vergangenheit hinter sich lassen, um ihre Berufung zu erfüllen. Der Feuer- und Schwefelregen, den Gott zur Zerstörung der beiden Städte niederregnen lässt, wird im Lukas-Evangelium erneut aufgegriffen:

„Ebenso wird es an dem Tag sein,
an dem sich der Menschensohn offenbart.“⁹³⁵

Es findet ein Verweis auf den Gerichtstag von Jesu statt, dessen Leidensweg seit circa 1600 auf 14 Kreuzwegstationen erweitert ist⁹³⁶ und in dem Miniaturgemälde aufgegriffen wird, das auf dem Stuhl in der Sammlung steht. Die

⁹³¹ Die Funktion, die Becker den Geschenken der Drei Weisen zuspricht, erscheint besonders gewagt.

⁹³² Speth-Holterhoff macht unter ihnen eine Landschaftsdarstellung aus, die nach Joos de Momper II. entstanden sein soll. Aus ihren Ausführungen ist jedoch nicht zu schließen, um welches es sich dabei handelt. Vgl. Speth-Holterhoff 1957 (Anm. 34), S. 91.

⁹³³ Vgl. Speth-Holterhoff 1957 (Anm. 34), S. 91.

⁹³⁴ Gen. 19,26.

⁹³⁵ Lk. 17,28-30.

⁹³⁶ Zu den Kreuzwegstationen und der endgültigen Festlegung auf die Zahl 14 vgl. Kramer, Ernst: Kreuzweg und Kalvarienberg. Historische und baugeschichtliche Untersuchung. Kehl 1957 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 313), S. 20-24.

Betitelung von Speth-Holterhoff als „*Portement de Croix*“⁹³⁷ bedarf einer näheren Klassifizierung, beschreibt das Gemälde die sechste Station, der in der Bibel nicht erwähnten legendarischen Geschichte von Veronika^{938,939}. Es zeigt, wie Veronika vor dem, von der Last des Kreuzes zusammengebrochenen Jesu, auf die Knie gesunken ist, um ihm mit einem Tuch, das Gesicht von Blut und Schweiß zu reinigen. Auf wundersame Weise manifestiert sich auf dem Schweiß Tuch das wahre Bild – *vera ikon*⁹⁴⁰ – des Herrn. Ein Bild, das nicht aus der Kunstfertigkeit eines Malers entstanden ist, sondern ein nicht von Menschenhand gefertigtes Bild beschreibt, das zum Urtypus avanciert⁹⁴¹. Die mythische Herkunft der christlichen Kunst wird im Schweiß Tuch der Veronika deutlich.

Mit der in die Kunstsammlung integrierten Legende hebt Francken II. den darin implizierten doppelten göttlichen Ursprung der Malerei hervor⁹⁴², der

⁹³⁷ Speth-Holterhoff 1957 (Anm. 34), S. 91. Mit Hervorhebung der Autorin zitiert.

⁹³⁸ In jüngster Zeit ist die Legendentradition ausführlich behandelt bei Wolf, vgl. Wolf, Gerhard: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. München 2002, besonders S. 43-109. Die historische Existenz von Veronika ist nicht gesichert. Über ihre Identität herrscht Uneinigkeit, wird sie teilweise mit Marta, der Schwester von Lazarus aus Bethanien (Lk. 10,38-40) oder mit der Namenlosen identifiziert, die Jesus von ihrem Blutfluss heilt (Mk. 5,25). Hinweise darauf, dass es sich dabei um die Frau des Zöllners Zachäus handelt, wird teilweise in Lk. 19,1 gesehen. Vgl. Büttner, Frank; Gott dang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006, S. 74.

⁹³⁹ Vgl. Schneemelcher, Wilhelm: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Evangelien. Tübingen 1987, S. 389 f.

⁹⁴⁰ Mit Veronika ist kein Eigenname bezeichnet, sondern dies entstand aus einer Wortbildung *vera* (lat. wahr) und (*e*)*ikon* (griech. Bild).

⁹⁴¹ Darin fügt sich als Gegenstück zur lateinischen Kirche vorbehaltlos die morgenländische Abgarlegende ein, in welcher der kranke König einen Maler zu Christus schickte, der ihn porträtieren sollte, aber an der Aufgabe das göttliche Antlitz zu malen, scheiterte, worauf Christi sein Gesicht in ein Tuch drückte und es sein Abbild übernahm. Vgl. Schneemelcher 1987 (Anm. 939), S. 389 f.

⁹⁴² Dem Bedeutungskomplex kommt die Geschichte vom heiligen Lukas, der die Madonna malt, nahe.

„durch das 'dargestellte' Antlitz und durch den 'Maler' selbst“⁹⁴³ zum Ausdruck kommt⁹⁴⁴. Dass dem Gemälde eine andersgeartete Gewichtung zukommt, ist bereits dadurch ersichtlich, dass es das einzige Gemälde unter den Ungerahmten ist, welches nicht am Boden steht, sondern ihnen gegenüber einen höheren, gleichsam übergeordneten Rang einnimmt, wenn es auf dem Stuhl positioniert ist. Im Kontext, ein Abbild Gottes zu sein, fügen sich nun auch die übrigen Gemälde an der Schauwand ein. Sie repräsentieren den Makrokosmos im Mikrokosmos auf zweifache Weise. Während die Landschaften ein Bestandteil des enzyklopädischen Spektrums der Antwerpener Sammlungen darstellen, mit denen man den gesamten Makrokosmos nachzustellen versucht⁹⁴⁵, berühren sie zusätzlich einen sphärischen Bereich, um den es hier primär zu gehen scheint. Dabei ist es bedeutungslos, dass nicht erkannt werden kann, ob es sich in den Landschaften um christliche, mythologische oder genreartige Staffagefiguren handelt. Den Arbeiten kommt eine Gewichtung über ihre ikonografisch deutbaren Motive zu. Die Bevölkerung der Natur verdeutlicht die Harmonie des Menschen in der göttlichen Ordnung; eine Harmonie zwischen Mikro- und Makrokosmos⁹⁴⁶. Eine implizite Lobpreisung an den Herrn, den „oppersten leemeester dezer kunsten“⁹⁴⁷, dessen Schöpfung durch Kontemplation zu erfahren ist. Für den gegenwärtigen Betrachter mag es sich dabei um einen fremdartigen Belehrungsansatz in den Gemälden handeln, ein Diktum jedoch, dem zeitgenössischen Betrachter nicht fremd, finden sich diesbezüglich bereits seit der mittelniederländischen

⁹⁴³ Diaconu, Madalina: Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne. Würzburg 2005, S. 109.

⁹⁴⁴ Ein christlicher Erlösungsgedanke ist ebenfalls abzulesen, ist das *vera icon* das erste Ablassbild, das damit der kontemplativen Betrachtung gewidmet ist. Ein Ansatz, der besonders in der orthodoxen Glaubenslehre noch heute seine Berechtigung hat, wenn aus der „indexikalischen Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Ikone und Urbild [...] die Überzeugung abgeleitet [wird], dass das Urbild im Abbild *zugegen sei*“. Vgl. Napp, Antonia: Russische Porträts. Geschlechterdifferenz in der Malerei zwischen 1760 und 1820. Köln 2010, S. 30, ebenda zitiert. Hervorhebung durch die Autorin übernommen.

⁹⁴⁵ Vgl. Ganz 2006 (Anm. 811), S. 198.

⁹⁴⁶ Vgl. Bartilla, Stefan: Die Wildnis: visuelle Neugier in der Landschaftsmalerei. Eine ikonologische Untersuchung der niederländischen Berg- und Waldlandschaften und ihres Naturbegriffes um 1600. Diss. Freiburg im Breisgau 2000, S. 119 f.

⁹⁴⁷ Becker, Bruno: Coornhert, D. Zedekunst, dat is Wellevenskunste vermits waarheyds kennisse vanden mensche, vande zonden ende vande dueghden: nu alder eerst beschreven int Neerlandsch. Utrecht 1982, S. 11.

Literatur differente Beispiele⁹⁴⁸. Dabei wird keine neuartige „Erfindung“ beschrieben, sondern man kann sich mithin auf die Bibel beziehen, worin die besinnliche Anschauung der Werke Gottes empfohlen wird⁹⁴⁹.⁹⁵⁰ Bedeutungshaft fügt sich auch das unter der „Bergigen Landschaft“ an die Wand gelehnte Triptychon ein, auf dessen Mittelfeld das Christuskind auf dem Schoß der Muttergottes sitzt. Den Erlöser im Gebet erblickend, sind die beiden Personen auf den Flügeln dargestellt. Es beschreibt „ein Schauen“⁹⁵¹, das in Christus „das Heil und die Wahrheit erkennt“⁹⁵². Die Errettung des Menschen erfolgt durch den göttlichen Herrscher. Wiederholt fällt der Bezug zu dem zentral platzierten Gemälde „Anbetung der Hirten“ auf, für das Müller Hofstede im Zusammenhang des Gesichtssinns von Rubens und Brueghel I. die höchste Rangstufe des Sehens attestiert, wenn sie in der „spirituellen Schau, der geistlichen Andacht der frommen Hirten, [...] in dem Kind bei Maria und Joseph den Erlöser erblicken und verehren“⁹⁵³.

Im Widerspruch mit einem Gott wohlgefälligen Leben steht an den Schrein gelehnt das Parisurteil *en miniature*. Im Gegensatz zum bisherigen Tenor der Gemäldegalerien wiederholt Francken II. seine negative Konnotation des Mythos – dies ist bei ihm nicht als Lob für die besondere Befähigung eines Malers zu verstehen. Es zeigt sich die *in malo*-Belegung der Geschichte, bei welcher sich Paris zur Befriedigung seiner Triebe für Venus entscheidet. Die

⁹⁴⁸ Zur mittelniederländischen Verarbeitung des göttlichen Naturmotivs vgl. Beening, Theo Jan: *Het landschap in de Nederlandse letterkunde van de Renaissance*. Diss. Nijmegen 1963. Autoren aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die sich mit der Thematik beschäftigten, waren neben Coornhert und Lipsius auch Cats, der vor allem durch seine erzieherischen Werke ein breites Spektrum an Lesern erreichte, wodurch die inhärente Didaktik der Landschaften nicht nur einem elitären Bereich der Niederländer bekannt gewesen sein dürfte. Vgl. hierzu Büttner, Nils: *Landschaften des Exils? Anmerkungen zu Gillis van Coninxloo und zur Geschichte der flämischen Malerei aus Anlaß einer Neuerscheinung*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66/2003 (4), S. 568 f.

⁹⁴⁹ Vgl. Röm 1, 20: „Seit Erschaffung der Welt wird seine unsichtbare Wirklichkeit an den Werken der Schöpfung mit der Vernunft wahrgenommen, seine ewige Macht und Gottheit. Daher sind sie unentschuldigbar“. Ebenso Ps. 19,2: „Die Himmel rühmen die Herrlichkeit Gottes, /vom Werk seiner Hände kündigt das Firmament.“

⁹⁵⁰ Vgl. Büttner, Nils: *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*. Göttingen 2000 (Rekonstruktion der Künste, 1998/99), S. 181-187.

⁹⁵¹ Müller Hofstede 1984 (Anm. 567), S. 264.

⁹⁵² Müller Hofstede 1984 (Anm. 567), S. 264.

⁹⁵³ Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 179.

Verblendung des Schafhirten kontrastiert die in den christlichen Bildthemen gegenwärtige himmlische Schau des Erlösers⁹⁵⁴. Paris' lüsterner Beschauung der Nacktheit ist auf der anderen Seite des Schrankes „Danae und der Goldregen“ beigeordnet⁹⁵⁵. In den seltensten Fällen kann dem Danae-Mythos ein positiver, christlicher Sinngehalt abgewonnen werden⁹⁵⁶; dieser Eindruck bestätigt sich auch in Franckens II. Kunstkabinett. Jupiters voriger verstohlener Beschauung der Danae folgt die Verführung durch eine Augentäuschung, er vergeht sich als goldener Regen an ihr.

Bereits Horaz und Ovid haben den Goldregen in Verbindung mit Münzen gebracht⁹⁵⁷, was zu Assoziationen führt, die Danae in die Nähe der käuflichen Liebe rücken lassen. In Franckens II. Miniaturgemälde zeigt die auf dem Bett Liegende mit ausgestrecktem Arm auf den verwandelten Jupiter, der auf sie niederkommt. Die Verbindung, die die Nähe des Gemäldes zur „Kreuztragung Christi“ erklärt, stellt Danaes Amme dar. Während die heilige Veronika als Zeichen der Caritas, dem notleidenden Christi, der weiterhin den Hieben seines Peinigers ausgesetzt ist, ihr Schweißtuch reicht, da sie den wahren Gott erkannt hat, hält hingegen die Alte ihr Tuch aus Gier dem formwandelnden, heidnischen Gott entgegen, anstatt ihrem Schützling helfend beizustehen. Verfolgt man die Prostitutionsauslegung der Geschichte wird sie zu Danaes Kupplerin. Antithetisch interagieren die beiden unterschiedlichen Frauen miteinander, die als *in malo*- und *in bono*-Beispiel deutlich machen, dass der wahre Gott in jeder Form zu erkennen ist – unabhängig ob als Neugeborener, als Kind auf dem Schoß seiner Mutter, als Geschändeter oder als Abbild, welches ebenfalls noch Wunder wirken kann, und selbst in der Betrachtung der Natur offenbart sich Gott. Der Verblendete hingegen ist demgegenüber blind

⁹⁵⁴ Eine Auslegung wie sie Müller Hofstede für Rubens' Parisurteil im „Gesichts- und Geruchssinn“ festgestellt hat. Vgl. Müller Hofstede 1989 (Anm. 16), S. 179-181.

⁹⁵⁵ Das hinter „Danae und dem Goldregen“ befindliche Bild verweigert sich aufgrund seines ausschnitthaften Charakters einer Identifikation. Es sind zwei Männer zu erkennen, wovon einer einen gekrönten Turban (?) auf seinem Haupt trägt. Es darf angenommen, dass das Bildchen die bisherige Lesart des Gemäldes unterstützt.

⁹⁵⁶ Teilweise wird Danae als Präfiguration Marias bezeichnet; meist jedoch als Sinnbild der Keuschheit. Vgl. Hammer-Tugendhat, Daniela: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Böhlau 2009, S. 137.

⁹⁵⁷ Vgl. Hor. carm. III, 16,7-8, worin er den Mythos als Macht des Goldes deutet, sowie Ov. am. III, 8, 30 und 33, bei ihm wird das Geld zum Sinnbild seiner korrumpierenden Wirkung.

wie Danaes Amme und der Zugang ist verwehrt. Das Gemälde wird zur Allegorie des Gesichtssinns und die Malerei wird zum Instrument des Erkenntnisgewinns, sie erfährt gleichzeitig göttliche Legitimation, wenn der Schöpfer der Welt der beste Lehrmeister ist.

8.2 Paris, der Zerstörer des *aetas aurea*

Die Hochzeit von Peleus und Thetis ist als Bildsujet den sogenannten Göttermahlzeiten beizuordnen, welche sowohl von flämischen als auch von holländischen Malern aufgegriffen werden⁹⁵⁸. Die Besonderheit des Peleus-Themas besteht zum einen darin, dass sie lediglich innerhalb weniger Jahrzehnte um 1600 entstanden sind und zum anderen beschränkt sich die Integration des Parisurteils allein auf die Bilder, die von holländischer Hand stammen, namentlich Van Haarlem und Wtewael. Die Gründe, weshalb sich nur diese beiden Maler für den Einschluss des Parisurteils entscheiden, liegen im Dunkeln. Froitzheim-Hegger bleibt in ihrer Dissertation zu den Göttermahlzeiten dem Leser die Erörterung ebendieser Tatsache schuldig. Dass eine Integration des Parisurteils in das übergeordnete Bildthema der Peleus-Hochzeit stattfindet und als erstes auf diese Weise von Van Haarlem umgesetzt wird, legt nahe, dass es unter dem Einfluss Van Manders erfolgt ist. Van Mander verbindet beide Themen eng im *Schilder-Boeck* miteinander und zeigt in ihrer Verschmelzung die ganze Tragweite der Geschichte auf. Darüber hinaus sind Van Mander und Van Haarlem zum Entstehungszeitpunkt der „Hochzeit von Peleus und Thetis“ (Abb. 158)⁹⁵⁹ für den Prinzenhof der Stadt persönlich miteinander verbunden. Dass ein mündlicher Austausch zwischen den beiden angenommen wird, legen bereits die verschiedentlich hergestellten Bezüge nahe, wenn man versucht, die Aussagen von Van Manders Interpretation mit

⁹⁵⁸ Mit der Thematik haben sich ausführlich beschäftigt: Jost 1963 (Anm. 588), S. 102-105; Sluijter-Seiffert 1984 (Anm. 27), S. 129-134; Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 129-134; Ertz und Nitzte-Ertz 2008 (Anm. 600), S. 803-833. Ebenso in der bereits erwähnten Dissertationsschrift von Froitzheim-Hegger, vgl. Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91).

⁹⁵⁹ Vgl. [Kat. 157](#)

Van Haarlems Bild in Verbindung zu setzen⁹⁶⁰. Das Prinzenhof-Gemälde nimmt eine Sonderstellung unter den Werken derselben Thematik ein, da es den Ausgangspunkt für diese Gruppe an Bildern darstellt.

Van Haarlems Gemälde ist das einzige, bei welchem die Auftragslage, der Hängungsort sowie die gleichzeitige Bestellung weiterer Werke bekannt ist⁹⁶¹, zwischen denen eine didaktische Interaktion zu vermuten ist. Durch die vielfältigen Bedeutungen, die man dem Bild auferlegen kann, bleibt es von den nachfolgenden Arbeiten unerreicht. Auch die Größe des Gemäldes ist beispiellos, lediglich in der Anzahl der dargestellten Figuren wird er durch Wtewael übertroffen, dem es gelingt, auf kleinem Maßstab 120 Figuren harmonisch zum Motiv des Götterfests miteinander zu vereinen (Abb. 159)⁹⁶². Ein Gemälde, das in enger Verbindung mit dem berühmten Goltzius-Spranger Stich „Die Hochzeit von Amor und Psyche“⁹⁶³ (Abb. 105) entsteht, wodurch es einem anderen programmatischen Anspruch entspricht⁹⁶⁴. Seine Verlegung in eine himmlische Sphäre ist für das Sujet mit Inklusion des Parrisurteils einzigartig und gliedert sich daher nur thematisch in die Reihe der

⁹⁶⁰ Ein Bezug zwischen Van Haarlems Gemälde und Van Manders späterer Aussage in seinem *Schilder-Boeck* wird u. a. hergestellt durch Sluijter 1981 (Anm. 1), S. 58-60; van Thiel, Pieter J.: Cornelis Cornelisz. van Haarlem - his first ten years as a Painter, 1582-1592. In: Görel Cavalli-Björkman (Hg.): *Netherlandish mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984. Stockholm 1985 (Nationalmusei Skriftserie N. S., 4), S. 81-83; Bièvre, Elisabeth de: Violence and Virtue: History and Art in the City of Haarlem. In: Art History, 11/1988 (3), S. 317 f.; Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), ab S. 110; Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 121 f.; Rosenthal, Lisa: Political and Painterly Virtue in Cornelis Cornelisz. van Haarlem's Wedding of Peleus and Thetis for the Haarlem Prinsenhof. In: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 54/2003*, u. a. S. 180.*

⁹⁶¹ Van Thiel führt die vier Gemälde („Der Sündenfall“ (1592), „Der Bethlehemitische Kindermord“ (1591), „Das Wunder von Haarlem“ beziehungsweise „Der Mönch und die Nonne“ (1591)) unter religionshistorischen Gesichtspunkten zusammen, die eingefügt in die reformatorischen Ereignisse der Zeit zu antikatholischen Manifeste werden. Vgl. van Thiel 1985 (Anm. 960), S. 81-84.

⁹⁶² Vgl. **Kat. 161**

⁹⁶³ Mit der Bedeutung, die der Goltzius-Spranger Stich für die Thematik der Peleus-Hochzeit einnimmt, haben sich u. a. beschäftigt Baumgart 1944 (Anm. 664), S. 194 f.; Jost 1963 (Anm. 588), S. 102; Antal 1975 (Anm. 665), S. 177; Grootkerk 1975 (Anm. 352), ab S. 41; Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), ab S. 62; Kat. Amsterdam 1993 (Anm. 645), S. 329; 331; Rosenthal 2003 (Anm. 960), S. 179-184.

⁹⁶⁴ Eine ausführliche Analyse des Gemäldes erfolgt bei Lindeman 1929 (Anm. 638), S. 46-49; Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 46-48; 68; 100 f.; Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 133-141 sowie Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 20; 123.

Werke ein, die ihren Ursprung in ihrem Begründer Van Haarlem haben. Es zeigt einen Zustand göttlicher Glückseligkeit, welcher dem irdischen Leben auf den ersten Blick gänzlich enthoben scheint, doch wird durch einen Ausblick unter den Wolken eine Verbindung dazu hergestellt, wenn ausschnitthaft eine Weltlandschaft zu erkennen ist. Das Gemälde ist die in der Tradition von Sprangers Stich begriffene „künstlerische Version einer idealen menschlichen Wunschvorstellung und wird durch die Verlegung in die Wolken als *idea* transparent“⁹⁶⁵. Die Bedeutung des Parisurteils ist nicht bloß der Vollständigkeit des Bildthemas als Folge von Eris' Apfelwurf geschuldet, sondern ist als disharmonisierender Aspekt der schwelgenden Glückseligkeit zu betrachten. Ein Gesichtspunkt, welcher auch Van Haarlems Parisurteil-Szene zukommt, doch kann seinem Gemälde im Gesamten ein konkreterer Bezug attestiert werden, der auf die politische Konstitution Hollands anspielt.

Die Feierlichkeit, die Van Haarlems Bild seine Betitelung gibt, ist in den linken Hintergrund zwischen einige hochaufragende Bäume platziert, die durch einen Baldachin verhangen ist. Jupiter hält bereits den verhängnisvollen Apfel in seinen Händen, während Eris auf der linken Seite davonfliegt. Der vordere Bildraum wird durch lagernde Nackte dominiert, wovon die wenigsten als Einzelfiguren auftreten, schmusen sie entweder intensiv mit dem anderen Geschlecht, musizieren gemeinsam oder geben sich schlicht einem Saufgelage hin. Für Nachschub sorgen derweil Bedienstete, die im Vordergrund für nicht versiegenden Weingenuss sorgen, während sie der Hochzeitsgesellschaft im Hintergrund Speisen servieren. Auf einer Anhöhe hat Paris soeben sein Urteil über die Schönheit der Göttinnen gesprochen (Abb. 158) und reicht Venus den Apfel. Die Figuren sind schemenhaft zu erkennen, doch hat Van Haarlem sich für eine Anordnung entschieden, die über jeden Verdacht erhaben ist, um welches Ereignis es sich handelt. Venus beugt sich zum Erhalt der Trophäe zu Paris hinab, hinter dem Merkur zu erkennen ist, der ihm zuvor die Instruktionen zum Wettkampf erteilt hat. Ihre Dreiergruppe wird von Juno und Minerva flankiert, die trotz ihrer nebulösen Ausführung zu

⁹⁶⁵ Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 136. Mit Hervorhebung der Autorin zitiert.

identifizieren sind. Minerva steht mit ihrer hochaufragenden Lanze hinter Venus⁹⁶⁶, während Juno als ihr Pendant mit dem Rücken zum Betrachter steht und mit ihrem Gewand beschäftigt ist. Van Haarlem greift damit eine Komposition des Mythos auf, die für seine weitere Beschäftigung mit der Geschichte nicht außergewöhnlich sein wird, er wird sie im Laufe der nächsten Jahrzehnte noch weitere Male anwenden (Abb. 108; Abb. 110). Zudem ist es wohl die beste Möglichkeit, wenn der Mythos auf Fernsichtigkeit konzipiert ist.

Es verbindet sich Freizügigkeit, (Lebens-)lust und die Schwelgerei des Vordergrunds mit der am weitentferntesten Figurengruppe im Bild. Die Folgen von Paris' Wahl werden die fröhlich Feiernden zu einem späteren Zeitpunkt der Geschichte noch zu spüren bekommen, spätestens dann, wenn auch sie sich im Krieg auf eine Seite der Trojaner oder Spartaner positionieren. Das Nebeneinander dieser kontrastreichen Gesichtspunkte erinnert an die Miniaturbilder in den gemalten Gemäldegalerien, die im selben Bild Momente der Sinnenlust sowie die daraus resultierenden Gefahren aufzeigen. Während sich die tiefere Bedeutungsschicht der Gemäldegalerien lediglich dem eröffnet, der die einzelnen Bilder im Bild entschlüsselt und miteinander in Verbindung bringt, was durch die unterschiedlichen Themen aus verschiedenen Gattungen ein noch breiter angelegtes Wissen vom Betrachter abverlangt, erscheint die Belehrung bei der mythologischen Visualisierung intentionaler, aber auch „gefährlicher“ zu sein. Die dargestellte Geschichte leistet die Lektion selbst. Man kann, wie Lowenthal vorgeht, in dem Gemälde das dreigliedrige Konzept des antiken Prinzips ablesen, wenn gemäß den Anforderungen der Dichtkunst der Betrachter vom Inhalt des Bilds berührt wird und sich die höchste Seele, dem Ort des Verstehens und des Willens, zur Belehrung öffnet. Hinter der Verlockung verbirgt sich laut Lowenthal die „whispered admonition“⁹⁶⁷, weshalb sie, zum Schutz der Seele, in eine bekannte Geschichte eingebaut wird. Doch bedarf das Gemälde eines solchen komplizierten Konzepts, damit sich die moralische Lektion ergibt? Wohl kaum. Die Hinweise

⁹⁶⁶ Dass Van Haarlem von der gängigen Ikonografie abweicht wie Francia (vgl. Abb. 39), ist haltlos.

⁹⁶⁷ Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 57.

zur Ausdeutung sind vom Bildthema und seiner Umsetzung direkt zu entlehnen. Die Interpretation ergibt sich für den Betrachter von selbst, dem die thematischen Zusammenhänge beider Geschichten bekannt sein dürfen, dass der Streit, bei welchem es zu Beginn um Schönheit ging, in einem zehn Jahre andauernden Krieg endet. Der einzige, der die Möglichkeit hatte, die nahende Katastrophe abzuwenden, wenn auch nicht zu verhindern, ist eben der Schafhirte selbst, denn wie hätte sich Paris gegen die Fügung des Schicksals beziehungsweise Jupiters Fingerzeig zum Richter wehren sollen? Da sich dieser jedoch nicht nur als bestechlich, sondern zusätzlich noch als von seinen Trieben geleitet erweist, nimmt das Desaster seinen Lauf. Die innewohnende Lektion ist der Geschichte selbst zu entnehmen, die aufgrund ihres Inhalts kaum nicht moralisierend begriffen werden kann. Die Frage an den Betrachter ist klar formuliert: Sind das die weiblichen Verlockungen wert? Ein Topos, der an die Druckbücher erinnert. Ob der Betrachter in diesem Kontext an Adam denkt, ist in diesem Fall nicht abwegig, wenn der „Sündenfall“ zu einem der weiteren Bilder gehört, die bei Van Haarlem für den Prinzenhof in Auftrag gegeben worden sind⁹⁶⁸. Was wäre man schließlich mehr als ein Paris oder ein Adam, wenn man den dargebotenen Verlockungen nicht entsagt? Doch bloß ein weiterer Sünder, der den Versuchungen unterliegt. Die daraus resultierenden Folgen sind bei beiden Männern bekannt.

Aufgrund der Verortung des Gemäldes, dem Können Van Haarlems und der Freundschaft mit Van Mander liegt es nahe, dass damit noch nicht das gesamte Bedeutungsspektrum erfasst ist, sondern es auf einen universalen Sinn erhoben werden kann. Auf den ersten Blick vermittelt das Bild den Eindruck einer in Überfluss und Harmonie lebenden Gesellschaft. In Verbindung mit Van Manders Aussage ist die Hochzeit von Peleus und Thetis als Allegorie auf eine gute Regierung zu verstehen, deren Idealzustand durch die Zwietracht gefährdet ist und ein gänzlich verheerendes Ende findet, wenn Entscheidungen, wie die von Paris, nur aus eigennützigem Denken resultieren und nicht das Gemeinwohl im Blick haben. Paris wird zum Zerstörer einer Harmonie, die durch äußere Einflüsse, sinnbildlich durch Eris vertreten, zum

⁹⁶⁸ Das Zusammenwirken der vier Gemälde findet sich ausführlich analysiert bei Bièvre 1988 (Anm. 960), S. 303-334; McGee 1991 (Anm. 350), ab S. 160; van Thiel 1999 (Anm. 622), ab S. 32 sowie Rosenthal 2003 (Anm. 960), ab S. 180.

Schwanken kommen kann und das sensible Gebilde der Einträchtigkeit entlarvt. Übertragen auf den Hängungsort impliziert die Thematik eine Mahnung an Prinz Maurits, dem es obliegt, Concordia zu bewahren, indem er nicht wie Paris handelt und sich unbeeindruckt zeigen soll, wenn man versucht ihn zu verführen, da man Zwietracht zwischen den einzelnen Provinzen und ihren Vertretern säen will. Eine Lehre, die sich mit der neu gegründeten Republik der Vereinigten Holländischen Provinzen verbindet, die besonders anfällig für zerstörerische Tendenzen ist.⁹⁶⁹ Im Umkehrschluss kann der Bildinhalt, dem gängigen Typus der Herrscherallegorien entsprechend, als eine Art Kompliment an Prinz Maurits verstanden werden. Es obliegt ihm, die besondere Befähigung zu besitzen, das Drama, das sich im Bild entwickelt, für sein eigenes Land abzuwenden, da er in dessen Gemeinwohl handeln wird. Durch seinen gegensätzlichen Charakter zu Paris wird er zum Bewahrer des glücklichen Zustands, der im Vordergrund dargestellt ist, und nicht zu dessen Zerstörer, da er sich seiner Aufgabe bewusst ist. Als ein Bestandteil dessen, was es zu schützen gilt, kann die dunkelhäutige Frau im Vordergrund symbolhaft verstanden werden, sie verkörpert den Reichtum der neuen Welt. Die dunkle Nuance ihrer Haut ist übersteigert, wodurch sie stärker auffällt und zusätzlich das weiße Inkarnat der Nackten noch heller erscheinen lässt. Sie ist jedoch nicht als „a native, or a product“ zu verstehen, sie „personifies the exploitable bounty which will contribute to Holland's (and Haarlem's) prosperity“⁹⁷⁰. Die eingewobene Inschrift am Ärmel ihres Kleids beschreibt das griechische Wort *PRAXEIS*, welches sich lapidar als „Ihr sollt etwas zustande bringen“ übersetzen lässt, und fügt sich in Van Manders Erklärung ein, der die Geschichte in seiner natürlichen Auslegung mit vernunftgeleitetem, politischen Handeln in Verbindung bringt. Die Frau spricht den Betrachter direkt an und kann daher als Aufforderung an jene verstanden werden, die über die Wortbedeutung aufgeklärt sind. Sluijter gibt in diesem Zusammenhang jedoch zu bedenken, dass es sich dabei nicht um eine spezifische Stellungnahme für die

⁹⁶⁹ Vgl. van Thiel 1985 (Anm. 960), S. 82 f.

⁹⁷⁰ Rosenthal 2003 (Anm. 960), S. 192.

gegenwärtige politische Situation Hollands handeln muss, sondern durchaus auch in seiner Allgemeinheit begriffen werden kann^{971, 972}.

Eine weitere Analogie, die sich zwischen den gemalten Gemäldegalerien und der Peleus-Hochzeit von Van Haarlem feststellen lässt, ist, dass in beiden Bildsujets Bedingungen für die Malkunst im eigenen Medium formuliert sind. Dabei stehen bei der Peleus-Hochzeit nicht die einzelnen Befähigungen im Fokus, die einen herausragenden Künstler ausmachen, sondern es werden die Bedingungen visualisiert, die herrschen müssen, damit sich Kunst entfalten kann. Rosenthal bespricht in ihrem Aufsatz die Bedeutung von Merkurs doppelter Projektion bei Van Haarlems Gemälde, tatsächlich aber ist er sogar ein weiteres Mal im Bild zu finden. Die Autorin bezieht sich auf die auffallende Position des Götterboten im Vordergrund, in der er sich über die singenden Musen beugt sowie seine Anwesenheit in der Szene des Parisurteils, bei der er dieselbe Haltung einnimmt. Ein drittes Mal ist Merkur an der Tafel im Hintergrund zu entdecken; auch hier wiederholt sich seine Pose, er beugt sich zu Jupiter vor. Sein dreifaches Erscheinen bestärkt die These Rosenbergs, dass dem Götterboten eine herausragende Gewichtung zukommt. Er ist nicht nur der Patron der Beredsamkeit, sondern auch jener der Künste und des Kommerzes. Erneut fügt sich die Schwarze im Vordergrund sinnfällig ein, zeigt Merkur mit dem Caduceus auf sie, wodurch sich seine beiden letztgenannten Schutzämter verbinden. Im Medium der Malerei werden die Umstände, in der Kunst erblühen kann, thematisiert, es bedarf für die Muse der friedlichen Zeiten der Glückseligkeit, wie sie im Vordergrund dargestellt sind, denn dann kann der Finanzmarkt prosperieren, wodurch eine erfolgreiche Basis für die Künste geschaffen ist. Kunst und Politik unterstützen sich gegenseitig:⁹⁷³

⁹⁷¹ Grootkerk sieht in der Thematik hingegen einen optimistischen Traum repräsentiert, dessen Aussöhnung von Katholiken und Protestanten nur noch von Discordia gestört wird. Die Bewertung von Grootkerks Thesen ist bereits an anderer Stelle kommentiert worden, vgl. S. 88, Fn. 352. Ansonsten vgl. Grootkerk 1975 (Anm. 352), S. 64-67.

⁹⁷² Vgl. Sluijter 2000 (Anm. 24), S. 122.

⁹⁷³ Vgl. Rosenthal 2003 (Anm. 960), S. 185-194.

„Thus the artist, endowed with the Paris's discernment and Mercury's eloquence, can show us who we wish to become and stir our longings for the vision he creates. The vision achieves its greatest power by representing the virtues of good government as residing in a single shared aspiration of its multiple audience.“⁹⁷⁴

Resümierend lässt sich sagen, dass Van Haarlems Peleus-Hochzeit als Mahnung an den Prinzen zu verstehen ist, was gleichzeitig auch in umgekehrter Richtung als Herrscherlob funktioniert, wenn seine Handlungen in Gegensatz zu denen des glücklosen Paris' gesetzt werden. Unter den Gesichtspunkten, die Rosenthal mit der mehrfachen Projektion Merkurs in die Diskussion um das Gemälde einbringt, verschmilzt die Herrscherallegorie zusätzlich mit dem des Schutzpatrons der Künste: Prinz Maurits wird zu deren Förderer und Bewahrer. Die Ausdeutungen ergeben sich, wie auch bei den Werken zuvor, die den Paris-Mythos als Hauptmotiv umsetzen, aus dem Bildinhalt selbst, deren Richtung durch dementsprechende Hinweise vorgegeben sind.

Bei den nachfolgenden Gemälden von Van Haarlem und Wtewael zeigt sich in Übereinstimmung weiterhin die Dominanz des bacchischen Moments der ausgelassenen Feiernden, die im Kontrast zu der stets im Hintergrund unauffällig, aber dennoch gut sichtbaren Szene des Parisurteils stehen. Das Hochzeitspaar, welches den Anlass zu dieser Feier gibt, fällt meist durch eine gewisse Unbestimmtheit auf, was zum einen auf die literarische Quelle Lukians⁹⁷⁵ zurückgehen kann und zum anderen dem Konzept der Bilder entspricht. Denn während einige Figurengruppen wie die musizierenden Musen mit Pan oder Bacchus und sein Trinkgefolge, die stets in den Bildern vorkommen, recht einfach vom zeitgenössischen Betrachter erkannt werden können, lädt die Vielzahl weiterer Figuren das Auge dazu ein, über den Bildgegenstand zu schweifen und in einzelnen Details zu verharren, welche die betreffende Gottheit identifizierbar machen. Das Bild heißt eine Diskussion willkommen, bei der man seine Kenntnisse über die mythologische Welt zur Schau stellen kann. Die Bilder bedürfen mehr als oberflächlicher Kenntnisse,

⁹⁷⁴ Rosenthal 2003 (Anm. 960), S. 194.

⁹⁷⁵ In Lukian. dial. mar. V erfährt der Leser, dass sich das frischvermählte Paar bereits zurückgezogen hatte, als Eris den Apfel unter die Feiernden warf. Vgl. die Ausführungen auf S. 28.

es ist, mit Ausnahme von dem letzten Gemälde, das 1624 zur Thematik entsteht (Abb. 160)⁹⁷⁶, üblich, dass das bildbestimmende Motiv von der Feierlichkeit der Hochzeit weiter nach hinten in den Bildraum verlegt wird. Lediglich ein Kenner weiß, mit welcher Geschichte er es zu tun hat, wenn er entdeckt, dass Eris soeben den Apfel wirft oder nach ihrer Tat wieder davonfliegt. Sie gehört zum festen Repertoire dieser malerischen Auseinandersetzungen. Die Göttin der Zwietracht schwebt im Münchner Gemälde von Wtewael (Abb. 161)⁹⁷⁷ über der Tafel und setzt gerade zum Wurf des Apfels an. Wie bereits bei Van Haarlem ist der Vordergrund durch ein ausgelassenes Gelage bestimmt, doch sind die Ausschweifungen nun sogar in gesteigerter Weise wiedergegeben, denn einige der Hochzeitsgäste scheinen gänzlich betrunken zu sein. Ein kreisförmiger Durchblick auf der rechten Seite eröffnet dem Rezipienten die Folgen von Eris' Handlung. Der Erhaltungszustand des Gemäldes verweigert, eine Aussage über die Anwesenheit von Merkur zu treffen sowie auch über die kompositorische Anordnung der beiden Verliererinnen. Das wichtigste Merkmal der schemenhaften Darstellung ist mit Sicherheit erkennbar: Paris überreicht mit weit von sich gestrecktem Arm der Göttin vor sich die Trophäe als die Schönste. Paris hat sein Schicksal für den weiteren Verlauf der Geschichte soeben besiegelt und die mythische Version des Goldenen Zeitalters, das „nicht an menschlichen Moralvorstellungen gemessen werden muss“⁹⁷⁸, findet in Kürze sein jähes Ende. Ebendieses Moment hält auch Van Haarlem in seinem sogenannten Worcester Gemälde fest (Abb. 162)⁹⁷⁹. Paris und die drei eitlen Göttinnen haben sich im linken Hintergrund eingefunden. Die Komposition, die Van Haarlem beim Paris-Mythos anwendet, erinnert an die des Prinzenhofs (Abb. 158). Juno steht mit ihrem Pfau auf der rechten Seite, während Minerva als ihr Pendant hinter Paris steht, sie hält ihre Lanze in der Hand, der Gorgonenschild liegt neben ihr am Boden. Die Verliererinnen flankieren Paris und Venus, die sich beinahe auf Augenhöhe bei der Übergabe des Apfels begegnen. Merkur, der in Van

⁹⁷⁶ Vgl. **Kat. 159**

⁹⁷⁷ Vgl. **Kat. 160**. Lindemans Datierung, der das Jahr 1630 für wahrscheinlich hält, wird im Allgemeinen aufgrund der stilistischen Merkmale ausgeschlossen. Vgl. Lindeman 1929 (Anm. 638), S. 251. Ein Zeitraum um 1600 gilt als wahrscheinlicher. Vgl. Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 82.

⁹⁷⁸ Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 127.

⁹⁷⁹ Vgl. **Kat. 158** sowie die Replik **Kat. 158a**.

Haarlems erstem Gemälde eine beherrschende Funktion einnimmt, ist auch dieses Mal anwesend und steht hinter Venus und Paris. Der Landschaft, in die Van Haarlem seine Vielzahl an Figuren einbettet, kommt ein einzigartiger Stellenwert für dieses Sujet zu. Das Hochzeitsbankett ist auf der rechten Seite des Bilds positioniert, eine heimelige Atmosphäre wird erneut durch einen an den Baumstämmen befestigten Baldachin erzielt. Es ist der Moment gezeigt, bei dem die Stimmung bereits zu kippen droht, denn Eris fliegt auf der linken Bildseite eiligst davon und der Streit unter den Göttinnen kann seinen Anfang nehmen. Als Knotenpunkt, welcher das Parisurteil, die Hochzeitsfeierlichkeit sowie die Feiernden des Vordergrunds miteinander verbindet, fungieren die in ihrer narrativen Bedeutung untergeordneten Dienerinnen. Sie lenken den Blick des Betrachters auf das Hochzeitsbankett, ihr Ziel ist die Tafel, wohin sie den Kuchen auf ihrem Tablett tragen. Die beiden Frischvermählten fallen durch ihre hellere Beleuchtung unter den anderen Gästen deutlich auf und lassen sich im Gegensatz zu den bisherigen Arbeiten identifizieren; denn bei Van Haarlems erstem Bild (Abb. 158) konnte das Brautpaar nicht mit Sicherheit ausgemacht werden. Wie Van Thiel ausführt, unterscheidet sich das Worcester Gemälde unabhängig von der Anwesenheit der Frischvermählten beträchtlich von dem des Prinzenhofs, doch bezieht sich Van Haarlem im Bild des Öfteren darauf, wenn er verwandte Elemente aufgreift⁹⁸⁰. Im Vordergrund orientiert sich der Maler an der gängigen Gliederung des Bildthemas, wenn er die feiernden Gäste wiederholt. Gleichzeitig fällt die Adaption bekannter Motive auf, was besonders offensichtlich bei der Figurengruppe in der linken Bildecke ist. Einige Motive finden auch modifiziert Eingang wie der Wein einschenkende Jüngling oder Vulkan⁹⁸¹, welcher im Prinzenhof-Bild mit dem Rücken zum Betrachter sitzt und aus einem Weinfass säuft. Er ist nun in die linke Figurengruppe integriert.

Dass Gemälde dieser Art von privaten Kunstliebhabern gesammelt wurden, ist durch Van Manders Verweis im *Schilder-Boeck* überliefert, der den Amsterdamer *liefhebber* Willem Jacobsz. als Besitzer von einer Peleus-Hochzeit von Van Haarlem benennt⁹⁸². Es wird vermutet, dass es sich dabei um jenes

⁹⁸⁰ Zum Vergleich zwischen den beiden Gemälden, vgl. van Thiel 1999 (Anm. 622), S. 353.

⁹⁸¹ Der kleine, hinter ihm liegende Hammer macht ihn als ebenjenen erkennbar.

⁹⁸² Vgl. Van Mander, *Het Leven*, fol. 293r.

Bild handelt, dass sich heute in Worcester befindet.⁹⁸³ Wenngleich bei den anderen Gemälden mehrheitlich unbekannt ist, für wen sie entstanden sind, ist davon auszugehen, dass auch diese im Auftrag angefertigt worden sind. Die große Anzahl an Figuren erfordern einen hohen Arbeitsaufwand, der sich in den Bildpreisen widerspiegelt⁹⁸⁴. Dass eine arbeits- und zeitintensive Thematik, wie die Peleus-Hochzeit, für einen anonymen Markt produziert worden ist, kann ausgeschlossen werden, denn die Maler verdienten ihren Lebensunterhalt mit dem Verkauf der Gemälde, sodass sie aus Sicherheitsgründen ein relativ geringes Risiko für ihre Absatzmöglichkeiten zu erwägen haben. Ein hoher Preis schränkt die Kundennachfrage ein, auch sind die Bilder so ausgelegt, dass sie einen höheren Bildungsstand erfordern, damit sich das Thema dem Rezipienten in seiner Gänze erschließt. Möglicherweise begründet der hohe Bildpreis die relativ niedrige Anzahl entstandener Werke. Ab den 1630er Jahre werden sie in Verbindung mit dem Paris-Mythos überhaupt nicht mehr aufgegriffen. Dass das Parisurteil nicht auch von Bloemaert in die Thematik der Peleus-Hochzeit integriert worden ist, ist verwunderlich, steht er doch in enger Verbindung mit Wtewael, die beide eine gewisse Abhängigkeit zu Van Haarlem zeigen. Bloemaert integriert in seine Gemälde zwar nicht das Resultat von Eris' Handlung, doch ist auch bei ihm der bestimmende Aspekt die Visualisierung des Hochzeitsmahls im Gewand des Goldenen Zeitalters. Eris als Störung darf auch bei ihm nicht fehlen (Abb. 163), dennoch lässt er durch das Fehlen von Paris' Wahl den Gedanken des Betrachters mehr Freiraum, über die nachfolgenden Ereignisse zu sinnen, beispielsweise dass der Streit plötzlich in aller Heftigkeit unter den Göttinnen ausbricht und die Handlung dann seinen weiteren Verlauf nimmt.

Die Gemälde dieses Sujets kommen nach relativ kurzer Dauer zum Erliegen. Van Haarlems Bild, welches vermutlich unter dem Einfluss Van Manders entsteht, verknüpft erstmalig die beiden Themen miteinander, wie es bis dahin nur in den literarischen Auseinandersetzungen vorkommt – wie auch in

⁹⁸³ Vgl. Welu, James A.: *Myth, Mannerism and Morality: Cornelis van Haarlem's Wedding of Peleus and Thetis*. In: *Worcester Art Museum Journal*, 4/1980-81, S. 11, Fn. 7.

⁹⁸⁴ Zu den Faktoren der Preisermittlung, vgl. Boers-Goosens, Marion: *Prices of the Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century*. In: Amy Golahny und Mia Mochizuki (Hg.): *In His Milieu. Essays on Netherlandish art in memory of John Michael Montias*. Amsterdam 2006, S. 61 f.

Van Manders später erschienenem *Schilder-Boeck*. Dass die Kombination beider Themen nicht weitreichender umgesetzt worden ist, kann einerseits dadurch erklärt werden, dass spätere Künstler das Malerbuch Van Manders nicht als Anweisung zur praktischen Umsetzung rezipieren, sodass sie sich zu einer Verbindung beider Themen inspiriert sehen. Andererseits kommt dieses Spezifikum bereits so früh zum Erliegen und kann aufgrund seiner Exklusivität nie eine Massenwirkung erzielen, sodass sich der Gestaltungsmodus von Van Haarlem oder Wtewael nicht ausbreiten kann. Als möglichen Grund für das Sterben des Bildsujets nennt Froitzheim-Hegger das Einsetzen von wirtschaftlichen und sozialen Problemen, die das Thema nicht mehr als Metapher für das Goldene Zeitalter funktionieren lassen.⁹⁸⁵ Ein weiteres Problem sieht sie in der Konstitution des Mythos selbst, da er nur wenig Raum für eine narrative Steigerung der Spannung lässt:

„Daran ändert auch das Erscheinen von Discordia nichts, so daß sich den Künstlern nur wenig Möglichkeiten zur Darstellung psychologischer Ausdrucksstudien und emotionaler Konflikte bieten, wie sie etwa ein zentrales Anliegen der Historienmalerei sind. Diese mangelnde innere Entwicklungsfähigkeit des Themas und eine im wesentlichen unveränderte Darstellungsweise führen dazu, daß das Thema 'Göttermahl', nachdem es sich als Metapher erschöpft hatte, kein Interesse bei den Künstlern mehr fand.“⁹⁸⁶

Froitzheim-Heggers Aussage muss jedoch relativiert werden. Nicht das schwindende Interesse der Maler bestimmt die Nachfrage an entstandenen Gemälden, wenn sie, wie man bei diesem Bildsujet sicher sein kann, nicht für einen anonymen Markt gemalt werden, worauf Kunsthändler und Maler tatsächlich Einfluss nehmen können, sondern in Auftrag entstehen. Insofern ist es der Kundenkreis, der sich an der Thematik erschöpft haben muss und es sind nicht die Maler. Wenn man seinen Lebensunterhalt mit der Malerei verdient hat, ist davon auszugehen, dass die Themen gemalt worden sind, die Geld einbringen und nicht nur die, die dem eigenen Gusto entsprochen haben. Auch das Argument, dass es zu einer Ermüdungserscheinung gekommen ist,

⁹⁸⁵ Vgl. Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 191 f.

⁹⁸⁶ Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 192.

da die Geschichte lediglich über ein begrenztes Repertoire an Wiedergabemöglichkeiten verfügt, hat keine Gewichtung. Die Werke zum „Urteil des Paris“, die sich über mehrere Jahrzehnte zahlreich belegen lassen, zeigen eindrücklich, wie vielfältig, abwechslungsreich und spannend eine Geschichte gestaltet werden kann, die im Wesentlichen nicht mehr als vier Protagonisten bedarf. Über die tatsächlichen Gründe, die zum Erliegen der Göttermahlzeiten, genauer der Darstellung von der Hochzeit von Peleus und Thetis führen, kann an dieser Stelle lediglich spekuliert werden. Es gilt, das ökonomische Prinzip, welches hinter der Produktion von Gemälden steht, nicht außer Acht zu lassen. Möglicherweise liegt es an den hohen Preisen, die die Künstler dafür eingefordert haben, die dem einzelnen Kunstliebhaber jedoch zu hoch gewesen sind. Vielleicht ist es von größerem Anreiz gewesen, zwei Gemälde von demselben oder von unterschiedlichen Künstlern zu besitzen, als nur eines für denselben Preis zu erhalten. Bei den Parisurteil-Bildern verhält sich die Situation anders, denn Käufer können sie in verschiedenen Preissektoren erlangen. Weshalb aber auch das Parisurteil im 17. Jahrhundert nach verschiedenen Phasen der Beliebtheit zum Erliegen kommt, ist Gegenstand des nachfolgenden Kapitels, das sich der ökonomischen Untersuchung des Themas widmet.

9 Die sozio-ökonomische Bedeutung der Gemälde

Dass das Parisurteil im 17. Jahrhundert Schwankungen in seiner Beliebtheit durchlebt hat, ist bereits anhand der vorgelagerten Bildanalyse bemerkbar, in welcher sich verschiedene Ballungszentren für die gemalten Arbeiten in bestimmten Zeiträumen feststellen lassen. Ein subjektiver Eindruck, der sich anhand messbarer Indikatoren überprüfen lässt, wodurch ein explizites Bild entsteht über die einzelnen Phasen des Vorkommens der mythologischen Geschichte. In diesem Kontext ist die durchschnittliche Ausbringungsmenge pro Maler zu ermitteln. Es gilt zu hinterfragen, inwiefern sich eine hohe Ausbringungsmenge auf den Gestaltungsmodus auswirkt. Die Vermutung liegt nahe, dass bei einer größeren Anzahl an Bildern der Maler auf ein gängiges Repertoire an Figuren oder eine ähnlich gelagerte Komposition setzt. Denn hinter dem Malen von Gemälden steht kein geringerer Anspruch als den eigenen Lebensunterhalt zu verdienen, sodass man als Konsequenz, um ein Mehr an Bildern herzustellen, möglicherweise eher auf die Wiederholung anstelle der Innovation setzt.

Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kommt es zu einem unkritischen Umgang mit der Geschichte, sodass der Bildsinn verarmt. Dass es sich dabei nicht um die Ursache für den Rückgang handelt, kann gezeigt werden, wenn der Rezipient auf Bilder mit einer Bevorzugung der Sinnlichkeit setzt. Möglicherweise ist es die narrative Grundstruktur des Mythos, welche weiterhin moralische Ausdeutungen zulässt, die auf weniger Zuspruch seitens des Rezipienten stößt. Offenbar hat sich die Erwartungshaltung gegenüber den Gemälden verändert. Wie sich die Gesamtsituation auf dem niederländischen Kunstmarkt vor dem Hintergrund der politisch-militärischen Situation verhält, gilt es näher zu betrachten – der Entwicklungsverlauf des Paris-Mythos folgt einem allgemeinen Trend. Anhand verschiedener Auswertungen soll am Beispiel der Stadt Amsterdam, die im 17. Jahrhundert die markantesten Veränderungen durchlebt hat und vom kulturellen und wirtschaftlichen

Außenposten zum Dreh- und Angelpunkt avanciert, der Stellenwert des Künstlers und der Gattungen veranschaulicht werden.

9.1 Entwicklungsverlauf der entstandenen Arbeiten

Eine Schwierigkeit, die sich bei der quantitativen Auswertung zu einem bestimmten Bildthema ergibt, ist die Frage nach der Berücksichtigung; eine Problematik, die sich darauf bezieht, ob Vorzeichnungen zu existenten Gemälden einzubeziehen sind oder ob lediglich die Arbeiten Eingang finden, die eine eigenständige Komposition zeigen, unabhängig ihrer späteren Umsetzung. Dann fänden Repliken oder Vorstudien keine Beachtung. Dasselbe träfe auf Kopien aus dem 17. Jahrhundert zu, die sich auf Vorlagen aus dem 16. Jahrhundert beziehen. Das Resultat wäre ein verzerrtes Bild über die Auseinandersetzung mit der mythologischen Geschichte, denn auch vorbereitende Studien, Kopien und fragmentarische Wiederholungen zu einem Gemälde sind ein Beleg für die Beschäftigung mit dem Sujet.

Wie aber verhält es sich mit den Arbeiten, die lediglich auf den Themenkomplex „Parisurteil“ anspielen? De Brays Werk zeigt ausschließlich die drei Göttinnen mit Amor (Abb. 121), bei Bol fehlen Juno, Minerva und Merkur (Abb. 124), dennoch sind beide Gemälde zweifellos als Parisurteil-Darstellung einzustufen. Ab wann unterliegt die Zuordnung jedoch der Gefahr der Beliebigkeit? Das Gemälde von Bartholomeus van der Helst stellt eindrücklich die Problematik vor Augen (Abb. 164). Der Titel „Venus nimmt den Parisapfel an“ suggeriert eine Verbindung zu den Ereignissen auf dem Ida. Betrachtet man das Gemälde, fehlen weitere Protagonisten, welche den Bildinhalt als „Parisurteil“ bestimmbar machen, er ist allein auf Venus reduziert. Der Apfel in ihrer Hand verweist auf einen Bestandteil ihres geschichtenreichen Daseins, doch ist das Gemälde deswegen nicht dem Themenkomplex „Parisurteil“ zuzuordnen. Die Liebesgöttin ist das Hauptmotiv des Bilds und sie ist als solche in ihrer thematischen Eigenständigkeit zu begreifen. Bei

Swanenburgs getrennter Darstellung der Protagonisten verhält sich die Situation anders. Fügt man die einzelnen Stiche zusammen, ergibt sich ein vollständiges Bild vom Schönheitswettbewerb⁹⁸⁷.

Es gilt, sich nicht von Werktiteln manipulieren zu lassen, die Assoziationen zum Paris-Mythos hervorrufen, deren Darstellungen hingegen kaum Anhaltspunkte zur Geschichte aufweisen. Neben den Gemälden, deren Titel fälschlicherweise auf ein Parisurteil schließen lassen, sind Benennungen existent, die nicht darauf hindeuten würden⁹⁸⁸. Folglich hat man sich titelunabhängig am Gegenstand des Bildinhalts zu orientieren, ob die Identifikation für ein „Parisurteil“ gegeben ist. Es sind Bedingungen zu formulieren, aus welchen hervorgeht, welche Werke erfasst werden und welche zu vernachlässigen sind.

Bedingungen

Damit eine Parisurteil-Darstellung quantitativ erfasst wird, ist ihr Entstehungszeitraum zwischen 1600 und 1699 zu verorten. Das Hauptmotiv der Arbeit muss die Umsetzung der mythologischen Geschichte zeigen, die für den Betrachter anhand des Bildgegenstands klar ersichtlich ist und nicht vom Werktitel abhängig zu machen ist. Folglich sind die Werke auszuschließen, die lediglich einen Protagonisten des Schönheitswettbewerbs zeigen. Neben den Arbeiten, die den Mythos als Hauptmotiv umsetzen, sind Gemälde entstanden, die das Parisurteil als einen Bestandteil in ihr Bildprogramm integrieren. Diese Auseinandersetzungen sind in der quantitativen Erfassung nicht zu berücksichtigen. Ein Umstand, der sich durch ihre Umsetzung begründet. Unabhängig davon, auf welche Weise sie ihre Eingliederung in das Bild finden, sind sie ein Teil eines in sich geschlossenen Gesamtgefüges, aus welchem sie sich zwar zur Analyse des verwendeten Gestaltungsmodus herauslösen lassen, was aber nicht dazu berechtigt, sie als eigenständiges Gemälde oder Zeichnung zum Mythos zu bewerten. Des Weiteren sind jene Darstellungen auszuschließen, die sich auf Silbergeschirr oder Keramik befinden

⁹⁸⁷ Vgl. die Ausführungen S. 139, Fn. 505.

⁹⁸⁸ Piersons Gemälde ist beim R.K.D. unter der Bezeichnung „Eris, de godin van de tweedracht, geeft de gouden appel aan Juno, Minerva en Venus“ aufgeführt, was anhand des Bildtitels für eine thematische Verortung auf der Hochzeit von Peleus und Thetis sprechen würde. Vgl. die Ausführungen von S. 217.

wie sie durch Neef oder Van Vianen vorliegen, ebenso die für die vorliegende Arbeit im Gesamten unberücksichtigt gelassenen dekorativen Umsetzungen auf Mobiliar⁹⁸⁹.

Die summarische Erfassung erfolgt unabhängig des Trägermediums, das heißt, es werden Werke auf Kupfer ebenso impliziert wie die auf Leinwand, Holz oder Papier. Außerdem werden sie ohne Vorbehalt ihrer Innovation miteinberechnet, sodass nicht zwischen Repliken, Vorstudien und ausgereifter Zeichnung unterschieden wird, insofern deutlich hervorgeht, dass sie als „Parisurteil“ zu identifizieren sind. Qualitativ minderwertige und anonyme Arbeiten, die sich aus stilistischen Gründen auf das 17. Jahrhundert datieren lassen, sind ebenso zu beachten wie die Werke, die zwar in dieser Epoche entstanden sind, aber eine Komposition aus dem 16. Jahrhundert wiederholen. Die Arbeiten aus dem 17. Jahrhundert sind dem Werkverzeichnis zu entnehmen, die darin angegebene Datierung ist maßgeblich für ihre Eintragung in die Auswertungen. Die Mehrheit der Gemälde ist anhand von Fotokopien oder vor Ort gesichtet worden, lediglich eine Gruppe von Arbeiten hat sich einer Betrachtung entzogen, in diesem Fall ist den Angaben der Literatur zu vertrauen, dass es sich bei ihnen um sogenannte „echte“ Parisurteil-Darstellungen handelt. Die Werke, die nicht gesichtet worden sind und die daher über ein gewisses Fehlerpotenzial für die Auswertungen verfügen, sind im Werkverzeichnis durch die Markierung == hervorgehoben. Da es sich bei diesen Arbeiten um eine Minderheit handelt, ist das Restrisiko, das von ihnen ausgeht, als ein einzukalkulierendes zu bewerten. Undatierte Darstellungen, welche sich nicht auf einen bestimmten Zeitraum eingrenzen lassen, finden keinen Eingang.

⁹⁸⁹ Vgl. dafür Kat. Köln 1992 (Anm. 525), S. 390-392, Abb. 59.1 Der rechte Türflügel des Kabinettschranks zeigt das Urteil des Paris, welches von der Komposition Raffaels inspiriert ist. Weitere Kabinettschränke mit Szenen aus dem Paris-Mythos, vgl. Kat. Amsterdam 1970: Kunsthandelaar en verzamelaar. Confédération Internationale des Négociants en Oeuvre d'Art (C.I.N.O.A.), Amsterdam 1970, S. 233.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Werke keine Berücksichtigung finden, die das Parisurteil

- im Hintergrund der Peleus-Hochzeit integrieren,
- als Miniaturgemälde oder -zeichnung in den gemalten Gemäldegalerien behandeln,
- als sogenanntes Nebenbei-Medium im Bild aufgreifen oder
- auf Silbergeschirr, Keramik und Mobiliar zeigen sowie die,
- die lediglich im Werktitel einen Bezug auf die Geschichte herstellen, bei denen das malerische Zeugnis einer Überprüfung jedoch nicht standhält.

9.1.1 Vorkommnis der Werke zum „Urteil des Paris“

Graphik I ist unter Berücksichtigung der zuvor formulierten Bedingungen erstellt worden und zeigt den Verlauf der entstandenen Darstellungen. Es handelt sich dabei um einen Trend, der Rückschluss auf die Nachfrage nach der mythologischen Geschichte vermittelt. Damit ein detailliertes Bild entstehen kann, wie sich der Bedarf nach Werken des Bildsujets verhält, ist der Zeitraum 1600-1699 um die Zeitspannen 1500-1599 und 1700-1799 erweitert worden. Die Auswertung aller drei Jahrhunderte erfolgt nach derselben Vorgehensweise⁹⁹⁰. Bei den Gemälden aus dem 16. Jahrhundert sind die Bedingungen angepasst worden, so finden zudem die Werke keinen Eingang, die noch mit der mittelalterlichen Vorstellung des Paristraums verhaftet sind. Aus diesem Grund beginnt die nachfolgende Graphik mit der Phase 1520-1539.

⁹⁹⁰ Die Angaben der Werke für den Zeitraum des 16. und 18. Jahrhunderts basieren auf Bender. Vgl. Bender 2001 (Anm. 9), ab S. 90.



Graphik I: Verlauf der entstandenen Darstellungen zum Sujet „Pariserurteil“ mit Trendlinie

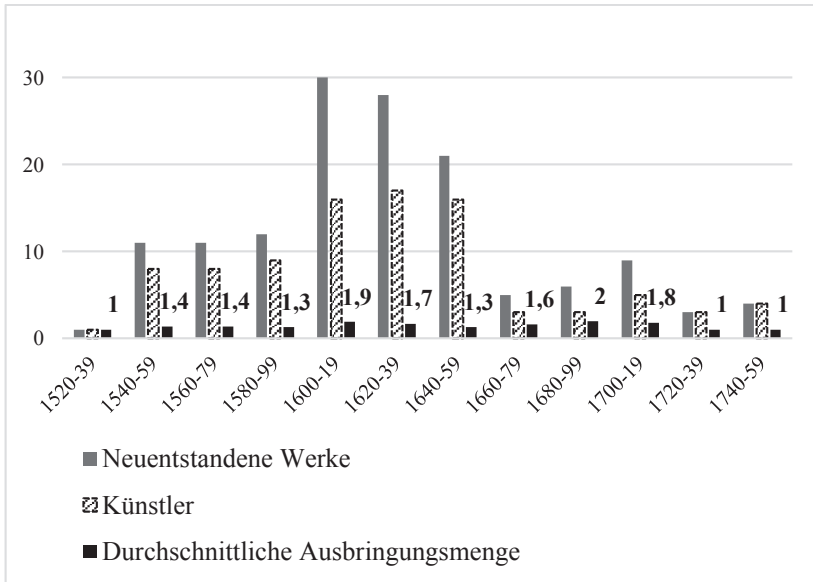
Indem nur die Darstellungen mit einem wachen Paris Eingang in die Auswertung finden, wird deutlich wie dominant sich die Geschichte danach verbreitet. Handelt es sich zwischen 1520-1539 noch um eine singuläre Beschäftigung des Halbfigurenmeisters (Abb. 40), verzehnfacht sich der Wert in den nächsten zwanzig Jahren. Auf diesem Stand pendelt sich die Anzahl an entstandenen Arbeiten ein, wenngleich bereits ein leichter Aufwärtstrend gegen Ende des Jahrhunderts zu erkennen ist. Was danach folgt, ist ein explosionsartiger Anstieg. Der Zeitraum zwischen 1600-1619 markiert den absoluten Höhepunkt der Geschichte, der während des 17. Jahrhunderts kein weiteres Mal mehr erreicht wird. Im darauffolgenden Zeitfenster geht die Anzahl ein wenig zurück, doch handelt es sich dabei lediglich um eine Schwankung, von einem Abwärtstrend kann zu diesem Zeitpunkt noch nicht gesprochen werden. Anders verhält sich das zwischen den Jahren 1640-1659. Die Hochphase des Pariserurteils hat ihr Ende gefunden. Der Rückgang des Interesses lässt sich nicht mehr leugnen, die Anzahl entstandener Werke nimmt um ein Drittel im Vergleich zur Hochphase von Beginn des Jahrhunderts ab. Was danach folgt, ist ein kompletter Einbruch. Zwischen der Zeitspanne von 1640-1659 und 1660-1679 sinkt die Anzahl entstandener Werke um knapp 80 %. Bis zum Ende des Jahrhunderts stellt sich keine erhebliche

Steigerung mehr ein; die Umsetzung der mythologischen Geschichte stagniert. Es handelt sich dabei nicht um einen kurzweiligen Trend, sondern um eine exponentielle Abnahme, die ihren Beginn in der Periode 1640-1659 hat. Der kontinuierliche Rückgang am Bedarf an Arbeiten mit der mythologischen Geschichte wird im 18. Jahrhundert fortgesetzt. Lediglich die Jahre 1700-1719 zeigen einen geringen Aufwärtstrend, dieser ist jedoch auf einige wenige Künstler zurückzuführen, die sich in diesem Zeitraum noch einmal intensiv mit der Thematik beschäftigt haben. Das Parisurteil ist in die Hände weniger Künstler verdrängt worden, die damit eine spezialisierte Nische bedienen können. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreicht das Sujet seinen Tiefpunkt und kommt anschließend vollständig zum Erliegen.

9.1.2 Die durchschnittliche Ausbringungsmenge

Die vorhergehende summarische Auswertung informiert über die Stückzahl, die in betreffendem Zeitabschnitt entstanden ist. Die rein auf Quantitäten basierende Untersuchung gibt jedoch kein repräsentatives Bild über die „Produktivität“ der Maler wieder. Aus diesem Grund ist in der nachfolgenden **Graphik II** die Anzahl an neuentstandenen Arbeiten in Relation zu dem zum festgelegten Zeitraum am Sujet tätigen Künstler gesetzt worden, wodurch sich die Ausbringungsmenge ergibt. Da die erforderliche Variable der eingesetzten Arbeit, das heißt, die angewandten Stunden für ein Bild aufgrund fehlender Überlieferung unberücksichtigt bleiben muss⁹⁹¹, ist korrekterweise von der Ausbringungsmenge anstatt der Produktivität eines Künstlers zu sprechen. Wie aus der vorhergehenden **Graphik I** hervorgegangen ist, ist die Thematik nach 1759 zum Erliegen gekommen, sodass die anschließende **Graphik II** auf den Zeitraum 1520-1759 reduziert werden kann. Die periodischen Abstände umfassen jeweils eine Zeitspanne von zwanzig Jahren.

⁹⁹¹ Die angewandten Stunden/Gemälde könnten rechnerisch ermittelt werden. Sie sind jedoch zu vernachlässigen, da dieser Faktor aufgrund der singulären Überlieferungen äußerst fehleranfällig ist.



Graphik II: Relation der Darstellungen/Künstler und ihre durchschnittliche Ausbringungsmenge

In der Zeitspanne 1540-1559 und 1560-1579 bleibt die durchschnittliche Ausbringungsmenge konstant auf dem Werk von 1,4 Darstellungen/Maler, beide Variablen haben sich nicht verändert. In der daran anschließenden Phase entsteht für das 16. Jahrhundert die höchste Anzahl an Werken zu dem Mythos; auch bei den am Bildsujet tätigen Malern ist eine leichte Zunahme zu verzeichnen. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt einen homogenen Trend bei der Bearbeitung der Thematik. Die Beschäftigung mit dem Parisurteil ist innerhalb dieser Zeit auf eine kleine Gruppe an Künstler beschränkt, welche maßgeblich für die weitere Entwicklung des Bildstoffs sind. Sie sind die treibenden Kräfte, die zur Festigung des Mythos als Bestandteil des künstlerischen Repertoires führen. Ihre Auseinandersetzung mit der Thematik bildet die Ausgangslage für die Situation zu Beginn des neuen Jahrhunderts, in der nicht nur die Stückzahl um über 100 Prozent zunimmt, auch die Anzahl derer, die die Bilder malen, verdoppelt sich annähernd. Eine Ausbildung, die sich auch auf die durchschnittliche Ausbringungsmenge auswirkt, denn sie erreicht mit einem Wert von 1,9 Darstellungen/Künstler ihren

bisherigen Höhepunkt. Der darauffolgende Rückgang von 1,9 auf 1,7 kann kaum als ebensolcher bezeichnet werden, es handelt sich lediglich um eine Schwankung. Auch ist die Anzahl entstandener Gemälde zwischen den Zeitspannen 1600-1619 und 1620-1639 annähernd gleich geblieben. Es variieren lediglich die Menge an ausübenden Künstlern um eine Person sowie die Summe an Darstellungen um einen Wert von zwei. Die Anzahl der am Sujet tätigen Künstler bleibt auch für den darauffolgenden Zeitabschnitt 1640-1659 stabil. Dadurch kann veranschaulicht werden, wie sich die Ausbringungsmenge über die bedeutende Zeitspanne von sechs Jahrzehnten entwickelt. Sie kann zwischen 1600-1619, 1620-1639 und 1640-1659 direkt miteinander verglichen werden, da sie durch die nahezu gleichbleibende Anzahl an Künstlern denselben Ausgangspunkt hat. In den ersten beiden Perioden kann von einer gewissen Beständigkeit bei der Durchschnittsmenge gesprochen werden, welche zwischen 1640-1659 deutlich einbricht. Der Rückgang resultiert aus der geringeren Anzahl neuentstandener Werke bei gleichbleibender Anzahl an Künstlern. Im Vergleich zu 1620-1639 geht die Stückzahl um 25 % zurück. Daraus ist zu schließen, dass das Parisurteil zum gängigen Repertoire einer Gruppe von Künstlern gehört, die Nachfrage jedoch im Vergleich zu den Jahrzehnten zuvor gesunken ist, was sich in der Anzahl Darstellungen/Künstler niederschlägt. Dass der Bedarf weiter zurückgeht, sieht man anhand des drastischen Rückgangs von knapp 80 % zwischen 1640-1659 und 1660-1679. Bei der sehr geringen Anzahl an Arbeiten fällt die gleichzeitig hohe Ausbringungsmenge der Künstler auf, die darauf zurückzuführen ist, dass es sich um einen auserwählten Kreis an Personen handelt, die den Mythos weiterhin malen. Ähnlich verhält es sich auch zwischen 1680-1699, deren hoher Wert von durchschnittlich 2 Darstellungen/Maler sich durch den am Paris-Mythos äußerst interessierten Van Mieris erklären lässt, welcher innerhalb dieses Zeitraums mehrere Bilder zur Thematik hervorbringt. Kongruentes ist für den Beginn des 18. Jahrhunderts zu konstatieren, in dem wenige, dafür umso produktionsstärkere Künstler die Durchschnittsmenge neuentstandener Werke nach oben treiben. Gleichzeitig wird dadurch die Schwachstelle der Auswertung deutlich. Die durchschnittliche Ausbringungsmenge ist für jeden Zeitabschnitt individuell in Abhängigkeit zu seinen Variablen zu betrachten, denn der Ausgangspunkt kann sich durch die variierende Anzahl am Sujet tätiger Künstler/Zeitabschnitt unterscheiden. Nur zwischen den

Zeitfenstern 1540-1559, 1560-1679 und 1580-1599 können die Werte der durchschnittlichen Ausbringungsmenge für das 16. Jahrhundert direkt miteinander verglichen werden, wie im 17. Jahrhundert zwischen den Zeitspannen 1600-1619, 1620-1639 und 1640-1659 sowie gegen Ende des Jahrhunderts zwischen 1660-1679 und 1680-1699, denn hier ist die Anzahl tätiger Künstler annähernd gleich. Ansonsten gilt es für den Vergleich und die Bewertung, die sich verändernde Größe genauestens zu beachten.

9.1.3 Fazit

Die aus der summarischen Auswertung gewonnenen Ergebnisse geben Aufschluss über den Entwicklungsverlauf der mythologischen Geschichte und informieren über Zunahme, Klimax, Abnahme oder auch etwaige Schwankungen. Folglich ist daraus auf die Marktkräfte von Angebot und Nachfrage zu schließen, denn die potenziellen Käufer bestimmen die Nachfrage, wodurch sich das Angebot verändert. Die nachgefragte Menge eines bestimmten Guts richtet sich nach Größen, wie dem zeitgenössischen Geschmack, dem Einkommen und der Erwartung der Käuferschicht sowie der Preissituation des Markts im Gesamten. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts beschränkt sich die Auseinandersetzung mit der mythologischen Geschichte auf eine begrenzte Anzahl an Künstlern und die Summe der von ihnen hergestellten Werke ist überschaubar. Was danach folgt, ist ein markanter Anstieg. Gleichzeitig lässt sich folgern, dass das Gut zuvor aufgrund seiner Neuheit einem exquisiten Kundenkreis vorbehalten ist, aber ein zunehmendes Interesse daran besteht. Die für das ansteigende Nachfrageverhalten verantwortlichen Bestimmungsgründe können unterschiedlicher Art sein. Veränderter Geschmack oder ein Aufschwung der persönlichen finanziellen Lage sind nur einige wenige Möglichkeiten, welche zu einer Änderung im Konsumverhalten führen können. Beim Parisurteil wird sich der Faktor, dass es sich um eine neue Erscheinung handelt, entscheidend auf die Nachfrage ausgewirkt haben, handelt es sich um eine fortschrittliche Interpretation der Geschichte, die den Paristraum ablöst und den potenziellen Kunden höchstens aus südalpinen Bearbeitungen bekannt gewesen sein wird. Die Bedeutung von sozialen Komponenten ist folglich nicht zu unterschätzen. Ist es besonders dem Geltungskonsum zu verdanken, wenn plötzlich ein Mehr an Personen nach

einem fremden, aber nicht unabdingbarem Gut verlangt, also einem reinen Prestigeobjekt. Das Sujet Parisurteil wird modisch.

Ausgehend von der summarischen Auswertung ist die durchschnittliche Ausbringungsmenge eines Künstlers ermittelt worden. Die hohe Stückzahl zu Beginn des 17. Jahrhunderts legt nahe, dass sich das Nachfrageverhalten der Kunden verändert hat, worauf die Produzenten, sprich die Künstler, reagieren. Aus dem hohen Wert der Ausbringungsmenge von 1600-1619 und 1620-1639 ist diese Veränderung deutlich abzulesen. Es lohnt sich für einen Maler, sich mehrfach mit der Thematik zu beschäftigen. Es ist zu vermuten, dass sich die Zunahme der Ausbringungsmenge auch auf den Herstellungsprozess auswirkt, was es im Nachfolgenden vor dem Hintergrund der Umbruchstimmung auf dem Kunstmarkt zu überprüfen gilt. Denn durch Veränderungen im Arbeitsprozess kann angenommen werden, dass die angewandte Arbeitszeit/Darstellung abnimmt. Ein Aspekt mit Folgen: Die Ausbringungsmenge erhöht sich durch ein geringeres Maß an Arbeitsstunden. Das Angebot nimmt zu, was die Antwort des Produzenten auf die erhöhte Nachfrage der Kunden ist. Befindet sich die angebotene Menge im Einklang mit der nachgefragten, spricht man von einem Marktgleichgewicht, sobald es bei einer dieser Variablen zu Veränderungen kommt, wirkt sich das auf das Gleichgewicht des Markts aus. Verschiebungen bei der Nachfrage stehen in Abhängigkeit zu unterschiedlichen, sich verändernden Größen, die sich in der Regel auf das Preisniveau auswirken. Der Preis folgt, auf seine einfachste Version reduziert, dem Gesetz der Nachfrage. Das bedeutet, dass unter der Voraussetzung gleichbleibender Rahmenbedingungen, wie Einkommen oder Erwartung des potenziellen Kunden mit steigender Nachfrage, im Allgemeinen ein Absinken des Preises zu beobachten ist. In wieweit die Niedrigpreise einen wesentlichen Beitrag zum Zusammenbruch des Goldenen Zeitalters geleistet haben und wie sich die preisliche Situation für die Bilder des Paris-Mythos verhält, ist näher zu betrachten. Denn bei dem Verlauf, den das mythologische Bildsujet durchlebt, mit seiner Hochphase bis Anfang der 1640er Jahre und seiner anschließenden harschen Rezession, folgt es dem generellen Trend auf dem Kunstmarkt.

9.2 Der Kunstmarkt vor dem Hintergrund der politisch-militärischen Ereignisse

Der Zeitraum des 17. Jahrhunderts ist in der vorhergehenden Betrachtung um die Dauer von 1500-1599 und 1700-1799 erweitert worden, im Nachfolgenden soll besonders die Periode fokussiert werden, in welcher die markantesten Phasen des Konjunkturverlaufs erfolgen. Diese Zeitspanne umfasst im Wesentlichen die Jahre zwischen 1560 und die der 1650er Jahre. Eine Phase, die mit den Unruhen, die zum Achtzigjährigen Krieg führten, zusammenfällt, wie auch dem Krieg selbst sowie seiner kurzen Zeit des Waffenstillstands und den daran anschließenden ersten niederländisch-englischen Kriegen. Vor dem Hintergrund der politischen Krisensituation erleben die Niederlande ihr *gouden eeuw* mit einer hohen Gemäldeproduktion und -qualität; erst danach kommt es zum Niedergang – eine widersprüchliche Entwicklung. Van Manders Aussage im *Schilder-Boeck* spiegelt diesen Eindruck wider:

„Dewijl den Const-verdervenden roeckloosen *Mars* onse Landen met donderende geschutten verschrickt en verbaest, en den Tijdt zijn graeu hayren te berghe doet stijghen: soo is te verwonderen, dat noch soo veel goede Oeffenaers worden gevonden in onse vrede en voorspoet beminnende Schilder const, onder onse Landtsluyden, oft Nederlanders, [...].

(Man muss sich wundern, dass, während der kunstzerstörende ruchlose Krieg unsere Lande mit donnerndem Geschütze erschreckt und mit Entsetzen erfüllt und der Zeit die grauen Haare zu Berge stehen macht, unter unseren niederländischen Landsleuten noch so viele gute Vertreter unserer Frieden und Wohlfahrt liebenden Malkunst zu finden sind, [...].)⁹⁹²

Dass es „noch“ diese herausragenden Künstler gibt, lässt darauf schließen, dass Van Mander für die weitere Entwicklung des Kunstmarkts keine positive Prognose in Aussicht stellt, überrascht ihn bereits die vorherrschende Stabilität. Vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse, die schon hinter Van

⁹⁹² Van Mander, *Het Leven*, fol. 299v. Zit. nach Floerke, Hanns: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Textdruck nach der Ausgabe von 1617. 2. Bd. 2 Bände. München/Leipzig 1906, S. 373.

Mander liegen als er sein *Schilder-Boeck* verfasst, ist diese Reaktion nur logisch, befindet sich das Land doch in einer politischen Krise. Seit Beginn der 1560er Jahre wächst die Konfliktsituation zunehmend an und erlebt Mitte des Jahrzehnts ihren ersten traurigen Höhepunkt im Bildersturm, der in Westflandern ausbricht. Die Zerstörung erfolgt durch Provokateure, bezahlt von calvinistischen Gemeinden, welche von Stadt zu Stadt ziehen und eine Schneise der Verwüstung hinterlassen. Gleichzeitig werden die ersten Trennungspläne der Niederlande laut. Philipp II. sendet als Reaktion darauf eine Streitmacht unter Herzog von Alba in die Niederlande, der die Revolte auflösen, die Ketzer eliminieren und die Politik der Zentralisierung vorantreiben soll. Auf das Schreckensregime folgt eine erste Flüchtlingswelle, deren Hauptziele Deutschland und England sind. In den 1570er Jahren marschieren die spanischen Truppen in die nördlichen Niederlande ein. Der vormalige Kampf um Religionsfreiheit wird zunehmend von dem Drang nach politischer Eigenständigkeit beherrscht. Die Kumulation verschiedener Ereignisse führt schließlich zur Pazifikation von Gent am 08. November 1576. Dem Bündnis gehen der spanische Bankrott von 1575, die Börsenkrise in Antwerpen und der Tod Albas Nachfolger Don Luis de Requesens voraus, woraufhin sich die Ereignisse überschlagen. In den südlichen Provinzen mobilisiert man sich neu. Man hat bisher noch loyal zum König gestanden, nun fallen die spanischen Truppen in Flandern ein, denn durch den finanziellen Engpass sind sie zur Aufgabe ihrer Position in den nördlichen Niederlanden gezwungen und ziehen ihre Konsequenz aus den teilweise seit Jahren ausbleibenden Soldzahlungen. Die Spanische Furie entfremdet die Niederländer, sogar die katholischen Ratsmitglieder, von den spanischen Habsburgern und schädigt das bereits sehr angekratzte Ansehen von Philipp II. zusätzlich – sie treten auf die Seite von Wilhelm von Oranien über. Infolge der durch die „spanische Raselei“ entstandenen Not sieht man sich nun zur Aussöhnung bereit. Durch die spanischen Unterdrücker bedingt, entsteht in Form der Genter Pazifikation der Versuch, die Gesamtheit der verschiedenartigen Gebiete zu stärken, mit dem Ziel, ausländische Soldaten abziehen zu lassen, landfremde Beamte zu verabschieden und die Beziehungen zwischen den Bewohnern wieder positiv zu festigen. Der Vorsatz der Etablierung einer größeren Einheit kann jedoch nicht verwirklicht werden und mündet in der Union von Utrecht am 03. Januar 1579. Die Motivation für die Union steht im deutlichen Kontrast zu dem

Geist, der die Genter Pazifikation veranlasst. Die Autorität des Königs wird in dem Vertrag ebensowenig erwähnt wie die Aufrechterhaltung des katholischen Glaubens; eine Versöhnung mit Spanien ist ausgeschlossen. 1581 ziehen die Anhänger der Utrechter Union ihre letzte Konsequenz und entsagen der Verbindung mit Philip II. und erklären sich als unabhängig. Sie begründen eine republikanische Staatsform mit ihrem ersten Generalstatthalter Wilhelm I. von Oranien. Das Jahr 1581 kann als Geburtsstunde der Vereinigten Niederlande bezeichnet werden. Als weitere wichtige Eckpunkte vor dem Jahrhundertwechsel sind daran anschließend die Eroberung der Städte Gent und Antwerpen durch Spanien zu erwähnen (1584/1585) sowie die militärische Stabilisierung um 1590 der Vereinigten Provinzen des Nordens. Damit sind die Weichen für die weitere Entwicklung gestellt. Es folgt die Flucht von zahlreichen Flüchtlingen, die aus den südlichen Gefilden gen Norden ziehen, um hier ein neues Leben zu beginnen.⁹⁹³ Van Mander gehört auch zu diesem Flüchtlingsstrom und lässt sich mit einer Vielzahl weiterer Einwanderer in Haarlem nieder, die der Stadt neue Arbeitskräfte und Kapital einbringen. Ein rascher wirtschaftlicher Aufstieg ist nicht nur für die Stadt Haarlem zu verzeichnen, sondern ein allgemeiner Trend der Nördlichen Provinzen. Die Zunahme der Bevölkerungszahl geht mit einem wirtschaftlichen Wachstum

⁹⁹³ Vgl. Parker, Geoffrey: Der Aufstand der Niederlande. Von der Herrschaft der Spanier zur Gründung der Niederländischen Republik. 1549-1609. München 1979, S. 29-133; Arndt, Johannes: Das Heilige Römische Reich und die Niederlande 1566 bis 1648. Politisch-konfessionelle Verflechtung und Publizistik im Achtzigjährigen Krieg. Habil.-Schr. Münster 1994 (Münsterische Historische Forschungen, 13), S. 36-96; Groenveld, Simon: Mars und seine Opfer. Über Organisation und Folgen des Krieges in der Republik. In: Horst Lademacher und Simon Groenveld (Hg.): Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568-1648. München 1998, S. 21-56; Groenveld, Simon: Nation und „patria“. Begriff und Wirklichkeit des kollektiven Bewußtseins im Achtzigjährigen Krieg. In: Horst Lademacher und Simon Groenveld (Hg.): Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568-1648. München 1998, S. 77-109; Maczkiewitz, Dirk: Der niederländische Aufstand gegen Spanien (1568-1609). Eine kommunikationswissenschaftliche Analyse. München 2005 (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas, 12), S. 68-132.

einher. Ausgehend von De Vries' Angaben zeichnet sich folgendes Bild zum Populationswachstum der Städte der Vereinigten Provinzen ab⁹⁹⁴:

	Amsterdam	Leiden	Haarlem	Rotterdam
1570er	30 000	14 000	14 000	10 000
1622	104 932	22 769	39 455	19 532
1670er	200 000	67 000	37 000	40 000
1795	217 024	30 955	21 227	53 212

Tabelle I: Bevölkerungswachstum

Die teilweise sehr drastische Zunahme der Bevölkerung, im Fall von Amsterdam verdreifacht sich die Anzahl in fünfzig Jahren, liegt nicht allein in der Migration begründet, sondern auch im demografischen Wandel, denn, wie De Vries für Amsterdam feststellen kann, steht das Bevölkerungswachstum in Abhängigkeit zu dem veränderten Heiratsverhalten⁹⁹⁵. Die Angaben zu den Emigranten, welche die nördlichen Niederlande zu dieser Zeit erreichten, divergieren; gegenwärtig geht man von etwa 80 000 Flüchtlingen aus^{996, 997}.

⁹⁹⁴ Vgl. Tabelle 1 bei Vries, Jan de: Searching for a Role: The Economy of Utrecht in the Golden age of the Dutch Republic. In: Kat. Baltimore 1997: Masters of light. Dutch painters in Utrecht during the Golden Age. The Walters Art Gallery, Baltimore 1997, S. 51 sowie dessen Angaben zur Ermittlung der Zahlenwerte.

⁹⁹⁵ Mit Reduktion des durchschnittlichen Heiratsalters der Bräute nimmt die Zeitspanne der fruchtbaren Jahre der Frau innerhalb der Ehe zu, woraus eine höhere Geburtenrate resultiert. Vgl. hierzu die Angaben zu den Amsterdamer Hochzeiten und dem Durchschnittsalter der Bräute bei Vries, Jan de: The Dutch rural economy in the golden age 1500-1700. New Haven, Conn. 1974, S. 115. Vgl. für das ermittelte Durchschnittsalter beider Eheleute bei ihrer Erstvermählung die Tabelle 18 in van der Woude, Ad: Demografische ontwikkeling van de Noordelijke Nederlanden 1500-1800. In: Jan A. van Houtte (Hg.): Algemene geschiedenis der Nederlanden. Sociaal-economische geschiedenis, geografie en demografie 1500-1800. Instellingen 1480-1780. Politieke- en religiegeschiedenis nach 1480. Bd. 5. Utrecht 1952, S. 156.

⁹⁹⁶ Teilweise werden Angaben von bis zu 150 000 Flüchtlingen genannt, die in dieser Zeit vor den spanischen Truppen in den Norden geflohen sind. Vgl. hierzu u. a. Briels, Jan: De zuidnederlandse immigratie in Amsterdam en Haarlem omstreeks 1572-1630. Met een keuze van archivalische gegevens betreffende de kunstschilders. Utrecht 1976, S. 19-21.

⁹⁹⁷ Die Schätzung basiert auf van Houtte, Jan A.: Het economische verfall hat het Zuiden. In: Jan A. van Houtte (Hg.): Algemene geschiedenis der Nederlanden. Sociaal-economische geschiedenis, geografie en demografie 1500-1800. Instellingen 1480-1780. Politieke- en religiegeschiedenis nach 1480. Bd. 5. Utrecht 1952, S. 184-186, ihm folgte u. a. North 2001 (Anm. 913), S. 27.

Mehrheitlich handelt es sich bei ihnen um Calvinisten, die die Glaubensvielfalt der Republik elementar beeinflussten.⁹⁹⁸ Ansonsten liegt die Bedeutung, welche die Einwanderer für die niederländischen Provinzen einnehmen, weniger in ihrem quantitativen Vorkommen, sondern mehr in der Qualität ihrer mitgebrachten (im)materiellen Eigenschaften.

Durch den Strom der Einwanderer wurden die Städte mit neuen Arbeitskräften, qualifizierten Fachleuten sowie reichen Kaufleuten und Industriellen bereichert, was zu einer Belebung der einzelnen Städte führt und ihnen einen positiven Aufschwung gibt. Der Einfluss der Immigranten macht sich auch auf dem kulturellen Sektor bemerkbar. Gelten die Holländer bis dahin als recht einfaches Volk, denen wenig an Luxus gelegen ist, so ändert sich das in Folge des Einwanderungsstroms. Man orientiert sich nicht nur bei den Handelspraktiken an den Erfahrungen der Immigranten aus den Südniederlanden, sondern auch an ihrem äußeren Erscheinungsbild, ihrem Benehmen und ihrem Interesse an Luxus und den Wundern der Welt. Infolgedessen entsteht in den nördlichen Provinzen eine neue Kultur des Sammels, die den dekorativen Künsten und der Malerei ein neues, bis dahin unbekanntes Interesse widmet.⁹⁹⁹

Die Stadt Amsterdam kann aufgrund ihrer Vorrangstellung gegenüber den anderen Städten herausgegriffen werden, nimmt sie nicht bloß das prozentuale und totale Wachstum betreffend die führende Position in den nördlichen Niederlanden ein, sondern auch in der Wirtschaft genießt die Stadt Überlegenheit, hat sie sich seit 1609 zur Börsenstadt und damit zum Dreh- und Angelpunkt der westlichen Welt etabliert. Finden die bedeutendsten historischen Ereignisse für die Niederlande noch vor 1600 statt, markiert das Jahr 1609 mit dem Beginn des zwölfjährigen Waffenstillstands nicht nur die eigentliche Unabhängigkeit von den Spaniern, sondern auch den Beginn einer nie dagewesenen wirtschaftlichen und kulturellen Hochphase. Die Zunahme der Bevölkerungszahl und das wirtschaftliche Wachstum des Lands gehen dabei Hand in Hand. Wie North es für die verschiedenen Sektoren der niederländi-

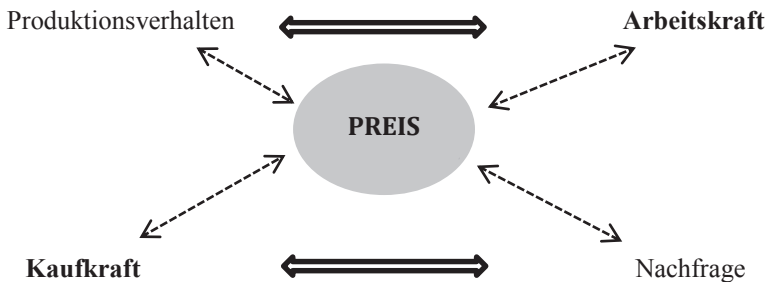
⁹⁹⁸ Vgl. Briels 1992 (Anm. 5), S. 79.

⁹⁹⁹ Vgl. Bok 2001 (Anm. 5), S. 188.

schen Wirtschaft zeigen kann, handelt es sich dabei um eine gesamtwirtschaftliche Entwicklung, deren Erfolg eine Akkumulation der einflusshabenden Faktoren „Arbeitskraft“ und „Kaufkraft“ ist¹⁰⁰⁰. Doch wie verhält sich die Situation auf dem Kunstmarkt?

9.2.1 Kunst als Indikator der wirtschaftlichen Situation

Geht man davon aus, dass sich das Produktionsverhalten in Abhängigkeit zur Arbeitskraft verändert und die Kaufkraft Einfluss auf die Nachfrage nimmt, so gilt es nach diesen messbaren Indikatoren auf dem Gebiet der Kunst zu fragen, nehmen sie in wechselseitiger Beziehung interagierend Einfluss auf die Preissituation, die einen wesentlichen Beitrag zum Niedergang des florierenden Kunstmarkts geleistet hat. Die **Graphik III** zeigt vereinfacht das wechselseitige Aufeinanderwirken der essenziellsten Faktoren an.

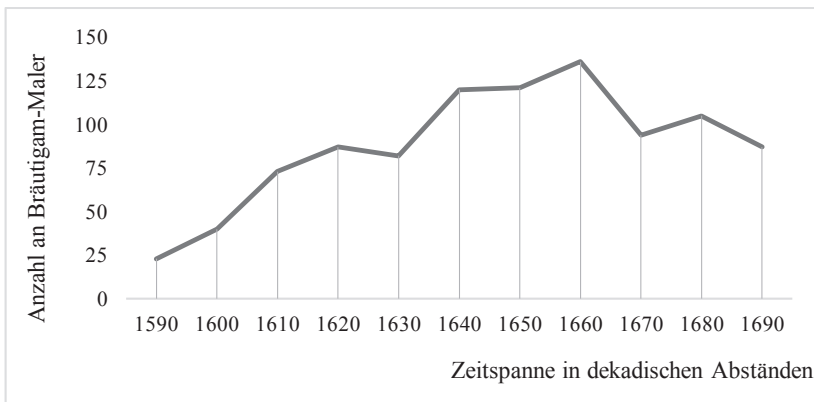


Graphik III: Abhängigkeitsverhältnis einflusshabender Faktoren auf die Preissituation

Die Variable „Arbeitskraft“ entspricht der Menge an arbeitenden Malern. Um eine Aussage über ihre Größe treffen zu können, muss nach ihrem zahlenmäßigen Vorkommen gefragt werden. Geht man davon aus, dass ein bestimmter Prozentsatz ein bestimmtes Berufsfeld bedient, ist zu vermuten, dass parallel zum Bevölkerungswachstum die totale Anzahl an Malern zunimmt. Doch wie sieht das während der Hochphase des *gouden eeuw* aus? Durch Boks Auswertung der Amsterdamer Heiratsregister von einem Zeitraum von über hundert Jahren kann eine Aussage über mögliche Veränderungen getroffen

¹⁰⁰⁰ Vgl. hierzu die Ausführungen zu den Sektoren Landwirtschaft, Gewerbe und Dienstleistung von North, Michael: Geschichte der Niederlande. München 1997, S. 44-53.

werden. Die Basis seiner Auswertung bildet die Tatsache, dass seit dem Jahr 1586 der Bräutigam bei seiner Ersthochzeit seinen Beruf in das Register einträgt. Da jedoch davon auszugehen ist, dass nicht alle in Amsterdam tätigen Maler heiraten oder manche bereits verheiratet sind, spricht Bok von der Angabe eines allgemeinen Trends. Erschwerend kommt hinzu, dass die Begrifflichkeit des Malers bei den Eintragungen in die Heiratsregister keiner expliziten Definierung unterliegt – Anstreicher verstehen sich ebenfalls als Maler¹⁰⁰¹. Anhand Boks Werten ergibt sich folgendes Bild zu den Eintragungen neuvermählter Bräutigam-Maler:



Graphik IV: Verlauf, der in Amsterdam als Maler eingetragenen Bräutigame

Graphik IV verdeutlicht, dass es zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu einem deutlichen Anstieg an Bräutigam-Malern kommt. Ein positiver Trend, welcher mehrere Jahrzehnte anhält. Zwischen 1640 und 1660 beginnt sich die Wachstumsphase auf einem moderaten Niveau einzupendeln. In den 1670er Jahre kommt es zu einem Einbruch; im Vergleich zur Zeitspanne zuvor sinkt

¹⁰⁰¹ Nach heutigem Verständnis wären sie nicht mehr zur Gruppe der „Maler“ zu zählen. Da es sich bei ihnen um eine Minderheit handelt, konnten sie in der Auswertung der Bräutigam-Maler integriert werden. In Boks Beilage 4.1 sind die einzelnen Subkategorien gesondert aufgeführt, vgl. Bok, Marten Jan: *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700*. Utrecht 1994, S. 213-215.

die Anzahl um über 30 %. Bok führt diese Entwicklung auf das *rampjaar*¹⁰⁰² zurück.¹⁰⁰³

Um eine Aussage darüber treffen zu können, ob es sich lediglich um einen regulären Anstieg an Bräutigam-Malern handelt, welcher sich linear zur Größenordnung der Stadt Amsterdam verhält, sind die Werte in Relation zueinander zu setzen. Für Amsterdam fehlen allerdings die Populationszahlen in repräsentativen Zeitabständen, sodass sie sich einer detaillierten Aussage über den Verlauf der Malerdichte verweigern. Liegt beispielsweise für die 1570er Jahre eine Bevölkerungszahl vor, existieren zu diesem Zeitpunkt noch keine Eintragungen in die Amsterdamer Heiratsregister – diese beginnen erst verspätet im Jahr 1586. Konträr verhält es sich danach, denn nun liegen die Angaben zu den Bräutigam-Malern vor, jedoch fehlen die Einwohnerzahlen¹⁰⁰⁴. Die dargelegte Problematik ist in **Tabelle II** veranschaulicht, hierin sind die bekannten Zahlen zur Population mit Boks Angaben zu den Eintragungen der Erstvermählungen von Bräutigam-Malern je 1000. Einwohner eingetragen.

¹⁰⁰² Das als *rampjaar* bezeichnete Katastrophenjahr von 1672 stellt den Wendepunkt dar, wird damit im Allgemeinen das Ende des Goldenen Zeitalters verstanden. Neben innerpolitischen Unruhen wurde der Republik der Sieben Vereinigten Provinzen der Krieg von England, Frankreich, Köln und Münster erklärt.

¹⁰⁰³ Vgl. Bok 2001 (Anm. 5), S. 191 f.

¹⁰⁰⁴ North ermittelte anhand den Eintragungen in die St. Lucas-Gilden (d. h. es betrifft ausschließlich die registrierten Kunstmaler) und der geschätzten Bevölkerungszahl die Malerdichte für verschiedene niederländische Städte. Es liegen bei ihm ausschließlich die Werte für den Zeitraum 1650 vor, sodass keine Aussage über die vorherige und nachfolgende Entwicklung getroffen werden kann, sondern lediglich ein Vergleich zwischen den einzelnen Städten für den begrenzten Zeitraum möglich ist. Vgl. hierzu Tabelle 2 in North 2001 (Anm. 913), S. 75 f. Die Ermittlung der Malerdichte anhand den Werten der St. Lucas-Gilde und der Population ist aufgrund fehlender Zahlen weder für die Stadt Amsterdam noch für die Niederlande im Gesamten möglich, sodass sich die Malerdichte an der Anzahl der Bräutigam-Maler orientiert.

Jahreszahl	Einwohner	Erstvermählung von Malern je tausend Einwohner
1570er	30 000	---
1600	---	
1620er	104 932	1,2
1650er	---	
1670er	200 000	2,1
1700	---	

Tabelle II: Erstvermählungen pro 1000. Einwohner

Die wenigen Angaben der Tabelle vermitteln kein repräsentatives Bild über den Verlauf der Malerdichte an verheirateten Neuzugängen, sondern zeigen eine leichte Tendenz an. Bei der Anzahl an Einwohnern und den Ausübenden des Malerberufs handelt es sich um keine parallel verlaufende Entwicklung, die Werte hätten ansonsten annähernd gleich sein müssen. Die verschiedenen Phasen des Auf- und Abschwungs an eingetragenen Bräutigam-Malern stehen demnach nicht in Abhängigkeit zur Population, sondern die „Versorgung“¹⁰⁰⁵ mit ihnen spiegelt vielmehr die Nachfrage nach Kunst wider und damit ihre Arbeitschance in betreffender Stadt. Gleichzeitig gewinnt man einen retrospektiven Eindruck über die Situation, welche vorherrschte, als die Eltern der Bräutigam-Maler die Entscheidung getroffen haben, ihr Kind den Malerberuf erlernen zu lassen. Es ist davon auszugehen, dass man es nur dann in die kosten- und zeitintensive Lehre zum Maler geschickt hat, wenn eine positive Konjunkturphase vorgeherrscht hat und man in den Folgejahren weiterhin auf entsprechenden Bedarf nach Kunstwerken hofft. Die elterliche Reaktion erfolgt unmittelbar auf die gegenwärtige Situation, verfügen diese mehrheitlich kaum über die Kenntnisse, dass sie Prognosen über einen zukünftigen Boom hätten erstellen können.

Aus der Zunahme der Arbeitskraft geht *ceteris paribus* ein Wachstum in der produzierten Stückzahl einher, mit dem auf das veränderte Verhalten der Gesellschaft reagiert wird, deren Nachfrage nach Gemälden gewachsen ist und

¹⁰⁰⁵ North 2001 (Anm. 913), S. 75.

weiterhin Befriedigung sucht. Geht man davon aus, dass um die Mitte des 17. Jahrhunderts noch ein Marktgleichgewicht herrscht, dann verdeutlichen die Angaben der entstandenen Gemälde das Ausmaß von Angebot und Nachfrage. Es werden teilweise Stückzahlen zwischen 63 000 und 70 000 Gemälde genannt, die um 1650 in den Niederlanden entstanden sind. Andere Schätzungen nennen allein für Holland für diesen Zeitraum 50 000 Bilder. Die Zahlen zu den produzierten Gemälden können divergieren, doch vermitteln sie eindrücklich, um welches Volumen es geht.¹⁰⁰⁶

Woraus der erhöhte Bedarf entsteht, hat unterschiedliche Erklärungen gefunden, mehrheitlich geht man von einem Anstieg der Kaufkraft/Kopf sowie einem Sinken des Gemäldepreises aus. Der Anstieg der durchschnittlichen Kaufkraft/Kopf begründet jedoch nicht, weswegen man verstärkt das Geld für Kunstwerke ausgeben sollte. Eine Erklärung für den hohen Bedarf an Gemälden findet bereits 1641 der vielzitierte englische Reisende John Evelyn darin, dass „sie [die Rotterdamer Einwohner] nicht genug Land haben, um ihr Vermögen anzulegen“¹⁰⁰⁷. Evelyns Aussage über die Nutzbarkeit von Gemälden als Kapitalanlage trifft nicht nur auf Rotterdam zu, sondern lässt sich auf die gesamten Niederlande übertragen und folgt man Floerke, gibt dieser Umstand dem Aufblühen der holländischen Malerei den unmittelbaren Anstoß¹⁰⁰⁸. Bilder waren in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts ein fester Bestandteil des alltäglichen Lebens und können als Zahlungsmittel gehandelt werden, indem man sie wieder in Geld auslöst; teilweise verdanken sie ihre Existenz allein ihrer Funktion der Schuldentilgung.¹⁰⁰⁹

Der wirtschaftliche Aufschwung des Lands ermöglicht einer neuen Käufer-schicht den Zugang zur Kunst, so stellt Evelyn in seinem Rotterdamer Reisebericht ebenfalls fest, dass selbst ein „gewöhnlicher Bauer zwei oder

¹⁰⁰⁶ Vgl. North 1997 (Anm. 1000), S. 59 f.

¹⁰⁰⁷ Zit. nach Floerke 1905 (Anm. 831), S. 20.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Floerke, Hanns: Der niederländische kunst-handel im 17. und 18. Jahrhundert. Diss. Basel 1901, S. 30 f.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Floerke 1901 (Anm. 1008), S. 31-36. Der Autor führt diesbezüglich die Tilgung von Miets- und Wirtshausschulden an.

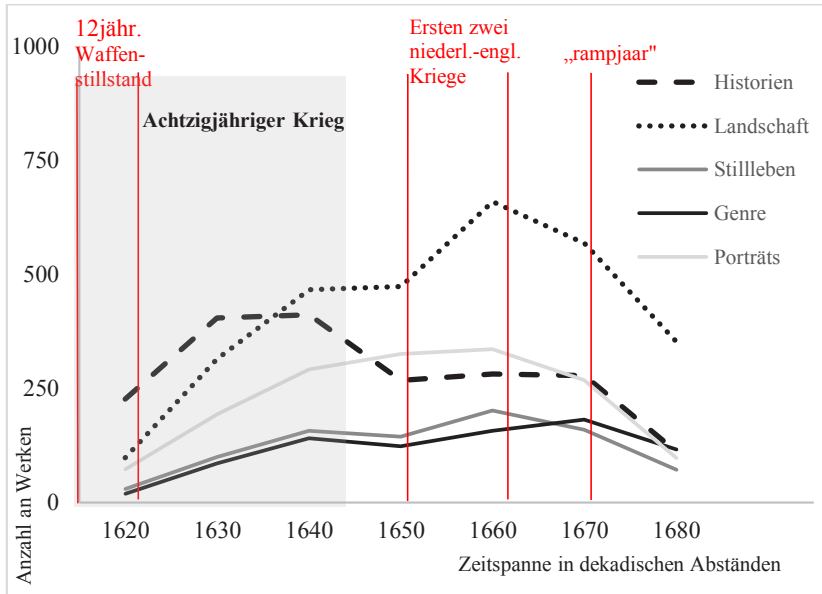
dreitausend Pfund in diese Ware¹⁰¹⁰ investieren kann. Neue soziale Schichten sind als zahlungskräftige Kunden hinzugekommen. Ihr verstärkter Gemäldeeinkauf indiziert, dass es ihnen nicht mehr an Dingen für den alltäglichen Gebrauch mangelt, man versorgt sich in der Regel erst mit den Notwendigkeiten des Lebens, bevor man sich mit Gemälden eindeckt.

Bilder sind nicht länger nur einem elitären Kreis vorbehalten, sondern sie durchdringen neue gesellschaftliche Schichten. Der Vorbehalt gegenüber Gemälden hat sich durch ihren Funktionswechsel tiefgreifend verändert und bildet die Grundlage für ihre Popularität. Dienen sie vormals mehrheitlich dem Zweck der Andacht, sodass man religiöse Themen bevorzugt, hat man infolge des calvinistischen Ikonoklasmus die Unterhaltungsfunktion von Gemälden entdeckt, welche immer bedeutsamer für ihren Ankauf wird. Die bisher überwiegend gekauften Bilder aus dem Bereich der Historie erhalten Konkurrenz. Hat sich in den nördlichen Niederlanden bereits eine starke lokale Tradition an Historien- und Porträt Darstellungen etabliert, befinden sich die anderen Genres noch in der Entwicklungsphase. Der Einfluss Flanderns ist tiefgreifend, es handelt sich bei den immigrierten Malern um Künstler, die eine exzellente Ausbildung in ihrer Heimat genossen haben. Im 16. Jahrhundert sind in den südlichen Niederlanden die Künste deutlich stärker gefordert als im Norden. Auch haben die Immigranten bereits zu einem frühen Zeitpunkt das Reisen ins (vor allem italienische) Ausland für sich entdeckt, um ihr erlerntes Wissen zu vertiefen. Mit ihnen wandern auch ihre Kenntnisse in die nördlichen Niederlande ein, wo sie die Kunst vom vorherrschenden Provinzialismus befreien. Einer ihrer wichtigsten Beiträge ist dabei die Einführung neuer Themenbereiche. Stillleben, Landschaft, Genre sowie Architektur- und Kampfszenen sind in den nördlichen Provinzen neuartig und können sich durch die Interaktion von sich veränderndem Geschmack und der Einführung neuer Maltechniken bei den Konsumenten zunehmend durchsetzen.¹⁰¹¹ Die

¹⁰¹⁰ Zit. nach Floerke 1905 (Anm. 831), S. 20.

¹⁰¹¹ Vgl. Bok 2001 (Anm. 5), S. 188 f.

Auswertungen der Nachlassinventare, die von verschiedenen Städten vorliegen, bezeugen deutlich diesen Trend¹⁰¹². Die Werte der **Graphik V** basieren auf Montias' Studie zu Amsterdam¹⁰¹³. Daran kann exemplarisch der Verlauf des gattungsspezifischen Vorhandenseins in den Amsterdamer Nachlässen eingesehen werden, gleichzeitig gibt sie Aufschluss über den diametralen Verlauf von landschaftlichen und historischen Darstellungen.



Graphik V: Gemälde in zugeschriebenen Amsterdamer Nachlässen (1620-1680) vor dem Hintergrund der bedeutendsten politisch-militärischen Ereignisse in den Niederlanden

¹⁰¹² Vgl. für die Auswertungen von Delft Montias, John Michael: Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century. Princeton, N.J. 1982; für Holland van der Woude 1991 (Anm. 699), S. 285-329; für Utrecht Bok 1994 (Anm. 1001) sowie für Amsterdam Montias, John Michael: Works of Art in Seventeenth-Century Amsterdam: an Analysis of Subjects and attributions. In: David Freedberg (Hg.): Art in history-history in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture. Santa Monica, Calif. 1991 (Issues & debates, 1), S. 331-376 und Montias, John Michael: Art at Auction in 17th Century Amsterdam. Amsterdam 2002.

¹⁰¹³ Vgl. Montias 1991 (Anm. 1012), S. 352 f. Die bei Montias gesondert aufgelisteten Allegorien sind in die Gruppe der Historienbilder inkludiert.

Gattungsübergreifend markiert der Zeitraum um 1650 eine Veränderung. Stillleben, Genre und Porträts verzeichnen nur noch eine geringfügige Steigerung und können nicht mehr an der Wachstumsphase zwischen 1630 und 1640 anknüpfen. Es macht sich eine beginnende Stagnation bemerkbar. Ganz anders bei den Landschaften. Die Mitte des Jahrhunderts kennzeichnet den explosionsartigen Anstieg, welcher im Vergleich zu den anderen Gattungen erst ein Jahrzehnt später zum Erliegen kommt und danach rapide abfällt. Vergleicht man den Verlauf der Historien- und Landschaftsgemälde, fällt die bereits angesprochene entgegengesetzte Entwicklung auf. Der Wendepunkt wird durch ihre Überschneidung markiert. Ende der 1630er Jahre stellt sich bei den Landschaften eine vorübergehende, gleichbleibende Phase ein, bei den Historien beginnt der Abwärtstrend. Dieser hält bis Anfang 1650 an, danach stagniert die Anzahl an Historien auf gleichbleibendem Niveau. Beginnend mit dem *rampjaar* und durch seine Folgen bedingt, besiegelt es jegliche Aufschwungsphase. Es handelt sich dabei um einen gattungsübergreifenden Trend; die Zahlenwerte erreichen ihren Tiefpunkt. Das Katastrophenjahr von 1672 mag mit seinen verheerenden Folgen die Entwicklung für den Kunstmarkt nach diesem Zeitpunkt erklären, doch haben die tiefgreifenden Veränderungen, die zum Niedergang des *gouden eeuw* führen, bereits früher begonnen.

9.2.2 Die Folgen veränderten Nachfrage- und Angebotsverhaltens

Die vor dem Hintergrund der bedeutendsten Eckpunkte der politischen Situation erstellte **Graphik V** vermittelt einen Eindruck darüber, dass der Kunstmarkt, ausgehend von den Auswertungen zu Amsterdam, in den Phasen der größten politischen Krisen sein markantestes Wachstum erlebt. Der Beginn von 1650 markiert den Wendepunkt auf dem Kunstmarkt; das heißt, zu jenem Zeitpunkt als der Achtzigjährige Krieg kurz zuvor im Westfälischen Frieden sein Ende gefunden hat und man eigentlich mit einem weiteren Aufwärtstrend rechnen könnte. Die beginnende Stagnation wird jedoch durch die innerpolitischen Ereignisse weiter negiert, denn die zwei ersten niederländisch-englischen Kriege (1652-1654 und 1664-1667) bedingen hohe finanzielle Lasten. Besiegelt wird der Niedergang durch das *rampjaar* und die daraus resultierenden verheerenden Folgen. Durch die territoriale Isolation der nördlichen Provinzen ist die Lebensader des Lands durchschnitten worden. Dass

diese Isolation für den Außenhandel, als zentraler Faktor von Wirtschaft und Handel, nicht ohne Auswirkung bleiben kann, ist selbstredend, bedeutet es für nicht wenige die Zerstörung der eigenen Existenz und dadurch auch des Wohlstands. Die innen- und außenpolitischen Unruhen verstärken den negativen Trend auf dem Kunstmarkt und machen sich damit indirekt bemerkbar. Der Grund für die rückläufige Entwicklung ist es jedoch nicht, die Ursachen sind bereits zu einem früheren Zeitpunkt zu suchen und machen eine nähere Betrachtung der Variablen „Kaufkraft“ und „Produktionsverhalten“ notwendig. Beide sind von maßgeblichem Einfluss auf die Faktoren Preis und Nachfrage (**Graphik III**).

Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung des Lands ist es zur Ausweitung der sozialen Schichten gekommen, die sich nun als Gemäldeekäufer (\cong Kaufkraft) betätigten. Sie haben ihren Teil zum positiven Kauftrend beigetragen, der sich besonders bei den günstiger gewordenen Landschaften abzeichnet, weil sie „das kauften, was ihnen gefiel und was sie sich leisten konnten“¹⁰¹⁴. Auf die wachsende Nachfrage der potenziellen Käufer müssen die Maler reagieren, was sich in Änderungen des Produktionsverhaltens abzeichnet. Die Anwendung der neuen Arbeitsprozesse ist ein Ergebnis der sich verändernden Konkurrenzsituation auf dem Kunstmarkt. Haben die Maler zuvor mehrheitlich Arbeiten in Auftrag gefertigt, müssen sie sich nun auf einem offenen Markt gegenüber einer Vielzahl an Konkurrenten durchsetzen. Dass ein Kunstmarkt überhaupt erst in dieser Art entstehen und funktionieren kann, liegt an den gegebenen Voraussetzungen in den Niederlanden. Es herrscht seitens der potenziellen Käufer eine kontinuierliche Nachfrage, sodass das Risiko für die Maler kalkulierbar ist, wenn sie für eine anonyme Nachfrage malen und sie sich sowohl des Absatzes ihrer Ware (bei demensprechendem Preis/Leistungsverhältnis) als auch der Deckung ihrer Grundkosten (Material- und Lebenshaltungskosten) durch die Preisgestaltung des Markts relativ sicher sein können¹⁰¹⁵.

¹⁰¹⁴ North 1997 (Anm. 1000), S. 62.

¹⁰¹⁵ Über die Voraussetzungen, die herrschen mussten, damit der anonyme niederländische Kunstmarkt funktionieren konnte, vgl. Montias, John Michael: Cost ad Value in Seventeenth-Century Dutch Art. In: Art History, 10/1987 (4), S. 462.

Um sich auf dem Markt gegenüber der wachsenden Konkurrenz durchsetzen zu können, muss man nicht nur mehr, sondern auch preisgünstiger produzieren. Die Verbilligung der Landschaftsbilder hat Montias durch die tonalistische Malerei erklärt, welche aufgrund der schnelleren Malweise die zeitintensiven linearen Zeichnungen ihrer manieristischen Vorgänger ablöst. Das Angebot wird größer und der Preis sinkt. Nach Chong erzielten die tonalen Landschaften einen durchschnittlichen Preis zwischen 15 und 30 Gulden, wohingegen die Arbeiten der manieristischen Kollegen zwischen 70 und 100 Gulden tendierten. Durch den immensen Preisunterschied ist es den Käufern möglich, für dieselben Kosten ein originales Gemälde zu kaufen, wofür sie zuvor lediglich eine Kopie erhalten hätten.¹⁰¹⁶ Die Einführung kostensenkender Techniken ist nicht nur bei den Landschaften festzustellen, wenngleich sie hier am auffälligsten sind, sondern auch bei den Historien und Stillleben spielen sie eine Rolle.¹⁰¹⁷ Bei den Parisurteil-Darstellungen fällt die stereotype Verwendung wiederkehrender Motive auf und die Benutzung eines festen figürlichen Repertoires, das neu angeordnet wird. Besonders deutlich wird das beispielsweise bei De Clercks Minerva, die er am Sujet des Parisurteils drei Mal auf entsprechende Weise verwendet, teilweise wiederholt er sie auch spiegelbildlich (Abb. 71-73). Bei Van Haarlem fällt die Wiederholung des davoneilenden Merkurs auf, der durch kleine Modifikationen in Laufrichtung und -bewegung eine Vielfältigkeit in der Gestaltung suggeriert¹⁰¹⁸. Eine Vorgehensweise, die vor allem dann leicht erkennbar ist, wenn die Maler ein reiches Parisurteil-Oeuvre vorweisen und man die Arbeiten untereinander vergleichen kann. Zieht man Gemälde anderer Sujets heran, ist jedoch dieselbe themenübergreifende Handhabung zu beobachten, so verwendet Rubens die drei Grazien in dem Bild „Die Erziehung der Maria de' Medici“ auf

¹⁰¹⁶ Vgl. Chong, Alan: The market for landscape painting. In: Kat. Amsterdam 1987: Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1987, S. 116 f. (Tab. 2).

¹⁰¹⁷ Vgl. Montias, John Michael: The influence of economic factors on style. In: De zeventiende eeuw, 6/1990, S. 52 f.

¹⁰¹⁸ Vgl. Abb. 93, **Kat. 53**; Abb. 108, **Kat. 50**; Abb. 109, **Kat. 51** und Abb. 111, **Kat. 54**.

analoge Weise wie bei seinen Parisurteil-Darstellungen, bei denen er den klassischen Gestaltungsmodus anwendet¹⁰¹⁹.

Laut Montias sorgt neben der Prozess- auch die Produktinnovation für eine Verbesserung der wirtschaftlichen Situation eines Malers. Die letztgenannte Innovation führt zu einer Erhöhung der Produktion bei sinkenden Arbeitskosten, indem sich die Maler auf die Adaption eines bestimmten Stils festlegen oder sich auf ein bestimmtes Genre spezialisieren, wodurch sie eine Nische im Kunstmarkt füllen kann. Die Spezialisierung führt zu einer Verkürzung der Arbeitszeit, auch kann aus der wachsenden Standardisierung einzelner Bereiche eine Teilung des Arbeitsprozesses erfolgen. Bei den Gemälden des Parisurteils kommt es verschiedentlich zu Gemeinschaftsarbeiten, bei denen – wie im Fall von Van Balen I. und Brueghel I. – teilweise exakt bekannt ist, wem welcher Anteil im Gemälde zuzusprechen ist¹⁰²⁰.

Wie sich die Veränderungen auf die Preissituation der Parisurteil-Bilder auswirkt, kann nicht gesagt werden. Die wenigen singular überlieferten Preise, die zu dem Sujet vorliegen, spiegeln kein realistisches Bild wider. Erschwerend kommt hinzu, dass die kleine Gruppe an Arbeiten sich als wenig gangbar erweist und ein Vergleich dadurch weiter erschwert ist. Am Beispiel von Moeyaert wird das deutlich, so ist von seinem Parisurteil, welches er für das Theater in Amsterdam anfertigt, bekannt, das er 140 Gulden erhalten hat, doch ist in dem Betrag die dazugehörige Holzkonstruktion des beweglichen Theatermoduls inkludiert (Abb. 26.1)¹⁰²¹. Ähnlich allgemein ist auch der Preis von Teniers' I. Wandgemälden zur Schuldentilgung überliefert¹⁰²², bei dem nicht mehr zurückzuverfolgen ist, welchen preislichen Anteil das Parisurteil ausmacht¹⁰²³. Die Errechnung eines Durchschnittspreises ist auch bei

¹⁰¹⁹ Die dem Gemälde zugrundeliegende Vorstudie macht die Analogien noch offensichtlicher, vgl. die Ausführung von S. 166; Fn. 568.

¹⁰²⁰ Zu Van Balen I. und Brueghel I., vgl., **Kat. 13** und Abb. 84, **Kat. 14**. Weitere Gemeinschaftsarbeiten, die mit Sicherheit identifiziert werden können, sind von Both und Poelenburgh bekannt, vgl. Abb. 125, **Kat. 111** sowie bei De Lairese mit Pynacker, vgl. Abb. 139, **Kat. 78**.

¹⁰²¹ Vgl. Kuyper 1970 (Anm. 390), S. 102.

¹⁰²² Vgl. **Kat. 130**

¹⁰²³ Vgl. Duverger, Erik; Vlieghe, Hans: David Teniers der Ältere. Ein vergessener flämischer Nachfolger Adam Elsheimers. Utrecht 1971, ab S. 37.

den Arbeiten nicht sinnvoll, die sich explizit auf das Bild beziehen, so ist von dem heute verschollenen Gemälde von Victor Wolfvoet¹⁰²⁴ bekannt, dass es mit einem Wert von 36 Gulden beziffert worden ist¹⁰²⁵, während Adriaen van der Werffs „Parisurteil“¹⁰²⁶ von 1716 zwei Jahre nach seiner Entstehung durch die Vermittlung Meyers für 6000 Gulden an den Herzog von Orleans verkauft wurde¹⁰²⁷.

Im Allgemeinen haben die neuen Methoden jedoch Auswirkung auf den Markt. Der Wettkampf erhöht sich durch das zunehmende Angebot, was den durchschnittlichen Preis/Gemälde weiter sinken lässt. Von den unterschiedlichen Faktoren des stark konkurrierenden Marktgefüges (Polypol) profitierten zuallererst die Kunden. Die Preissituation einer Ware wird durch das Verhältnis der Angebots- und Nachfragemenge bestimmt. Am Beispiel der bereits erwähnten Landschaftsdarstellungen kann der Preis durch neue Innovationen im Herstellungsprozess gedrückt werden, um auf dem Markt mit der steigenden Anzahl an Malern konkurrieren zu können. Folglich ist das Interesse an den teureren manieristischen Landschaften zugunsten der tonalistischen Naturschilderungen gesunken, deren Nachfrage sich im Verhältnis zu den sinkenden Preisen positiv entwickelt. Langfristig haben die günstigen Preise, welche nicht nur bei den Landschaften festzustellen sind, einen negativen Effekt auf die weitere Entwicklung des Markts. Die einzige Untersuchung zur Preissituation, die einen größeren Zeitraum umfasst, stammt von Chong¹⁰²⁸. Seine Auswertung schafft laut Montias jedoch keinen realistischen Eindruck hinsichtlich der allgemeinen Situation des Markts, da er lediglich die Gemälde der höheren Preiskategorie berücksichtigt. Durch Montias' Untersuchungen, der die Preise von verschiedenen Inventaren, Nachlassen und Auktionen zusammengetragen hat, zeichnet sich ein Bild ab,

¹⁰²⁴ Vgl. **Kat. 138**

¹⁰²⁵ Vgl. Duverger, Erik: Nieuwe gegevens betreffende de kunsthandel van Matthijs en Maria Fourmenois te Antwerpen tussen 1631 e 1681. Gent 1968 (Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiednis en de Ouheidkunde, 21), S. 78.

¹⁰²⁶ Vgl. Adrian van der Werff: Parisurteil (1716), Öl auf Leinwand (63,3 x 45,7 cm), London, Dulwich College, Inv. Nr. unbekannt.

¹⁰²⁷ Vgl. Gelder, J.G de: Het kabinet van de Heer Jaques Meyers. In: Rotterdams Jaarboekje, 2/1974, S. 183.

¹⁰²⁸ Vgl. Tabelle 1 in Chong 1987 (Anm. 1016), S. 116.

dass ein um einiges niedrigeres Preisniveau skizziert¹⁰²⁹. Der prozentuale Hauptteil der gekauften Bilder liegt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in einem Preissektor zwischen 5-9, 10-19 und 20-49 Gulden¹⁰³⁰. Niedrigpreise, welche die Ware für mehr Menschen erschwinglich macht und durch die Zunahme des Angebots, aufgrund veränderter Arbeitsweise und einem Mehr an Produzenten, den Markt überschwemmt. Neue soziale Schichten kommen als Gemäldeekäufer infrage. Geht man von den Sozialfaktoren aus, die man zu Beginn des Jahrhunderts noch mit Bildern konnektiert hat, ändern sich die Assoziationen in die entgegengesetzte Richtung, je einfacher sie zu erwerben sind. Was einst Status- und Prestigeobjekt war, und folglich einem illustren Kreis vorbehalten, verkommt zum Massenartikel, wenn sich plötzlich „jeder“ die Ware Bild leisten kann. Das einstige Prestigeobjekt wird zum Alltagsgegenstand und man verspürt dementsprechend weniger Anreiz zum Kauf. Der Bedarf nach Gemälden wird gesättigt. Ein Umstand, der sich bei gleichbleibender Angebotsmenge auf die Situation des Marktgleichgewichts auswirkt. Aufgrund der Konstitution des niederländischen Kunstmarkts können die Maler nicht schnell genug auf die veränderte Nachfrage reagieren, sie produzieren ihre Waren ins „Blaue“, wenn sie ihre Werke für anonyme Käufer malen. Es kommt zu einem Angebotsüberschuss, auf den der Markt mit weiteren Preissenkungen reagiert. Unter dem Vorbehalt, dass die Ware noch weiter an Wert verlieren könne, gilt es, die Produkte schnellstmöglich abzustoßen.

Für die These der Sättigung sprechen ebenfalls die Auswertungen der neu erworbenen Bilder/Haushalt, wie sie in der **Tabelle III** für einen Zeitraum zwischen 1580 und 1719 in Abständen von zwei Dekaden einzusehen sind, was dem Zeitraum einer Generation entspricht. Der durchschnittliche Neukauf

¹⁰²⁹ Ein Vergleich zwischen den von Thieme erstellten Preisrelationen des 17. Jahrhunderts und dem durchschnittlichen Neuerwerb an Gemälden/Haushalt (siehe **Tabelle III**), verdeutlichen, dass das durch Montias ermittelte Preisniveau den realistischeren Durchschnittswert zeigt. Vgl. Thieme 1959 (Anm. 915), S. 53-56.

¹⁰³⁰ Diese Angaben basieren auf der Auswertung der Waisenkammer, vgl. Montias 2002 (Anm. 1012), S. 90, das die Zeiträume 1597-1619 und 1620-1638 fokussiert. Vgl. auch Montias, John Michael: Estimates of the Number of Dutch Master-Painters, their Earnings and their Output in 1650. In: Leidschrift, 6/1990 (3), S. 59-64. Hierin hat Montias 312 Gemälde aus Amsterdamer Nachlässen der 1640er Jahre zusammengetragen, die einen durchschnittlichen Preis von 6,8 fl kosteten.

kann ausgehend von Van der Woudes Untersuchung über die mögliche Anzahl der in Holland produzierten Gemälde (Export ausgeschlossen) und seinen Angaben zu den holländischen Haushalten ermittelt werden¹⁰³¹.

Generation	Haushalt in Holland	Neue Bilder	Ø Neuerwerb/ Haushalt
1580-1599	115 000	680 000	5,9
1600-1619	140 000	812 707	5,8
1620-1639	165 000	973 028	5,9
1640-1659	195 000	1 109 214	5,7
1660-1679	215 000	1 158 512	5,4
1680-1699	230 000	1 207 810	5,3
1700-1719	225 000	1 084 565	4,8

Tabelle III: Durchschnittliche Anzahl an neuerworbenen Bildern/Haushalt

Anhand der durchschnittlichen Menge an Neuerwerbungen/Haushalt ist die Kontinuität der rückläufigen Entwicklung abzulesen. Zu Beginn des Jahrhunderts erweitert man den eigenen Bestand an Bildern, aus welchen, wie auch immer gearteten Gründen, durch Neuankäufe. Eine Kaufkraft, die bis Mitte des Jahrhunderts noch weitestgehend stabil bleibt. Danach scheint der Bedarf allmählich gedeckt zu sein, das Kaufinteresse an Gemälden geht zurück und schwindet zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf den für holländische Verhältnisse geringen Wert von unter fünf Neuerwerbungen/Haushalt¹⁰³².

9.3 Ergebnis

Das eingangs angeführte Zitat von Van Mander, dass Mars, der Widersacher der Künste, sich negativ auf die weitere Entwicklung der Malerei auswirken

¹⁰³¹ Die Zahlenwerte der Spalte zwei und drei basieren auf Woude 1991 (Anm. 699), Tabelle 1 und 9.

¹⁰³² Es ist jedoch zu vermuten, dass die Gesamtsumme der Bilder/Haushalt annähernd gleich blieb, denn die wachsende Qualität der Gemälde wirkte sich auf deren Beständigkeit aus. Vgl. Vries, Jan de: Between Purchasing Power and the World of Goods: Understanding the Household Economy in Early Modern Europe. In: John Brewer und Roy Porter (Hg.): Consumption and the world of goods. London 1993, S. 103 f.

könne, ist für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht zu bestätigen, erlebt die Malerei, besonders in Holland, gerade während des Achtzigjährigen Kriegs eine nie dagewesene Blüte an Produktivität und das bei hoher gestalterischer Qualität. Die politischen Unruhen des Lands wirken mehr als verstärkender Katalysator, die Ursache für den Niedergang sind sie aber nicht. Der nachlassende Bedarf an Gemälden ist auf eine Sättigung der potenziellen Käufer zurückzuführen, die aus einer Kombination von Niedrigpreisen und Angebotsüberschuss resultiert. Dass die niedrigen Preise durch Neuerungen beim Prozess und beim Produkt erzeugt werden, ist durch Montias ausführlich dargelegt worden. Die neu eingeführten Methoden zeigen sich auch bei der Gestaltung zum Paris-Mythos, wenn nach demselben Kompositionsschema vorgegangen wird, Staffage-Bilder in Kollektivarbeit entstehen und die Künstler über ein festes figürliches Repertoire verfügen, welches sie in ihren bildlichen Auseinandersetzungen wiederholen. Adaptionen, die nicht nur die Nebenfiguren betreffen können, sondern auch bei der gesamten Hauptszene festzustellen sind, wenn sie bloß in ihren Einzelheiten Modifikationen unterzogen werden. Die Werke von Bloemaert (Abb. 96; Abb. 97; Kat. 18; Kat. 22) und Wtewael (Abb. 100; Abb. 101; Kat. 143) sind dafür beispielhaft. In ihren zahlreichen Auseinandersetzungen bleiben sie ihrem kompositorischen Schema treu. Auch bei Poelenburgh ist diese Art der Wiederholung zu finden, betrifft aber noch stärker seine Nachfolger, die seine figürlichen Motive nachahmten. Teilweise werden Adaptionen getätigt ohne Berücksichtigung darauf, wie sinnvoll sich die Übernahmen in die eigene Bildidee einfügen. Juno kann dabei auch Mal mit ihrem Zepter ins Leere zeigen, wenn lediglich die Göttin übernommen ist, aber nicht die Himmelsbevölkerung (Abb. 132; Abb. 134). Dasselbe lässt sich auch für die raffaeeske Drohbärde feststellen, die sich durch ihre stete Wiederholung teilweise nicht mehr sinnvoll in den Bildinhalt einfügen kann (Abb. 115) und den Erzählfluss behindert. Eine Vorgehensweise, die kaum mehr etwas mit dem Konzept des Nacheifers und Übertreffens des Vorbilds, kurz *aemulatio*, gemein hat, wie es bei Rubens' Bildern nachzuverfolgen ist.

Wie sich das Nachfrageverhalten bei den anderen Themen des Bereichs „Mythologie“ im Goldenen Zeitalter verhält, kann nicht gesagt werden; diesbezügliche Auswertungen fehlen, wenngleich sich auch hier in der Literatur die

stereotype Wiederholung der Beliebtheit feststellen lässt¹⁰³³. Eine quantitative Aufgliederung könnte Aufschluss über die themenspezifische Situation geben. Denn während von der Gattung „Historie“ bekannt ist, aus welchen Bereichen sie sich zusammensetzt und wie die Entwicklung verläuft, liegen die weiteren Untergliederungen nicht vor. Es kann daher nicht gesagt werden, welchen Anteil ein bestimmtes Sujet für die unterschiedlichen Phasen der Popularität im Bereich „Mythologie“ ausmacht. Interessant wäre eine quantitative Auswertung insbesondere bei den Themen, die sich aufgrund ihrer formalen Übereinstimmungen miteinander vergleichen lassen. Denn neben dem Paris-Mythos wird die Beliebtheit weiterer Themen aus den *Metamorphosen* genannt, die sich durch einander entsprechende Analogien miteinander verbinden lassen. Es handelt sich dabei um multifigurale Themen, wie beispielsweise „Diana und Callisto“ oder „Die Hochzeit von Peleus und Thetis“, bei denen die Protagonisten überwiegend nackt sind, frauliche Gestalten zahlenmäßig dominieren und sie allesamt vor einer landschaftlichen Idylle platziert sind¹⁰³⁴. Eigenschaften, wie sie auch für die Gestaltung des Parisurteils bestimmend sind. Eine Analyse ihres mengenmäßigen Vorkommens könnte Aufschluss über das Nachfrageverhalten geben; einige Themen haben eventuell dem negativen Trend länger getrotzt als andere¹⁰³⁵. Anhand der Ergebnisse könnte festgesellt werden, ob von einem gewissen Trend zu sprechen ist, wenn Themen mit übereinstimmenden Merkmalen, die motivischer oder inhaltlicher Natur sein können, also gestalterischer Aufbau oder die Belehrung des Rezipienten betreffend, ein analoges Verhalten aufzeigen. Es wäre dadurch möglich, eine Aussage über eine etwaige themenspezifische Geschmacksveränderung zu treffen. Denn es macht den Anschein, als ob die

¹⁰³³ Aussagen zur Beliebtheit verschiedener mythologischer Bildsujets sind zu finden bei Sluijter 1981 (Anm. 1), S. 59-61; Lowenthal 1986 (Anm. 12), S. 83; Sluijter 1987 (Anm. 1), S. 231; McGee 1991 (Anm. 350), S. 89; Froitzheim-Hegger 1993 (Anm. 91), S. 13; 23; Guarnieri, Barbara; Wesche, Regina: Mythologische und christliche Themen. In: Kat. Kiel 1995: Landstriche. Niederländische Landschaftsgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Nachlass von Wolfgang J. Müller. Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1995, S. 102; Veldman, Ilja M.: Greek Gods and Heroes in Prints. In: Kat. Dordrecht 2000/2001: Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt. Nationalgalerie, Dordrecht 2001, S. 137; Veldman 2001 (Anm. 253), S. 73; Werche 2004 (Anm. 13), S. 177.

¹⁰³⁴ Vgl. Sluijter 1985 (Anm. 1), S. 63.

¹⁰³⁵ Aufgrund des zeitlichen Umfangs, die eine quantitative Auswertung einnimmt, da zuvor die erforderlichen Darstellungen zu recherchieren sind, kann in der vorliegenden Arbeit keine Übertragung der Vorgehensweise auf weitere mythologische Themen erfolgen.

steigende Verarmung des Bildsinns ein Indiz dafür ist, dass den Menschen zunehmend weniger an der Belehrung, sondern mehr an der bloßen Unterhaltung liegt. Infolgedessen ist zu vermuten, dass das Thema, wie auch die anderen Episoden aus den *Metamorphosen*, die unabhängig der malerischen Hinweise im Bild, aufgrund ihrer Narration weiterhin eine Belehrung für den Rezipienten bereithalten, bald auf kein übergreifendes Interesse mehr stoßen können. Weshalb der Bruch in der Nachfrage so harsch erfolgt, ist verwunderlich und mag sich aus der Kumulation einer sich verändernden Gesamtsituation erklären.

Während die erhöhte Nachfrage nach Kunstwerken mit der wirtschaftlichen Hochphase des Lands Hand in Hand geht, gestaltet sich gegen Ende des Jahrhunderts die Situation etwas differenter. In den Erklärungsversuchen für die Stagnation auf dem Kunstmarkt hat man oft auf den Rückgang des Wohlstandes zurückgegriffen. Wie North jedoch eindrücklich zeigen kann¹⁰³⁶, gibt es für diese These kaum haltbare Indizien. Die niederländische Wirtschaft ist auf einem hohen Stand stagniert. Das Pro-Kopf-Einkommen verhält sich weiterhin stabil, sodass man auch künftig sein Geld für Konsumgüter wie Gemälde ausgeben könnte, insofern gewünscht. Folglich hat es seit Mitte des Jahrhunderts schlicht keinen erhöhten Bedarf mehr an zeitgenössischen Bildern gegeben und die Zahlen gehen daher in den nächsten fünfzig Jahren weiter zurück. Das Geld wird für neue Luxusgüter ausgegeben. Gefragt sind nun die Werke alter Meister und die des Auslands¹⁰³⁷. Die zeitgenössischen Werke der Einheimischen stoßen nicht mehr auf die Gegenliebe wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Dementsprechend verringert sich die Anzahl an arbeitenden Malern und die geringeren Produktionszahlen sind eine Antwort auf den Rückgang der Nachfrage. Denn das Verhalten der potenziellen Käufer bestimmt das Zusammenspiel von Angebot und Nachfrage.

¹⁰³⁶ Vgl. seine Zusammenfassung zu den Ergebnissen North 2001 (Anm. 913), S. 157-162.

¹⁰³⁷ Vgl. hierzu die Ausführungen von Montias 1990 (Anm. 1017), S. 49-57.

10 Schlussbetrachtung

Rückblickend auf die flämischen und holländischen Darstellungen ist die ikonografische Bedeutung der berühmten Komposition Raffaels zu relativieren. Bereits in den ersten malerischen Auseinandersetzungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die große Diskrepanz zwischen den flämischen Werken und dem italienischen Vorbild aufgefallen. Die Bedeutung, die Raffaels Zeichnung einnimmt, ist insbesondere im Anfangsstadium der Beschäftigung ideeller Natur, denn sie führt zu einem Umdenken der bisherigen Bewertung der Thematik und zu einer Aufwertung der Paris-Figur. In seiner Metapher über die Lebensführung ist die Entscheidung für Venus aufgrund von Schönheit gefallen, gegen die, wie die Inschrift des Stichs informiert, nicht einmal die Bestechungen von Minerva und Juno ankommen. Doch auch ohne die beigefügte Inschrift wird aus Raffaels Entwurf deutlich, dass es sich bei Venus um die rechtmäßige Siegerin handelt und die Entscheidung von Paris nicht auf Wollust gründet. Raffael charakterisiert die Venus-Wahl in einem positiven Sinn, ohne dass die Thematik zur bloßen Glorifizierung stilisiert ist, wie in den in Italien zur damaligen Zeit beliebten und zur Gegebenheit passenden *deschi-* und *cassoni-*Dekorationen. Denn der Betrachter wird anhand Junos Reaktion an die Folgen erinnert, die aus der Bevorzugung Venus' resultiert. Es wird damit eine Vielschichtigkeit angesprochen, die nördlich der Alpen noch fremd ist. Die Situation des Parisurteils verhält sich in der Literatur schwierig, in der Kunst ist es schlicht ein wenig beliebter Stoff, insbesondere in der Umbruchstimmung des beginnenden 16. Jahrhunderts. Denn bereits im 12. Jahrhundert festigt sich die Vorstellungswelt, dass es sich bei Paris um einen Urahn der eigenen Vorfahren handelt. In den Trojaromanen findet er seine Transformation in den Traum. Möglicherweise da man dadurch seine Schuld, den Trojanischen Krieg ausgelöst zu haben, mildern kann. Infolgedessen wird er zu einem passiven Richter, dessen bedeutende Aufgabe, den Apfel zu überreichen, dem Götterboten zukommt. Zur gleichen Zeit beginnt in Frankreich ab dem 12. Jahrhundert die systematische Kommentierung Ovids, hat man unter dem Deckmantel der Frivolitäten einen erbaulichen Sinn erkannt, den es für den Leser gangbar zu machen gilt. Die

Moral wird zum Hemmschuh der mythologischen Geschichten, sodass diese zu identitätslosen Schatten ihrer selbst werden. Ein Schicksal, welches auch den Protagonisten des Parisurteils ereilte, ist die Episode seit dem 14. Jahrhundert zu einem festen Bestandteil der *Metamorphosen* geworden. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts löst man sich allmählich von der christlichen Allegorese und wendet sich wieder mehr der Originalquelle zu, von der man sich in den letzten Jahrhunderten zunehmend entfernt hat. Mitte des 16. Jahrhunderts wird infolge der wiederbeginnenden Hinwendung zu Ovids *Metamorphosen* das Parisurteil verbannt. Von der anfänglichen Verunglimpfung, die in aller Deutlichkeit gegen Paris ausgesprochen worden ist, findet die Geschichte nur noch als Anspielung Eingang. Damit einhergehend verändert sich die Form der Belehrung, wenn die Autoren die Bewertung nicht mehr direkt formulieren, sondern den Leser-Betrachter zu einem retrospektiven Nachdenken über den Ausgangspunkt des verheerenden Kriegs anregen. Eine wichtige Funktion übernehmen dabei die Illustrationen. Mit dem gewandelten Stellenwert der Geschichte geht eine Veränderung in den Publikationsformen einher, die Textillustration emanzipiert sich zunehmend gegenüber der Schrift. In einer gewaltvollen Szene ist die Grausamkeit des Kriegs beschrieben. Welche ausschließliche Bewertung Paris beim Anblick der ineinander verkeilten Reiter durch den Rezipienten erfährt, ist über jeden Zweifel erhaben. Es findet eine Verknüpfung von Paris' Wahl mit dem Ausbruch des Trojanischen Kriegs statt, deren letztlcher Auslöser die Entführung Helenas ist. Salomons Bildidee gelangt von Frankreich aus nach Deutschland und findet schnelle Verbreitung durch die spiegelbildliche Wiederholung von Solis, wodurch die Illustrationen in die Niederlande gelangen. Besonders die dramatischere Wiedergabe von Tempesta erfreut sich hier bald großer Beliebtheit. In den Niederlanden erscheinen nach Florianus' unbilderter Erstpublikation der übersetzten *Metamorphosen* von 1552 innerhalb weniger Jahre mehrere Auflagen mit den illustrierten Fabeln. Sie sind ein Beleg für das steigende Interesse der Leserschaft, worauf die Verleger reagieren. Die Bedeutung der *Metamorphosen* liegt jedoch nicht in der Festigung von Sehgewohnheiten, wie Huber-Rebenich für andere Wandlungsgeschichten feststellen kann. Infolge der Dominanz der Stiche nach Salomon und als fehlender Bestandteil der *Metamorphosen*, geht ihre Erwähnung schließlich kaum über die Andeutung hinaus, findet das Vorkommnis von Paris und den

drei schönen Göttinnen keine Illustration. Der Verdienst der Metamorphose-Publikationen ist die Verbreitung und Popularisierung der mythologischen Geschichten, wodurch sich zuerst die Negation von Paris weiter festigt, wenn er unauflöslich mit dem Ausbruch des Trojanischen Kriegs verschmilzt. Es ist, wie bereits Cicero für den Schafhirten attestiert, bei der Nennung seines Namens die Schuld vernehmbar. Durch die Begegnung mit dem Süden bringen die Humanisten neuerworbene Kenntnisse nach Hause mit und es verändert sich der bisherige Stellenwert von Paris in der Literatur. Er löst sich aus den Trojaromanen und den *Metamorphosen* und wird in seiner Eigenständigkeit begriffen. Er durchdringt innerhalb kürzester Zeit verschiedene literarische Gattungen und wird moralisierend ausgelegt. Paris ist endgültig erwacht. Dabei obliegt ihm keine bloße *in malo*-Interpretation, sondern in seinem Entscheid für Venus kann er in den Liebes- und Hochzeitsdichtungen zum Kompliment avancieren. Die Unterhaltungsfunktion der Geschichte wird im 17. Jahrhundert zunehmend erkannt. In den Theaterschriften wird das humoristische Element der Episode herausgearbeitet, wenn man sich auf die Schilderung des antiken Lukians bezieht. Nichtsdestotrotz besteht weiterhin das bedeutendste Konzept der Literaten in der Belehrung des Rezipienten mit erhobenem Zeigefinger, so kann auch in der vermeintlich possierlichen Schilderung Hoofts bei den Bestechungen der Göttinnen die Thematisierung der *vita triplex* abgelesen werden. Eine Ausdeutung, die endlich in den Niederlanden Anklang finden kann, wenn man sich nicht mehr auf Paris als eine eigene Art vergangene Realität bezieht; Hoofts Rückgriff im entscheidenden Moment auf den Schlaf des Paris bereitet dem Ganzen dabei keinen Abbruch. In einer rein unterhaltsamen Form kann die Geschichte auch im 17. Jahrhundert nur bedingt wirken. Die erotische Zutat der ovidischen Sagen wird weiterhin zur Belehrung des Rezipienten genutzt, kann besonders beim glücklosen Paris aufgezeigt werden, wohin es führt, wenn man sich von seinen Trieben leiten lässt. Eine Erregung, die durch den Anblick von schönen Frauen ausgelöst wird. Auch Van Mander reiht sich damit in die lange Tradition der Literaten ein, wenn er seine Leser im *Schilder-Boeck* stetig vor dieser Gefahr mahnt. Die *duplex sententia* erkennt er in den Geschichten ebenso an. In der Vorrede zur *Wilegghinghe* formuliert er seinen Anspruch, die schmählichen Tradierungen, die der Mythos durchlebt hat, zu berichtigen

und deutet die Wandlungssagen in einem historischen, natürlichen und moralischen Sinn für seine Leser. Eine christliche Allegorese fehlt. Die Bedeutung, die seine Schrift einnimmt, bleibt auf einen literarischen Kontext beschränkt. Das *Schilder-Boeck* enthält im Gesamten keine Anweisung zur Umsetzung. Die Beschreibungen sind zum einen zu allgemein gehalten und zum anderen scheint die Übertragung von der Schrift in die Praxis für seine jungen Leser, an die sich seine Abhandlung vordergründig wenden soll, zu schwierig. Die von ihm genannten Eigenschaften zum Paris-Mythos sind unspezifisch gehalten, die Spezielleren lassen sich hingegen in den Darstellungen nicht nachweisen. Die Auswirkung Van Manders auf die Malerei basiert vermutlich auf der Mündlichkeit, kommt es nur in seinem Umkreis zur Kombination von Peleus-Hochzeit und Parisurteil im Bild, wie er sie auch auf entsprechende Weise in seiner Schrift verknüpft hat. Bevor es zu einer weiteren Verbreitung kommt und sich die Verknüpfung beider Themen im Bild durchsetzen kann, sterben die Göttermahlzeiten zur Peleus-Hochzeit als Sujet der Malerei aus. Ansonsten haben sich die Künstler für ihre Umsetzung der Paris-Geschichte an andere Vorbilder gehalten, diese bleiben auf die Malerei beschränkt. Maßgeblich ist Floris für die Ausbreitung einer eigenen ikonografischen Tradition der Niederlande verantwortlich. Das bestimmende Motiv ist die Verbrüderung der beiden Verliererinnen. Er charakterisiert Minerva und Juno als die beiden Ränke schmiedenden Göttinnen, wie Homer in seiner *Ilias* berichtet. Dominant verbreitet sich nach Floris die Zusammensetzung der beiden Verschmähten aus einem stehenden und einem sitzenden Part. Ausgangspunkt für diese besondere Interpretation stellt das Fresko von Giulio im Palazzo del Tè dar. Die bei ihm angeklungenen Bildmotive finden ihre harmonischere Umsetzung in einem heute verlorenen Gemälde, das Rosso oder Vaga zugeschrieben ist und durch den Flamen Bos im Medium des Stichs verewigt wurde. Es sind Raffaels Schüler, die mit den in Italien dominierenden Darstellungsmodi brechen, bei der die Göttinnen, wenn auch in unterschiedlicher Reihenfolge, als geschlossenes Gespann auftreten, denn die jüngere Generation verteilt die Schönheitskandidatinnen um den Richter, sodass Juno und Minerva eine Einheit bilden. Auch Heemskerck trennt die Göttinnen in seiner Beschäftigung mit dem Sujet, er ordnet Minerva und Juno rechts und links von dem im Zentrum befindlichen Paris mit Venus an. Ein Gestaltungsmodus, bei denen die ineinander Vernarrten eingerahmt sind, ist

sowohl in den Darstellungen zum Parisurteil als auch zum Paristraum eher selten umgesetzt worden. Die Inspirationsquelle von Heemskerck lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen und ist vermutlich seine eigene Innovation. Im Fokus steht bei beiden Malern der Moment der Apfelübergabe, der durch das unterschiedliche Verhalten der Verliererinnen seine Ergänzung findet. Während Floris auf ihre spätere Funktion als Verschwörerinnen gegen Paris und sein Volk anspielt, sind sie bei Heemskerck teilnahmslose Statisten, die nicht vom triumphalen Moment der Apfelübergabe ablenken sollen. Ein Motiv, das bis dahin keine Umsetzung in den Niederlanden gefunden hat. In den ersten Jahrzehnten der Beschäftigung avanciert der Moment des Offerierens der Siegestrophäe zur bestimmenden Eigenschaft der Arbeiten.

Während Heemskercks Gewichtung auf die Verbreitung des Mythos als Bildthema beschränkt bleibt, verfügt Floris über direkte Nachfolger und die Verbrüderung von Juno und Minerva verbreitet sich dominant. Besonders in den ersten Jahrzehnten prägt das florissche Motiv die Gestaltung des Mythos nachhaltig. Es durchlebt bereits in diesem frühen Stadium der Auseinandersetzung erste Modifikationen, wenn es mit dem klassischen Darstellungstypus der Göttinnen verschmilzt. Neben diesen Arbeiten entsteht eine Minderheit, bei denen die Maler auf die Wiedergabe der rein klassischen Anordnung der Göttinnen beschränkt bleiben. Ein Modus, der sowohl von den flämischen als auch holländischen Malern eher selten umgesetzt worden ist. Immer bedeutender wird die Entlehnung einzelner Bestandteile von Raffael, die Übernahme seiner gesamten Urteilsgruppe ist eher die Ausnahme. Rubens kommt mit seiner Vorgehensweise ein Sonderstatus zu, bildet das raffaeleske Schema die Basis seiner Beschäftigung, darauf aufbauend gelangt er zu einer eigenen Auffassung des Mythos. Er modifiziert den Wettkampfmoment und fokussiert die Art der Entscheidungsfindung des Schafhirten, wodurch der Ausgang des Wettstreits ein offener ist. Weitaus beliebter ist hingegen die Wiederholung raffaelesker Details, wie die Drohgebärde von Juno oder das Hantieren Minervas mit ihren Gewändern. In Holland erfährt Raffaels dreifache Ansicht der Göttinnen eine spezielle Interpretation. Sie werden neu angeordnet und erfahren eine andere Charakterisierung als bei dem italienischen Vorbild. Im Mittelpunkt steht weiterhin der triumphale Moment von Venus, wenn ihr die Siegestrophäe als Schönste ausgehändigt

wird. Befremdend wirkt die teilnahmslose Reaktion der Verliererinnen, welche der Verschmähung ihrer Schönheit keine Beachtung schenken. Dabei ist feinjustiert am Bildgegenstand abzustimmen, ob die betonte Sinnlichkeit ein Teil des didaktischen Konzepts ist oder ob den Malern schlicht an deren bloßer Fokussierung gelegen ist. In den schriftlichen Auseinandersetzungen wird das rhetorische Prinzip durch die Formel *docere et delectare* erläutert, wonach sich die Seele zur Belehrung öffnet, nachdem sie erfreut worden ist. Die Übertragung des literarischen Anspruchs sollte jedoch nicht zwanghaft auf die bildlichen Zeugnisse erfolgen und kann nicht im Sinn der Maler gewesen sein, spricht man ihnen damit die Eigenständigkeit ihrer Ausdrucksmittel ab und die Bildaussagen verkommen zur Unbestimmtheit. Wie gezeigt, geht aus den Bildern die Botschaft selbständig hervor, haben die Maler ihre eigenen Mittel, den Rezipienten zum Nachdenken zu animieren, was durch mehr oder minder versteckte Anspielungen stattfindet. Es handelt sich dabei um Andeutungen, die sich dem mit der Thematik und Symbolik vertrauten Kunstliebhaber ohne größere Schwierigkeiten eröffnen. Dabei können die Künstler spitzfindiger vorgehen als ihre literarischen Kollegen, von denen keine schriftlichen Zeugnisse bekannt sind, bei denen sie auf die Analogien zwischen Paris und Adam eingehen. Die Maler haben sich scheinbar an weniger strenge Regeln zu halten. Durch ein ideenreiches Spiel mit den Sehgewohnheiten des Rezipienten machen sie auf die Parallelen zwischen den beiden Männern aufmerksam, wenn der Schafhirte in eine paradiesische Idylle mit Getier eingebettet ist, Venus in der typischen Sündenfall-Manier vor Paris steht, wie Eva sonst vor Adam, oder der Apfel noch Stiel und Blatt trägt. Die Konnotation geht in aller Deutlichkeit aus dem Bild hervor: *Omne malum es malo*. Doch nicht alle der Arbeiten tangieren tiefere Bedeutungsschichten, sondern eine Vielzahl bleibt auf die Wiedergabe des nackten Körpers in seinen verschiedenen Ansichten beschränkt, an denen sich der Betrachter erfreut. Die dreifache Ansicht der Göttinnen, wie sie Raffael in seiner Komposition verarbeitet hat, bietet sich besonders für diese Gruppe der Darstellungen an, kann dadurch die frauliche Nacktheit von allen Seiten bewundert werden. Die Anordnung der Protagonistinnen im Bild orientiert sich weiterhin nicht am italienischen Vorbild.

Im Laufe des Jahrhunderts suchen die Künstler nach neuen Möglichkeiten zur Wiedergabe der Geschichte. Das betrifft auch den Wettkampfmoment. Die Apfelübergabe, die in den ersten Jahrzehnten in den Fokus der Auseinandersetzung der Maler rückt, hat den eigentlichen Höhepunkt der Erzählung überschritten und man erkundet neue Lösungen. Um ein Mehr an Spannung zu erzeugen, wird der Schafhirte noch unentschlossen gezeigt. Der Betrachter hat dabei die Möglichkeit, selbst eine Entscheidung über die schönen Göttinnen zu fällen. Mit den zusätzlichen Kenntnissen, dass die Wahl für Venus verheerende Konsequenzen mit sich bringt, befindet sich der Rezipient gegenüber dem Schafhirten im Vorteil. Nur selten findet der Moment seine Umsetzung, in welchem Paris noch die Einweisung durch Merkur erfährt, geht von dieser Phase kaum Spannung von der Erzählung aus; auch dann nicht, wenn im Vordergrund das Gezänk der Göttinnen festgehalten ist. Mit einiger zeitlicher Verzögerung wird diese dem Parisurteil vorgelagerte Situation in Holland singulär aufgegriffen. Was den Stellenwert der Beliebtheit des dargestellten Wettkampfmoments verdeutlicht. Eine besondere Bewertung erfährt die Geschichte, wenn der Moment festgehalten ist, in dem bereits einige Augenblicke nach Paris' Schiedsspruch vergangen sind und sich beide Verliererinnen schon zurückgezogen haben, um sich wieder zu bekleiden. Dabei wird das florissche Motiv aus stehender und sitzender Verliererin erneut aufgegriffen, doch sind die Göttinnen anders charakterisiert, wenn ihre beschämende Hast im Mittelpunkt steht oder sie wie bei Moreelse den Betrachter durch ihre Freundlichkeit stutzig machen. Beide Varianten bieten die Möglichkeit zur moralischen Auslegung, die anhand der Gemälde eigenständig zu erfassen ist.

Auch ohne bildimmanente Äußerungen durch den Maler bietet die Geschichte immer die Möglichkeit der lehrreichen Interpretation an, was sich durch ihre Narration begründet. Wie soll eine Geschichte, die von drei Göttinnen berichtet, die sich zur Befriedigung ihrer Eitelkeiten einem Schafhirten nackt präsentieren, auch nicht moralisierend ausgelegt werden können? Dass die Belehrung des Rezipienten nicht zugunsten einer Aufgabe der Sinnlichkeit erfolgen sollte, kann gezeigt werden, wenn die Bilder, die sich als sogenannte *beklede type* zusammenfassen lassen, auf eine Minderheit beschränkt bleiben. Sie stoßen während des gesamten 17. Jahrhunderts auf keine große

Resonanz seitens potenzieller Käufer. Dabei wäre es naheliegend, wenn die Bilder, welche die *vita triplex* thematisieren, große Beliebtheit erlangen würden, ist es schließlich lange Zeit im Kontext des Paristraums nicht möglich, die Geschichte mit den moralisierenden Gesichtspunkten nach Fulgentius zu belegen. Das Pikante ebnet demgemäß der Geschichte zu einem nicht zu unterschätzenden Teil den Weg zur Popularität.

Eine letzte Hochphase erlebt der Mythos zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte im Umkreis von Poelenburgh. Man orientiert sich nun näher an der raffaelesken Komposition. Im Mittelpunkt der Arbeiten steht die Sinnlichkeit der Göttinnen, die eingebettet sind in italianisierenden Landschaften. Die Bilder entstehen zu einem Zeitpunkt, als sich ihre flämischen Kollegen bereits anderen Themen zugewandt haben. Wie anhand der quantitativen Auswertung deutlich wird, handelt es sich um einen drastischen Einbruch, den die Geschichte nach Poelenburgh und seinen Nachfolgern durchlebt. Die Gründe liegen im Dunkeln; offenbar handelt es sich um eine Kombination verschiedener Faktoren. Entscheidend dürfte eine Veränderung im Geschmack sein. Wie anhand der Sammlungsinventare abzulesen ist, stößt die Gattung Mythologie im Allgemeinen ab der zweiten Jahrhunderthälfte nicht mehr auf Interesse wie zuvor und die Landschaftsdarstellungen befinden sich auf dem Vormarsch. Bei den Gemälden mit dem Paris-Mythos fällt auf, dass die Künstler im Laufe des Jahrhunderts zunehmend unkritischer mit der Thematik umgehen, der Bildsinn kann auf die reine Wiedergabe der weiblichen Nackten reduziert werden, welche zwar weiterhin das aggressive Gebaren von Juno wiedergeben, doch ansonsten keine tiefere Bedeutungsschicht für den Betrachter bereithalten. Der Rezipient hat möglicherweise kein Interesse mehr daran, sich belehren zu lassen, die Maler würden ansonsten ihre Bilder weiterhin mit betreffenden Hinweisen bestücken. Wie es scheint, ist der Niedergang der Thematik durch die zugrundeliegende Erzählung unterstützt worden. Die Geschichte avanciert über Jahrzehnte zu einem Allgemeingut, sodass selbst dann, wenn die Maler keine moralisierenden Hinweise in den Gemälden bereitstellen, sie kaum in ihrem reinen Unterhaltungswert wirken kann, denn man ist zwischenzeitlich zu sehr mit den verschiedenen Bedeutungsgehalten vertraut geworden. Der Betrachter hat kein Interesse mehr daran, der Unterhaltungswert steht im Vordergrund ihres Anliegens. Ob es sich

um einen symptomatischen Wandel im Geschmack handelt, könnten Untersuchungen zu themenverwandten Mythologien bezeugen, bei denen das Spektrum der Betrachtung auf ein aussagekräftiges Zeitfenster und den Darstellungen beider Schulen erweitert würde; Erforschungen, die noch ausstehen.

11 Werkkatalog

Der Werkkatalog umfasst im Gesamten drei Bereiche, die sich aus der thematischen Gliederung des Bildinhaltes ergeben. Im ersten Teil, dem sogenannten A-Teil, sind die Werke aufgelistet, die das Parisurteil als Hauptmotiv darstellen. Daraufhin folgt der B-Teil, der die Bilder umfasst, die den Mythos als Teil eines übergeordneten Themenkomplexes integriert haben, wie zum Beispiel die gemalten Gemäldegalerien. Der C-Teil des Werkkatalogs ist dem Bildsujet der Peleus-Hochzeit gewidmet, jedoch sind ausschließlich die Arbeiten berücksichtigt, welche das Urteil des Paris in den Gesamtkomplex integriert haben. In Einzelfällen, wie bei Van Haarlem, sind die Werke des ausgehenden 16. Jahrhunderts berücksichtigt worden, da sie den Entwicklungsprozess zu seinen Kompositionen im 17. Jahrhundert aufzeigen. Der Fokus liegt jedoch auf den Arbeiten, die in dem Zeitraum zwischen 1600 und 1699 entstanden sind.

Die Auflistung der Künstler erfolgt in jedem Bereich nach alphabetischer Reihenfolge. Bei den unbekanntem Künstlern erfolgt eine Durchnummerierung des Pseudonyms „Anonym“, deren Reihenfolge nichts über die Gewichtung der einzelnen Werke aussagt. Stammen von einem Verantwortlichen mehrere Arbeiten, so sind diese nach ihrer medialen Umsetzung und der Datierung aufgeführt. Die Reihung beginnt mit den Zeichnungen, woraufhin die Gemälde folgen und anschließend sind Stiche sowie Drucke aufgeführt. Die Gliederung der einzelnen Bereiche entspricht demselben Schema. Zu Beginn jeder Kategorie werden die undatierten Arbeiten genannt, danach erfolgt die Auflistung der Datierten in ihrer Chronologie. Sind zu den einzelnen Arbeiten Repliken bekannt, werden sie unter der originalen Fassung aufgelistet. Die Werke, welche in Zusammenarbeit weiterer Künstler entstanden sind, sind nach den Einzelarbeiten aufgeführt. Bei mehreren Gemeinschaftsarbeiten erfolgt ihre Auflistung nach dem gängigen Prinzip. Sind die Darstellungen als Pendant konzipiert, wird darauf verwiesen.

Jedes Werk ist durch eine eigene Katalognummer bezeichnet. Die Benennung der Repliken orientiert sich an der Katalognummer des Werks, in dessen Abhängigkeit sie entstanden sind.

Rechts von der Katalognummer befinden sich verschiedene symbolische Verweise. Die **◆◆◆** informieren, dass die Arbeit in den Abbildungskatalog Eingang gefunden hat und ist mit der jeweiligen Abbildungsnummer versehen. (Die verwendete Abbildungsquelle ist hervorgehoben durch Unterstreichung.) Die Kennzeichnung ******* gibt an, dass das Werk zwar gesichtet wurde, aber nicht als Abbildung Eingang in die vorliegende Arbeit fand. Es ist eine kurze Beschreibung hinzugefügt. Die Zeugnisse, die mit **===** bezeichnet sind, sind weder im Original noch in Form von Fotokopien gesichtet worden und ihre Existenz ist allein aus literarischen Angaben bekannt. Die Repliken werden nicht durch die zusätzliche Kennzeichnung kommentiert.

11.1 TEIL A: Werke mit dem Hauptmotiv „Urteil des Paris“

ANONYM I

Kat. 1

Parisurteil (17. Jahrhundert), Kreide auf Papier (20,2 x 31,8 cm), Aufenthaltsort unbekannt.

Herk.: Amsterdam, Sotheby's, 06.11.2001, Losnr. 107 (als Herman van der Mijn) (mit Farbabb.).

Links unten befindet sich die Aufschrift *de mijn*, die sich nicht auf den Künstler Herman van der Mijn bezieht, sondern auf den Namen des Sammlers.

Auf der Rückseite des Blattes sind die „Schindung Marsyas“ und andere mythologische Darstellungen abgebildet. Es handelt sich um eine nahe Kopie von Raimondis Stich nach Raffael.

Lit./ Abb.: R.K.D.-Abbnr.: 0001113838.

ANONYM II

Kat. 2

Parisurteil (1650), Feder auf Papier (13 x 17,8 cm), Aufenthaltsort unbekannt.

Herk.: Privatsammlung Karl Eduard van Liphart, Florenz, -1891; vererbt an seinen Enkel Reinhold von Liphart, 1891-1898; Leipzig, Auktion Boerner, 25.04.1898, Losnr. ?; Arthur Feldman, Brno, 1898-15.03.1939; Sammlung im Jahr 1939 durch die Gestapo beschlagnahmt; Moravske Zemske Museum, Brno, 1942-1961; Moravská Galerie, Brno, 1961-2003, an Arthur Feldman mit 134 weiteren Blättern zurückerstattet; Tel Aviv, Privatsammlung, 2003; New York, Sotheby's, 28.01.2009, Losnr. 56 (mit Farbabb.) eingereicht durch die Erben von Arthur Feldmann.

Lit./ Abb.: Sumowski 1979-1992, Bd. 2, S. 890; R.K.D.-Abbnr. 0000196071.

ANONYM III

Kat. 3

Pariserteil (17. Jahrhundert), vergoldetes Kupfer (28 x 33 cm), Aufenthaltsort unbekannt.

Herk.: Nicht bekannt.

Es ist eine dem eigentlichen Wettkampf vorgelagerte Phase dargestellt, hält Merkur den Apfel noch in seinen Händen. Ihnen gegenüber stehen die drei Göttinnen eng beieinander und in ihrem Gerangel um den besten Platz ist auch Amor involviert, den Juno am Schopf gepackt hält.

Lit./ Abb.: Healy 1997, S. 104, 295, Abb. 121.

ANONYM IV

Kat. 4

◆◆◆ Abb. 98

Pariserteil (17. Jahrhundert), Zeichenstift und Pinsel auf Papier (20,4 x 27,9 cm), Moskau, Puschkina Museum, Inv. Nr. 13545.

Herk.: 1969 von Aleksey Alekseevich Sidorov (Moskau) an das Puschkina Museum gespendet.

Die Zuschreibungen an das Gemälde divergieren zwischen Hendrick van Balen I., Gerrit Pietersz. Sweelink und dem Umkreis von Abraham Bloemaert. Das Werk des anonymen Künstlers ist aufgrund stilistischer Eigenheiten dem flämischen Künstlerkreis zuzuschreiben, zudem ist eine Datierung auf Ende des 16. Jahrhunderts bzw. auf das frühe 17. Jahrhundert wahrscheinlich; ebenso auch in der Ausstellung Moskau 1970, Nr. 54 aufgeführt.

Lit./ Abb.: Sadkov 2001, S. 238 f.; Kat. Moskau 2010, S. 55 f.; R.K.D.-Abb. Nr. 0000356183.

ANONYM V

Kat. 5

Dummer Paris (um 1600), Öl auf Leinwand (145 x 112 cm), Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. NMVst 26 (als Cornelis van Haarlem).

Herk.: Stockholm, Sammlung Berzil Rapp; Ankauf des Museums, 1987.

Der Wettkampf ist entschieden. Die Reaktionen der beiden Verliererinnen passen nicht zu dem bedeutungsschweren Moment der Apfelübergabe. Alle Protagonisten sind entkleidet. Die Wiedergabe der Sinnlichkeit steht im Fokus. Zur Zuschreibungsproblematik vgl. S. 144, Fn. 517.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 99 als Van Haarlem; R.K.D.-Abb. Nr. 0000073899 als „möglicherweise von Blocklandt“.

ANONYM VI

Kat. 6

Parisurteil (17. Jahrhundert), Feder in Braun, grau laviert, über Graphit (26,6 x 24,3 cm), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 2340.

Herk.: Nicht bekannt.

Die Apfelübergabe wird von weiteren Personen beobachtet, die hinter Paris angeordnet sind. Venus ist die einzige, die in sinnlicher Nacktheit auftritt. Sie wird von den beiden Verliererinnen flankiert, Juno hat sich bereits abgewandt. Minerva lacht freundlich, wengleich unpassend zum dargestellten Ereignis.

Unten Rest von einer braunen Federeinfassung auf Papier mit Wasserzeichen (bekröntes Wappen).

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 99.

AERTSZ., DIRCK († 1644)

Kat. 7

===

Parisurteil.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Pigler 1965, S. 210.

BALEN I., HENDRICK VAN (1573-1632)**Kat. 8**

◆◆◆ Abb. 86

Parisurteil, Öl auf Kupfer (27 x 20 cm), Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Inv. Nr. 468.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit. /Abb.: Pigler 1965, S. 210; Bender 2001, S. 97.

Abb.quelle: Fotoarchiv Marburg**Kat. 9**

◆◆◆ Abb. 83

Parisurteil, Öl auf Kupfer (19 x 24 cm), Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Inv. Nr. 469.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit. /Abb.: Pigler 1965, S. 210; Bender 2001, S. 97.

Abb.quelle: Fotoarchiv Marburg**Kat. 10**

Parisurteil (1620er), Öl auf Holz (32 x 43,5 cm), Liberec, Oblastní Galerie.

Herk.: Prag, Sammlung des Grafen Josef Matyás Thun; Klásterec; nach 1945 im Staatsschloss Sychrov; ab 1962 Dauerleihgabe in der Oblastní Galerie.

Datiert und signiert rechts unten: *H. V. BALEN 1602*

Laut Werche ist es trotz anderer Inschrift auf die 1620er Jahre zu datieren.

Lit./ Abb.: Kyncil; Werche 2004a, S. 178; Werche 2004b, S. 392, A 107.

Kat. 11

◆◆◆ Abb. 82

Parisurteil (1608), Öl auf Kupfer (42,2 x 52,7 cm), Sibiu, Muzeul National Brukenthal, Inv. Nr. 48.

Herk.: Nach Frimmel als Geschenk aus dem Besitz der Kaiserin Maria Theresia 1896 in die Sammlung von Samuel von Brukenthal gelangt. Folglich handelt es sich dann in dem Prager Inventar von 1621 um ebenjenes, welches unter der Nr. 880 aufgelistet ist.

Signiert und datiert auf dem Außenrand des Brunnens: *H.V.BAL / FE 1608*.

Die Landschaft ist teilweise Jan Brueghel I. zugeschrieben.

Lit./ Abb.: Hoet 1752, S. 375, Nr. 25; Frimmel 1896, S. 112; Csaki 1901, S. 13, Nr. 42; Zimmermann 1905, S. 38, Nr. 880; Jost 1963, S. 115, 117, 119; Kat. Brüssel 1965, Nr. 8; Pigler 1965, S. 210; Kat. Bukarest 1981/ 1985, Nr. 3; Healy 1997, S. 43, Abb. 56; Bender 2001, S. 97; Kat. München 2003, S. 52; Weltkunst 2003, S. 393; Werche 2004a, S. 50, 179; Ertz und Nitze-Ertz 2008, S. 778, Kat. 387 & 387a.

Abb. quelle: http://www.brukenthalmuseum.ro/europeana_en/etajii/05.htm (18.08.2014)

Repliken

Kat. 11a

Kopie nach Balen I., Öl auf Holz (58 x 82 cm), Wien, Versteigerung Dr. Th. Christamannos. Als Francois de Vriendt.

Kat. 11b

Kopie nach Balen I., Öl auf Holz (57,5 x 82 cm), Luzern, Versteigerung Galerie Fischer, 17.-24.11.1951.

Kat. 12

◆◆◆ Abb. 74

Nach ihm oder er selbst: Parisurteil (1625), Öl auf Leinwand (42,4 x 54,8 cm), Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Klassik Stiftung Weimar/ Museen, Inv. Nr. GGe/00480.

Herk.: Kunstbesitz Goethe; im Verzeichnis seines Sekretärs und Nachlassverwalters Schuchardt ist es 1848 als „Kopie nach Rubens“ aufgeführt.

Zuschreibung des Gemäldes tendiert zwischen Van Balen I. und Rubens. Zur Diskussion um die Autorschaft des Gemäldes vgl. ab S. 158.

Lit./ Abb.: R.K.D.-Handkat. Nr. R20026; Bender 2001, S. 97.

Abb. quelle: Durch das Museum (Weimar, Goethe-Nationalmuseum) erhalten.

Kat. 13

◆◆◆ Abb. 85

mit Jan Brueghel I.: Parisurteil (1600), Öl auf Kupfer (25 x 19,3 cm), Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. B204.

Herk.: 1888 Kupferstichkabinett Berlin; 1891-1945 in Emden, Leihgabe aus dem Besitz der Königlichen Museen; nach Zweitem Weltkrieg verschollen; London, Christie's, 30.07.1976, Losnr. 100.

Datierung „1600“ auf dem Köcher von Amor.

Lit./ Abb.: Peltzer 1916, S. 345 als Rottenhammer; Kat. Berlin 1978, Nr. 204B als Rottenhammer; Kat. Berlin 1986, S. 13 als Van Balen; Kat. Berlin 1996, S. 14, Nr. B204, Abb. 88 als Van Balen; Healy 1997, S. 175, Fn. 93, 202, Fn. 9; Ertz und Nitze-Ertz 2008, S. 778, Kat. 387; Bender 2001, S. 97; Werche 2004a, S. 50, 177 f.; Ertz und Nitze-Ertz 2008, S. 778.

Abb.quelle: Fotoarchiv Marburg

Kat. 14

◆◆◆ Abb. 84
mit Jan Brueghel I.: Parisurteil (1605-1608), Öl auf Kupfer (24,8 x 36,5 cm), Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 416.

Herk.: 1816 aus dem Nachlass von Fitzwilliam.

Lit./ Abb.: Kat. Cambridge 1902, S. 12, Nr. 416 als Rottenhammer und Brueghel; Kat. Cambridge 1960, Nr. 416; Bosque und Ermakoff 1985, S. 223; Werche 2004a, S. 178.

Abb.quelle: [http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=judgement of paris&oid=1095.htm](http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=judgement_of_paris&oid=1095.htm) (14.08.2014)

Repliken:

Kat. 14a

Kopie nach Balen, Öl auf Kupfer (mit Holz doubliert) (25 x 37,2 cm), London, Christie's 10.07.2009, Losnr. 11.

Unter R.K.D.-Abbnr. 0000199295 als Gemälde von Balen II. und Brueghel II. aufgeführt.

BERCHEM, NICOLAES PIETERSZ. (1620-1683)

Kat. 15

◆◆◆ Abb. 95
Parisurteil (um 1650), Kreide auf Papier (20,5 x 29,3 cm), Bremen, Kunsthalle, Inv. Nr. 2023.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Stefes 1997, S. 372, Fn. 26 und 31, Abb. 12; Kat. Bremen 1998, S. 57; Bender 2001, S. 101.

Kat. 16

◆◆◆ Abb. 113
Parisurteil (um 1650), Öl auf Holz (90 x 114 cm), Vaduz, Sammlung Liechtenstein.

Herk.: Nicht bekannt

Lit./ Abb.: Hofstede de Groot 1926, S. 64; Pigler 1965, S. 210; Stefes 1997, S. 372; Sluiter 2000a, S. 131 f., Abb. 156; Bender 2001, S. 95; Biesboer 2006, S. 24.

BIJLERT, JAN HERMANSZ. VAN (1597/98-1671)

Kat. 17

◆◆◆ Abb. 138

Parisurteil (um 1650), Öl auf Holz (21 x 31,1 cm), Verbleib unbekannt.

Pendant: Diana entdeckt Callistos Schwangerschaft (nach 1650), Öl auf Holz (21,1 x 30,8 cm), New York, Sotheby's, 24.04.1995, Losnr. 88. Vgl. R.K.D.-Abb. Nr. 0000007725.

Herk.: Als „Twee Historjes in een Landschap verbeeld door Beylert“ unter Nr. 5 im Erbinventar von Gerrit van Harmelen in Den Haag, 26.06.1766, aufgeführt; verm. mit Pendant in Sammlung J. H. Lintz, Den Haag 1894; verm. gemeinsame Verst. Amsterdam, Muller, 20.05.1919; London, Christie's, 31.03.1989, Losnr. 130; Amsterdam, Christie's, 18.11.1993, Losnr. 23 (mit Pendant); New York, Sotheby's, 24.04.1995, Losnr. 130 (mit Pendant).

Beide Gemälde unten links signiert: *J Bijlert f.*

Bei einer Restauration im Jahr 1992 ist auf Anfrage des Besitzers der Kleinbuchstabe „b“ in der Signatur zu einem „B“ umgeformt worden.

Lit./ Abb.: Hoogewerff 1965, S. 26 (Nr. 41 u. 42); Moiso-Diekamp 1987, S. 83, 302; Huys Jansen 1998, S. 62, 111; Bender 2001, S. 95; R.K.D.-Abb. Nr. 0000007726.

BLOEMAERT, ABRAHAM (1564-1651)

Kat. 18

Parisurteil, Budapest, Museum of Fine Arts.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Pigler 1965, S. 209; Lindeman 1929, S. 259; Roethlisberger 1993, S. 69; Bender 2001, S. 101; Bolten 2007, S. 189 f., Abb. 535a.

Kat. 19

◆◆◆ Abb. 99

Parisurteil (15,9 x 21,1 cm), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 262.

Herk: nicht bekannt.

Teilweise Joachim Wtewael zugeschrieben.

Lit./ Abb.: Lindeman 1929, S. 259, T. 24 als unsichere Zuschreibung; Roethlisberger 1993, S. 69; Bolten 2007, Abb. 526; R.K.D.-Abb. Nr. 0000136969.

Kat. 20

◆◆◆ Abb. 96

Pariser teil (1591-1593), schwarze Kreide und Zeichenstift auf Papier (19,5 x 25,6 cm), Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 20482.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Demonts und Lugt 1931, S. XIV, Nr. 97; Pigler 1965, S. 209; Roethlisberger 1993, S. 69; Bender 2001, S. 101; Bolten 2007, S. 189 f., 247, Abb. 535.

Kat. 21

◆◆◆ Abb. 4

Pariser teil (1591-1593), schwarze Kreide und Zeichenstift auf Papier (40,5 x 51,5 cm), Toronto, Art Gallery of Ontario, Inv. Nr. 84/ 37. (als Wtewéal)

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Roethlisberger 1993, S. 69, 421, Abb. 41; Bender 2001, S. 101; Bolten 2007, S. 190, 248, Abb. 537; R.K.D.-Abb. Nr. 0000196822.

Kat. 22

Pariser teil (1591-1593), schwarzer Zeichenstift auf Papier (19,9 x 36,9 cm), New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1999.168.

Herk.: Paris, Hôtel Drouot 15.12.1997, Losnr. 210; Amsterdam, Christie's, 09.11.1998, Losnr. 35.

Rechts unten signiert: *ABlommart / ft. et Invenit.*

Lit./ Abb.: 'Departmental Accessions', The Metropolitan Museum of Art, Annual Report for the Year 1998-1999, S. 13; Bender 2001, S. 101; Bolten 2007, S. 190, Abb. 537a; R.K.D.-Abb. Nr. 0000196813.

Kat. 23

◆◆◆ Abb. 117

Pariser teil (1636), schwarze Kreide auf Papier (9,1 x 11,8 cm), Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. N448a (26223).

Herk.: 1931 erworben (Artaria)

Lit./ Abb.: van Tatenhove 1995, S. 36 f., Abb. 3; Bender 2001, S. 98 als Lois; R.K.D.-Abb. Nr. 0000136017 als Bloemaert.

Abb. quelle: <http://sammlungenonline.albertina.at/#8a641dc8-de96-4799-bf39-7d8f4e576dc5>
(14.08.2014)

Kat. 24

◆◆◆ Abb. 97

Parisurteil (um 1600), Öl auf Leinwand (73,5 x 97,5 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: England, Randall Davies, 1929-1947 als Spranger; London, Sotheby's, 10.02.1947, Losnr. 154 als Bloemaert, eingebracht durch R. Davies, gekauft durch die Arcade Gallery, London; Toronto, Privatsammlung, Theodore Alan Heinrich, 1951; London, Christie's, Manson & Woods, 02.12.1983, Losnr. 65 (mit Farbabb.); London, Christie's, 07.-08.12.2010, Losnr. 130 (mit Farbabb.).

Durch ein Feuer im Jahr 1954 irreparable Schäden erhalten.

Lit./ Abb.: Kat. Poughkeepsie 1970, Nr. 10; Kat. Ottawa 1976, S. 10; Roethlisberger 1993, S. 69, Nr. 17, Abb. 40; Healy 1997, S. 175, Fn. 115, 176, Fn. 119, Abb. 49; Sluijter 2000a, S. 24-26, 130, Abb. 21; Bender 2001, S. 101; R.K.D.-Abb. Nr. 1001087326.

Repliken:

Kat. 24a

Parisurteil, Öl auf Holz (53 x 44 cm), Moskau, Puschkina Museum, Inv. Nr. 13. (als Bloemaert)

Herk.: Moskau, H. Brocard; seit 1924 im Besitz des Museums.

Kat. 24b

Parisurteil (81 x 95 cm). London, Christie's, 19.10.1949, Losnr. 81.

Kat. 24c

Parisurteil, Holz (43,2 x 57,8 cm), London, Arcade Gallery, Ausst. 1956, Nr. 16 fälschlicherweise als ein Original von Bloemaert ausgewiesen.

Kat. 24d

Parisurteil, Kupfer (23,5 x 31,5 cm). E. Farkashazy, Auktion Budapest, 21.04.1927, Losnr. 45.

Lit. zu Kat. 24a-d: Roethlisberger 1993, S. 69.

Kat. 25

◆◆◆ Abb. 116

Parisurteil (1636), Öl auf Leinwand (93 x 122 cm), Privatsammlung.

Herk.: Privatsammlung M. Cammaerts, 1977; London, Christie's, 14.04.1978, Losnr. 2.

Signiert und Datiert unten links: *ABloemaert / 1636*

Drastische Restauration 1978 und 1983.

Lit./ Abb.: Roethlisberger 1993, S. 339 f., Nr. 545, Abb. 731; Sluijter 2000a, S. 130 f., Abb. 26; Bender 2001, S. 101.

Kat. 26

Juno (1611-1613), Stich (14,4 x 11,4 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. B1 1197.

Herk.: Sammlung P. C. Baron von Leyden; Den Haag, Koninklijke Bibliotheek.

Unten Mitte: *ABloem: fe*

In der unteren rechten Bildecke befindet sich eine weitere Aufschrift: *B. Bolswerd: exe*

Verwandt mit Bloemaerts Zeichnung „Juno und zwei Frauenfiguren“, schwarze Kreide auf Papier (13,6 x 20,4 cm), London, Sotheby's, 04.07.2007, Losnr. 68 (mit Farbab.).

Als vermutlich zu dem Stich dazugehörige Zeichnungen haben „Venus“ und „Minerva“ überlebt, sodass Bloemaert möglicherweise eine Serie der drei Göttinnen als Stichfolge geplant hat. Es liegt ein verwandtschaftliches Verhältnis zu Mierevelts Parisurteil-Darstellung vor, das Swanenburgh später als vierteilige Stichfolge umsetzt.

Lit./ Abb.: Burchard 1917, S. 26; Hollstein 1950, S. 61; Kat. Amsterdam 1993, S. 555; Veldman 2001b, S. 143.

BOECKHORST, JAN (1604-1668)**Kat. 27**

◆◆◆ Abb. 89

Parisurteil, Öl auf Leinwand (liegendes Oval, 58 x 68 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Paris, Hôtel Drouot, 31.03.1999, Losnr. 217; Wien, Dorotheum, 06.10.1999, Losnr. 153; Wien, Dorotheum, 03.10.2001, Losnr. 179.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 101; R.K.D.-Abb. Nr. 0000131245.

Kat. 28

Nach Jan Boeckhorst?: Parisurteil, Öl auf Leinwand (286 x 215 cm (?)), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Sotheby's, 11.12.1996, Losnr. 264 als „Möglicherweise von Boeckhorst“.

Der Ausgang des Wettstreits ist noch offen. Die Göttinnen sind soeben mit ihren Gefährten auf dem Ida gelandet und werden von weiteren Gestalten begleitet. Das Bild ist dem bekleideten Göttinntypus zuzuordnen. Paris tritt in der einfachen Gewandung eines Schafhirten auf.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 101; R.K.D.-Abb. Nr. 0000017304 als Peter Ykens (nach Fred G. Meijer, Konservator Oude Nederlandse Schilderkunst, R.K.D., Den Haag).

BOL, FERDINAND (1616-1680)

Kat. 29

Venus und Amor, schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier (18,8 x 28,6 cm), Amsterdam, B. Houthakker.

Herk.: unbekannt.

In verso: Sitzender Mann

Erst im Zusammenhang von Bols Gemälde wird deutlich, dass es sich um eine Vorstudie zu seiner Parisurteil-Darstellung handelt. Die Zeichnung wird teilweise Govert Flinck zugeschrieben.

Lit./ Abb.: Sumowski 1965, S. 120, 260, Abb. 67; Blankert 1976, S. 64.

Kat. 30

◆◆◆ Abb. 124

Portrait historié von Wigbold Slicher, Elisabeth Spiegel und ihrem Sohn (?) als Paris, Venus und Amor (1656), Öl auf Leinwand (118 x 157 cm), Dordrechts Museum, Inv. Nr. DM-953-471.

Herk.: London, Christie's, 02.07.1920, Losnr. 59; Leggatt Kunsthändler; J. G. Willink Sammlung, Winterswijk; D. Katz Kunsthändler, Dieren; seit 1953 in Dordrechts Museum als Leihgabe vom Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, Inv. Nr. NK 1701.

Signiert und datiert unten links: *FBol 1656*

Lit./ Abb.: Mellaart 1923, S. 154, Abb. 155; Wishnevsky 1967, S. 72 f., Abb. 11; Blankert 1976, S. 51, 64 f., 103, 166; Sumowski 1983, S. Nr. 154; Jongh 1997, S. 322, 324; Hecht 2000, S. 24; Sluijter 2000a, S. 132, Abb. 290; Sluijter 2001, S. 62; Kat. Dordrecht 2000/ 2001, S. 174; Bender 2001, S. 102; Ekkart 2002, S. 14-41.

BOONE, DANIEL (1630/31-um 1700)

Kat. 31

===

ein drolliges Parisurteil.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Thieme 1910, S. 332; Pigler 1965, S. 210.

BORCH I., GERARD TER (1582-1662)**Kat. 32**

◆◆◆ Abb. 88

Parisurteil (1626), Pinsel und Zeichenstift auf Papier, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1887-A-855.

Herk.: Nicht bekannt

Links unten signiert und datiert: *G.T.Borch.Fecit.Anno 1626.*

Lit./ Abb.: Kettering 1988b, S. 70 f., GSr 93.

Kat. 33

nach **Kat. 32** Parisurteil (1626-1662), Pinsel und Zeichenstift auf Papier (10,8 x 11,8 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1887-1463-129B.

Herk.: Nicht bekannt.

Auf dem weißen Rand steht in einer Handschrift des 19. Jahrhunderts mit Tinte der Name *Gerard de Oude* geschrieben. Neben der mythologischen Geschichte befinden sich zwei Selbstporträts von Moses, das eine zeigt ihn lächelnd, das andere schreiend. Kettering gibt an, dass die Zeichnungen aus den Jahren um 1660/1661 stammen.

Lit./ Abb.: Kettering 1988a, S. 656, Folio 129 (in recto), GSr. 62; Bender 2001, S. 90, hier 1660 datiert.

BOTH, JAN (um 1610-1652)**Kat. 34**

===

Drei entkleidete Frauen (möglicherweise eine Parisurteil-Darstellung), Öl auf Leinwand (100 x 120 cm), Aufenthaltsort unbekannt.

Herk.: Versteigert in Dordrecht, 12.04.1847.

Lit./ Abb.: Hofstede de Groot 1926, S. 429.

BORCH, VAN DER (Aelbert van der Burg?, 1672-nach 1729)**Kat. 35**

===

Gemälde.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Pigler 1965, S. 210 mit älterer Literatur.

BRAY, SALOMON DE (1597-1664)

Kat. 36

◆◆◆ Abb. 121

Juno, Minerva, Venus und Amor (1624), Öl auf Leinwand (82 x 105 cm), Südamerika, Privatbesitz.

Herk.: Berlin, Versteigerung Lepke, 01.04.1930, Losnr. 106.

Datiert, aber nicht signiert.

Es ist das vermutlich früheste mythologische Portrait in den Niederlanden.

Lit./ Abb.: Pantheon 1930, Bd. 5, S. 150, Abb.; Moltke 1938/ 1939, S. 345-347, Abb. 32; Wishnevsky 1967, S. 72.

BRUEGHEL I., JAN (1568-1625)

Kat. 37

===

Parisurteil, kleines Gemälde, Schweden, Privatbesitz.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Granberg 1912, S. 4, Nr. 22; Pigler 1965, S. 209; Bender 2001, S. 90.

BRUEGHEL II., JAN (1601-1678)

Kat. 38

◆◆◆ Abb. 133

In seinem Umkreis: Landschaft mit dem Parisurteil (1616-1635), Öl auf Holz (53,5 x 85 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Bonhams, 25.04.2007, Losnr. 110 (mit Farbabb.).

In verso: Stempel mit dem Wappen der Stadt Antwerpen.

Lit./ Abb.: Auktionskat. Bonhams, Old Master Paintings, 25.04.2007, Auktion 14667; R.K.D.-Abb. Nr. 0000195861.

Abb.quelle: <http://www.bonhams.com/auctions/14667/lot/110/> (14.08.2014)

CARDON, JAN (1612-1656)

Kat. 39

Parisurteil (um 1625), Relief, Verbleib unbekannt. ===

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Duverger 1999, S. 352; Bender 2001, S. 90.

CLERCK, HENDRICK DE (vor 1570-1630)

Kat. 40

Parisurteil, Öl auf Leinwand (79 x 114 cm), Graz, Landesmuseum Joanneum, Inv. Nr. 126. ◆◆◆ Abb. 71

Herk.: Prager Kunstkammer von Kaiser Rudolf II. (1552-1612); 1872 als Geschenk des Kaisers Franz Joseph I. aus dem Belvederdepot 8, 1833, Depot Dumras in den Besitz der Grazer Gemäldegalerie gelangt.

Fälschlicherweise in Storffers Galeriewelt in der Hofbibliothek, Bd. II von 1730 als Gemälde Rottenhammers aufgeführt.

Lit./ Abb.: Frimmel 1891/92, S. 389; Zimmermann 1905, S. 48, Nr. 1312; Suida 1923, S. 54, Nr. 126 mit älterer Literatur; Pigler 1965, S. 209; Bender 2001, S. 90.

Kat. 41

Parisurteil, Öl auf Holz (47 x 50 cm), Verbleib unbekannt. ◆◆◆ Abb. 66

Herk.: Wien, Dorotheum, 28.11.1923, Losnr. 3 (344/ II. Kunstauktion).

Lit./ Abb.: Abb. im Auktionskat.; Pigler 1965, S. 209; Bender 2001, S. 90.

Kat. 42

Parisurteil, Öl auf Holz (72 x 106 cm), Verbleib unbekannt. ◆◆◆ Abb. 72

Herk.: Paris, Etude Tajan Auctioneer, 25.06.2002, Losnr. 3 (mit Farbabb.).

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 100; R.K.D.-Abb. Nr. 0000144275.

Kat. 43

◆◆◆ Abb. 73

Parisurteil (um 1600), Öl auf Eichenholz (30 x 36 cm), Dessau, Staatliches Museum Schloss Mosigkau, Inv. Nr. 9.

Herk.: Besitz der Albertine Agnes von Nassau-Dietz (Schloss Oranienstein); seit 1697 in Besitz der Henriette Katharina von Nassau-Oranien (Testamentliste: Nr. 133 't Oordeel van Paris p. Hendricus de Clercy – 100 Flr.); ab 1808 Maria Eleonore Herzogin von Radzivil (Nr. 1: Das Judicium Paradis von van Clerck – 350 Thlr.); seit 1866 im oberen Zimmer des westlichen Pavillons (Hösaus Kat., 1874); spätestens seit 1892 im Bildersaal (Stirnwand).

Signiert in der Mitte unten: *Hendrieus de Clerck*

1890 restauriert; 1952 Gutachten von Leusch, Galerie Dessau erstellt, durch selbigen 1962 ein weiteres Mal restauriert. Gemälde an den Fugen stark anfällig aufgrund seiner Zusammenfügung durch drei Holzbretter.

Lit./ Abb.: Maeyer 1955, S. 84-89, Abb. XVII; Pigler 1965, S. 209; Harksen 1976, S. 49, Maße von 75 x 97 cm genannt; Dauer 1988, S. 12; Healy 1997, S. 41, 176, Fn. 122, Abb. 51; Savelsberg 1999, S. 351, 468, Fn. 78; Bender 2001, S. 100.

Kat. 44

◆◆◆ Abb. 65

vermutlich De Clerck: Parisurteil (um 1600), Öl auf Holz (51 x 68 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Wien, Dorotheum, 01.03.1930, Losnr. 9 (406. Kunstauktion).

Nach einem Gemälde von Hans van Aachen.

Lit./ Abb.: Farbabb. im Auktionskat.; Pigler 1965, S. 209; Healy 1997, S. 42, 176, Fn. 127, Abb. 54; Bender 2001, S. 100.

CODDE, PIETER (1599-1678)

Kat. 45

◆◆◆ Abb. 114

Parisurteil, Öl auf Holz (25 x 40 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Amsterdam, Christie's, 08.03.1984, Losnr. 49 (mit s/w Abb.).

Bei der Auktion in Amsterdam als Petrus Staverenus dargeboten.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 98; R.K.D.-Abb. Nr. 0000149649.

Kat. 46

◆◆◆ Abb. 115

Parisurteil (1635), Öl auf Holz (42 x 55,5 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Christie's, 30.04.1948, Losnr. 133, eingebracht durch Spencer House Lucy Holland, gekauft von Metthiesen Gallery, London; London, Sotheby's, 14.05.1986, Losnr. 35; Amsterdam, Sotheby's, 12.05.1992, Losnr. 82; London, Philips, Son & Neale, 05.12.1995, Losnr. 167 (mit Farbabb.).

Signiert und datiert: *P. Codde 1635*

Lit./ Abb.: Sluijter 2000a, S. 50, Abb. 155; Bender 2001, S. 98; R.K.D.-Abb. Nr. 0000013408.

CONINXLOO II., GILLIS VAN (1544-1607)**Kat. 47**

Weite Landschaft mit dem Parisurteil, Öl auf Leinwand (doubliert) (160 x 240 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Galt als verschollen; Privatsammlung, Bayreuth; Köln, Lempertz-Auktion, 19.05.2007, Losnr. 1035.

Der Wettkampf ist beendet. Venus bekommt soeben den Preis ausgehändigt, während die beiden Verliererinnen hinter ihr sitzen. Amor ist in seiner typischen Aktivität dargestellt, wenn er versucht, nach dem Apfel zu greifen. Die mythologische Episode ist in eine weite Landschaft eingebettet, die mit weiteren Figuren bevölkert ist.

Lit./ Abb.: siehe nachfolgend zu Kat. 47a.

Stich:**Kat. 47a**

Nicolaes de Bruyn: Weite Landschaft mit dem Parisurteil nach Coninxloo, Kupferstich (40,6 x 65 cm), Braunschweig, Herzog August Bibliothek, Inv. Nr. A 3: 23.

Unter dem Druck: *Tres hic cerne Deas. Certant quae pulchrior./ Una Judicio Paridis Dicitur Esse Venus.*

Lit./ Abb.: Sponsel 1889, S. 61; Plietzsch 1910, S. 110, Nr. 102; Hollstein 1951, S. 221, Nr. 10; Pigler 1965, S. 209; Sluijter 2000a, S. 130, 271, Fn. 86; Bender 2001, S. 100; Papenbrock 2001, S. 139, Abb. 21.

Kat. 48

Landschaft mit dem Parisurteil (um 1600), Öl auf Holz (127 x 185 cm), Tokyo, National Museum of Western Art, Inv. Nr. P1977-0006.

Herk.: Düsseldorf, Hans-Günter Sohl; Ankauf durch das Museum, 1978.

Die Protagonisten der Urteilsszene sind nicht mit Sicherheit auszumachen, da um Venus, die soeben den Preis erhält, weitere weibliche Figuren angeordnet sind. Paris tritt erstmalig entkleidet auf.

Lit./ Abb.: Burchard 1927, S. 14, Kat. Nr. 34; Koshi 1977, S. 4-6, 20 f.; Bender 2001, S. 101; Kat. Tokyo 2013, S. Nr. 26.

CORNELISZ. VAN HAARLEM, CORNELIS (1562-1638)

Kat. 49

===

Parisurteil, Gemälde (25,3 x 33 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Amsterdam, Sotheby's, 29.04.1919.

Lit./ Abb.: Auktionskat. erwähnt, keine Abb.; Bender 2001, S. 98.

Kat. 50

◆◆◆ Abb. 108

Parisurteil (1597), Öl auf Holz (42 x 64 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Berlin, Rudolph Lepke, Auktion Serge Koudacheff, 14.02.1905, Losnr. 55; St. Petersburg, Sammlung A. A. Kaufmann; Hannover, Sammlung Georg Spiegelberg, Kat. Nr. 387; Hannover, Kunsthandlung Erich Beckmann. 1957; London, Sotheby's, 01.04.1992, Losnr. 35 (mit Farbabb.).

Signiert und datiert: *A° 1597 / C. H.*

Lit./ Abb.: Brinkmann 1910, S. 112, Nr. 387; van Thiel 1999, S. 117, 351, Nr. 148; Sluijter 2000a, S. 24; Bender 2001, S. 176, Fn. 133; Bender 2001, S. 97; R.K.D.-Abb. Nr. 0000080796.

Kat. 51

◆◆◆ Abb. 109

Parisurteil (1608), Öl auf Leinwand (54 x 74 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Hoorn (NL), Hendrick Houmes 1671 (Notiz in seiner Ausgabe des *Schilder-Boeck* von Van Mander: „bij mijn is mede een uytsteeckent moy stuckjen van hem gedaen 1608, sinde een Paris oordeel, waer in de naeckten seer wel gehandelt sijn“); München, Galerie Wolfgang Gurlitt 1962; Köln, (Mathias) Lempertz, 18.-20.11.1965, Losnr. 126; Paris, Artcurial, 13.11.2013, Losnr. 39 (mit Farbabb.).

Signiert und datiert: *CH 1608* (vH ineinander)

Lit./ Abb.: van Thiel 1999, S. 125, 195, 351, Nr. 148, Abb. 198; Bender 2001, S. 98; R.K.D.-Abb. Nr. 0000081995.

Kat. 52

◆◆◆ Abb. 110

Parisurteil (1624), Öl auf Holz (26 x 33 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Kopenhagen, Sammlung Otto Thott 1789 (von Nicolai Abilgaard gekauft); Kopenhagen, Verkauf 21.08.1837, Losnr. 91 (an J. C. Dahl); Bergen (N), Sammlung August Konow; Kopenhagen, Sammlung H. Konow (Enkel von Augsut Konow), 1901; Kopenhagen, Baronin Raben-Levetzau, 1948; London, Sotheby's 05.07.1995, Losnr. 151 (mit Farbabb.).

Signiert und datiert: *CvH. 1624* (vH ineinander)

Im 18. Jahrhundert wurde die Oberseite um 14 cm erweitert. Die Ergänzung mit Baum- und Buschwerk wurde vor dem Verkauf bei Sotheby's wieder entfernt.

Lit./ Abb.: Moes 1901, S. 57–59; van Thiel 1999, S. 139, 198, 351, Nr. 150, Abb. 284; Bender 2001, S. 94; R.K.D.-Abb. Nr. 0000003755.

Kat. 53

◆◆◆ Abb. 93

Parisurteil (1628), Öl auf Holz (40 x 52 cm), Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. Nr. 5156.

Herk.: Möglicherweise im Besitz von Jacob de Villier, Den Haag, Dezember 1710: „een stukje met naeckte beeldens, gedaen 1628“; Budapest, Verkauf Kilèn, 26.11.1917, Kat. Nr. 55; seit 1917 im Besitz des Museums.

Signiert und datiert auf dem Felsen: *CvH 1628* (vH ineinander)

Der dunkle, leere Bereich an der Oberseite der Holztafel (circa 2,5 cm) ist vermutlich nachträglich ergänzt worden.

Lit./ Abb.: Pigler 1965, S. 209; McGee 1991, S. 29, Abb. 7; Healy 1997, S. 43, 176, Fn. 133, Abb. 55; van Thiel 1999, S. 144, 352, Nr. 151, Abb. 311; Sluijter 2000a, S. 24, 131, Abb. 27; Bender 2001, S. 102; R.K.D.-Abb. Nr. 0000081993.

Kat. 54

◆◆◆ Abb. 111

Parisurteil (1636), Öl auf Holz (46,5 x 58 cm), Amsterdam, Christie's.

Herk.: Amsterdam, Fred. Muller, Auktion Verschuer, 26.11.1901, Losnr. 433G (als 1686 datiert); Amsterdam, Fred. Muller, H.A.I. Raedt van Oldenbarnevelt (Den Haag), 15.04.1902, Losnr. 61 (als 1636 datiert); Amsterdam, Sotheby's, 26.04.1977, Losnr. 54 (mit Farbabb.); Amsterdam, Kunsthandel John Schlichte Bergen, 1991; Zürich, Galerie Koller, 10.-12.09.1992,

Losnr. 50 (mit Farbabb.); Amsterdam, Christie's, 06.05.1993, Losnr. 116 (mit Farbabb.). Nach Angaben des Auktionshauses unverkauft geblieben.

Signiert und datiert: *CvH* (vH ineinander)

Lit./ Abb.: van Thiel 1999, S. 144, 352, Nr. 152, Abb. 349; Sluijter 2000a, S. 27, Abb. 28; Bender 2001, S. 92.

Kat. 55

Nach seinem Stil: Parisurteil (um 1625), Öl auf Holz (34 x 47 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Privatsammlung Dr. E. Schapiro 1953-1963; London, Christie's, 31.12.1978, Losnr. 44 (eingebracht durch Schapiro).

Lit./ Abb.: van Thiel 1999, S. 488 (unsichere Zuschreibung); Bender 2001, S. 101; R.K.D.-Abb. Nr. 000000201.

Kat. 56

Nicolaas Verkolje: Parisurteil (nach einem vermutlich verlorenen Original von Van Haarlem), Kreide auf Papier, New York, Privatsammlung.

Herk.: Nicht bekannt.

In verso: Unbekannte Signatur.

Lit./ Abb.: van Thiel 1999, S. 412, Nr. 303 (a), Abb. 33; Bender 2001, S. 95 mit Datierung 1725; R.K.D.-Abb. Nr. 0000120279.

CRAYER, GASPARD DE (1584-1669)

Kat. 57

===

Seine Werkstatt (?): Parisurteil (1625), Gemälde (14,8 x 22 cm), Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 8696S. (?)

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Kloek 1975, S. Nr. 397; Bender 2001, S. 90.

CUYLENBORCH, ABRAHAM VAN (1615-1658)

Kat. 58



◆◆◆ Abb. 130

Arkadische Landschaft mit dem Parisurteil (um 1635), Öl auf Holz (38,8 x 51,3 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Zürich, Koller Galerie, 20.03.1996, Losnr. 20; Köln, Lempertz, 15.05.2002, Losnr. 827; London, Sotheby's, 04.07.2006, Losnr. 409 (mit Farbabb.).

Signatur rechts unten: *AvCf*

Teilweise Zuschreibung an Claes Jacobsz. Tol.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 95; R.K.D.-Abb. Nr. 0000145593.

DALENS I., DIRCK (um 1600-1676)

Kat. 59

◆◆◆ Abb. 123

Waldlandschaft mit dem Parisurteil (um 1650), Öl auf Holz (45,3 x 60,5 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, John P. Hardy; London, Sotheby's, 12.07.2001, Losnr. 104.

Spuren einer Bezeichnung links unten.

Im Auktionskat. 2001 als Moses van Uytenbroeck.

Lit./ Abb.: Weisner 1964, S. 225 als Nachahmer van Uytenbroecks; Bender 2001, S. 95; R.K.D.-Abb. Nr. 0000125683.

DUYVEN, STEVEN VAN (aktiv zw. 1669-86; vor † 1692)

Kat. 60

Parisurteil (1686), Öl auf Leinwand (65 x 124 cm), Niederlande, Privatsammlung.

Herk.: Nicht bekannt

Signiert und datiert: *S. van Duyven / F 1686*

Paris ist noch unentschieden. Venus und Juno flankieren die Liebesgöttin, die als einzige frontal zum Schafhirten ausgerichtet ist. Die Göttinnen sind durch ihre Attribute zu identifizieren. Merkur ist nicht anwesend.

Abb./ Lit.: Bender 2001, S. 97; R.K.D.-Abb. Nr. 0000095997.

DYCK, ANTHONIS VAN (1599-1641)

Kat. 61

◆◆◆ Abb. 91

Parisurteil (um 1625), Tinte auf Papier (20,5 x 30,1 cm), Amsterdam, Museum Fodor, Inv. Nr. 598A.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Vey 1962, Nr. 138, II, Abb. 177; Schapelhouman 1979, S. 42, Kat. 19; Healy 1997, S. 149, 204, Fn. 39, Abb. 152; Bender 2001, S. 99.

Kat. 62

◆◆◆ Abb. 149

Die Göttinnen entkleiden sich (1625), Öl auf Leinwand, England (?), Privatsammlung.

Herk.: Sammlung Lord Bateman; London?, Sotheby's, 13.02.1946, Losnr. 98 mit dem Zusatz „möglicherweise eine Parisurteil-Darstellung“.

Lit./ Abb.: Jaffé 1968, S. 175, Fn. 3; Healy 1997, S. 106 f., 195, Fn. 30, Abb. 125; Bender 2001, S. 94.

FINSONIUS, LUDOVICUS (1580/85-1617)

Kat. 63

===

Parisurteil (um 1600), Verbleib unbekannt.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 90.

GHEYN II., JACOB DE (1565-1629)

Kat. 64

Studie zum „Urteil des Paris“ (1604), Zeichnung (36,5 x 25,8 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A3487.

Herk.: Nicht bekannt.

Die Protagonisten des Wettstreits sind im bekleideten Darstellungsmodus skizziert.

Lit./ Abb.: Boon 1978, S. 78, Abb. 215; Bender 2001, S. 95.

GHEYN, JAN BAPTIST DE (aktiv zw. 1657-1684)

Kat. 65

◆◆◆ Abb. 120

Parisurteil (1689), Öl auf Leinwand (75 x 95,5 cm), Den Haag, Privatsammlung.

Herk.: Den Haag, Privatsammlung Johannes Ignatius (Jan) Harte van Tecklenburg, um 1900; Kunsthandel, Lore Baumkotte bis 1984.

Rechts unten signiert und datiert.

Lit./ Abb.: Maier-Preusker 1993, S. 32 f., Nr. 11 mit Abb.; Maere und Wabbes 1994, S. 179; Bender 2001, S. 90; Maier-Preusker 2009, S. 1-32 mit Abb.

GLAUBER, JAN (1646-1736)

Kat. 66

Parisurteil (1675), Öl auf Leinwand (66,1 x 89,9 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Christie's, 08.07.2005, Losnr. 88 (mit Farbabb.).

Der Wettkampf ist noch unentschieden. Während Venus sich präsentiert, warten die beiden Konkurrentinnen hinter ihr bereits auf das Ende des Wettstreits.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 97; R.K.D.-Abb. Nr. 0000166784.

GREBBER, PIETER FRANZS. DE (1595/ 1605-1652/53)

Kat. 67

Parisurteil (um 1625), Öl auf Leinwand (184,7 x 163,8 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Christie's, 16.12.1988, Losnr. 114. Eingbracht durch James Martland.

Die Göttinnen sind im klassischen Ordnungsprinzip vor Paris gereiht und entsprechen dem bekleideten Typus. Der Wettkampf ist entschieden; Merkur ist nicht anwesend. Die Urteilsszene wird von weiteren Gestalten beobachtet. Es fällt das zur Situation unpassende Verhalten von Juno und Minerva auf, zeigen sie beide keine Emotion.

Abb./ Lit.: Briels 1997, S. 76, Abb. 98; Bender 2001, S. 96; R.K.D.-Abb. Nr. 0000002825.

HAESTER, LEENDERT VAN († 1675)

Kat. 68

Parisurteil, Gemälde. ===

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Pigler 1965, S. 210.

HOET I., GERARD (1648-1733)

Kat. 69

◆◆◆ Abb. 137

Arkadische Landschaft mit dem Parisurteil, Öl auf Holz (19 x 25,3 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Zürich, Galerie Koller, 25.-26.05.1978, Losnr. 5245 (mit s/w Abb.); London, Christie's, 31.10.1997, Losnr. 13 mit Pendant (beide mit Farbabb.).

Rechts unten signiert: *G. Hoet*

Das Sujet des zugehörigen Pendants kann nicht identifiziert werden. Das Werk misst dieselbe Größe und ist ebenfalls unten links signiert. Es zeigt mehrere Figuren in einer arkadischen Landschaft mit einer Ruine. Vgl. R.K.D.-Abb. Nr. 0000023726.

Lit./ Abb.: R.K.D.-Abb. Nr. 0000023728 als „Arkadische Landschaft mit Figuren bei einer Ruine“.

Kat. 70

◆◆◆ Abb. 134

Parisurteil (um 1700), Öl auf Leinwand (38 x 48,5 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Sotheby's, 05.07.1995, Losnr. unbekannt.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 95.

Abb.quelle: Durch das Auktionshaus (London, Sotheby's) erhalten.

Kat. 71

◆◆◆ Abb. 135

Parisurteil (um 1700), Öl auf Holz (41,3 x 54,6 cm), Stourhead (GB), Wiltshire, Inv. Nr. 732365.

Herk.: Amsterdam, Mak van Waay, 07.04.1936.

Lit./ Abb.: Sluijter 2000a, S. 132, Abb. 292; Bender 2001, S. 101 mit 41 x 46 cm.

Abb. quelle: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/the-judgement-of-paris-101353>
(14.08.2014)

Kat. 72

◆◆◆ Abb. 136

Parisurteil (um 1700), Öl auf Holz (37,5 x 46,4 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: New York, Sotheby's, 14.01.1995, Losnr. unbekannt.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 102.

Abb. quelle: Durch das Auktionshaus (New York, Sotheby's) erhalten.

HOET, H. (Hendrick?) (aktiv zw. 1649-63)

Kat. 73

Parisurteil (1659), Graphit auf Pergament (13,1 x 11,1 cm), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z.452.

Herk.: Nicht bekannt.

Signiert und datiert: *H. Hoet in. 1659*

Ungewöhnliche Darstellung. Paris gibt der davon eilenden Venus die Siegestrophäe, während die beiden Konkurrentinnen mit Merkur diskutieren.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 96; R.K.D.-Abb. Nr. 0000139761.

JODE I., PIETER DE (1570-1634)

Kat. 74

◆◆◆ Abb. 87

Parisurteil (um 1600), Tinte auf braunem Papier (ø 17,6 cm), New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 2002.81.

Herk.: London, Christie's, 07.07.1998, Losnr. 274 (s/w Abb.); Amsterdam, Sotheby's, 06.11.2001, Losnr. 27 (mit Farbabb.); seit 2001 im Besitz des Metropolitan Museum (NY).

Signatur auf der Rückseite: *Rottenhammer*
(Trotz der Inschrift besteht kein Zweifel über die Autorschaft von Jode I.)

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 101; R.K.D.-Abb. Nr. 0001113801.

JORDAENS III., HANS (1590-1643)

Kat. 75

Parisurteil (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts), Öl auf Holz (64 x 88 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: München, H. Helbing, 15.05.1905, Losnr. 8 mit Sammlung Meyer van den Broeck versteigert; Wien, Dorotheum, 17.10.2012, Losnr. 548.

Härtung stellt fest, dass sich die Tafel ehemals auf der Rückseite eines von der Rückers-Werkstatt in Antwerpen gebauten Virginals befunden hat.

Der Wettkampf ist noch unentschieden. Die Göttinnen sind frontal zum Betrachter und zu Paris ausgerichtet. Venus wird von ihren beiden Konkurrentinnen flankiert, während Minerva einen größeren Abstand zu ihr einnimmt als Juno. Merkur hat sich von ihrer Präsentation zwar abgewandt, wirft ihnen aber heimlich einen Blick über die Schulter zu.

Lit./ Abb.: Aukt. Kat. Helbing 1905, S. 5, Nr. 8 mit Abb. als Jan Brueghel II.; Pigler 1965, S. 209 als Jan Brueghel II.; Gutachten Härtings liegt dem Gemälde bei.

JORDAENS I., JACOB (1593-1678)

Kat. 76

◆◆◆ Abb. 92

Parisurteil (um 1620), Öl auf Leinwand (87,6 x 113 cm), Miami, Lowe Art Museum, Inv. Nr. 61.046.000.

Herk.: Uccle (BEL), Sammlung Michel van Gelder; Samuel H. Kress Sammlung, 1957, Nr. 15849; Anleihe von der National Galerie, Washington.

Lit./ Abb.: van Puyvelde 1953, S. 99, 199, Abb. 10; Pigler 1965, S. 210; Kat. Ottawa 1968, S. 88; Healy 1997, S. 149, 204, Fn. 40, Abb. 153; Bender 2001, S. 101.

Kat. 77

Parisurteil (um 1620), Öl auf Leinwand (113 x 139 cm), Ljubljana (SLO), Narodna Galerija, Inv. Nr. NG S 2043.

Herk.: Ljublikana, Schloss Brdo; seit 1986 Narodna Galerija anvertraut.

1997 Farbschäden restauriert.

Die Göttinnen entkleiden sich noch, trotzdem offeriert Paris bereits Venus den Apfel.

Lit./ Abb.: Kat. Ljubliana 1960, S. 24, Nr. 35, Abb. 19 als Giovan Gioseffo dal (!) Sole; Kat. Ljubliana 1983, S. 160, Nr. 90, Abb. 89; Bender 2001, S. 99.

LAIRESSE, GERARD DE (1641-1711)**Kat. 78**

◆◆◆ Abb. 139

mit Paul Pynacker: Parisurteil (1665-1668), Öl auf Leinwand (197 x 308 cm), Wiltshire, Corsham Court.

Pendant: Urteil des Midas (1665-1668), Öl auf Leinwand (198 x 307 cm), Wiltshire, Corsham Court. Vgl. R.K.D.-Abb. Nr. 0000000503.

Herk.: Großbritannien, Privatsammlung seit 1757.

Signiert rechts unten: G. Laire. f. inv.

Lit./ Abb.: Pigler 1965, S. 210; Roy 1992, S. 212 f., Nr. P 25; Sluijter 2000a, S. 85, 132, Abb. 291; Bender 2001, S. 102; R.K.D.-Abb. Nr. 0000000502.

Kat. 79

In seinem Umkreis: Parisurteil, Öl auf Leinwand (47 x 55,9 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Christie's, 05.07.2000, Losnr. 94 (mit Farbabb.).

Venus bekommt den Apfel ausgehändigt, während sich die beiden Konkurrentinnen gemeinsam vom Ort ihrer Schmach entfernen.

Lit./ Abb.: Auktionskat.; Bender 2001, S. 95.

Kat. 80

In seinem Umkreis: Parisurteil (1675), Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt.

Herk.: Köln, Auktion Carola van Ham, 10.-13.11.1976, Losnr. 1466 als Gerard de Lairese (s/w Abb.).

Unten links: *G. d. L.*

Paris bietet Venus den Apfel an. Die Verliererinnen haben sich bereits abgewandt. Es findet ein Rückgriff auf das florissche Motiv statt. Minerva ist in sitzender Pose frontal zum Betrachter gewandt, während ihr Juno als stehender Rückenakt beigeordnet ist. Beide Verliererinnen sind bekleidet.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 95; R.K.D.-Abb. Nr. 0000000710.

LINT, PETER VAN (1609-1690)

Kat. 81

Grisaille. ===

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb. Denucé 1931, S. 223, Nr. 23; Pigler 1965, S. 210.

MANDER, KAREL VAN (1548-1606)

Kat. 82

◆◆◆ Abb. 68

Nicolaes Jansz. van Clock: Parisurteil nach einem verlorenen Gemälde Van Manders von vermutlich 1589 (um 1600), Stich (19 x 25,4 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-BI-5901.

Das Gemälde entstand als Pendant zu „Das Urteil des Midas“.

Bezeichnet: *KMandere inventor* sowie das Wasserzeichen eines kleinen bekrönten Fleur-de-Lis-Wappen.

Lit./ Abb.: Valentiner 1930, S. 110, Nr. 102; Hollstein 1955, S. 163, n-53/ IV, 172, Nr. 5; Pigler 1965, S. 209; Miedema und van Mander 1995, S. 158 f.; Healy 1997, S. 138, 202, Fn. 8, Abb. 145; Veldman 2001b, S. 137; Bender 2001, S. 95.

Abb.quelle: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-BI-5901> (14.08.2014)

MIEREVELT, MICHIEL JANSZ VAN (1566-1641)

Kat. 83

Willem Isaaksz. van Swanenburgh: Parisurteil (Figuren getrennt) nach einem Gemälde von Mierevelt (1609), 4 Stiche (je 24,6 x 14,2 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv./Kat. Nr. RP-P-OB-60.797 bis RP-P-OB-60.800.

Herk.: Nicht bekannt.

Die Stiche basieren auf Mierevelt: Parisurteil (1595), Öl auf Holz (167 x 245 cm), Stockholm, National Museum, Inv. Nr. NM 663. (Vgl. Abb. 62)

Zur Diskussion der Autorschaft des zugrundeliegenden Gemäldes, vgl. S. 137, Fn. 498.

Aufschrift: *MvMierevelt invenit 1588 / W.Swanenberg sculp. & excud. 1609.*

Drucke und das Gemälde unterscheiden sich im Grad der Nacktheit der Göttinnen. Auch die Reihenfolge der nummerierten Blätter (links unten) stimmt nicht mit der Anordnung der Protagonisten von Mierevelts Gemälde überein. Bei Swanenburgh wird durch (1) Paris und Merkur das Bildgeschehen eingeleitet. Es folgen (2) Venus mit Amor, (3) Juno mit Pfau und endet mit (4) Minerva.

Unter den Drucken steht: (1) *Arbiter ô formae, certamina siste Dearum:/Pulchrior & malum de tribus una ferat./En Venus, en Juno, sumptisq[u]e decentior armis/Venit ad examen nuda Minerva tuum.*

(2) *Parce metu Cytherea, favet tibi & annuit uni,/Promissaeq[u]e helenae flagrat amore paris./Et nunc Sigaeo classem de littore solvit:/Heu, quantum Phrygij sanguinis illa vebet!*

(3) *Forma tua ad Veneris formam Saturnia Juno/ Quisquiliae, quamvis digna movere Jovem./Sollicitare Parin donis, promittere regnis/ Quid prod est? flammis poscitur ille suis.*

(4) *Forma quoque idaeo victa est tua iudice pallas,/nec te virgo ferox cassis, & hasta iuvat./Noluit esse potens, quid; fortis vellet haberi?! Vellet. at in thalamo rex Menelae tuo./P. Schriverius.*

Lit./ Abb.: Cavalli-Björkman 1986, S. 86 f.; Healy 1997, S. 38, 202, Fn. 98, Abb. 43; Bender 2001, S. 97; R.K.D.-Abb. Nr. 1001086787.

MIERIS, WILLEM VAN (1662-1747)

Kat. 84

Parisurteil, Vorzeichnung (21,9 x 18 cm), Brüssel, Königliches Museum der Schöne Künste, Inv. Nr. 4060 / 2534.

Herk.: Nicht bekannt.

Rechter Bildrand (von oben nach unten zu lesen): *W. van Mieris f*

In recto: Vorbereitende Studie „Verliebtes Paar in einem Gasthaus“ für ein Gemälde in Manchester (City Art Gallery).

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 95.

Kat. 85

◆◆◆ Abb. 142

Parisurteil (1692), schwarze Kreide auf Pergament (14,6 x 18,7 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Leiden, mögl. im Besitz von Allar de la Court (Inventar 1749, Nr. 9: „Paris en Helena op Parkement door Willem van Mieris“); Leiden, im Besitz der Witwe Catharina de la Court-Becker, verst. 23.04.1767 als Nr. 28 („Paris Oordeel“, „De alderbeste Tekeningen van hem bekend“); 19. Jahrhundert im Besitz von Isendoorn à Blois, Amsterdam, F. Muller (Sammlung Pieter Langerhuizen), 29.04.1919, Losnr. 546; Berlin, Bassenge Kunst- und Buchauktionen, 26.04.1977, Losnr. 811; London, Christie's, 03.07.2007, Losnr. 109 (mit Farbabb.).

Signiert und datiert: *W Van / Mieris/ fe. 1692*

Lit./ Abb.: Bolten 1985, S. 178, Fn. 6; Elen 1995, S. 6, Fn. 25 nennt für Berlin die Losnr. 181; Bender 2001, S. 96; R.K.D.-Abb. Nr. 0000174147.

Kat. 86

◆◆◆ Abb. 143

Parisurteil (1693), Gouache auf Pergament (17,3 x 20 cm), Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Inv. Nr. PK 6915.

Herk.: Amsterdam, Sammlung Jonas Witsen (1733-1788); nach 1767 versteigert (im Versteig.-Kat. wie folgt beschrieben: „de uitvoerigheid waar door de werken van deeze Meester zo algemeen bekend als door velen bewonderd worden, is [...] in de hoogste trap waargenoomen“); Bussum (NL) später Amsterdam, Sammlung P. Langerhuizen; Amsterdam, F. Muller (Sammlung Pieter Langerhuizen), 29.04.1919, Losnr. 547; Den Haag, Sammlung H. Piek; Den Haag, Sammlung W. H. Piek-van Ditmar.

Signiert und datiert: *W. van Mieris Fe A° 1693*

Lit./ Abb.: Bolten 1985, S. 176-178 mit Abb., Nr. 65; Elen 1995, S. 1, Kat. Nr. 14; Bender 2001, S. 95.

Kat. 87

===

Parisurteil (1692), Öl auf Holz (45 x 76,5 cm), Privatsammlung, F. P. C. Hope (1920).

Herk.: Nicht bekannt.

Signiert und datiert.

Lit./ Abb.: Bolten 1985, S. 178, Fn. 6; Bender 2001, S. 91.

Kat. 88

◆◆◆ Abb. 144

Parisurteil (1705), Öl auf Holz (54,8 x 71,5 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Christie's, 11.06.1847, Losnr. 34; Paris, C. P. Schroth (Ridel), 27.01.1851, Losnr. 2 (eingebracht durch M. Thévenin; ersteigert durch Nieuwenhuys); Paris, F. Lair-Dubreuil, 11.-12.03.1908, Losnr. 90 (eingebracht durch Jules Cronier); London, Christie's, 04.06.1917, Losnr. 134 (eingebracht durch Keith Roald Mackenzie; Auktion ist keine gesicherte Information); Paris, Christie's, 01.04.2014, Losnr. 25 (mit Farbabbl.).

Datiert und signiert: *W Van / Mieris fec. / Anno. 1705*

Bisherige Datierung bezog sich auf Jahr 1691.

Lit./ Abb.: Smith 1842, S. 53, Nr. 1; Hofstede de Groot 1928, S. 127 f., Nr. 90-92; Pigler 1965, S. 210; Bolten 1985, S. 178, Fn. 6; Bender 2001, S. 91 mit den Maßen 53,2 x 73,5 cm; R.K.D.-Abb. Nr. 1001135115.

Kat. 89

◆◆◆ Abb. 145

Venus und Paris (1717), Öl auf Leinwand auf Holz (13,8 x 17,3 cm), Dresden, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1776.

Herk.: Bis 1747 Sammlung Brockes, Hamburg („Zwey Stücke von Wilhelm van Mieris, wovon eine Paris und Venus, das andere eine schlafende Venus nebst Cupido vorstellt – Fuß 11 Zoll-/Fuß 10 Zoll“); vor 1753 an August III.

Signiert und datiert: *W. van Mieris Fe. An° 1717*

Lit./ Abb.: Kat. Dresden 1856, S. 292; Kat. Dresden 1908, S. 472; Wurzbach 1906-1911, S. 168; Bolten 1985, S. 178, Fn. 6; Kat. Dresden 2000, S. 106 f.; Bender 2001, S. 102.

MOEYAERT, CLAES CORNELIS (1592/93-1655)**Kat. 90**

Parisurteil (vorbereitende Skizze), Kreide (20,9 x 32,4 cm), Bremen, Kunsthalle, Inv. Nr. 111.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Stefes 1997, S. 378, Fn. 31, Abb. 15; Bender 2001, S. 98 mit Inv. Nr. 11.

Kat. 91

◆◆◆ Abb. 5

Parisurteil (1650), Öl auf Holz (62 x 83 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Sammlung E. Shapiro; London, Christie's, 13.07.1979, Losnr. 17; New York, Sotheby's, 31.01.2014, Losnr. 411 (mit Farbabb.).

Lit./ Abb.: Tümpel 1974b, S. Nr. 172; Sluijter 2000a, S. 42, 48, 230, Fn. 142, Abb. 146; Bender 2001, S. 98.

Abb.quelle:<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-and-19th-century-paintings-n09103/lot.411.html> (14.08.2014)

Kat. 92

◆◆◆ Abb. 26.1

Parisurteil, Bühnenarchitektur (vor 1639), Amsterdam, Schouwburg von Jacob van Campen.

Lit./ Abb.: Hummelen 1967, S. 7-9, Abb. 24; Albach 1970, S. 84-111; Kuyper 1970, S. 99-177, bes. S. 102; Tümpel 1974a, S. 21, Fn. 149.

Abb.quelle:<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=savery&js=1&p=3&ps=12#/RP-P-OB-81.613,22> (14.08.2014)

MOMPER II., JOOS DE (1564-1635)

Kat. 93

Weite Berglandschaft mit dem Urteil des Paris (um 1600), Öl auf Leinwand (114 x 154,6 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Deutschland, Privatsammlung; London, Christie's, 18.04.1997.

Eingebettet in einer weiten Landschaft, durch die sich ein bereiter Fluss schlängelt, ist in die linke Bildecke das Parisurteil platziert. Venus wird von ihren beiden Konkurrentinnen flankiert und bekommt den Apfel ausgehändigt. Merkur fliegt am Himmel davon.

Lit./ Abb.: Ertz 1986, S. 336, 467, Nr. 39, Abb. 423; Bender 2001, S. 95; R.K.D.-Abb. Nr. 0000026283 als „ohne De Clerck“ .

Kat. 94

◆◆◆ Abb. 70

Öde Berglandschaft mit dem Urteil des Paris (um 1600), Öl auf Holz (46 x 70 cm), Zürich, Koller Galerie.

Herk.: Zürich, Koller Galerie, 17.-19.09.1997, Losnr. 67 (mit Farbabb.).

Nach Angaben der Erlösliste ist das Gemälde nicht verkauft worden.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 96; R.K.D.-Abb. Nr. 0000056984.

Kat. 95

Seine Werkstatt (?): Parisurteil (vor 1630), Öl auf Holz (48 x 83 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Den Haag, Sammlung Gorschalt; Amsterdam, Sammlung Wetzlar; Amsterdam, Galerie de Boer.

Venus wird von ihren Konkurrentinnen flankiert, während ihr der Apfel von Paris angeboten wird. Minerva nimmt im Vergleich zu Juno einen größeren Abstand zur Liebesgöttin ein.

Lit./ Abb.: Ertz 1986, S. 531, Kat. 223; Bender 2001, S. 99.

MOREELSE, PAULUS (1571-1638)

Kat. 96

◆◆◆ Abb. 112

Parisurteil (1631), Öl auf Holz (49 x 95 cm), Milwaukee, The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University (hinterlassen von David C. Scott Foundation and Haggerty Friends 89.19).

Herk.: St. Petersburg, Sammlung Baron Koussoff, vor 1906; Tel Aviv, Privatsammlung, 1963; Bern, J. Stuker, 17.-30.11. und 2.-6.12.1983, Losnr. 265; Bern, J. Stuker, 24.05.-04.06.1988, Losnr. 2483; London, Johnny van Haeften.

Signiert und datiert unten links: *PMoreelse fe/ 1631* (P und M ineinander)

Lit./ Abb.: Jonge 1938, S. 42, 68, 126, Nr. 312; Van Haeften 1988, Nr. 21; Sluijter 2000a, S. 25 f., 60, 131, Abb. 29; Bender 2001, S. 95 mit Datierung 1636 und dem Aufbewahrungsort Paris, Louvre, Inv. Nr. 19.189; Kat. Dordrecht 2000/2001, S. 264; Sluijter 2007, S. 72, Abb. 16.

Kat. 97

In seinem Stil, Parisurteil (Anfang 17. Jahrhundert), Grisaille (27,5 x 37 cm), Paris, Louvre.

Herk.: Nicht bekannt.

Merkur ist nicht anwesend. Juno und Minerva fungieren als Zuschauer der Apfelübergabe.

Lit./ Abb.: Sluijter 2000a, S. 25, Fn. 66.

MULLER, JAN (1571-1628)

Kat. 98

====

Parisurteil, rote Kreide, Verbleib unbekannt.

Herk.: Verkauft in Rotterdam, 05.08.1776 „Paris Oordeel, met rood krijt, door J. Muller“.

Lit./ Abb.: Reznicek 1980, S. 133; Bender 2001, S. 90.

PASSE I., CRISPIJN VAN DE (1564-1637)

Kat. 99

Titelseite von *Speculum illustrium feminarum* (1598), Druck (14,6 x 11 cm), Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Prentenkabinet.

Reduzierte Darstellung des Parisurteils. Merkur und Paris fehlen, doch verweist der Text auf das Urteil des Paris:

*In genium forma multo et preciosius auro
Sic licet, electa est tum tamen una Venus
At nostri Venerem Parides et Pallada linquunt,
Junonemq', studet iungere quisque sibi.*

Lit./ Abb.: Veldman 2001a, S. 92 f., Nr. 45; Bender 2001, S. 94.

Kat. 100

◆◆◆ Abb. 23

Parisurteil (1607), Druck (8,3 x 12,9 cm), Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Der Entwurf stammt aus dem Jahr 1602, erscheint aber erst 1607 im *Thronus* als 12. Buch.

Zu je zwei Spalten ein Zweizeiler darunter:

Arbiter en formae certamina sisto Dearum,

Vincere quae forma digna sit una duas. /

Vincere sunt omnes dignae: tamen una placebit /

Ante alias. Malum tu cape, pulchra Venus

Crispin de Passe inventor excudit

Lit./ Abb.: Sluijter 2000a, S. 129, 271, Fn. 87, Abb. 19; Veldman 2001a, S. 231, Fn. 108, 371, Abb. 223; Bender 2001, S. 101.

Kat. 101

◆◆◆ Abb. 64

oder seine Werkstatt (?): Parisurteil nach Crispijn van den Broecks Gemälde von 1575 (1600), Stich (19,5 x 23,2 cm), Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Prentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-2003-48.

Unter dem Stich links: *Crispijn van den broecke. / Inventor.*

Mittig: *Tres hic cerne Deas certant qua pulchrior una / Iudicio Paridis, dicitur esse Venus*

Rechts: *Crispijn Van den Passe / excudebat*

Lit./ Abb.: Hollstein XVI, S. 75; Veldman 2001a, S. 289; Bender 2001, S. 98.

Abb. quelle: [https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=passe+I+oordeel+paris&p=1&ps=12&maker=Crispijn+van+de+Passe+\(I\)&text=oordeel+van+paris&ii=10#/RP-P-2003-48,10](https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=passe+I+oordeel+paris&p=1&ps=12&maker=Crispijn+van+de+Passe+(I)&text=oordeel+van+paris&ii=10#/RP-P-2003-48,10) (18.08.2014)

PASSE II., CRISPIJN VAN DE (1594-1670)

Kat. 102

◆◆◆ Abb. 90

mit Michel le Blon (1587-1656): *Malum tu cape pulchra Venus* (1620), Amsterdam, Universitätsbibliothek, Inv. Nr. 2008 E 3.

Autor der Komposition ist nicht bekannt. Das Parisurteil erscheint im Kapitel „Emblemata Amatoria“.

Lit./ Abb.: Sluijter 2000a, S. 129; Bender 2001, S. 95.

Kat. 103

Parisurteil im Werk *Les vrais portraits* (1640).

Ein von Putten gehaltener Banner trägt die Aufschrift: *Le bouget des Bergeres. Der Herderinnen bloemskransgen.*

Lit./Abb.: Loutitt 1972, S. 317-326; Veldman 2001a, S. 329–331.

PEPIJN, MARTIN (1575-1643)

Kat. 104

===

Parisurteil (1614), Gemälde, Aufenthaltsort unbekannt.

Herk.: Verkauft in Paris, 15.06.1962.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 90.

PIERSON, CHRISTOFFEL (1631-1714)

Kat. 105

◆◆◆ Abb. 119

Parisurteil, Öl auf Leinwand (272 x 189 cm), London, Chaucer Fine Arts.

Herk.: Seit 1987 im Besitz des Museums.

Lit./ Abb.: Kat. Schiedam 1986, S. 9; Sluijter 2000a, S. 84 f., 131, 261, Fn. 182, Abb. 288; R.K.D.-Abb.Nr. 1001083581.

POELENBURGH, CORNELIS VAN (1594/95?-1667)

Kat. 106

Parisurteil, Kreide auf Papier (28,7 x 29,2 cm), Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. Tu. Ne. Mag. V. (als Anonym)

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Chong 1987, S. 47, Nr. 109, Abb. 28; Bender 2001, S. 98.

Kat. 107

◆◆◆ Abb. 128

Parisurteil, Öl auf Holz (31,9 x 25,8 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Frankreich (Provence), Privatsammlung bis 1918 (nach Angaben des rückwärtigen Stempels); A. Deprez 1918; London, Sotheby's, 05.07.1995, Losnr. 160 (mit Farbabbl.).

Signiert unten links: *C. P.* (auf dem Felsbrocken)

Lit./ Abb.: Auktionskat.; R.K.D.-Abb. Nr. 0000003744.

Kat. 108

◆◆◆ Abb. 141

Parisertheil, Öl auf Holz (26 x 23,9 cm), Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Inv. Nr. 416.

Herk.: Nicht bekannt.

Signiert: *C.P.F.*

Lit./ Abb.: Kat. Pommersfelden 1894, S. 140; Sluifjer-Seiffert 1984, S. 227; Sluifjer 2000a, S. 49 f., 131, Abb. 153 als Pommersfelden, Verz. Schönborn; Bender 2001, S. 98.

Kat. 109

◆◆◆ Abb. 127

Parisertheil, Öl auf Kupfer (25,3 x 35 cm), Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. P.46.1.378.

Herk.: Seit 1925 im Besitz des Museums.

Signiert: *C. Poelenburg ft*

Lit./ Abb.: Kat. Lille 1977, S. 180; Bender 2001, S. 98.

Abb. quelle: Durch das Museum (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts) erhalten.

Kat. 110

◆◆◆ Abb. 126

Parisertheil (um 1650), Öl auf Kupfer (29,7 x 38,3 cm), Kassel, Staatliche Kunstsammlung, Inv. Nr. Inv. Nr. 199.

Herk.: Pommersfelden, Graf Schönborn-Wiesentheid (?).

Signiert unter dem rechten Bein von Paris: *C. P.*

Lit./ Abb.: Frimmel 1894, S. 140 f. mit Angaben älterer Literatur, zudem gibt er die Malgrundlage Eichenholz an; Kat. Kassel 1958, S. 113; Pigler 1965, S. 210 als Schule von Poelenburgh; Sluifjer-Seiffert 1984, S. 227; Sluifjer 2000a, S. 131, Abb. 152; Bender 2001, S. 100.

Kat. 111

◆◆◆ Abb. 125

mit Jan Both: Landschaft mit dem Parisurteil (um 1650), Öl auf Leinwand (97 x 129 cm), London, National Gallery, Inv. Nr. 209.

Herk.: Den Haag, Benjamin da Costa Sammlung, 1752 (?); Den Haag, Verkauf Benjamin da Costa; Paris, Verkauf Randon de Boisset, 27.02.1777, Losnr. 99; Paris, Duc du Chabon (entspr. Herzog von Rohan) 10.12.1787, Losnr. 20; Lincolnshire, Grimsthorpe Castle, Sammlung Lord Gwydyr, 1812; London, Verkauf Lord Gwydyr, 8./09.05.1829, Losnr. 83, gekauft von Alexander Baring; verkauft durch Smith an Richard Simmons, 1835; Nachlass Richard Simmons, 1847.

Unten links signiert: *JBoth* (JB ineinander)

Landschaft und Tiere stammen von Jan Both, die Figuren von Poelenburgh.

Burke vermutet, dass es sich um ein Pendantgemälde zu „Landschaft mit Nymphen“ handeln könnte.

Lit./ Abb.: Hofstede de Groot 1926, S. Nr. 23; MacLaren 1960, S. 56 f.; Pigler 1965, S. 210; Stechow 1966, S. 150, 155; Burke 1976, S. 212, Nr. 49; Sluijter-Seiffert 1984, S. 112, 192, Fn. 73; Sluijter 2000a, S. 49, 131, Abb. 151; Kat. Dordrecht 2000/ 2001, S. 272, Nr. 58; Bender 2001, S. 102; R.K.D.-Abb. Nr. 0000113074.

Kat. 112

◆◆◆ Abb. 129

Poelenburgh-Schule: Parisurteil, Öl auf Holz (26 x 39 cm), Weston Park, Verz. Earl of Bradford.

Herk.: Nicht bekannt.

Lit./ Abb.: Sluijter 2000a, S. 61, 131 f.; Abb. 154.

PYNAS, JACOB SYMONSZ. (1592/93-zw. 1640-60)

Kat. 113

◆◆◆ Abb. 122

Landschaft mit dem Urteil des Paris (1624), Paris, Musée du Louvre, Arts de graphiques, Inv. Nr. RF 5573.

Herk.: Paris, Besnus, 08.03.1922, Losnr. 51.

Signiert und datiert: *Jac. P.f. 1624*

Lit./ Abb.: Demonts und Lugt 1931, S. n. 577, Abb. 19; Demonts und Lugt 1931, Nr. 577, Taf. XIX; Keyes 1980, S. 158 f.; Korzus 1981, S. 34–36; Kat. Paris 1994, S. 34, No. 23; Damisch 1996, S. 268, Abb. 86; Bender 2001, S. 102.

RUBENS, PETER PAUL (1577-1640)

Kat. 114

◆◆◆ Abb. 75

Parisurteil (um 1600), Öl auf Eichentafel (133,9 x 174,5 cm), London, National Gallery, Inv. Nr. 6379.

Herk.: London, Christie's, 28.07.1966, Losnr. 183 als Henricus Lankrink; London, Christie's, 25.11.1966, Losnr. 49.

Lit./ Abb.: Martin 1970, S. 213–215; Martin 1972, S. 138; Kat. London 1973, S. 642; Jaffé 1977, S. 63 f.; White 1987, S. 9 mit Farbabb. Detail; Brown 1987, S. 16 f.; Müller Hofstede 1989, S. 171–174; Larsen 1994, S. 79-85; Damisch 1996, S. 271 f., Abb. 90; Huemer 1996, S. 138; Healy 1997, S. 50-53, Taf. 1; Bender 2001, S. 98; Sluijter 2007, S. 67, Abb. 13; R.K.D.-Abb. Nr. 0000145486.

Abb. quelle: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-judgement-of-paris> (14.08.2014)

Kat. 115

◆◆◆ Abb. 76

Parisurteil (um 1606), Öl auf Kupfer (32,5 x 43,5 cm), Wien, Akademie der Künste, Inv. Nr. 644.

Herk.: Wien, Sammlung Graf Anton Lamberg Sprinzenstein bis 1822; danach als Schenkung an die Wiener Akademie der Künste übergegangen.

Lit./ Abb.: Eigenberger 1924, S. 34–37; Jaffé 1968, S. 179, Abb. 5; Jaffé 1977, S. 63 f., Abb. 207; Held 1980, S. 3, Fn. 1; Müller Hofstede 1989, S. 174 f., Abb. 9; Trnek 1989, S. 209; Larsen 1994, S. S. 79-85, bes. S. 84; Healy 1997, S. 63-66, Taf. 2; Bender 2001, S. 98; Kat. Lille 2004, S. 38; Kat. Wien 2004, S. 49; R.K.D.-Abb. Nr. 0000070694.

Kat. 116

◆◆◆ Abb. 77

Parisurteil (um 1610), Öl auf Holz (89 x 114,5 cm), Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. 1731.

Herk.: Mögl. Alcázar, Galería del Cierzo, zw. 1636-1666 Eingang erhalten bis zum Feuer 1734; Casas Arzobispales, Inventar von 1747 als Nr. 134 gelistet; Madrid, Palacio Real Nueva, Werkstatt von Andrés de la Calleja, 1772, Nr. 134; Casa de Rebeque, 1794, Nr. 134; Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, „sala reservada“, 1827, Nr. 60.

Lit./ Abb.: Burchard 1928, S. 14-16 mit Abb.; Jaffé 1968, S. 174-176, 180, Fn. 29; Díaz Padrón 1975, S. 298-300; Jaffé 1977, S. 90, 99, Abb. 319; Müller Hofstede 1989, S. 176 f., Abb. 10; Larsen 1994, S. 80 f.; Healy 1997, S. 73-75, Taf. 3; Bender 2001, S. 98.

Abb. quelle: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/the-judgement-of-paris/> (14.08.2014)

Kat. 117

◆◆◆ Abb. 79

Parisurteil (um 1635), Öl auf Holz, (144,8 x 193,7 cm), London, National Gallery, Inv. Nr. 194.

Herk.: Sammlung Duc d'Orléans; seit 1844 in London, National Gallery.

Das Gemälde hat verschiedene Stadien der Veränderungen durchlebt, die nur zum Teil auf Rubens zurückzuführen sind.

Lit./ Abb.: Pigler 1965, S. 210; sehr ausführlich Martin 1970, S. 153–163; Kat. London 1973, S. 638; Brown 1987, S. 46 f.; Müller Hofstede 1989, S. 181-183, Abb. 13; Damisch 1996, S. 349, Fn. 62, Abb. 92; Healy 1997, S. 111-119, Taf. 7; Bender 2001, S. 99; R.K.D.-Abb. Nr. 0000252283.

Abb.quelle:<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-judgement-of-paris/26781> (14.08.2014)Repliken**Kat. 117a**

◆◆◆ Abb. 80

Rubens' Werkstatt: Parisurteil, Öl auf Eichenholz (49 x 63 cm), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 962B.

Herk.: Dresden, Privatsammlung Heinrich Graf von Brühl; 1806 erstmalig im Katalog der Gemäldegalerie Dresden erwähnt.

Lit./ Abb.: ergänzend zur Literatur von **Kat. 117** beschäftigen sich explizit mit dem sogenannten „Dresdener Werk“ Pigler 1965, S. 210; Damisch 1996, S. 273 f.; Healy 1997, Abb. 128; Loi 2005, S. 4-22; R.K.D.-Abb. Nr. 0000084883.**Kat. 117a*** (spiegelverkehrte Version von **Kat. 117a**)

Adriaen Lommelin: Parisurteil (1660), Stich (43,5 x 62,3 cm), Heidelberg, Auktion Arno Winterberg, 09.05.2009, Losnr. 78.

Inscription: *D. Jacobo Duarte nobili domestico Regis Angliae singulari pictoriae artis cultori, huius archetypi tabulam inter plurima possidenti L.M.D.C.Q. Aegidius Hendricx. Pe Paul Rubens pinxit, A. Lommelin sculpsit, Gillis Hendricx excudit Antwerpiae.*

Lit./ Abb.: R. E. G. 1871, S. 364; Hollstein 1955, S. 96, Nr. 33; Healy 1997, S. 117 f., Abb. 137; Bender 2001, S. 99.

Kat. 117b

====

Rubens' Werkstatt: Parisurteil, Öl auf Eichenholz (48 x 63 cm), Zürich, Privatbesitz.

Herk.: Paris, Charpentier, 10.12.1959, Losnr. 90; Paris, Sammlung, Dr. Hans Wendland, 1964.

Rückseite mit Wappensiegel der englischen Familie Trevor-Roper Curzon.

Abb./ Lit.: Martin 1970, S. 157, Fn. 21; Müller Hofstede 1989, S. 183, bes. Fn. 63.

Kat. 118

◆◆◆ Abb. 81

Parisurteil (1639), Öl auf Holz (199 x 379 cm), Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. 1669.

Herk.: Auftragsarbeit von Philipp IV. von Spanien; belegt durch die Briefe seines Bruders, dem Kardinal-Infanten Ferdinand, Gouverneur der Niederlande; Buen Retiro, Salón de Cuerpo de Guardia del Rey, 17. Jahrhundert; unter Karl III. Anordnung der Verbrennung der Bilder mit anstößigem Inhalt, 1762; Rettung des Gemäldes durch Anton Raphael Mengs; danach Werkstatt von Andrés de la Calleja, 1772, Nr. 235; Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, „sala reservada“, 1827, Nr. 67.

Nachträgliche Veränderungen sind am Größenformat sowie an den Figuren vorgenommen worden. Das Werk steht in Verbindung mit einem heute verlorenen Entwurf von Rubens für eine Silberschale und -kanne.

Lit./ Abb.: Pigler 1965, S. 210; Díaz Padrón 1975, S. 270–272 sowie Bd. II, S. 179; Schug 1985, S. 119; Müller Hofstede 1989, S. 163-168, Abb. 1; Damisch 1996, S. 275, Abb. 93; Simson 1996, S. 384; Healy 1997, S. 125-133, Taf. 8, Abb. 141-143, ausführliche Provenienz des Bilds ebenda; Bender 2001, S. 98; Geraerts 2009, S. 113-125; R.K.D.-Abb. Nr. 0000145481.

Abb.quelle:<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/the-judgement-of-paris-1/> (14.08.2014)

Kat. 118a

Jacob Neefs: Entwurf für einen Krug und eine Schale (1660) nach einer verlorenen Zeichnung von Rubens, Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Inv. Nr. C8340.

Kat. 118a*

◆◆◆ Abb. 148

Nachfolger von Rubens: Das sogenannte Wilhelmsche Parisurteil, Öl auf Eichenholz (49,5 x 65 cm), Norwegen, Privatsammlung.

Möglicherweise handelt es sich um eine freie Adaption nach dem verlorenen Entwurf Rubens' für eine Silberkanne.

Lit./ Abb.: **Kat. 118a** und **118a*** ausführlich behandelt bei Healy 1997, S. 103-107, Taf. 6, 131, Abb. 115, 116, 119; mit weiterführender Literatur und Angaben zur Provenienz.

Kat. 119

◆◆◆ Abb. 78

Rubens' Werkstatt oder er selbst: Parisurteil (1600-1605), Öl auf Eichenholz (67 x 78 cm), Privatbesitz.

Herk.: Wien, Dorotheum, 16.04.2008, Losnr. 302 (mit Farbabb.); Privatbesitz. (Laut Angaben des Auktionshauses ist das Gemälde nicht verkauft worden, sodass es wieder an den vormaligen Besitzer zurückging.)

Das Werk entspricht weitestgehend Rubens' Miniaturgemälde in der „Allegorie des Gesichts- und des Geruchsinns“. Aufgrund des schlechten Zustands kann nicht gesagt werden, ob es sich um ein originales Werk von Rubens handelt. Vgl. dazu die Ausführungen ab S. 166.

Lit./ Abb.: Healy 1997, S. 86-88; R.K.D.-Abb. Nr. 0000212662.

Kat. 120

◆◆◆ Abb. 7

Nachahmer Rubens (Frans Wouters): Parisurteil (um 1650), Öl auf Kupfer (46,3 x 65,4 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: New York, Sotheby's, 08.01.1981, Losnr. 90; New York, Christie's, 03.11.1999, Losnr. 179 (mit Farbabb.); Wien, Dorotheum, 01.10.2003, Losnr. 122 (mit Farbabb.); Wien, Dorotheum, 24.03.2004, Losnr. 205 (mit Farbabb.).

Lit./ Abb.: Auktionskat.; Healy 1997, S. 107, 195, Fn. 31, Abb. 126 als anonymer Nachfolger Rubens', Malunterlage im Bildtitel falsch, in den Fußnoten berichtet; Bender 2001, S. 99; R.K.D.-Abb. Nr. 0000140546.

SAVOYEN, CAREL VAN (1619-1665)

Kat. 121

Parisurteil (um 1650), Öl auf Leinwand (151,5 x 114 cm), Amsterdam, Kunsthandel Schlichte Bergen.

Herk.: Wien, Dorotheum, 07.10.1998, Losnr. 71 (mit Farbabb.).

Rechts unten: *C. v. Savoyen*

Der Wettkampf ist noch unentschieden. Die Göttinnen schweben auf Wolken zu Paris hinab, der ihnen verträumt entgegenblickt. Merkur ist anwesend.

Lit./ Abb.: Bender 2001, S. 98; R.K.D.-Abb. Nr. 0000012859.

Kat. 122

Parisurteil (108,8 x 127 cm), Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Bonhams, 24.10.2012, Losnr. 86 (mit Farbabb.).

Unten links: *C.v.Savoy.fe*

Das Werk stellt einen Ausschnitt von **Kat. 121** dar.

Lit./ Abb.: Auktionskat.

SCHIJNDEL, BERNARDUS VAN (1647-1709)

Kat. 123

Parisurteil, Öl auf Leinwand (66 x 99,5 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: München, Neumeister, 29.09.1999, Losnr. 649 (mit s/w Abb.).

Paris hält Venus den Apfel entgegen. Im Fokus steht die Sinnlichkeit der Göttinnen. Venus wird von ihren Konkurrentinnen eingerahmt. Merkur ist nicht anwesend.

Lit./ Abb.: Auktionskat.; R.K.D.-Abb. Nr. 0000121824.

SOMER II., PAULUS VAN (um 1649-zw. 1694-1704)

Kat. 124

Parisurteil (1678), Tinte und Stift auf Papier (24 x 33,5 cm), Moskau, Puschkina Museum, Inv. Nr. 1107.

Herk.: Moskau, Konstantin Ivanovich, vor 1873; Moskau, Rumyantsev Museum, ab 1873; Moskau, Museum of Fine Art, 1924; seit 1930 im Puschkina Museum.

Signiert und datiert: *Paul van Somer Inventor et fecit 1678*

Die Protagonisten haben sich vor antiker Architektur eingefunden. Venus bekommt die Trophäe überreicht, die beiden Konkurrentinnen sind hinter ihr angeordnet. Merkur blickt aus dem Bild den Betrachter an.

Lit./ Abb.: Kat. Moskau 2010, S. 234 f., Nr. 369 mit Farbabb.; R.K.D.-Abb. Nr. 0000368824.

SPRANGER, BARTHOLOMEUS (1546-1611)

Kat. 125

◆◆◆ Abb. 53

Parisurteil (nach 1575), Pinsel, Stift und Tinte auf blau-grünem Papier (16 x 27,9 cm), Nationalgalerie, Prag, Inv. Nr. K 1132 (recto).

Herk.: Vojtěch Lanna Sammlung, gespendet 1888.

In verso: Studie von fünf Figuren.

Lit./ Abb.: Kat. Prag 1912, Nr. 261/5; Oberhuber 1958, S. 254, Nr. Z 47; Kat. Wien 1988, S. 387, Nr. 257; Bender 2001, S. 94; Kat. Prag 2002, S. 155; Kat. Prag 2008, S. 114 f., Nr. 51.

Kat. 126

Parisurteil (1595), Zeichnung (27 cm x 20 cm), Dordrecht, Dordrechts Museum. ===

Herk.: Nicht bekannt.

Datiert und signiert.

Lit./ Abb.: Kat. Dordrecht 1968, S. 28, Nr. 102; Bender 2001, S. 90.

Kat. 127

◆◆◆ Abb. 60

Nehfolger von Spranger: Parisurteil (um 1600), aquarellierte Zeichnung (ø 38,8 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Philips, 25.02.1992. Losnr. 35 (mit s/w Abb.).

Das Werk wurde zusammen mit einer Zeichnung versteigert, die ebenfalls von der Hand des anonymen Malers stammen soll. Vgl. Anonym: Die drei Schicksalsgöttinnen (Venus, Minerva und Juno) nach Goltzius (nach 1587), Gouache Zeichnung (ø 38,3 cm).

Lit./ Abb.: Auktionskat.; R.K.D.-Abb. Nr. 0000024475.

SUTTERMANS, JAN (tätig um 1620/30)

Kat. 128

Parisurteil (um 1626), Zeichnung (15,5 x 19,5 cm), Verbleib unbekannt. ===

Herk.: Wien, Gilhofer & Rauschburg, 16.03.1908, Losnr. 230.

Lit./ Abb.: Pigler 1965, S. 209; Bender 2001, S. 90.

TENIERS I., DAVID (1582-1649)

Kat. 129

Landschaft mit dem Parisurteil (1625), Öl auf Leinwand (41,8 x 56,5 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Schweden, Privatsammlung; London, Sotheby's, 16.12.1999, Losnr. 11 (mit Farbabb.); Köln, Van Ham, 30.11.-02.12.2000, Losnr. 1844 (mit Farbabb.).

Signatur links unten: *PBRIL.F / V.THV.L. / F*

Aufgrund der Signatur ehemals Bril und Van Thulden zugeschrieben.

Eingebettet in einer weiten Landschaft hat sich Paris soeben für Venus als die Schönste entschieden. Sie wird von ihren beiden Konkurrentinnen flankiert, wovon Juno als sitzender Rückenakt dargestellt ist.

Lit./ Abb.: Rapp 1946, S. 54–56; Pigler 1965, S. 210; Duverger und Vlieghe 1971, S. 45, 79, 82, Abb. 33; Bender 2001, S. 98; Cavalli-Björkman und Fryklund 2010, S. 383; R.K.D.-Abb. Nr. 0000129962.

Kat. 130

Parisurteil (vor 1626), Wandgemälde. ===

Herk.: Wohnhaus des Antwerpener Seidenhändlers Peter van Weerden.

Das Parisurteil entstand ursprünglich als Teil einer Folge mit weiteren Szenen („Das Festmahl der Götter“, „Der Apfel der Zwietracht“ und „Der Untergang Trojas“) zum Erlass Teniers' I. Schulden. Aus der Schuldentilgung entstand ein Rechtsstreit zwischen den beiden Parteien.

Lit./ Abb.: Duverger und Vlieghe 1971, S. 37, ab S. 64 mit Kopien der Prozessakten von Teniers I. und Van Weerden.

UYTTENBROECK, MOSES VAN (1595/1600-1637/47)

Kat. 131

Parisurteil (1626), Öl auf Eichenholz (37,5 x 39 cm), Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 190. ◆◆◆ Abb. 118

Herk.: Nicht bekannt.

Mit Inschrift rechts unten: *1626 M^o. v. WBr (W und B ineinander)*

Lit./ Abb.: Aschengreen 1953, S. 104; Kat. Kassel 1958, Nr. 190 mit Abb.; Gronau und Herzog 1969, Abb. 41; Weisner 1964, S. 201, 203, 222, Nr. 29, Abb. 33; Sluijtjer 2000a, S. 42, 48, 131, Abb. 145; Bender 2001, S. 95.

VERTANGEN, DANIEL (1598-v. 1684)

Kat. 132

◆◆◆ Abb. 132

Pariser teil (um 1650), Öl auf Leinwand (48,2 x 55,8 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: New York, Christie's, 23.05.1997, Losnr. 11 (unter Angabe der Jahreszahl).

Signiert und datiert links unten: *D:vertangen .65.. (?)*

Von der Jahreszahl sind lediglich die Ziffern „65“ erkennbar, die den Entstehungszeitraum des Gemäldes zwischen 1650 und 1665 eingrenzen.

Lit./ Abb.: Auktionskat.; Sluijter 2000a, S. 49; Bender 2001, S. 99; R.K.D.-Abb. Nr. 0000037153.

Kat. 133

◆◆◆ Abb. 131

Landschaft mit dem Pariser teil (um 1650), Öl auf Leinwand (59,7 x 77,5 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Sammlung Ambrose Heath Wilkins Martin, 1877; New York, Sotheby's, 07.11.1984, Losnr. 141 (mit s/w Abb.); New York, Sotheby's, 17.01.1996, Losnr. 91 (mit s/w Abb.).

In verso: Aufschrift Sammlung Ambrose Heath Wilkins Martin als Geschenk des Vaters.

Lit./ Abb.: Auktionskat.; R.K.D.-Abb. Nr. 0000023074.

VIANEN, PAULUS WILLEMSZ. VAN (1560-80-1613/14)

Kat. 134

◆◆◆ Abb. 102

Pariser teil (ca. 1607), Stift und braune Tinte, rote und schwarze Waschung (ø 16,2 cm), Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. M 705.

Herk.: Paris, Sammlung J. Mason.

Vorbereitende Zeichnung für eine Tazza, Silber (ø 29,3 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RBK 1953-13.

Lit./ Abb.: Duyvené de Wit-Klinkhamer 1954, S. 75-83; Graevenitz 1973, S. 273; Gerszi 1982, Nr. 70; Molen 1984a, S. 50-54; Molen 1984b, S. 14, Nr. 14, 28, Nr. 85, 95, Nr. 507; Kat. Amsterdam 1993, S. 506-508 mit Abb.; Bender 2001, S. 102.

WAEI, CORNELIS DE (1592-1667)

Kat. 135

Parisurteil (um 1650), schwarze Kreide mit brauner Tinte auf gelblichem Papier (20,5 x 28,3 cm), Stuttgart, Privatsammlung.

Herk.: John Fitchett Marsh (Stempel Lugt 1455); München, Galerie Bartsch & Chariau.

Rechts unten Reste einer späteren Beschriftung mit brauner Tinte: *Le R* (?)

Der Wettkampf ist entschieden. Venus bekommt die Trophäe von Paris offeriert. Minerva hat sich bereits zum Bekleiden zurückgezogen. Die Zeichnung weist humoristische Elemente auf.

Lit./ Abb.: Kat. Stuttgart 1999, S. 280; Bender 2001, S. 99; R.K.D.-Abb. Nr. 0000121904.

WIER(I)X, JOHANN (ca. 1549-zw. 1615-35)

Kat. 136

Parisurteil (um 1600), braune Tinte auf Pergament (30,5 x 23,4 cm), Rotterdam, Boymans van Beuningen Museum, Inv. Nr. MvS 39.

Herk.: Nicht bekannt.

Vor einem bewaldeten Hintergrund haben sich die Protagonisten des Schönheitswettbewerbs eingefunden. Paris bietet Venus soeben den Apfel an. Merkur ist anwesend.

Lit./ Abb.: van Ruyven-Zeman 2004, S. 246, 256, Fn. 57, Abb. 14; Bender 2001, S. 99.

WILLAERTS, CORNELIS (um 1600-1666)

Kat. 137

Parisurteil (1654), Öl auf Eichenholz, Bratislava, Slovak National Gallery (?).

Herk.: Wien, Alb. Kende, Februar 1922; möglicherweise gegenwärtig in Bratislava.

Signiert und datiert unten links: *C. Willaerts fc. 1654*.

Vor dem Hintergrund einer Bucht findet das Parisurteil statt. Die Nähe von Paris und Venus erinnert an die Bildidee von Moreelse. Die beiden Verliererinnen sind im Gespräch gezeigt, die die Situation aus einiger Distanz beobachten. Die Szene wird von weiteren Figuren betrachtet.

Lit./ Abb.: Frimmel 1922, S. 19 f. mit s/w Abb.

WOLFVOET II., VICTOR (1612-1652)**Kat. 138**

===

Parisurteil (um 1645).

Herk.: Nicht bekannt.

Preis des Gemäldes ist aus dem 17. Jahrhundert mit 36 Gulden überliefert.

Lit./ Abb.: Duverger 1968, S. 78; Bender 2001, S. 90.

WTEWAEL, JOACHIM (1566-1638)**Kat. 139**

◆◆◆ Abb. 94

Parisurteil, grau-braune Tinte, getüncht (19 x 27,5 cm), Privatsammlung.

Herk.: Nicht bekannt.

Unten links: *J. Wteweal Inventor*Lit./ Abb.: Lowenthal 1986, Abb. 9.**Kat. 140**

◆◆◆ Abb. 100

Parisurteil, Tinte, bräunlich-grau laviert (15,9 x 21 cm), Oslo, Nationalgalerie, Inv. Nr. B. I5593.

Herk.: Sammlung Spencer; von Sorphus Laprent für die Osloer Nationalgalerie 1894 erworben.

In verso: Larpents Monogramm

Lit./ Abb.: Helliesen 1977, S. 16 f., 20, Fn. 4, 21, Fn. 11, Taf. 16; Bosque und Ermakoff 1985, S. 225; Lowenthal 1986, Nr. 34; Lowenthal 1997, S. 51; Bender 2001, S. 102.**Kat. 141**

◆◆◆ Abb. 103

Parisurteil, Öl auf Holz (15 x 20 cm), Waddeson Manor, Sammlung J. A. de Rothschild.

Herk.: Verm. Den Haag, Verkauf Willem Lomier, 05.07.1753, Losnr. 292; Den Haag, Verkauf Coenraad van Heemskerck, 07.10.1765, Losnr. 35; Paris, anonym Verkauf, 27.01.1882, Losnr. 74; Alice de Rothschild; Buckinghamshire, Waddeson Manor, James A. de Rothschild.

In verso: Längere biografische Notiz zu Spranger, gezeichnet durch "F. Webb 1794 (?)"

Ehemals Spranger zugeschrieben.

Lit./ Abb.: Pigler 1965, S. 209; Waterhouse 1967, S. 186, Nr. 80 mit Abb.; Helliesen 1977, S. 18; Lowenthal 1986, S. 104, Nr. A-25, Abb. 37 sowie ausführliche Literatur und Anhang C; Sluijter 2000a, Abb. 23.

Repliken

Kat. 141a

Replik oder eigenhändig: Parisurteil, Öl auf Kupfer (15 x 20 cm), Privatsammlung.

Kat. 141b

Parisurteil, Öl auf Leinwand (31,3 x 44,1 cm), Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design. (als Cornelis van Haarlem)

Kat. 142

◆◆◆ Abb. 101

Parisurteil (1602), Öl auf Kupfer (15,4 x 20,5 cm), Cleveland, Museum of Art, Inv. Nr. 84.14.

Herk.: England, Privatsammlung.

Signiert und datiert: *IO WTE / WAEL FE / 1602*

Lit./ Abb.: Lowenthal 1986, S. 46 f., 101, Nr. A-21, Abb. 32 sowie Anhang C; Healy 1997, S. 176, Fn. 119; Bender 2001, S. 102.

Kat. 143

Parisurteil (nach 1602), Öl auf Kupfer (17,1 x 21,3 cm), Karlsruhe, Staatliche Kunstsammlung, Inv. Nr. 2730.

Herk.: Jean de Lulienne (1686-1766); Stropshire, Downtown Castle, A. J. R. Boughton Knight Bart., 1929; Stropshire, Downtown Castle, D. P. H. Lennox, bis 1975.

Lit./ Abb.: Lindeman 1929, S. 97; Gerson und Goodison 1960, S. 144, Nr. 427; Kat. Karlsruhe 1988, S. 100 f., Abb. 6 mit weiterer Literatur; Lowenthal 1975, S. 220-222, 514, Nr. A 27; Helliesen 1977, S. 16-18, Abb. 3; Lowenthal 1986, S. 102, A-22, Abb. 33 sowie Anhang C; Healy 1997, S. 176, Fn. 35; Sluijter 2000a, Abb. 22.

Repliken von **Kat. 142** oder **Kat. 143**

Kat. 142/ Kat. 143a

Juan Baptista du Pont: Parisurteil (1614), Öl auf Kupfer (21 x 27 cm), Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, Inv. Nr. 5057.

Kat. 142/ Kat. 143a*

Nach Du Pont: Parisurteil, Öl auf Kupfer (15,6 x 20,7 cm), London, 28.10.1909.

Kat. 142/ Kat. 143b

Parisurteil, Öl auf Kupfer, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Kat. 142/ Kat. 143c

Parisurteil, Pergament (16,5 x 21,6 cm), ehemals Cambridge, Benjamin Rowland.

Kat. 142/ Kat. 143d

Parisurteil, Öl auf Kupfer (16,5 x 23,5 cm), Europa, Privatsammlung.

Kat. 142/ Kat. 143e

Parisurteil, Öl auf Kupfer (16,5 x 21 cm), Verbleib unbekannt (London, Kunstmarkt 1986).

Kat. 142/ Kat. 143f

Parisurteil, Öl auf Kupfer (38,9 x 49,6 cm), London, Brian Koetser, 1965.

Kat. 142/ Kat. 143g

Parisurteil, Öl auf Kupfer (15,8 x 19 cm), Verbleib unbekannt (London, Christie's, 19.07.1980, Losnr. 20).

Kat. 142/ Kat. 143h

Parisurteil, Öl auf Kupfer (16 x 19,3 cm), New York, Privatsammlung.

Kat. 142/ Kat. 143i

Parisurteil, Öl auf Kupfer (17 x 21 cm), Zürich, Galerie Bruno Meissner, 1976.

Lit./ Abb. zu den Repliken vgl. Lowenthal 1986, S. 168 f.

Kat. 144

Parisurteil (um 1605), Öl auf Kupfer (22,1 x 28,4 cm), Budapest, Szepmüvesti Muzeum, Inv. Nr. 4281.

Herk.: London, Kunsthandlung Colnaghi & Co, 1861 als J. Torrentius; Bratislava Castle (Pressburger Schloss), Sammlung Graf János Pálffy, 1861-1912; dem Museum 1912 überlassen; während des Zweiten Weltkriegs verschollen, wiederentdeckt 1960 auf Budapester Kunstmarkt.

In verso: Aufkleber informiert über eine frühere Zuschreibung an J. Torrentius

Lit./ Abb.: Pigler 1965, S. 209; Antal 1975, S. 180; Lowenthal 1975, S. 360; Helliesen 1977, S. 21, Fn. 14; Lowenthal 1986, S. 105, A-25, Abb. 38; Healy 1997, S. 41, Abb. 50.

Kat. 145

◆◆◆ Abb. 104

Parisurteil (1615), Öl auf Holz (59,8 x 79,2 cm), London, National Gallery, Inv. Nr. 6334.

Herk.: 5. Marquess of Donegall, seit 1889; London, Henry Doetsch; London, Christie's, 22.-24.06.1895, Losnr. 344; H. Quilter; Claude Dickason Rotch; gespendet an die Londoner National Gallery, 1962.

Signiert und datiert unten links: *Jo wte wael / fecit / An° 1615*

Im rechten Hintergrund mit dem Gastmahl zur Hochzeit von Peleus und Thetis.

Lit./ Abb.: Pigler 1965, S. 209; Lowenthal 1975, S. 282; Helliesen 1977, S. 19 f.; Lowenthal 1986, S. 48 f., 134 f., A-63, Abb. 91, Pl. XVIII mit weiterer Literatur sowie Anhang C; Damisch 1996, S. 280 f., Abb. 97; Healy 1997, S. 43, 176, Fn. 125, 195, Fn. 29, Abb. 52; Sluijter 2000a, S. 24 f., 130, 203, Fn. 60, Abb. 24; Bender 2001, S. 97; Sluijter 2007, S. 68.

Abb.quelle:<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joachim-twetael-the-judgement-of-paris> (14.08.2014)

Kat. 146

◆◆◆ Abb. 106

Wtewael oder nach ihm: Parisurteil (um 1615), Öl auf Holz (81 x 104 cm), Deutschland, Privatsammlung.

Herk.: Th. Beullekens; Antwerpen; Beulekens, Breckpot Galleries, 04.11.1935, Losnr. 48 als Rottenhammer; Düsseldorf, Stern 1935.

Lit./ Abb.: Lowenthal 1986, S. 136, A-64; Abb. 93 mit ausführlicher Literatur; Sluijter 2000a, Abb. 25; Bender 2001, S. 97.

11.2 TEIL B: Der Mythos als Teil eines übergeordneten Themenkomplex

BRUEGHEL, JAN I. (1568-1625)

Kat. 147

◆◆◆ Abb. 146

in Zusammenarbeit weiterer Künstler Antwerpens: Die Allegorie des Gesichts- und Geruchsinns (1617/ 1618) Öl auf Leinwand (175 x 263 cm), Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. 1403.

Herk.: Auftragsarbeit von dem Erzherzogenpaar Albrecht und Isabella als Geschenk an den Herzog Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1578-1653), 1615; 1634 als Geschenk an Kardinal-Infanten Ferdinand (1609-1641) überreicht, laut Gemälde-Inventar des Madrider Alcázar, 1636; 1635-1636 bereits im Besitz von Philipp IV. von Spanien (Gemälde-Inventar des Madrider Alcázar, 1636), gehängt im Lesesaal; Schloss Tervueren, Inventar 1677, Nr. 25 (mit dem Eintrag „Un quadro con diferentes representationes, hecho par diferentes maestros“ und unter der Nr. 26 „otro semegante“); 1708 Gemälde transferiert in das Brüsseler Schloss, Inv. Nr. 133 und 134; 1731 Brand im Schloss Brüssel, möglicherweise handelt es sich bei ihnen, um die unter Nr. 29 und Nr. 20 gelisteten Werke, die nicht mehr auffindbar waren. Ebenfalls denkbar, dass es sich im Thema und Aufbau um ähnliche Werke handelt; Madrid, Palacio Real, 1772, Nr. 916; Madrid, Palacio Real, 1794, Nr. 916.

Entstand im Zusammenhang des Gemäldes „Allegorie des Gefühls, des Gehörs und des Geschmacks“ (1617/ 1618), Öl/ Leinwand (175 cm x 264 cm), Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. P01404.

Schemazeichnung zur Identifikation der einzelnen Künstler und ihrer Bilder im Bild, vgl. Healy 1997, Abb. 108.

Lit./ Abb.: Maeyer 1955, S. 43, 112, 118 f., 156, 171; Speth-Holterhoff 1957, S. 58f.; Winner 1957, S. 130 f.; Díaz Padrón 1975, S. 61-63, Abb. 45 in Bd. II; Ertz 1979, S. 356-362, Nr. 332 u. 333, Abb. 428 u. 429, vgl. hier zusätzliche Literaturangaben; Müller Hofstede 1984, S. 243-276 mit Abb.; Härting 1989, S. 114-116, Fn. 517, 356; Müller Hofstede 1989, S. 178-181; Kat. Madrid 1992, Nr. 17 u. 19; Mai 1992, S. 48; 54, Fn. 44; Schütz 1992, S. 164; Stoichita 1994, S. 422 f.; Schwartz 1996, S. 44; Healy 1997, S. 83-85; 86 f., 129, 155, 159 f., 199, Fn. 82, Pl. 4, Abb. 108; Kanz 2004, S. 86; Juntunen 2005, S. 29-31; Becker 2005, S. 47, Fn. 69; Ganz 2006, S. 208 f.; Jakumeit-Pietschmann 2010, S. 87-91.

Abb. quelle: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/sight-and-smell/> (14.08.2014)

Detail

Kat. 147*

◆◆◆ Abb. 146.1

Peter Paul Rubens: Miniaturbild „Urteil des Paris“. Die Komposition basiert vermutlich auf einem großformatigen Gemälde, vgl. hierzu Kat. 119.

Repliken

Kat. 147a

Jan Boots (Boets): Allegorie des Gesichts- und Geruchssinns (1660), Öl auf Leinwand (135 x 200 cm), Verbleib unbekannt (Straßburg, Groupe Gersaint 21.06.1990, Losnr. 525).

COQUES, GONZALES (1614/18-1684)

Kat. 148

◆◆◆ Abb. 147

in Zusammenarbeit weiterer Künstler Antwerpens: Kunstkammer des Anton van Leyen (1671), Öl auf Leinwand (176 x 210,5 cm), Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv. Nr. 238.

Herk.: Antwerpen, Sammlung Jacob de Wit, 1741; Apeldoorn, Palast Het Loo, 1757; Den Haag, Prinz Wilhelm V., 1763-1795.

Mit Bezeichnung auf dem Miniaturgemälde „Cimon und Iphigenie“: *J. de Duts f. 1671*

Lit./ Abb.: Floerke 1905, S. 147; Martin 1914, S. 52, 56 f.; Cust und van den Branden 1915, S. 150 f., 154 f., 157 f., Abb. 1; Reznicek 1954, S. 43-46, Abb. 1 u. 2; Speth-Holterhoff 1957, S. 173-176; Speth-Holterhoff 1958, S. 58-60; Blankert 1985, S. 352; Filipczak 1987, S. 156; Mai 1992, S. 50 f., Abb. 10; Mauritshuis in Focus 1993, Bd. 3, S. 17-21; Healy 1997, S. 86, 105,

Abb. 111; Kat. Braunschweig 1997, S. 93; Sluijter 2000a, S. 130; Lisken-Pruss 2002, S. 147-155, 373-375 mit weiterer Literatur von 1840 bis 1900; Witlox 2005, S. 16–21 mit ausführlicher Bebilderung; Bestandskat. 1895, 1929, 1960, 1985, 1993; R.K.D.-Abb. Nr. 0000351776.

Abb. quelle: <http://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/interieur-met-figuren-te-midden-van-een-schilderijenverzameling-238/> (20.08.2014)

Detail

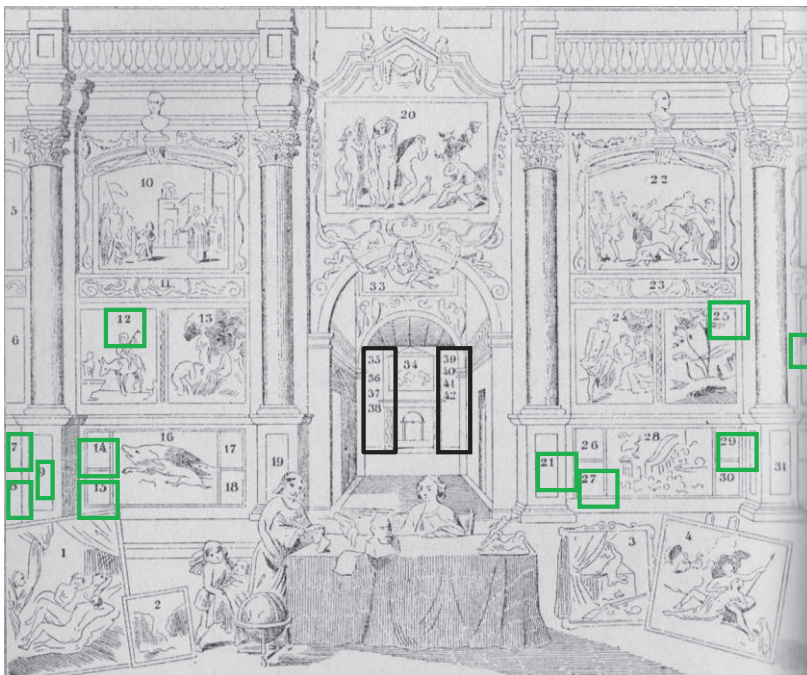
Kat. 148*

◆◆◆ Abb. 147.1

Theodor Boeyerman: Miniaturbild „Urteil des Paris“. In der Schemazeichnung mit der Nummer 20 bezeichnet.

Die Komposition weist eine nahe Verwandtschaft zu Rubens' Miniaturgemälde auf, vgl. hierzu ab S. 250.

Schemazeichnung zu **Kat. 148**



Nummerierung folgt Martin 1914. Die Identifizierung der einzelnen Werke des Katalogs der Gemälde und Skulpturensammlung Mauritshuis. Den Haag 1960, S. 25 f.

Die im Text erwähnten Werke sind, den Angaben der Fußnoten folgend, in ihrer jeweiligen Farbe in der vorliegenden Schemazeichnung hervorgehoben.

- [1] Johannes de Duyts: Cimon und Iphigenia (bez. J. de duijts f. 1671)
- [2] Jan Peeters: Seestück (bez. iP)
- [3] Peeter Gysels: Tierstilleben (bez. Peeter Gijssels)
- [4] Kaspar Jacob van Opstal II.: Venus und Adonis (bez. C. van Opstal 1706)
- [5] Fragment einer Mariendarstellung
- [6] Fragment einer Schlachtendarstellung
- [7] Jan van den Hecke: Landschaftsszenen
- [8] Jan van den Hecke: Landschaftsszenen
- [9] Pieter van Bredal: Italienische Landschaft (bez. P:V:B. f.)
- [10] Peter Ijkens: Christus und der Hauptmann von Kapernaum
- [11] Erasmus Quellinus II: Allegorie der Stadt Antwerpen (bez. E. Q.)
- [12] Antoine Goubau: Italienische Landschaft (bez. A Goubau F.)
- [13] Carl Emanuel Biset: Acalaphus wird von Proserpina in eine Eule verwandelt (bez. I.V.K.)
- [14] Landschaft im Mondschein
- [15] Johan van Kessel: Landschaft (bez. I. V. K.)
- [16] Peter Boel: Eberjagd
- [17] Mittelmeerhafen
- [18] Johan van Kessel: Insektenstilleben
- [19] Marinedarstellung
- [20] Theodor Boeyermans: Parisurteil
- [21] Landschaft
- [22] Jan Cossiers: Der Triumph des Bacchus (bez. Cossie)
- [23] Theodor Boeyermans: Allegorie der Schelde (bez. T. B.)
- [24] Theodor Boeyermans: Die vier Jahreszeiten oder Venus, Bacchus und Ceres (?) (bez. T. Boeijermans F.)
- [25] Landschaft
- [26] Jan van den Hecke: Beweinung Christi (bez. IVH)
- [27] Jan van den Hecke: Burglandschaft (IVH F.)
- [28] Peter Boel (?): Frächstilleben
- [29] Waldlandschaft
- [30] Peter Spiereinckx: Kirmes (bez. PvSpirinckx)
- [31] Jan van den Hecke: Badende Männer (bez. IV Hecke)
- [32] Fragment einer Landschaft
- [33] Theodor Boeyermans: Leda
- [34] Hero und die Töchter des Nereus
- [35] Kopie nach Tizian: Bildnis Karls V.
- [36] Kopie nach Van Dyck: Bildnis des Earl of Arundel und der Lady Talbot
- [37] Kopie nach Rubens: Bildnis Philipps IV. von Spanien
- [38] Kopie nach Van Dyck: Bildnis zweier Herren
- [39] Kopie nach Van Dyck: Bildnis Philipps II. von Spanien
- [40] Bildnis Karls des Kühnen von Burgund
- [41] Kopie nach Rubens: Bildnis des Kardinal-Infanten Ferdinand von Österreich
- [42] Kopie nach van Dyck: Bildnis des Count of Newport und des Lord Goring

Stilleben auf dem Tisch (von links nach rechts; ohne Nummerierung)

Büste Alexander des Großen (?)

Gerahmtes Bildnis

Zeichenblatt
Unbekannte Skulptur
Heiliger Sebastian (?)
Kopf des Laokoon (?)
Büste des Sophokles
Taschenuhr
Schlafende Ariadne
Borghesischer Fechter

FRANCKEN, FRANS II. (1581-1642)

Kat. 149

◆◆◆ Abb. 155

Der Mensch, der sich zwischen Tugend und Laster entscheiden muss (1636), Öl auf Holz (142 x 210,8 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Geschenk der Stadt Antwerpen an Bischof Sierstorpff, 18. Jahrhundert; Sammlung Sierstorpff, 1817; Berlin, Lepke, 19.04.1887, Losnr. 71 mit dem Bildtitel „Grosse allegorische Composition auf den Sieg der Religion über die Güter der Erde“, Hannover, Verst. Porten, 13.12.1949; Berlin, Privatsammlung; Wien, Dorotheum, 21.04.2010, Losnr. 5; London, Johnny Van Haefen, 2013.

Signiert und datiert: *D^offranck fecit. A^o. 1635* (33?)

Seit Ende des Zweiten Weltkriegs galt das Gemälde als verschollen.

Lit./ Abb.: Sierstorpff 1817, S. 36–42; Riegel 1882, S. 80; Weltkunst 1949, S. 12 mit Abb.; Härtling 1983, S. 185, Fn. 437, Kat. Nr. A 262; Härtling 1989, S. 342 f., Kat. Nr. 362* mit s/w-Abb.; Froitzheim-Hegger 1993, S. 103; Bender 2001, S. 100; Versteigerungskat. Wien, 2010; R.K.D.-Abb. Nr. 0000287745.

Kat. 150

◆◆◆ Abb. 157

Das Kabinett eines Kunstsammlers (1635/ 1636), Öl auf Eichenholz (58,5 x 87,5 cm), Mannheim, Museum Zeughaus, Inv. Nr. 58.

Herk.: Nicht bekannt.

Härtling weist auf formale Ungereimtheiten hin, die auf die Mitarbeit eines weiteren Malers schließen lassen könnten; möglicherweise Hieronymus III. (?).

Lit./ Abb.: Speth-Holterhoff 1957, S. 90 f. mit Abb.; Härtling 1983, Kat. A383; Härtling 1989, S. 85, 374, Kat. Nr. 464* mit Abb.; Kat. Mannheim 2011, S. 126, Nr. 58 mit Abb.

Abb. quelle: Durch die Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim erhalten, Foto: Jean Christen.

Repliken

Kat. 150a

Im Kat. Mannheim 2011 wird auf eine weitere Replik im Museum in Kiew verwiesen. (Weitere Angaben fehlen.)

Kat. 150b

Galerieinterieur, Öl auf Kupfer (57 x 85 cm), Brüssel, Sammlung Mahieu.

Kat. 150c

Zwei Kunstliebhaber bei einer Mahlzeit in einer Kunstgalerie, Öl auf Eichenholz (57 x 87,5 cm), Verbleib unbekannt (Paris, Piasa, 25.06.2004, Losnr. 6 (mit Farbabb.)).

Kat. 150d

Egide Smeyers (als Inventor bezeichnet): Galerie eines Kunstliebhabers (1679-1685), Öl auf Leinwand (56,3 x 85,7 cm), St. Edmundsbury, Borough Council Heritage Service (?), Inv. Nr. 1992.9.453.

Kat. 151

◆◆◆ Abb. 156

Ein Besuch beim Kunsthändler (1636), Öl auf Kupfer (47,5 x 58,3 cm ?), Stockholm, Hallwylska Museet, Inv. Nr. B 69.

Herk.: Den Haag, Sammlung H. I. A. Radt van Oldenbarnevelt; Amsterdam, Fr. Muller & Co, April 1902, Losnr. 53 (nach Härting mit falschen Maßangaben); Stockholm, C. U. Pal, Bukowskis; Wilhelmina von Hallwyl, 13. Juli 1904.

Signiert und datiert (unterschiedliche Angaben):

FRANCK. IN A°1636 (Vgl. Härting 1983, Kat. Nr. A 382; Kat Stockholm 1997, S. 89)

FRANCK IN Et F 1636 (Vgl. Härting 1989, Kat. Nr. A 463; Kat. Hamburg 1993, Kat. Nr. IV.20)

FF.ranck/IN:F/A° 1636 (Vgl. R.K.D.)

Es werden auch unterschiedliche Maßangaben benannt, vgl. nachfolgend die Angaben in betreffender Literatur.

Lit./ Abb.: Erwähnt bei Speth-Holterhoff 1957, S. 86; Härting 1983, S. 160 f., Kat. Nr. A382; Härting 1989, S. 66, 85, 374, Kat. Nr. 463; Kat. Hamburg 1993, S. 206, Nr. IV. 20 mit Farbtaf. 45 u. s/w-Abb. 20; Kat. Stockholm 1997, S. 88 f. mit Farbabb. (29 x 40,5 cm); Becker 2005, S. 65–67; R.K.D.-Abb. Nr. 0000081628 (29 x 40,5 cm).

GALLE I., CORNELIS

Kat. 152

◆◆◆ Abb. 151

Pictura mit dem Parisurteil (nach 1610), Kupfergravur (29,4 x 20,1 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Rechts oben (auf der Staffelei) signiert: *CORN. GALLE SCVLP.*

In der Randmitte unter dem Schriftbereich: *N. Lauwers ex.*

In der Randmitte *PICTVRA*

Auf dem Rand ein sechs Zeiler: *Estre IMPVDENT [...] leur science.*

Nach Aegidius Sadeler: Pictura oder weibliche Nackte in einer Malerwerkstatt (1610), Kreide und Tinte auf Papier (13,1 x 8,6 cm), Leiden, Prentenkabinet Universiteit, Inv. Nr. AW 1110.

Lit./ Abb.: Hollstein 1952, S. 61, Nr. 379; Peter-Raupp 1980, S. 224; Limouze 1990, S. 203–205; Healy 1997, S. 157, Abb. 168; Sluijter 2000b, S. 135; Sluijter 2000a, S. 130; Leeftang 2003, S. 203–205.

GOLTZIUS, HENDRICK (1558-1616/17)

Kat. 153

◆◆◆ Abb. 152

Merkur (1611), Öl auf Leinwand (211,5 x 117,5 cm), Haarlem, Frans Hals Museum, Inv. Nr. 471. (Leihgabe Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv. Nr. 42)

Herk.: Haarlem; Auftragsarbeit von Johann Colterman; Hoorn, Jacobsz Wijbo 1671; Horn, Oosthuizen, 1671-1699; Paris, Léon Gauchez, bis 1875; Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, 1875; Dauerleihgabe an das Frans Hals Museum, seit 1917.

Signiert und datiert rechts unten: *HG 1611*

Entstand im Zusammenhang mit dem gleichgroßen Gemälde „Minerva“ (1611) und wurde erst später durch „Herkules“ (207 x 142,5 cm; 1613) zu einer dreigliedrigen Serie ergänzt.

Lit./ Abb.: Moes 1889, S. 149-154; Hirschmann 1916, S. 56 f., 77, Nr. 14, Abb. 3; Kat. Brüssel 1971, S. 161-163, Nr. 37 f.; van Thiel und Bruyn Kops 1984, S. 84–88; Blankert 1985, S. 366; Kat. Amsterdam 1993/1994, Nr. 216; Weber 1993, S. 86 f., Abb. 22; Jongh 1997, S. 35–38; Sluijter 2000b, S. 136–138; Kat. Köln 2002, S. 198 f.; Nr. 8 mit Farbbabb.; Rosenthal 2003, S. 190; Juntunen 2004, S. 260 f.; R.K.D.-Abb. Nr. 0000351168.

Abb. quelle: <http://www.franshalsmuseum.nl/en/collection/collection/search-collection/mercury-329/> (20.08.2014)

HAECHT II., WILLEM VAN (1593-1637)

Kat. 154

Alexander besucht das Atelier des Apelles, Öl auf Holz (77,8 x 114 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: London, Sammlung C. Barwell Coles; London, Christie's, Verst. Sammlung C. Barwell Coles, 1858, Losnr. 19; Belfast, Sammlung Edward Robinson; London, Christie's, Verst. E. Sammlung E. Robinson, 1906, Losnr. 58; Dortmund, Sammlung Josef Cremer; Berlin, Wertheim Versteig. Sammlung J. Cremer, 1929, Losnr. 53; Château de Groussay (Montford-l'Amaury),

Charles de Beistegui, 1957-03.06.1999; Paris, Sotheby's, 02.-06.06.1999, Losnr. 533 (mit Farbabb.); New York, Sotheby's, 28.01.2010, Losnr. 169 (mit Farbabb.).

Signiert unten rechts: *G. V. H.*

Lit./ Abb.: Speth-Holterhoff 1957, S. 107; Schwartz 1996, S. 47, Abb. 7; Költzsch 2000, S. 116 f.; Sluijter 2000a, S. 130; Kat. Dordrecht 2000/ 2001, S. 214; Becker 2005, S. 63, Fn. 155; Andratschke 2010, S. 251 f., Fn. 276, Abb. 628; R.K.D.-Abb. Nr. 0000271311.

Kat. 155

◆◆◆ Abb. 150

Alexander besucht das Atelier des Apelles (1630), Öl auf Leinwand (104,9 x 148,7 cm), Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv. Nr. 266.

Herk.: Antwerpen, Vermächtnis des Malers, bis 1637; Antwerpen, Cornelis van der Geest, 1636-1637, vermacht an August III., König von Polen; Den Haag, Prinz Wilhelm V., 1765-1795.

Signiert unten rechts: *G. V. H.*

Lit./ Abb.: Speth-Holterhoff 1957, S. 104–107; Held 1957, S. 61, Fn. 18; Winner 1962, S. 155; Cast 1981, S. 187–189; Blankert 1985, S. 190; Kuhlmann-Hodick 1989, S. 36, 40, 74, 95; Mai 1992, S. 44 f., Abb. 6; Härtling 1993, S. 107; Broos 1995, S. 56; Schwartz 1996, S. 43-52; Welzel 1997, S. 495–502; Stoichita 1998, S. 262 f.; Sluijter 2000b, S. 135 f.; Werche 2004a, S. 32; Becker 2005, S. 63; Nicholls 2006, S. 34 f., Fn. 84 f.; Sluijter 2007, S. 70; R.K.D.-Abb. Nr. 0000351806.

RUBENS, PETER PAUL (1577-1640)

Kat. 156

◆◆◆ Abb. 153

Opfer im Tempel (1620-1630), Öl auf Holz auf Leinwand übertragen (47,8 x 60,9 cm), London, Courtauld Gallery, The Samuel Courtauld Trust, Inv. Nr. P.1978.PG.371.

Herk.: Sammlung von Antoine Edward Graf Seilern und Aspang (1901-1978).

Das Gemälde steht in engem Zusammenhang mit Adam Elsheimers Gemälde „Il Contento“ (um 1605), Öl auf Kupfer (30,1 x 42 cm), Edinburgh, National Gallery of Scotland.

Lit./ Abb.: Simson 1996, S. 386 f. mit Abb.

Abb.quelle: <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/ddb6f373.html> (14.08.2014)

11.3 TEIL C: Das Parisurteil im Themenkomplex der Peleus-Hochzeit

CORNELISZ. VAN HAARLEM, CORNELIS (1562-1638)

Kat. 157

◆◆◆ Abb. 158

Die Hochzeit von Peleus und Thetis (1592-1593), Öl auf Leinwand (246 x 419 cm), Haarlem, Frans Hals Museum, Inv. Nr. I-51.

Herk.: Haarlem, Prinzenhof, 1593-1804; Den Haag, Nationale Konst-gallerij, 1804-1813; Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv. Nr. 23; Haarlem, Frans Hals Museum, 1913 als Leihgabe des Mauritshuis.

Weder signiert noch datiert. Ein möglicher Grund kann die Verkleinerung in Folge einer Restauration im Jahr 1875 sein, die Leinwand wurde zu diesem Zeitpunkt an der Längsseite um 35 cm reduziert.

Entstand im Zusammenhang der Werke „Der Sündenfall“ (1592), „Der Bethlehemitische Kindermord“ (1591), „Das Wunder von Haarlem“, das besser bekannt ist unter der Bezeichnung „Der Mönch und die Nonne“ (1591).

Lit./ Abb.: Van Mander, *Het Leven*, fol. 293r; Schrevelius 1648, S. 374; Houbraken 1718-1729, Bd. I, S. 33; Moes und van Biema 1909, S. 109, 124, 138, 215; Wedekind 1911, S. VII, 24 f.; Kauffmann 1923, S. 196; Lindeman 1929, S. 224; Baumgart 1944, S. 190; Pigler 1965, S. 94; Grootkerk 1975, S. 64-67; Welu 1980-81, S. 6 f.; Sluijter 1981, S. 58; van Thiel 1981, S. 79; Bosque und Ermakoff 1985, S. 209 mit Farbabb.; van Thiel 1985, S. 81-83; Cavalli-Björkman 1986, S. 52; Lowenthal 1986, S. 46; Bièvre 1988, S. 317 f.; McGee 1991, S. 150-253; Froitzheim-Hegger 1993, S. 110-114; Kloek 1993, S. 17; Healy 1997, S. 176, Fn. 124 f.; van Thiel 1999, S. 35, 83, 97, 104, ab 205, bes. 212 f., 355-357, Nr. 159, Pl. XIII-XIV, Abb. 87 u. 88; Sluijter 2000a, S. 20, 121 f., Abb. 7; Sluijter 2001, S. 43 f.; Bender 2001, S. 91; Kalif 2012, S. 25-36; Rosenthal 2003, S. 172-201; R.K.D.-Abb. Nr. 0000081799.

Abb. quelle: <http://www.franshalsmuseum.nl/en/collection/collection/search-collection/the-wedding-of-peleus-and-thetis-324/> (20.08.2014)

Kat. 158

◆◆◆ Abb. 162

Die Hochzeit von Peleus und Thetis (1597), Öl auf Holz (23,5 x 30 cm), Worcester, Worcester Art Museum, Inv. Nr. 1980.14.

Herk.: Möglicherweise Amsterdam, Sammlung Willem Jacobsz, ab 1604; Den Haag, Rietmulder, 09.04.1778, Losnr. 10 (eingebracht durch Cornelis van Rykevorsel; gekauft von Reyers); Rouen, Sammlung Jaques Monnier, ab 1914; London, Marshall Spink, 1971; London, Robert Noortman Gallery, 1979.

Signiert und datiert: *C.H.1597*

Lit./ Abb.: Welu 1980-81, S. 3–11; McGee 1991, S. 180, 253, Abb. 41; Froitzheim-Hegger 1993, S. 114; van Thiel 1999, S. 88, 116, 173, 194, 353 f., Nr. 155, Pl. 134; Sluijter 2000a, S. 20, Abb. 8; Bender 2001, S. 92; R.K.D.-Abb. Nr. 0000081982.

Abb. quelle: <http://www.codart.nl/images/Publications/Brukenthal/0202CornelisvanHaarlem.jpg> (20.08.2014)

Replik

Kat. 158a

Seine Werkstatt (?): Die Hochzeit von Peleus und Thetis, Öl auf Leinwand (32,5 x 36,5 cm), Sibiu, Muzeul National Brukenthal, Inv. Nr. 202.

Kat. 159

◆◆◆ Abb. 160

Die Hochzeit von Peleus und Thetis (1624), Öl auf Leinwand (122 x 160,5 cm), Verbleib unbekannt.

Herk.: Möglicherweise anonymen Verkauf in Amsterdam, 10.08.1785, Losnr. 132 (gekauft von Wubbels); Frankreich, Privatsammlung; Paris, Jean-Max Tassel, 1992; Brüssel, Jan de Maere, 1995.

Signiert und datiert: *CH 1624*

Lit./ Abb.: Froitzheim-Hegger 1993, S. 115, Fn. 442; van Thiel 1999, S. 138, 145, 163, 354 f., Nr. 158, Pl. XXIX, Abb. 281; Bender 2001, S. 93 mit Verortung „Brüssel; Galleries“; R.K.D.-Abb. Nr. 0000086986.

WTEWAEL, JOACHIM (1566-1638)

Kat. 160

◆◆◆ Abb. 161

Die Hochzeit von Peleus und Thetis (um 1599), Öl auf Kupfer (16 x 21 cm), München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 857.

Herk.: Mannheim, Galerie Schleissheim, 177; München, Alte Pinakothek, seit 1836.

Signatur und Datum auf einem Fass sind unleserlich.

Lit./ Abb.: Kat. München 1973, S. 64; Lowenthal 1986, S. 82 f., A-21 sowie ausführliche Angaben zur Literatur; Froitzheim-Hegger 1993, S. 123–127; Sluijter 2000a, S. 124, Abb. 11; Bender 2001, S. 92.

Repliken

Kat. 160a

Die Hochzeit von Peleus und Thetis, Öl auf Kupfer (21,9 x 29,8 cm), Verbleib unbekannt (New York, Christie's, 12.06.1981, Losnr. 250).

Kat. 160b

Die Hochzeit von Peleus und Thetis, Öl auf Kupfer (?) (65 x 85 cm), Verbleib unbekannt (Paris, M. Benissowitch, 1939).

Kat. 160c

Die Hochzeit von Peleus und Thetis, Verbleib unbekannt (Paris, Wolf, 1941).

Kat. 161

◆◆◆ Abb. 159

Die Hochzeit von Peleus und Thetis (1602), Öl auf Kupfer (31,1 x 41,9 cm), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 174.

Herk.: Möglicherweise Amsterdam, Jan Niquet oder sein Sohn, 1604; Salzdahlum, Herzog Anton Ulrich; erworben durch das Herzog Anton Ulrich Museum, 1776; Frankreich, 1806-1816. Signiert und datiert unten links: *IOACHIM WTE WAEL FECIT ANNO 1602*

Lit./ Abb.: Lindeman 1929, S. 46–49; Sluijter 1981, S. 64, Fn. 14; Klessmann 1983, S. 201 f., Nr. 174; Haak 1984, S. 172, Abb. 356; Sluijter-Seiffert 1984, S. 131; Lowenthal 1986, S. 20, 22, 46-48, 68, 100 f., Nr. A-20. Pl. 31 u. Abb. VII mit weiterer Literatur vor 1929; Froitzheim-Hegger 1993, S. 133-137, 139; Kloek 1993, S. 22; Sluijter 2000a, S. 20, 123, Abb. 10; Bender 2001, S. 92; R.K.D.-Abb. Nr. 0000378779.

Kat. 162

◆◆◆ Abb. 6

Die Hochzeit von Peleus und Thetis (1612), Öl auf Kupfer (36,5 x 42 cm), Wiliamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, Inv. Nr. 1991.9.

Herk.: 1991 durch das Museum erworben.

Lit./ Abb.: Lowenthal 1995, S. 76, Abb. 46; Kern 1996, S. 24 mit Abb.; Bender 2001, S. 92; Roberts 2013, S. 96 f. mit Abb.

12 Abbildungskatalog



Abb. 1: Marcantonio Raimondi nach Raffael: Parisurteil (um 1517) nach Raffaels verlorener Zeichnung von 1515, Kupferstich (29,9 x 43,6 cm).



Abb. 2: Frans Floris: Parisurteil (1550-1561), Öl auf Holztafel (134,5 x 188 cm), St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. 6093.



Abb. 3: Lucas de Heere: Parisurteil (um 1575), Öl auf Holztafel (93 x 134 cm), Wien, Dorotheum 16.03.1981, Losnr. 342.



Abb. 4: Abraham Bloemaert: Parisurteil (1591-1593), schwarze Kreide und Zeichenstift auf Papier (40,5 x 51,5 cm), Toronto, Art Gallery of Ontario, Inv. Nr. 84/ 37.



Abb. 5: Claes Moeyaert: Parisurteil (1650), Öl auf Holz (62 x 83 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 6: Joachim Wtewael: Die Hochzeit von Peleus und Thetis (1612), Öl auf Kupfer (36,5 x 42 cm), Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, Inv. Nr. 1991.9.



Abb. 7: Frans Wouters: Parisurteil (um 1650), Öl auf Kupfer (46,3 x 65,4 cm),
Verbleib unbekannt.



Abb. 8: Giulio Romano: Parisurteil (1530er), Fresko, Mantua, Palazzo del Tè, Sala di Ovidio.



Abb. 9: Vita triplex (1320). Aus Anonym: *Ovid moralisé*. Rouen, Bibliothèque municipale, MS 1044.



Abb. 10: Parisurteil (1320). Aus Anonym: *Ovid moralisé*. Rouen, Bibliothèque municipale, MS. 1044.

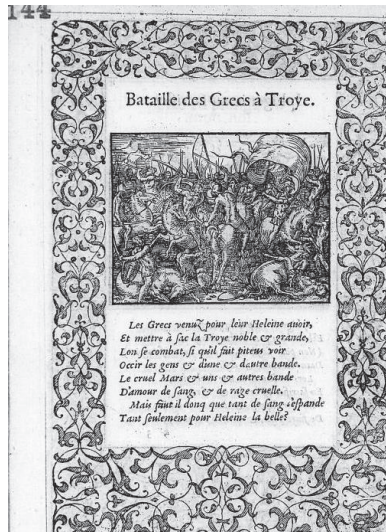


Abb. 11: Aneau: *La Métamorphose d'Ovide figurée*, Der Trojanische Krieg, Lyon 1557, fol. 144v (?).

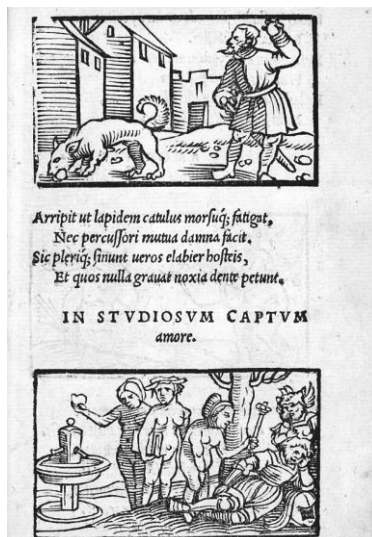
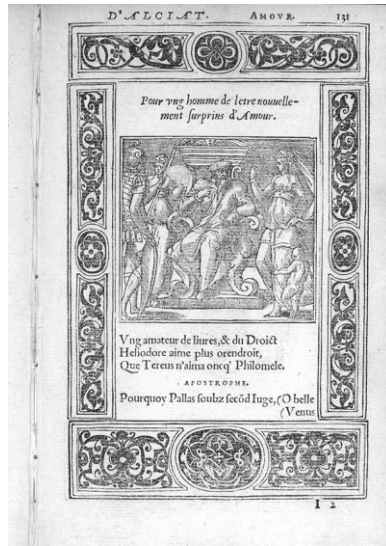
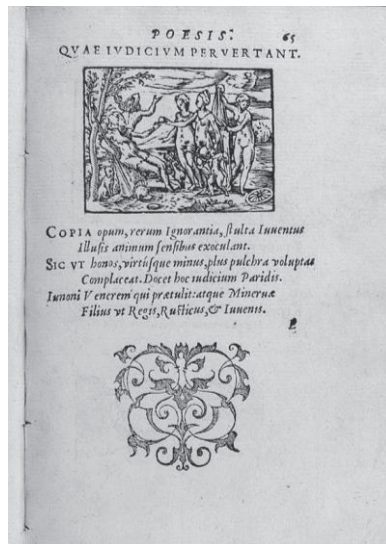


Abb. 12: Alciati: *Liber Emblematum*. In studiosum captum amore. Augsburg 1531, fol. 37v.

Abb. 13: Alciati: *Liber Emblematum*. Lyon 1549, fol. 131r.Abb. 14: Aneau: *Picta Poesis. Quae Iudicium Pervertant*. Lyon 1552, fol. 65r.

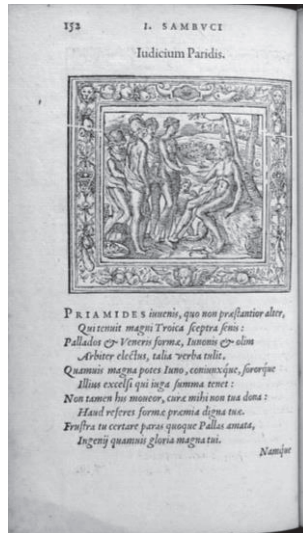


Abb. 15: Sambucus: *Emblemata*. Iudicium Paridis. Antwerpen 1564, fol. 152v.

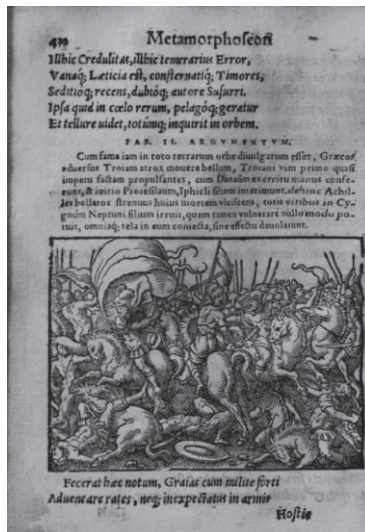


Abb. 16: Micyllus: Pub. Ovidii Nasonis *Metamorphoseon* libri XV. 12. Conflictus inter Graeces et Troianos. Frankfurt 1563, fol. 430v.



Abb. 21: Gerard de Jode: Die Entführung der schönen Helena (Mitte 16. Jahrhundert), Kupferstich (20,9 x 29,4 cm), Harvard, Art Museum, Inv. Nr. M26636.

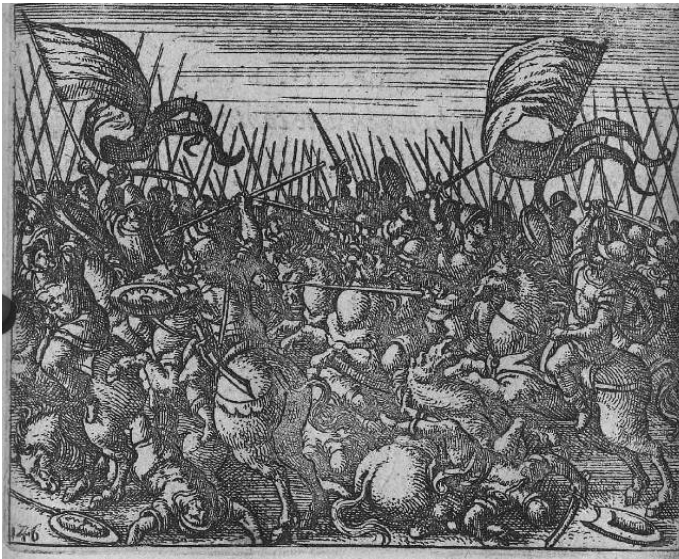


Abb. 22: Van der Borcht: *Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Der Trojanische Krieg. Antwerpen 1591, fol. 146v.



Abb. 23: Crispijn de Passe I.: *Metamorphoseoon Ovidianarum*. Urteil des Paris. Köln 1607, 2. Auflage, fol. 106.



Abb. 24: Tempesta: *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum*. Graecorum Troianorumque concursus. Antwerpen 1606, fol. 113.



Abb. 25: Paristraum (ca. 1370). Aus Guido de Columna: *Historia destructionis Troiae*. Madrid, Biblioteca Nacional, MS 17805, fol. 38r. (Manuskript M)



Abb. 26: Salomon Savery: Theaterbühne von der neuen Schouwburg in Amsterdam (1658), Stich, teilweise eingefärbt (51,3 x 72,9 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-81.613. Mit Hervorhebung der Platzierung des Parisurteils.

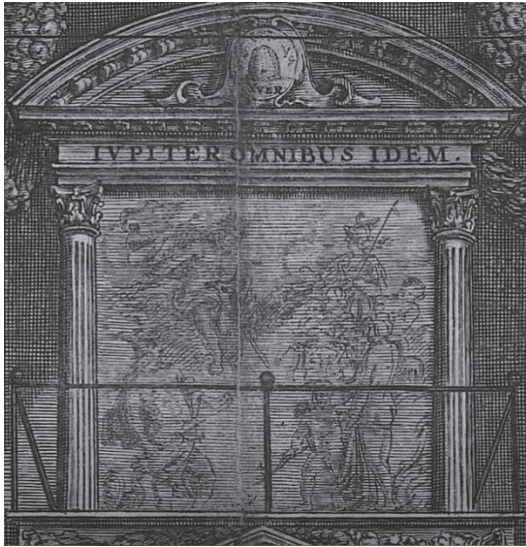


Abb. 26.1: Detail: Claes Moeyaert: Parisurteil.



Abb. 27: Hans Ewouts: Allegorie des Triumphes der Königin Elisabeth I. über Venus, Juno und Minerva (1569), Öl auf Eichenholz (62,9 x 84,4 cm), Royal Collection, Hampton Court Palace, Inv. Nr. 403446.



Abb. 28: Florentinisch: Parisurteil, Holz-Desco (ø 69 cm), Florenz, Museo del Bargello, Corrand Collection, Inv. Nr. 2026.



Abb. 29: Detail: Römischer Sarkophag: Das Parisurteil und die Rückkehr der Göttinnen zum Olymp (verm. 2. Jahrhundert v. Chr.), Marmor, Rom, Villa Medici.

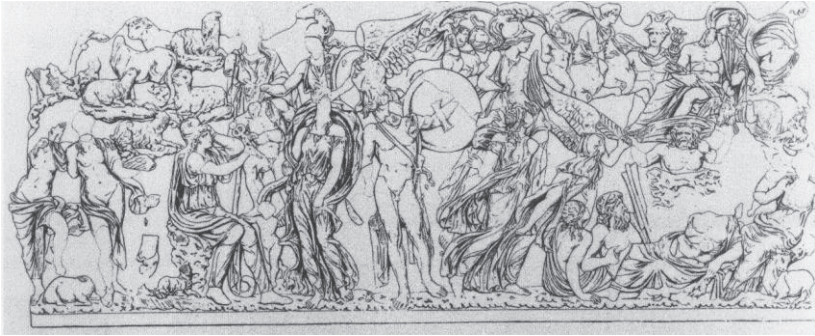


Abb. 30: Rekonstruierende Zeichnung des Villa Medici-Sarkophags nach Karl Robert.



Abb. 31: Detail: Römischer Sarkophag: Parisurteil (verm. 2. Jahrhundert v. Chr.), Marmor, Rom, Villa Doria Pamphili.



Abb. 32: Luca Penni: Parisurteil (erste Hälfte des 16. Jahrhunderts), Gouache, Paris, Louvre, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1395.



Abb. 33: Giorgio Ghisi nach Giovanni Battista Bertani: Parisurteil (1555), Kupferstich (39,8 x 52,8 cm), Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. Nr. BdH 3708 (PK).



Abb. 34: Nach Giorgione: Parisurteil, Öl auf Leinwand (52,5 x 67,5 cm), zerstört, ehemals Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 187.



Abb. 35: Domenico Campagnola: Parisurteil (24,8 x 20 cm), Feder und braune Tinte, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 5519.



Abb. 36: Carletto Caliori: Parisurteil (um 1595), Öl auf Leinwand (101,6 x 116,6 cm), Washington, National Gallery of Art, Kress Collection (als Leihgabe an die Bucknell University, Lewisburg, Pennsylvania), Inv. Nr. K1078X und BL-88.



Abb. 37: Raffaels Werkstatt: Parisurteil nach seinem Entwurf, Rom, Vatikanpalast, Stanza della Segnatura.



Abb. 38: Giulios Werkstatt: Parisurteil nach seinem Fresko (69 x 120 cm), Verona, Castelvecchio Museum, Inv. Nr. 1082, ehemals Mantua, Palazzo Torelli.



Abb. 39: Francesco Raibolino, genannt Francia: Parisurteil (um 1505), Pinselzeichnung mit nachgetragenen Federumrissen auf Pergament (31 x 25,9 cm), Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv Nr. 4859.



Abb. 40: Meister der weiblichen Halbfiguren: Parisurteil (1532), Öl auf Holztafel (10 x 15,5 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 3255.



Abb. 41: Jan Gossart: Paristraum (1500-1532), Zeichnung (19,3 x 27,7 cm), New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. KKS7387.



Abb. 42: Meister mit den Bandrollen: Paristraum (um 1470), Kupferstich (23,2 x 31,8 cm), Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. DG1926/932.



Abb. 43: Matthias/ Mathis Gerung (teilweise Monogrammist PG): Paristraum (1536), Öl auf Leinwand (48,8 x 32 cm), Chicago, The Art Institute, Collection Charles and Mary Worcester, Inv. Nr. 1940.935.



Abb. 44: Maerten van Heemskerck: Landschaft mit dem Raub der Helena (1535/ 1536), Öl auf Leinwand (147,3 x 385,5 cm), Baltimore, The Walters Art Gallery, Inv. Nr. 37 656. Mit Hervorhebung der Verortung des Parisurteils.



Abb. 45: Maerten van Heemskerck: Parisurteil (1545-1550), Öl auf Holztafel (40,3 x 79 cm), Amsterdam, Miep and Loek Brons Collection.



Abb. 46: Maerten van Heemskerck: Parisurteil (1550-55), Öl auf Holztafel (26,2 x 33,6 cm), Verbleib unbekannt. (sogenanntes Feigen Bild)



Abb. 47: Nachfolger von Heemskerck: Parisurteil (1525-1575), Öl auf Holztafel (46 x 52 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 48: Frans Floris: Parisurteil (um 1548), Öl auf Holztafel (120 x 160 cm), Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GK 1001.



Abb. 49: Balthasar van den Bos: Parisurteil nach Perino del Vaga (?) oder Fiorentino Rosso (?) (1553), Stich (27,5 x 38,7 cm), London, The British Museum, Inv. Nr. 1925,0511.2.



Abb. 50: Perino del Vaga: Sitzende Helden (1530-1531), Fresko, Genua, Palazzo Doria, Loggia degli Eros.



Abb. 51: Lambert Lombart: Parisurteil (um 1550), Zeichnung (6,3 x 17,6 cm), Liege, Musée l' Art Wallon, Inv. Nr. 510.



Abb. 52: Lambert Sustris: Parisurteil (1550er Jahre), Öl auf Leinwand (35 x 156 cm), Turin, Galleria Sabauda, Inv. Nr. 562 a.



Abb. 53: Bartholomeus Spranger: Parisurteil (nach 1575), Zeichnung (16 x 27,9 cm), Prag, Nationalmuseum, Inv. Nr. K 1132 (recto).



Abb. 56: Anonym: Parisurteil nach De Heere (nach 1575), Zeichnung (33,5 x 23,6 cm), München, Staatliche Graphische Sammlungen, Inv./ Kat. Nr. 1987:21 (verso).



Abb. 57: Anthonie Blocklandt van Montfoort: Parisurteil (um 1570), Grisaille (30 x 42,5 cm), Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. RF. 1989-10.

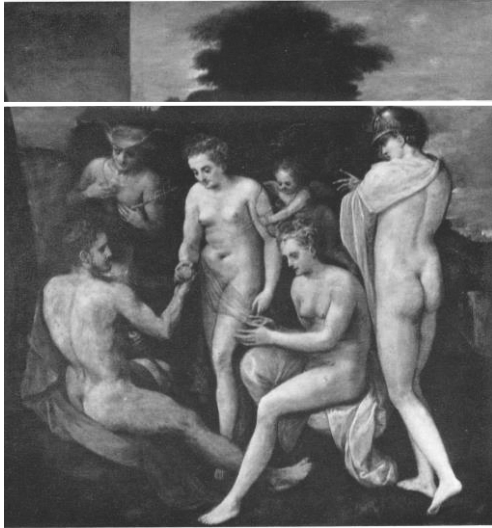


Abb. 58: Anthonie Blocklandt van Montfoort: Parisurteil (um 1570), Öl auf Holztafel (126 x 117 cm), Amsterdam, Instituut Collectie Nederland, Inv./ Kat. Nr. NK 1783. Mit Markierung der nachträglichen Erweiterung.



Abb. 59: Jacob de Backer: Parisurteil (1590er), Öl auf Leinwand (105 x 153 cm), Böhmisches Krumau, Schloss Krumau, Inv. Nr. 3626.



Abb. 60: Nachfolger von Spranger: Parisurteil (um 1600), aquarellierte Zeichnung (ø 38,8 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 61: Meister B (De Backer?): Parisurteil (1576), Zeichnung, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 19.305.



Abb. 62: Jacob de Backer (?): Parisurteil (1570er), Öl auf Leinwand (121,3 x 165,4 cm), Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1961.9.80.



Abb. 63: Hans Speckhaert: Parisurteil, Zeichnung (24 x 35,3 cm), Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv./ Kat. Nr. 3292.



Abb. 64: Crispijn de Passe I. oder seine Werkstatt: Parisurteil nach Crispijn van den Broecks Gemälde von 1575 (1600), Stich (19,5 x 23,2 cm), Rotterdam, Prentenkabinet Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. Nr. RP-P-2003-48.



Abb. 65: Hendrick de Clerck (?): Parisurteil (um 1600), Öl auf Holz (51 x 68 cm), Verbleib unbekannt.

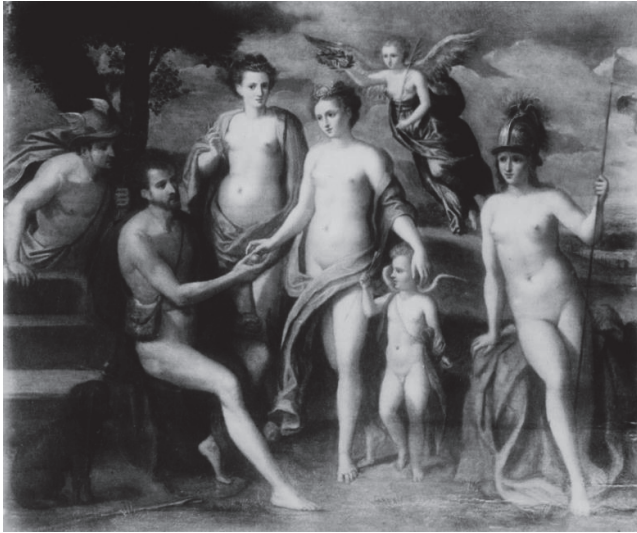


Abb. 66: Hendrick de Clerck: Parisurteil, Öl auf Holz (47 x 50 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 67: Johann Rottenhammer: Parisurteil (1597), Öl auf Kupfer (31 x 37 cm), Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 964.

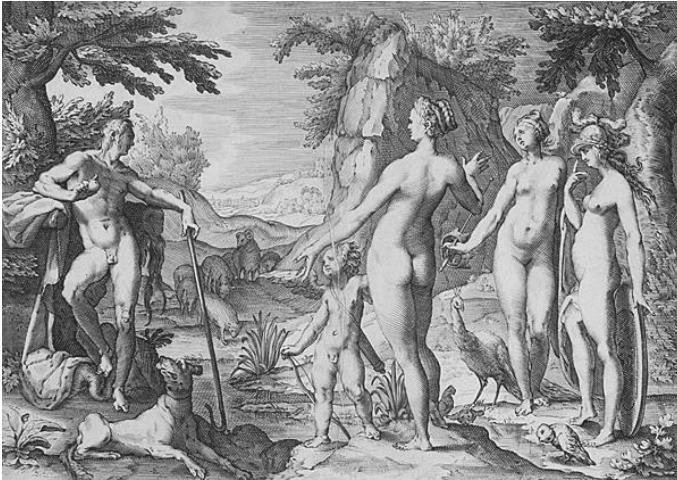


Abb. 68: Nicolaes Jansz. van Clock: Parisurteil nach einem verlorenen Gemälde Van Manders von vermutlich 1589 (1600), Stich (19 x 25,4 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-BI-5901.



Abb. 69: Umkreis Van Veens: Parisurteil (um 1580), Öl auf Leinwand (77,5 x 80,7 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 70: Joos de Momper II.: Öde Berglandschaft mit dem Urteil des Paris (um 1600), Öl auf Holz (46 x 70 cm), Zürich, Koller Galerie.



Abb. 71: Hendrick de Clerck: Parisurteil, Öl auf Leinwand (79 x 114 cm), Graz, Landesmuseum Joanneum, Inv. Nr. 126.



Abb. 72: Hendrick de Clerck: Parisurteil, Öl auf Holz (72 x 106 cm), Verbleib unbekannt.

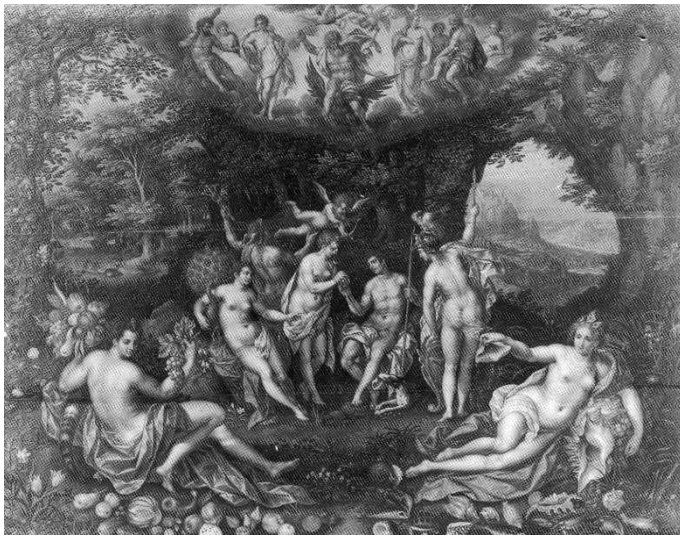


Abb. 73: Hendrick de Clerck: Parisurteil (um 1600), Öl auf Eichenholz (30 x 36 cm), Dessau, Staatliches Museum Schloss Mosigkau, Inv. Nr. 9.



Abb. 74: Angebliche Rubens' Kopie/ Hendrick van Balen I.: Parisurteil (1625), Öl auf Holz (42,4 x 54,8 cm), Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Klassik Stiftung Weimar/Museen, Inv.-Nr. GGe/00480.



Abb. 75: Peter Paul Rubens: Parisurteil (um 1600), Öl auf Eichenholz (133,9 x 174,5 cm), London, National Gallery, Inv. Nr. 6379.



Abb. 76: Peter Paul Rubens: Parisurteil (um 1606), Öl auf Kupfer (32,5 x 43,5 cm), Wien, Akademie der Künste, Inv. Nr. 644.



Abb. 77: Peter Paul Rubens: Parisurteil (um 1610), Öl auf Holz (89 x 114,5 cm), Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. 1731.



Abb. 78: Rubens' Werkstatt oder er selbst: Parisurteil (1600-1605), Öl auf Eichenholz (67 x 78 cm), Privatbesitz.



Abb. 79: Peter Paul Rubens: Parisurteil (um 1635), Öl auf Holz, (144,8 x 193,7 cm), London, National Gallery, Inv. Nr. 194.



Abb. 80: Rubens' Werkstatt: Parisurteil, Öl auf Eichenholz (49 x 63 cm), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 962B.



Abb. 81: Peter Paul Rubens: Parisurteil (1639), Öl auf Holz (199 x 379 cm), Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. 1669.



Abb. 82: Hendrick van Balen I.: Parisurteil (1608), Öl auf Kupfer (42,2 x 52,7 cm), Sibiu, Muzeul National Brukenthal, Inv. Nr. 48.



Abb. 83: Hendrick van Balen I.: Parisurteil, Öl auf Kupfer (19 x 24 cm), Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Inv. Nr. 469.



Abb. 84: Hendrick van Balen I. mit Jan Brueghel I.: Parisurteil (1605-1608), Öl auf Kupfer (24,8 x 36,5 cm), Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 416.

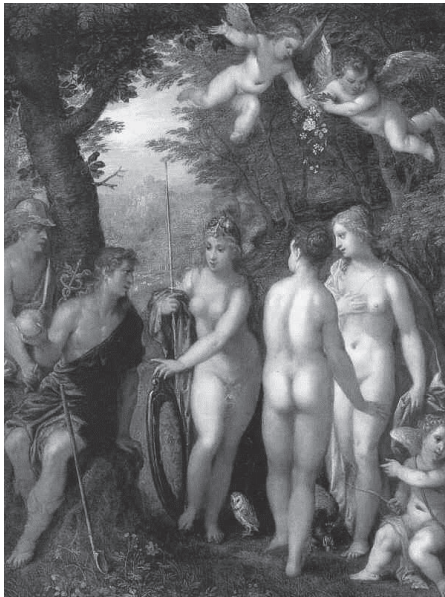


Abb. 85: Hendrick van Balen I. mit Jan Brueghel I.: Parisurteil (1600), Öl auf Kupfer (25 x 19,3 cm), Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. B204.



Abb. 86: Hendrick van Balen I.: Parisurteil, Öl auf Kupfer (27 x 20 cm), Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Inv. Nr. 468.



Abb. 87: Pieter de Jode I.: Parisurteil (um 1600), Tinte auf braunem Papier (ø 17,6 cm), New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 2002.81.



Abb. 88: Gerard ter Borch I.: Parisurteil (1626), Pinsel und Zeichenstift auf Papier, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1887-A-855.



Abb. 89: Jan Boeckhorst: Parisurteil, Öl auf Leinwand (liegendes Oval, 58 x 68 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 90: Crispijn de Passe II. mit Michel le Blon: *Malum tu cape pulchra Venus* (1620), Amsterdam, Universitätsbibliothek, Inv. Nr. 2008 E 3.



Abb. 91: Anthonis van Dyck: *Parisurteil* (um 1625), Tinte auf Papier (20,5 x 30,1 cm), Amsterdam, Museum Fodor, Inv. Nr. 598A.



Abb. 92: Jacob Jordaens: Parisurteil (um 1620), Öl auf Leinwand (87,6 x 113 cm), Miami, Lowe Art Museum, Inv. Nr. 61.046.000.



Abb. 93: Cornelis van Haarlem: Parisurteil (1628), Öl auf Holz (40 x 52 cm), Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. Nr. 5156.

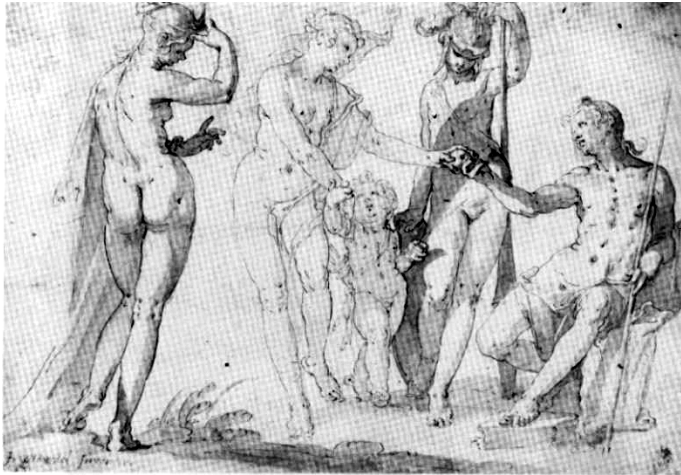


Abb. 94: Joachim Wtewael: Parisurteil, grau-braune Tinte, getüncht (19 x 27,5 cm), Privatsammlung.



Abb. 95: Nicolaes Pietersz. Berchem: Parisurteil (um 1650), Kreide auf Papier (20,5 x 29,3 cm), Bremen, Kunsthalle, Inv. Nr. 2023.



Abb. 96: Abraham Bloemaert: Parisurteil (1591-1593), schwarze Kreide und Zeichenstift auf Papier (19,5 x 25,6 cm), Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 20482.



Abb. 97: Abraham Bloemaert: Parisurteil (um 1600), Öl auf Leinwand (73,5 x 97,5 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 98: Anonym: Parisurteil (17. Jahrhundert), Zeichenstift und Pinsel auf Papier (20,4 x 27,9 cm), Moskau, Puschkin Museum, Inv. Nr. 13545.



Abb. 99: Abraham Bloemaert: Parisurteil (15,9 x 21,1 cm), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 262.



Abb. 100: Joachim Wtewael: Parisurteil, Tinte, bräunlich-grau laviert (15,9 x 21 cm), Oslo, Nationalgalerie, Inv. Nr. B. 15593.



Abb. 101: Joachim Wtewael: Parisurteil (1602), Öl auf Kupfer (15,4 x 20,5 cm), Cleveland, Museum of Art, Inv. Nr. 84.14.



Abb. 102: Paulus Willemsz. van Vianen: Parisurteil (ca. 1607), Stift und braune Tinte, rote und schwarze Waschung (ø 16,2 cm), Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. M 705.



Abb. 103: Joachim Wtewael: Parisurteil, Öl auf Holz (15 x 20 cm), Waddeson Manor, Sammlung J. A. de Rothschild.



Abb. 104: Joachim Wtewael: Parisurteil (1615), Öl auf Holz (59,8 x 79,2 cm), London, National Gallery, Inv. Nr. 6334.



Abb. 105: Hendrick Goltzius nach Spranger: Die Hochzeit von Amor und Psyche (1587), Stich (43,5 x 86,1 cm), Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv./ Kat. Nr. RP-P-1881-A-4866X.



Abb. 106: Joachim Wtewael oder nach ihm: Parisurteil (um 1615), Öl auf Holz (81 x 104 cm), Deutschland, Privatsammlung.



Abb. 107: Joachim Wtewael: Adam und Eva (1610-1615), Öl auf Kupfer (38,4 x 30,1 cm), Privatsammlung.



Abb. 108: Cornelis van Haarlem: Parisurteil (1597), Öl auf Holz (42 x 64 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 109: Cornelis van Haarlem: Parisurteil (1608), Öl auf Leinwand (54 x 74 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 110: Cornelis van Haarlem: Parisurteil (1624), Öl auf Holz (26 x 33 cm), Verbleib unbekannt. Mit Markierung der nachträglichen Ergänzung.

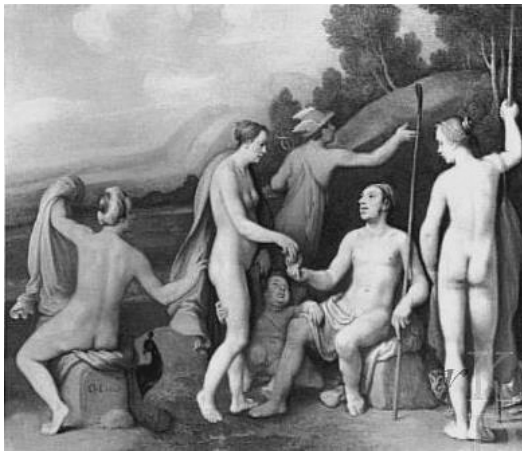


Abb. 111: Cornelis van Haarlem: Parisurteil (1636), Öl auf Holz (46,5 x 58 cm), Amsterdam, Christie's.



Abb. 112: Paulus Moreelse: Parisurteil (1631), Öl auf Holz (49 x 95 cm), Milwaukee, The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University.



Abb. 113: Nicolaes Berchem: Parisurteil (um 1650), Öl auf Holz (90 x 114 cm), Vaduz, Sammlung Liechtenstein.



Abb. 114: Pieter Codde: Parisurteil, Öl auf Holz (25 x 40 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 115: Pieter Codde: Parisurteil (1635), Öl auf Holz (42 x 55,5 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 116: Abraham Bloemaert: Parisurteil (1636), Öl auf Leinwand (93 x 122 cm), Privatsammlung.



Abb. 117: Abraham Bloemaert?: Parisurteil (1636), schwarze Kreide auf Papier (9,1 x 11,8 cm), Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. N448a (26223).



Abb. 118: Moses van Uyttenbroeck: Parisurteil (1626), Öl auf Eichenholz (37,5 x 39 cm), Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 190.



Abb. 119: Christoffel Pierson: Parisurteil, Öl auf Leinwand (272 x 189 cm), London, Chaucer Fine Arts.



Abb. 120: Jan Baptist de Gheyn: Parisurteil (1689), Öl auf Leinwand (75 x 95,5 cm), Den Haag, Privatsammlung.



Abb. 121: Salomon de Bray: Juno, Minerva, Venus und Amor (1624), Öl auf Leinwand (82 x 105 cm), Südamerika, Privatbesitz.



Abb. 122: Jacob Pynas: Landschaft mit dem Urteil des Paris (1624), Paris, Musée du Louvre, Arts de graphiques, Inv. Nr. RF 5573.



Abb. 123: Dirck Dalens I.: Waldlandschaft mit dem Parisurteil (um 1650), Öl auf Holz (45,3 x 60,5 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 124: Ferdinand Bol: *Portrait historié* von Wigbold Slicher, Elisabeth Spiegel und ihrem Sohn (?) als Paris, Venus und Amor (1656), Öl auf Leinwand (118 x 157 cm), Dordrecht, Dordrechts Museum, Inv. Nr. DM-953-471.



Abb. 125: Cornelis van Poelenburgh mit Jan Both: *Landschaft mit dem Parisurteil* (um 1650), Öl auf Leinwand (97 x 129 cm), London, National Gallery, Inv. Nr. 209.



Abb. 126: Cornelis van Poelenburgh: Parisurteil (um 1650), Öl auf Kupfer (29,7 x 38,3 cm), Kassel, Staatliche Kunstsammlung, Inv. Nr. Inv. Nr. 199.



Abb. 127: Cornelis van Poelenburgh: Parisurteil, Öl auf Kupfer (25,3 x 35 cm), Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. P.46.1.378.



Abb. 128: Cornelis van Poelenburgh: Parisurteil, Öl auf Holz (31,9 x 25,8 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 129: Poelenburgh-Schule: Parisurteil, Öl auf Holz (26 x 39 cm), Weston Park, Verz. Earl of Bradford.



Abb. 130: Abraham van Cuylenborch: Arkadische Landschaft mit dem Parisurteil (um 1635), Öl auf Holz (38,8 x 51,3 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 131: Daniel Vertangen: Landschaft mit dem Parisurteil (um 1650), Öl auf Leinwand (59,7 x 77,5 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 132: Daniel Vertangen: Parisurteil (um 1650), Öl auf Leinwand (48,2 x 55,8 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 133: Im Umkreis von Jan Bruegel II: Landschaft mit dem Parisurteil (1616-1635), Öl auf Holz (53,5 x 85 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 134: Gerard Hoet I.: Parisurteil (um 1700), Öl auf Leinwand (38 x 48,5 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 135: Gerard Hoet I.: Parisurteil (um 1700), Öl auf Holz (41,3 x 54,6 cm), Stourhead (GB), Wiltshire, Inv. Nr. 732365.



Abb. 136: Gerard Hoet I.: Parisurteil (um 1700), Öl auf Holz (37,5 x 46,4 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 137: Gerard Hoet I.: Arkadische Landschaft mit dem Parisurteil, Öl auf Holztafel (19 x 25,3 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 138: Jan van Bijlert: Parisurteil (um 1650), Öl auf Holz (21 x 31,1 cm),
Verbleib unbekannt.



Abb. 139: Gerard de Lairesse mit Paul Pynacker: Parisurteil (1665-1668), Öl auf Leinwand
(197 x 308 cm), Wiltshire, Corsham Court.



Abb. 140: Cornelis van Poelenburgh: Landschaft mit Diana und Callisto, Öl auf Holztafel (53,5 x 81,5 cm), St. Petersburg, Eremitage.



Abb. 141: Cornelis van Poelenburgh: Parisurteil, Öl auf Holz (26 x 23,9 cm), Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Inv. Nr. 416.

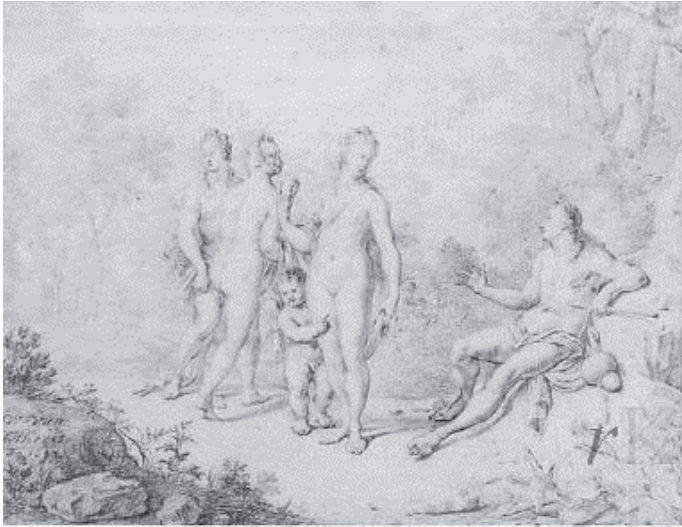


Abb. 142: Willem van Mieris: Parisurteil (1692), schwarze Kreide auf Pergament (14,6 x 18,7 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 143: Willem van Mieris: Parisurteil (1693), Gouache auf Pergament (17,3 x 20 cm), Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Inv. Nr. PK 6915.



Abb. 144: Ausschnitt aus Willem van Mieris: Parisurteil (1705), Öl auf Holz (54,8 x 71,5 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 145: Willem van Mieris: Venus und Paris (1717), Öl auf Leinwand auf Holz (13,8 x 17,3 cm), Dresden, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1776.



Abb. 146: Brueghel I. und Rubens in Zusammenarbeit weiterer Künstler Antwerpens:
Die Allegorie des Gesichts- und Geruchssinns (1617/ 1618), Öl auf Leinwand (175 x 263 cm),
Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. 1403.



Abb. 146.1: Detail: Rubens: Parisurteil.



Abb. 147: Gonzales Coques in Zusammenarbeit weiterer Künstler Antwerpens: Kunstkammer des Anton van Leyen (1671), Öl auf Leinwand (176 x 210,5 cm), Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv. Nr. 238.



Abb. 147.1: Detail: Theodor Boeyermans: Parisurteil.



Abb. 148: Nachfolger von Rubens: Das sogenannte Wilhelmsche Parisurteil, Öl auf Eichenholz (49,5 x 65 cm), Norwegen, Privatsammlung.

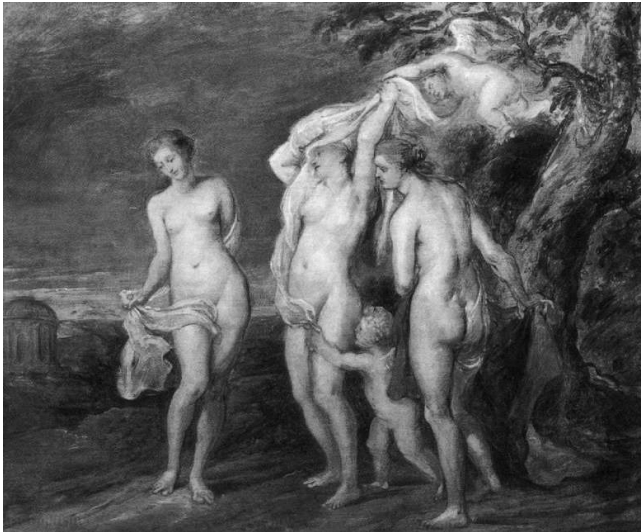


Abb. 149: Antonius van Dyck: Die Göttinnen entkleiden sich (1625), Öl auf Leinwand, England (?), Privatsammlung.



Abb. 150: Willem van Haecht: Alexander besucht das Atelier des Apelles (1630), Öl auf Leinwand (104,9 x 148,7 cm), Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv. Nr. 266.



Abb. 151: Cornelis Galle I.: Pictura mit dem Parisurteil (nach 1610), Kupfergravur (29,4 x 20,1 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

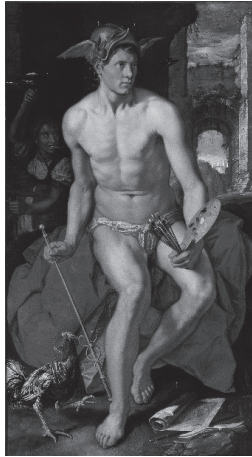


Abb. 152: Hendrick Goltzius: Merkur (1611), Öl auf Leinwand (211,5 x 117,5 cm), Haarlem, Frans Hals Museum, Inv. Nr. 471.



Abb. 153: Peter Paul Rubens: Opfer im Tempel (1620-1630), Öl auf Holz auf Leinwand übertragen (47,8 x 60,9 cm), London, Courtauld Gallery, The Samuel Courtauld Trust, Inv. Nr. P.1978.PG.371.



Abb. 154: Adam Elsheimer: Il Contento (um 1605), Öl auf Kupfer (30,1 x 42 cm), Edinburgh, National Gallery of Scotland.



Abb. 155: Frans Francken II.: Der Mensch, der sich zwischen Tugend und Laster entscheiden muss (1636), Öl auf Holz (142 x 210,8 cm), London, Johnny Van Haeften, 2013.



Abb. 156: Frans Francken II.: Ein Besuch beim Kunsthändler (1636), Öl auf Kupfer (47,5 x 58,3 cm ?), Stockholm, Hallwylska Museet, Inv. Nr. B 69.



Abb. 157: Frans Francken II.: Das Kabinett eines Kunstsammlers (1635/ 1636), Öl auf Eichenholz (58,5 x 87,5 cm), Mannheim, Museum Zeughaus, Inv. Nr. 58.



Abb. 158: Cornelis van Haarlem: Die Hochzeit von Peleus und Thetis (1592-1593), Öl auf Leinwand (246 x 419 cm), Haarlem, Frans Hals Museum, Inv. Nr. I-51.



Abb. 159: Joachim Wtewael: Die Hochzeit von Peleus und Thetis (1602), Öl auf Kupfer (31,1 x 41,9 cm), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 174.



Abb. 160: Cornelis van Haarlem: Die Hochzeit von Peleus und Thetis (1624), Öl auf Leinwand (122 x 160,5 cm), Verbleib unbekannt.



Abb. 161: Joachim Wtewael: Die Hochzeit von Peleus und Thetis (um 1599), Öl auf Kupfer (16 x 21 cm), München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 857.



Abb. 162: Cornelis van Haarlem: Die Hochzeit von Peleus und Thetis (1597), Öl auf Holz (23,5 x 30 cm), Worcester, Worcester Art Museum, Inv. Nr. 1980.14.



Abb. 163: Abraham Bloemaert: Die Hochzeit von Peleus und Thetis (1638), Öl auf Leinwand (195 x 164,5 cm), Den Haag, Mauritshuis, Inv. / Kat. Nr. 17.



Abb. 164: Bartholomeus van der Helst: Venus nimmt den Parisapfel an (1664),
Öl auf Leinwand (106 x 86 cm), Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille, Inv./ Kat. Nr. 253.

13 Abbildungsverzeichnis

Die Abbildungsquellen jener Darstellungen, die im Fließtext mit einer Katalognummer versehen sind, sind im Werkkatalog durch Unterstreichung hervorgehoben beziehungsweise gesondert unter "Abb.quelle" aufgeführt.

Deckblatt

Ausschnitt aus Abb. 88 (Kettering 1988, S. 70 f.; GSr 93).

Abb. 1

<http://sammlungenonline.albertina.at/#ee088fe8-c74b-4397-8898-7697b4742977> (14.08.2014)

Abb. 2; 3; 46; 47; 56; 58; 69; 163; 164

R.K.D.-Abb. Nr. 0000115870; R.K.D.-Abb. Nr. 1001090374; R.K.D.-Abb. Nr. 0000135177; R.K.D.-Abb. Nr. 0000028016; R.K.D.-Abb. Nr. 0000169198; R.K.D.-Abb. Nr. 0000012423; R.K.D.-Abb. Nr. 0000258416; R.K.D.-Abb. Nr. 0000351769; R.K.D.-Abb. Nr. 0000002870.

Abb. 8

Hartt 1981, Abb. 174.

Abb. 9; 29; 31; 34; 36; 51; 52; 61; 62; 67

Healy 1997, Abb. 13; Abb. 3; Abb. 4; Abb. 23A; Abb. 26; Abb. 46; Abb. 58; Abb. 59; Abb. 60; Abb. 57.

Abb. 10

Hinz 1987, S. 142.

Abb. 11

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r/f148.item> (14.08.2014)

Abb. 12

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm19-D6r> (14.08.2014)

Abb. 13

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm33-i2r> (14.08.2014)

Abb. 14

http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm96_e1r (14.08.2014)

Abb. 15

http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm947_k4v (14.08.2014)

Abb. 16

Digitale Bibliothek, Bayerische Staatsbibliothek (BSB), München: urn:nbn:de:12-bvb11080-5.

Abb. 17

Digitale Bibliothek, Bayerische Staatsbibliothek (BSB), München:
um:nbn:de:bvb:12-bsb00087825-7.

Abb. 18

Digitale Bibliothek, Bayerische Staatsbibliothek (BSB), München:
um:nbn:de:bvb:12-bsb00087854-7.

Abb. 19

O'Dell-Franke 1977, S. 92; d. 24.

Abb. 20

Heitz 1896, S. 126; Taf. XIV.

Abb. 21

<http://www.harvardartmuseums.org/art/47603> (18.08.2014)

Abb. 22

<http://www.calameo.com/read/0003080482a078af5d18d> (18.08.2014)

Abb. 24

<http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/AMICO~1~1~57618~68911?qvq=w4s:/who/Tempesta,Antonio/what/Prints/where/European/SouthernEuropean/when/1699;lc:AMICO~1~1&mi=120&trs=173> (18.08.2014)

Abb. 25

Buchthal 1971, Pl. 34a.

Abb. 27

<http://www.royalcollection.org.uk/collection/403446/elizabeth-i-and-the-three-goddesses>
(18.08.2014)

Abb. 28

<http://www.akg-images.de/archive/Das-Urteil-des-Paris-2UMDHUKLDSRC.html>
(20.08.2014)

Abb. 30

Robert 1919, Abb. 267.

Abb. 32

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/11/2034-Le-Jugement-de-Paris-max>
(18.08.2014)

Abb. 33

[http://collectie2008.boijmans.nl/nl/work/BdH%203708%20\(PK\)](http://collectie2008.boijmans.nl/nl/work/BdH%203708%20(PK)) (14.08.2014)

Abb. 35

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7881-Jugement-de-Paris-max> (18.08.2014)

Abb. 37

Pfeiffer 1975, Abb. 10.

Abb. 38

Marinelli 1985, Abb. 1.

Abb. 39

<http://sammlungenonline.albertina.at/#5ebb844b-77be-451d-8b90-32d50108e9a8> (14.08.2014)

Abb. 40

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=Meester+van+de+Vrouwelijke+Halffiguren+&p=1&ps=12&ii=1#/SK-A-3255,1> (14.08.2014)

Abb. 41

<http://search.smk.dk/varh.asp?ObjectId=71799> (18.08.2014)

Abb. 42

<http://sammlungenonline.albertina.at/#b62d66b6-5a8f-445d-88f8-e88d78519215> (18.08.2014)

Abb. 43

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/58702> (14.08.2014)

Abb. 44

<http://art.thewalters.org/detail/21286/panorama-with-the-abduction-of-helen-amidst-the-wonders-of-the-ancient-world/> (14.08.2014)

Abb. 45

<http://www.avondlog.nl/blog-item/rome-na-rome-2> (14.08.2014)

Abb. 48

Durch das Museum (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen) erhalten.

Abb. 49

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=427024&objectId=3022329&partId=1 (14.08.2014)

Abb. 50

Kat. New York 2010, Abb. 10.1.

Abb. 54

[http://emp-web-22.zetcom.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=3](http://emp-web-22.zetcom.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=3) (14.08.2014)

Abb. 55

Sluijter 2000, Abb. 101.

Abb. 57

<http://navigator.q1000.ro/louvre/index.php?id=24199&name=BLOCKLANDT%20-%20Judgement%20of%20Paris> (14.08.2014)

Abb. 59

Durch das Schloss Krumau erhalten.

Abb. 63

Benesch 1928, Tafel 75 (Nr. 286).

Abb. 105

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?s=objecttype&p=17&ps=12&f.principalMarker.sort=Hendrick+Goltzius&ii=3#/RP-P-1881-A-4866X,195> (14.08.2014)

Abb. 107

<http://media-cache-ak0.pinimg.com/736x/3a/45/e7/3a45e7cafe3ddcf5e2e3cc623cf8bab3.jpg> (14.08.2014)

14 Literaturverzeichnis

- Albach, Ben: De schouwburg van Jacob van Campen. In: *Oud Holland*, 85/1970 (1), S. 85-101.
- Allen, Don Cameron: *Mysteriously meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance*. Baltimore 1970.
- Andratschke, Claudia: *Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonografie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der frühen Neuzeit*. Diss. Braunschweig 2010.
- Antal, Frederick: *Zwischen Renaissance und Romantik. Studien zur Kunstgeschichte*. Dresden 1975 (Fundus-Bücher, 38/39).
- Arndt, Johannes: *Das Heilige Römische Reich und die Niederlande 1566 bis 1648. Politisch-konfessionelle Verflechtung und Publizistik im Achtzigjährigen Krieg*. Habil.-Schr. Münster 1994 (Münsterische Historische Forschungen, 13).
- Aschengreen, Kirsten: *The Italianate school of Dutch landscape painting in the first half of the 17th century*. London 1953.
- Baetens, Roland: *Antwerpens Goldenes Jahrhundert-Konstanten und Wandel des wirtschaftlichen Lebens*. In: *Kat. Köln 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. Unter Mitarbeit von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Wallraf-Richartz-Museums, Köln 1992, S. 27–38.
- Bartilla, Stefan: *Die Wildnis: visuelle Neugier in der Landschaftsmalerei. Eine ikonologische Untersuchung der niederländischen Berg- und Waldlandschaften und ihres Naturbegriffes um 1600*. Diss. Freiburg im Breisgau 2000.
- Baumgart, Fritz: *Zusammenhänge der Niederländischen mit der Italienischen Malerei in der Zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 13/1944, S. 187–250.
- Becker, Bruno: *Coomhert, D. Zedekunst, dat is Wellevenskunste vermits waarheyds kennisse vanden mensche, vande zonden ende vande dueghden: nu alder eerst beschreven int Neerlandsch*. Utrecht 1982.
- Becker-Cantarino, Barbara: *'Der schöne Leib wird Stein!'. Zur Funktion der poetischen Bilder als Geschlechterdiskurs in Eichendorffs Marmorbild*. In: Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg (Hg.): *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*. Amsterdam 1999 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 45), S. 123–146.
- Becker, Heinrich Silvester: *Studien zur Ikonographie des Kunstbetrachters im 17., 18. und 19. Jahrhundert*. Diss. Aachen 2005.
- Becker, Jochen: *Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Lucas de Heere*. In: *Simiolus*, 6/1972 (2), S. 113–127.
- Becker, Jochen: *From mythology to merchandise: an interpretation of the engraved title of Van Mander's Wtlegghingh*. In: *Quaerendo*, 14/1984 (1), S. 18–42.
- Beening, Theo Jan: *Het landschap in de Nederlandse letterkunde van de Renaissance*. Diss. Nijmegen 1963.

- Behmenburg, Lena: *Philomela. Metamorphosen eines Mythos in der deutschen und französischen Literatur des Mittelalters*. Berlin 2009.
- Bender, K.: *The Venus in the Lower Countries*. Gent 2001.
- Bergweiler, Ulrike: *Die Allegorie im Werk von Jean Lemaire de Belges*. Diss. Frankfurt a. M. 1976 (Kölner romanistische Arbeiten, N.F., 47).
- Berns, Jörg Jochen: *Mythographie und Mythenkritik in der Frühen Neuzeit. Unter besonderer Berücksichtigung des deutschsprachigen Raumes*. In: Herbert Jaumann (Hg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*. Berlin 2011, S. 85–155.
- Beschorner, Andreas: *Untersuchungen zu Dares Phrygius*. Tübingen 1992 (Classica Monacensia, 4).
- Bickendorf, Gabriele: *Eigensinn der Illustrationen. Ovids Metamorphosen in Druckgraphiken des 17. Jahrhunderts*. In: Kat. Kornwestheim 1997: *Der verblühte Sinn. Illustrationen zu den Metamorphosen des Ovid*. Hrsg. v. Jens Kräubig. Galerie der Stadt Kornwestheim, Kornwestheim 1997, S. 13–76.
- Bie, Cornelis de: *Het gulden cabinet van der edel-vry-schilderkunst, inhoudende den lof van de vermarste schilder, architecten, belthowers ende plaetsnyders van dese eeuw*. Antwerpen 1661.
- Bièvre, Elisabeth de: *Violence and Virtue: History and Art in the City of Haarlem*. In: *Art History*, 11/1988 (3), S. 303–334.
- Blankert, Albert: *Ferdinand Bol 1616–1680. Een leerling van Rembrandt*. Diss. Utrecht 1976.
- Blattner, Evamarie: *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid, Venedig 1497 und Mainz 1545*. München 1998 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 72).
- Bleumer, Hartmut: *Zwischen Wort und Bild. Narrativität und Visualität im 'Trojanischen Krieg' Konrad von Würzburgs. Mit einer kritischen Revision der Sichtbarkeitsdebatte*. In: Hartmut Bleumer (Hg.): *Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter*. Köln 2010, S. 109–156.
- Blisniewski, Thomas: *...und wandte seine Blicke zur Wollust. Das Parisurteil der Hamburger Erbsenschote*. In: *Bruckmanns Pantheon*, 53/1995, S. 183–188.
- Bober, Phyllis Pray; Rubinstein, Ruth: *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*. London 1987.
- Boccaccio, Giovanni: *Das Dekameron. Vollständige Ausgabe in der Übertragung von Karl Witte, mit Kupferstichen von Gravelot, Boucher und Eisen der Ausgabe von 1757. Durchgesehen von Helmut Bode. Nachwort von Andreas Bauer*. München 1964.
- Boers-Goosens, Marion: *Prices of the Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century*. In: Amy Golahny und Mía Mochizuki (Hg.): *In His Milieu. Essays on Netherlandish art in memory of John Michael Montias*. Amsterdam 2006, S. 59–72.
- Bok, Marten Jan: *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700*. Utrecht 1994.
- Bok, Marten Jan: *The rise of Amsterdam as cultural centre: the market for paintings, 1580–1680*. In: Patrick O'Brien (Hg.): *Urban achievement in early modern Europe. Golden ages in Antwerp, Amsterdam and London*. Cambridge 2001, S. 186–209.

- Bolten, Jaap: Alte Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Universität zu Leiden. Amsterdam 1986.
- Bolten, Jaap: The beginnings of Abraham Bloemaert's artistic career. In: Master Drawings, 36/1998 (1), S. 17–25.
- Bolten, Jaap: Abraham Bloemaert c. 1565 - 1651. The Drawings. 2.Bd. Leiden 2007.
- Boon, Karel G.: Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Plates. The Hague 1978 (Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksmuseum, 2).
- Boschloo, A. W. A. (Hg.): Ovidius herschapen. Geïllustreerde uitgaven van de Metamorphosen in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw. Den Haag 1980.
- Bosque, Andrée de; Ermakoff, Francisca: Mythologie en maniërisme in de Nederlanden. 1570-1630 schilderijen - tekeningen. Antwerpen 1985.
- Brazda, Monika K.: Zur Bedeutung des Apfels in der antiken Kultur. Diss. Bonn 1977.
- Brehm, Christiane: Der Raub der Proserpina. Studien zur Ikonographie und Ikonologie eines Ovidmythos von der Antike bis zur frühen Neuzeit. Münster 1996.
- Briels, Jan: De zuidnederlandse immigratie in Amsterdam en Haarlem omstreeks 1572-1630. Met een keuze van archivalische gegevens betreffende de kunstschilders. Utrecht 1976.
- Briels, Jan: Flämische Maler in Holland um 1600. In: Kat. Köln 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Unter Mitarbeit von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Wallraf-Richartz-Museums, Köln 1992, S. 79–921.
- Briels, Jan: Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden Eeuw, 1585-1630. Met biografieën als bijlage. Antwerpen 1997.
- Brodersen, Kai: Apollodorus. Götter und Helden der Griechen. Griechisch und deutsch. Darmstadt 2004.
- Broekmans, Theo H. J.: De 'Tafelspelen' van Pieter Cz. Hoof. Amsterdam 1992.
- Broos, Ben: Das Mauritshuis. Das Königliche Gemäldekabinett Mauritshuis und die Gemäldegalerie Prinz Wilhelms V. Den Haag 1995.
- Brown, Christopher: Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. München 1984.
- Brown, Christopher: The National Gallery Schools of Painting. Flemish paintings. London 1987.
- Buchthal, Hugo: Historia Troiana. Studies in the history of mediaeval secular illustration. London 1971 (Studies of the Warburg Institute, 32).
- Burchard, Ludwig: Die holländischen Radierer vor Rembrandt. Mit beschreibenden Verzeichnissen u. biogr. Übersichten. Berlin 1917.
- Burke, James D.: Jan Both. Paintings, drawings and prints. New York 1976.
- Butsch, Albert Fidelis: Die Bücherornamentik der Renaissance. Die Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaissance. München 1881.

- Büttner, Frank; Gott dang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006.
- Büttner, Nils: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels. Göttingen 2000 (Rekonstruktion der Künste, 1998/99).
- Büttner, Nils: Landschaften des Exils? Anmerkungen zu Gillis van Coninxloo und zur Geschichte der flämischen Malerei aus Anlaß einer Neuerscheinung. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 66/2003 (4), S. 546–580.
- Cats, Jacob: Toneel van de mannelicke achtbaerheit. Amsterdam 1633.
- Cats, Jacob: Houwelick. Amsterdam 1661.
- Cavalli-Björkman, Görel: Dutch and Flemish paintings I. C. 1400-C. 1600. Uddevalla 1986.
- Chong, Alan: The Drawings of Cornelis van Poelenburch. In: Master Drawings, 25/1987 (1), S. 3-62; 85-116.
- Chong, Alan: The market for landscape painting. In: Kat. Amsterdam 1987 (Hg.): Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1987.
- Christensen, Charlotte: Kronberg. Christian IV. - Patron of the Arts. In: Kat. Kopenhagen 1988 (Hg.): Christian IV and Europe. The 19th art Exhibition of the Council of Europe. Kopenhagen 1988, S. 73–76.
- Clark, Kenneth: Das Nackte in der Kunst. Köln 1958.
- Coulson, Frank T.: Ovid's Transformations in medieval France (ca. 1100-ca. 1170). In: A. Keith und S.J. Rupp (Hg.): Metamorphosis. The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe. Toronto, Ontario 2007, S. 33–60.
- Csaki, Michael: Führer durch die Gemäldegalerie. Baron Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt. Hermannstadt 1901.
- Damisch, Hubert: The Judgment of Paris. Chicago 1996.
- Dauer, Horst: Staatliches Museum Schloß Mosigkau. Katalog der Gemälde, alter Bestand. Dessau-Mosigkau 1988.
- Delmarcel, Guy: Flemish tapestry. London 1999.
- Demonts, L.; Lugt, Fritz: Inventaire général des dessins des écoles du Nord. Paris 1931.
- Denucé, Jean: Kunstuitvoer in de 17e eeuw te Antwerpen de firma Forchoudt. Den Haag 1931.
- Diaconu, Madalina: Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne. Würzburg 2005.
- Díaz Padrón, Matías: Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca siglo XVII. Bd. 1. 2 Bände. Madrid 1975.
- Dietl, Cora: Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum. Berlin 2005.
- Dreckmann, Hans-Josef: Das „Buch von Troja“ von Hans Mair. Kritische Textausgabe und Untersuchung. München 1970.

- Duverger, Erik: Nieuwe gegevens betreffende de kunsthandel van Matthijs en Maria Fourmenois te Antwerpen tussen 1631 e 1681. Gent 1968 (Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiednis en de Ouheidkunde, 21).
- Duverger, Erik; Vlieghe, Hans: David Teniers der Ältere. Ein vergessener flämischer Nachfolger Adam Elsheimers. Utrecht 1971.
- Duyvené de Wit-Klinkhamer, T. M.: Een drinkschaal van Paulus van Vianen. In: Bulletin van het Rijksmuseum, 2/1954 (4), S. 75–83.
- Ehrhart, Margaret J.: The Judgment of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature. Philadelphia 1987.
- Eichberger, Dagmar: Illustrierte Festzüge für das Haus Habsburg-Burgund: Idee und Wirklichkeit. In: Christian Freigang (Hg.): Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter. Berlin 2005 (Passagen, 11), S. 73–98.
- Eichler, Anja-Franziska: Mathis Gerung (um 1500-1570). Die Gemälde. Diss. Frankfurt a. M. 1993 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, 183).
- Eikermann, Silke; Henkens, Andrea; Lackenbauer, Britta: Romveduten und Architekturphantasien. In: Kat. Kiel 1995 (Hg.): Landstriche. Niederländische Landschaftsgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Nachlass von Wolfgang J. Müller. Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1995, S. 28–29.
- Ekkart, Rudolf E. O.: A portrait historië with Venus, Paris and Cupid: Ferdinand Bol and the patronage of the Spiegel family. In: Simiolus, 29/2002 (1-2), S. 14–41.
- El-Himoud-Sperlich, Inge: Das Urteil des Paris. Studien zur Bildtradition des Themas im 16. Jahrhundert. Diss. München 1977.
- Ertz, Klaus: Jan Brueghel d. Ä (1568-1625). Die Gemälde. Köln 1979.
- Ertz, Klaus: Josse de Momper der Jüngere (1564-1635). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Freren 1986.
- Ertz, Klaus; Nitze-Ertz, Christa (Hg.): Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde. Landschaften mit christlichen Themen; Mythologie. Bd. 2. 4 Bände. Lingen 2008.
- Filipczak, Zirka Zaremba: Picturing art in Antwerp. 1550-1700. Princeton, N.J. 1987.
- Floerke, Hanns: Der niederländische kunst-handel im 17. und 18. Jahrhundert. Diss. Basel 1901.
- Floerke, Hanns: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15. bis 18. Jahrhundert. München; Leipzig 1905.
- Floerke, Hanns: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Textdruck nach der Ausgabe von 1617. 2 Bände. München; Leipzig 1906.
- Floerke, Hanns: Lukian. Sämtliche Werke. Mit Anmerkungen. Nach der Übersetzung von M. Wieland bearbeitet und ergänzt. Berlin 1911 (Klassiker der Altertums Reihe, 1,8).

- Frazer, R. M., JR.: The Trojan war. The chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian. Bloomington 1966.
- Fréart, Roland, Sieur de Chambray: Idée de la perfection de la peinture. Le Mans 1662.
- Friedrich, Udo: Diskurs und Narration des Erzählens in Konrad von Würzburgs 'Trojanerkrieg'. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Mediävistik. München 2007 (Schriften des Historischen Kollegs: Kolloquien), S. 99–120.
- Frimmel, Theodor: Ein Werk des Gillis van Coninxloo in der Grazer Galerie. In: Kunstchronik, 33/1891/92 (3), S. 585–590.
- Frimmel, Theodor: Die Milliardenschätze Wiens in seinen Gemälden. In: Neue Blätter für Gemäldekunde, 11922, S. 15–20.
- Frimmel, Theodor von: Verzeichnis der Gemälde in Gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitze. Pommersfelden 1894.
- Frimmel, Theodor von: Aus der Galerie in Hermannstadt. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, 19/1896, S. 109–117.
- Froitzheim-Hegger, Eva-Marina: Sie lebten dahin sorglos in behaglicher Ruhe. Studien zum niederländischen und flämischen Göttermahl. Diss. Hildesheim 1993 (Studien zur Kunstgeschichte, 80).
- Fromm, Hans: Eneas der Verräter. In: Johannes Janota (Hg.): Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger. Bd. 2. Tübingen 1992, S. 139–163.
- Fuchs, Eduard: Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Renaissance. Berlin 1983.
- Gaetgens, Barbara: Adriaen van der Werff. 1659-1722. München 1987.
- Ganz, Ulrike Dorothea: Neugier und Sammelbild. Rezeptionsästhetische Studien zu gemalten Sammlungen in der niederländischen Malerei ca. 1550-1650. Weimar 2006.
- Gelder, J.G de: Het kabinet van de Heer Jaques Meyers. In: Rotterdams Jaarboekje, 2/1974, S. 167–183.
- Geraerts, Marie: Rubens's Judgement of Paris for Philip IV. Attitudes to the Nude in Spanish Royal Correspondence. In: Carl van de Velde (Hg.): Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque. Proceedings of the International Conference Antwerp, 19-21 May 2005. Leuven 2009 (Travaux del' Institut Interuniversitaire pour l'Etude de la Renaissance et de l'Humanisme, XIV), S. 113–125.
- Gerson, Horst: Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Amsterdam 1983.
- Gerszi, Teréz: Paulus van Vianen. Handzeichnungen. Hanau 1982.
- Göbel, Heinrich: Wandteppiche. I. Teil. Die Niederlande. 2 Bände. Leipzig 1923.
- Göbel, Heinrich: Wandteppiche in den Niederlanden. Flandern-Brabant-Holland. Leipzig 1948.

- Gombrich, Ernst H.: Zum Werke Giulio Romanos. 1. Der Palazzo del Te. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 8/1934, S. 79–104.
- Graevenitz, Antje von: Das niederländische Ohrmuschel-Ornament. Phänomen und Entwicklung dargestellt an den Werken und Entwürfen der Goldschmiedefamilien van Vianen und Lutma. Diss. Bamberg 1973.
- Granberg, Olof: Inventaire Général des Trésors d'Art Peinture & sculpture, Principalement de maitres étrangers (non scandinaves) en sued. Bd. 2. Stockholm 1912.
- Grant, Michael; Hazel, John: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. München 2004.
- Groenvelde, Simon: Mars und seine Opfer. Über Organisation und Folgen des Krieges in der Republik. In: Horst Lademacher und Simon Groenvelde (Hg.): Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568-1648. München 1998, S. 21–56.
- Groenvelde, Simon: Nation und "patria". Begriff und Wirklichkeit des kollektiven Bewußtseins im Achtzigjährigen Krieg. In: Horst Lademacher und Simon Groenvelde (Hg.): Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568-1648. München 1998, S. 77–109.
- Grohé, Stefan: Rembrandts mythologische Historien. Diss. Köln 1996.
- Grootkerk, Paul: The wedding of Peleus and Thetis in art and literature of the Middle Ages and Renaissance. Diss. Case Western Reserve University 1975.
- Grossardt, Peter: Die Erzählung von Meleagros. Zur literarischen Entwicklung der kalydonischen Kultlegende. Köln 2001.
- Grosshans, Rainald: Maerten van Heemskerck. Die Gemälde. Berlin 1980.
- Guarnieri, Barbara; Wesche, Regina: Mythologische und christliche Themen. In: Kat. Kiel 1995: Landstriche. Niederländische Landschaftsgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Nachlass von Wolfgang J. Müller. Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1995.
- Guthmüller, Bodo: Picta Poesis Ovidiana. In: Klaus Heitmann und Eckhart Schroeder (Hg.): Renatae litterae. Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance. August Buck zum 60. Geburtstag. Unter Mitarbeit von August Buck. Frankfurt am Main 1973, S. 171–192.
- Guthmüller, Bodo: Ovidio metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance. Boppard am Rhein 1981 (Veröffentlichungen zur Humanismusforschung, 3).
- Guthmüller, Bodo: Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance. Weinheim 1986.
- Hammer-Tugendhat, Daniela: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Böhlau 2009.
- Hampe, Roland: Homerus: Ilias. Stuttgart 2001 (Universal-Bibliothek, 249).
- Harbach, Andrea: Die Wahl des Lebens in der antiken Literatur. Diss. Heidelberg 2010.
- Harksen, Julie: Schloss Mosigkau. Alter Gemäldebestand. Dessau-Mosigkau 1976.

- Härting, Ursula Alice: „doctrina et pietas“. Über frühe Galeriebilder. In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*. Antwerpen 1993, S. 95–133.
- Härting, Ursula Alice: *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. 1581-1642*. Ein repräsentativer Werkkatalog. Diss. Hildesheim 1983 (*Studien zur Kunstgeschichte*, 21).
- Härting, Ursula Alice: *Frans Francken der Jüngere (1581-1642)*. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Freren 1989 (*Flämische Maler im Umkreis der großen Meister*, 2).
- Hartt, Frederick: *Giulio Romano*. 2 Bände. New York 1981.
- Healy, Fiona: *Peter Paul Rubens and the Judgment of Paris. A Question of Choice*. Diss. Brepols 1997 (*PICTURA NOVA. Studies in 16th- and 17th- Century Flemish Painting and Drawing*, 3).
- Healy, Fiona: *Venus en de 16de- en 17de-eeuwse kunst in de Nederlanden*. In: Ekkehard Mai (Hg.): *Venus vergeten mythe. Voorstellingen van een godin van Cranach tot Cézanne*. Antwerpen 2001, S. 115–129.
- Healy, Fiona: *In Unusual Company: Allegorical Adaptions of the Judgement of Paris*. In: Carl van de Velde (Hg.): *Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque. Proceedings of the International Conference Antwerp, 19-21 May 2005*. Leuven 2009 (*Travaux de l'Institut Interuniversitaire pour l'Etude de la Renaissance et de l'Humanisme*, XIV), S. 351–384.
- Hege, Brigitte: *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den „Genealogie deorum gentilium“*. Buch XIV. Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung. Tübingen 1997 (*Ad fontes*, 4).
- Heinen, Ulrich: *„Versatissimus in historiiis et re politica“*. Rubens' Anfänge als Diplomat. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 63/2002, S. 283–318.
- Heinen, Ulrich: *Rubens' Bilddiplomatie im Krieg (1636/1638)*. In: Jutta Nowosadtko und Matthias Rogg (Hg.): *„Mars und die Musen“*. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit. Berlin 2008 (*Herrschaft und soziale Systeme in der Frühen Neuzeit*, 5), S. 151–178.
- Heisig, Karl: *Woher stammt die Vorstellung vom Paradiesapfel?* In: *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche*, 44/ 1952/ 1953, S. 111–118.
- Heitz, Paul: *Die Frankfurter und Mainzer Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis in das 17. Jhd*. Straßburg 1896.
- Held, Julius Samuel: *The oil sketches of Peter Paul Rubens*. Bd. 1. Princeton, New Jersey 1980 (*National Gallery of Art, Kress Foundation studies in the history of European art*, 7).
- Helliesen, Sidsel: *„The Judgement of Paris“ by Joachim Wtewael at Oslo*. In: *Master Drawings*, 15/1977 (1), S. 16–21; 74.
- Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht: *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1978.

- Henkel, Max Dittmar: Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert. In: Vorträge der Bibliothek Warburg (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg 1926-1927. Leipzig/ Berlin 1930, S. 58–144.
- Hess, Daniel: König Ferdinand I. und das Urteil des Paris. Zwei neuerworbene Vierpassscheiben aus dem Kreis Jörg Breus. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 2001, S. 125–136.
- Hillgruber, Michael: Zur Zeitbestimmung der Chrestomathie des Proklos. In: Rheinisches Museum für Philologie, 133/1990 (3/4), S. 397–404.
- Himmelmann, Nikolaus: Ideale Nacktheit. Opladen 1985 (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, 73).
- Himmelmann, Nikolaus: Antike Götter im Mittelalter. Mainz 1986 (Trierer Winkelmannsprogramme, 7).
- Hinz, Berthold: „Amorosa Visione“. Inkunabeln der profanen Malerei in Florenz. In: Städel-Jahrbuch, 11/1987, S. 127–146.
- Hirschmann, Otto: Karel van Manders Haarlemer Akademie. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 11/1918 (8), S. 213–231.
- Hoecker, Rudolf: Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Übersetzung und Kommentar nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie. Haag 1916 (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, 8).
- Hoffmann, Detlev: Ovidius Naso, Publius: Heroides. Lateinisch, Deutsch = Briefe der Heroinnen. Stuttgart 2006 (Universal-Bibliothek, 1359).
- Hofmann, Heinz: Antike und indianische Mythen in den Gedichten über die Entdeckung der Neuen Welt. In: Veronika Coroleu Oberparleiter und Gerhard Petersmann (Hg.): Bezugfelder. Festschrift für Gerhard Petersmann zum 65. Geburtstag. Salzburg 2007 (Grazer Beiträge: Supplementband, 11), S. 230–260.
- Hofstede de Groot, Cornelis: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Bände 9/. 10. Esslingen 1926 1628.
- Hollstein, Friedrich W. H.: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 - 1700. Bände 2/ 4/ 7/ 11. Amsterdam 1950/ 1951/ 1952/ 1955.
- Holzberg, Niklas: Ovid. Dichter und Werk. München 1997.
- Honig, Elizabeth A.: Painting & the market in early modern Antwerp. New Haven, Conn. 1998.
- Hoof, Pieter C.; Hellinga, Wytze Gerbens; Tuynman, Pierre: Alle de gedrukte Werken. 1611-1738. Gedichten 1636. Bd. 3. 9 Bände. Amsterdam 1972.
- Hoogewerff, Godfried Johannes: Jan van Bijlert. Schilder van Utrecht (1598-1671). In: Oud Holland, 80/1965 (1-2), S. 3–32.

- Huber-Rebenich, Gerlinde: Ovids „Metamorphosen“ in der europäischen Druckgraphik. Textillustrationen vom Anfang des Buchdrucks bis zum Jahr 1800. In: Wolfgang Schweickard und Dieter Burdorf (Hg.): Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1880. Tübingen 1998, S. 145–174.
- Huber-Rebenich, Gerlinde: Metamorphosen der „Metamorphosen“. Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik. In: Kat. Jena 1999: Metamorphosen der „Metamorphosen“. Stadtmuseum, Jena 1999.
- Huber-Rebenich, Gerlinde: Die Macht der Tradition. Metamorphosen-Illustrationen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert. Hans-Jürgen Horn zum 65. Geburtstag. In: Luba Freedman und Gerlinde Huber-Rebenich (Hg.): Wege zum Mythos. Berlin 2001 (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft III), S. 141–161.
- Huemer, Frances: Rubens and the Roman Circle. Studies of the First Decade. London 1996.
- Hughes, Graham: Renaissance cassoni. Masterpieces of early Italian art; painted marriage chests 1400-1550. Polegate 1997.
- Huizinga, Johan: The waning of the middle ages. A study of the forms of life, thought and art in France and the Netherlands in the 14th and 15th centuries. New York 1954.
- Hummelen, W. M. H.: Inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637. In: verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Nr. 73/1967 (3), S. 7-9.
- Huys Janssen, Paul: Jan Van Bijlert 1597/98-1671. Catalogue raisonné. Diss. Amsterdam 1998 (OCULI. Studies in the Art of the Low Countries, 7).
- Jaffé, Michael: Rubens and Italy. Oxford 1977.
- Jakumeit-Pietschmann, Caprice: Künstlerkonkurrenz in Antwerpen zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Janssen, Jordaens & Rubens. Diss. Weimar 2010.
- Jonckheere, Koenraad: „When the cabinet from Het Loo was sold“: the auction of William III's collection of paintings, 26 July 1713. In: Simiolus, 31/2004-2005 (3).
- Jonge, Caroline Henriette de: Paulus Moreelse. Portret- en genreschilder te Utrecht, 1571-1638. Assen 1938.
- Jongh, Eddy de: Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw. In: Kat. Haarlem 1986: Portretten van echt en trouw. Frans Hals Museum, Haarlem.
- Jongh, Eddy de: Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting. In: Wayne E. Franits (Hg.): Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism reconsidered. New York 1997, S. 21-56; 206-211.
- Jongh, Eddy de: Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting. Leiden 2000.
- Jost, Ingrid: Hendrick van Balen d. Ä. Versuch einer Chronologie der Werke aus den ersten zwei Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Kabinettbilder. In: Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 14/1963, S. 83–128.

- Juntunen, Eveliina: Peter Paul Rubens' bildimplizite Kunsttheorie in ausgewählten mythologischen Historien (1611-1618). Diss. Petersberg 2005.
- Kaplan, Benjamin J.: Confessionalism and its Limits: Religion in Utrecht, 1600-1650. In: Kat. Baltimore 1997: Masters of light. Dutch painters in Utrecht during the Golden Age. The Walters Art Gallery, Baltimore 1997, S. 60–71.
- Kat. Amsterdam 1970: Kunsthandelaar en verzamelaar. Confédération Internationale des Négociants en Oeuvre d' Art Confédération Internationale des Négociants en Oeuvre d'Art (C.I.N.O.A.). Amsterdam 1970.
- Kat. Amsterdam 1974: Gerard Ter Borch. Zwolle 1617-Deventer 1681. Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Amsterdam 1974.
- Kat. Amsterdam 1993: Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish art 1580-1620. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1993.
- Kat. Berlin 1927: Das flämische Landschaftsbild des 16. und 17. Jahrhunderts. Unter Mitarbeit von Ludwig Burchard. Galerie Dr. Gottschewski, Dr. Schäfer. Berlin 1927.
- Kat. Braunschweig: Dialog mit Alten Meistern. Prager Kabinettmalerei 1690-1750. Herzog Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig 1997.
- Kat. Bremen 1998: Meisterwerke Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen. Unter Mitarbeit von Andreas Kreul und Christian Drude. Kunsthalle Bremen, Bremen 1998.
- Kat. Boston 2003: Raphael, Cellini & A Renaissance banker. The patronage of Bindo Altoviti. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston 2003.
- Kat. Dordrecht 1968: Nederlandse tekeningen de zestiende en zeventiende eeuw. Een keuze uit de collectie Paul Brandt, Amsterdam. Dordrechts Museum, Dordrecht 1968.
- Kat. Dordrecht 2000/ 2001: Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt. Nationalgalerie, Dordrecht 2001.
- Kat. Dresden 2000: Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2000.
- Kat. Harvard 2002: Bruegel to Rembrandt. Dutch and Flemish Drawings from the Maida and George Abrams Collection. Fogg Art Museum, Harvard 2002.
- Kat. Hannover 1910: Kunstsammlung des Königlich Preußischen Kommerzienrats Georg Spiegelberg. Unter Mitarbeit von J. Brinkmann. Kunstsammlung Georg Spiegelberg, Hannover 1910.
- Kat. Köln 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Unter Mitarbeit von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Wallraf-Richartz-Museums, Köln 1992.
- Kat. Köln 2002: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2002.
- Kat. Lille 1977: La Peinture flamande au temps de Rubens. Palais des beaux-arts, Lille 1977.
- Kat. Lille 2004: Rubens. Palais des Beaux-Arts, Lille 2004.

- Kat. Ljubljana 1960: Mala galerija. Stane Kregar. Mala galerija, Ljubljana 1960.
- Kat. Ljubljana 1983: Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja. Narodna galerija, Ljubljana 1983.
- Kat. Mannheim 2011: Meisterhaft. Von Cranach d. Ä. bis Kobell. Reiss-Engelhorn-Museen, Museum Zeughaus, Mannheim 2011.
- Kat. Moskau 2010: Netherlandish, Flemish and Dutch drawings of the XVI-XVIII centuries. Belgian and Dutch drawings of the XIX-XX centuries. Unter Mitarbeit von Vadim Sadkov. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskau 2010.
- Kat. München 1973: Deutsche und niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barock. Alte Pinakothek, München 1973.
- Kat. München 1979: Graphik der Niederlande, 1508-1617. Kupferstiche und Radierungen von Lucas van Leyden bis Hendrik Goltzius. Staatliche Graphische Sammlung, München 1979.
- Kat. München 2003: Barocke Sammelkunst. Die Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal. Haus der Kunst, München 2003.
- Kat. Newcastle upon Tyne 1983: Dutch landscape painting. Newcastle Laing Art Gallery, 1983.
- Kat. Ottawa 1968: Jacob Jordaens 1593-1678. National Gallery of Canada, Ottawa, Canada 1968.
- Kat. Ottawa 1976: European Drawing from Canadian Collections 1500-1900. National Gallery of Canada, Ottawa, Canada 1976.
- Kat. Paris 1994: Le paysage en Europe du XVIe au XVIII siècle. Unter Mitarbeit von Catherine Legrand. Musée du Louvre, Paris 1994.
- Kat. Paris 2009: Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre. Louvre, Paris 2009.
- Kat. Prag 2002: The Florentines. Art from the time of the Medici Grand Dukes. Narodni Galerie, Prag 2002.
- Kat. Prag 2008: 101 masterpieces of the collection of prints and drawings of the National Gallery in Prague. National Gallery, Prag 2008.
- Kat. Saint Lois 1984: The Engravings of Giorgio Ghisi. Art Museum, Saint Lois 1984.
- Kat. Schiedam 1986: Leven en werk van Christoffel Pierson (1631-1714). „Den kloeken Rijmer en konstrijken Schilder“. Stedelijk Museum, Schiedam 1986.
- Kat. Stockholm 1990: Illustrerad katalog över äldre utländskt måleri. Nationalmuseum, Stockholm 1990.
- Kat. Stockholm 1997: Hallwylska målerisamlingen. The Hallwyl Collection of paintings. Unter Mitarbeit von Eva Helena Cassel-Pihl. Hallwylska museet, Stockholm 1997.
- Kat. Stuttgart 1999: Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten. Eine Stuttgarter Privatsammlung. Staatsgalerie, Stuttgart 1999.
- Kat. Tokyo 2013: Masterpieces. The National Museum of Western Art, Tokyo 2013.

- Kat. Wien 1988: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. 2. Bd. Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel Essen, Freren 1988.
- Kat. Wien 2004: Peter Paul Rubens, 1577-1640. Die Meisterwerke. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien 2004.
- Kauffmann, Hans: Der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 44/1923, S. 184–204.
- Kem, Judy: Jean Lemaire de Belges's Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye. The Trojan Legend in the late Middle Ages and Early Renaissance. Frankfurt a. M. 1994 (Currents in comparative Romance languages and literatures, 15).
- Klessmann, Rüdiger: Jacob Jordaens: Zur Ikonographie und Bildregie seiner Historienbilder. In: Kat. Köln 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Unter Mitarbeit von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Wallraf-Richartz-Museums, Köln 1992, S. 151–160.
- Kloek, Wouter Th: Northern Netherlandish Art 1580-1620. A survey. In: Kat. Amsterdam 1993: Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish art 1580-1620. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1993, S. 15–111.
- Körting, Gustav: Dictys und Dares. Ein Beitrag zur Geschichte der Troja-Sage in ihrem Uebergange aus der antiken in die romantische Form. Halle a. S. 1874.
- Korzus, Bernard: Neue Zeichnungen alter Meister. Entdeckungen aus einer Barocksammlung. Münster 1981.
- Kramer, Ernst: Kreuzweg und Kalvarienberg. Historische und baugeschichtliche Untersuchung. Kehl 1957 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 313).
- Kristeller, Paul Oskar: Die Philosophie des Marsilio Ficino. Frankfurt a. M. 1972.
- Kruyter, C. W. de: Ontlening en vernieuwing in 'Paris Oordeel'. In: E. K. Grootes (Hg.): Studies over Hooff. Uyt liefde geschreven. 1581-16 maart-1981. Groningen 1981, S. 131–147.
- Kullmann, Wolfgang: Homerische Motive. Beiträge zur Entstehung, Eigenart und Wirkung von Ilias und Odyssee. Stuttgart 1992.
- Kuyper, W.: Een maniëristisch theater van een barock architect. In: Bulletin van de koninklijke Nederlandse Oudheidkundige, 69/1970, S. 99–177.
- Kyncil, Jiri: Inventar Thunské Obrazarny v Praze na Malé Strane. In: Umení 5, S. 77–79.
- Larsen, Erik: Ein unbekanntes Hauptwerk des Peter Paul Rubens aus seiner italienischen Zeit: „Die Flucht des Aeneas aus Troja“. In: Pantheon, 52/1994, S. 79–85.
- Leder, Hans-Günter: ARBOR SCIENTIAE. Die Tradition vom paradiesischen Apfelbaum. In: Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche, 52/1961 (3-4).
- Leefflang, Huigen: Van ontwerp naar prent. Tekeningen voor prenten van Nederlandse meesters (1550-1700) uit de collectie van het Prentenkabinet van de Universiteit Leiden. In: Delineavit et sculpsit, 27/2003, S. 2–108.

- Leeflang, Micha: Workshop practices in early seventeenth-century Antwerp studios. In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* 2004/ 2005, S. 233–274.
- Leeker, Joachim: Zum Nachleben der heidnisch-antiken Götterwelt im französischen Mittelalter. In: D. Briesemeister, H. Bihler und A. Schönberger (Hg.): *Ex nobili philologorum officio. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag* 1998, S. 639–666.
- Leesberg, Marjolein: Karel van Mander as a Painter. In: *Simiolus*, 22/1993-94 (1/2), S. 5–57.
- Leuschner, Eckhard: Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung. Petersberg 2005 (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, 26).
- Liebeschütz, Hans: *Fulgentius metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter.* Leipzig/ Berlin 1926.
- Liedtke, Walter: The Golden Age by Joachim Wtewael. In: *Metropolitan Museum Journal*, 40/2005 (10), S. 93–104.
- Limouze, Dorothy: *Aegidius Sadeler (c. 1570-1629). Drawings, Prints and Art Theory.* Princeton, N.J. 1990.
- Lindeman, Catharinus M.: *Joachim Anthonisz Wtewael.* Utrecht 1929.
- Lisken-Pruss, Marion: *Studien zum Oeuvre des Gonzales Coques (1614/18-1684).* Diss. Bonn 2002.
- Loi, Oliver: The Evolution of Rubens's Judgement of Paris (NG 194). In: *National Gallery technical bulletin*, 26/2005, S. 4–22.
- Lorichius, G.: P. Ovidij Nasonis deß aller Sinreichsten Poeten METAMORPHOSIS/ Das ist von der wunder-barlicher Verenderung der Gestalten der Menschen/ Thier/ und anderer Creaturen. Jederman lüstlich/ besonder aber allen Malern/ Bildthauwern/ unnd der gleichen allen Künstnern nützlich/ Von wegen der ertigen Invention unnd Tichtung. Etwan durch den Wolgelerten M. Albrechten von Halberstatt inn Reime weiß verteutscht/ Jetz erstlich gebessert und mit Figuren der Fabeln gezirt/ durch Georg Wickram zu Colmar. EPIMYTHIUM Das ist Der Lüstigen Fabeln des obgemeltes buchs Außlegung/ jederman kurtzweilig/ vornemlich aber allen Liebhabern der Edlen Poesi städtlich zu lesen. Mainz 1551.
- Lorichius, G.: P. Ovidii Metamorphosis, Oder: Wunderbarliche unnd seltsame Beschreibung von der Menschen, Thiem und anderer Creaturen veränderung, auch von dem Handeln, Leben und Thaten der Götter, Martis, Veneris, Mercury, etc. Allen Poeten, Malern, Goldschmidten, Bildhauwern und Liebhabern der edlen Poesi und fürnembsten Künsten, nützlich und lustig zu lesen. Jetzt wiederum auff ein neues, dem gemeinen Vatterlandt Detscher Sprach zu grossem Nutz und Dienst, auf sonderlichem Fleiß mit schönen Figuren, aus deß hochgelehrten Herrn Gerardi Lorhij der Fabeln Außlegung, renoviert, corrigiert, und an Tag geben. Durch Sigmund Feyerabendt Buchhandlern. Franckfort am Mayn 1581.
- Lowenthal, Anne W.: *The paintings of Joachim Anthonisz Wtewael (1566-1638).* Diss. New York 1975.
- Lowenthal, Anne W.: *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism.* Groningen 1986.

- Lowenthal, Anne W.: Joachim Wtewael: Mars and Venus Surprised by Vulcan. California 1995.
- Lowenthal, Anne W.: The Golden Age by Joachim Wtewael at The Metropolitan Museum of Art. In: *Apollo*, 145/1997 (2), S. 49–52.
- Maczkiewitz, Dirk: Der niederländische Aufstand gegen Spanien (1568-1609). Eine kommunikationswissenschaftliche Analyse. München 2005 (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas, 12).
- Maere, J. de; Wabbes, M. (Hg.): *Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*. Text. Brüssel 1994.
- Maeyer, Marcel de: Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de 17. eeuw schilderkunst in de zuidelijke Nederlanden. Brussel 1955 (Verhandelingen van de Koninkl. Vlaamse Acad. voor Wetenschappen, Lettere en Schone Kunsten van Belgie, 5).
- Mähl, Hans-Joachim: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Tübingen 1994.
- Mai, Ekkehard: *Pictura in der „constkamer“ - Antwerpens Malerei im Spiegel von Bild und Theorie*. In: *Kat. Köln 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. Unter Mitarbeit von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Wallraf-Richartz-Museums, Köln 1992, S. 39–54.
- Maier-Preusker, Wolfgang: Beitrag über J. de Gheyn. In: *Kat. Grevenbroich 1993: Das niederländische Kabinettbild des 17. Jahrhunderts. Flämische und holländische Meister aus Privatbesitz*. Kunstverein Grevenbroich e. V., Grevenburg 1993, S. 32.
- Maier-Preusker, Wolfgang: *Das Urteil des Paris. Jan Baptist de Gheyn (Gein), Antwerpen (?) vor 1657-1694*. Dokumentation zu dem Ölgemälde von 1689. Wien 2009.
- Malalas, Johannes; Thurn, Hans: *Weltchronik*. Stuttgart 2009 (Bibliothek der griechischen Literatur, 69).
- Marano, Katia: *Apoll und Marsyas. Ikonologische Studien zu einem Mythos in der italienischen Renaissance*. Frankfurt a. M. 1998.
- Martin, Gregory: *Catalogue of the Flemish School, 1600-1900*. London 1970 (National Gallery catalogues).
- Martin, Wilhelm: *Musée Royal de La Haye (Mauritshuis). Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures*. 2. Aufl. La Haye 1914.
- Matsche, Franz: Humanistische Ethik am Beispiel der mythologischen Darstellungen von Lucas Cranach. In: Winfried Eberhard und Alfred A. Strnad (Hg.): *Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation*. Köln 1996 (Forschungen und Quellen zur Kirchen- und Kulturgeschichte Ostdeutschlands, 28), S. 29–70.
- Maurer, Emil: *Stimmer in Rubens' Sicht. Bemerkungen zur Stimmer-Rezeption durch Rubens*. In: Emil Maurer (Hg.): *Manierismus. Figura serpentina und andere Figurenideale*. Zürich 2003.

- McGee, Julie L.: Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1562-1638). Patrons, Friends and Dutch Humanists. Nieuwkoop 1991 (Bibliotheca humanistica & reformatiorica, 48).
- Mellaart, J. H.: Self-portraits by Ferdinand Bol. In: Burlington magazine, 43/1923, S. 152-155, 158.
- Merkle, Stefan: Die Ephemeris Belli Troiani des Diktys von Kreta. Frankfurt a. M. 1989.
- Miedema, Hessel: Karel van Mander. Den grondt der edel vry schilder-const. 2 Bände. Utrecht 1973.
- Miedema, Hessel; van Mander, Karel: The lives of the illustrious Netherlandish and German painters from the first edition of the Schilder-boeck (1603 - 1604). Preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial. From the second edition of the Schilder-boeck (1616 - 1618). 6 Bände. Doornspijk 1995.
- Miedema, Hessel: De ontwikkeling van de kunsttheorie in de Hollandse Gouden Eeuw. I. Het begin; de Zuidelijke Nederlanden. In: Oud Holland, 125/2012 (2/3), S. 102–116.
- Moiso-Diekamp, Cornelia: Das Pendant in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Diss. Frankfurt a. M. 1987 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 28, Kunstgeschichte, 40).
- Molen, J.R ter: Van Vianen een Utrechtse familie van zilversmeden met een internationale faam. Diss. Bd. 1. Rotterdam 1984. (Im Werkverzeichnis als Molen 1984a)
- Molen, J.R ter: Van Vianen een Utrechtse familie van zilversmeden met een internationale faam. Catalogus. Diss. Bd. 2. Rotterdam 1984. (Im Werkverzeichnis als Molen 1984b)
- Moltke, Joachim W. von: Salomon de Bray. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 11/ 12/1938/ 1939, S. 309–402.
- Montias, John Michael: Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century. Princeton, N.J. 1982.
- Montias, John Michael: Cost ad Value in Seventeenth-Century Dutch Art. In: Art History, 10/1987 (4), S. 455–466.
- Montias, John Michael: Estimates of the Number of Dutch Master-Painters, their Earnings and their Output in 1650. In: Leidschrift, 6/1990 (3), S. 59–64.
- Montias, John Michael: The influence of economic factors on style. In: De zeventiende eeuw, 6/1990, S. 49–57.
- Montias, John Michael: Works of Art in Seventeenth-Century Amsterdam: an Analysis of Subjects and attributions. In: David Freedberg (Hg.): Art in history-history in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture. Santa Monica, Calif. 1991 (Issues & debates, 1), S. 331–376.
- Montias, John Michael: Art at Auction in 17th Century Amsterdam. Amsterdam 2002.
- Muchka, Ivan (Hg.): Rudolf II. Prague and the world. Papers from the International Conference, Prague, 2-4 September 1997. Prague 1998.

- Müller Hofstede, Justus: Jaques de Backer. Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 35/1973, S. 227–260.
- Müller Hofstede, Justus: 'Non Saturatur Oculus Visu'-Zur „Allegorie des Gesichts“ von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä. In: Herman Vedeman und Justus Müller Hofstede (Hg.): Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Erfstadt 1984, S. 243–289.
- Müller Hofstede, Justus: „Stolidi Iudicium Paridis“: Zur Ikonologie des Parisurteils bei Peter Paul Rubens. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 50/1989, S. 163–187.
- Müller, Christoph: Ikarus fliegt weiter. Ursprung und Rezeption geflügelter Worte und Sprachbilder. Mainz 2001 (Kulturgeschichte der antiken Welt, 76).
- Müller, Jürgen: Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler. München 1993 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 77).
- Munari, Franco: Ovid im Mittelalter. Stuttgart 1960.
- Nagler, G. K.; Andresen, A.; Clauss, C.: Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbrueviatur desselben etc. bedient haben. Mit Berücksichtigung von Buchdruckerzeichen, der Stempel der alten Gold- und Silberschmiede [...]. München 1871.
- Napp, Antonia: Russische Porträts. Geschlechterdifferenz in der Malerei zwischen 1760 und 1820. Köln 2010.
- Neumann, Friedrich: Meister Albrechts und Jörg Wickrams Ovid auf Deutsch. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB), 76/1955, S. 321–389.
- Neumann, Jaromir: Die rudolfinische Kunst und die Niederlande. In: Görel Cavalli-Björkman (Hg.): Netherlandish mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984. Stockholm 1985 (Nationalmusei Skriftserie N. S., 4), S. 47–60.
- Nicholls, John Anthony: Das Galeriebild im 18. Jahrhundert und Johann Zoffanys „Tribuna“. Diss. Bonn 2006.
- Noe, Helen Aldert: Carel van Mander en Italie. Beschouwingen en notities maar aanleiding van zijn Leven der dees-tijtsche doorluchtighe Italiaenche schilders. Den Haag 1954 (Utrechtse bijdragen tot de kunstgeschiedenis).
- North, Michael: Geschichte der Niederlande. München 1997.
- North, Michael: Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Wien 2001.
- Oberhuber, Konrad: Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers. Diss. Wien 1958.
- Oberhuber, Konrad: Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser. In: Tilmann Buddensieg und Matthias Winner (Hg.): Munuscula discipulorum.

- Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966. Berlin 1968, S. 207–224.
- O'Dell-Franke, Ilse: Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis. Wiesbaden 1977.
- Ost, Hans: Malerei und Friedensdiplomatie. Peter Paul Rubens' „Anbetung der Könige“ im Museo del Prado zu Madrid. Köln 2003.
- Panofsky, Erwin: Herkules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Diss. Berlin 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII).
- Papenbrock, Martin: Landschaften des Exils: Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler. Habil.-Schr., 1999. Osnabrück 2001 (Europäische Kulturstudien, 12).
- Parker, Geoffrey: Der Aufstand der Niederlande. Von der Herrschaft der Spanier zur Gründung der Niederländischen Republik. 1549-1609. München 1979.
- Peltzer, Rudolf Arthur: Hans Rottenhammer. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 33/1916, S. 293–365.
- Peltzer, Rudolf Arthur: Joachim van Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675. Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister. München 1925.
- Pfeiffer, Heinrich: Zur Ikonographie von Raffaels Disputa: Egidio da Viterbo und die Christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura. Rom 1975 (Miscellanea historiae pontificiae Miscellanea historiae pontificiae, 37).
- Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Profane Darstellungen. 2. Bd. 3 Bände. Budapest 1965.
- Posthust, Iohan.: Tetrasticha in Ovidii Metamor. Lib. XV. Schöne Figuren auß dem fürtrefflichen Poeten Ovidio allen Malern, Goldtschmidten und Bildthauern zu nutz unnd gutem mit fleiß gerissen durch Vergilium Solis, und mit Teutschen Reimen erkleret. Frankfurt 1563.
- Prak, Maarten: Guilds and the development of the art market during the Dutch Golden Age. In: *Simiolus*, 30/2003 (3/4), S. 236–251.
- R.E.G.: Rubens' „Judgment of Paris“. In: *Notes and Queries* 174/1871 (4-7), S. 364.
- Rapp, Bertil: Kring ett landskap av Paul Bril och Theodor van Thulden. In: *Konsthistorisk tidskrift*, 15/1946 (2), S. 59–62.
- Rapp, Jürgen: Die „Favola“ in Giorgiones „Gewitter“. In: *Bruckmanns Pantheon*, 56/1998, S. 44–74.
- Raspe, Martin: Strijdt tegen Onverstand. Das Urteil des Midas und die Virtus der Landschaftsmalerei bei Gillis van Coninxloo, Karel van Mander und Hendrick Goltzius. In: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 54/2003, S. 141–172.
- Reeves, John: The Judgment of Paris as a Device of Tudor Flattery. In: *Notes and Queries*, 199/1954 (1), S. 7–11.
- Reinhardt, Karl: Der Philebus des Plato und des Aristoteles Nikomachische Ethik. Bielefeld 1878 (Jahresbericht / Gymnasium und Realschule I., 1877-1878).

- Reinhardt, Karl: Das Parisurteil. Frankfurt am Main 1938 (Wissenschaft und Gegenwart, 11).
- Reinhardt, Udo: Das Parisurteil bei Fulgentius (myth 2,1). Tradition und Rezeption. In: Hubertus R. Drobner und Christoph Klock (Hg.): Studien zu Gregor von Nyssa und der christlichen Spätantike. Köln 1990 (Supplements to Vigiliae Christianae, 12), S. 343–362.
- Reznicek, Emiel Karel Jos: Notities bij „de Konstkamer“ van Gonzales Coques. In: Bulletin van het Rijksmuseum, 2/1954 (2), S. 43–46.
- Reznicek, Emiel Karel Jos: Jan Hermansz. Muller as Draughtsman: Addenda. In: Master Drawings, 18/1980 (2), S. 115–133.
- Robert, Carl: Archaeologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke. Berlin 1919.
- Rode, August: Apulejus: Der goldene Esel. Hrsg. v. Horst Rüdiger. Illustriert von Hans Erni. Zürich 1994.
- Roethlisberger, Marcel G.: Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and Prints. Biographies and documents by Marten Jan Bok. Bd. 1. 2 Bände. Doornspijk 1993.
- Roethlisberger, Marcel G.: Abraham Bloemaert: Recent Additions to His Paintings. In: Artibus et historiae, 21/2000 (41), S. 151–169.
- Rosenberg, Marc: Von Paris von Troja bis zum König von Mercia. Die Geschichte einer Schönheitskonkurrenz. Darmstadt 1930.
- Rosenthal, Lisa: Political and Painterly Virtue in Cornelis Cornelisz. van Haarlem's Wedding of Peleus and Thetis for the Haarlem Prinsenhof. In: Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 54/2003, S. 172–201.
- Roy, Alain: Gérard de Lairesse (1640 - 1711). Paris 1992.
- Savelsberg, Wolfgang: Der oranisch-nassauische Bilderschatz in Dessau-Wörlitz. In: Horst Lademacher (Hg.): Onder den oranje boom. Dynastie in der Republik. Das Haus Oranien-Nassau als Vermittler niederländischer Kultur in deutschen Territorien im 17. und 18. Jahrhundert. Textband. München 1999, S. 327–360.
- Schenkeveld-van der Dussen, Maria: Hochzeitsdichtung und christlicher Glaube. Einige Epithalamien niederländischer Dichter. In: Heinz Rupp (Hg.): Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980. Bern 1980 (Internationale Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft, 6), S. 31–37.
- Scherer, Ludger; Scherer, Burkhard: Mythos Helena. Texte von Homer bis Luciano De Crescenzo. Stuttgart 2008.
- Scherer, Margaret R.: The Legends of Troy in Art and Literature. New York 1964.
- Schmidt, Margarethe: Warum ein Apfel, Eva? Die Bildsprache von Baum, Frucht und Blume. Regensburg 2000.
- Schneemelcher, Wilhelm: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Evangelien. Tübingen 1987.
- Schneider, Karin: Der „Trojanische Krieg“ im späten Mittelalter. Deutsche Trojaromane des 15. Jahrhunderts. Berlin 1968 (Philologische Studien und Quellen, 40).

- Schölzel, Christoph: Zur Maltechnik der Leidener Feinmaler. In: Kat. Dresden 2000: Von der Lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2000, S. 14–22.
- Schug, Albert: „Helenen in jedem Weibe“ - Helene Fourment und ein besonderer Porträttypus im Spätwerk von Peter Paul Rubens. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 46/1985, S. 119–157.
- Schütz, Karl: Das Galeriebild als Spiegel des Antwerpener Sammlertums. In: Kat. Köln 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Unter Mitarbeit von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Wallraf-Richartz-Museums, Köln 1992, S. 161–171.
- Seiler, Peter: Phidias als moralischer Ratgeber. Transformationen der elischen Aphrodite in der frühen Emblematik. In: Horst Bredekamp und Arnold Nesselrath (Hg.): Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike. Berlin 2013, S. 63–137.
- Severyns, Albert: Pomme de discorde et jugement des déesses. In: Phoibos, 5/1950/ 1951, S. 145–172.
- Seznec, Jean: The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art. New York 1953 (Bollingen series, 38).
- Seznec, Jean: Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance. München 1990.
- Sierstorpf, Für die kunstfreunde, welche meine kleine gemälde-sammlung besuchen wollen. Braunschweig 1817.
- Simons, Roswitha: Dracontius und der Mythos. Christliche Weltansicht und pagane Kultur in der ausgehenden Spätantike. München 2005 (Beiträge zur Altertumskunde, 186).
- Simson, Otto von: Peter Paul Rubens (1577-1640), Humanist, Maler und Diplomat. Mainz 1996 (Berliner Schriften zu Kunst, 5).
- Sluijter, Eric Jan: Depiction of mythological themes. In: Kat. Washington 1980: Gods, Saints & Heroes. Dutch painting in the age of Rembrandt. National Gallery of Art, Washington 1981, S. 55–64.
- Sluijter, Eric Jan: Some observations on the choice of narrative mythological subjects in late mannerist painting in the Northern Netherlands. In: Görel Cavalli-Björkman (Hg.): Netherlandish mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984. Stockholm 1985 (Nationalmusei Skriftserie N. S., 4), S. 61–72.
- Sluijter, Eric Jan: De 'Heydensche Fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie. Diss. Den Haag 1986.
- Sluijter, Eric Jan: De Hollandse Olympus. Klassieke mythologie in de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw. In: Hermeneus, 59/1987, S. 225–236.
- Sluijter, Eric Jan: 'Metamorphoses' in Prints by Hendrick Goltzius and his Circle. In: Eric Jan Sluijter: Seductress of sight. Studies in Dutch art of the Golden Age. Zwolle 2000, S. 23–69.

- Sluijter, Eric Jan: De „heydensche fabulen“ in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670. Neuauf. Diss. 1986. Leiden 2000. (Im Werkverzeichnis als Sluijter 2000a)
- Sluijter, Eric Jan: Venus, Visus and Pictura. In: Eric Jan Sluijter: Seductress of sight. Studies in Dutch art of the Golden Age. Zwolle 2000, S. 87–159. (Im Werkverzeichnis als Sluijter 2000b)
- Sluijter, Eric Jan: Prestige and Emulation, Eroticism and Morality. Mythology and the Nude in the Dutch Painting of the 16th and 17th Century. In: Kat. Dordrecht 2000/ 2001: Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt. Nationalgalerie, Dordrecht 2001, S. 35–63.
- Sluijter, Eric Jan: Ovidius' Herscheppingen herschapen. Over de popularisering van mythologische thematiek in beeld en word. In: De zeventiende eeuw, 23/2007, S. 45–75.
- Sluijter-Seiffert, Nicolette: Cornelis van Poelenburgh (ca. 1593-1667). Diss. Leiden 1984.
- Sluijter-Seiffert, Nicolette: The School of Cornelis van Poelenburgh. In: Amy Golahny und Mia Mochizuki (Hg.): In His Milieu. Essays on Netherlandish art in memory of John Michael Montias. Amsterdam 2006, S. 441–454.
- Speth-Holterhoff, S.: Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle. Brüssel 1957.
- Speth-Holterhoff, S.: Trois amateurs d'art flamande au XVIIe siècle. Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art 27/1958 (1), S. 45–62.
- Spies, Marijke: Poetsche fabriekken en andere allegorieën, eind 16de- begin 17de eeuw. In: Oud Holland, 105/1991 (4), S. 228–243.
- Spreng, Johannes: Metamorphoses Ovidii, Argumentis quidem soluta oratione; Enarrationibus autem & allegoriis Elegiaco versu accuratissime expositae summaque; diligentia ac studio illustratae per M. Johan. Sprengium Augustan. Frankfurt 1563.
- Springer, Peter: Voyeurismus in der Kunst. Berlin 2008.
- Stammler, Wolfgang: Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie. Freiburg i.d. Schweiz 1959 (Freiburger Universitätsreden/ Universität Freiburg, Schweiz, 23).
- Stechow, Wolfgang: Dutch landscape painting of the seventeenth century. London 1966 (National Gallery of Art, Kress Foundation studies in the history of European art, 1).
- Stefes, Annemarie: Eleven History Drawings by Nicolaes Berchem. In: Master Drawings, 35/1997 (4), S. 367–379.
- Sterck, J. F. M.: De werken van Vondel. Volledige en geïllustreerde tekstuutgave. Amsterdam 1927-40.
- Strahl-Grosse, Ulrike: Staffage. Begriffsgeschichte und Erscheinungsformen. Diss. München 1991 (Reihe Kunstgeschichte, 50).
- Strauss, Walter L.: The illustrated Bartsch. Netherlandish artists. Hendrik Goltzius. New York 1982.

- Stritt, Martin: Die schöne Helena in den Romruinen. Überlegungen zu einem Gemälde Maarten van Heemskercks. Frankfurt am Main 2004.
- Sumowski, Werner: Notizen zu Zeichnungen von F. Bol. In: Heinz Ladendorf (Hg.): Festschrift Dr. h. c. Eduard Trautscholdt zum siebzigsten Geburtstag. Hamburg 1965, S. 119–124.
- Sumowski, Werner: Gemälde der Rembrandt-Schüler. Bd. 1. 6 Bände. Landau 1983.
- Thiel, Helmut van: Homers Iliaden. Berlin 2009 (Literatur: Forschung und Wissenschaft, 15).
- Thieme, Gisela: Der Kunsthandel in den Niederlanden im siebzehnten Jahrhundert. Diss. Köln 1959.
- Thieme, Ulrich: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1910.
- Thimann, Michael: Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance. Göttingen 2002.
- Thoss, Dagmar: Benoit de Sainte-Maure: Roman de Troie. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Codex 2571. München 1989.
- Tiemann, Barbara: Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel. München 1974 (Humanistische Bibliothek: Reihe 1, Abhandlungen, 18).
- Traube, Ludwig: Vorlesungen und Abhandlungen. Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters. Herausgegeben von Paul Lehmann. München 1965.
- Trnek, Renate: Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Illustriertes Bestandsverzeichnis. Wien 1989.
- Tümpel, Astrid: Claes Cornelisz. Moeyaert. In: Oud Holland, 88/1974 (1-2), S. 1–163. (Im Werkverzeichnis als Tümpel 1974a)
- Tümpel, Astrid: Claes Cornelisz. Moeyaert. In: Oud Holland, 88/1974 (4), S. 245-290. (Im Werkverzeichnis als Tümpel 1974b)
- Valentiner, Elisabeth: Karel van Mander als Maler. Straßburg 1930 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft 132).
- van de Velde, Carl: Frans Floris (1519/20-1570). Leven en werken. Bd. 1. 2 Bände. Brussel 1975.
- van der Woude, Ad: Demografische ontwikkeling van de Noordelijke Nederlanden 1500-1800. In: Jan A. van Houtte (Hg.): Algemene geschiedenis der Nederlanden. Sociaal-economische geschiedenis, geografie en demografie 1500-1800. Instellingen 1480-1780. Politieke- en religiegeschiedenis nach 1480. Bd. 5. Utrecht 1952, S. 102–251.
- van der Woude, Ad: The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic. In: David Freedberg (Hg.): Art in history-history in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture. Santa Monica, Calif. 1991 (Issues & debates, 1), S. 285–329.

- van Houtte, Jan A.: Het economische verfall hat het Zuiden. In: Jan A. van Houtte (Hg.): Algemene geschiedenis der Nederlanden. Sociaal-economische geschiedenis, geografie en demografie 1500-1800. Instellingen 1480-1780. Politieke- en religiegeschiedenis nach 1480. Bd. 5. Utrecht 1952.
- van Mander, Karel: Het Schilder-Boeck waer in voor Eerst de Leerlustighe Iueght den Grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedragen. Daer nae in Dry Deelen t'Leven der Vermaerde Doorluchtighe Schilders des Ouden, en Nieuwen Tyds. Eyntlyck d'Wtlegghinghe op den Metamorphoseon Pub. Ovidij Nasonis. Oock daer benefens Wtbeeldinghe der Figueren. Alles Dienstich en Nut den Schildern Constbemindeers en Dichters, ook Allen Staten van Menschen. Haarlem 1604.
- van Puyvelde, Leo: Jacob Jordaens. Paris-Brüssel 1953.
- van Straten, Roelof: Einführung in die Ikonographie. Berlin 1997.
- van Tatenhove, J.: Jacob Lois. In: *Delineavit et sculpsit*, 15/1995, S. 36 f.
- van Thiel, Pieter J.: Late Dutch Mannerism. In: Kat. Washington 1980: Gods, Saints & Heroes. Dutch painting in the age of Rembrandt. National Gallery of Art, Washington 1981, S. 77-99.
- van Thiel, Pieter J.: Cornelis Cornelisz. van Haarlem - his first ten years as a Painter, 1582-1592. In: Görel Cavalli-Björkman (Hg.): *Netherlandish mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984.* Stockholm 1985 (Nationalmusei Skriftserie N. S., 4), S. 73-84.
- van Thiel, Pieter J.: Cornelis Cornelisz van Haarlem. A monograph and catalogue raisonné. Doornspijk 1999.
- van Thiel, Pieter J.; Bruyn Kops, Cornelis J. de (Hg.): *Prijst de lijst. De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw.* Amsterdam 1984.
- Vasari, Giorgio; Milanesi, Gaetano: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annatozioni e commenti di Gaetano Milanesi.* Bd. 5. 8 Bände. Firenze 1906.
- Veldman, Ilja Maris: The Judgment of Paris, a Newly Discovered Painting by Maarten van Heemskerck. In: *Mercury*, 7/1988, S. 13-22.
- Veldman, Ilja Maria: Crispijn de Passe and his progeny (1564-1670). A Century of Print Production. Rotterdam 2000 (Studies in Prints and printmaking, 3). (Im Werkverzeichnis als Veldman 2001a)
- Veldman, Ilja Maria: Profit and pleasure. Print books by Crispijn de Passe. Unter Mitarbeit von Michael Hoyle/ Clara Klein. Rotterdam 2001 (Studies in prints and printmaking, 4).
- Veldman, Ilja Maria: Greek Gods and Heroes in Prints. In: Kat. Dordrecht 2000/ 2001: Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt. Nationalgalerie, Dordrecht 2001, S. 129-148. (Im Werkverzeichnis als Veldman 2001b)
- Verheyen, Egon: Correggio's Amori di Gove. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29/1966, S. 160-192.

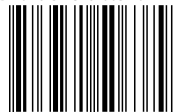
- Vermeulen, Filip: *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. Brepols 2003 (Studies in European Urban History (1100-1800), 2).
- Vries, Jan de: *The Dutch rural economy in the golden age 1500 - 1700*. New Haven, Conn. 1974.
- Vries, Jan de: *Between Purchasing Power and the World of Goods: Understanding the Household Economy in Early Modern Europe*. In: John Brewer und Roy Porter (Hg.): *Consumption and the world of goods*. London 1993, S. 85–132.
- Vries, Jan de: *Searching for a Role: The Economy of Utrecht in the Golden age of the Dutch Republic*. In: *Kat. Baltimore 1997: Masters of light. Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*. The Walters Art Gallery, Baltimore 1997, S. 49–59.
- Waiblinger, Franz Peter: *Hyginus. Fabulae*. Sagen der Antike. München 2008.
- Walter, Tilmann: *Der Sexualwortschatz im Frühneuhochdeutschen*. In: Jochen Bär und Marcus Müller (Hg.): *Geschichte der Sprache – Sprache der Geschichte. Probleme und Perspektiven der historischen Sprachwissenschaft des Deutschen*. Berlin 2012, S. 239–304.
- Warburg, Aby: *Manet*. In: Uwe Fleckner (Hg.): *Aby Warburg - Bilderreihen und Ausstellungen*. Berlin 2012 (Gesammelte Schriften/ Aby Warburg. Hrsg. von Horst Bredekamp, 222), S. 367–388.
- Warncke, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder-Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*. *Habl.-Schr. Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Forschungen, 33)*.
- Waterhouse, Ellis Kirkham: *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Paintings*. Fribourg 1967.
- Weber, Georg J.: *Poetenhafter, Flugesel und Künstlerparnass. Pegasus in den Niederlanden*. In: *Kat. Hamburg 1993: Pegasus und die Künste*. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1993, S. 71–101.
- Wedekind, Friedrich: *Cornelis Cornelisz. van Haarlem*. Diss. Leipzig 1911.
- Weisner, Ulrich: *Die Gemälde von Moyses van Uyttenbroeck*. In: *Oud Holland, 79/1964 (1)*, S. 189–228.
- Welu, James A.: *Myth, Mannerism and Morality: Cornelis van Haarlem's Wedding of Peleus and Thetis*. In: *Worcester Art Museum Journal, 4/1980-81*, S. 3–11.
- Werche, Bettina: *Hendrick van Balen (1575-1632). Ein Antwerpener Kabinettbildmaler der Rubenszeit*. Bd. 1. 2 Bände. Turnhout 2004 (PICTURA NOVA. Studies in 16th- and 17th-Century Flemish Painting and Drawing, 7). (Im Werkverzeichnis Bd. 1 als Werche 2004a; Bd. 2 als Werche 2004b)
- Wettengl, Kurt: *Kunst über Kunstgalerie. Die gemalte Kunstgalerie*. In: *Kat. Köln 2002: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2002, S. 126–141.
- Whitbread, Leslie G.: *Fulgentius the mythographer*. Columbus (Ohio) 1971.
- White, Christopher: *Peter Paul Rubens. Man & artist*. New Haven, Conn. 1987.

- Wind, Edgar: Pagan mysteries in the Renaissance. New Haven 1958.
- Winner, Matthias: Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen. Diss. Köln 1957.
- Wishnevsky, Rose: Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden. Diss. München 1967.
- Witek, Franz: Iudicium Paradis. Ikonologische Überlegungen zu einem Deckengemälde der Salzburger Residenz. In: Peter Csobádi (Hg.): Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik-)Theater. Der Trojanische Krieg. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2000. Salzburg 2002, S. 238–261.
- Witlox, Maartje: Vele handen maken licht werk/ Many hands make light work. In: Mauritshuis in Focus, 1/2005, S. 16–21.
- Wolf, Gerhard: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. München 2002.
- Wurzbach, Alfred von: Niederländisches Künstler-Lexikon. 2 Bände. Leipzig 1906-1911.
- Zech, Anne-Lott: „Imago boni principis“. Der Perseus-Mythos zwischen Apotheose und Heilserwartung in der politischen Öffentlichkeit des 16. Jahrhunderts. Münster 2000 (Imaginarium, 1998).
- Zimmermann, Bernhard: Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. München 2011 (Handbuch der griechischen Literatur der Antike / hrsg. von Bernhard Zimmermann, 1).
- Zink, Michael: Der mythologische Fulgentius. Ein Beitrag zur römischen Litteraturgeschichte und zur Grammatik des afrikanischen Lateins. Würzburg 1867.
- Zuntz, Dora: Frans Floris. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert. Straßburg 1929.

Nachdem die nordalpine Variante des Paristraums durch die Begegnung mit dem Süden Mitte des 16. Jahrhunderts abgelöst wird und der Schafhirte als Schönheitsrichter über Venus, Juno und Minerva allmählich erwacht, findet die Sage Eingang in verschiedene literarische Gattungen. Paris' Bewertung ist hierin unterschiedlicher Natur, doch ist den Abhandlungen einhellig, dass sie für den Leser eine Belehrung bereithalten. Die *duplex sententia* wird infolgedessen auch den malerischen Zeugnissen zugeordnet. Die Sinnlichkeit, die von den märchenhaften Erzählungen ausgeht, dient demnach als Bestandteil des Konzepts, dass sich die Seele des Rezipienten zur Belehrung öffnet. Die Künstler haben jedoch ihre eigenen Mittel gefunden, den Betrachter mit Hinweisen im Bild auf weitere Bedeutungsschichten aufmerksam zu machen, die keines komplizierten rhetorischen Prinzips bedürfen. Gleichzeitig ist der Stellenwert der didaktischen Funktion der Gemälde aus dem 17. Jahrhundert zu relativieren, hat doch die Erotik, die den multifiguralen Arbeiten innewohnt, einen wesentlichen Beitrag zur Popularisierung der Episode beigetragen.



ISBN 978-3-7315-0637-9



9 783731 506379 >

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier