

DIE VERSUCHUNGEN DER JUGEND

INTERNATIONALE BILDKULTUREN DER BAROCKEN ALLEGORIE AM BEISPIEL VON VENIUS UND RUBENS, CORTONA UND GIORDANO

ECKHARD LEUSCHNER

Das Epochenetikett des Barock ist mit bestimmten Klischees behaftet, zu denen dasjenige der Überfrachtung von Kunstwerken mit Buchgelehrsamkeit oder bedeutungstragenden „Botschaften“ jeder Art gehört, die deren Ästhetik abträglich seien. Walter Benjamin spottete: *Die Renaissance durchforscht den Weltraum, das Barock die Bibliotheken*.¹ Doch was gelegentlich schon im späten 17. Jahrhundert als intellektuelle Überladenheit oder letztlich untauglicher Versuch der Visualisierung von Schriftkontexten kritisiert wurde, war Teil künstlerischer Traditionen und gesellschaftlicher Funktionszusammenhänge von Bildern, die (wie es Benjamin für das deutsche Trauerspiel unternahm) nicht selten noch immer rekonstruiert werden müssen, um die Leistungen einzelner Künstler unter den Rahmenbedingungen der Epoche nachvollziehbar zu machen. Beispielhaft für die Ansprüche und Notwendigkeiten einer solchen Rekonstruktion sollen im Folgenden drei allegorische Bilder aus dem spätesten 16. und dem 17. Jahrhundert diskutiert werden: virtuos gemalte, vielfigurige und „handlungsstarke“ Großformate von Otto

van Veen und/oder Peter Paul Rubens, Pietro da Cortona und Luca Giordano, die zwar an verschiedenen Orten Europas entstanden, aber die durch bestimmte formale und semantische Faktoren eng aufeinander bezogen sind. In der kunsthistorischen Forschung wurde zwar gelegentlich eine Beziehung zwischen den drei Werken konstatiert.² Es läßt sich aber noch eingehender als bisher darlegen, wie genau diese Bezüge beschaffen sind und was aus diesen über Genese, Funktion, Rezeption und künstlerischen Stellenwert der in Frage stehenden Bilder zu lernen ist.

Allegorien im Sinne von ἀλληγορέω (gr. anders reden), die im Feld der Kunst als bildliche Einkleidungen abstrakter Sachverhalte definiert werden, sind selbstverständlich keine Erfindung des Barock.³ Doch sowohl wegen ihrer großen Zahl als auch aufgrund der vergleichsweise deutlichen Vereinheitlichung ihrer Erscheinungsform als Ergebnis normierender Prozesse sind sie ein charakteristisches Kennzeichen dieser Epoche, man könnte sagen: barocker Bildkultur(en).⁴ Die folgenden Beispiele sollen daher auch dazu dienen, die barocke Allegorie als internationales

1 W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), Frankfurt am Main 1978, S. 121.

2 Vgl. (aus der Perspektive einer Analyse des letztgenannten Werkes) zusammenfassend W. PROHASKA, in: W. SEIPEL (Hrsg.), *Luca Giordano 1634–1705*, Ausstellungskatalog, Wien, Kunsthistorisches Museum, 25.06.–07.10.2001, Neapel 2001, S. 194–196.

3 Den aktuellsten Forschungsüberblick zur Allegorie in der Kunst der Frühen Neuzeit bietet die Einleitung zu: C. BASKINS/L. ROSENTHAL (Hrsg.), *Early Modern Visual Allegory: Embodying Meaning*, Aldershot 2007, S. 1–10. Zum allegorischen Genre in der barocken (v.a. französischen) Kunst und seinen Kritikern vom späteren 17. bis ins 20. Jahrhundert vgl. auch V. BAR, *La peinture allégorique au Grand Siècle*, Dijon 2003, S. 15–24.

4 Als „Bildkulturen“ bezeichne ich – in Anlehnung an den Kulturbegriff von Max Weber – gemeinschaftliche Kontexte der Tradierung von Bedeutung in der Verfertigung und Rezeption von Bildern, also kollektive Muster der Repräsentation, die nach Gruppen, Regionen oder Konventionen differenziert werden können (vgl. dazu A. SCHELSKE,

Verständigungs- oder Identifikationsmedium bestimmter gesellschaftlicher Schichten anschaulich zu machen – diesen Aspekt herauszustreichen ist wichtig, denn es wird mindestens auf der Ebene der Handbücher und Übersichtswerke zum in Frage stehenden Zeitraum noch immer zu sehr in lokalen oder nationalen Kunst-„Schulen“ gedacht. Auch sollte das Barock nicht nur mit (gewiss nicht falschen) Stilkriterien wie ‚Dynamik‘ oder ‚Theatralik‘ in Verbindung gebracht werden, sondern vor allem mit einer verbesserten und genauer systematisierten Betrachtersprache, einem geschärften Verständnis für die Eigenheiten aktueller Bildmedien und für die erweiterten Möglichkeiten der internationalen Verbreitung von Bildern. Es geht also um die allgemeine Verfügbarkeit eines visuellen Kanons, etwa durch beschriftete Kupferstiche oder ikonologische Handbücher, die differenzierte, aber insgesamt doch stark standardisierte und parado-

xerweise erst dadurch flexibel und „punktgenau“ anwendbare Bildersprache begünstigten. Gegenüber älterer Kunst bestand damit selbstverständlich kein Wesens-, aber ein deutlicher gradueller Unterschied.

Drei Werke des flämischen, römisch-florentinischen und neapolitanischen Barock im Vergleich: Was haben diese Bilder miteinander zu tun? Wie kann eine zeitgemäßen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Analyse aussehen? Welche Quellen sind heranzuziehen? Welche künstlerischen Auffassungen und Marktstrategien der Maler spiegeln die Bilder? Warum und von wem wurden solche Werke bestellt? Wie schlugen sich in ihnen zur Entstehungszeit aktuelle künstlerische, politische, moralische Vorstellungen nieder? Wie verhielt sich die bei Allegorien intendierte „Lesbarkeit“ mit der prinzipiellen Offenheit jeder bildlichen Darstellung?

PIETER PERRET NACH OTTO VAN VEEN:
TYPUS INCONSULTAE IUVENTUTIS

Chronologisch vorgehend sei mit dem frühesten Werk (Abb. 1) begonnen, einem Gemälde in den Maßen 146 x 212 cm des Otto van Veen (1556-1629), dem dritten und bedeutendsten Lehrer von Peter Paul Rubens. In der Forschung wird sogar eine Beteiligung des (bis 1597 noch nicht zur eigenen Signatur autorisierten) Lehrlings bei der Produktion des einst in der Sammlung Kaiser

Rudolfs II. und heute in Stockholm befindlichen Bildes diskutiert.⁵ Wegen der für den Figurenstil des Venius untypischen Plastizität und „Lebendigkeit“ einzelner Personen ist ein Anteil von Rubens an diesem Werk tatsächlich sehr wahrscheinlich.

Zeichen eines kulturellen Bildgedächtnisses, in: K. REHKÄMPER/K. SACHS-HOMBACH (Hrsg.), *Bild, Bildwahrnehmung, Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*, Wiesbaden 1998, S. 59–68). „Bildkultur“ als Terminus scheint mir angemessener und flexibler als etwa der engere Begriff der „Bildkommunikation“ oder eine soziologisch determinierte Vokabel wie „Bild- bzw. Kunstsystem“; denn im Rahmen einer Bildkultur können sowohl die verfertigungstechnischen und konzeptuellen als auch die funktionalen Aspekte von Bildern verschiedener Herkunft und Qualitätsstufen studiert werden.

5 Öl auf Holz, 146 x 212 cm. Inventar Prag 1621, Nr. 1047: *Venus joch mit Palas [sic] mit ungerathener jugend vom Octavio Venus [sic]*. Vgl. F. M. HABERDITZL, Die Lehrer des Rubens, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 27, 1908, S. 209–213; J. MÜLLER HOFSTEDE, Zur Antwerpener Frühzeit von Peter Paul Rubens, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Künste* 13, 1962, S. 179–215; idem, in: *Peter Paul Rubens. Gemälde – Ölskizzen – Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts, 29.06.1977–30.09.1977, Antwerpen 1977, S. 23; G. CAVALLI BJÖRKMAN, *Nationalmuseum Stockholm. Dutch and Flemish Paintings I: 1400–1600*, Stockholm 1986, S. 114.



1: Otto van Veen und (?) Peter Paul Rubens, *TYPVS INCONSVLTAE IVVENTVTIS*,
Gemälde, Nationalmuseum Stockholm

Das Bild ist unten links, auf der Tafel, *TYPVS INCONSVLTAE IVVENTVTIS* beschriftet. Diese als Titel aufzufassenden Worte übersetzt man am besten mit „Die unberatene Jugend“ – „Typus“ weist darauf, daß wir es nicht mit irgendeinem einzelnen Jugendlichen, sondern mit einer allegorischen Wesensbestimmung „der“ Jugend zu tun haben.⁶ Somit geht es in dem turbulenten Querformat um die Bemühungen verschiedener positiv oder negativ charakterisierter Gestalten, den liegenden jungen Mann ihrem Einfluß zu unterwerfen. Hauptakteure sind dabei die anhand ihrer Attribute klar bezeichneten Göttinnen Venus und Minerva.

Stehend und ihren rechten bzw. linken Arm abwinkelnd schaffen sie eine Art Hauptraum, der sich als Kampfplatz um den Einfluß auf den liegenden Jüngling entpuppt. Venus, ihre Brüste sind entblößt, schießt einen Milchstrahl aus ihrer linken Brust zum Mund des Jünglings, den Amor in Position dreht, während Minerva genau diesen Milchstrahl mit ihrer rechten Hand unterbrechen und den jungen Mann an dessen rechter Hand mit sich fortziehen will. Dieser ist übrigens in einer höchst ungewöhnlichen Position gezeigt: Sein Kopf liegt nicht auf dem weißen, bequem aussehenden Kissens, sondern er reckt mit rücklings abgestütztem linken Arm

6 Zum Begriff des „Typus“ als einer übertragbaren bildlichen Vermittlung des „Wesens“ oder Habitus einer Sache bzw. Person vgl. C.-P. WARNCKE, *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel 1987, S. 64–80. Die Junktur *inconsulta iuventus* findet sich etwa in den „Epidorpiden“ des Julius Caesar Scaliger (Lyon 1573, hier: *Poemata omnia*, Heidelberg 1591, Bd. 2, S. 225): *Iuventus parta perdit / Detergit avorum miserabiles labores / Captiva sui, levis, inconsulta iuventus: / Gurgisque vorax. abeunt quasi bulla repente / Uncta. uncta haec patrimonia, que vorat libido.*



2: Pieter Perret nach Otto van Veen,
Die Versuchungen der Jugend, Kupferstich

– wie in Trance – den Oberkörper in Richtung auf Venus empor.

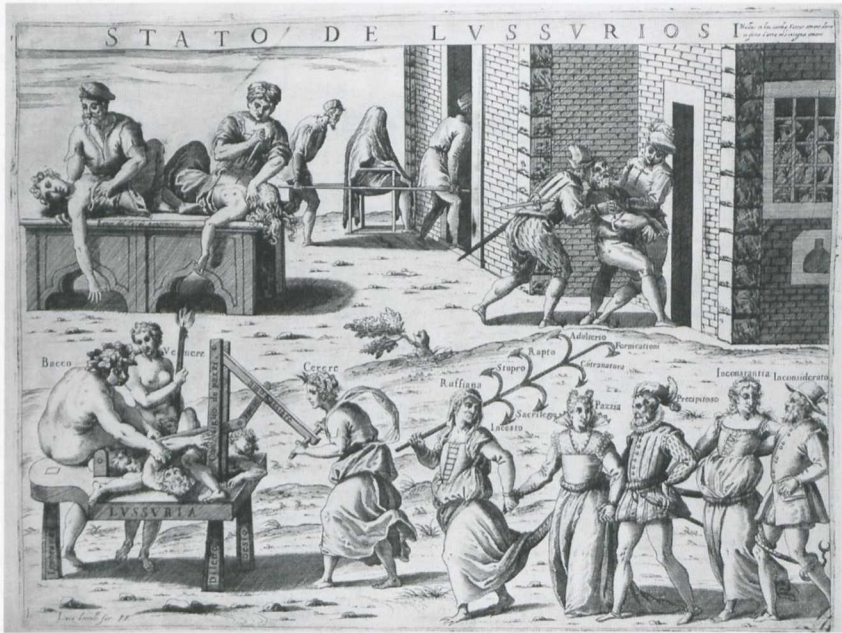
Beiden Göttinnen sind Begleiter zugesellt: Links unten lagert eine ältliche Frau in abgerissener Kleidung, die dem Jüngling am Gewand reißt – sie wird als Allegorie der Armut interpretiert. Darüber erkennt man einen weinlaubbekränzten und grinsenden Bacchus, auf dessen Schulter der linke Fuß des Jünglings liegt, während

der Weingott ihm den Inhalt einer Tazza in den Schoß gießt. Hinzu kommen ein zottiger Satyr, der allerlei Früchte trägt, und eine – vom Bildrand schon stark angeschnittene – Ceres mit Garben als Vertreterin der festen Nahrung. Zwischen Venus und Minerva steht der durch seine Sense ausgezeichnete Saturn als Gott der Zeit. Auf der rechten Seite des Bildes bringen drei Putten, von denen einer aus dem Bild blickt, Siegespalmen heran. Im rechten Hintergrund sieht man auf einem Berg ein Gebäude, das als Tugendtempel oder Ziel desjenigen Weges zu identifizieren ist, auf den Minerva den jungen Mann bringen will.

Bestünden Zweifel an der Benennung der einzelnen Figuren des Stockholmer Gemäldes, würden wir durch die lateinische Legende eines undatierten Stiches von Pieter Perret (Abb. 2), der eine verwandte Komposition des als Inventor und kurkölnischer Hofmaler genannten Otto van Veen zeigt, endgültigen Aufschluß bekommen.⁷ Wenn das Gemälde, wie oben angedeutet, unter Beteiligung des 1577 geborenen Rubens gemalt wurde, ist sehr wahrscheinlich, daß der Stich einige Jahre vorher entstand, frühestens aber nach Einstellung van Veens in Köln 1594. Diese Chronologie erweist die Graphik als ein frühes Belegstück für Otto van Veens Geschäftsstrategie, durch Stiche eine Nachfrage für Gemälde zu generieren, also eine eigene Komposition zur individuellen Umsetzung in Malerei zu annoncieren.⁸ Für ein solches „Painting on demand“ war offenbar garantiert, daß der Besteller (der für das heute

7 Kupferstich, 32,3 x 22,1 cm, K. G. BOON (Hrsg.), *Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, Bd. 17, Amsterdam 1976, S. 50, Kat. Nr. 35. Zum Stich von Perret vgl. auch C. KING, *Late Sixteenth-century Careers' Advice: a New Allegory of Artists' Training*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 41, 1988, S. 77–96, hier S. 86.

8 Dieses im 16. und 17. Jahrhundert auch bei anderen Malern feststellbare Selbst-Vermarktungsverfahren ist noch nicht systematisch studiert. Zu weiteren Beispielen im Œuvre des Otto van Veen vgl. E. LEUSCHNER, «Une Histoire telle que celle-ci, qui tient un peu du Roman»: Allegorie und Historie in Antonio Tempesta's 'Infanten von Lara' und bei André Félibien, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32, 2005, S. 203–243, bes. S. 211–213. Pierre Mignard ließ sein zwar prämiertes, aber nie umgesetztes Modello für ein römisches Altarbild reproduzieren, als hätte ihm ein fertiges Gemälde entsprochen. E. LEUSCHNER/A. BRUNNER (Hrsg.), *Artificio et Elegancia. Eine Geschichte der Druckgraphik in Italien von Raimondi bis Rosaspina*, Regensburg 2005, S. 120–21, Kat. Nr. 47. Zu Salvator Rosas Radierungen als Werbemittel für künftige Gemäldebestellungen entsprechender Sujets vgl. J. SCOTT, *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven/London 1995, S. 149.



3: Luca Bertelli exc., *STATO DE LVSSVRIOSI*, Radierung.
Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg

in Stockholm befindliche Bild vermutlich Kaiser Rudolf II. hieß⁹) durch die Präzedenz des Stichs auf die ikonographische Grundaussage des Bildes vorbereitet war, aber nicht mit einer Eins-zu-Eins-Transposition der schon graphisch verbreiteten Fassung versorgt wurde. Das – neben dem Formatwechsel – wohl am deutlichsten zwischen Stich und Gemälde differierende Detail, der anspornende Blick aus dem Bild des den Korb mit den Siegeszweigen auf seinem Kopf tragenden Puttos, kann als klarer Hinweis auf diese Personalisierung der Komposition im Sinne einer exklusiven Ansprache des privilegierten Betrachters, nämlich des Auftraggebers, interpretiert werden.

Pieter Perret, der ab 1589 Hofkupferstecher Philipps II. von Spanien war, hat diesen Druck

keinem geringeren als Juan de Herrera (gest. 1597), dem Architekten des Escorial, dediziert.¹⁰ Die Kunstgeschichte hat bisher keine plausible Erklärung für diese Widmung geliefert. Der kleine Tugendtempel auf dem Berg oben links scheint für die Dedikation an einen Architekten relevant, aber nicht hinreichend. Catherine Wilkinson-Zerner behauptete, Perret habe in dem Druck den spanischen Architekten selbst in seiner Jugend dargestellt, wie er einst den negativen Einflüssen von Venus, Bacchus und Armut ausgesetzt gewesen sei und sich dann, unter dem Schutz der Minerva, auf den Pfad der Tugend begeben habe.¹¹ Solche im engsten Sinne personalisierenden Interpretationen stehen jedoch einer angemessenen Auffassung vieler Allegorien des

⁹ Vgl. Anm. 5.

¹⁰ Zu Pieter Perret vgl. einführend M. P. McDONALD, Pedro Perret and Pedro de Villafranca: Printmakers to the Spanish Hapsburgs, in: *Melbourne Art Journal* 4, 2000, S. 37–51.

¹¹ C. WILKINSON-ZERNER, Juan de Herrera, Architect to Philip II of Spain, New Haven 1993, S. 1. Vgl. immerhin das von Aegidius Sadeler gestochene „Allegorische Selbstbildnis des Bartholomäus Spranger mit dessen verstorbener Frau Christina Müller“ (ca. 1600, Hollstein 322), wo der Künstler durch Personifikationen von Zeit und Tod angegriffen, aber von Verkörperungen der Künste verteidigt wird.

Barock entgegen. Wahrscheinlicher ist, daß Perret die Dedikation einerseits deshalb setzte, weil er schon Herreras Pläne des Escorial gestochen hatte und auf weitere Kooperationen mit dem Architekten hoffte. Andererseits schloß eine Widmung an einen bedeutenden Hofkünstler wie Herrera automatisch auch das Prestige von dessen Arbeitgeber ein oder zielte sogar primär auf letzteren. Dafür spricht schon die hohe künstlerische Qualität von van Veens Komposition für Perrets Stich, speziell der perfekte Ausgleich zwischen den sorgfältig studierten Einzelfiguren und einer turbulent-dekorativen Figurenmenge. Dieses Bemühen um künstlerische Güte erhellt auch aus einem Vergleich mit dem in diesen Jahren üblichen, weitaus bescheideneren Standard allegorischer Kupfer, etwa mit einem vom venezianischen Verleger Luca Bertelli im Jahre 1588 (Abb. 3) publizierten Werk¹², in dem zwar teils ähnliche mythologische Figuren (Bacchus und Venus) auftreten, insgesamt aber eine parataktische Reihung von Personifikationen und kruden Bildmetaphern wie die „Presse der Schwelgerei“ (*Lussuria*) oder die „Schlachtbank der späten Reue“ (*Banca del tardo pentimento*) eine moralinsaure Atmosphäre schaffen, die dem in seiner Gestaltung und Aussage sehr ponderierten Blatt Perrets fremd ist. In letzterem erscheint die verfeinerte Atmosphäre gesellschaftlich hoch stehender Moral- und Erziehungsdiskurse bereits durch den künstlerischen Anspruch evoziert.

Der „Oberklasse“-Kontext solcher visualisierten Bemühungen allegorischer Gestalten um eine ihrem Einfluß ausgelieferte Mittelfigur ist, wie

noch nicht betont wurde, auch dadurch evident, daß es für van Veens Komposition einheimische, also niederländische Vorläufer aus der gehobenen Innendekoration gibt, etwa eine heute im Bayerischen Nationalmuseum München bewahrte Tapiserie von ca. 1515 (Abb. 4).¹³ Auch wenn es kaum möglich erscheint, jede der durchweg kostbar gekleideten Figuren des Brüsseler Bildteppichs zu benennen, deutet doch der Antagonismus der Frau mit dem erhobenen Schwert links, „Justitia“, und der „Luxuria“ rechts, die an einen jungen, zentral positionierten Mann („homo“) gelehnt ist, die Konfliktlinie zwischen Tugend und Laster an. Wie dieses Beispiel zeigt, stützte sich die frühbarocke Ikonographie nicht selten auf weitaus ältere Quellen, modernisierte aber im Stilistischen, verstärkte den Eindruck humanistischer Gelehrsamkeit und spitzte die repräsentierten Gegensätze visuell weiter zu. Kaum zufällig findet man in zeitgenössischen Quellen, und so auch in Unterschriften von Darstellungen des Escorial, die *virtus* von dessen Erbauer Philipp II. gerühmt, diesem christlichen Tugendhelden, dessen gebaute Architekturprojekte „ordo“, Ordnung, verwirklichten und symbolisierten.¹⁴

Die ältere Forschung zum Stockholmer Bild und dem Kupfer Perrets hat sich (auf den Spuren von Erwin Panofskys grundlegendem Herkules-Buch¹⁵) meist darauf beschränkt, beide Werke als Variationen des Themas „Wahl des Herkules zwischen Tugend und Laster“ zu erklären. Einen neuen Beitrag zur Interpretation lieferte 2007 Lisa Rosenthal, die Beobachtungen zu den weiblichen Protagonisten anbrachte und daraus ihre

12 Luca Bertelli exc: Stato de' Lussoriosi, Radierung, 354 x 476 mm, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg. Einführend zu Luca Bertelli als Verleger solcher Drucke vgl. M. BURY, *The Print in Italy 1550–1620*, London 2001, S. 222.

13 Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. T3808; vgl. H. GÖBEL, *Wandteppiche*, Bd. I, Leipzig 1923, S. 411, Abb. 89; A. VON SCHNEIDER, *Bemerkungen zu einigen niederländischen Wandteppichen des bayerischen Nationalmuseums*, *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst N. F.* 1, 1924, S. 50–72, hier S. 59. Vgl. auch die Diskussion einer zeitnahen Tapiserie mit dem Nachbarthema des „Verlorenen Sohnes“ in: P. VERDIER, *The Tapestry of the Prodigal Son*, in: *Journal of the Walters Art Gallery* 18, 1955, S. 9–58.

14 WILKINSON-ZERNER, *Juan de Herrera* (zit. Anm. II), S. 114, Abb. 125.

15 E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig/Berlin 1930, S. 114, Anm. 1.

4: *Brüsseler Manufaktur um 1515, Tugendallegorie, Tapiserie, Bayerisches Nationalmuseum, München*



Schlussfolgerungen zog.¹⁶ Das Gemälde (Abb. 1) stelle mit der Konfrontation von Venus und Minerva zwei männliche Konzepte des weiblichen Körpers einander gegenüber: die ebenso erotisch wie nährend konnotierten Brüste von Venus und den gepanzerten Oberkörper von Minerva. Der Jüngling – so Rosenthals provozierende Zusammenfassung der Botschaft des Bildes – hat die Wahl, sich passiv den infantilisierenden Freuden einer mütterlichen Erotik hinzugeben, oder ein Mann zu werden und den weiblichen Körper und seinen medusenhaften Schrecken fürchten zu lernen.¹⁷ Diese letzte Folgerung mag überzogen klingen, aber Rosenthal korreliert ihren Ansatz einleuchtend dem Virtus-Konzept des mit van Veen bekannten Humanisten Justus Lipsius, der die Kontrolle über die eigenen Begierden als Schlüsselqualität des Herrschers de-

finierte: Jedes Nachgeben gegenüber den Trieben oder der „Luxuria“ sei als Unfähigkeit zur Herrschaft, und zwar männlicher Herrschaft, ausgelegt worden.¹⁸ Allegorien wie diejenige van Veens hätten (paradoxe Weise) als visuelle Warnung vor den Verlockungen visueller Freuden gedient – vor Sinnenfreuden, die solche Darstellungen selbst in nicht geringem Maße präsentierten und ausbreiteten. Insofern versinnbildliche gerade die Allegorie van Veens nicht nur die Versuchungen der Jugend, sondern auch die Versuchungen der Allegorie, die sinnlich sein muss, um Aufmerksamkeit zu erreichen, aber letztlich (wie Minerva, die den Milchstrahl der Venus unterbricht) zivilisierend, rationalisierend und anti-sinnlich wirken soll.

Es ist geboten, ähnliche Bilddiskurse über die Grundlagen tugendhafter Herrschaft auch bei der Interpretation der folgenden beiden, von

16 L. ROSENTHAL, Venus's Milk and the Temptations of Allegory in Otto Van Veen's „Allegory of Temptation“, in: BASKINS/ROSENTHAL, *Early Modern Visual Allegory* (zit. Anm. 3), S. 219–241.

17 ROSENTHAL, Venus's Milk (zit. Anm. 16), S. 223.

18 ROSENTHAL, Venus's Milk (zit. Anm. 16), S. 224.

Rosenthal nicht analysierten italienischen Werke in Rechnung zu stellen, zumal *Iuventus/ Gioventu* bzw. die im Lateinischen traditionell eine etwas frühere Jugend bezeichnende *Adolescentia* in die-

sen Bildern ebenfalls (und damit anders als etwa in der *Iconologia* des Cesare Ripa¹⁹) als männlich dargestellt wird.

PIETRO DA CORTONA'S DECKENBILD
DER SALA DI VENERE IM PALAZZO PITTI

Pietro da Cortona (1596–1669), der in Rom für frühe Capolavori wie die Deckengestaltung des Salone Barberini gefeierte Maler, wurde 1637 erstmals nach Florenz berufen, wo er in den Folgejahren (mit zeitlichen Unterbrechungen) verschiedene Räume des Palazzo Pitti ausmalen sollte.²⁰ Die Sala di Venere war der erste der von ihm und seinem Schüler Ciro Ferri dekorierten Planetensäle. Die Sale dei Pianeti sind jeweils einer bestimmten Planetengottheit gewidmet, wobei jeder Planet einer Lebensphase des Herrschers oder Regenten entspricht, dessen Fortschritt von Raum zu Raum gezeigt wird – ein hergebrachtes ikonographisch-allegorisches Schema, das insgesamt wenig zu tun hatte mit den neuen Erkenntnissen über das Sonnensystem des im Jahr der Ausmalung des Venus-Saals verstorbenen Galileo Galilei.

Der Venus-Saal war im Rahmen der vom neuen Großherzog Ferdinando II de' Medici (1610–1670) veranlassten Renovierung des Palazzo Pitti aus zwei vorherigen Räumen neu geschaffen worden. An der Decke des Saals, einem Spiegelgewölbe mit Stuckkappen, malte Pietro da Cortona ein großes Querformat (Abb. 5) in einem reich ornamentierten, ebenfalls von ihm entworfenen Goldrahmen. Das in der Farbwahl venezianisch inspi-

rierte Bild zeigt eine Minerva mit flutternden und leicht verrutschten Gewändern, die einen blond gelockten jungen Mann vom Bett der Venus fortzieht (Abb. 6). Die Liebesgöttin ist spärlich, aber gerade noch schicklich bekleidet und an der Stirn zur Bezeichnung ihres Charakters als Planetengottheit mit einem Stern versehen. Ihr Sohn Cupido versucht, den bedauernd auf Venus Zurückblickenden an dessen Gewand festzuhalten. Minerva dirigiert den Jüngling jedoch zu einem links oben schwebenden Herkules und einem Anteros mit ausgestrecktem Lorbeerkranz, die ihn beide in Empfang nehmen werden. Der Großteil des auf Untersicht konzipierten Freskos wird gleichwohl von Venus und ihren Gefährten beherrscht, koketten Nymphen, bocksbeinigen Satyrn und einem saufenden Erosen. Dazu kommen markante Einrichtungsgegenstände, etwa die intensiv rote Draperie über dem Lotterbett der Venus und der reich verzierte goldene Tisch, auf dem Weinbecher stehen. Der Rahmen trägt unten die Aufschrift *ADOLESCENTIAM / PALLAS A VENERE / AVELLIT* (= Pallas zieht die Jugend von Venus weg) und auf der gegenüberliegenden Längsseite *RADIX AMARA / VIRTUTIS FRUCTVS / SVAVIS* (= die Wurzel der Tugend ist bitter, ihre Frucht süß).²¹ Der erste Text beschreibt

19 Vgl. das Stichwort „Gioventù“ in: CESARE RIPA, *Iconologia ovvero descrizione delle immagini cavate dall'antichità e da altri luoghi*, Rom 1593, S. 104.

20 Vgl. einleitend M. CAMPBELL, Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects, Princeton 1977, S. 63–164; M. GREGORI, Palazzo Pitti, piano nobile: gli affreschi di Pietro da Cortona nella stanza della Stufa e nelle Sale dei Pianeti, in: M. GREGORI (Hrsg.), *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, Bd. 2, Florenz 2006, S. 91–134.

21 Die Sentenz *Radix virtutis amara* der zweiten Inschrift taucht in philologischen Texten und Sprichwortsammlungen der Frühen Neuzeit verschiedentlich auf, ohne daß man sich über ihren Urheber einig war (Zuschreibung an



5: Pietro da Cortona, Deckenbild der Sala di Venere, Palazzo Pitti, Florenz



6: Pietro da Cortona, Deckenbild der Sala di Venere (Detail), Palazzo Pitti, Florenz



7: Peter Paul Rubens, *Abschied von Venus und Adonis*, Gemälde, The Metropolitan Museum of Art, New York

also die dargestellte Handlung, der zweite Text – den die Betrachter wortwörtlich erst in Retrospektive lesen können – deren moralische Essenz.

Das der Darstellung des Pietro da Cortona zugrunde liegende Mythologem scheint der Abschied von Adonis und Venus zu sein. Kompositorisch ist die engste bildliche Parallele des Pitti-Bildes aber bezeichnenderweise nicht das bekannte Gemälde gleichen Themas von Tizian, dessen erste Fassung der Spanier 1553 als eine der „Poesie“ für Philipp II. von Spanien malte und das

in zahlreichen Repliken weite Verbreitung fand, auch wenn – oder gerade weil – Tizian gegen Ovids Text (Met. X.708) nicht eine im Aufbruch befindliche, dabei zu Adonis sprechende Venus darstellte, sondern Adonis, wie er sich der Umarmung der Göttin aus eigenem Antrieb entwindet.²² Vielmehr steht Cortonas Bild einer (ebenfalls in Repliken bekannten) Tizian-Paraphrase von Peter Paul Rubens (Abb. 7) näher, in dem die Liebesgöttin nicht in Rückenansicht gezeigt ist und die Fortbewegung des Adonis nach links,

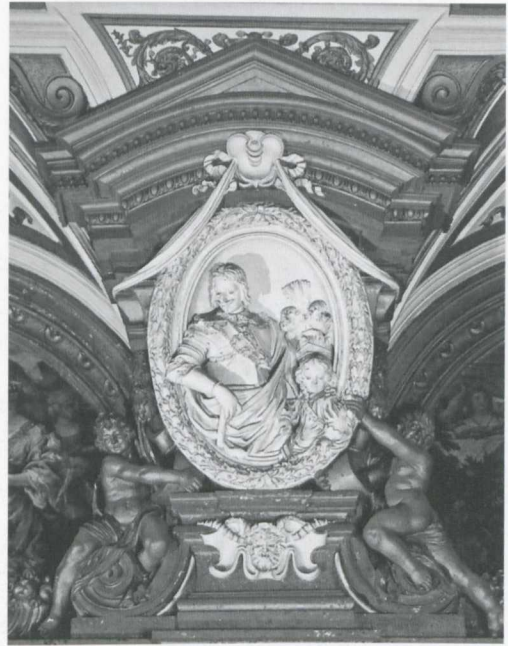
Isokrates bei JOHN CASE, *Speculum Moraliū Quaestionum in vniversam ethicen Aristotelis*, Oxford 1585, II.9.5). Zum Gegensatzpaar „Bitter-Stuß“ vgl. die von Maffeo Barberini (nachträglich) entworfene Sockelinschrift *Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae / fronde manus implet baccas seu carpit amaras* von Gianlorenzo Berninis Skulptur „Apoll und Daphne“ in der Villa Borghese. Während dort mit Rekurs auf Petrarcas Viertes Sonnett an Laura (*Sol per venir al lauro, onde si coglie / Acerbo frutto ...* – vgl. R. PREIMESBERGER, Zu Berninis Borghese-Skulpturen, in: H. BECK/S. SCHULZE, *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin 1989, S. 109–127, hier S. 124) der Weg vom angenehmen zum unangenehmen Geschmack beschrieben ist, wird in Florenz die gegenteilige Perspektive geboten.

²² Vgl. C. GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500: Tiziano e Venezia* (Atti del Convegno), Vicenza 1980, S. 125–135.

also in die gleiche Richtung wie im Pitti-Fresko erfolgt.²³

Das Deckenbild Pietro da Cortonas wird ergänzt um Lünettenfresken, in denen historische Exempla (männlicher) Enthaltensamkeit in Liebesdingen vorgeführt sind. Auch hier wurden erklärende Texte beigefügt, was schon wegen der geringen Bekanntheit einiger dieser Themen nötig gewesen sein dürfte, und nicht zuletzt deshalb, weil der Maler gelegentlich ein ihm vertrautes Bildschema in neuen Kontexten verwendete, etwa die biblische Episode von Joseph und Potiphars Frau für die Geschichte der Enthaltensamkeit des Crispus gegenüber der Fausta, Ehefrau Kaiser Konstantins.²⁴ Innerhalb der ebenfalls von Cortona entworfenen, außerordentlich reichen architektonischen Gestaltung der Wölbung sind ellipsoide Stuckreliefs angebracht, die Porträts historischer (männlicher²⁵) Protagonisten des Hauses Medici enthalten, außerdem ein Bild des regierenden Großherzogs Ferdinando II. mit seinem Sohn Cosimo (Abb. 8).

Stephen Campbell hat Pieter Perrets „Versuchungen der Jugend“ als Ausgangspunkt des Deckengemäldes von Pietro da Cortona benannt²⁶, und Wolfer Bulst verwies auf die Ähnlichkeit der ersten Vorstudien des Künstlers mit Rubens' Darstellung des Ferdinando d'Austria



8: Pietro da Cortona, Ferdinando II. de' Medici mit seinem Sohn und Nachfolger Cosimo, Stuckrelief, Sala di Venere, Palazzo Pitti, Florenz

als Herkules aus der so genannten „Pompa Introitus Ferdinandi“ in Antwerpen 1635, die Cortona wohl im 1642 datierten Stich von Theodor van Thulden bekannt wurde.²⁷ Wie man sich in dieser Frage auch entscheidet (wahrscheinlich hat Cortona beide Kompositionen gekannt), es

23 Zur „Venus und Adonis“-Paraphrase von Rubens (Hauptfassung heute im Metropolitan Museum of Art, New York) vgl. R. BAUMSTARK, „El nuevo Ticiano“: Tizian im Spätwerk von Rubens, in: Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Vorbild und Neuerfindung. Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern, Ausstellungskatalog, München, Alte Pinakothek, 23.10.2009–07.02.2010, München/Ostfildern 2009, S. 83–115, hier S. 110. Nicht ausschließen möchte ich, daß Pietro da Cortona auch Details einer Darstellung der umgekehrten Situation, also den Aufbruch einer Frau und den auf dem Lager zurückbleibenden Mann, verarbeitet hat, nämlich Guercinos „Aurora und Tithonos“ (1621) an der Decke des Casino Ludovisi in Rom (vgl. zu diesem Werk E. OY-MARRA, Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext, München/Berlin 2005, S. 137–147).

24 CAMPBELL, Pietro da Cortona (zit. Anm. 20), Abb. 37.

25 Der Verzicht auf die Darstellung von Exponenten weiblicher Macht (in Verbindung mit der eindeutigen Botschaft des Deckengemäldes) ist umso bemerkenswerter, als mit Christine von Lothringen (1565–1637) lange Jahre eine Frau die faktische Herrschaft über die Toskana innehatte.

26 CAMPBELL, Pietro da Cortona (zit. Anm. 20), S. 98.

27 W. BULST, Sic itur ad astra. L'iconografia degli affreschi di Pietro da Cortona a Palazzo Pitti, in: A. FARA/D. HEIKAMP (Hrsg.), Palazzo Pitti. La reggia rivelata, Ausstellungskatalog, Florenz, Palazzo Pitti, 07.12.2009–09.01.2005, Florenz 2003, S. 240–265, hier S. 251–252.



9: Jan Wierix nach Johann Martin Stella, *Allegorie auf die Bemühungen der Jugend um den Aufstieg zum Ruhm*, Kupferstich

bleibt die Tatsache eines für das Pitti-Bild gesuchten Anklangs an eine habsburgische Ikonographie. Dies zeigt unter anderem eine zeichnerische Vorstudie, in welcher der Künstler noch eine stehende Venus und einen Tugendberg mit Tugendtempel projektierte, den die schwebende Minerva ihren zur Liebesgöttin zurückblickenden Schützling erklimmen läßt.²⁸ Cortona mag sich von der Idee, den Jüngling zu Fuß den Tugendberg erklimmen zu lassen, abgewandt ha-

ben, weil das Bergmassiv zu dominant für eine Deckenmalerei gewesen wäre, oder auch deswegen, weil er im Deckenfresko eines anderen Raums, der Sala di Giove, einen Aufstieg des inzwischen gereiften Helden in den Olymp darstellen wollte.²⁹ Das von Cortona dargestellte Schweben der Protagonisten (nicht aber von Venus und ihrer Gefährten) darf man jedenfalls als wesentliche Weiterentwicklung der Tugend-Laster-Wahl bezeichnen. Zwar waren Flugbewegungen allegorischer Figuren u.a. in einigen allegorischen Konstellationen der von Cortona gestalteten Decke des Salone Barberini vorgebildet.³⁰ Doch hatten sich zumindest in Rom Darstellungen im Umkreis von Tugend-Laster-Konstellationen bis dato ausgesprochen statisch gezeigt – selbst dann, wenn sie, wie die berühmte „Wahl des Herkules zwischen Tugend und Laster“ von Annibale Carracci für den Camerino Farnese in Rom, zur Anbringung an der Decke vorgesehen waren.³¹

Woher also kam die Anregung für das, was man Pietro da Cortonas Revision und Dynamisierung eines ihm vorliegenden eingeführten Tugend-Laster-Schemas nennen könnte? Einerseits ist darauf hinzuweisen, daß schon im späten 16. Jahrhundert in den Niederlanden ähnliche allegorische Darstellungen mit lebhaft ausagierten Antagonismen aufgekommen waren – etwa in einem Stich von Jan Wierix nach Johann Martin Stella (Abb. 9), der Minerva dabei zeigt, wie sie einen talentierten, aber mittellosen jungen Mann aus den Klauen der Armut zu ziehen versucht.³² Andererseits muß Cortona, gemäß seiner künstlerischen Ökonomie, in Nachbarthemen wie der

28 CAMPBELL, Pietro da Cortona (zit. Anm. 20), Abb. 29.

29 Zur Sala di Giove vgl. CAMPBELL, Pietro da Cortona (zit. Anm. 20), S. 127–133.

30 Vgl. im Salone Barberini u.a. die bei Herkules schwebenden Personifikationen von Concordia und Abundantia (J. BELDON SCOTT, *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton 1991, Fig. 86).

31 Zur „Herkuleswahl“ im Camerino Farnese vgl. zuletzt C. VOLPI, Odoardo e il Camerino Farnese. „Virtù politica“ o „Virtù privata“, in: M. G. BERNARDINI (Hrsg.), *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, Mailand 2000, S. 81–94; F. MOZZETTI, *Il Camerino Farnese di Annibale Carracci*, in: *La culture scientifique à Rome à la Renaissance (Mélanges de l'École française de Rome 114, 2002)*, S. 809–836.

32 Vgl. J. VAN DER STOCK/M. LEESBERG (Hrsg.), *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Bd. LXVI: *The Wierix Family*, Part VIII, Rotterdam 2004, S. 122.

„Versuchung des heiligen Antonius“ Inspiration gesucht haben, in denen schon längst der Kampf von Allegorien verschiedener negativer Qualitäten um die umzingelte Hauptfigur und eine göttliche Intervention für diese Figur ins Bild gesetzt worden waren, etwa in dem Gemälde von Jacopo Tintoretto für S. Trovaso in Venedig, das Agostino Carracci 1582 reproduziert hatte (Abb. 10).³³ Solche Überlegungen zu den Quellen einer in ihren Formen durchaus ungewöhnlichen Allegorie sind keineswegs müßig, denn sie erweisen, daß Pietro da Cortona, wie vor ihm wahrscheinlich schon Venius, weithin vertraute kompositorische und semantische Modelle zu korrelieren und für die Rezeption seines Werks nutzbar zu machen versuchte.

Wir kommen damit zur Frage nach der Funktion einer solcher Allegorie: Wie Dokumente zum Florentiner Hofzeremoniell zeigen, waren die Planetensäle den wichtigsten Audienzen des Großherzogs vorbehalten. Insbesondere ausländische Potentaten und deren Botschafter wurden hier empfangen oder warteten auf ihren Empfang.³⁴ Selbstverständlich hatte – das zeigen schon die Stuckporträts der Medicimänner und das in die Dekorationen integrierte Medici-Wappen – die Ausstattung dieser Säle etwas mit der Medici-Dynastie zu tun. Und doch muß die auf Filippo Baldinucci zurückgehende Formel,



10: Agostino Carracci nach Jacopo Tintoretto, Versuchung des Hl. Antonius, Kupferstich

Adressat der Dekorationen sei der Princeps gewesen, genauer erläutert und nicht zu konkret auf den Thronfolger Cosimo bezogen werden.³⁵ Elisabeth Oy-Marra hat vorgeschlagen, zeitge-

- 33 Vgl. B. BOHN, Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné, Washington 1979, S. 196–197, Kat. Nr. 101. Beschriftet *Antonius, cum Demones vario sub aspectu ipsum infestantes / perpetua patientia superasset, viso Domino confortantur [sic]*.
- 34 E. OY-MARRA, Pietro da Cortona e il linguaggio della decorazione secentesca: proposte per una rilettura degli affreschi di Palazzo Pitti, in: C. L. FROMMEL/S. SCHÜTZE (Hrsg.), Pietro da Cortona (Atti del convegno internazionale, Roma/Firenze 12.II.1997–15.II.1997), Mailand 1998, S. 163–175.
- 35 FILIPPO BALDINUCCI, Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (1681–1728), Florenz 1845–57, F. RANALLI (Hrsg.), repr. Florenz 1974–75, Bd. 2, S. 420: *Sotto la distinzione de' pianeti si dimostra l'istruzione del principe datagli da Ercole. Ähnlich verkürzend und damit für heutige Leser mindestens ebenso mißverständlich formulierte JOACHIM VON SANDRART, Teutsche Academie, Nürnberg 1675, Bd. 2, S. 201: [Cortona hat] dem Herzog / der damals noch jung / zu Nachfolg der Tugend und Antriebl/ lauter tugendreiche Historien vorgebildet; das obriste gröste Stuck des Gewölbs war eine schöne nackende Venus, so mit aufgeflochtenem Haar auf einem Bett / mit allerley anderen lasciven Weibsbildern und der Liebe / auch mit Cereris und Bacchi Früchten gezieret liget / von deren Gesellschaft ein zarter schöner Jüngling / durch Antrieb Minervens / hinweg lauft / und auswärts zu der Tugend Herculis sich begibet / unangesehen die anderseits stehende Saturen / Bacchanten und arkadische buhlerische Nymfen samt ihren Wöllüsten / demselben vergeblich zuruffen / in folgender Unterschrift: Adolescentiam Pallas a Venere avellit, Radix amara Virtutis, fructus suavis.*

nössische Erziehungsratgeber für den Fürstennachwuchs wie „De officio principis christiani“ von Roberto Bellarmino (1619) als maßgebliche „Quelle“ der Ikonographie zu benennen.³⁶ Diese These ist von Wolfer Bulst und Jörg Martin Merz zurückgewiesen worden.³⁷ Merz begründet dies damit, daß die beiden zentralen Kategorien des Autoren, Gott und Kirche, in den Fresken nicht thematisiert seien und die genannten Tugenden nicht spezifisch genug erschienen.³⁸ Bulst betont, daß Cortona nicht praktische Handlungsanweisungen visualisiert, sondern einen poetischen Kontext – „Poesie morali“ – konstituiert habe, und er weist auf schlüssigere Textparallelen als Bellarmino wie etwa Maffeo Barberinis Ode „Exhortatio ad virtutem“ (1614), ein Tugendgedicht, das der zukünftige Papst Urban VIII. für seinen Neffen Francesco verfaßte.

Bilder beziehen sich jedoch zuallererst auf andere Bilder. Sowohl das Deckenfresko der Sala di Venere als auch die Stuckporträts der Medici gehören in den Kontext visueller Selbstrechtfertigung des Adels durch Verweis auf die Dynastie als Träger von Tugend. Als Parallelen dafür sind zuerst die eigenen Ausstattungstraditionen der Medici zu nennen, etwa die Ahnenbüsten und historischen Szenen mit Medici-Beteiligung in der Sala di Leone X im Palazzo Vecchio³⁹ oder andere Ahnengalerien europäischer Fürstenhäuser⁴⁰, ebenso aber die berühmte Übertragung des dyna-

stischen Konzepts auf einen nicht-adeligen (aber erklärtermaßen geistesadeligen⁴¹) Zusammenhang, denjenigen des Federico Zuccari. Dieser hat in der – Pietro da Cortona sicher bekannten – Sala terrena seines römischen Palazzo einen Raum gestaltet, der an der Decke die Himmelfahrt des tugendhaften Künstlers zeigt, und in den Lünetten unterhalb dieses Bildes Porträts einzelner Mitglieder der Familie Zuccari, die als erprobte Träger der Familientugend auf die sich unten im Saal Bewegenden wie Zuschauer in einem Theater blicken.⁴² Auch wenn die bisherige kunsthistorische Literatur nicht eigens darauf hinweist, verwundert es vor diesem Hintergrund kaum, daß alle in den Stuckreliefs der Sala di Venere gezeigten Mitglieder der Medici-Familie nach unten, also in den Saal blicken. Die Voraussetzung von Virtus, der Abschied vom Laster, wird alles überwölbend an der Decke angezeigt, die wortwörtlich von Medici-Herrschern getragen wird, die ihrerseits Exempelfiguren des Bemühens um die Tugend sind.⁴³ Zugleich sind dieselben Herrscher Zuschauer des sich unter ihnen stets neu vollziehenden mediceischen „Theaters“, der prunkvollen diplomatischen Aktivitäten ihrer Nachfolger, die sich viel auf ihre höchsten internationalen Ansprüchen genügende Prachtentfaltung, ihre „magnificenza“, zugute hielten. In der Sala di Venere geht es um eine Fiktion von Kontinuität mit Mitteln der Kunst. Die Tatsache, daß die gipsernen

36 OY-MARRA, Pietro da Cortona (zit. Anm. 34), S. 168–171.

37 BULST, Sic itur ad astra (zit. Anm. 27), S. 263, Anm. 90; J. M. MERZ, Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf, München/Berlin 2005, S. 451, Anm. 169.

38 J. M. MERZ, Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture (incorporating a draft by the late Anthony Blunt), New Haven/London 2008, S. 300, Anm. 7.

39 Vgl. U. MUCCINI/A. CECCHI, Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio, Florenz 1995, S. 108–117.

40 Vgl. E. LEUSCHNER, Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images: Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century Portraiture, in: *Studia Rudolphina* 6, 2006, S. 5–25.

41 Zum Motto „Sic vera nobilitas“ an einer der Decken des Palazzo Zuccari vgl. K. HERRMANN-FIORE, Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 18, 1979, S. 35–112.

42 Vgl. E. LEUSCHNER, 'Il camin sovrano ...' Zu Federico Zuccaros Tugendbegriff in den Fresken der Galleria und der Architektur seines römischen Künstlerhauses, in: T. WEDDIGEN (Hrsg.), *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform* (Akten einer Tagung der Bibliotheca Hertziana und des Schweizer Instituts in Rom 1998), Basel 2000, S. 169–194.

43 Vgl. S. BENEDETTI, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona «stuccatore»*, Bari 1980, S. 31.

Medici-Vorfahren einerseits den Charakter von in Stein gehauenen Denkmälern, andererseits den von lebendigen Individuen haben, die sich kaum in ihren Rahmen halten, deutet ihr Fortleben kraft ihrer herausragenden Tugend an.

Auch der in den fünf Planeten-Sälen allegorisch gestaltete Tugendweg des von Herkules begleiteten Herrschers war insofern ein Identifikationsbild – sowohl für die Medici-Dynastie wie für die ähnlichen Wertvorstellungen verpflichteten Besucher, nämlich ein visueller Hinweis auf die gemeinsamen Grundlagen von Herrschaft der adeligen Eliten Europas. Man könnte auch sagen, daß in diesem Ensemble der Erwerb und die Bewahrung von (künstlerischer, architektonischer, dynastischer) Ordnung durch Virtus vorgeführt und versinnbildlicht sind. Vor allem dieser Ordnungsgedanke verbindet Allegorien wie diejenigen van Veens und Cortonas.

Die Planetensäle des Palazzo Pitti gaben bezeichnenderweise wesentliche Anregungen für die Gestaltung des Grand appartement du roi im Schloß von Versailles⁴⁴ (Salon de Vénus, Salon de Mars, Salon de Mercure, Salon d'Apollon) – auch wenn in den dortigen Wand- und Deckendekorationen entschiedener als in Florenz von den „bonnes mœurs“ des Regenten zu den allgemeinen Kennzeichen eines „bon gouvernement“ übergegangen wird.⁴⁵ An der Decke des Salon de Vénus in Versailles präsidiert die Liebesgöttin hoheitsvoll inmitten ihres himmlischen Hofstaates, und das Korrelat einer „Entführungsszene“ nach Art von Cortona fehlt. Gleichwohl fand auch die Deckenmalerei in der Sala di Venere ihre Nachahmer im europäischen Hochadel. Es verwundert beispielsweise nicht, daß noch im Plafond der so genannten Blauen Stiege von Sebastiano Ricci (1701/ 02) in Schönbrunn visuelle Formeln aus der Dekoration der Florentiner Planetensäle wie das Lager der Venus und der Jüngling, den eine weibliche Gestalt (Engel



II: Michael Willmann, Deckenbild des Refektoriums der Prälatur, Fresko, Kloster Leubus

44 Vgl. N. MILOVANOVIC, *Les grands appartements de Versailles sous Louis XIV*, Paris 2005, S. 42.

45 MILOVANOVIC, *Les grands appartements* (zit. Anm. 44), ebenda.

oder Tugendpersonifikation) von dieser Göttin fortführt, aufgegriffen wurden.⁴⁶ Selbst Michael Willmanns „Triumph des Tugendhelden über die Welt“ (1692) an der Decke des Refektoriums in der Prälatur des schlesischen Klosters Leubus

(Abb. 11) zitiert – was angesichts des klerikalen Kontextes heute verwundern mag – großzügig aus dem allegorischen Inventar Pietro da Cortonas.⁴⁷

LUCA GIORDANO: DIE FRANKFURTER ALLEGORIE

Luca Giordano (1632–1705) schuf seine Allegorie der „Versuchungen der Jugend“ (Abb. 12, 12a) gemäß der Datumsaufschrift im Jahre 1664. Das Bild wird in alten Inventaren der Sammlung Liechtenstein als „La gioventù combattuta dai vizi“ betitelt.⁴⁸ Schon Georg Swarzenski (1922) setzte es mit dem Stich des Pieter Perret in Beziehung.⁴⁹ Wie kaum zu übersehen ist, muß Giordano auch Pietro da Cortonas Deckenbild im Palazzo Pitti gekannt haben.

Die Forschung hat den Grund für kompositorische Änderungen Giordanos gegenüber Perret in einer Variation der Botschaft des Bildes vermutet, die vor allem damit zusammen hänge, daß Perrets „Armut“ rechts unten vom Neapolitaner durch einen am Boden links vorn lagernden jungen Mann ersetzt worden ist. In dieser

Figur hat auch Swarzenski, vor allem wegen der Beule am Hinterkopf, Girolamo Fracastoros „Hirten Syphilus“, den dichterischen Namensgeber der Geschlechtskrankheit und damit eine Allegorie der Syphilis sehen wollen.⁵⁰ Das ist möglich, und doch besteht die Gefahr, daß mit solchen Überlegungen ein semantisches Detail zum Wesen des Bildes erklärt wird. Am wahrscheinlichsten erscheint, daß die fragliche Figur im Frankfurter Bild, wie zuvor bei Perret, die „Armut“ personifiziert – und zwar nicht als „La Povertà“, sondern als „Il Povero“.⁵¹ Belegen läßt sich dies u.a. durch ein in einem alten Photo bezugtes und (nachträglich?) „1663“ datiertes und signiertes Bild⁵² aus der Werkstatt Giordanos, das den „Reichen Mann und den armen Lazarus“ darstellt (Abb. 13): Der links vorn hockende arme

46 Zum Deckenbild von Sebastiano Ricci in Schönbrunn vgl. H. LORENZ (Hrsg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV: Barock, München u.a. 1999, S. 331–332.

47 H. LOSSOW, Michael Willmann (1630–1706). Meister der Barockmalerei, Würzburg 1994, Abb. A 204 (der liegende Bacchus unten ist natürlich ein Zitat nach Ribera). Wie auch die übrigen barocken Ausstattungen in Leubus zeigen, hatte das Kloster engste Kontakte zum Habsburgerhof und war damit – neben seinen anderen Funktionen – ein wichtiger Ort dynastischer Repräsentation.

48 O. FERRARI/G. SCAVIZZI, Luca Giordano, Neapel 1992, Kat. Nr. A 167; E. LEUSCHNER, Giordanos graphische Vorlagen. Überlegungen zu Bildern in Frankfurt und Braunschweig, in: Pantheon 52, 1994, S. 184–189; PROHASKA, Luca Giordano (zit. Anm. 2). Es ist nicht bekannt, ob der verlorene Originalrahmen eine Inschrift trug.

49 G. SWARZENSKI, Un Quadro di Luca Giordano in Francoforte sul Meno, in: Bollettino d'Arte, 2, 1922/23, S. 17–21.

50 SWARZENSKI, Un Quadro di Luca Giordano (zit. Anm. 49), ebenda. E. PANOFSKY, Homage to Fracastoro in a Germano-Flemish Composition of about 1590?, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 12, 1961, S. 1–33.

51 Lukas 16, 20–21 (Vulgata): *Et erat quidam mendicus, nomine Lazarus, qui iacebat ad ianuam eius, ulceribus plenus, cupiens saturari de micis quae cadebant de mensa divitis, et nemo illi dabat; sed et canes veniebant et lingeabant ulcera eius.*

52 Kunsthistorisches Institut Florenz, Photothek, Maße des Bildes und aktueller Standort unbekannt; nicht bei FERRARI/SCAVIZZI, Luca Giordano (zit. Anm. 48). Vgl. auch ein Lazarus-Gemälde im Fogg Art Museum, Cambridge/Mass., das auf ein Original Giordanos aus den 1680ern oder 90ern zurückgehen muß (E. PETERS BOWRON, European Paintings before 1900 in the Fogg Art Museum, Cambridge/M. 1990, S. 347, Abb. 732). Die Komposition



12: Luca Giordano, *Die Versuchungen der Jugend (Frankfurter Allegorie)*, Gemälde, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main



12a: Luca Giordano, *Die Versuchungen der Jugend (Frankfurter Allegorie)*, Gemälde, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Detail



13: Werkstatt (?) des Luca Giordano, *Der reiche Mann und der arme Lazarus*, Gemälde, unbekannter Besitz

Lazarus ist unverkennbar ein „älterer Bruder“ des im Frankfurter Bild an gleicher Stelle sitzenden Mannes.⁵³

Giordano hat im Frankfurter Bild Elemente aus Perrets Stich und Cortonas Florentiner Deckenfresko verwendet – schon die flatternden Gewänder der Minerva und ihr auffälliger Busen, der dem von der Milchzufuhr abgeschnittenen Jüngling so pointiert genähert ist, weisen auf letzteren. Der Neapolitaner Maler hat offenkundig darauf gesetzt, daß das allegorische Schema der „Versuchungen der Jugend“ bei den Betrachtern seiner Zielgruppe inzwischen eine gewisse Bekanntheit hatte, nämlich (ganz im Sinne der Inschrift des zu Anfang besprochenen Gemäldes

von van Veen) als „Typus“ präsent war.⁵⁴ Gleichwohl gibt es im Bild Giordanos weder eine klare Aussicht auf den Sieg der Tugend noch eine deutliche Unterteilung in „Tugend“ und „Laster“; es fehlt sogar ein Tugendtempel. Venus hat eindeutig die höchste Position im Bild inne, und die mit ihrem Schild die Milch der Liebesgöttin abfangende Minerva ist im wilden Getümmel erst bei genauerem Hinschauen auszumachen.

In diesem Gemälde, so ist zu konstatieren, geht es nicht ausschließlich um die erfolgreiche Vermittlung einer eindeutigen „Moral“ im Sinne der genannten älteren, vielen damaligen Betrachtern wohl bekannten Bildbeispiele, sondern mindestens ebenso sehr um die virtuose künst-

von Giordanos *Dives et Lazarus* dürfte von niederländischen Stichen wie demjenigen des Crispijn de Passe nach Maerten de Vos angeregt worden sein (Hollstein *Dutch and Flemish Engravers*, Bd. XV, S. 141, Nr. 118).

53 Auch in Giordanos „Weihe der Kirche von Montecassino (1071)“, der heute im Museo di Capodimonte aufbewahrten Vorstudie für das zerstörte Fresko der Klosterkirche, ist im Vordergrund, zwischen dem Volk, die Gestalt eines sitzenden, halbkleideten Mannes zu sehen – offenbar seinerseits eine Allegorie der schutzbedürftigen Armut; vgl. FERRARI/SCAVIZZI (zit. Anm. 48), Kat. Nr. A 257.

54 Vgl. neben den oben schon genannten Beispielen auch entsprechende „Versuchungs-“ Allegorien von Pietro Liberi: U. RUGGERI, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996, Kat. Nr. P76, S. 148 (Galleria della Fondazione Querini Stampalia, Venedig; dort ausgestellt als „L'uomo precipitato dai vizi“) und Kat. Nr. P69, S. 145 (Privatbesitz).

lerische Umgestaltung und dramatische Steigerung eines eingeführten allegorischen Schemas. Der aufwärts – auf Venus – gerichtete Blick des Jünglings wird gleichsam im Bruchteil einer Sekunde durch den dazwischen geschobenen Schild von Minerva unterbrochen. Der betont spontane Pinselstrich des Malers findet so seine Entsprechung in der vom Gemälde vermittelten Momenthaftigkeit des turbulenten Geschehens. Der Betrachter muß sich solchermaßen im Bild orientieren wie der dargestellte Jüngling in der moralischen Welt. Durch einen derartig innovativen, auch Rezeptionsvorgänge einschließenden Umgang mit dem Überkommenen erklärt sich womöglich sogar Giordanos Austausch bestimmter Attribute, was auf ein Spiel mit scheinbar festen Bedeutungen, wenn nicht sogar auf das kalkulierte Versagen des allegorischen Modus bei der Vermittlung klarer, d.h. schriftanaloger, Botschaften hinausläuft.

Doch die gerade im 17. Jahrhundert übliche (Selbst-) Analogisierung der Malerei mit der

Dichtung ist nicht zu verwechseln mit deren ur-eigenen bildnerischen Verfahren. Bei Giordano dominiert die unbändige Freude an der Umformulierung und sinnlich intensiven malerischen Zuspitzung eines bildlich konventionalisierten allegorischen Antagonismus. In dieser Hinsicht ist das Frankfurter Bild womöglich vor allem Bekenntnis zu einer bestimmten Art zu malen, eine fast schon historisierende Auseinandersetzung mit Peter Paul Rubens und Pietro da Cortona sowie Nachweis der eigenen Versiertheit in deren Stil.⁵⁵ Das allegorische Vokabular diente als Rohmaterial künstlerischer Verfeinerung. Auf der Seite des unbekanntenen Auftraggebers von Giordano war die Wahl des Sujets vermutlich auch durch das Bemühen bedingt, sich durch Imitation von Elementen der Innendekoration hoch geachteter Dynastien wie der Medici eigenes Prestige *per analogiam* zu verschaffen.⁵⁶ Insofern entsprachen sowohl Sujet als auch Stil grundsätzlich einer an anderer Stelle gesetzten Norm.

S U M M A

Bezeichnenderweise erhielt im Jahr 1664, dem Entstehungsdatum von Giordanos Gemälde, der an den Entwürfen für eine allegorische Wandteppichserie zu Ehren der politischen und militärischen Heldentaten des Königs Ludwig XIV. arbeitende Hofkünstler Charles Le Brun von Jean-Baptiste Colbert Order, in diesen Werken auf die übliche allegorische Inszenierung des Herrschers zu verzichten. Soweit sich die Argumentation aus den nur bruchstückhaft erhalte-

nen Dokumenten rekonstruieren läßt, entsprach die (mit dem König abgestimmte) Anordnung der Auffassung, die Leistungen Ludwigs XIV. seien zu groß und zu bedeutend, um sie durch die Einordnung in den allegorischen Kontext ihrer Faktizität und Einzigartigkeit zu berauben.⁵⁷ In den Tapissereien der „Histoire du roy“ entstanden folgerichtig, wie u.a. Wolfgang Brassat dargelegt hat, „dokumentierende“ (gleichwohl auf die vorteilhafte *Mise-en-scène* des Monarchen

55 Vgl. E. LEUSCHNER, *Picturing Rubens Picturing. Some Observations on Giordano's 'Allegory of Peace' in the Prado*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 139, 1997, S. 195–206.

56 Vgl. eine auf ein anderes Beispiel bezogene Argumentation bei C. MICHAUD, *Johann Heinrich Schönfeld. Un peintre Allemand du XVIIe Siècle en Italie*, München 2006, S. 133.

57 W. BRASSAT, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*, Berlin 2003 (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 6), S. 359–390; P.-X. HANS, *L'Histoire du roy*, in: N. MILOVANOVIC/A. MARAL (Hrsg.), *Louis XIV. L'homme & le roi*, Ausstellungskatalog, Versailles, Musée national de Versailles et de Trianon, 19.10.2009–07.02.2010, Paris 2009, S. 194–196.



14: Gerrit van Honthorst, *Trinkender junger Mann*, Gemälde, Residenzgalerie, Salzburg

bedachte und damit nicht minder die Betrachter manipulierende) Darstellungen. Der hergebrachte allegorische Modus war solchermaßen ebenso gebrochen wie dessen vor allem von italienischen Künstlern der jüngeren Vergangenheit geprägte künstlerische Form. Doch die „Histoire du roy“ blieb vorerst Episode – auch in Versailles bevorzugte man, etwa in den Deckengemälden der Spiegelgalerie, in den 1680er Jahren wieder den allegorischen oder allegorisch-historischen Modus, denn dieser war in der Kunst des 17. Jahrhunderts die eingeführte und unverzichtbare lingua franca repräsentativer Selbstdarstellung des Adels.⁵⁸ Ohnehin wird man selbst für die in immerhin sieben Editionen hergestellten Teppiche der „Histoire du

roy“ davon ausgehen müssen, daß diese fast automatisch in Interieurs zu hängen kamen, in denen durch die Zusammenschau mit in anderen Medien wie Malerei oder Skulptur präsen- (Tugend-) Allegorien eine (Re-) Kontextualisierung dieser vermeintlich „reinen“ Geschichtsbilder stattfand.

Die barocke Allegorie definierte sich durch ein vergleichsweise konstantes und international vereinheitlichtes Dispositiv formaler und semantischer Möglichkeiten, die im späten 16. Jahrhundert aus älteren Quellen zusammengestellt und, wenn man so will, kodifiziert wurden. Das allmähliche Ende der „Kernzeit“ des Barock erweist sich nicht zuletzt durch den Abschied von solchen allegorischen Standards.⁵⁹ Bedeutsam

⁵⁸ Vgl. BAR, *La peinture allégorique* (zit. Anm. 3), S. 184–245.

⁵⁹ Vgl. E. LEUSCHNER, *Allegorische Diskurse: Bildsprachen der Maske in der europäischen Kunst der Frühen Neuzeit*, in: S. FERINO-PAGDEN (Hrsg.), *Wir sind Maske. Ein Streifzug durch Zeiten und Kulturen*, Ausstellungskatalog,

ist gleichwohl, daß die hier erwähnten Phänomene einer künstlerischen Allegorisierung der moralischen Bedrohung der Jugend in anderen europäischen Bildkulturen – etwa in den Niederlanden – meist abweichend, etwa durch Bilder des Verlorenen Sohns repräsentiert wurden. Gerit van Honthorst's „Trinkender junger Mann“ mit aufgeschlagenem Buch (Abb. 14) enthält allerdings (wie Marcus Dekiert gezeigt hat⁶⁰) eine Kurzform der uns nun bekannten Tugend-Laster-Kampf-Allegorie – am Boden liegt hier wahrscheinlich die Tugend. Ein solches Beispiel demonstriert, daß auch in den Niederlanden von Künstlern und Publikum bestimmte Repräsentationen miteinander in Beziehung gesetzt wurden, solche, die allegorisch gesehen werden konnten, und solche, die unbedingt allegorisch verstanden – gelesen – werden mußten: Die Tugend-Laster-Kampfszene ist bei van Honthorst bezeichnerweise als Illustration eines Buches gezeigt.

Die etwa von Cesare Ripa mit Rekurs auf die Antike behauptete Verbindlichkeit einer allgemeinen allegorischen Bildersprache⁶¹ mag in der Kunst der Epoche eine Fiktion gewesen sein, aber sie war eine international wirksame Fiktion mit erheblicher Macht, der sich aus gutem Grund gerade die Herrscherhäuser bedienten. Die Autorität der allegorischen Kunst stützte die Autorität des Regiments – und umgekehrt. Das Faszinierende am Studium barocker Allegorie ist die Rekonstruktion dieser Spannung zwischen quasi normativen allegorischen Modellen (denen vermeintlich feste und „wahre“ Inhalte, etwa Geschlechterrollen oder Herrschaftsansprüche, eingeschrieben waren) und deren immer wieder neuer künstlerischer Bearbeitung, Adaption, Uminterpretation oder Revision. Die Aktualität dieses Konflikts liegt auf der Hand.

Wien, Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichischem Theatermuseum Wien, 04.06.2009–28.09.2009, Mailand 2009, S. 305–315, hier S. 314–315.

60 M. DEKIERT, „Sic malesana meos Circe transformat honores“: der Student als Exempel der „unberatenen Jugend“ in einem Nachtstück des Gerard van Honthorst, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 3. F. 50, 1999, S. 147–170.

61 Vgl. BAR, *La peinture allégorique* (zit. Anm. 3), S. 16.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: nach N. LANEYRIE-DAGEN, Rubens, Paris 2003 – Abb. 2, 3, 9, 10: Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg. – Abb. 4: Bayerisches Nationalmuseum, München. – Abb. 5, 6, 8: nach M. CHIARINI (Hrsg.), *Palazzo Pitti. L'Arte e la Storia*, Florenz 2000, S. 105, 106 – Abb.: 7 nach K. LOHSE BELKIN, Rubens, London 1998, S. 275 – Abb. II: Verfasser. – Abb.: 12, 12a: nach SEIPEL, Luca Giordano (zit. Anm. 2), S. 195 – Abb. 13: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Photothek – Abb. 14: nach T. HABERSTATTER (Hrsg.), *Sünde, Süße Laster. Lässliche Moral in der bildenden Kunst* Ausstellungskatalog, Salzburg, Residenzgalerie, 11.07.2008–02.11.2008, Salzburg 2008, S. 213.