

## Erotik und Spiritualität in der römischen Malerei des Cinquecento (2001)

Dieser Beitrag ist Teil eines ambitionierteren Projekts, das der Literatur sowie der erotisch-pornographischen Abbildung in der Renaissance und der Barockzeit gewidmet ist. Das Erstaunen darüber, dass einem Thema, das eigentlich im Zentrum der kunsthistorischen Forschungen stehen sollte, keine Aufmerksamkeit entgegengebracht wird, ist Ausgangspunkt dieser Untersuchung. Jüngst hat ein hervorragender, von Lynn Hunt herausgegebener Sammelband das Problem in diachroner Weise und auf Europa beschränkt in Angriff genommen.<sup>1</sup> Dennoch überrascht es, dass die anspruchsvollsten Überlegungen zu diesem Thema in der Mehrheit von Philosophen, Anthropologen, Juristen, Historikern, Schriftstellern und sogar von Künstlern stammen, während Kunsthistoriker, denen eine Analyse von im Wesentlichen visuellen Strategien aufgrund ihrer Statuten obliegen sollte, das Phänomen bloß am Rande berühren.

Eine Studie zur erotisch-pornographischen Abbildung ist darüber hinaus aktuell, weil man sie mit den Ansichten von Catharine MacKinnon und Andrea Dworkin zur Rolle der Pornographie in der heutigen Gesellschaft vergleichen muss<sup>2</sup> – Thesen, die bei denjenigen, die gegen die Zensur als Mittel der Repression sind, eine hitzige Reaktion hervorriefen, die

aber in den stärker nuancierten und ausgewogeneren Positionen von Frances Ferguson Gehör gefunden haben.<sup>3</sup>

Das Ziel dieses Beitrags ist indes enger gefasst, da ich mich darauf beschränken werde, den Einfluss zu analysieren, den eine neue profane Bildkultur, die durch die Verbreitung von Drucken legitimiert und gefördert wurde, weniger auf die erotisch-mythologische Malerei als vielmehr auf die Produktion von religiösen Bildern im frühen Cinquecento hatte. Ferner gilt es die Rolle Francesco Salviatis in dieser Geschichte zu beleuchten, einer Geschichte, die unweigerlich damit beginnen muss, das skandalöse Ereignis der *Modi* ein weiteres Mal in Augenschein zu nehmen.

Die heute gängige Bedeutung des Begriffs Pornographie stammt aus dem 19. Jahrhundert und scheint erstmals um 1830 in Frankreich aufgekommen zu sein, um dann ins *Oxford English Dictionary* in der Ausgabe von 1857 aufgenommen zu werden. Der zeitliche Rahmen ist kein Zufall. Den Leser oder Betrachter mit Worten und/oder Bildern explizit und ausschließlich auf sexueller Ebene erregen zu wollen, ist ein Phänomen der Moderne, wohingegen die Bedeutung des altgriechischen Begriffs das Verfassen von Schriften meinte, die der Welt der Prostitution gewidmet waren und nicht unbedingt den sexuellen Leistungen der Dirnen, auch wenn diese manchmal zum bevorzugten Gegenstand der Erzählung gierten. In diesem Sinne sind Aretinos Werke, von den *Sonetti lussuriosi* bis hin zu den *Ragionamenti*, pornographisch. Allerdings war das entsprechende literarische Genre in der Zeit vor der Französischen Revolution fast ausnahmslos an eine Kritik der Ideologie von Kirche und Staat gebunden. Ohne Marquis de Sade bemühen zu wollen, genügt es, sich die heftige antiklerikale Satire in Erinnerung zu rufen, die Aretino am Hof von Clemens VII. inszenierte, um das, was auf den ersten Blick als rein höfische Unterhaltung missverstanden werden könnte, in einem anderen Licht zu bewerten.

Die ideologische Bedeutung der von Aretino geplanten Unternehmung ist von Manfredo Tafuri in so präziser Weise analysiert worden, dass es überflüssig ist, dem noch weiter nachzugehen.<sup>4</sup> Dennoch verdienen es drei Aspekte dieser Geschichte, näher untersucht zu werden, weil ich glaube, dass sie falsch interpretiert oder ignoriert worden sind. Vor allem wurde zumeist vergessen, dass die offizielle Darstellung der Fakten, wie sie mit wenigen Varianten seit der Zeit Vasaris überliefert wurde, von Aretino selbst stammte. Ohne Zweifel geht die Erfindung dieser Serie, die gemäß eines überzeugenden Vorschlags auch einen archäologisch fundierten Wert gehabt haben könnte, insofern die unterschiedlichen Stellungen des Geschlechtsakts von den römischen *spintriae* inspiriert worden sein könnten,<sup>5</sup> auf Giulio Romano zurück. Als sich dann aber Marcantonio Raimondi entschloss, die Zeichnungen des Künstlers in Kupfer zu stechen, womit er sie einem nicht länger kontrollierbaren Nutzerkreis zugänglich machte, trat die Zensur des Papstes und des apostolischen Protonotars Matteo Giberti in Kraft. Gemäß des von Aretino wohlausgefeilten Drehbuchs intervenierten Kardinal Ippolito de' Medici, der Autor selbst und deren Freunde, darunter Bandinelli, erst zu diesem Zeitpunkt zugunsten Marcantonios, um ihn aus dem Gefängnis zu befreien. Und erst dann will Aretino laut eigenem Bekunden zum ersten Mal die gestochenen Platten gesehen haben und von ihnen dazu angeregt worden sein, die sie begleitenden obszönen Sonette zu dichten.

Die in dieser Version der Tatsachen präsentierte Chronologie der Ereignisse ist nicht plausibel und aller Wahrscheinlichkeit nach manipuliert. Das einzig ›Wahre‹ daran bezieht sich auf die Legitimität von Giulio Romanos Unterfangen, weil es nicht nur einen gebildeten Hintergrund hatte, sondern darüber hinaus eine private Angelegenheit war: Wenn Giberti auch nach dem Skandal gute Beziehungen zum Künstler pflegte und sich weiterhin seines Könnens bediente, zeigt

dies, dass sich der päpstliche Hof von der starken erotischen Kraft seiner Bilder nicht sonderlich bedroht fühlte, wohl aber von der Art und Weise, wie sie benutzt und in Umlauf gebracht wurden. Die Verbreitung im Druckmedium war es, die dem Papst und dem Protonotar schlaflose Nächte bereitete, aber mehr noch waren es die Verse. Marcantonio war dabei für den Dichter nichts anderes als ein Werkzeug, denn aller Wahrscheinlichkeit nach entstanden die Texte gleichzeitig mit dem Entschluss, die Zeichnungen in Kupfer zu stechen.

Die enge Wechselwirkung zwischen Wort und Bild ist der zweite Punkt, der eine eingehende Betrachtung erfordert, da die erotische Kraft der Tafeln von dieser Beziehung abhängt. »Pornographische« Texte und Abbildungen wurden bereits vor den *Modi* produziert, ohne derartig heftige Reaktionen hervorzurufen. Aus dem 15. Jahrhundert stammt die frauenfeindliche Dichtung eines unbekanntenen Autors mit dem plakativen Titel *Il Manganello* [»Der Knüppel«], und bereits 1425 verfasste Antonio Beccadelli seinen *Hermaphroditus* in Konkurrenz zu den erotisch-pornographischen Texten der Antike, von Properz bis hin zu Martial,<sup>6</sup> während eine bekannte, aus dem beginnenden Quattrocento stammende norditalienische Druckplatte deutlich macht, wie sich der Markt für solche Erzeugnisse bereits in einer sehr frühen Phase der Geschichte der Reproduktionskunst entwickelt hatte.<sup>7</sup> Allerdings blieben, nach allem, was wir wissen, Texte und Bilder rigoros voneinander getrennt. Von Aretino stammt die geniale Eingebung, beides in einem einzigen Produkt zusammenzubringen, wodurch er eine derart explosive Mischung erzielte, dass die Folgen für die künftige Entwicklung dieses Genres bis in die heutige Zeit nicht abzusehen waren.

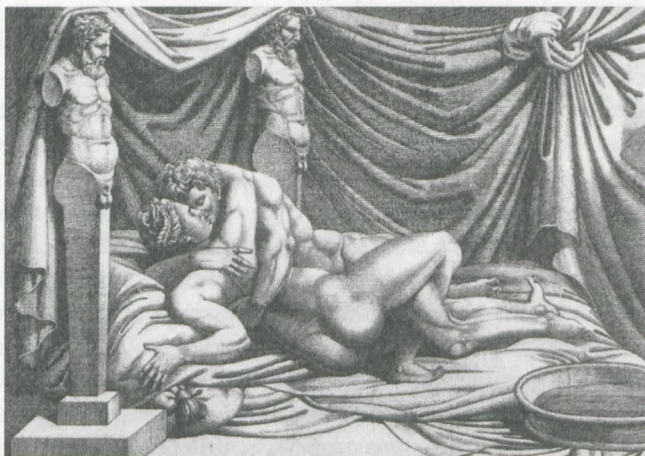
Der letzte Punkt betrifft die Rolle des Papstes in dieser Affäre. Clemens VII. wurde des Öfteren als gewissenhafter und unnachsichtiger Mensch dargestellt, doch gibt es Anzeichen dafür, dass er an erotischen Bildern interessiert war, ein Genre,

das von der Familie der Medici seit der Zeit des frommen Cosimo Il Vecchio sehr geschätzt wurde, dem Panormita – ohne die Frage nach Donatellos bronzenem *David* berühren zu wollen – ja schließlich seinen *Hermaphroditus* gewidmet hat.<sup>8</sup> Dass der erotische Gehalt der aretinischen Sammlung den Pontifex nicht weiter erschüttert haben dürfte, wird von der verführerischen *Madonna della Rosa* bestätigt, die Parmigianino ihm kaum sechs Jahre nach dem Skandal um die *Modi* zum Geschenk machte. Parmigianinos aufsehenerregende Tafel bedarf keines Kommentars, und die Ambiguität des Gemäldes, die sich auf die schmachtende Pose des Christuskindes und den transparenten Schleier stützt, der den schönen Busen der Madonna erahnen lässt, beweist, wie sehr die Stiche Marcantonios der Zensur zum Trotz ihre Spuren hinterlassen haben. In unserem Zusammenhang dürfen wir darüber hinaus nicht vergessen, dass die *Madonna della Rosa* ursprünglich für Aretino gemalt worden war und erst später in den Besitz des Papstes gelangte. Dies ist ein zusätzlicher Beweis für die engen Kontakte zwischen den Protagonisten der römischen Affäre um die *Modi* und eine indirekte Bestätigung für die »ideologisch-politische« Bedeutung der Serie, da nicht bekannt ist, dass sich der Papst an derlei devotionalem Bild gestört hätte.

Die hocherotische Wirkung dieser Tafel steht außer Frage, und dennoch wäre es ein Fehler, sie in gleicher Weise wahrzunehmen wie ein Gemälde profaner Art. Entgegen dem, was andere Forscher geäußert haben,<sup>9</sup> und um gleich vorwegzunehmen, was ich später zu zeigen versuche, halte ich die *Madonna della Rosa* für ein Gemälde von aufrichtiger Religiosität, wenngleich undenkbar ohne die desakralisierenden Vorkommnisse, die bislang diskutiert wurden.

Bevor ich das Thema angehe, möchte ich jedoch die Auswirkungen untersuchen, die die Serie der *Modi* und ihre Nachahmungen, wie die von Caraglio gestochene Serie *Gli amori*





1 Marcantonio Raimondi (nach Giulio Romano): Die erste Stellung aus den »Modi«. Paris, Bibliothèqu nationale de France



2 Enea Vico (nach Francesco Salviati): Der Betrug. Paris, Bibliothèqu nationale de France



Sopra di un bronzo giouanello e schivo  
 Pensato uue si agguade e belle  
 Ch'innata dal lor face' oggiero  
 Al uajo bene macogliu, et elle

R. ait: mular ch'io fia del' ordo al foio.  
 M'embra piustar d'un giouanello, i nelle.  
 Da ou sui presjo, et par di ando negolo  
 O dotte m'amo, et amonja fieda

3 Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga): Bacchus und Eriopone. Paris, Bibliothèqu nationale de France

*degli dei*, auf Salviati hatte, und mich den Ursachen zuwenden, die zur Geburt der erotisch-pornographischen Abbildung in Rom führten, oder, um es anders zu formulieren: Ich möchte der Frage nachgehen, warum diese Abbildungen ausgerechnet in der Stadt des Papstes günstige Bedingungen für ihre weitere Entwicklung vorfanden.

Nach dem Skandal von 1524–1525 war das transgressive Experiment der *Modi* nicht mehr wiederholbar, doch konfrontiert uns die Serie der *Amori degli dei* mit Strategien der Kompensation, die bis heute unverändert sind. Obwohl phallische Symbole in der neuen Serie im Überfluss vorhanden sind, wie in der Szene mit Saturn und Philyra, wurde die explizite Darstellung des Koitus vermieden. Die beiden anderen wichtigen Neuerungen, welche die von Caraglio gestochene Serie einführte, betreffen einerseits die begleitenden Texte, die weniger obszön sind als Aretinos Verse, und andererseits die Tatsache, dass die Personen aus dem zeitgenössischen Rom gegen olympische Götter ausgetauscht wurden. *Gli amori degli dei* vermieden es, irgendeine Verknüpfung mit der Realität der damaligen Gegenwart herzustellen, was einer der skandalösen Aspekte des von Marcantonio Raimondi gestochenen Werkes war, und stellten damit ein Modell zur Verfügung, das man leicht reproduzieren konnte.

Dass Salviati die beiden erotischen Serien (Abb. 1, 3) *par excellence* gekannt haben musste und sich davon inspirieren ließ, bezeugen einige Stiche, die zweifellos auf seinen Zeichnungen beruhen. Die von Enea Vico gestochene Allegorie der *Fraus* (Abb. 2), eine seitenverkehrte Wiedergabe von Cecchinos Erfindung für einen der Holzschnitte, die zur Illustration von Francesco Marcolinis 1540 in Venedig publizierten *Le sorti* geschaffen wurden, reproduziert – wie die entmannte Stele des Priapus und der pomphafte Vorhang im Hintergrund zeigen – teilweise das Ambiente, in welchem sich der Beischlaf der Liebenden aus der ersten Stellung der *Modi* vollzieht.

Ebenso unanfechtbar scheint mir die Beziehung zwischen einigen Episoden der *Amori* zu sein, wie dem von Perino del Vaga illustrierten Mythos der Erigone, mit der herrlichen Erfindung Salviatis für die Geschichte des Ixion, der Heras Simulacrum umklammert (Abb. 3, 4). Die Begleitverse beider Episoden, das Thema der Metamorphose, die Komplexität der szenischen Ausstattung, die Präsenz exotischer Tiere und die vegetative Landschaft mit ihren unverkennbar phallischen Anspielungen (darunter rechts im Vordergrund auf dem Stich von Salviati ein kauender Satyr, eine Anspielung auf die Geburt einer neuen Rasse, die aus dem ruchlosen Beischlaf zwischen Ixion und der Wolke hervorgeht, welche die Gestalt der Göttin angenommen hatte) sind allesamt Elemente, die Salviatis Wunsch nach der Fortsetzung einer sehr erfolgreichen Serie erkennen lassen.<sup>10</sup>

Die Entstehung des *Ixion* fällt in eine der zahlreichen Perioden des Künstlers, in denen er sich in Rom aufhielt, und man muss sich an dieser Stelle fragen, warum das Genre ausgerechnet an diesem Ort ein so ungestümes Wachstum erfuhr, auch wenn die Ursachen für das Phänomen evident sind. Ungeachtet der Tatsache, dass Rom eine Stadt der Prälaten war, die dem Zölibat verpflichtet sind, gab es innerhalb ihrer Mauern eine große Zahl an Bordellen und freizügigen Badehäusern,<sup>11</sup> die Salviati, nebenbei gesagt, zusammen mit seinem Freund Vasari aufsuchte, um Aktstudien nach dem lebenden Modell zu betreiben. Außerdem trugen die Kardinalswahlen und das wechselhafte Schicksal der Familien zu einer großen gesellschaftlichen Mobilität bei, welche die Kontrolle über die Ausübung der Prostitution viel schwieriger machte. Neben den Triebfedern dieser bunten Welt gab es auch hehre Motive wie eine besondere Verehrung für die Antike und die Wiedergeburt des klassischen antiken Theaters im Umfeld von Papst Leo X. Doch ist Aretinos Provokation und die Flut erotischer Bilder in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts





Nubiloso pensier asse Ixione	O ch' felice et lieta visione!
Ein una nube spense quel pensiero	S' andae potra di tant' Amor altero
Che credendo goder la sua Giunone	Senza sparger quel seme onde le forme
Abraccio l' ombre del amato uero	Nacquer di li duerte et strane forme!

4 Anonym (nach Francesco Salviati): Ixion und Juno.  
Paris, Bibliothèque nationale de France

nicht ohne das Werk Raffaels zu erklären, dem das Verdienst zukommt, den Boden für jene Revolution bereitet zu haben. Nicht umsonst waren Giulio und Perino seine Schüler, und letztlich hat das gewagte Abenteuer der *Modi* nichts anderes getan, als ein Erforschen der sexuellen Sphäre auf die Spitze zu treiben, das Raffael in seinen letzten Lebensjahren mit minutiösem Einsatz betrieben hat. Er erreichte dabei ein befremdliches Ausmaß an Vulgarität, das mit den Versen der von Gibertis



5 Francesco Salviati: Drei männliche Aktstudien. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts

Sekretär Francesco Berni gegründeten Accademia dei Vignaiuoli verglichen werden kann, in denen Obst und Gemüse für Wortspiele erhalten, die den visuellen Späßen Raffaels und seiner Gefährten gleichkommen.

Die Loggia Agostino Chigis ist ein Schlüsselwerk für diese Konjunktur der Freizügigkeit, in welcher die Grenze zwischen »Heterosexualität« und »Homosexualität« (moderne Begriffe, die aus dem 19. Jahrhundert

stammen<sup>12</sup> und daher ihre Kontextualisierung innerhalb der Gesellschaft des 16. Jahrhunderts erforderlich machen) sehr schmal war. Das bezeugt eine Episode in der Autobiographie Benvenuto Cellinis, die auf einem Fest basiert, welches der Sieneser Michelangelo in Rom organisiert hatte und an dem auch Raffaels Gehilfen Giulio Romano und Gian Francesco Penni teilnahmen.

Die Geschichte ist bekannt, sie veranschaulicht jedoch sehr gut die Atmosphäre der sexuellen Freizügigkeit, die damals in Rom herrschte: Da sich jedes Mitglied der Künstlerkompanie zu den wöchentlichen Abendessen mit einer »Krähe«, sprich einer Dirne einzufinden hatte und Benvenuto seine bezaubernde Pantasilea in den Armen Bachiaccas gelassen hatte, tauchte er bei dem Fest in Begleitung eines als Frau verkleideten spanischen Jünglings von sechzehn Jahren auf.<sup>13</sup> Wer diese Passage im Kopf hat, wird sich an den weiteren Verlauf der

Episode erinnern, doch was uns hier interessiert, sind die Parallelen, die das Ambiente mit einigen Zeichnungen Francesco Salviat's aufweist (Abb. 5, 6). Dazu gehört ein Blatt der École des Beaux-Arts mit den unverblühten *Drei männlichen Akten*<sup>14</sup> oder der unvergleichlichen Figur eines Fabelwesens, das eine federgeschmückte Kopfbedeckung trägt und auf einem Pfau reitet,<sup>15</sup> eine verblüffende und wunderbare Erfindung.

Dies sind nicht die einzigen Zeichnungen solcher Art in Cecchinos *Corpus graphicus*. In einem noch nicht publizierten Blatt unbekannter Herkunft (Abb. 7) sind zwei Personen zu sehen, deren Gesichter sich berühren und die sich mit ungewöhnlicher Intensität anschauen, während eine heute in den Uffizien befindliche Studie zu einer Truhe (Abb. 8)<sup>16</sup> keinen Zweifel an Salviat's Interesse am männlichen Körper lässt, der manchmal in ungeniert sodomitischen Posen dargestellt ist.

Dennoch wäre es ein Fehler, aus diesen graphischen Zeugnissen vorschnelle Rückschlüsse auf die Sexualität der Künstler zu ziehen. Eine grundlegende Studie von Michael Rocke hat gezeigt, wie weit die homosexuellen Beziehungen unter

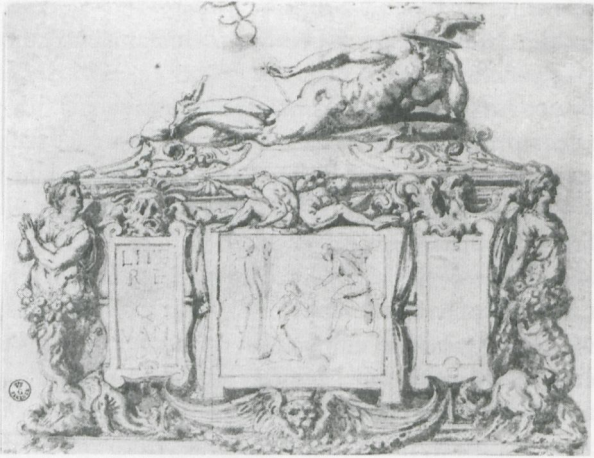


6 Francesco Salviati: Merkur neben einer Figur zu Pferd und einem Pfau. Bayonne, Musée Bonnat



7 Francesco Salviati: Zwei männliche Köpfe. Aufenthaltsort unbekannt





8 Francesco Salviati: Entwurf für ein Kästchen  
(Progetto per una cassetta). Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe

Männern in der italienischen Gesellschaft und besonders im Florenz der Renaissancezeit verbreitet waren,<sup>17</sup> doch hat er auch klar herausgestellt, dass die Männer nach einer Jugend, die sie häufig in Männergesellschaften oder mit Prostituierten verbrachten, überwiegend eigene Familien gründeten und Nachwuchs zeugten. Rocke, der auf das reiche Material zurückgreifen konnte, das die *Ufficiali di notte e conservatori dell'onestà dei monasteri* zusammengetragen haben, war es möglich, eine sehr differenzierte Geschichte zu schildern, in welcher Fälle sowohl von Heranwachsenden dokumentiert sind, die sich der männlichen Prostitution hingaben, als auch von betagten Familienvätern, die in homosexuelle Affären verwickelt waren, ebenso wie »Eheschließungen« inklusive wechselseitigem Tausch der Ringe.<sup>18</sup> In unserem Kontext interessiert allerdings mehr die Beobachtung, dass diese offiziell illegalen Beziehungen sich im Rahmen einer klar definierten Altershierarchie abspielten, wie dies auch durch die von Cellini erzählte Episode bestätigt



wird. Gemäß dieser Hierarchie kam den männlichen Jugendlichen bis zu einem Alter von achtzehn oder zwanzig Jahren in der Beziehung eine überwiegend passive, den Erwachsenen vorrangig eine aktive Rolle zu, während diejenigen, die, meist um die dreißig, eine Ehe eingingen, dazu tendierten, ihren jugendlichen Leidenschaften für immer zu entsagen, auch wenn es – wie wir sahen – nicht an Ausnahmen fehlte. Gleichwohl vermag die Schlussfolgerung Rockes nicht ganz zu überzeugen: Nach der minutiösen Darlegung, wie sehr die Liebe unter Männern und männlichen Jugendlichen verbreitet war, meint er aus diesen Prämissen ableiten zu können, dass die Homosexualität unter Männern seinerzeit nicht als ein Vergehen wahrgenommen worden sei, sondern als ein Charakteristikum der vorherrschenden Kultur. Die Kunstgeschichte scheint diesen Eindruck nicht zu bestätigen: Über Salvias Zeugnisse hinaus lassen sich außer einigen Stichen und Blättern von Peruzzi, Giulio Romano, Parmigianino und aus Vasaris Umfeld kaum andere analoge Beispiele im Vergleich zu den hunderten und aberhunderten von Drucken, Bildern und sogar Skulpturen finden, in denen die heterosexuelle Beziehung mit Hilfe des mythologischen Filters gepriesen wird, sofern man nicht behaupten möchte, dass eine große Fülle an Material von der Zensur systematisch zerstört worden ist. Aber auch wenn sich diese Annahme als begründet herausstellen sollte, müsste man sich die besondere Reaktion vergegenwärtigen, die durch die *Modi* provoziert wurde. Die sexuelle Beziehung unter Männern und die Sodomie – zwei Konzepte, die nicht identisch sind – waren weit verbreitet, erfuhren aber offiziell wenig Toleranz.

Im Gegensatz zu Sodoma, der sogar Vater zweier Kinder war (Apelle und Faustina), ging Salviati niemals eine Ehe ein, und seine Zeichnungen können vielleicht eine echte und anhaltende homosexuelle Neigung offenbaren. Doch wie jeder beliebige andere Künstler seiner Epoche wurde er niemals müde, den weiblichen Körper



9 Rosso Fiorentino: Pietà. Boston, Museum of Fine Arts

gründlich zu studieren, auch nach dem Leben, wie eine spektakuläre Rötzelzeichnung in der Graphischen Sammlung in München zeigt.<sup>19</sup> In seinen zahlreichen erotischen Kompositionen ließ sich Salviati sowohl von seinen Studien nach dem Leben als auch von seinen Modellstudien leiten, und es gelang ihm dabei immer, für die künstliche Kultur der *bella maniera* Wirkungen von unerwarteter Authentizität zu erzielen. Jedenfalls zeigen seine Werke und seine Skizzen, wie schwierig es ist, in der Kultur jener Zeit eine Grenze zwischen »Homosexualität« und »Heterosexualität« zu ziehen.



**10** Parmigianino: *Vision des Heiligen Hieronymus*. London, National Gallery



Um abschließend auf einen der anfangs angesprochenen Punkte zurückzukommen, so bin ich davon überzeugt, dass der Triumphzug der erotisch-pornographischen Abbildung zu Beginn des Cinquecento der Weg ist, um einige Elemente eines neuen Typus von Altarbildern zu erklären, in welchem die Menschlichkeit des Gotteskinds und der Maria (nicht zufällig Titel von Werken Aretinos) eine für uns verwirrende, wenn nicht sogar beunruhigende Körperlichkeit aufweist, die damals wahrscheinlich ganz anders wahrgenommen wurde. Hätte nicht mittels der Druckgraphik eine Sensibilisierung der Öffentlichkeit für das erotische Bild stattgefunden, wäre es viel schwieriger, sich die Fleischlichkeit von Rossos *Pietà* (Abb. 9) oder auch jener der Madonna in Parmigianinos sogenannter *Vision des Heiligen Hieronymus* (Abb. 10) zu erklären.

Ohne den Anspruch auf eine gründliche Analyse beider Bilder erheben zu wollen, ist es doch angebracht, vorab einige Bemerkungen zu machen. Der erste Punkt betrifft die Auftraggeber. Rossos Altarbild wurde von einem sehr gottesfürchtigen Mann, dem Bischof Leonardo Tornabuoni, in Auftrag gegeben, und das, was auf den ersten Blick seiner Kühnheit wegen die Gemüter erregen könnte, nämlich die vollständige Nacktheit Christi, muss stattdessen in rein christlichem Sinn interpretiert werden. Wie in dem auferstandenen Christus von Michelangelo in der Minervakirche ist in diesem Gemälde nichts Obszönes, wohl aber stellt es eine Verherrlichung der Reinheit und Körperlichkeit des göttlichen, jedoch zu Fleisch gewordenen Körpers Christi dar.<sup>20</sup>

Über Maria Bufalini, die Auftraggeberin des heute in London befindlichen Altarbildes, sind wir weniger gut informiert. Gleichwohl befand sich die Kapelle in der Kirche von San Salvatore in Lauro, dem römischen Zentrum der Regularkanoniker von San Giorgio in Alga. Und wer um die Bemühungen weiß, die die Cölestiner und ihre profiliertesten Mitglieder,



darunter Kardinal Gaspare Contarini, in die interne Reform der Kirche investierten, wird die spirituelle Aufrichtigkeit des Bildes nicht anzweifeln wollen.<sup>21</sup> Jenseits der kontroversen Thesen von Leo Steinberg, die sehr gut die Bedeutung eines Christus erklären, der mehr Knabe als Kind ist und dem Betrachter seine fleischgewordene Natur vorführen will,<sup>22</sup> muss man die antilutherische Botschaft der Unbefleckten Jungfrau berücksichtigen, die auf dem Halbmond sitzt und in der linken Hand den Palmwedel hält.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass die Familie Bufalini auch in der Aracoeli-Kirche eine Kapelle besaß, waren es doch die Franziskaner-Observanten, die die umstrittene Doktrin der Immaculata verfochten, was zum Zusammenstoß mit den Dominikanern und sogar mit hohen kirchlichen Würdenträgern geführt hatte. Wie bekannt, begann Parmigianino seine Komposition anhand der *Madonna di Foligno* auszuarbeiten, die sich seinerzeit auf dem Hochaltar der Kirche befand, doch verkomplizierte er Raffaels Ikonographie, indem er sie in ein Bild von zeitgemäßerer religiöser Propaganda transformierte. 1526 aufgestellt, fiel das Altarbild Parmigianinos in eine Zeit, in welcher der doktrinäre Grundsatz nicht länger Thema der Diskussionen zwischen den einzelnen Orden der Kirche war, wohl aber der offenen Polemik zwischen der katholischen Kirche und dem lutherischen Glauben. Dieser lehnte die Anerkennung des Dogmas ab, dessen Ratifizierung erst im 19. Jahrhundert durch Pius IX. erfolgte, aber schon von Sixtus IV. seit 1484 betrieben worden war.

Ich bin nicht im Bilde, was eine mögliche Beziehung zwischen der Doktrin der unbefleckten Empfängnis und der Entscheidung der Auftraggeber und des Künstlers angeht, die Brüste der Madonna dem Blick des Betrachters auszusetzen, abgesehen von einem ganz allgemeinen Verweis auf die *tota pulchra* des Hoheliedes.<sup>23</sup> Doch kann man kaum bestreiten, dass die keck daherkommende Nacktheit des Christuskindes

mit dem tiefen Interesse der Renaissancetheologen an der Inkarnation in Verbindung zu bringen ist.

Doch möchte ich nicht missverstanden werden. Es ist nicht meine Absicht, die offenkundige erotische Wirkung dieser Bilder auch nur einen Augenblick lang zu negieren. Im Gegenteil, von Anfang an war es geradezu mein Ziel, dem Problem dieser Körperlichkeit nicht aus dem Weg zu gehen, nicht die Augen davor zu verschließen, sondern die Wurzeln dieser so verwirrenden Religiosität in der neuen erotischen Vorstellungswelt der Epoche auszumachen. Diese Altarbilder hätten ohne die Erfahrung der *Modi*, die ihnen ein oder zwei Jahre vorausging, nicht konzipiert werden können. Die progressive Erotisierung des Sehsinns<sup>24</sup> und einiger Körperpartien wie der weiblichen Brust, die nach Aussage von Caroline Walker Bynum dem Mittelalter fremd war,<sup>25</sup> ebenso wie die realistische und drastische Darstellung des Koitus und des Liebesspiels brachten als Nebeneffekt einen neuen Typus des religiösen Bildes hervor. Vermittelt Rossos Altarbild zum Teil noch die Gefühlsregungen sakraler Werke der vorangegangenen Epoche, nämlich den äußersten und bis ins Unerträgliche gesteigerten Schmerz, aber auch, wie in anderen Gemälden, die maßvolle Kontemplation, so entwickelt Parmigianino die Themen der Ekstase und der Traumvision weiter, welche die innovativsten Gemälde dieses Genres im Cinquecento kennzeichnen (ich denke nicht nur an die Schöpfungen der *bella maniera*, sondern auch an Correggio).

Zweifellos hat die Metapher der Liebe in der Religion sehr alte Wurzeln, wie die Predigten des Heiligen Bernhard zum Hohelied beweisen. Darüber hinaus pflegte Girolamo Savonarola die Zuhörer seiner Predigten an die Ekstase der Gott Liebenden und der von Gott Wiedergeliebten zu erinnern.

Die Liebe ist wie ein Maler. Die Bilder eines guten Malers – sofern er gut malt – erfreuen die Menschen dermaßen, dass



11 Mario Cartaro (nach Francesco Salviati): Martyrium der Heiligen Katharina.  
Paris, Bibliothèque nationale de France



sie in der Betrachtung still verharren, und manchmal in einer Art und Weise, dass es den Anschein hat, als wären sie in Ekstase und vollkommen außer sich, so als würden sie sich selbst vergessen. Dasselbe bewirkt die Liebe Jesu Christi, wenn er in der Seele wohnt.<sup>26</sup>

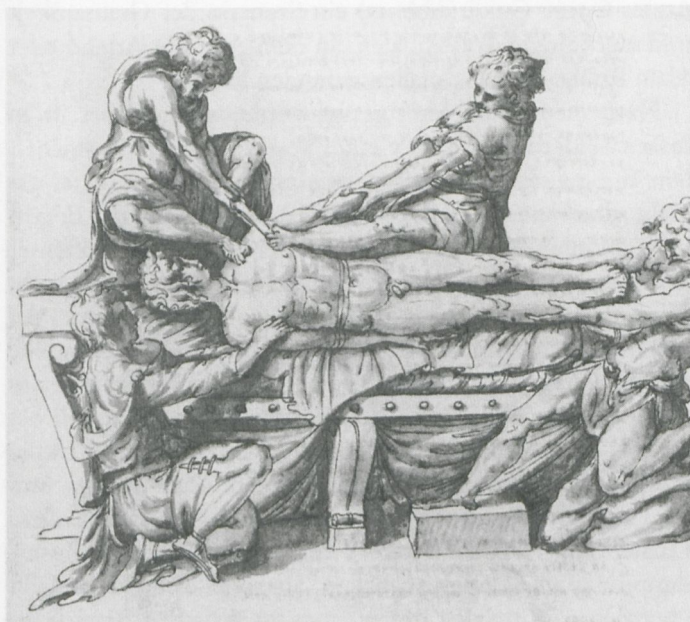
Um 1500 jedoch, kurz nach Savonarolas Tod, kam es zu einer Säkularisierung der traditionellen religiösen Gattungen.<sup>27</sup> Bezeichnend für diese Transformation ist eine Anekdote, die in Leonardos *Trattato della pittura* erzählt wird und in welcher sich der Künstler mit dem Wunsch eines Auftraggebers konfrontiert sieht, ein sakrales Bild, vielleicht eine Darstellung der Maria Magdalena, in ein profanes Gemälde umzuwandeln, damit dieser die Heilige ohne Gewissensbisse küssen könne. Rossos und Parmigianinos Altarbilder gehören dieser Phase an, in der die Gattungen neu definiert werden und es zu Überschneidungen in diesem Bereich kommt.

Salviati reiht sich in diesen Diskurs um das erotisierte Heilige ein, indem er für gewöhnlich einen Hauch subtiler Pervertirtheit hinzufügt. Im *Martyrium der Heiligen Katharina*, einem 1563 von Cartaro gestochenen, aber mindestens zehn Jahre früher gezeichneten Blatt (Abb. 11), ist die Heilige nicht nur von den herkömmlichen Widerhaken des Zahnrades bedroht, sondern muss auch ihre Brüste dem Blick des Betrachters aussetzen. Wir befinden uns mehr auf dem Niveau der berüchtigten *Trentuno della Zaffetta*, des obszönen Bändchens über die kollektive Vergewaltigung einer venezianischen Prosti-



12 Cherubino Alberti (nach Francesco Salviati): Messerpaar. Paris, Bibliothèque nationale de France





13 Francesco Salviati: »Chirurgia« des Guido Guidi.  
Paris, Bibliothèque nationale de France

tuierten, als im Umfeld der literarisch durchaus raffinierten Komödien Aretinos.

Dieser Aspekt von Salviatis Schaffen ist aus naheliegenden Gründen begrenzt, doch kommt man nicht umhin, zu bemerken, dass Cecchino Gefallen an bizarren erotischen Darstellungen fand. Während die Entwürfe für die prunkvoll verzierten Messer, die durch die Stiche Cherubino Albertis dokumentiert sind (Abb. 12), eine gewisse Vorliebe für den fragmentierten weiblichen Körper enthüllen oder einen Mann darstellen, der das männliche Glied eines Begleiters packt, dessen Hände nach Art des Marsyas über dem Kopf gefesselt sind, kreieren die Zeichnungen für die *Chirurgia* des

Arztes Guido Guidi (Abb. 13) ein Szenario der Grausamkeit und eigenartiger Folterqualen, an dem Antonin Artaud oder Alain Robbe-Grillet Gefallen gefunden hätten.

Nach allem, was bisher gesagt wurde, wäre es übereilt, in diesen Bildern den Reflex eines von der Norm abweichenden Geistes sehen zu wollen, wie es einst hieß, in einer gar nicht allzu weit zurückliegenden Zeit, taucht doch der Begriff im Titel eines Beitrags wieder auf, der 1980 in den Akten einer Tizian-Tagung publiziert wurde.<sup>28</sup> Die Bilder sind nicht obszön oder ›abweichend‹, weil sich die sexuellen Sitten der Zeit von den unsrigen unterscheiden, sondern vor allem weil es sich zum großen Teil um Stiche handelt: Wir stehen also nicht privaten ›Gedanken‹ gegenüber, wie etwa im Fall der *Drei nackten Männer*, sondern einem Produkt, das zur Zirkulation und zur Betrachtung durch ein mehr oder weniger breites Publikum bestimmt war. Es wäre daher ein Fehler, diese Darstellungen für das Produkt einer surrealistischen Muster-sammlung *ante litteram* zu halten, aber vielleicht ist es nicht übertrieben, darin den Reflex eines im sexuellen Bereich unsteten Menschen zu erblicken.

Die grundlegende These kann wie folgt zusammengefasst werden: Unabhängig von der subjektiven Beurteilung dieses Phänomens ist es unmöglich, die erotisch-pornographische Bildwelt von der neuen Form der Spiritualitätsdarstellung in der Kunst zu trennen. Und es lassen sich nicht alle Implikationen des neuen ekstatisch-oneirischen Paradigmas in den Altarbildern des frühen Cinquecento erfassen, wenn man nicht gleichzeitig die intimsten Ausdrucksformen der Künstler zusammen mit einer – sagen wir – erotischen Massenproduktion analysiert.

Übersetzung: Sabine Feser