

Bildbegehren und Texterotik

Ambivalente Lektüren weiblicher Aktdarstellungen in der Frühen Neuzeit

ULRICH PFISTERER

Die »ikonophilen« Liebesverknötungen der Frühen Neuzeit, wie sie Literatur und Theaterbühne inszenierten, erreichten mit Ferrante Pallavicinos *Il Principe Hermafrodito* von 1640 einen Höhepunkt der Komplexität.¹ Aus Furcht darüber, dass Thron und Erbe im Zuge des Salischen Gesetzes verloren gehen könnten, beschließt zum Auftakt dieses *Romanzo* ein aragonesisches Königspaar in Sizilien, seine einzige Tochter im Glauben aufzuziehen, sie sei ein Junge (um damit natürlich auch den Rest der Welt zu täuschen). Als der vermeintliche Prinz zum »Mann« heranwächst, ergeben sich alle nur denkbaren Geschlechterwirren, Liebes- und Begehrenssituationen: Junge Frauen am Hof versuchen den »Königssohn« zu verführen, der darauf reagieren zu müssen glaubt, seinerseits jedoch eigentlich andere junge Männer bewundert. Der Einsatz von Bildern und teils aus-

1 | Zitiert wird nach der Ausgabe Venedig 1656. Vgl. aber auch Pallavicino, Ferrante: *Il Principe hermafrodito*, herausgegeben von Roberta Colombi, Rom 2005 und Coci, Laura: »Bibliografia di Ferrante Pallavicino«, in: *Studi secenteschi* 24 (1983), S. 221-306. Zur Deutung zuletzt Lattarico, Jean-François: »Pouvoir et identité dans *Il Principe hermafrodito* di Ferrante Pallavicino«, in: Agnès Morini (Hg.), *Identité, langage(s) et mode de pensée*, Saint-Etienne 2004, S. 15-45. Zur Tradition von Bühnenstücken mit diesen Thematiken siehe Giannetti, Laura: *Lelia's Kiss. Imagining Gender, Sex, and Marriage in Italian Renaissance Comedy*, Toronto u.a. 2009. Zum Problem »sexueller Aufklärung« siehe auch Rang, Brita: »Sexuelle Geheimnisse. Erziehung zur Ehe in den nördlichen Niederlanden im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Zeiten sprünge* 6 (2002) (Themenheft: Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne, herausgegeben von Gisela Engel et al.), S. 342-368.

führliche Bildbeschreibungen – etwa die Darstellung einer schlafenden nackten Venus – spielen dabei auf den 95 Seiten des kleinen, mehrfach nachgedruckten Sedezbändchens eine zentrale Rolle für das Liebesbegehren, Liebeswerben und schließlich für die Entdeckung der Täuschung, die »sexuelle Aufklärung« und die »Selbsterkenntnis des Geschlechts«.

Bereits diese knappen Stichworte lassen ahnen, dass sich Pallavicinos Bildfantasien, aber auch andere, wenig beachtete Schriftquellen zu Wahrnehmung und Funktion erotisch-sexualisierter Bilder in der Frühen Neuzeit nur unvollständig im Rahmen bisheriger Deutungsvorschläge zu weiblichen Aktdarstellungen fassen lassen.² Die drei im Folgenden vorgestellten Haupttexte erweisen dabei schon auf den ersten Blick ihre große Spannbreite. Zwei dieser Werke stammen aus der Feder von Männern südlich und nördlich der Alpen (Pallavicino und Schumann), wobei Pallavicinos *Romanzo* eine Frau zur Protagonistin, Schumanns Schwank einen Mann zum Protagonisten hat. Der dritte Beitrag wurde von einer Autorin (Bigolina) geschrieben, deren Hauptakteurin männliches (Bild-) Begehren (wie es sich weiblicher Vorstellung darstellt) instrumentalisiert. In allen Texten thematisieren die Ekphrasen intensiv und vielgestaltig Liebe, Erotik und Sexualität im Zusammenhang mit Bildwerken.

Für das methodische Vorgehen legt dies nahe, nicht sofort auf vermeintlich übergreifende Bildtypen, Thesen und »Gesamterklärungen« abzielen, sondern zunächst in Einzelanalysen (über die »Sonderfälle« von Giorgione, Tizian und anderen hinaus) das mögliche Deutungsspektrum weiblicher Aktdarstellungen der Frühen Neuzeit mit ihren singulären Lösungen, Ambivalenzen und Diskrepanzen auszuloten. Erkennbar werden dürfte ein »hermaphroditisches Moment«, wie es Pallavicino in seinem *Romanzo* beschwört: Hermaphrodit ist dabei nicht (nur) im Sinne einer dauerhaften Verbindung von männlichen und weiblichen Geschlechtsmerkmalen oder einer Verwandlung vom einen ins andere zu

2 | Zur Forschung zusammenfassend Lüdemann, Peter: *Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento*, Berlin 2008, und – über die Frühe Neuzeit hinaus – McDonald, Helen: *Erotic Ambiguities. The Female Nude in Art*, London/New York 2001. Stärker auf Ambivalenzen und Einzelfälle zielen dagegen die Untersuchungen zu »Liebesporträts« ab, etwa Bettini, Maurizio: *Il ritratto dell'amante*, Turin 1992; Koos, Marianne: *Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts: Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Berlin 2006; Walter, Ingeborg/Zapperi, Roberto: *Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian*, München 2007; Pfisterer, Ulrich: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.

verstehen – so sehr sich die Frühe Neuzeit auch dafür interessierte.³ Spektakulär (sofern die Deutung zutrifft) versuchte etwa um 1620-30 Pietro della Vecchia die Metamorphose des Teiresias in eine Frau im Bild festzuhalten, ein temporärer Geschlechtertausch, mit dem die Götter erkunden wollten, ob man als Mann oder Frau größere Lust empfinde (Abb. 1).⁴



Abbildung 1: Pietro della Vecchia, *Teiresias verwandelt sich in eine Frau* (?), um 1620-30

3 | Ausgangspunkt ist Ovid, *Met.* 4, 285-388; vgl. etwa Waddington, Raymond B.: »The Poetics of Eroticism. Shakespeare's ›Master Mistress‹«, in: Donald A. Beeches/Massimo Ciavolella (Hg.), *Eros & Anteros. The Medical Tradition of Love in the Renaissance*, Toronto 1992, S. 177-193; Daston, Lorraine/Park, Katherine: »The Hermaphrodite and the Orders of Nature: Sexual Ambiguity in Early Modern France«, in: Louise Fradenberg/Carla Freccero (Hg.), *Premodern Sexualities*, New York 1996, S. 117-136, und Long, Kathleen: *Hermaphrodites in Renaissance Europe*, Aldershot 2006.

4 | Das Gemälde befindet sich heute in Nantes, Musée des Beaux-Arts, inv. 257; siehe dazu Brejon de Lavergnée, Arnauld/Volle, Nathalie: *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVIIIe siècle*, Paris 1988, S. 344; Lissarrague, François: »La fabrication de Pandora: naissance d'images«, in: Jean-Claude Schmitt (Hg.), *Ève & Pandora. La création de la première femme*, Paris 2001, S. 39-67, hier S. 65f. Vgl. für Darstellungen zu ähnlichen Episoden aus Ovids *Metamorphosen* Villemur, Frédérique: »Métamorphoses et transgressions de genre: Hermaphrodite et Salmacis vs Vertumne et Pomone (XVIe-XVIIe siècles)«, in: Kornelia Imesch et al. (Hg.), *Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies*, Bern u.a. 2008, S. 253-270.

Hermaphroditisches Betrachten und Begehren soll hier vielmehr die umfassendere Möglichkeit bezeichnen, zwischen »männlichen« und »weiblichen« Kategorien und Konzepten hin und her zu wechseln, spielerisch auszuprobieren, zu täuschen, zu verkleiden, das eine im anderen zu integrieren oder in diesem aufzuheben – bis hin zu Imaginationen, wie wohl das Begehren und Betrachten des anderen Geschlechts aussehen würde. Auch diese Vorstellungen dürften einerseits durch das medizinisch-anatomische »Ein-Geschlechts-Modell« der Frühen Neuzeit begünstigt worden sein, wonach Frauen als defizitäre Männer bestimmt waren, deren Phallus mangels innerer Wärme nach innen gestülpt blieb.⁵ Andererseits propagierte die Antike (voran Platon für homoerotische Liebe) und dann der italienische Liebesdiskurs (spätestens seit Petrarca) auch die Vorstellung von der Angleichung der Liebenden durch den Blick und das dadurch ausgelöste Begehren, was zur langsamen Transformation des einen in den anderen führte – möglicherweise wollte etwa Parmigianino in seinem Aktzözyklus der Rocca di Fontanellato diesen Prozess darstellen.⁶

FERRANTE PALLAVICINOS *IL PRINCIPE HERMAFRODITO* (1640)

In Pallavicinos Roman – veröffentlicht zwei Jahre vor dem frühen Tod des Autors und dem berühmten venezianischen (Liebes-)Dichter Giovan Francesco Loredano gewidmet – setzt die ausführliche Erzählung ein, als sich bei dem pubertierenden vermeintlichen Prinzen die »inclinazione dell'appetito« zu regen beginnt. Ein ungenannter Maler, Kunsthändler oder Kunstliebhaber präsentiert am Hof mehrere Gemälde, worauf es zu einer folgenschweren Diskussion vor dem Bild einer schlafenden nackten Venus kommt. Die Qualität der Malerei »entzündet« alle Betrachter und jeder fürchtet, die Schlafende aufzuwecken – allerdings, und hier wird versucht, den Topos der »quasi-lebendigen Malerei« noch zu steigern, boten sich die Körperteile letztlich derart perfekt dar, dass man doch nur eingestehen konnte, dass diese Form der Vollendung gemalt sein muss. Da die Königstochter in dem dargestellten Körper die anatomo-

5 | Am besten entwickelt in Laqueur, Thomas: »Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology«, in: *Representations* 14 (1986), S. 1-41.

6 | Zusammenfassend zu Parmigianinos Fresken siehe Thimann, Michael: *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002. Vgl. für die Verwandlungsprozesse nur Casoni, Giulio: *Della magia dell'Amore*, Venedig 1596 (1591¹), fol. 17v.

mische Ähnlichkeit zu ihrem eigenen erkennt, glaubt sie als vermeintlicher Mann, einen Gott vor sich zu haben, und wehrt sich vehement gegen die Einwände der sie begleitenden Höflinge, es handle sich offensichtlich um eine Göttin – da ja »zwischen diesem Abbild und einem Mann ein Unterschied von gut einer Handspanne Länge« bestehe.⁷ Der Vater klärt die Tochter daraufhin im Geheimen auf und überzeugt sie, in der Aussicht auf das Erbe des Königreichs weiterhin ihr Geschlecht verborgen zu halten.

Im Folgenden zeigt sich die Macht der Liebe unter dem Verwirrspiel eines hermaphroditischen Hin und Hers der mal männlichen, mal weiblichen Verkleidungen. Der vermeintliche Prinz flirtet zum Schein mit einer unsterblich in ihn verliebten Herzogin. Die Verehrerin erzielt dabei aber keinen größeren Erfolg, als in ihrer Kammer ein Bildnis des Geliebten anzuschmachten und sich als »Bildanbeterin« zu beklagen.⁸ Wenn sie dem Liebesporträt dabei aufgrund der fehlenden, offenbar nicht mit dargestellten Hände die »Lebendigkeit« abspricht, so scheint dies darauf anzudeuten, dass der nächste Schritt in der Liebesabfolge – der *linea Amoris* – nicht erfolgen kann, da nach dem Entzünden des Liebesbegehrens durch den Blick die Berührung (und dann die Vereinigung) folgen müsse.⁹

Bezeichnenderweise wurde in der deutschsprachigen Bühnenadaptation dieses Stückes (anlässlich einer Fürstenhochzeit) durch Kaspar Stieler 1665 unter dem Titel *Der vermeinte Printz* die Komplexität und Sinnlichkeit des Bildeinsatzes wieder auf das Maß eines öffentlich vorführbaren Dekorums zurückgenommen: Aus dem Gemälde der schlafenden nackten Venus wurde Perseus, der Andromeda vor dem Seeungeheuer errettet.¹⁰

7 | Pallavicino 1656, S. 9f.: »[T]ra quel simulacro, & un'huomo, si trovava un buon palmo di differenza.« (Übersetzung U.P.) Zu dieser Passage siehe auch Loh, Maria: *Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles 2007, S. 37, vgl. auch S. 137.

8 | Vgl. Pallavicino 1656, S. 19ff.: »Misera, ch'io sono (dicea trà se stessa) giunta al confinare la mia prosperità, ne' delineati ristretti d'un volto effigiato! Dove hò io precipitata la mia generosità, nell'avvilirmi fatta idolatra d'una pittura: Perche hò io permesso, che mi sia involato ogni bene da una Imagine, la quale non hà mani, anzi non hà vita? [...]. Depositava l'anima sua in quelle adorate vaghezze. Godeva, mentre immobili davano segno di non ricusarla. Doleasi mentra senza indicij di vita mostravasi sepolcro, deposito solo di morti.«

9 | Vgl. die ausführliche zeitgenössische Zusammenfassung dazu von Kornmann, Heinrich: *Linea Amoris*, Frankfurt/M. 1610.

10 | Vgl. Stieler, Kaspar: *Der Vermeinte Printz*, Lustspiel, Rudolstadt 1665, S. 1f. Zu Andromeda, die von Perseus vor dem Meerungeheuer gerettet wird, vgl. ebd.,

Im Grunde aber wird in beiden Stücken, bei Stieler wie Pallavicino, die entscheidende kulturelle Konditionierung der Geschlechterkenntnis und Geschlechterrolle durch die Erziehung thematisiert. Einerseits verwechselt die nicht aufgeklärte Prinzessin vor dem Gemälde die nackten Tatsachen; andererseits schafft sie es durch Erziehung, den gesamten Hofstaat erfolgreich über ihr biologisches Geschlecht zu täuschen und also quasi intellektuell ihr Frau-Sein in ein Mann-Sein zu überführen (ein besseres Argument für die *dignità delle donne* dürfte sich kaum finden lassen).

VALENTIN SCHUMANNS *NACHTBÜCHLEIN* (1559)

Valentin Schumanns 1559 in Straßburg gedrucktes *Nachtbüchlein* zählt zu den zahlreichen und sehr beliebten, im Gefolge von Johann Paulis *Schimpf und Ernst* (zuerst 1522) erschienenen deutschsprachigen Sammlungen von kurzweilig-belehrenden Schwänken.¹¹ Berichtet wird dort von einem Edelmann, der sich bei einem Augsburger Maler ein Holztäfelchen mit einem im Bett liegenden Frauenakt bemalen lässt. Nachdem der Auftraggeber das über mehrere Tage entstandene, mehrfach präzierte Endergebnis eingehend begutachtet hat, zwingt er den Maler schließlich zu dessen größtem Erstaunen, alles wieder mit einem grünen Vorhang zu übermalen, sodass der Akt vollkommen und unwiderrufflich verschwindet.

Diese Erzählung dient als mahnendes Exempel dafür, welcher Unsinn durch die Verfügbarkeit von zu viel Geld entstehen kann. Dass in der Erzähllogik als Bildthema ein (vermutlich schlafender) weiblich-jugendlicher Akt gewählt wurde, dürfte weiterhin der Warnung dienen, dass auch *voluptas*, *vanitas* und *acedia* durch Überfluss von Geld bedient werden.

S. 7. Ein Liebesbildnis, das sich eine Herzogin heimlich von einem Prinzen hat anfertigen lassen, beschreibt die Kammerzofe so: »Hier habe ich sein Konterfey bey dem Goldschmiede müssen abholen / der hat es in einen güldenen Rahmen gefasset. Gold stehet gleichwol alle wege fein / zu jüngst auch an den Bildern. Gewiß / es sieht wie ein Engelchen.« (Ebd., S. 13f.) Zum Liebesbildnis im Handschuh, zur Deutung insgesamt, vgl. Beise, Arnd: »Das Geschlecht, eine Frage der ›Gewohnheit‹ und ›Auferziehung‹. Gender-Inszenierung in Kaspar Stielers ›Der Vermeinte Printz‹ (1665)«, in: Zeitschrift für Germanistik 18 (2008), S. 512-529.

11 | Zu dieser Gattung siehe Bachorski, Hans-Jürgen: »Ein Diskurs vom Begehren und Versagen. Sexualität, Erotik und Obszönität in den Schwanksammlungen des 16. Jahrhunderts«, in: Helga Scieurie/Hans-Jürgen Bachorski (Hg.), *Eros – Macht – Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur in Kunst und Literatur*, Trier 1996, S. 305-342.

Als ein offenbar wichtiges Detail des Gemäldes wird ein »fein zynen bruntzkächelin« – ein Nachtgeschirr aus Zinn zu Füßen des Bettkastens – hervorgehoben. Auf (tatsächlichen) Bildern des 16. Jahrhunderts findet sich eben ein solches Gefäß etwa unter dem Bett eines nackt schlafenden, sein Geschlecht einladend präsentierenden Mädchens, hinter dem freilich der geflügelte Knochenmann bereits die Todesstunde anzeigt: Barthel Beham und dann nach dessen Vorlage Hans Sebald Beham (dessen Version ist 1548 datiert) haben diese Bilderfindung in Kupfer gestochen (Abb. 2).



Abbildung 2: Hans Sebald Beham nach Bartel Beham,
Schlafendes Mädchen und Tod, 1548

Die Spannung zwischen sexueller Attraktion und moralisch richtigem Verhalten angesichts der Vergänglichkeit allen irdischen Lebens (»O DIE STVND IST AVS«, lautet die Beischrift des Stiches) wird hier in nordalpinen Tradition überdeutlich gemacht.¹²

12 | Vgl. dazu Levy, Janey L.: »The Erotic Engravings of Sebald and Barthel Beham: A German Interpretation of a Renaissance Subject«, in: Stephen H. Goddard (Hg.), *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500-1550*, Ausstellungskatalog Spencer Museum of Art – The University of Kansas, Lawrence 1988, S. 40-53; Borggreffe, Heiner: »Anatomie, Erotik, Dissimulation. Nackte Körper von Dürer, Baldung Grien und den Kleinmeistern«, in: Andreas Tacke/Stefan Heinz (Hg.), *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, Petersberg 2011, S. 33-55; Müller, Jürgen: *Schlafende vom Tod überrascht*, in: ders./Thomas Schauerte (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention*

Die skizzierte Spannung zeigt sich dabei auch im Detail des Nachtgeschirrs, das über die ikonografischen *Vanitas*-Assoziationen der Körperausscheidungen hinaus als »Realismus-Insel« zugleich psychologische Implikationen transportiert haben dürfte, die die erotische Wirkung des Bildes steigerten: Das scheinbar nebensächlich-funktionale, der alltäglichen Erfahrung verpflichtete Detail unterstreicht die Lebensnähe und damit »reale« Präsenz und Verfügbarkeit der Nackten. Schließlich mag selbst der Umstand, dass der Maler nach den immer neuen Vorgaben des Edelmanns sechs Tage an dem Gemälde arbeitete, als Parodie des göttlichen Schöpfungsaktes aufgefasst worden sein.

Der Text lässt sich versuchsweise noch intensiver auf die tatsächliche Kunstproduktion und -rezeption hin lesen: Demnach waren um die Mitte des 16. Jahrhunderts kleine Gemälde mit erotischen Aktdarstellungen im süddeutschen Raum nicht unbekannt, die privaten Auftraggeber zahlten dafür sogar fünf bis sechs Gulden. Diese Täfelchen sind heute zwar praktisch allesamt verloren, in der zeitgenössischen Grafik dürften sich aber Reflexe erhalten haben. Diese letztlich wohl immer auch italienischen Impulsen verpflichteten Gemälde konnten dann – wie südlich der Alpen auch – durch einen Stoffvorhang vor ungewollten Blicken abgeschirmt werden.¹³ Wobei sich dieses Verbergen und Verlagern des Erotischen in die Imagination des Betrachters als eine Form des ingeniosen Verhüllens in Nachfolge des Timanthes hätte verstehen lassen: Boccaccio, Sannazaro und andere beschrieben das Prinzip des bewussten visuellen Entzugs, der »visuellen Leerstelle« bestimmter erotischer weiblicher Körperteile, die durch die Aktivierung der Betrachterimagination den gesamten Akt nur umso attraktiver und lebensvoller erscheinen ließen.¹⁴

In unserem Schwank wäre dieses Vorgehen zur letzten Konsequenz radikalisiert: Hier ist überhaupt nichts mehr zu sehen. Ganz in diesem

und Subvention in der Druckgraphik der Beham-Brüder, Ausstellungskatalog Dürerhaus Nürnberg, Emsdetten 2001, S. 245 (Kat. 68).

13 | Für tatsächliche grüne Vorhänge vor erotischen Gemälden vgl. etwa Lill, Georg: Hans Fugger und die Kunst, Leipzig 1908. Auf Seite 146f. wird das Inventar von 1615 für Schloß Kirchheim mit vier Gemälden der Jahreszeiten mit nackten Frauen beschrieben: »4 schön gemahlte taflen von nackhenden bildern mit grienzindlen fürhängen an irem eysernen stenglin.«

14 | Vgl. etwa Boccaccio, Teseida, Chiosa VII 50, 471; Sannazaro, Arcadia, 3,23. Vgl. auch Simons, Patricia: »Anatomical Secrets. *Pudenda* and the *Pudica* Gesture«, in: Zeitensprünge 6 (2002) (Themenheft: Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne, herausgegeben von Gisela Engel et al.), S. 302-327.

Sinne eines gewitzten Parodierens von scheinbar besonderer Kunstliebe und Kunstkompetenz dürfte schließlich auch das Interesse des Auftraggebers an dem offenbar sehr genau wiedergegebenen »bruntzkächelin« sein. Solche in ihrer Materialität und Perspektive augentäuschend wiedergegebenen Gerätschaften wurden seit der ersten Generation der Altniederländer und dann mit neuer Intensität und theoretischer Konzeptualisierung um die Mitte des 16. Jahrhunderts als demonstrative »Kunststücke« geschätzt; sie finden sich etwa geradezu als Markenzeichen auf den Gemälden von Georg Pencz.¹⁵

Das Eigene von Schumanns Schwank zeigt sich jedoch am deutlichsten in der Gegenüberstellung mit einem früheren nordalpinen Text zur Wirkung von Darstellungen liegender, (halb-)nackter Frauen – mit Johann Stiegels lateinischem Nachruf auf den während einer Bolognareise früh verstorbenen Maler Hans Cranach (1537). Mit großer Wahrscheinlichkeit hat man sich die erwähnten *simulacra* in Form der von Hans Cranachs Vater Lukas erfundenen, liegenden Quellnymphen vorzustellen:

»Einer der öfter gesehen der Camaena [d.h. Helena] ruhende Abbilder, / Welche mit göttlicher Kunst von Dir gemalt wurden, / Verweilte [vor diesen Bildern] liebend und zog aus dem Herzen die tiefsten der Seufzer; / Lieber, als das, was er war, wollte er Paris doch sein. / Ein anderer, wägend der Cypris Reiz oft zwinkernden Auges, / Sprach, Du besiegest auch heute, Venus, die beiden gewiß.« (Schuchardt 1851: 104)¹⁶

Imaginative Projektion und liebend-erotische Überwindung der Bildgrenzen sind auch hier zentral – allein bei Schumann aber verwandelt der

15 | Vgl. einen liegenden weiblichen Akt (Vanitas?) aus dem Jahr 1544, dazu Gmelin, Hans G.: »Georg Pencz Maler«, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3 (1966), S. 49-126, hier S. 86f. (Kat. 24). Vgl. zur Mimesis Hauschild, Stephanie: »Spiegelbild und Schatten. Bildnisse des Sebald Schirmer und des Jakob Hofmann von Georg Pencz«, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2004), S. 105-114. Zum gelehrten Anspruch bei Aktdarstellungen siehe Leuker, Tobias: »Kleine Gabe, komplexe Widmung. Zu Titulus und Ikonographie von Georg Pencz' Gemälde »Venus und Amor«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 66 (2005), S. 225-228.

16 | Schuchardt gibt Originaltext und deutsche Übersetzung, die hier leicht durch den Autor verändert wurde: »Saepe aliquis positae spectans simulacra Lacaenae, / Quam tua divina pinxerat arte manus: / Haesit amans, imoque trahens suspiria corde, / Tunc quoque quam quod erat, maluit esse Paris. / Saepe aliquis tremulis Venerem licitatus ocelis / Dixit, adhuc certe vincis utramque Venus.« Zur Deutung siehe Koeplin, Dieter/Falk, Tilman: Lukas Cranach, Basel/Stuttgart 1976, Bd. 2, S. 634f.

Exklusivitätsanspruch des Auftraggebers, der abgesehen vom Maler als einziger das erotische Wunschbild sehen und vollkommen nach seinen Vorstellungen kontrollieren kann, dieses in eine Art Fetisch. Im Unterschied zu anderen Liebesfetischen jener Zeit, wie Haare, Kleidungsstücke oder Briefe, schafft sich der Auftraggeber hier freilich pygmaliongleich eine Kunstfrau, die er für immer den Hirnventrikeln seiner Imagination einverleibt und die doch zugleich sein Denken und Fühlen als *idolum Amoris* beherrscht.¹⁷

Nicht nur in den Texten nördlich der Alpen,¹⁸ sondern auch in einigen Bildern scheinen solche Gedanken vorbereitet: Holbein stellte um 1515 in einer Randzeichnung zu Erasmus' *Encomium Moriae – Stultitiae Laus* den Apelles bei der Arbeit am Gemälde einer Venus dar (Abb. 3), obwohl davon im Text nicht die Rede ist. Die Passage behandelt den Umstand, dass viele Menschen allein aufgrund von Nichtwissen und eingebildetem Besitz (eben von vermeintlichen Meisterwerken des Apelles und Zeuxis) glücklich sind. Mehr als nur eine gelehrte Ergänzung aus Plinius (nat. hist. 35, 91f.) könnte die Marginalillustration ein präziser, weiterführender Kommentar zu dieser Form der Torheit sein.¹⁹ Denn zunächst einmal waren die beiden hochgerühmten Venusbilder des Apelles entweder beschädigt oder unfertig (dass Holbein seine Apellesvenus nur bis zu den Schienbeinen zeichnete, könnte darauf verweisen).

Es handelte sich bei den Venusgemälden also zwar um Originale des Apelles, aber war ihre exorbitante Wertschätzung wirklich gerechtfertigt? Möglicherweise verfielen die Kunstliebhaber gar nicht allein der Malkunst, sondern auch den nackten Frauenkörpern und den durch die Bildwerke erzeugten Lüsten und Hoffnungen. Die Betrachter würden so

17 | Das Bildnis seiner Geliebten von der Hand Tizians bezeichnet etwa auch Giovanni Della Casa in *Le Rime* herausgegeben von Roberto Fedi, Rom 1978, Bd. 1, S. 37, Nr. 23 als »idolo mio«. Vgl. G. Casoni: *Della Magia dell'amore*, fol. 48r-v zum »idolo d'amata«.

18 | Zu einem hölzernen Ersatz-Ehemann von 1563 siehe Kirchhof, Hans Wilhelm: *Wendunmuth*, herausgegeben von Hermann Österley, 4. Bde., Tübingen 1869, Bd. 1, S. 388f. (I, 384); möglicherweise nach den antiken Erzählungen zu Laodamia, am ehesten bekannt durch Hyginus, *Fabulae* 104 oder Servius, ad *Aen.* 6, 447.

19 | Vgl. Müller, Christian: *Öffentliche Kunstsammlung Basel – Kupferstichkabinett. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Teil 2A: Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein*, Basel 1996, S. 50-66; Bättschmann, Oskar/Griener, Pascal: *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 13f.; Bättschmann, Oskar: *Hans Holbein d.J.*, München 2010, S. 58f.



Abbildung 3: Hans Holbein, Apelles malt eine Venus, 1515

– wie es Erasmus auch in den *Parabola*e formulierte – allein durch Einbildung und Augentäuschung beglückt und die Gemälde zu einer Art Idolverklärt. Die Randzeichnung spitzt demnach am Beispiel des erotisch verführenden Bildes die Torheit der nicht wissenden Betrachter und Besitzer, wie sie der Text allgemein anspricht, besonders zu.

In diesem Horizont wird dann auch verständlich, warum 1539 Guillaume de la Perrière in seinem *Theatre des Bons Engins* die sprichwörtliche Warnung des Apelles »manum de tabula« – also: zum richtigen Zeitpunkt die Hände vom Werk zu nehmen und nicht durch übergroße Sorgfalt etwas wieder zunichte zu machen – durch einen Maler illustriert, der an einem ganzfigurigen weiblichen Aktbild arbeitet (Abb. 4).²⁰

20 | Perrière, Guillaume de la: *Le Theatre des Bons Engins*, Paris 1539, Nr. 15.



Abbildung 4: Guillaume de la Perrière, *Le Theatre des Bons Engins*, Paris 1539

Die Liebe des Malers zu seinem Werk, verstanden in Parallele zum Liebesbegehren zwischen Mann und Frau, ist hier so groß und töricht, dass er sich nicht rechtzeitig und rational kontrolliert davon lösen kann. Vor dem Horizont dieser vielfachen Apelles-Anspielungen ließe sich schließlich überlegen, ob nicht auch bei Schumanns Schwank das über ein Frauenbildnis definierte Verhältnis von Auftraggeber und Maler als satirische Inversion der Berichte über den zwischen Apelles und Alexander des Großen vereinbarten Austausch von Kampaspe und deren Bildnis verstanden werden kann.

GIULIA BIGOLINAS *LA URANIA* (1552)

»Non si sa molto di Giulia Bigolina«, bekennt Valeria Finucci in der von ihr herausgegebenen Erstausgabe der *Urania*.²¹ Wohl um 1518/19 in Padua geboren, heiratete Bigolina 1534. Ihr Bruder ehelichte später eine der drei Töchter Sperone Speronis. Daneben stand sie auch in Kontakt mit Aretino, Tizian und Bernardino Scardeone. Sie starb vor dem Jahr 1569. Ihr *Romanzo Urania* ist im Originalmanuskript in Mailand erhalten, die 309 Seiten hat sie um 1552 niedergeschrieben. Der Text schwankt zwischen Unterhaltung und Ernst, er kombiniert verschiedene Liebesgeschichten und *exempla* mit Diskussionen zu Stellung und Geschlechterverhältnis von Mann und Frau, zu Fragen der Ehre und Tugend.

In unserem Zusammenhang interessiert die ausführliche Erzählung von einer »wunderschönen Dame von zwanzig Jahren«, die »seit knapp einem Jahr (ohne ein Kind) Witwe« war.²² Ihr besonderes Vergnügen bestand in einer Porträtgalerie der »edlen Fürsten und Fürstinnen dieser Welt«, die ihr ein eigens angestellter Maler fertigte. Die Herzogin – so wird die Witwe nun angesprochen – versah die Bildnisse nach ihrem Rang mit unterschiedlichen Rahmen aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und anderen und schmückte damit einen eigenen Raum aus.

Als nun der Maler auf einer Reise, um neue Bildnisse anzufertigen, heimlich den Fürsten von Salerno – den schönsten Mann, den er je gesehen hat – porträtiert und seine Herrin dann dieses Konterfei sieht, verliebt sie sich unsterblich in den Dargestellten. Allein anders als bei Pygmalion, an den sie sich erinnert fühlt, belebt sich das Bildnis nicht, die Signora versinkt in tiefstem Liebesschmerz. Daraufhin ersinnt ihr getreuer alter Ratgeber einen Plan, um auch den Fürsten mithilfe eines Gemäldes in Liebe zu entflammen: Dieses Bild müsste das Urteil des Paris zeigen, wobei die Juno ein Porträt der Herzogin von Bourbon und die Minerva ein Porträt der Tochter des Königs von Polen sein sollte – beide als mit die schönsten Frauen ihrer Zeit gerühmt. Die halbnackte Liebesgöttin Venus aber, die bekanntlich den Siegespreis als die Schönste davon trug, sollte die Züge und Gestalt der verliebten Witwe erhalten – von deren körperlichen Vorzügen der Ratgeber mehrmals den verstorbenen Herzog hatte berichten hören.

21 | Vgl. Bigolina, Giulia: *Urania*, herausgegeben von Valeria Finucci, Rom 2002. Siehe auch Nissen, Christopher: »Subjects, Objects, Authors: The Portraiture of Women in Giulia Bigolina's *Urania*«, in: *Italian Culture* 18 (2000), S. 15-31.

22 | Die folgende Geschichte und die Zitate daraus bei G. Bigolina: *Urania*, S. 139-151.

Die Qualität des daraufhin ausgeführten Gemäldes erwies sich unmittelbar daran, dass selbst der Maler und der greise Ratgeber Mühe hatten, sich gegen seine erotischen Reize zu wappnen. Mit diesem Gemälde ging der Maler dann an den Hof des Fürsten von Salerno, um ihn einerseits zu bitten, sich als Modell für den Paris zur Verfügung zu stellen, und andererseits eine neugierig machende Geschichte über das Modell für die Venus zu erzählen, deren Namen er nicht enthüllen dürfe. Der Fürst von Salerno verliebte sich beim Anblick des Gemäldes wie erhofft, und nach einigem Hin und Her fanden die beiden zunächst nur in ihre jeweiligen Bildnisse Verliebten tatsächlich zusammen.

Einzelne Motive dieser Erzählung sind aus anderen Zusammenhängen bekannt: vor allem das »geraubte Bildnis«, mit dem alles beginnt, und dann das Entzünden der Liebe allein durch den Anblick eines gemalten Konterfeis.²³ Auch benutzten Männer wie Frauen gleichermaßen Bilder als erotische Stimulanz wie als Trostmittel.²⁴

In einer Geschichte seiner 1513 in Venedig veröffentlichten *Selvette* erzählt etwa Niccolò Liburnio von einer fiktiven Gerichtsverhandlung um die der Untreue angeklagte Ehegattin Cleopatra.²⁵ Diese scheint dadurch überführt, dass sie ein Gemälde (von der Hand Giovanni Bellinis) vermeintlich von sich und ihrem Geliebten besitzt, der sie umarmt und mit einer Hand ihre nackte rechte Brust liebkost. Gerade diese öffentlich gemachte Geste des Begehrens wird als besonders dreister Dekorumverstoß angeprangert. Allerdings gelingt es erstaunlicherweise dem Verteidiger, den scheinbar erdrückenden Beweis mit dem Hinweis auf die »Freiheit«

23 | Vgl. etwa ein Gedicht Pietro Aretinos von 1542 auf das Bildnis der Geliebten des Diego Urtado de Mendoza von der Hand Tizians (Rogers, Mary: »Sonnets of Female Portraits from Renaissance North Italy«, in: *Word & Image* 2 (1986), S. 291-305, hier S. 303). Spätere Beispiele bei Sichel, Lothar/Maccarani, Laura: »Una dama ammirata dal cardinale Odoardo Farnese e il suo ritratto rubato commissionato da Melchior Crescenzi«, in: Renata Ago et al. (Hg.), *La Trinité-des-Monts dans la »République romaine des sciences et des arts«* (= *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, Bd. 117), Rom 2005, S. 331-350.

24 | Vgl. Matthews-Grieco, Sara (Hg.): *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Farnham/Burlington 2010; Dal Pozzolo, Enrico M.: *Colori d'Amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008; Pfisterer, Ulrich: »Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance«, in: Sibylle Appuhn-Radtke/Esther Wipfler (Hg.), *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*, München 2006, S. 239-259.

25 | Liburnio, Niccolò: *Le selvette*, Venedig 1513, fol. 69v. Vgl. dazu Roman d'Elia, Una: »Niccolò Liburnio on the Boundaries of Portraiture in the Early Cinquecento«, in: *Sixteenth-Century Studies* 37 (2006), S. 323-350.

von Malern und Dichtern, deren Fiktionen nicht die Lebenswirklichkeit widerspiegeln würden, gänzlich zu entkräften. Das spricht dafür, die Erzählung in dem Sinne zu verstehen, dass das Gemälde in der Vorstellung von Autor und Leser nicht zwingend tatsächliche Porträts zeigt, sondern sich im Grenzbereich zu einem in den Jahren um und nach 1500 aktuellen idealisierten Bildtypus bewegte (Abb. 5). Der Bezug auf ein konkretes Liebespaar wäre dadurch schon für die zeitgenössischen Betrachter nur zu vermuten gewesen – der Besitz eines solchen Bildes jedenfalls kein sicherer Beweis für eine Tat.



Abbildung 5: Bernardino Licinio (Umkreis/nach),
Liebespaar und Begleiter, um 1520

Ähnlich unbestimmt wird man sich auch die Wirkung von Uranias *Urteil des Paris* und von anderen, tatsächlichen mythologisch-erotischen Gemälden vorstellen dürfen: Die Wahrnehmung hätte schon bei zeitgenössischen Betrachtern zwischen idealisierten nackten Körpern und porträthaftern Gesichtszügen geschwankt. Möglicherweise hätte überhaupt erst ein begleitender Kommentar – wie ihn in der *Urania* der Maler beisteuert –

in der Imagination der Rezipienten Wunschbilder oder erhoffte Bezüge zu tatsächlichen Personen evoziert. Kaum anders als in diesem Horizont der Allusion und Ambiguität ist jedenfalls selbst in der Erzählfiktion denkbar, wie sich eine tugendhafte Witwe ansonsten als nackte Liebesgöttin hätte präsentieren können.

Alle drei Texte erweitern in ganz unterschiedliche Richtungen das Spektrum der bisherigen Interpretationsvorschläge zu profanen weiblichen Aktdarstellungen der Frühen Neuzeit. Diese lassen sich letztlich sechs prinzipiellen Deutungsansätzen zuordnen (auf den Einsatz religiöser Bilderotik kann hier nicht ausführlich eingegangen werden²⁶).

1. Die Darstellung nackter weiblicher Körper kann durch mythologische (Venus, Diana, Nymphen etc.) oder profan-historische Ereignisse (Lukrezia etc.) sowie durch Personifikationen (Natura, *nuda Veritas* etc.) gefordert und legitimiert sein. Dies gilt etwa auch für den Holzschnitt der liegenden Nymphe in der 1499 publizierten *Hypnerotomachia Poliphili*, die vielfach an den Anfang der venezianischen Darstellungs-tradition liegender Frauenakte gesetzt wird (ein antikes Beispiel für eine solche halbnackt schlummernde liefert die Statue der schlafenden Kleopatra im vatikanischen Belvedere). Allerdings trifft nicht zu – wie oft behauptet –, dass es keine vorausgehenden Textzeugnisse für eine liegende, schlafende Venus gäbe (sondern nur nackte schlafende Personen in Novellen und Schwänken, wie Boccaccios *Efigenia*).²⁷ Bereits Claudian beschreibt, wie sich die nackte Venus eines Tages in der Mittagshitze in eine von Weinreben überwucherte Höhle zurückzieht, wo sie der Schlaf übermannt.²⁸

26 | Vgl. Gaston, Robert W.: »Sacred Erotica: The Classical *figura* in Religious Painting of the Early Cinquecento«, in: *Journal of the Classical Tradition* 2 (1995), S. 238-264; Nova, Alessandro: »Erotismo e spiritualità nella pittura romana del Cinquecento«, in: Catherine Monbeig Goguel et al. (Hg.), *Francesco Salviati e la bella maniera*, Rom 2001, S. 149-169.

27 | Vgl. Meiss, Millard: »Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities«, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 110 (1966), S. 348-382. Bemerkenswerterweise wird diese These ausgerechnet auch im Zusammenhang mit Boccaccio vertreten; siehe Branca, Vittore: »Interesspressività narrativo-figurativa: Efigenia, Venere e il tema della «nuda» fra Boccaccio e Botticelli e la pittura veneziana del Rinascimento«, in: Jean-Pierre Babelon et al. (Hg.), »Il se rendit en Italie«. *Etudes offertes à André Chastel*, Rom/Paris 1987, S. 57-65. Eine aktuelle Diskussion der Forschungsansätze bei P. Lüdemann: *Virtus und Voluptas*.

28 | Vgl. Claudian, 25. *Epithalamium Paladii et Celerinae*, vv. 1-7; auf diese Stelle verweist Wind, Geraldine Dunphy: »Annibale Carracci's *Sleeping Venus*: A Source in Claudian«, in: *Source* 10 (1991), S. 37ff.

In Boccaccios *Elegia di Madonna Fiametta* rühmt dann die Protagonistin die Wirkung der Bäder von Baiae (am Meeresstrand, als dem Geburtsort der Göttin Venus gelegen), mit ihren vielen jungen Menschen, dem guten Essen und dem Wein als »in der Lage, nicht nur die schlafende Venus zu erwecken, sondern jeden Menschen vom Tod wiederzubeleben«. ²⁹ Auch wenn die Rede von der »dormente Venere« metaphorisch für erwachende Liebe und körperliches Verlangen zu verstehen ist, so bleibt doch auch in diesem Kontext die erste Verständnisebene eindeutig auf die antike Liebesgöttin gerichtet. Genau der hier beschriebene Effekt kann im Übrigen anstatt durch Bad, Nahrung und Wein offenbar auch durch das Betrachten von Gemälden hervorgerufen werden. So formuliert es Ludovico Dolce über Tizians *Venus und Adonis* für Philipp II.:

»Ich schwöre [...], daß niemand von noch so scharfem Blick und Urteil nicht bezeugt hätte, daß man diese [Figuren] beim Ansehen nicht für lebendig halten würde; niemand, und sei er noch so abgekühlt durch das Alter oder durch seine harte Komplexion, der nicht sein Blut in den Adern erwärmt, erweicht und in Wallung gebracht fühlte.« (Bottari/Ticozzi 1822: 381)³⁰

29 | Boccaccio, Giovanni: »Elegia di Madonna Fiametta«, herausgegeben von Carlo Delcorno, in: Vittore Branca (Hg.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Bd. 5, Verona 1994, S. 1-412, hier S. 99 (V, 17): »Quanto contraria medicina operava il mio marito alle mie doglie [malinconia]! Quivi [in Baiae], posto che i langori corporali molto si curino, rade volte o non mai vi s'andò con mente sana, che con sana mente se ne tornasse; non che le inferme sanità v'Acquistassero! E in verità di ciò non è maraviglia, ché il sito vicino alle marine onde, luogo natale di Venere, che il déa, o il tempo nel quale egli più s'usa, cioè nella primavera, sì come a quelle cose più atto che il faccia, non so; ma per quello che già molte volte a me paruto ne sia, quivi eziando le più oneste donne posposta alquanto la donnesca vergogna, più licenzia in qualunque cosa mi pareva si convenisse che 'n altra parte; né io sola di cotale opinione sono, ma quasi tutti quelli che già vi sono costumati. Quivi la maggiore parte del tempo ozioso trapassa, e qualora più è messo in esercizio, si è in amorosi ragionamenti, o le donne per sé, o mescolate co' giovani; quivi non s'usano vivande se non delicate, e vini per antichità nobilissimi, possenti non che ad eccitare la dormente Venere, ma a risuscitare la morte in ciascuno uomo.«

30 | Hier Dolce an Alessandro Contarini über Tizians *Venus und Adonis*: »Vi giuro, signor mio, che non si trova uomo tanto acuto di vista e di giudicio, che veggendola non la creda viva; niuno così raffreddato dagli anni, o sì duro di compassione, che non si senta riscaldare, intenerire e commuoversi nelle vene tutto di sangue.« (Übersetzung U.P.). Vgl. zu dieser Passage etwa Ginzburg, Carlo: »Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500«, in: *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Vicenza 1980, S. 125-135, hier S. 128.

Diese erotische Attraktion gehört zwingend zum Wesen der antiken Liebesgöttin und scheint daher durch die »Bildaufgabe« gefordert. Dass gerade bei Tizian der Grad sexueller Stimulanz aber nicht einzig vom Thema diktiert wurde, belegt der nicht minder bekannte Brief Dolces zu Tizians *Danae* für Philipp II., in dem der nackten Geliebten Jupiters auf diesem Gemälde attestiert wird, im Vergleich mit ihr sei die *Venus von Urbino* eine Kartäusernonne.³¹

2. Wenn das Thema nur mehr zur vordergründigen Rechtfertigung für den lustvollen Blick auf den weiblichen Akt dient oder wenn ganz darauf verzichtet wird (in Giulio Romanos und Marcantonio Raimondis *I Modi*), lassen sich frühneuzeitliche Aktdarstellungen als Pin-ups oder gar Frühformen der Pornografie verstehen.³² Als antikes Vorbild hätte das angebliche Blumenmädchen bzw. die Kurtisane Flora und ihr Bildnis dienen können.³³ Aretino beschreibt, wie Frauen mehr oder weniger vorzüglich Haltungen antiker erotischer Bildwerke einnehmen:

»[S]i gettò nel letto signorilmente fornito, e spogliatasi tutta ignuda, faceva mostra del più bel proporzionato corpo che mai si vedesse in qual si voglia donna; ella, postasi una delle mani sul fiore guastatole da quel primo che le preruppe il verginal sigillo, si recò l'altra sotto la guancia nell'atto che si scorge un alcune Cleopatre di marmo pario«. (Zit. nach Borggrefe 2006: 406)³⁴

3. Der finanzielle Aufwand, die Qualität und häufig die Größe der Aktgemälde, die stolze Präsentation durch ihre Besitzer, aber auch ein in der Renaissance teils grundlegend anderes Verständnis von Erotik und Sexualität sprechen freilich gegen eine ausschließliche Deutung als Pin-ups. Wenn »Potenz« als Ausweis von Männlichkeit, wenn schöne Frauen als Zierde für Männer verstanden wurden und wenn das Imitieren an-

31 | Vgl. dazu Hope, Charles: »Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings«, in: Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi, Vicenza 1980, S. 111-124.

32 | Vgl. dazu Findlen, Paula: Humanismus, Politik und Pornographie im Italien der Renaissance, in: Hunt, Lynn (Hg.), Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne, Frankfurt/M. 1994, S. 44-114; Talvacchia, Bette: Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture, Princeton 1999.

33 | Vgl. Held, Julius: »Flora, Goddess and Courtesan«, in: Millard Meiss (Hg.), De artibus opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky, New York, Bd. 1, S. 201-218, Bd. 2, S. 69-74, sowie C. Hope: Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings.

34 | So Aretino in seiner *Vita di S. Tomaso d'Aquino* zu einer Verführerin des Heiligen.

tiker Vorbilder (im Umgang mit Geliebten und Hetären) als Beleg von Bildung galt, dann können der Umgang mit *cortigiane oneste* und repräsentative Darstellungen, die auf eine Liebesbeziehung zu diesen Frauen verweisen, sozialen Status bezeugen.

4. Die radikale Alternative zu den beiden letzten Deutungsansätzen stellt der jüngst nochmals umfassend ausgearbeitete Vorschlag dar, einen Großteil der Aktdarstellungen als Liebesbilder, Hochzeitsallegorien oder in diesem Kontext veranlasste Tugendmodelle und -appelle für zukünftige oder aktuelle Ehefrauen zu sehen.³⁵ Eine ganze Reihe von Bildelementen lassen sich in diesem Horizont aus der Tradition antiker Epithalamia heraus verstehen. Die entscheidende Voraussetzung bestünde darin, dass in der Renaissance Sexualität bzw. *voluptas* (auch aufseiten der Frau) als unverzichtbarer Bestandteil einer guten Ehe erkannt wurde. Intention dieser Darstellungen sei daher, ohne falsche Scham die ideale Verbindung, aber eben auch die unterschiedlichen Herausforderungen von Tugend und Lust vorzuführen. Im Übrigen könne sich das Sehen schöner, erotischer Bilder am Ehebett positiv auf Empfängnis und Geburt schöner Kinder auswirken.³⁶

5. Eine noch weiter gehende Idealisierung und tugendhafte Vergeistigung postulieren neoplatonische Deutungsvorschläge im Gefolge Erwin Panofskys, die einerseits für sehr viele Bilddetails Erklärungen bereithalten, andererseits aber häufig einigermassen blind für die Sinnlichkeit und Körperaspekte der Darstellungen scheinen.

6. Schließlich lassen sich alle diese Ansätze auch mit Überlegungen zu künstlerischer Selbstreflexivität verbinden – wenn diese nicht sogar als primäres Movens für einige der Bilder verstanden werden darf: Weibliche Schönheit fungiert in dieser Sicht als Synekdoche für künstlerische Schönheit und »Liebe zur Kunst«. Auch die Bildmedien, die künstlerischen Mittel und Stilelemente können mit Genderassoziationen versehen werden.³⁷ Die erotisch-sexuelle Attraktion der Werke bezeugt die künstlerische Wirkkraft und teils als paragonales Argument sogar die Über-

35 | Vgl. P. Lüdemann: *Virtus und Voluptas*.

36 | Vgl. etwa Bell, Rudolph M.: *How to Do It. Guides to Good Living for Renaissance Italians*, Chicago/London 1999.

37 | Vgl. dazu nur Summers, David: *Form and Gender*, in: Norman Bryson (Hg.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hanover u.a. 1994, S. 384-411; Jacobs, Fredrika H.: *Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia*, in: *Art Bulletin* 82 (2000), S. 51-67; dies.: *Leonardo, grazia, and the gendering of style*, in: Claire Farago (Hg.), *Leonardo da Vinci and the Ethics of Style*, Manchester u.a. 2008, S. 119-145.

legenheit der Bilder über die Texte. Tizians Serie *Venus und Orgelspieler* etwa lässt sich so als Variation einer Maleriallegorie deuten.³⁸ Wohl nicht zufällig beschreibt auch Antonio Persio 1576 just Tizians Konzentration und Versenkung im Malakt explizit in Analogie zum Liebesakt und dessen »belebender Wirkung« für das »Werkkind«.³⁹

Alle diese Deutungsansätze benennen Wichtiges und spielen bei den hier vorgestellten Texten unterschiedliche Rollen. Aber sie alle sind in gewisser Weise auch »statisch« und reichen nicht aus, das hier entwickelte »hermaphroditische Potential« der Bilder, ihrer Betrachtung und Funktionen, umfassend in den Griff zu bekommen. Die hier vorgestellten Texte fordern dazu auf, nicht nur nach männlichem Blick und männlichem Begehren angesichts des weiblichen Körpers zu fragen, sondern viel häufiger auch nach weiblichen Absichten und Reaktionen – wobei die Geschlechtergrenzen fließend und kulturell konditionierbar erscheinen.

Zudem wäre idealerweise nach Alter, nach sexuell »wissenden« und »unwissenden«, männlichen, weiblichen und »hermaphroditischen« Betrachtergruppen zu differenzieren. Alle diese Personen können offenbar erotische Liebesbilder in Auftrag geben oder zumindest zu ihren Zwecken einsetzen. Das Verwendungsspektrum dieser Darstellungen scheint dabei potenziell unbegrenzt – von der Repräsentation zur sexuellen Stimulation, vom Geschenk zum Fetisch, vom Tugendappell zum Objekt sexueller Aufklärung. Zudem erinnert vor allem Pallavicinos *Principe Hermafrodito* daran, dass selbst das gleiche Bild von ein und demselben Betrachter

38 | Zu diesem Thema siehe etwa Althoff, Gabrielle: *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters*, Stuttgart 1991; Ruvoldt, Maria: *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge u.a. 2004; Pfisterer, Ulrich: »Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance«, in: Ders./Anja Zimmermann (Hg.), *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 4)*, Berlin 2005, S. 41-72; Begemann, Christian: »Gebären«, in: Ralf Kohnersmann (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007, S. 121-134; zusammenfassend Pfisterer, Ulrich: »Kunst-Liebe | Liebes-Kunst«, in: Kirsten Dickhaut (Hg.), *Handbuch der Liebessemantik*, Wiesbaden 2011. Zu Tizian siehe Pardo, Mary: »Artifice as Seduction in Titian«, in: James G. Turner (Hg.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*, Cambridge u.a. 1993, S. 55-89; Suthor, Nicola: *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004.

39 | Vgl. Persio, Antonio: *Trattato dell'ingegno dell'huomo*, herausgegeben von Luciano Artese, Pisa/Rom 1999, 69f.; auf diese Stelle verweist erstmals Hope, Charles: *Titian*, London 1980, S. 169f.

bzw. ein und derselben Betrachterin in unterschiedlichen Kontexten anders wahrgenommen werden konnte.

Lodovico Castelvetro schließlich erinnert in seinem Aristoteleskommentar (1567) an weitere Herausforderungen, wie die Unterschiede von »eindeutigem« und »verhülltem« Darstellen und von privatem und öffentlichem Betrachten:

»Zur vierten und letzten Art von angenehmen Dingen, die zum Lachen reizen, zählen alle Dinge, die mit der Fleischeslust zusammenhängen, wie die Schamteile, die lüsternen Vereinigungen, die Erinnerungszeichen und die Gleichnisse dafür. Zu beachten ist jedoch, daß diese besagten Dinge uns dann nicht zum Lachen bringen, wenn sie offen den Augen oder der Vorstellungskraft präsentiert werden, während wir in Gesellschaft anderer Personen sind – dann erzeugen sie Scham und lassen uns erröten«. (Castelvetro 1570: fol. 54r-v)⁴⁰

Der daraus abgeleitete Rat für Erotik und Sexualität bringt zugleich nochmals eine Hauptschwierigkeit heutiger kunsthistorischer Deutungsanstrengungen von Bildbegehren und Texterotik gleichermaßen auf den Punkt: »Coperta in moltitudine. Scoperta in solitudine.«⁴¹

LITERATUR

Althoff, Gabrielle: Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters, Stuttgart 1991.

Bachorski, Hans-Jürgen: »Ein Diskurs vom Begehren und Versagen. Sexualität, Erotik und Obszönität in den Schwanksammlungen des 16. Jahrhunderts«, in: Helga Scurie/Hans-Jürgen Bachorski (Hg.), Eros – Macht – Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur in Kunst und Literatur, Trier 1996, S. 305-342.

Bätschmann, Oskar: Hans Holbein d.J., München 2010.

Bätschmann, Oskar/Griener, Pascal: Hans Holbein, Köln 1997.

Begemann, Christian: »Gebären«, in: Ralf Konersmann (Hg.), Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Darmstadt 2007, S. 121-134.

⁴⁰ | Übersetzung U.P. Auf diese Passage verweist auch Fusenig, Thomas: Liebe, Laster und Gelächter. Komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, Bonn 1997, S. 191.

⁴¹ | L. Castelvetro: Poetica d'Aristotele, fol. 54v.

- Beise, Arnd: »Das Geschlecht, eine Frage der ›Gewohnheit‹ und ›Auf-
erziehung‹. Gender-Inszenierung in Kaspar Stieler's ›Der Vermeinte
Printz‹ (1665)«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 18 (2008), S. 512-529.
- Bell, Rudolph M.: *How to Do It. Guides to Good Living for Renaissance
Italians*, Chicago/London 1999.
- Bettini, Maurizio: *Il ritratto dell'amante*, Turin 1992.
- Bigolina, Giulia: *Urania*, herausgegeben von Valeria Finucci, Rom 2002.
- Boccaccio, Giovanni: »Elegia di Madonna Fiametta«, herausgegeben von
Carlo Delcorno, in: *Vittore Branca (Hg.), Tutte le opere di Giovanni
Boccaccio*, Bd. 5, Verona 1994, S. 1-412.
- Borggrefe, Heiner: »Anatomie, Erotik, Dissimulation. Nackte Körper
von Dürer, Baldung Grien und den Kleinmeistern«, in: *Andreas Ta-
cke/Stefan Heinz (Hg.), Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen
Kunst*, Petersberg 2011, S. 33-55.
- Borggrefe, Heiner: »Tizians ruhende Göttinnen und Dienerinnen der
Liebe«, in: *Andreas Tacke (Hg.), »... wir wollen der Liebe Raum ge-
ben«. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500, Göt-
tingen* 2006, S. 393-421.
- Bottari, Giovanni/Ticozzi, Stefano (Hg.): *Raccolta di lettere sulla pittura,
scultura ed architettura*, Bd. 3, Mailand 1822.
- Branca, Vittore: »Interesspressività narrativo-figurativa: Efigenia, Venere
e il tema della ›nuda‹ fra Boccaccio e Botticelli e la pittura veneziana
del Rinascimento«, in: *Jean-Pierre Babelon et al. (Hg.), »Il se rendit
en Italie«. Etudes offertes à André Chastel*, Rom/Paris 1987, S. 57-65.
- Brejon de Lavergnée, Arnauld/Volle, Nathalie: *Musées de France. Réper-
toire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Paris 1988.
- Casa, Giovanni Della: *Le Rime*, hg. von Roberto Fedi, 2 Bde., Rom 1978.
- Casoni, Giulio: *Della magia dell'Amore*, Venedig 1596 (1591').
- Castelvetro, Lodovico: *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*, Wien 1570.
- Coci, Laura: »Bibliografia di Ferrante Pallavicino«, in: *Studi secenteschi* 24
(1983), S. 221-306.
- Dal Pozzolo, Enrico M.: *Colori d'Amore. Parole, gesti e carezze nella pit-
tura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008.
- Daston, Lorraine/Park, Katherine: »The Hermaphrodite and the Orders
of Nature: Sexual Ambiguity in Early Modern France«, in: *Louise
Fradenberg/Carla Freccero (Hg.), Premodern Sexualities*, New York
1996, S. 117-136.
- Findlen, Paula: »Humanismus, Politik und Pornographie im Italien der Re-
naissance«, in: *Lynn Hunt (Hg.), Die Erfindung der Pornographie. Obs-
zönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt/M. 1994, S. 44-114.

- Fusenig, Thomas: *Liebe, Laster und Gelächter. Komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn 1997.
- Gaston, Robert W.: »Sacred Erotica: The Classical figura in Religious Painting of the Early Cinquecento«, in: *Journal of the Classical Tradition* 2 (1995), S. 238-264.
- Giannetti, Laura: *Lelia's Kiss. Imagining Gender, Sex, and Marriage in Italian Renaissance Comedy*, Toronto u.a. 2009.
- Ginzburg, Carlo: »Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500«, in: *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Vicenza 1980, S. 125-135.
- Gmelin, Hans G.: »Georg Pencz Maler«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3 (1966), S. 49-126.
- Hauschild, Stephanie: »Spiegelbild und Schatten. Bildnisse des Sebald Schirmer und des Jakob Hofmann von Georg Pencz«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (2004), S. 105-114.
- Held, Julius: »Flora, Goddess and Courtesan«, in: Millard Meiss (Hg.), *De artibus opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky*, Bd. 1, New York, S. 201-218, und Bd. 2, S. 69-74.
- Hope, Charles: »Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings«, in: *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Vicenza 1980, S. 111-124.
- Hope, Charles: *Titian*, London 1980.
- Jacobs, Fredrika H.: »Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia«, in: *Art Bulletin* 82 (2000), S. 51-67.
- Jacobs, Fredrika H.: »Leonardo, grazia, and the gendering of style«, in: Claire Farago (Hg.), *Leonardo da Vinci and the Ethics of Style*, Manchester u.a. 2008, S. 119-145.
- Kirchhof, Hans Wilhelm: *Wendunmuth*, herausgegeben von Hermann Österley, 4 Bde., Tübingen 1869.
- Koepplin, Dieter/Falk, Tilman: *Lukas Cranach*, 2 Bde., Basel/Stuttgart 1976.
- Koos, Marianne: *Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts: Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Berlin 2006.
- Kornmann, Heinrich: *Linea Amoris*, Frankfurt/M. 1610.
- Laqueur, Thomas: »Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology«, in: *Representations* 14 (1986), S. 1-41.
- Lattarico, Jean-François: »Pouvoir et identité dans Il Principe hermafrodito di Ferrante Pallavicino«, in: Agnès Morini (Hg.), *Identité, langage(s) et mode de pensée*, Saint-Etienne 2004, S. 15-45.

- Leuker, Tobias: »Kleine Gabe, komplexe Widmung. Zu Titulus und Ikonographie von Georg Pencz' Gemälde ›Venus und Amor‹«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 66 (2005), S. 225-228.
- Levy, Janey L.: »The Erotic Engravings of Sebald and Barthel Beham: A German Interpretation of a Renaissance Subject«, in: Stephen H. Goddard (Hg.), *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550*, Ausstellungskatalog Spencer Museum of Art – The University of Kansas, Lawrence 1988, S. 40-53.
- Liburnio, Niccolò: *Le selvette*, Venedig 1513.
- Lill, Georg: *Hans Fugger und die Kunst*, Leipzig 1908.
- Lissarrague, François: »La fabrication de Pandora: naissance d'images«, in: Jean-Claude Schmitt (Hg.), *Ève & Pandora. La création de la première femme*, Paris 2001, S. 39-67.
- Loh, Maria: *Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles 2007.
- Long, Kathleen: *Hermaphrodites in Renaissance Europe*, Aldershot 2006.
- Lüdemann, Peter: *Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento*, Berlin 2008.
- Matthews-Grieco, Sara (Hg.): *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Farnham/Burlington 2010.
- McDonald, Helen: *Erotic Ambiguities. The Female Nude in Art*, London/New York 2001.
- Meiss, Millard: »Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities«, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 110 (1966), S. 348-382.
- Müller, Christian: *Öffentliche Kunstsammlung Basel – Kupferstichkabinett. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Teil 2A: Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein*, Basel 1996.
- Müller, Jürgen: »Schlafende vom Tod überrascht«, in: ders./Thomas Schauerte (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subvention in der Druckgraphik der Beham-Brüder*, Ausstellungskatalog Dürerhaus Nürnberg, Emsdetten 2001, S. 245 (Kat. 68).
- Nissen, Christopher: »Subjects, Objects, Authors: The Portraiture of Women in Giulia Bigolina's *Urania*«, in: *Italian Culture* 18 (2000), S. 15-31.
- Nova, Alessandro: »Erotismo e spiritualità nella pittura romana del Cinquecento«, in: Catherine Monbeig Goguel et al. (Hg.), *Francesco Salviati e la bella maniera*, Rom 2001, S. 149-169.

- Pallavicino, Ferrante: *Il Principe hermafrodito*, Venedig 1656.
- Pallavicino, Ferrante: *Il Principe hermafrodito*, herausgegeben von Roberta Colombi, Rom 2005.
- Pardo, Mary: »Artifice as Seduction in Titian«, in: James G. Turner (Hg.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*, Cambridge u.a. 1993, S. 55-89.
- Perrière, Guillaume de la: *Le Theatre des Bons Engins*, Paris 1539.
- Persio, Antonio: *Trattato dell'ingegno dell'huomo*, herausgegeben von Luciano Artese, Pisa/Rom 1999.
- Pfisterer, Ulrich: »Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance«, in: ders./Anja Zimmermann (Hg.), *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 4)*, Berlin 2005, S. 41-72.
- Pfisterer, Ulrich: »Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance«, in: Sibylle Appuhn-Radtke/Esther Wipfler (Hg.), *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*, München 2006, S. 239-259.
- Pfisterer, Ulrich: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.
- Pfisterer, Ulrich: »Kunst-Liebe | Liebes-Kunst«, in: Kirsten Dickhaut (Hg.), *Handbuch der Liebessemantik*, Wiesbaden 2012 (in Vorbereitung).
- Rang, Brita: »Sexuelle Geheimnisse. Erziehung zur Ehe in den nördlichen Niederlanden im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Zeitensprünge* 6 (2002) (Themenheft: *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne*, herausgegeben von Gisela Engel et al), S. 342-368.
- Rogers, Mary: »Sonnets of Female Portraits from Renaissance North Italy«, in: *Word & Image* 2 (1986), S. 291-305.
- Roman d'Elia, Una: »Niccolò Liburnio on the Boundaries of Portraiture in the Early Cinquecento«, in: *Sixteenth-Century Studies* 37 (2006), S. 323-350.
- Ruvoldt, Maria: *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge u.a. 2004.
- Schuchardt, Christian: *Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werk*, 2 Bde., Leipzig 1851.
- Sickel, Lothar/Maccarani, Laura: »una dama ammirata dal cardinale Odoardo Farnese e il suo ritratto rubato commissionato da Melchior Crescenzi«, in: Renata Ago et al. (Hg.), *La Trinité-des-Monts dans la*

- »République romaine des sciences et des arts« (= *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, Bd. 117), Rom 2005, S. 331-350.
- Simons, Patricia: »Anatomical Secrets. Pudenda and the Pudica Gesture«, in: *Zeitensprünge* 6 (2002) (Themenheft: Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne, herausgegeben von Gisela Engel et al.), S. 302-327.
- Stieler, Kaspar: *Der Vermeinte Printz, Lustspiel*, Rudolstadt 1665.
- Summers, David: »Form and Gender«, in: Norman Bryson (Hg.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hanover u.a. 1994, S. 384-411.
- Suthor, Nicola: *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004.
- Talvacchia, Bette: *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999.
- Thimann, Michael: *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002.
- Villemur, Frédérique: »Métamorphoses et transgressions de genre: Hermaphrodite et Salmacis vs Vertumne et Pomone (XVIe-XVIIe siècles)«, in: Kornelia Imesch et al. (Hg.), *Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies*, Bern u.a. 2008, S. 253-270.
- Waddington, Raymond B.: »The Poetics of Eroticism. Shakespeare's ›Master Mistress‹«, in: Donald A. Beeches/Massimo Ciavolella (Hg.), *Eros & Anteros. The Medical Tradition of Love in the Renaissance*, Toronto 1992, S. 177-193.
- Walter, Ingeborg/Zapperi, Roberto: *Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian*, München 2007.
- Wind, Geraldine Dunphy: »Annibale Carracci's Sleeping Venus: A Source in Claudian«, in: *Source* 10 (1991), S. 37ff.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Pietro della Vecchia, Teiresias verwandelt sich in eine Frau (?), um 1620-30, Öl auf Leinwand, 109 × 143 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts, inv. 257.

Aus: Schmitt, Jean-Claude (Hg.): *Ève & Pandora. La création de la première femme*, Paris 2001, S. 67.

Abb. 2: Hans Sebald Beham nach Bartel Beham, *Schlafendes Mädchen und Tod*, 1548, Kupferstich, 5,8 × 8,1 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett.

Aus: Schnitzer, Claudia/Bischoff, Cordula (Hg.): *Mannes Lust & Weibes Macht. Geschlechterwahn in Renaissance und Barock*, Ausstellungskatalog Dresden 2005, Kat. 167.

Abb. 3: Hans Holbein, Apelles malt eine Venus – Randzeichnung in Erasmus von Rotterdam, *Moriae Encomium ...*, 1515, Federzeichnung, ca. 4 × 4 cm, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

Aus: Bättschmann, Oskar/Griener Pascal: *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 14.

Abb. 4: Guillaume de la Perrière, *Le Theatre des Bons Engins*, Paris 1539, 5,8 × 6,2 cm, Nr. XV.

Aus: Ulrich Pfisterer, Privatarchiv.

Abb. 5: Bernardino Licinio (Umkreis/nach), *Liebespaar und Begleiter*, um 1520 (?), Öl auf Leinwand, 73 × 66 cm, Florenz, Casa Buonarroti.

Aus: Procacci, Ugo (Hg.): *La Casa Buonarroti a Firenze*, Mailand 1967, Kat. 110.

I. DIE AMBIGUITÄT WEIBLICHEN SCHREIBENS IN DER RENAISSANCE

In dem Widmungsschreiben an Christine de Bourgogne erklärt Louise Labe gleich zu Beginn ihre Vorleser der Geschlechterdifferenz als konstitutiven Bestandteil der frühneuzeitlichen Ordnung. Sie stellt fest, dass endlich die Zeit weiblicher Selbstbestimmung gekommen sei, die es den Frauen ermöglichte, sich zu bilden und den schönen Künsten zu widmen.¹ Im Zentrum des 16. Jahrhunderts, dem Zeitpunkt der Entstehung ihrer Gedichtsammlung, haben nämlich nur Gesichter den Zugang der weiblichen Geschlechter zu studien verbunden. Fern werden die Frauen nicht nur als Gegenstand der Sorge gesehen, wie die lateinischen Praktiken zu ihrer Erziehung und zu ihrem weiblichen Wesen bekoren, sondern sie ergreifen selbst das Wort.² In Labe's femininischem Appell an die Lyoneser Damen ermuntert sie die weibliche Elite, sich der *sciences*

1 | Vgl. Labe, Louise: *Œuvres complètes*, Paris 1994, S. 41: *Quand l'Esprit vous veut / Mieux instruire, que les autres ont de l'homme, et qu'on ne sçait plus en France, de l'Esprit des sciences et des lettres.*

2 | Vgl. Ingeborg Melzer: *Wörter von der Erziehung der Selbstverwirklichung zur Diskussion über die Stellung der Frau, die Wandel der Geschlechterbeziehung in der frühneuzeitlichen Renaissance*, in: *Alte und neue Geschlechterbeziehungen. Schicksal und Gegenwart in der frühen Neuzeit*, Leifertsdorfer Beiträge zur Kultur- und Sprachwissenschaft 2004, S. 7–15.