

Akt und Ambiguität: 1552, 1559, 1640

ULRICH PFISTERER

Die Wahrheit erscheint seit dem 14. Jahrhundert nackt im Bild. Der (weibliche) Körper der Personifikation präsentiert sich unverhüllt, eindeutig, tugendhaft schön und makellos, eben ‚wahr‘ dem Blick – alles normalerweise Verborgene oder gar bewusst Dissimulierte, das Unvollkommenes kaschieren, Unsicherheiten schaffen und die Phantasie zu Ausdeutungen reizen könnte, wird vermeintlich offen gelegt.¹ Dass spätestens mit Beginn des 17. Jahrhunderts die erotischen Qualitäten der nackten Wahrheit unverkennbar zum eigentlichen Bildthema werden konnten, macht freilich gleich die Grenzen dieser Vorstellung bewusst.² Das Bild des nackten (idealen) Körpers ist nie eindeutig, es erlaubt immer verschiedene Formen und Möglichkeiten des erotischen Begehrens, lässt konkurrierende Ideen zu Geschlecht, körperlicher Verletzbarkeit und Vergänglichkeit assoziieren, provoziert Differenz-Erfahrungen der Darstellung zu Wirklichkeit und Textwissen usw.³ Unter dem Stichwort ‚Ambiguität‘ sind also nicht nur die ‚Gegenbilder‘ der nackten Wahrheit, die Geschlechts-Metamorphosen, Hermaphroditen und andere

-
- 1 Matthias Winner: Berninis „Verità“: Bausteine zur Vorgeschichte einer „Invenzione“, in: Tilmann Buddensieg, Matthias Winner (Hgg.), *Munuscula discipulorum*. Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag. Berlin 1968, S. 393–413; Nikolaus Himmelmann: Ideale Nacktheit, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 84 (1985), S. 1–28, hier S. 14. – Ähnliches gilt auch für die symbolische Aufladung des nackten Körpers des Tugendhelden Herkules, vgl. etwa Guillaume DuChoul: *Veterum Romanorum religio, castrametatio, disciplina militaris ut & balneae ex antiquis numismatibus & lapidibus demonstrata: e Gallico in Latinum translata*. Amsterdam 1685 [zuerst 1556], S. 158–160 zu Herkules: „cujus simulacro Romani quondam virtutem repraesentarunt, figurantes illum clavâ innixum, & brachio exuviis Leonis involuto. [...] ut vires & virtutem ejus monstrarent, sicut diximus: Verisimile enim non est, quod nudus per mundum ambulaverit, armatus solummodo clavâ, & tectus Pelle leonis. Sed oportet intelligere quod Veteres talibus insignibus illum ornavant post ejus mortem, atque isti praecipue, qui ejus auxilium existimarunt salutare seu equidem ut ejus virtutem manifestarent, quae semper plane nuda figurata fuit, ac divitias non requirit; sed sicut antiquum marmor dicit, NUDO HOMINE CONTENTA EST.“
 - 2 Etwa Pietro della Vecchia ungewöhnliche, erotisierte Allegorien der Wahrheit bei Bernard Aikema: *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*. Florenz 1990, S. 57–60.
 - 3 Dazu nur Helen McDonald: *Erotic Ambiguities. The female nude in art*. London, New York 2001, v.a. S. 7–30, 53–98; Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit*. Zürich, Berlin 2006.

‚Monster‘ von Interesse,⁴ sondern gerade auch Darstellungen des nackten (Ideal-)Körpers lassen sich als Musterbeispiele für visuelle Ambiguität und Vagheit verstehen.

Die im Folgenden analysierten drei Textbeispiele aus den Jahren 1552, 1559 und 1640 zu weiblichen Aktdarstellungen sowie die abschließend versuchsweise entwickelte Systematik können helfen, die verschiedenen Formen dieser Körper-Ambiguitäten genauer zu fassen. Zwei der bislang wenig beachteten Quellen stammen aus der Feder von Männern südlich und nördlich der Alpen (Pallavicino und Schumann), wobei Pallavicinos *Romanzo* eine Frau und Schumanns Schwank einen Mann zum Protagonisten hat; der dritte Beitrag wurde von einer Autorin (Bigolina) geschrieben, deren Hauptakteurin wiederum männliches (Bild-)Begehren (wie es sich weiblicher Vorstellung darstellt) instrumentalisiert. Alle drei Texte thematisieren intensiv Liebe und erotisches Begehren im Zusammenhang mit Bildwerken, alle drei entwickeln ihre Handlungen jedoch aus ganz unterschiedlichen Formen visueller Unbestimmtheit heraus.

Ferrante Pallavicinos *Il Principe Hermafrodito* (1640)

Mit Ferrante Pallavicinos *Il Principe Hermafrodito* von 1640 erreichten nicht nur die bis dato in der Literatur und auf der Theaterbühne inszenierten Liebes-Irrungen und Geschlechter-Wirren einen Höhepunkt, auch der Bildeinsatz feierte Triumphe.⁵ Der Giovan Francesco Loredano gewidmete Roman des bereits zwei Jahre später jung verstorbenen Autors Pallavicino setzt damit ein, dass ein aragonesisches Königspaar in Sizilien aus Furcht darüber, dass Thron und Erbe im Zuge des salischen Gesetzes verloren gehen könnten, seine einzige Tochter im Glauben aufzieht, sie sei ein Junge (um damit natürlich auch den gesamten übrigen Hofstaat zu täuschen). Als der vermeintliche Prinz zum ‚Mann‘ heranwächst und sich die „inclinazione dell’appetito“ zu regen beginnt, setzt die ausführliche Erzählung ein: Junge Frauen versuchen den ‚Königssohn‘ zu verführen, der darauf reagieren zu müssen glaubt, seinerseits jedoch eigentlich andere junge Männer bewundert usw. Der Einsatz von Bildern und teils deren ausführliche Beschreibungen spielen dabei auf den 95 Seiten des kleinen, mehrfach nachgedruckten Sedez-Bändchens eine zentrale Rolle für das Liebesbegehren,

4 Vgl. etwa Lorraine Daston, Katherine Park: The Hermaphrodite and the Orders of Nature: Sexual Ambiguity in Early Modern France, in: Louise Fradenberg, Carla Freccero (Hgg.), *Premodern Sexualities*. New York 1996, S. 117–136; Alan W. Bates: *Emblematic Monsters. Unnatural conceptions and deformed births in early modern Europe*. Amsterdam u.a. 2005; Kathleen Long: *Hermaphrodites in Renaissance Europe*. Aldershot 2006.

5 Zur Tradition von Geschlechter-Ambiguität, Cross-Dressing und gleichgeschlechtlichen Liebesbeziehungen in italienischen Bühnenstücken des 16. Jahrhunderts s. jetzt Laura Giannetti: *Lelia’s Kiss. Imagining Gender, Sex, and Marriage in Italian Renaissance Comedy*. Toronto u.a. 2009 – allerdings scheinen hier Bildwerke noch keine wichtige Rolle zu spielen. Vgl. auch Winfried Schleiner: *Male Cross-Dressing and Transvestism in Renaissance Romances*, in: *Sixteenth-Century Journal* 19 (1988), S. 605–619.

Liebeswerben und schließlich für die Entdeckung der Täuschung, die ‚sexuelle Aufklärung‘ und ‚Selbsterkenntnis des Geschlechts‘.⁶

Als ein ungenannter Maler, Kunsthändler oder Kunstliebhaber dem ‚Prinzen‘ mehrere Gemälde präsentiert, kommt es zu einer folgenschweren Diskussion vor dem Bild einer schlafenden nackten Venus.⁷ Die Qualität der Malerei wird mit dem alten Topos charakterisiert, dass sie alle Betrachter „entzündete“ und jeder fürchtete, die Schlafende aufzuwecken. Eine originelle Wendung ergibt sich dann freilich mit der Schlussfolgerung, die lebensvoll dargestellten Körperglieder seien letztlich derart perfekt, dass man doch nur eingestehen könne, sie müssten gemalt sein. Da die Tochter in dem dargestellten Körper die anatomische 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 handele sich offensichtlich um eine Göttin – denn, so deren Einwände: „zwischen diesem Abbild und einem Mann besteht ein Unterschied von gut einer Handspanne Länge.“ 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 im Verwirrspiel eines hermaphroditischen Hin und Her der mal männlichen, mal weiblichen Verkleidungen: Dabei flirtet der vermeintliche Prinz zum Schein mit einer Herzogin am Hof. Diese erreicht dabei aber nicht viel mehr als in ihrer Kammer ein Bildnis des Geliebten anzuschmachten und sie beklagt sich als „Bild-Anbeterin“.⁸ Wenn sie dem Liebes-Porträt dabei die ‚Lebendigkeit‘ abspricht, da es keine Hände habe, so scheint dies darauf anzuspielen, 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 müsste (Abb. 1).⁹

6 Zitiert wird nach der Ausgabe Venedig 1656; vgl. die moderne Ausgabe Ferante Pallavicino: *Il Principe hermafrodito*. Hg. von Roberta Colombi. Rom 2005; Laura Coci: *Bibliografia di Ferrante Pallavicino*, in: *Studi secenteschi* 24 (1983), S. 221–306; zur Gesamtdeutung zuletzt Jean-François Lattarico: *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. – Zum Problem der ‚sexuellen Aufklärung‘ auch Brita Rang: *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. Hg. von Gisela Engel u.a.], S. 342–368.

7 Zu dieser Passage bereits Maria Loh: *Titian Remade. Repetition and the transformation of early modern Italian art*. Los Angeles 2007, S. 37, vgl. auch S. 137.

8 Pallavicino, *Il Principe hermafrodito*, S. 19–21: „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 Heinrich Kornmann: *Linea Amoris*. Frankfurt a.M. 1610.

Bezeichnenderweise wurden in der deutschsprachigen Adaptation dieses Stückes durch Kaspar Stieler 1665 unter dem Titel *Der vermeinte Printz* die Komplexität und Sinnlichkeit des Bildeinsatzes wieder zurückgenommen – aus dem Gemälde der schlafenden nackten Venus etwa wurde nun ein Perseus, der Andromeda vor dem Seeungeheuer errettet.¹⁰

Thematisiert scheint in Pallavicinos *Il Principe Hermafrodito* jedenfalls nicht nur die entscheidende kulturelle Konditionierung der Geschlechterrollen durch die Erziehung. Selbst die Erkenntnis des biologischen Geschlechts hängt in



Abb. 1: Benvenuto Tisi, gen. Il Garofalo: *Allegorie der Liebe (Sehen und Berühren)*, London, National Gallery

10 Kaspar Stieler: *Der Vermeinte Printz*, Lustspiel / Denen Beyden Hochgräflichen Ehelich vertrauten / Als: Dem Hochgebohrnen Grafen und Herrn / Herren Albert Anthon / Der vier Grafen des Reichs / Grafen zu Schwartzburg und Hohenstein / ... Wie auch / Der gleichfalls Hochgebohrnen Gräfin und Freulein / Fr. Emilien Julianen / Gräfin und Freulein zu Barby und Mühligen / [et]c. Auff Deren ... Beylager / den siebenden Brachmonatst. 1665. ... begangen. Rudolstadt 1665, S. 1f. zu Andromeda, die von Perseus vor dem Meerungeheuer gerettet wird. – S. 7 zum Liebesbildnis, das sich eine Herzogin heimlich von einem Prinzen hat anfertigen lassen – es spricht die Kammerzofe: „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.“ – S. 13f. zum Liebesbildnis im Handschuh. – Zur Deutung Arnd Beise: 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.

gewisser Weise davon ab: Der Witz der unterschiedlichen Reaktionen der Männer und einer (nicht aufgeklärten) Frau vor dem Gemälde besteht letztlich in der unterschiedlichen Interpretation eines in seiner nackten Offenlegung eigentlich eindeutigen Sachverhalts.

[...] D'alcune vaghissime pitture, fù fatta Scena à gl'occhi di questo creduto Principe, da chi sperava contracambiata, con prezzo convenevole alle sue mani, una vaghezza degna de' suoi sguardi.

Eravi trà queste una Venere nuda, ch'in tale stato mostrava ben sì d'haver vestite le Gratie. Folgoreggiavano talmente quelle bellezze, anco dipinte, che non era possibile il vedere à lor fronte abiti, che non incenerissero, come non poteano fermarsi cuori, che non ardessero. Giaceva addormentata, per avvertire, qualmente non favellava, stante, che dormiva. Chi vagheggiava questa effigie, rassembrava ben sì timido di non risvegliarla, mentre con una tacita ammiratione applaudeva à sentimenti dell'occhio, & alle passioni dell'animo. In somma, la delineatura di quelle membra, vivamente colorite, formavano un vivo composto, gli eccessi della cui beltà necessitavano al dire, ch'ogni sua parte era dipinta.

Ravvisò il nostro Principe in quella imagine, un ritratto di se medesimo. Ricerchè, chi rappresentasse, autenticando con lo stupore, Divinità in quell'Originale, che sù le tele, quasi sù altari, poteva render'adorabili le sue mentite sembianze. Fù risposto esser una Dea. All'udire questo aggiunto di femina, dove un'aggiustata proportion con le parti del proprio corpo creduto d'huomo, persuadeva altrimenti, sdegnossi quasi schernita a bugiarda risposta. Mortificò con rimproveri il mentitore, che haveva parlato, affermando quello esser'un Dio, non una Dea. Condannò la temerità di colui, ardito di contraddire alle pubbliche, & apparenti insegne di corpo virile. Argomentava dalla cognitione di se stesso; onde non era meraviglia, se un supposto falso, concepiva una conseguenza erronea.

Sorrisero i Cavalieri presenti à questa sua opinione, che stimarono introdotta, per ischerzo; non sapendo, che argomentasse logicamente nella propria figura. Poteva dirsi, che la sostenesse virilmente; e però s'oppose à chi, più per dar campo à suoi scherzi, che per contraddire, motteggiò, che tra quel simulacro, & un'huomo, si trovava un buon palmo di differenza. [...].¹¹

11 Pallavicino, *Il Principe hermafrodito*, S. 9f.; vgl. in der modernen Ausgabe von 2005, S. 50f.

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.¹² Berichtet wird dort in einer Episode 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 präzisierte Endergebnis eingehend begutachtet hat, zwingt er den Maler schließlich zu dessen größtem Erstaunen, alles wieder mit einem grünen Vorhang zu übermalen, so dass der Akt vollkommen und endgültig verschwindet. Die Erzählung dient vorderhand als mahnendes Exempel dafür, welcher Unsinn durch die Verfügbarkeit von zu viel Geld entstehen kann – bemerkenswert scheint dabei der abschließende Hinweis auf den ‚unsinnigen‘ Einsatz von Handwerkern in großer Entfernung von ihrem Wohnort. Dass in der Erzähllogik als Bildthema ein (vermutlich schlafender) weiblich-jugendlicher Akt gewählt wurde, dürfte weiterhin implizit der Warnung dienen, dass auch *voluptas*, *vanitas* und *acedia* durch Überfluss an Geld bedient werden. Zudem wird als Detail ein „fein zynen bruntzkächelin“ – ein Nachtgeschirr aus Zinn zu Füßen des Bettkastens – hervorgehoben. Eben ein solches Gefäß findet sich etwa unter dem Bett eines nackt schlafenden, sein Geschlecht einladend präsentierenden Mädchens, hinter dem freilich der geflügelte Knochenmann bereits die Todesstunde anzeigt – Barthel und nach dessen Vorlage dann seitenverkehrt 1548 Hans Sebald Beham haben diese Bilderfindung in Kupfer gestochen (Abb. 2).¹³ Die Spannung zwischen sexueller Attraktion und moralisch richtigem Verhalten angesichts der Vergänglichkeit alles irdischen Lebens wird hier in nordalpiner Tradition überdeutlich gemacht. Das Nachtgeschirr dürfte dabei über die ikonographischen *Vanitas*-Assoziationen der Körperausscheidungen

12 Valentin Schumann: *Nachtbüchlein* (1559). Hg. von Johannes Bolte. Tübingen 1893, Teil I, S. 250–252 (Nr. 38); vgl. zur Gattung Hans-Jürgen Bachorski: Ein Diskurs vom Begehren und Versagen. Sexualität, Erotik und Obszönität in den Schwanksammlungen des 16. Jahrhunderts, in: Helga Scieur, Hans-Jürgen Bachorski (Hgg.), *Eros – Macht – Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur in Kunst und Literatur*. Trier 1996, S. 305–342.

13 Dazu Janey L. Levy: *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*. Ausst.-Kat. University of Kansas, Lawrence, 4. Sept. – 23. Okt. 1988, Yale University, New Haven, 20. Nov. 1988 – 8. Jan. 1989, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 4. Febr. – 26. März. Lawrence 1988, S. 40–53; Heiner Borggrefe: *Anatomie, Erotik, Dissimulation. Nackte Körper von Dürer, Baldung Grien und den Kleinmeistern*, in: Andreas Tacke, Stefan Heinz (Hgg.), *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*. Petersberg 2011, S. 33–55; Jürgen Müller: *Schlafende vom Tod überrascht*, in: Jürgen Müller, Thomas Schauerte (Hgg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subvention in der Druckgraphik der Beham-Brüder*. Ausst.-Kat. Dürerhaus, Nürnberg, 31. März – 3. Juli 2011. Emsdetten 2011, S. 245 (Kat. 68).

hinaus als ‚Realismus-Insel‘ zugleich psychologische Implikationen transportiert haben, welche die erotische Wirkung des Bildes noch steigerten: Das scheinbar nebensächlich-funktionale, der alltäglichen Erfahrung verpflichtete Detail hätte die Lebensnähe und damit ‚reale‘ Präsenz und Verfügbarkeit der Nackten unterstrichen. 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 allerdings auch ‚kunsthistorisch‘ lesen: Demnach waren um die Mitte des 16. Jahrhunderts kleine Gemälde mit erotischen Akt-Darstellungen im süddeutschen Raum nicht unbekannt, die privaten Auftraggeber zahlten dafür offenbar sogar fünf bis sechs Gulden. Diese Täfelchen sind heute zwar nahezu allesamt verloren, Reflexe oder auch Anregungen dazu dürften sich aber in der zeitgenössischen Graphik erhalten haben. Diese letztlich wohl immer auch italienischen Impulsen verpflichteten Gemälde konnten dann – wie südlich der Alpen

auch – durch einen Stoff-Vorhang von ungewollten Blicken abgeschirmt werden.¹⁴ Wobei sich dieses Verbergen und Verlagern des Erotischen in die Imagination des Betrachters eben als eine Form des ingenüösen Verhüllens in Nachfolge des Timanthes hätte verstehen lassen: Verbarg dieser noch das Gesicht des trauernden Vaters der Iphigenie in einem Tuch, weil dessen Schmerz „durch keine Kunst darzustellen war“, so wurde das Prinzip bei Boccaccio, Sannazaro und anderen auf



Abb. 2: Hans Sebald Beham: *Schlafendes Mädchen und Tod*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

den bewussten visuellen Entzug bestimmter erotischer weiblicher Körperteile übertragen – die dadurch den gesamten Akt nur umso attraktiver erscheinen ließen.¹⁵ In unserem Schwank wäre dieses Vorgehen zur letzten Konsequenz radikalisiert: Mit dem Blick-Entzug und Nichtsehen aller übrigen Betrachter kontrastiert die exklusive, scheinbar detaillierte, in der Erinnerung aber sicher zunehmend vage und wandelbar werdende Imagination des Auftraggebers.

14 Für tatsächliche grüne Vorhänge vor erotischen Gemälden vgl. etwa Georg Lill: Hans Fugger und die Kunst. Leipzig 1908, S. 146f. das Inventar von 1615 für Schloss Kirchheim mit vier Gemälden der Jahreszeiten mit nackten Frauen: „4 schön gemahlte tafeln von nackhenden bildern mit grien zindlen fürhängen an irem eysernen stenglin.“

15 Vgl. etwa Boccaccio: Teseida, Chiosa VII 50, 471; Sannazaro: Arcadia, 3, 23. – Ergänzend Patricia Simons: Anatomical Secrets. Pudenda and the Pudica Gesture, in: Zeitsprünge 6 (2002) [Themenheft: Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne. Hg. von Gisela Engel u.a.], S. 302–327.

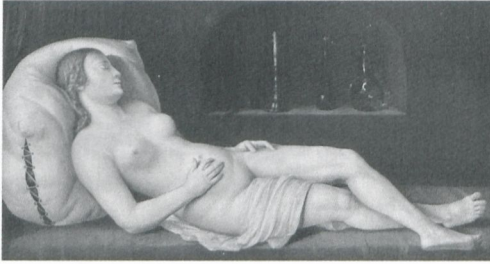


Abb. 3: Georg Pencz: *Vanitas (?)*,
Schweiz, Kunsthandel

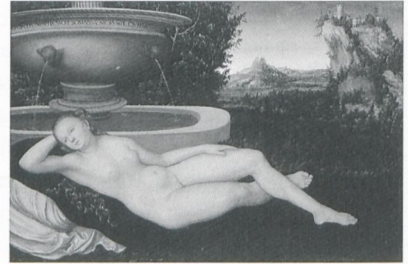


Abb. 4: Lucas Cranach d.Ä.: *Liegende
Quellnymphe*, Berlin, Jagdschloss Grunewald

Ganz in diesem Sinne eines gewitzten Parodierens von 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 augentäuschenden Gerätschaften wurden seit der ersten Generation der Altniederländer, mit neuer Intensität und theoretischer Konzeptualisierung dann um die Mitte des 16. Jahrhunderts als demonstrative ‚Kunststücke‘ geschätzt und finden sich etwa geradezu als Markenzeichen auf den Gemälden von Georg Pencz. In unserem Zusammenhang scheint eine *Vanitas* von 1544 am interessantesten (Abb. 3).¹⁶ Das Eigene von Schumanns Schwank zeigt sich dabei deutlich 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 Bologna-Reise frühverstorbenen Maler Hans Cranach (1537). Mit großer Wahrscheinlichkeit hat man sich die hier erwähnten *simulacra* in Form der von Hans' Vater Lukas Cranach erfundenen liegenden Quellnymphen vorzustellen (Abb. 4):

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.¹⁷

16 Hans G. Gmelin: Georg Pencz Maler, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F. 17 (1966), S. 49–126, hier S. 86f. (Kat. 24). Vgl. zur mimesis Stephanie Hauschild: 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 Tobias Leuker: Kleine Gabe, komplexe Widmung. Zu Titulus und Ikonographie von Georg Pencz' Gemälde ‚Venus und Amor‘, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 66 (2005), S. 225–228.

17 Christian Schuchardt: *Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werk*. 2 Bde. Leipzig 1851, hier Bd. 1, S. 104 (Schuchardts deutsche Übersetzung leicht verändert): „Saepe aliquis positae

Imaginative Projektion und liebend-erotische Überwindung der Bildgrenzen sind auch hier zentral – allein bei Schumann aber verwandelt der 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 ‚Liebes-Fetischen‘ der Zeit wie Haaren, Kleidungsstücken oder Briefen schafft sich der Auftraggeber hier freilich Pygmalion-gleich eine Kunst-Frau, die er für immer in seine Imagination verbannt und die doch zugleich sein Denken und Fühlen als *idolum* beherrscht.¹⁸

Ein geschicht von einem edelmann unnd einem maler zu Augspurg.

Gelt das machet yetzt allen kauff schlecht
 Wie ir in der geschicht da secht
 Von einem reichen edelmann,
 Der da zu einem maler kam,
 Liß ihm machen ein bildlein schon:
 Ein betstättlein gantz wolgethon,
 Darinn ein fräwlein, was hüpsch und fein
 Nacket, das gefiel dem herren sein.
 Und wirt uns hierinn gezeyget an,
 Welche leüth yetz vil gelts han,
 Das sie künden kauffen, was sie wölln.
 Darumb wir diß geschicht lesen sölln.

Vor etlichen jaren ein reycher herr oder edelmann gen Augspurg kam zů einem maler. Der hett ihm lassen ein hültzens täffelein machen bey einem schreyner, dz bracht er ihm, dem maler, und sprach: „Mein lieber meyster. ich wolt, das ir mir het auff dises täfelein gemalet ein schöns betstätlin.“ Der maler sprach: „Ja, herr.“

Und als das gemachet war, auff den andern tag kam der herr wider unnd sahe das bettstätlin, das gefiel im wol, und sprach: „Meyster, yetzt malet

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.“ Vgl. auch S. 107f. – Zur Deutung Dieter Koepplin, Tilman Falk: Lukas Cranach. 2 Bde. Basel, Stuttgart 1976, Bd. 2, S. 634f.

18 Das Bildnis seiner Geliebten von der Hand Tizians bezeichnet etwa auch Giovanni Della Casa: *Le Rime*. Hg. von Roberto Fedi. Rom 1978, Bd. 1, S. 37, Nr. 23 als „idolo mio“. Vgl. Guido Casoni: *Della Magia dell'amore*, fol. 48r-v zum „idolo d'amata“. – Zu einem hölzernen Ersatz-Ehemann siehe 1563 Hans Wilhelm Kirchhof: *Wendunmuth*. Hg. 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.

mir ein schönes beth darein und darauff ein schönes fräwlein!“ Der maler machet es auch.

Als er, der herr, deß anderen tags auch kam, unnd fandte, wie er das hette bestelt, als er das sahe, da gefile es im von hertzen wol, und sprach, er solte es ihm auff as aller schönest machen, er wölts ihm wol zalen, nach seinem willen und solt ihm unden auff das betstätlin ein fein zynen bruntzkächelin malen und alles nur auff das allerschönest. Welches der maler thet und machet das auffs aller fleysigest, das es het kein ubel augen sollen ansehen.

Und auf den fünfften tage, als es war trucken unnd fertig, da kame der güt herr wider und fandte alles, wie er da het angefrümbt, das betstätlin mit schönen seydenen betten unnd darauff ein außdermassen schönes nackets fräwlein, die war doch mit farben gar schön unnd lieblich erhaben, unnd unden auff dem betstätlin ein feines bruntzkächelein. Als er das het nach dem fleysigisten besehen, sprach der maler: „Herr, gefelt es euch?“ „Ja“, sprach der herr, „yetzt so thüt ein ding und malet mirs uber und uber mit einem feinen grünen fürhang!“ „Ey botz marter, herr,“ sprach der maler, „der wirdt sich nicht schicken. Kauffet ein grün seydin tüchlein und hencket es darüber; so kündt ir es hinweg thûn, wann ir wolt.“ Der herr sprach: „Meyster, hört ir nit, was ich euch sage? Macht mirs also! Ich will euch eüwer arbeyt wol bezahlen. Wann nur ich weyß, was dahinden ist, es darffs sunst nyemands wissen.“ Und müßt ihm der maler also ein grühen fürhang uber das beth unnd schöne fräwlein mahlen, weil er dabey stünd. Das thet der maler und ließ ihms zalen, gab dem narren oder herren das täffelin, gott geb, wa er hin kam.

Unnd dachte der maler, wie man pfleget zu sagen: „Wann mir einer gelt gäb, so wolt im stein in arß werffen, unnd wann er wider gelt geb, so wolt ich sie ihm auch wider herauß klauben.“ Dann gelt macht allen kauff schlecht, und wirt das sprüchwort auch allhie erfüllt: „Einem yeden narren gefelt sein kolben wol.“ Also war disem edelmann auch; wann er hett das täffelin zum ersten lassen grün ferben, wer eben so vil gewesen darnach. Darumb ist es ein seltzames ding, wa ein uberfluß mit gelt ist. Hett der edelmann so wenig gelt gehabt als ich oder sunst mancher armer teüffel, er hett dem maler lang nicht fünff oder sechs gulden von einem grünem brettlin zu machen geben, hett es wol mit vier oder fünff batzen außgerichtet. Aber der maler müßte seinen theyl auch bey seinem güt haben, und tregt sich oft auff mancherley handtwercken zû, das einem ein arbeyt uber hundert meyl kommet, da er sein lebenslang nicht hette hingedacht, unnd muß desselben gelts auch haben oder verdienen.¹⁹

19 Schumann, Nachtbüchlein.

Giulia Bigolinas *La Urania* (1552)

„Non si sa molto di Giulia Bigolina“, bekennt Valeria Finucci in der von ihr herausgegebenen Erstausgabe der *Urania*.²⁰ Wohl um 1518/19 in Padua geboren, heiratet Bigolina 1534. Ihr Bruder wird später eine der drei Töchter Sperone Speronis ehelichen. Daneben steht sie auch in Kontakt mit Aretino, Tizian und Bernardino Scardeone. Vor 1569 stirbt sie. 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 über die Stellung und das Geschlechterverhältnis von Mann und Frau und über Ehre und Tugend.

In unserem Zusammenhang interessiert die ausführliche Erzählung von einer „wunderschönen Dame von zwanzig Jahren“, die seit knapp einem Jahr eine Porträtgalerie der „edlen Fürsten und Fürstinnen dieser Welt“ mit Hilfe eines eigens angestellten Malers anlegte. Die Herzogin – so wird die Witwe nun angesprochen – versah die Bildnisse nach ihrem Rang mit unterschiedlichen Rahmen aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und anderem und schmückte damit einen eigenen Raum aus.²¹ Als nun der Maler auf einer Reise heimlich den Fürsten von Salerno – den schönsten Mann, den er je gesehen hat – porträtiert und seine Herrin dieses Konterfei sieht, verliebt sie sich unsterblich in den Fürsten. 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, auch den Fürsten mit Hilfe eines Gemäldes in Liebe zu entflammen: Dieses Bild soll 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 soll – beide als mit die schönsten Frauen ihrer Zeit gerühmt. Die halbnackte Liebesgöttin Venus aber, die bekanntlich den Siegespreis als die Schönste davon trug, soll die Züge und Gestalt der verliebten Witwe erhalten – denn der Ratgeber hatte den verstorbenen Herzog von den körperlichen Vorzügen seiner Gattin berichten gehört. Die Qualität des Gemäldes erweist sich schließlich daran, dass selbst der Maler und der greise Ratgeber Mühe haben, sich gegen seine erotischen Reize zu wappnen. Mit diesem Werk ging der Maler an den Hof des Fürsten von Salerno, bittet ihn zunächst, sich als Modell für den Paris zur Verfügung zu stellen und erzählt ihm dann eine neugierig machende Geschichte über das Modell für die Venus, dessen Namen er nicht enthüllen dürfe. Der Fürst von Salerno verliebt sich beim Anblick des Gemäldes wie erhofft, und nach einigem Hin und Her finden die beiden ikonophilen Verliebten tatsächlich zusammen.

20 Giulia Bigolina: *Urania*. Hg. von Valeria Finucci. Rom 2002; vgl. auch Christopher Nissen: Subjects, objects, authors: The portraiture of women in Giulia Bigolina's *Urania*, in: *Italian Culture* 18 (2000), S. 15–31.

21 Zusammenfassend zu dieser Gattung Wolf-Dietrich Löhr: Porträtgalerie, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Hg. von Manfred Landfester. Bd. 15/2. Stuttgart, Weimar 2002, Sp. 501–516.



Abb. 5: Bernardino Licinio (Umkreis/nach):
Liebespaar und Begleiter, Florenz, Casa Buonarroti



Abb. 6: Zoan Andrea: *Liebespaar*,
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Einzelne Motive dieser Erzählung sind aus anderen Zusammenhängen bekannt: vor allem das ‚geraubte Bildnis‘, mit dem alles beginnt, und das Entzünden der Liebe allein durch den Anblick eines gemalten Konterfeis.²² Auch scheint kein grosser Unterschied zwischen den Geschlechtern bestanden zu haben: Männer und Frauen gleichermaßen benutzten Bilder als erotisches Stimulanz wie als Trostmittel.²³ In einer Geschichte seiner 1513 in Venedig veröffentlichten *Selvette* erzählt etwa Niccolò Liburnio von einer fiktiven Gerichtsverhandlung über die der Untreue angeklagte verheiratete Cleopatra.²⁴ Diese scheint dadurch überführt, dass

22 Vgl. etwa ein Gedicht Pietro Aretinos von 1542 auf das Bildnis der Geliebten des Diego Urtado de Mendoza von der Hand Tizians (Mary Rogers: *Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy*, in: *Word & Image* 2 (1986), S. 291–305, hier S. 303); spätere Beispiele bei Lothar Sickel: Laura Maccarani: una dama ammirata dal cardinale Odoardo Farnese e il suo ritratto rubato commissionato da Melchior Crescenzi, in: Renata Ago u.a. (Hgg.), *La Trinité-des-Monts dans la 'République romaine des sciences et des arts' (Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée, 117)*. Rom 2005, S. 331–350.

23 Vgl. Sara Matthews-Grieco (Hg.), *Erotic Cultures of Renaissance Italy*. Farnham, Burlington 2010; Enrico M. Dal Pozzolo: *Colori d'Amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*. Treviso 2008; Ulrich Pfisterer: *Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance*, in: Sibylle Appuhn-Radtke, Esther Wipfler (Hgg.), *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*. München 2006, S. 239–259; Stephanie Schrader: *Gossart's Mythological Nudes and the Shaping of Philip of Burgundy's Erotic Identity*, in: Maryan W. Ainsworth (Hg.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance*. New York, New Haven, London 2010, S. 57–67.

24 Niccolò Liburnio: *Le selvette*. Venedig 1513, fol. 69v. Vgl. dazu Una Roman d'Elia: *Niccolò*

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 *Decorum*-Verstoß angeprangert. Allerdings gelingt es erstaunlicherweise dem Verteidiger, den scheinbar erdrückenden Beweis mit dem Hinweis auf die ‚Freiheit‘ 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 wirkliche Porträts zeigt, sondern sich im Grenzbereich zu einem in den Jahren um und nach 1500 aktuellen idealisierten Bildtypus bewegt (Abb. 5, 6). Der Bezug auf ein konkretes Liebespaar wäre so schon für die zeitgenössischen Betrachter nur zu vermuten gewesen – der Besitz eines solchen Bildes jedenfalls kein sicherer Beweis für eine Tat. Ähnlich vage-allusiv wird man sich auch die Wirkung von Uranias *Urteil des Paris* und von anderen, tatsächlichen mythologisch-erotischen Gemälden vorstellen dürfen: Die Wahrnehmung hätte zwischen idealisierten nackten Körpern und porträthaften Gesichtszügen geschwankt, möglicherweise hätte überhaupt erst ein begleitender Kommentar – wie ihn in der *Urania* der Maler beisteuert – in der Imagination des Betrachters Wunschbilder oder erhoffte Bezüge zu tatsächlichen Frauen evoziert. Kaum anders als in diesem Horizont des Vage-Ambiguen ist jedenfalls selbst in Erzählfiktionen denkbar, wie sich eine tugendhafte Witwe ansonsten als nackte Liebesgöttin hätte präsentieren können.

Aveva questa gentil signora una sua certa particolar dilettazone, la quale era di aver presso di sé tutti i ritratti di quanti nobili signori principi e principesse nel mondo si ritrovassero. E per ciò fare teneva nella sua corte salariato il più famoso pittore che 'n que' tempi vivesse, il quale mo in quella corte e mo in quell'altra de' nobili principi ritrovandosi, 'ivi non si toglieva che de' signori e signore seco ne portava i ritratti. E come alla Duchessa sua signora era giunto e che gli aveva dell'opera sua a perfezione condotti, a lei li consegnava; la quale con quasi miracolo arteficio, tale in tavole d'avorio, tale di ebano e tale in altre varie sorti, li faceva riporre. E poscia che di molt'oro, perle e preziose gioie gli aveva fatti (come il loro grado) maestrevolmente ornare, entro una bellissima stanza che a lei era più cara di tutte l'altre ad ordine gli riponeva, nella quale ad assai pochi, e di rado, per grazia particolare era conceduto d'entrarvi. [...].

Avvenne, dico, che avendo il pittore molte parti dell'Italia e fuori di Italia scorse per raccogliere, a compiacenza di sua signora, di vari signori e signore i ritratti, più tosto a caso che con pensiero alcuno, per Salerno fece

Liburnio on the Boundaries of Portraiture in the Early Cinquecento, in: *Sixteenth-Century Studies* 37 (2006), S. 323–350.

passaggio. Nel quale entrato, come la pessima sorte di sua signora permesse, si venne ad incontrare nel più bello, più cortese e più gentile principe che tutto 'l mondo allora tenesse, cioè Giufredi, onoratissimo principe di Salerno, [...]. E perciò per più giorni in Salerno fermandosi, con somma diligenza, senza che egli se ne accorgesse lo ritrasse, [...].

Ma come si fermò [la Duchessa] a riguardare il ritratto, parvele allora che un mare di foco e un monte di giaccio tutto in un medesimo punto addosso le si riversassero, imperciò che Amore, [...] s'avea ne' begli occhi di quel ritratto nascoso, [...].

[...] il buon vecchio [...] molto tosto si ritrovò co'l pittore e avendo la fede sua tolta in pegno, brevemente raccontollì il grande amore che la lor signora al Principe di Salerno portava, e insieme quello che egli avea deliberato di fare per condurre il suo desiderio a buon fine. Il che fu ch'egli volle che lo accorto pittore, con quella maggior diligenza ch'egli sapeva usare, sopra uno nobilissimo quadro il giudizio di Paride pingesse, cioè le tre dee e seco Paris col pomo d'oro in mano che fu di tanta ruina cagione. E non senza molta considerazione avervi volle che la Duchessa di Borbone, la quale era donna assai bella ma di grandissima venustà ripiena, di maniera che a chiunque la mirava faceva nascer un gran desiderio di riverirla, anzi adorarla, ch'ella di Giunone il loco tenesse e fosse co'l scettro in mano e la corona in capo come reina del cielo. E la figliuola del Re di Polonia, la quale in que' tempi era bellissima di persona e di faccia, ma del tutto d'ogni amor vano rubella per aver la verginità sua al grande Iddio consacrata, né d'altra cosa che d'aver assai scienze pareva curarsi, volle egli che come Pallade, tutta armata e con la lancia in mano, fosse dipinta. E perché avea più volte udito dire al Duca morto suo signore, che non si poteva più bella cosa nel mondo vedere come era l'ignudo corpo della Duchessa sua moglie, volle perciò che la bella signora nel loco di Venere, con parte delle bellissime sue membra scoperte, si pingesse, facendole porre un manto, ovvero bernia di carmesina seta sopra l'ignude carni, la quale la manca spalla copriva e giù descendendo alla destra ascella, tutta la destra spalla, il braccio e la mammella scoperti restavano. E dalla parte sinistra il bel fianco, parte del ventre, la coscia con ambedue le gambe e gli picciolini piedi tutta ignuda si dimostrava, e tanta era la vaghezza e bianchezza che da quelle bellissime e ben proporzionate membra ne uscivano che, abbagliato da quelle, era stato più fiate il pittore in grandissimo pericolo di traboccare, né il canuto vecchione d'anni forse settanta l'avea passata senza sentir più volte pungersi l'anima 'l cuore. Nondimeno, avendosi ambidue fatto scudo della ragione, la si avevano passata al meglio che potero. Volle ancora il buon vecchio che presso la bella Venere fosse il principe Giufredi in loco di Paride e in abito di pastore depinto, il quale fu dall'eccellente pittore pinto con tal maestranza

che nella faccia della bellissima Venere tenea gli occhi fissi e porgevale il pomo, che chunque ambidue gli mirava non potea tenersi che d'amore non sentisse tutto commoversi. [...].²⁵

Formen visueller Ambiguität und Vagheit

Ganz verschiedene Formen visueller Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit werden in den hier vorgestellten Texten aufgerufen: unterschiedliche, wenngleich für die einzelnen Betrachter je vermeintlich eindeutige Interpretationen eines nackten Körpers (Mann/Frau); ein unsichtbar gemachter, in die Imagination verlagerter weiblicher Körper als (wandelbare) Projektionsfläche männlicher Phantasien und schließlich die Doppelbewegung zwischen mythologischen Gestalten und aktuellen Porträts. In der Zusammenschau fordern die Beispiele dazu auf, sie im Gesamtspektrum der divergierenden Formen und Grade visueller Mehr- und Uneindeutigkeiten in der Frühen Neuzeit zu verorten – wobei die Übergänge zwischen den visuellen Polysemien, den ambiguen oder vagen Darstellungsinhalten und Darstellungsverfahren fließend sein können und mehrfache Zugehörigkeiten denkbar sind. Eine ganz präzise Kategorisierung wird man nicht erzielen können.²⁶

Hilfreich scheint jedenfalls, sich zunächst die ursprüngliche Unterscheidung der Rhetoriklehren zwischen Ambiguität und Vagheit bewusst zu machen: Die semantische Kategorie der *ambiguitas* (oder griechisch: ἀμφιβολία (*amphibolia*)) bezeichnet in den antiken und dann den frühneuzeitlichen Rhetorikern streng genommen die Wahlmöglichkeit zwischen mehreren alternativen, als

25 Bigolina, Urania, S. 139–151.

26 Zwar werden die „vielen Ambiguitäten des Kunstwerks“ betont, kaum aber systematisch das Spektrum und die jeweiligen Spezifiken für die Frühe Neuzeit untersucht, vgl. Verena Krieger: „at war with the obvious“ – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen, in: Verena Krieger, Rachel Mader (Hgg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln u.a. 2009, S. 13–49, hier v.a. S. 22–26; vgl. bereits Tom Tashiro: *Ambiguity as Aesthetic Principle*, in: Philip P. Wiener (Hg.), *Dictionary of the History of Ideas*, Bd. 1, New York 1968, S. 48–60. – Für die Renaissance grundlegend Creighton Gilbert: *On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures*, in: *Art Bulletin* 34 (1952), S. 202–216; Paul Holberton: *Of antique and other figures: Metaphor in early Renaissance art*, in: *Word & Image* 1 (1985), S. 31–58; Klaus Krüger: „... figurano cose diverse da quelle che dimostrano“. Hermetische Malerei und das Geheimnis des Opaken, in: *Zeitsprünge* 6 (2002) [Themenheft: Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne. Hg. von Gisela Engel u.a.], S. 408–435, die Beiträge in Alexander Nagel, Lorenzo Pericolo (Hgg.), *Subject as Aporia in Early Modern Art*. Surrey, Burlington 2010 und Valeska von Rosen: *Res et signa. Formen der Ambiguität in der Malerei des Cinquecento*, in: Inigo Bocken, Tilman Borsche (Hgg.), *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*. München 2010, S. 243–274. – Für mittelalterliche Phänomene s. zuletzt Silke Tammen: *Stelzenfisch und Bildnisse in einer Baumkrone, Unähnlichkeit und Montage. Gedanken zur Ambiguität mittelalterlicher Bilder*, in: Krieger/Mader, *Ambiguität in der Kunst*, S. 53–71.

solche aber klar benennbaren Deutungsmöglichkeiten – wobei die Eigenschaft der *ambiguitas* längere Zeit brauchte, bevor sie neben dem Ideal der *perspicuitas* überhaupt als mögliche positive Qualität von Sprache und Schrift anerkannt wurde. Abzugrenzen wäre sie demnach im großen Feld der *obscuritates* von allen Formen der Vagheit, die ein unklares oder tendenziell ‚offenes‘ Sinnpotential anbieten. Kontrovers diskutiert wurde zudem, wie viele Unterformen (oder *loci*) die Kategorie der *ambiguitas* umfasst: zwei, drei, fünf, neun oder noch andere.²⁷ Mit Blick auf die Kunst und Bilderwelt der frühen Neuzeit ist ähnlich festzustellen: Auch hier scheinen verschiedene Ausformungen des Mehrdeutigen und ‚Dunklen‘ nachweisbar, die von den zeitgenössischen Quellen bereits ansatzweise unterschieden wurden (wobei ebenfalls die konträren ästhetischen Vorstellungen von *evidentia*, *claritas* oder *ratio/ordo/mensura* weiterhin viel häufiger aufgerufen wurden). Die Herausforderung besteht also darin, nicht pauschal auf Ambiguitäten und Vagheiten der frühneuzeitlichen Bilderwelt zu verweisen, sondern für jeden konkreten Fall deren Ort im Spektrum der Möglichkeiten, deren Charakteristik und Intention möglichst genau zu bestimmen.

Dabei spielt immer auch eine Rolle, dass Formen des Unbestimmten und Unbestimmbaren untrennbar mit dem Wesen des Menschseins, mit Bildwahrnehmung und Kunst verbunden scheinen. So sehen und erkennen wir auf Erden Gott und seine Schöpfung überhaupt nur „per speculum et in aenigmate“. Die irdische Gesellschaft verlangte *dissimulatio* und *self-fashioning*, d.h. eine Form der Rollenvielfalt und ‚Unbestimmtheit des Ichs‘, als Fähigkeiten. Spezifischer sorgt die mediale Differenz dafür, dass bei der Transformation einer visuellen Wahrnehmung in Denkkategorien, in Sprache und Schrift stets ein Rest des Uneinholbaren bleibt. Und das Wesen von ‚Kunst‘, das mit dem Prozess der ‚Selbstbewusstwerdung‘ von Malerei und Skulptur in der Renaissance und der Thematisierung ihrer Opazität und Fiktionalität zunehmend Thema wurde, erhob ein unauflösliches Spannungs- und immer wieder neues Annäherungsverhältnis geradezu zum konstitutiven Merkmal. Wenngleich auch diese sehr grundlegenden Aspekte in den frühneuzeitlichen Quellen schon ansatzweise aufscheinen, so lassen sich doch auf einer konkreteren Ebene vor allem sieben Diskussionsfelder über Vagheit und Ambiguität der Bildkünste unterscheiden. Diese umfassen einerseits Verfahren (der Form und/oder Ikonographie), mit denen die Bilder ‚aktiv‘ Vagheiten oder Ambiguitäten produzieren, andererseits Überlegungen zu wahrnehmungspsychologischen Dispositionen, die solche Resultate begleiten oder eigenständig provozieren.

27 Vgl. die Textbelege im Thesaurus Linguae Latinae. Bd. 1. Leipzig 1900, Sp. 1840. – Der berühmteste moderne Kategorisierungsversuch von William Empson: *Seven Types of Ambiguity*. London 1930. – Allgemein Roland Bernecker, Thomas Steinfeld: *Amphibolia, Ambiguität*, in: Gerd Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 436–444; vgl. auch Christine Walde u.a.: *Obscuritas*, in: Ebd., Bd. 6, Sp. 358–383, und Bernhard Asmuth: *Perspicuitas*, in: Ebd., Sp. 814–874.

(1.) *Verschiedene Deutungsangebote auf einer tieferen Sinnebene:*

Texte wie Bilder arbeiten seit jeher mit verschiedenen Sinnebenen (ohne dass dadurch zwingend Ambiguität oder Vagheit entstünde). Dabei kann aber eine präzise zu benennende Darstellung auf einer zweiten Ebene nicht nur eine, sondern mehrere unterschiedliche, manchmal allesamt gleichermaßen zutreffende Interpretationen eröffnen. So schreibt Giovanni Aurelio Augurelli anlässlich eines Medici-Turniers im Florenz des Jahres 1475 über die Standarte des Giuliano de' Medici, auf der dessen Geliebte Simonetta in Gestalt der Pallas Athena den Amor besiegt: „Viele verschiedene Deutungen werden vorgetragen, keine entspricht einer anderen, [aber gerade] dieser [Umstand] ist schöner als die gemalten Bilder selbst“.²⁸ Hier wird auf Darstellungen übertragen und in den individuellen Interpretationen offenbar noch ausgebaut, was auch schon im 13. Jahrhundert explizit für die profane Mythenausdeutung in Texten thematisiert worden war: Eine antike ‚Gottheit‘ oder Personifikation konnte als Integumentum ganz unterschiedlicher Konzepte dienen. So versinnbildlichte etwa Venus die positive Allmutter wie die Lastergöttin. Bereits der Bernard Silvestris zugeschriebene Kommentar zur *Aeneis* benennt dieses Potential der „multivocatio“ antiker Götternamen: „idem nomen diversas designat naturas, et contra diversa nomina eandem“.²⁹ Die Allegorien, Hieroglyphen, Impresen, Embleme und anderen Rätselbilder und arguten *conceitti* der Renaissance gründen mit auf diesem Phänomen. (Hinzu kommt eine nicht ganz deckungsgleiche und daher permanent veränderliche Botschaft von Text- und Bildbestandteilen.)³⁰ Wahrnehmungspsychologisch kommentierte 1639 Matteo Peregrini solche verdeckten Sinnebenen (allerdings mit Bezug auf das Medium des Textes): „[...] segue necessariamente, che l'ascoltatore in un certo modo particolare cooperi con la propria sagacità.“³¹ In Extremfällen ließen sich Bildfiguren nur mehr als visuelle

28 „Multi multa ferunt, eadem sententia nulli est: / Pulchrius est pictus istud imaginibus“; zit. nach Ida Maier: *Ange Politien: La formation d'un poète humaniste (1469–1480)*. Genf 1966, S. 307; dazu auch Stephen Cambell: *The Cabinet of Eros. Renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d'Este*. New Haven, London 2006. – Vgl. die Idee, Amor sei gar kein Gott, sondern nur die jeweilige, individuell beliebige Projektion eines Liebenden, bei Pietro Bembo: *Gli Asolani*. Hg. von Giorgio Dilemmi. Florenz 1991, S. 138 (II, ix): „[...] Amor non è Iddio, ma che egli pure non è altro che quelle che noi stessi vogliamo, [...]“

29 Zit. nach Albert Zimmermann: *Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter*. Berlin 1971, S. 325f.

30 Vgl. etwa Klaus W. Hempfer: *Allegorie als interpretatives Verfahren in der Renaissance: Dichterallégorie im 16. Jahrhundert und die allegorische Rezeption von Ariosts Orlando Furioso*, in: ders., Enrico Straub (Hgg.), *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance*. Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag. Wiesbaden 1983, S. 51–75; Holberton, *Of antique and other figures*; Bernhard F. Scholz: *Emblem und Emblempoetik*. Berlin 2002, etwa S. 183–213; auch Mitchell B. Merback: *Nobody Dares: Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Behams' Impossible*, in: *Renaissance Quarterly* 63 (2010), S. 1037–1105, v.a. S. 1047–1053.

31 Matteo Pellegrini: *Delle acutezze*. Hg. von Erminia Ardissino. Turin 1997, S. 78f. (cap. VII):

Topoi oder *imagines agentes* eines Gedächtnistheaters einsetzen, um jedem Betrachter eigene Deutungskombinatoriken zu ermöglichen.³² Die Parallele zur sprachlichen Ambiguität der *homonymia* und dann zum umfassenden Problem und zur Diskussion um *res* und *signa* ist hier (wie auch im folgenden Punkt) evident.³³

(2.) Unklarheiten auf der Ebene des „konventionellen Sujets“³⁴:

Augurelli erwähnt in seiner Beschreibung der Turnierfahne noch einen zweiten wichtigen Punkt: Simonetta erschien auf ihr in der Rolle der Pallas Athena (wie dann in Giulia Bigolinas Text die Protagonistin als Venus). Umgekehrt konnten etwa im Venedig der Jahre um 1500 die antiken Götter in zeitgenössischer Gewandung auftreten (oder aber antikische Götter in nordalpinen Landschaften liegen). Entsprechend wäre im christlichen Kontext an Figuren der Heilsgeschichte zu denken, die ihrer auszeichnenden Merkmale entledigt scheinbar als Zeitgenossen auftreten³⁵ oder aber an Zeitgenossen als bildinterne Beobachter und Teilnehmer am fernen Heilsgeschehen. Das zugrunde liegende Verfahren zwang jedenfalls zwei Zeitstufen und Kulturen zusammen und führte dadurch zu Spannungen, Unsicherheiten und Vieldeutigkeiten – wobei eben nicht nur avancierte Deutungsprobleme auftraten, sondern teils schon auf der ersten Wahrnehmungsebene die Akteure kaum mehr zu identifizieren waren.³⁶ Insgesamt finden sich verstärkt seit den Jahrzehnten um 1500 Historien und Figuren, bei denen mangels ausreichend präzisierter Handlungszusammenhänge,

„Il ‘sottinteso’ accade nel detto ogni volta che mediante la figura si dicono e intendono quelle cose che non suonano le parole. In questa occasione l’ascoltante si diletta per più ragioni. Una è l’accortezza dell’ingegno del dicitore, che da se stessa fa oggetto molto dilettevole. L’altra è il proprio atto, il quale per esser grandemente naturale, gli è conseguentemente molto giocondo; un’altra è la riflessione sopra la parte ch’egli ha nell’intelligenza di detti simili: perciò che, volendosi esser inteso in quello che non si dice, segue necessariamente, che l’ascoltatore in un certo modo particolare cooperi con la propria sagacità.“

32 Vgl. etwa Ulrich Pfisterer: Weisen der Welterzeugung. Jacopo Zucchis römischer Götterhimmel als enzyklopädisches Gedächtnistheater, in: Frank Büttner, Markus Friedrich, Helmut Zedelmaier (Hgg.), Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen: Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit. Münster 2003, S. 325–359; Thomas Frangenberg: ‘One could invent not one, but a hundred further meanings’. Francesco Bracciolini on an Early State of Pietro da Cortona’s Barberini Ceiling, in: Antoinette Roesler-Friedenthal, Johannes Nathan (Hgg.), The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts. Berlin 2003, S. 285–295.

33 Vgl. von Rosen, *Res et signa*; kritisch Holberton, *Of antique and other figures*.

34 Zum hier entwickelten Problem und den Begriffen „konventionelles“ und „natürliches Sujet“ (in der nächsten Überschrift) vgl. Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln 1980 [zuerst engl. 1939], S. 30–61.

35 Hierzu Valeska von Rosen in diesem Band.

36 Vgl. Alexander Nagel, Christopher Wood: *Anachronic Renaissance*. New York 2010 und Alexander Nagel: *Structural Indeterminacy in Early-Sixteenth-Century Italian Painting*, in: Nagel/Pericolo, *Subject as Aporia*, S. 17–42, hier S. 27f.

Kontexte, Physiognomien, Gesten oder Attribute (teils wurden diese sogar nachträglich wieder bewusst ‚verschleiert‘) die Identifizierung schwierig oder unmöglich ist; seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheinen ganz ‚themenfreie‘ Kompositionen möglich zu sein – die Forschung hat dies etwa für Leonardo und seinen Kreis, für Giorgione, Giambologna oder Caravaggio gezeigt.³⁷ Unter den Zeitgenossen rühmt etwa 1584 bemerkenswert widersprüchlich (oder aber äußerst genau differenzierend) Raffaello Borghini Giambolognas *Raub der Sabinerinnen* dafür, „allein die Meisterschaft der Kunst zu demonstrieren, ohne eine bestimmte Erzählung“ zur Grundlage zu nehmen. Wenige Seiten später werden dann die Figuren in Michelangelos *Neuer Sakristei* kritisiert: „wenngleich es sich bei der *Aurora*, dem *Tag*, und dem *Abend* um Figuren handelt, die hinsichtlich der Haltungen und Zusammenfügungen der Glieder nicht nur schön, sondern herrlich sind, so weiß ich doch nicht, was ich von dieser Erfindung halten soll, da keine [der dortigen Statuen] die Attribute/Zeichen besitzt, die ihnen in der Antike beigegeben wurden, um sie kenntlich zu machen – und wenn für die Statuen nicht bereits die von Michelangelo selbst gegebenen Benennungen allgemein kursieren würden, dann wüsste ich niemanden, auch keinen noch so großen Kenner, der sie identifizieren könnte.“³⁸

(3.) Unbestimmtheiten der Form oder des „natürlichen Sujets“:

Noch weiter gehen die figurativen Vagheiten, Vieldeutigkeiten und kalkulierten Missverständnisse, wenn bereits die Ausgestaltung der Formen und der Bildordnung mehr- oder uneindeutig ist: Eine etablierte Bildchiffre konnte gleichermaßen für ganz unterschiedliche Themen Verwendung finden – so ein antikisch-idealer Frauentypus als Venus, Eva, Maria oder als eine Personifikation, oder aber das Übereinanderlegen der Beine von Mann und Frau als Zeichen körperlicher

37 Etwa Erwin Panofsky: Der greise Philosoph am Scheidewege (Ein Beispiel für die „Ambivalenz“ ikonographischer Kennzeichen), in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst N.F. 9 (1932), S. 285–290; Gilbert, On Subject and Not-Subject; Salvatore Settis: Giorgiones ‚Gewitter‘. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance. Berlin 1982; Marianne Koos: Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts: Giorgione, Tizian und ihr Umkreis. Berlin 2006; Valeska von Rosen: Caravaggio und die Grenzen der Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600. Berlin 2009; Stephen Campbell: Naturalism and the Venetian „Poesia“: Grafting, Metaphor, and Embodiment in Giorgione, Titian, and the Campagnolas, in: Nagel/Pericolo, Subject as Aporia, S. 114–142.

38 Raffaello Borghini: Il Riposo. Florenz 1584, S. 72 zu Giambologna: „solo per mostrar l'eccellenza dell'arte, e senza proporsi alcuna historia“; dagegen S. 65 zu Michelangelo: „e come che l'Aurora, il Giorno, & il Crepuscolo sieno figure quanto al l'attitudini, & al Componimento della membra non solo belle, ma maravigliose, nondimeno non so io che dirmi dell'inventione, poiche elle non hanno insegna alcuna di quelle, che davano loro gli antichi, per farle conoscere per quelle, che sono state finte; e se non fosse già divulgato il nome che Michelagnolo le fece per tali, non so io vedere che alcuno, come che molto intendente, le potesse conoscere: [...]“ – Die Übersetzung von UP.

wie göttlicher Liebesvereinigung.³⁹ Pietro Aretino beschreibt in seiner *Vita di S. Tomaso d'Aquino*, wie sich eine Versucherin des Heiligen in der Haltung einer der antiken, nackt daliegenden Kleopatrastatuen präsentierte.⁴⁰ Aber auch Raumordnung und Perspektive ließen sich so anlegen, dass die Betrachter verunsichert wurden und mehrere Wahrnehmungsmöglichkeiten hatten.⁴¹ Amorphe Formen – wie in den ‚Zufallsbildern‘ der Natur oder Fra Angelicos *marmi finti* – forderten die Imagination der Betrachter heraus.⁴² Die Auflösung der Formen im *non-finito*, durch *sfumato* oder bei ‚offenem‘ Pinselstrich bewirkte, dass sich beim Näherkommen die Darstellung zu entziehen scheint.⁴³ Für das Genre der *lontani* – die Landschaftsausblicke – beschreibt Sperone Speroni 1537 (gedruckt 1542) den Effekt, dass „man dort einige kleine Figürchen herumspazieren sieht, die Menschen scheinen, die aber bei genauer Betrachtung kein einziges Teil an sich haben, das menschlichen Gliedmaßen ähnelt.“⁴⁴ Insgesamt war für eine ganze Reihe der

39 Leo Steinberg: *Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietàs*, in: Theodore Bowie, Cornelia V. Christenson (Hgg.), *Studies in Erotic Art*. New York u.a. 1970, S. 231–285; Robert W. Gaston: *Sacred Erotica: The classical figura in religious painting of the early Cinquecento*, in: *Journal of the Classical Tradition* 2 (1995), S. 238–264.

40 „[...] si 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 in alcune Cleopatre di marmo pario; [...]“ Zit. nach Heiner Borggrefe: *Tizians ruhende Göttinnen und Dienerinnen der Liebe*, in: Andreas Tacke (Hg.), „... wir wollen der Liebe Raum geben“. *Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500*. Göttingen 2006, S. 393–421, hier S. 406. – Zu diesem Typus auch Millard Meiss: *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 110 (1966), S. 348–382.

41 Oskar Bätschmann: ‚Lot und seine Töchter‘ im Louvre. *Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts*, in: *Städel-Jahrbuch N.F.* 8 (1981), S. 159–185. Zu Velázquez's Maler vor oder im Gemälde mit Ge-
kreuzigten s. Victor I. Stoichita: *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*. München 1997, S. 74f.; etwa auch Jurgis Baltrušaitis: *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées*. Paris 1984.

42 Vgl. nur Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*. München 1995.

43 Etwa Frank Fehrenbach: *Der oszillierende Blick: ‚Sfumato‘ und die Optik des späten Leonardo*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), S. 522–544; Michael Hoff: *Epiphanie im non-finito: Nichtvollendung als Strategie der Frömmigkeit und Auslöser von Sinnzuschreibung in der Kunst der Florentiner Renaissance*, in: Friedrich Weltzien, Amrei Volkmann (Hgg.), *Modelle künstlerischer Produktion: Architektur, Kunst, Literatur, Philosophie, Tanz*. Berlin 2003, S. 39–56.

44 Sperone Speroni: *Dialogo di Amore*, in: ders.: *Opera*. 5 Bde. Venedig 1740, hier Bd. 1, S. 27: „[...] dal creator d'ogni cosa l'uomo solo fu eletto, nel quale imprimendo una imagine di divinità, egli a se stesso oltre ad ognaltro l'assimilasse. Tul[lia]. Questa vostra ragione simile è molto alle dipinture, le quali volgarmente noi nominiamo lontani, per le quali sono paesi, ove si veggono camminare alcune piccole figurette, che pajano uomin, ma sottilmente considerate non hanno in se parte alcuna, che a membro umano si rassimigli.“ – Übersetzung

neuen ästhetischen Qualitäten wie der *grazia* oder *vaghezza* überhaupt ihre ‚Unbestimmbarkeit‘ – das letztlich *non so che* – konstitutiv.⁴⁵

Diese Unbestimmtheit der Form konnte dabei von den Künstlern selbst bereits bewusst als Hilfsmittel eingesetzt werden, um verschiedene Ideenfindungen zu stimulieren: Berühmtestes Beispiel sind Leonardos Flecken an der Wand, aus denen sich ganz unterschiedliche Themen und Kompositionen ‚herauslesen‘ ließen.⁴⁶ Dürer scheint seine Bild-Inspiration aus vagen Traum- und Zufalls- gesichtern in einem Blatt von 1493 zu thematisieren, auf dem neben einem Selbstbildnis und Dürers Hand auch verschiedene Kissen dargestellt sind, deren Falten an Fratzen erinnern und so quasi die nächtlichen Phantasien des Kopfes festhalten und verbildlichen.⁴⁷ An Zeichnungen Michelangelos lässt sich dessen praktisches Vorgehen nachweisen (möglicherweise zusammen mit einem seiner Zeichenschüler), nämlich mittels Wenden und (partiell) Durchpausen aus einer Form eine neue Gestalt zu generieren – etwa aus einem nackten Tityos einen auferstehenden Christus.⁴⁸ Und Pietro Bembo beschreibt in den *Asolani* (1505) ein vergleichbares freies, imaginatives und zugleich Erfolg und Anerkennung verheißendes „Herumspazieren“ der Dichter und Liebenden auf dem Feld ihres Stoffes – dies eine Abwandlung des Horazischen Gedankens von der gemeinsamen Freiheit der Dichter und Maler! –, um dann den einen gleichen thematischen Vorwurf in ganz verschiedenen formalen Variationen zu realisieren: „Sie phantasieren unmögliche Dinge zusammen und wechseln nicht nur vom fröhlichen Tonfall in den betrübten, wie es ihnen in den Sinn kommt und von der Hand geht, um ihre Lügen und seltsamen Gedankenverwirrungen zu

von UP. – Die Idee wird variiert aufgegriffen von Estienne Pasquier: *Des Recherches de la France*. Paris 1560, S. 225v, und in René Descartes *Dioptrik*, dazu Zittel, *Theatrum philosophicum*, S. 296f. – Mit anderem Fokus Martin Warnke: *Nah und Fern zum Bilde*, in: ders.: *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*. Hg. von Michael Diers. Köln 1997, S. 6–15 [zuerst 1986].

- 45 Patricia Emison: *Grazia*, in: *Renaissance Studies* 5 (1991), S. 427–460; Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München 2001; ders., „... figurano cose diverse da quelle che dimostrano“, S. 418f., der auch auf den wichtigen Aufsatz von Angela Castellano verweist: *Storia di una parola letteraria*: it. vago, in: *Archivio glottologico italiano* 48 (1963), S. 126–169.
- 46 Martin Kemp: *From 'Mimesis' to 'Fantasia'. The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts*, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–398; Carlo Pedretti: *Le macchie di Leonardo. „perché dalle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni“* (*Libro di pittura*, f. 35 v, cap. 66). XLIV *Lettura Vinciana*. Vinci, Florenz, Mailand 2004.
- 47 Heinz Ladendorf: *Zur Frage der künstlerischen Phantasie*, in: *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*. Köln 1960, S. 21–35.
- 48 Andreas Schumacher: *Michelangelos Teste Divine. Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst*. Münster 2007, S. 174; vgl. zu ähnlichen Verfahren bei Dürer Friedrich T. Bach: *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*. Berlin 1996.

verbreiten, sondern stellen für ihre Zwecke sogar ein und denselben Sachverhalt verschieden dar.“⁴⁹

(4.) ‚Visuelle Leerstellen‘:

In einer Darstellung können auch lediglich einzelne Bereiche nicht deutlich ausgearbeitet oder der eindeutigen Erkennbarkeit entzogen sein. Diese ‚visuellen Leerstellen‘ innerhalb eines ansonsten eigentlich präzise zu dechiffrierenden Bildes sollen die Betrachter zu ‚imaginativen Füllungen‘ reizen. Exemplarisch führt dies der bereits von Plinius hochgelobte Timanthes-Effekt vor, der den maximalen Affekt einer Bildfigur in die Vorstellung des Betrachters verlagert, ein Kunstgriff, der auch zur Verhüllung des ‚Göttlichen‘ wie zur erotischen Stimulation dienen konnte. In letzterem Sinne funktioniert die komplett übermalte Leinwand in Schumanns Schwank als maximale imaginative Leerstelle. Aber auch der Hinweis von Plinius auf die Gemälde des Parrhasios (*nat. hist.* 35, 68), auf denen die Konturen zu zeigen scheinen, was eigentlich hinter ihnen verborgen liegt, gehört hierher: Diese Vorstellung spielte erneut auch für die Diskussionen über das *sfumato* und *non-finito* eine Rolle – Emanuele Tesauro wird dann die Leerstellen des nur „abbozierten Bildes“, die durch den „concetto“ aufzufüllen sind, als Ausweis von „argutia“ loben.⁵⁰ Hierher gehören auch Bildelemente, die andere Sinne als das Sehen anzusprechen scheinen (etwa das Hören oder Tasten) und zu einer Ambiguität der Wahrnehmung führen. Resultate dieser ‚formverschleiernenden‘ Verfahren sind jedenfalls vermeintliche Belebungen und dreidimensionale, räumliche und kontextuelle Verdinglichung und Präsenz-Schaffung innerhalb der Bildwerke. Dabei können die Projektionen der Betrachter untereinander natürlich mehr oder weniger stark differieren.

49 Bembo, Gli Asolani, S. 134 und 136f. (II, viii): „[...] queste sono specialissime licenze, non meno de gli amanti che de' poeti, [...]. Aperto et commune et ampissimo è il campo [...], per lo quale vanno spatiando gli scrittori, et quegli massimamente sopra tutti gli altri che, amando et d'Amore trattando, si dispongono di coglier frutto de' loro ingegni et di trarne loda per questa via. Perciò che oltre che gli si fingono le impossibili cose, non solamente a ciascuno di loro sta, qualunque volta esso vuole, il pigliare materia del suo scrivere o lieta o dolorosa, sì come più gli va per l'animo o me' gli mette o più agevolmente si fa, et sopra essa le sue menzogne distendere e i suoi pensamenti più strani, ma essi anchora uno medesimo soggetto si recheranno a diversi fini, et uno il si dipignerà lieto, et l'altro se lo adombrerà doloroso, sì come una stessa maniera di cibo, per dolce o amara che di sua natura ella sia, si può condire in modo, che ella hora questo et hora quell'altro sapore haverà, secondo la qualità delle cose che le si pongon sopra.“ Die Übersetzung nach Pietro Bembo: Asolaner Gespräche. Hg. von Michael Rumpf. Heidelberg 1992, S. 93. – Vgl. zu dieser Passage auch Nagel, Structural Indeterminacy.

50 Emanuele Tesauro: Il Cannocchiale Aristotelico. Hg. von August Buck. Bad Homburg u.a. 1968, S. 17: „L' ARGUTIA VOCALE è una sensibile Imagine dell' Archetipa: godendo ancora l' orecchio le sue pitture, che hanno il suono per colori, & per pennello la lingua. Ma Imagine abbozzata più tosto che finita; dove l'ingegno intende, più che la lingua non parla, & il concetto supplisce dove manca la voce.“ – Zu dieser Stelle auch Loh, Titian Remade, S. 147f.

Die Wertschätzung dieser Effekte zeigt sich daran, dass Paolo Pino in seinem *Dialogo della pittura* (1548) die Anweisung aufnimmt, in jedem Bild solle mindestens eine „figura tutta sforciata, misteriosa et difficile“ als Herausforderung an den Betrachter zu finden sein.⁵¹

(5.) *Mehrdeutigkeit durch unterschiedliche Betrachter:*

Darstellungen konnten – das war schon im 16. Jahrhundert, nicht erst zur Zeit Pallavicinos, allgemein bewusst – für jeden einzelnen Betrachter eindeutig scheinen, die Rezipienten untereinander entwickelten aber (begünstigt durch verschiedene Anlässe, soziale Schichten, Begabungen, ‚Geschmacksurteile‘, Gender usw.) differente Wahrnehmungen und Deutungen (hier zeigt sich erneut das Phänomen der ‚projektiven Imagination‘). Dass die menschlichen Begabungen und (Geschmacks)Urteile verschieden sind, wurde spätestens seit dem 14. Jahrhundert wieder intensiv diskutiert – ebenso, dass unzureichende, fehlerhafte Sinneswahrnehmung und -verarbeitung zu unterschiedlichen Einschätzungen und Urteilen führen konnten. So vermerkt etwa wiederum Paolo Pino: „sono varii li giudicii umani, diverse le complessioni, abbiamo medesimamente l’uno dall’altro estratto l’intelletto nel gusto“, allerdings wird dies noch nicht explizit auf divergierende Rezeptionsmöglichkeiten von Bildern bezogen.⁵² Erst wenig später, 1553, beschreibt Pietro Lauro den Effekt, „daß ein gezeigtes Gemälde unterschiedliche Wirkungen habe, sich dem einen als heiter und fröhlich zeigt und dem anderen weniger heiter und nachdenklich“.⁵³ Dass eine solche Ambiguität, die in verschiedenen Wahrnehmungsweisen des Publikums bestand, etwas grundlegend anderes ist als die zuvor beschriebenen ikonographischen und formalen Unbestimmtheiten, zeigt die Reaktion von Gabriele Paleotti. Er bespricht 1582 in seinem *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* nicht nur erstmals ausführlich

51 Paolo Pino: *Dialogo di pittura*, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d’Arte del Cinquecento*. Bd. I. Bari 1960, S. 93–139, hier S. 115; zu ‘Leerstellen’ Wolfgang Kemp: *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten: schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München 1989, S. 62–88 und Oskar Bätschmann: *Zeigen und Verbergen in Bildern*, in: Krieger/Mader, *Ambiguität in der Kunst*, S. 93–105; zur Verhüllung s. Krüger, *Das Bild als Schleier*.

52 Pino, *Dialogo di pittura*, S. 132; zu diesen Fragen insgesamt David Summers: *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge 1987, speziell zu Pino S. 117–119.

53 De le lettere di M. Pietro Lauro Modenese. Il primo libro. Venedig 1553, S. 119: „[...] che una pittura posta in mostra fa diversi effetti, dimostrandosi ad uno lieta e ridente, a l’altro men lieta e pensosa.“ – Auf diese Stelle verweisen Francesco Espamer: *La poesia e i segni incerti della pittura*, in: Paris Bordon e il suo tempo. Treviso 1987, S. 213–221, und Krüger, „... figurano cose diverse da quelle che dimostrano“, hier S. 414 die Übersetzung. – Ausführlich beschreibt solche Effekte dann auch Michael de Montaigne, vgl. Silvia Maspoli Genetelli: *Il filosofo e le grottesche, La pluralità dell’esperienza estatica in Montaigne, Lomazzo e Bruno*, Rom/Padua 2006, S. 142–146.



Abb. 7: Theodoor Galle: *Der kreuztragende Christus und die Maler*, Titelpuffer

„pitture oscure e difficili da intendersi“ und „pitture indifferenti e incerte“ und verurteilt sie ausnahmslos. Zugleich lobt der Kardinal aber das simultane Adressieren verschiedener Bevölkerungs- und Bildungsschichten mit ihren ganz unterschiedlichen Erwartungs- und Verstehenshorizonten, so dass alle mit Gewinn, wenn gleich auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen, das eine gleiche Gemälde betrachten konnten, als größte Herausforderung des neuen christlichen Malers und als höchstes Bild-Ideal.⁵⁴

Besonders eindrücklich und ebenfalls im gegenreformatorischen Kontext illustriert die unterschiedlichen Wahrnehmungen des eigentlich gleichen Vorbildes ein Emblem zu Jan Davids *Veridicus Christianus* von 1601 (Abb. 7): Es zeigt eine Gruppe von Malern, die entsprechend ihrer verschiedenen Dispositionen Christus auch jeweils ganz anders darstellen.⁵⁵

(6.) Nicht intendierte Mehrdeutigkeit:

Die Unberechenbarkeit und Unterschiedlichkeit der Betrachter konnte dazu führen, dass selbst vermeintlich eindeutige Bildwerke auch ‚falsch‘ und anders als von Künstler und Auftraggeber intendiert wahrgenommen wurden – wobei auch hierfür die erotische Imagination besonders prominente Beispiele liefert. So

54 Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in: Barocchi, *Trattati d'Arte*, Bd. II, S. 117–509, hier S. 408–416 (cap. 33 und 34); zum „consenso universale del popolo“, S. 496–502. – Kommentare von Ulrich Heinen: *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*. Weimar 1996, S. 39–44 und mit anderem Fokus Krüger, „... figurano cose diverse da quelle che dimostrano“, S. 432–435; insgesamt Holger Steinemann: *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung*. Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle immagini sacre e profane“ (1582). Hildesheim u.a. 2006, etwa S. 292–295.

55 Johannes David: *Veridicus Christianus*. Antwerpen 1601, S. 351; zuletzt dazu Marcia B. Hall: *The Sacred Image in the Age of Art*. New Haven, London 2011, S. 135f. (teils nicht ganz präzise).

berichtet bereits Leonardo da Vinci im Kontext des Paragones von Dichter und Maler von einem Auftraggeber, der sich in Leonardos Darstellung einer Heiligen verliebt und daraufhin die Attribute habe entfernen lassen wollen, um das Bild ohne Gewissensbisse küssen zu können.⁵⁶ Ähnlich überliefert Vasari, dass Andrea del Sartos Gemälde des Hl. Sebastian die erotischen Phantasien der weiblichen Gläubigen erregte. In Bologna stieg Giambolognas *Neptun* zum sexuellen Wunschobjekt auf.⁵⁷

Das Faktum und den theoretischen Hintergrund für alle Arten von visuellen Fehlinterpretationen fasste etwa 1501 Gianfrancesco Pico della Mirandola in seinem Traktat *De imaginatione* im Kapitel zu den ‚Gründen für unterschiedliche (falsche) Vorstellungen‘ zusammen: „Daß auch durch äußere Objekte, die uns begegnen und affizieren, unterschiedliche und falsche [Geistes-]Bilder in uns hervorgebracht werden, ist daraus leicht zu ersehen, daß die sinnlichen Objekte sich selbst verändern und uns unterschiedlich affizieren. Denn da die Vorstellung dem Sinn folgt und von ihm bestimmt wird, ist es nur konsequent, daß durch eine Veränderung des Sinnes auch eine Veränderung der Vorstellung eintritt und daß, wenn er getäuscht wird, auch sie sich täuscht. Nun täuscht sich aber die Wahrnehmung einzelner sinnlicher Gegebenheiten [...] doch häufiger in Bezug auf das, was dem eigentlich Sinnlichen zugrunde liegt [... als in Bezug auf deren Akzidenzien]. Denn während wir einen näherkommenden Menschen ohne weiteres zutreffend als ‚schwarz‘ oder ‚weiß‘ identifizieren, können wir uns bei der Aussage, ob dies nun Jakob oder Johannes sei, leicht irren und getäuscht werden. Auch bei den allgemeinen sinnlichen Eigenschaften [...] täuschen wir uns sehr oft. So hält die Vorstellung etwa die Sonne für zwei Ellen groß. So behauptet sie, daß das Abbild eines Menschen oder Pferdes, das auf einer kleinen Fläche gezeichnet ist, einen großen Raum einnimmt, so bildet sie sich ein, in einem einzigen Bild eine Vielzahl von Bildern zu sehen, so gibt sie vor, daß Dinge, die sich bewegen, in Ruhe sind und umgekehrt solche, die völlig ruhig liegen, sich bewegen.“⁵⁸

(7.) Vorgebliche Vagheit und Ambiguität:

Ein letztes Indiz für die Relevanz und Akzeptanz solcher visueller Vagheiten und Ambiguitäten scheint zu sein, dass ab der Mitte des 16. Jahrhunderts ‚Unklarheit‘

56 Claire Farago: Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas. Leiden u.a. 1992, S. 230 (cap. 25): „Et gia interviene a me far una pittura che rappresentava una cosa divina, la quale comperata dall'amante di quella, volse levarne la rappresentazione de tal Deità per poterla bacciare senza sospetto. Ma in fine la conscientia vinse li sospiri e la libidine, et fu forza che lui cela leva lei di casa.“

57 Weitere Beispiele bei David Freedberg: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, London 1989, S. 317–344.

58 Gianfrancesco Pico della Mirandola: *Über die Vorstellung / De imaginatione*. Hg. von Eckhard Kessler. München 1984, S. 72–75 (cap.VIII).

und ‚Unverständlichkeit‘ geradezu als Schutzbehauptung für kontroverse Bildwerke eingesetzt werden konnten. Während etwa noch Paolo Giovio in seiner *Michelangelo-Vita* von etwa 1530 die unkonventionelle Darstellung Gottvaters an der *Sixtinischen Decke* wohl dadurch abstrahlt, dass er sie nicht identifiziert und nur als „Greis“ anspricht, täuscht Vasari seine ikonographische Unsicherheit angesichts der nackten Leiber der Weltgerichtsfresken von Pontormo im Chor von S. Lorenzo zu Florenz offenbar ganz bewusst vor: Zu Hochzeiten der Gegenreformation ließ sich deren künstlerische Leistung allein dann rühmen, wenn die problematische theologische Aussage unter dem schützenden Schleier unklarer Aussagen und Unwissenheiten verschwand.⁵⁹

Gezeigt werden sollte am Beispiel dreier wenig bekannter Texte – Pallavicinos *Principe Hermafrodito*, Schumanns *Schwank* und Bigolinas *Urania* –, dass sich Bilder zu Liebe, Erotik und Sexualität, speziell Bilder von nackten (Ideal-)Körpern, nicht nur häufig Formen visueller Vagheit oder Ambiguität bedienen, sondern in ihrer Darstellung, Wirkung und Wahrnehmung entscheidend davon abhängen. Mehr noch: Für das gesamte Spektrum der hier vorschlagsweise entwickelten sieben Formen visueller Ambiguität und Vagheit stellen sie einen der besten Testfälle dar.

Literaturverzeichnis

- Aikema, Bernard: *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*. Florenz 1990.
- Asmuth, Bernhard: *Perspicuitas*, in: Gerd Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6. Tübingen 2003, Sp. 814–874.
- Bach, Friedrich T.: *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*. Berlin 1996.
- 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 (Hgg.), *Eros – Macht – Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur in Kunst und Literatur*. Trier 1996, S. 305–342.
- Bätschmann, Oskar: ‚*Lot und seine Töchter*‘ im Louvre. *Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts*, in: *Städel-Jahrbuch N.F. 8* (1981), S. 159–185.
- Bätschmann, Oskar: *Zeigen und Verbergen in Bildern*, in: Verena Krieger, Rachel Mader (Hgg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln u.a. 2009, S. 93–105.
- Baltrušaitis, Jurgis: *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées*. Paris 1984.

⁵⁹ Vgl. Massimo Firpo: *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*. Turin 1997.

- Bates, Alan W.: Emblematic Monsters. Unnatural conceptions and deformed births in early modern Europe. Amsterdam u.a. 2005.
- Beise, Arnd: Das Geschlecht, eine Frage der 'Gewohnheit' und 'Auferziehung'. Gender-Inszenierung in Kaspar Stieler's ‚Der Vermeinte Printz‘ (1665), in: Zeitschrift für Germanistik 18 (2008), S. 512–529.
- Bembo, Pietro: Gli Asolani. Hg. von Giorgio Dilemmi. Florenz 1991.
- Bembo, Pietro: Asolaner Gespräche. Hg. von Michael Rumpf. Heidelberg 1992.
- Bernecker, Roland, Thomas Steinfeld: Amphibolia, Ambiguität, in: Gerd Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 436–444.
- Bigolina, Giulia: Urania. Hg. von Valeria Finucci. Rom 2002.
- Borggrefe, Heiner: Tizians ruhende Göttinnen und Dienerinnen der Liebe, in: Andreas Tacke (Hg.), „... wir wollen der Liebe Raum geben“. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500. Göttingen 2006, S. 393–421.
- Borggrefe, Heiner: Anatomie, Erotik, Dissimulation. Nackte Körper von Dürer, Baldung Grien und den Kleinmeistern, in: Andreas Tacke, Stefan Heinz (Hgg.), Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst. Petersberg 2011, S. 33–55.
- Borghini, Raffaello: Il Riposo. Florenz 1584.
- Cambell, Stephen: The Cabinet of Eros. Renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d'Este. New Haven, London 2006.
- Campbell, Stephen: Naturalism and the Venetian „Poesia“: Grafting, Metaphor, and Embodiment in Giorgione, Titian, and the Campagnolas, in: Alexander Nagel, Lorenzo Pericolo (Hgg.), Subject as Aporia in Early Modern Art. Surrey, Burlington 2010, S. 114–142.
- Casoni, Guido: Della Magia dell'amore. Venedig 1596 [zuerst 1591].
- Castellano, Angela: Storia di una parola letteraria: it. vago, in: Archivio glottologico italiano 48 (1963), S. 126–169.
- Coci, Laura: Bibliografia di Ferrante Pallavicino, in: Studi secenteschi 24 (1983), S. 221–306.
- d'Elia, Una Roman: Niccolò Liburnio on the Boundaries of Portraiture in the Early Cinquecento, in: Sixteenth-Century Studies 37 (2006), S. 323–350.
- Daston, Lorraine, Katherine Park: The Hermaphrodite and the Orders of Nature: Sexual Ambiguity in Early Modern France, in: Louise Fradenberg, Carla Freccero (Hgg.), Premodern Sexualities. New York 1996, S. 117–136.
- Dal Pozzolo, Enrico M.: Colori d'Amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento. Treviso 2008.
- David, Johannes: Veridicus Christianus. Antwerpen 1601.
- Della Casa, Giovanni: Le Rime. Hg. von Roberto Fedi. 2 Bde. Rom 1978.
- Didi-Huberman, Georges: Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration. München 1995.
- Didi-Huberman, Georges: Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit. Zürich, Berlin 2006.
- DuChoul, Guillaume: Veterum Romanorum religio, castrametatio, disciplina militaris ut & balneae ex antiquis numismatibus & lapidibus demonstrata: e Gallico in Latinum translata. Amsterdam 1685 [zuerst 1556].
- Emison, Patricia: Grazia, in: Renaissance Studies 5 (1991), S. 427–460.
- Espamer, Francesco: La poesia e i segni incerti della pittura, in: Paris Bordon e il suo tempo. Treviso 1987, S. 213–221.
- Farago, Claire: Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas. Leiden u.a. 1992.

- Fehrenbach, Frank: Der oszillierende Blick: ‚Sfumato‘ und die Optik des späten Leonardo, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), S. 522–544.
- Firpo, Massimo: Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I. Turin 1997.
- Franzenberg, Thomas: ‚One could invent not one, but a hundred further meanings‘. Francesco Bracciolini on an Early State of Pietro da Cortona’s Barberini Ceiling, in: Antoinette Roesler-Friedenthal, Johannes Nathan (Hgg.), *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts*. Berlin 2003, S. 285–295.
- Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, London 1989.
- 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.
- Gilbert, Creighton: On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures, in: *Art Bulletin* 34 (1952), S. 202–216.
- Gmelin, Hans G.: Georg Pencz Maler, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F. 17 (1966), S. 49–126.
- Hall, Marcia B.: *The Sacred Image in the Age of Art*. New Haven, London 2011.
- 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.
- Heinen, Ulrich: *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*. Weimar 1996.
- Hempfer, Klaus W.: Allegorie als interpretatives Verfahren in der Renaissance: Dichterallegorese im 16. Jahrhundert und die allegorische Rezeption von Ariosts *Orlando Furioso*, in: ders., Enrico Straub (Hgg.), *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance. Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag*. Wiesbaden 1983, S. 51–75.
- Himmelmann, Nikolaus: Ideale Nacktheit, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 84 (1985), S. 1–28.
- Hoff, Michael: Epiphanie im non-finito: Nichtvollendung als Strategie der Frömmigkeit und Auslöser von Sinnzuschreibung in der Kunst der Florentiner Renaissance, in: Friedrich Weltzien, Amrei Volkmann (Hgg.), *Modelle künstlerischer Produktion: Architektur, Kunst, Literatur, Philosophie, Tanz*. Berlin 2003, S. 39–56.
- Holberton, Paul: Of antique and other figures: Metaphor in early Renaissance art, in: *Word & Image* 1 (1985), S. 31–58.
- Kemp, Martin: From ‚Mimesis‘ to ‚Fantasia‘. The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–398.
- Kemp, Wolfgang: Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten: schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München 1989, S. 62–88.
- Kirchhof, Hans Wilhelm: *Wendunmuth*. Hg. von Hermann Österley. 4 Bde. Tübingen 1869.
- Koepplin, Dieter, Tilman Falk: *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 a.M. 1610.
- Krieger, Verena: „at war with the obvious“ – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen, in: Verena Krieger, Rachel Mader (Hgg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln u.a. 2009, S. 13–49.
- Krüger, Klaus: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München 2001.
- Krüger, Klaus: „... figurano cose diverse da quelle che dimostrano“. Hermetische Malerei und das Geheimnis des Opaken, in: *Zeitsprünge* 6 (2002) [Themenheft: Das Geheimnis .am Beginn der europäischen Moderne. Hg. von Gisela Engel u.a.], S. 408–435.
- Ladendorf, Heinz: Zur Frage der künstlerischen Phantasie, in: *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*. Köln 1960, S. 21–35.
- 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.
- De le lettere di M. Pietro Lauro Modenese. Il primo libro. Venedig 1553.
- 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*. Ausst.-Kat. University of Kansas, Lawrence, 4. Sept. – 23. Okt. 1988, Yale University, New Haven, 20. Nov. 1988 – 8. Jan. 1989, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 4. Febr. – 26. März. Lawrence 1988, S. 40–53.
- Liburnio, Niccolò: *Le servette*. Venedig 1513.
- Lill, Georg: *Hans Fugger und die Kunst*. Leipzig 1908.
- Löhr, Wolf-Dietrich: *Porträtgalerie*, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Hg. von Manfred Landfester. Bd. 15/2. Stuttgart, Weimar 2002, Sp. 501–516.
- Loh, Maria: *Titian Remade. Repetition and the transformation of early modern Italian art*. Los Angeles 2007.
- Long, Kathleen: *Hermaphrodites in Renaissance Europe*. Aldershot 2006.
- Maier, Ida: *Ange Politien: La formation d'un poète humaniste (1469–1480)*. Genf 1966.
- Maspoli Genetelli, Silvia: *Il filosofo e le grottesche, La pluralità dell'esperienza estatica in Montaigne, Lomazzo e Bruno*. Rom/Padua 2006.
- 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.
- Merback, Mitchell B.: *Nobody Dares: Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Behams' Impossible*, in: *Renaissance Quarterly* 63 (2010), S. 1037–1105.
- Müller, Jürgen: *Schlafende vom Tod überrascht*, in: Jürgen Müller, Thomas Schauerte (Hgg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subvention in der Druckgraphik der Beham-Brüder*. Ausst.-Kat. Dürerhaus, Nürnberg, 31. März – 3. Juli 2011. Emsdetten 2001, S. 245 (Kat. 68).

- Nagel, Alexander: Structural Indeterminacy in Early-Sixteenth-Century Italian Painting, in: Alexander Nagel, Lorenzo Pericolo (Hgg.), *Subject as Aporia in Early Modern Art*. Surrey, Burlington 2010, S. 17–42.
- Nagel, Alexander, Lorenzo Pericolo (Hgg.), *Subject as Aporia in Early Modern Art*. Surrey, Burlington 2010.
- Nagel, Alexander, Christopher Wood: *Anachronic Renaissance*. New York 2010.
- Nissen, Christopher: Subjects, objects, authors: The portraiture of women in Giulia Bigolina's *Urania*, in: *Italian Culture* 18 (2000), S. 15–31.
- Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'Arte del Cinquecento*. Bd. II. Bari 1961, S. 117–509.
- Pallavicino, Ferante: *Il Principe hermafrodito*. Venedig 1656.
- Pallavicino, Ferante: *Il Principe hermafrodito*. Hg. von Roberta Colombi. Rom 2005.
- Panofsky, Erwin: Der greise Philosoph am Scheidewege (Ein Beispiel für die „Ambivalenz“ ikonographischer Kennzeichen), in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst N.F.* 9 (1932), S. 285–290.
- Panofsky, Erwin: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln 1980 [zuerst engl. 1939].
- Pasquier, Estienne: *Des Recherches de la France*. Paris 1560.
- Pedretti, Carlo: *Le macchie di Leonardo. „perché dalle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni“* (Libro di pittura, f. 35 v, cap. 66). XLIV *Lettura Vinciana*. Vinci, Florenz, Mailand 2004.
- Pellegrini, Matteo: *Delle acutezze*. Hg. von Erminia Ardissino. Turin 1997.
- Pfisterer, Ulrich: Weisen der Welterzeugung. Jacopo Zucchis römischer Götterhimmel als enzyklopädisches Gedächtnistheater, in: Frank Büttner, Markus Friedrich, Helmut Zedelmaier (Hgg.), *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen: Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*. Münster 2003, S. 325–359.
- Pfisterer, Ulrich: *Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance*, in: Sibylle Appuhn-Radtke, Esther Wipfler (Hgg.), *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*. München 2006, S. 239–259.
- Pico della Mirandola, Gianfrancesco: *Über die Vorstellung / De imaginatione*. Hg. von Eckhard Kessler. München 1984.
- Pino, Paolo: *Dialogo di pittura*, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'Arte del Cinquecento*. Bd. I. Bari 1960, S. 93–139.
- 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. Hg. von Gisela Engel u.a.], S. 342–368.
- Rogers, Mary: *Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy*, in: *Word & Image* 2 (1986), S. 291–305.
- Rosen, Valeska von: *Caravaggio und die Grenzen der Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*. Berlin 2009.
- Rosen, Valeska von: *Res et signa. Formen der Ambiguität in der Malerei des Cinquecento*, in: Inigo Bocken, Tilman Borsche (Hgg.), *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*. München 2010, S. 243–274.
- Schleier, Winfried: *Male Cross-Dressing and Transvestism in Renaissance Romances*, in: *Sixteenth-Century Journal* 19 (1988), S. 605–619.
- Scholz, Bernhard F.: *Emblem und Emblempoetik*. Berlin 2002.

- Schrader, Stephanie: Gossart's Mythological Nudes and the Shaping of Philip of Burgundy's Erotic Identity, in: Maryan W. Ainsworth (Hg.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance*. New York, New Haven, London 2010, S. 57–67.
- Schuchardt, Christian: *Lucas Cranach des Älteren Leben und Werk*. 2 Bde. Leipzig 1851.
- Schumacher, Andreas: *Michelangelos Teste Divine. Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst*. Münster 2007.
- Schumann, Valentin: *Nachtbüchlein (1559)*. Hg. von Johannes Bolte. Tübingen 1893.
- Settis, Salvatore: *Giorgiones ‚Gewitter‘. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance*. Berlin 1982.
- Sickel, Lothar: Laura Maccarani: una dama ammirata dal cardinale Odoardo Farnese e il suo ritratto rubato commissionato da Melchior Crescenzi, in: Renata Ago u.a. (Hgg.), *La Trinité-des-Monts dans la ‚République romaine des sciences et des arts‘ (Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée, 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. Hg. von Gisela Engel u.a.], S. 302–327.
- Speroni, Sperone: *Dialogo di Amore*, in: ders.: *Opera*. 5 Bde. Venedig 1740.
- Steinberg, Leo: *Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietàs*, in: Theodore Bowie, Cornelia V. Christenson (Hgg.), *Studies in Erotic Art*. New York u.a. 1970, S. 231–285.
- Steinemann, Holger: *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (1582)*. Hildesheim u.a. 2006.
- Stieler, Kaspar von: *Der Vermeinte Printz : Lustspiel / Denen Beyden Hochgräfflichen Ehelich vertrauten / Als: Dem Hochgebohrnen Grafen und Herrn / Herren Albert Anthon/ Der vier Grafen des Reichs / Grafen zu Schwartzburg und Hohenstein / ... Wie auch / Der gleichfalls Hochgebohrnen Gräfin und Freulein / Fr. Emilien Julianen / Gräfin und Freulein zu Barby und Mühlingen / [et]c. Auff Deren ... Beylager / den siebenden Brachmonatst. 1665. ... begangen*. Rudolstadt 1665.
- Stoichita, Victor I.: *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*. München 1997.
- Summers, David: *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge 1987.
- Tammen, Silke: *Stelzenfisch und Bildnisse in einer Baumkrone, Unähnlichkeit und Montage. Gedanken zur Ambiguität mittelalterlicher Bilder*, in: Verena Krieger, Rachel Mader (Hgg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln u.a. 2009, S. 53–71.
- Tashiro, Tom: *Ambiguity as Aesthetic Principle*, in: Philip P. Wiener (Hg.), *Dictionary of the History of Ideas*, Bd. 1, New York 1968, S. 48–60.
- Tesauro, Emmanuele: *Il Cannocchiale Aristotelico*. Hg. von August Buck. Bad Homburg u.a. 1968.
- Walde, Christine u.a.: *Obscuritas*, in: Gerd Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6. Tübingen 2003, Sp. 358–383.
- Warnke, Martin: *Nah und fern zum Bilde*, in: ders.: *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*. Hg. von Michael Diers. Köln 1997, S. 6–15 [zuerst 1986].
- Winner, Matthias: *Berninis „Verità“: Bausteine zur Vorgeschichte einer „Invenzione“*, in: Tilmann Buddensieg, Matthias Winner (Hgg.), *Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*. Berlin 1968, S. 393–413.

Zimmermann, Albert: *Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter*. Berlin 1971.

Zittel, Claus: *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft*. Berlin 2009.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Benvenuto Tisi, gen. Il Garofalo: *Allegorie der Liebe (Sehen und Berühren)*, um 1532, London, National Gallery; aus: Anna M. Fioravanti Baraldi: *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476–1559)*. Rimini 1993, Taf. XXVI.
- Abb. 2: Hans Sebald Beham: *Schlafendes Mädchen und Tod*, 1548, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett; aus: Claudia Schnitzer, Cordula Bischoff (Hgg.), *Mannes Lust & Weibes Macht. Geschlechterwahn in Renaissance und Barock*. Dresden 2005, Kat. 167.
- Abb. 3: Georg Pencz: *Vanitas (?)*, 1544, Schweiz, Kunsthandel; aus: Hans G. Gmelin: *Georg Pencz als Maler*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 17 (1966), S. 89.
- Abb. 4: Lucas Cranach d.Ä.: *Liegende Quellnymphe*, um 1518/20, Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Jagdschloss Grunewald; aus: Bodo Brinkmann (Hg.), *Cranach der Ältere*. Frankfurt a.M., Ostfildern-Ruit 2007, S. 331.
- Abb. 5: Bernardino Licinio (Umkreis/nach): *Liebespaar und Begleiter*, um 1520 (?), Florenz, Casa Buonarroti; aus: Ugo Procacci (Hg.), *La Casa Buonarroti a Firenze*. Mailand 1967, Kat. 110.
- Abb. 6: Zoan Andrea: *Liebespaar*, um 1500, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett; aus: Claudia Schnitzer, Cordula Bischoff (Hgg.), *Mannes Lust & Weibes Macht. Geschlechterwahn in Renaissance und Barock*. Dresden 2005, Kat. 30.
- Abb. 7: Theodoor Galle, *Der kreuztragende Christus und die Maler*, in: Jan David: *Veridicus Christianus*, Antwerpen 1601, S. 351.