

## Kunst-Liebe | Liebes-Kunst

Ulrich Pfisterer

Oh, that I could by any chemic art  
To sperm convert my spirit and my heart,  
That at one thrust I might my soul translate  
And in the womb myself regenerate!  
There stepped in lust nine months I would remain,  
Then boldly fuck my passage back again.

John Wilmot



Abb. 1: Samuel van Hoogstraten: *Guckkasten* (ca. 1656–62), Holz (58 x 88 x 63,5 cm), London, National Gallery, INV. 3832, in: Thijs Weststeijn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam 2008, Fig. 33, S. 92.

Die visuelle Verführung und das Vergnügen einer Peep-Box des Niederländers Samuel van Hoogstraten präsentieren sich in geistreicher kunsttheoretischer Verpackung (Abb. 1). Der Guckkasten aus den Jahren um 1660 auf einem eigens gefertigten Tischchen ermöglicht an den beiden Schmalseiten durch je ein Loch einen perspektivisch täuschend echten Einblick ins vermeintlich weiträumige Innere eines Hauses mit mehreren Zimmern. Die tatsächlichen Maße des Holzkastens (58 x 88 x 63,5 cm) scheinen auf wundersame Weise außer Kraft gesetzt. Eine Längsseite war ehemals mit durchscheinendem Papier blickdicht geschlossen, so dass sich wohl der Eindruck eines etwas schummrigen Interieurs ergab, wogegen die heutige Plexiglasscheibe alle Geheimnisse viel zu früh preisgibt.<sup>1</sup>

Noch bevor die voyeuristische Neugierde befriedigt werden kann, fällt der Blick aber auf drei Szenen in Wolken – verteilt auf die zweite, hölzerne Längs- und auf die beiden Schmalseiten. Zu sehen ist jeweils ein Maler in Begleitung eines Putto, einmal mit der Beischrift „*Lucri Causa*“, einmal mit „*Gloriae Causa*“ und schließlich mit „*Amoris Causa*“ (Abb. 2). Gelderwerb, Ruhm und Liebe – diese Kategorien hatte bereits Seneca als Grundmotivationen aller Künste benannt und van Hoogstraten präzisiert sie hier nun für die Malerei.<sup>2</sup> Am niedrigsten in dieser Trias (wenngleich in den Niederlanden offenbar nicht so verpönt wie in der italienischen Kunsttheorie) dürfte der für Reichtum arbeitende Maler stehen, der an einem Frauenporträt sitzt, denn solche Aufträge verschafften gute Bezahlung. Seinen um Ruhm bemühten Kollegen bekränzt ein Putto mit den Lorbeeren des Parnass und legt ihm zugleich eine goldene Ehrenkette um. Mindestens so bedeutsam war auf der gegenüberliegenden Schmalseite jedoch das Schaffen aus ‚Liebe zur Kunst‘: Bei dieser Szene konterfeit ein Zeichner unter Anleitung seines Putto eine Frauengestalt ab, die eine ihrer Brüste darbietet und ein Sternendiadem trägt. Sehr wahrscheinlich wird hier die personifizierte *Natura* als ‚Nährmutter‘ und ‚Leitstern‘ der Bildkünste, als deren stets nachzuahmendes Vorbild, versinnbildlicht. Dass kein Maler, sondern ein Zeichner auftritt, dürfte einen doppelten Grund haben: Zum einen geht es dem wahren Kunstliebhaber um die Prinzipien der Kunst, die in der Zeichnung beschlossen liegen (zumindest nach Meinung van Hoogstratens und vieler anderer in letztlich florentinisch-römischer Tradition), nicht nur um den schönen Augentrug der Farben. Zum zweiten schließt ein Zeichner die Möglichkeit mit ein, dass hier kein professioneller Künstler, sondern ein gebildeter *dilettante* zu sehen ist, der sich im Zeichnen übt und damit eine umfassende humanistische Ausbildung, Wissenserweiterung und Tugend für sich in Anspruch nimmt, wie sie aus dem universalen Anspruch der Zeichnung (*Disegno*) resultieren, grundlegend für die Bildung aller ‚mentalener Bilder‘, für intellektuelle Konzepte also, zu sein. Nur für den Be-

1 Dazu Joanna Woodall: *Love is in the Air – Amor as Motivation and Message in Seventeenth-Century Netherlandish Painting*, in: *Art History* 19 (1996), S. 208–246; vgl. auch Celeste Brusati: *Artifice as Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*. Chicago, London 1995, S. 169–217.

2 Seneca: *De Beneficiis*, 2, 33, speziell zu den Motiven des Phidias. – Als weiterer Antrieb werden noch Armut, Mangel bzw. Not genannt, wie nicht nur das antike Sprichwort formuliert: ‚*Paupertas omnes artes perdoceat*‘, sondern auch die christliche Lehre für den Zustand der Menschheit nach der Vertreibung aus dem Paradies; vgl. August Otto: *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*. Leipzig 1890, S. 668–669; aufgegriffen im späten 16. Jahrhundert etwa bei Alessandro Lamo: *Discorso intorno alle Scoltura, e Pittura*. Cremona 1774, S. 9.

trachter vor dieser Schmalseite schließlich entzerrt sich auch die Anamorphose auf dem Deckel des Kastens zu einer nackten Venus/Erato im Bett mit Cupido – und stellt quasi den Lohn für die Liebesmühen in Aussicht.



Abb. 2: Samuel van Hoogstraten: *Guckkasten* – Detail „*Amoris causa*“, in: Thijs Weststeijn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam 2008, Fig. 36, S. 94.

Damit sind längst noch nicht alle, gerade auch in Bezug auf die Kunst-Liebe und Liebes-Kunst relevanten Aspekte der Peep-Box geklärt – so scheint etwa auch im Inneren des Guckkastens Amor eine Rolle zu spielen, ist doch zu vermuten, dass die Frau am Fenster im Hintergrund einen Liebesbrief in Händen hält. Auch lassen sich die Seiten des Hauses in einen männlichen und einen weiblichen Bereich unterscheiden, so dass man – je nachdem, durch welches Peep-Hole man blickt – unterschiedliche Gender-Rollen einnehmen kann. Die Aufgabe und das Thema dieses Beitrags zeichnen sich aber schon jetzt ab: nämlich herauszuarbeiten, warum und in welchen Kontexten in der Frühen Neuzeit Liebe offenbar als die zentrale Antriebskraft für Künstler, für ‚Kreativität‘

und Produktion, Kunstbetrachtung und für das Sammeln von Kunst gleichermaßen verstanden werden konnte. Es geht also um Liebe als kunsttheoretische Reflexionsfigur. Liebes-Ikonographien spielen daher nur insofern eine Rolle, als sie auch Aussagen über Kunst, Künstler, Werk, Betrachter oder Sammler implizieren.

Während die beiden anderen von van Hoogstraten aufgerufenen Kategorien, Ruhmesstreben und finanzielle Aspekte, gut untersucht sind, fehlt bislang eine zusammenfassende Untersuchung zum Wechselverhältnis von Kunst-Liebe und Liebes-Kunst, wie es die Frühe Neuzeit allenthalben beschwört.<sup>3</sup> Aber nicht nur die unzureichenden Vorarbeiten stellen diesen Beitrag vor besondere Herausforderungen. Bereits der frühneuzeitliche Umgang mit Vorstellungen zu Kunst-Liebe scheint häufig mit einer zumindest dreifachen Unschärfe konfrontiert: Begriffe und Konzepte der ‚Liebe‘ entwickelten trotz aller frühneuzeitlichen Definitions- und Theoriebemühungen zumindest im alltäglichen Gebrauch – und zumal angesichts der zunehmend pluralisierten Liebessemantiken – ein weites und in der Tendenz ‚synkretistisches‘ Assoziationspotential. Ganz in diesem Sinne griffen Künstler, Literaten und Gelehrte offenbar insbesondere dann, wenn sie sich über Kunst-Liebe äußerten, aus dem großen Liebes-Steinbruch häufig nur einzelne Themen-Blöcke oder Ideen-Edelsteine heraus ohne den Anspruch, diese wiederum mit konsequenten Definitionen in strengen kunsttheoretischen Systemen zu verorten. Mit Liebe ließen sich auf einer ersten Ebene für alle nachvollziehbar besonders starke, teils der rationalen Erklärung entzogene Gefühle und Anziehungen benennen, die im Analogieschluss auf die unerklärlichen Antriebskräfte von Künstlern, Kunstliebhabern oder Sammlern zu übertragen waren – und dies konnte von der Liebe zu Gott und dem Nächsten über neuplatonische (teils homoerotische) Geistesliebe bis hin zur Idee von unerschöpflicher männlicher Künstlerpotenz reichen, die sich selbst in Liebesexzessen mit Prostituierten manifestieren konnte. Wenn dabei in der Frühen Neuzeit auch kein Versuch unternommen worden zu sein scheint, eine zusammenhängende Theorie der Kunst-Liebe zu verfassen, so bedeutet dies nicht, dass die Konzeptualisierungen bei Assoziationen und Metaphern stehen blieben: Gerade für das 16. Jahrhundert scheint sich hier die Möglichkeit eröffnet zu haben, künstlerische Begabungen und kreative Prozesse durch das Modell der Liebe zu beschreiben oder gar nach dem Vorbild biologischer Prokreation als Theorie zu fassen. Dieses Potential wird es im Folgenden überhaupt erst andeutungsweise auszuloten gelten, seine Reichweite und Dynamik lässt sich nicht vorab definitiv umreißen. Die dritte ‚Unschärfe‘ schließlich resultiert aus dem offenbar begrenzten Reservoir an Bildchiffren, mit denen das Feld der Liebe zu visualisieren war und das die fließenden Übergänge noch beförderte – um nur

<sup>3</sup> Vgl. zu diesem Konzept bislang etwa Christian Begemann, David E. Wellbery (Hgg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg/Br. 2002; Christian Begemann: *Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Romantik*, in: Michael Titzmann (Hg.), *Zwischen Goethezeit und Realismus: Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeiers*. Tübingen 2002, S. 79–112; Maria Ruvoldt: *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*. Cambridge u.a. 2004; Ulrich Pfisterer: *Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance*, in: ders., Anja Zimmermann (Hgg.), *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*. Berlin 2005, S. 41–72; Christian Begemann: *Gebären*, in: Ralf Konersmann (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt 2007, S. 121–134.

ein Beispiel zu nennen: Michelangelo verdeutlichte die Liebe der Gottesmutter zum verstorbenen, vom Kreuz abgenommenen Gottessohn in ihrem Schoß durch deren übereinander gelegte Beine – eine Bildformel, die bei profanen Darstellungen sexuelle Handlungen ankündigt.<sup>4</sup>

Die Relevanz von Liebes-Konzepten für das Nachdenken über Kunstproduktion wie -rezeption, über Künstler, Werk, Betrachter und Sammler, bezeugen dabei nicht nur die Vielzahl von Textäußerungen, sondern insbesondere auch eine ganze Reihe von Werken, in denen Künstler selbstreflexiv und anschaulich ihre Positionen zu dieser Thematik formulierten. Auf einer Auswahl solcher Werke, für die hier teils neue Deutungen entwickelt werden, liegt der Schwerpunkt des folgenden Beitrags. Den Bildkünsten und den begleitenden kunsttheoretischen Überlegungen im Italien des 16. Jahrhunderts kommt dabei zentrale Bedeutung zu. Die Konzepte spielen freilich in der gesamten europäischen Kunst eine Rolle, eine Abgrenzung etwa der französischen von den niederländischen oder der italienischen von denjenigen im deutschsprachigen Bereich auf der anderen Seite der Alpen scheint wenig sinnvoll und widerspricht den komplexen Austauschphänomenen gerade beim Thema Kunst-Liebe. Für diesen Beitrag wurden daher besonders elaborierte Bild- und Text-Beispiele ausgewählt, die immer entscheidend mit Ideen in Italien und Frankreich in Verbindung stehen, auch wenn sie in den Niederlanden, Portugal, England oder dem Alten Reich entstanden waren.

Der Sinn von Hoogstratens Peep-Box besteht – das dürfte deutlich geworden sein – zu einem guten Teil in der ‚Selbstaussstellung‘ ihrer augentäuschenden Kunst. Selbstthematisierung und Selbstreflexion spielen auch beim Thema Kunst-Liebe in verschiedensten Perspektiven eine entscheidende Rolle – sei es für das Konzept des Kunstliebhabers, der kreativen Prozesse oder der Wirkung des Werkes. Kunst-Liebe und die Herausbildung des neuzeitlichen Kunstbegriffs sowie einer ‚autonomen‘ Ästhetik erweisen sich nicht nur als eng miteinander verbunden; Begriffe und Vorstellungen zu Kunst-Liebe scheinen hierfür wegweisend und dienen offenbar teils dazu, die konzeptuellen Lücken zu schließen, die sich bei diesen Transformationsprozessen auftaten. Auch diese Dynamiken und Wechselwirkungen können hier nur als weitere Forschungsdesiderate aufgezeigt, nicht aber schon zuverlässig beurteilt werden.

Im Folgenden werden die Ideen und Manifestationsformen von Kunst-Liebe in einer Reihenfolge vorgestellt, die in zeitgenössischer Terminologie wohl als *linea amoris* bezeichnet worden wäre: als Abfolge von Liebesstufen, die mit dem Sehen und imaginativen Begehren beginnt und dann über das Berühren zum Liebesakt und seinen Folgen führt.<sup>5</sup>

4 Vgl. Leo Steinberg: *Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietà*, in: Theodore Bowie, Cornelia V. Christenson (Hgg.), *Studies in Erotic Art*. New York 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.

5 Den Begriff erläutert etwa Heinrich Kornmann: *Linea amoris*. Frankfurt/M. 1610.

## 1. Am Anfang war ... Sehen und Begehren

Die entscheidende Relevanz des Liebes-Themas für die Bildkünste zeigt sich allein schon daran, dass die wichtigsten Ursprungsmythen für Zeichnung, Malerei und Skulptur ‚Liebes-Geschichten‘ sind.<sup>6</sup>

Als ihr Geliebter in den Krieg ziehen muss, umfährt die Tochter des griechischen Töpfers (Di-)Butades den Schatten des Scheidenden an der Wand mit Kohle, ihr Vater gibt daraufhin dem Profil mit Ton zusätzlich plastische Form (Abb. 3). Die vor allem von Plinius (Nat. hist. 35, 151) tradierte Legende wurde seit dem 15. Jahrhundert und bis heute in zahllosen Text- und Bild-Variationen aufgegriffen.<sup>7</sup> Der Erfolg gerade dieser gemeinsamen Aitiologie von Malerei wie Skulptur besteht wohl auch darin, dass sie auf eine der grundlegenden und frühesten Funktionen von Bildwerken überhaupt verweist: auf Repräsentation und das Bedürfnis nach Erinnerung. Zwar thematisiert Plinius die Folgen nicht mehr ausführlich, doch verwandelt sich unweigerlich mit dem Tod des Geliebten in der Schlacht das Tonbildnis vom Präsenz beschwörenden Liebesbeweis zum auratischen Gedächtnismonument. Ähnlich strukturierte antike Mythen schildern die Konsequenzen explizit: Laodamia etwa, die ihren jüngst erst angetrauten Protesilaos im Kampf um Troja verliert, lässt sich eine lebensgroße Wachsstatue des Gatten ins Schlafzimmer stellen, die sie nicht nur gottgleich zu verehren beginnt, sondern mit der sie auch ersatzweise eine körperliche Beziehung eingeht – bis ihr Vater sie aufgrund des vermeintlichen Ehebruchs töten lässt.<sup>8</sup>

Auch diese beiden Grundkonzepte von ‚Statuenliebe‘ wurden vielfach thematisiert: Die sexuelle Anziehungskraft von Bildwerken, das eigentliche Skandalon der Agalmatophilie, konnte zum herausragenden Kriterium künstlerischer Qualität werden (dazu gleich mehr). Vor allem die Idealisierung und Verehrung in Bildform verführten dagegen zur Idolatrie. Diesen Mechanismus schildert auch das Alte Testament (Sap. 14, 15), um die Anfänge des Götzendienstes zu erklären: Geht es hier um die Liebe und den Schmerz eines Vaters um den früh verstorbenen Sohn, so berichten hochmittelalterliche Enzyklopädien, dass der babylonische König Ninus seinem verehrten Vater ein Standbild habe errichten und gottgleich verehren lassen. Auch der Begriff des ‚Idols‘ (*idolum*) zeugt im Übrigen von diesen Ursprüngen, lässt er sich doch angeblich etymologisch – so wiederum die eine mittelalterliche, bis in die Frühe Neuzeit wiederholte Ausle-

6 Zur Narrativität von Liebe vgl. den Beitrag ‚Liebesdarstellung‘ von Kirsten Dickhaut im vorliegenden Band.

7 Etwa auch Athenagoras, *Legatio pro Christianis*, 17, 2; zum Mythos des Dibutades vgl. auch den Beitrag ‚Supplementäre Liebe‘ von Roland Galle im vorliegenden Band. – Zu den Anfängen der Kunst Robert Rosenblum: *The Origin of Painting. A Problem in the Iconography of Romantic Classicism*, in: *Art Bulletin* 40 (1958), S. 329–331; Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst*, in: *Kritische Berichte* 24/4 (1996), S. 7–21; Victor I. Stoichita: *A Short History of the Shadow*. London 1997, S. 11–41; Édouard Pommier: *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris 1998, S. 18–30; Nicola Suthor: *Caius Plinius Secundus d.Ä.: Trauerarbeit – Schatten an der Wand (77 n.Chr.)*, in: Rudolf Preimesberger et al. (Hgg.), *Porträt*. Berlin 1999, S. 117–126; Frances Muecke: „Taught by Love“: the Origin of Painting Again, in: *Art Bulletin* 81 (1999), S. 297–302; Hagi Kenaan: *Tracing Shadows. Reflections on the Origin of Painting*, in: Christine B. Verzar, Gil Fishhof (Hgg.), *Pictorial Languages and Their Meaning*. Tel Aviv 2006, S. 17–28.

8 Grundlegend für die gesamte Frage Maurizio Bettini: *Il ritratto dell'amante*. Turin 1992.

gungstradition – auf *i-dolor* zurückführen, auf die Hoffnung, dass durch das Bildwerk der ‚Schmerz‘ über den Verlust einer geliebten Person ‚weggehen‘ möge.<sup>9</sup>

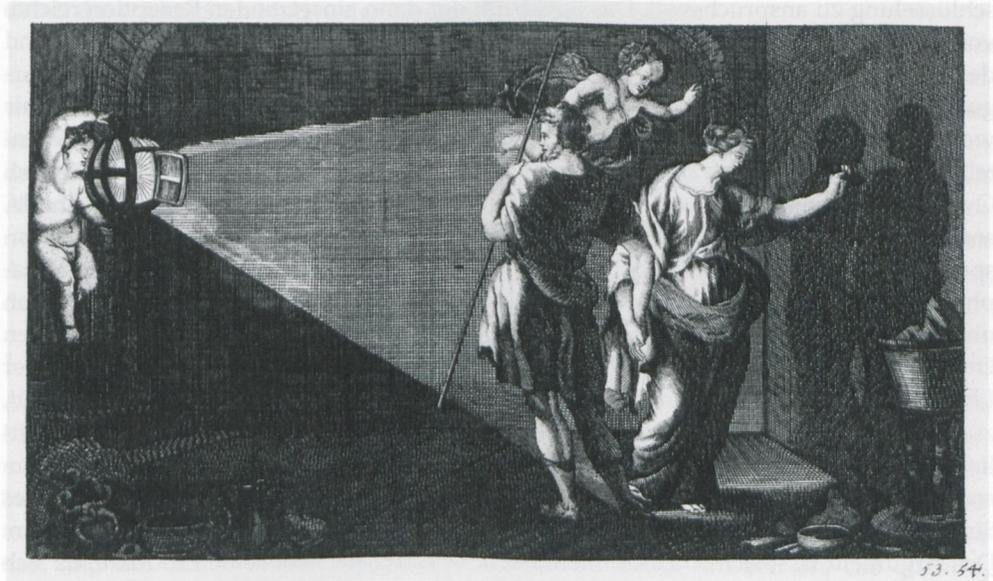


Abb. 3: [Joachim Sandrart]: *Die Erfindung der Zeichen- und Malkunst durch die Tochter des Dibutades*, in: G[ottlieb] H[ermann], *Neu-vollständiges Reiß-Buch...* Nürnberg 1707.

Trotz dieses reichen Angebots antiker Mythen präsentiert der erste neuzeitliche Malerei-Traktat von Leon Battista Alberti (*De pictura/Della pittura*, 1435/36) als neuartiges Integumentum für den Ursprung der Malerei die Narziss-Metamorphose – zunächst überraschend nicht nur deshalb, da Narziss in der Auslegung eigentlich stets als Negativ-Exemplum galt, sondern auch deshalb, da sich Alberti legitimierend auf eine bislang nicht nachzuweisende „poetarum sententia“ beruft: Narcissus, der sein Spiegelbild in der Quelle für eine andere Person hielt und es so lange vergeblich bewundernd liebte, bis er von den mitleidigen Göttern in eine Blume verwandelt wurde, verweise auf die „Malerei als Blüte aller Künste“ und darauf, dass Malen nichts anderes sei „als ein ähnliches Umarmen jener Wasseroberfläche durch Kunst“.<sup>10</sup> Zunächst gilt es zu be-

9 Zu Ninus und *idolum* s. Michael Camille: *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge u.a. 1989, S. 50–52: Die andere Deutung leitet von *dolus*/Betrug ab.

10 Leon Battista Alberti: *De Statua. De Pictura. Elementa Picturae* – Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. v. Oskar Bätschmann, Christoph Schäublin. Darmstadt 2000, S. 236f. (§26); Leon Battista Alberti: *Della Pittura* – Über die Malkunst, hg. v. Oskar Bätschmann, Sandra Gianfreda. Darmstadt 2002, S. 102f. (§26). – Zur Deutung Gerhard Wolf: „Arte superficiem illa fontis amplecti“. Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei, in: Christine Göttler et al. (Hgg.), *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*. Emsdetten 1998, S. 10–39; Ulrich Pfisterer: *Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), S. 305–330; Oskar Bätschmann: *Albertis Narziß: Entdecker des Bildes*, in: Joachim Poeschke, Candida Syndikus

tonen, dass Albertis Erklärung bis zur posthumen Drucklegung seines Traktates 1540 (lateinisch) und 1547 (volgare) zumindest in anderen Texten keine Spur hinterlassen zu haben scheint – möglicherweise war bereits für die meisten Zeitgenossen die Aufschlüsselung zu anspruchsvoll. Das Spektrum der dann einsetzenden Rezeption reichte von der banalen Affirmation, die Malerei sei tatsächlich die ‚Blume aller Künste‘ und deshalb mit Narziss zu verbinden,<sup>11</sup> bis zur Umdeutung des Mythos zum *Paragone*-Argument: Malerei vermöge die Natur so getreu wiederzugeben und sie entspreche als weitgehend materielloses, geistiges Medium so ausgezeichnet dem menschlichen Intellekt, dass die Künstler angesichts ihrer Schönheit ‚dahinschmelzen‘ wie Narziss bei Ovid.<sup>12</sup> Herausgearbeitet worden ist auch, dass Narziss die Malerei nicht ‚erfindet‘, sondern ‚auffindet‘ und dass die Metaphorik der ‚Blüte der Künste‘ den neuen Anspruch der Malerei unterstützt. Die Wasserfläche eignet sich hervorragend als Metapher für Nachahmung, erscheint als Spiegel der Welt und Sinnbild für Selbstreflexion und Selbsterkenntnis. Die eigentliche Motivation Albertis aber, trotz der negativen Deutungstradition ausgerechnet Narziss zu wählen, dürfte indes in dessen besonderer Liebes-Form, der unerwiderten ‚Selbstliebe‘ zu seinem Spiegelbild oder ‚Selbstporträt‘, zu suchen sein. Alberti versucht ausgehend von der aristotelischen Theorie der ‚Selbstliebe‘, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch von Kommentatoren der *Nikomachischen Ethik* am Beispiel von Kunstprodukten diskutiert wurde, ein mythologisches Sinnbild für das Wesen und die Antriebskräfte menschlichen Künstlertums zu finden. Das Argument lässt sich so zusammenfassen: Der Mensch liebt seine Produkte, da sich in ihnen sein Menschsein beweist. Die Vorstellungen vom Produzieren und Lieben hängen aufs engste zusammen. Besonders die literarischen und künstlerischen Produk-

---

(Hgg.), Leon Battista Alberti. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker. Münster 2008, S. 39–52; Hans H. Aurenhammer: Narziss als Erfinder der Malerei: Spiegelungen im Werk Leon Battista Albertis, in: Jiří Kroupa et al. (Hgg.), *Orbis Artium. K jubileu Lubomíra Slavička*. Brno 2009, S. 17–31. – Siehe auch Hans Felten, David Nelting (Hgg.): ... *se vi rimembra di Narcisso* ... Metapoetische Funktionen des Narziss-Mythos in romanischen Literaturen. Frankfurt/M. 2003.

- 11 Michelangelo Biondo: *Della Nobilissima Pittura*. Venedig 1549, S. 8: „impero sappiate che tutti gli altri artefici da prudenti son apprezzati aſai meno del buon pittore, e cio per la sua eccellenza della pittura, il che se gli è vero, chiaramente ciascuno vede, per tanto il suo inventore merita gran lode, e dicesi essere stato Narciso, ilquale dicono i poeti eſere conuerso nel fiore, perciò che la pittura gli è à sembianza di uno fiore, e in questo modo la pittura gli è il fiore di tutte le arti, [...]“ – Vgl. bereits Walther Ryff, *Der furnembsten, notwendigsten, der ganzen Architectur angehörigen mathematischen und mechanischen Künst eigentlicher Bericht* ..., Nürnberg 1547; zit. nach: Thomas Cramer, Christian Klemm (Hgg.), *Renaissance und Barock*. Frankfurt/M. 1995, S. 140; Karel van Mander: *Het Schilder-Boeck*. Haarlem 1604, fol. 61v; und Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste*. Der Teutschen Academie zweyten Haupttheils dritter Theil. Nürnberg 1679, S. 6.
- 12 Paolo Pino: *Dialogo di Pittura*, in: Paola Barocchi, *Trattati d’Arte del Cinquecento*. Bd. 1. Bari 1960, S. 131: „Ma che gli uomini appetiscano et applicansi alla pittura più ch’alla scultura, questo avviene perché la conoscono più perfetta e più unita con il natural, ch’è il suo fine più dilettevole, perché dà più integra similitudine alle cose, et anco con più brevità s’isprime il suo concetto. E più, che la partecipa meno del mecanico e laborioso, la qual parte è fuggita dall’intelletto, come suo contrario; ma la pittura è accettata da lui con tal dolcezza, ch’i pittori si liquefanno e si risolvono, come Narciso, nell’immagine della sua beltade.“ – Zur Bedeutung von Narziss in den *Paragone*-Diskussionen des Cinquecento und speziell bei Cellini siehe Michael W. Cole: *Benvenuto Cellini and the Act of Sculpture*. Ph.D.diss. Princeton 1999, Kap. 3.

te können dabei als ‚Kinder‘ des Dichters bzw. Künstlers und zugleich als eine Art Entäußerung und ‚Selbstbildnis‘ verstanden werden, wobei die Liebe zu diesem ‚Selbstbildnis‘ laut Aristoteles eine einseitige bleibt. In die Sprache des Mythos übersetzt, sind damit die wichtigsten Motive der Narziss-Geschichte benannt.

Auf einen letzten Aspekt könnte schließlich die allerdings erst 1590 gedruckte *Idea del tempio della pittura* von Giovan Paolo Lomazzo hinweisen: Dort heißt es zur Malweise Tizians, sie sei ganz Praxis, stelle dieses praktische Tun demonstrativ aus und erkenne sich darin selbst vollständig (begnügt sich also auch damit), so wie ein Mann, der sich im Wasser selbst bewundere.<sup>13</sup> Die Anspielung auf Narziss ist evident. Da Alberti mit seinem Traktat ebenfalls keine reine Theorie, sondern anwendungsbezogene Überlegungen zur Malerei – ihre „più grassa Minerva“ – bieten wollte, könnte seine Aitiologie schließlich auch auf diese praxisorientierte Selbstgenügsamkeit des Narziss, der keine letzte theoretische Erklärung sucht, anspielen.

### 1.1

Alle diese Ursprungsmythen zielen auf Liebe als zugrunde liegende psychologische Motivation für Bildproduktion und Kunstschaffen. Die seit dem 14. Jahrhundert zunehmende Parallelisierung von Bildkünsten und Dichtung/Rhetorik arbeitete der zentralen Stellung von Liebe noch zu. Denn bereits Dante und dann die endlose Schar der Dichter im Gefolge des *dolce stil nuovo* rühmten Amor als eigentlichen Antrieb ihrer Inspiration und des dichterischen Schaffens (Purg. 24, 52–54): „I’ mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / Ch’è ditta dentro vo significando“. Dabei scheint deren in Text gebanntes Liebesbegehren und Liebesleid immer auch von einer bildproduzierenden Imagination begleitet: Dante wird am ersten Jahrestag des Todes seiner frühverstorbenen Beatrice von der Erinnerung übermannt niedersinken und die Geliebte in Gedanken als Engel unter Engeln ‚auf eine Tafel‘ zeichnen.<sup>14</sup> Petrarca irrt nach Lauras Tod rastlos durch die Natur und glaubt, ihre Gesichtszüge in jedem Baumstumpf, in jeder Fels-Formation wiederzuerkennen – die bilderzeugende und dabei ausschließlich auf die Geliebte konzentrierte *vis imaginativa*<sup>15</sup> des Trauernden rief in allen Gestalten nur noch ihr Konterfei auf, ein spezifischer ‚Sehmodus‘ der Liebenden, den bereits Aristoteles beschrieben hatte und der dann im Hochmittelalter als richtiggehende Krankheit namens (*amor*) *hereos* analysiert wurde.<sup>16</sup> Der Sehvorgang und die da-

13 Gian Paolo Lomazzo: *Scritti sulle Arti*. 2 Bde. Florenz 1973–75, hg. v. Roberto Paolo Cirardi, hier: Bd. 1. 1973, S. 293 über Tizians Eigenschaften als Maler: „la sua forma contiene e dimostra la vera prattica e ragion d’operare, tal che, rimirando in lei, ella si vede tutta perfettamenteamente in quella guisa che l’uomo, fissandosi nell’acqua, tutto si rimira.“

14 Dante Alighieri: *Opere minori*. Bd. I/1, hg. v. Domenico De Robertis und Gianfranco Contini. Mailand, Neapel 1984, S. 213 (34,1); vgl. dann Ende des 15. Jahrhunderts auch Lorenzo de’ Medici: *Comento de’ miei sonetti*, hg. v. Tiziano Zanato. Florenz 1991, S. 219–225 sowie Pietro Edo: *Il Rimedio Amorofo*, hg. v. Francesco De Nicola. Ravenna 1978, S. 96f. (canto 3) zum suchenden Blick nach der Geliebten und den Imaginationsbildern.

15 Vgl. hierzu auch den Beitrag ‚Die Vorstellung des Eros‘ von Rudolf Behrens im vorliegenden Band.

16 Die geläufige lateinische Übersetzung von Aristoteles, insomn., 2 lautet: „ex tenui similitudine [...] videre putant [...] quem amant“; Petrarca schildert diese Vorstellung wohl am deutlichsten in *Canzoniere* Nr. 13: „Di pensier in pensier, di monte in monte“; zu den medizinischen, theologischen und poetisch-selbstreflexiven Traditionen und Implikationen dieser ‚Liebes-Krankheit‘ ausführlich Joa-

bei involvierten *spiriti* – so in aller Verkürzung die naturphilosophische Erklärung – ermöglichten nicht nur der Geliebten, physischen Besitz von ihrem Bewunderer zu ergreifen, dessen eigene Lebensgeister konnten seinen Körper auch durch die Augen ‚verlassen‘, so dass er wie tot oder zumindest krank zurück blieb.<sup>17</sup> Der Anblick einer schönen Person (oder ihres Bildnisses) schlägt in Bann und lässt die Liebe keimen, sobald sich die Augen treffen, verwunden die Blick-Pfeile den Ansehenden und lassen die Liebe vollends entflammen, sollte das Verlangen nicht gestillt werden, entsteht eben ‚Liebes-Krankheit‘: Diese Zusammenhänge und die dabei aufgerufenen Metaphern (und speziell auch die Rolle von Bildwerken dabei), ob positiv oder als Warnung inszeniert, finden sich vielfach in den Bildkünsten dargestellt.<sup>18</sup>

Liebe produziert jedenfalls Bilder – zunächst in der Vorstellung und im Herzen: Im späten Quattrocento entwickelt sich daraus die Vorstellung vom ‚Maler-Liebesgott‘ oder *Amor pictor*, der in die Imagination oder das Herz der Liebenden mit seinem Pfeil unauslöschbar ein Abbild einformt.<sup>19</sup> Dann aber auch in materialisierter Form und dies

---

chim Kupper: (H)er(e)os. Der *Canzoniere* und der medizinische Diskurs seiner Zeit, in: ders., *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*. Berlin, New York 2002, S. 115–161 und ders.: *Mundus imago Laurae. Das Sonett „Per mezz’i boschi“ und die ‚Modernität‘ des Canzoniere*, in: ebd., S. 54–88, dort weitere Belegstellen zusammengestellt S. 66, Anm. 30; zum größeren Kontext siehe Massimo Ciavolella: *Eros and the Phantasms of Hereos*, in: ders., Donald A. Beecher (Hgg.), *Eros & Anteros. The Medical Tradition of Love in the Renaissance*. Toronto 1992, S. 75–85; vgl. auch den Beitrag ‚Kytherische Liebe‘ von Kirsten Dickhaut im vorliegenden Band.

- 17 Robert Klein: *Gestalt und Gedanke. Zur Kunst und Theorie der Renaissance*. Berlin 1996, S. 15–49; zuletzt in Verbindung zu Malerei Thijs Weststeijn: ‚Painting’s Enchanting Poison‘: Artistic Efficacy and the Transfer of Spirits, in: Christine Göttler, Wolfgang Neuber (Hgg.), *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*. Leiden 2007, S. 141–178, und ders.: *Seeing and the Transfer of Spirits in Early Modern Art Theory*, in: John Shannon Hendrix, Charles H. Carman (Hgg.), *Renaissance Theories of Vision*. Surrey, Burlington 2010, S. 149–169.
- 18 Dieses Entfachen der Liebe durch den Blick scheint auch die zentrale Szene in Garofalos *Allegorie der Liebe* (London, National Gallery) darzustellen; dazu Edgar Wind: *Pagan Mysteries of the Renaissance*, London 1958, S. 126 und Tf. 36. – Zum Wandel der Vorstellung über die Jahrhunderte etwa Julian Kliemann: *Kunst als Bogenschießen. Domenichinos Jagd der Diana in der Galleria Borghese*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 273–312; Jürgen Müller: *Von der Verführung der Sinne: eine neue Deutung von Hans Holbeins’ *Lais von Korinth* in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 55 (1998), S. 227–236; Eric J. Sluijter: *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*. Zwolle 2000, etwa S. 87–159; Dana E. Stewart: *The Arrow of Love. Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*. Lewisburg 2003; Ulrich Pfisterer: *Visio und Veritas. Augentäuschung als Erkenntnisweg in der nordalpinen Malerei am Übergang von Spätmittelalter zu Früher Neuzeit*, in: Frank Büttner, Gabriele Wimböck (Hgg.), *Die Autorität des Bildes*. Münster 2005, S. 151–203; Marianne Koos: *Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts: Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*. Berlin 2006; Eric J. Sluijter: *„Les regards dards“: Werner van den Valckert’s *Venus and Cupid**, in: A. Golahny et al. (Hgg.), *In His Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*. Amsterdam 2006, S. 423–439.
- 19 Margot Kruse: *Das Porträt der Geliebten und *Amor pictor*, Tradition und Abwandlung einer petrarquistischen Motivkombination in Ronsards *Amours de Cassandre**, in: Andreas Kablitz, Ulrich Schulz-Buschhaus (Hgg.), *Literaturhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König*. Tübingen 1993, S. 197–212. – Das früheste Beispiel für Vorstellungsbilder der Geliebten, die ins Herz oder den Kopf des Liebenden ‚gemalt‘ oder ‚gemeißelt‘ sind, analysiert Gerhard Wolf: *Giacomo da Lentini: Der malende Notar oder das Bildnis im Herzen (um 1230/40)*, in: Rudolf Preimesberger et al. (Hgg.), *Porträt*. Berlin 1999, S. 156–161; dann etwa Domenico da Prato: *Le rime*,

auf doppelte Weise: als tatsächliches, gemaltes oder plastisches Porträt der Geliebten oder als wundersame körperliche Angleichung an die geliebte Person (letztlich ein Gedanke Platons) – ein Vorgang, den etwa Giulio Casoni in seinem naturphilosophischen Liebeskompendium der *Magia dell'Amore* von 1591 zusammenfassend erläutert.<sup>20</sup>

Schließlich kann hier nur angedeutet werden, dass Liebe in den unterschiedlichsten Theoriezusammenhängen noch umfassender als *Movens* für alle Kulturleistungen der Menschheit, wenn nicht als Motor des Kosmos überhaupt verstanden werden konnte: In Dantes *Divina Commedia* heißt es: „L'amor che move il sole e l'altre stelle.“ Gegen Ende des 15. Jahrhunderts argumentieren die neu erschlossenen Schriften Platons für die Liebe als entscheidende menschliche Antriebskraft zu allem tugendhaften Tun und aller Erkenntnis. Ficino titulierte Amor in der Folge als ‚Herrn und Meister aller Künste‘. Und Pietro Bembo präsentierte in den *Asolani* Liebe als Bedingung für alle Kultur.<sup>21</sup>

Auch ohne die gesamten ideengeschichtlich-philosophischen Filiationen zu rezipieren, erlaubten diese Vorstellungen seit Mitte des 15. Jahrhunderts im Kunstgespräch die Formulierung, ein Werk sei „mit Liebe“ hergestellt worden – ab den Jahrzehnten um 1600 wird „con amore“ dann zum gängigen Fachterminus und kann zur Bezeichnung der höchsten Qualitätsstufe eines Kunstwerks, der größten Anstrengung eines Künstlers aufsteigen.<sup>22</sup> Henry Wottons Zusammenfassung der italienischen Terminologie in seinen *Elements of Architecture* (1624) belegt zugleich die europaweite Rezeption dieser Vorstellungen: „I obserue among Italian Artizans three notable Phrases, which well decipher the degrees of their Workes. They will tell you, that a thing was done *Con*

hg. v. Roberta Gentile. Anzio (Roma) 1993, S. 51, 76, 83, 133, 138; um 1500 Pietro Bembo, Maria Savorgnan: Carteggio d'amore, hg. v. Carlo Dionisotti. Florenz 1950, S. 52 (Nr. 8) und S. 78 (Nr. 40); zahlreich bei Niccolò da Correggio: Opere, hg. v. Antonia Tissoni Benvenuti. Bari 1969.

20 Zu Porträts der oder des Geliebten siehe Walter Zapperi: Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian. München 2007; Ulrich Pfisterer: Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance – oder: Das erste Jahrhundert der Medaille. Berlin 2008; und Lina Bolzoni: Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento. Turin 2010. – Giulio Casoni: Della magia dell'Amore. Venedig 1591, zit. Ausg. 1596, fol. 17v zur Verwandlung ins Bild der Geliebten; vgl. fol. 12r–13v zum Einprägen des Bildes im Herzen, fol. 45r–43[49]r zu Bedeutung von Sehen und Augen; fol. 48r–v zum „idolo d'amata“. – Weitere Texte, v.a. Gedichte, bei Mary Rogers: Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy, in: *Word & Image* 4 (1986), S. 291–305; Chrysa Damianaki Romano: „Come se fussi viva e pura“. Ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 60 (1998), S. 349–394; Elena Rama: Un tentativo di rilettura della ritrattistica di Boltraffio fra Quattrocento e Cinquecento, in: *Arte Lombarda* 64 (1983), S. 79–92.

21 Dante, Par. 33, 145; zur Geschichte des Gedankens siehe Peter Dronke: L'amor che move il sole e l'altre stelle, in: *Studi medievali* 6 (1965), S. 389–422; William R. Bowen: Love, the Master of All the Arts: Marsilio Ficino on Love and Music, in: Kenneth R. Bartlett et al. (Hgg.), *Love and Death in the Renaissance*. Ottawa 1991, S. 51–60; und zur weiteren Entwicklung Thomas Leinkauf: Amor in supremi opificis mente residens: Athanasius Kirchers Auseinandersetzung mit der Schrift *De Amore* des Marsilius Ficinus, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 43 (1989), S. 265–300; Andreas Kablitz: Poesie der Wissenschaft. Dantes Kosmologie, in: Herbert Jaumann et al. (Hgg.), *Domänen der Literaturwissenschaft*. Tübingen 2001, S. 233–252. – Zum Kontext etwa Bernard Huss: *Lorenzo de' Medici Canzoniere und der Ficinianismus*. Tübingen 2007.

22 Jeffrey M. Muller: ‚Con diligenza, con studio, and con amore‘: Terms of Quality in the Seventeenth Century, in: *Rubens and His World – Bijdragen opgedragen aan Prof. Dr. Ir. R.-A. d'Hulst*. Antwerpen 1985, S. 273–278.

*diligenza, Con studio, and Con Amore; The first, is but a bare and ordinary diligenze, The second, is a learned diligenze; The third, is much more, euen a louing diligenze; They meane not with loue to the Bespeaker of the Worke, but with a loue and delight in the Worke it selfe, vpon some speciall Fancie to this, or that Storie; [...].”<sup>23</sup>*



Abb. 4: Hendrick Goltzius: *Sine Baccho et Cerere Friget Venus* (1606?), Braune Federzeichnung auf weiß graduiertem Leinwand (219 x 163 cm), St. Petersburg, Eremitage, in: Madeleine Viljoen, *To Print or not to Print? Hendrick Goltzius' 1595 „Sine Baccho et Cerere Friget Venus“ and Engraving with Precious Metals*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 74 (2011/1), S. 45–76, hier: Abb. 21, S. 72.

<sup>23</sup> Henry Wotton: *The Elements of Architecture*. London 1624, S. 84f.; auf diese Stelle verweist Jeffrey M. Muller: *Terms of Quality*.

Eine spektakuläre Umsetzung dieses Gedankens im Bild realisierte bereits 1606 Hendrick Goltzius (Abb. 4):<sup>24</sup> Auf einer großformatigen grundierten Leinwand (219 x 163 cm) verbildlichte er mit unterschiedlichen Federn, Tinten und Farbhöhungen in einer neuartigen Form des monumentalen ‚Zeichenkunststücks‘ das Terenz-Sprichwort „Sine Baccho et Cerere friget Venus“. In ideellem Wettstreit mit Michelangelo wollte Goltzius die Prinzipien und Qualität seiner Kunst beweisen, möglicherweise bereits von Anfang an für den später nachweisbaren Besitzer des Werkes, Kaiser Rudolf II. Neben Amor tritt Goltzius im Hintergrund am Altar der Venus selbst mit Grabsticheln in der Hand als den Werkzeugen seiner Profession auf und signalisiert damit zugleich, dass Liebe seine Motivation, Schönheit das Ziel seiner Kunst sei, dass im Gegenzug aber das ‚Erscheinen‘ der Liebes-Götter (im Bild) allein der Kunst seiner (seit der Geburt verkrüppelten!) Hand zu verdanken sei.

## 1.2

Aber nicht nur für die Produzenten und den Produktionsprozess, sondern ebenso für das fertige Werk und seine Wahrnehmung stieg Liebe zu einem Leitkriterium auf. Leonardo da Vinci formulierte den grundlegenden Gedanken als einer der ersten explizit:<sup>25</sup> Wenn die Wirkung auf den Betrachter über die Qualität und Naturnähe einer Darstellung entscheidet, wenn zugleich der erotische Reiz mit die stärkste (wenn nicht die stärkste) Affizierung überhaupt erzielt, dann beweist der Grad der erotischen Stimulation durch Bilder die Macht und Qualität von Malerei – und etwa auch ihren Vorrang gegenüber der Liebesdichtung. Samuel van Hoogstraten ging 1678 in seiner *Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkerst* sogar noch einen Schritt weiter: Der Betrachter des Galatea-Freskos von Raffael würde bei deren Anblick die gleiche Liebe empfinden, wie sie der Maler in die Darstellung der Nymphe investiert habe, denn „was zunächst unwahrscheinlich klingt, das kann die Liebe erreichen: da die Seelenkräfte in verliebten Sinnen die größte Wirkkraft entfalten.“<sup>26</sup> Wenn also – so die antike Überlieferung – ein junger Mann die Venus des Praxiteles mit Sperma befleckt hatte (entsprechende Berichte existieren im Übrigen auch zu einem Amor-Knaben des Praxiteles), ist dies zwar als Handlung zu tadeln, dokumentiert aber gerade durch die provozierte Grenzüber-

24 Walter S. Melion: Love and Artisanry in Hendrick Goltzius's *Venus, Bacchus and Ceres* of 1606, in: *Art History* 16 (1993), S. 60–94.

25 Claire J. Frago: Leonardo da Vinci's *Paragone*: a Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the *Codex Urbinas*. Leiden u.a. 1992, S. 220–227 (cap. 23) und S. 228–233 (cap. 25): „Il pittore dice havere in arbitrio di fare il medesimo, e in questa parte anch'egli è poeta et se'l poeta dice di fare accendere gli homini ad amare è cosa principale della spetie di tutti gli animali, Il pittore à potenza di fare il medesimo e tanto più che vi mette inanzi a l'amante la propria effigie della cosa amata.“ – Zu Leonardos sexualisiertem Vokabular für das künstlerische Schaffen auch 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.

26 Samuel van Hoogstraten: *Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkerst*. Rotterdam 1678, S. 291: „[...] Venus deede hem Venus op het schoonst ten toon brengen, en haer gestalte zonder missen trefen. Het geen onmooglijk schijnt kan de liefde uitvoeren: want de geesten zijn wakkerst in verliefde zinnen. Maer op dat men weten mach, waerom al deze schoonheden niet zoo veel vermogen, datwe ons in het eerste opslach geheel tot zich trekken, zoo zeg ik, datwe meest qualijk berecht derwaerts komen: [...].“ Vgl. auch die Abb. von Raffaels *Galatea* in der Einleitung zum vorliegenden Band.

schreitung die herausragende künstlerische Qualität dieser Statue.<sup>27</sup> Zwei Eigenschaften erzeugen diesen erotischen Reiz: die Verbindung von idealer Schönheit und scheinbarer Lebendigkeit.<sup>28</sup> Die Erzählung von Pygmalion – ein weiterer zentraler Liebesmythos der europäischen Bildkünste – thematisiert das notwendige Zusammenwirken beider Qualitäten (Abb. 5).<sup>29</sup> Enttäuscht von den wirklichen Frauen erschafft Pygmalion ein ideales Wunschbild, ähnlich wie dann Zeuxis angeblich die schönsten Körperteile von mehreren Jungfrauen für sein Gemälde einer Diana (oder Helena) auswählen wird. Allein das künstlich erzeugte Idol, das Pygmalion wie seine Ehefrau behandelt, muss dann durch Venus belebt werden – erst die Macht und ‚Investition‘ von Liebe bewirkt die entscheidende Transformation. Das geliebte Objekt entfaltet freilich ein Eigenleben und eine Wirkkraft, die daran erinnern, dass die Vorstellungen zu Kunst-Liebe unmittelbar zu Fragen nach Idolen, Fetischen, ‚Bildmächten‘ und Magie überleiten, auf die hier freilich nur in ganz unzureichender Verkürzung hingewiesen werden kann.<sup>30</sup>

Zahlreiche frühneuzeitliche Skulpturen und Gemälde nackter, schlafender Frauen – sei es Venus, eine Nymphe, der personifizierte Morgen oder eine Zeitgenossin, und seien sie von Michelangelo, Giorgione, Tizian, Annibale Carracci, Rubens oder Rembrandt geschaffen – beziehen sich vor diesem Hintergrund jedenfalls allusiv auf den Pygmalion-Mythos. Das Problem der (unerreichbaren) ‚Lebendigkeit‘ wird durch die Fiktion gelöst, dass die Frauen schlafen und der Betrachter zu Stillschweigen aufgefordert ist: Die potentielle Lebendigkeit der Bildfigur bleibt durch diesen Kunstgriff vor dem Beweis *hic et nunc* verschont. Die idealschöne Nackte, zumal wenn es sich um die Liebesgöttin Venus handelt, stellt zugleich die maximale Verkörperung des Schönen und damit das Ziel aller Bildkünste dar. Dass sich diese Frauenakte und ihre erotische Anziehungskraft tatsächlich als Synekdoche vollkommener Malkunst verstehen lassen, demonstriert besonders augenfällig Tizians Serie von Gemälden zum Thema ‚Venus und Musiker‘ (Abb. 6 und Farbtafel 24): Die nicht vollkommen aufgehende räumliche und ‚psychologische‘ Beziehung der Personen, die irritierend ‚schwebende‘ Präsen-

27 Plinius, Nat. hist. 36, 20–22. – Zur Venus siehe Berthold Hinz: Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion. München, Wien 1998; zu Statuenliebe insgesamt Hans Körner: Statuenliebe in Rom. Rompilger und Romtouristen vor Guglielmo della Portas Grabmal für Papst Paul III. Düsseldorf 1999.

28 Kenneth Clark unterscheidet ‚Naturnachahmung‘ und ‚Idealisierung‘ als die beiden Grundformen abendländischer Aktdarstellung, in: ders., Das Nackte in der Kunst. Köln 1958 [treffender der engl. Originaltitel: *The Nude. A Study of Ideal Art*. London 1956]. – Vgl. die wissenschaftsgeschichtliche Diskussion dieser Kategorien bei Helen McDonald: *Erotic Ambiguities. The Female Nude in Art*. London, New York 2001.

29 Dazu nur Andreas Blühm: *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*. Frankfurt/M. u.a. 1988; Oskar Bätschmann: *Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption*, in: Mathias Mayer, Gerhard Neumann (Hgg.), *Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg/Br. 1997, S. 325–370; Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Die lebendige Statue und die Entdeckung der ‚Darstellung‘*. München 1997; Victor I. Stoichita: *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*. Chicago 2008.

30 Weiterführend Ioan P. Culianu: *Eros und Magie in der Renaissance*. Frankfurt/M. 2001 [zuerst frz. 1984]; Louis Marin: *Die Mächte des Bildes*. Zürich 2007 [zuerst frz. 1993]; Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg 2006; Michael W. Cole, Rebecca Zorach: *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World*. Farnham 2009; Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*. Frankfurt/M. 2010.

tion der Nackten, die Symbolik des Musizierens und der Hintergründe verweisen allesamt darauf, dass hier eine Projektion männlicher Liebesehnsucht, erotischer Attraktion und zugleich idealer Schönheit ihre Bildwerdung feiert.<sup>31</sup>

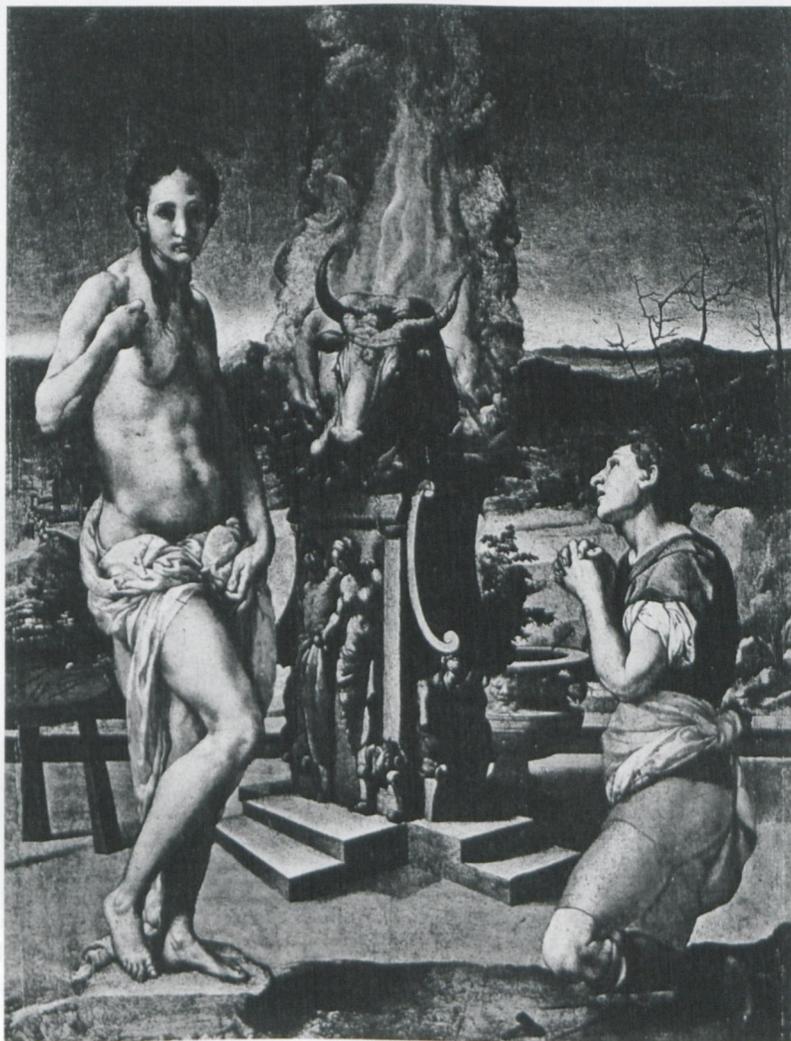


Abb. 5: Agnolo Bronzino: *Pygmalion und Galatea* (1529–30), Öl auf Leinwand (81 x 63 cm), Florenz, Palazzo Vecchio, in: Ekkehard Mai, Kurt Wettengl (Hgg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Ausstellung Haus der Kunst München 1.2.–5.5.2002, Wallraf-Richartz-Museum Köln 25.5.–25.8.2002). Wolfratshausen 2002, Abb. 7, S. 106.

31 Mary Pardo: *Artifice as Seduction in Titian*, in: James G. Turner (Hg.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*. Cambridge u.a. 1993, S. 55–89; Nicola Suthor: *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*. München 2004.



Abb. 6: Tiziano Vecellio: *Venus und Orgelspieler* = *Venere con organista e Cupido* (1545–1548), Öl auf Leinwand (148 x 217 cm), Madrid, Museo Nacional del Prado; © Museo Nacional del Prado.

Ein weiterer Beweis für die Wirkmacht dieser Bildwerke und -theorien ist, dass bereits im 15. Jahrhundert auch der Übergang zur nächsten Stufe des Begehrens auf der *linea amoris* thematisiert wurde: das Berühren. Lorenzo Ghiberti etwa empfiehlt, die antike Statue ausgerechnet eines Hermaphroditen abzutasten, um die Qualität der Marmorbearbeitung zu erkennen.<sup>32</sup> 1536 vermerkt der deutsche Romreisende Johann Fichard süffisant, dass Seine Heiligkeit, wenn sie im Castel S. Angelo in der Badewanne sitze, die nackten Mädchen der Wandbemalung wohl andächtig betaste.<sup>33</sup> Wiederum positiv gewendet wird die Vorstellung im gleichen Jahr auf einem Stich des Agostino Veneziano, der die römische Akademie des Baccio Bandinelli zeigt (bezeichnet: „ACADEMIA DI BACHIO BRANDIN“) – eine Versammlung von Gelehrten, Literaten, Kunstkennern

32 Lorenzo Ghiberti: *Denkwürdigkeiten (I Commentari)*, hg. v. Julius von Schlosser. Berlin 1912, Bd. 1, S. 61f. und Bd. 2, S. 187f. – Zur weiteren Geschichte Hans Körner: *Die enttäuschte und die getäuschte Hand: der Tastsinn im Paragone der Künste*, in: Valeska von Rosen et al. (Hgg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. München, Berlin 2003, S. 221–241.

33 August Schmarsow: Excerpte aus Joh. Fichards „Italia“ von 1536, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 14 (1891), S. 130–139 und S. 373–383, hier: S. 137: „Istic sedens sanctissimus in labro quodam ovato lavat calida, quae per nudam quandam aeream puellam subministratur. sunt et plures inibi nudae puella depictae. Ex quibus dubito quin magna devotione tangatur.“ – Vgl. zu dieser Badeanlage auch Bruno Contardi, Henrik Lilius (Hgg.): *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant’Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*. Rom 1984, S. 68f.

und Künstlern im vatikanischen Belvedere, wo Bandinelli in diesen Jahren den Laokoon in Marmor kopierte (Abb. 7).<sup>34</sup>



Abb. 7: Agostino Musi, gen. Veneziano: *Academia di Bacchio Brandin* (1531), Kupferstich, (278 x 304 mm), Berlin, Kupferstichkabinett SMB, in: Hein-Th. Schulze-Altappenberg, Michael Thimann (Hgg.), *Disegno: der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*. München 2007, Kat. 24, S. 107.

Wir sehen einen Kreis von jüngeren und älteren Männern im Kerzenlicht mit antiken Statuetten beschäftigt. Die meisten zeichnen eine auf dem Tisch stehende Männerfigur ab – allein ein Bärtiger rechts hält und betastet die Statuette einer nackten Frau, beschäftigt sich nur theoretisch-ästhetisch mit ihr offenbar als anschaulichem

<sup>34</sup> Ulrich Pfisterer: Agostino Musi, genannt Veneziano, Akademie-Zeichnen bei Kerzenlicht; Enea Vico, Akademie des Baccio Bandinelli, in: Hein-Th. Schulze Altappenberg, Michael Thimann (Hgg.), *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*. Berlin, München 2007, S. 106–113 (Kat. 24f.).

Ausweis seiner ‚Kunstliebhaberei‘ – die erotische Handlung hilft, seinen Gemütszustand zu verbildlichen. Baccio Bandinelli selbst bemühte in seinem *Libro del disegno* ganz ähnlich den Vergleich zwischen der körperlichen Lust der Liebeskunst und dem intellektuellen Vergnügen, wie sie das Zeichnen hervorruft: „Dicie Ovidio che si sforzava scerre el più bello per piacer alla sua amata; così debbe far il disegnatore: per diletta-re e piacer a ttuti gli huomini ha cercare la gratia di tutte le sue hoperatione, [...]“<sup>35</sup> Daneben finden sich zahllose Beispiele für das Umarmen, Küssen, Streicheln, mit Tränen Benetzen von Darstellungen der geliebten Person – allein diese sind zunächst wohl weniger kunsttheoretisch zu deuten, als dass sie die Wirkmacht solcher Bilder und die psychologische Disposition des Menschen für solche Substitute illustrieren.<sup>36</sup> Unter umgekehrten Vorzeichen schließlich lässt sich hier ein anonymes Frauenbildnis der Berliner Gemäldegalerie von um 1485/90 anfügen, das seine Betrachter durch eine Inschrift auf dem Rahmen gleich selbst vor jeder die ästhetische Grenze überschreitenden Attraktion warnt: „Noli me tangere!“<sup>37</sup>

### 1.3

Vielleicht die offensichtlichste Resonanz dieser und ähnlicher Vorstellungen in der Kunstliteratur und Kunsttheorie war jedoch das Aufkommen von Idee und Begriff des *amatore dell'Arte / amator Artis* im Italien des frühen Quattrocento – in den anderen europäischen Sprachen finden sich dann spätestens im 16. Jahrhundert Entsprechungen: *amateur, liefhebber, Kunstliebhaber, lover*.<sup>38</sup> Auch wenn das unmittelbare Vorbild für die Neuprägung wohl vor allem die ‚Liebhaber des Wissens und der Weisheit‘ waren, d.h. die Philosophen, so deutet doch gleich eines der ersten Quellenzeugnisse für die Verwendung des Terminus, Cennino Cenninis wohl erst um 1420/25 in der uns überlieferten Version verfasstes *Libro dell'Arte*, das große Spektrum der Vorstellung an: von der angeborenen Neigung zur Kunst und liebenden Hingabe auf Seiten der Maler über die daraus entstehenden, herausragend-anziehenden Werke bis hin zur liebend-begehrlichen Reaktion der Kunstbetrachter und -sammler darauf. Drei Stellen des *Libro* sind hier relevant: Im zweiten Kapitel wird vermerkt, dass vor allem diejenigen vollkommene Maler würden, die sich aus „naturgegebener Liebe“ zu dieser Profession hingezogen fühlten und daher auch aus „Liebe zum Gehorsam“ ihrem zukünftigen Meister folgten.<sup>39</sup> Im folgenden dritten Kapitel werden direkt die „amadori di questa virtù“

35 Louis Waldman: Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources. Philadelphia 2004, S. 901. – Eine deutsche Übersetzung in Giorgio Vasari: Das Leben des Giulio Romano, hg. v. Matteo Burioni. Berlin 2005, S. 9 und S. 53, Anm. 6.

36 Vgl. etwa Beate Söntgen, Geraldine Spiekermann (Hgg.): Tränen. München 2008.

37 Auch wenn diese Inschrift nachträglich sein sollte, belegt sie doch die hier interessierenden Zusammenhänge; zugeschrieben ist das Bildnis dem Meister von Santo Spirito, vgl. Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, bearb. von Henning Bock et al.. Berlin 1996, S. 82 (Kat. Nr. 80) und Abb. 2165.

38 Zum Folgenden ausführlich Ulrich Pfisterer: Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers, in: Hubert Locher, Peter Schneemann (Hgg.), Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im ‚Bild-Diskurs‘. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag. Berlin 2008, S. 95–117.

39 Cennino Cennini: Il libro dell'arte, hg. v. Fabio Frezzato. Vicenza 2003, S. 63 (Kap. 2): „Non senza cagione d'animo gentile alcuni si muovono di venire a questa arte, piacendoli per amore naturale. [...] e per questo dilettersi, seguitano a volere trovare maestro e con questo si dispongono con amore d'ubbidienza, stando in servitù per venire a perfezion di ciò.“

angesprochen: „Adunque, voi che con animo gentile sete amadori di questa virtù e principalmente dall'arte venite, adornatevi prima di questo vestimento: cioè amore, timore, ubbidienza e perseveranza.“<sup>40</sup> Schließlich heißt es im 122. Kapitel zur Rezeption: „E così ti rimarrà un disegno vago, che farai innamorare ogni uomo de' fatti tuoi.“<sup>41</sup> Als Ausweis für die große Konjunktur von Konzept und Begriff im 16. und 17. Jahrhundert müssen hier einige wenige Hinweise genügen: 1520 wird Jan Scorel sein erstes großes Werk explizit und wohl als erster überhaupt mit dem Zusatz „pictorie artis amator“ signieren.<sup>42</sup> Nicolas Poussin scheint eine ähnliche Idee auf seinem Selbstbildnis von 1650 für den Freund Chantelou zu verbildlichen: Im Hintergrund ist auf einer der am Boden stehenden Leinwände eine Frauenfigur zu erkennen, die offenbar eine andere, vom Bildrand zum größten Teil abgeschnittene Person umarmt. Diese Frauenfigur nun mit ihrem Diadem, auf dem als Attribut ein Auge prangt, lässt sich als der intellektuelle Teil des Sehens (*Perspective*) und insgesamt als Malerei-Personifikation verstehen. Vor allem auch Poussins Briefe an Chantelou im Zusammenhang mit diesem Gemälde legen nahe, dass die singuläre Szene den Freund als ‚Kunstliebhaber‘ auszeichnen soll, der Poussins intellektuelle Malerei versteht und schätzt, und dass diese Liebe sich zugleich auf das Verhältnis von Maler und Sammlerfreund erstreckt – das Selbstbildnis also auch als Freundschaftsmonument für Chantelou fungierte.<sup>43</sup> Auf institutioneller Ebene akzeptierte die Antwerpener St. Lukas-Gilde seit 1602 ‚Kunstliebhaber‘ in ihren Reihen, die dort 1662 gegründete Akademie ließ dann ebenfalls *liefhebbers der schilderyen* zu. Nach diesem Vorbild wurde 1663 der erste *honoraire amateur* in die Pariser Académie Royale de Peinture et de la Sculpture aufgenommen und unter diesem Titel den Kunstliebhabern eine offizielle Stellung neben den praktizierenden Künstlern in dieser für den gesamten europäischen Kunstbetrieb entscheidenden Institution zugewiesen.<sup>44</sup>

Einen letzten kunsttheoretischen Höhepunkt stellten dann 1747 und 1748 an eben dieser Institution zwei Vorträge des Comte de Caylus dar unter den Titeln: „De l'amour des Beaux-Arts et de l'extrême considération que les Grecs avaient pour ceux qui les cultivaient avec succès“ und „De l'Amateur“ – unmittelbar darauf sollten Denis Diderot und andere den Niedergang des Konzepts einläuten. Anstelle von ‚Liebe‘ soll-

40 Cennino Cennini: *Il libro dell'arte*, S. 64 (Kap. 3); eine deutsche Übersetzung in Cennino Cennini: *Das Buch von der Kunst*, hg. v. Albert Ilg. Wien 1871.

41 Cennino Cennini: *Il libro dell'arte*, S. 150 (Kap. 122).

42 Frangipani-Altar, Pfarrkirche von Obervellach, siehe Jan Scorel: *Ausst.-Kat. Utrecht. Utrecht 1955*, S. 25f. (Kat. 1).

43 Vgl. nur Oskar Bätschmann: *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*. München 1982, S. 39–52 mit allen grundlegenden Informationen; das Spektrum unterschiedlicher aktueller Positionen bei Ingo Herklotz: Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Porträtmalerei, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000), S. 243–268, hier insbesondere S. 254, und Matthias Winner: ‚L'amore di essa pittura‘ in Poussins Selbstbildnis von 1650, in: Hannah Baader et al. (Hgg.), *Ars et Scriptura*. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag. Berlin 2001, S. 181–197.

44 Zu Frankreich Louis A. Olivier: *Curieux, Amateurs and Connoisseurs: Laymen and the Fine Arts in the Ancien Regime*. Ph.D. diss. Johns Hopkins Univ. 1976; auch Krzysztof Pomian: *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise: XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris 1987, etwa S. 155–162, und Nathalie Heinrich: *Du Peintre à l'Artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris 1993, etwa S. 51–57; zu Antwerpen Julius Held: *Artis Pictoriae Amator: An Antwerp Art Patron and His Collection* (1957), in: ders., *Rubens and His Circle*. Princeton 1982, S. 35–64; Zirka Z. Filipczak: *Picturing Art in Antwerp 1550–1700*. Princeton 1987, S. 47–57.

ten in Zukunft Kennerschaft, wissenschaftliche Beschäftigung und ‚Freundschaft‘ das Verhältnis zu Kunst und Künstlern beschreiben.<sup>45</sup> Caylus jedenfalls entfaltet, wenn auch nicht ganz systematisch, nochmals das gesamte Bedeutungsspektrum von *amateur* und Kunst-Liebe:<sup>46</sup> 1.) Das Liebesverlangen kann sich auf den materiellen Besitz der Werke und auf die eigene Sammlung beziehen. 2.) Alle Liebhaberei resultiert dabei aus einem angeborenen „Geschmack“ und Impuls für Kunstwerke. 3.) Dies gilt für professionelle Künstler wie für die ‚Dilettanten‘, die ihre Einsicht und Liebe zur Kunst durch praktische Übungen (wohl vor allem im Zeichnen) vertiefen können. 4.) Alle diese Manifestationsformen sollten durch intellektuell-theoretische Erkenntnis und Erfahrung verbessert, gefestigt und überhöht werden, wobei diese höchste Form der Kunstliebe letztlich auch Moral und Lebensführung des *amateur* beeinflusst. Schließlich deutete sich 5.) für das (nach-)paragonale Verhältnis der Künste untereinander an, dass unter den Begriffen der Liebe und Liebhaberei deren schwesterlich-liebende Verbindung, aber auch ihre Unterschiede diskutiert werden konnten. Allerdings ergibt sich für Caylus insgesamt auch der Eindruck, dass zwar die Vorstellung von der ‚Liebe zu den Künsten‘ weiterhin zentral war, dass aber die Verbindung und Parallelisierung der kreativ-schöpferischen Prozesse der Kunstproduktion mit der biologisch-sexualisierten Prokreation weitgehend mit Stillschweigen übergangen wurde.<sup>47</sup> Hier scheint einer der Versuche greifbar, die zwei Konzepte von (einigermaßen abstrakt-geistiger) ‚Liebe‘ und (konkreter, körperlicher) ‚Fortpflanzung‘ wieder klarer zu trennen, die seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gerade in ihrer fließenden Verbindung die kunsttheoretischen Diskussionen bestimmt hatten.

## 2. (Pro-)Kreativität: Zeugung – Schwangerschaft – Geburt

„Derich wäre höchstselbst hier [anwesend], fügte man die Stimme hinzu. / Man zweifelte, ob diesen ein Maler oder der Erzeuger/Vater gemacht hat.“<sup>48</sup> Die lateinische Inschrift auf Hans Holbeins d.J. Bildnis des 23-jährigen Derich Born, entstanden 1533, lässt keinen Zweifel: Als höchstes Ziel der (Porträt-)Kunst<sup>49</sup> gilt der Eindruck täuschender Lebendigkeit, zu dem nur noch die Stimme fehlt. Das gemalte Bildnis würde dann das Original vollkommen substituieren können, die künstliche ‚Erzeugung‘ durch den Maler entspräche quasi der biologischen durch den Vater. Allein der Gedanke war

45 Beide Vorträge am leichtesten greifbar in: Comte de Caylus: *Vies d'Artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, hg. v. André Fontaine. Paris 1910, S. 119–129; dazu Jean Louis Jam: *Caylus, L'amateur crépusculaire*, in: ders. (Hg.), *Les divertissements utiles des amateurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Clermont-Ferrand 2000, S. 21–37; Joachim Rees: *Die Kultur des Amateurs: Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692–1765)*. Weimar 2005; Charlotte Guichard: *Les amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Seyssel 2008.

46 Comte de Caylus: *Vies d'Artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, S. 120: „La peinture a des amis de différentes espèces [...]“

47 Zu diesen Aspekten ansatzweise Inka Müllder-Bach: Eine ‚neue Logik für den Liebhaber‘. Herders Theorie der Plastik, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1994, S. 341–370 und Ulrich Pfisterer: *Zeugung der Idee*.

48 „DERICHVS SI VOCEM ADDAS IPSISSIMVS HIC SIT / HVNC DVBITES PICTOR FECERIT AN GENITOR / DER BORN ETATIS SVAE 23. ANNO 1533“. – Vgl. zur Deutung zuletzt Oskar Bättschmann: Hans Holbein d.J. München 2010, S. 59f.

49 Vgl. hierzu auch den Beitrag ‚Supplementäre Liebe‘ von Roland Galle im vorliegenden Band.

nicht neu, das lateinische Distichon schlicht abgeschrieben: Denn schon vor 1522 hatte Caspar Ursinus Velius sein heute verschollenes Konterfei von der Hand Dürers mit genau den gleichen Worten gerühmt: „Ursinus wäre höchstselbst hier [anwesend], fügte man die Stimme hinzu / Man zweifelte, ob diesen ein Maler oder der Erzeuger/Vater gemacht hat.“<sup>50</sup>

Zunächst könnte man vermuten, diese und ähnliche Formulierungen seien als Sonderfälle und in letzter Steigerung aus dem Bestreben nach scheinbar ‚lebendigen‘ Bildwerken hervorgegangen, bei denen die bereits aus der Antike übernommenen Topoi vom Atmen, Sprechen und Bewegen zur letzten Steigerung geführt wurden, eben dem Zweifel, ob sie nicht gezeugt worden seien. Andere Aussagen – darunter wiederum Inschriften auf Gemälden selbst – zeigen freilich, dass die Parallelisierung von Kreativität und Kunstwerk mit Prokreativität und Nachkommenschaft konsequent und noch viel weiter getrieben wurde. Kunst-Liebe blieb nicht beim geistig-imaginativen Begehren, sondern wurde als quasi körperlicher Liebes-Akt weitergedacht.

Besonders eindrücklich erscheint der Gedanke auf zweien der zahlreichen nackten Veneres formuliert (Abb. 8), die als eine Art ‚Markenzeichen‘ des sächsischen Hofmalers Lucas Cranach verstanden werden dürfen. Die Gemälde-Serie, die in vielfacher Variation die nackte Liebesgöttin – häufig in Begleitung ihres Sohnes Amor-Cupido – vor dunklem Hintergrund zeigt, verband offenbar besonders erfolgreich erotisches Wunschbild, gelehrte Anspielungen und moralische Mahnung. Aber allein bei den zwei genannten Exemplaren (heute in Hannover bzw. Princeton) besagt die gleichlautende lateinische Inschrift: „Berichtet wird, daß Venus einstmals aus dem Schaum des Ozeans geboren wurde. / Nun lebe ich wiedergeboren aus deinem Schaum, Lucas.“<sup>51</sup> Keinem Betrachter konnte der Witz dieser Aussage entgehen: Saturn hatte die abgeschlagenen Geschlechtsteile seines Vaters Uranos ins Meer geworfen, das ausströmende Sperma zeugte zusammen mit dem Meer Venus als ‚Schaumgeborene‘.<sup>52</sup> Die Wiedergeburt der Göttin aus dem „Schaum des Lucas“ meint daher kaum nur die Visualisierung durch den ‚Schaum seiner Maler-Farben‘ (und jedenfalls nicht die ‚Zufallsbil-

50 Dürer: Schriftlicher Nachlaß, hg. v. Hans Rupprich. Bd. 1. Berlin 1956, S. 296: „De imagine sua ab ipso Alberto picta. // Vrsinus si vocem addas ipsissimus hic sit: / Hunc dubites pictor fecerit, an genitor.“

51 „OCEANI QVONDAM SPVMIS VENVS ORTA FEREBAT / NVNC SPVMIS LVCA VI[V]O RENATA TVIS“ – Die Emendation der sinnlos erneuerten Inschrift „VINO“ in „VIVO“ von William S. Heckscher: *Petites perceptions. An Account of sortes Warburgianae*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 4 (1974), S. 101–132. Zur Deutung Robert A. Koch: *Venus and Amor* by Lucas Cranach the Elder, in: *Princeton University Art Museum. Record* 28 (1969), S. 54–57; Dieter Koeppelein, Tilman Falk: *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*. 2 Bde. Basel, Stuttgart 1974/76, S. 655; *Princeton University Art Museum: Handbook of the Collections*. New Haven, London 2007, S. 181; Elke A. Werner: *Die Schleier der Venus. Zu einer Metapher des Sehens bei Lucas Cranach d.Ä.*, in: Bodo Brinkmann (Hg.), *Cranach der Ältere*. Frankfurt/M. 2007, S. 99–109, hier: S. 104f.; das Exemplar in Hannover besprochen bei Berthold Hinz: *Lucas Cranach / Andrea del Brescianino: Venere tedesca vs. Venere italiana*, in: Anna Coliva, Bernard Aikema (Hgg.), *Cranach. L'altro rinascimento*. Mailand 2010, S. 87–97. Zum weiteren Kontext: Beate Fricke: *Schaumgeburten. Zur Topologie der Creatio ex nihilo bei Albrecht Dürer und ihrer Vorgeschichte*, in: Hannah Baader, Gerhard Wolf (Hgg.), *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*. Zürich, Berlin, S. 41–66.

52 Hesiod, *Theog.* 156–210.

der', wie sie laut Plinius der Schaum des geworfenen Malerschwamms des Protogenes erzeugte und die hier kaum Sinn ergeben würden). Vielmehr wird auf die kreative Potenz des Malers angespielt, die Farben auf der Leinwand zu einer neuen, vollkommenen Gestalt zu formen.



Abb. 8: Lucas Cranach der Ältere: *Venus und Amor* (1515–18),

Öl auf Leinwand auf Holz (172 x 90 cm), Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum,  
in: Berthold Hinz, Andrea del Brescianino, *Venere tedesca vs. Venere italiana*, in: Anna Coliva,  
Bernard Aikema (Hgg.), *Cranach. L'altro rinascimento*. Mailand 2010, Abb. 5, S. 93.

Dabei deutet sich auch an, dass es nicht nur um eine ingeniöse Wendung einer bekannten mythologischen Erzählung ging und nicht nur um die Metaphorik von der Zeugung des Werks. Die Formulierung scheint fundierte medizinische Kenntnisse aufzurufen, hatte doch bereits Galen das männliche Spermia als „eine Art Schaum entstanden

aus der besten Hitze des Körpers“ beschrieben.<sup>53</sup> Impliziert wäre dann nicht nur ein Qualitätsurteil (in etwa: ‚dies ist ein perfektes Gemälde, da aus der besten Hitze des Cranach entstanden‘); zugleich könnte durch die Parallele zu den Vorgängen biologischer Prokreativität eine wirkliche Theorie, nicht nur ein loses metaphorisches Simile künstlerischer Kreativität aufgerufen sein.

## 2.1

Die Rede vom ‚Zeugen‘ der Ideen und Werke, vom ‚Schwangergehen‘ mit ihnen, von ihrer letztendlichen ‚Geburt‘ und von den Werken als den ‚Geisteskindern‘ ist bereits in der Antike – prominent etwa bei Platon – für Literaten und Dichter geläufig und bleibt auch im Mittelalter präsent. Allein mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nehmen die Häufigkeit und die Intensität der Auseinandersetzung mit diesen Konzepten massiv zu – und sie werden nun auch konsequent auf Architektur, Malerei und Skulptur übertragen.<sup>54</sup>

Zumindest drei ‚Ideen-Felder‘ trugen zu dieser ‚Renaissance der Kunst-Liebe‘ bei, sie konnten dabei in ganz unterschiedlicher Weise herangezogen und amalgamiert werden: Mit dem späten 15. Jahrhundert gewannen die abstrakten Personifikationen der Künste – die Musen, aber auch *Pictura*, *Sculptura* und *Architectura* (diese Personifikationen hatten zuvor keine wichtige Rolle gespielt) – zunehmend körperlich-erotische Qualitäten. Und mit diesen Vertreterinnen einer Disziplin gingen die Künstler wie die Literaten nun ‚Liebesverhältnisse‘ ein, wobei Überlagerungen und Projektionen auf tatsächliche Modelle, Geliebte oder Ehefrauen nahe lagen.<sup>55</sup> Herausragende Künstler erschienen in der Folge als Ausnahme-Liebhaber, die sich entweder durch besondere Potenz auszeichneten, oder aber durch besonders tugendhafte Zurückhaltung.

In der antiken Naturkunde und Medizin – bei Aristoteles, Galen und anderen – war es üblich gewesen, die Vorgänge bei der Zeugung eines Kindes mit der Produktion eines Kunstwerks zu vergleichen. Die neuerliche Rezeption der antiken Schriften brachte auch diese Vergleiche besonders ins Bewusstsein. Antonio Maria Venusti fasst in seinem *Discorso generale* über die Zeugung und Geburt des Menschen, einem wenig

53 De usu partium corporis humani 2.640–643, zit. nach: Galen: On the Usefulness of the Parts of the Body, hg. und übers. v. Margaret Tallmadge May. Ithaca NY 1968.

54 Ernst R. Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Basel u.a. 1967, S. 141–144; vgl. weiter Denis Lee Plummer: Generative Poesis: The Book and Child Metaphor in Renaissance Poetry. PhD diss. University of Washington. Seattle 1975 und Christian Begemann: Gebären.

55 Ernst Kris, Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt/M. 1980 [1934]; Margot und Rudolf Wittkower: Künstler – Außenseiter der Gesellschaft. Stuttgart 1989 [engl. 1963], S. 166–196; Stephen J. Campbell: ‚Sic in amore furens‘. Painting as Poetic Theory in the Early Renaissance, in: I Tatti Studies 6 (1995), S. 145–168; Nicole Birnfeld: Der Künstler & seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15.–17. Jahrhunderts. Weimar 2009; zur Vorgeschichte und der Verbindung zu Dichtern: Wesley Trimpi: Muses of One Mind. The Literary Analysis of Experience and its Continuity. Princeton 1983 und Wolf-Dietrich Löhr: Lesezeichen. Francesco Petrarca und das Bild des Dichters bis zum Beginn der Frühen Neuzeit. Berlin 2010; für das 17. und 18. Jahrhundert etwa Eric J. Sluijter: Rembrandt and the Female Nude. Amsterdam 2006, v.a. S. 311–331, und Mary D. Sheriff: Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France. Chicago, London 2004.

später auch ins Deutsche übersetzten Kompendium von 1562, die Vergleiche besonders klar zusammen:

Quattro cose si considerano ne' figliuoli procreati; cioè la qualità, la quantità, la forma, e la materia: il seme dell'huomo concorre alla procreatione, come qualità, e forma, la quale è prima della materia [...] e'l sangue mestruo della donna concorre, come quantità, e materia, la quale è prima della forma [...] Ma con duo chiari essemi si dimostra, che'l marito, come qualità e forma; e la moglie come materia e quantità, concorra alla procreatione de' figliuoli. Il caglio (come ben dice Aristotele nel secondo libro della generatione de gli Animali) dà solo la forma e la qualità al formaggio; e'l latte concorre, come materia e quantità. a forma parimente una statua di legno, fa mestieri di tre cose, cioè, di artefice, di strumento, e di materia. Finita e formata che poi si ha la statua dall'artefice col mezzo dell'istromento, nè questo, nè quello vi ha più parte, o che fare; ma la statua di legno sola se ne rimane. Così avviene de' figliuoli; alle procreatione de' quali concorre l'huomo come artefice; e'l seme di lui, come forma; e'l mestruo, come materia.<sup>56</sup>

Wenn nun umgekehrt im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts erhöhter Erklärungsbedarf für die kreativen Prozesse bei Künstlern entstand, lag es offenbar nahe, den Vergleich mit der Prokreation auch in die andere Richtung anzuwenden. Denn Ausgangspunkt aller dieser Tätigkeiten ist immer der Kopf und dessen ‚Gedankenbilder‘ produzierende *vis imaginativa*<sup>57</sup> – entstehen doch der männliche Samen und die Vorstellungsbilder, nach denen man ein Werk formt, nach geläufiger Theorie beide im gleichen Gehirnventrikel und wirken also in Analogie zueinander.<sup>58</sup> Die Vorstellung wird im Italien des späten 15. Jahrhunderts sogar zum Sprichwort: Jeder Maler malt sich selbst.<sup>59</sup> Hier ist zum Ausdruck gebracht, dass die mentale Formkraft nicht nur das

56 Antonio M. Venusti: Discorso generale, intorno alle generatione, al nascimento de gli huomini. Venedig 1562, fol. 17r–18v, cap. XIII; sinngemäß: „Der Ehemann trägt als Formkraft und Qualität, die Frau als Materie und Quantität zur Kindererzeugung bei [...] gerade so, wie zur Erschaffung einer Statue drei Dinge notwendig sind: der Künstler, die Werkzeuge und die Materie. Denn nach der Fertigstellung durch Künstler und Werkzeug bleibt allein die materielle Statue übrig, die beiden [einwirkenden Prinzipien] aber haben [vordergründig] nichts mehr damit zu tun. Entsprechendes geschieht bei den Kindern, zu deren Zeugung der [heiß-trockene] Mann als Künstler und der Same als Formkraft einwirken und das [feucht-kalte] Menstruationsblut der Frau als [bleibende] Materie.“

57 Vgl. hierzu auch den Beitrag ‚Die Vorstellung des Eros‘ von Rudolf Behrens im vorliegenden Band.

58 Zum Vergleich von Samen und in ihm enthaltenem Schöpfungspotential mit einem Künstler und dessen kreativem Potential siehe bereits Platon, Symp. 208E–209A; Aristoteles, Phys. 194 b 24 u.ö.; Galen: On the Natural Faculties, hg. v. Arthur J. Brock. Cambridge, London 1979, S. 129–133 (2, 3). – Zur philosophischen, medizinhistorischen und kunsttheoretischen Ideengeschichte siehe vorläufig Robert J. Bauer: A Phenomenon of Epistemology in the Renaissance, in: Journal of the History of Ideas 31 (1970), S. 281–288; Valeria Finucci, Kevin Brownlee (Hgg.): Generation and Degeneration. Tropes of Reproduction in Literature and History from Antiquity to Early Modern Europe. Durham, London 2001; Albrecht Koschorke: Inseminationen. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigung, in: Christian Begemann, David E. Wellbery, Kunst – Zeugung – Geburt, S. 89–110.

59 Martin Kemp: ‚Ogni dipintore dipinge se‘: A neoplatonic Echo in Leonardo’s Art Theory, in: Cecil H. Clough (Hg.), Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller. Manchester 1976, S. 311–323; Frank Zöllner: ‚Ogni Pittore Dipinge Sé‘. Leonardo da Vinci

eigene Aussehen bestimmt und durch das im Gehirn entstehende Sperma dann den Nachkommen vermittelt wird, sondern zugleich die Bildung der Vorstellungsinhalte beeinflusst, so dass eben auch die Bildwerke die Form ihres Produzenten spiegeln, es sei denn, dieser unternimmt besondere Anstrengungen. Ein kunsttheoretisches Programmbild mit *Pictura* (oder der Muse der Malerei) und Apollo am Ende einer ‚pornographischen‘ Stichserie mit Götterliebschaften von der Hand des Giulio Bonasone (Mitte des 16. Jahrhunderts) illustriert diese Vorstellung vielleicht am explizitesten.<sup>60</sup>

Das metaphorische Potential gerade dieses Vorstellungsfeldes wurde im Übrigen noch wesentlich feinteiliger entwickelt: So hatte etwa Cicero konstatiert, dass die drei Begriffe für Penis, Feder und Pinsel (*penis, penna, pennellus*) dieselbe etymologische Wurzel hätten und also in engster Verbindung stünden.<sup>61</sup> In diesem Sinne wird etwa Pietro Aretino 1534 in den *Sei giornate* den Geschlechtsverkehr umschreiben als „den Pinsel ins Farbtöpfchen tauchen“.<sup>62</sup> Entsprechend rühmt Bronzino in seinem *Capitolo del pennello* eben diesen (männlichen) „Pinsel“, der alle Lebewesen „nach der Natur erschaffe“.<sup>63</sup> Die Analogisierung geht aber noch weiter: Besonders ausführlich vergleicht Leone Ebreo in den 1502 vollendeten, aber erst 1535 erschienenen *Dialoghi d'Amore* die Form, Größe usw. der Zunge als dem Werkzeug der Sprache mit dem Phallus und folgert: „La verga è proporzionata a la lingua, in modo di posizione e in figura e in stendimento e recoglimento; ed è posta in mezzo di tutti, e in opera che, sí come movendosi la verga genera generazione corporale, la lingua la genera spirituale con la locuzione disciplinale, e fa figliuoli spirituali come la verga corporali.“<sup>64</sup>

Das dritte Ideen-Feld geht von Platon aus und wurde insbesondere von Ficino in dessen Aus- und Weiterdeutung von Platons Schriften entwickelt. Nach dieser Vorstellung stand dem Menschen nur eine begrenzte Menge an Kräften zur Verfügung. Wur-

and ‚Automimesis‘, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Weinheim 1992, S. 137–160.

60 Eine ausführliche Deutung in Ulrich Pfisterer: *Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes*. ‚Sexualisierte Theorien‘ zur Werkgenese in der Frühen Neuzeit, in: ders., Anja Zimmermann (Hgg.), *Animationen/Transgressionen*, S. 41–72.

61 Cicero, *Ad fam.*, 9, 22, 2: „*Caudam antiqui penem vocabant: ex quo est propter similitudinem penicillus.*“ Vgl. dazu Elizabeth Cropper, Charles Dempsey: *Friendship and the Love of Painting*. Princeton 1996, S. 241–249, Daniel Arasse: ‚Petit pinceau deviendra grand‘: Parmigianino et la scène de Vulcain, in: ders., *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*. Paris 1997, S. 93–105, und François Quiviger: *The Brush in Poetry and Practice*. Agnolo Bronzino's *Capitolo del pennello* in Context, in: Thomas Frangenberg (Hg.), *Poetry on Art. Renaissance to Romanticism*. Donington 2003, S. 101–113.

62 Pietro Aretino: *Sei Giornate* (1534/6), hg. v. Giovanni Aquilecchia. Bari 1969, S. 20: „posto il suo pennello nello scudellino del colore, umiliato prima con lo sputa, lo faceva torcere nella guisa che si torceno le donne per le doglie del parto o per il mal della madre.“

63 „Con che si fanno i re, gl'imperadori, / le monache, gli abati, asini e buoi? / Con questo sol [il pennello] intinto ne' colori. [...] E non è uom o donna si bestiale / che non cerchi d'aver delle sue cose [del pennello] / e di farsi ritrarre al naturale.“ Zitiert nach: Jean Toscan: *Le Carnaval du Langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles)*. 4 Bde. Paris, Lille 1981, hier: Bd. 2, S. 851–857; zu Sexualmetaphern des Pinsels, Malens, Zeichnens und der Farben: François Quiviger: *The Brush in Poetry and Practice*.

64 Leone Ebreo: *Dialoghi d'amore*, hg. v. Santino Caramella. Bari 1929, S. 84. Diese Stelle auch bei Maria Ruvoldt: *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration*, S. 74.

den diese für Liebesakte verschwendet, fehlten sie der geistigen Produktion – wer dagegen ein keusches Leben führte, dem standen alle geistigen Kräfte zur Verfügung. Die von Schönheit und Liebe erzeugte Anziehungskraft galt es also nicht körperlich auszuüben, sondern in geistige Tätigkeit umzulenken – zu ‚sublimieren‘.<sup>65</sup> Auch für diese Vorstellung existieren möglicherweise Verbildlichungen, so ein Gemälde des Cesare Dandini aus den 1630er Jahren, das den Verführungsversuch eines Künstlers durch eine Frau zeigt, die der junge Mann aber zurückweist, um sich ganz der Kunst widmen zu können.<sup>66</sup>

## 2.2

Fragen der Potenz und Sublimierung wurden im 16. Jahrhundert jedenfalls im Zusammenhang mit allen großen Künstlern diskutiert – und dienten bereits Giorgio Vasari in seinen *Vite* (1550; 21568) als feste Kategorie:<sup>67</sup> Raffael konnte, so der Mythos, überhaupt nur noch in Anwesenheit seiner Geliebten arbeiten, ansonsten verließ ihn die Inspiration und der Pinsel fiel ihm aus der Hand. Sein maßloses Liebesverlangen war letztlich auch Schuld an seinem frühen Tod; im Laufe der folgenden Jahrhunderte wurde Vasaris humoralpathologische Andeutung dahingehend weiterentwickelt, dass Raffael während des Liebesaktes mit seiner geliebten ‚Fornarina‘ verschieden war – der Frühbegabte hatte seine körperlichen wie künstlerischen Energien exzessiv verbraucht (Abb. 9).<sup>68</sup> Ganz anders dagegen der in seinen Kräften ‚herkulische‘ Benvenuto Cellini, der sich in seiner unvollendeten Autobiographie (*Vita*, 1558–1566) rühmen konnte, sein weibliches Aktmodell nicht nur zur vollkommenen Bronzeskulptur einer Nymphe für Fontainebleau umgesetzt, sondern mit diesem Modell gleichzeitig auch noch ein Kind gezeugt zu haben.<sup>69</sup> In Giulio Cesare Giglis allegorischem Triumphzug der Malerei (*La Pittura trionfante*, 1615) treten dann alle Maler als unterschiedlich begünstigte Liebhaber der

- 65 Bislang gibt es keine Geschichte der künstlerischen Sublimierung(skonzepte); siehe vorläufig etwa Noel L. Brann: *The Debate over the Origin of Genius during the Renaissance*. Leiden u.a. 2002; und Frank Zöllner: Paul Klee, Friedrich Nietzsche und die androzentrische Konstruktion asketischen Schöpferturns, in: Henry Keazor (Hg.), *Psychische Energien bildender Kunst*. Köln 2002, S. 217–256.
- 66 Sandro Bellesi: Cesare Dandini. Turin 1996, S. 119f. (Kat. 63). Vgl. als ikonographischen Vorläufer die Darstellung Giambattista Zellottis von um 1556/57, die einen jungen Mann zwischen den weiblichen Personifikationen von *Studio* und *Sensualità* zeigt, dazu Katia Brugnolo Meloncelli: Battista Zellotti. Mailand 1992, S. 87f. (Kat. 5f.).
- 67 Dazu die Arbeiten von Paul Barolsky, etwa: *Giottos Vater. Vasaris Familiengeschichten*. Berlin 1996 [engl. 1992]; und Frédérique Verrier: *Frammenti di un discorso sugli amori degli artisti nella prima edizione delle Vite*, in: *Letteratura & Arte* 1 (2003), S. 103–115.
- 68 Vgl. Lorenza Mochi Onori (Hg.): *La Fornarina di Raffaello*. Genf u.a. 2002. – Zur späteren literarischen Rezeption etwa Christian Begemann: *Frauen – Bilder. Kunst, Kunstproduktion und Weiblichkeit in Achim von Arnims Raphael und seine Nachbarinnen*, in: Gerhard Neumann, Günter Oesterle (Hgg.), *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg 1999, S. 391–410; und François-René Martin: *La mort jalouse. Notes sur les mythes érotiques dans les vies de Raphaël*, in: *Histoire de l'Art* 66 (2010), S. 39–48; zur Abbildung siehe Udolpho van de Sandt: *Fulchran-Jean Harriet*, in: *Revue de l'Art* 159 (2008), S. 21–34, hier: S. 28.
- 69 Vgl. etwa Margaret A. Gallucci: *Benvenuto Cellini. Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity in Renaissance Italy*. New York, Houndmills 2003, S. 8 und S. 40f.

Dame Malerei auf.<sup>70</sup> Für Tizian, bei dem seine häufig erotischen Bildthemen zu beweisen schienen, dass auch er selbst den Sinnen besonders ergeben und ein Ausnahme-Liebhaber sein müsse, beschreibt 1576 Antonio Persio ausführlich den schöpferischen Akt als Liebesakt: „wenn der große Tizian, Vater der Farbgebung, [...] eine Figur zeichnen oder malen wollte und er dafür ein weibliches oder männliches Modell ansah, dann ergriff dieser Anblick derart sein Sehen und sein Geist versenkte sich derart in das Modell, dass er nichts anders mehr wahrzunehmen und den Umstehenden geradezu entrückt zu sein schien. [...] So passiert es nach allgemeinem Dafürhalten auch der Frau und dem Mann, die sich der gemeinsamen Liebesvereinigung hingeben.“<sup>71</sup>



Abb. 9: Fulchran-Jean Harriet: *Raffaels Liebestod in den Armen der Fornarina* (1800), Kreide, Aquarelle und Gouache (Detail), New York, Sammlung Wheelock Whitney III, in: Udolphe van de Sandt, Fulchron-Jean Harriet, in: *Revue de l'Art* 159 (2008), S. 29.

70 Giulio Cesare Gigli: *La Pittura trionfante*, hg. v. Barbara Agosti und Silvia Ginzburg. Porretta Terme 1996.

71 Antonio Persio: *Trattato dell'ingegno dell'huomo*, hg. v. Luciano Artese. Pisa, Rom 1999, S. 69f.: „[il] gran Titiano padre del colorire, il quale secondo ho udito di sua bocca, et di quegli che sono ritrovati presenti a' suoi lavori, quando volea disegnare o colorir alcuna figura, tenendo avanti una donna o un huomo naturale, cotal oggetto così movea la vista corporale di lui, et il suo spirito così penetrava nell'oggetto di chi ritirava, che facendo vista di non sentire altra cosa, che quella, veniva a parere a' circostanti d'esser andato in ispirito, dalla quale astrattione si cagionava che egli nell'opra sua riuscisse poco men che un'altra natura, tanto bene esprimendo la carnatura et fattezze d'essa. Così dunque avenir si estimerà della donna et dell'huomo che s'amano infra di loro [...]“

Vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, warum Anthonis van Dyck für seine *Iconographie* der berühmtesten Männer Europas ausgerechnet und allein den greisen Tizian mit einer schwangeren Geliebten darstellte (eine nach unserem Wissen frei erfundene Episode): Tizians unerschöpfliche künstlerische Potenz bis ins höchste Alter ließ sich durch diese körperliche Zeugungsfähigkeit am sinnfälligsten ausdrücken (Abb. 10).<sup>72</sup> Allerdings konnte nun auch die körperliche Liebeskraft der Jugend ein polemisches Argument für Frühbegabung und gegen Alterswerke werden. Vielleicht am ausführlichsten entwickelte den Gedanken der bereits mit Anfang Dreißig verstorbene Girolamo Fontanella im Vorwort zum zweiten Buch seiner *Ode* (Bologna 1633; 2. erw. Aufl. Neapel 1638): Die Musen würden die Gesellschaft alter Männer verabscheuen, vielmehr wie verliebte Mädchen die Kurzweil mit Jünglingen genießen. Dem schnellen Lauf der Daphne könnten die Greise gar nicht mehr folgen; auch trage dann der alte Baum kaum noch Früchte. Wer jedenfalls eine große Menge ‚Gedankenblitze‘ vorzuweisen habe, dem müsse auch die Lebensenergie kraftvoll durch die Adern rinnen. Dagegen erstarre der göttliche *furor poeticus* mit dem Alter.<sup>73</sup> Neben diesen Liebes-Helden behaupteten sich freilich immer auch diejenigen Ausnahme-Künstler, die aller körperlichen Liebe zugunsten der geistigen entsagten – und dies eben nicht nur aus religiösen Gründen, sondern um alle Energien auf die geliebte Kunst zu konzentrieren. Vasari berichtet dazu Anekdoten über Paolo Uccello und insbesondere Michelangelo – wobei es dem platonischen Konzept sublimierter Liebe im Übrigen ganz besonders gut entsprach, dass die (wenigen) tatsächlichen Liebesbeziehungen Michelangelos homoerotischer Natur waren.<sup>74</sup> Francisco de Hollanda schließlich überliefert in seinen 1538 in Rom mit Michelangelo, Vittoria Colonna und anderen geführten, nachträglich 1548 in Portugal niedergeschriebenen Gesprächen über Malerei zumindest eine Ahnung, wie im Michelangelo-Kreis wohl tatsächlich mit diesen Ideen geistreich gespielt worden

72 Carl Depauw, Ger Luijten: *Antoon van Dyck en de prentkunst*. Antwerpen, Amsterdam 1999, S. 240–248 (Kat. 32); zur Deutung Ulrich Pfisterer: *Alternde Künstler als Liebhaber – Inspiration, (Pro-)Kreativität und Verfall: Anthonis van Dyck, Tizian und die Tradition der Renaissance*, [im Druck]; ergänzend zur dort genannten Literatur Yoko Suzuki: *Studien zu Künstlerporträts der Maler und Bildhauer in der venetischen und venezianischen Kunst der Renaissance von Andrea Mantegna bis Palma il Giovane*. Münster 1996, S. 189–192 und Karin Gludovatz: *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*. Paderborn u.a. 2011.

73 Girolamo Fontanella: *Ode*, hg. v. R. Contarino. San Mauro Torinese 1994, S. 109–111; das Vorwort beginnt mit einem Verweis auf den Maler Apelles, der sich hinter seinen Gemälden versteckte, um die Kritik daran zu hören. Dann geht Fontanella auf den Vorwurf ein, seine Oden zu früh und schnell publiziert zu haben: „[...] Le Muse, che sono figliuole della Memoria, abboriscono d’accompagnarsi coi vecchi, che sono padri della smemoraggine. [...] Le Vergini di Parnaso, come inamorate donzelle, più volentieri gradiscono la vaghezza de’ giovani, che la severità degli attempati. Il vecchio, ch’è tardo nel moto e malagevole nel passo, non può giungere frettoloso quella Dafne, che fuggendo dagli occhi d’Apollo e trasformandosi in alloro, fu simbolo della gloria fuggitiva. Non è carico di molte frutta quell’albero, ch’è carrico di molti anni. I furori poetici perdono la forza della divinità in un animo agghiacciato di senettù. Nella vecchiezza dell’inverno tengono silenzio gli uccelli; e nella primavera della gioventù cantano più soavemente i poeti. [...] Mostra copia di spiriti ne’ concetti, chi raccoglie copia di spiriti nelle vene. E più purgato torna il suono delle sue rime, chi più purificati conserva gli organi del cervello [...]“

74 Vgl. hierzu den Beitrag ‚Gleichgeschlechtliche Liebe | Sodomie‘ von Thomas Klinkert im vorliegenden Band.

war: Als sich Francisco ziert, in Anwesenheit des „Gatten der Malerei“ Michelangelo als „Liebender“ über diese zu sprechen, dann aber doch eine lange Eloge hält, lobt ihn die Marchesa Colonna mit den Worten, dass Michelangelo nun seine noch größere Liebe beweisen müsse, ansonsten würde die Malerei möglicherweise von ihm geschieden und Francisco zugesprochen. Michelangelo reagiert durch ostentative Selbstbescheidung und zugleich ironischer Brechung der Metaphorik, indem er sich selbst offenbar aufgrund seines Alters die Kräfte und Potenz abspricht, diese Liebschaft würdig aufrecht zu halten: „Porque elle sabe, senhora, que o eu já tenho feito, e lh'a tenho toda largado já a elle, por me não achar com as forças que pedem tamanhos amores, tem elle dito o que tem dito, como de cousa sua.“<sup>75</sup>



Abb. 10: Anthonis van Dyck: *Tizian und seine Geliebte* (um 1635),  
Radierung und Kupferstich (30,3 x 23,2 cm), Amsterdam, Rijksmuseum,  
in: Carl Depauw, Ger Luijten, Antoon van Dyck en de prentkunst.  
Antwerpen, Amsterdam 1999, Abb. 32e, S. 245.

<sup>75</sup> Francisco de Hollanda: Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538, hg. v. Joaquim de Vasconcellos. Wien 1899, S. 70f. und S. 76–79: „Er [Francisco] weiß es, Herrin, dass solches [dass sich die Malerei einen anderen Geliebten nimmt] bereits geschehen ist und dass ich sie ihm gänzlich abgetreten habe, weil ich nicht Kraft genug besitze, um eine solche Liebschaft aufrechtzuerhalten; und eben deshalb hat er in dem, was er uns vorgetragen hat, von ihr gesprochen, als gehöre sie ihm [bereits].“

## 2.3

‚Gender Trouble‘ entstand freilich nicht nur durch die Alternative von Hetero- oder Homoerotik. Die vielleicht fundamentalste Herausforderung stellte die zunehmende Gruppe von Künstlerinnen dar, die sich selbstbewusst in den Kanon männlicher Kunst- und Künstlergeschichte einzuschreiben versuchten: voran Sofonisba Anguissola, Propertzia de' Rossi und Lavinia Fontana. Für sie funktionierte das Liebes-, Inspirations- und Produktionsmodell eben schon auf biologischer Ebene nicht wie für ihre männlichen Kollegen – ein Problem, das sich zeitgleich auch für die Petrarkistinnen stellte.<sup>76</sup> Vasari nutzte genau diese Problematik, um Sofonisba Anguissolas malerische Leistungen insgesamt zu relativieren: Da es ihr als Frau naturgegeben sei zu gebären, könnten auch ihre malerischen Hervorbringungen und ihre überzeugende Naturnachahmung nicht so hoch bewertet werden wie vergleichbare Leistungen ihrer männlichen Kollegen, die dies allein durch intellektuelle Anstrengung und ‚geistige Geburt‘ hervorbrächten.<sup>77</sup>

Umso bemerkenswerter scheint, dass Künstler für sich auch weibliche Rollenmodelle wählen konnten: Frühestes Beispiel dafür dürfte der Architekturtraktat des Antonio Averlino, genannt Filarete, aus den frühen 1450er Jahren sein. Der Auftraggeber zeugt hier in männlicher Rolle die Idee zusammen mit dem als weiblich gedachten Architekten, der den ‚Impuls‘ neun Monate lang austrägt und entwickelt. Nach der Geburt des endgültigen Planes ist es dann beider Aufgabe, die gemeinsamen ‚Gebäude-Kinder‘ groß zu ziehen, sprich zu realisieren.<sup>78</sup> Ein weiteres prominentes Beispiel ist die Imprese Tizians, die eine Bärin zeigt, die ihre unförmigen Jungen nach der Geburt in Form leckt – ein antiker Topos der Naturkunde. Die Beischrift der Imprese: „Natura potentior Ars“ verweist auf das notwendige Zusammenwirken von Natur und Kunst – wie genau der Text zu verstehen ist, wurde in den letzten Jahren intensiv diskutiert und soll hier nicht nochmals wiederholt werden.<sup>79</sup> Es ist jedenfalls ein solcher Ideen-Hintergrund, der es Pietro Aretino erlaubt, seine überquellende Textflut genialischer Ideen dadurch zu rechtfertigen, dass seine schnell verfassten Briefe wie Zeichnungen ohne sorgfältige Ausarbeitung in Farbe seien, die die gesamte Leistung des Entwurfs, nicht aber die Ausführung zeigen; sein Ingenium gebäre sozusagen Werke als Frühgeburten, noch bevor der Verstand damit ausreichend schwanger gegangen sei.<sup>80</sup>

76 Vgl. nur Ulrike Schneider: Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa. Stuttgart 2007.

77 Mit unterschiedlichen Deutungen Fredrika H. Jacobs: Woman's Capacity to Create. The unusual Case of Sofonisba Anguissola, in: Renaissance Quarterly 47 (1994), S. 74–101; dies.: Defining the Renaissance *Virtuosa*. Women Artists and the Language of Art History and Criticism. Cambridge 1997; Maike Christadler: Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris *Vite* und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder. Berlin 2000.

78 Antonio Averlino gen. Filarete: Trattato di architettura, hg. v. Anna M. Finoli und Liliana Grassi. 2 Bde. Mailand 1972, Bd. 1, S. 40f.

79 Mary D. Garrard: „Art More Powerful than Nature“? Titian's Motto Reconsidered, in: Patricia Meilman (Hg.), The Cambridge Companion to Titian. Cambridge u.a. 2004, S. 241–261; Ulrich Pfisterer: Animal Art/Human Art: Imagined Borderlines in the Renaissance, in: Andreas Höfele, Stephan Laqué (Hgg.), The Renaissance and Its Anthropologies. Berlin 2011, S. 217–246.

80 Pietro Aretino: Lettere sull'arte, hg. v. Ettore Camesasca. 4 Bde. Mailand 1957–1960, Bd. 1, S. 106–108 (Nr. 66, angeblich vom 18. Dezember 1537). – Vgl. ähnlich zum Zusammenhang zwischen schneller

Idealerweise sicherten sich Künstler wie Literaten aber dadurch den Vorrang, dass sie für sich beide Geschlechterrollen in Anspruch nahmen und ihre Werke zu einer Art partenogenetischer oder hermaphroditischer Kopfgeburt erhoben: In männlicher Rolle zeugte der Künstler die Idee, trug sie dann in der „womb of his own“ aus,<sup>81</sup> will heißen, er bedachte und entwickelte sie so lange in seinem Geist, bis sie als konkretes Werk geboren und in die Welt entlassen werden konnte – voll gerüstet, wie Minerva dem Haupte Jupiters entsprungen war.

### 3. ‚Kindersegen‘ | ‚Kindersorgen‘

Normalerweise führt Prokreativität zu einem Familienleben mit Kindern – Tiepolos *Capricci* stellen ein solches wildes Familienleben vor Augen. Die zehn Radierungen der Serie entstanden wohl kurz vor 1735, sie wurden erstmals 1743 im Anhang zu einer Ausgabe von Chiaroscuro-Holzschnitten nach Parmigianino publiziert, 1785 erscheinen sie dann als eigenständige Serie unter dem Titel *Varj capriccj inventati, ed incisi dal celebre Gio. Battista Tiepolo*.<sup>82</sup> Die Blätter sind nicht nummeriert, wurden in den verschiedenen Exemplaren in unterschiedlicher Reihenfolge eingebunden und verfolgen auch inhaltlich kein erkennbar gemeinsames Thema oder ‚Argument‘, wie häufig bei der Gattung des Capriccio. Entsprechend schwierig erweist sich die Deutung, zumal hier auch noch die notorisch komplizierten zeitgenössischen Diskussionen über Magie und verwandte Wissensformen und Praktiken thematisiert scheinen. Daneben lässt sich auch auf das ebenfalls *per definitionem* nicht präzise fassbare, gattungskonstitutive Spiel visuell-allusiver Phantasien, auf Humor, Verunsicherungen, Paradoxien und Melancholien verweisen.

Davon unbenommen scheint vor dem hier entwickelten Liebes-Horizont das Blatt mit einer sitzenden Frau in einer bukolischen Landschaft, die im einen Arm ein Tamburin (?) mit der Signatur Tiepolos, im anderen ein schlafendes Satyrkind hält und hinter der ein Ziegenbock mit einem Stück Stoff über dem Rücken vorbei geht, eine Schlüsselstellung einzunehmen (Abb. 11). Der schlafende Satyrspross im Schoß, die entblößte Brust der Frau unmittelbar daneben, davor die Wasserflasche, die auf das Trinken verweist, alle diese Elemente legen nahe, dass es sich bei dem bocksbeinigen kleinen We-

---

(frühzeitiger) Geburt (des Werkes) und nur grober Skizze des Malers Aretino 1969, S. 146: „E perciò io mi sforzo di ritrarre le nature altrui con la vivacità che il mirabile Tiziano ritrae questo e quel volto; e perché i buoni pittori apprezzano molto un bel gruppo di figure abozzate, lascio stare le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole: [...] Eccovi i *Salmi*, eccovi la *Istoria di Cristo*, eccovi le *Comedie*, eccovi il *Dialogo*, eccovi i volumi divoti e allegri, secondo i subietti; e ho partorito ogni opera quasi in un di.“

81 Für die englischen Renaissance-Dichter siehe Katharine E. Maus: *A Womb of His Own: Male Renaissance Poets in the Female Body*, in: James G. Turner, *Sexuality and Gender in Early Modern Europe*, S. 266–288; für die Bildkünste: Maria Ruvoldt: *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration*, S. 65–89.

82 Vgl. Keith Christiansen: *The Capricci*, in: ders. (Hg.), *Giambattista Tiepolo 1696–1996*. New York, Mailand 1996, S. 348–357 (Kat. 59); Argumente für die frühe Datierung bei Jaco Rutgers: *The Dating of Tiepolo's Capricci and Scherzi*, in: *Print Quarterly* 23 (2006), S. 254–263; zu den bisherigen Deutungen und mit neuen Vorschlägen Antje Middeldorf Kosegarten: „... Sia dunque tua base principale la madre ignoranza ...“ Zu den ‚Capricci‘ und den ‚Scherzi di fantasia‘ von Giambattista Tiepolo, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 34 (2007), S. 251–308.

sen um das Kind der Frau handelt, das eben gestillt wurde und nun schläft. Da die Frau selbst menschliche Beine hat, kann dies eigentlich nur bedeuten, dass ihr Nachwuchs aus der Verbindung mit dem Ziegenbock (*capra* im Italienischen) hervorgegangen ist und wir eine Familie vor uns sehen. Dieser zoophile Bildwitz würde dann das Grundprinzip des *Capriccio* (und möglicherweise von Tiepolos Kunstverständnis insgesamt) aufrufen – die Verbindung der schönen Hochkunst (Frau) mit den ‚Bocksprüngen‘ der Phantasie, aus denen sich etymologisch der Begriff ‚*Capriccio*‘ herleitet: Als ‚Werkkind‘ ergibt dies das Mischwesen des kleinen Satyrs – dieses ganz wörtliche Verstehen des Begriffs und der zugrunde liegenden Metapher erzeugt eine parodistische Problematisierung der Tradition biologischer Kreativitätsvorstellungen. In der folgenden Serie der *Scherzi di Fantasia* (ca. 1743–1757; der Titel dieser *Capricci* erst posthum) scheint Tiepolo diese Provokation im Übrigen zurückgenommen zu haben: Hier zeigen zwei Blätter reine Satyrfamilien, bei denen Väter, Mütter und Kinder immer schon menschliche und tierische Gliedmaßen besitzen; ein Blatt führt unter anderem eine Frau mit je einem Menschen- und einem Satyr-Kind vor.<sup>83</sup> Knapp drei Jahrzehnte später könnte dann Jean-Honoré Fragonard in einer Serie von Radierungen zum Liebespiel von Frauen und Satyrn das Thema der Familie mit den (daraus hervorgegangenen?) unterschiedlichen, teils Menschen, teils Satyr-Kindern aufgegriffen haben.<sup>84</sup>

Neben dem wilden existieren aber auch Darstellungen vom idealen oder aber negativen Familienleben von Künstlern. Bezüglich Rembrandts Radierung *Le Petit Orfèvre* etwa wird bislang wenig überzeugend diskutiert, ob es sich um eine bis dato noch nie illustrierte Bibelszene (Richter 13, 16) handelt oder inwiefern zeitgenössische Erfahrungen mit großen Goldschmiedearbeiten eine Rolle spielen könnten (und die Darstellung also in Richtung ‚Genre‘ zu deuten wäre).<sup>85</sup> Wie immer dem sei, auch hier bietet sich viel eher eine kunsttheoretisch-selbstreflexive Deutung an. Das kleine Blatt zeigt einen Goldschmied in seiner Werkstatt, der eine erstaunlich große Frauenstatuette mit zwei Kindern umarmt, die auf einem altar-ähnlichen Amboss steht. Nicht nur die Umarmung und die Kopfhaltung signalisieren Zuneigung, die Frauenfigur mit den nackten Kindern erinnert an die Ikonographie der *Caritas*.<sup>86</sup> Versteht man dies etwas weiter als Verweis auf ‚Liebe‘, dann wäre bei Rembrandt in einer Verbindung aus Pygmalion- und Narziss-Mythos der Gedanke verbildlicht, wonach ein Künstler seine Kunst und ihre Produkte begehrt wie eine Geliebte und sie zugleich liebt und in ihnen weiterlebt wie in Kindern. Möglicherweise führt ein Blatt mit einem Federkunststück Jacob Mathams von 1604, das die Köpfe eines alten Mannes, einer ‚Frau‘ und eines Kindes nebeneinander auf einem Schreib- und Maltisch liegend zeigt, bereits einen ganz ähnlichen Gedanken vor Augen.<sup>87</sup>

83 Keith Christiansen: *The Scherzi di Fantasia*, in: ders., Giambattista Tiepolo, S. 358–369.

84 Zu den Radierungen Fragonards und noch expliziter erotischen Zeichnungen Saint-Nons (?) teils gleicher Thematik siehe Pierre Rosenberg: *Fragonard*. Paris 1987, S. 154–157.

85 Henri van de Waal: *Rembrandt's Etching Le Petit Orfèvre: Genre Piece, Portrait, or Biblical History?*, in: ders., *Steps towards Rembrandt*. Amsterdam 1974, S. 233–246; Jeremy D. Bangs: *Rembrandt's Le Petit Orfèvre*, possible additional Sources, in: *Source* 1/4 (1982), S. 16–19.

86 Vgl. hierzu auch den Beitrag ‚*Caritas*‘ von Silke Segler-Messner im vorliegenden Band.

87 Ekkehard Mai, Kurt Wettengl (Hgg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* München, Köln 2002, S. 322f. (Kat. 113); die hier aufgestellte Behauptung, Matham habe



Abb. 11: Giambattista Tiepolo: *Nymphe mit kleinem Satyr* (aus der Serie der *Capricci*), (1735–43), Radierung (14,1 x 17,5 cm), Padua, Museo d'Arte Medievale e Moderna (Inv. R.I.G. 4564), in: Cristina Donazzolo Cristante, Vania Gransinigh (Hgg.), *Giambattista Tiepolo tra scherzo e capriccio*. Disegni e incisioni di spiritoso e saporitissimo gusto. Mailand 2010, Kat. 7, S. 51.

Dagegen halten die Sorgen um eine kinderreiche Familie den Maler von der wirklichen Inspiration und Kunst ab, indem er gezwungen ist, nur um des Gelderwerbs willen zu arbeiten. Marcus Gheeraerts d.Ä. schildert 1577 auf einem erstaunlich großen Zeichenblatt (möglicherweise in Vorbereitung eines Stiches) eine entsprechende, witzig-allegorisch zugespitzte Situation. Darunter ist, möglicherweise nicht vom Maler selbst, ein Juvenal-Zitat notiert (Sat. 3, 164f.): „Haud facile emergunt quorum virtutibus obstat res angusta domi.“ Ähnlich skizziert Adam Elsheimer die Verzweiflung des Künstlers ob seiner finanziellen Nöte, die den Flug des Ingeniums immer wieder auf den Boden der Tatsachen zurück ziehen.<sup>88</sup>

den zentralen Kopf als Apollo verstanden, scheint mir – auch wenn es heutiger archäologischer Kenntnis entsprechen mag – wenig wahrscheinlich. – Vgl. auch das Porträt eines Bildhauers oder Sammlers im Musée Angers, Jacob Jordaens zugeschrieben und um 1640/45 datiert, bei dem ein früher als Duquesnoy identifizierter Mann die Statuette einer Venus mit Amorknaben in Händen hält; zuletzt dazu Annette Kanzenbach: *Der Bildhauer im Porträt. Darstellungstraditionen im Künstlerbildnis vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. München, Berlin 2007, S. 151f.

<sup>88</sup> Dazu Hermann U. Asemissen, Gunter Schweikhart: *Malerei als Thema der Malerei*. Berlin 1994, S. 102f.; Hans-Joachim Raupp: *Allegorische Selbstporträts und Selbstdarstellungen in der Graphik*

## 3.1

In jedem Fall gilt für leibliche wie für Geistes-Kinder: Mit ihrer Geburt ist die Arbeit nicht getan, vielmehr setzt jetzt die zweite entscheidende Phase der Erziehung ein. In diesem Sinne spinnt schon Filarete seine Metapher vom Verhältnis des väterlichen Auftraggebers und mütterlichen Architekten fort: Nach der ‚Geburt‘ des architektonischen Planes müssten beide weiterhin für die Aufzucht der Kinder, d.h. die konkrete Errichtung der Gebäude, sorgen.<sup>89</sup>

Chancen und Gefahren auf diesem Weg der Ausbildung und Erziehung des zukünftigen Künstlers fasst eine wohl zu Unrecht Giovanni Paolo Lomazzo zugeschriebene Allegorie aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts zusammen (Abb. 12).<sup>90</sup> Das komplexe Zeichnungsblatt kann hier ausführlicher nur in den Aspekten analysiert werden, die für unser Thema unmittelbar relevant sind: Bevor am Ende der Stufen Vater Disegno den Adepten (einer) der drei Künste Malerei, Skulptur und Architektur empfängt und erleuchtet und dieser dann seine tatsächliche Ausbildung und sein lebenslanges Streben nach Perfektion beginnen kann, so dass später möglicherweise Fama vom Ruhm der Werke berichten wird, vor diesem Eintritt in den Kunstbetrieb steht ein allegorisches Aufstiegsszenario. Wer wie der Knabe rechts bereits an diesem fundamentalen Scheideweg mit ‚Behinderungen‘ startet (also mangelnder Begabung und wenig tugendhafter Veranlagung) und sich zudem durch gierig-geiziges Gewinnstreben verführen lässt, personifiziert durch die ausgemergelte Alte mit Geldbeutel in der Hand, der wird den Aufstieg nicht schaffen. Wem dagegen Natura/Diana Ephesia, auf der untersten Stufe sitzend und an ihrer angedeuteten Reihe von Brüsten kenntlich, die Flügel der Begabung verleiht, dem helfen Bacchus, Merkur und Minerva an Tod und Vergessen (dem Knochenmann mit Sense), an Neid und Verzweiflung (der sich selbst annagenden weiblichen Fratze mit Schlangenhaar dahinter) und Verführung/Ablenkung (der jungen Frau neben der geizigen Alten, möglicherweise auch mit einer Schlange im Haar, die den Knaben auf den ‚einfachen‘, ebenen Pfad des Scheidewegs hinweist) vorbei. Allein auf dem anstrengenden Weg nach oben bedarf es noch zweierlei: Der Knabe muss die Last des dauernden Arbeitens, Studierens und Übens auf sich nehmen (das Joch), und er muss durch bedingungslose Liebe zur Kunst motiviert sein – daher ritzt ihn Amor mit seinem goldenen Pfeil (erst in einer zweiten Bedeutungsebene könnte diese Liebe auch auf die im späteren 16. Jahrhundert viel diskutierte Verbindung von Merkur und Minerva im Ideal der Hermathena hinweisen).<sup>91</sup> Die Vorausset-

um 1600, in: Gunter Schweikhart (Hg.), *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*. Köln 1998, S. 176–190; Nicole Birnfeld: *Der Künstler & seine Frau*, S. 32f.

<sup>89</sup> Siehe Anm. 105.

<sup>90</sup> In den hier relevanten Details nicht zutreffend James B. Lynch Jr.: *Lomazzo's Allegory of Painting*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 110, 6. F. 72 (1968), S. 325–330 und Stefan Morét: *Giovanni Paolo Lomazzo, Merkur weist den Weg zum Erfolg, um 1565/1570*, in: Ekkehard Mai, Kurt Wettengl, *Wettstreit der Künste*, S. 193 (Kat. 1); am besten Catherine King: *Late Sixteenth-century Careers' Advice: a New Allegory of Artists' Training*; Albertina, inv. no. 2763, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 41 (1988), S. 77–96, hier: S. 87 und Abb. 11 eine deutsche Zeichnung von 1613, auf der Amor mit Pfeil möglicherweise ebenfalls die ‚Liebe zur Kunst‘ darstellen soll.

<sup>91</sup> Hansoon Lee: *Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert*. Frankfurt/M. u.a. 1996.

zungen für den perfekten Künstler, den die Göttin Virtus später im Himmel bekränzen wird, sind also *ingenio* (Natura), *studio/labore* (Joch), *amore dell'arte* (Amors Pfeil), *furore/ ispirazione* (Bacchus), *sapienza* (Merkur) und *arte* (Minerva).



Abb. 12: Giovanni Paolo Lomazzo: *Allegorie auf Begabung und Ausbildung des Künstlers* (um 1565–70), lavierte Federzeichnung (33,1 x 21, 4 cm), Wien, Graphische Sammlung Albertina (Inv. Nr. 2769), in: Ekkehard Mai, Kurt Wettengl (Hgg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Ausstellung Haus der Kunst München 1.2.–5.5.2002, Wallraf-Richartz-Museum Köln 25.5.–25.8.2002). Wolfartshausen 2002, Kat.-Nr. 1, S. 193.

## 3.2

Keine Allegorie, sondern zunächst wohl das früheste Beispiel eines Gruppenporträts mit dem Künstler-Vater im Kreis der Kinder und Schüler bietet ein für diesen Zeitpunkt erstaunlich großformatiges, längsrechteckiges Gemälde (Öl auf Leinwand, 127 auf 82 cm) des vor allem in Venedig tätigen Malers Bernardino Licinio (Abb. 13). Da das heute in Alnwick Castle in der Sammlung des Duke of Northumberland verwahrte Bild alle bislang entwickelten Gedanken geradezu lehrbuchhaft zusammenfasst, andererseits kaum beachtet ist, scheint eine etwas ausführlichere Analyse gerechtfertigt. Stilistisch lässt es sich in die mittleren bis späteren 1530er Jahre datieren.<sup>92</sup> Wenn es nicht nur ganz allgemein als ‚Werkstattbild‘ bezeichnet wird, glaubt man darin ein Gruppenporträt des Bruders von Bernardino Licinio, des ebenfalls als Maler tätigen Arrigo Licinio, und dessen Familie identifizieren zu dürfen.



Abb. 13: Bernardino Licinio: *Selbstbildnis des Bernardino Licinio mit seinen Schülern* (um 1535–40), Öl auf Leinwand (82 x 127 cm), Alnwick Castle, Sammlung des Duke of Northumberland, in: Gian Alberto Dell'Acqua (Hg.), *I pittori bergamaschi: dal XIII al XIX secolo*. Band 3.1. Bergamo 1975, Abb. 4, S. 455.

<sup>92</sup> Das grundlegende Werkverzeichnis von Luisa Vertova: Bernardino Licinio, in: Pietro Zampetti (Hg.): *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*. Il Cinquecento, Bd. 1. Bergamo 1975, S. 371–467, hier: S. 410 (Kat. 1); zu diesem Gemälde seitdem auch Enrico Castelnuovo: *Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft*. Berlin 1988, S. 72; Yoko Suzuki: *Studien zu Künstlerporträts der Maler und Bildhauer in der venetischen und venezianischen Kunst der Renaissance von Andrea Mantegna bis Palma il Giovane*, S. 220; Severin Hansbauer: Bernardino Licinios ‚Künstlerfreunde vor dem Spiegel‘, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67 (2004), S. 263–278, hier: S. 273f. (die Zuschreibung auch des Würzburger Doppelporträts an Licinio scheint mir wenig plausibel).

Zu sehen ist ein bärtiger Mann mittleren Alters hinter einem runden Tisch, umringt von fünf Knaben und jungen Männern unterschiedlichen Alters: Der Mann und einer der Jünglinge halten je eine Statuette wohl aus Gips, eine kauernde Frauen- bzw. Venusgestalt und einen Männertorso – wenngleich deren Vorbilder nicht exakt zu benennen sind, ist doch klar, dass sie antike Skulpturen vorstellen sollen. Auf dem Tisch liegen dagegen ein Putto und ein Kinderkopf, für die der Eindruck ‚antik‘ nur sehr begrenzt zutrifft. Der Knabe links weist eine Zeichnung nach der Venus vor, der junge Mann rechts ist konzentriert dabei, den Männertorso abzuzeichnen: Beide Zeichnungen sind zudem in der Art von Sprechblasen beschriftet. Der Knabe fragt: „[g]uarde se sta ben sto disegno“ – „sieh her, ob diese Zeichnung gut geworden ist?“ Der Jüngling vermerkt: „deficile [que]st arte“ – „schwierig ist diese Kunst“.<sup>93</sup> Offenbar also handelt es sich bei dem älteren Mann, der die Resultate beurteilen soll, um den Zeichenlehrer der beiden.

Einige naheliegende Beobachtungen lassen sich hieran anschließen. Zunächst: Betrachtet man die fünf Schüler näher, zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen den dreien im Hintergrund und den beiden mit Zeichnung: Der eine von diesen trägt zwei Ringe, beide sind kostbar gekleidet – im Unterschied zu den einfacheren Hemden und Oberkleidern der anderen im Hintergrund, einschließlich des Meisters. Wir dürften hier also keine Werkstattjungen, sondern zwei Jünglinge aus den gehobenen sozialen Verhältnissen Venedigs oder seiner Terra Ferma vor uns haben, die Zeichen-Unterricht erhalten – nicht um damit später ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, sondern als neuartigen Bestandteil einer umfassenden Ausbildung. Dies würde ausgezeichnet in die allgemeine Tendenz passen: Seit dem frühen 15. Jahrhundert wurde zunehmend die Forderung laut, Zeichnen zum festen Bestandteil einer humanistischen Ausbildung zu erheben nach dem Vorbild antiker Texte, voran des Aristoteles, wo neben Lesen und Schreiben, Sport und Kampf sowie Musik auch Zeichnen als Grundbestandteil der Ausbildung eines freien Mannes genannt ist.<sup>94</sup> Bei unserem großformatigen Gemälde scheint sich also ein Maler seiner illustren Zeichenschüler im Porträt zu rühmen, das Gemälde wäre somit als eine Art Standes- und zugleich Werbebild zu verstehen. In diese Richtung deuten auch die beiden Zeichnungen, die sich deutlich voneinander unterscheiden: Die kauernde Venus ist mit Kohle oder Rötel gezeichnet und mit Weiß gehöhlt. Die andere Zeichnung auf farbig-braun grundiertem Papier entsteht wohl mit Sil-

93 Speziell zu diesen Zeichnungen Roger Rearick: A drawing by Bernardino Licinio, in: *Master Drawings* 5 (1967), S. 382f. – Zu den antiken Statuetten s. Gunter Schweikhart: Die Kauernde Venus im Atelier, in: ders., *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hg. von Ulrich Rehm, Anderas Tönnemann. Köln u.a. 2001, S. 101–110; und Volker Krahn: Kleinbronzen als Medium archäologischer Rekonstruktion, in: „Wiedererstandene Antike“. *Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance*. Redaktion Max Kunze und Axel Rügler. München 2003, S. 53–59.

94 Aristoteles, *Politik* 1338a; vgl. dann etwa Pier Paolo Vergerio: *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae*, hg. v. Attilio Gnesotto, in: *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti a Padova* N.S. 34 (1917–18), S. 75–157, hier: S. 122f., und Gerard Vossius: *De quatuor artibus popularibus*. Amsterdam 1650. – Dazu Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*. Oxford 1971, S. 125f.; Ulrich Pfisterer: *Kunst im Curriculum des 15. und 16. Jahrhunderts, oder: Eine Nürnberger Erziehungsallegorie der Reformation*, in: Anja-Silvia Göring, Hans-Ulrich Musolff (Hgg.), *Anfänge und Grundlegungen moderner Pädagogik im 16. und 17. Jahrhundert*. Köln u.a. 2003, S. 205–233.

berstift und ist ebenfalls etwas weiß gehöht. Die Silberstift-Technik musste in den 1530er Jahren im Vergleich zur anderen Zeichnung nicht nur altertümlich erscheinen, sie ist zumindest technisch auch wesentlich anspruchsvoller: Jede Linie muss auf Anrieb sitzen, ein tastend-korrigierendes Umreißen wie mit Kohle oder Rötel ist kaum möglich.<sup>95</sup> Erkennbar wäre also ein Element des Ausbildungsprogramms: Der kleinere Junge bedient sich der einfacheren Technik, der ältere erkundet die schwierigere, wie er es ja auch durch seine Inschrift und durch die konzentriert angespannte Stirn zu erkennen gibt. Zu diesem unterschiedlichen Schwierigkeitsgrad würden im Übrigen auch die gewählten Studienobjekte passen: Die Anatomie der Frau galt zumindest einigen Autoren als einfacher als diejenige des Mannes mit ihren präziser definierten Muskeln und Knochen.<sup>96</sup>

Spätestens jetzt wüsste man gerne mehr über die auf dem Gruppenbildnis Dargestellten – und tatsächlich scheinen mir die dargestellten Personen identifizierbar, wodurch sich das Verhältnis von Familie, Reproduktion und künstlerischer Kreativität nochmals präzisieren lässt. Licinio hat noch drei andere Familienbildnisse gemalt. Am besten vergleichbar mit unserem Gemälde ist das aus den frühen 1530er Jahren stammende Gruppenporträt des älteren Bruders Arrigo mit dessen Familie (Abb. 14 und Farbtafel 22). Eine Inschrift, möglicherweise erst zu einem etwas späteren Zeitpunkt angebracht, erlaubt in diesem Fall die Identifizierung: „Licinio hat hier die Gestalt des Bruders mit seiner ganzen Familie festgehalten / Das Leben verlängert er [der Maler] diesen durch die Darstellung, sich selbst aber durch die Kunst.“<sup>97</sup> Der Bruder Arrigo war ebenfalls Maler, wenngleich nicht besonders erfolgreich, er arbeitete in der Werkstatt des Bruders Bernardino mit. Arrigos ältester Sohn Fabio mit einer kleinen Statuette nach dem Torso Belvedere in der Hand sollte später Goldschmied werden, der Junge mit dem Rosen-Korb, Giulio, später unter anderem als Hofmaler des Kaisers in Augsburg arbeiten. Vergleicht man nun das Bildnis von Arrigo mit dem Bildnis des Unbekannten auf dem anderen Gemälde, scheint mir eine gewisse Familienähnlichkeit kaum von der Hand zu weisen – wobei diese Ähnlichkeit noch schlagender werden dürfte, wenn man sich durch den Vergleich mit den anderen Familienbildnissen des Malers vor Augen führt, dass hier kein Standard-Männertyp von Licinio wiedergegeben ist, sondern offenbar sehr präzise Physiognomien, beide Male mit ähnlichem Kopfschnitt, schmaler Nase, vergleichbarem Mund und Bart. Zumindest als Vermutung ergibt sich so, dass in den frühen 1530er Jahren Bernardino Licinio den älteren Künstlerbruder Arrigo im Kreis von dessen Familie porträtierte; wenige Jahre später hätte sich dann der

<sup>95</sup> Vgl. für den bedeutungsträchtigen Einsatz des Silberstiftes Pontormos nach 1534 entstandenes Bildnis des Herzogs Alessandro de' Medici, der seine Geliebte zeichnet, dazu Carl Brandon Strehlke (Hg.): Pontorno, Bronzino, and the Medici. The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence. Philadelphia 2004.

<sup>96</sup> Vgl. etwa Cennino Cennini: Il libro dell'arte, cap. 70.

<sup>97</sup> Luisa Vertova: Bernardino Licinio, S. 429f. (Kat. 96): Öl auf Leinwand, 118 x 165 cm, Galleria Borghese, Rom; die Inschrift lautet im Original: „EXPRIMIT HIC FRATREM TOTA CVM GENTE LYCINVS / ET VITAM HIS FORMA PROROGAT, ARTE SIBI.“ – Zu diesem Gemälde und dem Kontext ausführlich Severin J. Hansbauer: Das oberitalienische Familienporträt in der Kunst der Renaissance: Studien zu den Anfängen, zur Verbreitung und Bedeutung einer Bildnisgattung. Diss. Würzburg 2004, insbesondere: S. 75–109.

Maler selbst, der unverheiratet geblieben war und keine eigenen Kinder hatte, in seiner Werkstatt aber die Neffen und die (zahlenden) Kinder besserer Kreise ausbildete, eben im Kreis dieser seiner Schülerschar dargestellt – neben Bernardino wären dann im Hintergrund erneut der kleine Giulio und seine beiden vorausgehenden Brüder, alle nur einige Jahre älter als auf dem Familienbildnis des Arrigo, zu sehen.



Abb. 14: Bernardino Licinio: *Arrigo Licinio mit seiner Familie = Ritratto di Arrigo Licinio e della sua famiglia* (um 1535), Öl auf Leinwand (118 x 165 cm), Rom, Galleria Borghese, in: Gian Alberto Dell'Acqua (Hg.), *I pittori bergamaschi: dal XIII al XIX secolo*. Band 3.1. Bergamo 1975, S. 401.

Sollte diese Identifizierung zutreffen, hätten wir das Selbstbildnis des Malers im Kreis seiner ‚Geistes-Kinder‘ vor uns, die es zu erziehen gilt: der illustren adeligen oder großbürgerlichen Zeichenschüler im Vordergrund, der in der Werkstatt lernenden Maler-Neffen dahinter; ein Bild, das Familienbande, sozialen Anspruch und ein werbendes Ausbildungsprogramm präsentiert, wobei dieses entscheidend auf den verschiedenen Stufen des Zeichnens, auf Übung und Begabung gleichermaßen basiert. Zu sehen wäre dabei freilich nicht nur ein Aufstieg des Könnens durch unterschiedliche Altersstufen hindurch. Das gemeinsame Streben von Personen aus zunächst ganz unterschiedlichen sozialen Schichten demonstriert zudem das neue humanistische Ideal einer sich idealerweise allein auf Tugend und Wissen begründenden Gemeinschaft. Die Ausbildung im Zeichnen erscheint hier – ähnlich wie das Erlernen des Lateinischen oder der Volgar-Dichtung – als Einstiegsbedingung und Manifestationsform humanistischer Virtus.

Angesichts dieser offenbar sehr reflektierten Durchgestaltung des Gemäldes überraschen einige andere Versatzstücke umso mehr: Man fragt sich etwa, ob eigentlich eine nackte Venus der richtige Übungs-Gegenstand für einen kleinen Jungen ist, und warum nicht dieser, sondern der Meister die Statuette so in den Händen hält, dass die antike Liebesgöttin zu ihm aufzusehen scheint? Ruft man sich nochmals den zeitgleichen Stich der *Accademia* des Baccio Bandinelli vor Augen, wird deutlich, dass sich ganz entsprechend Bernardino Licinio mit der Venusstatuette in der Hand als Kunstliebhaber ausweisen will. Und indem er die Venus als erste Vorlage des Zeichenunterrichts inszeniert, zeigt er, dass sein Unterricht eben nicht mechanische Praxis lehrt, sondern Liebe zur Kunst, liebende Einsicht in das Wesen der Zeichnung wecken will. Die Venus in der Hand des ledigen Bernardino, die Liebe zur Kunst also, nimmt dabei gewissermaßen die Stelle der Ehefrau auf dem Familienbildnis des Bruders ein – auch dies, wie gesehen, ein vielfach variiertes Topos in der Kunstliteratur der Zeit für Künstler von Paolo Uccello bis Michelangelo.<sup>98</sup> Dass der Maler Bernardino Licinio und seine geliebte Kunst gemeinsame ‚Werkkinder‘ erzeugt haben und erzeugen, darauf scheinen ganz anschaulich der vor ihnen auf dem Tisch liegende Kinderkopf und der so gänzlich unantike Putto in seiner – man möchte fast sagen – embryonalen Stellung hinzuweisen: Angesichts der Allgegenwart biologisch-sexualisierter (Pro-)Kreativitätsmodelle und -metaphoriken ließ sich diese Bildkomposition für die Zeitgenossen kaum anders verstehen. ‚Werkkinder‘ und die Schüler als die ‚Kinder im Geist‘ und ‚Nachkommen durch Erziehung‘ ergänzen sich hier: in den Altersstufen, in der doppelten Wirkweise männlicher Formkraft, nämlich im Samen der Fortpflanzung und in den Werken, aber eben auch in der Funktion. Kinder, Schüler und Werke gleichermaßen verhelfen ihrem Erzeuger zu ewigem Leben und Gedächtnis.

#### 4. Sündenfälle

Nicht alle künstlerische Potenz manifestierte sich in legitimen Kindern. Außereheliche Beziehungen, Prostitution, Homosexualität, unproduktives Verschwenden der Kreativkräfte – ähnlich wie bei der christlichen Stigmatisierung von Sexualität aus anderen Gründen denn der Zeugung von Nachkommen erschienen diese Formen von Künstler- und Kunst-Liebe als Sündenfälle; Sündenfälle allerdings, die im Verein mit künstlerischer Exzentrik, Gewalt, Verbrechen, asozialem Verhalten usw. entscheidend zur Vorstellung von den ‚Außenseitern der Gesellschaft‘ und dem zunehmend konzeditierten ‚genialischen Sonderstatus‘ des Künstlers beitrugen.

##### 4.1

Eine Reihe von Künstlern wollte offenbar in ihren Werken ganz bewusst provozieren, indem sie sich demonstrativ zu diesen ‚Sünden‘ ihrer Kunst bekannten: der Verführung der Augen und Imagination der Betrachter, dem erotischen Umgang mit den Muses als einer Art von paganen *meretrices* – so der alte christliche, sinnen-feindliche Vorwurf – und der maßlos liebenden, obsessiv begehrenden, lustvollen Hingabe an ihr Tun. Rembrandt mit seiner Ehefrau Saskia in der Rolle des ‚Verlorenen Sohnes‘ mit

<sup>98</sup> Zu Michelangelo siehe Ascanio Condivi: *Das Leben des Michelangelo Buonarroti*, hg. v. Rudolph Valdek. Wien 1874, Kap. 58; Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler*, S. 147.

einer Prostituierten könnte das berühmteste Beispiel dafür sein – sofern man die Identifizierungen der beiden Bildfiguren akzeptiert.<sup>99</sup> Eindeutig in eine solche Richtung sind gleich mehrere Gemälde des Hans von Aachen von um 1580/85 bzw. um 1595 zu verstehen: Eines zeigt den lachenden und Wein trinkenden Maler in Begleitung von „Madonna Venusta“ (so Karel van Mander 1604). Auf einem anderen erscheint er ebenfalls als ‚Verlorener Sohn‘ mit Dirne. Auf dem dritten umarmt er eine gut gelaunte junge, halbnackte Frau, deren Darstellungsmodus sie wiederum in die Nähe einer Prostituierten rückt (Abb. 15).<sup>100</sup> Sie hält einen Spiegel, in dem ihr Gesicht nochmals aus anderer Ansicht festgehalten ist – wobei der fast bildparallel gehaltene Spiegel metonymisch auf die Malfläche als ‚Spiegel‘ der Welt zu verweisen scheint. Die Kunst des Hans von Aachen wäre so treffend als lustvolles Begehren und Festhalten des Schönen charakterisiert. Und nochmals früher, bereits im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts, scheint nicht unwahrscheinlich, dass die zahlreichen, graphisch ‚ausschweifenden‘ Zeichnungen von Dirnen im Gefolge der Landsknecht-Heere, wie sie Urs Graf, Nikolaus Manuel Deutsch und ihre Kollegen anfertigten und teils aufwendig signierten, ebenfalls auch auf Kunst und Künstlerleben (die Zeichner waren teils als Landsknechte verpflichtet) zu deuten sind.<sup>101</sup>

Diese käuflichen Musen scheinen gar das Heiligtum der Künste, den Parnass infiziert zu haben: Ein großformatiger Stich eines nur mit seinem Kürzel ‚HFE‘ bekannten Meisters thematisiert einen vollkommen pervertierten Musenberg (Abb. 16).<sup>102</sup> Die bukolisch-ruhige, wenige Jahre zuvor von Raffael in den Vatikanischen Stanzen so erfolgreich imaginierte Szenerie – das inspiriert-traute Beisammensein von Schafen, Musen und großen Männern der Literatur und anderer Künste im Schatten von Lorbeerbäumen – ist hier wenig später in ein wildes Kopulieren von Menschen und Tieren umgeschlagen. Die Musen und die Geisteshelden des Parnass vergnügen sich miteinander. Selbst die heiligen Lorbeerbäume des Apoll nehmen an diesem Treiben teil. Die Metamorphose der Daphne in Lorbeer scheint hier rückgängig gemacht, die Bäume sind halb in menschliche Gestalt verwandelt, Äste und Astlöcher zu männlichen und weiblichen Geschlechtsteilen mutiert, sie scheinen trotz ihrer festen Verwurzelung überein-

99 Vgl. nur Uta Neidhardt: Historie, Genrestück oder Doppelbildnis? Fortgesetzte Betrachtungen zu Rembrandts Dresdener ‚Selbstbildnis mit Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn‘, in: *Dresdner Kunstblätter* 50 (2006), S. 357–366.

100 Deutungsansätze bei Joachim Jacoby: Hans von Aachen, 1552–1615. München, Berlin 2000, S. 203–205 (Kat. 61), S. 208–210 (Kat. 64f.); und Thomas Fusenig (Hg.): Hans von Aachen (1552–1615): Hofkünstler in Europa. Berlin, München 2010, S. 104f. (Kat. 6; Bernard Aikema) und S. 212f. (Kat. 76f.; Thomas DaCosta Kaufmann); vgl. auch den Essay von Lubomír Konečný: Bildinhalte, in: ebd., S. 75–83.

101 Christiane Andersson: Jungfrau, Dirne, Fortuna: das Bild der Frau in den Zeichnungen von Urs Graf, in: *Kritische Berichte* 16 (1988), S. 26–35; Maïke Christadler: Zwischen Tod und Versuchung: Landsknechte, Reisläufer und andere Männer, in: *L'art macabre* 8 (2007), S. 43–52.

102 Der ca. 360 x 506 mm große Kupferstich des Monogrammistens HFE, der sich stilistisch nicht genauer als ‚2. Viertel des 16. Jahrhunderts‘ datieren lässt und für den selbst ein nordalpiner Künstler vorgeschlagen wurde, ist in zwei Zuständen erhalten, der spätere zensiert die Geschlechtsteile; vgl. Suzanne Boorsch, John Spike (Hgg.): *The Illustrated Bartsch*. Bd. 31 (15/4). New York 1986, S. 300f. (Nr. 463); zur Forschungsdiskussion und Deutung bislang Ulrich Pfisterer: Zeugung der Idee.

ander herfallen zu wollen (möglicherweise als Travestie auf Bambos Kapitel zu diesem Thema in den *Asolani*, 1505/1530 zu verstehen). Pegasus fliegt entsetzt über den gesamten Anblick – und zudem vertrieben von Vögeln – von dannen. Allein am linken Bildrand widersetzt sich offenbar ein letzter Tugendhafter den Lockungen einer hoch erotisierten Muse und verweist möglicherweise auf einen neuen, anderen Tugendberg aus dem Bild hinaus.



Abb. 15: Hans von Aachen: *Paar mit Spiegel* (1595–1600), Öl auf Kupfer (25 x 20 cm), Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Inv. 1155), in: Joachim Jacoby, Hans von Aachen, 1552–1615. München, Berlin 2000, Kat. 65, S. 209f.



Abb. 16: Monogrammist HFE: *Parnass-Parodie* (um 1530),  
Kupferstich (36 x 50,6 cm), Sammlung Baselitz,  
in: Ger Luijten (Hg.), *La bella maniera. Druckgraphik des Manierismus*  
aus der Sammlung Georg Baselitz. Bern u.a. 1994, Kat. 6, S. 46f.

Der Anlass für diesen Aufruhr auf dem Parnass scheint im Bild selbst aufgerufen: die Paare in ihren unterschiedlichen Stellungen erinnern an den größten Skandal des Jahres 1524 – die Publikation von 16 Stichen Marcantonio Raimondis nach Zeichnungen Giulio Romanos, bekannt geworden unter dem Namen *I Modi*.<sup>103</sup> Hier wurde erstmals die unverhüllte Präsentation sexueller Geschlechtsakt-Akrobatik von Personen, die nicht genauer bestimmt und durchaus als Zeitgenossen wahrgenommen werden konnten, verbunden mit dem weitgehend freien, unkontrollierten Zirkulieren im Medium der Druckgraphik. Das Ereignis wurde symptomatisch für eine allgemeine Tendenz in Italien wahrgenommen: den vollkommenen Verfall der Tugenden selbst in den hehren Künsten. Keine zwei Jahrzehnte nach Raffael war der Parnass wieder profaniert und in höchstem Aufruhr, die Musen verführt und ihrerseits nur mehr Verführerinnen zu niederen Lüsten.

Dieser Reigen von Prostitution und ‚Erfindung der Pornographie‘ wäre etwa noch zu ergänzen um die Bedeutung und den Einsatz von Bildwerken bei magischen Lie-

<sup>103</sup> Dazu Bette Talvacchia: *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*. Princeton 1999. und James Grantham Turner: *Woodcut Copies of the Modi*, in: *Print Quarterly* 26 (2009), S. 115–123.

beskünsteln, der Verhexungen durch Blicke (*fascinatio*), Darstellungen und Zeichen, der ganz auf Anziehung und Abstoßung basierenden Alchemie oder aber dem Versuch, möglichst lebensechte Stellvertreter oder Ersatzobjekte für eine geliebte Person herzustellen.<sup>104</sup> Zu untersuchen wäre dabei auch, wie diese Vorstellungen und Praktiken auf vermeintlich ‚normale‘ (Liebes-)Bilder rückwirkten bzw. die Wahrnehmung von deren Produktion wie Rezeption veränderten.

#### 4.2

Am Schluss steht ein druckgraphisches Werk Hans Baldung Griens, das nicht nur den Sündenfall unproduktiver Verschwendung der Produktivkräfte vorführt, sondern insgesamt als Kritik oder zumindest Reflexion über das Konzept der frühneuzeitlichen Kunst-Liebe verstanden werden muss – das heißt als Reflexion über eine Vorstellung, die letztlich entscheidend auf der projektiven Imagination der Produzenten und Betrachter basiert, wobei die Bildwerke eben nie die Grenze zu echtem Leben überwinden können, stets in ihrer Künstlichkeit gefangen und daher letztlich auch immer unfruchtbar und ‚lieblos‘ bleiben (die Selbstliebe des Narziss, wie sie Alberti zu Beginn der frühneuzeitlichen Kunstliteratur in Abwandlung von Aristoteles postuliert hat, würde in diesem Fall also nicht positiv gewertet). Zugleich zeigt sich an diesem Beispiel auch nochmals besonders deutlich das Spannungsverhältnis von Kunsttheorie in Text und Bild, die Bedeutung und Transformation antiker Topoi und die grenzüberschreitende Rezeption in Europa – erscheint doch etwa im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts ein Nachstich in Venedig.

1534 signiert und datiert Hans Baldung Grien eine Folge von drei großformatigen Holzschnitten jeweils auf einer *tabula ansata*. Dargestellt sind Szenen mit Wildpferden im Wald (Abb. 17, 18, 19).<sup>105</sup> Sigrid Schade hat 1983 eine Abfolge der losen Blätter vorgeschlagen, die eine nachvollziehbare Narration ergibt und seitdem weitgehend akzeptiert wurde (wobei man sich diese Suche nach möglichen Lesarten durchaus schon als bewusste Herausforderung Baldungs an die zeitgenössischen Betrachter vorstellen kann): Auf dem ersten Blatt nähert sich ein brünstiger Hengst einer Stute von hinten; auf dem zweiten schlägt die Stute aus und wehrt so das Bespringen ab, der Hengst ejakuliert auf den Boden; der Tumult führt schließlich drittens zu einem Kampf der Wildpferde untereinander. Die Besonderheit dieser Holzschnittfolge ist mehrfach betont worden: Die Darstellungen sind in ihrer sexuellen Explizitheit ohne Vergleich. Dass die Folge andererseits weithin bekannt war, belegt eine ganze Reihe von Kopien

104 Diese Fragen sind noch nicht zusammenhängend für die Bildkünste untersucht, siehe vorläufig die Hinweise in Sigrid Schade: *Schadenszauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder der frühen Neuzeit*. Worms 1983; Ioan P. Culianu: *Eros und Magie*; Valerio Marchetti: *Fascinatio: „solo il riscontro degli occhi è quello che dà la ferita“*, in: *Eidos* 6/11 (1992), S. 28–45; Armando Maggi: *In the Company of Demons. Unnatural Beings, Love, and Identity in the Italian Renaissance*. Chicago, London 2006.

105 Die wichtigsten Beiträge dazu sind: Sigrid Schade: *Schadenszauber und die Magie des Körpers*, S. 80–85; Joseph L. Koerner: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago, London 1993, S. 426–437; Jens J. Sroka: *Das Pferd als Ausdrucks- und Bedeutungsträger bei Hans Baldung Grien*. Diss. Univ. Zürich 2003; Sabine Söll-Tauchert: *Hans Baldung Grien. Selbstbildnis und Selbstinszenierung*. Köln u.a. 2010, insbesondere: S. 234–253.

einzelner Szenen oder Elemente daraus. Baldung kehrte überhaupt erst 1534 nach knapp zwei Jahrzehnten Abstinenz zum Medium Holzschnitt zurück – möglicherweise eben mit diesem wohl ohne Auftrag entstandenen Werk. Zudem sind die Szenen überdeutlich auf den Künstler bezogen: Alle sind signiert und datiert, wobei die Tafel in der ersten Szene von dem brünstigen Hengst gerahmt wird und direkt unter seinem erigierten Phallus an der Stelle liegt, wo im folgenden Moment das Sperma hinspritzen wird. Diese erste Signaturtafel wird außerdem von einem Äffchen gehalten. Zu guter Letzt beobachtet Hans Baldung Grien selbst hinter einem der Bäume im Hintergrund der ersten Szene das Geschehen. So klein dieses Selbstbildnis auch ist, es erinnert unverkennbar an ein im selben Jahr erschienenenes, inschriftlich ausgewiesenes Holzschnitt-Selbstbildnis Baldungs; und Baldung stellt sich auch noch auf anderen Darstellungen als Beobachter im Hintergrund dar.<sup>106</sup>

Die ungezügelte sexuelle Triebhaftigkeit des Pferdes war seit der Antike sprichwörtlich. In Nachfolge von Platons Bild des Seelenwagens konnte das Pferd auch insgesamt für durch die Ratio unkontrollierte Triebe und Affekte stehen.<sup>107</sup> Bedacht werden muss auch, dass zumindest in Italien tatsächliche öffentliche Spektakel inszeniert wurden, bei denen Pferde kaum verhüllt die sexuelle Phantasie und Neugierde der Zuschauer und Zuschauerinnen befriedigen sollten. So heißt es bei Luca Landucci über ein Fest im Florenz des Jahres 1514: "Fu ogni cosa ben considerata, eccetto che ci ebbe qualcuno di poco timor di Dio, feciono una cosa molto abnominevole, che in tale piazza, alla presenza di 40 mila donne e fanciulle vi mettessino una cavalla insieme co' cavagli dove poterono vedere gli atti inhonesti, che molto dispiacque alla buona e onesta gente, e credo spiacessi insino agli uomini dishonesti." Bei aller echten oder vorge-täuschten Entrüstung vermerkte ein anderer Chronist, Cambi, aber doch, dass "questa fu la più bella festa si fecie alle fanciulle erano a vedere."<sup>108</sup> Wenn man die kaum überzeugenden psychologisierenden Vorschläge außer Acht lässt, die Holzschnittfolge als Ausdruck für sexuelle Frustration und Lebensverachtung des fünfzigjährigen Baldung zu verstehen, dann sehen alle neueren Deutungen die Serie als allegorische Mahnbilder vor unbeherrschten Passionen, mit denen auch der Mensch zu kämpfen hat. Joseph Leo Koerner hat darüber hinaus vorgeschlagen, Baldungs Wildpferde als Kritik an Dürers Darstellungen von ‚Idealpferden‘ zu verstehen, womit sich die Holzschnitte in Baldungs lebenslange Auseinandersetzung mit dem großen Vor- und Gegenbild Dürer einfügen würden. Zuletzt hat Sabine Söll-Tauchert auf die ‚Selbstinszenierung des Künstlers als Voyeur‘ hingewiesen. Allein wie die Aspekte eines allgemeinen Mahnbildes und künstlerische Selbstreflexion zusammen gehen, ist bislang offen.

106 So wohl auf dem Holzschnitt *Aristoteles und Phyllis* von 1513; zuletzt dazu Sabine Söll-Tauchert: Hans Baldung Grien. Selbstbildnis und Selbstinszenierung, S. 257.

107 Siehe auch Jens J. Skora: Das Pferd als Metapher für menschliche Triebe bei Dürer, Baldung und Füssli, in: Katharina Corsepius et al. (Hgg.), *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen*. Hildesheim u.a. 2004, S. 251–261.

108 Luca Landucci: *Diario Fiorentino dal 1450 al 1516*, hg. v. Iodoco del Badia. Florenz 1883, S. 346, hier Anm. 2 auch die Passage aus der Cambi-Chronik. – Eine Übersetzung bei Margot und Rudolf Wittkower: *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, S. 184f.



Abb. 17: Hans Baldung Grien: *Brünstiger Hengst in einer Gruppe von Wildpferden* (1534),  
Holzschnitt (22,5 x 33,2 cm), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett,  
in: Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*.  
Chicago u.a. 1993, Abb. 203, S. 428ff.



Abb. 18 Hans Baldung Grien: *Abschlagende Stute* (1534),  
Holzschnitt (22,8 x 33,9 cm), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett,  
in: Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*.  
Chicago u.a. 1993, Abb. 206, S. 428ff.



Abb. 19: Hans Baldung Grien: *Pferdekampf* (1534),

Holzchnitt (23 x 34,4 cm), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, in: Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago u.a. 1993, Abb. 207, S. 428ff.

Auch in diesem Fall scheint die Lösung ein vertieftes kunsttheoretisches Verständnis der Holzchnittfolge. Im Jahr 1522 publizierte erstmals Johann Pauli seine in den nächsten Jahrzehnten ungeheuer erfolgreiche, vielfach nachgedruckte und imitierte Sammlung zugespitzter Erzählungen in der Tradition der Facetien zu positiven und negativen Exempla unter dem Titel *Schimpf und Ernst*. In der Abteilung über Maler findet sich die Schilderung eines Künstlerwettstreits, bei dem die Passage des Plinius zu einem täuschend echt gemalten Vorhang des Parrhasios, durch den selbst der Künstlerkollege Zeuxis getäuscht wurde (Nat. hist. 35, 65), zusammengezogen ist mit der Schilderung zum Wettstreit des Apelles mit ungenannten Konkurrenten um das beste Pferdebild: Apelles führte mehrfach echte Pferde vor die Gemälde, woraufhin sie stets nur das seine anwieherten (Nat. hist. 35, 95). Erst bei Pauli scheint daraus das Gemälde einer Stute geworden zu sein, die ein herbeigeführter brünstiger Hengst bespringen wollte – ein Werk, mit dem der ungenannte Maler zwar die Tiere zu täuschen vermochte; sein Konkurrent aber täuschte den Malerkollegen selbst mit einem gemalten Vorhang und trug daher den Sieg davon: „Malen umb die Meisterschafft. // Es hetten uff einmal zwen Meister einander außgebotten zů malen umb die Meisterschafft. Der ein malt ein Roßmehren, und da sie außgemacht was, da ließ er ein reisigen Hengst darzůfüren, und da das Pferd die gemalt Mehren sahe, da fieng es an zů schreien und zů springen, das sich alle Herren, die darbei waren, darob verwunderten an dem meisterlichen Stück. Sie giengen in des andern Meisters Huß, der fůrt sie in ein Sal, da stůnden vil hübscher Bett in. Der ander Meister sprach: ‚Meister, wa ist euwer Malery, die ir gemalt haben?‘ Er sprach: ‚Ziehen dort den Umbhang hinder sich, so finden ir es.‘ Da der Meister dar-

nach greiff, a was es kein Umbhang, er war dar gemalt. Nun ratet, welcher es gewonnen hab!“<sup>109</sup>

Baldungs erster Holzschnitt illustriert natürlich nicht diese Erzählung, aber er bezieht sich auf diese seit wenigen Jahren populäre Erzählung: Der Hengst, der die Stute bespringen will, ist bei ihm nicht vor, sondern mit im Bild dargestellt – vor dem Bild wird dagegen die sexuelle Phantasie der Betrachter angeregt (möglicherweise soll die auffällig bildparallele Positionierung des Hengstes im Unterschied zur verkürzten Darstellung der Stute und der übrigen Bildelemente die nur teilweise mögliche ‚Integration ins Bild‘ sogar eigens thematisieren). Der Hengst, der die Stute bespringen will, steht für Baldungs Kunst täuschend echter Naturdarstellung und wohl auch für die Anstrengungen des ‚Kunstliebhabers‘ Baldung – daher die Signatur direkt unter dem Hengst, daher Baldung als Beobachter im Hintergrund (und Kontrapunkt zum Betrachter vor dem Bild). Das Äffchen an der Signaturtafel kommentiert beide Aspekte und ironisiert sie zugleich teilweise wieder, ist es doch Sinnbild für die Bildkünste (und speziell die Malerei) als *simia naturae* wie für die ungezügelte sexuelle Lust.<sup>110</sup> Baldung jedenfalls reklamiert für sich die Meisterschaft gegenüber allen anderen Kollegen. Wenn er sich zudem des Ursprungs der Anekdote bei Plinius und des Bezugs zu Apelles bewusst gewesen wäre, dann gewänne die Auseinandersetzung mit den Pferdedarstellungen Dürers, die ihrerseits wohl die Idealpferde des Apelles wiederzubeleben versuchten, eine zusätzliche Dimension: Der Wettstreit Baldungs wäre tatsächlich vorrangig der Wettstreit mit den größten Meistern der Gegenwart und der Antike, mit Dürer und Apelles, gewesen (wenngleich die Argumentation anders verläuft als von Koerner vermutet).<sup>111</sup>

Der eigentliche Witz und die überragende Brillanz von Baldungs Erfindung erweist sich aber erst, sobald man die beiden folgenden Szenen in den Blick nimmt: Denn hier werden ausführlich die Folgen dieser Attraktion dargestellt. Bei Pauli ist der gemalte Vorhang nicht wegzuziehen – in Baldungs neu erfundener Fortsetzung der Pferde-Anekdote bedeutet dies: Die Vereinigung mit der Stute muss scheitern. Bei allem Trieb, aller Lust und Liebe: Die ästhetische Grenze bleibt bestehen. Nicht die Täuschung, sondern die Ent-Täuschung und die Einsicht in die Mechanismen der Kunst zeichnen den wahren Meister und den wissenden Betrachter aus. Anders gesagt: Paulis Anekdote lobt – wie viele andere Texte seit der Antike auch – die überragende Illusionskraft der Malerei, kritisiert sie nicht. Bei Baldungs neu erfundener Fortsetzung der Pferde-Anekdote wird daraus etwas anderes: Rühmt das erste Blatt die überragende Attraktion, thematisiert das zweite die Grenzen dieser Illusion. Auf dem letzten Blatt mit dem all-

109 Johannes Pauli: Schimpf und Ernst ... nach der ältesten Ausgabe von 1522, hg. v. Johannes Bolte. 2 Bde. Berlin 1924, hier: Bd. 1, S. 244 („Vom Schimpff das 410.“).

110 Dazu Horst W. Janson: *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London 1952.

111 Siehe neben Joseph L. Koerner: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* neuerdings etwa Anja Grebe: *Albrecht Dürers Ritter, Tod und Teufel – Paradigmen der Renaissancekunst in Deutschland*, in: Christian Hecht (Hg.), *Beständig im Wandel. Innovationen – Verwandlungen – Konkretisierungen*. Festschrift für Karl Möseneder zum 60. Geburtstag. Berlin 2009, S. 111–120; zur Relevanz des Apelles-Vorbildes zuletzt Ulrich Pfisterer: *Apelles im Norden. Ausnahme-künstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500*, in: Matthias Müller et al. (Hgg.), *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*. Berlin 2010, S. 8–21.

gemeinen Kampf der Wildpferde könnte dann auf die chaotischen Auswirkungen solcher unkontrollierten Phantasien, aber eben auch auf die Macht von Bildern und Bildproduzenten über die Betrachter mit ihren Folgen angespielt sein – und damit tatsächlich ein Moralbild vorliegen. Alle Sinnschichten und die vielen weiteren, hier nicht erwähnten Details dieser Holzschnittfolge (etwa die Hirsche) werden sich möglicherweise nicht mehr eindeutig dechiffrieren lassen. Auf jeden Fall aber dienen Hans Baldung Grien sexuelle Attraktion und fehlgeleitete Potenz als Sinnbilder für die überragende Wirkmacht, aber auch die Problematik und Grenzen der Bildkünste – und möglicherweise ist die Bilderfolge als visuelles Pendant zu Paulis *Schimpf und Ernst* ihrerseits als ‚witzig‘ zu verstehen, insofern sie an die Schwierigkeiten insgesamt erinnert, Liebe als Metapher, Modell oder gar Theorie auf Künstler und Bildkünste anzuwenden. Die hier ebenfalls thematisierte Verfügungsgewalt, Macht und Verantwortung, ja selbst Zerstörungspotential und Grausamkeit des Künstlers wären schließlich komplementär zu den Liebeskonzepten zu untersuchen – zumal sie auch in Frankreich seit dem 17. Jahrhundert intensiv diskutiert wurden.<sup>112</sup>

\* \* \*

Zusammenfassend: Zentrales Anliegen dieses Beitrages war es zunächst, die Allgegenwart, große Relevanz und das weite, plurale semantische Spektrum von ‚Liebe‘ als kunsttheoretischer Reflexionsfigur der Frühen Neuzeit auf praktisch allen Ebenen – von den Voraussetzungen und dem Prozess der Produktion bis zu unterschiedlichsten Formen der Rezeption – vorzuführen. In der vom 15. bis ins 18. Jahrhundert reichenden Ausbildung des neuzeitlichen (europäischen) Kunstbegriffs und der ‚Selbstbewusstwerdung‘ der Bildkünste entstand neuer Erklärungsbedarf für die nun zunehmend geschätzten, unterschiedlichen Manifestationsformen individueller künstlerischer Ideenfindung, Kreativität, visueller Umsetzung und Inszenierung. Liebe und biologische Prokreativität boten offenbar ein besonders reiches und naheliegendes Feld des Vergleichs und der Erklärung. Der ‚Modell-Transfer‘ erfolgte dabei nicht nur in Texten, sondern gerade auch die ‚gemalte Kunsttheorie‘ trug entscheidend, teils wesentlich avancierter und mit anderen Ideen als in den Texten, jedenfalls aus Perspektive der Künstler selbst zur Diskussion um Kunst-Liebe als Motivation und Begründung für künstlerisches Tun und das Wesen von Kunst bei. Die Funktion und Geltungskraft dieser kunsttheoretischen Anwendungsmöglichkeiten von Liebe reichte von Metaphern über lose Denkmodelle bis hin zu naturphilosophischen, ‚wissenschaftlichen‘ Theorien – wobei gerade hierfür noch weiterer Klärungsbedarf durch zukünftige Forschung besteht. Dann werden auch mögliche historische Entwicklungslinien vom 15. bis ins 18. Jahrhundert (und darüber hinaus) noch deutlicher, die in diesem Beitrag – zugunsten der systematischen Präsentation aller Aspekte in einer *linea amoris* – nicht im Vorder-

112 Vgl. etwa Ernst Kantorowicz: *The Sovereignty of the Artist: a Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, in: Millard Meiss (Hg.), *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*. New York 1961, Bd. 1, S. 267–279; Louis Marin: *Glosse 2 – Die Angst vor dem Idol*, in: ders., *Die Mächte des Bildes*, S. 75–81; Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit*. Zürich, Berlin 2006 [frz. 1999].

grund standen. Allerdings scheint es für manche der Vorstellungen auch kaum ‚Weiterentwicklungen‘, sondern eher Variationen des zugrunde liegenden Konzeptes gegeben zu haben. Zweierlei zeichnet sich aber wohl doch ab: Der Status einer Theorie, den Kunst-Liebe teilweise im 16. und frühen 17. Jahrhundert für sich reklamieren konnte, ging in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts langsam verloren. Dafür reizte zunehmend das Spiel mit den transgressiven Momenten, den Brüchen und Paradoxien kunsttheoretischer Liebesideen.

In jedem Fall aber gilt: Die Umbruchphase im Laufe des 18. und frühen 19. Jahrhunderts bedeutete nicht das Ende der Kunst-Liebe, im Gegenteil. KünstlerInnen und Kunst seitdem – von Füssli und Ingres über Courbet, Picasso bis Judy Chicago, Matthew Barney oder Eduardo Kac – sind ohne kunsttheoretische Liebesreflexionen, Gender-Problematik und biologisierende (Pro-)Kreativitätskonzepte überhaupt nicht zu denken. Zäsuren lassen sich gleichwohl feststellen, so wenn Marcel Duchamps 1946 einer seiner *Boîtes-en-valise*, Miniatur-Sammlungen seiner Werke in einem Koffer, selbstreflexive Mikrokosmen und zugleich Dokumente künstlerischer Schaffenskraft, mit dem kleinen ‚Zufallsgemälde‘ der *Paysage fautif* eine echte Probe seines Spermas beifügte. Hier ist auf die (ironische) Spitze getrieben, was zuvor immer nur als Wunschbild männlicher All-Potenz formuliert worden war: „Oh, that I could by any chemic art / To sperm convert my spirit and my heart [...]“<sup>113</sup>

### Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Samuel van Hoogstraten: *Guckkasten* (ca. 1656–62), Holz (58 x 88 x 63,5 cm), London, National Gallery, in: Thijs Weststeijn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten’s Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam 2008, Fig. 33, S. 92.
- Abb. 2: Samuel van Hoogstraten: *Guckkasten – Detail „Amoris causa“*, in: Thijs Weststeijn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten’s Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam 2008, Fig. 36, S. 94.
- Abb. 3: [Joachim Sandrart]: *Die Erfindung der Zeichen- und Malkunst durch die Tochter des Dibutades*, in: G[ottlieb] H[ermann], *Neu-vollständiges Reiß-Buch...* Nürnberg 1707.
- Abb. 4: Hendrick Goltzius: *Sine Baccho et Cerere Friget Venus* (1606?), Braune Federzeichnung auf weiß graduerter Leinwand (219 x 163 cm), St. Petersburg, Eremitage, in: Madeleine Viljoen, *To print or not to print? Hendrick Goltzius’ 1595 „Sine Baccho et Cerere Friget Venus“ and Engraving with Precious Metals*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 74 (2011/1), S. 45–76, hier: Abb. 21, S. 72.
- Abb. 5: Agnolo Bronzino: *Pygmalion und Galatea* (1529–30), Öl auf Leinwand (81 x 63 cm), Florenz, Palazzo Vecchio, in: Ekkehard Mai, Kurt Wettengl (Hgg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Ausstellung Haus der Kunst München 1.2.–5.5.2002, Wallraf-Richartz-Museum Köln 25.5.–25.8.2002). Wolfraatshausen 2002, Abb. 7, S. 106.
- Abb. 6: Tiziano Vecellio: *Venus und Orgelspieler = Venere con organista e Cupido* (1545–48), Öl auf Leinwand (148 x 217 cm), Madrid, Museo Nacional del Prado; © Museo Nacional del Prado.

<sup>113</sup> Ecke Bonk: *Marcel Duchamp – The Box in a Valise*. London 1989; Amelia Jones: *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge 1994. – Vgl. auch Christian Begemann: „ein spermawerk äußerster consequenz“. Ernst Jandl, Anselm Kiefer und die Tradition künstlerischer Autoerotik, in: Ulrich Pfisterer, Anja Zimmermann (Hgg.), *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, S. 265–282.

- Abb. 7: Agostino Musi, gen. Veneziano: *Academia di Bacchio Brandin* (1531), Kupferstich, (278 x 304 mm), Berlin, Kupferstichkabinett SMB, in: Hein-Th. Schulze-Altcaptionberg, Michael Thimann (Hgg.), *Disegno: der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*. München 2007, Kat. 24, S. 107.
- Abb. 8: Lucas Cranach der Ältere: *Venus und Amor* (1515–18), Öl auf Leinwand auf Holz (172 x 90 cm), Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, in: Berthold Hinz, Andrea del Brescinano, *Venere tedesca vs. Venere italiana*, in: Anna Coliva, Bernard Aikema (Hgg.), *Cranach. L'altro rinascimento*. Mailand 2010, Abb. 5, S. 93.
- Abb. 9: Fulchran-Jean Harriet: *Raffaels Liebestod in den Armen der Fornarina* (1800), Kreide, Aquarelle und Gouache (Detail), New York, Sammlung Wheelock Whitney III, in: Udolphe van de Sandt, Fulchran-Jean Harriet, in: *Revue de l'Art* 159 (2008), S. 29.
- Abb. 10: Anthonis van Dyck: *Tizian und seine Geliebte* (um 1635), Radierung und Kupferstich (30,3 x 23,2 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, in: Carl Depauw, Ger Luijten, Antoon van Dyck en de prentkunst. Antwerpen, Amsterdam 1999, Abb. 32e, S. 245.
- Abb. 11: Giambattista Tiepolo: *Nymphe mit kleinem Satyr* (aus der Serie der *Capricci*), (1735–43), Radierung (14,1 x 17,5 cm), Padua, Museo d'Arte Medievale e Moderna (Inv. R.I.G. 4564), in: Cristina Donazzolo Cristante, Vania Gransinigh (Hgg.), *Giambattista Tiepolo tra scherzo e capriccio*. Disegni e incisioni di spirituosissimo e saporitissimo gusto. Mailand 2010, Kat. 7, S. 51.
- Abb. 12: Giovanni Paolo Lomazzo: *Allegorie auf Begabung und Ausbildung des Künstlers* (um 1565–70), lavierte Federzeichnung (33,1 x 21, 4 cm), Wien, Graphische Sammlung Albertina (Inv. Nr. 2769), in: Ekkehard Mai, Kurt Wettengl (Hgg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Ausstellung Haus der Kunst München 1.2.–5.5.2002, Wallraf-Richartz-Museum Köln 25.5.–25.8.2002). Wolfratshausen 2002, Kat.-Nr. 1, S. 193.
- Abb. 13: Bernardino Licinio: *Selbstbildnis des Bernardino Licinio mit seinen Schülern* (um 1535–40), Öl auf Leinwand (82 x 127 cm), Alnwick Castle, Sammlung des Duke of Northumberland, in: Gian Alberto Dell'Acqua (Hg.), *I pittori bergamaschi: dal XIII al XIX secolo*. Band 3.1. Bergamo 1975, Abb. 4, S. 455.
- Abb. 14: Bernardino Licinio: *Arrigo Licinio mit seiner Familie = Ritratto di Arrigo Licinio e della sua famiglia* (um 1535), Öl auf Leinwand (118 x 165 cm), Rom, Galleria Borghese, in: Gian Alberto Dell'Acqua (Hg.), *I pittori bergamaschi: dal XIII al XIX secolo*. Band 3.1. Bergamo 1975, S. 401.
- Abb. 15: Hans von Aachen: *Paar mit Spiegel* (1595–1600), Öl auf Kupfer (25 x 20 cm), Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Inv. 1155), in: Joachim Jacoby, Hans von Aachen, 1552–1615. München, Berlin 2000, Kat. 65, S. 209f.
- Abb. 16: Monogrammist HFE: *Parnass-Parodie* (um 1530), Kupferstich (36 x 50,6 cm), Sammlung Baselitz, in: Ger Luijten (Hg.), *La bella maniera*. Druckgraphik des Manierismus aus der Sammlung Georg Baselitz. Bern u.a. 1994, Kat. 6, S. 46f.
- Abb. 17: Hans Baldung Grien: *Brünstiger Hengst in einer Gruppe von Wildpferden* (1534), Holzschnitt (22,5 x 33,2 cm), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, in: Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago u.a. 1993, Abb. 203, S. 428ff.
- Abb. 18: Hans Baldung Grien: *Abschlagende Stute* (1534), Holzschnitt (22,8 x 33,9 cm), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, in: Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago u.a. 1993, Abb. 206, S. 428ff.
- Abb. 19: Hans Baldung Grien: *Pferdekampf* (1534), Holzschnitt (23 x 34,4 cm), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, in: Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago u.a. 1993, Abb. 207, S. 428ff.

## Farbtafeln

- Farbtafel 22: Bernardino Licinio: *Arrigo Licinio mit seiner Familie* = *Ritratto di Arrigo Licinio e della sua famiglia* (um 1535), Öl auf Leinwand (118 x 165 cm), Rom, Galleria Borghese, in: Gian Alberto Dell'Acqua (Hg.), *I pittori bergamaschi: dal XIII al XIX secolo*. Band 3.1. Bergamo 1975, S. 401.
- Farbtafel 23: Raffaello Sanzio: *Die kleine Bäckerin* = *La Fornarina* (1520), Öl auf Holz (85 x 60 cm), Rom, Galleria Nazionale; Urheberrechte: © bpk | Scala, Bildnummer 00067513.
- Farbtafel 24: Tiziano Vecellio: *Liegende Venus mit Orgelspieler* = *Venus recreándose con el Amor y la Música* (um 1550), Öl auf Leinwand (138 x 222,4 cm), Madrid, Museo Nacional del Prado, P00420; © Museo Nacional del Prado.



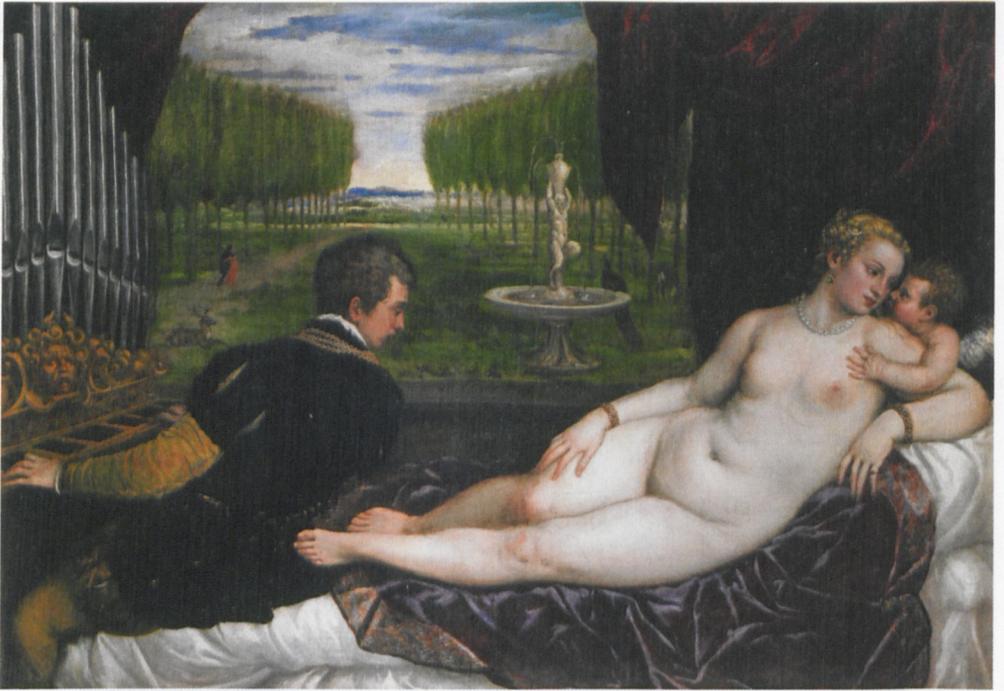
Farbtafel 22:

Bernadino Licinio: *Arrigo Licinio mit seiner Familie* = *Ritratto di Arrigo Licinio e della sua famiglia* (um 1535), Öl auf Leinwand (118 x 165 cm), Rom, Galleria Borghese; in: Gian Alberto Dell'Acqua (Hg.), *I pittori bergamaschi: dal XIII al XIX secolo*. Band 3.1. Bergamo 1975, S. 401.



Farbtafel 23:

Raffaello Sanzio: *Die kleine Bäckerin = La Fornarina* (1520),  
Öl auf Holz (85 x 60 cm), Rom, Galleria Nazionale;  
Urheberrechte: © bpk | Scala, Bildnummer 00067513.



Farbtafel 24:

Tiziano Vecellio: *Liegende Venus mit Orgelspieler* = *Venus recreándose con el Amor y la Música* (um 1550), Öl auf Leinwand (150,2 x 218,2 cm), Madrid: Museo Nacional del Prado, P00421; © Museo Nacional del Prado.