

zwischen Zeige- und Mittelfinger vorstoßend) anzudeuten scheint, hält Rehm vier Deutungen für möglich (S. 225). Der ganze Abschnitt „Mehrdeutigkeit“ (S. 284–364) schwelgt in Interpretationen, die einige Gebärden, die eigentlich ganz leicht verständlich sind, mit tieferen Bedeutungen versehen.

So soll die Rechte der Venus von Botticelli auf dessen „Primavera“ „änigmatische Vieldeutigkeit“ (S. 300) verkörpern, zeige sie doch nicht nur Verwunderung, sondern sogar eine Assoziation an das „Dirigieren“ (S. 309), ja könnte schließlich „zum Schweigen auffordern“ (S. 311). Ulrich Rehm braucht nicht weniger als 12 Seiten, um auf einer Zeichnung von Francesco Francia in Oxford die Gebärde des auf den Mund gelegten Fingers bei einer Personifikation der Musik oder der Harmonie nicht etwa als bloßes Schweigegebot zu deuten, sondern auch noch den Grund dafür zu erraten: nämlich das Erklingen von himmlischer Musik.

Schließlich wird die schlichte Gebärde des Platon auf Raffaels „Schule von Athen“, die einfach nach oben, also zum Himmel zeigt, als bedeutungsschwer erläutert. Sie soll auf den predigenden Paulus verweisen, ja Platon „zum Repräsentanten der Veritas“ (S. 357) machen. Nicht viel weniger wird dem benachbarten Aristoteles auf demselben Fresko zugemutet. Seine Rechte wird zunächst überzeugend als friedentiftend angesprochen (durch den Vergleich mit dem Reiterstandbild Marc Aurels). Das paßt aber nicht zu den Deutungen des 16. Jahrhunderts, und deshalb muß Rehm, schrifthörig wie er ist, nun auch noch in derselben Geste die „Auctoritas“ verkörpert sehen (S. 359). Diese Textgebundenheit verwundert umso mehr, als sich der Autor selber gegen eine Kunstgeschichte wendet, die Bildmotive „als bloße Umsetzung literarischer Vorgaben begreift“ (S. 366).

Trotz aller hier geäußerten Kritik darf man Rehm dann uneingeschränkt loben, wenn man seine Belesenheit hervorhebt. Er offeriert im Anhang seines Buches eine Sammlung von Textquellen, die nicht nur Quintilian berücksichtigt, sondern bis zu Autoren des 19. Jahrhunderts reicht. Auch sein Literaturverzeichnis, das in „Quellen“ und (moderne) „Literatur“ aufgeteilt ist und nicht weniger als 40 Seiten umfaßt, bietet eine reiche Übersicht zum Thema „Gestik“. Sehr zu bedauern ist allerdings, daß der Arbeit zwar ein Namenregister, aber kein Sachregister angefügt ist.

DONAT DE CHAPEAUROUGE
Wuppertal

Venere e Amore / Venus and Love. Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Michelangelo and the New Ideal of Beauty; Hrsg. Franca Falletti und Jonathan Katz Nelson, Ausstellungskatalog; Florenz Galleria dell'Accademia 2002; Florenz: Giunti; ISBN 88-09-02665-9

Eines der seinerzeit bekanntesten und meistkopierten Bilder der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts, die nach einer Vorlage Michelangelos von Pontormo gemalte „Venus mit Amor“, ist vor der Publikation des hier zu erörternden Ausstellungskatalogs von der Kunstgeschichte vergleichsweise stiefmütterlich behandelt worden. Die-

se Tatsache verwundert nicht nur angesichts der beiden beteiligten Spitzenkünstler, sondern auch wegen des erotischen Gehalts der Darstellung: Jeder Interpret gelangt in der Beschäftigung mit dem Bild zwangsläufig zu Fragen der in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung so modischen Körperthematik. Befassen sich die Exegeten der Geschichte von Geschlechterkampf und Patriarchat aber mit Werken aus dem Cinquecento, wenden sie sich bezeichnenderweise meist nach Venedig, wo etwa Giorgione, Palma und Tizian zur Ausdeutung einladen. Anscheinend wirken die Arbeiten dieser Venezianer ‚unmittelbarer‘ oder ‚lebensechter‘, und womöglich läßt sich dieses (häufig trügerische!) Image leichter auf die zuweilen schlichten Interpretationsmuster der Genderstudies beziehen. Florentinische Aktdarstellungen oder verwandte erotische Sujets aus dem Umkreis des *Terribile* standen dagegen in der Forschung meist zurück; sie gelten als ästhetisch weniger ansprechend oder als zu ‚intellektuell‘. Allenfalls auf dem Umweg über Studien zur eleganten Hofkultur von Fontainebleau und ihren Abstrahlungen auf die toskanische Kunst (Bronzino, Salviati) haben dergleichen Themen stärkere Aufmerksamkeit gefunden.

Unmittelbarer Anlaß für die Florentiner Ausstellung war die überfällige Reinigung und Restaurierung von Pontormos Gemälde „Venus und Amor“, das schon lange – stark verschmutzt und vergilbt – in der Galleria dell’Accademia nicht weit vom „David“ Michelangelos hing. Vor allem der liegende weibliche Akt der Liebesgöttin ist nun wieder in seiner wuchtigen Körperlichkeit und in „full frontal nudity“ zu sehen. Pontormo hat, wie Vasari überliefert, das Werk nach einem Karton Michelangelos geschaffen, welcher sich offenbar nicht erhalten hat. Überhaupt steht die nicht geringe Zahl an verwandten Werken und schriftlichen Dokumenten zu Einzelaspekten der Geschichte des Bildes einer erstaunlichen Unsicherheit in Hinsicht auf die übergeordneten Absichten der beteiligten Künstler, die Rolle des Auftraggebers und auf die Bedeutung des Bildes im kulturell-intellektuellen Gefüge der Florentiner Gesellschaft der 1530er Jahre gegenüber. Die am (durchgehend zweisprachig gehaltenen) Katalog beteiligten Autoren haben arbeitsteilig versucht, die wichtigsten dieser Aspekte auszuleuchten.

Richard Aste widmet seinen Aufsatz dem Patron von Michelangelo und Pontormo, dem Florentiner Bankier Bartolomeo Bettini (S. 3–25). Dieser vergab laut Vasari 1532 zur Dekoration einer ‚camera‘ in seinem Hause Aufträge an Bronzino, Pontormo und Michelangelo. Der Aretiner nennt neben Pontormos Venus und Amor-Bild ausdrücklich halbfigurige Porträts von Dante, Petrarca und Boccaccio. Anscheinend waren weitere Darstellungen geplant, das Projekt wurde aber nicht vollendet. 1534 requirierte Alessandro de’Medici „quasi per forza“ (Vasari) das wichtigste Bild aus Bettinis Raumdekoration, dasjenige Pontormos, für seine eigene Sammlung.

Bartolomeo Bettini ist insofern eine interessante Gestalt, als er sich in der kurzen Phase der Florentiner Republik zwischen 1527 und 1530 als prononciertem Anti-Mediceer gerierte. Bettinis Bestellung der Vorlage des Venus und Amor-Bildes bei Michelangelo dürfte also auch im Lichte der republikanischen Gesinnung von Künstler wie Auftraggeber, der ‚Erwerb‘ des Gemäldes durch Alessandro de’Medici als Beschlagnahme von Besitz eines politischen Gegners durch den Protagonisten der wieder zu

Kräften gekommenen Herrscherfamilie zu sehen sein. Bettini selbst ging spätestens 1536 dauerhaft nach Rom und stieg dort unter dem Farnese-Papst Paul III. zu einem der wichtigsten Bankiers der Stadt auf. In Rom war Bettini auch für einen Großteil der Geldgeschäfte Michelangelos zuständig, der 1534 Florenz ebenfalls auf Nimmerwiedersehen verlassen hatte. Pontormo hingegen arbeitete in den 1520ern zwar für verschiedene Republikaner, malte aber etwa 1532 (also zur Zeit der Entstehung von „Venus und Amor“) auch für den Medici-Papst Clemens VII. in Poggio a Caiano und blieb nach 1534 in Florenz, wo er bis zu seinem Tod 1556 mit den Medici und ihrer Entourage im Geschäft war. Bettini jedenfalls beschäftigte mit Michelangelo, Pontormo und Bronzino in den frühen 1530er Jahren drei Künstler, die zwar bei den – sozial keineswegs niedrig stehenden – Gesinnungsgenossen des Bankiers eingeführt, aber auch sonst in Florenz allgemein geschätzt waren. Insofern ist, wie Aste betont, neben dem vermutlichen Aspekt einer Visualisierung toskanischer Bürger- und Traditionswerte auch das Bemühen des zwar adeligen, aber nicht aus hochherrschaftlichen Verhältnissen stammenden Bettini in Rechnung zu stellen, mit seinem Kunstauftrag und dem literarischen Timbre der Themenstellung das eigene Sozialprestige zu steigern: vom einfachen Geschäftsmann zum gebildeten Interlocutor der toskanischen Intelligentsia. Tatsächlich ist Bettini durch Textbelege als Freund von Benedetto Varchi und Luca Martini bezeugt (letzterer bestellte 1543 Vasaris Gemälde der „Sechs toskanischen Poeten“, heute in Minneapolis).

Um so kurioser mutet es an, daß sich nicht ermitteln läßt, wo eigentlich in Florenz Bartolomeo Bettini in den frühen 1530er Jahren wohnte. Diese Lücke ist schon deswegen bedauerlich, weil auf diese Weise eine genaue Rekonstruktion des Standorts von Bettinis *camera* innerhalb seines Hauses und des Dekorationssystems unterbleiben muss. Auch wird vom Katalog nur eines der anderen von Vasari genannten Bilder als vermutliches Original identifiziert: ein Bronzino zugeschriebenes Dante-Porträt, das sich in Privatbesitz erhalten habe. Dabei ist das von Vasari umrissene Programm nicht zuletzt dadurch interessant, daß eine *camera* im Florenz der Renaissance meist einem intimen (Schlaf-)Gemach entsprach, wenigstens aber einem nur engen Freunden der Familie zugänglichen Ausstellungsort von Objekten dynastischen Stolzes wie Hochzeitstruhen, *deschi da parto* oder von (im weitesten Sinn) erotischen Bildern – insofern kann Aste Pontormos Querformat ohne Schwierigkeiten in eine Reihe mit den berühmten Darstellungen der liegenden Venus von Botticelli und Piero di Cosimo rücken. Die anderen von Bettini bestellten Bilder (= die Dichterporträts) stehen hingegen Ausstattungsstücken des zeitgenössischen Studierzimmers, des *studiolo*, nahe. Aste versteht das solchermaßen ungewöhnliche Programm von Bettinis *camera* konsequenterweise als raffinierte Fortführung und Revision eines in der Florentiner Oberschicht eingeführten Raumtyps, die dem Bankier sowohl die Einordnung in die Gepflogenheiten der von ihm adressierten Gesellschaftsschicht als auch die Zurschaustellung seiner innovativen oder intellektuellen Talente als Kunst- und Literaturkenner ermöglicht habe.

Der Aufsatz von Jonathan Katz Nelson beschäftigt sich mit den vor allem seit dem 19. Jahrhundert an der von Michelangelo entworfenen „Venus mit Amor“ ge-

äußerten Kritiken, die sich auf drei Punkte konzentrieren lassen (S. 27–63). Erstens irritierte das Bild als Produkt einer Zusammenarbeit zweier Künstler, deren Ruf als einsame und streng auf sich gestellt arbeitende Renaissance-Genies nach Meinung vieler ein solches Werk gleichsam ausschließe. Zweitens sei der moderne Kunstfreund unglücklich darüber, den ‚persönlichen‘ Stil Michelangelos aus dem Bild eines anderen Malers herauslesen zu müssen. In Rechnung zu stellen sei hier aber das zeitgenössische Konzept der *inventione*, die im 16. Jahrhundert mindestens so hoch geschätzt worden sei wie die (auch von anderen zu leistende) Ausführung. Entsprechend habe man an Pontormos nach Entwurf Michelangelos ausgeführtem Gemälde „Noli me tangere“, gelobt, wie gut darin der *disegno* des einen und der *colore* des anderen Künstlers verbunden würden. Dritter Kritikpunkt an „Venus und Amor“ seien die im Vergleich mit zeitgenössischen weiblichen Akten in Venedig wenig ‚ansprechenden‘ Körperformen und die unverkennbare allegorische Aufgeladenheit des Bildes. Die muskulös-kraftvolle Venus von Michelangelo und Pontormo entspreche weder allgemeinen Vorstellungen von weiblicher Schönheit noch bediene sie die elementaren sinnlichen Anforderungen des Betrachters.

Solche Kritik an Pontormos „Venus“ war, wie Katz Nelson zeigt, nicht nur vom verheerenden Eindruck des Bildes vor der Restaurierung beeinflusst, sondern auch durch die unreflektierte Übertragung zeitgebundener Schönheitsideale auf eine historische Epoche. Schnell war man mit dem Urteil bei der Hand, der ‚homosexuelle Michelangelo‘ sei unfähig gewesen, weibliche Körper darzustellen. Mit deutlich antischwulem Unterton schrieb etwa Howard Hibbard, Michelangelos Frauenakte demonstrierten „his lack of sensual feeling for the female body“ und „his lack of interest in or even familiarity with the female nude“. Katz Nelson läßt sich nicht auf eine Diskussion auf diesem Trivialniveau ein; schon die große Zahl von Kopien und Zitationen in der Kunst des 16. Jahrhunderts spreche gegen die angebliche Unattraktivität des weiblichen Aktes für Zeitgenossen. Und unabhängig von Michelangelos Gefühlen gegenüber Frauen sei im Cinquecento (nicht zuletzt im Gefolge der Platon-Lektüre) die Auffassung verbreitet gewesen, daß praktisch jeder Mann von einem hübschen Jüngling angezogen werden könne. Solche Vorstellungen seien weit entfernt von der Zeit seit dem späten 18. Jahrhundert, als in einer Art Summierung existierender Vorurteile das Konzept ‚Homosexualität‘ geprägt und als in bestimmter Weise wesens- und handlungskonstituierend definiert wurde. Michelangelos vermeintliche sexuelle Orientierung könne nicht als Schlüssel zur Erklärung seiner muskulösen Frauendarstellungen verwendet werden.

Nelson Katz zeigt anhand ausgewählter Werkanalysen, daß – entgegen den zitierten Vorurteilen – wenige Künstler des 16. Jahrhunderts eine solche Diversität in der Darstellung des weiblichen Körpers erreichten wie Michelangelo. In jenen Jahren sei das Studium nackter weiblicher Modelle absolut gebräuchlich gewesen; man könne nicht feststellen, daß Michelangelo sich dieser Praxis verschlossen habe. Entscheidend sei aber, daß beide am Bild beteiligten Künstler nicht nach einfachem Naturalismus gestrebt hätten. Wie schon Aretino feststellte, sei die maskulin-muskulöse Gestalt der „Venus“ (bei gleichzeitig deutlicher Präsentation ihrer Geschlechtsmerk-

male) Ausdruck für ihre große Wirkungskraft auf Männer *und* Frauen. Diese auch in der Körperzeichnung hervorgehobene Fähigkeit zur kraftvollen Aktion, so Katz Nelson, unterscheide „Venus“ von anderen Frauendarstellungen Michelangelos, etwa der weichen, ganz und gar dem Liebesakt hingegebenen „Leda“. Ferner sei für die verbürgte Zusammenstellung des Venus-Bildes mit den (Liebes-)Dichterporträts der Kontext des *Paragone* in Rechnung zu stellen. So nenne Bettinis Freund Varchi die Inspiration Michelangelos durch Dante in einem Atemzug mit den Anleihen des Zeus bei Homer; der antike Maler habe seine großen und kraftvollen Frauendarstellungen der Ilias-Lektüre verdankt. Auch betont Varchi, schon Plinius habe festgestellt, daß zahlreiche Männer sich in die Marmor-Venus des Praxiteles verliebt hätten; ähnliche Auswirkungen habe noch heute die „Venus“ von Michelangelo und Pontormo im Besitz des Herrn Bettini. Insofern, so Katz Nelson, sei sogar der kompositorische Gegensatz im Bild, die statuenhaft hingelagerte Venus und der ‚malerisch‘ agile Cupido, für die Interpretation nutzbar zu machen: Katz Nelson neigt also zu einer Interpretation des Bildes im Sinne eines ikonographischen Dualismus, wobei Venus die positiv-dauerhaften Energien der Liebe, Cupido aber ihre unbeständige und negative Seite veranschaulichen sollen. Den Griff der Venus zu einem der von Cupido gehaltenen Pfeile interpretiert der Autor als Geste mit Doppelabsicht: Einerseits wolle sie dem Betrachter dieses Instrument ihres Sohnes vorzeigen, andererseits (mit der linken Hand) auf die enigmatische Ansammlung von Objekten links neben der Hauptgruppe zu weisen. Mit einiger Mühe bezieht Katz Nelson auch diese Objekte auf seine dualistische Erklärung: den nach vorn offenen, teilweise von einer Decke verhüllten Kasten, auf dem eine Schale mit Rosen steht und in dem eine Gliederpuppe liegt. An den Kasten ist ein Bogen gelehnt, von dem zwei Masken mit unterschiedlichen Gesichtsformen herabbaumeln. Jedes dieser Objekte stehe für die destruktiven oder desorientierenden Einflüsse der (schlechten) Liebe; die graziös verbogene Gliederpuppe bringe hingegen die Kunstfertigkeit des Bildes selbst zum Ausdruck.

Roberto Leporatti erläutert (S. 65–89) den *Concetto* von Bettinis *camera* als Folge aktueller literaturhistorischer Interessen im Kreise Varchis, speziell der philologischen Erschließung großer Poeten wie Boccaccio und Petrarca, aber auch der Wiederentdeckung toskanischer (Liebes-)Dichter des Mittelalters wie Guido Cavalcanti und Guittone d’Arezzo. Es sei in dieser Hinsicht wohl kein Zufall, daß Bettini sich mit Michelangelo einen Künstler für sein literarisch geprägtes Dekorationsprojekt aussuchte, der nicht nur über seine Malereien und Skulpturen, sondern mehr und mehr auch durch seine Dichtwerke Bekanntheit bei Kennern erlangte. Als eigentliche Quelle des Bildes versteht Leporatti eine (schon von Polizian übersetzte) Elegie des Bukolikers Moschus, die sich in der *Anthologia Graeca* erhalten hat. Moschus läßt Aphrodite/Venus eine genaue Beschreibung des ihr entlaufenen Eros/Cupido geben, die dadurch auffällt, daß sie kein unschuldiges Kindlein, sondern einen Jugendlichen beschreibt, der sich seiner eigenen (verderblichen) Fähigkeiten nur zu genau bewußt ist. Über Neo-Platoniker wie Benivieni dürfte Michelangelo das aus solchen Dichtungen destillierte Konzept der Irdischen und Himmlischen Liebe vermittelt worden sein, wobei gemäß der üblichen Auffassung die menschliche Seele sich von ersterer zu

letzterer habe bewegen müssen. Vorsichtige Kritik an betont dualistischen Interpretationen der beiden Figuren auf dem Accademia-Bild klingt bei Leporatti allerdings darin an, daß er das vom Maler gezeigte gute Einvernehmen zwischen Mutter und Sohn herausstreicht, welches fast die Form einer intimen Komplizenschaft erreiche.

Leatrice Mendelsohn studiert in ihrem Aufsatz die ikonographischen Quellen des sogenannten *Eros malignus* (S. 91–108). Einerseits bezieht sie sich auf die Emblemtradition seit Alciat, wobei sie feststellt, daß im Laufe des 16. Jahrhunderts die Holzschnittillustrationen der Emblembücher einen immer älteren Amor zeigen, andererseits verfolgt sie Werke der bildenden Kunst des Cinquecento, die ihrer Meinung nach unter dem Einfluss von Kopien der Eros-Statuen des Lysipp stehen, von denen etwa der „Bogenschnitzende Amor“ des Parmigianino beeinflusst worden sei. Auch antike Darstellungen von „Eros und Anteros“ hätten eine Rolle gespielt. Über Moschus und Varchi sei die für Petrarca und das Quattrocento typische Ikonographie des blinden Amor (mit Augenbinde) durch diejenige des sehenden, seines Handelns stets bewussten, wenn auch nicht immer hinsichtlich seiner guten oder üblen Absichten einschätzbaren jungen Mannes ersetzt worden. Im Gefolge der *Anthologia Graeca* habe sich die Figur Amors sexualisiert. Diese schon bei Michelangelo/Pontormo sichtbare Tendenz sei am weitestgehenden durch Rosso Fiorentino und Bronzino verfolgt worden; das Prinzip der Allegorese sei dabei ein bequemer Schutz vor Kritik an der ‚Laszivität‘ solcher Bilder gewesen. Mit Bezug auf den *Goldenen Esel* des Apuleius, wo Venus ihren Sohn Cupido mit einem Abschiedskuss zur Bestrafung Psyches ausschickt, sei bei jeder entsprechenden Darstellung eine Interpretation im Sinne der Erhebung der Seele des Betrachters aus irdischer Sinnlichkeit zur göttlichen Schönheit möglich gewesen. In ihrer leider bis zur Unverständlichkeit kurz gehaltenen Summa deutet Leatrice Mendelsohn an, daß sie Michelangelos Komposition für das Venus und Amor-Bild als Mischung aus aristotelischen, (neo-)platonischen und reformtheologisch inspirierten Quellen betrachtet: Pontormos Venus schicke Amor gleichsam zum Angriff auf den Betrachter los, dessen so programmierte (Liebes-)Leiden von Michelangelo als Voraussetzung zu seiner – aus freiem Willen und eigener Kraft anzustrebenden – ‚Erlösung‘ verstanden worden seien.

Roberto Bellucci und Cecilia Frosini analysieren die von Bettinis Auftragsgemälde ausgehende Serienproduktion von *Venus und Amor*-Bildern (S. 109–121). Zentral in ihrer Untersuchung ist das Medium des *cartone*, dessen fortgesetzte Nutzung eine oft nur in Details variierende Normalform der Michelangelo-Komposition ermöglicht habe. Die Existenz einer alten, aber nach Meinung der Autoren nicht von Michelangelo selbst stammenden Kartonkopie im Museo di Capodimonte deute darauf, daß von dem (nicht erhaltenen) Hauptkarton, der im Besitz von Bettini nachgewiesen ist, immer wieder Arbeitskopien gemacht worden seien, mit deren Hilfe die einzelnen Gemälde angefertigt wurden, ohne daß man den inzwischen als Kunstwerk eigenen Rechts geschätzten Originalentwurf beschädigen musste. Teilweise scheinen sogar nur Teilkopien vom Hauptkarton verwendet worden zu sein, insofern als nämlich die Maße bestimmter Details der Repliken identisch sind, ansonsten aber Abweichungen zum Accademia-Bild existieren. Wie die einzelnen Katalogeinträge

zeigen, hatten die Ausstellungsbesucher in Florenz Gelegenheit, die erstaunliche Karriere der Komposition von „Venus und Amor“ anhand zahlreicher solcher Kopien und Repliken von Pontormo über Vasari, Michele di Ridolfo und Poppi bis hin zu Alessandro Allori nachzuvollziehen. Weitere Vergleichsstücke, darunter andere Aktdarstellungen Michelangelos und Pontormos sowie Beispiele der etwa gleichzeitigen Aktmalerei in Venedig, rundeten die Schau ab.

Der Florentiner Katalog ist verdienstvoll, insofern als hier erstmals eine monographische Übersicht über wesentliche Aspekte des Venus und Amor-Bildes vorliegt. Auch die hinzugefügte Quellensammlung sowie ein Verzeichnis aller den Autoren bekannten Repliken des Bildes dürften sich für die künftige Forschung als nützlich erweisen. Diesen positiven Aspekten stehen allerdings verschiedene negative gegenüber. Davon ist die hohe Zahl der Druckfehler in diesem offenbar ‚mit der heißen Nadel gestrickten‘ Buch noch der am leichtesten zu verschmerzende. Enttäuschend wirkt vor allem, daß jede Archivforschung zum Auftraggeber Bettini und der Lokalisierung seines Palazzo in Florenz unterblieben ist, die – bei einiger Hartnäckigkeit – besseren Aufschluss über die Auftragsumstände als ein ausschließlicher Bezug auf Vasari und die Poeten des Varchi-Kreises geboten hätte. Weitere Defizite des Buchs resultieren aus einer mangelhaften Kenntnis der nicht auf Italienisch oder Englisch publizierten neueren Forschungsliteratur. Deshalb entgingen den Autoren für die Interpretation wichtige Vergleichswerke wie die frühe Stichreproduktion des Bettini-Bildes von Giovanni di Pietri¹, dessen Inschrift (*Sana parens nato miseros quis figat amantes / tela dat, hinc vulnus dignior ipsa pati*; auf deutsch etwa: „Die unbeschadete Mutter gibt ihrem Sohn die Pfeile, mit denen er die armseligen Liebenden anschießen soll, obwohl sie selbst würdiger ist, davon verwundet zu werden“) bemerkenswert präzise zu der von einigen Katalogautoren als für die Analyse irrelevant oder sekundär herabgestuften Passage in Ovids *Metamorphosen* führt². Ferner unterblieben nicht nur ein Blick auf die – sehr bald einsetzende – niederländische und deutsche Rezeption des Bildes, die von Scorel und Stradano über Marten de Vos bis zu Hans von Aachen reicht, sondern auch ein Abgleich mit der neueren Literatur zu einzelnen ikonographischen Elementen wie den Pfeilen, den Rosen, der Gliederfigur oder den Masken. Letztere werden etwa von Katz Nelson mit Verweis auf wenige Sätze aus Tolnays Michelangelo-Buch abgehandelt. Eine genauere Beschäftigung mit diesen im Cinquecento häufigen, aber bemerkenswert präzise nach bestimmten Kontexten eingesetzten und variierten Attributen wäre wissenschaftlich solider gewesen als bestimmte im Katalog nachlesbare Ansätze zu einer freischwebenden Ikonologie, darunter die Behauptung, der Maler habe beim Betrachter die Assoziation einkalkuliert, Cupidos Pfeile würden oder könnten Venus so verletzen wie Maria durch die Passion Christi gelitten habe (Leatrice Mendelsohn).

Am problematischsten aber erscheint der vom Katalog propagierte Dualismus,

-
- 1 ECKHARD LEUSCHNER: *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*; Frankfurt a. M. 1997, Abb. 74.
 - 2 WILLIAM KEACH: ‚Cupid Disarmed, or Venus Wounded? An Ovidian Source for Michelangelo and Bronzino‘, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41, 1978, S. 327–31.

die Auseinanderrechnung von Venus und Amor in einen positiven und einen negativen Aspekt der Liebe: Erweist sich der Amor Michelangelos und Pontormos wirklich (im Sinne von Mendelsohns Aufsatztitel) als ein rein maligner Charakter, während für Venus die – vom Katalogtitel soufflierte – ‚neue‘ *bellezza ideale* reserviert ist, durch welche der Göttin die reinen und ‚himmlischen‘ Aspekte der Liebe vorbehalten sind? Abgesehen davon, daß der genannte Idealbegriff verdächtig nach einem Anachronismus, nämlich klassizistischer Denkweise in der Art Belloris, klingt, spricht vor allem das gezeigte gute Einvernehmen – enge Umarmung und Kuss – zwischen Mutter und Sohn gegen einen solchen Dualismus. Es genügt der Hinweis, daß die koordinierten Gesten der beiden Hände von Venus auch im Sinne einer Verdeutlichung der Göttin an ihren Erfüllungsgehilfen zu verstehen sind: Du leistest Arbeit für mich. Insofern verwundert nicht, daß in Bronzinos berühmter Londoner „Allegorie“, die in vieler Hinsicht auf dem Bettini-Bild fußt, Venus und Amor als Paar nicht zwei (im Sinne eines Dualismus interpretierbare), sondern gleich drei am Boden liegende Masken zugeordnet sind – womit sie als Hinweise auf die große Wandlungsfähigkeit der zu ihrem Ziel strebenden Liebe zu verstehen sind; eine solche Konnotation ist auch für Michelangelo/Pontormo wahrscheinlich.

Womöglich aber ist die Schwierigkeit einer eindeutigen Interpretation der genannten Gesten und Attribute bereits von ihren Schöpfern angelegt: Die auch im vorliegenden Katalog erfolglos gebliebene Suche nach der *einen* Schriftquelle, die den Künstlern und ihrem Auftraggeber als Modell für das Gemälde diente, entspricht letztlich dem Konzept des Raumes, in dem das Werk angebracht werden sollte: Da Venus und Amor als ‚Generalnenner‘ der darum oder darüber angeordneten Dichterporträts dienen sollten, konnte ihre Darstellung gar nicht besonders konkret, also auf eine einzige mythologische Begebenheit oder ein einziges dichterisches Werk bezogen sein. Dort, wo Literaten und Philosophen mit dem Hausherrn gelehrte Gespräche über (Liebes-)Dichtung und (Liebes-)Philosophie führen sollten, hatte „Venus und Amor“ als gehaltvoller, aber nicht völlig festgelegter und gerade dadurch inspirierender Ausgangspunkt zu dienen.

ECKHARD LEUSCHNER
Institut für Kunstgeschichte
Universität Passau

Jörg Diefenbacher: Die Schwalbacher Reise, gezeichnet von Anton Mirou, in Kupfer gestochen von Matthäus Merian d. Ä., 1620; Mannheim: J. Diefenbacher 2002; 128 S., 115 Abb.; ISBN 3-00-008209-3; € 35,- (Bezug: J. Diefenbacher, K 3,17; 68159 Mannheim)

Die sogenannte „Schwalbacher Reise“, 1620 publizierte Ansichten des damaligen Orts Langenschwalbach, gehört zu den erfolgreichsten Graphikserien Matthäus Merians d. Ä. Die 26 Dorfszenarien, in kleinem Format nahsichtig wiedergegeben, folgen der innovativen Entwicklung der Landschaftsgraphik, die im 16. Jahrhundert von