

„Ut pictura amor“. Liebe als Gegenstand kunstwissenschaftlicher Forschung

Walter S. Melion/
Joanna Woodall/Michael Zell (Hg.)
**Ut pictura amor: The Reflexive
Imagery of Love in Artistic
Theory and Practice, 1500–1700.**
Leiden/Boston, Brill 2017. 811 S.,
zahlr. Ill. ISBN 978-90-04-34645-1;
ebook DOI: [https://doi.org/10.1163/
9789004346468](https://doi.org/10.1163/9789004346468). € 249,00

Die Konjunktur von Veröffentlichungen zum Verhältnis von Liebe und Kunst im vergangenen Jahrzehnt zeigt, dass Liebe als kunsthistorisches Thema längst traditionelle Fragen der Ikonographie erweitert hat, was nicht zuletzt Eddy de Jonghs Untersuchung zur holländischen Genremalerei exemplarisch vorführte (*Simiolus* 3, 1968/69, 22–74). Gerade zur Frühen Neuzeit sind seit 2012 mehrere Tagungsbände veröffentlicht worden, die nach verschiedenen Konzepten von Liebe und deren Historizität fragen.

FORTUNA CRITICA DER LIEBE IN DER KUNST

Doris Guth und Elisabeth Priedl haben mit *Bilder der Liebe. Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit* (Bielefeld 2012; vgl. die Rez. von Maria E. Engelskirchen in *Kunstform* 17, 2016, 6) Beiträge versammelt, die den Gegenstand Liebe aus kunsthistorischer Sicht über literarische und philosophische Liebeskonzepte hinaus sozialhistorisch, juristisch und medizinisch in Bezug auf die Konstitution der neuzeitlichen Geschlechterordnung und die *Querelles*

des femmes hin befragen. Der von Valeska von Rosen und Jörn Steigerwald herausgegebene Sammelband *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance* (Wiesbaden 2012) bringt kunst- und literaturwissenschaftliche Ansätze zusammen und lotet die medialen Möglichkeiten der Darstellbarkeit von neoplatonisch metaphysisch konzipierter Liebe und materieller Sexualität in Literatur und Malerei aus. An das fruchtbare Potential dieser transdisziplinären Zusammenarbeit knüpft der gewichtige Sammelband von Kirsten Dickhaut über *Liebesemantik. Frühneuzeitliche Darstellungen von Liebe in Italien und Frankreich* an (Wiesbaden 2014; vgl. die Rez. von Claudia Jarzebowski in der *Zeitschrift für Historische Forschung* 43, 2016, 4), der sich ebenfalls das lohnende Ziel setzt, Liebeskonzepte in unterschiedlichen Disziplinen zu reflektieren und ihre Anwendbarkeit auf die Bild- und Literaturgeschichte zu erproben.

Neben jenen metaphysischen Konzepten von Liebe versammelt der von Matthias Krüger, Christine Ott und Ulrich Pfisterer herausgegebene Sammelband *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne* (Zürich 2013) Beiträge zu physisch-materiellen Aspekten im Zusammenspiel von Zeugung, Kreativität und Produktivität. Zum Themenkreis gehören weiterhin die jüngeren Veröffentlichungen zum Verhältnis von Liebe, Freundschaft und Porträtmalerei: 2014 erschien ein von Jeanette Kohl, Marianne Koos und Adrian Randolph herausgegebener Sammelband (*Renaissance Love. Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*, München/Berlin 2014); Hannah Baader bearbeitete mit *Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370–1570* (Paderborn 2015; vgl. u. a. die Rez. von Claudia

Steinhardt-Hirsch in: *Kunstchronik* 71/2, 2018, 105ff.) das Thema in grundlegender Weise.

Der von Walter S. Melion, Joanna Woodall und Michael Zell herausgegebene und hier zu besprechende Band *Ut pictura amor* von 2017 knüpft daran nicht unmittelbar an, da die oben genannte Literatur der deutschsprachigen Forschung keine Berücksichtigung findet. Der umfangreiche Band versammelt die überarbeiteten Beiträge des fünften *Lovis Corinth Kolloquiums*, das 2015 an der Emory University in Atlanta stattfand. Er ist in der Reihe *Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture* erschienen. Die Herausgeber widmen sich der Analogie von Produktivität und Kreativität („lovemaking and image-making“, 1) und ihrem sinnbildenden Potential für die Künste der Frühen Neuzeit, wie sie in ihrer Einleitung „Picturing Love and Artifice“ darstellen: In diesem Sinne sei die Abwandlung des Horaz'schen Diktums *Ut pictura amor* im Titel zu verstehen, das sie mit „as is a picture, so is love“ (1) übersetzen.

AN DER OBERFLÄCHE DER TOPOI

Auf der Grundlage von Leon Battista Albertis bekanntem Vergleich von Freundschaft und Malerei betonen sie das reziproke Verhältnis von Liebe und Bildern im Wechsel von Geben und Nehmen sowie die affektive Kraft von Gemälden: Malerei sei ein Werkzeug der Liebe, Liebe eine „Währung“ („currency“, ebd.) der Malerei. Alberti hatte als die göttliche Kraft (*vis divina*) der Porträtmalerei ihre Fähigkeit, die Abwesenden gegenwärtig zu halten, beschrieben (*De pictura* II, § 25). Diese Macht bringe den Künstlern Bewunderung (*admiratio*) ein, den Betrachtern Vergnügen („pleasure“, ebd.; *voluptas* bei Alberti, ebd.). Dadurch, dass die Malerei in der Lage sei, verlorene Geliebte, räumlich entfernte Freunde oder gar nicht persönlich bekannte Personen präsent zu halten und vor Augen zu führen, „nourishes, refreshes, or reconstitutes [a portrait] various kinds and degrees of loving affection“ (1); es könne darüber hinaus sogar den Eindruck erwecken, die

Zuneigung werde erwidert. Damit, so die Herausgeber, legitimiere Albertis Liebesdiskurs erst seine Theorie der Malerei.

Umgekehrt könne künstlerische Praxis Fragen zu „Liebesprozessen“ beleuchten (2). Diese vielversprechenden Gedanken werden in der Einleitung allerdings nicht weiterverfolgt. Die Herausgeber verharren an der Oberfläche von *ut pictura amor*. Auch ein für ihr Konzept so bedeutender Topos wie etwa Karel van Manders Analogie von Liebe und Malerei, Gemälden und Frauen, Kennern und Liebhabern (*liefhebbers*) wird hier nicht eingeführt. Es bleibt den Autorinnen und Autoren des Bandes überlassen, den Topos in einzelnen Kapiteln immer wieder aufzugreifen. Zu weiteren Betrachtungen zum Thema hätte neben der oben erwähnten Literatur auch Ulrich Pfisterers *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit* (Berlin 2014) anzuregen vermocht. Inzwischen ist dazu auch James Turners literaturwissenschaftliche Studie *Eros Visible. Art, Sexuality, and Antiquity in Renaissance Italy* (New Haven 2017) erschienen.

Die Einleitung erörtert das Wechselverhältnis von Liebe und Malerei stattdessen entlang frühneuzeitlicher Beispiele verschiedener, thematisch weit gefasster Liebeskonzepte zwischen Liebe (*amor*) und Nächstenliebe (*caritas*), ohne diese Begriffe aber systematisch oder historisch zu klären: Neben freundschaftlicher Liebe sehen die Herausgeber Analogien zwischen Malerei und der höfischen Liebeskultur. Anhand der Ausstattung des Studiolo von Isabella d'Este in Mantua (Amorstatue des Praxiteles) argumentieren sie mit Stephen Campbells *Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este* (New Haven 2006), dass Verlangen („desire“, 2) sowohl die Liebe als auch künstlerische Erzeugnisse hervorbringe. Am Beispiel von Maarten van Heemskercks *Lukasmadonna* (1532) im Frans Hals-Museum in Haarlem werden der Petrarkismus und die damit verbundenen Konzepte idealer weiblicher Schönheit mit Marienfrömmigkeit und der Bruderliebe innerhalb der Lukasgilde kurzgeschlossen. Schließlich impliziere die „doctrine of love“ (5) von himmlischer und

irdischer Liebe konzeptionelle Aussagen über den Status von Bildern: Otto van Veens berühmtes Emblembuch *Amorum emblemata* (Antwerpen 1608) zeige etwa, dass die Visualisierung von Liebe die Erfahrung des Liebens intensiviere, indem Bilder Liebe zum Teil auch verursachten und, einmal entfacht, sie auch erwiderten.

Dieses Argument, dass Liebe ein Bildkatalysator sei („catalyst of pictorial artifice“, 7), wird anhand eines Fallbeispiels zum Verhältnis von *pictura* und *caritas* in der jesuitischen Meditationsliteratur breit verhandelt. Ein Stich aus den *Adnotationes et meditationes in Evangelia* (Antwerpen 1595) des Jerónimo Nadal führt Christus und Maria Magdalena als Urtypen christlicher Nächstenliebe vor. Daran schließen sich 21 Kapitel zum Verhältnis von Malerei und Liebe in der Frühen Neuzeit an, die in acht Sektionen zusammengefasst sind. Die Kapitel kreisen um das Verhältnis von *amor* und *pictura* mit einem nicht begründeten geografischen Schwerpunkt auf den Niederlanden, Flandern und Vergleichen mit der italienischen Kunstlandschaft und -theorie, mit Frankreich sowie Asien (Persien, China, Japan).

SEXUELLES VERLANGEN UND BILDWIRKUNG

Die ersten Sektionen sind dem sexuellen Verlangen im Verhältnis zur affektiven Wirkung von Bildern gewidmet, ihrer Funktion bzw. ihrem Kontext sowie ikonographischen Themen der Liebesdarstellung, hauptsächlich aus der antiken Mythologie. Dabei wechselt sich altbekanntes Material wie Marcantonio Raimondis Stiche von Giulio Romanos *Modi* oder Jan Gossaerts Venusdarstellungen mit weniger bekannten oder neuen Kontextualisierungen ab: Wietse de Boer verfolgt die Liebeskrankheit (*amor hereos*) in Kapitel 1 in imaginationspathologischen und moralischen Diskursen der Gegenreformation und bringt sie mit literarischen Imitationstheorien zusammen. Ausgehend von Karel van Manders Zusammenschluss von Kennern und *liefhebbers* (265) diskutiert Thijs Weststeijn in Kapitel 8 die Beziehung zw-

ischen Begehren und Rezeptionsästhetik in der frühneuzeitlichen italienischen Kunsttheorie und vergleicht literarische Ansätze mit Beispielen aus der Malerei. Auf der Grundlage der antiken Emissions- und Immissionstheorien der Optik und ihrer Rezeption bei Marsilio Ficino und Gregorio Comanini schlägt er vor, die „theory of love as a function of sight“ und den Sehsinn „as a function of love“ zu fassen (293).

Der Sehvorgang entstand nach der damaligen Auffassung dadurch, dass entweder das Objekt oder das Auge feine Strahlen ausschickten, mittels derer das Auge den Seheindruck empfing oder abtastete. Analog dazu hätten Künstler den Sehsinn als „two-way transfer of qualities“ (ebd.), also als wechselseitige Übertragung visueller Eigenschaften aufgefasst: Die Malerei habe einerseits die Macht, Farbe als lebendiges Fleisch erscheinen zu lassen. Der direkte Blickkontakt mit den Betrachtern könne andererseits einladen, an der „alternativen Realität“ des Gemäldes teilzuhaben. Diesen Ansatz verfolgt Weststeijn von Guercino und Caravaggio bis zu Bildkonzepten in der niederländischen und holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die den Blickwechsel zwischen Bildprotagonisten und Betrachtern zum Thema haben (Judith, Salome, David).

Ursula Härting schlägt in Kapitel 2 zu Badehäusern und ihren Dekorationen vor, mythologische Liebespaare sowie Wasserszenen in der Tafel- und Wandmalerei der Frühen Neuzeit im Ausstattungskontext von Badehäusern und -zimmern zu verorten, in denen die Zurschaustellung von Nacktheit und Sexualität erlaubt und wünschenswert war. Daran schließt Haohao Lus Kapitel 5 an: Mit Alois Riegls Beobachtungen zur physiologischen Verbindung von Tast- und Sehsinn bei visuellen Erfahrungen diskutiert sie die Sinnlichkeit von Jan Gossaerts Venusdarstellungen. Härting und Lu behandeln beide Gossaerts *Venus* (um 1521) in Rovigo, nehmen dabei aber nicht aufeinander Bezug. Das Gemälde ist zweimal mit abweichenden Bildtiteln abgebildet. Hu schlägt auf der Grundlage von Philipp von Cleves Inventar von Schloss Wijnendale vor, die *Venus* sei ursprünglich für das Badezimmer Philipps ge-

malt worden (155). Härting diskutiert den Wortlaut des Inventars und bezweifelt diese Lokalisierung aufgrund der Maße von Gossaerts Venustafel (72). Wenigstens ein wechselseitiger Verweis auf die unterschiedlichen Interpretationen wäre hier wünschenswert gewesen.

NIEDERLANDE, CHINA, JAPAN – UND DIE EHELICHE LIEBE

Joshua S. Mostow und Dawn Odell nehmen in Kapitel 3 und 4 japanische und chinesische Beispiele erotischer Bildwerke und die jeweils zugrunde liegenden zeitgenössischen und regionalen Liebeskonzepte in den Blick. Wie fruchtbar der Vergleich zwischen Europa und Südostasien für Fragen zur Geschichte der Sexualität und zu den damit verbundenen visuellen Kulturen sein kann, hat bereits der von Franz X. Eder und Sabine Frühstück herausgegebene Sammelband *Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700–2000* (Wien 2000) demonstriert. In diesem Sinne gehört Odells Beitrag zu chinesischen ‚schönen Frauen‘ in Athanasius Kirchers *China [...] illustrata* (1667) und seine Konfrontation der niederländischen Stiche mit chinesischen Bildwerken des 17. und 18. Jahrhunderts zu den methodologisch interessantesten Beiträgen des Bandes. Er setzt die ‚schönen Frauen‘ in den chinesischen und niederländischen Bildwerken in das aus der Forschungsliteratur bekannte Verhältnis von Konsum und Besitz zwischen Betrachtern, Geliebten und ihren Bildnissen. Darüber hinaus lenkt Odell den Blick auf die chinesischen Schriftzeichen bei Kircher und argumentiert, dass nicht nur die visuelle respektive sexuelle Verfügbarkeit der dargestellten Frauen bei den Betrachtern Verlangen aktiviere, sondern auch die Schönheit der kalligraphischen Schrift und ihre poetische Bedeutung. Dazu führt er außer den Beispielen aus der *China [...] illustrata* Jan van de Veldes kalligraphischen Traktat von 1605 an.

Zwei Sektionen sind ehelicher Liebe und häuslichen Tugenden gewidmet. Entlang des holländischen Topos „Liebe gebiert die Kunst“ (*Liefde baart kunst*, 392) führt Michael Zell in Kapitel

11 über das Motiv der Frau bei der Toilette bzw. vor dem Spiegel als Analogie der Verführungskraft der Malerei und Farbe zu Frans van Mieris und Gabriel Metsu, die mit den Bildern ihrer Ehefrauen eine idealtypische Poetik des Begehrens (401) im Sinne von *ut pictura amor* repräsentieren. Bei van Mieris verkörpert die Ehefrau Cunera van der Cock die *Pictura* in seiner *Allegorie der Malerei* (1661) im Getty Museum in Los Angeles. Zell vergleicht das Bild mit Jan van Eycks verlorenem Tafelbild einer Badeszene (um 1433/34), auf dem er seine Frau Margareta ebenfalls als Akt darstellte, so der Verkaufskatalog (1668) des letzten bekannten Besitzers Peter Stevens (405f.). Zell argumentiert, Metsu zeige seine Frau Isabella Wolff im seit dem Zweiten Weltkrieg verlorenen Dresdner Atelierbild (um 1655/57) in ähnlicher Weise als Muse und Modell – und in Überblendung mit Apelles, der Kampaspe und mit Lukas, der die Madonna malt. Als Kunst-Liebhaber zeigen die Maler ihre Ehefrauen hier buchstäblich als Personifikationen von *Pictura*. Daran schließt H. Perry Chapmans Kapitel 13 zu Rubens' und Rembrandts Ehefrauen als Aktmodelle in der nächsten Sektion an. Es erschließt sich nicht unmittelbar, warum wie hier inhaltlich sich ergänzende Beiträge in verschiedenen Sektionen untergebracht und nicht aufeinander folgend angeordnet wurden. Eine konzisere Struktur hätte die Übersichtlichkeit des Bandes deutlich erhöht.

MARKT, BESITZ, BEGEHREN

Die letzte Sektion greift die in der Einleitung aufgerufene Metapher der Liebe als einer Währung rund um numismatische Bezüge auf. Joanna Woodall verhandelt in Kapitel 19 im Zusammenhang mit dem *Album Amicorum* (1574/96) des Humanisten, Kaufmanns und Geographen Abraham Ortelius das Thema freundschaftlicher Liebe. In Konfrontation mit Ortelius' numismatischer Schrift *Deorum dearumque capita* beschreibt Woodall dessen Freundschafts- bzw. Liebesbegriff mit der Münze als Metapher für Doppeldeutigkeit (653) und Wert. Damit knüpft sie an die beiden vorangehenden Sektionen zur Nächsten-

liebe (*caritas, agape*) an, in denen Bildsprachen von Freundschaft und Jugend behandelt werden.

Das letzte Kapitel von Natasha Seaman zu Gerrit van Honthorsts Gemälde einer *Alten Frau mit Münze* (um 1623) in der Amsterdamer Sammlung Kremer nimmt noch einmal die Beziehung zwischen Italien und den Niederlanden auf und bindet den Gegenstand der Liebe zurück an die Ikonographie. Mit und in der Tradition von Eric Jan Sluijter verfolgt Seaman das Motiv der alten Frau, die eine Münze auf ihre Echtheit hin prüft, von Allegorien der Sinne (*visus*) und des Lasters des Geizes (*avaritia*) über die Figur der Kupplerin in Hendrick Goltzius' *Danae* bis zu van Honthorst und dem Umfeld der Utrechter Maler in Bezug auf die Gleichsetzung von Frau und Geld. Unter der bislang unbewiesenen Prämisse, dass Honthorsts *Alte Frau* als Teil einer größeren Sammlung zum Thema geschaffen worden sei (733), interpretiert sie das Bild der alten, profitorientierten Kupplerin als Gegenbild oder „Rückseite der Medaille“ (760) zu jenen Gemälden junger Frauen, die traditionell als Prostituierte interpretiert werden. Das Thema der Alten Frau mit Münze würde insofern eine Sammlung von Genregemälden vervollständigen. Gerade Seamans Vergleichsbilder wie van Honthorsts üblicherweise als *Kurtisane mit erotischer Miniatur* betiteltes Gemälde (1625) im St. Louis Art Museum fordern dazu auf, die in der Einleitung proklamierte Engführung von Kreativität und Erotik in der Malerei selbst auf die Probe zu stellen und nach dem Verhältnis von Frauenkörpern und Frauenkörper darstellenden Bildern zu fragen.

Zusammengefasst: Der Sammelband enthält trotz der konzeptionellen und redaktionellen Schwächen sowie der erwähnten Lücken bezüglich der deutschsprachigen Forschungsliteratur anregende und thematisch weit gefasste Beiträge, die einen Einblick in die Bandbreite des Gegenstands zu vermitteln vermögen. Einzelne Aufsätze zu ikonographischen Spezialthemen wie etwa den Badeszenen und den holländischen Genreszenen können als Einlösung eines Desiderats

gelten. Was fehlt, ist eine intensive Durchdringung, gewissermaßen eine Archäologie der Spielarten, von *ut pictura amor*. Hier hätte die Einleitung über die Aufzählung von Beispielen und einzelnen Aufsätzen hinaus grundsätzlicher werden können. Wieder einmal wirft der Band die Frage auf, ob denn wirklich immer sämtliche Tagungsbeiträge in gedruckter Form erscheinen müssen.

DR. ROMANA SAMMERN
Universität Mozarteum/
Paris-Lodron-Universität Salzburg,
Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissen-
schaft, Abt. Kunstgeschichte,
Erzabt-Klotz-Str. 1, A-5020 Salzburg,
romana.sammern@sbg.ac.at