

ULRICH PFISTERER

Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance

In den Jahren nach 1524 flohen die letzten Tugendhaften vom Parnass (Abb. 1).¹ Dessen ursprünglich bukolische, seit dem 14. Jh. vielfach evozierte Szenerie – das inspiriert-traute Beisammensein von Schafen, Musen und großen Männern der Literatur und anderer Künste im Schatten von Lorbeerbäumen² – war zu diesem Zeitpunkt in ein wüstes Kopulieren von Menschen und Tieren umgeschlagen. Allein der außergewöhnliche Geschlechtstrieb, die ungehemmte sexuelle Lust präsentierten sich nunmehr als Movens und Wegweiser zum Gipfel des Musenberges. Dort nahmen selbst die heiligen Lorbeerbäume des Apoll an diesem Treiben teil: Halb in menschliche Gestalt rückverwandelt, Äste und



1. Monogrammist HFE: Parnass-Parodie (2. Zustand). 2. Viertel 16. Jahrhundert.
Kupferstich, 36 × 50,6 cm. Sammlung Baselitz.

Astlöcher zu männlichen und weiblichen Geschlechtsteilen mutiert, schienen sie trotz ihrer festen Verwurzelung über einander herzufallen. In dieser letztgenannten Invention, wie sie der großformatige Kupferstich eines unbekannten italienischen Monogrammisten HFE zeigt, treten die obszön-satirischen Brechungen etablierter Vorstellungen über den elysischen Versammlungsort von Dichtern, Denkern und Künstlern besonders deutlich zutage: Die Tugendbäume schlechthin, etwa noch bei Andrea Mantegna in entsprechend anthropomorpher Form als personifizierte *virtus combusta* eingesetzt, haben sich hier in ihr vollkommenes Gegenteil, in Lasterbäume, verkehrt.³ Der angesichts des Stiches zudem unweigerlich assoziierte Mythos von Apoll und Daphne, den die zeitgenössischen Kommentare als Tugend-Exemplum auslegen, wird dahingehend pervertiert, dass durch die vielfache Metamorphose der Bäume zu Menschen (oder vice versa) und ihren Liebesakt die ›Verwandlungsgeschichten‹ Ovids und damit *pars pro toto* die gesamte antike Mythenliteratur als einzig durch das triebhafte Verhalten der Götter bzw. das ausschließliche Interesse der Dichter an diesem Aspekt bestimmt erscheint. Ganz im Sinne der visuellen *ironia* des Stiches bleibt schließlich etwa auch offen, ob die Baumfrau mit traurig zurückgewandtem Gesicht am linken Anstieg des Hügels unglücklich über ihren Verfolger ist oder nicht doch eher darüber, dass dieser sie trotz seines glühenden Begehrens aufgrund des zu großen Abstandes der Baumstammkörper nicht wirklich erreichen kann. Jedenfalls fliegt nicht nur Pegasus entsetzt über diesen gesamten Anblick von dannen. Auf der anderen Seite entzieht sich der einzige verbliebene Tugendheld den lockenden Angeboten und Berührungen einer (nach dem Vorbild antiker Statuen) sehr körperbetont dargestellten Muse.⁴ Sein gestischer Hinweis aus dem Bildausschnitt hinaus könnte dem nun fernen Aufenthaltsort der Virtus gelten – sollte es sich bei den angedeuteten Mauerstrukturen um den Ansatz einer steilen Treppe handeln, wäre möglicherweise über diese die neue Tugendburg zu erreichen.⁵ Kurz: Durch diese zusätzliche Verbindung mit einem reduzierten ›Herkules am Scheideweg‹-Motiv⁶ wird die Umwertung des Parnass vom Musen- und Tugendberg zum Hort des sexuellen Lasters nur noch pointierter.

Als Hintergrund für diesen exzeptionellen, bislang kaum beachteten Stich kommt eigentlich nur ein Ereignis in Frage: die seit dem 15. Jh. schnell anwachsende literarische Produktion erotisch-obszöner Werke und die ›Erfindung des pornographischen Bildes‹ in den 1510er und 20er Jahren, vorwiegend im römischen Umkreis Raffaels.⁷ Insbesondere für die neuen Bilder wird man von ›Pornographie‹ sprechen dürfen, wenn auch noch nicht in dem seit dem 19. Jh. etablierten Sinn einer ganz ausschließlich auf die sexuelle Stimulanz des Betrachters gerichteten Intention.⁸ Aber diese frühen Jahre des Cinquecento brachten doch grundlegende Veränderungen gegenüber denjenigen Darstellungen der Fleischeslust, des Erotischen und Obszönen, die es auch schon in den Jahrhunderten zuvor gegeben hatte – im mittelalterlichen Italien sogar an öffentlichen Gebäuden wie einem der Mailänder Stadttore oder im Kommunalpalast von S. Gimignano (in solchen Kontexten gedacht als Apotropaia, als bildliche

Diffamierungen, Kritik oder Spott bzw. als mahnende *exempla*).⁹ Seit dem späten Quattrocento mehrten sich dann sexualisierte Bildsymbolik und explizite Darstellungen nackter Frauen, ityphallischer Satyrn, unanständig entblößter Bauern und Narren bzw. kopulierender Paare in der Druckgraphik, als kleine Bronzeobjekte oder als Wandmalereien etwa von Badezimmern – allesamt Bildsujets, vor deren fataler Anziehungskraft die Kunstdliteratur des 15. und 16. Jh.s daher immer öfter warnen sollte.¹⁰ Den entscheidenden Umbruch markiert jedoch die 1524 in Rom veröffentlichte Serie von 16 Stichen Marcantonio Raimondis nach Zeichnungen Giulio Romanos, bekannt geworden unter dem Namen *I Modi* – »Die Stellungen«. 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 – womit zumindest die Möglichkeit geschaffen war, dass nun die *voluptas* zum alleinigen Zweck der Betrachtung aufstieg. Freilich war den 16 *Modi* durch ihren Rekurs auf das Vorbild antik-römischer *spintriae*, Münzen mit Darstellungen von Paaren in verschiedenen Stellungen auf der Vorderseite und Nummern von 1 bis 16 auf der Rückseite, die möglicherweise in Bordellen als Ersatz-Zahlungsmittel benutzt worden waren, noch ein antiquarisches »Mäntelchen« umgehängt, das den gelehrten Rezipienten zusätzlich gereizt haben mag. Die neuartige Provokation dieser Bilder, die durch die (sehr wahrscheinlich nachträglich) von Pietro Aretino hinzugedichteten, in ihrer detaillierten Explizitheit vielleicht noch anstößigeren Verse teils verstärkt wurde, erweist sich auch daran, dass alle Stiche mit Ausnahme eines Exemplars (?) der ersten Stellung in der Folge zensiert und zerschnitten wurden. Den Gesamteindruck der Serie können heute nur mehr ein ebenfalls allein in einem Exemplar erhaltenes Büchlein des 16. Jh.s mit groben Holzschnitt-Kopien und den beigegefügt *sonetti* Aretinos sowie sehr viel spätere Nachzeichnungen vermitteln. Das Skandalon der Erstpublikation 1524 erschütterte jedenfalls das ganze Land – der Parnass der Literatur und Bildkünste war nachhaltig profaniert. Der Stecher Raimondi wurde auf päpstlichen Befehl zeitweise eingekerkert. Dass Giulio Romano diesem Schicksal entging, mag im Übrigen nicht nur an seiner rechtzeitigen Abreise aus dem Kirchenstaat gelegen haben, sondern auch daran, dass sich der Zorn der Obrigkeit weniger auf den Erfinder dieser Bilder richtete – Darstellungen, die wohl ähnlich wie schon Raffaels erotisch-anzügliche Inventionen den Beifall hochgestellter Liebhaber gefunden hatten – als vielmehr auf ihren Multiplikator für ein unkontrollierbares Publikum.¹¹

Dieser neue, Liebesbegehren und Geschlechtsakt unverhüllt in den Blick nehmende Darstellungsmodus sollte freilich nicht nur zu der einen Visualisierung des »profanierten Parnasses« und seiner Tugend-Laster-Allegorie führen, sondern – und das ist die zentrale These der folgenden Überlegungen – in kürzester Zeit zu einer »Sexualisierung« der (hier nur am Rande angesprochenen Literatur- und der) Kunsttheorie der Frühen Neuzeit insgesamt. Die künstlerische Produktion von der Ideenfindung bis zum fertigen Werk wird nun in

zuvor nicht bekanntem Umfang mit Kategorien und Metaphern von Liebesbegehren, Zeugung, Schwangerschaft und Geburt zu fassen versucht. Diese Ausgangsthese lässt sich in drei Aspekten präzisieren: 1.) Bemerkenswert erscheint diese ›Sexualisierung‹ insbesondere auch für die bildlich dargestellte, nicht allein für die geschriebene Kunsttheorie, denn schriftlich überlieferte Vorstellungen zu Ideen-Zeugung, intellektueller Schwangerschaft und Geburt eines Werkes fungierten bereits seit der Antike als geläufige Metaphern zumindest für den literarischen Produktionsvorgang – diese Ideengeschichte hat erstmals Ernst Robert Curtius in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* skizziert.¹² Im Folgenden soll dagegen gezeigt werden, welche Bildgestalt diese literarischen Topoi – nachdem ihnen die frühe erotisch-pornographische Bildproduktion sozusagen den Weg in die Veranschaulichung geebnet hat – gewinnen.¹³ 2.) Allerdings beanspruchen die skizzierten Parallelen zumindest in einigen Fällen auf der Text- wie der Anschauungsebene mehr als metaphorischen Geltungsanspruch.¹⁴ Zu untersuchen ist, wie der Vergleich von biologischer und künstlerischer Produktion mit dem 16. Jahrhundert quasi-wissenschaftlichen Erklärungsanspruch bzw. Modellcharakter gewinnen kann. 3.) Schließlich hat sich die kunsthistorische Gender-Forschung zur Frühen Neuzeit erwartungsgemäß mit der Frage nach dem Verhältnis Künstler/Künstlerin bzw. Betrachter/Betrachterin sowie dem *gendering* der verwendeten künstlerischen Materialien, Techniken und Stilmodi – den ›weiblichen‹ bzw. ›männlichen‹ Konnotationen von Zeichnung, Farbauftrag usw. – beschäftigt.¹⁵ Gegen allzu präzise und widerspruchsfreie Versuche einer Grenzziehung seien hier nun gerade diejenigen Theorien der Renaissance untersucht, die nicht in konträren Geschlechts-Kategorien dachten – ähnlich dem medizinischen Credo der Zeit, dem Frauen auch nur als ›defizitäre Männer‹ galten (deren Penis-artige Vagina sich mangels innerer Wärme nicht nach außen entwickelt hatte)¹⁶ –, sondern darauf abzielten, dass der ideale Künstler in einem komplex-labilen Balanceakt der Vorstellungen gleichermaßen männliche wie weibliche Eigenschaften umfassen und zu verschiedenen Stadien Erzeuger, Schwangere und Nährmutter seiner Kunstprodukte sein musste.¹⁷

Giulio Romanos und Raimondis *Modi* fanden sofort Nachahmer: Gian Jacopo Caraglio sticht noch Ende der 1520er Jahre nun 20 Szenen nach Entwürfen des Rosso Fiorentino und Perin del Vaga mit Götterliebschaften.¹⁸ Auch wenn die Forschung teils mit neoplatonischen Sublimierungsdeutungen zu operieren versucht hat, scheint unmittelbar doch eines offensichtlich: der ambivalente Versuch, zum einen noch abwechslungsreicher und unverhüllter (unübersehbar der vor allem auf das weibliche Geschlechtsteil gerichtete Voyeurismus) darzustellen als in den *Modi*, andererseits aber deren inakzeptabel anstößiges Potential dadurch zu verringern, dass keine potentiellen Zeitgenossen, sondern antike Götter und diese auch nie direkt beim Geschlechtsakt gezeigt wurden. Anfang der 1530er Jahre erscheint anonym eine 10 Blätter umfassende, noch weiter ›entschärfte‹ Stichserie von Liebschaften des Jupiter nach Vorlagen des



2. Giulio Bonasone: Mythologisches Liebespaar (aus den *Amorosi Diletti degli Dei*), um 1545. Radierung, 16 × 11 cm. Rom, Istituto Nazionale per la Grafica – Calcografia.

erst seit wenigen Monaten in Rom tätigen Niederländers Michiel Coxie, die überhaupt nur mehr bei Jupiter in Satyrgestalt – d.h. der antiken Inkarnation unkontrolliert-naturhafter Triebhaftigkeit par excellence – den erigierten Phallus zeigt.¹⁹

Dagegen hat die vierte Stichfolge – die *Amorosi Diletti degli Dei* von Giulio Bonasone – bislang wenig Interesse geweckt. Über den Künstler wird noch jüngst das vor rund hundert Jahren gefällte Urteil weitergereicht, seine Stiche seien »weichlich und marklos«.²⁰ Auch die stilkritische Datierung der wohl ehemals ebenfalls 20 Blätter umfassenden Folge schwankt beträchtlich zwischen »um 1545« und »kurz vor 1568« – wobei einige Punkte für die frühere Entstehungszeit sprechen, ohne dass dies hier ausführlich dargestellt werden kann.²¹ Die Szenen mit den Götterliebschaften variieren freilich nur auf den

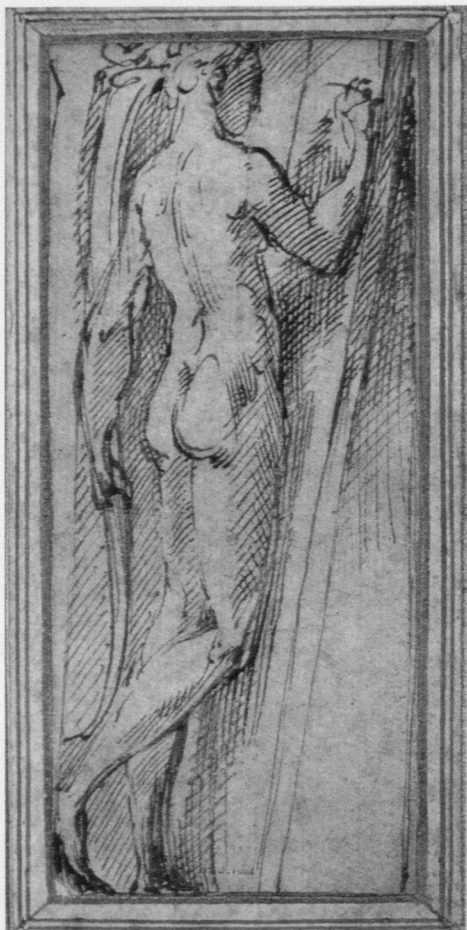
ersten Blick das bereits von Caraglio Bekannte; denn nicht nur entziehen sich einige der Paare einer präzisen mythologischen Identifikation (und nähern sich damit wieder den *Modi an*) (Abb. 2), sondern bei anderen Szenen – etwa der Geburt des Bacchus – fragt man zunächst überhaupt nach ihrem Sinn in einem solchen Kontext. Insbesondere freilich dürfte den zeitgenössischen Betrachter überrascht haben, dass er gegen Ende dieser Serie und durch den Anblick von 16 vorausgehenden erotischen Szenen angestachelt plötzlich mit einer Personifikation der Malerei konfrontiert wird: einer sitzenden nackten Frau vor einer Leinwand, die offenbar die Umrisse eines vor ihr stehenden Kindes abmalt und mit ersten Schattierungen versieht, neben ihr zeigt ein gelockter Jüngling mit Leier auf eine Stelle ihres im Entstehen begriffenen Werks (Abb. 3).²²

Zunächst muss man sich angesichts der späteren Hundertschaften von *Pictura*-Allegorien bewusst machen, dass es sich dabei um eine der frühesten Personifikationen der Malerei überhaupt handelt. Entstand der Stich um 1545, sind nur vier vorausgehende Bildbeispiele bekannt: Giulio Romano lässt in der Sala di Costantino des Vatikan drei Frauengestalten die gleiche Papst-Imprese sowohl in Schrift festhalten als auch malen und bildhauern.²³ An diesem Vorbild orientieren sich dann sowohl die Fresken der *Poesia*, *Pictura* und *Sculptura* in der Villa Imperiale zu Pesaro (von Raffaello dal Colle?, um 1530–32) als auch Giorgio Vasari, der in den 1540er Jahren die Vorstellung von den »Drei Töchtern des *Disegno*« entwickeln wird (in Bildform erstmals in den Fresken seines Künstlerhauses in Arezzo, 1542).²⁴ Noch in den 1530er Jahren war es jedoch keineswegs selbstverständlich, die Malerei weiblich zu personifizieren: So zeigen etwa Zeichnungen Parmigianinos aus dieser Zeit wahlweise einen nackten jungen Mann oder eine bekleidete Frau als inkarnierte Malkunst vor der Leinwand (Abb. 4).²⁵ Aber selbst wenn Bonasones Stich erst kurz vor 1568 datieren sollte, würde er noch – neben der kleinen Vignette in Vasaris erster Vitenausgabe (1550) und einem *Pictura*-Stich des Bartolomeo Passarotti nach Pirro Ligorio (1550er Jahre?) (Abb. 5) – unter die ersten drei Malerei-Personifikationen im Medium Druckgraphik zählen.²⁶

Bonasone legt durch den Kontext seiner ungewöhnlichen, nackten Frau-Mann-Kind-Gruppe vor der Staffelei dem Betrachter jedenfalls nahe, auch dieses Blatt aus den *Götterliebschaften* in Analogie zu den vorausgehenden Paaren beim Liebesspiel zu verstehen – daraus folgt mehreres: 1.) Wie bei den anderen Gruppierungen erscheint auch hier der Mann als die dominante Figur – Leier und Aussehen identifizieren ihn eindeutig als Apoll. Der Gott der Künste höchstpersönlich gibt *Pictura* vor, was sie malen soll. Daran lässt sich zum einen erkennen, dass Apoll nun auch die Malerei unter seinen liebenden Schutz genommen hat gerade so, wie man es von den Musen als Vertreterinnen der freien Künste gewohnt ist: Malerei wird zur intellektuell-wissenschaftlichen Tätigkeit aufgewertet. Dabei bedarf es, damit das Bild überhaupt auf der Leinwand erscheint, des Zusammenwirkens zweier Akteure: des männlichen Geistes eines Apolls, der die Bilderfindung vorgibt, und der *Pictura*, die diesen mit Pinsel und Farbe in Materie realisiert – Malerei erscheint als Synthese aus Ent-



3. Giulio Bonasone: *Pittura und Apollo* (aus den *Amorosi Diletti degli Dei*), um 1545.
Radierung, 16 × 11 cm. Rom, Istituto Nazionale per la Grafica – Calcografia.



4. Parmigianino: Personifikation der Malkunst, 1530er Jahre (?). Federzeichnung, 9,7 × 4,6 cm. Kunstmarkt.

wurf (*Disegno*) und Ausführung, eines der Grundtheoreme frühneuzeitlicher Kunsttheorie. Der Betrachter der *Götterliebschaften* sollte in diesem Zusammenwirken offenbar eine Art »geistige Liebschaft« erkennen, ein geläufiges und auf breiter Tradition basierendes Denkmodell der Zeit.²⁷ 2.) Das Produkt der Verbindung von Entwurf und Ausführung ist ein Kinderbildnis – genauer: *Pictura* legt gerade die Konturen eines kindlichen Oberkörpers fest, wobei der Kopf bereits durch Schattierung plastisches Volumen erhalten hat. Dieses Vorgehen entspricht kaum der zeitgenössischen Malpraxis, dafür exakt den auf Aristoteles basierenden Vorstellungen, wie sich ein Kind im Mutterleib heranbildet – der Prozess wird in *De generatione animalium* sogar im Vergleich zur Malerei beschrieben: »Die oberen Partien des Körpers bilden sich beim Embryo zuerst,

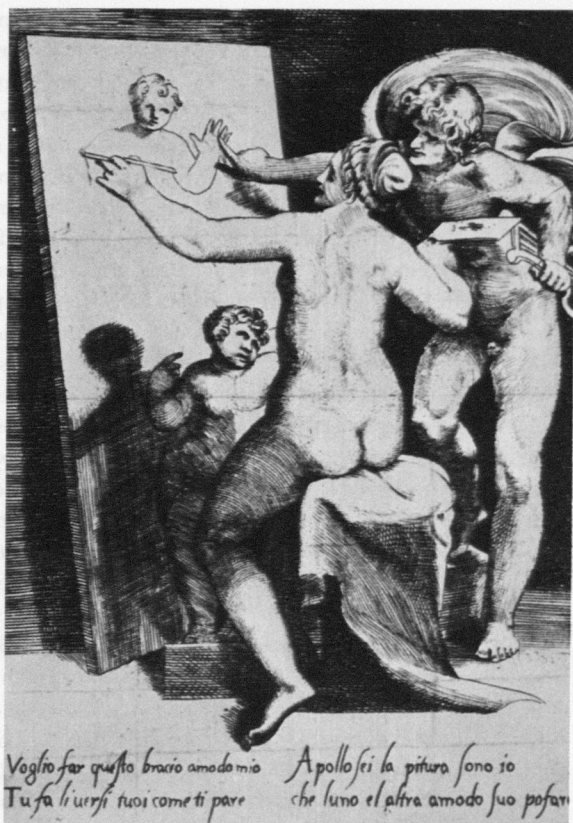


5. Bartolomeo Passarotti: *Pictura-Personifikation*, 1550er Jahre (?). Kupferstich, 28,1 × 18,2 cm. Wien, Albertina.

die unteren folgen nach geraumer Zeit. In einem frühen Stadium sind diese Teile zunächst wie in Umrisslinien angelegt, später erhalten sie ihre Farbe, Weichheit und Härte – gerade so wie wenn an ihnen ein Maler zugange wäre und dieser Maler ist die Natur. Denn Maler, wie wir wissen, legen ihre Figuren zuerst in Umrisslinien fest und bringen dann erst die Farbe auf.«²⁸ Von den äußerlich sichtbaren Körperteilen aber entwickelt sich – so präzisiert Aristoteles weiter – zuerst der Kopf. Der in der Antike metaphorisch gedachte (und dann etwa bereits in der byzantinischen Bilderdiskussion aufgegriffene) Vergleich gewinnt nun in der Renaissance dadurch wissenschaftliche Erklärungskraft, dass man die Gestalt des Kindes im Mutterleib sowohl durch den männlichen Samen als auch durch die ›innere Formungskraft‹ der Mutter bestimmt

sieht, beides zur *vis imaginativa* gehörige Vermögen, die sich dann ebenfalls im künstlerischen Gestaltungswillen äußern.²⁹ Daher konnte der auch in Italien vielgelesene Paracelsus in einer Abhandlung *De virtute imaginativa* zusammenfassen: »darumb so ein frau ein [kint] gebere, das also seltsam würd sein, so gedenken, das die imaginatio, wie gemelt, getan hab.«³⁰ Aufgerufen wird also nicht nur die spätestens seit Platons *Symposion* weitverbreitete Metapher, literarische oder künstlerische Werke als »Kinder« ihrer Autoren zu bezeichnen, sondern diese Vorstellung erhält durch den synthetisierenden Renaissance-Rekurs auf Aristoteles und die antike Medizin einen quasi-wissenschaftlichen Charakter: Werkentstehung und Heranbildung eines Lebewesens entsprechen sich. 3.) Dabei erinnert die Palette in der Hand der Malerei daran, dass die Ausführung des Gemäldes mit Farbe geschieht – »Inkarnieren«, »Fleischwerden« in der Maler-Fachsprache³¹: Wie die *Pictura* dem geistigen Entwurf durch Farbe sinnliche Präsenz verleiht, so verleiht die Frau dem durch den männlichen Samen empfangenen Kind, dessen Form und Qualität vom Mann stammt, seinen Körper, d.h. Materie und Quantität, wie es in jedem Handbuch über Schwangerschaft nachzulesen war.³² Während die eine dieser Vorstellungen, dass nämlich die ideale Form der männlichen Zeugungskraft entstamme, wahrscheinlich schon in Cesare Cesarianos Vitruv-Ausgabe von 1521 mit der ungewöhnlichen Darstellung des ideal proportionierten Mannes mit erigiertem Geschlecht bildliche Gestalt gewonnen hatte, dürfte die später so geläufige Assoziation von Farbe als Materie und »weiblich« in Bonasones Stich erstmals verbildlicht worden zu sein.³³ Aber selbst dieses Konzept war während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch nicht eindeutig festgelegt: So zeigt im Gegensatz zu Bonasones *Pictura* ein annähernd zeitgleiches Bildbeispiel Vasaris, wie nun eine sexuell aufreizende, mit entblößten, inspirierend-nährenden Brüsten auftretende Athena als verkörpertes *ingenium* dem ausführenden Vulkan (*ars*) einen Entwurf präsentieren kann.³⁴ 4.) Schließlich sei nur angedeutet, dass sich angesichts der dreifachen Präsenz des Kindes als lebendes Vorbild, als im Entstehen begriffenes Abbild und als ganz auffälliger Schatten auf der Leinwand über die Modi von Wirklichkeit, über das Verhältnis von Körper und »belebender«, schattenhafter Seele sowie über das Wesen und den Ursprung von Malerei als Schattenriss weiter reflektieren ließe.³⁵

Malerei entsteht – das ist zusammenfassend die Aussage der Darstellung – aus dem Liebesverhältnis von *idea*, *conchetto* oder *inventio* und Ausführung, die Werke des Künstlers sind seine Kinder, ihre Genese folgt den auf Aristoteles (und anderen) basierenden Vorstellungen zu Zeugung und Schwangerschaft. Um das Außergewöhnliche dieses Stiches nochmals zu betonen: Keine andere *Pictura* des 16. Jh. malt ein Kind, keine der skizzierten Überlegungen wird in einem anderen kunsttheoretischen Bild des 16. Jh. ähnlich explizit thematisiert. An diesem Punkt ist eine Präzisierung wichtig, die möglicherweise erklären helfen kann, warum der Stich bislang nicht sonderlich beachtet wurde: Von Bonasones Folge, auch der *Pictura*-Darstellung, existiert eine zweite, spätere Fassung mit Versen unter den Szenen (Abb. 6). Da bei diesen Ergänzungen



6. Giulio Bonasone: *Pittura und Apollo, veränderter Zustand mit Inschrift* (aus den *Amorosi Diletti degli Dei*), um 1545. Radierung, 16,3 × 11 cm. Rom, Istituto Nazionale per la Grafica – Calcografia.

teilweise die Signaturen Bonasones unleserlich gemacht wurden, dürften sie kaum in Abstimmung mit ihm erfolgt sein.³⁶ Diese Distanz zum Künstler und damit auch zum ursprünglichen Konzept ist deshalb entscheidend, da u.a. der Text zur *Pittura* die Szene von der bisher entwickelten Deutung vollkommen abweichend interpretiert. Man liest: »Ich möchte diesen Arm auf meine Art machen / Du mach' deine eigenen Verse nach deiner Vorstellung / Du bist Apoll, ich bin die Malerei / Jeder von uns kann auf seine Art vorgehen.«³⁷ Der sprachlich wenig ansprechende Vierzeiler deutet die Darstellung als Paragone-Situation von Malerei und Dichtung, wobei Malerei auf ihrer Eigenständigkeit beharrt – das scheint nicht nur dem anschaulichen Befund der Szene weniger angemessen, es widerspricht auch eklatant der Gesamtfolge, die Liebschaften zwischen Mann und Frau darstellt, keinen Streit.

Es bleibt die Frage, ob die vorgeschlagene Deutung den Betrachter einer solchen Stichserie nicht überfordert? Sehen wir zur Kontrolle des intendierten ›Anspruchsniveaus‹ das erste Blatt an. Es zeigt eine ganz außergewöhnliche, auf den ersten Blick als Auftakt für amüsante Götterliebschaften gänzlich ungeeignete Episode (Abb. 7): Der sterbliche Ixion, der in seiner Vermessenheit die Göttin Juno begehrt und fast vergewaltigt, wird von Jupiter zunächst dadurch bestraft, dass er in Verblendung eine Wolke umarmt, die er für Juno hält. Das Götterpaar genießt derweil im Himmel die echten Liebesfreuden. Später wird Ixion als einer der größten Frevler dauernde Qualen in der Unterwelt erleiden – dem 16. Jh. gilt er durchweg als Negativ-Exemplum.³⁸ Ausgerechnet dieser liebestolle Ixion erscheint auf Bonasones erstem Stich, wie er ein *eidolon* – so bezeichnen bereits die antiken Kommentatoren das anstelle der Juno geformte Wolkenbild³⁹ – für die Wahrheit nimmt, die Gestalt der begehrten Frau also in eigentlich amorphe Dinge hineinsieht. Genau diese psychische Disposition hatte bereits Aristoteles als ›Sehmodus‹ der Liebenden beschrieben, Francesco Petrarca greift dies dann prominent auf, wenn er in seiner Sehnsucht nach Laura phantasiert: »Ich habe sie mehrfach [...] in einer weißen Wolke gesehen.«⁴⁰ Die ingeniös-witzige Wendung von Bonasones Eröffnungsstich besteht nun darin, dass gemäß der von ihm entwickelten Theorie nicht ideal-petrarkistische ›Liebe‹, wohl aber triebhafte Lust und Verlangen Ixions Sinne vernebeln – und zugleich seine Bild-produzierende Phantasie in Bewegung setzen. Als Beleg, dass Ixion tatsächlich für die Erfindungskraft steht, kann ein wenig später entstandener Stich dienen, auf dem er eine Wolke in der Form von Michelangelos Aurora-Statue umfängt.⁴¹ Dabei entstehen aus Ixions Samen, der durch die Wolke hindurch zur Erde fällt, nicht nur die monströsen Phantasie-Wesen dieser Welt, sondern die Beischrift macht unmissverständlich klar, dass seine Phantasie vermittelt durch den Zeugungsakt diese Wesen gebiert: »Nubiloso pensier arse Ixione / E in una nube spense quel pensiero« – also in etwa: »Umwölkte Gedanken lodern in Ixion hoch / Und in eine Wolke verteilt er diese Geisteskraft«. Wenn daher Bonasones programmatisch seine *Amorosi diletta* mit Ixion als ›sexuellem Phantasten‹ eröffnet, so kommentiert sein erstes Blatt geradezu den für die neue Gattung erotisch-pornographischer Stichserien und ihre Betrachter insgesamt konstitutiven ›voyeuristischen Sehmodus‹: Die Lust richtet sich hier einerseits auf bloße Abbilder oder *eidola*, andererseits wirken diese doch vermittels der ›belebenden‹ Phantasie der Betrachter wie die Wirklichkeit, das ›pornographische Bild‹ verlebendig sich in der Imagination.

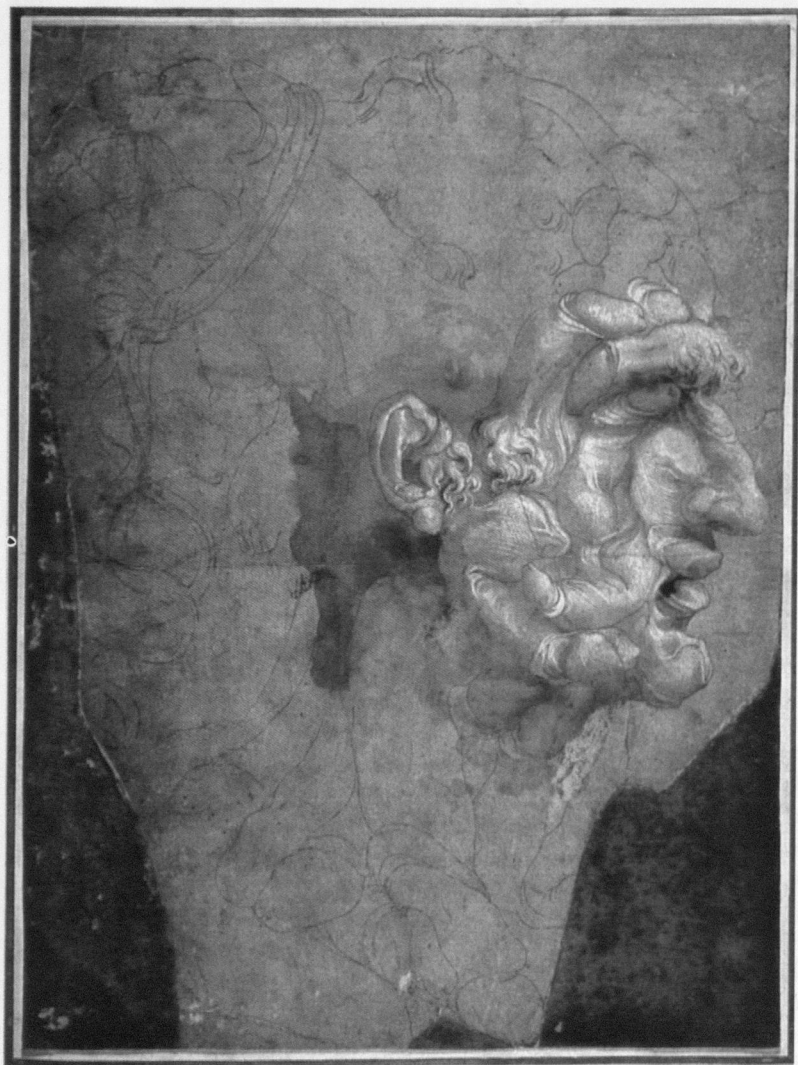
Dass der Gedanken, nicht die Liebe, sondern vielmehr die *voluptas* beherrschende Blick und Phantasie, im frühen 16. Jh. ganz geläufig war, belegen noch andere Bildzeugnisse: eine jüngst Francesco Salviati zugeschriebene Zeichnung mit einem Phallus-Kopf (Abb. 8), zwei von dieser abhängige, 1536 datierte Majolica-Schüsseln und mehrere Versionen einer wohl annähernd zeitgleichen Phallus-Kopf-Medaille auf Pietro Aretino, deren genaue Entstehungsdaten allerdings nicht mehr eindeutig eruierbar sind.⁴² Wieder muss man sich zuerst vergegenwärtigen, dass alle anderen Arten von arcimboldesken Komposit-



7. Giulio Bonasone: *Ixion und Juno* (aus den *Amorosi Diletti degli Dei*), um 1545. Radierung, 154 × 10,8 cm. Rom, Istituto Nazionale per la Grafica – Calcografia.

Porträts von diesen Beispielen abhängen, die mit einiger Wahrscheinlichkeit in der Grundidee auf Leonardo selbst zurückgehen. So berichtet etwa Lomazzo von zwei Zeichnungen Leonardos, auf denen wunderschöne Jünglinge zu sehen gewesen wären mit Geschlechtsteilen anstelle der Nase bzw. an der Stirn.⁴³ Diese Information gibt Lomazzo in einem Kapitel zur ›Form monströser Menschen‹ – solche Monster aber entspringen entweder als spielerische ›Launen‹ bzw. ›Zufallsbilder‹ der Natur oder aber sind Zeichen herausragender künstlerischer Phantasie: In ähnlichem Gedankenzusammenhang beschreibt Leonardo bekanntlich als Hilfe und Übung der Bild- und Ideenfindung, in die Flecken einer Mauer Formen hineinzusehen; in diesem Sinne malt Mantegna Wolkenreiter und Felsgesichter usw. All’ dies ist unter dem nicht immer ganz zutreffenden Stichwort ›Zufallsbilder der Natur‹ bestens untersucht – kurz zusammengefasst: Das Entstehen-Lassen von neuen Formen aus anderen Gebilden beweist die kapriziöse Erfindungskraft. Genau damit spielen auch die beiden

Phallus-Köpfe: Sie basieren auf dem Umschlagen der Wahrnehmung zwischen der Gesamtform Kopf und den Einzelformen der Phalloi und umgedreht, dem Hineinsehen eines Kopfes in die Einzelformen – worauf im Übrigen auch die Inschrift einer Maiolica alludiert.⁴⁴ Der Phallus – so die Folgerung – ist überall zu erkennen, er regt die Phantasie an, ist aber zugleich auch das Werkzeug der Phantasie. Denn er entspricht den beiden anderen Werkzeugen literarischer und künstlerischer Phantasie: der Feder und dem Pinsel! Bereits Cicero konstatiert, dass alle drei Begriffe derselben etymologischen Wurzel entstammen, wie auch im Italienischen leicht nachzuvollziehen: *pene, penna, pennello*.⁴⁵ In diesem Sinne wird etwa Pietro Aretino 1534 in den *Sei giornate* den Geschlechtsverkehr umschreiben als »den Pinsel ins Farbtöpfchen tauchen«.⁴⁶ Entsprechend rühmt etwa Bronzino in seinem *Capitolo del pennello* eben diesen (männlichen) »Pinsel«, der alle Lebewesen »nach der Natur erschaffe«.⁴⁷ 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: »Wie die Bewegung des männlichen Geschlechts körperliche Kinder erzeugt, so die der Sprachkunst gemäße Bewegung der Zunge geistige.«⁴⁸ Ausgangspunkt aller dieser Tätigkeiten ist jedenfalls immer der Kopf und dessen Gedankenbilder produzierende *vis imaginativa* – denn auch der männliche Samen entsteht nach geläufiger Theorie dort oder wirkt zumindest in Analogie zu dieser.⁴⁹ Die ganze Argumentation läuft darauf hinaus, den Phallus sowohl als Gegenstand der Phantasie, als Stimulanz der Phantasie und als Werkzeug der Phantasie zu verstehen – kurz, als die den Mann und insbesondere auch den Künstler beherrschende Kraft. Damit dürfte – diese Deutung bestätigend – in den Grundzügen auch die satirische Pointe skizziert sein, die durch die Verbindung des Phallus-Kopfes auf den Aretino-Medaillen mit der platonisch inspirierten (und eigentlich auf die Seele gemünzten) Inschrift »TOTVS IN TOTO ET TOTVS IN QVALIBET PARTE« erzielt wurde: Der Sexus bestimmt eben nicht nur das Geschlechtsteil, sondern den ganzen Menschen und alle seine einzelnen Handlungen.⁵⁰ Es ist aus der (platonischen) Inschrift und allen Phallus-Köpfen also – und das scheint eine zusätzliche *ironia* – gerade nicht zu folgern, wie es Marsilio Ficino und die zeitgenössischen Platonanhänger behaupteten, dass allein die fleischliche Enthaltensamkeit zur intellektuellen Zeugung befähige, sondern jede Art von Produktion geht zwingend von der körperlichen *voluptas* aus. Wenn aber die wunderbar ausgearbeitete Zeichnung des Phallus-Kopfes und wenn die Ixion-Stiche in einen solchen Gedanken-Kontext gehören, dann potentiell auch alle anderen pornographischen Stichserien, angefangen bei den *Modi*: Denn die Fleischeslust lässt nicht nur die Liebenden immer neue Stellungen erfinden, sondern die Darstellung dieser Stellungen beweist ja zugleich die künstlerische Erfindungskraft – die sexuelle Akrobatik, die zumindest teilweise berühmte Vorlagen wie Michelangelos *Ignudi* verarbeitet, wird so geradezu zum Gütezeichen künstlerischer *phantasia* und imitierend-kreativer *variatio*.



8. Francesco Salviati (?): Phallus-Kopf, 1540er Jahre (?). Lavierte und weiss gehöhte Federzeichnung auf getöntem Papier, 36 × 27 cm. Privatsammlung.

Als Zwischenergebnis lässt sich festhalten: Die ›Kurzweil‹ von Bonasones *Amorosi Diletti degli Dei* lag – zumindest für einen Teil der Betrachter – in mehr als pornographischen Bildern begründet; die Stiche thematisieren unter dem Schleier der *voluptas* u. a. die Entsprechung künstlerischer Phantasie, Formkraft und Werkgenese mit Samen, Phallus und Sexualakt, zugleich machen sie deutlich, dass sowohl unsere rezeptive Wahrnehmung als auch unsere prokreative Phantasie in der sexuellen Lust ein zentrales Movens besitzen – die Aussage des eingangs vorgestellten ›profanierten Parnasses‹ scheint damit ziemlich genau in ihr positives Gegenteil gewendet. Wenn dem so ist, dann liegt hier im Übrigen auch einer der Ursprünge der Vorstellung vom Künstler als Ausnahme-Liebhaber und von der Kunst oder ihrer Muse als verführerisch-inspirierender Geliebten: Man denke nur an den ähnlich gelagerten Fall Raffaels, dessen Schöpferkraft bei der Ausmalung der Villa Farnesina angeblich ohne ständige Präsenz seiner tatsächlichen Geliebten schlagartig versiegte.⁵¹

Um zu zeigen, dass Bonasone keine Ausnahme darstellt und um die Bedeutung der 1530/40er Jahre noch deutlicher zu machen, sei zumindest ein kurzer Blick auf einen weiteren Protagonisten früher erotisch-pornographischer Bildproduktion geworfen: auf Parmigianino. An einem 1543 datierten Stich Enea Vicos lässt sich wieder ein zensierender Eingriff nachvollziehen, der diesmal nicht die Blätter zerschneidet, sondern die Platte revidiert. Im Originalzustand (Abb. 9) öffnet sich dem Betrachter der Blick in die Schmiede des Vulkan, vor dem nur ein dünner Vorhang unzureichend den Ehebruch seiner Gemahlin Venus mit Mars verbirgt. Die Inschrift: »Franc[esco] Parm[ensis] in[venit]«, aber auch eine (möglicherweise nur in früher Kopie) erhaltene Vorzeichnung der 1530er Jahre erweisen Parmigianino als Erfinder.⁵² Zweierlei fällt bei der Szene auf: Eigentlich müsste Vulkan das Paar bemerken – und man ist sich im Unklaren darüber, ob die Rüstung im Vordergrund die abgelegte des Mars ist in Analogie zu den Sandalen der Venus vor dem Bett oder aber – hat Mars doch seinen Helm und Brustpanzer anbehalten – nicht eher gerade von Vulkan für Mars gefertigt wurde, wie es bei den daneben liegenden Pfeilen und dem Bogen für Amor der Fall zu sein scheint. Beide Beobachtungen lassen sich leicht anhand zeitgenössischer mythographischer Handbücher und ihren naturphilosophischen Erklärungen der antiken Götter deuten: Die Rüstung liegt deshalb unentschieden zwischen Mars und Vulkan, da der Schmiedegott für alle anderen Götter die Werkzeuge und Waffen produziert, verkörpert er doch das Prinzip der Wärme, die alles erschafft und erzeugt.⁵³ Denn je wärmer und dünnflüssiger das Blut, desto erfindungsreicher und intelligenter das Lebewesen – daher personifiziert Vulkan das Prinzip aller Erfindungen und aller Produktion! Vor allem aber ist die Wärme Vulkans auch notwendig, damit sich die beiden konträren Elemente Freundschaft/Frau/Venus und Feindschaft/Mann/Mars harmonisch verbinden – Vulkan an der Esse erscheint also deshalb so dicht neben Mars und Venus, damit der Betrachter deren beider Tätigkeiten in Beziehung setzt. Vulkans Schmieden an der Esse fungiert als mythologisches



9. Enea Vico: *Der Ehebruch von Mars und Venus*, 1543. Kupferstich, 22,7 × 34,4 cm. Wien, Albertina.

Simile für alles Produzieren der Natur, oder in unverblümter Direktheit formuliert, wie es auch der Stich vorführt: Vulkan schmiedet sein Eisen im Feuer wie zur gleichen Zeit Mars ehebrecherisch in der vor Liebesverlangen glühenden Venus.⁵⁴ Produzieren der Natur und Produzieren der Kunst erscheinen erneut in Parallele. In Antonio Maria Venustis *Discorso generale* über die Zeugung und Geburt des Menschen, einem in Italienisch geschriebenen Kompendium von 1562, werden alle bislang genannten Theorien in einem ähnlichen Vergleich zusammengefasst: »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.«⁵⁵ Diese Vorstellungen sind im 16. Jh. so verbreitet, dass sie sich eben auch bestens für anzüglich-obszöne Bild- und Sprachwitze eignen – selbst ein deutsches Sprichwort besagt: »Es ist ain gemeliche sitt / Das ein zersz und ain smit / zu allen ziten musent stan / Do sy ir antwerck wöllent han.«⁵⁶ Den zentralen Stellenwert dieser Überlegungen für Parmigianino kann auch ein berühmtes, ebenfalls in die 1530er Jahre datierendes Zeichnungsblatt in Parma belegen: Es zeigt Vulkan mit erigiertem Geschlecht, der Mars und Venus mittels seines ingeniösen Netzes im

Bett unbeweglich fesselt, um sie dann den anderen Göttern zum Spott vorzuführen (Abb. 10).⁵⁷ Daniel Arasse glaubt, die Szene als malereitheoretische Darstellung deuten zu können, da sie formale Ähnlichkeit zu einem zeitgleichen Fresko in Fontainebleau aufweist, das Apelles zeigt, der Alexander und Campaspe in Liebesumarmung malt – die interessante Idee dürfte aber in dieser Form nicht wirklich überzeugen.⁵⁸ Vielmehr wird Vulkan hier eben im Zustand jenes »calor immodicus«, jener »unbändigen Hitze«, vorgeführt, die Natale Conti in seiner *Mythologia* nicht nur als Movens von Vulkans Schöpfungsvermögen und *ingenium* benennt, sondern als Grundbedingung dafür, dass die von Mars und Venus verkörperten divergierenden Grundprinzipien überhaupt zusammengebracht werden und zusammenagieren können. In der naturphilosophischen Mythendeutung des Cinquecento erscheint die Fesselung der beiden konträren Liebenden durch das Netz des Schmiedegottes, dessen Wirkkraft sein Phallus so augenfällig manifestiert, also nicht als mahnende Bestrafung, sondern als Simile für die lebensnotwendige, durch Wärme erzielte Vereinigung der Prinzipien und damit für die schöpferische Produktion – so verstanden lässt sich das Blatt tatsächlich auch auf kunsttheoretische Reflexionen beziehen.⁵⁹

Zeigen diese beiden Beispiele Parmigianino allgemein der Parallelisierung des Produzierens der Natur und der menschlichen Erfindungskraft bzw. Kunstfertigkeit verpflichtet, so werden zwei Selbstbildnis-Zeichnungen wiederum der 1530er Jahre möglicherweise noch konkreter: Auf der ersten präsentiert der auf einem Schemel sitzende Künstler (?) dem Betrachter den prallen Bauch und die Zitzenreihe einer hochträchtigen Hündin (Abb. 11).⁶⁰ Man könnte zunächst versucht sein, an eine Art Genre-Szene zu denken: Parmigianino als stolzer Hundezüchter – oder aber das Blatt als erneutes Indiz für seine notorische Absonderlichkeit nehmen. Stellt man jedoch eine der wenigen weiteren Zeichnungen Parmigianinos zum Thema »Mensch – Hund« daneben, die einen Rüden zeigt, der seine sexuelle Potenz am Unterschenkel eines jungen Mannes erprobt, wird deutlich, dass er sich vor allem für einen Aspekt dieser Tiere interessierte: ihren ungebremsst-anstößigen Fortpflanzungstrieb.⁶¹ In diesem Sinne erscheinen kopulierende Hunde im Übrigen nicht nur auf einem Stich nach Raffael, wo sie die bevorstehende Vergewaltigung der Lukrezia »kommentieren« (»Sunt etiam qui satis impuros amatores exprimant per simulachrum Canis«, vermerkt Giovanni Pierio Valeriano 1556).⁶² Bereits Aristoteles nennt in *De generatione animalium* den Hund als Musterbeispiel für Säugetiere, die häufig und viele Junge auf einmal gebären – und daher, so lässt sich leicht schlussfolgern, auch mit einer entsprechenden Anzahl von Zitzen ausgestattet sind.⁶³ Die Fruchtbarkeit des Tieres kann es jedenfalls zum Attribut der *abundantia* werden lassen.⁶⁴ *Abundantia* bzw. *copia* aber sind für Parmigianino zentrale Eigenschaften des Malers, wie seine bereits erwähnte, in zwei Versionen erhaltene Zeichnung eines nackten Malers vor der Leinwand mit Füllhorn (*cornucopia*) im Arm zeigen: Wie die überreich produzierende Natur, so muss auch der Maler das überquellende Füllhorn seiner Erfindungen und erschaffenen



10. Parmigianino: Vulkan führt die den Ehebruch von Mars und Venus den anderen Göttern vor, 1530er Jahre. Federzeichnung, 20 × 19,2 cm. Parma, Galleria Nazionale.

Gegenstände über der Leinwand ausschütten.⁶⁵ Gemäß dieser Gegenüberstellung ließe sich auch die Selbstbildnis-Zeichnung als ›der Maler Parmigianino mit einem Sinnbild kreativer *abundantia* im Arm‹ verstehen. Noch ein weiteres Indiz scheint mir in diese Richtung zu deuten: Im römisch-florentinischen Kunstkreis figuriert die vielbrüstige Diana von Ephesos als Verkörperung der unendlich produzierenden Natur – die berühmtesten Beispiele dafür finden sich auf zwei Versionen eines Siegel-Entwurfs des Benvenuto Cellini für die Florentiner Accademia del Disegno und auf einem Fresko Vasaris in seinem Florentiner Künstler-Haus, auf dem Natur und ihre Produkte dem daraus selektierenden Kunstschaffen des Malers gegenübergestellt werden.⁶⁶ Die Schwangerschaft und Zitzenreihe von Parmigianinos Hündin, um derentwillen die ganze Inszenierung der Zeichnung ja offenbar gewählt wurde, dieser Anblick muss vor einem solchen Hintergrund als eine Art ›natürliches‹ Pendant zu den Brüsten der personifizierten Natur-Göttin erscheinen – wohl aus einem ähn-



11. Parmigianino: Selbstbildnis (?) mit trächtiger Hündin, 1530er Jahre. Federzeichnung, 30,5 × 20,4 cm. London, British Museum.

lichen Grund sollte dann auch Cellini den Hund als Attribut der Diana Ephesia anführen: Parmigianino hält auf der Zeichnung also offenbar die generative Naturkraft selbst in den Armen, die Fruchtbarkeit der Hündin lässt sich unmittelbar mit der ›Fruchtbarkeit‹ des Künstlers kurzschließen (womit Parmigianino eher Cellinis Auffassung vom engen Wechselverhältnis Natur-Kunst als Vasaris Vorstellung vom die Natur selektiv-verbessernden Disegno vorwegnimmt). Zahlreiche zeitgenössische Sprachmetaphern für Künstler und Literaten gleichermaßen basieren auf der Vorstellung vom ›Austragen‹ und ›Gebären‹ der Werke. Es sei nur die besonders treffend-paradoxe Wendung Pietro Aretinos zitiert, der 1537 behauptet: Seine schnell verfassten Briefe seien wie eine Zeichnung ohne sorgfältige Ausarbeitung in Farbe, die die gesamte Leistung des Entwurfs, nicht aber die Ausführung zeige; sein Ingenium gebäre sozusagen Werke, noch bevor der Verstand damit schwanger gegangen sei.⁶⁷ Entscheidend ist jedenfalls, dass bereits in der Antike die Wortwahl für dieses Zur-Welt-Bringen von Werken häufig der Tierwelt entlehnt ist: Prominent



12. Parmigianino: Selbstbildnis, 1530er Jahre. Federzeichnung, 10,5 × 7,3 cm. Privatsammlung.

spricht etwa Plinius im Vorwort seiner *Naturalis historia* von seiner »fetura«, seinem Wurf. Der Grund ist evident: Plinius »gebiert« auf einen Schlag 37 Bücher, so viel Nachwuchs erzeugen nur einige Tiere. Parmigianinos künstlerische Selbstpräsentation in Anlehnung an ein Muttertier wäre damit jedenfalls gar nicht so weit von derjenigen Tizians entfernt, dessen Imprese unter dem Motto »Natura potentior Ars« bekanntlich eine Bärin zeigt, die ihre gerade geworfenen Jungen »in Form« leckt!⁶⁸ Wurde in den anfänglich besprochenen Bildbeispielen immer die männliche Zeugungskraft visualisiert, hätten wir mit Parmigianino und Tizian Beispiele vor uns, wo der Künstler auf seinen »von Ideen schwangeren Geist« und die »Geburt seiner Werke« alludiert. Der Künstler kann offenbar beide Geschlechterrollen übernehmen bzw. in sich vereinen.

Erst vor diesem mit Zeugungs- und Geburts-Metaphern angereicherten Hintergrund wird jedenfalls die ingeniöse Wendung der zweiten Selbstbildnis-Zeichnung Parmigianinos schlagend: Sie zeigt um 1535 den *en face* dargestellten Künstler mit einer Art Barett auf dem Kopf vor seinen Fresken an der Stec-

cata-Decke in Parma (Abb. 12).⁶⁹ Betont sei, dass es sich hier um kein Studien-Blatt, kein zufälliges Pasticcio handelt, bei dem eine freie Stelle noch nachträglich mit einem Selbstporträt gefüllt wurde, sondern alle Bildelemente sind gemeinsam und als Einheit konzipiert: Zunächst wurde mit feinen Linien das Deckensystem festgelegt, dann das Porträt und abschließend die beiden Krug-Trägerinnen gezeichnet. Beide Frauen-Figuren entsprechen zudem weder exakt den ausgeführten Fresken an der Decke noch einer der vielen erhaltenen Vorzeichnungen – das dürfte dafür sprechen, dass sich Parmigianino nicht vor ›vollendetem Werk‹ darstellen will, zumal er die Fresken nie fertig ausgeführt hat und in Dauerstreitigkeiten mit seinen Auftraggebern über den überaus langsamen Arbeits-Fortgang war. Vielmehr dürfte die Zeichnung sein zukünftiges Produkt zeigen: Es ist, als ob die für die erste Hälfte des 16. Jh.s beispiellose Engführung von Werk und Kopf des Künstlers darauf hinweisen soll, dass dieser *concelto* seinem Hirn entsprungen ist. Auch wenn offen bleiben muss, ob auf der Zeichnung bereits die später an der Decke ausgeführten Klugen Jungfrauen des Christus-Gleichnisses (Mt 25,1-13) gemeint sind, da ihnen noch ihre identifizierenden Lampen fehlen, entstehen Parmigianinos Jungfrauen doch quasi durch Jungfernezeugung, sind Kopfgeburt, gerade so, wie die jungfräuliche und kluge Pallas Athena dem Kopf Jupiters entsprungen ist.⁷⁰ Weniger die Bildtradition als eine reiche Textüberlieferung bietet Ansatzpunkte für diese Vorstellung: So beschreibt bereits Ovid, dass seine Gedichte nach dem Vorbild der Pallas ohne zutun einer Mutter allein aus seinem Kopf kriert wurden: »Palladis exemplo de me sine matre creata«.⁷¹ Entsprechend verstehen ließ sich im übrigen auch die Geburt des Bacchus aus dem Schenkel des Jupiter, wie sie auf Bonasones Stich zu sehen war, nämlich als Sinnbild der vollendeten Hervorbringung einer Idee bzw. eines Werkes.⁷² Damit sind jedenfalls – dritte und letzte Alternative nach der Darstellung des Künstlers in männlicher bzw. weiblicher Rolle – mythologische Vorbilder gefunden, die ganz auf weibliche Komponenten zu verzichten erlauben und den Künstler zum *ex nihilo* schaffenden Gott bzw. zu einer Art idealem, sich selbst genügendem platonischem Kugelwesen erhebt.⁷³

Abschließend seien nach dieser stellenweise nur skizzenhaft entwickelten Argumentation nochmals die drei Leitthesen benannt: 1.) Im Gefolge der ›Erfindung der Pornographie‹ entwickelt sich eine geradezu obsessive kunsttheoretische Beschäftigung mit den Themen Zeugung, Schwangerschaft und Geburt als Metaphern und theoretischen Modellen für den künstlerischen Produktionsvorgang. Der neue freizügige Bildmodus erlaubte und provozierte dabei erstmals, die in Texten seit der Antike beschworene Parallele von biologischem und künstlerischem Produktionsvorgang nun auch zu veranschaulichen. 2.) Häufig zwar nur als Metapher verwendet, fordern doch einige frühneuzeitliche Bildtheorien in ihrem Rekurs auf naturwissenschaftlich-medizinische Literatur den Status als pseudo-wissenschaftliches Erklärungsmodell ein. 3.) Bei alledem entwickelte das frühneuzeitliche *gendering* künstlerisch-ästhetischer Vorstellungen keine polaren Gegensätze zwischen den Kategorien ›Mann‹ und ›Frau‹,

sondern ermöglicht es, das künstlerische Hervorbringen ein und derselben Person – des ›autonomen Superkünstlers‹ – als komplexes Wechsel- und Zusammenspiel beider Geschlechtskategorien zu beschreiben, als höchste Form der Subsummierung des Weiblichen unter das Männliche.

Für kritische Lektüre bzw. wichtige Hinweise danke ich Cornelia Logemann, Michael Thimann und Gerhard Wolf.

¹ Der ca. 360 × 506 mm große Kupferstich des Monogrammisten HFE, der sich stilistisch nicht genauer ins 2. Viertel des 16. Jh.s datieren lässt, ist in zwei Zuständen erhalten: Der erste, etwa im British Museum, London, und der Library of Congress, Washington, nachweisbare Abzug zeigt die Geschlechtsteile in aller Deutlichkeit, in der zweiten, hier abgebildete Fassung sind diese durch Schatten weitgehend verborgen; vgl. The Illustrated Bartsch, Bd. 31 (15/4), hg. Suzanne Boorsch / John Spike, New York 1986, S. 300 f. (Nr. 463); Thomas Röske, Nach Aspertini (?), Missgeleitete Jünger des Apollo [...], in: Ger Luijten (Hg.), La Bella Maniera. Druckgraphik des Manierismus aus der Sammlung Georg Baselitz, Bern / Berlin 1994, S. 45–47 (Kat.-Nr. 6, 2. Zustand); in ihrer Besprechung dieses Bandes weist Suzanne Boorsch, in: Print Quarterly 13, 1996, S. 204–207 u.a. darauf hin, dass alle ihr bekannten Wasserzeichen auf Blättern mit Drucken des Meisters HFE nord-alpinen Ursprungs sind; zuletzt resümierend gegen die 1944 von Erica Tietze-Conrat vorgeschlagene Auflösung des Monogramms als ›Hieronymus Fagiolus Emilianus‹ (Girolamo Faccioli) Alessandro Nova, Francesco Salviati e gli editori. I. Le incisioni, in: Ausst.-Kat.: Francesco Salviati (1510–1563) o la Bella Maniera, Paris / Mailand 1998, S. 66–70, hier S. 68. – Auf eine Verbindung mit den zeitgleichen Anfängen pornographischer Dichtung verweist bislang allein Georg K. Nagler, Unbekannter Kupferstecher (Nr. 925.4), in: ders., Die Monogrammisten [...], 5 Bde., München 1858–1879, Bd. 3, S. 325 f.: »Diese Vorstellung hält man in Italien für eine Satyre des Beccafumi auf die *Sonetti lussuriosi* des Pietro Aretino, und sie harmoniert auch ziemlich mit den sittenlosen Sonetten des genannten Dichters.«

² Vgl. etwa Elisabeth Schröter, Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift-

und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert, Hildesheim / New York 1977. – Antike Anregungen zum Verhältnis Musenberg-Obsezönität bei Catull, CV. Annähernd zeitgleich mit dem Stich des Monogrammisten HFE finden sich auch noch andere Parnass-Parodien, so der schlafende Apoll mit den davonlaufenden Mäusen von Lorenzo Lotto (Szepmuveseti Múzeum, Budapest).

³ Für die lange Tradition der Tugend- und Lasterbäume und ihre vielfältigen Auslegungsvarianten in der Renaissance kann hier nur auf Maryanne Cline Horowitz, *Seeds of Virtue and Knowledge*, Princeton 1998 verwiesen werden.

⁴ Die körperlich-sinnliche Attraktion der Mäusen wird allerdings auch schon in Darstellungen des 15. Jh.s als Zeichen intellektuellen Begehrens betont, s. Stephen J. Campbell, ›Sic in amore furens‹. Painting as Poetic Theory in the Early Renaissance, in: *I Tatti Studies* 6, 1995, S. 145–168; Walter Ludwig, Der Ritt des Dichters auf dem Pegasus und der Kuß der Muse – zwei neuzeitliche Mythologeme, Göttingen 1996 [Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, I. Philolog.-hist. Kl.].

⁵ Der Künstler scheint über sein an der Säulentrümmer auf der ›guten Seite‹ angebrachtes Monogramm für sich selbst und trotz des Decorum-Verstoßes in seinem Stich ebenfalls Tugend zu reklamieren im Sinne einer bereits in der Antike postulierten Trennung der Moral von Leben und Werk, vgl. Catull, XVI, 5–6: »nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necessest.«

⁶ Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege* und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, Reprint [der Ausgabe] Berlin / Leipzig 1930, mit einem Nachwort zur Neuauflage v. Dieter Wuttke, Berlin 1997; Wolfgang Harms, *Homo viator in bivio*. Studien zur Bildlichkeit des Weges, München 1970.

⁷ Dazu Bette Talvacchia, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999,

deren Bildbeispiele aus dem Raffael-Umfeld zu ergänzen wären etwa durch die beiden Zeichnungen kopulierenden Paare in verschiedenen artistischen Stellungen von Cesare da Sesto aus den Jahren 1508–1513, dazu Marco Carminati, Cesare da Sesto 1477–1523, Mailand / Rom 1994, S. 256 und 274 (D33 und D51), oder den Stich mit vier von einem Satyr belauschten Nymphen beim BADE, wobei die sprechende Signatur »LVCA PENNIS« (als Latinisierung von Luca Penni) direkt unter dem erigierten Phallus des Satyrn angebracht ist, s. zuletzt Mila Horký, in: Ausst.-Kat.: Amors Pfeil. Tizian und die Erotik in der Kunst, Braunschweig 2003, S. 93 f. (Kat. 35); weiteres Bildmaterial bei Louis Dunand / Philippe Lemarchand, *Les compositions de Jules Romaines intitulées Les amours des dieux gravées par Marc-Antoine Raimondi*, Lausanne 1977 und in den beiden Nachfolgebänden zu Caraglio / Tizian (Lausanne 1989) und Agostino Carracci (Lausanne 1990). – Zum literarischen Umfeld vgl. Piero Lorenzoni, *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana*, Mailand 1976; David O. Frantz, *Festum Voluptatis. A Study on Renaissance Erotica*, Columbus, OH 1989; Folke Gernert, *Francisco Delicados Retrato de la Lozana Andaluza* und Pietro Aretinos *Sei Giornate*. Zum literarischen Diskurs über käufliche Liebe im frühen Cinquecento, Genf 1999.

⁸ Paula Findlen, *Humanismus, Politik und Pornographie im Italien der Renaissance*, in: Lynn Hunt (Hg.), *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt a.M. 1994, S. 44–114 [engl. Originalausg. New York 1993].

⁹ Andrea von Hülsen-Esch, *Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert*. Untersuchungen zu Mailand und Verona, Berlin 1994, v.a. S. 50 und 108; C. Jean Campbell, *The Game of Courting and the Art of the Commune of San Gimignano, 1290–1320*, Princeton 1997, hier v.a. S. 107–190. – Zu weiteren Beispielen spätmittelalterlicher Erotica s. Malcolm H. Jones, *Sex and Sexuality in Late Medieval and Early Modern Art*, in: Daniela Erlach u.a. (Hgg.), *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M. u.a. 1994, S. 187–304.

¹⁰ Dazu etwa Bertrand Jestaz, *Un groupe de bronze érotique de Riccio*, in: *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires* 65, 1983, S. 25–54;

Ausst.-Kat.: *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Rom 1984; Philippe Morel, *Priape à la Renaissance: les guirlandes de Giovanni da Udine*, in: *Revue de l'art* 69, 1985, S. 13–28; Carlo Ginzburg, *Tizian, Ovid und die erotischen Bilder des Cinquecento*, in: ders., *Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983, S. 175–193 [zuerst ital. 1978]; Thomas Fusenig, *Liebe, Laster und Gelächter. Komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn 1997. – Allerdings wird in diesen Jahren auch eine Erotisierung religiöser Malerei erkennbar, dazu Robert W. Gaston, *Sacred Erotica: The Classical figura in Religious Painting of the Early Cinquecento*, in: *International Journal of the Classical Tradition* 2, 1995, S. 238–264 (nicht immer überzeugend), und Alessandro Nova, *Erotismo e spiritualità nella pittura romana del Cinquecento*, in: Catherine Monbeig Goguel u.a. (Hgg.), *Francesco Salviati e la Bella Maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris* (1998), Paris / Rom 2001, S. 149–169.

¹¹ Zu diesen Vorgängen, der Gestalt der *Modi* und ihren Vorbildern zusammenfassend Talvacchia 1999 (wie Anm. 7) und die Ergänzungen von Nova 2001 (wie Anm. 10) sowie James Grantham Turner, *Marcantonio's lost Modi and their copies*, in: *Print Quarterly* 21, 2004, S. 363–384; zu Aretino jetzt Raymond B. Waddington, *Aretino's Satyr. Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art*, Toronto 2004. – Die Anzahl von 16 Stichen hat Talvacchia (S. 60 f.) mit dem Hinweis auf die von I–XVI durchnummerierten *spintriae* zu begründen versucht; zudem erklären aber auch Horapollis *Hieroglyphica* die »16: zur Zahl der voluptas: »32. *Quomodo voluptatem? Voluptatem demonstrare volentes, sedecim numerum pingunt: ab eo siquidem annorum numero incipiunt viri consuetudine capi mulierum, ac procreandae sobolis desiderio.* / 33. *Quomodo concubitus? Eundem numerum 16. geminum pingunt, ubi viri foeminae congressum significare volunt. [...]*« Zitiert nach Johannes Pierius Valerianus, *Hieroglyphica* ..., Frankfurt a.M. 1678, Anhang S. 8; S. 461 f. (lib. XXXVII, xxx) resümiert Valeriano nochmals selbst ausführlich die Sexualsymbolik der Zahl »16«. – Zur Rezeption der Serie auch Evelyne Vitali, »Niuno le hà, ò le vuol mostrare«. Aspekte der Rezeptionsgeschich-

te der *Modi* im Laufe der Jahrhunderte, in: Katharina Corsepis u.a. (Hgg.), *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen*, Hildesheim u.a. 2004, S. 431–444.

¹² Ernst R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, zit. Ausg. Basel u.a. 1967, S. 141–144; weiterhin Robert J. Bauer, *A Phenomenon of Epistemology in the Renaissance*, in: *Journal of the History of Ideas* 31, 1970, S. 281–288; Fredrika H. Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa. Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge 1997, S. 27–63.

¹³ Komplementär zu dieser Frage erscheint der Versuch von 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, »to locate the erotic dimension of Renaissance figurative art in the very strategy of its making«. – Vgl. jetzt auch Nicola Suthor, *Augenlust bei Titian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004.

¹⁴ Größtenteils als Metapher verstanden etwa in dem für diese Thematik wichtigen Band von Christian Begemann / David E. Wellbery (Hgg.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg i.Br. 2002.

¹⁵ Aus der umfangreichen Literatur können nur einige Beiträge zitiert werden: Zu männlichem und weiblichem Blick etwa Daniela Hammer-Tugendhat, *Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians*, in: Erlach 1994 (wie Anm. 9), S. 367–446; zum Verhältnis Künstler-Künstlerin Jacobs 1997 (wie Anm. 12) und Maike Christadler, *Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris ›Vite‹ und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*, Berlin 2000; zu ästhetischen Kategorien Patricia L. Reilly, *Writing Out Color in Renaissance Theory*, in: *Genders* 12, Winter 1991, S. 77–99; Gabriele Althoff, *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters*, Stuttgart 1991; David Summers, *Form and Gender*, in: *New Literary History* 24, 1993, S. 243–271; Philip Sohm, *Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia*, in: *Renaissance Quarterly* 48, 1995, S. 759–808; Thomas Bender, *Männerphantasien vom schöpferischen Akt. Der Mythos der Muse in der bildenden Kunst*, in: *Pantheon* 54, 1996, S. 198–207;

Monika Wagner, *Form und Material im Geschlechterkampf oder: Aktionismus auf dem Flickenteppich*, in: Corina Caduff / Sigrid Weigel (Hgg.), *Das Geschlecht der Künste*, Köln u.a. 1996, S. 175 bis 196; Suthor 2004 (wie Anm. 13), v.a. S. 51–113.

¹⁶ Thomas Laqueur, *Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology*, in: *Representations* 14, 1986, S. 1–41.

¹⁷ Für die frühneuzeitliche Literatur haben darauf bislang v.a. Katharine E. Maus, *A Womb of His Own: Male Renaissance Poets in the Female Body*, in: Turner 1993 (wie Anm. 13), S. 266–288 (im Hinblick auf die Produktions-Vorstellungen englischer Renaissance-Dichter) und M.T. Micala Prendergast, *Renaissance Fantasies. The Gendering of Aesthetics in Early Modern Fiction*, Kent, OH / London 1999 (mit teils stark psychoanalytisch beeinflussten Deutungen) hingewiesen; vgl. allgemein auch Susan Stanford Friedman, *Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse*, in: *Feminist Studies*, 1, 1987, S. 49–82 und Annette Kliever, *Leibesfrucht und Geistesfrucht. Mütterlichkeit und ›weibliches Schreiben‹ im Kontext der ersten bürgerlichen Frauenbewegung*, Pfaffenweiler 1993. – Zur Kunst jüngst wichtige Überlegungen bei Maria C. Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dream*, Cambridge 2004, S. 65–89; vgl. auch Marianne Koos, *Titian's Women – Giorgione's Men*, in: *kritische berichte* 26/2, 1998, S. 63–72.

¹⁸ Gian Jacomo Caraglio nach Perino del Vaga (9–21) und Rosso Fiorentino (22–23), *Die Liebe der Götter*, Ende der 1520er Jahre. 17,5 × 13,3 cm, in: *The Illustrated Bartsch*, Bd. 28 (15/1): *Italian Masters of the Sixteenth Century*, hg. Suzanne Boorsch / John Spike, New York 1985, S. 86–100 (Nr. 9 [72]–23 [76]) und der zugehörige Kommentarband von Madeline Cirillo Archer, New York 1995, S. 97–116. – Pietro Aretino, *Sei Giornate* (1534/6), hg. v. Giovanni Aquilecchia, Bari 1969, S. 16 und 42 beschreibt 1534 im ersten Teil *Ragionamento della Nanna e della Antonia* sowohl einen mit Bildern ausgestatteten Raum eines Nonnen-Klosters u.a. mit einem Gemälde aller denkbaren Stellungen – »Nell'ultimo quadro ci erano dipinti tutti i modi e tutte le vie che si può chiamare e farsi chiamare« – als auch ein Buch mit erotisch-pornographischen Darstellungen. Zur pornographischen Literatur in der Nachfolge Aretinos, die

ebenfalls zentral das Thema »Stellungen« behandelt, s. Frantz 1989 (wie Anm. 7), v. a. S. 97–117.

¹⁹ Die Vorzeichnungen Coxies befinden sich im British Museum, London, vgl. zuletzt Sonia Cavicchioli, *Le incisioni del Maestro del Dado. Fra rimandi raffaelleschi e archeologici. Fortuna e problemi di attribuzione*, in: *Fontes III/5–6* (Dal testo all'immagine. Amore e psiche nell'arte del Rinascimento), 2000, S. 189–204; zu den anonymen Stichen danach Nicole Dacos, in: *Ausst.-Kat.: Fiamminghi a Roma, Brüssel / Rom 1995*, S. 172 f. (Kat. 78 f.). – Zu weiteren Bildserien der Jupiter-Liebschaften s. Egon Verheyen, *Correggio's Amori di Giove*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29, 1966, S. 160–192 bzw. Marcin Fabiański, *Correggio's Erotic Poesie*, Krakau 1998 und Bernice F. Davidson, *The Furti di Giove Tapestries Designed by Perino del Vaga for Andrea Doria*, in: *Art Bulletin* 70, 1988, S. 424–450 (um 1532–35 gewoben).

²⁰ So Christian Heydrich, Bonasone, Giulio, in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, begr. u. mithg. v. Günter Meißner, München / Leipzig 1991 ff., Bd. 12, S. 472 nach dem Eintrag von Paul Kristeller in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begr. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. v. Hans Vollmer, 37 Bde., Leipzig 1907 ff., Bd. 4, S. 273.

²¹ Giulio Bonasone, *Amorosi Diletti degli Dei*, 16,5 x 11,0 cm, s. *The Illustrated Bartsch*, Bd. 29 (15/2), hg. v. Suzanne Boorsch, New York 1982, S. 9–28 (Nr. 149–152). – Die Frühdatierung vertritt Stefania Massari in: dies., *Giulio Bonasone*, Rom 1983, Bd. 1, S. 56–60 (Nr. 49–64), der aber offenbar ein Missverständnis mit den Jahrzehnten unterläuft, wenn sie schreibt: »intorno alla meta del quarto decennio« (also um 1535), dann aber enge motivische Verbindungen zu dem 1545 (also »meta del quinto decennio«) datierten *Trionfo dell'Amore* Bonasones (ebd., S. 55, Nr. 47, nicht Nr. 43, wie Massari wiederum fälschlich angibt) herstellt; in: dies. (Hg.), *Tra mito e allegoria: immagini a stampe nel '500 e '600*, Rom 1989, S. 193–217 dann die Datierung »ca. 1545«; Bonasone kommt überhaupt erst 1544 nach Rom und damit ins Zentrum erotisch-pornographischer Stichproduktion. – Madeline B. Cirillo, *Giulio Bonasone and Sixteenth-Century Italian Printmaking*, Ann Arbor, Mich. 1978, S. 125–129 und 284–294 datiert v. a. aufgrund eines Besitz-Vermerks auf dem Exemplar des British Museum:

»MDLXVIII / DI / DONATO / ROFIX« auf kurz vor 1568. – Keine neuen Erkenntnisse bei Liselotte Schlieker, *Humoristische Erotik in der italienischen Graphik des 16. Jahrhunderts* von Gian Jacopo Caraglio und Giulio Bonasone, Diss. Kiel, Kiel 2001, die S. 78 f. ohne Begründung »um 1550« datiert. – Bislang nicht erkannt wurde, dass Bonasones Ixion-Stich, der dann auch Hendrick Goltzius besonders interessieren sollte (Teréz Gerszi, Goltzius und Jan Muller. Beiträge zu ihrer Zeichenkunst, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 23, 1972, S. 49–59), Ausgangspunkt für ein Luzzio Romano und seiner Werkstatt zugeschriebenes Fresko der Liebschaft von Mars und Venus im Salotto des Palazzo Stati-Cenci zu Rom war, dessen Ausführung mit großer Wahrscheinlichkeit in die Jahre 1553–1561 fällt. Übernommen wurde v. a. die charakteristische Beinhaltung der Frau; ein ähnliches Motiv findet sich zwar bereits auf Giulio Romanos *Liebespaar*, heute in der Eremitage, das möglicherweise Bonasone inspirierte, aber kaum direkt das Fresko des Palazzo Cenci-Stati, auch wenn die dort tätigen Künstler ebenfalls in der Nachfolge Giulio Romanos stehen. Für ein anderes Fresko im Salotto des Palastes lässt sich im übrigen ein Stich Caraglios als Vorlage nachweisen (zu den Fresken, jedoch ohne Verweis auf Bonasone oder Giulio Romanos *Liebespaar*, Jan L. de Jong, *Love, Betray, and Corruption: Mars and Venus and Danaë and Jupiter in the Palazzi Stati-Cenci and Mattei di Paganica in Rome*, in: *Source* 19/1, 1999, S. 20–29). Damit wäre ein *terminus ante quem* spätestens um die Mitte der 1550er Jahre für Bonasones *Amorosi diletti degli dei* gegeben.

²² Auch dieses Blatt wurde bislang kaum zur Kenntnis genommen: Die Verbindung mit Correggios *Jupiter und Io* konstatiert Marcin Fabiański, *Correggio's Jupiter and Io. Its Sources and Meaning*, in: *Source* 17/1, 1997, S. 8–14; außerdem Hermann U. Asemussen / Gunter Schweikart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 101 f.

²³ Zur Frühgeschichte der weiblichen – männlichen sind nicht erwähnt – *Pictura*-Personifikationen jetzt Edouard Pommier, *Le prime immagini della «pittura» nell'arte italiana del Rinascimento*, in: Michela Scolaro / Francesco P. Di Teodoro (Hgg.), *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, San Giorgio di Piano, Bo. 2001, S. 463–477.

²⁴ Pommier 2001 (wie Anm. 23); vgl. auch Bernd Roggenkamp, *Die Töchter des »Disegno«*. Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari, Münster u.a. 1996.

²⁵ Parmigianino, *Eine Frau vor einem Bild*, auf einer Plinthe mit der Aufschrift »Natura ars aemula«, Florenz, Uffizien, s. Arthur E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 Bde., New Haven / London 1971, Bd. 1, S. 71 (Nr. 95); Parmigianino, *Nackter Mann eine Cornucopia haltend und auf eine Leinwand zeichnend*, London, British Museum, ebd., Bd. 1, S. 108 (Nr. 252); weiterhin ebd. Bd. 1, S. 235 (Nr. O.C. 12) und Bd. 1, S. 261 (Nr. O.R. 124); die beiden Originalzeichnungen Parmigianinos zu den bei Popham aufgeführten Kopien und Reproduktionen sind erst jüngst auf dem Kunstmarkt aufgetaucht, s. David Ekserdjian, *Unpublished Drawings by Parmigianino Towards a Supplement to Popham's Catalogue Raisonné*, in: *Apollo* 450, 150, August 1999, S. 3–41, hier S. 30 f., Abb. 70 f. (Nr. 51 und Nr. 53) und Sylvie Béguin u.a., *Parmigianino. I disegni*, Turin / London 2000, S. 204 (Kat. 79 f.); zur weiblichen Personifikation zuletzt Ausst.-Kat.: *Il Parmigianino e il fascino di Parma*, Florenz 2003, S. 60–63 (Kat. 31).

²⁶ Zu Passerotti / Ligorio s. Babette Bohn, *Bartolommeo Passarotti and Reproductive Etching in Sixteenth-Century Italy*, in: *Print Quarterly* 5, 1988, S. 115–127, hier S. 120 f.

²⁷ Dazu ansatzweise 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; für das spätere 16. und frühe 17. Jahrhundert zusammenfassend Tristan Weddigen, *Pittura ama Disegno. Zur Beziehung zwischen Malerei und Zeichenkunst*, in: Ausst.-Kat.: *Venezianische Malerei von 1500 bis 1800. Kontur oder Kolorit? Ein Wettstreit schreibt Geschichte*, hg. v. Michael Brunner, Engen 2003, S. 25–34.

²⁸ In der 1534 abgeschlossenen lateinischen Neuübersetzung und Kommentierung des Agostino Nifo, *Expositiones in omnes Aristotelis libros [...]*, Venedig 1546, S. 101 lautet die Passage: »Primum inter moles superior per generationem distinguitur, inferior vero procedente tempore recipit incrementum in sanguineo genere, omnia vero lineamentis primum describuntur. Deinde colores recipiunt, & mollitiem & duritiem, quasi pictoris officio fungatur natura, cum condit et

creat. Pictor enim ubi lineis primum descripsit animantem, mox vario illinit colore, ac perficit.« Zu Nifo und dieser Ausgabe s. Stefano Perfetti, *Aristotle's Zoology and Its Renaissance Commentators* (1521–1601), Löwen 2000, S. 85–120; zur aristotelischen Embryologie und ihrer Rezeption die Beiträge in G. R. Dunston (Hg.), *The Human Embryo. Aristotle and the Arabic and European Traditions*, Exeter 1990.

²⁹ Zur Verbreitung dieser Vorstellungen Rudolph M. Bell, *How to Do It. Guides to Good Living for Renaissance Italians*, Chicago u.a. 1999; die (teilweise Dys-)Funktion des männlichen Samens im Vergleich mit einem (dem Maler in der Ausführung missratenen) Gemälde betont Baptista C. Fulgosus, *Anteros sive Tractatus contra Amorem*, Mailand 1496, o. S., gegen Ende des 2. Buches: »La divina sapientia di tutto creatrice ho vero natura che vogliamo appellare seguendo lordine ab eterno costituito: formando ecopri mortali: sempre ha lintento formarli perfecti in grado equalita sua. e per ordine suo le stelle influisseno ad ogni generare. ma quando aviene per diffecto del seme tracto dala natura del padre ho altro: che quel intento non riesca. non pero inopotentia sia in Idio: ma per servare lordine suo proprio: quel corpo rimane non formato in tutto per ragione: e non bello. epero luno havera il naso troppo grande: havera laltro gli ochi troppo picoli: e laltro la fronte eminente: come potria achadere al dipintore: che quantunque havesse nella fantasia una figura bella e ben tirasse gli tratti del penello: essendo la tavola huminda che dipingesse: ho gli collori troppo liquidi: potria formare figura non bella: per che la materia non fu ubidente ala fantasia. e come la tavola si trova piu humida in una parte che in altra holi collori simelmente nel operarli: potria haver facta la figura a tutta bella: e nel naso haver excesso alquanto il debito ho vero le ciglia rendutese piu grosse e scure: che renderia poi la figura brutta come si vede in creature vive [...]« – Zu Byzanz s. Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000, S. 65 und S. 220, Anm. 11.

³⁰ Theophrast von Hohenheim gen. Paracelsus, *Fragmentum Libri De virtute imaginativa*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Abt. 1: Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften, hg. v. Karl Sudhoff, 14 Bde., München / Berlin 1922–33, Bd. 14: *Das Volumen primum der*

Philosophia magna [...], S. 309–319, hier S. 318, die zusammenzusehen ist mit S. 314 zur biologischen Reproduktion der Frau aufgrund von männlichem Samen, Imagination und Menstruationsblut – Vorgänge, die mit einem Bildschnitzer in Holz verglichen werden. – Ruvoldt 2004 (wie Anm. 17), S. 72 gibt ein nicht nachweisbares ›Zitat‹ aus dieser Schrift; vgl. insgesamt Donald A. Beecher, Quattrocento Views on the Eroticization of the imagination, in: Ders. / Massimo Ciavolella, Eors & Anteros. The Medical Tradition of Love in the Renaissance, Toronto 1992, S. 49–65.

³¹ Christiane Kruse, Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als ›incarnazione‹. Mediale Verfahren des Bildwerdens im *Libro dell'Arte* von Cennino Cennini«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63, 2000, S. 305–325.

³² Z.B. Michele Savonarola, Il trattato ginecologico-pediatrico in volgare ›Ad mulieres ferrarienses de regime pregnantium et noviter natorum usque ad septennium‹, hg. v. Luigi Belloni, Mailand 1952, Giovanni Marinello, Le medicine appartenenti all'infermità delle donne, Venedig 1563 – dazu Bell 1999 (wie Anm. 29).

³³ Zu Cesariano die ausführliche Deutung von Hans-Karl Lücke, Mercurius quadratus: Anmerkungen zur Anthropometrie bei Cesariano, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 35, 1991, S. 61–84; für die spätere Entwicklung etwa Wagner 1996 (wie Anm. 15); zu sprachlichen Sexualmethaphern, die etwa mit *Disegno* den Penis, mit *Figura* die Vulva bezeichnen, s. die Lit. in Anm. 47.

³⁴ Roggenkamp 1996 (wie Anm. 24), S. 117–119.

³⁵ Die Aspekte allgemein skizziert etwa Victor I. Stoichita, Eine kurze Geschichte des Schattens, München 1999.

³⁶ Vgl. Massari 1983 (wie Anm. 21).

³⁷ »Voglio far questo bracio amodo mio / Tu fa li uersi tuoi come ti pare / Apollo sei la pitura sono io / che luno el altra amodo suo pofare.«

³⁸ Vgl. etwa Arthur Henkel / Albrecht Schöne, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967, Sp. 1658 f.

³⁹ Etwa Plutarch, Amatorius, 766A; zur Bedeutung für die Kunst vgl. Aneta Georgievska-Shine, On Juno and her Semblance in Rubens' *Ixion*, in: artibus et historiae 46/23, 2002, S. 119–126.

⁴⁰ Vgl. die lateinische Übersetzung von Aristoteles, De insomniis, in: ders., Opera omnia,

5 Bde., Paris 1870, Bd. 3, S. 507–512, hier S. 509 (II–460): »ex tenui similitudine [...] videre putet [...] quem amat«; Francesco Petrarca, Le rime di su gli originali, komm. v. Giosue Carducci / Severino Ferrari, Florenz 1949, S. 204–208, hier S. 206 (Canzone CXXIX: Di pensier in pensier, di monte in monte [...], V. 40 ff.): »l' l'ho più volte (or chi fia che me 'l creda?) / Ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde / Veduto viva, e nel troncon d'un faggio, / E 'n bianca nube [...].« – Zum größeren Kontext durch Liebe erzeugter Erinnerungsbilder Nancy J. Vickers, The Body Re-membered: Petrarchan Lyric and the Strategies of Description, in: John D. Lyons / Stephen G. Nichols (Hgg.), Mimesis. From Mirror to Method, Augustine to Descartes, Hanover / London 1982, S. 100–109, und Margot Kruse, Das Porträt der Geliebten und ›Amor pictor‹, Tradition und Abwandlung einer petrarkistischen Motivkombination in Ronsards *Amours de Cassandre*, in: Andreas Kablitz / Ulrich Schulz-Buschhausen (Hgg.), Literaturhistorische Begegnungen, Festschrift für Bernhard König zum 60. Geburtstag, Tübingen 1993, S. 197 bis 212.

⁴¹ Zu diesem nach einer Zeichnung Francesco Salviatis gefertigten Stich s. Ausst.-Kat.: Francesco Salviati, 1510–1563, o la Bella Maniera, Mailand 1998, S. 212 f.; ergänzend Andreas Thielemann, Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht, in: ders. / Michael Rohlmann (Hgg.), Michelangelo. Neue Beiträge, München / Berlin 2000, S. 17–92 und Nova 2001 (wie Anm. 10), S. 153–157.

⁴² Zu Zeichnung und Majolika s. Alessandro Parronchi, Inganni d'ombre, in: Achademia Leonardiana Vinci 4, 1991, S. 52–56; Carlo Pedretti, The Phallic Head, in: ebd., S. 48–51 und Mark P. McDonald, The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488–1539): A Renaissance Collector in Seville, London 2004, Bd. 2, S. 313 (Inv. 1755) und Abb. 210 (mit Beleg für einen heute verschollenen Stich nach der Zeichnung); die Zuschreibung an Leonardo(-Umkreis) bzw. Giulio Romano jetzt korrigiert in Salviati von Catherine Monbeig Goguel, Francesco Salviati et la Bella Maniera. Quelques points à revoir. Interprétation, chronologie, attributions, in: Goguel u.a. 2001 (wie Anm. 10), S. 15–68, hier S. 35–38, allerdings mit einer angesichts der 1536 datierten Schale unmöglichen Spätdatierung um 1541. – Die Medailen, die auf dem Obvers wahlweise zwei ver-

schiedene Porträts Pietro Aretinos bzw. einen Satyrn zeigen, der früher als Spottbildnis Paolo Giovios identifiziert wurde, bespricht Raymond B. Waddington, *Before Arcimboldo. Composite Portraits on Italian Medals*, in: *The Medal* 14, 1989, S. 13–23, ders., *A Satirist's Impresa: The Medals of Pietro Aretino*, in: *Renaissance Quarterly* 42, 1989, S. 655–681 und jetzt Waddington 2004 (wie Anm. 11): Allerdings scheint mir Waddingtons Deutung, es handle sich um keine Spottmedaille, sondern Aretino habe mehr oder weniger selbst den Phallus-Kopf als Satyr-Imprese und damit Zeichen seines satirischen Schreibens gewählt, noch nicht ganz überzeugend.

⁴³ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in: ders., *Scritti sulle arti*, hg. v. Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde., Florenz 1973–1975, Bd. 2, hier S. 552–567 (VII, 26: »Della forma de gl' uomini monstuosi«). – Zu Leonardos »sexualisiertem« Vokabular für das künstlerische Schaffen s. 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, v. a. S. 380 f.

⁴⁴ »OGNI HOMO ME GVARDA COME FOSSE VNA TESTA DE [C]AZI«, vgl. die Deutung bei Parronchi 1991 (wie Anm. 42), S. 54.

⁴⁵ Cicero, *Ad fam.*, 9, 22, 2: »*Caudam antiqui penem vocabant: ex quo est propter similitudinem penicillus.*« Vgl. dazu Elizabeth Cropper / Charles Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1996, S. 241–249.

⁴⁶ Aretino 1969 (wie Anm. 18), S. 20: »posto il suo pennello nello scudellino del colore, umiliato prima con lo sputa, lo faceva torcere nella guisa che si torcono le donne per le doglie del parto o per il mal della madre.«

⁴⁷ »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 erotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino (XV^e–XVII^e siècles)*, Paris/Lille 1981, 4 Bde., Bd. 2, S. 851–857 ausführlich zu Sexualmetaphern des Pinsels, Malens, Zeichnens und der Farben.

⁴⁸ Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, hg. v. Santino Caramella, Bari 1929, S. 84: »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«; diese Stelle auch bei Ruvooldt 2004 (wie Anm. 17), S. 74.

⁴⁹ Zur komplexen philosophischen bzw. medizinhistorischen Ideengeschichte s. vorläufig Albrecht Koschorke, *Inseminationen. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigung*, in: Begemann / Wellberry 2002 (wie Anm. 14), S. 89–110; zum Vergleich von Samen und in ihm enthaltenem Schöpfungspotential mit einem Künstler und dessen kreativem Potential s. bereits Plato, *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).

⁵⁰ Raymond B. Waddington, »All in All«. Shakespeare, Milton, Donne and the Soul-in-Body Topos, in: *English Literary Renaissance* 1/20, 1990, S. 40–68 mit Verweis auf Platon, *Sophistes* 244E–245D und *Timaios* 34B–35. – Vgl. auch die Schlussfolgerung zu Aretinos *Sei Giornate* bei Frantz 1989 (wie Anm. 7), v. a. S. 76 und 90; zur weiteren Geschichte des Sublimierungs-Gedankens etwa Frank Zöllner, Paul Klee, Friedrich Nietzsche und die androzentrische Konstruktion asketischen Schöpfertums, in: Henry Keazor (Hg.), *Psychische Energien bildender Kunst*, Köln 2002, S. 217–256.

⁵¹ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. v. Rosanna Bettarini, komm. v. Paola Barocchi, 11 Bde., Florenz 1966–87, hier Bd. 4 (III), S. 199 f. – Vgl. Margot und Rudolf Wittkower, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart u. a. 1965, S. 166–196; Daniel Arasse, *La Fornarina ou le mythe de l'amour peintre*, in: ders. u. a., *Symboles de la Renaissance*, Bd. 3: *Arts et langage*, Paris 1990, S. 13–24.

⁵² Die Zeichnung wird nur als Kopie nach Parmigianino eingestuft von Popham 1971 (wie Anm. 25), Bd. 1, S. 242 (Nr. O.C. 54); Horky 2003 (wie Anm. 7), S. 74–76 (Kat. 24). – Zur Ikonographie von Venus, Mars und Vulkan im Cinquecento etwa Claudia Cieri Via, *Venere, Vulcano e Marte: un'allegoria mitologica nella cultura veneta del Cinquecento*, in: Hans-Jürgen Horn / Hermann Walter (Hgg.), *Die Allegoresis des antiken My-*

thos, Wiesbaden 1997, S. 351–394; und Jan L. De Jong, *Ovidian Fantasies. Pictorial Variations on the Story of Mars, Venus and Vulcan*, in: Hermann Walter / Hans-Jürgen Horn (Hgg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, S. 161–172, der zeigt, dass bei diesem Thema häufig das komische Potential nicht in den Textquellen geschilderter Handlungsmomente gesucht wurde.

⁵³ Natale Conti, *Mythologiae* [...], Lyon 1605 [eine häufig genannte *editio princeps* von 1551 läßt sich nicht nachweisen, so dass als Erstdruck sehr wahrscheinlich die Ausgabe: Venedig (de Tridino) 1567 anzusehen ist], S. 133 (II, vi): »finxerunt diis caeteris arma fabricare, quia calor sit artifex omnium operum naturae«.

⁵⁴ Der Vergleich findet sich etwa mehrfach bei Aretino 1969 (wie Anm. 18), S. 21, 52 u. ö.

⁵⁵ Antonio M. Venusti, *Discorso generale, intorno alle generatione, al nascimento de gli huomini* [...], Venedig 1562, fol. 17r–18v, cap. XIII: »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 essempli 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 stromento, 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 procreation de' quali concorre l'huomo come artefice; e'l seme di lui, come forma; e'l mestruo, come materia.«

⁵⁶ *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, 14 Bde., Berlin / New York 1995–2002, Bd. 6, S. 64. – Zu einer mittelalterlichen Plakette mit einer nackten Frau, die vor einer Esse auf einem Amboss einen Phallus schmiedet, s. Adrianus M. Koldewij, *A Bare-*

faced ›Roman de la Rose‹ (Paris, B.N., ms. Fr. 25526) and *Some Late Medieval Mass-Produced Badges of a Sexual nature*, in: Maurits Smeyers / Bert Cardon (Hgg.), *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination Around 1400 in Flanders and Abroad, Proceedings of the International Colloquium Leuven, 7–10 September 1993*, Löwen 1995, S. 499–516, hier S. 501.

⁵⁷ Popham 1971 (wie Anm. 25), Bd. 1, S. 172 (Nr. 546); Lucia Fornari Schianchi, in: *Ausst.-Kat.: Parmigianino und der europäische Manierismus*, Mailand / Wien 2003, S. 358–360 (Nr. II.3.121).

⁵⁸ 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.

⁵⁹ Conti 1605 (wie Anm. 53), S. 161 [II, vi]: »quid Martis cum Venedere adulterium significet, explorandum est. [...] Quid ex hac tam discordi coniunctione oriatur? nihil omnino superveniente Vulcano praecipue. Nam litigium & amicitia sunt Mars & Venus intelligendi, quorum utrumque opprimit Vulcanus, sive calor immodicus, principiaque vincit, neque ita illa suis funguntur viribus. Ad exprimendum igitur quod symmetria necessaria est rebus naturalibus, ista fabulose confinxerunt.«

⁶⁰ Popham 1971 (wie Anm. 25), Bd. 1, S. 108 f. (Nr. 256); Hugo Chapman, in: *Parmigianino 2003* (wie Anm. 56), S. 208 (Kat. II.1.6). – Allerdings sei betont, daß die Identifizierung als Selbstbildnis nicht mit letzter Sicherheit zu führen ist; die im Folgenden entwickelte Deutung der Zeichnung als eines Sinnbildes menschlicher Prokreativität ließe sich aber in den Grundzügen auch aufrecht erhalten, wenn es sich um eine andere Person handeln würde.

⁶¹ Popham 1971 (wie Anm. 25), Bd. 1, S. 155 (Nr. 460); *Parmigianino 2003* (wie Anm. 56), S. 364 (Kat. II.3.126). – Vgl. zur Liebe zwischen Menschen und Tieren, insbesondere auch dem zeitgenössischen Vorfall eines Hundes, der einen Knaben angeblich aus sexuellem Begehren heraus durch ganz Rom verfolgte, das Kapitel *›De amore impudico‹* in Raffaele Maffei Volterrano, *Commentariorum urbanorum libri XXXVIII*, Rom 1506, fol. CCCCLIIv–CCCCLIIlr.

⁶² *The Illustrated Bartsch*, Bd. 26 (14/1), hg. v. Konrad Oberhuber, New York 1978, S. 207 (Nr. 208–I [169]); das Zitat aus Valerianus (wie Anm. 11), S. 65 (lib. V, xxvi). – Die Szene lässt sich

auch als anzügliche Anspielung auf Schoßhündchen und deren in der Literatur seit dem späteren 15. Jh. vielfach beschworene Konkurrenz zum Liebhaber verstehen (bei beiden kommt ihr eigentliches Wesen und Wollen nicht zum Vorschein), vgl. Enrico M. dal Pozzolo, Cani in grembo e uccelli in gabbia. Il tormento dell'amante, in: Venezia Cinquecento 21, 2001, S. 83–102, v.a. S. 87 f.

⁶³ Aristoteles 1963 (wie Anm. 28), S. 430 f. (771a; IV, iv, 21 f.); vgl. Nifo 1546 (wie Anm. 28), S. 176 [fälschlich 178 paginiert].

⁶⁴ Vgl. Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVIe siècle*, Paris 1991, S. 166 f.

⁶⁵ Zu den beiden Zeichnungen s. Anm. 25. – Zu *copia* als Signum des Künstlers (im Gefolge von Albertis *De pictura*) s. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971, S. 136 f.; zum guten Autor s. Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford 1979, v.a. S. 171–182.

⁶⁶ Dazu Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 219–240, v.a. S. 230 f. zur Differenzierung des Verhältnisses *Natura-Disegno* bei Cellini und Vasari.

⁶⁷ 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 (frühzeitiger) Geburt (des Werkes) und nur grober Skizze des Malers Aretino 1969 (wie Anm. 18), 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 abbozzate, 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 dì.«

⁶⁸ Zu Tizians *Imprese* – publiziert in Battista Pittonis *Imprese de diversi principi* von 1564 (?), das Vorwort datiert vom 6. Okt. 1562) – jetzt zusammenfassend Suthor 2004 (wie Anm. 13), S. 15–17 und 21–24.

⁶⁹ Popham 1971 (wie Anm. 25), Bd. 1, S. 209 (Nr. 719); Achim Gnann in: Parmigianino 2003 (wie Anm. 56), S. 208 f. (Kat. II.1.7a.).

⁷⁰ Der Mythos erstmals bei Hesiod, *Theogonie*, V. 888–900. Am nächsten kommt dieser Deutung Mary Vaccaro, *Il Parmigianino e la poesia del disegno*, in: Béguin 2000 (wie Anm. 25), S. 61–94, hier S. 62: »Di per sé, anziché essere uno studio preliminare, il disegno è piuttosto una straordinaria dichiarazione delle ambizioni creative dell'artista, con le fanciulle che impersonano i motivi che vagano nella sua mente inventiva.«

⁷¹ Ovid, *Tristia*, 3, 14, 13 f.; im Quattrocento bringt etwa Ioannes Antonius Campanus, *De regendo Magistratu liber unicus ...*, Löwen 1548, fol. D6r–D7r die Kopfgeburt der Minerva mit den aus Lehm geschaffenen Menschenstatuen des Prometheus zusammen; weiterhin Antonio Lanza (Hg.), *Lirici toscani del '400*, Rom 1973, S. 114 f. (Nr. 90). – Vgl. auch Bazon Brock, *Jungfrauenzeugung und Junggesellenmaschine*, in: *Ausst.-Kat.: Junggesellenmaschinen*, 2. erw. Aufl., Wien 1999, S. 133–141.

⁷² In diese Richtung interpretiert etwa Sperone Speroni, *Dialogo di Amore*, in: ders., *Opere*, Venedig 1740, Bd. 1, S. 1–45, hier S. 21 f.: »Certo egli è vero, che noi nasciamo e moriamo alla maniera de' bruti: non per tanto i costumi nostri e i modi del vivere, che noi teniamo, son d'altra foggia, che non son fatti li bestiali; il che avviene perciocchè tolti fuor delle braccia della natura, la ragione, senza la quale nulla sarebbe la umanità [...], direi ancor similmente, che la verità, che io vi dico, fu già ascosa da alcuno sotto il bel velo di della favola, la qual nara che 'l padre Giove, morta Semele sua innamorata, le trasse Bacco del ventre, ed alla coscia lo si legò, e così legato lo portò seco sì lungamente, che di imperfetto, che egli era, fatto parto perfetto, degno divenne di esser figliuolo di sì gran padre.« – Dazu auch Suthor 2004 (wie Anm. 13), S. 21–23.

⁷³ Für die weibliche Gegenreaktion auf diesen männlichen Allmachts-Anspruch, wie ihn etwa im Zuge des »weiblichen Petrarkismus« ab der Mitte des 16. Jahrhunderts einige Dichterinnen unter Verweis auf ihr »jungfräuliches Gebären« formulierten, kann hier nur andeutend verwiesen werden auf Renate Förster, *Liebe, Poesie, Emanzipation. Petrarca und die Dichterinnen der italienischen Renaissance*, Frankfurt a.M. 1985 und Patricia Oster, *Weibliche Bildfindung im Pe-*

trarkismus. Zur Anthropologie geschlechtsspezifischer Anschauungsformen bei Gaspara Stampa, in: Rudolf Behrens / Roland Galle (Hgg.), Histo-

rische Anthropologie und Literatur, Würzburg 1995, S. 39-51, v.a. S. 46f.