

**Humoristische Erotik in der italienischen  
Graphik des 16. Jahrhunderts**

**Die Götterliebschaften  
von Gian Jacopo Caraglio  
und Giulio Bonasone**

Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophischen Fakultät  
der Christian-Albrechts-Universität  
zu Kiel

vorgelegt  
von  
Lieselotte Schlieker

Kiel 2001

## Dank

Das Thema dieser Dissertation entstand in einem Renaissancegraphik-Seminar an der CAU zu Kiel bei Prof. Dr. F. Büttner, der die Anfänge der Arbeit betreute. Begleitet und ermutigt hat mich dann mein Doktorvater Prof. L. O. Larsson, dem ich für anregende fachliche Gespräche und seine kontinuierliche Förderung danken möchte. Auf unschätzbare Weise ist Dr. Gabriele Marget bei der Entstehung der Arbeit durch Gespräche und Korrekturen eine treibende Kraft gewesen. Ihr gilt mein aufrichtiger Dank! Thorsten Schmidt danke ich für seine beständige Begleitung durch Korrektur und konstruktive Gespräche. Ich danke meinen Freunden Bettina Honig, Dr. Horst Köster, Angelika Purbst, Dr. Ingeborg Kähler und Maike Vieland für Korrektur und Gespräche, sowie ihre unaufhörliche Unterstützung. Für die technische Erstellung des Abbildungsteils danke ich Alexander Pechstein ganz herzlich.

Prof. Dr. V. Kapp sei Dank für die Ermöglichung des Forschungsaufenthaltes in Florenz. Durch Giusé Radogna habe ich dort freundschaftliche Unterstützung durch das Ehepaar Gianni und Beppina Ricciarelli erfahren, denen ich allen sehr danke. Inniglich danke ich meinen Eltern für die Ermöglichung meines Studiums. Meiner Mutter und meiner Schwester Christiane danke ich für ihre Begleitung bei Realisierung dieser Dissertation.

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG</b>	<b>6</b>
1.1	Themenstellung	6
1.2	Forschungsstand	8
1.3	Methodik der Arbeit	11
<b>2</b>	<b>DIE GÖTTERLIEBSCHAFTEN <i>GLI AMORI DEGLI DEI</i> VON GIAN JACOPO CARAGLIO, 1527</b>	<b>14</b>
2.1	<b>Einführung in die Kupferstichserie</b>	<b>14</b>
2.1.1	Die Entstehungsgeschichte	14
2.1.2	Der Kupferstecher Gian Jacopo Caraglio	15
2.1.3	Die Zeichner: Rosso Fiorentino und Perino del Vaga	16
2.2	<b>Analyse der Amori degli dei</b>	<b>19</b>
2.2.1	Saturn und Philyra	20
2.2.2	Pluto und Proserpina	24
2.2.3	Jupiter und Io	26
2.2.4	Jupiter überrascht Antiope	28
2.2.5	Neptun und Doris	31
2.2.6	Merkur besucht Herse	33
2.2.7	Vulcan und Ceres	35
2.2.8	Bacchus und Erigone	37
2.2.9	Mars und Venus	38
2.2.10	Vertumnus und Pomona	40
2.2.11	Janus	42
2.2.12	Apoll und Daphne	43
2.2.13	Herkules und Deianira	45
2.2.14	Amor und Psyche	46
2.2.15	Venus und Amor	48
2.3	<b>Zur Rezeption der Amori degli dei</b>	<b>49</b>
<b>3</b>	<b>VORAUSSETZUNGEN ZUR ENTSTEHUNG „HUMORISTISCHER EROTIK“ IM MEDIUM DRUCKGRAPHIK</b>	<b>51</b>
3.1	<b>Kulturelle Entwicklungen</b>	<b>51</b>
3.2	<b>Der Wandel in der Darstellung des menschlichen Aktes am Beispiel von Pollaiuolo und Mantegna</b>	<b>51</b>
3.2.1	Die Darstellung des Geschlechtsaktes. Die Zensur der Kupferstichserie <i>I Modi</i> , von G. Romano, M. A. Raimondi und P. Aretino, Rom 1524	53
3.2.2	Exemplarische erotische Darstellungen in der frühen italienischen Graphik	56
3.2.2.1	Leda und der Schwan	57
3.2.2.2	Nymphe und zwei Satyrn	58
3.2.2.3	Kopulierendes Paar	58
3.3	<b>Das Mythenverständnis im 16. Jahrhundert</b>	<b>59</b>
3.3.1	Mythographien der italienischen Renaissance	59
3.3.2	Der Raffael Kreis und der Mythos	63
3.3.3	Der Mythos im Vatikan	65
3.3.3.1	Mythos und Eros im Badezimmer des Kardinals Bibbiena	66

3.3.3.2	Die Grotteske	67
<b>3.4</b>	<b>Aspekte des Liebesbegriffs und der Sexualmoral in Italien im 16. Jahrhundert</b>	<b>69</b>
3.4.1	Der neuplatonische Liebesbegriff gegen die Philosophie der Liebe von Aristoteles, Epikur und Lukrez	69
3.4.2	Erotik im Alltag und in der Literatur im 16. Jahrhundert in Italien	70
3.4.3	Pietro Aretino	72
3.4.4	Das Kurtisanenwesen in Rom	73
<b>3.5</b>	<b>Zusammenfassung: Vom antiken Mythos zur humorvollen Erotik</b>	<b>74</b>
<b>4</b>	<b>DIE GÖTTERLIEBSCHAFTEN <i>AMOROSI DILETTI DEGLI DEI</i> VON GIULIO BONASONE, CIRCA 1550</b>	<b>78</b>
4.1.1	Die Entstehungsgeschichte	78
4.1.1.1	Der Erfinder, Zeichner und Kupferstecher Giulio Bonasone	79
<b>4.2</b>	<b>Analyse der Kupferstichserie <i>Amorosi diletti degli dei</i> von Bonasone</b>	<b>84</b>
4.2.1	Titelblatt	84
4.2.2	Ixion umarmt eine Wolke	84
4.2.3	Bacchus bietet zwei Frauen Trauben an	85
4.2.4	Leda und der Schwan	86
4.2.5	Die Geburt Bacchus'	87
4.2.6	Ein Mann überwältigt eine Frau	88
4.2.7	Mann und Frau sich küssend	89
4.2.8	Juno beobachtet Jupiter, der Io streichelt	90
4.2.9	Danae und der Goldregen	90
4.2.10	Venus und Adonis	91
4.2.11	Ein Mann eine Frau umarmend	92
4.2.12	Pluto und Proserpina	93
4.2.13	Semele und der Blitz Jupiters	94
4.2.14	Amor zeigt Apoll Daphne	94
4.2.15	Melanthe mit Neptun in Gestalt eines Delphins	95
4.2.16	Ein Mann zieht eine Frau in ein Bett	96
4.2.17	Venus und Mars werden von Apoll entdeckt	97
4.2.18	Apoll mit einer malenden Frau	98
4.2.19	Venus sitzt auf einer Wolke, unter ihr liegt ein Meeresgott	98
4.2.20	Mars umarmt Venus	99
<b>4.3</b>	<b>Zur Rezeption der <i>Amorosi diletti degli dei</i></b>	<b>100</b>
<b>5</b>	<b><i>GLI AMORI DEGLI DEI</i> UND <i>AMOROSI DILETTI DEGLI DEI</i> IM VERGLEICH</b>	<b>102</b>
<b>5.1</b>	<b>Thematische Vergleiche</b>	<b>102</b>
5.1.1	Pluto und Proserpina	102
5.1.2	Jupiter und Io	103
5.1.3	Apoll und Daphne	106
<b>5.2</b>	<b>Motivische Vergleiche</b>	<b>108</b>
5.2.1	Saturn und Phylira/ Leda und der Schwan	108
5.2.2	Jupiter und Antiope	109
<b>5.3</b>	<b>Zusammenfassung</b>	<b>110</b>
<b>6</b>	<b>SCHLUSSBETRACHTUNG</b>	<b>114</b>

<b>7</b>	<b>ANHANG</b>	<b>118</b>
<b>7.1</b>	<b>Abkürzungsverzeichnis</b>	<b>118</b>
7.1.1	Literaturverzeichnis	118
7.1.2	Primärliteratur	118
7.1.3	Sekundärliteratur	121
<b>7.2</b>	<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>158</b>

## 1 Einleitung

### 1.1 Themenstellung

Am Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert bildete sich im neuen Medium der Druckgraphik in Italien das aus der antiken Mythologie übernommene Bildthema der Götterliebe aus und bereitete einen fruchtbaren Boden für erotische Darstellungen. In diesem Zusammenhang ragen aus einer Vielzahl von Einzelblättern zwei Kupferstichserien heraus: *Gli amori degli dei*<sup>1</sup> (1527) von Gian Jacopo Caraglio (ca. 1500–1565) und *Amorosi diletti degli dei*<sup>2</sup> (1556) von Giulio Bonasone (tätig 1531–1574). Die Serien werden jeweils von Versen in italienischer Sprache begleitet, deren literarische Vorlage antiken Mythen, vornehmlich dem Buch der Metamorphosen von Ovid (43 v. Chr.–18 n. Chr.), entstammen.

Die Kupferstecher Caraglio und Bonasone waren zwischen 1524 und 1527 in der Kupferstichwerkstatt von Marc Antonio Raimondi (ca. 1480–1530) in Rom tätig. Diese Werkstatt war ursprünglich von Raffael (1483–1520) zur Verbreitung seiner Bilderfindungen im Medium der Druckgraphik ins Leben gerufen worden. Nach dessen Tod, im Jahr 1520, übernahm sein Gehilfe Il Baviera die Leitung der Stecherwerkstatt und entwickelte sich bald zu einem geschäftigen Verleger. Als Auftraggeber der Kupferstichserie *I Modi*<sup>3</sup> (*Die Stellungen*, 1524, Abb. 50, 51) ging er in die Kunstgeschichte ein. Sie wurde nach Zeichnungen des Raffael-Schülers Giulio Romano (1499–1546) von Raimondi gestochen und mit Gedichten von Pietro Aretino (1492–1556) versehen. Im selben Jahr ihrer Veröffentlichung, 1524, wurde die Serie *I Modi* aufgrund des sexuellen Inhaltes (es handelt sich um eine Serie von verschiedenen Stellungen des Geschlechtsaktes) von Papst Clemens VII. zensiert und ihr Vertrieb verboten. Raimondi wurde verhaftet, Giulio Romano war rechtzeitig aus Rom geflohen.

Drei Jahre später, im Jahr 1527, ließ Il Baviera erneut eine Kupferstichserie drucken

---

<sup>1</sup> Cirillo Archer, Madeleine: *The Illustrated Bartsch, Italian Masters of the sixteenth century*, Bd. 28, Commentary, B. 9–23, New York 1995. *Gli amori degli dei* (Die Götterliebschaften).

<sup>2</sup> Cirillo Archer, M.: *The Illustrated Bartsch, Italian Masters of the sixteenth century*, Bd. 28, Commentary, New York 1995. *Amorosi diletti degli dei* (Die Liebesfreuden der Götter).

mit der Absicht, sexuelle Darstellungen zu vermarkten, dieses Mal aber mit einer thematisch anderen Gewichtung. Es handelt sich hierbei um die Serie *Gli amori degli dei* (alle Graphiken 175 x 133 mm); sie umfasst 15 Kupferstiche und wurde nach Vorzeichnungen von Rosso Fiorentino (1494–1540) und Perino del Vaga (1501–1547) von Gian Jacopo Caraglio gestochen. Rosso Fiorentino und Perino del Vaga waren ebenfalls im Umkreis Raffaels im Vatikan tätig gewesen. In bewegter Bildsprache werden Götterliebschaften der antiken Mythologie in Bild und Text geschildert. Die Verse untermauern die Bilder und verdeutlichen die Thematik: Ehebruch, Eifersucht oder unerwiderte Liebe. Die Mythologie war geeigneter Vorwand, um der Zensur zu entgehen. Dabei erhielt die Serie *Gli amori degli dei*, wie diese Arbeit zeigen wird, durch den geschickten Einsatz von rhetorischen Stilmitteln den zusätzlichen Aspekt der humoristischen Erotik. Der historischen Belegbarkeit dieser Interpretation wird im Laufe der Arbeit nachgegangen.

Im Jahr 1556 griff Bonasone, der zu dieser Zeit in Bologna tätig war, das Thema der Götterliebe wieder auf, verlagerte aber erneut die Gewichtung. In seiner 19 Graphiken umfassenden Kupferstichserie *Amorosi diletti degli dei* (alle Darstellungen 165 x 110 mm) werden Götterpaare, aber auch anonyme Paare gezeigt. Bonasone entfernt sich hiermit von den Liebesfreuden der Götter der antiken Mythologie. Die sexuelle Thematik wurde dadurch betont, dass Bonasone sich nur noch in geringerem Maße rhetorischer Stilmittel zur Verschleierung des Anzüglichen bediente.

Die Darstellung von Erotika ist beiden Serien gemeinsam, doch gibt es -wie bereits angedeutet- Unterschiede, die hier näher untersucht werden sollen. Die Serien werden jeweils getrennt voneinander analysiert; dies geschieht unter Berücksichtigung des Entstehungszusammenhanges und leistet einen Beitrag zur kunsthistorischen Einordnung der Graphikserien. Angesichts fehlender Quellen entwickelt diese Untersuchung Fragestellungen, die direkt von den Bildern ausgehend erörtert werden. Können die Serien exemplarisch für eine veränderte Sicht auf das Thema Erotik innerhalb des Zeitraumes zwischen Reformation und Gegenreformation stehen? Welche Rolle spielte die Druckgraphik im Zusammenhang mit Erotika? Welche

---

<sup>3</sup> Cirillo Archer, M.: *The Illustrated Bartsch, Italian Masters of the sixteenth century*, Bd. 28, Commentary, New York 1995.

Bedeutung hat die Mythologie bei der Entstehung von Erotika? Welche Liebesdefinitionen gab es im 16. Jahrhundert in Italien? Schließlich wird der Frage nachgegangen, welches Publikum Interesse an den Serien zeigen konnte.

Liebe und Sexualität sind in ihrer Komplexität ein Epochen- und Kulturkreise übergreifendes Phänomen. Die bildlichen Darstellungen von Liebe und Sexualität verändern sich im Laufe der Zivilisationsgeschichte und vermögen Aufschluss zu geben über die gesellschaftlichen Strömungen des sittlichen Alltags.

## 1.2 Forschungsstand

Zeitgenössische Dokumente zur Entstehung der Graphikserien *Gli amori degli dei* und *Amorosi diletti degli dei* und deren kommerziellen Vertrieb, sind der bisherigen Forschung nicht bekannt. Daher liegt die Vermutung nahe, dass diese Dokumente vernichtet wurden oder verloren gegangen sind.<sup>4</sup> Das Fehlen von Quellen und das delikate Sujet der Erotik erklären die verhaltene kunsthistorische Beschäftigung mit dem Thema der Götterliebschaften in der italienischen Graphik im 16. Jahrhundert.

Erstmalig führt 1556 Giorgio Vasari (1511–1574) die Serie *Gli amori degli dei* von Caraglio in der Künstler-Vita Raimondis (ca. 1480–1534) auf.<sup>5</sup> In diesem Zusammenhang überliefert er neben Il Baviera als Auftraggeber dieser

---

<sup>4</sup> Bei meinen Nachforschungen in einschlägigen Bibliotheken und Archiven konnten keine schriftlichen Überlieferungen zu den Kupferstichfolgen gesichtet werden: Biblioteca Nazionale Florenz, Biblioteca Marucelliana Florenz, Biblioteca Laurenziana Florenz, Archivio di Stato Florenz, Archivio di Stato Bologna, Biblioteca Vaticana Rom, Archivio di Stato Roma. Ebenfalls untersuchte ich in diesem Zusammenhang das Inventarbuch der Sammlung Farnese. Auch hier ist keine der beiden Serien aufgeführt. Es stellt sich deswegen die Frage, ob es überhaupt Dokumente zur Entstehung der Kupferstichserien gegeben hat.

<sup>5</sup> Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (...) con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878–85, (Hg. G.C. Sansoni, Florenz, 1556, 1906; Reprint 1998). Bd. VI, Vita di M.A. Raimondi, S. 207. „Avendo poi il Baviera fatto disegnare al Rosso, per un libro, venti Dei posti in arte nicchie con i loro instrumenti, furono da Gian Iacopo Caraglio intagliate con bella grazia e maniera, e non molto dopo le loro trasformazioni. Ma di queste non fece il disegno il Rosso se non di due, perché venuto con Baviera in differenza, esso Baviera ne fece fare dieci a Perino del Vaga. Le due del Rosso furono il ratto di Proserpina e Fillare trasformato in cavallo. E tutte furono dal Caraglio intagliate con tanta diligenza, che sempre sono state in pregio. Dopo cominciò il Caraglio, per il Rosso, il ratto delle Sabine, che sarebbe stato cosa molto rara, ma sopravvendo il sacco di Roma non si poté finire, perché il Rosso andò via e le stampe tutte si perdettero.“

Kupferstichserie auch die Namen der ausführenden Künstler. Demnach zeichnete Rosso Fiorentino die ersten beiden Vorlagen, welche anschließend von Caraglio gestochen wurden; ein Blatt zeigt Saturn, der sich in ein Pferd verwandelt hat, ein anderes zeigt den die Proserpina raubenden Pluto. Als Rosso Fiorentino sich mit Il Baviera zerstritten hatte, übertrug dieser Perino del Vaga die Aufgabe, die Serie der Götterliebschaften fertig zu stellen. Vasari zufolge wurde die von Caraglio mit viel Fleiß gestochene Serie immer sehr geschätzt. Aus diesen Worten lässt sich auf die Beliebtheit der Serie schließen. In derselben Lebensbeschreibung wird Giulio Bonasone als Kupferstecher in der Werkstatt Raimondis aufgeführt, seine Serie der Götterliebschaften wird nicht erwähnt. Da sich das Entstehungsjahr der Serie und das Jahr der Veröffentlichung der Vita überschneiden, ist davon auszugehen, dass Vasari die Serie Bonasones nicht kennen konnte.<sup>6</sup>

Als man im 18. Jahrhundert damit begann, Graphiken systematisch zu katalogisieren, wurden auch die Kupferstichserien Caraglios und Bonasones erfasst.<sup>7</sup> Im 19. Jahrhundert erschienen Bestandsaufnahmen der Serien in den Graphikkompendien von Bartsch und Le Blanc sowie in dem Künstler-Lexikon Naglers,<sup>8</sup> gefolgt von weiteren graphischen Übersichtswerken Hinds und Kristellers in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts.<sup>9</sup> Beide Forscher vermuteten erstmals in den Serien Caraglios und Bonasones neuplatonisches Gedankengut, eine Interpretation, die seitdem von der Forschung akzeptiert wurde.<sup>10</sup>

Den ersten Schritt weg von der formalen Materialsammlung hin zu einer stilistischen Einordnung sowie einer ersten ikonographisch ausführlicheren Untersuchung

---

<sup>6</sup> Vasari (1556) 1906, Bd. V, S. 414 ff.

<sup>7</sup> Basan, Pierre Francois : Dictionnaire des Graveurs ancien et modernes, Bd. 1, 1767/89 , S. 116 ; Huber, Michel: Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke, Bd. 3, 1796–1808, S. 174; Gori Gandinelli, Giovanni: Notizie istoriche degli intagliatori, Bd. 2, (1771) 1808–1915, S. 425.

<sup>8</sup> Bartsch, Adam von: Le Peintre-Graveur, 21 Bde., Leipzig 1808–1854; Nagler, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstler Lexikon, 22 Bde.; Le Blanc, Michel: Manuel de l'amateur d'estampes, 4 Bde., Paris 1850–1889.

<sup>9</sup> Kristeller, Paul: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin (1905) 1922; Hind, Arthur: A History of Engraving, London 1923.

<sup>10</sup> Die Interpretation des Neuplatonismus für die Kunst der Renaissance etablierte sich seit der Veröffentlichung des Buchs 'Idea' von Panofsky (Berlin 1960).

unternimmt Henry Zerner<sup>11</sup>. In drei Bänden über Darstellungen von Götterliebschaften in der Graphik des 15. bis 18. Jahrhunderts werden von den Autoren Dunand und Lemarchand unter anderem sowohl die Caraglio- als auch die Bonasone-Serie unter stilistischen und ikonographischen Aspekten knapp behandelt.<sup>12</sup>

Eine neue, die bisherigen Forschungsergebnisse ergänzende Erkenntnis bietet der Katalogtext zur Ausstellung „Zauber der Medusa“, der die Caraglio-Serie auf ihren Entstehungskontext hin untersucht.<sup>13</sup> Hier wird erstmals auf den kommerziellen Verwendungszweck der Kupferstichfolge hingewiesen, wobei ihre neuplatonische Interpretation übernommen wird.

Ohne jegliche ikonologische Fragestellungen, sondern rein ikonographisch erarbeitete Cirillo Archer die beiden Serien in dem Kommentarband des *Illustrated Bartsch, Italian Masters of the sixteenth century*.<sup>14</sup> Dasselbe gilt auch für die jüngste Publikation von Massari zu den Graphiken Giulio Bonasones<sup>15</sup>. Keine der beiden Veröffentlichungen liefern für die Serien der Götterliebschaften einen neuen Forschungsansatz.

Der Überblick zur Forschungsgeschichte der Kupferstichfolgen Caraglios und Bonasones zeigt, dass die Forschungsergebnisse kaum über eine formale Bestandsaufnahme einer stilistischen Einordnung sowie einer ersten ikonographischen Beschreibung und Deutung im neuplatonischen Sinn hinausgehen. Spätestens seit dem Essay *Götterdämmerung des Neuplatonismus* von Beyer<sup>16</sup> besitzt die neuplatonische Interpretation keine Allgemeingültigkeit mehr, so dass neue Forschungsansätze erforderlich wurden. Die Feststellung, es handele sich bei den Kupferstichserien um

---

<sup>11</sup> Zerner, Henry: Sur Giovanni Jacopo Caraglio, in: Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art, Bd. 1, Budapest 1972, S. 691–695.

<sup>12</sup> Dunand, Louis und Lemarchand, Philippe: Les compositions de Titien intitulées Les Amours des Dieux gravees par Gian-Jacopo Caraglio selon les dessins préparatoires de Rosso Fiorentino et Perino del Vaga, Genf 1989. Der Vermutung, Tizian könne die Vorzeichnung für das Blatt *Janus* (Abb. 11) angefertigt haben, wird hier mit Skepsis begegnet. Die ungelenke Komposition lässt keinerlei Rückschlüsse auf den Stil Tizians zu.

<sup>13</sup> Ausstellung Wien., Hofmann, Werner (Hg.): Zauber der Medusa, Wien 1987, S. 253–255. „Die Serie greift ein Konzept kommerzieller Erotika auf, das einige Jahre zuvor, 1524, erstmals für Aufregung gesorgt hatte. Giulio Romano hatte Marcanton gewinnen können, zwanzig Stiche der verschiedenen Positionen beim Geschlechtsakt nach seinen Entwürfen zu stechen, die 'Modi' (...)“

<sup>14</sup> Cirillo Archer 1995, Bd. 28.

<sup>15</sup> Massari, Stefania: Giulio Bonasone, Istituto Nazionale per la Grafica. Calcografia, 2 Bde., Rom 1983.

„kommerzielle Erotika“<sup>17</sup>, bietet einen wichtigen Ansatzpunkt für weitere ikonographisch–ikonologische Fragestellungen, denen in der vorliegenden Untersuchung nachgegangen werden soll.

Ziel dieser Arbeit ist es, vom Bildmaterial ausgehend zu einer Erklärung über den historischen Verwendungszweck des mythologischen Themas der Götterliebschaften im Medium Kupferstich zu gelangen. Hierzu wird einerseits der inhaltlich variablen Verwendung von mythologischen Themen im 16. Jahrhundert nachgegangen als auch andererseits dem Kontext der Graphikserien in ihrer Entstehungszeit.

### 1.3 Methodik der Arbeit

Die Kupferstichserien *Gli amori degli dei* und *Amorosi diletti degli dei* sind, auch wenn die antike Mythologie die Inhalte bietet, Teil der Geschichte erotischer Kunst<sup>18</sup>. Erotische Kunst als Bildgattung nimmt eine Sonderrolle in der Kunstgeschichte ein, da ihre Motivation keinem repräsentativen, sondern einem privaten Auftrag unterliegt und sie der Unterhaltung vor allem des männlichen Betrachters dient. Es soll hier erörtert werden, wer zum Kreis der Sammler der Kupferstiche gehört haben kann und auf welche Weise die Serien unterhaltend gewirkt haben.

Da für den Untersuchungsgegenstand keine unmittelbar zeitgenössischen Dokumente gefunden wurden, werden in dieser Arbeit die Serien der Götterliebschaften in ihren sozialhistorischen, ihren kunsthistorischen sowie literaturhistorischen Kontext gestellt. Dokumente hierfür sind in Liebestraktaten, in Literatur und Philosophie und in überlieferten Realgeschichten enthalten.<sup>19</sup>

Darüber hinaus werden hier Fragestellungen direkt von den Bildern aus entwickelt, um die Wirkungsabsicht der Kupferstiche zu erörtern.

---

<sup>16</sup> Beyer, Andreas: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes–Gegenwart der Ikonologie, Frankfurt 1992.

<sup>17</sup> Ausstellungs–Katalog Wien 1987, S. 254.

<sup>18</sup> Grundlegend zur Geschichte der Erotik und Sexualität: Aries, Philippe und Michel Foucault: Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland, Frankfurt 1982.

<sup>19</sup> Schneider, Norbert: Kunst und Gesellschaft, Der sozialgeschichtliche Ansatz, S. 258, o.O, o.J.

Bei der Betrachtung der Kupferstichserie *Gli amori degli dei* fallen drei Merkmale unmittelbar auf: Die Figuren, ob Mensch oder Tier, werden oft durch betont humorvolle Haltung, Gestik und Mimik gekennzeichnet. Wiederholt trifft man auf phallische Symbolik und schließlich auf Kunst–Zitate. Die Zitate stammen aus antiken Kunstwerken sowie der Kunst Raffaels und Michelangelos.<sup>20</sup> Auch diese rufen durch ihre humorvolle Darstellungsweise ein Schmunzeln beim Betrachter hervor.

Wir können davon ausgehen, dass diese Merkmale der Serie eine Wirkungsabsicht beinhalteten. Wie aber kann man diese Wirkung wissenschaftlich greifbar machen?

Die Merkmale der Gestik und Mimik, phallische Symbolik und Kunst–Zitate führen uns zur Lehre der antiken Rhetorik. In der Rhetorik werden Stilmittel gezielt eingesetzt, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu wecken und eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Somit besteht ein enger Zusammenhang zwischen Wirkung, Funktion und Stil eines Kunstwerkes.

Die antike Rhetorik beschreibt drei Wirkungsfunktionen, die mit drei Stilarten verknüpft werden: den hohen Stil (*stilus gravis*), der mit Pathos bewegend wirken soll (*movere*), den mittleren Stil (*stilus mediocris*), der mit Logik und Einsicht belehrend wirken soll (*docere*) und den niedrigen Stil (*stilus humilis*), der mit Ethos<sup>21</sup> erfreuend wirken soll (*delectare*).<sup>22</sup> Die Produktion der Rede wird in fünf Abschnitte eingeteilt: *inventio* (Sammlung des Stoffes), *dispositio* (zweckmäßige Gliederung), *elocutio* (stilistische Gestaltung), *memoria* (Aneignung) und *actio* (Vortrag).<sup>23</sup>

Zwischen der *inventio* und der *elocutio* besteht ein unmittelbarer Zusammenhang, der sich im Stil ausdrückt. Dieser wird durch rhetorische Stilmittel bezeichnet.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Bei Abb. 3 *Jupiter und Io* wurde in der Gestalt des reumütigen Jupiters die Gestalt des *Torso von Belvedere* zitiert und gleichzeitig parodiert.

<sup>21</sup> Der Begriff Ethos stammt aus dem Griechischen und bedeutet Gewohnheit, Sitte. Damit ist die sittliche Haltung einer oder mehrere Personen gemeint.

<sup>22</sup> Ueding, Gert und Steinbrink, Bernd: Grundriss der Rhetorik und Geschichte, Technik, Methode Stuttgart 1986, Zur Dreistillehre S. 91, S. 258 ff.

<sup>23</sup> Ueding, Gert und Steinbrink, Bernd: 1986, S. 258.

<sup>24</sup> Michels, Norbert: Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster 1988, S. 9.

Die der bildenden Kunst entwickelt hierfür eine eigene Bildsprache, die mittels Symboliken (Attribute, Allegorien, Metaphern, Farbsymbole) die Inhalte zum Ausdruck bringen.<sup>25</sup> Gemäß dem Gegenstand und dem Zweck erfolgt die Unterscheidung der Stile durch die Angemessenheit der Stilmittel, dem *decorum*. Das *decorum* wird durch rhetorische Stilmittel beschrieben.

Bei der Lehre der Physiognomie wird von äußeren Merkmalen (Haltung, Mimik und Gestik) auf seelische Eigenschaften (Gefühl, Charakter) geschlossen. Diese Lehre geht zurück auf die griechischen Philosophen Pythagoras (570–500 v. Chr.) und Theophrast (327–287 v. Chr.).<sup>26</sup> Gleich Schauspielern, die nicht nur ihre verbale Sprache, sondern auch ihre Körpersprache einsetzen, um sich auszudrücken und um beim Betrachter eine bestimmte Wirkung zu erzielen, benutzt die Figur in der bildenden Kunst eine nonverbale Sprache, sie ist Ausdruck des Gemütszustandes der Figur.<sup>27</sup>

Um der Frage der Wirkungsabsicht nachzugehen, werden in dieser Arbeit die einzelnen Kupferstiche einer rhetorischen Stilanalyse unterzogen.

---

<sup>25</sup> Seong-Doo, Noh: Übernahme und Rhetorik in der Kunst Caravaggios, Münster 1996, S. 11 „Die Mehrzahl der Bildkünstler beschränken die rhetorische Ausdrucksweise auf die actio, mit anderen Worten, die rhetorischen Gesten. Die rhetorischen Gesten lassen sich in der Malerei vorwiegend in der Mimik und Gestik der Körperbewegung zum Ausdruck bringen.“

<sup>26</sup> Im Zuge der Wiederentdeckung der Antike übernahmen Kunsttheoretiker der italienischen Renaissance die von Leon Battista Alberti (1404–1472) aufgestellten Kompositionsregeln seiner kunsttheoretischer Schrift *Della pittura* (1435) und der Lehre der Physiognomik. Leonardo da Vinci (1452–1519) und Albrecht Dürer (1471–1528) befassten sich eingehend mit jenem Thema und übertrugen die Grundsätze dieser Lehre in ihre eigene Kunst. Siehe hierzu: Barta-Fliedl, Ilsebill, Christoph Geissmar Brandi und Naoki Sato: *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland*, München 1999, S. 3, 82ff.

<sup>27</sup> Jahn, Helmut (Hg.): Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, Zwölf Bücher, Darmstadt 1988, S. 609–681, S. 635 „Kein Wunder, dass diese Gebärden, die ja doch auf eine Art von Bewegung beruhen, so stark auf den Geist wirken, da ja ein Gemälde, ein Werk das schweigt und immer die gleiche Haltung zeigt, so tief in unsere innersten Gefühle eindringen kann, dass es ist, als überträte es selbst die Macht des gesprochenen Wortes. Wenn umgekehrt Gebärde und Miene mit der Rede in Widerspruch steht, wir also Trauriges mit heiterer Miene sagen oder etwas mit Kopfschütteln bekräftigen, so dürfte gewiss den Worten nicht nur aller Nachdruck, sondern sogar die (schlichte) Glaubwürdigkeit fehlen.“ Das Werk Quintilians (30–96 n. Chr.) wurde ab 1350 rezipiert und nahm so Einfluss auf den italienischen Humanismus.

## 2 DIE GÖTTERLIEBSCHAFTEN *GLI AMORI DEGLI DEI* VON GIAN JACOPO CARAGLIO, 1527

### 2.1 Einführung in die Kupferstichserie

#### 2.1.1 Die Entstehungsgeschichte

In der Kupferstichserie *Gli amori degli dei* von Gian Jacopo Caraglio sind Liebespaare aus der antiken Mythologie dargestellt. Die fünfzehn Darstellungen werden von italienischen Versen begleitet, die jeweils das Bild kommentieren. Mit wenigen Ausnahmen sind die Götterfiguren nackt, meist befinden sie sich in einer sich umarmenden Haltung. Die einzelnen Bilder sind erzählerisch gehalten, das heißt, die Figuren werden in eine Handlung eingebunden, zum Beispiel durch weitere Personen im Bild, durch Bewegung im Bild und durch Attribute. Die Handlungen sind zumeist in einer durch einen Baum gekennzeichnete Landschaft oder auch in einem Innenraum mit einem Bett wiedergegeben.

Das jeweilige Bildthema orientiert sich an Ovids Buch der Metamorphosen, eines der im 16. Jahrhundert meist- übersetzten und -kommentierten Werke des klassischen Altertums. In fast jeder Szene ist der kindliche Liebesgott Amor anwesend, nimmt am Geschehen aktiv teil oder schaut beschämt weg. Er ist die treibende Kraft, die Liebespaare zusammenführt.

Vasari berichtet 1550 in der Lebensbeschreibung Rosso Fiorentinos (1494–1540), dass dieser im Jahr 1527 einen Auftrag für Vorzeichnungen für eine Kupferstichserie mit dem Thema „Götterverwandlungen“<sup>28</sup> von Il Baviera erhalten hatte. Die Rede ist von der Serie *Gli amori degli dei*, die von Caraglio gestochen wurde. Il Baviera, zu Lebzeiten Raffaels bis 1520 dessen Gehilfe, hatte bereits 1524 eine Graphikserie zum Thema der körperlichen Liebe in Auftrag gegeben. Es handelt sich hierbei um die Serie *I Modi* nach Vorzeichnungen von Giulio Romano gestochen von M.A. Raimondi.

---

<sup>28</sup> Vasari (1556) 1906, Bd. IV, S. 439. Il Baviera hatte bereits in den 1520er Jahren Rosso Fiorentino damit beauftragt, Zeichnungen von zwanzig Götternischenfiguren mit ihren jeweiligen Attributen für ein Buchprojekt zu veröffentlichen. Diese Zeichnungen wurden ebenfalls von Caraglio in Kupfer gestochen.

### 2.1.2 Der Kupferstecher Gian Jacopo Caraglio

Caraglio wurde 1505 vermutlich in Verona geboren.<sup>29</sup> Er arbeitete in jungen Jahren in Parma, wo er den gleichaltrigen Parmigianino (1503–1540) kennen lernte und zusammen mit ihm 1524 nach Rom zog.<sup>30</sup> In den 1520er Jahren wurde Caraglio zu einem der bedeutendsten Kupferstecher Roms. Anfangs war er noch dem Stil des Quattrocento, dabei insbesondere dem Stil Andrea Mantegnas (1431–1506) verhaftet, der durch die Monumentalität seiner Figuren, die in Anlehnung an die Antike entstanden sind, berühmt geworden war. Später entwickelte Caraglio einen eigenen Stil und wurde als Kupferstecher sehr populär, weil er es durch seine technische Beherrschung des Kupferstichs verstand, den jeweiligen Stil des Zeichners treffend wiederzugeben. Das Hell–Dunkel seiner Graphik verlieh den Motiven eine besondere Lebendigkeit.

Während seiner römischen Jahre hatte er engen Kontakt zu Rosso Fiorentino und Perino del Vaga. Caraglio war in der Kupferstichwerkstatt Marc Antonio Raimondis tätig.<sup>31</sup> Bereits in diesen Jahren entwickelte sich eine Zusammenarbeit mit dem späteren Verleger Il Baviera. Die Serie der Götterliebschaften soll Caraglio dem Bericht Vasaris zufolge kurz vor Beginn der Plünderung Roms durch die Truppen Karls V. (1519–1556), 1527, begonnen und erst danach beendet haben.<sup>32</sup> Er war einer der wenigen Künstler, die zur Zeit der Plünderung Roms in der Stadt geblieben waren.

Die künstlerische Produktion der vorangegangenen blühenden Kunst–Ära in Rom reduzierte sich infolge des *Sacco di Roma* auf ein Minimum.<sup>33</sup> Die Kupferstichserie *Gli amori degli dei* von Caraglio, die Il Baviera in Auftrag gegeben hatte, war einer der wenigen künstlerischen Aufträge jener Zeit in Rom.

---

<sup>29</sup> Cirillo Archer 1995, S. 73ff.

<sup>30</sup> Popham, A. E.: Catalogue of the drawings of Parmigianino, 3 Bde., Bd. 1, New Haven 1971, S. 11. Laut Popham beweist eine Zeichnung Parmigianinos auf der Rückseite einer Graphik von Caraglio die enge Zusammenarbeit zwischen Caraglio und Parmigianino.

<sup>31</sup> Es ist anzunehmen, dass Caraglio durch die Mitarbeit bei Raimondi den Dichter Pietro Aretino kennengelernt hat. (siehe: Bertarelli, A.: Pietro Aretino nelle stampe della raccolte, Rassegna di studi e di notizie, 16, 1991–1992 (1993), 53–86, S. 62. „A Roma, Caraglio era in rapporto con Raimondi e, dunque, con la cerchia di Raffaello; quindi, almeno fino al 1525 incontri suoi con l’Aretino sono probabili.“

<sup>32</sup> Vasari (1556) 1906, Bd. 5, S. 611.

<sup>33</sup> Siehe Pastor (1899) 1928, Bd. 4, S. 555. Maler, Bildhauer und Goldschmiede verließen die Stadt Rom, Kunstwerke wurden zerstört und es herrschte darüber hinaus Geldnot, so dass Kunstaufträge nicht gefördert wurden.

Zwischen 1533 und 1534 ist der Aufenthalt Caraglios in Venedig bezeugt. Dort verkehrte er im Kreise des Schriftstellers Pietro Aretino und des Malers Tizian (1476–1477).<sup>34</sup> Etwa 1539 zog Caraglio nach Polen, wo er als Goldschmied und Gemmenschneider arbeitete.<sup>35</sup> Im Jahre 1545 trat Caraglio in den Dienst des polnischen Königs Sigismund I<sup>36</sup> (1506–1548) und blieb dort tätig bis zu seinem Tode im Jahr 1565.

### 2.1.3 Die Zeichner: Rosso Fiorentino und Perino del Vaga

Die Zeichner der Serie *Gli amori degli dei* sind die zwei in Florenz geborenen Künstler Rosso Fiorentino (1494–1540) und Perino del Vaga (1501–1547). Sie gehörten zusammen mit Pontormo (1494–1556), Parmigianino (1503–40) und Bronzino (1503–72) zur Generation der frühen Manieristen.<sup>37</sup>

Rosso Fiorentino gehörte seit 1516 der Malerzunft in Florenz an und war dort sowie in Volterra bis 1523 tätig. Vorbilder der Kunst Rosso Fiorentinos waren vor allem Michelangelo (1475–1564), Andrea del Sarto (1486–1531) sowie Fra Bartolommeo (1472–1517) und auch Albrecht Dürer (1471–1528), dessen Graphik Rosso Fiorentino bekannt war.

Rosso Fiorentino soll um 1514 für ein Bordell nahe der Porta San Gallo in Florenz Fresken gemalt haben.<sup>38</sup> In diesem Haus lebten unter anderem die Kurtisanen Camilla von Pisa, Beatrice von Ferrara, Alessandra von Florenz. Sie wurden hier regelmäßig von ihren Verehrern Lorenzo de' Medici (1449–1492), Filippo Strozzi (1428–1491) und Francesco degli Albizzi aufgesucht. Die Ausmalungen sind nicht erhalten und so

---

<sup>34</sup> Aretino, Pietro: *La Cortegiana*, Venedig 1530, Akt 3, Szene 7. Darin bezeugt Aretino die Verbindung Caraglios zu Raimondi in Rom.

<sup>35</sup> Borroni 1976, Bd. 19, S. 615–18; Zerner 1972, S. 691–95.

<sup>36</sup> Sigismund I heiratete in zweiter Ehe die Italienerin Bona Sforza (1494–1557). Diese Ehe wirkte sich positiv auf die Kunst aus (man spricht vom so genannten *Goldenen Zeitalter*).

<sup>37</sup> Literatur zum Manierismus: Hauser, Arnold: *Mannerism, the crisis of the Renaissance and the origin of Modern Art*, 2 Bde., New York 1965; Shearman, John: *Mannerism*, in: *Style and Civilisation*, Hrsg. J. Flemming und H. Honour, Harmondsworth (Middlesex) 1967.

<sup>38</sup> Lawner, Lynne: *Lives of the Courtesans, Portraits of the Renaissance*, New York 1987, S. 48. Die Existenz dieser Fresken ist uns lediglich schriftlich überliefert worden.

bleibt nur zu vermuten, dass in dem Bordell Werke erotischer Natur entstanden sind.

Wie Caraglio kam auch Rosso Fiorentino im Jahr 1524 nach Rom und traf dort unter anderem mit den Künstlern Parmigianino, Polidoro Caravaggio (um 1500–1543)<sup>39</sup> sowie Perino del Vaga zusammen. Seinen ersten Auftrag erhielt er im Jahr seiner Ankunft. Es war die Ausmalung der Cesi Kapelle in der Kirche S. Maria della Pace.<sup>40</sup> Rosso Fiorentino vollendete die Fresken nicht, da er sich mit dem Architekten Antonio da Sangallo (1485–1546), der ihn nach Rom begleitet hatte, überworfen hatte. Benvenuto Cellini (1500–1571) berichtete hierüber in seiner Autobiografie: Rosso Fiorentino habe sowohl Sangallo als auch Raffael kritisiert, woraufhin er den Auftrag abbrach und in den Wirren von 1527, nach einer kurzen Gefangennahme, aus der Stadt floh.<sup>41</sup> Rosso Fiorentino freskierte lediglich die Lünette mit den Darstellungen der Erschaffung Evas und des Sündenfalls. In den darauf folgenden Jahren nahm er bis 1530 Aufträge in Perugia, San Sepolcro, Città del Castello, Arezzo und Venedig an.

Anschließend bot sich Rosso Fiorentino die Möglichkeit, als Hofmaler des französischen Königs Franz I. (1515–47) nach Frankreich zu gehen. Zusammen mit Francesco Primaticcio (1505–1570, seit 1532 in Fontainebleau), der zuvor in Mantua gemeinsam mit Giulio Romano an der Ausmalung des Palazzo del Tè beteiligt gewesen war, hatte Rosso Fiorentino die Hauptverantwortung für die Ausmalungen und Dekorationen des Schlosses Fontainebleau. Gemeinsam mit Francesco Primaticcio (1504–1570) gründete Rosso Fiorentino die erste so genannte *Schule von Fontainebleau*<sup>42</sup>, deren Kennzeichen die Verbindung von Architektur, Stuckdekoration und Malerei wurde und die spätere barocke Schlossdekorationen beeinflussen sollte.

Als Maler ist Rosso Fiorentino vor allem durch religiöse Sujets bekannt, anders als beispielsweise sein Zeitgenosse Giulio Romano, welcher schon frühzeitig mit der Darstellung antiker Mythologie begann.

---

<sup>39</sup> Polidoro da Caravaggio war von 1517–1519 an der Ausmalung der Loggien im Vatikan beteiligt. Nach dem Sacco di Roma, 1527, verließ er Rom und ging nach Neapel und Sizilien.

<sup>40</sup> Franklin, David: Rosso in Italy, The Italian Career of Rosso Fiorentino, New Haven/ London 1994, S. 121–155.

<sup>41</sup> Cellini, Benvenuto: Vita, A cura di Ettore Camesasca, Mailand 1985, I 26, 29, 89; II 26, 41.

<sup>42</sup> Vgl. Zerner, Henry: Die Schule von Fontainebleau, Das graphische Werk, Wien, München 1969.

Perino del Vaga<sup>43</sup>, eigentlich Pietro Buonaccorsi, wurde im Jahre 1501 in Florenz geboren. Seine Ausbildung als Künstler begann er in Florenz bei Andrea de'Ceri und führte sie bei Ridolfo Ghirlandaio (1483–1561)<sup>44</sup> fort. Er wurde Gehilfe des Malers Il Vaga, den er später nach Rom begleitete und dessen Namen er annahm.

In Rom studierte er seit seiner Ankunft 1516/17 sowohl die Antike als auch die zeitgenössische Kunst, insbesondere Michelangelo und Raffael. Letzterer entdeckte das zeichnerische Talent Perino del Vagas und beschäftigte ihn an der Seite von Giulio Romano und Luca Penni in den Loggien des Vatikans.<sup>45</sup>

Um der Pest zu entkommen, floh Perino del Vaga 1522/23 zwischenzeitlich aus Rom in seine Heimatstadt Florenz, kehrte jedoch, als die Gefahr vorüber war, wieder nach Rom zurück. In Florenz führte er ein Fresko mit der *Marter der Zehntausend* im Kloster Camaldoli aus, von dem die Vorstudie bis heute erhalten geblieben ist.<sup>46</sup> In dieser Zeichnung tritt bereits die Formenvielfalt der verschiedensten Körperhaltungen auf, die 1527 in der Kupferstichserie *Gli amori degli dei* weiterentwickelt wurde.

Als im Jahre 1527 die Truppen Karls V. Rom überfielen, war Perino del Vaga wohl deswegen in der Stadt geblieben, weil eine Flucht mit Frau und Kind beschwerlich gewesen wäre. Er wurde gefangen genommen und musste für seine Freilassung hohes Lösegeld zahlen.

Vasari berichtet, dass Perino del Vaga nach den kriegerischen Zuständen von 1527 für einige spanische Soldaten Gouachen malte und bald darauf von Il Baviera den Auftrag für die Kupferstichserie der Götterverwandlungen erhielt.

„Nachdem die Wirren der Plünderung Roms vorbei waren, war er so sehr noch

---

<sup>43</sup> Siehe die Monographie von Parma Armani, Elena: Perino del Vaga, L'anello mancante, Studi sul Manierismo, Genua 1986.

<sup>44</sup> Ridolfo Ghirlandaio war ein Freund Raffaels und Lehrer Michelangelos.

<sup>45</sup> Vasari (1556) 1906, Bd. V, S. 609ff. "... er lernte die Kunst der Stukkatur und wurde unter denen, die in Rom zeichneten einer der besten. Er verstand es besonders Muskeln und schwierige Akte zu zeichnen." Vasari widmet Perino del Vaga nach Michelangelo die zweitlängste Lebensbeschreibung, woraus das hohe künstlerische Ansehen Perino del Vagas im 16. Jahrhundert ersichtlich wird.

<sup>46</sup> Paatz, Walter und Elisabeth: Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch, Bd. V., Frankfurt a.M. 1953, S. 41.

von der Angst benommen, dass die Kunst weit weg war von ihm. Dennoch schuf er für einige spanische Soldaten Leinwände und verschiedene Erfindungen. Er lebte sehr ärmlich. Als Einziger von vielen hatte Baviera, der die Stiche Raffaels besaß, nicht viel verloren. Daher übertrug er Perino aus Freundschaft einige Aufträge, unter anderem die Verwandlung der Götter. Diese wurden von G.J. Caraglio, einem ausgezeichneten Kupferstecher, gestochen.<sup>47</sup>

Aus dieser historischen Quelle wird ersichtlich, in welche finanziell schwierige Lage Perino del Vaga geraten war und dass sich im Zuge der veränderten Gesamtsituation neue Aufgabengebiete eröffneten. Durch Vermittlung Niccolo Venezianos, welcher für Andrea Doria<sup>48</sup> (1466–1560) von Genua arbeitete, kam auch Perino del Vaga Anfang 1528 in die Hafenstadt und fand somit wieder geregelte Arbeit als Künstler.<sup>49</sup>

Zehn Jahre später hielt sich Perino del Vaga wieder in Rom auf, wo er in den Fresken der Engelsburg von 1539 Motive der Graphikserie wiederaufgreift. Unter Papst Paul III.<sup>50</sup> (1534–1549) wurde in der Engelsburg in Rom 1545 die *Sala Paolina* zur Verherrlichung der Familie Farnese ausgebaut. Diese Ausmalung ist das letzte Hauptwerk Perino del Vagas.

## 2.2 Analyse der *Amori degli dei*

Im Folgenden sollen die Charakteristika und die bei der Betrachtung der Graphiken entstehende Wirkung herausgearbeitet werden. Die Analyse der Blätter beginnt jeweils mit der Schilderung des Mythos, geht dann zur Beschreibung der Komposition über, wobei die neuen Ansätze für eine Interpretation Anwendung finden. Ebenfalls werden die Verse in die Bildinterpretation miteinbezogen. Schließlich wird –wenn möglich–

---

<sup>47</sup> Vasari (1556), 1906, Vol. 5, S. 611 "Passato le furie del Sacco di Roma era sbattuto talmente per la paura che egli aveva ancora, che le cose dell'arte si erano allontanate da lui, ma nientedimeno fece per alcuni soldati spagnoli tele a guazzo et altra fantasia e, rimessoso in assetto, viveva come gli altri poveramente. Solo fra tanti il Baviera, che teneva le stampe di Raffaello, non aveva perso molto, onde per l'amicizia ch'egli aveva con Perino, per intrattenerlo gli fece disegnare una parte d'istorie, quando gli dei si trasformano per conseguire i fini de' loro amori. I quali furono intagliati in rame da Jacopo Caraglio eccellente intagliatore di stampe."

<sup>48</sup> Andrea Doria, aus der politisch einflussreichen Genueser Familie, war erst im Dienst Papst Innozenz' VIII. bevor er für die Franzosen tätig war und schließlich sogar an den Hof von König Karl V. wechselte und 1528 Stadthalter von Genua wurde.

<sup>49</sup> Vasari (1556) 1906, Bd. V, S. 272–273.

<sup>50</sup> Alessandro Farnese (1468–1549) wurde 1534 zum Papst Paul III. ernannt und sollte später das Konzil von Trient 1545 eröffnen. Er leitete somit über vom Renaissance-Papsttum zur Zeit der Reform der katholischen Kirche.

auf künstlerische Vorbilder verwiesen.

### 2.2.1 Saturn und Philyra

Abb. 1 (B. 23)

Kupferstich, Amsterdam (Inventor: Rosso Fiorentino)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

#### *Saturno*

Chi letto ha di Pithagora la vita	Creder potra che'per virtu infinita
si como spesso in altri s trasforma	Mutassi io viso parimente et forma
Et fa da se' medesimo partita	Et nascondessi arhea il mio gran fallo
Di pria lasciando ogni costume & norme'	Di Saturno facendomi cavallo <sup>51</sup>

Wer Pythagoras gelesen hat, weiß, wie sich ein Leben oft in ein anderes verwandelt. Wenn er dann ein gleiches tut, indem er jede Sitte und Norm vergisst, der wird glauben können, dass ich wie durch Zauberkraft Gesicht und ebenfalls Gestalt veränderte und mein großes Missgeschick (Phallus), den des Saturn, versteckte, indem ich mich in ein Pferd verwandelte.

In der römischen Mythologie steht am Anfang des Mythos die Gestalt Saturns, der Urvater der Götter. Saturn hatte alle seine Kinder außer Jupiter, den seine Frau Rhea vor ihm verbarg, verschlungen, da ihm prophezeit worden war, dass eines seiner Kinder ihn töten würde. Auf der Suche nach Jupiter, verliebte Saturn sich in die schöne Philyra und zeugte mit ihr den Kentauren Chiron. Damit Saturn bei seiner Liebschaft unerkannt bliebe, verwandelte er sich und liebte Philyra in der Gestalt eines Pferdes. Der Agrargott Saturn, der hier als Pferd dargestellt ist, wird durch die Sichel, die der kleine Amor im Bild trägt, gekennzeichnet.

Ein weiblicher Rückenakt schreitet mit dem rechten Bein nach vorne und dreht sich gleichzeitig nach rechts. Dabei umarmt die weibliche Figur ein Pferd, welches sich neben ihr mit den Vorderhufen aufbäumt. Am rechten unteren Bildrand läuft Amor nach rechts, schaut sich dabei aber nach den beiden um. In den Händen hält er eine

---

<sup>51</sup> Der Autor der italienischen Verse ist bis heute unbekannt. Meine Übersetzungen vom Italienischen ins Deutsche wurden freundlicherweise von Herrn Dr. Sebastiano Caso (Universität Kiel) lektoriert.

große Sichel.

Die Figurenkomposition ist von starker Lebendigkeit gekennzeichnet. Diese Wirkung wird durch die bewegte Körperhaltung der Beteiligten erzeugt: die Torsion des weiblichen Körpers, Amors Drehung und schließlich die sich kraftvoll aufbäumenden Haltung des Pferdes.

Drei Aspekte legen die Vermutung nahe, dieses Blatt als das Einleitungsbild der Serie zu betrachten. Rosso Fiorentino hatte die ersten beiden Vorzeichnungen zu dieser Serie erstellt, bevor Perino del Vaga die Serie beendete. So ist es naheliegend, in einer der zwei Zeichnungen die Rosso Fiorentinos das Einleitungsbild zu erkennen. Zudem weist diese Graphik, wie eben beschrieben wurde, kompositionell Kriterien eines Auftaktes für die Serie auf.

Ein weiterer Faktor birgt sich in den Versen, die in der Ich-Form geschrieben sind: Saturnus sagt dort sinngemäß: „Wer Pythagoras kennt und weiß, dass sich das Leben verändern und eine andere Form annehmen kann, der wird auch verstehen, warum ich meine Form (die Rede ist hier von der Körpergestalt) verändert habe.“<sup>52</sup>

In der *Rede von der Seelenwanderung* verstand Pythagoras (um 570–532 v. Chr.) die Seele als unsterblich, sie entweiche nach dem Ableben aus dem bewohnten Körper und lebe bei der Geburt eines neuen Menschen in diesem fort. Diese Läuterungstheorie Pythagoras' barg eine große Zuversicht im Leben selbst, weil sie frei von Schuld war. Sie erfreute sich im 16. Jahrhundert bei den Humanisten größter Beliebtheit.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Die beiden letzten Zeilen reimen sich und ergeben ein Wortspiel: *fallo* und *cavallo*. *Fallo* bedeutet im Italienischen sowohl Fehler als auch Phallus und kann in der Übersetzung hier auch zweideutig verstanden werden. In dem 1528 erschienenen Buch *Il libro del cortegiano* von Baldassare Castiglione wiederholt sich mit demselben Wort die Doppeldeutigkeit. „(...) Anzi, disse la signora Ducessa, tutti devete aver doppio castigo: esso del suo fallo e dello aver imitato chi falliva.“ (I, XXIII).

<sup>53</sup> Dies belegt das Fresko Raffaels *Die Schule von Athen* (1511). Darin werden nicht nur Platon und Aristoteles abgebildet, sondern ebenfalls Pythagoras. Man nimmt an, dass Raffael von dem mit ihm befreundeten Humanisten (Pythagoräer) Fabius Calvus beraten wurde. Kelber, Wilhelm: Raphael von Urbino, Leben und Werk, Stuttgart 1979, S. 146, 163–164. „Die Lebensführung Fabius Calvus' wurde mit der des griechischen Philosophen Diogenes, einem bedeutenden Pythagoräer, verglichen. Auf dem Fresko *Schule von Athen* befindet sich im Mittelgrund eine auf den Stufen halbliegend, mit einem blauen Tuch bekleidete männliche Gestalt. Möglicherweise handelt es sich hier um ein Porträt von Fabius selber.“

Unbegründet blieb in den Versen zunächst, warum der Rezipient die Verwandlung Saturns befürworten sollte. Ein Blick auf die Darstellung von *Saturn und Philyra* reichte, und dem Betrachter wurde klar, dass die Verwandlung zur Verheimlichung der Liebesbeziehung mit der hübschen Philyra diene. Die einleitenden Verse der Caraglio–Serie mit der Pythagoras’ Rede von der Seelenwanderung dienen also dazu, den Ehebruch Saturns zu legitimieren und den Leser/Betrachter positiv zu stimmen.

Die Rede des Pythagoras, dessen moralischer Anspruch den Menschen zu Sittlichkeit aufforderte, wurde in der Serie *Gli amori degli dei* aber anders verstanden. Der tugendhafte Anspruch der Lehre wurde auf ironische Weise verdreht. Bereits im ersten Blatt deutet alles darauf hin, dass hier humanistisches Gedankengut antiker Herkunft dazu verwendet wird, eine Wahrheit kundzutun. Diese wird nun jedoch nicht ihrem ursprünglichen Sinn entsprechend angewandt, sondern um sie für eigene Belange zu nutzen.

Die Verse verfolgten ein für die Redekunst gebräuchliches Einleitungs–Konzept und dienten der Kontaktaufnahme mit dem Publikum.<sup>54</sup> Durch die so erzielte Aufmerksamkeit sollte erreicht werden, dass die Betrachter die Meinung des Autors übernehmen und sich mit dieser identifizieren konnten.

Der weibliche Rückenakt, der den Blick des Betrachters als Erstes in den Bann zieht, kann bereits als eine erste Metapher für sexuelle Lust verstanden werden.

Zuneigung und Begehren sind abstrakte Begriffe, die in einer Handlung (*actio*) mittels typischer Körperbewegungen sowie Mimiken ausgedrückt werden können. Beispielhaft ist in diesem Blatt das rhetorische Stilmittel des verführerisch–verliebten Gesichtsausdrucks Saturns (in Gestalt eines Pferdes), der Emotionen beim Rezipienten

---

<sup>54</sup> Michels 1988.

hervorrief.<sup>55</sup>

Der auf dem Boden liegende Stab mit phallusartiger Form gibt der Szene eine delikate Note und lässt dem Betrachter gegenüber den Humor des Künstlers deutlich werden. Saturn, so jedenfalls lautet der Text, versteckt sich und seinen großen Phallus vor seiner Frau. So assoziiert der Betrachter den Stab als Symbol für den Phallus. Nur bei genauer Betrachtung des Bildes erkennt der Betrachter ein weiteres phallisches Element. Amor umfasst mit beiden Händen die große Sichel. Dabei befindet sich die linke Hand am Griff der Sichel. Aufgrund der sexuellen Thematik drängt sich der Gedanke auf, es handle sich hier um ein weiteres Phallus-Symbol. Saturns versteckter Phallus kommt somit für den spitzfindigen Betrachter zum Vorschein und impliziert die Phantasie des Geschlechtsaktes. Entsprechend der Verse findet ein Phallus-Versteckspiel statt. Jene Art Humor findet sich in den folgenden Blättern häufig in ähnlicher Weise und ist ein wesentlicher Faktor dafür, dass diese Graphik-Serie der Unterhaltung dem *delectare* aus der Rhetorik entsprechend diene.

Eine weitere Assoziation bot sich dem zeitgenössischen Betrachter durch das Pferd. Es ist ein neoplatonisches Symbol für die animalische Liebe und die Libido. Der italienische Humanist Giovanni della Mirandola<sup>56</sup> (1463–1494) nennt es *Amor bestiale*, es scheint, als ob es hier um die Liebe als eine körperliche Form ginge, also um Sexualität.

Auch Parmigianino hatte zeitgleich mit Rosso Fiorentino eine Zeichnung des Themas *Saturn und Philyra* angefertigt (Abb. 77).<sup>57</sup> In zärtlicher Umarmung steht die nackte

---

<sup>55</sup> Vgl. Arasse, Daniel und Tönnemann, Andreas: Der europäische Manierismus. 1520–1610, München 1997. Darin: Malerei, S. 281–397. Tönnemann beschreibt die Entwicklung in Italien als eine Modernisierung der Formen, die weg von der streng ausgewogenen Komposition hin zu einem ausgeprägten Kontrapost führt, eine plastische Ausbildung der Figuren mit einer insgesamt komplexen und eigenwilligen Haltung. Am Beispiel von Michelangelos Fresko *Tod Amans* in der Sixtinischen Kapelle (vgl. mit *Merkur und Herse* der Caraglio Serie ) verdeutlicht Tönnemann, dass die "extreme Körperhaltung die geistige Qual des Gefolterten" ausdrücke. Raffael trug ebenfalls zu diesem Wandel der Figurenauffassung durch "innere Verarbeitung und Reifung" bei. Beispiele hierfür sind die Figuren der Krugträgerin und des Aeneas mit seinem Vater Anchises auf dem Fresko des *Borgobrandes* (1514) in den Stanzen des Vatikans (Sala dell'Incendio).

<sup>56</sup> Giovanni della Mirandola, dessen Philosophie stark von Marsilio Ficino (1433–1499) beeinflusst gewesen ist, verkehrte im Kreis um Lorenzo de' Medici (1449–1492).

<sup>57</sup> Popham 1971: Tafel 395, Nr. 245. Die Graphik Caraglios wirkte beeinflussend bis ins 18. Jahrhundert, wo Bernard Lepicié eine Zeichnung gleichen Themas anfertigte. Vergleiche auch Gould, Cecil: Parmigianino, New York 1994, S. 60–61, Abb. 40, 41.

Philyra neben dem Pferd. Die Variation des gleichen Themas ist als Zeichen für die Beliebtheit jener Geschichte zu werten.

Ein besonderer Reiz der Caraglio–Graphik liegt in der Darstellung des weiblichen Rückenakts. Perino del Vaga, der die Kupferstich–Vorzeichnung hierfür angefertigt hat, lehnte sich vermutlich an vergleichbare Vorbilder von Raffael an, wie zum Beispiel dem Rückenakt der *Drei Grazien* (1504).<sup>58</sup>

### 2.2.2 Pluto und Proserpina

Abb. 2, (B. 22)

Kupferstich, Amsterdam (Inventor: Rosso Fiorentino)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

#### *Plutone et Proserpina*

Sotol mio cieco et tenebroso regno	Et mossi a furto glorioso et degno
passo damor si adenero la faetta	costei menando fra le braccia ustretta
che contra lui non hebbe alcun ritegno	di cui godendo hor le facezze conte
il carro presi, el mio tridente in fretta	stiggii bella mi pare 'te phlegetone

In mein blindes und dunkles Reich drang der Pfeil der Liebe so tief, dass es keine Wehr gegen ihn gab. Den Wagen und den Dreizack nahm ich schnell, und eilte zu einer glorreichen und lohnenden Entführung und trug diese auf meinen Armen davon, deren Liebreize ich genieße, und nun scheinen mir sogar Styx und Phlegethon als schön.

Zu Beginn mythischen Denkens wurde das Universum dreigeteilt und den Söhnen des Kronos, dem Gott über die Zeit, gegeben. Dabei erhielt Jupiter das Himmelreich, Neptun das Reich der Meere und Pluto wurde die Unterwelt zugeteilt. Pluto wurde von einem Liebespfeil Amors getroffen, der ihn in Liebe zu Proserpina entbrennen ließ. Proserpina war die Tochter Jupiters und der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter. Demeter hielt ihre Tochter auf Sizilien versteckt, dort entführte Pluto Proserpina, während sie,

---

<sup>58</sup> Oberhuber, Konrad: Raffael. Das malerische Werk, Mailand 1999, Abb. 30, S. 37. Raffael, Die drei Grazien, 1504, Öl/Holz, 17x17 cm, Musée Condé, Chantilly.

ein wenig abseits von ihren Kameradinnen, Blumen pflückte. Er nahm sie dann auf seinem Wagen in die Unterwelt mit. Auf der Graphik ist noch ein Detail des Mythos in den am Boden liegenden Blumen und dem links im Bild stehenden Wagen Plutos zu erkennen.

In einer symmetrischen Komposition sitzt sich ein nacktes Paar gegenüber und ist im Begriff sich zu küssen. Pluto, in nach vorn gebeugter Körperhaltung, greift mit seinem rechten Arm um das rechte Bein Proserpinas<sup>59</sup> und zieht sie zu sich hin. Sie hingegen sitzt auf dem Rücken des Höllenhundes Kerberos und hält ihre linke Hand an dessen Hinterteil, beziehungsweise Schwanz, so als ob sie ihn ärgere. Kerberos wiederum reagiert durch den entsetzten Ausdruck seines dreigeteilten Kopfes äußerst erbost. Der Höllenhund sowie die ebenfalls dargestellten Forke und Wagen kennzeichnen Pluto.

Die Verwendung der Ich-Form in den Versen läßt Pluto zu Wort kommen. Darin bezeichnet er sich selbst als wehrlos gegenüber dem Liebespfeil. Die Darstellung stimmt inhaltlich nicht mit der literarischen Vorlage Ovids überein, bei der die Entführte sich gegen Pluto wehrt.<sup>60</sup> Denn in dieser Szene erwidert sie hingebungsvoll seine Küsse. Offensichtlich war dem Künstler nicht daran gelegen, den Raub getreu der literarischen Vorlage Ovids darzustellen (obwohl die Darstellung vage einer Kampfszene ähnelt), denn Proserpina wehrt sich nicht, sie nimmt vielmehr aktiv am Liebesgenuss teil. Der Künstler hat sich hier lediglich einer Anregung aus der antiken Literatur bedient und deren Inhalt dann uminterpretiert.

Indem Pluto das rechte Bein Proserpinas zu sich emporhebt, entstand eine für den Betrachter angenehme Begleiterscheinung: Der Blick auf die weibliche Geschlechtszone wurde freigegeben und weckte beim Betrachter die sexuelle Phantasie. Pluto und Proserpina sind die Protagonisten in dieser Darstellung, doch ist der Höllenhund, auf dem Proserpina sitzt und an dessen Gesäß sie fasst, ein wichtiger Nebendarsteller, denn seine Physiognomie (er verzieht seine drei Köpfe zu Grimassen) vermag den Betrachter zum Lachen zu bringen. Das humoristische Element der Serie,

---

<sup>59</sup> Der Halbmond auf dem Kopf Proserpinas ist kein ihr zugeordnetes Attribut, sondern wird der Jagdgöttin Diana zugewiesen. In dieser Serie erhielt bereits Juno (B. 9) einen Halbmond auf dem Kopf. Beide Male ist das Attribut des Halbmondes ihnen fälschlicherweise beigegeben worden. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Künstler in beiden Fällen nach einem Vorbild gearbeitet haben, welches Diana darstellte und so der Halbmond ebenfalls übernommen wurde.

<sup>60</sup> Ovid, *Metamorphosen*, Hg. E. Rösch, München 1990, Bd. V, S. 341–424.

welches auf rhetorische Mittel der Ausdrucksweise zurückzuführen ist, tritt deutlich zutage.

Die muskulösen Körper weisen Ähnlichkeiten mit den Figuren der Ignudi von Michelangelo (1510) an der Decke der Sixtinischen Kapelle im Vatikan auf.<sup>61</sup>

### 2.2.3 Jupiter und Io

Abb. 3, (B. 9)

Kupferstich, Amsterdam (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

#### *Gioue et Io in Vaccha*

Ben haper cui si doglia,e, stia crucciosa	Pur non puo star la sua belleza ascosa
La gelosa Giunone a questa uolta	Che ben si uede' anchor cosi sepolta
Che benche ad Io la sua faccia amorosa	& anchor l'ama Giouue cosi fiera
Habbi gelosamente in altra uolta	Come s'hauesse humana carne uera.

Die eifersüchtige Juno hat dieses Mal guten Grund zu Klage und Zorn, denn, obwohl sie aus Eifersucht das liebliche Gesicht der Io, in ein anderes verwandelt hat, bleibt ihre Schönheit nicht verborgen, man kann sie nach wie vor sehen, so verborgen und Jupiter liebt sie noch immer so als wildes Tier, als ob sie aus menschlichem Fleisch bestünde.

Ovid berichtet im ersten Buch der Metamorphosen von Jupiters Verführung der jungfräulichen Juno–Priesterin Io.<sup>62</sup> Jupiter hatte sich in die schöne Io verliebt und verhüllte bei Tage das Stück Land, auf dem Io sich befand, um von Juno unbeobachtet die Jungfrau zu verführen. Als Juno die Tat dennoch entdeckte, verwandelte Jupiter seine Geliebte schnell in eine weiße Kuh, um sie vor der eifersüchtigen Juno zu schützen. Juno war die Verwandlung jedoch nicht verborgen geblieben und so forderte

---

<sup>61</sup> Cirillo Archer interpretiert die Figurenauffassung, die sich an Michelangelos Figuren anlehne, als homoerotisch. Siehe Cirillo Archer 1995, S. 114. Das Thema der gleichgeschlechtlichen Liebe in der Renaissance wurde von Steinweiler ausführlich erörtert. Siehe: Steinweiler, Andreas: Die Lust der Götter, Homosexualität in der italienischen Kunst von Donatello zu Caravaggio, Berlin 1993.

<sup>62</sup> Ovid, Metamorphosen I, 588 ff.

sie die Kuh als Geschenk von Jupiter und ließ Io von dem hundertäugigen Argus bewachen. Argus wurde daraufhin durch den Willen Jupiters von Hermes in Schlaf versetzt und anschließend getötet. Juno hielt weiter an ihrer Rache wegen des Ehebruchs fest und ließ die arme Io von einer Furie in Gestalt einer Mücke verfolgen. Da Jupiter den Qualen der Io aber nicht mehr länger zusehen konnte, versöhnte er sich mit seiner Gattin Juno. So erhielt Io ihre menschliche Gestalt zurück.

Die Rückenansicht einer bekleideten Frau leitet in das Bild ein. Sie zeigt mit ihrem linken Arm hoch in die Wolken, blickt aber zu dem rechts neben ihr hockenden nackten Mann. Auf ihrem Kopf trägt sie eine Mondsichel.<sup>63</sup> Es handelt sich hierbei um Juno, die Gattin Jupiters. Hinter ihr steht eine weidende Kuh; es ist Io die Geliebte Jupiters. In den Wolken rechts oben befindet sich Amor, der in die gleiche Richtung zeigt wie Juno. Beide haben den Ehebruch von dort aus beobachten können.

Dargestellt ist der Moment, in welchem Juno zur Erde herabsteigt und ihren Gatten Jupiter wegen des verhangenen Himmels und dem begangenen Ehebruch zur Rede stellt. Er sitzt zufrieden, aber auch ein wenig reumütig vor Juno und zeigt durch ihre Beine hindurch auf die in eine Kuh verwandelte Io. Anders als bei der literarischen Vorlage Ovids wird Io in dieser Darstellung nicht von Jupiter, der seine Geliebte verstecken will, verwandelt, sondern von Juno zur Strafe für den begangenen Ehebruch. Denn Juno hat guten Grund, so die Verse, eifersüchtig zu sein und Io aus Zorn in ein Tier zu verwandeln. Doch mindert diese Verwandlung nicht die Liebe Jupiters zu Io.

Auch diese Graphik trägt deutliche Zeichen des Humors: Jupiter wirkt weniger wie die Gestalt eines allmächtigen Gottes. Vielmehr wird er vermenschlicht, indem er die Figur eines unterlegenen und bloßgestellten Ehegatten abgibt. Der Ärger, den er auf Grund der Verwandlung seiner Angebeteten verspüren mag, wird in der vermenschlichten Physiognomie des keifenden Adlers, auf dem Jupiter sitzt, in geschickter Weise deutlich gemacht. Io, in der Gestalt einer Kuh, macht eher einen

---

<sup>63</sup> Die Mondsichel ist Attribut sowohl der Jagdgöttin Diana als auch der Io. Joh stammt aus dem Ägyptischen und bedeutet Mond. Es wird hier davon ausgegangen, dass es sich trotz des Attributs der Diana um Juno handelt, da Diana weder im Mythos von Jupiter und Io vorkommt noch speziell in den Versen Erwähnung findet.

törichten Eindruck als einen von Schönheit strotzenden, wenn sie, sich die Schnauze leckend, Lüsterheit vermittelt.

Ganz wesentlich ist die inhaltliche Bedeutung der Tiere. Adler und Kuh erhalten stark menschliche Eigenschaften: Wut, Zorn, Unbekümmertheit und Dummheit. Es wird der Eindruck vermittelt, dass der Mensch durch das Tier verspottet wird.<sup>64</sup> Witz und Ironie als rhetorische Elemente der Serie sind auch an diesem Blatt deutlich erkennbar.

Dem kunstverständigen Rezipienten fällt bei der Betrachtung Jupiters unvermittelt die Analogie zur Figurenkomposition der *Ignudi* (1510) in den Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle Michelangelos auf.

Das beiden Darstellungen zugrunde liegende antike Motivzitat ist die Figur des so genannten *Torso von Belvedere* (Abb. 80). Doch verändert Perino del Vaga die ursprüngliche Figur des *Ignudo*, indem er die ernsthafte Bedeutung auf humoristische Weise variiert.

#### **2.2.4 Jupiter überrascht Antiope**

Abb. 4 (B. 10)

Kupferstich, Wien (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm

Bez. o. l. Tafel: I C

Ohne Text

Eine weitere Liebschaft Jupiters war die Verführung Antiopes, die er in Gestalt eines Satyrs vollzog. Der Satyr ist ein dionysisches Mischwesen, dessen charakterliches Merkmal die triebhafte Lüsterheit ist. Aus der Beziehung zwischen Jupiter und

---

<sup>64</sup> Die Übertragung menschlicher Eigenschaften auf Tiere wurde am Ende des 16. Jahrhunderts von Giovanni Battista della Porta (1534–1615, *De humana physiognomia*, 1586) ausführlich künstlerisch umgesetzt und hatte ihren Ursprung in der antiken Philosophie Aristoteles' (Physiognomik) und des Theophrast (*Charaktere*). Siehe hierzu Reißer, Ulrich: Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluss charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1997.

Antiope, der Tochter des Nykteus, König von Theben, ging Amphion hervor.

Auch der Schönheit Antiopes konnte Jupiter nicht widerstehen und verwandelte sich in einen Satyrn, um sie zu verführen. Die Person Jupiters wird durch seine Attribute Adler und Blitzbündel in den Händen Amors gekennzeichnet. Jupiter hat soeben die Decke der schlafenden Antiope gehoben und betrachtet sie begierig. Sie liegt unbekleidet vor ihm, ihre Beine werden durch die Flügel des sich unter ihr befindenden Adlers, dem Attribut Jupiters, auseinandergespreizt. Amor wohnt zwar dem Geschehen bei, Köcher und Pfeile des Jupiter haltend, doch wendet er sich ab, als wäre er der Situation nicht gewahr.

Ein weiblicher Akt wird passiv und schutzlos dargestellt, das weibliche Geschlecht dem Betrachter offen zur Schau gestellt. Neugierde und sexuelle Lust sollen beim Betrachter geweckt werden. Auf einigen Abzügen ist der Bereich der weiblichen Scham nicht mehr erkennbar. Dieser Bereich wurde auf den entsprechenden Kupferplatten weggekratzt und somit zensiert. Das Geschlecht Jupiters, beziehungsweise des Satyrn, wird durch ein Efeublatt verdeckt. Dafür aber ist, rechts neben dem am Boden sitzenden Amor, in der Form des Köchers wiederum ein eindeutiges Phallus-Symbol zu erkennen: ein rhetorisches Mittel einer Metapher für Sexualität und menschliche Begierde.

Ob die zum Teil vorgenommene Zensur dieses Blattes gleich nach Erscheinen der Serie *Gli amori degli dei* oder erst später erfolgte, kann nicht mehr rekonstruiert werden. Die Zensur dieser Graphik zeugt jedoch von einer Grenzüberschreitung der Erotik hin zu Pornographie. Demnach lag es im Interesse des die Vorzeichnung ausführenden Künstlers Perino del Vaga, wie auch des Auftraggebers und Verlegers Il Baviera, wenigstens in einigen Graphiken deutlich pornographische Züge mitzuproduzieren. Die Absicht, die dahinter steckte, lag gewiss in den dadurch steigenden Verkaufsmöglichkeiten für die gesamte Serie.

Das Motiv der auseinandergespreizten Beine ist bereits in der Antike vorgebildet.

Obwohl Perino del Vaga die griechische Figur des *Schlafenden Satyrn*<sup>65</sup> (o.Abb), um 220/10 v. Chr.) noch nicht kennen konnte, zeigt die liegende Antiope eine auffallende Ähnlichkeit in der lasziv–entspannten Körperhaltung auf.<sup>66</sup>

Das Thema der *Nymphe mit Satyr* tauchte um 1500 in der italienischen Kleinplastik auf, wo es das Grundmuster aristotelischer Naturphilosophie versinnbildlichte. Dies rührte durch die zahlreichen Kommentare zu Aristoteles' (384–322 v. Chr.) *Poetik* und Horaz (65–8 v. Chr.) *Ars poetica* seit Anfang des 16. Jahrhunderts.<sup>67</sup> "Die sexuelle Spannung der organisch verstandenen Gegensatzpaare"<sup>68</sup>, die die Geschichte des Kosmos bestimmen, wurden auf diese Weise in eine mythologische Metapher gekleidet.

Mit dem Adler, auf dem Antiope sitzt, nutzte Perino del Vaga ein motivisches Zitat aus Raffaels Darstellung des *Heiligen Johannes* (1516, Kupferstich von Raimondi, Abb. 59). Die Figur des heiligen Johannes sitzt ebenfalls auf den ausgebreiteten Flügeln des Adlers. Perino del Vaga zeigt sein Talent in der Verschmelzung der künstlerischen Einflüsse, die er in Rom erhalten hatte. Diese Einflüsse werden jedoch in humorvoller Form wiedergegeben.

Raimondi übernahm in seiner Darstellung *Jupiters mit Semele* (o.D., Abb. 45) das Motiv des Adlers ebenfalls als Element der Erotisierung. Das Motiv eines Satyrn, der einer schlafenden Nymphe Schatten spendet, findet sich wiederum auch in der Beschreibung eines Brunnenreliefs in der *Hypnerotomachia Poliphili*<sup>69</sup> (1499).

Antonio Correggio (1489–1534) griff dasselbe Motiv bereits 1520–1525 auf, als er von

---

<sup>65</sup> Der so genannte Barberinischer Faun, München Antikensammlung.

<sup>66</sup> Die Skulptur des Schlafenden Satyrn (um 220/10 v. Chr., Staatliche Antikensammlung München) wurde erst Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom wiederentdeckt. Aus diesem Grunde konnte die Figur, obwohl sie eine bestechende Ähnlichkeit mit der Gestalt Antiopes aufweist, nicht als Vorbild gedient haben. Siehe Haskell, Francis und Nicholas Penny: *Taste and Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*, New Haven/London 1981/82, S. 202, Fig. 105, *The Barberini Faun*; Walter, Hans: *Satyrs Traum, Ein Gang durch die griechische Satyrlandschaft*, München 1993.

<sup>67</sup> Krumreich, Ralf und Pechstein, Nikolaus, Seidensticker, Bernd: *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999.

<sup>68</sup> *Ausst.–Kat. Natur und Antike in der Renaissance*, Liebighaus Frankfurt, hrsg. von B. Jestaz, A.F. Radcliff, Frankfurt 1986, Kat. 144, *Nymphe mit zwei Satyrn*.

<sup>69</sup> *Hypnerotomachia Poliphili*, griechisch: Traumliebeskampf. Ein Buch, das die Wirklichkeit des Quattrocento in Italien hinterfragt, indem Irreales in Form eines Traumliebeskampfes niedergeschrieben wurde. Der Text ist von einem Anonymus geschrieben und wurde mit Holzschnitten des Mönches Francesco Colonna illustriert. Es erschien im Manutius Verlag im Jahr 1499.

dem Markgrafen von Mantua<sup>70</sup> den Auftrag für vier Gemälde mit Darstellungen der Götterliebe erhielt.<sup>71</sup> Eines davon zeigte die schlafenden Venus und Amor, beobachtet von einem links neben ihnen stehenden Satyrn (*Jupiter und Antiope*, um 1526, Abb. 74). Die motivische Ähnlichkeit ist offensichtlich. Die Körperhaltung der schlafenden Nymphe, wie schon bei Caraglio zu sehen, findet auch im Oeuvre Correggios ihr Vergleichsbeispiel in der *Allegorie des Lasters* (um 1526, Abb. 75). Halbliegend mit gespreizten Beinen ist der Satyr von drei nackten, tanzenden und musizierenden Frauen umgeben. Seine Schamzone wird durch ein blaues Tuch verhüllt, und nicht wie bei Caraglios liegender Nymphe, vollkommen entblößt, dargestellt.<sup>72</sup>

### 2.2.5 Neptun und Doris

Abb. 5, (B. 11)

Kupferstich, Amsterdam (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

#### *Neptuno et Doride*

Amor all'ardor tuo non si nasconde'	Ecco stassi Neptuno inmezo 'onde'
Cosa alcuna mortal, ne'puo fuggir'e	Oue la fiamma suol perder l'ardir e'
Che'nelle piu secrete', e piu profonde'	e' pur posto di Dorid'e in le'braccia
Medolle' entrando ti fai ben sentire'	Arde' dou' altri piu trema et agghiaccia

Oh meine Liebe, vor Deiner Glut kann kein sterbliches Wesen sich weder verstecken noch fliehen, denn wenn du in das geheimste und tiefste Innere dringst, lässt Du Dich stark spüren.

Hier inmitten der Wellen, wo die Flamme im Allgemeinen ihre Glut verliert, befindet sich Neptun und hält Doris in seinen Armen. Sie/ Er glüht, wo andere zittern und frieren.

Neptun, der Gott der Meere, war mit Amphitrite verheiratet. Neben dieser Ehe hatte

<sup>70</sup> Francesco Gonzaga (1466–1519) wurde 1490 Markgraf von Mantua.

<sup>71</sup> Ekserdjiou, D.: Correggio, London 1997, S. 265 ff.

<sup>72</sup> Ausst.-Kat. Frankfurt 1986, S. 143, Anm. 52, Soth, L., Two Paintings by Correggio, in: The Art Bulletin, XLVI, London 1964, S. 539–544.

Neptun auch andere Göttinnen, Nymphen und sterbliche Frauen als Geliebte.<sup>73</sup> Unter ihnen war Doris, Tochter des Okeanus und der Thetis. Dieser Mythos ist allerdings nicht weit verbreitet. Ovid jedenfalls erzählt in den Metamorphosen nicht von einer Liebschaft zwischen Neptun und Doris.

Ein sich küssendes Liebespaar sitzt nackt nebeneinander.<sup>74</sup> Die Frau hält dabei ihre Arme ausgestreckt und das linke Bein legt sie über den rechten Oberschenkel des Mannes. Sie gibt sich ihm gegenüber hingebungsvoll, während er ihre Schultern umfasst und sie sanft zu sich hinzieht, um sie zu küssen. Die männliche Figur wird durch das Meerestier sowie den Dreizack, den der kleine neugierig zuschauende Amor in der Hand hält, als Neptun gekennzeichnet. Der Kopf des Mannes ähnelt dem in der Darstellung Jupiters mit Io (Abb. 3): er trägt ebenfalls einen Bart und die gleiche wehende Haarmähne. Die Frau ist wegen fehlender Attribute nicht zu identifizieren.

In einer Metapher besagen die Verse, dass kein sterbliches Wesen sich vor dem Brennen der Liebe verstecken kann. Sogar in den Tiefen des kalten, nassen Meeres brennt Neptun vor Liebe zu der weiblichen Schönheit Doris. In Worten wird die Unausweichlichkeit des Gefühls der Liebe beschrieben, das Brennen, das die Liebe zu einer Person beherrscht. Im Fall dieser mythologischen Geschichte des Gottes der Meere wird das Entflammen der Liebe besonders betont. Im Meer, in dem Neptun lebt, sollte im Grunde jedes Feuer erlöschen, nur das der Liebe nicht. Auch in diesem Text ist eine sexuelle Metapher versinnbildlicht. Denn das Gefühl, von dem hier die Rede ist, lässt sich sowohl auf die Emotionen beziehen als auch auf das körperliche Empfinden. Somit kann ebenso der Geschlechtsakt in seiner durchdringenden Körperlichkeit interpretiert werden.

Das hier gezeigte Liebespaar vermittelt in seiner Umarmung einen starken Eindruck von Harmonie. Diese Harmonie wird kompositionell durch den klaren Bildaufbau unterstrichen: Parallele Körperlinien und die ausgestreckten Arme der Frau, die das

---

<sup>73</sup> Cirillo Archer 1995. Bartsch hat ursprünglich das Blatt *Neptun und Thetis* betitelt. Doch die Verse identifizieren die Frau neben Neptun eindeutig als Doris.

<sup>74</sup> Die Darstellung diente auch als Vorlage für ein Bild vom Ende des 16. Jahrhunderts. Der anonyme *Meister der weiblichen Halbfiguren*, tätig um 1550 in Brügge und Antwerpen, malte das Bild „*Neptun und Thetis*“ (Öl auf Eichenholz, 40 x 36 cm, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie).

Bild horizontal nach oben hin abschließen, wirken ebenfalls harmonisierend auf den Betrachter. Der Körper Neptuns ist zwar zur Seite gewandt, wird jedoch von der weiblichen Figur aufgefangen.

Das Motiv der verschlungenen Beinhaltung des Paares ist dabei als verschleierter Hinweis auf die sexuelle Begierde von zusätzlicher Bedeutung.<sup>75</sup> Ebenso zweideutig ist die zaghafte Berührung links unten im Bild zwischen Doris rechtem Fuß und dem Meerestier, bei dem es sich vermutlich um eine Krake, einem Symbol für Unkeuschheit, handelt.

### 2.2.6 Merkur besucht Herse

Abb. 6, (B. 12)

Kupferstich, Hamburg (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

#### *Mercurio parla a Glauros*

Poi che sei fatta per inuidia un sasso	In sažo trasformata a qui ti lažo
Ne uedi, u, l'empio voglia ti trasporte,	Eterno eßempio di si inigua sorte,
C'chiuder pensi, a chi non chiude il passo	Ma inuidia piu di me ti uince e sforza
Il crudo Ré dele tartaree'per te;	Ch'ella quel dentro cangia, et io la scorza

Nun da Du aus Eifersucht in einen Stein verwandelt wurdest, erkennst Du, wohin Dich die gottlose Lust führt. Dadurch, dass Du denjenigen ausgesperrt hast, dem nicht einmal der rohe König des Tartarus den Weg versperrt.

In Stein verwandelt lasse ich Dich hier, als ewiges Beispiel eines verdammten Schicksals. Aber der Neid besiegt Dich mehr als ich es tue. Denn die Eifersucht verändert sowohl Dein Inneres als auch Dein Äußeres.

In dieser Darstellung sehen wir einen jungen Mann, der durch einen geflügelten Helm und einen Stab in der Hand gekennzeichnet wird. Dies sind Attribute des römischen

Gottes des Handels und Götterboten Merkur, der aus Liebe zu Herse in deren Haus eindringt und die eifersüchtige Schwester Aglauros, die ihm den Weg versperrt, in Stein verwandelt.

Der unbekleidet dargestellte junge Mann schreitet, mit ausladenden Armbewegungen, in das Bild hinein. Er tritt über eine am Boden liegende Frau durch eine Türöffnung hindurch. Dabei lenkt er ihren Kopf nach rechts und blickt selbst in die gleiche Richtung, wo auf einem Bett eine nackte weibliche Figur mit auseinandergespreizten Beinen liegt. Ihr Geschlecht ist frontal der am Boden hockenden Frau sowie dem Blick des Betrachters zugewandt. Der weibliche Akt hat ebenso ausladende Armbewegungen wie der nackte Jüngling, ihre Körperhaltung ist dabei ruhig und entspannt. Bei der vorliegenden Graphik wird weniger die Folge der Eifersucht thematisiert, als vielmehr pure Erotik in Form der unverhüllten weiblichen Scham.

In den Versen spricht Merkur zu Aglauros, die aus Neid heraus in Stein verwandelt wurde. Diese Verwandlung steht als Metapher zur Versinnbildlichung der Eifersucht. Den Künstler interessiert in dieser Graphik jedoch mehr die Nacktheit im Sinne einer sexuellen Metapher als die Verwandlung in Stein. Aglauros wird daher eine bewegte Haltung gegeben und nicht eine versteinerte.

Wieder sprechen die Körper eine sehr deutliche erotische Sprache. Die mythologische Handlung wird zu einer pornographischen Darstellung umgewandelt. In dieser Graphik begegnet man keinen rhetorischen Stilmitteln, die Ironie entstehen ließen. Statt dessen hat die Szene einen voyeuristischen Charakter durch die extreme Beinhaltung Hersedes, die ihrerseits schamhaft zur Seite schaut, während ihrer Schwester der Kopf von Merkur direkt auf das Geschlecht des liegenden Aktes gedreht wird.

In der Graphik Caraglios handelt es sich um ein Motiv-Zitat des bekannten Raffaels

---

<sup>75</sup> Steinberg, Leo: The Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pieta's, in: Studies in Erotic Art, ed. T. Bowie, New York 1970, S. 321. Diese Metapher wurde in mehreren Blättern der Serie von J. G. Caraglio verwendet: *Vulcan und Ceres, Bacchus und Erigone, Mars und Venus, Herkules und Deinira, Pluto und Proserpina*. Siehe ebenfalls: Baur, Eva Gesine: Meisterwerke der erotischen Kunst, Köln 1995, S. 72.

Freskos *Hochzeit Alexander's mit Roxanne*<sup>76</sup> (1511–1512) in der Villa Farnesina in Rom. Auf diesem Fresko empfängt die mit einem durchsichtigen Kleid auf einem Bett sitzende Roxanne den hereintretenden Alexander, der ihr eine Krone reicht.

Eine undatierte Zeichnung Michelangelos (o.Abb.) in den Uffizien zeigt die gleiche Raumaufteilung, wie sie in der Caraglio–Graphik zu sehen ist. Links ist der Türbogen, durch den eine Figur heraustritt und auf eine auf den Stufen sitzende Figur hinunterblickt. Rechts im Bild, im Innern, befindet sich eine weibliche liegende Figur auf einem Bett, die auf diese beiden beschriebenen Figuren zeigt. Dieser Darstellung ist keine Erotik eigen, sie zeigt aber, wie der Erfinder der Serie Perino del Vaga mit dem Formenvokabular seiner Lehrergeneration umging, mit welcher Freizügigkeit er sie als Idee in seine Kompositionen übertrug.

Dem Motiv einer liegenden Frau, deren Scham dem Blick des Künstlers freigegeben wird, begegnet man auch bei Albrecht Dürer in einem 1527 entstandenen Holzschnitt *Die Perspektive* (o.Abb.)<sup>77</sup> Dürers Proportionsstudien wurden durch die Beschäftigung mit der italienischen Renaissance und damit einhergehend mit Werken der klassischen Antike beeinflusst.<sup>78</sup>

### 2.2.7 Vulcan und Ceres

Abb. 7, (B. 13)

Kupferstich, Amsterdam (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

#### *Parla Vulcano a Ceres*

Chi crederia, che i sensi, oue'souente	Fusse altra fiamma mai tanto possente
Faticosi pensier fanno dimoro	C'haueße'loco fra le'fiamme loro
& occupati alla fornace ardente	& pur Ceres la tua trouata ha loco

<sup>76</sup> König Alexander der Große (336–323 v. Chr.) und Roxane heirateten im Jahr 327 vor Christus.

<sup>77</sup> Albrecht Dürer, *Die Perspektive*, Holzschnitt, 76 x 212 cm.

<sup>78</sup> Zöllner, Frank: *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987. Zöllner nimmt an, dass eine Prostituierte für das Blatt *Die Perspektive* als Modell gedient hat. Die Verbindung zwischen Naturstudium und dem Thema der käuflichen Liebe ist insofern zwangsläufig gegeben, da die Freizügigkeit für die Akt–Pose nur im Milieu der Prostitution gegeben war.

Stan giorno e notte a far qualche lauoro      Nel petto de Vulcano i mezo al foco

Wer würde glauben, dass die Gefühle oftmals von mühsamen Gedanken beigewohnt werden und besetzt sind von einer brennenden Leidenschaft, Tag und Nacht mit Mühe beschäftigt.

Noch nie war ein anderes Feuer so besitzergreifend, dass Platz wäre zwischen ihren Flammen und dennoch hat Ceres hier Platz gefunden, an der Brust Vulcans inmitten des Feuers.

Vulcan ist der Gott des Feuers, der Schmiede und der Handwerker. Er geht hier eine Liebesbeziehung mit Ceres, der Göttin der Früchte, ein. Sie ist die Tochter des Saturn und der Rhea. Jupiter und auch Neptun stellten ihr nach, aber nicht Vulcan. Vulcan und Ceres scheinen hier als Paar zusammengeführt, weil sie zum einen die Leidenschaft durch das Feuer, zum anderen die Fruchtbarkeit durch die Ähren symbolisieren.

Ähnlich wie bei dem Blatt *Neptun und Doris* ist die Komposition dieser Liebespaar-Darstellung durch vollkommene Harmonie ausgezeichnet. Beide Personen werden deutlich durch ihre Attribute symbolisiert. Ceres hat zu ihren Füßen liegend das Füllhorn und die Ähren. Beide sitzen in der Schmiede Vulcans, rechts im Bild lodert das Feuer der Schmiede, in dem auch Vulcans Werkzeug zu sehen ist.

Die Verse verdeutlichen dem Betrachter die Bedeutung des Bildes: Wenn brennende Leidenschaft einmal Besitz von einer Person ergreift, ist sie so stark wie die Flammen des Feuers, das Tag und Nacht brennt. Der Vergleich mit den Flammen ist eine Metapher zur Beschreibung der Liebe.

Beide Motive, der Kuss und die verschränkte Beinhaltung der Liebenden sind auch hier als sexuelle Metapher zu deuten: Das Füllhorn zwischen den Beinen der Ceres unterstreicht dies. Der mythologische Inhalt scheint hier weniger bedeutsam. Wichtiger erscheinen vielmehr die Leidenschaft und die Erotik des Paares, sowie die Symbolik der Fruchtbarkeit.

## 2.2.8 Bacchus und Erigone

Abb. 8, (B. 14)

Kupferstich, Amsterdam (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

### *Erigone*

Sopra di un tronco giouanetto e schietto,	Ratto mutar chi sia che 'l creda aspetto,
Pendeano uve si leggiadre e belle	Membra pigliar d'un giouanetto, snelle',
Ch'inuitata dal lor soaue oggetto	Da cui sui presa, et par ch' ancho ne goda
Al vago tronco m'accostai, et elle'	o dolce 'nganno, et amorosa froda.

An einem Stamm so jung und rein, hängen Weintrauben so anmutig und schön, eingeladen von ihrem lieblichen Reiz, näherte ich mich diesem Stamm, und dieser verwandelte geschwind sein Aussehen (nur wer es gesehen hat, glaubt es) in das eines Jünglings, von dem ich eingenommen war, und ich genoss auch diese süße Täuschung und liebevollen Betrug.

Bacchus ist der Gott des Weines und der sinnlichen Ekstase. Meist wurde er in Begleitung der Sirenen und des Satyrn dargestellt, die mit ihm zusammen die Fruchtbarkeit und sexuelle Zügellosigkeit symbolisierten. Er stammte aus der Verbindung zwischen Semele und Jupiter, der es erneut wagte, diesmal als Mensch verkleidet, eine Liebesbeziehung einzugehen. Erigone, die Tochter des Ikarius, war die Geliebte des Bacchus, der sie durch eine Traube verführte und dem sie Staphylos gebar. Im Mythos heißt es, dass sie sich erhängte, als sie den Tod ihres Vaters entdeckte. Auf der Darstellung weist sie auf einen verdorrten Baum hin.

Wieder befinden sich zwei nackte Menschen verschiedenen Geschlechts nebeneinander.<sup>79</sup> Links sitzt der Jüngling mit Trauben im Haar und einem Panther zu seinen Füßen, diese Attribute kennzeichnen ihn als den Gott Bacchus. Er sitzt breitbeinig vor dem Betrachter, sein Geschlecht wird von einem Tuch bedeckt. Die Frau neben ihm, die als Erigone bezeichnet wird, versucht allerdings in ihrer verschränkten Körper- und Beinhaltung eben dieses Geschlecht mit ihrer linken Hand zu berühren. Dabei lenkt sie geschickt von ihrem Vorhaben ab, indem sie mit der

---

<sup>79</sup> Cirillo Archer 1995, Bd. 28. Cirillo Archer macht darauf aufmerksam, dass Perino del Vaga diese Komposition später wiederverwandelt hat, und zwar in einem Fresko in der Engelsburg in Rom. Dort stellt er die Liebe zwischen Zeus und Mnemosyne dar.

Rechten aus dem Bild hinausweist.

Die Verse sind aus der Sicht der weiblichen Person geschrieben, die verückt ist von der Süße und Lieblichkeit des Weines. Als sie verwundert feststellen musste, dass der Wein nur seine Gestalt geändert hatte und in Wahrheit ein Jüngling war, genoss sie trotzdem oder auch umsomehr diesen liebevollen Betrug.

Wieder war die Phantasie des Betrachters erforderlich, um die pikante Szene zu interpretieren. Ist es hier die Frau, die den Mann verführen möchte? Welche Bedeutung gewinnt die Frau in einer solchen Darstellung, in der sie als aktive Person dargestellt wird, und nicht als die Überwältigte? Ist eine derartige Darstellung nur für den Blick eines Mannes gedacht oder konnte sich nicht ebenfalls auch eine Frau darüber amüsieren? Möglich ist aber auch die Implizierung einer Männerphantasie nach dem Wunsch, von einer Frau verführt zu werden.

Es haben sich für diese Darstellung keine direkten Vorbilder gefunden. Das Thema der Verführung eines Mannes durch eine Frau findet sich jedoch auch in der biblischen Geschichte *Josephs und der Frau Potiphars*, die Raimondi in einem Kupferstich darstellte (o.D., Abb. 47). Die Frau versuchte den Mann zu verführen, da er sich ihr aber verweigerte, klagte sie ihn an, sie belästigt zu haben, so dass er ins Gefängnis kam.<sup>80</sup>

### 2.2.9 Mars und Venus

Abb. 9, (B. 15)

Kupferstich, Amsterdam (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

#### *Parla Marte con Venere*

Hor non sotto la rete' adamantina	Malieta e sciolta, la luce' divina
Che con si graue tua vergogna e scorno	Ch'empie el mondo damor, il ciel adorno
L'inuidioso fabro alla fucina	Gode pur Marte, e pasce gli occhi suoi
Fecce, et auolse alle'tue membra a itorno	Venere bella risguardando i tuoi

Nun, nicht unter dem undurchdringlichen Netz, ist Deine Schande so schlimm und beschämend. Der eifersüchtige Schlosser machte sich an die Schmiede und hüllte Deinen Körper ein. Das Hemd gelöst, das Licht göttlich (wunderbar), die Welt ist von Liebe erfüllt, der Himmel geschmückt. Mars genießt auch und erquickt seine Augen. Wunderschöne Venus blickt in deine Augen zurück.

Der römische Gott Mars, der Gott des Kriegs war nicht vermählt. Er unterhielt häufig Liebschaften, unter anderem mit der Liebesgöttin Venus.<sup>81</sup> In dieser Darstellung befinden sich Mars und Venus in harmonischem Miteinander. Der Mythos berichtet darüber, wie Apoll das Liebespaar an Vulkan verriet, der sie daraufhin in einem Netz gefangen hielt und sie vor den Göttern bloßstellte. Venus, die Göttin der Liebe, personifiziert die Untreue und nicht das Bündnis der Ehe; sie hatte Liebschaften mit dem sterblichen Anchisis, mit Dionysos, dem Sohn des Priapos und mit Neptun. Sie hatte die Macht, alle Gottheiten verliebt oder lüstern zu machen, mit Ausnahme von Athene, Artemis und Hestia. Lukrez besang sie in seinem Lehrgedicht *De rerum natura* als oberste zeugende Kraft.<sup>82</sup>

Ein unbekleidetes Paar sitzt nebeneinander auf einem Bett und ist im Begriff sich zu küssen. Mars ist bis auf seinen Helm entkleidet, seine schwere Rüstung liegt auf dem Boden. Venus sitzt auf einem seiner Oberschenkel, in ihrer linken Hand hält sie einen Spiegel. Ihr Gesicht ist darin noch zu sehen, als hätte sie sich soeben vom Spiegel abgewandt. Auf dem Bett kauert ein Hund, auf dem Boden liegt Amor, der seinen Blick vom Liebespaar abwendet, dabei aber einen Pfeil in deren Richtung zielt, als beabsichtige er das Bein der Venus mit der Spitze zu berühren.

In dem vorliegenden Blatt sehen wir weder Verführung noch Gewalt, statt dessen herrscht das friedliche Miteinander der Geschlechter. Es existiert auch keine Scham oder Verstecken, sondern die Darstellung der Liebe und der Begierde. Unterstrichen wird die Liebesthematik durch den am Boden liegenden Amor und den zusammengekauerten Hund auf dem Bett, der erneut das Tierische im Menschen symbolisiert.

---

<sup>80</sup> Genesis 39.

<sup>81</sup> Ovid, Metamorphosen IV, 167–170.

<sup>82</sup> Lukrez (ca. 98–53 v. Chr.) Das in sechs Büchern geschriebene Gedicht *De rerum natura* beginnt mit einem Hilferuf an Venus und fährt fort mit Erklärungsmodellen des Seins.

Das Thema *Mars und Venus* wird traditionell als Allegorie gebraucht, um zu symbolisieren, wie die Macht der Liebe über die Gewalt des Krieges siegen kann.<sup>83</sup> Mars wird durch seinen Helm gekennzeichnet. Venus erhält als Attribut den Spiegel, den sie in der Hand hält. Eben betrachtete sie sich im Spiegel, und nun ist sie im Begriff Mars zu küssen. Der Körper ist noch dem Spiegel zugewandt, der Oberkörper dreht sich Mars zu. Im Spiegel befindet sich noch ihr Ebenbild, zeitlich versetzt, da sie sich bereits dem Spiegel abgewendet hat.

Cesare Ripa zeigt in seiner Ikonologie der Götter die Figur der Tugend, Prudenza (Klugheit), mit dem Spiegel als Attribut.<sup>84</sup> Dieses Motiv wurde von dem Meister der Tarocchi in seiner Serie der Tugenden (Abb. 69, um 1465) übernommen. In diesem Fall symbolisiert der Spiegel die höherstehenden geistigen Werte.<sup>85</sup>

Seit der Renaissance treten vermehrt Venus-Darstellungen, aber auch Porträt-Darstellungen von Kurtisanen mit einem Spiegel in der Hand auf, wie am Beispiel der *Kurtisane mit Spiegel* ( Abb. 70, um 1500) von Giovanni Bellini deutlich wird.<sup>86</sup> In diesen Toilettenszenen tritt an die Stelle der vergeistigten Deutung des Spiegels, die weibliche Schönheit an sich.<sup>87</sup>

### **2.2.10 Vertumnus und Pomona**

Abb. 10, (B. 16)

Kupferstich, Amsterdam (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

---

<sup>83</sup> Beispiele hierfür sind: Sandro Botticelli, London, National Gallery; Piero di Cosimo, Berlin, Gemäldegalerie .

<sup>84</sup> Ripa, Cesare: *Iconologia*, 1593. Vgl. auch mit Meister IB mit dem Vogel, Bartsch Bd. 25, S. 151, B. 012 Prudence.

<sup>85</sup> Der Spiegel wurde seit der Interpretation als Abbild der Seele durch Marsilio Ficino (1433–1499) zumeist sinnbildlich als das optische Greifen nach der menschlichen Seele verstanden und diente damit dem Verständnis des Menschen über sich selbst.

<sup>86</sup> Lawner, Lynne: *Lives of courtesans. Portraits of the Renaissance*, New York, 1987, S. 48.

Vorzeichnung im British Museum, London<sup>88</sup>

*Vertuno et Pomona*

La falce dammi el capo mi trasforma	cosi si volge´ in tutto, et si conforma
et dir potrai chio nacqui in mezzo a capi	Mia faccia, et sempre´il ver parche´ti stapi
Di Marte´i stesso robaro la forma	Ma pur cercarno so forme si nove´
Sio vesto darne´chiari et veri sampi	Che´per Pomona amor non mi ritrovi

Gib mir die Sichel, verwandle mein Haupt und du wirst sagen können, dass ich inmitten der Felder geboren wurde. Selbst die Form des Mars werde ich stehlen und mich kleiden mit leuchtenden Waffen und wahren Lichtern. Auf diese Weise verwandelt sich mein Gesicht und erhält die Form von allem. Doch weiß ich nicht, welche andere Formen ich einnehmen könnte, so dass Pomona mich nicht wiederfindet.

Der römische Gott der Jahreszeiten Vertumnus<sup>89</sup> verliebte sich in die römische Göttin des Obstes, Pomona, die allerdings alle ihre Bewerber ablehnte.<sup>90</sup> Als sich Vertumnus aber in die Gestalt einer alten Frau verwandelte, weckte er ihr Mitgefühl. In dieser Graphik ist Vertumnus bereits wieder in seiner ursprünglichen Gestalt zu sehen. Pomonas Verliebtheit ist nun auf ihn gerichtet. Priapos war der durch Tücke erlangte Erfolg des Vertumnus nicht vergönnt, dennoch nimmt er in dieser Szene Anteil am Geschehen.

Ein kniender weiblicher Rückenakt führt in das Bild ein und leitet durch seine Körperdrehung um die eigene Achse nach hinten links oben zu einem Apfel, den sie in der linken Hand hält. In ihrer rechten Hand hält sie einen Stab. Hinter ihr befindet sich eine sitzende männliche Aktfigur, die nach dem Apfel blickt, mit der rechten Hand nach dem Apfel greift und die Linke locker fallen lässt. Das Paar berührt sich nur an den Fingerspitzen. Sie befinden sich, wie es scheint, im Freien, im Hintergrund rechts ist ein bewachsener Laubengang zu erkennen. Das Bild wird zur Rechten durch eine Priapos–Statue abgeschlossen. Der Fruchtbarkeitsgott Priapos hält einen Palmenzweig

---

<sup>87</sup> Insbesondere die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts brachte eine Vielzahl Bildnisse von Kurtisanen mit einem Spiegel in der Hand hervor. Bekanntes Beispiel hierfür ist Tizians Gemälde *Die Toilette der Venus* (um 1555, Washington D.C., National Gallery).

<sup>88</sup> Pouncey, Philip und Gere, A.E.: *Italian Drawings in the Department of prints and drawings, British Museum, Raphael and his circle*, 2. Bde., London 1962, S. 95, Nr. 163.

<sup>89</sup> Lat. *vertere*: verwandeln.

<sup>90</sup> Ovid, *Metamorphosen*, 14, 687 ff.

in seinen Händen, unterhalb seines erigierten Gliedes, befindet sich der Fuß des Vertumnus.

Die Verse unterstreichen den starken Drang der Gestalten nach Erotik. Jede nur erdenkliche Verwandlung ist Vertumnus recht, um die Liebe Pomonas zu erhalten; sogar in eine alte Frau verändert er seine Gestalt.

Die Figuren sind in eine arkadisierende Umgebung, die mit der Fruchtbarkeitssymbolik besetzt ist, eingebettet. Das Bild weist eine deutliche erotische Körpersprache auf. Verschiedene Bildelemente verdichten sich zu einer Symbolik mit stark erotischem Charakter: Mit ihren Blicken auf den Apfel gerichtet, den Pomona in ihrer linken Hand hält, richten sie die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die einzige Berührung der beiden Körper. Die jeweils andere Hand (ihre Haltung und das, was sie in der Hand festhält) des Liebespaares ist sexuell interpretierbar.

Diese Bildelemente weisen eine Ähnlichkeit mit der Darstellung des Priapos–Altars in der *Hypnerotomachia Poliphili*<sup>91</sup> (1499) auf und lassen eine Übernahme dessen in dieses Bild vermuten.

### **2.2.11 Janus**

Abb. 11, (B. 17)

Kupferstich, Wien (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

ohne Text

Bez. u.: Justinianus F

Janus ist der Gott aller Eingänge und Anfänge, sowie des Krieges und der Quellen. Seine Attribute sind die Schlüssel und die Doppelköpfigkeit, die ihm dazu verhalf, eine Liebschaft mit der Nymphe Carna einzugehen. Carna schützte sich vor ihren Verehrern, indem sie sich mit ihnen in einer Höhle traf und im unbeobachteten Moment schnell davonlief. Dieses gelang ihr bei dem doppelköpfigen Janus aber nicht

---

<sup>91</sup> Siehe Anm. 70

und so erlag sie ihm.

Das dargestellte Liebespaar kniet auf einer Bank, die waagrecht zur Bildebene verläuft. Beide sind unbekleidet, um ihre Beine winden sich Tücher. Janus auf der linken Seite, wendet sich nach rechts zur Frau, die er an sich heranzieht, um sie zu küssen. Sein Gleichgewicht hält er durch das auf dem Boden abgestützte Bein. Janus ist anhand seines Doppelgesichtes und der beiden Schlüssel leicht zu identifizieren. Der linke Arm der Carna dreht sich nach hinten weg in Richtung eines voyeuristisch beobachtenden Jungen. Auf der gegenüberliegenden Seite flankiert eine zweite sich entblößende junge Gestalt, halb Mädchen, halb Satyr, das Bild. Ihr Blick richtet sich auf den rückseitigen Kopf des Janus. In der rechten unteren Bildhälfte wächst ein Lorbeerbusch.

Janus und seine Begleitung sind nackt, sein Glied ist nicht unter einem Tuch verdeckt, sondern deutlich erkennbar. Dieses Blatt zeigt auf den ersten Blick keine auffallenden rhetorischen Stilmittel. Nur in versteckter Form drücken sie das Thema Sexualität aus. Das Motiv des Schlüssels ist aber durchaus als phallisches Symbol zu deuten. Hinzu kommen die beiden zusätzlichen Figuren, die das Liebespaar flankieren und die gewiss mit der Doppelköpfigkeit des Janus zu tun haben und der Szene eine voyeuristische Komponente geben.

### 2.2.12 Apoll und Daphne

Abb. 12, (B. 18)

Kupferstich, Amsterdam (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

#### *Apollo a Daphne*

Invidiosa scorza a che t'afretti	così dicendo et frondi et rami schietti
chiuder il chiaro viso et desiato	In ucce'strinse' del bel corpo amato
Perche' piu tosto pia non aspetti	Di cui gustando il frutto dise'serua
chio ne'furi alcun bacio in questo stato	lusato amaro anchor questa proterua

Neidische Rinde, weshalb eilst Du und begehrst zu verstecken Dein leuchtendes und begehrtes Gesicht.

Warum wartest Du nicht vielmehr, damit ich einen Kuss haben kann. Indem er dieses sagte, umarmte er nur Zweige und Äste statt des geliebten Körpers, von welchem er die Frucht kostet und sagt: Dennoch werde ich diese lieben.

Der Mythos von Apoll und Daphne ist die Erzählung einer unerwiderten Liebe. Da Apoll den Liebesgott Amor verspottet hatte, rächte sich letzterer an Apoll, indem er auf ihn einen Pfeil abschoss, der ihn sich unsterblich in Daphne verlieben ließ.

Gleichzeitig allerdings schoss er einen Pfeil auf die jungfräuliche Daphne, der sie vor Apoll davonlaufen ließ und sie, bei seiner ersten Berührung, in einen Lorbeerbaum verwandelte. In ihrer Not rief Daphne ihren Vater, den Flussgott Peneus, zu Hilfe.

Auf diesem Blatt wird ein Paar dargestellt, das von rechts nach links läuft. Der nackte junge Mann greift nach der bekleideten Frau, deren Hände nach oben zu Ästen auswachsen. Sie blickt verschreckt auf ihr Gegenüber, er wiederum schaut sie mit halb geöffnetem Mund begierig an. Auf dem Rücken trägt Apoll einen überdimensional großen Köcher. Sein linker Fuß steht zwischen den Oberschenkeln einer links auf dem Boden liegenden männlichen Aktfigur.

In den Versen ist es Apoll unverständlich, weshalb sich die von ihm angebetete Daphne ihm verweigert. Diese Ratlosigkeit endet in seiner unerwiderten Liebe. Die dargestellte Szene ist somit die erste in dieser Serie von Graphiken, in der keine Liebesbeziehung wiedergegeben wird.

In der linken unteren Bildecke am Boden liegt Daphnes Vater Peneus, der Flussgott. Zwischen seinen Beinen steht Apoll mit einem Fuß und greift nach Daphne, die sich gerade in einen Lorbeerbaum verwandelt. Apoll kommt gelaufen, mit seinem phallusartigen Köcher auf den Rücken geschnallt. Im Kontrast zu dem riesigen Köcher ist das männliche Glied Apollos sehr klein geraten. Es entsteht damit wieder der Eindruck, man möge die Liebe Apolls zu Daphne in einem humoristischen Sinn verstehen.

### 2.2.13 Herkules und Deianira

Abb. 13, (B. 19)

Kupferstich, Amsterdam (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

#### *Hercules a Deianira*

Dapoi che'morto il fier centauro giace',	a cui lontano il cuor damor si sface'
et del suo folle ardir paga la pena	el sangue tremar sento in ogni vena
o sol de'gli occhi mei desio, et pace'	chel vincer senza loro homini et dei
la vaga fronte, & i begli occhi serena	debole i stimo et senza honor trophæi

Nachdem der stolze Kentaur tot war, lag er danieder und sein leidenschaftliches Brennen zahlt die Strafe. Oh Augen der Sonne, mein Wunsch ist, sowohl Friede dem süßen Gesicht und der schönen Augen der Reinheit. Ich habe das Herz voll von Liebe und fühle das Blut in jeder Vene zittern und die Menschen und Götter, die ich ohne sie besiege, sind in meinen Augen schwache Trophäen ohne die Ehre.

In dieser Abbildung ist das friedliche Miteinander der Eheleute Herkules und Deianira dargestellt. Diese kompositionell besonders ausgewogene Darstellung zeigt Deianira nackt auf dem Schoß ihres Gatten sitzend, dem Helden Herkules. Sie ist dem Betrachter frontal zugewandt und streckt die Arme aus, wobei der linke Arm in die Blüten eines Baumes greift und der rechte Herkules umarmt, der auf der linken Bildhälfte im Profil dargestellt ist.

Das Einzige, was ihn kleidet, ist sein Attribut, das Löwenfell auf dem Haupt. Neben ihm befindet sich ein weiteres Attribut, seine Keule. Am rechten Bildrand liegt über einem Stein der leblose Körper einer Rückenfigur, die halb Mensch, halb Satyr darstellt. Es ist der besiegte Kentaur Nessus, der versuchte, Deianira zu entführen, dabei aber von Herkules getötet wurde. Auf diesem Blatt sind zwei männliche Figuren, die um dieselbe Frau geworben haben, zusammen mit einer weiblichen Figur abgebildet. Herkules bleibt der Sieger, auf dessen Schoß die Frau sitzt.

Die Verse sprechen von einer reinen Liebe, durch die die Liebenden Kraft aus der

Beziehung zu ziehen scheinen: “Ich habe das Herz voll von Liebe und fühle das Blut in jeder Vene zittern“.

In dieser Darstellung geht es nicht um eine freie Liebesbeziehung, sondern um ein Ehepaar. Die Darstellung ist im Vergleich zu den meisten vorherigen Graphiken nicht lasziv. Ebenso fehlt die inzwischen bekannte Ironie im Bild; nur die Keule des Herkules ist als Phallus-Symbol zu deuten. Die Serie kommt langsam zu ihrem Ende, und bereits hier scheinen die amourösen Geschichten ruhig auszuklingen.

Die Körperhaltung des Herkules steht in der Tradition des *Torso von Belvedere*, einer römischen Marmorskulptur des 1. Jahrhunderts nach Christus. Es war allgemein üblich, durch solch ein Kunst-Zitat die eigene Kenntnis antiker Kunst zu beweisen. Auch hier wurde keine andere direkte Vorlage für das Blatt gefunden.<sup>92</sup>

#### 2.2.14 Amor und Psyche

Abb. 14, (B. 20)

Kupferstich, Amsterdam (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

##### *Parla Cupido:*

Sa me'son fatti i strah miei rubelli, Qual herba trouaró, che mi divelli

E di mia propia má mestesso i piago                      Dal cuor si cara, e si celeste imago;

Se tanto il viso ponno e gli occhi belli                      Dunqe noti porgete'a questa: io pgo

Di Psyche': che piu d'altro ne m'appago                      Amanti, ch'lo son uinto; e cio no nego

Wenn meine Pfeile mir zu Rebellen werden, und ich durch meine eigene Hand verletzte, wenn das Gesicht und die schönen Augen gelegt.

Psyche: Was sonst könnte mir gefallen. Welche Kräuter werde ich finden, die mir dieses liebenswerte und himmlische Bild entwurzelt. Daher gibt ihr diese Nachricht: ich bitte euch Liebhaber, weil ich

---

<sup>92</sup> Andrea Zoan (15./16. Jh.) hatte bereits vor Caraglio dasselbe Thema Herkules und Deianira in Kupfer gestochen. Das Paar steht dort in voller Größe nackt nebeneinander; Deianira auf der linken Bildhälfte als Rückenakt mit dem Kopf nach rechts gedreht, Herkules frontal zum Betrachter seine Keule haltend und zu Deianira gewandt. Die Darstellung weist keine Ähnlichkeit mit Caraglios Kupferstich auf. Siehe: Zucker 1995, B. 9, S. 260.

besiegt bin und nicht bereue, was ich getan.

Das Märchen von Amor und Psyche stammt aus der Geschichte vom *Goldenen Esel* des Apuleius (ca. 125–180 n. Chr.). Nach vielen Wirren finden Amor und Psyche doch zueinander. Ihre Liebesgeschichte ist als Allegorie zu verstehen, in der Psyche, die die menschliche Seele auf der Suche nach der göttlichen Liebe personifiziert, welche in der Gestalt Amors wiedergegeben wird.

Mit weit geöffneten Flügeln beobachtet der jugendliche Amor die schlafende Psyche. Sie liegt mit dem Rücken zum Betrachter auf dem Bett ausgestreckt und hält die Arme über dem Kopf verschränkt. Apuleius beschreibt im Märchen *Amor und Psyche* die Szene, in der Psyche den schlafenden Amor mit einer Kerze beobachtet, um seine bisher unbekannte Gestalt zu sehen.

Das unbedeckte Liebespaar Amor und Psyche befindet sich auf einem Bett, sie scheint zu schlafen, er beugt sich von rechts kommend, mit weit geöffneten Flügeln, über sie und zieht mit der rechten Hand vorsichtig eine Decke zur Seite. Psyche liegt mit dem Rücken und Gesäß zum Betrachter gewandt auf dem Bett. Das Gesäß dient als sexuelle Metapher. Ihr Oberkörper ist langgestreckt, die Arme über dem Kopf verschränkt, die Beine verlaufen angewinkelt zum Boden. Die Körperhaltung vermittelt einen entspannten Eindruck und dennoch sieht sie nicht bequem und nachahmenswert aus: Diese Körperstudie, bei der sich der Leib um die eigene Achse dreht, ist eine für den Manierismus typische Ausdrucksform, die der Szene Natürlichkeit und Lebendigkeit verleihen soll.

Dieser Graphik diente ein römischer Gipsabdruck der *Ariadne* aus dem 3. Jahrhundert nach Christus als Vorlage (hier durch einen Kupferstich Raimondis wiedergegeben, Abb. 79).<sup>93</sup> Die bekannteste Darstellung des Themas Amor und Psyche aus der Renaissance sind die Fresken Raffaels und Giulio Romanos aus dem Jahr 1518 in der Villa Farnesina des Bankiers Chigi in Rom. Perino del Vaga, der Erfinder der Vorlage für diesen Stich, griff das Thema erneut auf, als er zwischen 1545 und 1547 Fresken

---

<sup>93</sup> Heute: Rom, Museo dei Gessi; auch das Relief *Das Bett des Polyklet* weist dieselbe Körperhaltung auf: siehe Bober, Phyllis und Rubenstein, Ruth: *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford 1986, S. 127, Abb. 94.

mit der Geschichte Amors und Psyches in der Engelsburg zu Rom malte.<sup>94</sup>

### 2.2.15 Venus und Amor

Abb. 15, (B. 21)

Kupferstich, Amsterdam (Inventor: Perino del Vaga)

Bild: 175 x 133 mm; Text: 42 x 133 mm

u. l. auf Bett: CARALIUS FE

#### *Di Venere E amore*

Miseri amanei hor che la madre el figlio      Si che´men nocer debba il loro artiglio  
prendon vinti dal sonno alto riposo              che´senza tema ricordar non oso  
trouati a vostri mali alcun consiglio che benche´in Pace larco io veggia elstrale  
ad amendui fecio si puote, ascoso                  temo non dorman per piu nostro male

Elende Liebende, jetzt da die Mutter und der Sohn benommen vom Schlaf sind, findet für Eure Wehleiden einen Rat, aber behaltet ihn versteckt vor diesen beiden, denn so verursachen ihre Waffen weniger Schaden, welchen ich nicht ohne Furcht erinnere und obwohl ich Bogen und Pfeil in ruhendem Zustand sehe, fürchte ich ihren Schlaf zu unserem Schaden.

Venus ist die Göttin des Ackerlandes und der Gärten, vor allem aber Liebesgöttin. Sie war mit Vulkan verheiratet, hinterging ihn aber in mehreren Liebschaften, wie zum Beispiel mit dem Kriegsgott Mars. Aus diesem Verhältnis ging der Liebesgott Amor hervor.

Venus befindet sich in dieser Graphik halbliegend auf einem Bett. Sie ist unbekleidet und hält ihre Arme über dem Kopf verschränkt: Ihr Kopf ist dabei in ruhender Haltung nach unten gebeugt. Rechts neben ihr hockt Amor auf einem Schemel. Den Kopf stützt er auf die Arme und auf ein Kissen des Bettes.<sup>95</sup> Er symbolisiert das Begehren und die geschlechtliche Liebe. In dieser Szene sind Venus und Amor beide schlafend

---

<sup>94</sup> Gaudio, Filippa, Gaudio, Eraldo: Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo, 2 Bde., 1981/82, S. 87–103, fig. 54–66.

<sup>95</sup> Zu dieser Graphik existiert heute noch eine Vorzeichnung, siehe Davidson, Bernice: Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi XXIII) Ausst. Florenz 1966, no. 16, Uffizien Nr. 1352.

wiedergegeben. Zwar enthält auch dieses Blatt durchaus phallische Symboliken, wie den Köcher oder auch geschnitzte Brüste am Bettpfosten sowie ein links im Bild stehendes Gefäß. Doch kehrt ein Moment der Ruhe in die gesamte Serie ein, die somit inhaltlich und auch kompositionell zu einem Abschluss kommt. In den Versen werden Venus und Amor als die Verursacher der Liebe betitelt, deren momentane Ruhe nicht lange anhalten und schon bald neue Leiden unter den Menschen erzeugen wird.

### **2.3 Zur Rezeption der *Amori degli dei***

Aus Mangel an Quellen lässt sich weder über den Entstehungszusammenhang noch über die Rezeption der Serie eine sichere Aussage treffen. Daher ist der Ausgangspunkt dieser Erörterung das Material selber, das heißt die uns erhaltenen Kupferstiche. Es liegt nahe, die Präsentationsart der Serie der *Gli amori degli dei* in der Form eines Heftes zu sehen, zumal alle Blätter über ihre inhaltliche Zusammengehörigkeit hinaus das gleiche Format (175 x 133 mm) aufweisen. Das Miteinander von Bild und Text verstärkt diesen Charakter. Wir vermuten also, dass die Serie in gebundener Form ihre Verbreitung fand.

Dunand und Lemarchand geben in ihrer Publikation eine Übersicht von neun verschiedenen Serien, die als Kopien der Caraglio–Serie in Umlauf kamen.<sup>96</sup> Die hohe Anzahl von überlieferten Kopien der Serie gilt jedoch als eindeutiges Indiz für ihre Beliebtheit, sowohl bei Zeitgenossen als auch bei späteren Generationen.<sup>97</sup> Generell beträgt die Auflagenhöhe einer Kupferplatte ungefähr fünfhundert Blatt. Rechnet man diese fünfhundert Graphiken hoch auf die Original–Auflage und die noch existierenden Nachstiche, so lässt sich daraus ein reger Kunstmarkt auf dem Gebiet

---

<sup>96</sup> Dunand, Louis und Lemarchand, Phillipe 1989.

<sup>97</sup> In der Hamburger Kunsthalle befinden sich Kopien von Antonio Salamanca (um 1500–1562): Jupiter und Io, 17,4 x 13,4 cm, Inv.Nr. 1/548 b; Vertumnus und Pomona, Inv.Nr. 1/ 538 a; Kopien nach René Boyvin (um 1525–1600): Merkur und Herse, Inv.Nr.1/534, 17,4 x 13,4 cm; Neptun und Doris, Inv. 1/533, 17,6 x 13,6 cm; Bacchus und Erigone, Inv.Nr. 1/536a, 17,6 x 13,7 cm; Mars und Venus, Inv.Nr. 1/537, 17,6 x 13,7 cm; Herkules und Deianira, Inv.Nr. 1/541, 17,5 x 13,4 cm. Es handelt sich bei allen Kopien um Kupferstiche.

graphischer Erotika belegen.<sup>98</sup> Die Einordnung der Serie in die Geschichte der italienischen Graphik des beginnenden 16. Jahrhunderts gibt Aufschluss über die Entstehung und Entwicklung dieses wachsenden Kunstmarktes.

Die Götterliebschaften von Caraglio erzählen mythologische Geschichten, die den Betrachter in erster Linie durch erotische Paardarstellungen unterhalten. Der unterhaltende Charakter der Serie verstärkt sich umso mehr, wenn man sich der rhetorischen Bildsprache und der versteckten Kunst-Zitate bewusst wird; beides ist gekoppelt an den für die Serie charakteristischen Humor. Zeichen für die Beliebtheit der Serie sind sowohl die Überlieferung von Vasari als auch die Vielzahl noch heute existenter graphischer Blätter. Wie kam es, dass das Thema der Götterliebe und die Darstellung von Erotik sich so entwickeln konnte? Wie setzte sich das Publikum zusammen, das durch seine Nachfrage diesen wachsenden Kunstmarkt immer mehr belebte? Diesen Fragestellungen ist schrittweise nachzugehen.

---

<sup>98</sup> Literatur zum Graphik-Markt: Landau, David, Parshall, Peter: *The Renaissance Print*, S. 91 ff, New Haven, London 1994.

### **3 VORAUSSETZUNGEN ZUR ENTSTEHUNG „HUMORISTISCHER EROTIK“ IM MEDIUM DRUCKGRAPHIK**

#### **3.1 Kulturelle Entwicklungen**

Verschiedene kulturelle Entwicklungen trugen in Europa dazu bei, dass sich im 16. Jahrhundert ein Wandel in der Bewertung des Individuums bemerkbar machte und in der bildenden Kunst seinen Ausdruck fand. Es waren vor allem naturwissenschaftliche Entdeckungen, wie das heliozentrische Weltsystem<sup>99</sup>, die eine nachhaltige Wirkung auf das sich neu definierende Weltbild ausübten. Der Mensch löste sich infolgedessen sukzessive von seiner traditionellen Sicht der Welt, die sich im Abendland bislang primär an der christlichen Dogmatik orientierte. Wissenschaftliches Denken, Naturstudium und die eigene Beobachtung erhielten nun eine zentrale Bedeutung.

Anfang des 15. Jahrhunderts erhielten die Bedeutung der Lehre der Proportionen, der Perspektive<sup>100</sup> und der Anatomie in der bildenden Kunst eine zentrale Bedeutung in der Darstellung des Menschen. Der nackte Mensch wurde so, erstmalig seit der Antike, zum zentralen Gegenstand der Darstellung. Das Ziel zeichnerischen Studiums des menschlichen Aktes am lebenden Model war es, die menschliche Natur nachzubilden und sie als allgemeingültige Schönheit zu erhöhen.

Etwa gleichzeitig initiierte die wiederentdeckte antike Kultur ebenfalls eine Aufwertung des Individuums. Ebenso wie in der antiken Skulptur erhielt die Darstellung des menschlichen Aktes auch in der Renaissance eine Aufwertung. Schließlich hatte das Studium der Naturphilosophie Platons im Neuplatonismus Marsilio Ficinos (1433–1499) zur Folge, dass die Schönheit der Natur als nachahmenswert galt und die Schönheit des menschlichen Körpers, insbesondere des weiblichen Aktes, zur Maxime in der Kunst wurde.<sup>101</sup>

#### **3.2 Der Wandel in der Darstellung des menschlichen Aktes am Beispiel von**

---

<sup>99</sup> 1543 bestätigte sich Kopernikus' Annahme vom heliozentrischen System, die er bereits 1514 in der Schrift 'Commentariolus' verfasste.

<sup>100</sup> Die Formelkunde der Linearperspektive wurde von Leon Battista Alberti (1404–1472) entdeckt und im Werk *De pittura* (1436) publiziert.

<sup>101</sup> Bammes, G., *Das zeichnerische Aktstudium. Seine Entwicklung in Werkstatt, Schule, Praxis und Theorie*, Leipzig o.J., S. 16 f.

## **Pollaiuolo und Mantegna**

In Italien liegen die Wurzeln druckgraphischer Herstellung im Werk der Kupferstecher Andrea Mantegna (1431–1506) und Antonio Pollaiuolo (1432/33–1498). Die Bedeutung ihres Schaffens liegt in der Wiedergabe des menschlichen Aktes, die sie von der Zeichnung in die Graphik übertrugen. So stellt Pollaiuolo in seinem Kupferstich *Kampf nackter Männer* (o.D., Abb. 36) eine Vorführung verschiedenster Körperhaltungen dar, die für die nachfolgende künstlerische Auseinandersetzung mit dem Aktstudium wegweisend wurde. Die Vielseitigkeit der Ansicht des menschlichen Körpers drückt ein starkes Interesse an der Anatomie des Menschen aus.

Wie einfach das Aktstudium durch ein mythologisches Sujet in ein sinnliches Thema umzuformen war, ist am Beispiel des Kupferstiches *Bacchanal* (o.D., Abb. 37) von Mantegna erkennbar. Mantegna ist insbesondere um eine Bildsprache bemüht, die den menschlichen Körper möglichst naturgetreu wiedergibt. Dies erzielt er durch eine deutliche Herausarbeitung der plastischen Erscheinung des Körpers. Die männlichen Akte befinden sich nicht in kämpfenden, heroisierenden Körperhaltungen. Sie widmen sich vielmehr dem Genuss des Weines, der Sinnlichkeit im Allgemeinen symbolisiert. Das aus der Antike übernommene Thema des Bacchanals bildet hier die Legitimation für die Darstellung von Trunkenheit.

Mantegna profanisiert einen antiken Erzählstoff zur Thematisierung menschlicher Eigenschaften. Auf gleiche Weise nutzten auch Rosso Fiorentino und Perino del Vaga in der Folge *Gli amori degli dei* und Giulio Bonasone in der Folge *Amorosi diletti degli dei* die Mythologie zur Darstellung von Erotik.

Wir beobachten eine Entwicklung in der druckgraphischen Herstellung von einer anfänglichen Wiedergabe des menschlichen Aktes im Sinne der Nachbildung der Schönheit menschlicher Natur anhand Bildthemen antiker Herkunft hin zu einer Darstellung menschlicher Eigenschaften wie Liebe, Eifersucht und Ehebruch. Hier vollzieht sich ein bedeutender Wandel im Selbstverständnis künstlerischer Freiheit.

Betrachten wir beispielsweise das Blatt *Saturn und Philyra* (Abb. 1), bei dem die Reize weiblicher Anatomie dem Betrachter zur Schau gestellt werden. Darüber hinaus

aber ist die Kunst der Verführung, mit der Saturn den Ehebruch begeht, Zentrum des Interesses. Eine vergleichbare Beobachtung kann bei der Darstellung *Jupiter und Io* (Abb. 3) gemacht werden. Die unheroische Körperhaltung Jupiters widerspricht jeder neoplatonischen Deutung. Stattdessen wird Jupiter durch seine schlaffe Körperhaltung, die dem Typus des Heroen widerspricht, als entblößter Mann präsentiert.

### **3.2.1 Die Darstellung des Geschlechtsaktes. Die Zensur der Kupferstichserie *I Modi*, von G. Romano, M. A. Raimondi und P. Aretino, Rom 1524**

Raffael (1483–1520) gründete in Rom ein eigene Druckwerkstatt und sorgte so für die Verbreitung seiner Bildideen. Hierfür erlernte er selbst nicht die Drucktechnik, wie es zum Beispiel Albrecht Dürer getan hatte. Raffael engagierte 1510 den aus Bologna stammenden Kupferstecher Marc Antonio Raimondi (um 1475–1534), der die berühmten Bilderfindungen Raffaels in Kupfer reproduzierte.<sup>102</sup> Im Umkreis von Raimondi bildete sich eine Stecherschule, zu der unter anderem auch die Kupferstecher Jacopo Caraglio und Giulio Bonasone gehörten.<sup>103</sup> Die Reproduktionsgraphik, welche in dieser Werkstatt entstand, hatte für Raffael zwei wesentliche Vorteile: Sie verhalf ihm zur raschen Verbreitung seiner künstlerischen Ideen, dies wiederum trug ihm damit finanziellen Gewinn ein.

Als Raffael starb, gelangte sein bisheriger enger Mitarbeiter Il Baviera in den Besitz

---

<sup>102</sup> "Perché avendo veduto Raffaello lo andare nelle stampe d'Alberto Durero, volenteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marc Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente, il quale riuscì tanto eccellente che fece stampare le prime cose sue: la carta de gli Innocenti, un cenacolo, il Nettuno e la Santa Cecilia quando bolle nell'olio." Vasari, (1906) 1981, Bd. VI, Vita di Raffaello da Urbino, S. 658. Siehe auch: Kelber, Wilhelm: Raphael von Urbino. Leben und Werk, Stuttgart 1979, S. 171.

<sup>103</sup> Koschatzky, W.. München 1972, S. 113; Vasari (1556) 1906, Bd. V, Vita di M.A. Raimondi, S. 414: "Cresciuta dunque la fama di Marcantonio e venuta in pregio e riputazione la cosa delle stampe, molti si erano acconci con esso lui per imparare." „(Anm.3: I più noti allievi o imitatori del Raimondi sono: Agostino Veneziano, Marco Dente da Ravenna, il Maestro del Dado, Giulio Bonasone, Jacopo Caraglio, Niccolò Beatricetto, Enea Vico, i Ghisi di Mantova Giorgio e Teodoro, Giambattista mantovano di cognome Scultori e i due figli Adamo e Diana e alcuni tedeschi tra i quali il Sandrart nomina Bartolomeo Beham e Giorgio Pencz che vennero in Italia per perfezionarsi sotto di lui. Di quasi tutti il Vasari fa onorevol menzione nel seguito di questa vita).“

der Druckplatten aus der Raffaelschule, deren Herausgabe er weiter betrieb.<sup>104</sup> Dabei entwickelte Il Baviera kaufmännisches Geschick und wurde zu einem der ersten Verleger Italiens.<sup>105</sup> Der finanzielle Aspekt geriet hierbei gegenüber dem künstlerischen Anspruch immer mehr in den Vordergrund. In diesem Zusammenhang entstand als Vorläufer der hier behandelten Serie *Gli amori degli dei* die Aufsehen erregende Serie *I Modi*<sup>106</sup> (Abb. 50 und 51) als einer der ersten eigenen Aufträge Il Bavieras.<sup>107</sup> Es handelt sich hierbei um sechzehn Darstellungen des Geschlechtsaktes. Auf jedem Blatt ist jeweils ein nacktes Paar dargestellt, dass eine andere Stellung des Beischlafes vollzieht.

Die Vorzeichnungen für diese Serie<sup>108</sup> lieferte Giulio Romano<sup>109</sup>, ein Schüler Raffaels.

---

<sup>104</sup> Vasari, (1556) 1906. Bd. V, Vita di M. A. Raimondi, S. 411–412 "Aveva Raffaello tenuto molt'anni a macinar colori un garzone chiamato il Baviera, e perchè sapea pur qualche cosa, ordinò che Marcantonio intagliasse e il Baviera attendesse a stampare, per così finire tutte le storie sue, vendendole ed in grosso ed a minuto a chiunque ne volesse: e così messo mano all'opera, stamparono una infinità di cose, che gli furono di grandissimo guadagno."

Massari, Stefania und Negri Arnoldi, Francesco: Il Baviera e l'attività editoriale nel Cinquecento, in: Arte e scienza dell'incisione da Maso Finiguerra a Picasso, La nuova Italia scientifica, Rom 1987, S. 112. „Con la morte di Raffaello (1520) non finisce la produzione incisoria dei suoi temi, anzi sembra moltiplicarsi per mezzo del Baviera. Nella stessa epoca il Raimondi non trascura la visione di altri artisti come Baccio Bandinelli di cui (...) interpreta sempre per lo stampatore, i famosi Modi, temi erotici licenziosi di Giulio Romano, per quali verrà arrestato su ordine di Clemente VII. Sul suo esempio subito dopo Giovanni Jacopo Caraglio realizzerà gli analoghi Amori degli Dei, su disegni di Perin del Vaga e Rosso Fiorentino.“

<sup>105</sup> Fuhring, Detlef: A bibliography of stocklists of European printpublishers 16th–19th century, o.O. 1998.

<sup>106</sup> Literatur hierzu: Delaborde, Henry: M.A. Raimondi, Paris 1887; Talvacchia, Bette: Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture, Princeton 1999.

Heutiges Interesse für die Blätter der Serie *I Modi* belegt eine kleine Ausstellung im Oktober 1999, die in New York parallel zur Ausstellung "Sensation" gezeigt wurde: Brooklyn Museum of Art "Giulio Romano. Master Designer (1499–1546)", in der Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery gezeigt. Vordergründig steht das Interesse an der Kunst erotischen Inhaltes. (Siehe Artikel Feuilleton FAZ 16.10.1999).

<sup>107</sup> Vasari, (1556) 1906, Bd. VI, S. 206ff. Vita di M. A. Raimondi, S. 418 "Fece dopo queste cose Giulio Romano in venti fogli intagliare da Marcantonio in quanti diversi modi, attitudini e posture giacciono i disonesti uomini con le donne; e, che fu peggio, a ciascun modo fece messer Pietro Aretino un disonestissimo sonetto: in tanto che io non so qual fusse più o brutto lo spettacolo dei disegni di Giulio all'occhio, o le parole dell'Aretino agli orecchi: la quale opera fu da papa Clemente molto biasimato Giulio fosse partito per Mantova, ne sarebbe stato dallo sdegno del papa aspramente castigato: e poichè ne furono trovati di questi disegni in luoghi dove meno si sarebbe pensato, furono non soltanto proibiti, ma preso Marcantonio e messo in prigione; e n'arebbe avuto il malanno, se il cardinale de' Medici e Baccio Bandinelli, che Roma serviva il papa, non l'avessero scampato."

<sup>108</sup> Lawner 1987, S. 40. Es wird hier angenommen, dass die Zeichnungen für diese Serie ursprünglich als Vorlage für Fresken in der *Sala di Costantino* im Vatikan dienten und anschließend erst in Kupfer nachgebildet worden sind.

<sup>109</sup> Giulio Romano war Schüler und Mitarbeiter Raffaels, dessen unvollendete Werke er nach dessen Tod teilweise vervollständigte (z.B. in der Villa Farnesina, Rom).

Marc Antonio Raimondi<sup>110</sup> (ca. 1480–1554) stach sie in Kupfer. Zu den Darstellungen verfasste Pietro Aretino (1492–1556) Verse mit rein pornographischem Charakter.<sup>111</sup>

Aretino verbindet hier auf geschickte Weise die Wiederbelebung der Gattung der antiken Hetärengespäche nach dem Vorbild von Lukian (115–180 n. Chr.) mit dem Aufdecken eines gesellschaftlichen Phänomens, der Prostitution in Rom. Sowohl in seinen *Sonetti lussoriosi*, die die Kupferstichserie *I Modi* begleiten, als auch in den *Ragionamenti* (1533–1536) handelt es sich um Kurtisanengespräche. Die Grenzen zwischen Erotischer Kunst und Pornographie sind fließend. Bei der Pornographie erscheint die Erregung des sexuellen Triebes beabsichtigt und vom männlichen Betrachter auch erwünscht zu sein. Das Beispiel der Serie *I Modi* erweist sich durch seine sexuelle Reizwirkung, die als sittenlos bei der kirchlichen Obrigkeit empfunden wurde, als Pornographie.

Vasari zufolge wurde die Serie *I Modi* durch Papst Clemens VII. (1523–1534) zensiert.<sup>112</sup> Die Kupferplatten und Abdrucke fielen größtenteils der Zerstörung anheim.

---

<sup>110</sup> Marc Antonio Raimondi stammte aus Bologna, wo er zusammen mit Francesco Francia studierte. Er spezialisierte sich im Kupferstich und erhielt Anregungen durch die Graphiken Dürers, der sich in Venedig aufhielt. Circa 1510 zog er nach Rom und kam als Kupferstecher in die Schule Raffaels, dessen Bilder er in Kupfer umsetzte.

<sup>111</sup> Siehe Lawner 1987, darin: The Courtesan in Rome and Venice (S. 1 ff.) Pietro Aretino verfasste in seinen *Ragionamenti* ein Porträt einer römischen Kurtisane der Renaissance.

Hettche, Thomas: Pietro Aretino. I Modi. Stellungen. Die Sonette des Göttlichen Pietro Aretino zu den Kupfern Marcantonio Raimondis. Nachgedichtet und mit einem Essay versehen von Thomas Hettche, Frankfurt a.M. 1997.

Die aus dem griechischen stammenden Begriffe *porne* (Hure) und *graphei* (schreiben) verweisen auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Pornographie als „Beschreibung von Leben und Sitten der Prostituierten und ihrer Kunden“ (Brockhaus, Enzyklopädie, Bd. 7, Leipzig, Mannheim (1797) 1996.

<sup>112</sup> Der Begriff Zensur definiert eine Kontrolle über Publikationen schriftlicher oder bildnerischer Art hinsichtlich ihrer ethischen, ästhetischen und auch politischen Beschaffenheit. Seit 1479 wurden päpstliche Zensurverordnungen einberufen. Siehe hierzu: Oelke, Harry: Die Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts im Spiegel illustrierter Flugblätter, Kiel 1992, S. 1220–1221, Kap. 5.

Weitere Literatur: Eisenhardt, Ulrich: Die kaiserliche Aufsicht über Buchdruck, Buchhandel und Presse im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation (1496–1806). Ein Beitrag zur Geschichte der Bücher- und Pressezensur, Karlsruhe 1970; Schütz, H. J.: Verbotene Bücher. Eine Geschichte der Zensur von Homer bis Henry Miller, o.O. 1990, S. 17; Wüst, Wolfgang: Censur als Stütze von Staat und Kirche in der Frühmoderne, Augsburg, Bayern, Kurmainz und Württemberg, o.O. 1998, S. 43–44. Chronologie der Censurkollegien in Süddeutschland; siehe ebenfalls: Noyer-Weidner, Alfred (Hrsg.): Literatur zwischen immanenter Bedingtheit und äußerem Zwang. Studien zum Cinquecento, Tübingen 1987, S. 9–17.

Raimondi wurde inhaftiert<sup>113</sup>, während Giulio Romano, der bereits zuvor ein Arbeitsangebot des Markgrafen Federico Gonzaga erhalten hatte, 1524 nach Mantua an den Hof der Gonzaga übersiedelte und somit einer Bestrafung entkam.<sup>114</sup> Bis zu dem Zeitpunkt der Veröffentlichung der Serie *I Modi* galten Giulio Romano und auch Raimondi als angesehene Künstler. Nun aber war ihre Reputation in Rom gesunken, die ihnen auferlegte Zensur schränkte ihre künstlerische Freiheit zusätzlich ein.

Bei der Serie *I modi* handelte es sich durch die drastische Darstellung menschlicher Sexualität um einen Verstoß gegen das Sittlichkeitsdenken. Vasari bezeichnete die pornographischen Bilder und Verse der *I Modi* als *disonesti*, was unehrlich und nicht sittsam bedeutet; sie waren in ihrer Deutlichkeit eine Provokation gegen die von der Kirche gelenkten Moralvorstellungen um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Da sie einer bestehenden Nachfrage nachkamen, sind die Darstellung der Serie *I Modi* als kommerziell betriebene öffentliche Kunst begreifbar. Sie bedienten ein Publikum, welches Interesse an erotischen Darstellungen hatte und diese nicht in Mythologie oder Literatur eingekleidet wissen wollte.

### **3.2.2 Exemplarische erotische Darstellungen in der frühen italienischen**

#### **Graphik**

In diesem Kapitel wird der Frage nachgegangen, ob es bereits vor den Kupferstichserien *I Modi* von Raimondi und *Gli amori degli dei* von Caraglio erotische Darstellungen im Medium Graphik gegeben hat.

Von anderen Kupferstechern dieser Epoche wurden bereits vor der Serie *Gli Amori degli dei* vergleichbare Motive dargestellt. Meister IB mit dem Vogel, Nicoletto da Modena, Benedetto Montagna, Andrea Zoan seien hier genannt. Alle vier Künstler waren Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts vorwiegend in Oberitalien sowie

---

<sup>113</sup> Fritz, Michael P.: Giulio Romano. Die Steinigung des heiligen Stephanus, Frankfurt 1996, S. 81. Hiernach wurde Raimondi auf Veranlassung des "päpstlichen Datars" Giovan Matteo Giberti verhaftet. S. 21. Giberti war Sekretär des Kardinals Giulio de' Medici, sowie Vertrauter von Papst Leo X. (gest. 1521).

<sup>114</sup> Fritz 1996. "Nach dem Tod Papst Leo X. 1521 fiel der wichtigste Auftraggeber Giulio Romanos und auch anderer Künstler weg. Über seinen römischen Gesandten äußert der Markgraf Federico Gonzaga das Interesse, Giulio Romano an seinen Hof zu ziehen."

in Rom tätig und stellten erstaunlich freizügige Liebesdarstellungen in Kupfer dar.<sup>115</sup>

### 3.2.2.1 Leda und der Schwan

Meister IB mit dem Vogel (tätig Anfang 16. Jh.) stach eine stark erotische Darstellung des antiken Mythos *Leda und der Schwan* (o.D., Abb. 42) in Kupfer.<sup>116</sup> Inmitten einer Landschaft, mit Blick auf das Wasser, sitzt die unbekleidete Leda neben einem Baum. Sie ist mit einem Schwanenkörper verschlungen, den sie zärtlich küsst. Beide sitzen in einer eindeutig kopulierenden Haltung. Leda hebt ihr rechtes Bein und drückt den Schwanenkörper dicht an ihr eigenes Geschlecht. Die Frau nimmt in dieser Graphik die aktive Rolle im Liebesspiel ein. Die Landschaft, in der sie sich befinden, lehnt sich stark an Darstellungen Dürers an, dessen Graphiken der Meister IB studiert haben muss.

Die Identität des Meister IB mit dem Vogel ist nicht vollständig geklärt. Es wird angenommen, dass er aus Bologna stammt, wo er bis zu seiner Übersiedlung nach Rom um 1510 tätig war. Er wird dem Kreis um Francesco Francia (um 1448–1517) zugeordnet. Hier soll es eine Verbindung zu dem jungen Raimondi gegeben haben, dessen Lehrer Francia in Bologna gewesen ist.<sup>117</sup>

Das Thema *Leda und der Schwan* wurde auch später, etwa zeitgleich mit der Caraglio-Serie, auf ähnliche Weise von Raimondi interpretiert (Abb. 43). Dies wiederum lässt auf eine Beeinflussung Raimondis durch den Meister IB mit dem Vogel schließen.

Dass das Motiv in der Tradition antiker Kunst steht, dokumentiert das Beispiel der Marmorskulptur *Leda und der Schwan* (Abb. 83) aus dem 3. Jahrhundert vor Christus. Es ist nicht nur die Rezeption der Antike, die sich in diesem Kupferstich ikonographisch widerspiegelt, sondern darüber hinaus auch ein Bekenntnis zu einem freien Umgang mit der Sexualität, das sich hier offenbart. Parallel hierzu entstanden

---

<sup>115</sup> Zucker 1995, Formerly Volume 13 (Part 2), Master IB with the bird (Giovanni Battista Palumba) aus Bologna, S. 135ff; Nicoletto da Modena aus Modena, S. 157ff; Benedetto Montagna aus Vicenza, S. 385ff; Andrea Zoan aus Mantua, S. 255ff.

<sup>116</sup> Zucker 1984, S. 140/141, (B. 004). 150 x 99 mm, signiert Mitte unten: IB (mit einem Vogel).

<sup>117</sup> Zucker 1984, S. 135ff.

Gedichte gleicher Thematik.<sup>118</sup> Wir können somit davon ausgehen, dass der Kupferstich *Leda und der Schwan* entsprechend dem geistigen Klima der Bologneser Humanisten um 1510 durchaus verbreitet gewesen ist.

### 3.2.2.2 Nympe und zwei Satyrn

Lüsternheit und Voyeurismus waren ebenfalls vor der Entstehung der Caraglio-Serie thematisiert worden. So zum Beispiel in der Darstellung *Schlafende Nympe und zwei Satyrn* (o.D., Abb. 53) von Benedetto Montagna.<sup>119</sup>

Auf einem antikisierenden Thron, der mit einem Tuch bedeckt ist, befindet sich die halb sitzende und halb liegende, unbekleidete Figur einer Nympe. Sie hat ihren Arm an eine Mauer gelehnt, der Kopf ruht an der Hand. Links und rechts neben ihr befinden sich zwei kleine Amoretten, der eine saugt an ihrer rechten Brust, der andere blickt hinauf zu einem herannahenden Satyr-Paar, das begierig auf die Nympe schaut.

### 3.2.2.3 Kopulierendes Paar

Wir finden Anfang des 16. Jahrhunderts jedoch nicht nur die sexuelle Phantasie anregenden Darstellungen. Auch der Geschlechtsakt selbst wurde gezeigt. Ein Kupferstich von Andrea Zoan zeigt ohne mythologische Rahmenhandlung ein *Junges kopulierendes Paar* (o.D., Abb. 41).<sup>120</sup> Auf einer Bank sitzt ein junges Paar in verschlungener Körperhaltung. Die Frau, deren Kleid bis zur Hüfte hochgezogen ist, sitzt auf dem Schoß des Mannes. Sie schaut verstohlen ihr Gegenüber an, der ihren Blick wiederum voller Begierde erwidert, während er ihr rechtes Bein festhält und mit ihr den Geschlechtsakt vollzieht. Auch dieses Motiv ähnelt einem antiken Vorbild mit der Darstellung eines *Liebespaares* (2. Jh. v.Chr., Abb. 40), wobei die verschlungenen

---

<sup>118</sup> Zucker 1984, S. 136; Campana, Augusto: „Intorno all'icisore Gian Battista Palumba, e il pittore Jacopo Rimpacta (Ripanda)“, Maso Finiguerra, I, 1936, S. 164–81. Das Gedicht befindet sich in der Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 3351, f. 56.

<sup>119</sup> Zucker 1984, S. 416, B. 029. 173 x 229mm, Mitte unten: BM, datiert Anfang 16. Jahrhundert.

<sup>120</sup> Zucker 1984, S. 278, B. 025. 150 x 100 mm, datiert Anfang 16. Jahrhundert.

Körper des antiken Marmorreliefs einen Kuss und keinen Geschlechtsakt darstellen.

Die Einzelblätter aus der Frührenaissance, die nachfolgenden Künstlern bekannt gewesen sein können, schmälert das Erstaunen über die Freizügigkeit der Serien *I Modi* von Raimondi und *Gli Amori degli dei* von Caraglio.

### **3.3 Das Mythenverständnis im 16. Jahrhundert**

#### **3.3.1 Mythographien der italienischen Renaissance**

Die Mehrzahl dieser erotisierenden Darstellungen standen unter dem Deckmantel der antiken Mythologie, die ausreichend Stoff für die Umsetzung von Liebespaardarstellungen bot. Im Mythos manifestieren sich symbolisch menschliche Urerfahrungen. So auch in Ovids Metamorphosen; sein literarischer Wert bildet die inhaltliche Grundlage der Caraglio-Serie, in denen es zwei zentrale Themen gab: auf der einen Seite die Liebesgeschichten der Götter und deren Verwandlungen, auf der anderen Seite die unzähligen Strafen für die amourösen Affären.

Wie konnte die antike Mythologie im katholischen Italien so an Bedeutung gewinnen, ja sogar zu einem zentralen Thema werden? Infolge der Wiederentdeckung der Antike, mit ihren Geisteswissenschaften und ihrer klassischen Literatur kam es zu einem Wandel in Italien.<sup>121</sup> Antike Handschriften wurden studiert, aus dem Griechischen übersetzt und später auch kommentiert.

Bereits seit dem 6. Jahrhundert vor Christus gab man den Mythen jeweils allegorische Bedeutungen. Bei dieser Mythenallegorese wurden die Göttergeschichten verschieden interpretiert: physikalisch (zum Beispiel Hera als Luft) und ethisch-moralisch (zum Beispiel Athena für Besonnenheit, Aphrodite für sinnliche Begierde).<sup>122</sup> Die Mythen wurden als Warnung vor Fehlverhalten gedeutet und als moralisches Mittel,

---

<sup>121</sup> Garin, Eugenio: Die Kultur der Renaissance, in: Propyläen Weltgeschichte, Weltkulturen Renaissance in Europa, Bd. 6, Frankfurt 1991, S. 438 ff.

<sup>122</sup> Mertens, Veronika: Die drei Grazien, Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994, S. 10. Der Grund für die Mythenallegorese war die Tatsache, dass man bereits in der griechischen Antike die Verwandlungsgeschichten als nicht sittsam empfunden hatte und sie deswegen nicht wörtlich nehmen wollte und so ethisch deutete.

tugendhaftes Leben auf erzählerische Weise zu propagieren.

Seit dem Christentum drängten biblische Themen die antiken Mythen als Darstellungsthema in den Hintergrund. Dass die Rezeption von Mythologie aber während des Christentums nie völlig erloschen war, erkennt man daran, dass Ovids *Metamorphosen* im Mittelalter zum Lehrstoff an den Schulen gehörten. Sie wurden damals ebenfalls allegorisch interpretiert. Hinter ihrer Ikonographie wurde eine tiefe Lebenswahrheit gesehen, die nicht im Gegensatz zur christlichen Lehre stand. Diese christlichen Mythenallegoresen sollten dazu dienen, den Glauben der Menschen zu festigen. So wurden biblischen Geschichten typologisch mit Mythen in Beziehung gesetzt. Die Grundlage ihres Mythenverständnisses wurde in folgenden Werken festgehalten: der *Ovide moralisé*, der *Fulgentius metaforalis* und der *Gesta Romanorum*.<sup>123</sup>

Seit dem Trecento übernahmen Dante und Boccaccio mythologische Themen in ihren Dichtungen auf. Im Quattrocento aber wurde die antiken Mythen von dem Sittenprediger Savonarola (1452–1498) verdammt und als gefährlich für die Sittenreinheit der Kinder verurteilt.<sup>124</sup> Seine Kritik richtete sich in erster Linie gegen die bildliche Darstellung der Mythen, da in ihnen vorwiegend nackte Frauen und amouröse Geschichten vorkamen. Dieser Meinung stand die große Aufmerksamkeit der Humanisten für Ovids Werk gegenüber, die Ende des 15. Jahrhunderts damit begannen, die *Metamorphosen* ins Italienische zu übersetzen und auch zu kommentieren.

Die Rezeption antiker Mythen beruhte in erster Linie auf dem Studium von *Ovids Metamorphosen*, dem Grundbuch mythologischen Wissens im 15. und 16. Jahrhundert.<sup>125</sup> Ebenso begehrt war das mythologische Handbuch Giovanni Boccaccios (1313–1375), die *Genealogia deorum gentilium*. Boccaccio setzte die

---

<sup>123</sup> *Ovide moralisé*, anonymen Franziskaner, Anfang 14. Jahrhundert; *Fulgentius metaforalis*, englischer Franziskaner John Ridewall; *Gesta Romanorum*. Alle drei Werke wurden vor allem in Frankreich und England gelesen.

<sup>124</sup> Savonarola wurde 1497 exkommuniziert, da er den Verfall der Sitten am päpstlichen Hof unter Papst Alexander VI. heftig kritisiert hatte. Er wurde 1498 in Florenz hingerichtet.

<sup>125</sup> Ovids *Metamorphosen* wurden 1377 von Giovanni de' Bonsignori ins Italienische übersetzt und erschien 1497 in einer illustrierten Ausgabe. Bereits 1500 gab es 34 Editionen.

Mythen stets in Verbindung zur christlichen Moral und entging somit dem „Tadel der Gottlosigkeit“.<sup>126</sup>

Guthmüller betont ebenfalls die Kritik an den Mythen aus der Sicht des Dominikanermönchs Girolamo Savonarola: „Die *fabulae* entbehren jeglichen Wahrheitsgehaltes, sind bloße Erfindung und erzählen überdies von nichts anderem als niederer Wollust und törichten und ruchlosen Liebesverbindungen zwischen Göttern und Menschen.“<sup>127</sup>

Mitte des 16. Jahrhunderts erschienen drei mythologische Handbücher mit Kommentaren zu den antiken Mythen: die allegorischen Deutungen von Lilio Gregorio Giraldi (1548), Natale Conti (1551) und von Vincenzo Cartari (1556).

In diesen Büchern war die Kultur des klassischen Griechenlands wiederzuentdecken und ihre Idee des fortschrittlichen und lebensbejahenden Denkens. Sie wurden adaptiert und bald schon zum Maßstab für ein eigenständiges Denken. Eine Entwicklung, die im Gegensatz zum dogmatischen christlichen Glauben des 16. Jahrhunderts stand.

Antike Mythen wurden in der Gesellschaft des 15. und 16. Jahrhunderts unterschiedlich gedeutet. Zu den historischen und physikalischen Deutungen, die bereits im Mittelalter gängig waren, kam in der Renaissance die christliche Allegorese hinzu. Immer ging es dabei um die Definitionen einer Art Enzyklopädie und die Formfindung eines Weltverständnisses als Orientierungsgrundlage des Individuums. Guthmüller betont, dass „die Verwandlungen Ovids jedoch meistens moralisch zu verstehen sind; sie bedeuteten nach Meinung der Zeit Bestrafung und Belohnung lasterhafter beziehungsweise tugendhafter Menschen“.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Sez nec 1990, S. 167. Die *Genealogie der Götter* von Boccaccio prägte bis ins 16. Jahrhundert hinein das Bild der Götter.

<sup>127</sup> Guthmüller 1997, S. 40–41. „... fabulasque tam de diis quam de hominibus narrant, quae libidinibus et stultissimis ac nephandissimis deorum hominumque commixtionibus plenae sunt...“.

Pastor, L. v.: *Geschichte der Päpste*, Freiburg 1899, Bd. III, S. 146. Savonarola bekämpfte unter anderem die Verweltlichung religiöser Kunst und deren Missbrauch mythologischer Motive. In seinem Buch *Über die Verderbtheit des Klerus* kritisiert er die Sittenlosigkeit des Klerus.

<sup>128</sup> Guthmüller, B., *Lateinische und volkssprachliche Kommentare zu Ovids Metamorphosen*, in: Buck, August, *Der Kommentar*, Boppard 1975, S. 122.

Ein wichtiges Motiv für die Verwendung mythologischer Themen in der Kunst der Renaissance ist die zunehmende Tendenz, politische Botschaften in Kunst einzukleiden. Mythologische Gestalten und Geschichten wurden genutzt, um aktuelle Geschehnisse zu kommentieren, dadurch Macht zu demonstrieren und an politischem Einfluss zu gewinnen. Mechanismen, wie sie zum Beispiel die Bankiers-Familie Medici nutzte. Dies wird unter anderem in Werken Alessandro Botticellis (1445–1510) deutlich.

Zu den Arbeiten Botticellis gehören sowohl religiöse als auch mythologisch-allegorische Bildthemen. Sein erster öffentlicher Auftrag war die Darstellung der *Allegorie der Tapferkeit*<sup>129</sup> (einer Hinzufügung zu der *Serie der Tugenden* von Pollaiuolo, welche im Gerichtssaal von Florenz hing und sich heute in den Uffizien in Florenz befindet). Die politische Funktion eines solchen Kunstwerks geht in ihrer Darstellung Hand in Hand mit ihrer religiösen Bedeutung. Zum einen geht es um die Manifestation der Unfehlbarkeit des weltlichen Rechts, zum anderen geht es um die Präsenz und auch die Unfehlbarkeit des kirchlichen Dogmas.

Wie sich das Studium Platons über die Nachahmung der Natur in der Kunst der Renaissance niederschlägt, zeigt sich am Beispiel von Botticellis Gemälde *Die Geburt der Venus* (ca. 1478, o. Abb.). Es soll von einem Gedicht Polizianos angeregt worden sein (1454–1494), in welchem Simonetta Vespucci, eine jung verstorbene Schönheit aus Florenz verherrlicht wird. Das Bild ist allegorisch zu verstehen als Adoration der Schönheit an sich und nicht als sinnlich-erotische Wiedergabe des menschlichen Körpers. Botticellis Schaffen liegt eine zunehmende Vergeistigung zugrunde, die sich gegen Ende seines Lebens, durch äußere Umstände bedingt, wandelt. Aufgrund der scharfen moralischen Kritik des Dominikanermönches Girolamo Savonarola an der Verweltlichung des herrschaftlichen Lebens und der Kunst, malte Botticelli nur noch religiöse Bilder.

So wie Botticelli als Künstler der Familie Medici in Florenz im 15. Jahrhundert tätig gewesen ist, waren die Künstler Raffael und Michelangelo in der Hochrenaissance

---

<sup>129</sup> Es handelt sich um eine Hinzufügung zu der Serie der *Tugenden* von Pollaiuolo, welche im Gerichtssaal von Florenz hing und sich heute in den Uffizien in Florenz befindet.

ihrerseits römischen Auftraggebern verpflichtet.

### 3.3.2 Der Raffael Kreis und der Mythos

Es stellt sich die Frage, ob die Serie der in Kupfer gestochenen Liebesdarstellungen einen vollkommen neuen Aspekt im Oeuvre der angesehenen Künstler Giulio Romano, Rosso Fiorentino und Perino der Vaga darstellten, ob sie grundsätzlich abwichen vom Wirken Raffaels und dessen Generation und ob der Impuls für diese Serie nicht sogar aus der Zeit des Zusammenwirkens mit Raffael herrührt.<sup>130</sup> Wann sich Mythologie und Erotik in Darstellungen des Raffael-Kreises begegneten und wie Künstler diese Themen letztlich umsetzten, darüber können tatsächlich die Jahre der gemeinsamen Zusammenarbeit von Raffael und Giulio Romano Aufschluss geben.

Bereits 1516/17 hatten Raffael und Giulio Romano in der Villa Farnesina des Bankiers Agostino Chigi in Rom gemeinsam ein Deckenfresko mit der Liebesgeschichte Amors und Psyches (o.Abb.) ausgeführt.<sup>131</sup> Das Publikum hatte hier offenbar keinen Anstoß an der Darstellung des menschlichen Aktes in den Fresken genommen, da das Märchen von Amor und Psyche allegorisch als Verbindung zwischen der Liebe und der Seele gedeutet wurde.

Bei der Betrachtung des Wandbildes der *Galatea* (Abb. 56, nach einem Kupferstich Raimondis, um 1514) von Raffael, ebenfalls in der Villa Farnesina, wird deutlich, dass auch hier das Thema Erotik von Bedeutung ist. Die Nymphe Galatea lebte im Meer vor der Küste Siziliens. Der Zyklop Polyphemus verliebte sich in sie, doch blieb seine Liebe unerwidert, da Galatea wiederum den Hirten Akis zu ihrem Liebhaber auserkoren hatte. Aus Eifersucht zerschmetterte Polyphemus den geliebten Akis mit einem Felsbrocken, aus dem bald darauf eine Quelle entsprang. In der linken

---

<sup>130</sup> In jüngster Zeit setzt sich die kunsthistorische Forschung mit der Frage von Raffaels Beziehung zu seiner Nachfolge auseinander. So untersuchen Gnann und Oberhuber in Ausstellung und Katalog unter dem Titel „Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527, Mailand 1999. „... den Einfluss Raffaels auf seine Schüler und die Entwicklung des Stils bis zum Sacco di Roma. Alles deutet darauf hin, dass man sich von dem Geniegedanken des Künstlers verabschiedet und die Bedeutung seiner Schüler aufwertet. Die Qualität der Schüler gar als Inspirationsquelle für den Meister.“

<sup>131</sup> Lawner 1987. Dort beschreibt Lawner den unmittelbaren Zusammenhang der Serie mit den Kurtisanen und ihren Kunden.

Bildhälfte sitzt eine unbekleidete Nymphe auf dem Schoß eines Tritonen<sup>132</sup>, der sie mit seinen muskulösen Armen umfasst. In der oberen Bildhälfte schießen fliegende Amoretten ihre Liebespfeile nach unten. In der rechten Bildhälfte tauchen zwei Delphine (Symbol der Keuschheit) durch das Wasser, wobei eine Krake (Symbol der Wollust<sup>133</sup>) verschlungen wird. In diesem Sinn wird das Bild der Galatea allgemein als Personifikation der Keuschheit interpretiert, bei der die himmlische Liebe im Sinne Platons angestrebt wird.<sup>134</sup> Trotz der neuplatonischen Allegorik des Bildes ist der Reiz des Erotischen im Abbild der schönen Galatea sowie die sexuelle Spannung des dargestellten Paares nicht zu übersehen. Wir können also feststellen, dass sich in den hier beschriebenen mythologischen Bildern bereits erotische Darstellungstendenzen herausbildeten; diese wiederum entwickelten sich in der ungehemmten Darstellungsweise der *I Modi* Serie zu einem fast pornographischen Element.

Nicht nur Giulio Romano hatte engen Kontakt zu Raffael, auch Marc Antonio Raimondi hatte schon sehr früh eine Verbindung zu ihm. Sein Lehrer im Kupferstich, Francesco Francia (1450–1518), war ein enger Freund Raffaels.<sup>135</sup> Die Anfänge ihrer Auseinandersetzung mit den Skulpturen der Antike und damit verbunden auch der Aktdarstellung bezeugt eine Zeichnung, die Raffel oder Perugino zugeordnet wird, der *Idolino* oder *Bacchus* (o.Abb.).<sup>136</sup> Es zeigt sich, dass das Studium der Antike der Lehrergeneration eine Voraussetzung für die Schüler war, um die Auseinandersetzung in der Darstellung der menschlichen Figur weiterzuführen. Diese Antikenrezeption bildete aber auch den Ausgangspunkt für eine Thematisierung von Erotik in der Kunst und daraus hervorgehend eine Überleitung auf das weltliche Leben.

---

<sup>132</sup> Triton war im griechischen Mythos Sohn Poseidons und der Amphitrite und wird als Mann mit dem Unterkörper eines Fisches dargestellt.

<sup>133</sup> Vergleiche hierzu: Caraglio–Serie *Neptun und Doris* (Abb. 5).

<sup>134</sup> Siehe hierzu: Oberhuber 1999.

<sup>135</sup> Knab, Mitsch, Oberhuber, Ferino–Pagden 1983, S. 52 f., Abb. 59 und 61; Kelber 1979, S. 171.

<sup>136</sup> Bei dieser Darstellung steht ein junger Mann unbekleidet, seitlich zum Betrachter gewandt, im klassischen Kontrapost. Auf dem Kopf trägt er ein Gefäß, ähnlich einer griechischen Amphora. Mit dem rechten Arm fasst er hoch, um das Gefäß festzuhalten, der linke Arm hängt scheinbar locker an der linken Körperhälfte herunter. Francesco Francia rezipiert ebenfalls in diesen Jahren die griechische Antike. In einer Zeichnung der *Drei Musikanten* steht eine vergleichbare männliche Aktfigur an einen Baum gelehnt. ( Zeichnung, heute Uffizien, Florenz ).

### 3.3.3 Der Mythos im Vatikan

Rom war seit dem Ende des 15. Jahrhunderts unter den Renaissance-Päpsten, insbesondere Papst Leo X. (1513–1521), zum Kunstzentrum Italiens geworden. Sowohl die Gebäude des Vatikans als auch weltliche Gebäude, wie das des wohlhabenden Mäzens Agostino Chigi (1465–1520), wurden ausgemalt.

Die Renaissance-Päpste lebten Anfang des 16. Jahrhunderts wie weltliche Fürsten und taten sich durch eine ausschweifende Lebensweise hervor. Während der Amtszeit Leo X. übten die Kamaldulensermönche<sup>137</sup> Tommaso Giustiniani und Vincenzo Quirini in dem *Libellus ad Leonum X* öffentlich Kritik an der Verweltlichung der Kirche. Sie sprachen sich darin für allgemeine Konzilien aus, deren Aufgabe es sein sollte, die kirchlichen Belange zu überwachen. Damit wurde die kirchliche Autorität öffentlich in Frage gestellt.

Leo X. sah keine Veranlassung, die Kirche zu reformieren und ging seinen Vergnügungen, wie dem Jagen, Theaterspiel und den Ausschweifungen des römischen Karnevals nach.<sup>138</sup> Papst Leo X. freizügiger Umgang mit moralisch verfänglicher Thematik manifestiert sich in einer Komödie, die in seiner Amtszeit anlässlich des Karnevals 1521 aufgeführt wurde. Das Lustspiel *La Moresca* beschreibt, vergleichbar mit den Novellen Boccaccios, wie ein Eremit, durch Venus betört, sich einer Frau frivol hingibt.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Der Eremiten-Orden der Kamaldulenser wurde um 1000 vom Heiligen Romuald gegründet und nach der in der Toskana gelegenen Kolonie Camaldoli benannt.

<sup>138</sup> Kühner, H.: Das Imperium der Päpste, Kirchengeschichte Weltgeschichte Zeitgeschichte von Petrus bis heute, Frankfurt 1980, S. 250 ff; Lawner 1987, S. 35. So wie Cesare Borgia seine Lieblingskurtisane 'Fiametta' aufsuchte, hatte ebenfalls Julius II. vor seiner Wahl zum Papst eine Favoritin mit Namen 'Masina'.

<sup>139</sup>"Soweit ging also der unverantwortliche Leichtsinn Leo X., dass in derselben Zeit, in welcher die Sache Luthers vor dem Wormser Reichstage verhandelt wurde und zahlreiche mit dem Wittenberger Professor sympathisierende Mönche sich anschickten, die Kutte wegzuwerfen und ein Weib zu nehmen, zu Rom vor dem Papste Vorgänge ähnlicher Art in frivolem Spiel dramatisch dargestellt, ja beinahe verherrlicht werden konnten!" Pastor, Ludwig von: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance, Freiburg 1928, Bd. 3, S. 603–620.

### 3.3.3.1 Mythos und Eros im Badezimmer des Kardinals Bibbiena

Die Ausmalung der Loggien und der Stanzen im Vatikan sowie die Ausmalung in der Sixtinische Kapelle sind von großer kunsthistorischer Bedeutung: Die Künstler, die sie schufen, waren von hohem künstlerischen Rang. Einem der kunsthistorischen Nebenschauplätze dieses großen Gebäudekomplexes gilt nun die Aufmerksamkeit: Im Jahr 1516 schuf Raffael in dem Badezimmer (stufetta) Kardinal Bibbienas (1470–1520) Fresken mit dem *Triumph Amors* (Nachstiche der Fresken: Abb. 57 und 58)<sup>140</sup> Kardinal Bibbiena, nach seinem Heimatort benannt, war bei Leo X. (1513–1521) beschäftigt, als dieser noch Kardinal gewesen war.<sup>141</sup> Während des Pontifikates Leos X. wurde Bibbiena 1513 zum Kardinal ernannt und wohnte als einflussreiche Persönlichkeit im Vatikan.<sup>142</sup> Er war ein humanistisch gebildeter Mann und Autor eines im Vatikan aufgeführten, frivolen Theaterstückes *La Calandria*.<sup>143</sup>

Die Badezimmer–Ausmalung mit der Darstellung des *Triumphes Amors* kann in Zusammenhang mit dem Untersuchungsgegenstand erotischer Graphiken gebracht werden. Das profane Thema der Liebe wurde bereits im Vatikan selbst mythologisch verarbeitet und im privaten Bereich eines kirchlichen Würdenträgers dargestellt. Es wird vermutet, dass Giulio Romano Vorzeichnungen für dieses Fresko erstellt hat.<sup>144</sup>

Die Wände der *stufetta* waren mit Venusdarstellungen ausgestattet. Diese weiblichen Akt–Darstellungen selbst wirken jedoch nicht anzüglich; wohl deshalb nicht, weil Venus zusammen mit Amor gezeigt wird und nicht mit einem möglichen Partner. Die Bilder der *stufetta* bezeugen Bibbienas Interesse an erotischen Darstellungen und belegen, dass er nichts Verwerfliches in ihnen sah, sofern sich die Abbildungen im Verborgenen und nicht für die Öffentlichkeit zugänglich waren.

---

<sup>140</sup> Zur Ausmalung des Badezimmers des Kardinals Bibbiena siehe: Hartt, Frederick: Giulio Romano, o.O. 1958; Ausstellung Fürstenthöfe der Renaissance. Giulio Romano und die Klassische Tradition 1990, S. 56–57; Mitsch, Erwin: Raphael in der Albertina, aus Anlass des 500. Geburtstags des Künstlers, Wien 1993, S. 182–184.

<sup>141</sup> Kelber 1979, S. 141–142.

<sup>142</sup> Pastor 1899, Bd. IV, S. 377.

<sup>143</sup> Im Jahre 1513 wurde sein Lustspiel *La Calandria* zum Karneval in Urbino aufgeführt. Bibbiena gehörte einem Freundeskreis von Urbinesern an, zu dem ebenfalls Raffael, Castiglione und Pietro Bembo gehörten. Siehe hierzu: Kelber 1979, S. 139 f.

<sup>144</sup> Kelber 1979, S. 142.

### 3.3.3.2 Die Grotteske

Eine neue Erscheinung Anfang des 16. Jahrhunderts, die man in Beziehung zur Freizügigkeit und Phantasie der Kupferstichserie setzen kann, ist die Grotteske. Es handelt sich hierbei um ein Ornamentmotiv, zusammengesetzt aus Rankenwerk und menschlichen sowie tierischen Figuren. Ähnlich wie bei einem Kandelaber verteilen sich die Motive von einem Zentrum ausgehend symmetrisch nach links und nach rechts. Gelegentlich sind Opferhandlungen und Triumphzüge in den Grottesken erkennbar, zumeist lässt sich aber aus der durchweg naturalistischen und mythologischen Thematik keine Schlussfolgerung auf einen bestimmten Inhalt ziehen.

Die Ursache für die Beliebtheit ist aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar. Die Lust an verspielter Motiven, an den Phantasiewelten der Hunde, Reiher, Eidechsen, Schmetterlinge, Feen, aber auch Satyrn und Nymphen ist unverkennbar und deutet auf die Funktion einer reinen Verzierung hin, die den Betrachter erfreuen soll.

Die Grotteske hat ihren Ursprung in der römischen Antike des 1. Jahrhunderts nach Christus. Die Wiederentdeckung des Goldenen Hauses von Nero (römischer Kaiser, 54–68 n. Chr.) Ende des 15. Jahrhunderts hatte die Rezeption der dort gefundenen Wand- und Gewölbedekorationen zur Folge.

Das bekannteste Beispiel für die Rezeption von Grottesken findet sich in den Loggien des Vatikans, deren Ausmalung Raffael und seinen Schülern oblag, allen voran Giovanni da Udine.<sup>145</sup> Einen Höhepunkt erlebt die Grotteske in der Ausmalung des 1540 vollendeten Schlosses Fontainebleau. Die Grotteske fand ihre Verbreitung nicht nur in der Wandmalerei, sondern auch in Wandteppichen und in der Druckgraphik (Abb. 67 und 68).<sup>146</sup>

Wie bei der Caraglio-Serie der Götterliebschaften stellt sich auch hier erneut die Frage

---

<sup>145</sup> Giovanni da Udine ist vor allem bekannt geworden durch seine Stuckfresken in den Loggien des Vatikans, 1516–29. vgl.: Chastel, André: Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei. Berlin., Berlin 1997, S. 29.

<sup>146</sup> Chastel 1997, S. 18. Nicoletto da Modena und Giovanni da Brescia gehörten zu den Ersten, die die Grotteske in das Medium Graphik übertrugen.

nach der Bildgattung.<sup>147</sup> Denn auch die Grotteske entlehnt Versatzstücke aus der Antike und diene der Unterhaltung.

Chastel bemerkt zur Funktion der Grotteske: "Die Bedeutung ist so beträchtlich, weil man unter dem Deckmantel des Antiken ein Stilprinzip ergreift, das genau das Gegenteil von dem ist, was zur gleichen Zeit die klassische Ordnung fordert und begründet".<sup>148</sup> Die Grotteske unterliegt nach Chastel zwei Gesetzen, die im Grunde genommen genau das Gegenteil einer gesetzmäßigen Festlegung darstellen: "der Negation des Raumes und die Vermischung der Gattungen; der Schwerelosigkeit der Formen und der schamlosen Vermehrung der Hybriden".<sup>149</sup> Insbesondere im Medium der Graphik erhielt die Grotteske neben der rein dekorativen Bedeutung die Funktion der Belustigung und der Satire.<sup>150</sup> Chastel erkennt in der Kunstform der Grottesken den Sinn der Künstler für das phantasievolle und komische Element in der Kunst. Er verweist in diesem Zusammenhang auf die burleske Literatur<sup>151</sup> des 16. Jahrhunderts, der ebensolche Gesetzmäßigkeiten zugrunde liegen. Bekanntester Autor burlesker Dichtung in Italien war Francesco Berni (1497–1535), der in seiner Dichtung *Sonnetto delle puttane* die käufliche Liebe nicht verurteilte.

Schließlich erklärt Chastel die Burleske als ein gesellschaftliches Phänomen des 16. Jahrhunderts, in dem "Lachen zu einem Bestandteil der Kultur geworden ist"<sup>152</sup>. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in dem die Kirche sich darum bemühte, die Einheit der katholischen Kirche aufrechtzuerhalten, findet sich diese Kunstform fast ausschließlich nur noch in Profanbauten, in der Graphik und auf Tapisserien wieder.<sup>153</sup> Wir erkennen also in der Darstellung von Grottesken und auch von Erotik eine Entwicklung in der Kunst der Renaissance, das Publikum nicht mehr ausschließlich belehren zu wollen, sondern zu unterhalten.

---

<sup>147</sup> Chastel, 1997, S. 12. Chastel beschreibt die Grotteske als „eine verschwommene Kategorie, die kein Gegenstück in der gewöhnlichen Gruppierung besitzt und in ihrer Definition schon zwischen einem dekorativen Vergnügen des 'Unwirklichen' und reiner Unterhaltung schwankt.“

<sup>148</sup> Chastel 1997, S. 19.

<sup>149</sup> Chastel, S. 19.

<sup>150</sup> Chastel 1997, S. 61–62.

<sup>151</sup> Werner, Dieter: Das Burleske, Versuch einer literaturwissenschaftlichen Begriffsbestimmung, Berlin 1960.

<sup>152</sup> Chastel 1997, S. 65.

### **3.4 Aspekte des Liebesbegriffs und der Sexualmoral in Italien im 16. Jahrhundert**

#### **3.4.1 Der neuplatonische Liebesbegriff gegen die Philosophie der Liebe von Aristoteles, Epikur und Lukrez**

Im Zentrum des italienischen Neuplatonismus<sup>154</sup> steht die Verarbeitung der Eros–Lehre aus Platons (427–347 v. Chr.) *Symposion*. Der neuplatonische Liebesbegriff basiert auf der strengen Unterscheidung von sinnlicher und geistiger, beziehungsweise himmlischer Liebe. „Liebe gilt dem Schönen, weil das Ewige und Unsterbliche im Sterblichen die Zeugung ist.“<sup>155</sup> In dieser Lehre trachtet die Liebe nach dem Schönen und der Unsterblichkeit, sie ist Mittel zum Zweck und abstrahiert somit die geschlechtliche Liebe. Platon unterscheidet also zwischen dem sinnlich–erotischen Begehren und der Erkenntnis des Wahren und Schönen, der Platonischen Liebe.

In der Renaissance prägte sich der Begriff *idea* durch die Rezeption von Platons Theorie der Ideen. Diese besagt, dass alle wahrnehmbaren Dinge unvollkommene Kopien vollkommener Ideen sind. Die Idee beinhaltet das perfekte Modell und ist gleichzusetzen mit einem Ideal, dem der Schönheit. Das Ideal der Schönheit wurde somit zu einem zentralen Schlagwort der Renaissance–Ästhetik und seine Darstellung zu einer Maxime in der Kunst. Vor diesem Hintergrund erklärt sich die Bedeutung des neuplatonischen Liebesbegriffes als Interpretationsmodell für die Kunst der Renaissance. Doch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sich ebenfalls Gegenpole zu Platon gebildet haben.

Gegenpole zu Platons Gedanken bildeten die Ideen der jüngeren Philosophen Aristoteles (384–322 v. Chr.), Epikur (341–271 v. Chr.) und Lukrez (98–55 v. Chr.).

---

<sup>153</sup> Eines der wenigen Beispiele von Grotteskenmalerei im sakralen Bereich ist von Luca Signorelli (1441–1523). Signorelli stellte in der Brizio–Kapelle im Dom von Orvieto (1499–1505) als Verzierung auf der Eingangswand Grottesken dar.

<sup>154</sup> Kristeller 1973, S. 50ff.

<sup>155</sup> Platon, *Das Gastmahl oder Von der Liebe*, Übertragen und eingeleitet von Kurt Hildebrandt, Stuttgart 1996, S. 80.

Aristoteles erklärte Sexualität und Liebe im ersten Buch der Physikvorlesung als eine Urbewegung, die als erstes Zeichen menschlicher Regung gedeutet wurde.<sup>156</sup>

Von Lukrez stammt das Epos *De rerum natura* (Über die Natur), eines der bedeutendsten Lehrgedichte des Altertums. Hierin entwickelt Lukrez einen materialistischen Standpunkt der Befreiung des Menschen von Götterfurcht, Aberglauben und der Angst vor dem Tod. Das Epos beginnt mit einer Lobrede auf Venus, dem Sinnbild der Liebe. In seiner Darstellung eines physikalischen Weltbildes, plädiert Lukrez für die Theorie des Lustgewinnes als höchstes Ziel des Lebens. Seiner Ansicht nach sind Körper und Seele materiell und somit vergänglich. Über den Lustgewinn präzisiert Lukrez im 4. Buch seines Epos *De rerum natura* die Ansicht, dass körperliche Liebe die Seelenruhe des Menschen aus dem Gleichgewicht bringe und verurteile sie infolgedessen. In diesen Vorstellungen ist eine Diesseitigkeit deutlich erkennbar. Die Liebe wird nicht abstrahierend als ein Ideal dargestellt und ihre physische, sinnliche Kraft wird nicht geleugnet.

### **3.4.2 Erotik im Alltag und in der Literatur im 16. Jahrhundert in Italien**

Wie groß die Bedeutung des physischen Schönheitsideal der Renaissance war, spiegelt sich auf anschauliche Weise in der Kleidermode des 16. Jahrhunderts. Die Hervorhebung der weiblichen Brust sowie des männlichen Geschlechtsteils durch die so genannte Schamkapsel weist auf eine Unterscheidung der Geschlechter und die Betonung von Körperlichkeit hin.<sup>157</sup>

Die gesellschaftliche Bedeutung von Sinnlichkeit in der Renaissance fasst Fuchs folgendermaßen zusammen. „Das Erotisch–Sinnliche ist der physische Ausdruck des Schöpferischen. Darum ist jede revolutionäre Epoche zugleich eine Epoche gewaltiger erotischer Sinnlichkeit, und darum ist die Renaissance trotz der vielen entgegengesetzten Tendenzen, von denen sie durchkreuzt war, ein einziges Zeitalter

---

<sup>156</sup> Kristeller 1973, S. 31 ff.

<sup>157</sup> Boehn, M.v.: Die Mode, 8 Bde., o.O. 1964; Herald, J.: Renaissance Dress in Italy 1400–1500, London 1982.

der Sinnlichkeit.<sup>158</sup>

Sinnlichkeit und Liebe sollten zwar in der Ehe des 16. Jahrhunderts eine ideale Einheit finden, tatsächlich bildete die Geldwirtschaft dieser Epoche in Italien andere Kriterien für eine Ehe: Vermögen und Stand in der Gesellschaft.<sup>159</sup> In den Gesellschaftsschichten, in denen diese Auswahlkriterien bestanden, wurde der Ehebruch beider Geschlechter zu einer verbreiteten Erscheinung.<sup>160</sup>

Die Hofgesellschaften der fürstlichen Residenzen waren während dieser Periode mehr an einem freizügigen Lebensstil interessiert als an der dogmatisch–restriktiven Lehre, die die Kirche nach außen vertrat. Vor diesem Hintergrund wuchs einerseits ein gebildetes höfisches Publikum, das sich insbesondere mit Literatur, Musik, Kunst und gesellschaftlichen Fragen beschäftigte. Andererseits entwickelte sich eine rege Produktion so genannter *Trattati d'amore*.<sup>161</sup> Die literarische Verarbeitung des Themas der Liebe führte zu sowohl populären als auch philosophischen Büchern in der Renaissance.

Das Thema der Liebesdarstellung und eine Form der Liebe, die auf sexuelles Vergnügen ausgerichtet ist, hat seinen literarischen Ursprung bereits in der Antike, wo Ovid mit seinen *Ars amatoria*<sup>162</sup> (1. Jh. n. Chr.) die nachfolgende künstlerische Beschäftigung beeinflussen sollte. Die Wiederentdeckung der Liebe im Hochmittelalter wird in der Troubadourlyrik zum Ausdruck gebracht<sup>163</sup> und findet in der Renaissance eine Blüte in der Literatur. Es hatte sich, wie Grendler beschreibt, ein Markt an interessierten Lesern gebildet, die Gefallen an Unterhaltungsliteratur

---

<sup>158</sup> Fuchs, Eduard: Illustrierte Sittengeschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Bd. 1, Berlin 1909.

<sup>159</sup> Dinzelsbacher, Peter: Europäische Mentalitätsgeschichte, Stuttgart 1993, S. 94.

<sup>160</sup> Fuchs 1909: Die Untreue, S. 278 ff.

<sup>161</sup> Zonta, Giuseppe (Hg.): *Trattati d'amore del Cinquecento*, o.O. 1912; Buck, August (Hg.): *Grundriss der Romanischen Literatur des Mittelalter*, Heidelberg 1989; Pozzi, Mario: *Lingua, cultura, società, Saggi della letteratura italiana del '500*, o. O. 1989.

<sup>162</sup> Albrecht, Michael von, Zinn, Ernst (Hg.): *Ovid, Darmstadt 1982*; Molzey, J.H.: *The art of love and other poems, with an english translation*, o.O. 1979.

<sup>163</sup> In der ritterlich–höfischen Liebeslyrik des 12. und 13. Jahrhunderts wird die Liebe folgendermaßen definiert: „Höfische Liebe ist ungesetzlich und daher auf Heimlichkeit angewiesen, sie verwirklicht sich in der Unterordnung des Mannes; sie ist eine Kunst, eine Wissenschaft, eine Tugend mit eigenen Spielregeln und Gesetzen, die die Liebenden beherrschen müssen.“ Siehe: Bartz, Gabriele, Karnein, Alfred, Lange, Claudio: *Liebesfreuden im Mittelalter. Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten*, Stuttgart, Zürich 1994; Camille, Michael: *Die Kunst der Liebe im Mittelalter*, Köln 2000.

fanden.<sup>164</sup>

Innerhalb der aus diesen kulturellen Interessen entstandenen literarischen Gesellschaften entwickelte sich das Buch *Il libro del Cortegiano* (1528) von Baldassare Castiglione (1478–1529) zu einem der meistgelesenen Bücher.<sup>165</sup> Baldassare Castiglione, italienischer Schriftsteller und Diplomat, stand im Dienst der Höfe von Urbino und Mantua, bevor er 1525 in den Dienst Papst Clemens VII. trat. Während seiner Tätigkeit in Rom schloss er mit Raffael und dessen Schüler Giulio Romano Freundschaft. 1527 schrieb er das in Dialogen verfasste Buch *Il libro del Cortegiano*, in dem das Menschenideal der Renaissance im höfischen Mann verkörpert wird. „Man veranstaltete Gesprächsspiele über verschiedene Themen, häufig über galante Fragen der Liebeskasuistik, man erzählte sich Witze oder Fazetien, über deren Form und Inhalt Castiglione im Buch vom vollkommenen Hofmann eine eigene Theorie entwickelt hat.“<sup>166</sup>

### 3.4.3 Pietro Aretino

Der italienische Schriftsteller Pietro Aretino (1492–1557) propargierte durch seine Schriften einen freien Umgang mit Sexualität. Die Vorläuferserie der Götterliebschaften von Caraglio, die Kupferstichserie *I Modi* (1524), wurde durch die Sonette Aretinos begleitet.<sup>167</sup> Wie bereits erwähnt handelt es sich bei dieser zensierten Serie um Darstellungen der geschlechtlichen Liebe. „Der Wunsch, die Wirklichkeit zu demaskieren“<sup>168</sup> leitete Pietro Aretino schließlich in seinem Buch *Ragionamenti* (1534) dazu, eine Satire auf die Profanisierung des kirchlichen Lebens in Rom zu schreiben. In einer humanistischen Nachahmung von Lukians (115–180 n. Chr.) Hetärengespäche schildert Aretino ebenfalls Gespräche zwischen Prostituierten und

---

<sup>164</sup> Grendler, Paul F.: *Religious Restlessness in Sixteenth-Century Italy*, S. 23–26, in: *Culture and Censorship in late Italy and France*, London 1981.

<sup>165</sup> Baldassare Castiglione war italienischer Schriftsteller und Diplomat und stand im Dienst der Höfe von Urbino und Mantua, bevor er 1525 in den Dienst Papst Clemens VII. trat.

<sup>166</sup> Buck, August (Hg.): *Höfischer Humanismus*, Weinheim 1989.

<sup>167</sup> Hettche, Thomas: *Pietro Aretino, I Modi, Die Stellungen, Die Sonette des göttlichen Aretino zu den Kupfern Marcantonio Raimondis*. Nachgedichtet und mit einem Essay versehen von Thomas Hettche, Frankfurt am Main 1997.

ihren Kunden, unter denen sich auch Kleriker finden. Diese antikirchliche Propaganda lässt sich als Anfang neuzeitlicher Pornographie in der Literatur definieren.<sup>169</sup>

#### 3.4.4 Das Kurtisanenwesen in Rom

Dass sich die allgemeinen Moralvorstellungen bereits weit von den realen Verhältnissen entfernt hatten, zeigt ein besonderer gesellschaftlicher Aspekt des 16. Jahrhunderts in Rom: Zur Entstehungszeit der Kupferstichserien waren nach der Schätzung Lawners zehn Prozent der Bevölkerung Roms Prostituierte, unter ihnen ein elitärer Kreis von Kurtisanen.<sup>170</sup> Das Kurtisanenwesen lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen, als im alten Griechenland Edelprostitution ebenfalls zum Alltag gehörte. Der Begriff "Kurtisane" stammt aus dem italienischen *cortigiana* (Hofdame) und bezeichnet eine Elite käuflicher Frauen, die vom 16. bis 19. Jahrhundert einen Weiblichkeitstypus verkörperten, der erotisches Raffinement mit geistvoller Unterhaltung verband.<sup>171</sup>

Berühmte Kurtisanen wie zum Beispiel Tullia Aragona spielten eine wichtige Rolle bei der Entstehung höfischer Geselligkeitskultur der Renaissance. Im 17. und 18. Jahrhundert wuchs die Zahl der Kurtisanen in dem Maße, in dem es für die Männer der europäischen Oberschicht üblich wurde, neben oder statt der Ehefrau eine Geliebte aus dem Bereich von Theater, Ballett oder Oper auszuhalten.

Die Gründe für die "Kombination aus den Erscheinungsformen, einer massenweisen Prostitution bei gleichzeitiger Wahrung höchster kultureller und gesellschaftlicher

---

<sup>168</sup> Hösle, Johannes: Pietro Aretinos Werk, S. 89ff, Berlin 1969.

<sup>169</sup> Aquilecchia, Giovanni (Hg.): Pietro Aretino. Sonetti sopra i XVI modi, Roma 1992.

<sup>170</sup> Rom war am Ende des 15. Jahrhunderts nicht nur Hauptstadt des Christentums geworden, sondern ebenfalls Zentrum der Prostitution. Lawner 1987, S. 40. „Das kühnste Beispiel für die Darstellung von Kurtisanen hat Giulio Romano in seinem Experiment *I modi* gemacht“.

Kurzel-Runtscheiner, Monica: Töchter der Venus, Die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert, München 1995, S. 8. „Das römische Kurtisanenwesen war eine kulturell überhöhte und gesellschaftlich anerkannte Form der Prostitution. Spezifische Gesellschaftsstrukturen und das kulturelle Klima des päpstlichen Hofes waren die Voraussetzung.“ S. 11. „... und auch die zeitgenössische Unterhaltungsliteratur befasste sich gerne mit dem Phänomen (Pietro Aretino, Matteo Bandello u.a.).“

<sup>171</sup> Brockhaus, Die Enzyklopädie, Bd. 12, Leipzig/ Mannheim 1997, S. 673.

Werte" sieht Kurzel Runtscheiner im Männerüberschuss in Rom begründet.<sup>172</sup> Als Sitz des Papstes und der Kurie befand sich in Rom ein großer Verwaltungsapparat mit Hofhaltung, Kardinälen, Botschaftern und Gesandten der europäischen Staaten, sowie Kaufleute, Pilgern, Soldaten und durchreisenden Gästen.

Während der Renaissance wandelten sich öffentliche Badeanstalten (*stufe*) zu Bordellen<sup>173</sup> und dies wurde von Seiten des Staates und der Kirche toleriert.<sup>174</sup>

Diese historische Gegebenheiten beschreiben einen Teilaspekt aus dem Alltag in Rom um 1527, der für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist. Die Kupferstichserie *I modi* steht demzufolge nicht in direktem Gegensatz zu den realen Lebensumständen während ihrer Entstehungszeit im Rom des Jahres 1524.

Lawner setzt *I modi* in direkten Zusammenhang mit der käuflichen Liebe der Kurtisanen.<sup>175</sup> Es handelt sich demnach nicht nur um eine Anleitung sexueller Praktiken, sondern um die Schilderung des vielfältigen Angebotes der Liebesdienerinnen. Lawner nennt das Unternehmen der Graphikserie ein Experiment, da es aufgrund der verhängten Zensur nicht zur gewünschten Verbreitung kam.

### **3.5 Zusammenfassung: Vom antiken Mythos zur humorvollen Erotik**

Die Analyse und Interpretation der Kupferstichserie *Gli amori degli dei* hat ergeben, dass sich die Bildsprache aus vielen Elementen zusammensetzt. In der gesamten Serie wiederholen sich, in überwiegend versteckter Form, phallische Symbolik sowie Motiv-Zitate aus bekannten Kunstwerken. Die vorliegende Untersuchung erkennt diese Elemente als rhetorische Stilmittel ; sie bedingen die Lesart der Serie *Gli Amori degli dei* Caraglios und führen insgesamt zu einer unterhaltenden Wirkung, ausgerichtet auf ein humorvolles Vergnügen an Erotik.

---

<sup>172</sup> Kurzel–Runtscheiner 1995, S. 12.

<sup>173</sup>“ Bis ins 16. Jahrhundert galt der Besuch öffentlicher Badehäuser nicht als unsittlich. Erst im 1. Viertel des 16. Jahrhunderts wurde es verpönt und als unsittlich verschrien.“ Eduard, Fuchs: Illustrierte Sittengeschichte, München 1909, S. 48.

<sup>174</sup> Kurzel–Runtscheiner 1995, S. 17. „Die Existenz eines Bordells wurde nicht nur geduldet, sondern zu einem einträglichen Geschäft für die Angehörigen der Kurie.“

Es ist festzustellen, dass Kenntnisse der Kunst, Philosophie und Rhetorik in Italien des 16. Jahrhunderts für die Rezeption der Graphikserie *Gli amori degli* neue Aspekte öffnet. Dies gilt für einen Interpretationsansatz, bei dem die Assoziationen und Bild-Interpretationen des zeitgenössischen Betrachters herausgearbeitet werden sollen. Nur ein gelehrtes Publikum war in der Lage, diese Graphiken auf ähnlich komplexe Weise zu entschlüsseln. Diese These schließt jedoch nicht aus, dass auch ein weniger gebildetes Publikum Gefallen an der vordergründigen Erotik gefunden hat. Die erotische Thematik ist als erste Botschaft der Serie klar verständlich und assoziative Zusätze mit humanistischem Hintergrund sind für eine einfache Rezeption der Erotik nicht zwingend notwendig. Es stellt sich die Frage, inwieweit Rosso Fiorentino und Perino del Vaga sich nicht sogar bemühten, das Publikum, welches sowohl mit Raffaels als auch mit Michelangelos Bildern vermutlich vertraut war, durch derart bewusst eingesetzte Kunst-Zitate zu unterhalten.

Ziel dieses rhetorischen Spiels ist ein „absichtsvolles Verbergen der unmittelbaren natürlichen Bezüge, die sich nur dem scharfsinnigen Leser erschließen“.<sup>176</sup> Es handelt sich um ein für die manieristische Literatur typisches Phänomen des *concetto*. Ein rhetorisches Mittel zur Erlangung des *concetto* ist der aus der Rhetorik stammende Begriff der *acutezza*, zu deutsch *Witz*. Dieser Begriff ist in der humanistischen *Diskussion um das Lachen* von zentraler Bedeutung und scheint hier eine erste bildliche Manifestation gefunden zu haben.<sup>177</sup>

Inwieweit es sich sogar um eine Satire handelt ist fraglich.<sup>178</sup> Der Grenzbereich zwischen Ironie und Satire ist aus heutiger Perspektive nur schwer rekonstruierbar, da die Caraglio-Graphiken mit subtilen Mitteln ausgestattet sind und keinen eindeutigen Spott enthalten. Für die Zeit des 16. Jahrhunderts ist aber die Ironie bereits eine neuartige Erscheinung und Teil einer weiteren kulturellen Entwicklung, die sich auch kontinuierlich in den Blättern der Serie wiederfindet. Der Vergnügens-Charakter der

---

<sup>175</sup> Lawner 1987, S. 6.

<sup>176</sup> Historisches Wörterbuch der Rhetorik.

<sup>177</sup> aus: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Artikel *acutezza*, S. 90.

<sup>178</sup> Bei der Satire handelt es sich um eine durch Spott und Ironie gekennzeichnete Literaturgattung, bei der entweder Anschauungen oder Personen kritisiert werden. Bekanntes Beispiel römischer Satire sind Lukians *Dialoge*. In der Renaissance griff Aretino diese Kunstform wieder auf.

Serie steht unverkennbar im Vordergrund und weist auf die Bedeutung der Verkaufsstrategie des Auftraggebers hin, die den Mechanismen des Marktes von Nachfrage und Angebot folgte. Die Nachfrage erfolgte, wie oben beschrieben, durch ein breites Publikum, das Gefallen an der Rezeption humoristischer Erotik fand. Das für die damalige Zeit revolutionäre technische Vervielfältigungsverfahren der Druckgraphik konnte darauf marktorientiert reagieren und dieser Nachfrage Genüge leisten.

Unser Beispiel der Serie *Gli amori degli dei* von Caraglio erweist sich als ein Weg, Sexualität zu schildern, ohne Gefahr zu laufen, zensiert zu werden. Die Bilder dieser Serie zeigen keinen Geschlechtsakt (wie es die Serie *I Modi* von Raimondi getan hatte), sondern Erotik, die unterstützt durch phallische Symbole, sexuelle Phantasie anregt. Das *decorum* wird somit nicht verletzt. Hierin liegt der feine, aber ausschlaggebende Unterschied der unzensierten Liebesdarstellungen der Caraglio-Serie gegenüber der zensierten Serie *I Modi*. Im Gegenteil, sie war Vasari zufolge bei ihrem Publikum geschätzt gewesen. Das Ernsthafte wird zurückgedrängt und damit das Maß an Anzüglichkeit entschärft.

Die Serie *Gli amori degli dei* von Caraglio deutet auf das wachsende Bedürfnis nach einer Thematisierung von Sexualität in der Gesellschaft hin. Um einer Zensur zu entgehen, wurde in der antiken Mythologie ein geeigneter Schutzmantel für die Thematisierung von Erotik gefunden. In der vorgestellten Serie war die Allegorisierung des Mythos nicht nur eine Hülle für philosophische Gedankengänge, sondern gab auch einen Impuls für erotische Phantasien.

Vergleichbare Neuformungen mythologischer Stoffe waren jedoch im 16. Jahrhundert in Italien durchaus gebräuchlich. Die volkstümliche Rezeption antiker Literatur war zu jener Zeit in volkssprachlicher Konsumkunst weit verbreitet.<sup>179</sup> In Form von *ottava rima* (demselben Versmaß der Serie *Gli amori degli dei*) trugen Bänkelsänger Reden und Lieder auf Märkten vor und verteilten im Anschluss daran die Texte in ungebundenen Drucken. Offensichtlich erfreuten sich antike Mythen auch in der

breiten Masse einer großen Beliebtheit und fanden ein zahlendes Publikum.

In der Vermeidung plakativer Anzüglichkeiten, gepaart mit frech inszenierter Humoristik, ergibt sich eine zusätzliche, besondere Betonung. Es darf statt dessen bei der Betrachtung dieser Erotika geschmunzelt werden. Wir können also davon ausgehen, dass sie durch ihren humoristischen Wert zur Unterhaltung der jeweiligen Rezipienten gedient hat.

---

<sup>179</sup> Guthmüller, Bodo: Tradition und Neuformung mythologischer Stoffe in der volkstümlichen ottavari-  
ma Dichtung des Cinquecento, in: ders., Studien zur antiken Mythologie in der italienischen  
Renaissance, Weinheim 1986, S. 80ff.

## 4 DIE GÖTTERLIEBSCHAFTEN *Amorosi diletta degli dei* VON GIULIO BONASONE, circa 1550

### 4.1.1 Die Entstehungsgeschichte

Über zwanzig Jahre nach Entstehung der Serie *Gli amori degli dei* von Gian Jacopo Caraglio hat Giulio Bonasone, ein ebenfalls aus der Werkstatt Raimondis stammender Graphiker, in Bologna eine zwanzig Blatt umfassende Kupferstichserie mit dem Titel *Amorosi diletta degli dei* ( ca. 165 x 111 mm) gestochen.<sup>180</sup> Übersetzt lautet der Titel *Liebesfreuden der Götter*. Aus der Signatur *Bonasone Inventor* geht hervor, dass sich Bonasone sowohl Urheber als auch ausführender Künstler war. Die Mehrzahl der Darstellungen dieser Serie bezieht sich auf die klassischen Liebesgeschichten aus Ovids Metamorphosen, wie zum Beispiel *Leda und der Schwan*, *Danae und der Goldregen*, *Mars und Venus*. Die Serie weist aber auch Liebschaften auf, die in dieser Form nicht der Mythologie entsprechen und deshalb ikonographische Fragen aufwerfen. Es finden nicht nur Götter in ihrer Liebe zueinander: In vier der neunzehn Szenen werden anonyme Liebespaare dargestellt, die sich durch die Darstellung reiner Verführungsszenen auszeichnen.

Die Szenen sind teilweise narrativ, teilweise gehen sie über das Erzählerische hinaus und bilden stark erotische Darstellungen. Die Graphiken werden von Versen begleitet; es sind jedoch nicht auf allen noch existierenden Drucken die Verse erhalten

---

<sup>180</sup> Heineken, Carl Heinrich von: *Dictionnaire des Artistes*, (Leipzig, 1789) New York 1970, III, S. 147, Nr. 1; Cumberland, George: *Some anecdotes of the life of Giulio Bonasone a Bolognese Artist*, London 1793, S. 71 f., Nr. 173–191; Huber, Michael: *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke*, Zürich 1800, Bd. III, S. 115, Nr. 145; Gori-Gandinelli, Giovanni: *Notizie storiche degli intagliatori*, Siena 1810, VII, S. 74, I; Bartsch, Adam von: *Le Peintre-Graveur*, Wien 1813, XV, S. 146, Nr. 145; Armano, Giovanni: *Catalago di uno serie preziosa delle stampe di Giulio Bonasone, pittore e intagliatore Bolognese*, Roma 1820, VII, S. 50, Nr. 273; Malvasia, Cesare: *Felsina Pittrice: Vite de' Pittore Bolognesi*, Ed. Zanotti, Bologna 1824, II, S. 67; Le Blanc, Michel: *Ch., Manuel de l'amateur d'estampes*, (Paris 1850) Amsterdam 1970, I, S. 443, Nr. 86 Pittaluga, Mary: *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano 1930, S. 177; Petrucci, Alfredo: "Giulio Bonasone", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Rom 1969, S. 592; Quilici, R: Giulio Bonasone, incisore e illustratore del libro, Rom 1969–70, S. 145, Nr. 229; Catelli Isola, Maria: Giulio Bonasone e un disegno di Michelangelo in una stampa sconosciuta, in: *Studi di storia dell'arte, bibliografia di eruditione in onore di Alfredo Petrucci*, Mailand 1970, S. 77; Cirillo, Madeleine: Giulio Bonasone and sixteenth century Italian printmaking, Madison Wisconsin 1978, S. 284; Massari 1983, S. 56–60.

geblieben.<sup>181</sup>

Außer der Serie selbst, die in keiner graphischen Sammlung komplett vorhanden ist, sind heute Dokumente über die Entstehung der Serie nicht bekannt.<sup>182</sup> Die kunsthistorische Forschung ist sich aber darüber einig, dass die Serie circa 1550 entstanden ist, als Bonasone noch im Kreise der Akademie Achille Bocchis (1488–1562) in Bologna tätig war.<sup>183</sup>

Die Verbreitung der Serie ist, wie bei der Caraglio–Serie, nur schwer rekonstruierbar. Die vielen erhaltenen Kupferstiche in den graphischen Kabinetten sind aber Beleg für die ursprünglich hohe Auflagenzahl der Bonasone–Serie. Insofern ist bei der Rekonstruktion der möglichen Entstehungszusammenhänge dieser Serie auch hier wiederum davon auszugehen, dass ein reger und Impulse gebender Kunstmarkt vorhanden war.

#### **4.1.1.1 Der Erfinder, Zeichner und Kupferstecher Giulio Bonasone**

Giulio Bonasone stammte aus Bologna und wurde vor allem als Kupferstecher, weniger als Maler bekannt.<sup>184</sup> Die biographischen Daten und dokumentarischen Quellen zur Person Bonasones sind dürftig. Auch Vasari schrieb nur wenig über Bonasone; er ordnete ihn jenen Kupferstechern zu, die nach Erfindungen Raffaels, Giulio Romanos und Parmigianinos gearbeitet haben. Bonasones Signatur auf den ihm insgesamt zugeschriebenen circa 366 entstandenen Druckgraphiken lautet BIB oder IBF; auf der Kupferstichserie *Amorosi diletti degli dei* signierte er mit IBONASONE.<sup>185</sup> Bartsch ging aufgrund der Jahreszahlen auf den Kupferstichen von

---

<sup>181</sup> Massari 1983. Im Katalog Massaris werden folgende Blätter ohne Verse erwähnt: Bacchus (Bibl. Nat. Paris, Inv. B 61559).

<sup>182</sup> Massari geht davon aus, dass die Blätter aufgrund einer Zensur bereits während ihrer Entstehungszeit auseinandergerissen wurden. Massari 1983, S. 56.

<sup>183</sup> Roversi, Giancarlo: *Palazzi e case nobili, le opere d'arte*, Bologna 1986, S. 49; Zaccagnini, G: *Storia dello studio di Bologna*, Genf 1930, S. 277–280.

<sup>184</sup> *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della enciclopedia Italiana, Roma 1976; Gori Gandinelli (1771) 1808–1815; Basan, Pierre Francois: *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes*, Vol. I, Paris 1767/1789, Bd. 1, S. 116.

<sup>185</sup> Vasari (1556), Bd. 5, S. 433.

einer Hauptschaffensperiode aus, die zwischen 1531 und 1574 lag.<sup>186</sup> Aus dieser an Jahreszahlen orientierten Deutung ergeben sich allerdings Unstimmigkeiten, denn wenn davon ausgegangen wird, dass Giulio Bonasone in der Schule Marc Antonio Raimondis tätig war, kann seine Schaffensperiode nicht erst mit den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts begonnen haben. Sie muss ihren Ursprung daher bereits in den 1520er Jahren haben, da sich Raimondis römische Graphikwerkstatt spätestens im Jahr der Plünderung Roms, 1527, auflöste.

Die von Bonasone umgesetzten Themen waren sowohl biblischen als auch mythologischen Inhalts. Bonasone stach nach Werken der bedeutendsten Künstler seiner Zeit wie Raffael, Michelangelo und Tizian. Stilistisch lehnte er sich an die Formgebung dieser Künstler an, schuf daneben aber auch eigene Kompositionen.

Vasari<sup>187</sup> berichtet, dass sich Bonasone in Rom der bereits erwähnten Stecherschule Marc Antonio Raimondis anschloss.<sup>188</sup>

Es ist anzunehmen, dass Bonasone sowohl die zensierte Serie *I Modi* von Raimondi als auch die Serie der Götterliebschaften Caraglios kannte, da er in den Jahren der Entstehung dieser Werke mit beiden Künstlern in Kontakt stand.

Nach dem *Sacco di Roma* im Jahre 1527 floh Bonasone in seine Heimatstadt Bologna, wo er 1556 als Mitglied in der *Compagnia delle Arti* geführt wurde. Bologna war seit der Gründung seiner Universität im Jahr 1119 ein Zentrum der Rechts- und der Geisteswissenschaften.<sup>189</sup> Bonasone gelangte im Folgenden in den humanistischen

---

<sup>186</sup> Die Zahl der Blätter, die Bonasone schuf berechnet Bartsch mit 354 Blättern.

<sup>187</sup> Vasari (1568) 1906, S. 414, Vita di Marcantonio: "Cresciuta dunque la fama di Marcantonio, e venuta in pregio e reputazione la cosa delle stampe, molti si erano acconci con esso lui per imparare. I più noti allievi o imitatori del Raimondi sono: Agostino Veneziano, Marco Dente da Ravenna, il Maestro del Dado, Giulio Bonasone, Jacopo Caraglio, Niccolò Beatricetto, Enea Vico, i Ghisi di Mantova Giorgio e Teodoro, Giambattista mantovano di cognome Scultori e i due figli Adamo e Diana e alcuni Tedeschi, tra i quali il Sandrart nomina Bartolomeo Beham e Giorgio Pencz che vennero in Italia per perfezionarsi sotto di lui."

<sup>188</sup> In der Forschung heißt es, Bonasone sei mit Lorenzo Sabatini nach Rom gegangen. Doch wenn Sabatini erst 1530 geboren wurde, kann diese Aussage nicht richtig sein. Siehe hierzu: Thieme–Becker Lorenzo Sabatini (ca. 1530–1576). Der mit ihm befreundete Primaticcio (Schule von Fontainebleau) versuchte ihn vergeblich an den französischen Hof zu ziehen. 1575 Antrittsaudienz bei Papst Gregor XIII, der ihm die Oberaufsicht über seine künstlerischen Unternehmungen in Rom gibt "Sabatini gehörte einem manieristischen Künstlerkreis aus der Emilia Romagna. Durch seine Freundschaft zu Vasari, erhielt er in Rom einen Auftrag. Es handelte sich hierbei um die Festdekoration für die Hochzeit Francesco de Medicis mit Giovanna von Österreich."

<sup>189</sup> Rossi, G.: Bologna nella storia e nel costume, 3 Bde., Berlin 1924–1927.

Gelehrtenkreis der Akademie von Achille Bocchi (1499–1562). Der Humanist und Gelehrte Bocchi war seit 1508 in den Vorlesungsverzeichnissen den *rotuli* der Universität von Bologna als Dozent für humanistische Studien, Rhetorik und Poesie eingetragen.<sup>190</sup> Neben seiner Lehrtätigkeit hatte er eine eigene Akademie ins Leben gerufen<sup>191</sup>

Sitz der Akademie war der noch heute existente *Palazzo Bocchi*<sup>192</sup>. Das Gebäude wurde von dem Architekten Vignola (1507–73) erbaut.<sup>193</sup> Vignola hatte seine Lehrjahre in Bologna verbracht. Er war später Baumeister der römischen Kirche *Il Gesù* (1568–1584) sowie der *Villa Caprarola* (1559–1573) des Kardinals Alessandro Farnese bei Viterbo, unter dessen Schirmherrschaft der Bau der Akademie Bocchis stand.<sup>194</sup>

---

<sup>190</sup> Dallari, Umberto: *I Rotuli dei lettori legisti et artisti dello studio bolognese dal 1384 al 1799* pubblicati dal dott. U. D., foglio Vol. I–IV, Bologna 1884–1924.

<sup>191</sup> In Anlehnung an die antike Philosophenschule Platons (387 v. Chr.) wurden seit der Renaissance vermehrt Akademien gegründet. Bekanntestes Beispiel war die in Florenz gegründete Akademie Marsilio Ficinos.

<sup>192</sup> Schmidt, Johann Karl: *Zu Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz*, 13, 1967–68, S. 83–94; Monari, Daniela: *Palazzo Bocchi*, *Il quadro storico e l'intervento del Vignola*, in: *Il Carrobbio*, 6, 1980, S. 263–272.

<sup>193</sup> Arasse/ Tönnemann 1997, S. 138. „Vignola war in Bologna zum Maler ausgebildet worden, bevor er sich von 1537 bis 1540 zu Antikenforschungen in Rom aufhielt und 1541 für zwei Jahre nach Fontainebleau übersiedelte. Am Hof Franz I wurde ihm jene moderne Verschwisterung der Künste und Wissenschaften vertraut, wie sie in seiner Heimat Bologna mit ihrer mittelalterlichen Bildungstradition noch nicht existierte. Vignolas architektonischer Erstling in Bologna, die Fassade des Palazzo Bocchi von 1545, entstand im Auftrag eines humanistischen Gelehrten. Ursprünglich war sie Sitz einer wissenschaftlichen Akademie bestimmt; die hebräischen und lateinischen Inschriften in der Sockelzone tragen den Bildungsanspruch, der sich mit dem Bau verband, unmissverständlich vor. Um 1550 nahm Vignolas Karriere eine entscheidende Wendung, als ihn Kardinal Alessandro Farnese, der mächtige Nepot Pauls III., nach Rom verpflichtete und ihm die wichtigsten Bauten der Farnese in ganz Italien anvertraute. Vignolas *Regole delle cinque ordini di architettura*, das erfolgreichste Säulenbuch des 16. Jahrhunderts, erschien 1562.“

<sup>194</sup> Arasse 1997, S. 423. „Doch nicht bei allen Fürsten entwickelte sich diese künstlerische Tätigkeit (wie bei Kaiser Rudolf II) zum beliebtesten Zeitvertreib. Einige, wie Andrea Doria in Genua, Alessandro Farnese und Papst Paul III hatten gar keine Beziehung zur Kunst. Doch alle förderten sie die Künste, denn das Mäzenatentum wurde als Zeichen der Freigiebigkeit des Monarchen –eine fürstliche Tugend– erachtet und prägte das Bild des *Frieden stiftenden Herrschers*.“

Bocchi versammelte in seiner Akademie bedeutende Literaten seiner Zeit, unter ihnen: Claudio Tolomei<sup>195</sup> (1492–1556), Francesco Molza (1489–1544) und Bernardo Tasso<sup>196</sup> (1493–1569). Die Mitglieder der Akademie erörterten nicht nur philosophische Themen, sie widmeten sich ebenso der Lyrik und verfassten das Emblematikbuch *Symbolicarum Questionem*<sup>197</sup>, welches 1555 erschien.<sup>198</sup> Die Vorzeichnungen zu den Kupferstichen fertigte der Maler Prospero Fontano (Bologna, 1512–1597) an<sup>199</sup>. Bonasones erhielt den Auftrag die Illustrationen in Kupfer zu stechen.<sup>200</sup>

Während der Renaissance entwickelte sich aus der Beschäftigung mit antiken Hieroglyphen und Impresen das Emblem. Das Emblem ist ein Sinnbild und setzt sich zusammen aus einem Motto (*inscriptio*), einem Bild (*pictura*) und einem Epigramm (*subscriptio*). Das Motto spiegelt, meist in verschlüsselter Form, eine Lebensweisheit wieder. Charakteristisch für diese bildliterarische Kunstform waren das humanistische

---

S. 367–368. „Unter dem Druck der politischen und religiösen Ereignisse verschärft sich am Ende des Jahrhunderts der Gegensatz zwischen den nördlichen und den südlichen Provinzen. 1566 erleben die Niederlande die erste Welle des Bildersturms, der in einen von 1568 bis 1648 mit wechselndem Glück mündete. Nach der Blutherrschaft des Herzogs Alba beruhigte sich die Lage, als 1575 der Herzog von Parma, Alessandro Farnese, Statthalter wird. 1579 formieren sich zwei Blöcke: der katholische Süden mit zehn Provinzen, der protestantische Norden mit sieben ( Utrechter Bund ). 1581 erklären beide gemeinsam die Absetzung des spanischen Königs als Herrscher über die Niederlande. ... Im Süden wendet sich Alessandro Farnese in seinen Bemühungen, den Katholizismus wieder zu festigen und die durch den Bildersturm verursachten Schäden zu beseitigen, mit großzügigen Aufträgen an die Maler. Doch wie in Italien und Spanien missbilligt die offizielle Kunst der Gegenreformation den Manierismus. Sie versucht vielmehr, die klassische Tradition wiederzubeleben und eine klare und "lesbare" Malerei zu fördern.“

<sup>195</sup> Tolomei schrieb 1555 *Il Cesano, dialogo de M.C.T. nel quale da più dotti huomini si disputa del nome, col quale di dee ragionevolmente chiamar la volgar lingua*, wo er wie B. Varchi zwischen dem gesprochenen und dem geschriebenen Wort unterscheidet. in: Kapp, V. (Hrsg.) *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart 1992, S. 138.

<sup>196</sup> Bernardo Tasso war der Vater Torquato Tassos (1544–1569), dem Autoren des bekannten *Gerusalemme liberata*.

<sup>197</sup> Achillis Bocchi Bonon. *Symbolicarum Quastionum, De vniuerso genere, quas ferio ludebat, Libri Quinque*. Bononiae, Apud Societatem Typographiae Bononiensis. MDLXXIII.

<sup>198</sup> Vgl. Massari 1987; See Watson, Elizabeth: *Achille Bocchi and the Emblem Book as symbolic form*, Cambridge University Press 1993. Bocchi widmete Alessandro Farnese zwei in dem Buch erschienenen Embleme. Farnese war kirchlicher Rezipient dieses Buches.

<sup>199</sup> Vgl. Massari 1983; See Watson 1993. Fontana war Mitarbeiter Perino del Vagas im Palazzo Doria in Genua und wirkte ebenso mit bei Arbeiten Vasaris in Florenz und Rom. Im Jahr 1560 arbeitete er zudem für kurze Zeit in Fontainebleau, kehrte aber bald wieder nach Bologna zurück.

<sup>200</sup> Massari 1983, Bd. II, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque* (1555).

Bildungsgut und die teilweise moralisierende Absicht in der Deutung.<sup>201</sup> Ein, die Entstehung der Serie beeinflussender, Zusammenhang mit der Akademie und dem dort gepflegten Gedankengut ist als naheliegend anzusehen.

Bologna war aber nicht nur durch das humanistisch–geistige Klima der Universität geprägt, sondern gleichzeitig sehr stark durch die Entwicklungen der Gegenreformation. Seit 1506 gehörte die Stadt, unter Papst Julius II, dem Kirchenstaat an und so tagte von 1547 bis 1548, wenige Jahre vor der Entstehung der Kupferstichserie *Amorosi diletti degli dei*, das Tridentiner Konzil in Bologna. Der Wandel, der sich durch die Entwicklungen der Gegenreformation vollzog, machte sich in der bildenden Kunst deutlich merkbar. Kleriker nutzen die Kunst als Propaganda–Instrument und wachte über Inhalt und Form der bildenden Kunst in sogenannten Regelbüchern. Eines dieser Regelbücher stammt von Gabriele Paleotti (1522–1597), der Berater während des Konzils von Trient war. Im Jahr 1564 wurde er zum Bischof von Bologna ernannt und ein Jahr später zum Kardinal erhoben. In seiner Schrift „Discorso intorno alle immagini sacre e profane“<sup>202</sup> setzte sich Paleotti im Sinne der Gegenreformation für die innere Läuterung der Kirche ein und kämpfte gegen jegliche Darstellung der Erotik in der Kunst.<sup>203</sup> Nach Ansicht Paleottis war auch die antike Mythologie gefährlich, da die Bilder der Götter "unrein und verbrecherisch" waren. Sie war nur unter dem Vorbehalt der Geheimhaltung erlaubt, um so zu vermeiden, dass sie ihren übeltätigen Einfluss auf das Publikum hätten ausüben können. Eines der unvollendeten Bücher Paleottis hatte die Bekämpfung lasziver Malerei zum Inhalt. Diese Zensur–Maßnahmen bedeuteten offensichtlich keinerlei Einschränkung für Darstellungen im Medium Graphik, wie die Kupferstiche der Serie *Amorosi diletti degli dei* unter Beweis stellt.

---

<sup>201</sup> Bekanntestes EmblemBuch war das 1531 erschienene *Emblematum liber* von Andres Alciatus. Die erste Auflage erschien 1531 bei dem Augsburger Verleger Heynrich Steyn. Das Buch wurde von dem Mailänder Rechtsgelehrten Andreas Alciatus geschrieben und von J. Breu d. Ä. mit Holzschnitten illustriert.

<sup>202</sup> Paleotti, Gabriele: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in cinque libri...*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Vol. II, a cura di Paola Barocchi, Bari (1582) 1961, S. 117–509

<sup>203</sup> Sez nec, Jean: *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, 1990, S. 266.

## 4.2 Analyse der Kupferstichserie *Amorosi diletti degli dei* von Bonasone

Ebenso wie bei der Analyse der Caraglio–Serie werden nun die Charakteristika der Kupferstichserie *Amorosi diletti degli dei* herausgearbeitet, um im Anschluss daran zur Frage der Zielgruppe und an die Verwendung der Kupferstichserie zu gelangen. Einige Verse konnten wegen ihrer Unleserlichkeit nicht übersetzt werden.

### 4.2.1 Titelblatt

Abb. 16, (B. 146)

Kupferstich, (o.O.)

156 x 111 mm

Bez. auf ovalem Medaillon Mitte: *Amoro si dile ti degli dei.*

Mitte: In Tinte: del Bonasone intagliatore.

u.l.in Tinte: Giuseppe Montoni (Sammler)

Auf dem Frontispiz der 20–teiligen Serie wird der Titel *AMOROSI DILETTI DEGLI DEI* von einem Ädikula–Motiv eingerahmt. Oberhalb des Ovals, auf dem der Titel in großen Versalien steht, befindet sich eine Krone aus der Palmenblättern hervorgehen und die von zwei Fahnen gerahmt werden. Als oberste Begrenzung schwebt der Blitz des Zeus' im Bild. Die Pilaster der Ädikula tragen Kapitelle, bestehend aus Frauenbüsten mit ionischem Abschluss.

### 4.2.2 Ixion umarmt eine Wolke

Abb. 17, (B. 146–II)

Kupferstich, (o.O.)

165 x 110 mm, Wien

Bez. u.r. Monogramm: IVB

Non bianca nube ma giunon mi semble

Et si limagin viva dentro passa

Che tutti in seme non questi mie membre

Wie mir scheint ist das nicht eine weiße Wolke, sondern Juno

und sie können sich vorstellen, wie lebendig es da zugeht.

(.....)

Ixion war König der Lapithen in Thessalien. Als er, auf dem Olymp eingeladen zu Tisch saß, versuchte er sich Juno zu nähern.<sup>204</sup> Jupiter stellte ihn auf die Probe, indem er eine Wolke, mit dem Ebenbild Junos entstehen ließ. Ixion verfiel diesem Betrug und überwältigte in seinem Liebeswahn die vermeintliche Juno. Zur Strafe wurde er von Jupiter in den Tartarus verbannt, angebunden an ein brennendes Rad, das sich immerfort dreht.

Im oberen Abschnitt des Bildes liegt ein unbekleidetes, sich küssendes Paar inmitten von Wolken. Sie werden von einem wehenden Tuch umrahmt, selber aber sind die Figuren unbewegt und statisch. Im unteren Teil ist ein Landschaftspanorama mit Architektur dargestellt. In dieser Landschaft befindet sich eine nackte Figur, die fast stürmisch eine doppelt so große Wolke umarmt. Amor, oben rechts im Bild, beobachtet von einer Wolke aus die Szene.

Die Darstellung dieses Mythos ist in der Kunstgeschichte eine Seltenheit. Doch gerät dieser mythologische Hintergrund in seiner szenischen Umsetzung hier eher zur Nebensache, denn für den Betrachter bildet das sich auf den Wolken küssende Liebespaar den Blickfang. Die begleitenden Verse nehmen Bezug auf den Mythos, formen diesen aber, mit der Absicht einer sexuellen Anspielung. Die Verse sind in einem einfachen, umgangssprachlichen Stil geschrieben. Auch die Bildsprache zeichnet sich hier im Vergleich zur der Caraglio-Serie weniger durch einen hohen künstlerischen Anspruch aus.

#### **4.2.3 Bacchus bietet zwei Frauen Trauben an**

Abb. 18, (B. 147–II)

Kupferstich, (Wien)

165 x 110 mm

Bez. l. unter dem Weinbehälter: I BONASONO. IN/ VENTOR

---

<sup>204</sup> Ovid Metamorphosen, IV 46

Chiamarmi poso ben Bacho diuino  
che quel che non puo far argento et oro  
lo fa subitamente il mio bon uino

Göttlicher Bacchus darf ich mich nennen  
denn das was nicht Silber und Gold machen kann  
schafft mein guter Wein sofort

Bacchus ist der Gott des Weines und der Ekstase aber auch der Fruchtbarkeit und des Wachstums. Er wird hier als erwachsener Mann links im Bild stehend nackt dargestellt. Bacchus beugt sich über einen Weinbottich, aus dem er Weinreben herausholt, um sie den zwei aneinandergeschmiegtten Frauen anzubieten, die rechts neben ihm stehen. Auch die Frauen sind nackt, ebenso wie der kleine geflügelte Amor, der sich am rechten Bein der links stehenden Frau festklammert.

Wie in dem vorausgegangenen Blatt der Bonasone–Serie, ist auch dieser Mythos eine selten dargestellte Szene. Es konnten keine vergleichbaren Beispiele für diese Art Darstellung gefunden werden, daher könnte es sich um eine Erfindung Bonasones handeln. Zwei Liebes–Stimulansen sind in diesem Blatt versinnbildlicht, die hier die Frauen betören sollen. Amor, der mit seinen Pfeilen die Liebe entflammt und der Wein, der die Menschen enthemmt. Dem Betrachter wird vermittelt, dass der Wein göttliche Kraft hat.

#### **4.2.4 Leda und der Schwan**

Abb. 19, (B. 148 II)

Kupferstich

151 x 108 mm, New York (MMA)

Bez.: Sammlerstempel o.r. und u.r.

Perche Joue mel fe come uedete  
Nacquer duo figle che dier la uittoria  
Combattendo a i Romano et losapeti

Wie ihr seht, hat Jupiter  
mir zwei Kinder gebären lassen,  
welche den Sieg erkämpften,  
indem sie gegen die Römer kämpften.

Leda, Gemahlin des Spartakuskönigs Tyndareus, wurde nachts von Zeus in der Gestalt eines Schwanes verführt.<sup>205</sup> Dem Mythos zufolge soll in derselben Nacht ihr Ehemann ihr ebenfalls beigelegen haben. Sie gebar daraufhin zwei Schwanen-Eier, aus denen die Zwillinge-Paare Kastor und Polydeukes sowie Klytämnestra und Helena in entschlüpften.

Leda steht nackt mit dem Rücken zum Betrachter gewandt in einem Schlafgemach und wird von den offenen Flügeln eines Schwanes umarmt. Die Verschmelzung von Frauen- und Schwanenkörper, deutet unmissverständlich auf einen Geschlechtsakt hin. Leda wendet ihren Blick über ihre linke Schulter hinunter auf den Boden, wo zwei Eier liegen, aus denen jeweils ein Neugeborenes schlüpft. Damit ist in einem Bild der Zeugungsakt gleichzeitig mit der Geburt dargestellt. In keinem der bereits erwähnten Beispiele der Einzelblätter erotischer Darstellungen wird zeitgleich die Geburt der Kinder dargestellt. Diese Ikonographie ist aber bereits in dem um 1500 entstandenen Gemälde *Leda und der Schwan* (Abb. 71) von Leonardo da Vinci vorgebildet. Die unbekleidete Leda und der Schwan stehen frontal zum Betrachter gewandt, sich umarmend nebeneinander. Sie wendet dabei liebevoll den Blick nach unten links, zu den am Boden hockendem Zwillingenpaar.

#### 4.2.5 Die Geburt Bacchus'

Abb. 20, (B. 149 II)

Kupferstich

167 x 110 mm, New York (MMA)

Bez. auf dem Stein i. d. Mitte: IVLIO BONASON/ IN VENTOR

u.r.: RB

Gioue si posi in corpo quel bambino

---

<sup>205</sup> Ovid, *Metamorphosen*, IV 46, 190

Di seme morta per troppo uedere  
Et fu chiamato poi Bacco diuino

Zeus legte sich das Kind in seinen Körper  
weil die gestorbene Semele zuviel sehen wollte  
und man nannte es göttlicher Bacchus

Bacchus, Gott des Weines, der Ekstase und der Fruchtbarkeit, geht aus einer unehelichen Verbindung zwischen Jupiter und Semele hervor. Semele musste sterben, da sie die wahre Gestalt Jupiters zu sehen wünschte. Vorher jedoch rettete Jupiter das Kind und legte es bis zur Geburt in seine eigene Seite.

Ein unbekleideter Mann sitzt auf einem Steinquader inmitten einer Landschaft. Er befreit soeben ein Kind aus seiner Seite mit Hilfe von drei Frauen. Über der Szene beobachtet ein Adler im Flug die Szene. Diese Szene hat keinerlei erotischen Charakter, sie ist narrativ und erzählt die Geschichte der Geburt des Bacchus.<sup>206</sup>

#### **4.2.6 Ein Mann überwältigt eine Frau**

Abb. 21, (B. 150 II)

Kupferstich

165 x 110 mm, Wien

Bez.: I. BONASONO IN/VENTOR

Figlia mia cara ioti uogli sui lette  
Et non ti uergognar se quel fanciullo  
Vedra il tuo piacer el mio diletto

Mein Mädchen (Tochter), ich will Dich auf dem Bett  
und schäme Dich nicht, wenn der kleine Junge  
Dein Gefallen und meine Freude sieht

---

<sup>206</sup> Orchard, Karin: Annäherungen der Geschlechter, Androgynie in der Kunst des Cinquecento, Kunstgeschichte Bd. 10, Münster 1992, S. 72. Orchard bemerkt die Analogie des Themas zur Geburt Evas aus der Seite Adams und auch zu der Geburt Ecclesias aus der Seitenwunde Christis. Bei Bonasone ist eine solche Interpretation nicht zutreffend.

Auf diesem Blatt, sowie dem darauffolgenden *Mann und Frau sich küssend* (Abb. 22), sind Verführungsszenen dargestellt, bei denen die Paare durch keine Attribute gekennzeichnet werden, das heißt nicht aus der antiken Mythologie zu stammen scheinen.

Der Mann hat soeben die Frau auf das Bett gezerrt und beugt sich über sie. Amor steht ungeniert auf dem Bett und hält den Vorhang des Bettes hoch, um sich und auch dem Bildbetrachter eine freie Sicht auf die Liebenden zu gewähren. Sowohl Bild als auch Text wirken hier eindeutig voyeuristisch. Amor fungiert als ein Verbindungsglied zwischen der Darstellung und dem Betrachter, da er durch seine Gestik deutlich auf das Geschehen aufmerksam macht.

#### **4.2.7 Mann und Frau sich küssend**

Abb. 22, (B. 151–II)

Kupferstich, Wien

165 x 110 mm

Bez. u.l.: IVL INVENIT

Dehcorateui gia matre mia belle  
Non uaccorget uoi hel pouerino  
Ha perso nel basarui la fauella

Entkleide dich meine Schöne  
bemerkt Ihr denn nicht, dass der Ärmste  
indem er Euch küsste seine Sprache verlor

Amor ist zwar in dieser Darstellung anwesend, doch ebenso wie in der vorausgegangenen Szene *Ein Mann überwältigt eine Frau* (Abb. 21) wird hier kein Liebespaar aus der antiken Mythologie dargestellt, sondern ein anonymes Paar. Der Aufbau und die Figuren sind sehr einfach gehalten und enthalten keine Metaphorik. Ebenso schlicht ist wieder die Stilebene der Sprache, deren Inhalt ergänzend zum Bild den Leser nicht moralisch ermahnt, sondern vielmehr unterhält. Folglich gehört dieses Blatt mit zu einer Reihe von Bildern dieser Serie, die ohne mythologischen Vorwand ein Sittenbild darstellen, bei dem es ausschließlich um Sexualität geht.

#### 4.2.8 Juno beobachtet Jupiter, der Io streichelt

Abb. 23, (B. 152–II)

Kupferstich, o.O.

165 x 110 mm

Io ti ueggio Marito mio ribaldo  
e tu fogliosa scapestrata uacca  
(...) etl'Altro sta pur (...)

Ich sehe dich Ehemann, du Schurke  
Und auch dich liederliche Kuh  
(.....)

Man sieht hier Juno im Himmel schwebend, die auf die Erde herabblickt, wo Jupiter im Begriff ist, die in eine Kuh verwandelte Io zu streicheln. Neben Juno taucht wie so oft in dieser Serie der kleine Amor als Zaungast auf; als Symbol der Liebe und Leidenschaft ist seine Präsenz von Bedeutung.

Auch Io, die jungfräuliche Herapriesterin zog die Aufmerksamkeit Jupiters auf sich und wurde seine Geliebte.<sup>207</sup> Als Juno dieses entdeckte, wurde Io in eine weiße Färse verwandelt, die sodann ständig vor einer Bremse auf der Flucht war.

#### 4.2.9 Danae und der Goldregen

Abb. 24, (B. 153–II)

Kupferstich, Wien

165 x 110 mm

Bez.:/

Platte zensiert

Ognalto muro ascendeogni gran fosso  
(Trappossa) la virtu del lucid oro  
Ecco ch'io t'apro luna et l'altra cossa

---

<sup>207</sup> Ovid, Metamorphosen I, 585.

Über jede Mauer und jeden Brunnen trete ich  
(.....) die Tugend des leuchtenden Goldes  
Hier öffne ich dir das eine und das andere

Danae ist die Tochter des Königs Akrisios und der Euridike. Als Akrisios geweissagt wurde, dass ein Sohn der Danae ihn umbringen würde, sperrte er sie in einen Turm ein. Dort entdeckte sie Jupiter und entflammte in Liebe zu ihr, woraufhin er in Form eines Goldregens bei ihr erschien und sie verführte. Danae gebar einen Sohn, Perseus; beide wurden auf dem Meer ausgesetzt und landeten auf der Insel Seriphos.

Danae liegt nackt, weit auseinandergespreizten Beinen auf dem Bett und empfängt den von oben herunterrieselnden Goldregen, der aus einer über dem Bett schwebenden Wolke fällt. Amor ist wieder zur Stelle, zieht den Vorhang des Bettes zur Seite und hält neugierig seine Hand unter den Goldregen.

Die freizügige Darstellungsweise dieses Blattes ist auf die sexuellen Reize der Frau ausgerichtet und hat pornographischen Charakter. Die nachträgliche Zensur der weiblichen Scham belegt, dass die Darstellung gegen ein angemessenes *decorum* verstoßen hatte und zensiert wurde.

Ebenso anzüglich wie die bildliche Darstellung ist auch der Inhalt der Verse. Auch die begleitenden Verse bedienen sich der Goldregen-Symbolik. Die Tugend des leuchtenden Goldes, welche das eine und das andere zu öffnen vermag, ist zweideutig zu verstehen: Der Goldregen dringt nicht nur in den Turm ein, in dem Danae sich befindet. Ebenso ist eine sexuelle Anspielung impliziert.

#### **4.2.10 Venus und Adonis**

Abb. 25, (B. 154–II)

Kupferstich, Wien

165 x 110 mm

Aspetta done mio che io esca l'acqua

Che i tuoi ei miei disir faro contento

(....)

Warte bis ich aus dem Wasser gestiegen

Dann stelle ich Dein und mein Verlangen zufrieden

(.....)

Venus hatte sich in den schönen Königssohn Adonis verliebt. Als dieser bei der Jagd von einem Eber getötet wurde, ließ Venus vor Trauer aus seinem Blut eine Blume sprießen. Daraufhin gestattete Proserpina, die Herrscherin der Unterwelt, dass Adonis die Hälfte des Jahres nicht in der Unterwelt, sondern zusammen mit Venus verbringen durfte. Dieser Mythos versinnbildlichte den fortwährenden Kreislauf der Natur.

In dieser Graphik sind Adonis, Gott des Wachstums und der Natur, und Venus, Göttin der Liebe, als Liebespaar dargestellt. Sie sitzen unbekleidet an einem Flussbett, baden ihre Füße und sind in einer zärtlichen Umarmung. Die Geschlechtsteile sowohl von Adonis als auch von Venus sind deutlich erkennbar. Amor schmiegt sich rechts an das Paar und hält in seiner Linken seinen Köcher in Ruhepose; seinen Pfeil hat er schon benutzt. Die Gesamtkomposition, zusammen mit dem Vers, in dem die Ungeduld Adonis' und sein Verlangen nach Venus beschrieben werden, wirken unmissverständlich sexuell.

#### **4.2.11 Ein Mann eine Frau umarmend**

Abb. 26, (B. 155–II)

Kupferstich, Wien

165 x 110 mm, Bez. u.r.: IVLIO BONASONE INV.

Tu mi fai male astringer cosi stretto

Apri le braccia et vien sopra'l mio petto

Du tust mir weh, indem Du mich so fest drückst

Löse Deine Arme und lege Dich auf meine Brust.

Wie bereits in den vorausgegangenen Graphiken *Ein Mann überwältigt eine Frau*

(Abb. 21) und *Mann und Frau sich küssend* (Abb. 22) dieser Serie, ist das dargestellte Liebespaar nicht als Götterpaar spezifiziert, obwohl Amor ihnen links auf dem Boden sitzend lachend zuschaut. Es ist ein beliebiges Liebespaar, welches sich seinen Gelüsten hingibt. Möglich ist es auch, in diesem Liebespaar Venus und Adonis zu erkennen, die nun ihre Liebe im Privaten frönen. Die Frau wird in kräftiger Umarmung des Mannes an die Seite gedrückt, doch fände sie (den Versen zufolge) erst dann Wohlgefallen, wenn der Mann sich auf ihre Brust legen würde. Auch die Aussage dieses Blattes ist ausschließlich sexueller Art, indem in der Phantasie des Betrachters ein Liebesabenteuer freigesetzt wird.

#### 4.2.12 Pluto und Proserpina

Abb. 27, (B. 158–II)

Kupferstich, Wien

165 x 110 mm

Bez.:

Sevuoì che io entri nel letto pluto mio

Scaccia l'horend can mi spaventa

Et fatti poi il tuo lungo alto desio

Wenn Du möchtest, dass ich in das Bett steige, mein Pluto  
dann jage den furchtbaren Hund fort, der mich erschreckt  
und dann kannst Du Dir Deinen langgehegten Wunsch erfüllen.

Der Gott der Unterwelt verliebte sich in die schöne Proserpina, die im Schutze ihrer Mutter auf Sizilien wohnte.<sup>208</sup> Er entführte sie, während sie mit ihren Freundinnen spielte, und nahm sie mit in die Unterwelt. Dies jedenfalls ist die Grundlage des Mythos; anders verhält es sich jedoch in dieser Darstellung. Denn Pluto umarmt Proserpina innig von hinten, sie küsst ihn dabei auf den Mund. Beide sind unbekleidet dargestellt und stehen in einem Schlafzimmer vor einem Bett. Rechts neben ihnen ist der dreiköpfige Höllenhund Kerberos zu sehen; dieser Bewacher der von Pluto

---

<sup>208</sup> Gleicher Mythos wie in der Caraglio–Serie Abb. 2.

regierten Unterwelt wird liebevoll von Amor umarmt. Der ursprüngliche Mythos Raub der Proserpina wurde von Bonasone neu interpretiert, um ein weiteres Liebespaar darstellen zu können.

#### **4.2.13 Semele und der Blitz Jupiters**

Abb. 28, (B. 156–II)

Kupferstich, Wien

165 x 110 mm

Linganno di Giunone e cagion che io

Abrugi ora del tuo foco osomma Dio

Der Betrug Junos ist der Grund

Weshalb ich nun in deinem Feuer brenne

Oh hoher Gott.

Die Liebesgeschichte zwischen Jupiter und Semele endete tragisch, da Semele sich wünschte, Jupiter in Form seines Blitzes zu sehen und dadurch verbrannte. Jupiter rettete das Ungeborene aus ihrem Leib und nähte es in seine Seite beziehungsweise seinen Schenkel ein. Aus dieser Beziehung ging Bacchus hervor.

Der Bildaufbau ist ähnlich wie das Blatt *Danae und der Goldregen* (Abb. 24) dieser Serie aufgebaut. Auch hier ist der weibliche Akt liegend in einem Schlafzimmer auf dem Bett wiedergegeben. Die Haltung Semeles gibt den Blick auf ihr Gesäß frei; wodurch sexuelle Phantasien beim Manne erregt werden. Amor befindet sich hier schlafend auf einem Schemel links im Bild. Rechts im Bild befindet sich ein Kleiderständer auf dem ein Kleid hängt; hinter diesem schaut ein kleiner Junge hervor und gibt der Szene eine voyeuristische Note.

#### **4.2.14 Amor zeigt Apoll Daphne**

Abb. 29, (B. 157–II)

Kupferstich,, Wien

165 x 110 mm

Bez. u.r.: IVL BONASONE INV

Ascolta quei d' Amor et i mei preghi  
Deh Dafne mia alza quest'altra gamba  
Et laſſa che umſol tratto io te la fregghi

Höre Amors und meine Bitten  
Meine Göttin Daphne, und hebe das andere Bein  
Und laſſ dich in einem Nu berauben.

Dieses Bild zeigt eine weitere Verführungsszene in einem Schlafgemach. Apoll steht vor einem Bett, auf dem eine Frau liegt. Er ist im Begriff, ihre Beine auseinander zu drücken. Amor steht ebenfalls auf dem Bett und zeigt auf die Frau. Nur der Köcher mit Pfeilen hinter der rechten Schulter des Mannes verweist auf den mythologischen Inhalt. Ergänzend sind die Verse, die dem Betrachter von Apoll und Daphne berichten. Apoll, Gott des Bogenschießens und der Sonne, hatte Amor verspottet. Aus Ärger hierüber verschoss Amor zwei Pfeile. Der eine traf Apoll und ließ ihn in Liebe zu Daphne, der jungfräulichen Jägerin, entflammen. Der andere Pfeil traf Daphne selbst und ließ sie vor der Liebe Apolls fliehen.

Der Mythos wird in dieser Darstellung entfremdet und verwandelt sich in eine Wunschphantasie des Mannes. Bonasone nimmt sich die künstlerische Freiheit, Mythologie zum Zwecke der Darstellung von Erotika zu verfälschen. Humanistisches Gedankengut ist hier von sekundärer Bedeutung.

#### **4.2.15 Melanthe mit Neptun in Gestalt eines Delphins**

Abb. 30, (B. 159–II)

Kupferstich, Wien

165 x 110 mm

Bez. u. l.: IB

Muta pur questa forma setu vuoi

(.....)

In questo letto che sta drieto a noi

Verwandle ruhig die Gestalt wenn Du möchtest

(.....)

in dieses Bett, das hinter uns steht.

Neptun, der Gott der Meere und der Bruder Jupiters, verführte in der Gestalt eines Delphins Melanthe. Beide befinden sich zwischen dem Blick des Betrachters und einem hinter ihnen stehenden Bett. Amor nimmt auch an der Szene teil, er kniet rechts vor dem Meerestier nieder und legt ein Seil kreisrund auf den Boden, durch das das Ungeheuer seinen Kopf stecken möchte. Auf der rechten Seite hinten öffnet sich der Raum nach außen hin und gibt den Blick auf ein Haus frei.

Der Mythos von Melanthe und Neptun ist in der bildenden Kunst nicht weit verbreitet. Die künstlerische Umsetzung Bonasones zeigt, dass sich der Mythos sehr gut anbietet, um das ineinander Verschlungensein zweier Leiber darzustellen. Der Körper des großen Delphins windet sich s-förmig vom Hals der Frau hinab durch ihre Beine zum Boden hin, wo er in einen durch Amor gezogenen Kreis hindurchzudringen scheint. Die ineinander verschlungenen Körper Melanthes und des Delphins sind wiederum stark sexueller Natur.

#### **4.2.16 Ein Mann zieht eine Frau in ein Bett**

Abb. 31, (B. 160–II)

Kupferstich

165 x 110 mm, Wien

Bez. : /

Lafateui cader pur la camisa

Che laraccogliera presto il fanciullo

Et calateui agustar la mia diuisa

Lass Dein Kleid ruhig fallen

der Junge wird es schon aufheben

komm herunter und koste von meiner Schönheit.

Zum wiederholten Mal wird auf diesem Blatt ein Paar wiedergegeben, das sich nicht durch besondere Attribute identifizieren lässt. Die Szene ist im häuslichen Ambiente eines Schlafzimmers angesiedelt. Darin sitzt ein unbekleideter Mann auf einem Bett und zieht eine ebenfalls nackte Frau, die vor ihm steht an sich heran. Sie hat ihr Kleid ausgezogen und hält es hinter sich in den Armen. Der kleine Amor ist wieder anwesend und zwar rechts im Bild im Bett unter dem Vorhang. Bonasone zeigt den Moment einer Verführung und damit den Moment vor dem Liebesgenuss. Dabei bemüht er sich mittels einer Bewegtheit der Figuren um eine lebendige Darstellungsweise. Der männliche Rückenakt ist durch angespannte Muskeln gekennzeichnet, die die Vehemenz, mit der der Mann die Frau zu sich heranzieht, unterstreichen. Sie hingegen bildet durch die Geradlinigkeit ihrer Körperhaltung und den nach oben gerichteten Armen einen Kontrapunkt in der Bildkomposition, was inhaltlich, zumindest für diesen Augenblick, auf eine abwehrende Haltung hindeutet. Bonasone gelingt es somit eine Form des Mit- und Gegeneinanders der Geschlechter auf plakative Weise bildlich darzustellen.

#### **4.2.17 Venus und Mars werden von Apoll entdeckt**

Abb. 32, (B. 162–II)

Kupferstich, New York

162 x 111 mm,

Bez.:/

Tu mi hai scoperto al vecchio mio Vulcano

Inuido Apollo io ti claro castigo

Che seguirei la bella Daphne in vano

Du hast mich bei meinem Mann Vulkan verraten

Neidischer Apoll, dafür werde ich Dich bestrafen,

indem Du vergeblich die schöne Daphne verfolgen wirst.

Venus, die Göttin der Liebe, begeht mit Mars einen Ehebruch. Während des Schäferstündchens werden beide von Apoll entdeckt und an den Ehemann Vulcan verraten.

In dieser Abbildung liegen Venus und Mars beide nackt auf einem Bett, als sie

plötzlich den Wagen Apolls herannahen sehen. Mars versucht noch hastig den Vorhang des Bettes zuzuziehen, doch es ist zu spät. Apoll hat die Liebschaft schon entdeckt.

#### **4.2.18 Apoll mit einer malenden Frau**

Abb. 33, (B. 161–II)

Kupferstich, New York

160 x 110 mm

Voglio far questo braccio amodo mio

Tu fa li uersi tuoi come ti pare

Apollo sei la pitura sono io

che luno e altro amodo suo pofare

Ich möchte diesen Arm auf meine Art und Weise gestalten

Du kannst Deine Verse auf Deine Art schreiben

Du bist Apoll, die Malerei bin ich und auf die eine oder  
andere Art kann ich es machen.

Apoll, der Gott der Künste und des Bogenschießens, steht mit einem aufgebauschtem Tuch über den Rücken neben einer sitzenden Frau, die von hinten zu sehen ist, während sie an einem Bild malt. Beide sind unbekleidet und werden von Amor beobachtet. Die Verse berichten, dass Apoll der Frau bei der Malerei behilflich sein möchte, diese jedoch seine Ratschläge ablehnt.

Bonasonne bezieht sich hier auf den seit der Renaissance geführten Rangstreit zwischen den Künsten und zeugt von dem wachsenden Bewusstsein bildender Künstler.<sup>209</sup> Diese Graphik weicht somit von dem auf die Darstellung erotischer Szenen ausgerichteten Inhalt der Serie ab.

#### **4.2.19 Venus sitzt auf einer Wolke, unter ihr liegt ein Meeresherr**

Abb. 34, (B. 163–II)

---

<sup>209</sup> Schlosser, Julius von: Die Kunstliteratur, Wien 1924, Blunt; Anthony: Artistic theory in Italy, Oxford 1940.

Kupferstich, New York

161 x 111 mm

Bez.u.r.: IVB

Correte Amanti vo che Amor auonmpa  
A l'acque mi cheche ne senti un poco  
Daingrata et ardente fiana mi tutto scompa

Lauft fort Liebende bevor Amor kommt  
Suche mich im Meer und spüre ein wenig  
von der brennenden Flamme, die in mir lodert.

Venus liegt unbekleidet auf einer Wolke, umgeben von Amoretten. Unter ihr ist das brausende Meer, in dem eine Person schwimmt. Rechts im Bild am Meeresufer befinden sich zwei ältere Menschen mit langen Wanderstäben, im Vordergrund liegt mit dem Rücken zum Betrachter gewandt ein Meeresherr. In den Versen scheint die Person zu sprechen, die sich im Wasser befindet. Sie warnt die Liebenden, vermutlich das Paar mit Wanderstäben am Ufer, vor Amor, indem sie auf ihre brennende Flamme hinweist. Dem Betrachter wird hier die mit Feuer vergleichbare Kraft der Liebe vermittelt.

Diese Szene ist ikonographisch nicht identifizierbar und ist deshalb vergleichbar mit der Verschlüsselung von Emblemen. Sie deutet auf den gelehrten Einfluss der Akademie Acchile Bocchis, für den Bonasone die Illustrationen des Emblematikbuches gestochen hatte.

#### **4.2.20 Mars umarmt Venus**

Abb. 35, (B. 164–II)

Kupferst

ich, Wien

165 x 110 mm

Finiamo insieme hormai queste basciare  
Marte mio bravo et vien fra le mie coscie  
se vuoi dolcezza in me del ciel gustare

Beenden wir jetzt dieses Küssen  
mein lieber Mars und komme zwischen meine Beine  
wenn Du von meiner Süße kosten möchtest.

In dem letzten Blatt dieser Kupferstichserien sehen wir das Liebespaar Mars und Venus. Sie werden als solche in den Versen genannt, nicht aber durch Attribute gekennzeichnet. Zusammen sitzen sie unbekleidet in einer Landschaft; dabei umarmen und küssen sie sich inniglich. Venus ist im Begriff ihr linkes Bein zu heben, Mars greift ihr dabei zwischen die Beine. Eben dieser Moment der sinnlichen Berührung wird in den Versen beschrieben. Venus spricht mit Mars und formuliert deutlich ihren Wunsch der körperlichen Vereinigung mit Mars. Amor steht direkt hinter dem Paar und weist mit seiner rechten Hand auf sie. Sowohl Text, als auch Bild vermögen beim Betrachter sexuelle Lust zu wecken.

#### **4.3 Zur Rezeption der *Amorosi diletti degli dei***

Es konnten keine gesicherten Daten über die Art der Verbreitung der Serie *Amorosi diletti degli dei* ausfindig gemacht werden. Ebenso wie bei der Caraglio-Serie ist die Art der Präsentation aufgrund der Zusammengehörigkeit der Blätter gleichen Formats (165 x 110 mm) in Form eines Heftes naheliegend. Insbesondere die Existenz eines Titelblattes unterstreicht diesen Charakter. Die heute noch erhaltenen Kupferstiche beweisen die Beliebtheit auch dieser Serie beim Publikum. Die inhaltliche Deutung ermöglicht zudem, Rückschlüsse auf die jeweiligen Adressaten zu ziehen.

Massari setzt die Bonasone-Serie *Amorosi diletti degli dei* in Kontext zu der Wiederentdeckung der Themen Ovids und ihrer Umsetzung in der Kunst seit dem Ende des 14. Jahrhunderts.<sup>210</sup> Dieses Interesse sei gekoppelt an die moralisierenden Absichten im Sinne des Neuplatonismus, bei dem versucht wird, die christliche Theologie mit der heidnischen Theogonie in Einklang zu bringen. Aus der hier vorgenommenen Bildanalyse haben sich jedoch keine moralisierenden Absichten ergeben. Vielmehr beinhalten die Bilder überwiegend eine die Liebesabenteuer bejahende Haltung.

---

<sup>210</sup> Massari, Stefania: Giulio Bonasone, Istituto Nazionale per la Grafica. Rom 1983, S. 56.

Die teilweise voyeuristischen Szenen, wie in der Abbildung *Danae und der Goldregen* (Abb. 24), entziehen sich jeglicher seriösen Interpretation im Sinne des Neuplatonismus. Die Untersuchung der Serie hat ergeben, dass sowohl der künstlerische als auch der literarische Stil der Kupferstiche eher einfach gehalten und funktional ist. Die Verse sind in Umgangssprache geschrieben und haben keinen hohen literarischen Wert. Die Einfachheit und Funktionalität der Werkkonzeption drücken sich vor allen dadurch aus, dass die Bildsprache sich kaum der Metamorphorik oder rhetorischer Stilmittel bedient. Bonasone verzichtet zumeist auf die Variation der Komposition, sowie auf eine reiche Ausgestaltung der Bildmotive. Er rückt zumeist ohne jegliche Verschleierung die Sexualität der Liebespaare in den Vordergrund und unterstreicht somit den Titel der Serie *Liebesfreuden der Götter*. Die Darstellungen zeugen von dem profanen Gefallen an sexuellen Darstellungen. Zusammengefasst bedeutet dies, dass die Serie für ein Publikum bestimmt gewesen war, welches mit Erotika unterhalten werden wollte.

## 5 *Gli amori degli dei und Amadori diletti degli dei im Vergleich*

Im nun folgenden Teil der Arbeit sollen Graphiken beider Serien exemplarisch miteinander verglichen werden. Zusätzlich werden die mythologischen Handbücher von Bonsignori, Conti und Dolce sowie Beispiele gleicher Themen anderer Künstler als Vergleiche herangezogen. Sie dienen dazu, die besondere Bedeutung des Untersuchungsgegenstandes herauszustellen. Beide Kupferstichserien weisen drei Darstellungen gleichen Themas auf: *Pluto und Proserpina*, *Jupiter und Io*, *Apoll und Daphne*. Aus diesem Grunde wird zunächst mit dem Vergleich jener Einzelblätter begonnen.

### 5.1 *Thematische Vergleiche*

#### 5.1.1 **Pluto und Proserpina**

##### **Caraglio (Abb. 2), Bonasone (Abb. 27)**

Caraglio stellt in seinem Kupferstich den Raub der Proserpina nicht als solchen dar, wie ihn Ovid in seinen Metamorphosen beschreibt. Vielmehr stellt er eine Liebesszene dar, die Ähnlichkeit mit einer Kampfszene aufweist.<sup>211</sup>

Pluto zieht entschlossen am Bein der Proserpina; dabei ist eine gewisse Gewaltbereitschaft in ihm zu erkennen. Doch die Graphik enthält ebenso ein nicht zu übersehendes humoristisches Element im Motiv des Höllenhundes, der vom Gewicht Proserpinas zusammensinkt und dessen drei Köpfe daher von Grimassen entstellt sind. Als Bewacher des Einganges zur Unterwelt wird der Höllenhund Kerberos üblicherweise bedrohlich dargestellt, denn dem Mythos zufolge verwandelte sich jeder Mensch, der ihn erblickte sofort zu Stein. Doch wirkt der Höllenhund in dieser Darstellung nicht erschreckend, sondern vermag durch seine humoristische Mimik dem Betrachter ein Lachen zu entlocken.

In dem Kupferstich Bonasones deutet dagegen alles auf die pure Erotik und Sexualität

---

<sup>211</sup> Bober, Pray und Rubenstein, Ruth: Renaissance Artists and Antique sculpture, Oxford 1986, S. 173 f, Haskell 1982, S. 232–234. Bekanntestes Beispiel ist der Kampf zwischen Herakles und Antaeus.

hin. Pluto umfasst Proserpina von hinten, sie erwidert seinen Kuss, wobei sie ihn auch berührt. Als Staffage wird ein Himmelbett gezeigt, das eindeutig den Ort der Liebe kennzeichnet. Ebenfalls zu sehen sind der Höllenhund Kerberos, von Amor in der Art umarmt, wie Pluto Proserpina umarmt. Diese Darstellung ist weder durch ein humoristisches Element noch durch eine klar erkennbare moralisierende Komponente gekennzeichnet. Der Höllenhund Kerberos und die Kraft, mit der Pluto Proserpina umfasst, lässt vage auf den ursprünglichen Mythos der *Raub der Proserpina* schließen.

In einer Radierung Cherubino Albertis (1553–1615) wird der *Raub der Proserpina* (o. Abb.) dargestellt: Pluto sitzt auf seinem Wagen, von zwei Pferden gezogen, und hat soeben Proserpina zu sich hinaufgezogen. Sie liegt zwischen seinen Armen und scheint sich zu wehren, beziehungsweise sich an seine Schulter zu klammern, um nicht hinunterzufallen. Die Szene kennzeichnet eine gewisse Dynamik und Ästhetik der Körperdarstellung. Doch im Gegensatz zur Umsetzung bei Caraglio und Bonasone fehlt hier eindeutig das erotische Element.

### 5.1.2 Jupiter und Io

#### **Caraglio (Abb. 3), Bonasone (Abb. 23)**

Das Thema Jupiter und Io fand auch außerhalb des graphischen Mediums seine bildnerische Umsetzung. So schuf Correggio (1489–1535) um 1530 eine Reihe von Gemälden mit Götterliebschaften, darunter auch Io, die Jupiter in Gestalt einer Wolke empfängt (o. Abb.). Es ist eine subtil erotische Darstellung, die dem Betrachter Leidenschaft vermittelt. Anders verhält es sich bei dem Kupferstich Caraglios nach Perino del Vagas Vorlage. Dort steht das Versteckspiel einer untreuen Liebesbeziehung und deren Folgen als humoristische Interpretation im Vordergrund.

In dem mythologischen Handbuch Natale Contis wird diese Metamorphose allegorisch interpretiert. Io gilt als "Bild wollüstiger Seelen, welche durch die Wollust in einen Nebel der Dürsterheit des Verstandes geraten ist".<sup>212</sup> Deshalb wird Io in ein

---

<sup>212</sup> Natale Conti, 1 VIII. C. 19.

"unvernünftiges Tier" verwandelt. Der Götterbote Merkur bringt durch Umwege die wollüstige Io wieder zur Vernunft, die er versinnbildlicht.

In der graphischen Darstellung von Caraglio handelt es sich weder um eine rein erzählerische Situation, wie dies dagegen bei Lodovico Dolces Holzschnitt *Trasformazioni*<sup>213</sup> (1561/68, Abb. 64) der Fall ist, noch handelt es sich um die Umsetzung subtiler Erotik, wie im Gemälde *Jupiter und Io* (o. Abb.) von Correggio, in dem Jupiter in Form einer Wolke zärtlich die als Rückenakt dargestellte Io umarmt.

Das erotische Moment wird bei Caraglio dadurch zurückgenommen, dass die Liebschaft als gesamte Geschichte erzählt wird, beziehungsweise dargestellt wird: Jupiter, der untreue Gatte, wird von seiner Frau entlarvt, aus Eifersucht zur Rede gestellt und bestraft. Inhaltlich von Bedeutung ist der Moment der Enthüllung. Jupiter erhält hier die nicht allzu rühmliche Rolle eines Bloßgestellten, in all seiner Nacktheit sitzt er peinlich berührt vor der stehend gestikulierenden Frau. Lediglich der unter ihm sitzende Adler zeigt keifend Emotionen wie Wut und Ärger. Caraglios Interpretation des Mythos von *Jupiter, Io und Juno* wirkt eher humoristisch und ironisch. Die menschliche Schwäche wird hier insbesondere in der Gestalt Jupiters zum Thema der Darstellung gemacht. Er sitzt tatsächlich in doppeltem Sinne entblößt da.

Bei dem entsprechenden Kupferstich von Bonasone handelt es sich um eine in zwei Bildebenen aufgeteilte narrative Darstellung des Mythos von *Jupiter und Io*. Sie werden soeben von der überlebensgroß dargestellten Juno ertappt. Es entsteht keinerlei Erotik, geschweige denn Ironie in dieser Form der Darstellung.

In der Ausgabe von Ovids Metamorphosen durch Bonsignori (1497) wird die Entdeckung des betrügerischen Ehebruchs Jupiters wie folgt gedeutet:

„Introgli suspecto del marito suo (Juno): ... non lo trovando nel cielo disse i questo modo. O vero che io mi sono inganata: o io mi affatico molto di **scoprire lo inganno**: & ditto questo sciese dal cielo & venne in terra: & comàdo a quella obscurità dicendo che si dovesse ptire. Allora sentédo ioue la venuto di Iuno con lo comandaméto lei hauia fatto a la obscurita: **per celare lo fallo** comesso a iunone sua sorella & moglie **couerti lo in una bella iouencha**.... Allhora iunone pgo iouue che gli la donasse. Onde iouue

---

<sup>213</sup> Orgel, Stephen: *Le Trasformazioni*, Lodovico Dolce, Venedig 1568, New York, London 1979, Abb. 9.

nó sapea che respódergli & dicea se io gli la dono io fo male & se io li la nego: hara suspecto di cio che e stato tra nui: & **la vergogna** gli concedea darglila.<sup>214</sup>

Jupiter leugnet seine Liebschaft und verheimlicht sein Missverhalten (celare il fallo), indem er Io in eine Kuh verwandelt. Diese Darstellung ist pointiert auch in Caraglios Graphik wiedergegeben. Im Text von Bonsignori wird die Geschichte von *Jupiter und Io* kommentierend erzählt, jedoch nicht allegorisiert. Bonsignori hält sich strikt an das Original von Ovid.<sup>215</sup>

In den Deutungen von Niccolò Agostini zum Mythos von *Jupiter und Io* heißt es:

„Gioue & Io ... dimostra che nel sesso humano gli sono le cose divine occulte & per il peccato si convertono in bestie.“<sup>216</sup>

Die Geschichte von *Jupiter und Io* steht demnach sinngemäß für Menschen, die dem Laster anheim fallen und mit Tieren verglichen werden können. Die moralische Deutung dieser Verwandlung geht auf Bonsignori zurück.<sup>217</sup>

Die Darstellung des Mythos in dem Holzschnitt des Buches *Trasformazioni* (1561/68) Lodovico Dolces (Abb. 64) ist Io gleichzusetzen mit der menschlichen Seele, die den Verstand als Wächter hat, sich aber von sinnlichen Vergnügungen durchaus fesseln lässt. Ähnlich narrativ wie in dem Kupferstich Bonasones stellt Dolce in seinem Holzschnitt Jupiter und die in eine Kuh verwandelte Io dar, die von Juno überrascht wurden. Auch seiner Darstellung haftet keine Erotik an.

Die Graphiken von Bonasone und Dolce bemühen sich um eine objektive Wiedergabe

---

<sup>214</sup> Bonsignori, Giovanni de: *Ovidio moralizatus metamorphoseos vulgare*, Venedig 1487, I libro, De Iove & Io XXXIX. „Mit einem Verdacht ihrem Mann gegenüber: ... als sie ihn im Himmel nicht fand, sagt sie: Oh wenn es stimmt, dass ich betrogen worden bin: oh ich werde alles tun, um den Betrug zu entdecken: als sie dies sagte, stieg sie vom Himmel herab und kam auf die Erde und befahl jener dunklen Wolke zu verschwinden. Da bemerkte Jupiter die Ankunft Junos und das Verschwinden der Wolke: Um seinen begangenen Fehler vor Juno seiner Schwester und Frau zu vertuschen, verwandelte er Io in eine hübsche Kuh. ... Da bat Juno ihr die Kuh zu geben. Jupiter aber wusste nicht zu antworten und dachte sich: wenn ich sie ihr gebe tue ich schlecht daran, wenn ich sie ihr aber nicht gebe, wird sie Verdacht schöpfen von dem, was vorgefallen ist zwischen uns, und die Schande überzeugt ihn dazu, ihr die Kuh zu geben.

<sup>215</sup> Ovid, *Metamorphosen*, 1. Buch, Vers 601–621.

<sup>216</sup> Agostini, Niccolò: *Metamorphoseos moralizatus vulgare*, Venedig 1522, S. 11 „Jupiter und Io... zeigen, dass in der Sexualität des Menschen göttlich und geheimnisvolle Dinge verborgen sind, für die Sünde verwandeln sich die Menschen in Tiere.“

des Mythos. Die Kommentare Bonsignoris dagegen erscheinen subjektiv gefärbt, möchten den Szenen noch einen moralischen Fingerzeig geben und versuchen, eine erzieherische Wirkung zu erzielen.

Im Holzschnitt *Jupiter und Io* (o.D., Abb. 65) von Virgil Solis (Metamorphosen ca. 1563) ähnelt das Motiv am ehesten dem Kupferstich Caraglios. Jupiter sitzt gelassen an einen Baum gelehnt und blickt nach oben zu seiner Gattin Juno, die durch den Pfauen attribuiert wird. In einer Landschaft befindet sich die Kuh Io, allerdings in Rückenansicht und nicht wie bei Caraglio dem Betrachter zugewandt. Trotz ihrer motivischen Ähnlichkeit zum Kupferstich von Caraglio ist die Darstellung im Blatt von Virgil Solis rein narrativ und enthüllt keine ironische Pointe wie sie Caraglios Graphik birgt.

### 5.1.3 Apoll und Daphne

#### **Caraglio (Abb. 12), Bonasone (Abb. 29)**

Daphne ist eine Jungfrau und der Inbegriff der Tugend. Sie wird von Apoll verfolgt, der aber nie das Vergnügen haben wird, sie zu lieben. In dem Kupferstich von Caraglio ist die Liebessehnsucht Apolls auf plakative Weise im phallischen Symbol des Köchers, den er auf dem Rücken trägt, ausgedrückt.

Bonasone hingegen interpretiert den Mythos von *Apoll und Daphne* weniger dem antiken Mythos entsprechend. Daphne wird nicht von Apoll verfolgt und sie verwandelt sich auch nicht in einen Lorbeerbaum. Vielmehr liegt sie unbekleidet auf einem Bett, neben ihr der kleine Amor, der auf sie deutet und Apoll dabei gleichzeitig ansieht. Apoll steht, ebenfalls unbekleidet, direkt vor Daphne und ist im Begriff ihre Beine auseinander zu drücken, eine eindeutig sexuelle Annäherung. Daphne streckt ihren rechten Arm zu Apoll, ob zur Abwehr oder als Erwidern der Liebeslust bleibt für den Betrachter offen. Diese Szene entspricht nicht der Erzählung des Mythos, in dem es vornehmlich um die Keuschheit Daphnes geht. Offenbar liegt Bonasone

---

<sup>217</sup> Guthmüller 1975, S. 122.

vielmehr daran, eine weitere Liebeszene darzustellen, für die er sich der Protagonisten aus der Mythologie bedient.

Giovanni di Bonsignori (1497) bettet das Grundmotiv von *Apoll und Daphne* (Abb. 63) in eine Flusslandschaft. Drei Szenen werden in seinem Holzschnitt abgebildet, die sich um die Geschichte Apolls ranken. Links hat Apoll die Pythonschlange getötet, im Himmel findet der Wettstreit mit Amor statt, der dann unten rechts im Bild die Verfolgung Daphnes durch Apoll auslöst. Apoll und Daphne werden hier bekleidet dargestellt, die Szene wirkt durch die Linearität ihrer Darstellung eher steif und unlebendig. Ein Erotikelement ist nicht erkennbar, es ist eine rein narrative Darstellung.

Cherubino Alberti hingegen stellt in seiner Radierung die Ovid entsprechende Szene der Verfolgung Daphnes durch Apoll dar (o.D., Abb. 55). Beide Protagonisten sind unbekleidet und werden von der Seite gezeigt. Daphne verwandelt sich soeben in einen Lorbeerbaum, da Apoll sie berührt hat. Kennzeichnend für den Stil Albertis ist hierbei die plastische Ausbildung der Figuren.

Lodovico Dolce setzt im Buch *Trasformazioni* (1561/68) Daphne in Bezug zu einem Lorbeerbaum, der keine Früchte trägt. Metaphorisch ist damit ein mythischer Ausdruck zur Bezeichnung einer spröden Jungfer verbunden. Im entsprechenden Holzschnitt Dolces wird die Verfolgungsszene *Apolls und Daphnes* (o.Abb., 1558) in einer Landschaft dargestellt. Daphne läuft mit wehenden Haaren und Kleid vor Apoll davon. Beide sind bekleidet und so steht die Darstellung sowohl als Symbol unerwiderter Liebe als auch als Symbol für die Keuschheit der Frau.

Dieser erste thematische Vergleich gleicher Bildthematiken in den Kupferstichserien der Götterliebschaften von Caraglio und Bonasone wird im Folgenden erweitert um thematisch verschiedene, doch motivisch verwandte Einzelblätter.

## 5.2 *Motivische Vergleiche*

### 5.2.1 Saturn und Phylira/ Leda und der Schwan

#### Caraglio (Abb. 1), Bonasone (Abb. 19)

In der schwungvoll lebendigen Darstellung *Saturn und Philyras* von Caraglio, der Liebesgeschichte zwischen dem zum Pferd verwandelten Saturn und der schönen Phylira, ist der verliebte Blick des Pferdes und die zärtliche Umarmung Philyras vordergründig. Diese Körpersprache steht als sexuelle Metapher und wird durch das Phallus-Symbol eines am Boden liegenden Stabes verdeutlicht.

Es bietet sich ein Vergleich mit dem Blatt *Leda und der Schwan* von Bonasone an. Inhaltlich verschieden, stehen diese beiden Graphiken sich jedoch in der metaphorischen Körpersprache sehr nahe. In beiden Darstellungen nähert sich ein lüsterner Gott, in der Gestalt eines Tieres, einer Frau, um diese zu verführen. Bei Caraglio berühren sich die Körper auf zaghafte Weise, bei Bonasone sind der Frauen- und der Schwanenkörper (wie an der Darstellung von Ledas rechtem Bein zu erkennen ist) ineinander verschlungen und deutlich als sexuelle Metapher zu interpretieren. In den frühen Mythographien wurde dieser Mythos als eine Verbindung von Macht und Unrecht interpretiert.<sup>218</sup>

Vergleichbar verschlungene Körperhaltungen finden sich auch in folgenden Graphiken beider Serien: bei Caraglio in dem Blatt *Neptun und Doris* (Abb. 5): hier berührt Doris' rechter Fuß zaghafte die Tentakel einer in der linken unteren Bildhälfte dargestellten Krake; bei Bonasone im Blatt *Melanthe und Neptun* (Abb. 30): Hier umschließen die Schenkel Melanthes ein Seeungeheuer, dessen Schwanz sich um Melanthes Hals legt. Als Vorbild für diese Darstellungen kann Leonardos *Leda und der Schwan* (Abb. 71, Anfang 16. Jh.) angesehen werden.

Eine motivische Verwandtheit findet sich in den frühen Kupferstichen derselben Thematik von Meister IB mit dem Vogel und Raimondi, in denen *Leda und der Schwan*

---

<sup>218</sup> Seznec 1990, S. 69. Siehe Fulgentius, II 16.

(Abb. 42, 43, 44) jeweils in einer eindeutig kopulierenden Haltung dargestellt werden. Die Verbindung von dem Körper eines Menschen mit dem Körper eines Tieres erweist sich in vielen erotischen Kupferstichen als besonderes Element; dies zeigt sich gleichermaßen in den nächsten motivischen Vergleichen.

### 5.2.2 Jupiter und Antiope

#### Caraglio (Abb. 4)

Der Mehrzahl der Blätter der Kupferstichserie *Gli amori degli dei* von Caraglio war ein gewisser Humor eigen, der dem vorliegenden Blatt *Jupiter und Antiope* (Abb. 4) fehlt. Durch die kräftigen Flügel des Adlers werden Antiopes Beine weit auseinandergestemmt, so dass der Blick auf ihr Geschlecht gelenkt wird. Der Betrachter gerät in die Situation eines Voyeurs, der in die weibliche Intimität eindringt.

Motivisch verwandte Darstellungen finden sich auch in den Werken folgender Künstler wieder: Francesco Colonna (Abb. 52), Benedetto Montagna (Abb. 53), Cherubino Alberti (Abb. 54) und Correggio (Abb. 74) belegen die große Beliebtheit dieser Thematik im 16. Jahrhundert. Jeder dieser Szenen wohnt durch das erotische Element der Darstellung in dem jeweils begierig wirkenden Satyrn und der lasziv wirkenden Antiope etwas Lüsterne bei. Doch übertrifft die Darstellungsweise des Caraglio-Blattes diese Lüsterne bei weitem und präsentiert dem Betrachter ein großes Maß an sittlicher und künstlerischer Freiheit.

Diese freizügige Art der Darstellung weiblicher Intimität findet sich in Giulio Bonasones Kupferstich *Danae und der Goldregen* (Abb. 24). Mit weit auseinandergespreizten Beinen liegt Danae nackt auf einem Bett und empfängt Jupiter, der von oben in der verwandelten Form eines Goldregens zu ihr herabfällt. Bonasone steht in seiner plakativen sexuellen Metapher deutlich in der voyeuristischen Tradition Caraglios, die er sogar übertrifft.

Nicht unbekannt ist jedoch Correggios Gemälde der *Danae und der Goldregen* (1526,

Abb. 73). Die halbverhüllte Danae sitzt auf einem Bett und fängt in ihrem Tuch den Goldregen auf. Gemäß der allegorisch–moralisierenden Interpretation antiker Mythologie kann Danae als Opfer der Geldgier und Vertreterin der *Avaritia* (Geiz) oder als Präfiguration der jungfräulichen Empfängnis aufgefasst werden. Während Danae in antiken Darstellungen meist bekleidet saß, in spätmittelalterlichen Darstellungen aus einem Turm schaute, wird sie nun zum liegenden Akt, dessen Typus von italienischen Venusdarstellungen abgeleitet ist.

Correggios Gemälde der *Danae und der Goldregen* ist durchaus erotischer Natur, es steht jedoch in keinem Verhältnis zur Darstellung des Kupferstiches von Bonasone. Sowohl in Caraglios Graphik *Jupiter und Antiope* als auch in Bonasones Blatt *Danae und der Goldregen* erscheint das Motiv der auseinandergespreizten Beine der Frau eher lasziv angelegt und wirkt wie eine Provokation auf die kirchliche Tabuisierung der Sexualität dieser Epoche. Weder bei Caraglio noch bei Bonasone handelt es sich um eine moralisierende Formulierung des Sujets. Eine mögliche kirchliche Zensur ihrer Darstellungen war daher zu befürchten.

### **5.3 Zusammenfassung**

Der thematische und motivische Vergleich der beiden Serien, einschließlich der Berücksichtigung von Einzelblättern und Gemälden, vermag Aufschluss über die Verwendung der verschiedenen Darstellungstypen zu geben. Die Mythographien sind, wie bei Bonsignori und Agostini deutlich wird, moralisierend zu verstehen und dienen dazu, dem Leser ein tugendhaftes Leben zu propagieren. Anders verhält es sich dagegen mit den Kupferstichen der Götterliebschaften von Caraglio und Bonasone. Ergaben sich die Charakteristika bei Caraglio eher aus der Kombination humoristischer Darstellung und stark erotischer Elemente heraus, orientiert sich Bonasone dagegen nahezu ausschließlich an der Vermittlung des sexuellen Aspektes.

Im Gegensatz zu der Serie *Gli amori degli dei* von Caraglio sind in der Bonasone–Serie keine verschlüsselte Metaphorik und Zitate enthalten. Somit bedurfte die

Rezeption der Bonasone–Serie nicht zwingend einer humanistischen Bildung. Für den Rezipienten erlangte die Serie folglich sehr deutlich die Funktion der ausschließlichen Unterhaltung durch Erotika.

Es ist davon auszugehen, dass eine derartige Interpretation der antiken Mythen von der Kirche nicht geduldet werden konnte, denn diese Form der Umsetzung der Mythen diente nicht dazu, den Menschen zu erziehen. Sie schien ihn vielmehr dazu zu verleiten, sich der körperlichen Liebe hinzugeben, was aus Sicht der Kirche als ein Laster angesehen wurde. Das gemeine Volk wurde durch die moralische Instanz der Kirche zu einem sittsamen Leben mit gezügelten Gelüsten angehalten, selber aber genossen die Geistlichen ein ausgesprochen freizügiges Leben, das offen war für weltliche Genüsse. Folglich stand während der betrachteten Entstehungsperiode der beiden Kupferstichserien von Caraglio und Bonasone das Einhalten und Beachten kirchlicher Wertmaßstäbe kaum noch in Einklang mit den tatsächlichen Lebensumständen.

Insbesondere die Hofgesellschaften der fürstlichen Residenzen waren während dieser Periode eher an einem freizügigeren Lebensstil interessiert als an der dogmatisch–restriktiven Lehre, die die Kirche nach außen vertrat. Vor diesem Hintergrund wuchs ein gebildetes höfisches Publikum, welches insbesondere an Literatur, Musik, Kunst und gesellschaftlichen Fragen interessiert war. Arnold Hauser stellte die These auf, dass die "Lüsternheit zur Zeit der Gegenreformation eng mit dem religiösen Geist der Zeit zusammenhänge."<sup>219</sup> Weiter schreibt Hauser: "Die Zwiedeutigkeit der erotischen Gefühle entsteht erst mit dem Manierismus und gehört zur Zwiespaltigkeit dieser Kultur. Die Prüderie ist hier nicht nur die bewusste Reaktion gegen die herausfordernde Laszivität der von der Kirche unabhängigen Kunst<sup>220</sup>, so wie sie an den meisten Höfen kultiviert wurde, sie ist eine Form der verdrängten Laszivität selber".<sup>221</sup>

Im Zeichen dieses sich vor allem aus den höfischen Gesellschaftsschichten heraus

---

<sup>219</sup> Hauser, Arnold, 1958, S. 405ff.

<sup>220</sup> Pevsner, Nikolaus: Gegenreformation und Manierismus. Repetitorium für Kunstwissenschaft, Bd. 46, 1925, S. 258.

<sup>221</sup> Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1958, S. 405.

entwickelten Bewusstseinswandels sind auch die Kupferstichserien der Götterliebschaften von Caraglio und Bonasone zu erklären. Ihre Analyse hat ergeben, dass beide Serien Veränderungen für die Tradition der Mythologie des 16. Jahrhunderts mit sich brachten. Beide Serien distanzieren sich vollkommen von der vorgegeben Art der Interpretation antiker Mythen, da sie die Mythen selbst kaum interpretieren, sondern sie vielmehr dafür benutzen, um erotische Inhalte zu vermitteln. Hierbei setzen sich die Serien *Gli amori degli dei* und *Amorosi dilette degli dei* über bekannte Formen der Kunst hinweg und verweisen gleichzeitig auf eine Veränderung des Kunstverständnisses.



## 6 Schlussbetrachtung

In dieser Arbeit wurde ein Bereich italienischer Renaissancegraphik untersucht, bei dem das Thema Sexualität, in mythologische Geschichten gekleidet, freizügig vorgestellt wird. Die Liebesabenteuer der Götter nach Ovids *Metamorphosen* bildeten dabei die literarische Vorlage und Voraussetzung für das Entstehen des Bildthemas der Götterliebe. Zudem erwuchs in Italien im 16. Jahrhundert ein spezielles Interesse an Liebe und Sexualität, das in die Öffentlichkeit getragen wurde. Der Mensch rückte immer mehr in den Mittelpunkt künstlerischer Äußerungen. Nicht mehr nur biblische und mythologische Gestalten, sondern auch anonyme Menschen wurden dargestellt.

Die Kupferstichserien *Gli amori degli dei* (1527) von Caraglio und *Gli amorosi diletti degli dei* (1556) von Bonasone wurden in der bisherigen kunsthistorischen Forschung moralisierend gedeutet und im philosophisch–neuplatonischen Sinn bewertet. In dieser Arbeit wird eine weitere These aufgestellt und somit eine grundsätzlich erweiterte Interpretation vorgeschlagen. Es liegt nahe, die Präsentationsart der Serien *Gli amori degli dei* von Caraglio und *Amorosi diletti degli dei* von Bonasone in der Form eines Heftes zu sehen, zumal alle Blätter der jeweiligen Serien über ihre inhaltliche Zusammengehörigkeit hinaus das gleiche Format aufweisen.

Die Bild–Text–Analyse der Caraglio-Serie hat ergeben, dass die Darstellungen sich durch die Anwendung rhetorischer Stilmittel im Bild auszeichnen. Es stellt sich ein unterhaltender Charakter der Serie heraus, wenn man sich der rhetorischen Bildsprache und der versteckten Kunst-Zitate bewusst wird; beides ist gekoppelt und führt für die Serie charakteristischen Humor. Metaphern, Kunst-Zitate und phallische Symbolik durchziehen in verschlüsselter Form die gesamte Serie. Beinahe allen Blättern ist die humoristische Darstellungsweise dieses Themas gemeinsam, die die Anzüglichkeit des Themas entschärft. Der gebildete Betrachter wird hier vor allem angesprochen und mit humoristischer Erotik unterhalten. Zeichen für die Beliebtheit der Serie sind sowohl die Überlieferung von Vasari als auch die Vielzahl noch heute erhaltener graphischer Blätter.

Die Untersuchung der Bonasone–Serie hat ergeben, dass sowohl der künstlerische als

auch der literarische Stil der Kupferstiche eher einfach gehalten und funktional ist. Die Verse sind in Umgangssprache geschrieben und haben keinen hohen literarischen Wert. Die Einfachheit und Funktionalität der Werkkonzeption drücken sich vor allem dadurch aus, dass die Bildsprache sich kaum der Metamorphik oder rhetorischer Stilmittel bedient. Bonasone verzichtet zumeist auf die Variation der Komposition, sowie auf eine reiche Ausgestaltung der Bildmotive. Er rückt zumeist ohne jegliche Verschleierung die Sexualität der Liebespaare in den Vordergrund und unterstreicht somit den Titel der Serie *Liebesfreuden der Götter*. Massari setzt die Bonasone-Serie *Amorosi diletta degli* in Kontext zu der Wiederentdeckung der Themen Ovids und ihrer Umsetzung in der Kunst seit dem Ende des 14. Jahrhunderts. Dieses Interesse sei gekoppelt an die moralisierenden Absichten im Sinne des Neuplatonismus, bei dem versucht wird, die christliche Theologie mit der heidnischen Theogonie in Einklang zu bringen. Doch entziehen sich die teilweise voyeuristischen Szenen, wie in der Abbildung *Danae und der Goldregen* (Abb. 24), jeglicher seriöser Interpretation im Sinne des Neuplatonismus. Die Darstellungen zeugen von dem profanen Gefallen an sexuellen Darstellungen. Zusammengefasst bedeutet dies, dass die Serie für ein Publikum bestimmt gewesen war, welches mit Erotika unterhalten werden wollte. Die Analyse dieser Serie und der Vergleich mit der Caraglio-Serie verdeutlicht, dass hier keine moralisierenden Absichten zum Ausdruck gebracht werden. Bonasone stellt vielmehr Gebrauchsgraphik her, der ein humanistisches Bildungsgut nur vorgeblendet war. Bildung war zwar die Grundlage, doch nur Vorwand für eine Anregung sexueller Phantasien und Ausdruck einer die Liebesabenteuer bejahenden Haltung.

Es wurde keine spezielle Entwicklung in der Darstellungsweise von Götterliebschaften in der Renaissancegraphik festgestellt. Die verschiedenen Darstellungsweisen beruhen auf der Individualität der schaffenden Künstler. Caraglio's Serie erweist sich in den Möglichkeiten seiner Darstellung als wesentlich erfindungsreicher und variabler als die Bonasone Serie.

Aus dem verstärkten Interesse an Erotika entwickelte sich ein kommerziell betriebener Graphik-Markt, der den Anforderungen von Angebot und Nachfrage genüge leistete. Das Medium Graphik erhielt folglich eine herausragende Bedeutung für die Verbreitung von Ideen. Es hat sich in dieser Arbeit gezeigt, dass der freie Umgang mit

Erotik im 16. Jahrhundert in der Gebrauchsgraphik möglich gewesen ist.



### 7.1 Abkürzungsverzeichnis

B.	Bartsch, Adam: Le Peintre graveur. 21 Bde. Wien 1803–1821
o.Abb.	ohne Abbildung
o.D.	ohne Datum
o.O.	ohne Ort

#### 7.1.1 Literaturverzeichnis

#### 7.1.2 Primärliteratur

**Alciati, Andrea:** Emblemata cum Commentariis (...), o.O. 1621

**Anguillara, Giovanni Andrea dell’:** Le Metamorphosi di Ovidiio, Ridotte da Giovanni Andrea dell’ Anguillara in ottava rima, Al Christianissimo Re di Francia Henrico Secondi, Di nuovo dal proprio autore rivedutto, & corrette; Con le annotationi di M. Gioseppe Horologgi. In Venetia, appresso Francesco de’Franceschini Senese, Venedig MDLXIII (1563)

**Aretino, Pietro:** La Cortegiana, Venedig 1530.

**Bembo, Pietro:** Prose e Rime. Hrsg. von C. Dionisotti, (darin: prose della volgar lingua, 1526), o.O. 1966.

**Bersuire, Pierre de:** De formis figurique deorum. Textus e codice Brux. Bibl. Reg. 863–9 critice editus, Utrecht 1966.

**Bocchi, Achillis:** Bonon Symbolicarum Quaestionum de Universo Genere Quas Servio

Ludebat Libri Quinque, Bologna 1555/6.

**Bonsignori, Giovanni de':** Ovidio metamorphoseos vulgare ... vulgarizzato et allegorizzato per Joanni Bonsignore, Milano 1520.

**Borghini, Raffaello,** Il Riposo. Saggio bibliografico e Indice analitico a cura di Mario Rosci, o.O. 1590/ 1967.

**Cartari, Vincenzo:** Le immagini con la sposizione de i dei de gli antichi, o.O. 1571.

**Cartari, Vincenzo:** Le immagini con la sposizione de i dei de gli antichi, hrsg. von W. Koschatzky, o.O. o.D.

**Colonna, Francesco:** Hypnerotomachia Poliphili, Venedig, Aldus Manutius, 1499 (Reprint London 1963).

**Comes, Natalis:** Mythologiae sive explicationum fabularum. Libri decem, Venezia 1567/ 1581.

**Dolce, Ludovico:** L' Aretino, ovvero dialogo della pittura, o.O. 1557.

**Fulgentius, Fabius:** Mythologiarum, o.O. 1535.

**Gilio, Giovanni Andrea,** Due dialoghi, o.O. 1564.

**Gilio da Fabriano:** Dialogo degli errori de' pittori, o.O. 1564.

**Giovo, Paolo:** Dialogo delle imprese militari et amorse, o.O., 1551.

**Gyraldus, Lilius Gregorius :** De deis gentium, Lyon 1565.

**Lomazzo, Giovanni Paolo:** Trattato dell' arte della pittura, o.O., 1584.

**Lomazzo, Giovanni Paolo:** Idea del tempio della pittura, o.O. 1590.

**Malvasia, Carlo Cesare:** Felsina Pittrice. Vite de' Pittori bolognesi del Conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi, Bologna 1841, 2 vol, (1678).

**Malvasia, Carlo Cesare:** Le Pitture di Bologna, 1686. Ristampate anastatica corredata da indici di ricerca, da un commentario, a cura di Andrea Emiliani, Ed. Alfa, Arti Graf. Emiliani, 1969 a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1969.

**Ovid – Agostini:** Le Metamorphosi tradotte dal latino diligentemente in volgar verso per Nicolo degli Agostini, Mailand 1538.

**Ovid – Anguillara:** Le Metamorphosi di Ovidio ridotte da Giovanni Anguillara in ottava rima, con le annotationi di M. Gioseppe Horologgi & gli argomenti & postille di M. Francesco Turchi, Venedig 1584.

**Ovid – Dolce:** Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce, Venedig 1553.

**Ovid:** Metamorphosen, hrsg. von E. Rösch, München 1990.

**Paleotti, Gabriele:** Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in cinque libri..., in: Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, Vol. II, a cura di Paola Barocchi, Bari (1582) 1961, S. 117–509.

**Valeriano, Piero:** I ieroglifici overo comentarii delle occulte significationi de gl'Egittij, ed altre Nationi composti di Giovanni Piero Valeriano ...con due libri pure di ieroglifici del Celio Agostino Curione, Venetia 1625.

**Varchi, Benedetto:** Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia piú nobile, la scultura o la pittura. in: Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, Vol. I, a cura di Paola Barocchi, Bari 1960, pp. 3–91.

**Vasari, Giorgio:** Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architetti, ed. G., Milanesi, 9 vol., Florenz (1550 und 1568) 1878–85.

### **7.1.3 Sekundärliteratur**

**Adams, Alison:** Anthony J. Harper: The Emblem in Renaissance and Baroque Europe, Leiden 1992.

**Aquilecchia, Giovanni di.:** Sonetti sopra i 'XVI modi', , Minima“ 29, Salerno 1992.

**Arasse, Daniel, Tönnemann, Andreas:** Der europäische Manierismus. 1520–1610, München 1987.

**Arbor, Ann, Levin, William R.:** Ausst.–Kat. Images of love and death in late medieval and Renaissance art, The University of Michigan, Museum of Art 1975/76.

**Ariani, Marco:** Imago Fabuloso. Mito e allegoria nei 'Dialoghi d'amore di Leone Ebreo', Rom 1984.

**Arnold, Heinz Ludwig und Heinrich Detering (Hg.):** Grundzüge der Literaturwissenschaften, München 1996.

**Aries, Philippe:** Geschichte des Todes und des täglichen Lebens. Fischer Verlag 4 Bd. e, Geschichte des Todes, München 1984.

**Aries, Philippe, André Béjin, Michel Foucault u.a.:** Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland, Frankfurt 1982.

**Aries, Philippe** (Hg.) und Roger Chartier: Geschichte des privaten Lebens. Bd. 3, Von der Renaissance zur Aufklärung, o.O. 1991.

**Arnold, Heinz Ludwig/ Detering, Heinrich** (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaften, o.O. 1996.

**Armano, Giovanni:** Catalogo di una serie preziosa delle stampe di Giulio Bonasone, pittore e intagliatore Bolognese, Rom 1820.

**Aschenberger, Thomas:** Die tridentinischen Bildvorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung, Dissertation 1930.

**Ausstellung–Antwerpen:** Amour et mariage. Aspects de la vie populaire en Europe, Antwerpen 1975.

**Ausstellung–Bologna:** Bologna e l'umanesimo. A cura di Konrad Oberhuber e M. Faietti.

**Ausstellung–Bremen:** Der nackte Mensch. Aspekte der Aktdarstellung in der Kunst, Bremen 1979.

**Ausstellung–Frankfurt:** Natur und Antike in der Renaissance, Liebighaus Frankfurt 1987.

**Ausstellung Genova:** Il Polittico di Sant'Erasmus di Perino del Vaga, Genf 1982.

**Ausstellung–Hamburg:** Die Anfänge der italienischen Graphik und ihre Entwicklung in der Renaissance, Hamburg 1955/ 56.

**Ausstellung–Parma:** Napoli–München. I Farnese, Arte e Collezionismo, 1995.

**Ausstellung–Rom:** Tiziano, Amor sacro e amor profano, 1995.

**Ausstellung Washington, D.C.:** Eva/Ave. Woman in Renaissance and Baroque Prints, H. Diane Russell with Bernadine Barnes, National Gallery of Art, Washington, The Feminist Press at the City of New York 1990.

**Ausstellung–Wien:** Zauber der Medusa. Hrsg. von Werner Hofmann, Wien 1987.

**Ausstellung–Wien:** Eros und Mythos, Kunst am Hof Rudolfs II. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1995.

**Bacon, Roseline:** Drawings in the Louvre. The Italian Drawings, London 1968.

**Bailey, Colin B.:** The Loves of the Gods, Mythological Painting from Watteau to David, Kimbell Art Museum, Fort Worth, and Réunion des Musées Nationaux, Paris 1992.

**Bange, E. F.:** Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock II, Berlin 1922.

**Barkan, Leonard:** The Gods made flesh, Metamorphosis and the pursuit of paganism, New Haven/ London 1986.

**Barocchi, Paola:** Scritti d'arte del '500, Milano, Neapel 1971.

**Barocchi, Paola:** Trattati d'arte del '500 fra manierismo e controriforma, Bari 1961.

**Barta, I., Breu, Z., Hammer–Tugendhat, u.a.:** Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Berlin 1987.

**Barta–Fliedl, Ilsebill, Christoph Geissmar (Hg.):** Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, Salzburg, Wien 1992.

**Barta–Fliedl, Ilsebill (Hg.) Christoph Geissmar Brandi und Naoki Sato:** Rhetorik

der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Porträtsammlung der österreichischen Nationalbibliothek, München 1999.

**Barth, Caspari:** Incogniti scriptoris nova Poemata, ante hac nunquam edita. Introd. Jochen Becker, o.O. 1972.

**Bartsch, Adam von:** Le Peintre–Graveur, 21 Bde., Leipzig 1808–1954; The Illustrated Bartsch, Bd. 28, Wien 1995.

**Bartz, Gabriele, Alfred Karnein, Claudio Lange:** Liebesfreuden im Mittelalter, Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten, Stuttgart 1994.

**Basan, Pierre Francois:** Dictionnaire des Graveurs ancien et modernes, 2. Bde., Paris 1767/ 1789.

**Bäumer, Remigius (Hg.):** Concilium Tridentinum, Darmstadt 1979.

**Baur, Eva Gesine:** Meisterwerke der erotischen Kunst. Bildband, Köln 1995.

**Bayl, Friedrich:** Der nackte Mensch in der Kunst, Köln 1964.

**Beasini, Giorgia:** Giove pittore di farfalle. Un'ipotesi interpretativa del dipinto di Dosso Dossi, in: Schifanoia, 13–14, o.O. 1992, S. 9–29.

**Bellini, P.:** Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII, in: I quaderni del conoscitore di stampe n. 26, Mailand 1975.

**Bellori, Giovanni:** Le vite de' pittori scultori ed architetti moderni, hrsg. von Evelina Borea, Roma 1672.

**Bertarelli, A.:** Pietro Aretino nelle stampe raccolte, Rassegna di studi e di notizie: 16.

1991–1992 (1993).

**Blum, Paul Richard** (Hg.), Marsilio Ficino: Über die Liebe oder Platons Gastmahl, o.O. 1984.

**Blum Elisabeth, Richard Paul Blum**, Marsilio Ficino: Traktate zur Platonischen Philosophie, o.O. 1993.

**Blunt, Anthony**: Artistic Theory in Italy, 1450–1600, Oxford 1956.

**Bober, Phyllis**: The Census of Antique works of Art known to Renaissance artists, in: The Renaissance and Mannerism, Studies in western Art acts of the 20th international congress of the History of Art, Vol. II, Princeton 1963.

**Bober, Phyllis Pray, Ruth Rubenstein**: Renaissance Artists and Antique sculpture, Oxford 1986.

**Bohn, Babette**: The Illustrated Bartsch, I Carracci, 39, Commentary, Part 1, New York 1995.

**Bolaffi**: Dizionario enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo, o.O. 1972.

**Bonaventura, Maria Antonietta**: L'Industria e il commercio delle incisioni nella Roma del Cinquecento, in: Studi romani, 8, Rom 1960, S. 430–436.

**Boorsch, Suzanne, John Spike**: The Illustrated Bartsch, Bd. 28 (Formerly Vol. 15, 1), New York 1985.

**Bordeaux, Jean-Luc**: A sheet of studies for Veronese's four allegories of love in: The Burlington Magazine. London 1975, Bd. 117, p. 600–603.

**Borea, Evelina**: Gli Amori degli Dei da disegni di Rosso e di Perino incisi da Jacopo

Caraglio in: *Il Primato del disegno*, Roma, 1980, nn. 621 – 631, pp. 250–251.

**Borea, Evelina:** Vasari e le stampe. in: *Prospettiva*, Nr. 57–60, Florenz 1989/ 90.

**Borrmann, Norbert:** Kunst und Physiognomik, Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Köln 1994.

**Borroni, Kozakiewicz:** Dizionario biografico degli italiani, Vol. 19, Rom 1976.

**Braham, Allam:** Veronese's allegories of love, in: *The Burlington Magazine*, London 1970. Vol. 112, p. 205–221.

**Bredenkamp, Horst:** Götterdämmerung des Neuplatonismus, in: *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes – Gegenwart der Ikonologie*. Hrsg. von A. Beyer, Berlin 1992.

**Bredenkamp, Horst:** Natur und Antike in der Renaissance, in: *Ausstellung Frankfurt Liebighaus*, Frankfurt 1985, S. 130–172/ 139–153.

**Bregoli Russo, Manda:** L'impresa come ritratto del Rinascimento, o.O. 1990.

**Bremmer, Jan und Herman Roodenburg,** Kulturgeschichte des Humors, Von der Antike bis heute, Darmstadt 1999.

**Breuer, B.:** Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland, Heidelberg 1982.

**Brugnoli, M. V.:** Gli affreschi di Perin del Vaga nella capella Pucci, in: *Bollettino d'arte XLVII.*, Rom 1962.

**Bruno, Raffaele:** Perino del Vaga. Poetica dell' "Idea" e stile in Castel Sant Angelo, 1. in: *Critica d'arte*, n. 123, Florenz 1972.

**Buck. August, Otto Herding:** Der Kommentar in der Renaissance, darin: B. Guthmüller: Lateinische und volkssprachliche Kommentare zu Ovids Metamorphosen,

Boppard 1975.

**Buck, August** (Hg.), Karl Kohnt: Studien zu Humanismus und Renaissance. Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1981–1990, Wiesbaden, 1991.

**Buck, August:** Humanismus, seine europäischen Entwicklungen in Dokumenten und Darstellungen, Freiburg 1987.

**Buck, August** (Hg.): Höfischer Humanismus, Weinheim 1989.

**Buck, August** (Hg.): Andreas Alciatus, Emblematum Libellus, o.O. 1991.

**Bumke, Joachim:** Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, 2 Bde, München 1992.

**Burke, Peter:** Culture and society in Renaissance Italy 1420–1540, Cambridge 1987.

**Burke, Peter:** Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock, Berlin 1987.

**Burckhardt, Jakob:** Die Kultur der Renaissance in Italien, Stuttgart (1922) 1988.

**Burt, Eugene C.:** Erotic Art. An annotated bibliography with essays. Reference publications in Art History, Boston 1989.

**Bury, Michael:** The 16th century taste for prints. In: The Print Quarterly, S. 12–26, No. 1, . London 1985.

**Camesasca, Ettore:** Pietro Aretino nelle stampe, in: Rassegna di studi e di notizie, Vol. 16, S. 53–86, o.O. 1991–92.

**Camille, Michael:** The Medieval Art of Love, Objects and subjects of desire, London 1998.

**Cantimori, D.:** Eretici italiani del Cinquecento, Florenz 1967.

**Caponetto, Salvatore:** La riforma protestante nell'Italia del Cinquecento, Turin 1992.

**Caradente, Giovanni:** I trionfi nel Primo Rinascimento, Turin 1963.

**Caroli, Flavio:** L'animo e il volto: Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon, Milano 1998.

**Carroll, Eugene A.:** Some drawings by Salviati formerly attributed to Rosso Fiorentino, in: Master Drawings 9, New York 1971, S. 15–37.

**Carroll, Eugene A.:** The drawings of Rosso Fiorentino, Vol I, II, London 1976.

**Carroll, Eugene A.:** Drawings, Prints and Decorative Arts, 2 Bde., National Gallery of Art, Washington D.C. 1987/88.

**Catelli Isola, Maria:** Giulio Bonasone e un disegno di Michelangelo, in una stampa sconosciuta, in: Studi di storia dell'arte: Bibliografia ed erudizione in onore de Alfredo Petrucci, S. 19ff, Rom/ Mailand 1969.

**Chastel, André:** Italienische Renaissance. Die Ausdrucksformen der Künste in der Zeit von 1460–1500, München 1966.

**Chastel, André:** Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei, Berlin 1997.

**Chastel, André:** Briganti, Giuliano: Gli amori degli dei: i nuovi indagini sulla Galleria Farnese, Roma 1987.

**Chastel, André:** The Sack of Rome. Translated by Beth Archer, Princeton 1983.

**Chimenz, Siro A.:** La rappresentazione dell' Amore nel Poema del Boiardo. Roma, in:

Kulturwissenschaftliche Bibliografie zum Nachleben der Antike, 1. Bd. 1931, bearbeitet von Hans Meier, Rich. Newald, Edgar Wind, (Hg.), Bibliothek Warburg 1934.

**Cieri Via, Claudia:** L'Antico fra mito e allegoria. Il tema dell'amore nella cultura di immagini fra '400 e '500, Roma 1986.

**Cirillo, Madeline:** Giulio Bonasone and sixteenth-century Italian printmaking. University of Wisconsin-Madison. Phil. Diss., Madison Wisconsin 1978.

**Cirillo Archer, Madeleine:** The Illustrated Bartsch, Italian Masters of the sixteenth century, Vol. 28 Commentary, New York 1995.

**Clark, Kenneth:** Das Nackte in der Kunst, Köln 1958.

**Cochrane, Eric W.:** Italy 1530-1630, London 1988.

**Coseriu, Annamaria:** Zensur und Literatur in der italienischen Renaissance des XVI Jahrhunderts, Baldassar Castigliones Libro del Cortegiano als Paradigma, in: A. Noyer-Weidner, Literatur zwischen immanenter Bedingtheit und äußerem Zwang, o.O. 1987.

**Croce, Benedetto:** La Spagna nella vita italiana del Rinascimento, Bari 1949, S. 241.

**Cumberland, George:** Some anecdotes of the life of Giulio Bonasone, a Bolognese Artist, London 1793.

**Dacos, Nicole und Furlan, Caterina:** Giovanni da Udine, o.O. 1987.

**Dallari, Umberto:** I Rotuli dei lettori legisti et artisti dello studio bolognese dal 1384 al 1799 pubblicati dal dott. U.D., folio vol. I-IV, Bologna 1884-1924.

**Davidson, Bernice F.:** Early drawings by Perino del Vaga, in: Master Drawings, Bd.

1, Nr. 3, Herbst 1963, S. 3–16 und Teil 2, Bd. 1, Nr. 4, Winter 1963, S. 19–26, London 1963.

**Davidson, Bernice F.:** Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia. (Gabinetto disegni e stampe degli UffiziXXIII), Ausstellung Florenz 1966.

**Davidson, Bernice F.:** Perino del Vaga e la sua cerchia. in: Master Drawings 7 1969, S. 404–409.

**Davidson, Bernice F.:** A study for the Farnesina Toilet of Psyche, in: The Burlington Magazine, London Aug. 1987, 510–513.

**Davidson, Bernice F.:** The cope embrideries designed for Paul III by Perino del Vaga, in: Master Drawings, 28, New York 1990.

**Davidson Reid, Jane:** The Oxford Guide to Classical Mythology in the arts, 1300–1990s with assistance of Chris Rothmann. 2 Bd.e., o.O. 1993.

**Davis, M.D.:** Archäologie der Antike 1500–1700, pp. 119–20, Wiesbaden 1994.

**De Grazia Bohlin:** Prints and related drawings by the Carracci family, Washington 1979.

**De Grazia, Diane:** Correggio and his legacy, Sixteenth–Century Emilian Drawing, National Gallery of Art, Washington 1984.

**De Grazia Bohlin:** Italian Masters of the 16th century, o.O., o.J.

**Dejob, Charles:** De l'influence du concile de Trent sur la litterature et les Beaux–Arts, Paris 1884.

**De Jong, Jan L.:** Renaissance representations of Cupid and Psyche Apuleius versus Fulgentius, in: Groningen colloquia on the novel, o.O. 1989.

**Del Vita, Alessandro:** Trattati d'amore, in: Il Vasari. anno 17, Arezzo 1959, S. 143–160.

**Delaborde, Henry:** M.A. Raimondi, Paris 1887.

**Dinzelbacher, Peter (Hrsg.):** Europäische Mentalitätsgeschichte, Hauptthemen in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1993.

**Duerr, Hans–Peter:** Der Mythos vom Zivilisationsprozess, o.O. 1988.

**Dunand, Louis:** Les estampes dite "decouvertes" et "couvertes", in: Gazette des beaux arts, Paris 1967.

**Dunand, Louis, Phillipe Lemarchand:** Les compositions de Titien intitulées Les amours des Dieux gravees par Gian–Jacopo Caraglio selon les dessins préparatoires de Rosso Fiorentino et Perino del Vaga, Genf 1989.

**Eichberger, Dagmar** und Charles Zika: Dürer and his culture, Cambridge 1998.

**Eisenbichler, Konrad & Jacqueline Murray:** On the beauty of women, Agnolo Firenzuola, Philadelphia University Press 1992.

**Eisenhardt, Ulrich:** Die kaiserliche Aufsicht über den Buchdruck, Buchhandel und Presse im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation (1496–1806), Ein Beitrag zur Geschichte der Bücher–und Pressezensur, Karlsruhe 1970.

**Ekserdjion, D.:** Correggio, London 1971.

**Elias, Norbert:** Über den Prozess der Zivilisation. Sitten– und Kulturgeschichte 2 Bde., München, Bern 1969.

**Elias, Norbert:** Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des

Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaften, 4. Auflage, Darmstadt 1979.

**Elze, Richard und Gina Fasoli**, Stadtadel und Bürgertum in den italienischen und deutschen Städten des Spätmittelalters, Berlin 1991.

**Fehling, Detlef**: Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen, eine Kritik der romantischen. Märchenlehre, o.O. 1977.

**Feuvre, Dominique**: L'amour dans la gravure des XVI et XVII siècles, Paris 1968.

**Fierz–David, Lind**: Der Liebestraum des Poliphilo. Ein Beitrag zur Psychologie der Renaissance und der Moderne, Zürich 1947.

**Fischer, Wolfram**: Handbuch der europäischen Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Stuttgart 1986.

**Flemming, Victoria von**: Arma Armoris– Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis, Mainz 1996.

**Foerster, Richard**: Amor und Psyche vor Raffael, in: Jahrbuch der königlichen preußischen Kunstsammlungen 16, , S. 215–223, Berlin 1895.

**Foerster, Richard**: Farnesina Studien. Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike, Rostock 1880.

**Fossing, Paul**: Catalogue of the Antique engraved gems and Cameo. The Thorwaldsen Museum, Copenhagen, London 1929.

**Franklin, David**: Rosso in Italy, The Italian Career of Rosso Fiorentino. New Haven and London 1994.

**Freedberg, J.**: Painting of the High Renaissance in Rome and Florence, Cambridge

1961.

**Freedberg, J.:** *Painting in Italy 1500–1600*, Baltimore 1975.

**Freedberg, J. und Joseph Sydney:** *Circa 1600—a revolution of style in italian painting*. Cambridge, London Harvard University 1982.

**Friedländer, Walter:** *Die Entstehung des antiklassischen Stils in der italienischen Malerei um 1520*, S. 499–86, *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 46, Berlin 1925.

**Friedrich, Hugo:** *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964.

**Fritz, Michael P.:** *Giulio Romano, Die Steinigung des heiligen Stephanus. Ein Spätwerk von der Hand seines Schülers*, o.O. 1996.

**Frizzoni, Gustavo:** *Anonimo Morelliano, Notizie d'opere di Disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*, Bologna 1884.

**Fuchs, Eduard:** *Illustrierte Sittengeschichte*. Bd. 6 Renaissance/Barock, München 1909.

**Fuhring, Detlef:** *A bibliography of stocklists of European printpublishers 16th–19th century*, o.O. 1998.

**Fumaroli, Marc:** *L' école de silence. Le sentiment des images au XVIIe Siécle*, Paris 1994.

**Gaeta–Bertela, Giovanna und Stefano Ferrara:** *Incisori bolognesi ed emiliani del secolo XVI*, Bologna 1975.

**Garin, Eugenio:** *Le favole antiche*. In: *Medioevo e Rinascimento*. Biblioteca di cultura moderna, 506, S. 66–89, Bari 1954.

**Garin, Eugenio:** Platonismo e filosofia d'Amore, in: L'umanesimo italiano: Filosofia e vita civile nel Rinascimento, S. 146–71, Bari 1952.

**Garin, Eugenio:** Die Kultur der Renaissance, in: Propyläen Weltgeschichte. Weltkulturen–Renaissance in Europa, Bd. 6, Frankfurt 1991.

**Gaudioso, Filippa M. A., Eraldo Gaudioso:** Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo, 2 Bde., Rom 1981–82.

**Gebhardt, Carl** (Hg.), Leone Ebreo: Dialoghi d'amore, Hebraeische Gedichte, MCMXXIX, o.O. 1929.

**Geitner, Ursula:** Die Sprache der Vorstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992.

**Gelli, Jacopo, Divise, Motti:** Imprese di famiglie e personaggi italiani, Milano 1916/1928.

**Gere, John A.:** Perino del Vaga. in: Burlington Magazine 102, London 1960, S. 9–19.

**Gere, John A., and Popham, Philipp:** Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Raphael and his circle. 2 Bde., London 1962.

**Gere, John A.:** Il manierismo a Roma, Milano 1971.

**Giehlow, Karl:** Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, o.O. 1915.

**Gilbert, C. D.:** Blind Cupid, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 33. S. 304–305, London 1970.

**Gilbert, Creighton E.:** Italian art 1400 – 1500, Sources and documents, New Jersey 1980.

**Gilmore Holt, Elizabeth:** A Documentary History of Art, I, 63–65, o.O. 1958.

**Gilmore Holt, Elizabeth:** Literary sources of Art History, o.O. 1947.

**Ginzburg, Carlo:** Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500, in: Tiziano a Venezia, Convegno internazionale di studi, Venezia 1976, Vicenza 1980, in: Paragone 29. 1978, S. 339 ff.

**Goldthwaite, Richard A.:** Wealth and demand for Art in Italy 1300–1600, o.O. 1993.

**Gollob, Hedwig:** Die Metamorphosen des Eros. Die Verwandlung der archaischen Götterwelt in die Götter Homers, Wien 1958.

**Golzio, Vincenzo:** Raffaello. Nei documenti nelle testimonianze nei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, Città del Vaticano 1936.

**Gori Gandinelli:** Giovanni, Notizie storiche degli intagliatori, (1771) 1808–15, 2. Ed., 15 Bde. Siena, Bd. 2, S. 425.

**Gothein, Eberhard:** Reformation und Gegenreformation, München/ Leipzig 1924.

**Gottweig Stift:** Liebe und Leben der Götter. Antikenrezeption in der Barockgraphik, Ausstellung 1992.

**Gould, Cecil:** Parmigianino, New York 1994.

**Greenhaus Lord, Carla:** Some ovidian themes in italian renaissance art, Columbia University 1968.

**Paul F. Grendler:** The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540–1605, New Jersey 1977.

**Grimal, Pierre:** The dictionary of classical Mythology, Paris 1987.

**Guthmüller, Bodo:** Lateinische und volkssprachliche Kommentare zu Ovids Metamorphosen, in: Buck, A. (Hrsg.), Der Kommentar, Boppard 1975.

**Guthmüller, Bodo:** Ovids Metamorphosen Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, o.O. 1981.

**Guthmüller, Bodo:** Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance, Weinheim 1986.

**Guthmüller, Bodo:** Formen des Mythenverständnisses, hrsg. Horn, H.J. und Walter, H., Wiesbaden 1997.

**Haidacher, Anton:** Geschichte der Päpste in Bildern, Heidelberg 1965.

**Hall, James:** Dictionary of subjects and symbols in Art. Introduction by Kenneth Clark, London 1974.

**Harprath, Richard:** Papst Paul III als Alexander der Große. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg, Perino del Vaga, Berlin, New York 1978.

**Harrt, Frederick:** Giulio Romano, o.O. 1958.

**Haskell, Francis, Nicholas Penny:** Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/ London 1982.

**Hauser, Arnold:** Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 1, München 1958.

**Hauser, Arnold:** Mannerism, the crisis of the Renaissance and the origin of Modern Art, , 2 Bd.e, New York 1965.

**Hay, Dennis:** Geschichte Italiens in der Renaissance, London 1963.

**Hederich, Benjamin:** Gründliches mythologisches Lexikon, Darmstadt 1967.

**Heineken, Carl Heinrich von:** Dictionnaire des Artistes, 4. vols. (Leipzig), New York (1778–90) 1970.

**Henkel, M. D.:** Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI und XVII Jahrhundert, in: Bibliothek Warburg, Vorträge 1926–27, Leipzig 1930.

**Henkel, A. und A. Schöne:** Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts, 1967/ 1996, Stuttgart 1967.

**Hettche, Thomas:** Pietro Aretino, I Modi. Stellungen. Die Sonette des göttlichen Pietro Aretino zu den Kupfern Marcantonio Raimondis. Nachgedichtet und mit einem Essay versehen von Thomas Hettche, Frankfurt am Main 1997.

**Hildebrandt, K., Platon:** Das Gastmahl oder die Liebe, Stuttgart 1996.

**Himmelman, Nikolaus:** Antike Götter im Mittelalterliche Ideale, Berlin 1985.

**Himmelman, Nikolaus:** Ideale Nackte im Mittelalter, Berlin 1990.

**Hind, Arthur M.:** Great Engravers, M. A. Raimondi and Italian 16th century, London 1912.

**Hind, Arthur M.:** A history of engraving, London 1923.

**Hind, Arthur M.:** Early Italian Engraving, London 1938.

**Hirschfeld, Peter:** Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, München 1968.

**Hirth, Georg:** Die Furcht vor dem Nackten, in: Wege zur Kunst, München 1902.

**Historisches Wörterbuch der Philosophie**, Basel 1998.

**Hocke, Gustav René**: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manierismus in der europäischen Kunst 1520–1650, Hamburg 1957.

**Hofmann, Rudolf**: Handbuch der Moraltheologie, o.O. 1963.

**Hofmann, Werner (Hg.)**: Luther und die Folgen für die Kunst, Ausstellung Hamburger Kunsthalle, München 1983.

**Hook, Judith**: The Sack of Rome, London 1972.

**Hope, Charles**: Problems of interpretation in Titian's erotic painting. S. 111–124, in: Tiziano a Venezia. Convegno internazionali di studi, Venedig 1976, Vicenza 1980.

**Horn, Hans-Jürgen**: siehe Hermann Walter

**Howatson, M. C.**: The Oxford Companion to classical literature, Oxford University Press 1991.

**Huber, Michel**: Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke, 9 Bde., Bd. 3, S. 174, Nr. 31–50, Zürich 1796–1808.

**Husung, M. J.**: Die Drucker- und Verlegerzeichen Italiens im XV. Jh., München 1929.

**Hyde, Thomas**: The Poetic Theology of Love. Cupid in the Renaissance Literature, London, Toronto 1986.

**Ilg, Albert**: Über den kunsthistorischen Wert der Hypnerotomachia Poliphili, Wien 1872.

**Jahn, Helmut (Hg.):** Marcus Fabius Quintilianus, Ausbildung eines Redners, Zwölf Bücher, Darmstadt 1988.

**Jedin, Hubert:** Geschichte des Konzils von Trient, 4 Bde, Freiburg 1949/ 75.

**Jedin, Hubert:** Kleine Konzilgeschichte, Basel, Freiburg, Wien 1951–75.

**Jedin, Hubert:** Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte. Bd. 1 Italien Papsttum, Wien 1966.

**Johnson, A. F.:** Selected Essays on books and Printing. Edited by Percy H. Meir, Amsterdam, London, New York, 1970, p. 18 ff, 41 ff, 110 ff.

**Kallendorf, Craig:** A bibliography of Venetian Editions of Vergil, 1470–1599, Hg. Leo S. Olschki, Florenz 1991.

**Kapp, Volker (Hg.):** Die Sprache der Zeichen. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit. Darin: Die Lehre von der actio als Schlüssel zum Verstehen der Kultur der frühen Neuzeit, Marburg 1990.

**Kapp, Volker (Hg.):** Italienische Literaturgeschichte, Stuttgart 1992.

**Karnein, A.:** Andreas Capellanus über die Liebe, Sexualität und Geschlechterbeziehung, o.O., o.J..

**Karpinsky, Caroline:** Italian Printmaking, 15th and 16th centuries, Reference publ.s in Art History, Boston 1987.

**Kaufmann, Georg:** Die Kunst des 16. Jhs. Propyläen Kunstgeschichte, Frankfurt a.M., Berlin 1984.

**Kelber, Wilhelm:** Raphael von Urbino. Leben und Werk, Stuttgart, 1979.

**Kelso, Ruth:** Doctrine for the Lady of Renaissance, Urbana 1956.

**Killy, Walther (Hg.):** Mythographie der frühen Neuzeit, Wolfenbüttel Symposium 1984, darin: Sesto Prete: Mythologie und Liebe bei Giovanni Pontano (109–113).

**Kleber, Karl–Heinz:** Katholische Moralphilosophie, München 1971.

**Knab, Eckhart, Mitsch, Erwin, Oberhuber, Konrad, Ferino–Padgen, Sylvia:** Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983.

**Kodera, Sergius:** Filone und Sofia in Leone Ebreos Dialoghi d'amore. Peter Lang Verlag. Europäische Hochschulschriften, o.O. 1995.

**Köppen, Ulrich:** Die "Dialoghi d'amore" des Leone Ebreo in ihren französischen Übersetzungen, o.O. 1971.

**König, Eberhard:** Boccaccio Decameron, Alle 100 Miniaturen der ersten Bilderhandschrift, Stuttgart 1989.

**Koschatzky, Walter:** Vincenzo Cartari, Imagini degli Dei de Gli' Antichi, Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, Graz 1963.

**Kristeller, Paul:** Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin (1905) 1922.

**Kristeller, Paul O.:** Humanismus und Renaissance, 2 Bde, München 1973.

**Kristeller, P. O.:** Acht Philosophen der italienischen Renaissance. Petrarca, Valla, Ficini, Pico, Pomponazzi, Telesio, Patrizi, Bruno, o.O. 1964/ 1986.

**Kuhn, Anette, Bea Lundt, (Hg.):** Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit, Dortmund 1997.

**Kühner, H.:** Das Imperium der Päpste, Kirchengeschichte, Weltgeschichte, Zeitgeschichte von Petrus bis heute, Frankfurt 1990.

**Kurz, Otto:** Gli amori de' Carracci: Four forgotten paintings by Agostino Carracci, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 14, , pp. 221–233, London, 1951.

**Kurzel–Runtscheiner, Monica:** Töchter der Venus, Die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert, München 1995.

**Kwakkelstein, Michael:** Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and drawing practice, Leiden 1994.

**Labò, Mario:** Vita di Perino del Vaga, o.O. 1912.

**Ladendorf, Heinz:** Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit, Berlin 1953.

**Landau, David und Peter Parshall:** The Renaissance Print 1470–1550, Yale University Press, New Haven, London 1994.

**Langer, Alfred:** Liebespaare in der Kunst, Leipzig 1966.

**Larsson, Lars Olof:** Der Maler als Erzähler: Gebärdensprache und Mimik in der französischen Malerei und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts am Beispiel Charles Le Bruns, S. 173, in: Volker Kapp. Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit, Marburg 1990.

**Lausberg, Heinrich:** Handbuch der literarischen Rhetorik, München 1960.

**Lawner, Lyne:** I modi nell'opera di G, Romano, Mailand 1984.

**Lawner, Lynne:** Lives of the courtesans. Portraits of the Renaissance, New York,

1987, p. 35 Courtesans and their lovers. The Courtesans in Rome and Venice, New York 1987.

**Le Blanc:** Manuel de l'amateur d'estampes, Paris, 1850 – 1889, 4 Bde., (Paris 1854–90), Amsterdam 1970

**Leuschner, Eckhard:** The Papal Printing Privilege, in: *Print Quarterly*, London, December 1998, vol. XV, No. 4.

**Lewis, C. S.:** The allegory of love. A study in medieval tradition, Oxford 1953

**Lexika,** Dizionario biografico degli italiani. Istituto della enciclopedia italiana, Rom 1976.

**Lill, Rudolf:** Geschichte Italiens in der Neuzeit, o.J., o.O.

**Lippold, Georg:** Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit, Stuttgart.

**Lise, Giorgio:** L'incisione erotica del rinascimento, Mailand 1975.

**Lord, Carla Greenhaus:** Some ovidian themes in italian renaissance art, Colombia University. 1968.

**Lorenzoni, Piero:** Erotismo e Pornografia nella letteratura italiana, 1976.

**Lowe, Kate J.P.:** Church and politics in Renaissance Italy. The life and career of Cardinal Francesco Soderini (1453–1524), Cambridge University 1993.

**Lugli, Adalgisa:** Le Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia, S. 87–96 in: *Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo* a cura di Andrea Emiliani, Atti di congresso Internazionale di storia dell'Arte.

**Lutz, Heinrich:** Reformation und Gegenreformation, München 1982.

**Lütke Notarp, Gerlinde:** Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster 1998.

**Mâle, Emile:** L'Art religieux après le concile de Trente, Paris 1932.

**Malvasia, Cesare:** Felsina Pittrice: Vite de' Pittore bolognesi, Ed. Zanotti, 2 Bde., Bologna (1678) 1841.

**Mann, Golo (Hg.):** Propyläen Weltgeschichte. Bd. 6 Renaissance in Europa, darin: Eugenio Garin. Die Kultur der Renaissance, S. 429 ff Berlin 1991.

**Marle, Raimond van:** Iconographie de l'art profane au moyen-âge et la Renaissance et la décoration des demeures, 2 Bde., Paris, 1931/32, darin: VI L'Amour, S. 415– 496.

**Marsch, David:** Lucian and the latins humor and humanism in the early Renaissance, o.O. 1950.

**Martin, Alfred von:** Soziologie der Renaissance, Stuttgart 1974.

**Masetti-Zannini, Giovanni Ludovico:** Stampatori e librai a Roma nella 2. meta del'500, o.J., o.O..

**Massari, Stefania:** Giulio Bonasone, Istituto Nazionale per la grafica. Calcografia, 2 Bde, Rom 1983.

**Massari, Stefania:** Raffael Invenit, Rom 1985.

**Massari, Stefania, Francesco Negri Arnoldi:** Arte e scienza dell'incisione da Maso Finiguerra a Picasso, La nuova Italia scientifica, S. 133 ff: Il Baviera e l'attività editoriale nel Cinquecento, Rom 1987.

**Massari, Stefania:** Tra mito e allegoria, immagini a stampa del '500 e '600, Istituto nazionale per la grafica. Sistemi informativi S.p.A., Ministero per i beni culturali e ambientali, Rom 1989.

**Massari, Stefania:** Giulio Romano pinxit et delineavit: opere grafiche antografe di collaborazione e bottega, Rom 1993.

**Mc Grath, Robert L.:** The "old" and "new" illustrations for Cartari's *Imagini dei degli antichi*. A study of paper archeology in the Italian Renaissance, in: *Gazette des Beaux Arts* 59, Paris 1962.

**Melion, Walter S.:** Love and artisanship, in: *Art History* 16, S. 60–94, o.O. 1993,

**Mendelsohn, Leatrice:** Paragoni, Benedetto Varchi's *Due Lezioni* and *Cinquecento Art, Theory*, Michigan, London 1982.

**Mertens, Veronika:** Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994.

**Michels, Norbert:** Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster 1988.

**Middeldorf, Ulrich:** Un cammeo di G. J. Caraglio. *Vita Veronese*, 29, o.O. 1976, 1–2. pp. 6–8.

**Mirollo, James V.:** *Mannerism and Renaissance Poetry. Concept, mode, inner design*, Yale University Press, London 1984.

**Mitsch, Erwin:** Raphael in der Albertina, aus Anlass des 500. Geburtstag des Künstlers, Wien 1993.

**Miziolek, Jerzy:** Mythological Prints, in: *Print Quarterly*, June, vol. XVII, No. 2, o.O. 2000.

**Möbius, Friedrich:** Das Liebespaar als Thema in der europäischen Kunst, in: Bildende Kunst, o.O. 1967. S. 416–421.

**Möllendorf, Peter von:** Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit, Lukians *Wahre Geschichten*, Tübingen 2000.

**Monari, Daniela:** Palazzo Bocchi, Il quadro storico e l'intervento del Vignola, in: Il Carrobbio, 6, 1980, S. 263–272.

**Montanari, Luigi:** Gli inizi dell'arte della stampa in Bologna, in: Strenna bolognese, 20, Bologna 1970.

**Moog-Grünwald, Maria:** Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI und XVII Jahrhundert, Heidelberg 1979.

**Mortimer, Ruth:** Catalogue of books and manuscripts of Italian 16th century books Harvard College Library department of printing and graphic arts, o.O. 1974, vol I, S. 177, 321.

**Müller, Markus:** Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts, Köln, Weimar, Wien 1996.

**Munari, Franco:** Ovid im Mittelalter, Zürich 1960.

**Murray, Linda:** The High Renaissance and Mannerism, Italy, the North and Spain–1500–1600, (1967) 1981 London.

**Muzzi, R.:** I grandi disegni italiani nella collezione del Museo di Capodimonte a Napoli, con prefazione di N. Spinosa, Mailand 1987.

**Nagler, Georg Kaspar:** Neues allgemeines Künstler Lexikon, 22 Bde München

1904–14, Bd. 2, S. 425.

**Nelson, John Charles:** Renaissance Theory of love. o.O. 1958.

**Niccoli, Sandra:** Marsilio Ficino. El libro dell' amore, Florenz 1987/ 88.

**Nordhoff, Claudia:** Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, Hamburg 1991.

**Noyer–Weidner, Alfred (Hrsg.), Annamaria Coseriu, Ulrike Kunkel:** Literatur zwischen immanenter Bedingtheit und äußerem Zwang, Zwei Studien zum Cinquecento, Tübingen 1987.

**Oberhuber, Konrad:** Graphische Sammlung Albertina, Renaissance in Italien: 16. Jahrhundert, Wien 1966.

**Oberhuber, Konrad, und Marzia Faietti:** Ausstellungs–Katatalog, Bologna e l'umanesimo. 1490–1510, Bologna 1988.

**Oberhuber, Konrad:** Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527, Mailand 1999.

**Oberhuber, Konrad:** Raffael, Das malerische Werk, Mailand 1999.

**Oehlke, Harry:** Die Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts im Spiegel illustrierter Flugblätter, Kiel 1992.

**Olschki, Leonard:** Italien: Genius und Geschichte, Darmstadt 1958.

**Orchard, Karin:** Annäherungen der Geschlechter. Androgynie in der Kunst des Cinquecento, Münster 1992.

**Orgel, Stephen:** Le Trasformazioni, Lodovico Dolce, (Venedig 1568), New York, London 1979.

**Ossola, Carlo (Hg.):** La corte e il cortegiano. I La scena del testo, Rom 1980.

**Ozzola, L.:** Gli editori di stampe a Roma nei sec. XVI e XVII, in: 'Repertorium für Kunstwissenschaft', 1910, vol. XXXIII, pp. 40–410.

**Owen, D.D.R.:** Noble lovers, London 1977.

**Panofsky, Erwin:** Herkules am Scheideweg, Leipzig, Berlin 1930.

**Panofsky, Dora and Erwin:** Pandora's Box. The changing of a mythical symbol, London 1956.

**Panofsky, Erwin:** Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin, Leipzig 1924.

**Panofsky, Erwin und Dora:** The iconography of the Galerie Francois I.er at Fontainebleau, in: Gazette des beaux-arts 52, Paris 1958, S. 113–190.

**Panofsky, Erwin:** The iconography of Correggio's Camera di San Paolo, in: Journal of the Warburg and Courthauld Institute, London 1961.

**Parma Armani:** Elena, Perino del Vaga. L'anello mancante, studi sul Manierismo, Genua 1986.

**Partner, Peter:** Renaissance Rome 1500–1559. A portrait of a society, Berkley, Los Angeles, London 1976.

**Passavent, J.D.:** Le Peintre–Graveur. , Vol. 6, Leipzig 1860–64.

**Pastor, Ludwig:** Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance, Freiburg (1899) 1928.

**Peckham, Morse:** Art and pornography. An experiment in explanation, New York 1971.

**Perugino, Annibale:** Angellini Una visita delle celebri pitture ad affresco di Pierino Bonaccorsi Fiorentino detto del Vaga nel Palazzo di S. E. il Sig. principe d'Oria Pamphili in Genova, restaurate e descritte da A. Perugino, Genf 1847.

**Petrucci, Alfredo:** Arte e cultura nel commercio cinquecentesco delle stampe, in: "Nuova Antologia", LXXX.

**Petrucci, Alfredo:** Gli incisori dal XV al sec. XIX. Vol. unico. Rom 1958.

**Petrucci, Alfredo:** Panorama della incisione italiana: Il Cinquecento, Rom 1964.

**Petrucci, Alfredo:** „Giulio Bonasone“, in: Dizionario biografico degli italiani, Bd. 2, S. 591, Rom 1969.

**Pevsner, Nikolaus:** Gegenreformation und Manierismus. Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 46., p. 243 ff, o.O. 1925.

**Pflaum, H.:** Die Idee der Liebe. Leone Ebreo, Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, Tübingen 1926, S. 55–86.

**Phillips, John Goldsmith:** Early florentine designers and engravers, Cambridge 1955.

**Pierotti, Luisa:** Leben und Liebe in Italien zur Zeit der Renaissance, Genf 1977.

**Pittaluga, Mary:** L'incisione italiana nel Cinquecento, Mailand 1930.

**Pochat, Götz:** Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Köln 1986.

**Pon, Lisa:** Marcantonio and Raphael, in: Print Quarterly, Bd. XVI, Nr. 4o.O. Dezember 1999.

**Pontano, G.:** Poesie d'amore. A cura di Sesto Prote, Turin 1978.

**Popham, A. E.:** On some works by Perino del Vaga, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 86, 1945, S. 56–66.

**Popham, A. E.:** *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, 3 Bd.e, New Haven 1971.

**Pouncey, P., Gere.:** *Italian Drawings in the Departement of prints and drawings*, o.J. New Haven.

**Pozzi, Mario** (ed.): *Trattati d'amore del '500* (1912), Rom 1975.

**Pozzi, Mario:** *Lingua, cultura, società. Saggi della letteratura del Cinquecento*, darin: *Aspetti della trattatistica d'amore* (S. 57ff), Turin 1989.

**Praz, Mario:** *Mnemosyne, the parallel between literature and the visual arts*, Washington D.C. 1970.

**Praz, Mario:** *Studies in 17th century imagery*, Rom 1974.

**Praz, Mario:** *Der Garten der Sinne*, o.O. 1988.

**Price Zimmermann, T. C.:** *Paolo Giovio*, Princeton University Press 1995.

**Prodi, Paolo:** *Il cardinale Gabriele Paleotti*. 2 Bd.e, o.O. 1959–67.

**Puppi, Lionello:** *Erotismo e oscene nella produzione artistica del Manierismo*, in: *Psicon* 8–9, S. 142–146, Florenz 1978.

**Quilici, R.:** *Giulio Bonasone, incisore e illustratore del libro*, Ph.D.diss., University of Rome, Rom 1969–70.

**Reckermann, Alfons:** Amor Mutuus. Annibale Carraccis Galleria Farnese Fresken und das Bild–Denken der Renaissance, Köln, Wien 1991.

**Reumont, Alfred von:** Geschichte der Stadt Rom, 3 Bde., o.O. 1870.

**Reißer, Ulrich:** Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluss charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1997.

**Reusch, Franz Heinrich:** Index der verbotenen Bücher, 2 Bde., Tübingen (1886) 1967.

**Richter, Irma A.:** A contribution to the understanding of Raphael's art: the drawings for the 'Entombment', in: Gazette des beaux–arts, 228, Paris 1945.

**Riebesell, Christina:** Die Sammlung von Kardinal Alesandro Farnese. Ein "studio" für Künstler und Gelehrte, Hamburg 1989.

**Robb, Nesca A.:** Neoplatonism of the Italian Renaissance, London 1935/ 56.

**Robels, Hella:** Göttersagen in der Graphik, in: Museen in Köln. 8, Köln 1969.

**Robertson, Clare:** 'Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese, Patron of the Arts, New Haven, London 1992.

**Röttgen, Herwarth:** Giuseppe Cesaris Fresken in der Loggia Orsini. Eine Hochzeitsallegorie aus dem Geist Torquato Tassos, in: Storia dell'arte. Kunstchronik, 1969. S. 279–295, in: Kunstchronik 19, o.O. 1966.

**Roscher, Wilhelm Heinrich:** Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 6 Bde., Berlin/Leipzig (1884–1937) 1977.

**Roskill, Mark:** Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento, New

York 1968.

**Roversi, Giancarlo:** Palazzi e case nobili del' 500 a Bologna, o.O. 1986.

**Rozzo, Ugo:** La censura libraia nell'Europa del secolo XVI, Convegno internazionale di Sturi cividale del Friuli, o.O. 1997.

**Rudeck, Wilhelm:** Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit, o.O. 1905.

**Rudeck, Wilhelm:** Handbuch der Moraltheologie, o.O. 1963.

**Ruffini, Francesco:** La stufetta del Bibbiena, o.O. 1986.

**Rumpf, Michael (Hg.):** Pietro Bembo. Asolaner Gespräche. Dialog über die Liebe, Heidelberg 1992.

**Salaroli, C.:** Famiglie della città di Bologna, o.O., o.J.

**Salmon, Harry:** Incisori bolognesi ed emiliani del Cinquecento, in: Il conoscitore di stampe, Heft 30, S. 61–62, Mailand 1976.

**Sanesi, Ireneo:** Commedie del Cinquecento, 2 vols., vol. 1: La Calandria di Bernardo Dovizi da Bibbiena, Bari 1912.

**Sapegno, e Emilio Cecchi:** Storia della letteratura italiana, Vol IV. Il , Cinquecento, o.O. 1976.

**Savarese, Gennaro, e Andrea Gareffi:** La letteratura delle immagini nel Cinquecento, o.O. 1980.

**Schäpers, Petra:** Die junge Frau bei der Toilette. Ein Bildthema im venezianischen, Cinquecento, Frankfurt am Main 1997.

**Schlamm, Carl:** Cupid and Psyche: Apuleius and the monuments, o.O. 1976

**Schlosser, Julius von:** Die Kunstliteratur. Handbuch zur Quellenkunde. darin S. 383: Tridentinische Konzilsgeschichte, Geburtsstunde der Prüderie, o.O. 1924.

**Schmidt, Johann Karl:** Zu Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz, 13, 1967–68, S.83–94.

**Schmitt, Jean–Claude:** Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter, aus dem Französischen von Robert Schubert und Bodo Schulze, Stuttgart 1992.

**Schmölders, Claudia:** Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, Berlin 1995.

**Schneider, Norbert:** Kunst und Gesellschaft, Der sozialgeschichtliche Ansatz, o.O., o.J.

**Schnell, Rüdiger:** Geschlechterbeziehungen und Textfunktionen, Studien zu Eheschriften der Frühen Neuzeit, Tübingen 1998.

**Schöning, Jan:** Die Genealogia des Boccaccio, o.O. 1900.

**Scholl, Dorothea:** Von den „Grotesken“ zum Grotesken: Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance, Habilitationsschrift, Kiel 2000.

**Schroeder, H.J.:** Canons and Decrees of the Council of Trient, o.O. 1941.

**Schubring, Paul:** Cassoni, Truhen und Truhenbilder in der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento, Leipzig 1915–23.

**Schütz, Hans J.:** Verbotene Bücher. Eine Geschichte von Homer bis Miller, o.O. 1990.

**Sedlmayr, Hans:** Die Wiedergeburt der antiken Götter im Bilde, in: Nach 50 Jahren. Piper Almanach, München 1954.

**See Watson, Elisabeth:** Achile Bocchi and the Emblem Book as symbolic form, Cambridge University Press 1993.

**Seng-Doo, Noh:** Übernahme und Rhetorik in der Kunst Caravaggios, Münster 1996.

**Seznec, Jean:** Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance, München 1990.

**Shearman, John:** Mannerism, in: Style and Civilisation, Hrsg. J. Flemming und H. Honour, Harmondsworth (Middlesex) 1967.

**Shoemaker, Innis:** Brown, Elisabeth, The Engravings of Marcantonio Raimondi, North Carolina 1981.

**Siems, Andrea Karsten (Hg.):** Sexualität und Erotik in der Antike, Bd. 605, Darmstadt 1988.

**Simonis, Patricia:** Gender and sexuality in Renaissance and Baroque Italy. A working bibliography. Power Institute of fine arts Occasional Paper, Number 7, o.O. 1988.

**Smith, B.:** L'arte erotica dei grandi maestri, o.O.1974.

**Sorbelli, A.:** Storia della stampa a Bologna, Bologna 1929.

**Speyer, W.:** Büchervernichtung, in: Zensur des Geistes bei Heiden, Juden und Christen, Stuttgart 1981.

**Stähli, Adrian:** Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik, Berlin 1999.

**Standen, Edith A.:** Some sixteenth-century flemish tapestries related to Raphael's workshop, in: Metropolitan Museum Journal. 4, New York 1971.

**Steinberg, Leo:** The metaphors of love and birth in Michelangelo's Pietá's, Hrsg. T. Bowie / C. v. Christen, in: Studies in erotic art, S. 231–338, New York 1970.

**Steinberg, Leo:** The sexuality of Christ in Renaissance Art and modern oblivion, New York 1983.

**Steinmann, Ernst:** Amor und Psyche, Ein Freskenzyklus aus der Schule Raffaels in der Engelsburg zu Rom, o.O. 1902.

**Steinweiler, Andreas:** Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst von Donatello zu Caravaggio, Berlin 1993.

**Stewart, Alison G.:** Unequal lovers, New York 1977.

**Strauss, Walter (Hg.):** The Illustrated Bartsch, New York, Neuauflage ab 1978.

**Summer-Schindler, Wiltrud:** Zensur und Involution: Aspekte gegenreformatorischer Überformung der italienischen Renaissance, o.O. 1998.

**Talvacchia, Bette:** in: G. Romano, catalogo della mostra di Mantua, S. 277–280 , Mailand 1989.

**Talvacchia, Bette:** Taking Postitions, On the Erotic in Renaissance Culture, Princeton University Press 1999.

**Tenenti, Alberto:** Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento, Torino 1957/ 89.

**Thirion, Jacques:** Rosso et les arts décoratifs, in: Revue de l'art, Heft 13, S. 32–47, Paris 1971.

**Toffanin:** Il 500, Storia letteraria, o.O. 1929.

**Tomory, P. A.:** Profane love in italian early and high baroque painting, in: Essays presented to Rudolf Wittkower on his 65th birthday, London 1967.

**Tonelli, Luigi:** L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento, o.O. 1933.

**Torriti, Piero:** Cartoni di Perino del Vaga a Genova, o.O. 1963.

**Träger, Jörg:** Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels, München 1997.

**Ueding, Gert, Steinbrink, Bernd:** Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, Stuttgart 1986.

**Vallese, Giulio:** La filosofia del Rinascimento da Leone Ebreo ai minori, in: Le parole e le idee 6 (1964), S. 207–219, o.O. 1964.

**Vasari, Giorgio:** Le Vite de' piú eccellenti pittori, scultori ed architetti, (1568) Gaetano Milanesi (Hg.), Florenz (1906) 1981.

**Vekeman, H., Müller–Hofstede, J.:** Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erbstadt 1984.

**Venard, m. (Hg.):** Die Geschichte des Christentums von der Reform zur Reformation 1450–1530, Bd. 7, o.O. 1975.

**Venturi, Adolfo:** Storia dell'arte italiana, o.O. 1901–40.

**Verheyen, Egon:** Corregio's Amori di Giove, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, XXIX, S. 160–192, London 1966.

**Verheyen, Egon:** The Palazzo del Te, Images of love and politics, New York 1977.

**Vertova, Luisa:** Cupid and Psyche in Renaissance painting before Raphael, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 42, London 1979, S. 104–121.

**Vickers, Brian:** In Defence of Rhetoric, New York 1988.

**Vorberg, G.:** Die Erotik der Antike in Kleinkunst und Keramik, o.O. 1921.

**Wagner, Anni:** Liebe und Sex im frühen Kupferstich, in: Die Kunst und das schöne Heim. 66, München 1968, S. 81–88.

**Walter, Hans:** Satyrs Traum, Ein Gang durch die griechische Satyrlandschaft, München 1993.

**Walter, Hermann, (Hg.):** Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid, Internationales Symposium der Werner Reimers–Stiftung, Bad Homburg 1995.

**Watson, Paul:** The Garden of love in Tuscan Art of the early Renaissance, Philadelphia 1979.

**Webb, Peter:** G.Romano, M.A. Raimondi, P. Aretino and the 'Sonnets', Paper delivered at the Erotic Arts Section of the Association of Art Historians, o.O. 1977.

**Wedek, H. E. (Hg.):** Pictorial History of Morals, London 1964.

**Weinberg, B. A.:** History of Literary criticism in the Italian Renaissance, 2. Bd.e, o.O. 1963.

**Weisbach, Werner:** Der Manierismus, Zeitschrift für bildende Kunst, o.O. 1919

**Welsch Reed, Sue:** Italian Etchers of the Renaissance & Baroque, Museum of Fine Arts, Boston 1989.

**Werner, Dieter:** Das Burleske, Versuch einer literaturwissenschaftlichen Begriffsbestimmung, Berlin 1960.

**Wiesner, Mary,** Women in the 16th century; a bibliography. Saint Louis, Center for Reformation Research, o.O.1983.

**Wind, Edgar, Hans Meier, Rich. Newald. (Hg.):** Bibliothek Warburg Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike, 1 Bd. 1931, Leipzig 1934.

**Wind, Edgar:** Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt (1968) 1981:

**Wind, Edgar:** The eloquence of symbols. Studies in Humanistic Art, London 1983.

**Wittkower, Rudolf:** Allegorie und Wandel der Symbole in der Antike und Renaissance, Bd. 142, Köln 1989.

**Wüst, Wolfgang:** Censur als Stütze von Staat und Kirche in der Frühmoderne, Augsburg, Bayern, Kurmainz und Württemberg im Vergleich, 1998.

**Zaccagnini, G.:** Storia deelo studio di Bologna, Genf 1930.

**Zambrini, F.:** Le opere vulgari a stampa dei secoli XIII e XIV, Bologna 1884.

**Zanker, Paul:** Pompeji Stadtbild und Wohngeschmack, München 1995.

**Zapella, Giuseppina:** Le Marche dei Tipografi e degli editori italiani del Cinquecento, o.O. 1986.

**Zerner, Henry:** Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk, Wien, München 1969.

**Zerner, Henry:** Sur Giovan Jacopo Caraglio, in Acte du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art, S. 691–995, Budapest 1972.

**Zerner, Henry:** L'estampe erotique au temps de Titien, in: Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di studi, S. 85–90, Venezia 1976, Vincenza 1980.

**Zöllner, Frank:** Vitruvs Proportionsfigur, Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert, Worms 1987.

**Zonta, Giuseppe:** Trattati d'amore del Cinquecento, Bari 1912.

**Zonta, Giuseppe:** Trattati del Cinquecento sulla donna, Bari 1913.

**Zucker, Mark:** The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters, Vol. 24 (Formerly Vol. 13, 1), New York 1980.

**Zucker, Mark:** The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters, Vol. 25 (Formerly Vol. 13, 2), New York 1980.

## 7.2 **Abbildungsverzeichnis**

Alb.	Albertina, Wien Graphische Sammlung Albertina
Berlin	Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz
B.L.	The British Library Oxford
B.M.	British Museum, London Department of Prints and Drawings
BN	Bibliothèque Nationale, Paris
HH	Hamburg Kunsthalle
N.Y.	New York Metropolitan Museum of Art

RPK      Rijksprentenkabinet, Amsterdam Rijksmuseum



Abb. 1  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Rosso Fiorentino)  
 Saturn und Philyra, 1527  
 Kupferstich, Amsterdam



Abb. 2  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Rosso Fiorentino)  
 Pluto und Proserpina, 1527  
 Kupferstich, Amsterdam



Abb. 3  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga)  
 Jupiter und Io, 1527  
 Kupferstich, Amsterdam



Abb. 4  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga)  
 Jupiter und Antiope, 1527  
 Kupferstich, Wien



Abb. 5  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga)  
 Neptun und Doris, 1527  
 Kupferstich, Amsterdam



Abb. 6  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga)  
 Merkur und Herse, 1527  
 Kupferstich, Hamburg



Abb. 7  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga)  
 Vulcan und Ceres, 1527  
 Kupferstich, Amsterdam



Abb. 8  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga)  
 Bacchus und Erigone, 1527  
 Kupferstich, Amsterdam



Abb. 9  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga)  
 Mars und Venus, 1527  
 Kupferstich, Amsterdam



Abb. 10  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga)  
 Vertumnus und Pomona, 1527  
 Kupferstich, Amsterdam



Abb. 11  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga)  
 Janus, 1527  
 Kupferstich, Wien



Abb. 12  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga)  
 Apoll und Daphne, 1527  
 Kupferstich, Amsterdam



Abb. 13  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga)  
 Herkules und Deianira, 1527  
 Kupferstich, Amsterdam



Abb. 14  
 Gian Jacopo Caraglio (Perino del Vaga)  
 Amor und Psyche, 1527  
 Kupferstich, Amsterdam



Abb. 15  
 Gian Jacopo Caraglio (nach Perino del Vaga)  
 Venus und Amor, 1527  
 Kupferstich, Amsterdam



Abb. 16  
Giulio Bonasone  
Titelblatt der Serie: Amorosi dilette degli dei, 1556  
Kupferstich, o.O.



Abb. 17  
Giulio Bonasone  
Ixion umarmt eine Wolke, 1556  
Kupferstich, o.O.



Abb. 18  
Giulio Bonasone  
Bacchus bietet zwei Frauen Trauben an, 1556  
Kupferstich, Wien



Abb. 19  
Giulio Bonasone  
Leda und der Schwan, 1556  
Kupferstich, o.O.



Abb. 20  
Giulio Bonasone  
Die Geburt Bacchus, 1556  
Kupferstich, New York



Abb. 21  
Giulio Bonasone  
Ein Mann überwältigt eine Frau, 1556  
Kupferstich, o.O.



Abb. 22  
Giulio Bonasone  
Mann und Frau sich küssend, 1556  
Kupferstich, Wien



Abb. 23  
Giulio Bonasone  
Juno beobachtet Jupiter, der Io streichelt, 1556  
Kupferstich, o.O.



Abb. 24  
Giulio Bonasone  
Danae und der Goldregen, 1556  
Kupferstich, o.O.



Abb. 25  
Giulio Bonasone  
Venus und Adonis, 1556  
Kupferstich, Wien



Abb. 26  
Giulio Bonasone  
Ein Mann eine Frau umarmend, 1556  
Kupferstich, o.O.



Abb. 27  
Giulio Bonasone  
Pluto und Proserpina, 1556  
Kupferstich, o.O.



Abb. 28  
Giulio Bonasone  
Semele, 1556  
Kupferstich, o.O.



Abb. 29  
Giulio Bonasone  
Amor zeigt Apoll Daphne, 1556  
Kupferstich, Wien



Abb. 30  
Giulio Bonasone  
Melanthe mit Neptun in Form eines Delphins,  
1556  
Kupferstich



Abb. 31  
Giulio Bonasone  
Ein Mann zerrt eine Frau in ein Bett, 1556  
Kupferstich, o.O.



Abb. 32  
Giulio Bonasone  
Venus und Mars werden von Apoll entdeckt, 1556  
Kupferstich, New York



Abb. 33  
Giulio Bonasone  
Apoll mit einer malenden Frau, 1556  
Kupferstich, New York



Abb. 34  
Giulio Bonasone  
Venus sitzt auf einer Wolke, unter ihr liegt ein  
Wassergott, 1556  
Kupferstich, New York



Abb. 35  
Giulio Bonasone  
Mars umarmt Venus, 1556  
Kupferstich, Wien



Abb. 36  
Antonio Pollaiuolo  
Kampf nackter Männer, o.D.  
Kupferstich, Wien



Abb. 37  
Andrea Mantegna  
Bacchanal, o.D.  
Kupferstich, Wien



Abb. 38  
Albrecht Dürer  
Das Meerwunder, um 1497  
Kupferstich, Berlin



Abb. 39  
Albrecht Dürer  
Herkules, um 1500  
Kupferstich, Berlin



Abb. 40  
Anonym  
Liebespaar, 2. Jh. V. Chr.  
Marmor, Venedig (Archäologisches Museum)



Abb. 41  
Andrea Zoan  
Liebespaar, o. D.  
Kupferstich, Paris



Abb. 42  
Meister I mit dem Vogel  
Leda und der Schwan, o.D.  
Kupferstich, Paris



Abb. 43  
Marc Antonio Raimondi  
Leda, o.D.  
Kupferstich, Wien



Abb. 44  
 Marc Antonio Raimondi  
 Weiblicher Satyr mit Priaposstatue, um 1520  
 Kupferstich, London



Abb. 45  
 Marc Antonio Raimondi  
 Jupiter und Semele, o.D.  
 Kupferstich, London



Abb. 46  
 Raimondi-Schule (nach Giulio Romano?)  
 Verfolgungsszene, o.D.  
 Kupferstich, London



Abb. 47  
 Marc Antonio Raimondi (nach Raffael)  
 Joseph und Potiphars Weib, o.D.  
 Kupferstich, Wien



Abb. 48  
 Marc Antonio Raimondi (nach Mantegna?)  
 Mars, Venus und Amor, o.D.  
 Kupferstich, London



Abb. 49  
 Marc Antonio Raimondi (nach Raffael)  
 Pan und Syrinx, o.D.  
 Kupferstich, Wien



**A** Pri le cofcite, accio ch'io araggia bene  
 il tuo bel culo, e ia tua porta in nifo,  
 Culo da compire un pare un paradiso,  
 Potra, ch'i cori sulla per le renny  
 Mentre, ch'io sagbeggio, egli mi s'iene  
 Capriccio di bastiarui a l'improvviso,  
 E mi par esser piu bel, che Narciso  
 Nel specchio, che l'mio cazzo allegro tieno;  
 Ah! ribaldo, ah! ribaldo, in terra, e in letto  
 Io ti araggio puttana, e l'apparecchia  
 Ch'io ti rompa due cofcite del pento;  
 Io te n'incaro francofata uccida,  
 Che per questo piacer piusquamperfetto  
 Entrare in un pozzo senza ferebia,  
 E non si treua peccbia  
 G'ietta d'i fior com'io, a'n nob-i cazzo,  
 E no'i provo ancho, e per mirarlo s'guarzo!

Abb. 50  
 Anonym, Kopie nach M.A. Raimondi (nach  
 Giulio Romano)  
 Aus: I Modi, 1524  
 Holzschnitt, o.O.



Abb. 51  
 Anonym, Kopie nach M.A. Raimondi (nach Giulio  
 Romano)  
 Aus: I Modi, 1524  
 Holzschnitt, Genua



Abb. 52  
 Francesco Colonna  
 Satyr und Nympe, 1499  
 Holzschnitt (aus: Hypnerotomachia Poliphili)



Abb. 53  
 Benedetto Montagna  
 Schlafende Nympe mit zwei Satyrn, o.D.  
 Kupferstich, Paris



Abb. 54  
 Cherubino Alberti  
 Satyr und Nympe, o. D.  
 Radierung, London



Abb. 55  
 Cherubino Alberti  
 Apoll und Daphne, o. D.  
 Radierung, London



Abb. 56  
 Marc Antonio Raimondi (nach Raffael)  
 Triumph der Galatea, ca. 1514  
 Kupferstich, London



Abb. 57  
 Marc Antonio Raimondi  
 Venus und Amor, 1516  
 Kupferstich, Wien



Abb. 58  
 Marc Antonio Raimondi (nach Raffael)  
 Dornausziehende Venus, o.D.  
 Kupferstich, London



Abb. 59  
 Marc Antonio Raimondi (nach Giulio Romano)  
 Heiliger Johannes, 1516  
 Kupferstich, Wien



Abb. 60  
Benedetto Montagna  
Merkur und Herse, o.D.  
Kupferstich, Wien



Abb. 61  
Virgil Solis  
Merkur und Herse, o. D.  
Holzschnitt, Wien



Abb. 62  
Virgil Solis  
Apoll und Daphne, o. D.  
Holzschnitt, Wien



Abb. 63  
Giovanni da Bonsignori (in: *Le Metamorphosi*)  
Apoll und Daphne, 1497  
Holzschnitt, Urbino (Universitätsbibliothek)



Abb. 64  
Anonym (in: Le Trasformazioni, L.Dolce)  
Jupiter und Io, 1558  
Holzschnitt, Chicago, Newberry Bibliothek



Abb. 65  
Virgil Solis  
Jupiter und Io, o. D.  
Holzschnitt, Wien



Abb. 66  
Gabiello Symeoni  
Mars und Venus, 1497  
Holzschnitt, Rimini, Bibliothek



Abb. 67  
Nicoletto da Modena  
Ornamentfeld mit Mars und Venus, o.D.  
Kupferstich, Wien

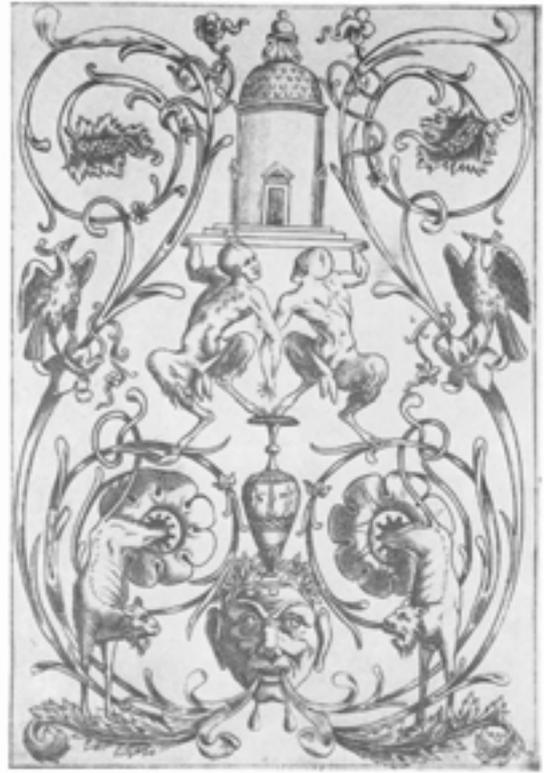


Abb. 68  
Marc Antonio Raimondi (nach Raffael oder Giovanni  
da Udine)  
Ornamenttafel, o.D.  
Kupferstich, London



Abb.69  
 Meister der Tarocchi  
 Prudentia (aus der Serie der Tugenden), um 1465  
 Kupferstich, Washington, D.C.,  
 Rosenwald Collection (1943.3.955)



Abb. 70  
 Giovanni Bellini  
 Kurtisane mit Spiegel, um 1500  
 Öl/ Leinwand, Wien (Kunsthistorisches Museum)



Abb. 71  
 Leonardo da Vinci, Schule  
 Leda und der Schwan, um 1500  
 Öl/ Leinwand, Rom (Galleria Borghese)



Abb. 72  
 Antonio Correggio  
 Leda und der Schwan, um 1526  
 Öl/Leinwand, Berlin (Gemäldegalerie)



Abb. 73  
Antonio Correggio  
Danae und der Goldregen, um 1526  
Öl/Leinwand, Rom (Galleria Borghese)



Abb. 74  
Antonio Correggio  
Jupiter und Antiope, um 1526  
Öl/Leinwand, Wien



Abb. 75  
Antonio Correggio  
Allegorie des Lasters, um 1526  
Öl/Leinwand, Paris (Louvre)



Abb. 76  
Parmigianino  
Die Vision des Hl. Hieronymus, um 1526  
Öl/Holz, London (National Gallery)



Abb. 77  
 Parmigianino  
 Saturn und Philyra, o.D.  
 Federzeichnung, Cambridge  
 (Fitzwilliam Museum)



Abb. 78  
 Michelangelo  
 Esther und Haman (Lünette), um 1510  
 Fresko, Sixtinische Kapelle



Abb. 79  
 Marc Antonio Raimondi (nach Raffael,  
 Vorbild: Antikenstatue)  
 Cleopatra, o.D.  
 Kupferstich, London



Abb. 80  
 Giovanni Antonio da Brescia (nach Antikenstatue)  
 Torso von Belvedere mit Ergänzung der Beine, o.D.  
 Kupferstich, o.O.



Abb. 81  
Anonym (nach Römischen Relief)  
Das Bett des Polyklet, 16. Jh. Kopie  
Marmorrelief, o.O.



Abb. 82  
Römische Kopie  
Laokoon-Gruppe, 1. Jh. n. Chr.  
Marmor, Rom (Vatikanische Museen)



Abb. 83  
Anonymer Meister  
Leda und der Schwan, 3. Jh. V. Chr.  
Marmor, Venedig (Archäologisches Museum)