

VENUS UND AMOR, EIN SCHWIERIGES MUTTER-SOHN-VERHÄLTNIS

Philologische Bemerkungen zu

Maerten van Heemskercks Gemälde ‚Venus und Amor‘
im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud*

Maerten van Heemskercks Gemälde ‚Venus und Amor‘ zeigt eine reizvoll unbedeckte Venus mit ihrem einem Putto ähnlichen Sohn und erhebt zugleich einen sittlichen Anspruch. Dieses humanistisch geprägte Bild hat Thomas Blisniewski im Kölner Museums-Bulletin 3, 2003 sehr erhellend erläutert. Die von ihm besprochenen Korrekturen, mit denen die (nicht unbeabsichtigte) ‚Schaulust des Betrachters‘ auf einen moralisch richtigen Weg gelenkt werden soll, lassen sich noch modifizieren: Die antike Mutter-Sohn-Konstellation kann als ein Motiv zur Differenzierung verschiedener Formen von Liebesbeziehungen verstanden werden, und eine neuerliche Lesung des in das Bild integrierten, nahezu zerstörten *cartellino* sichert die Interpretation der Bildaussage und ihre sittliche Intention.

* In der 2003 eingeführten Reihe „Universität im Museum“, einer Gemeinschaftsveranstaltung der Universität zu Köln und des Wallraf-Richartz-Museums – Fondation Corboud sowie des Museums Ludwig, sprechen jeweils bei einer Sonntagsführung für Studierende (nicht kunsthistorisch ausgewiesene) Professoren über Kunstwerke der beteiligten Museen, die für sie von besonderer Bedeutung sind. In diesem Rahmen habe ich mich als Klassischer Philologe im November 2003 mit dem Bild Maerten van Heemskercks ‚Venus und Amor‘ beschäftigt. Bei der Entscheidung für dieses Bild hatte ich noch keine Kenntnis davon, dass im Kölner Museums-Bulletin 3,

Maerten van Heemskercks Ölgemälde (Abb. 1), das nach der auf dem Bild angegebenen Datierung 1545 entstanden ist, trägt seinen heutigen Titel ‚Venus und Amor‘ nach den dargestellten beiden großen Hauptfiguren: der im Bildvordergrund beinahe lebensgroß, mit leicht angehobenem Oberkörper lagernden, unbedeckten Frauengestalt und dem neben ihr stehenden, an seinen Flügeln und den Pfeilen als Amor zu erkennenden nackten Knaben, der den Betrachter keck anblickt¹. Die sinnfrohe Darstellung der antiken Liebesgöttin zusammen mit ihrem Sohn Amor ist in der Zeit des Humanismus bekanntlich ein häufiger gewähltes Bildmotiv der profanen Tafelmalerei. Dabei ist zu beobachten, dass unterschiedliche Facetten des Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn thematisiert werden bzw. dass die Thematik eine gewisse Entwicklung erfährt, innerhalb derer Heemskercks Bild sich als eigenständige Interpretation verstehen lässt.

So zeigt das Gemälde ‚Venus und Amor‘ von Lucas Cranach d.Ä. aus dem Jahr 1509 (Abb. 2)², das als frühes Beispiel der Tafelmalerei für die Darstellung der nackten Liebesgöttin im nordeuropäischen Bereich gilt, eine lebensgroße, unbedeckte Venus: Sie steht dem Betrachter frontal, geradezu gelassen gegenüber und hält mit einer leichten Handbewegung ihr munteres Söhnchen zurück, das mit seinem gespannten Bogen hinter ihren Beinen hervorkommt und den Betrachter anschaut. Ein lateinisches Distichon, rechts und links des Kopfes der Venus, der auf diese Weise metrisch eine Zäsur markiert, soll als poetisch gestalteter, ermahnender Text die Wahrnehmung der bildlich präsentierten Schönheit lenken: PELLE • CVPIDINEOS • TOTO • CONAMINE • LVXVS • / NE • TVA • POSSIDEAT • PECTORA • CECA • VENVS (Vertreibe mit aller Bemühung die zu Cupido gehörenden Ausschweifungen, damit Venus nicht dein Herz als ein blindes [sc. durch CVPIDINEI LVXVS blind gewordenes] innehat)³. In diesem – nur für Lateinkundige zu erfassenden – moralischen Appell wird das über ein ‚normales‘ Maß hinausgehende (LVXVS) Liebesverlangen, das man vermeiden soll, sprachlich durch das Attribut CVPIDINEOS mit Cupido (bzw. Amor) in Verbindung gebracht⁴. Venus wird als eine davon unterschiedene Größe benannt und wird nicht als solche abgelehnt, sondern es geht um die Warnung vor dem Übermaß im Liebesgenuss. Der Differenzierung zwischen Mutter und Sohn entsprechen im Bild wohl auch die mäßigende Gebärde der Mutter Venus⁵ und der Unterschied in der Körperhaltung der beiden Figuren. Aber die Relation zwischen Mutter und Sohn und die aus der Differenzierung resultierende Einschätzung der Mutter Venus bleibt in Bild und Text im Bereich von Andeutungen.

Eine deutlichere Rollenverteilung ist bei der ebenfalls in der Humanistenzeit beliebten Bildthematik des ‚Amor als Honigdieb‘ festzustellen. In dem aus hellenistischer Zeit stammenden, in der Sammlung der Gedichte Theokrits befindlichen pseudo-theokritischen XIX. *Eidyllion* beschwert sich der beim ‚Honigdiebstahl‘ von den Bienen gestochene Eros (Amor) bei seiner Mutter darüber, dass ein so kleines Wesen wie die Biene solche Verletzungen verursachen könne. Aphrodite (Venus) antwortet ihm lächelnd, dass er ja selbst trotz seiner Kleinheit schreckliche Wunden erzeugen könne.

Bei Lucas Cranach d.Ä., der den sich bei seiner strahlend nackt dastehenden Mutter beschwerenden kleinen Amor mehrfach ins Bild gesetzt hat (Abb. 3), wird diese Geschichte – wiederum durch einen metrisch durchgestalteten Text in gelehrtem Latein – eindeutig zu einer moralisierenden Botschaft umfunk-



tioniert: DVM PVER ALVEOLO FVRATVR MELLA CVPIDO / FVRANTI DIGITVM SEDVLA PVNXIT APIS. // SIC ETIAM NOBIS BREVIS ET MORITVRA VOLVPTAS / QVAM PETIMVS TRISTI MIXTA DOLORE NOCET (Als der Knabe Cupido Honig aus dem Bienenstock stahl, stach die emsige Biene den Dieb in den Finger. So schadet auch uns die kurze und vergängliche Wollust, nach der wir verlangen, gemischt mit traurigem Schmerz)⁶. In diesen beiden Distichen wird der unter den Stichen der Bienen leidende Amor also zum Sinnbild für eine negativ konnotierte Liebesleidenschaft interpretiert. Hier liegt insofern eine Differenzierung zwischen Venus und Amor vor, als durch die im Text gedeutete Symbolik des Bildes der mit seinen Pfeilen so leichtthin Verletzungen verursachende Amor in den Mittelpunkt gerückt ist, seine Mutter aber außerhalb der gleichnishaften Deutung bleibt. In der Darstellung ist eine inhaltliche Distanzierung zwischen Venus und Amor als Liebesgötter von unterschiedlicher moralischer Qualität nicht ohne weiteres wahrnehmbar.

Ganz anders fällt die Abgrenzung zwischen Venus und ihrem Sohn in den Bildern ins Auge, in denen eine Zurechtweisung Amors durch seine Mutter thematisiert wird. Dass Amor ein ungebärdiges Kind ist, das seiner Mutter Erziehungsprobleme bereitet, ist ein antikes Motiv, das im Hellenismus aufkommen konnte, als Amor zu einem bildhübschen, kindlichen Gott mutierte. In dieser Weise beschreibt ihn z.B. der hellenistische Dichter Moschos in einem Gedicht, das eine Bitte der Aphrodite um Hilfe, ihren ihr weggelaufenen Sohn zu su-

Abb. 1: Maerten van Heemskerck: Venus und Amor, dat. 1545, Öl auf Eichenholz, 108 x 1575 cm, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln.

2003 die erkenntnisreichen Ausführungen von Thomas Blisniewski zu diesem Bild erschienen waren. Sie waren mir dann bei den Vorbereitungen zu der Führung eine große Hilfe, auch wenn ich bei meinen eigenen Recherchen in manchen Punkten zu anderen Ergebnissen komme. – Für das freundliche Entgegenkommen gegenüber der Wissbegierde eines ‚Laien‘ sei Prof. Dr. E. Mai, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, herzlich gedankt, ebenso dem Herausgeber des ‚Kölner Mu-

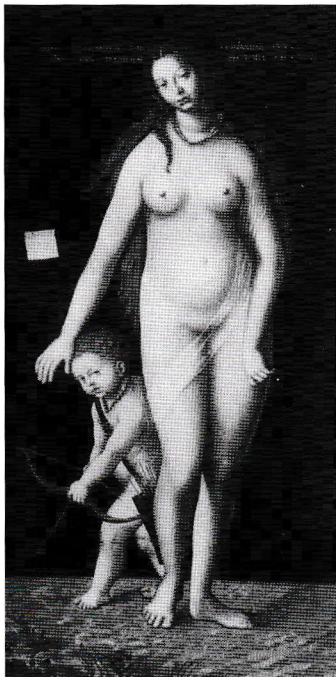


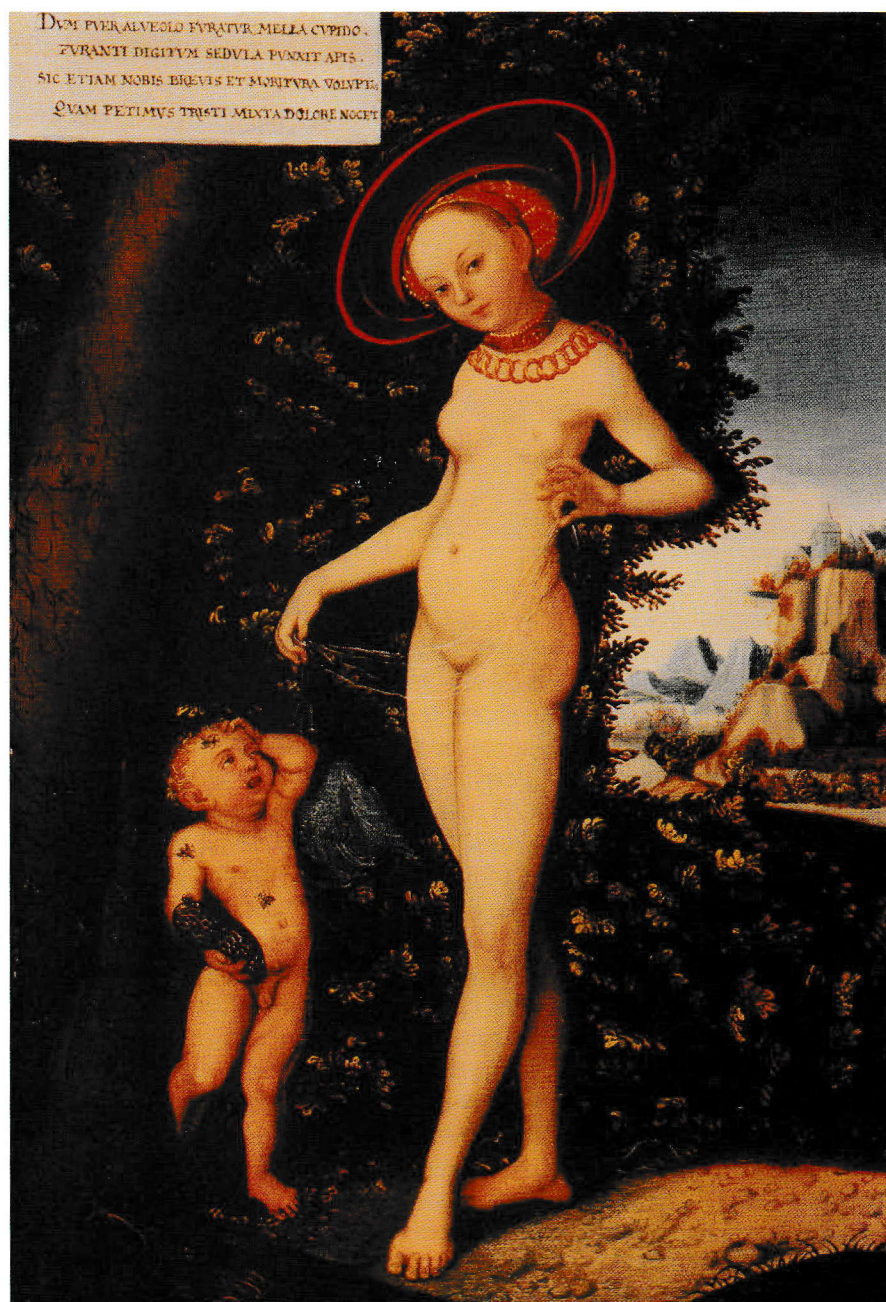
Abb. 2: Lucas Cranach d.Ä.: Venus und Amor, 1509, Öl auf Holz, 213 x 102 cm, St. Petersburg, Eremitage.
Abbildung nach: Mai (Anm. 2) 87.

seums-Bulletin' für seine tatkräftige Unterstützung des Publikationsprojektes. Der sachkundigen Hilfe der beiden Restauratorinnen am Wallraf-Richartz-Museum, I. Schäfer und C. von Saint-George, verdankt dieser Beitrag zahlreiche weiterführende Informationen.

¹ Inv.-Nr. WRM 875. – I. Hiller / H. Vey, mit Vorarbeiten von T. Falk: Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Kataloge des Wallraf-

Abb. 3: Lucas Cranach d.Ä.: Venus und Amor als Honigdieb, New York, Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection, Inv.-Nr. 1975.1.135.
Abbildung nach: Mai (Anm. 2) 280f.

chen, fingiert (Moschos I). Ein ausführlicheres literarisches Zeugnis für die erzieherischen Schwierigkeiten mit Amor findet sich in dem Epos *Argonautika* des Apollonios Rhodios. Dort wird Aphrodite von den Göttinnen Hera und Athene gebeten, doch dafür zu sorgen, dass ihr Sohn mit seinen Pfeilen die kolchische Königstochter Medea in Liebe zu dem Griechen Iason, dem Führer der Argonauten, entbrennen lasse. Diese Bitte wird zum Anlass für eine Klage der Mutter über ihren nicht immer folgsamen Sohn, den sie noch nicht einmal mit der Androhung, ihm die Pfeile wegzunehmen, zum Gehorsam bewegen könne.



Nur mit dem Versprechen, ihm einen wunderschönen Ball zu schenken, bringt Aphrodite ihren Sohn dazu, in gewünschter Weise aktiv zu werden (3, 25–166). Wie bei Apollonios Rhodios ist auch bei anderen antiken Autoren davon die Rede, dass Venus ihrem Sohn angedroht habe, ihm seine Pfeile wegzunehmen, weil er nach eigenem Belieben damit umgehe (Apuleius, *Metamorphosen* 5, 29–31; Lukian, *Dialogi Deorum* 11); es bleibt jedoch bei der Androhung⁷. Zu den Opfern der Liebespfeile ihres Sohnes ist auch Venus selbst geworden, z.B. als sie in Liebe dem Jüngling Adonis verfällt: Nach Ovid (*Metamorphosen* 10, 525–528) streift Amor seine Mutter, als er sie küsst, versehentlich mit einem Pfeil, weswegen sie ihn dann mit der Hand zurückstößt.

Als Mutter bei dem Versuch, ihren Sohn zu erziehen, hat Jan Gossaert, der als einer der ersten niederländischen Maler Italien bereist hatte, 1521 (?) das Motiv ‚Venus und Amor‘ gestaltet (Abb. 4)⁸. In einer komplexen Körperbewegung scheint seine völlig unbedeckte Venus aus einem Renaissance-Gebäude herauszutreten und zieht ihren sich sträubenden Sohn mit beiden Händen an seinem rechten Ärmchen. Aus der lateinischen Umschrift auf dem Bilderrahmen geht hervor, dass das Bild so verstanden werden soll, dass Venus mit ihrem Sohn (in einem Distichon) schimpft: NATE EFFRONS HOMINES SVPEROS QVE LACESSERE SVET[VS] NON MATRI PARCIS: PARCITO, NE PEREAS (Unverschämter Sohn, gewohnt, Menschen und Götter zu reizen, schonst du nicht die Mutter: Gewähre Verschonung, damit du nicht untergehst). Im lateinischen Text lassen sich Indizien dafür finden, dass die Formulierung der mütterlichen Zornesäußerung sich nicht ausschließlich an klassischen Vorgaben orientiert: So ist *effrons* ein im antiken Latein selten belegter Ausdruck⁹, *parcito* eine (metrisch hier missverständene) Imperativform, die man klassisch nur in formellen Kontexten findet.

Die vermutlich für diese Bildkonzeption eigenständig formulierte Begründung für Venus' erzieherische Maßnahme ist, dass sie selbst ein Opfer der üblichen Gewohnheit ihres Sohnes geworden sei. Was damit gemeint ist, wird, wie Thomas Blisniewski überzeugend ausgeführt hat¹⁰, von Gossaert in einem der beiden kleinen Rundreliefs in der architektonischen Umrahmung der Figurengruppe von Venus und Amor angegeben: Man sieht eine Darstellung der aus der *Odysee* (8,266–365) und Ovids *Metamorphosen* (4,171–189) bekannten, für Venus überaus peinlichen Szene, wonach Hephaistos (Vulcanus) seine Ehefrau Aphrodite (Venus) beim Ehebruch mit Ares (Mars) *in flagranti* durch ein kunstvoll geschmiedetes Netz ‚fixierte‘ und sie in dieser Lage dem Gelächter der übrigen Götter präsentierte. In diesen antiken Texten ist allerdings von einer der Darstellung entsprechenden Reaktion der Venus nicht die Rede. Der Betrachter des Bildes muss also die mythologischen Zusammenhänge und auch die Geschichten über das ungezogene Amor-Kind kennen, um die Bildidee und die Umschrift genau verstehen zu können. Anders als die Appelle in den Bildern Cranachs bleibt die Bildaussage aber auf die gleichsam innerfamiliäre Ermahnung der Mutter gegenüber ihrem Sohn beschränkt; der Betrachter muss mögliche moralische Schlüsse, die für ihn relevant sein können, selber ziehen.

Versucht man – vor dem Hintergrund der skizzierten Möglichkeiten, das Verhältnis zwischen der Mutter Venus und ihrem Sohn in Bild und Text zu deuten – Maerten van Heemskercks Bild ‚Venus und Amor‘ zu interpretieren (Abb. 1), so wird durch die das Bild bestimmende kompositorische Anordnung der beiden

Richartz-Museums, hrsg. von G. von der Osten / H. Keller, Band 5 (Köln 1969) 58f. – R. Grosshans: Maerten van Heemskerck. Die Gemälde (Berlin 1980) 163f., Nr. 48. – Vgl. auch T. Blisniewski: ‚Mutter tadelte Amor‘. Maerten van Heemskercks ‚Venus und Amor‘ und die Schaulust des Betrachters. In: Kölner Museums-Bulletin 3, 2003, 4–16.

- ² St. Petersburg, Eremitage. – M.J. Friedländer / J. Rosenberg: *The Paintings of Lucas Cranach* (London 1978) 72, Nr. 22. – B. Hinz: *Venus im Norden*. In: E. Mai (Hrsg.), *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2000/2001, Alte Pinakothek, München 2001, *Schöne Künste, Antwerpen 2001* (Köln 2001) 81–91, hier 87, Abb. 13.
- ³ Vgl. dazu auch Hinz (Anm. 2) 87. – E. Bierende: *Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln* (München / Berlin 2002) 213–219.
- ⁴ Bei Ovid, dem für die Malerei zur Zeit des Humanismus so wichtigen antiken Autor ist das Adjektiv mit ‚*telae*‘ (*Tristien* 4, 10, 65) oder ‚*sagittae*‘ (*Remedia amoris* 157) verbunden, bezeichnet also die Geschosse des Cupido. Zu Ovid vgl. auch E. Mai: *Mythos, Eros und ‚maniera‘. Zum Bild der Venus in den ‚Schulen von Fontainebleau und Haarlem‘*. In: Mai (Anm. 2) 93–103, hier 94.
- ⁵ Vgl. dazu Bierende (Anm. 3) 218f.
- ⁶ Vgl. ‚*Venus und Amor als Honigdieb*‘, New York, Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection.

Abb. 4: Jan Gossaert: *Venus und Amor*, dat. 1521 (?), Öl auf Holz, 41,5 x 30 cm, Brüssel, *Musées Royaux des Beaux-Arts*, Brüssel. Abbildung nach: Blisniewski (Anm. 1) 11.

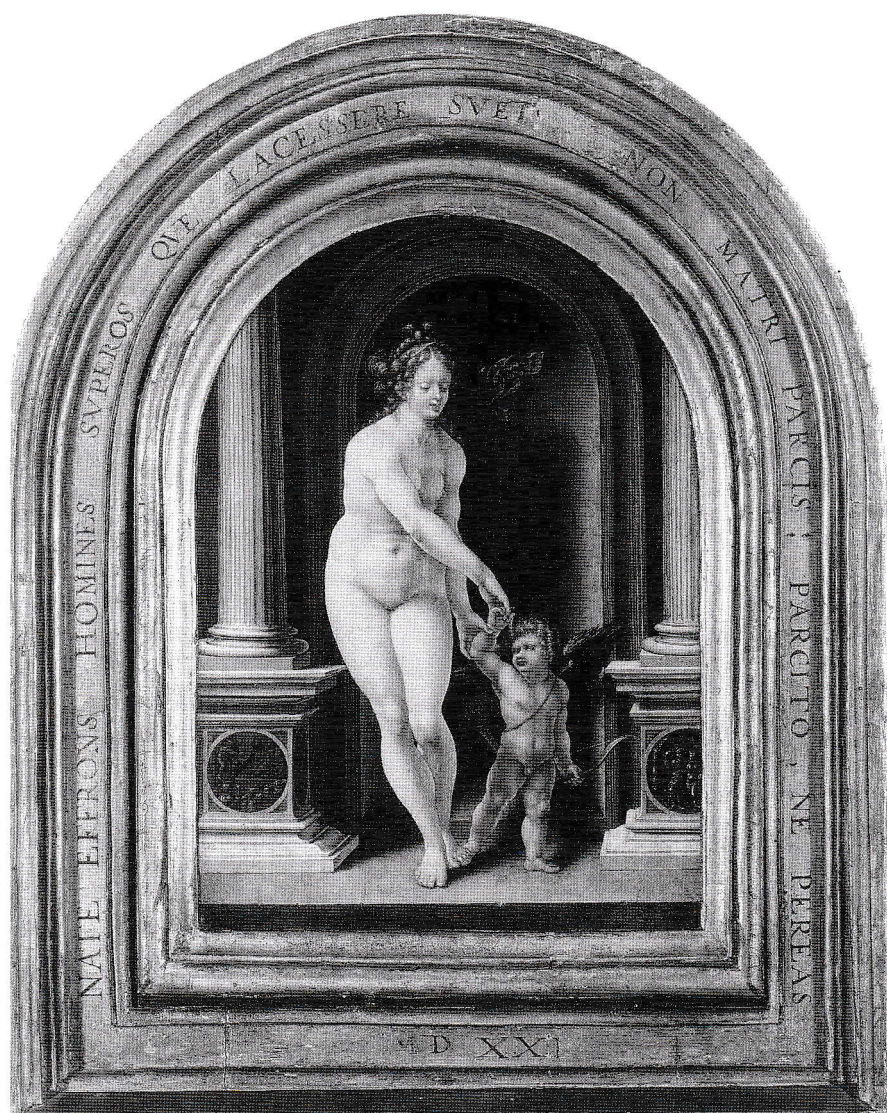
⁷ Auf einer der seltenen (erhaltenen) bildlichen Darstellungen aus der Antike, in denen die Bestrafung Amors thematisiert ist, einem Wandbild aus der *Casa dell' Amore Punito* in Pompeji (ca. 20 v. Chr.), hat Venus den Köcher Amors auf dem Schoß, während Amor, weil er Psyche gequält hat (vgl. Apuleius l. c.), unter Aufsicht der Rachegöttin Frondienste leisten muss. – Vgl. E. Simon: *Über Astarte, Aphrodite und Venus*. In: Mai (Anm. 2) 35–47, hier 43f., Abb. 18 (S. 45).

⁸ Brüssel, *Musées Royaux des Beaux-Arts*. – *Fiaminghi a Roma 1508/1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*. Ausst.-Kat. Brüssel und Rom (Brüssel 1995) 213. – Zur Problematik des auf dem (später übermalten) Bilderrahmen angegebenen Zahlzeichens vgl. Blisniewski (Anm. 1) 13, Anm. 33.

⁹ ‚effrons‘ ist aber gebräuchlich in der mittelalterlichen Latinität Hollands; vgl. *Lexicon Latinitatis Nederlandicae Medii Aevi III* (Leiden 1996) 1666, Sp. E 82, 1–15.

¹⁰ Blisniewski (Anm. 1) 12.

¹¹ Ebd.



Hauptfiguren nahegelegt, dass hier die auch sonst verbreitete Annahme einer differierenden Handlungsweise von Mutter und Sohn zugrunde gelegt ist. Möglicherweise hat Heemskerck mit Gossaert Kontakt gehabt, gerade zu einer Phase, als dieser (vermutlich) sein ‚Venus und Amor‘-Bild schuf¹¹, aber bei der ‚Internationalität‘ der humanistischen Kreise dieser Zeit wird man ohnehin mit zahlreichen Informationsquellen, etwa auch durch die Verbreitung von Druckgraphiken, rechnen können. Vergleicht man die beiden Bilder, fällt auf, dass bei Heemskerck – anders als bei Gossaert (Abb. 4) – die Venusfigur gelagert ist, und zwar (von der linken Bildseite nach rechts gewandt) am Rand einer Grotte, deren Öffnung auf der rechten Seite des Bildes den Blick in die Landschaft freigibt. Außerdem wirkt seine Venus eher unbewegt, die einzige bildlich erkennbare Interaktion zwischen der Mutter und ihrem keck blickenden Sohn mit seinen demonstrativ erhobenen Pfeilen in der linken Hand wird durch den zwischen beiden wie eine Trennungslinie stehenden Bogen Amors hergestellt:

Amor hält das obere Ende des geschwungenen Bogens, Venus ergreift von der anderen Seite die Mitte des Bogens, der sich leicht zu ihr hinneigt. Mit ihrem ausgestreckten Zeigefinger scheint sie auch die Bogensehne zu erfassen¹².

Eine Heemskercks Komposition entsprechende Bildidee findet sich auch bei dem um 1545 datierten, viel kleineren Bild ‚Venus und Amor‘ (Abb. 5), das seinem ehemaligen, humanistisch außerordentlich gebildeten Lehrer Jan van Scorel zugeschrieben wird¹³. Auch bei ihm liegt im Bildvordergrund (von links nach rechts) Venus in einer Grotte, die sich, allerdings mit einer viel kleineren Öffnung, auf der rechten Bildecke zur Landschaft hin öffnet, in der die Gestalt Merkurs erscheint. Venus dreht sich leicht vom Betrachter weg, wendet aber ihren Kopf zurück und blickt ihn direkt an. Mit ihrer erhobenen rechten Hand greift sie nach Amors Pfeil, an dem dieser mit zornigem Gesicht und einer heftigen Körperbewegung zu ziehen scheint. Die Bildaussage dieses Gemäldes im einzelnen ist nicht leicht zu ermitteln¹⁴, aber vermutlich geht es hier um eine Auseinandersetzung zwischen der Mutter und ihrem nicht folgsamen Sohn, seine ‚Entwaffnung‘.

Wenn van Scorel und ebenso Heemskerck, wie später noch zu zeigen sein wird, die Auseinandersetzung zwischen Mutter und Sohn mit einem in einer Landschaft lagernden Frauenakt zur Darstellung bringen, übernehmen sie für diese Thematik letztlich den Bildtypus der ‚Schlafenden Quellnymphe‘, wie er am wirkungsmächtigsten von Giorgione gestaltet wurde (Abb. 6)¹⁵. Der bekannte illustrierende Holzschnitt zu Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* (Aldus Manutius, Venedig 1499), der im Bildvordergrund eine unter einem Baum schlafende, ihren Kopf mit ihrer rechten Hand stützende Nymphe zeigt, die von einem erregten Satyr beobachtet wird, war sicher eine wesentliche Anregung für diesen Bildtypus¹⁶. Aber die antike Skulptur der ‚Schlafenden Ariadne‘, die 1512 – damals als Cleopatra gedeutet – im Belvedere des Vatikan oberhalb eines als Brunnenbecken genutzten Sarkophags aufgestellt wurde¹⁷, konnte man als Idealkonzeption dieser Konstellation verstehen: Mit ihren

¹² Dass der Zeigefinger auf Vulkan weise – vgl. Blisniewski (Anm. 1) 5 –, ist eine mögliche Deutung der Fingerhaltung (wenn auch nur als ungefähre Richtungsangabe); dadurch ist aber eine Funktion der Fingerhaltung nicht ausgeschlossen.

¹³ Heusy-Verviers, *Sammlung Ed. Zurstrassen*. – Jan van Scorel, *Ausst.-Kat. Utrecht Centraal Museum 1955 (Utrecht 1955) Nr. 63*. – I.M. Veldman: *Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century (Maarsse 1977) 19–42, hier 41 Abb. 18*.

¹⁴ Vgl. Blisniewski (Anm. 1) 12f. und unten Anm. 45.

¹⁵ Dresden, *Gemäldegalerie Alte Meister*. – *Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke (6. Aufl. Dresden 1987) Nr. 185*. – Vgl. dazu G.J.M. Weber: *Töchter der Giorgione-Venus*. In: Mai (Anm. 2) 57–67.

¹⁶ Vgl. auch Blisniewski (Anm. 1) 14.

¹⁷ Vgl. die Zeichnung in Francisco de Hollandas *Skizzenbuch um 1538–1539, Madrid, Escorial*. – H.H. Brummer: *The Statue Court in the Vatican Belvedere (Stockholm 1970) 156, Abb. 136*.

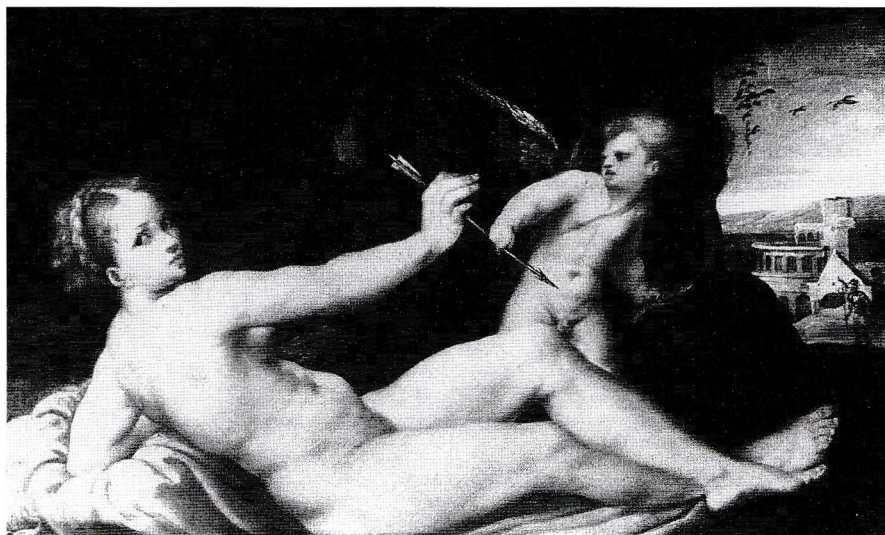
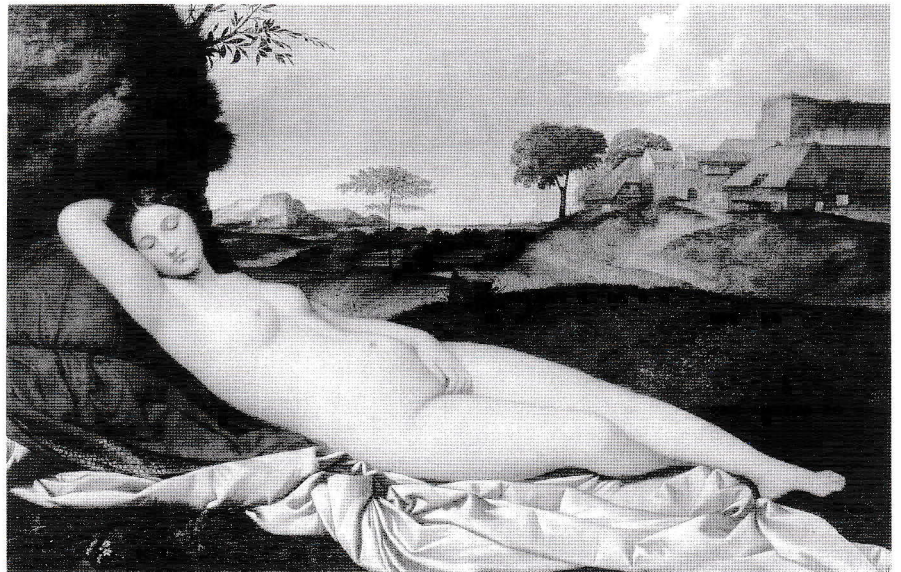


Abb. 5: Jan van Scorel: *Venus und Amor*, um 1545, Öl auf Holz, 28,5 x 44 cm, Sammlung Ed. Zurstrassen, Heusy-Verviers (Belgien). Abbildung nach: Blisniewski (Anm. 1) 12.

Abb. 6: Giorgione: Schlummernde Venus, Öl auf Leinwand, 1085 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Abbildung nach: Blisniewski (Anm. 1) 15.



¹⁸ Vgl. dazu E.B. MacDougall: *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*. In: *The Art Bulletin* 57, 1975, 357–365. – In der Sammlung von Michael Fabricius Ferrarinus (ca. 1477–1484) findet sich als Angabe des Fundortes des Epigramms: „super ripam Danuui in quo est sculpta nympha ad amoenum fontem dormiens, sub figura est hoc epigramma“ (vgl. CIL VI 5, 1885, 3*e).

¹⁹ HVIVS NINPHA LOCI SACRI
CVSTODIA FONTIS / DORMIO DVM
BLANDE SENCIO MVRMVR AQVE /
PARCE MEVM QVISQVIS TA(N)GIS
CAVA MAR(M)ORA SO(M)NV(M) /
RVMPERE SIVE BIBAS SIVE LAVERE
TACE. – Textfassung, wie sie auf
der Zeichnung Albrecht Dürers
(vgl. unten Anm. 20) zu lesen ist.

²⁰ Wien, Kunsthistorisches Museum.
– Vgl. F. Winkler: *Die Zeichnungen
Albrecht Dürers, Bd. III (Berlin 1938)*
79.

²¹ Leipzig, Museum der bildenden
Künste. – Bierende (Anm. 3) 229,
Abb. 87.

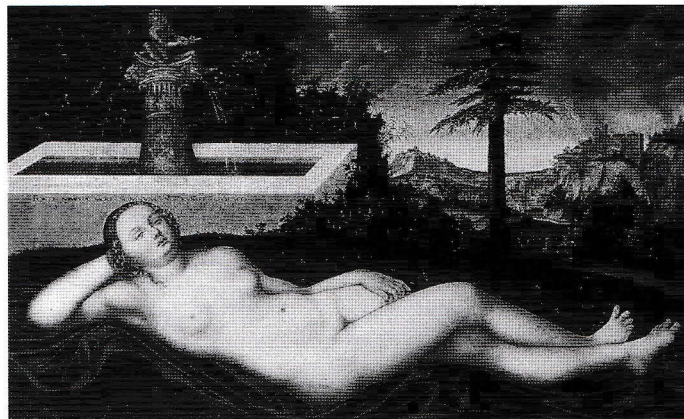
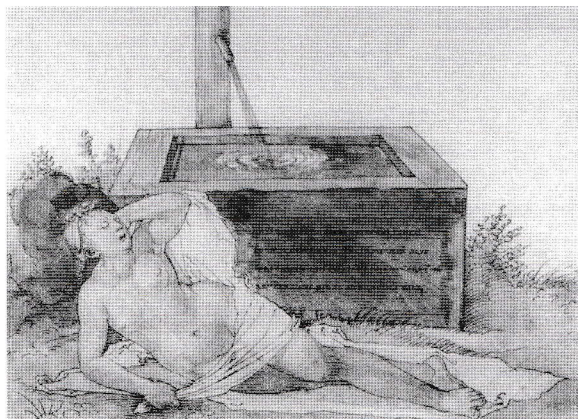
²² Vgl. Bierende (Anm. 3) 226ff.

ebenso wie bei der Nymphe des Holzschnitts übereinandergeschlagenen Beinen und leicht angehobenem Oberkörper ruht sie schlafend auf felsigem Grund, wobei sie mit dem einen Arm ihren Kopf stützt, den anderen darüber legt.

Das Sujet der ‚Schlafenden Quellnymphe‘ war in Humanistenkreisen auf lebhaftes Interesse gestoßen, zumal nachdem ein wohl von dem Humanisten Giovanni Antonio Campani stammendes, für antik gehaltenes Epigramm Ende des 15. Jahrhunderts publiziert wurde¹⁸: „Als dieses Ortes Nymphe, Wächterin der heiligen Quelle, schlafe ich, während ich das Murmeln des einladenden Wassers vernehme. Hüte dich, wer du auch seist, der du den gehöhlten Marmor (sc. das Brunnenbecken) berührst, meinen Schlaf zu stören: Magst du daraus trinken oder dich waschen – schweige.“¹⁹ Der Text, durch den der Betrachter der schlafenden Schönen direkt angesprochen wird, verleiht ihr Lebendigkeit und ihm (bei bildlicher Darstellung) die Legitimation, sie anzuschauen.

Vermutlich durch den Humanisten Conrad Celtis wurde das Epigramm auch in Nordeuropa bekannt. In Albrecht Dürers Zeichnung der vor einem eckigen Brunnenbecken schlafenden Quellnymphe (aus dem Jahr 1514) ist es auf dessen Längswand zu lesen (Abb. 7)²⁰. Auf Lucas Cranachs erstem Tafelbild mit dem Thema ‚Ruhende Quellnymphe‘ (1518) findet es sich in veränderter Form auf dem Brunnenrand (Abb. 8): FONTIS NIMPHA SACRI SOMNVN NE RVMPERE QVIESCO (Als Nymphe des heiligen Brunnens ruhe ich [hier], störe nicht meinen Schlaf!)²¹. Sieht man einmal von möglichen politisch-historischen Implikationen für Cranachs Wahl dieser Thematik ab²², so ergibt sich auf jeden Fall durch die der Quellnymphe beigegebenen Texte ein Aufruf zur Zurückhaltung. Die Darstellung eines liegenden Frauenaktes wird durch die im Bild notierte verbale Interpretation ebenso in den Kontext eines moralischen Appells gebracht, wie es bei der ‚Venus und Amor‘-Thematik zu beobachten ist.

Venus in der Haltung der Quellnymphe des Holzschnittes bzw. dem Typus der ‚Schlafenden Ariadne‘ entsprechend, schlafend oder auch wach, mit ihrem Sohn Amor zu zeigen, der seine Mutter weckt, sie mit seinen Pfeilen zu neuer

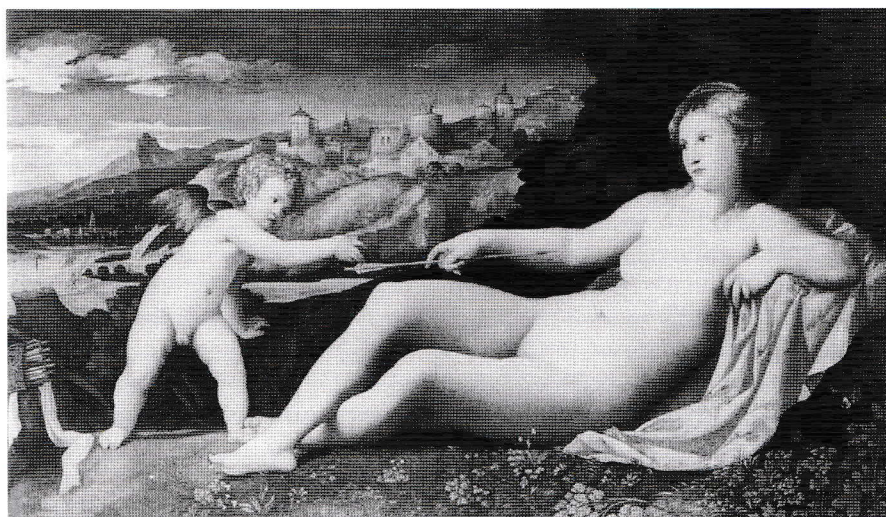


Liebesaktivität anregt oder auch ihr einen Pfeil zur Begutachtung reicht, war in Italien ein – nach Giorgione – häufig gewähltes Bildthema mit zahlreichen Variationen²³. So hält etwa in dem Bild von Palma il Vecchio, *Venus und Amor*, (1522–1524)²⁴, das kompositorisch – spiegelverkehrt – an den Bildaufbau bei van Scorel und mit Modifikationen bei Heemskerck denken lässt, die auf dem Felsen ruhende Venus einen Pfeil fast waagrecht in ihrer Hand (Abb. 9). Der ihr gegenüberstehende Amor streckt eine Hand danach aus, wobei aus der Gestik nicht eindeutig zu ersehen ist, ob er seiner Mutter den Pfeil gerade gegeben hat oder ob er nach ihm greifen will, weil Venus ihn ihm weggenommen hat. Die Interpretation ist strittig²⁵. Das Bild ist für beide Deutungen offen, zumal eine Verständnis lenkende Beischrift nicht gegeben ist.

Eine ähnlich unbestimmte Haltung der in Profilansicht dargestellten Venus ist auch die – insbesondere gegenüber der Darstellung van Scorels – auffallende Besonderheit in dem Bild Heemskercks, so dass es tatsächlich auf den ersten Blick unklar ist, ob Venus Amor den Bogen reichen oder wegnehmen will²⁶. Es ist sicher kein Zufall, dass man meinen konnte, Venus wolle mit ihrer Geste, Amor zu schnellerem Handeln aktivieren²⁷. Aber nicht nur die leichte Abwen-

Abb. 7: Albrecht Dürer: *Schlafende Quellnymphe*, 1514, Feder auf Pinselvorzeichnung, farbig laviert, 15,2 x 20 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. Abbildung nach: A.-M. Bonnet: „Akt“ bei Dürer (Köln 2001) 196, Abb. 113.

Abb. 8: Lucas Cranach d.Ä.: *Ruhende Quellnymphe*, 1518, Öl auf Holz, 59 x 92 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste. Abbildung nach: *Bierende* (Anm. 2) 229, Abb. 87.



²³ Vgl. Weber (Anm. 15) 57ff.

²⁴ Cambridge, Fitzwilliam Museum. – Ph. Rylands, Palma il Vecchio. *L'opera completa* (Mailand 1988) 120, 187f., 233, Nr. 67. – Weber (Anm. 15) 63f., Abb. 9.

²⁵ Vgl. Weber (Anm. 15) 63.

²⁶ Vgl. auch Blisniewski (Anm. 1) 4.

Abb. 9: Palma il Vecchio: *Venus und Amor*, Cambridge, Fitzwilliam Museum. Abbildung nach: Mai (Anm. 2) 63.

Abb. 10: Detail aus Heemskercks ‚Venus und Amor‘ (Abb. 1) mit Amor, Kyklop und Vulkan.



²⁷ H.W. Stopp: Venus und Amor. Ein Beitrag zum nachitalienischen Stil des Maerten van Heemskerck. In: Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte. Festschrift für O.H. Förster (Köln 1960) 140–147, hier 145.

²⁸ Blisniewski (Anm. 1) 5.

²⁹ Rom, Konservatorenpalast. – Veldman (Anm. 13) 21ff.

³⁰ Wie auch in anderen Bildern, in denen er das Thema der Schmiede Vulkans behandelt, vgl. Veldman (Anm. 13) 24.

³¹ Vgl. auch Kallimachos, Hymnoi 3, 46–49; Apollonios Rhodios 3, 41–43; Horaz, Carmina 1, 4, 7–8. – Die Wahl eines, (Natur-)Ortes‘ für die Schmiede, vgl. Blisniewski (Anm. 1) 7 mit Anm. 7, ist daher vermutlich nicht interpretatorisch belastbar.

³² Blisniewski (Anm. 1) 6f. – Grosshans (Anm. 1) 164, geht davon aus, dass mit dem Fingerzeig der Venus „an den noch bevorstehenden [meine Hervorhebung] Treuebruch sowie vor allem an dessen Enthüllung durch Vulkan“ erinnert werden sollte.

³³ Heemskerck hat auch bei anderen Themen häufiger seine Bilder mit einem Text erläutert, vgl. z.B. das Bild ‚Momos tadelt die Werke der Götter‘, vor 1561, Berlin, Gemäldegalerie. – Grosshans (Anm. 1) 231, Nr. 93, Abb. 128. – Zugrunde liegt die antike Geschichte von dem notorischen Nörgler Momos (vgl. Lukian, Hermotimos 20), bei Heemskerck ‚Begleiter des Neides‘ genannt.

dung Amors, sondern vor allem, worauf Thomas Blisniewski mit Recht hingewiesen hat²⁸, die beiden als bildliche Chiffren zu lesenden, kleineren Szenen im Bildmittelgrund lassen schon im Bild erkennen, dass es hier um die Entwaffnung Amors geht (Abb. 10). Denn dargestellt ist in der sich jenseits der Grotte erstreckenden Felsenlandschaft zum einen Vulkan, der in einer Höhle mit seinen Gesellen bei der Schmiedearbeit ist, und zum anderen noch einmal Vulkan, der zusammen mit einem Kyklopen ein Netz den Berg hinunter trägt. Damit werden, wie bei Gossaert, zu der Haupthandlung des Bildes die zugehörigen Hintergründe assoziiert, die von dem gebildeten Betrachter in einen logischen Ursache-Folge-Ablauf gebracht werden müssen. Mit der Schmiede Vulkans hatte sich Heemskerck schon in verschiedenen anderen Bildkontexten beschäftigt, vermutlich angeregt durch ein antikes Relief, auf dem Vulkan mit Gehilfen den Schild Achills herstellt, im Beisein von dessen Mutter Thetis²⁹. In dem Bild ‚Venus und Amor‘ wird man die Schmiede als den Ort ansehen müssen, an dem das in der zweiten Szene demonstrativ getragene Netz entsteht, mit dem die Ehebrecher ertappt werden sollen. Wenn Heemskerck die Schmiede des Vulkan in einer unterirdischen Höhle und Kyklopen als Gehilfen darstellt³⁰, so gibt er damit eine Tradition wieder, die sich u.a. bei Vergil findet (Aeneis 8, 414ff.)³¹. Das antike Relief zeigt den Schmied bei seiner Arbeit allerdings zwischen zwei Bäumen.

Thomas Blisniewski möchte aus der Bildkonstellation schließen, dass Venus Amor darauf aufmerksam mache, dass Vulkan und der Kyklop mit dem Netz auf dem Wege seien, ihr und Mars eine Falle zu stellen. Venus sei im Begriff, Amor den Bogen zu entziehen, damit er keine liebesentzündenden Pfeile auf Mars abschießen könne, oder ihn wenigstens zu verwarnen, nicht weiterhin Pfeile zu verschießen, da auf seine Mutter Unheil zukommen werde. Nach dem bekannten Ausgang der Geschichte wisse man, dass das Geschehen nicht aufgehalten wurde, dass Amor nicht hören wollte³².

Diese Bildauffassung ist möglicherweise von der Tatsache angeregt worden, dass auf dem Bild – anders als bei Gossaert – Vulkan noch mit seinem Netz unterwegs ist, also die Peinlichkeit für Venus noch nicht eingetreten zu sein scheint. Tatsächlich ist die Einordnung dieses Bildmotivs schwierig. Es stellt sich aber die Frage, ob der Transport des Netzes als Teil des Ablaufes des faktischen Geschehens abgebildet ist, oder ob er als systematischer und diskreter Hinweis auf die den Betrachtern geläufige Geschichte gedacht ist. Dadurch, dass Heemskerck sich mit der Darstellung des nicht literarisch belegten, sondern aus der Sache heraus entwickelten Transportmotivs begnügt und nicht die Wirkung des Netzes demonstriert, kann er die Schmiede und die mit dem Netz gegebene Andeutung, worum es geht, bruchlos in die Landschaft integrieren, in die er die ruhende Venus plazierte hat. Dass die Szene des ertapptwerdens in einem Innenraum spielt, war den Antikenkundigen seiner Zeit aus der *Odyssee* (8, 266ff.) und aus Ovids *Metamorphosen* (4, 185) sicherlich geläufig. Von der Sache her dürfte der gebildete Bildbetrachter Schwierigkeiten gehabt haben mit der Vorstellung, dass die Göttin Venus selbst den Transport des Netzes gesehen und also gewusst haben könnte, was auf sie zukommt, und dennoch in die von Vulkan gestellte Falle gegangen wäre. Die Geschichte verliere ihren eigentlichen Reiz und moralischen Appellcharakter. Wahrscheinlicher ist, dass Heemskerck sein Bild nicht durchgängig narrativ angelegt hat und dass der damalige Betrachter das Bild einem bestimmten Typus der ‚Venus und Amor‘-Darstellung zuordnen konnte und ihm dessen moralische Grundsätzlichkeit bei der humanistisch geprägten Deutung der Antike bewusst war.

Heemskerck hat überdies dem Bild einen das Verständnis des Betrachters lenkenden lateinischen Text auf dem *cartellino* in der linken unteren Bildecke beigegeben (Abb. 11). Ein solcher die Aussage des Bildes erklärender Text lässt sich in die gerade in Bezug auf das Thema ‚Venus und Amor‘ sowie das der ‚Quellnymph‘ bestehende, moralisch interpretierende Tradition deutscher und niederländischer Maler einordnen³³. Die in etwas holprigem Latein abgefasste Beischrift, eine Überschrift und sechs weitere Zeilen, hat durch eine spätere Übermalung sehr gelitten, die angebracht wurde, als man dem Bild unten einen 7 cm breiten Streifen anfügte³⁴. Gut lesbar ist noch die Überschrift: DE VENERE ET CVPIDINE (Über Venus und Cupido) und die erste Zeile: *Mater sic compellauit Amorem* (Die Mutter hat Amor folgendermaßen gescholten).

Aus den beiden Angaben, die gut lesbar sind, geht hervor, dass Heemskerck auf seinem Bild ein Thema benannt hat, dem der heutige Titel des Bildes ‚Venus und Amor‘ nicht ganz entspricht. Allerdings ist aus der ersten Textzeile abzuleiten, dass für ihn die Namen ‚Cupido‘ und ‚Amor‘ synonym verwendet werden konnten. Außerdem ergibt sich, dass der Text wie bei Gossaert die Beschimpfung,

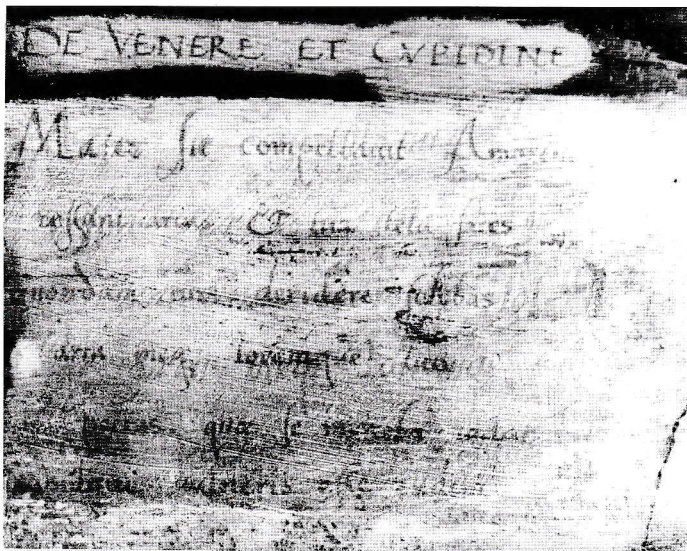
³⁴ Vgl. auch die Angaben bei Blisniewski (Anm. 1) 4, Anm. 1.

³⁵ Grosshans (Anm. 1) 163ff., Text und Übersetzung S. 165, Anm. 5. – Vgl. auch Blisniewski (Anm. 1) 7 mit Anm. 8.

³⁶ Die Zeilen 1, 3 und 5 enden gewissermaßen ‚hexametrisch‘, die Zeilen 2, 4 und – vermutlich – 6, ‚pentametrisch‘. In Zeile 5 ergeben sich daktylische Metren, wenn man ‚sc‘ liest und als ‚sic‘ auflöst (vgl. unten Anm. 38). Die unvollständigen ‚Verse‘ könnten zu der Vermutung führen, dass am Anfang der Zeilen etwas fehlt. Jedoch sprechen dagegen nicht nur der vollständige Sinn (soweit der Text zu entziffern ist), sondern vor allem das groß geschriebene ‚M‘ in Zeile 1, das den Anfang des Textes bezeichnet, und – um nur mit dem besser lesbaren Teil des Textes zu argumentieren – die anscheinend systematischen Einrückungen in den Zeilen 2 und 4.

³⁷ ‚Serēs‘ (nicht ‚ferrea‘) ist recht eindeutig zu lesen. Es ist vermutlich als eine Form von ‚serare‘, ‚mit einem Riegel (‚sera‘) versehen, verschließen“ zu deuten. Dieses Verb ist im klassischen Latein nicht belegt, aber gut bezeugt für das mittelalterliche Latein der Niederlande; vgl. *Lexicon Latinitatis Nederlandicae Medii Aevi*, vol. VII (Leiden 2002) 4583, Sp. 5 396, 18–33. Man wird daher – wie bei Gossaert – davon ausgehen können, dass die eigenständige Verwendung des Lateinischen sich nicht nur am klassischen Gebrauch der Sprache orientierte (vgl. auch unten Anm. 41).

Abb. 11: Detail aus Heemskercks
,Venus und Amor' (Abb. 1), cartellino.



³⁸ Die genaue Lesung ist nicht zu sichern. Die Buchstabenfolge ,sc' könnte man vielleicht als Kürzel für ,sic' verstehen; ,sic' ist allerdings in der ersten Zeile nicht abgekürzt, jedoch findet sich abgekürztes ,meq' (= ,meque') neben ausgeschriebenem ,lovenque' in der vierten Zeile. Sonst werden in dem Text keine Abkürzungen verwendet. Bei der Lesung ,se' ergeben sich erhebliche grammatische Schwierigkeiten, da in Kombination mit vorausgehendem ,peccas' und sehr wahrscheinlich vorliegendem ,iactas' ein ,te' zu erwarten wäre und auch nicht zu sehen ist, wie ,se' in die Satzkonstruktion einzuordnen sein könnte.

mit der Venus ihre im Bild dargestellte Aktion begleitet, wiedergeben soll. Im Unterschied zu Gossaerts Umschrift aber wird dieser Sachverhalt dem Betrachter einleitend mitgeteilt, wobei das Verb *compellavit* in das Perfekt gesetzt ist, d. h., der im Bild dargestellte Sachverhalt mit der wörtlichen Rede der Mutter, die bei Gossaert als unmittelbar stattfindend aufgezeichnet ist, wird hier als ein historisches Faktum referiert. Dadurch entsteht, trotz des Einblicks in die ,Privatsphäre' der Göttin, eine gewisse distanzierende Historizität.

Die übrigen Zeilen des Textes gibt Rainald Grosshans – in Auseinandersetzung mit der im Wallraf-Richartz-Museum auf der Grundlage von Infrarotaufnahmen erstellten Lesung – in folgender Weise wieder³⁵:

DE VENERE ET CVPIDINE
Mater sic compellavit Amorem
cessant arcus et tua tela ferrea
quondam cum deridere solebas
arcam ea(m) Jovemque tuo (telo)
peccas qu(od) si(c) improb(um) iactas
(cu)pidi(nem) ... neris esse ... dem

Seine Übersetzung lautet: „Die Mutter tadelte Amor mit folgenden Worten / es rasten (jetzt) der Bogen und deine frechen Pfeile / da du manchmal verspottetest / diesen (meinen) Leib und Jupiter mit deinem Pfeil / du versündigst dich, weil du den frevelhaften (Pfeil) so oft abschießt / ...“.

Durch das freundliche Entgegenkommen des Wallraf-Richartz-Museums konnte die Inschrift noch einmal mit Infrarotreflektographie untersucht werden. Dabei ergab sich, dass im höherem Nanometer-Bereich die Schrift immer schlechter lesbar wird, woraus die Restauratorin Caroline von Saint-George den Schluss gezogen hat, dass der Text mit Eisen-Gallus-Tinte geschrieben sei. Durch die verbesserte Infrarottechnik sind deutlichere Lesungen also nicht zu gewinnen. Es ließ sich aber aufgrund der Einsichtnahme in Infrarotaufnahmen aus dem Jahre 1991 feststellen, dass an einigen Stellen der Text anders zu lesen ist, als es Grosshans angibt, wenn auch vielfach, vor allem bei der letzten Zeile, keinerlei Gewissheit erreicht werden kann.

Die Überschrift ist in eher formellen Kapitälchen ausgeführt. Der übrige Text ist mit einer sorgfältig ausgezogenen (mit langen Ober- und Unterlängen), an eine ,Schreibschrift' erinnernden Schrift geschrieben. Die Abstände zwischen den einzelnen Wörtern sind zum Teil recht groß und unregelmäßig. Die Zeilen sind nicht durchgängig linksbündig, vielmehr sind die zweite und vierte Zeile des Textes leicht, die fünfte und sechste noch weiter eingerückt (Schriftreste vor den Einrückungen sind nicht erkennbar). Der Text ist nach syntaktischen und gedanklichen Einheiten auf die Zeilen verteilt und weist, soweit man das vom Erhaltungszustand her beurteilen kann, daktylische Metren auf, die sich jedoch nicht zu vollständigen Versen (Hexameter oder Pentameter) zusammenschließen³⁶. Nach meinen Erkenntnissen ergibt sich etwa folgender Wortlaut (unsicher zu lesende Buchstaben sind unterpungiert):

DE VENERE ET CVPIDINE

- 1 Mater sic compellauit Amorem
- 2 cessant arcus et tua tela seres³⁷
- 3 quondam çuṃ deridere solebas
- 4 arçy meq loveṃque tuo
- 5 peccas qua se [oder sc]ṡ³⁸ improba iactas
- 6³⁹ yuḷneriṡ esse ...dem⁴⁰

Gesetzt den Fall, der Text wäre soweit vollständig, könnte man ihn vielleicht so übersetzen: „Über Venus und Cupido. Die Mutter hat Amor folgendermaßen gescholten: / Es ruht dein Bogen und deine Pfeile mögest du einschließen, / weil⁴¹ du einstmals zu verlachen pflegtest / mit deinem Bogen mich und Iupiter. / Du versündigst dich, insofern du [...] ruchlose (Dinge) behauptest, ... [hier muss der Inhalt der Behauptung gefolgt sein, wie der Infinitiv *esse* anzeigt].“

Der Text, wenn er denn so lautete, vermittelt die Erkenntnis, dass Venus das von ihr gewollte und erreichte Ruhigstellen des Bogens mit früherem Fehlverhalten ihres Sohnes begründet, d. h., er muss sie bereits zum Gespött gemacht haben. Er hat aber nicht nur sie, sondern auch den höchsten der Götter, Iupiter, durch den Gebrauch seiner Waffen lächerlich gemacht. Wie bei Gossaert (*suetus*) wird Amor sein tadelnswerter Umgang mit seinen Pfeilen nicht als einmaliger Fehler, sondern als wiederholtes Tun angelastet, wie durch die Semantik des Wortes *solere* und das Tempus (Imperfekt) zum Ausdruck gebracht wird: Es gehört gleichsam zu seinem Naturell. Während aber bei Gossaert als Leidtragende ganz allgemein Menschen und Götter (*homines superosque*) benannt werden, wird bei Heemskerck das Vergehen durch den Bezug auf Venus und Iupiter individualisiert und durch die Nennung Iupiters anspielungsreicher⁴², aber auch gewichtiger. Die genannten ‚Opfer‘ sind nach den mythologischen Vorgaben beide verheiratet und wurden also zum Ehebruch verführt. Zwar wurde Iupiter nicht in einer entsprechend kompromittierenden Situation ertappt wie Venus und Mars, aber eine gewisse Vergleichbarkeit besteht insofern, als seiner Ehefrau Hera auch raffiniert vertuschte Abenteuer ihres Gatten nicht verborgen blieben.

Der Vorwurf der Mutter gegenüber ihrem Sohn mündet in dem einen (möglicherweise auch durch die Einrückung betonten) Wort: *peccas*. Wenn auch nicht mehr sicher zu rekonstruieren ist, was danach folgte, ergibt sich auf jeden Fall eine eindeutige moralische Verurteilung, was durch das Wort *improba* noch einmal bekräftigt wird. Amor hat sich als einer, der ein *peccatum* begangen hat, deutlich einer religiös konnotierten Grenzüberschreitung schuldig gemacht. Mit dem Begriff *peccare* wird ein Wertekanon aufgerufen, der für den gebildeten Betrachter des Bildes, dessen Verständnis durch den Text gelenkt wird, aus dem Bereich der antiken Geschichtenerzählung herausführt, obwohl der Text inhaltlich auf die bildlich dargestellte Szene bezogen bleibt. In dem Text auf Heemskercks Bild wird also nicht nur erläuternd gesagt, worum es sich dabei handelt, sondern auch die moralische Quintessenz durch die Wortwahl und die Hervorhebung des Vergehens an Iupiter (und somit auch an der göttlichen Rangordnung) deutlich zum Ausdruck gebracht.

Dass Heemskerck die Liebe zwischen Mars und Venus und den daraus folgenden Betrug an Vulkan – ein Thema, das ihn zu verschiedenen Bildern angeregt hat⁴³ – in einem christlichen Kontext sehen konnte, wird durch einen Text auf der Rückseite seines Bildes ‚Vulkan zeigt Mars und Venus im Netz den Göt-

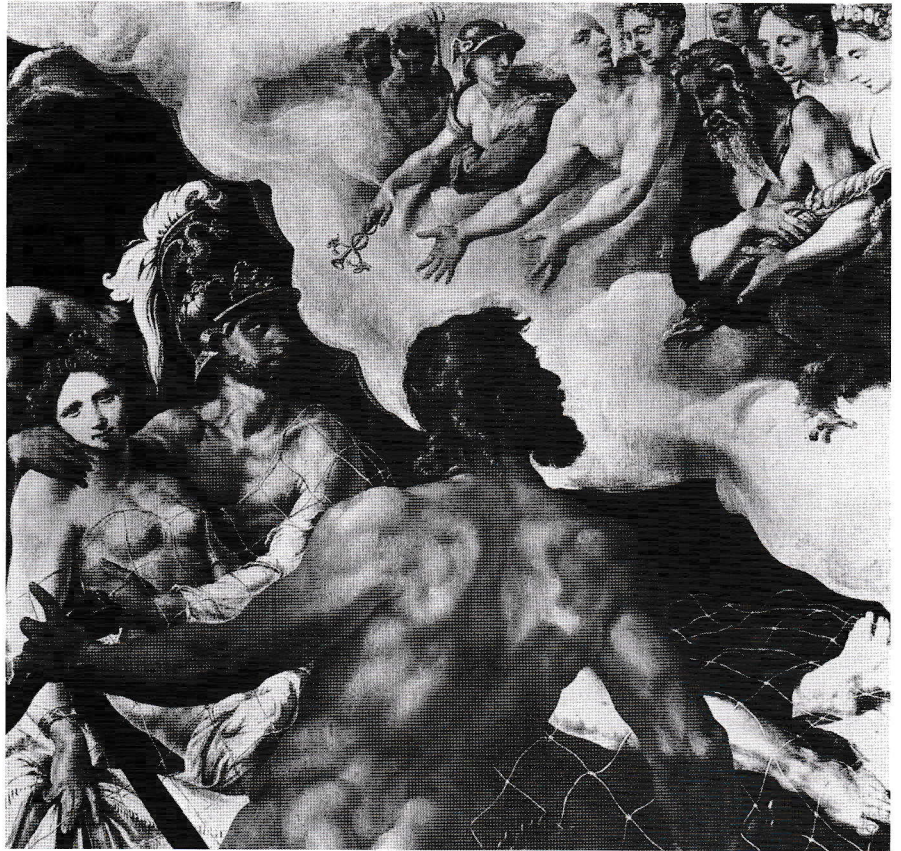
³⁹ Die ‚lesbare‘ Buchstabenfolge (vier Zeichen) ist schwierig zu identifizieren. Vom ersten Buchstaben (unter dem ‚p‘ von ‚peccas‘) ist eine von der Grundlinie aufsteigende senkrechte Haste zu erkennen, deswegen wird man kaum zu der Lesung ‚(cu)pidi(nem)‘ – die übrigens mit einer Art von Abkürzungen rechnet, die sonst im Text nicht begegnet – kommen können.

⁴⁰ Der Platz zwischen ‚esse‘ und ‚...dem‘ reicht nur für wenige Buchstaben (zwei bis drei). Denkbar wäre vielleicht der Akkusativ von ‚suis‘, als Vokabel für ‚Waffe‘ etwa bei Livius (40, 6, 6) und Tibull (1, 10, 65) belegt.

⁴¹ Die in klassischer Zeit belegten Bedeutungen von ‚cum mit Indikativ‘ ergeben hier keinen Sinn; in kausaler Bedeutung steht ‚cum‘ mit Konjunktiv, aber vor- und nachklassisch ist es auch mit Indikativ belegt.

⁴² Offenbar werden hier die zahlreichen Liebesaffären, für die Iupiter bekannt war, Cupido / Amor angelastet. Der Gedanke, dass der höchste Gott selbst der Macht der Liebesgöttin verfällt, ist alt. Schon in der Ilias möchte Hera von Aphrodite, um Zeus zu verführen, deren Liebeskraft erhalten, mit der sie alle bezwinde, Unsterbliche wie Sterbliche (14, 198f.). Nach Ovids *Metamorphosen* hat Venus‘ Sohn Cupido mit seinem Geschoss Gewalt über alle, auch Iupiter, allerdings handelt er hier im Einvernehmen und Auftrag der Venus (5, 365–369).

Abb. 12 und Abb. 13, S. 23: Maerten van Heemskerck: Vulkan zeigt Venus und Mars im Netz den Göttern, um 1540, Eichenholz, 96 x 99 cm, Kunsthistorisches Museum Wien. Abbildung nach: Grosshans (Anm. 1) 124, Nr. 22, Abb. 24, 25.



⁴³ Vgl. Veldman (Anm. 13) 40 mit Anm. 101.

⁴⁴ Wien, Kunsthistorisches Museum. – Grosshans (Anm. 1) 124, Nr. 22, Abb. 24, 25.

⁴⁵ Unter den das ertappte Liebespaar betrachtenden Göttern befindet sich auch der Gott Merkur. Hermes / Merkur spielt in diesem Zusammenhang in der Odyssee eine herausgehobene Rolle: Als die Götter das gefangene Liebespaar betrachten, fragt Apollon den Hermes: „...wolltest du wohl, gezwängt in starke Bande, schlafen im Bette bei der goldenen Aphrodite?“ und Hermes antwortet: „Wenn dieses doch geschehen möchte, ...! Da möchten Bande, dreimal soviel, unendliche, um mich herum sein und ihr zusehen, Götter und Göttinnen alle: gleichviel! ich schliefe bei der goldenen Aphrodite!“ (Odyssee 8, 336–342; übers. von W. Schade-waldt, mit Auslassungen). Daher dürfte die Gestalt des Merkur in van Scorels Bild ‚Venus und Amor‘ allein schon genügen, die ganze Geschichte zu evozieren, d. h., van Scorel arbeitet wahrscheinlich mit derselben Anspielungstechnik wie Heemskerck. – Vgl. zur Frage nach der Rolle Merkurs bei der Aufdeckung der Liebesaffäre zwischen Venus und Mars Blisniewski (Anm. 1) 13 mit Anm. 38.

tern⁴⁴ nahegelegt (Abb. 12 und 13): Während auf der Vorderseite die Liebenden in dem Netz und die versammelte Götterschar⁴⁵ dargestellt sind, findet sich auf der Rückseite in Grisaille eine Darstellung der ‚Prudentia und Justitia‘ sowie ein Spruchband mit dem holländischen Text aus dem Alten Testament, Buch der Sprichwörter 11, 1: „Eine falsche Waage ist dem Herren ein Greuel, / aber ein volles Gewicht findet sein Gefallen“⁴⁶.

Man wird also davon ausgehen können, dass in Heemskercks ‚Venus und Amor‘ sich das humanistische Bildungswissen von der Antike und ein auf christlichen Werten gegründetes Moralsystem durchdringen, so dass die Entwaffnung Amors, die Venus nicht als wünschenswert, sondern als Ist-Zustand gegenüber ihrem Sohn feststellt, eine klare Absage an eine nach der Art Amors willkürliche Erregung von moralisch unzulässiger Liebe bedeutet. Wie ist aber dann die Rolle der Venus zu definieren? Klar ist, dass sie sich von ihrem Sohn auf moralischer Ebene distanziert. Sie ist zwar überaus reizvoll gemalt, so dass der Betrachter sein Vergnügen daran haben kann, aber sie blickt ihn nicht an, sondern wirkt durch ihre Gelassenheit und die Profilansicht eher souverän und ihrem Machtanspruch gegenüber Amor gemäß⁴⁷.

Eine mögliche Interpretationshilfe könnten die beiden Tauben bieten, die an prominenter Stelle im Bild zu sehen sind. Ein unproportional großer Täuberich



schwebt über dem Kopf der Venus und blickt auf eine weibliche Taube, die sich hinter dem aufgestützten rechten Arm der Venus geradezu in ihrer Obhut befindet (Abb. 14). Thomas Blisniewski versteht diese Tauben als möglichen Verweis auf „die naturnahe Triebhaftigkeit der Venus“, das Taubenpaar transportiere die göttliche Ebene auf eine tierisch-triebhaft⁴⁸. Wenn dieses Verständnis richtig ist, unterschiede sich Venus nicht von ihrem Sohn und ihre Zurechtweisung des Sohnes müsste sich auf die konkrete Peinlichkeit des Ertapptwerdens reduzieren. Aber abgesehen davon, dass der beigefügte Text einer solchen Deutung nicht entspricht, könnten die Tauben auch Symbol für etwas anderes sein. Wie die Antikenkundigen wussten, sind Tauben die Vögel der Liebesgöttin Venus⁴⁹. Sie haben aber seit der Antike auch andere Symbolwerte. So sind sie auch Sinnbilder für Sanftmut, weil sie angeblich keine Galle haben⁵⁰. Und sie können auch für Treue und Gattenliebe stehen, wie aus verschiedenen Stellen, auch aus der für die Humanisten so einschlägigen augusteischen Dichtung, hervorgeht⁵¹. In der mittelalterlichen Legendendichtung über den Heiligen Alexius, der seine Ehefrau gleich nach der Eheschließung verlassen hat, sagt dessen Ehefrau, dass sie, bis sie von ihm höre, auf ihn warten werde wie die Turteltaube⁵².

Wenn also Heemskerck davon ausgehen konnte, mit dem Taubenpaar bei dem Bildbetrachter diese Assoziationen zu wecken, dürfte er die Entgegensetzung

⁴⁶ EEN VALSC WAGHE IS DE(N) HEERE EEN / AFGRICELIKHEIT MAER EE(N) VOLLE GEWICHTE / IS SYN WEL BEHAGE(N), PROV. XI – Vgl. dazu Veldman (Anm. 13) 24 mit Anm. 17.

⁴⁷ Dass man ihre Darstellung dennoch als unzüchtig verstehen konnte (wenn denn dieses Bild gemeint ist), darauf deutet vielleicht das Urteil von Arnoldus Buchelius, der 1599 ein Bild Heemskercks mit einer nackten Venus und Cupido auf Schloss Montfort gesehen hat und es zwar kunstreich gemacht, aber schamlos fand. Vgl. Grosshans (Anm. 1) 163.

⁴⁸ Blisniewski (Anm. 1) 7 mit Anm. 7.

⁴⁹ Vgl. z. B. Properz 3, 3, 31: „Veneris dominae volucres, mea turba, columbae.“ – Reiches Belegmaterial bietet A. Steier: Art. „Tauben“. In: RE IV A 2 (1932) 2479–2500, hier: 2496ff.

⁵⁰ Tertullian (De baptismo 8, 3):

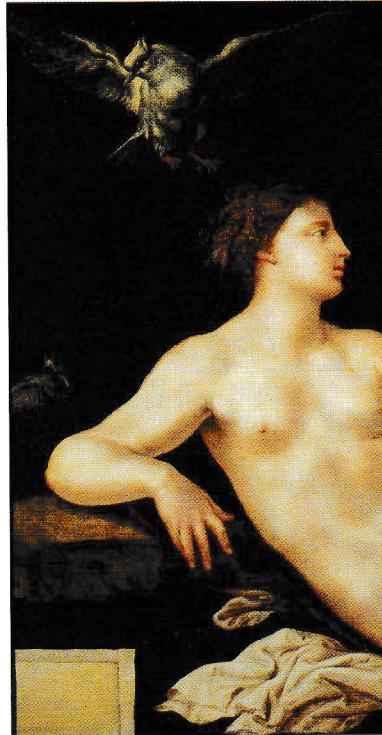
„... corporaliter ipso felle caret columba“; Isidor (Etymologiae sive origines 12, 7, 61): „Columbae dictae, quod earum colla ad singulas conversiones colores mutant; aves mansuetae, et in hominum multitudine conversantes, ac sine felle; quas antequam Venerias nuncupabant, eo quod nidas frequentant, et osculo amorem concipiunt.“ – Vgl. Steier (Anm. 49) 2482. – Als Beispiel der Friedfertigkeit und brüderlichen Verbundenheit erscheinen die Tauben bei Horaz (Epistulae 1, 10, 4f.); vgl. auch Ovid (Metamorphosen 7, 369f.): „placidam ... columbam“. – Vgl. Steier (Anm. 49) 2490.

Abb. 14: Detail aus Heemskercks ‚Venus und Amor‘ (Abb. 1) mit Venus und Taubenpaar.

⁵¹ Vgl. z. B. Properz, 2, 15, 27f.: „*Exemplo iunctae tibi sint in amore columbae, / masculus et totum femina coniugium*“; vgl. auch Tertullian (*De monogamia* 8): „*Avis non tantum innocuae, verum et pudicae, quam unam unus masculus novit*“ – Vgl. Steier (*Anm.* 49) 2489f.

⁵² Vgl. Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, c. XC, vol. I, 622 Maggioni (= c. XCIV, 404 Graesse); Konrad von Würzburg, *Alexius* v. 377.

⁵³ Diejenigen, die später die Übermalung der Inschrift veranlasst haben, werden den Sinn des Bildes kaum mehr verstanden haben.



von ehelicher, treuer Liebe und der ungezügelter, die Amor repräsentiert, verbildlicht haben. Das aus der Antike bekannte Mutter-Sohn-Verhältnis der beiden Liebesgötter wird auf eine inhaltlich bestimmte Wertung unterschiedlicher Formen von Liebe festgelegt. Dieser Gegensatz wird auch durch die Bildgestaltung betont, indem auf der einen Seite Amor und mit dem Transport des Netzes der Hinweis auf die Venus-Mars-Affäre erscheinen, auf der anderen Venus mit dem Taubenpaar. Im Unterschied zu anderen Darstellungen von ‚Venus und Amor‘, in denen der Betrachter zur Mäßigung aufgefordert oder der kleine Amor als Schuldiger ausgegrenzt wird, hat Heemskerck auf diese Weise die moralische Alternative klar zu erkennen gegeben. Trotz der Verständnishilfe durch den beigefügten Text muss man jedoch alle bildlichen Anspielungen zusammennehmen, um die Aussage des Bildes ganz zu ergründen. Bild und Text verbinden sich zu einer

komplexen Verständniseinheit, die ein entsprechendes Wissen voraussetzt. Der moderne Betrachter braucht dafür interpretierende Hilfestellungen, aber auch zu Heemskercks Zeit dürfte die Zahl derjenigen, die ohne weiteres ein solches Bild ‚lesen‘ konnten, auf einen Kreis von Gebildeten beschränkt gewesen sein⁵³. Sie werden es dann allerdings – nicht nur wegen der Schönheit der dargestellten Venus – mit großer Erkenntnisfreude getan haben.

Bernd Manuwald
 Institut für Altertumskunde der Universität zu Köln