

GUIDO RENI (1575–1642)

«AMOR», Fragment der «ENTFÜHRUNG EUROPAS»
(ca. 1630–35)

Leinwand; 84 × 120 cm

Inv. Nr. G 1317

Erworben: vermutlich vor 1712 durch Fürst Johann Adam Andreas I.

Das Bild des Liebesgottes Amor ist ein Fragment – nur das Bruchstück noch – einer einstmals figurenreichen Bildkomposition in großem Format.

Am oberen Bildrand verbirgt sich in einem kleinen Detail der Schlüssel zur Deutung der merkwürdigen Szene, die im Hintergrund Draperien und auch das Kniestück einer weiblichen Gewandfigur erkennen läßt. Amor nämlich hält in der geschlossenen Faust seines hochgereckten Arms das Ende eines Pfeils. Die Spitze dieses Liebessymbols ist in dem weichen, samtigen Stiermaul verschwunden, zu dem der rotwangige und goldglänzend gelockte Knabe mit leicht geöffnetem Mund aufblickt.

Erst in der Spiegelung durch die ekstatische Verzückung des Liebesgottes selbst enthüllt sich der Sinn dieser nicht unkomischen Vereinigungsmetapher. Amor schoß hier den Pfeil nicht vom Bogen, um ihn in das Fleisch eines nunmehr in Liebe Entbrannten eindringen zu lassen. Ungewöhnlicherweise sehen wir, daß die Eroberungswaffe im Liebeskampf der Geschlechter statt dessen bereitwillig aufgenommen und, wie es scheint, sogar verspeist wird. Derjenige, der den Liebesgott hier verzückt und ihm gleichwohl aus der Hand frißt, ist denn auch niemand anderes als der Herr der Götter selbst. Zeus nahm die Gestalt eines weißen, sanftmütigen Stieres an. So konnte es ihm gelingen, Europa, die phönizische Königstochter zu täuschen und ihre anfängliche Furcht zu zerstreuen, um sie dann, göttlichem Brauch folgend, zu rauben.

Am Boden, zu Amors Füßen, liegen vor der knienden Dienerin die Blumen, die die künftige Stiersbraut mit ihren Gefährtinnen schon gepflückt hatte, für den «frischen Kranz zu umwinden die Hörner», die laut Ovid wie leuchtende Edelsteine aussahen, und deren eines Europa während des wilden Rittes über das Meer umfaßt hielt.

Eine Vorstellung von Renis einstmaliger Gestaltung dieses Mythos, der in den Metamorphosen erzählt wird, haben wir glücklicherweise durch die von Pepper in Sanssouci, Potsdam, entdeckte Kopie eines Reni-Schülers (wahrscheinlich Francesco Gessi) nach dem Bild des Meisters. Auf diesem Gemälde, das im linken unteren Viertel exakt mit dem liechtensteinischen Fragment übereinstimmt, ist der Moment dargestellt, in dem Europa, umgeben von ihren Gefährtinnen, soeben den Rücken des Stieres besteigt.

Die betrübliche Geschichte der Zerstückelung des Reni'schen Originals läßt sich selbst auch nur mehr bruchstückhaft darstellen. Wahrscheinlich wurde das Amorfragment bereits von Fürst Johann Adam Andreas I. erworben. Zu dieser Zeit war sicherlich das Format noch ein wesentlich breiteres, bei allerdings gleicher, bereits beschnittener Höhe. Im Katalog von 1767, in jenem von 1780 und auch noch 1805, im Inventarmanuskript,

wird das Fragment mit der Breite von 240 cm genannt. Erst seit 1873 wird eine Breite von 121 cm gemessen, so daß das Ergebnis der letzten Beschneidung des Gemäldes im Verlauf des 19. Jahrhunderts ein Dekorationsstück war, dessen Fragmentcharakter verschleiert blieb. Dieser Absicht entsprangen wohl auch die damaligen Übermalungen, die 1988 gemeinsam mit dem Tuch, das seit 1910 Amors Blöße bedeckte, abgenommen wurden und nun neben den Draperien auch Gliedmaßen und das Stiermaul zum Vorschein kommen ließen. Und tatsächlich scheint die neuerliche Fragmentierung des 19. Jahrhunderts fast zur glücklichen Wahl geworden zu sein, denn in dem engbegrenzten Ausschnitt, der den Amor jetzt in den «Bildmittelpunkt» rückt, entfaltet sich Renis hinreißende Meisterschaft in der barocken Figurenkomposition. Die Haltung der puttenhaften Gestalt mit dem emporgereckten Arm birgt ein Motiv größter Spannung in sich: Die Balance zweier Achsen, Vertikale und Diagonale, die auch für die räumliche Verkürzung der Figur zuständig sind. In dieser Spannung entfaltet Reni durch die Darstellung von Üppigkeit und Fülle des weichen Fleisches ein Moment erotischer Sinnlichkeit. Auch der feine Rotton mancher Partien des marmorhellen Puttenkörpers und die auf kühlen, dissonanten Klängen basierende Farbharmonie von Violett- und Rosatönen, die sich dann im Goldglanz des Amorhaares löst, tragen diesen Sensualismus.

Wegen des stilistischen Befundes wird das Fragment, auch schon zu Zeiten der noch unentdeckten Gesamtkomposition, in der kunsthistorischen Literatur übereinstimmend in die erste Hälfte der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts datiert. Das silbrig kühle und leicht porzellanen wirkende Kolorit paßt ebenso in diese angenommene Entstehungszeit wie die trockenen, den sichtbaren Pinselstrich tragenden Oberflächen der Gewänder. Auch die Formen der Draperien, die eher brüchig verlaufen und in schwereres Faltenwerk münden, erscheinen ebenfalls in den mittleren dreißiger Jahren, besonders in den ganzfigurigen großen Altarkompositionen (Pala des Hl. Andrea Corsini, Florenz, Palazzo Corsini; Pala della Peste, Bologna, Pinacoteca Nazionale), so daß für die «Entführung Europas» eine Entstehungszeit zwischen 1630 und 1635 angenommen werden kann. M.H.

Ausstellung und Literatur: Seite 153