

me mit entsprechenden Ausblicken in die umgebende Landschaft (vgl. z.B. die Planungen für den Neuen Saalbau in Torgau). Wir können in diesen Veränderungen, wie Hoppe vorschlägt, vornehmlich Hinweise auf gesteigerte Ansprüche in der adligen Wohnkultur erkennen. Doch darüber hinaus fand in den aufwendigen Ausblicksmöglichkeiten in die Landschaft vermutlich auch das Selbstverständnis des frühneuzeitlichen Landesherrn seinen adäquaten Ausdruck: Durch den Aufbau eines optischen Bezugssystems zwischen Residenzschloß und zugehörigem Territorium ließ sich das Schloß von innen wie von außen, d.h. für seine Bewohner wie für seine Betrachter, als Sitz des wachsamem, sein Territorium stets überblickenden Fürsten veranschaulichen.

Zu solchen und weiteren Überlegungen bietet die vorliegende Dissertation reiches Material. Zu bedauern bleibt daher, daß die umfangreich recherchierte Forschungsliteratur nur zu einem Bruchteil im Literaturverzeichnis erscheint, ansonsten aber im Anmerkungsapparat ein verborgenes Dasein fristet.

MATTHIAS MÜLLER

Institut für Kunstwissenschaften  
Universität Greifswald

**Evamarie Blattner: Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid:** Venedig 1497 und Mainz 1545 (*Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. 72); München: scaneg 1998; 245 S., 162 SW-Abb., brosch.; ISBN 3-89235-072-8; DM 78,-

Das Nachleben der *Metamorphosen* Ovids in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance ist eine der großen Erzählungen des Faches Kunstgeschichte, die, trotz erster Anzeichen von wissenschaftsgeschichtlicher Patina, mit wechselnden Protagonisten immer wieder neu geschrieben wird. Suchte die ältere ikonologisch ausgegerichtete und dem strengen Postulat des „ut pictura poesis“ folgende Forschung vor allem nach einer getreuen, mitunter deckungsgleichen, Umsetzung des lateinischen Originaltextes Ovids in das Medium des Bildes, so sind in der jüngeren kunsthistorischen Diskussion schwerwiegende Zweifel an diesem methodischen Vorgehen geäußert worden<sup>1</sup>. Der Nachweis, daß nur die wenigsten Renaissancekünstler, und auch deren Auftraggeber, über fundierte Lateinkenntnisse verfügten und demnach die Klassiker wie Ovid nicht im Original lesen konnten, hat verstärkt fragen lassen, wie die Mythen überhaupt rezipiert wurden: Vermittlertexte, bildliche Überlieferung und die Neuschöpfung ikonographischer Muster dürften dabei eine entscheidende Rolle gespielt haben<sup>2</sup>. Die Vermittlung der klassischen Autoren in volkssprachlichen Übersetzungen, Kommentaren und bildlichen Bearbeitungen wurde auch von philo-

1 Siehe dazu CHARLES HOPE: *Classical Antiquity and Venetian Subject Matter*, in: *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*, hrsg. von FRANCIS AMES-LEWIS; London 1994, S. 51-62.

2 Zur Lektüre von Ovid in *volgare* im Falle Tizians vgl. CARLO GINZBURG: *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento*, in: *Paragone* 24, 339, 1978, S. 3-24.

logischer Seite als wesentliches Merkmal der Rezeptionsgeschichte antiker Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit schärfer akzentuiert<sup>3</sup>.

Ein Kronzeuge dieses Transformationsprozesses klassischer Mythen in die frühneuzeitliche Profanikonographie ist die berühmte Folge von 53 Holzschnitten, die als Illustration einer italienischen Übersetzung der *Metamorphosen*, des *Ovidio metamorphoseos vulgare*, im Jahre 1497 von dem Florentiner Verleger Lucantonio Giunta in Venedig publiziert wurde. Die Erfolgsgeschichte dieses Buches, das lediglich die Druckfassung einer von dem Dominikanermönch Giovanni dei Bonsignori zwischen 1375 und 1377 verfaßten und mit moralisierenden Allegorien versehenen Prosafassung der *Metamorphosen* zum Gebrauch für die „comune gente“ darstellt, spiegeln die zahlreichen Neuauflagen im frühen Cinquecento<sup>4</sup>. Im Anhang der nun in Buchform publizierten Tübinger Dissertation von Evamarie Blattner über die diese Übersetzung illustrierende Holzschnittfolge findet sich eine stattliche Liste der *vulgare*-Editionen und der lateinischen Ovidausgaben, die sich bis nachweislich 1598 immer wieder auf den figürlichen Buchschmuck der Ausgabe von 1497 beziehen. Die Holzschnitte, die jetzt erstmals in vollständiger Gesamtzahl abgebildet werden, haben ihrerseits Wissenschaftsgeschichte geschrieben: Für keinen Geringeren als Aby Warburg bedeutete die Illustration zum 'Tod des Orpheus', die der Hamburger Gelehrte in dem für die Methodik der Disziplin folgenreichen Vortrag des Jahres 1905 über „Dürer und die italienische Antike“ herangezogen hatte, ein entscheidendes Bindeglied im Prozeß der Vermittlung von antiken „Pathosformeln“ in die Kunst der frühen Neuzeit<sup>5</sup>. Der großen Zahl von Einzelstudien zum Thema Ovidrezeption, welche einzelne Holzschnitte der Ausgabe von 1497 zur Erklärung motivischer oder ikonographischer Rätsel auf Renaissancegemälden abbilden, steht die geringe Beschäftigung mit den Illustrationen selbst gegenüber. Zudem fehlt ein entsprechendes Nachschlagewerk für die Profanikonographie, das die Illustrationen einmal vollständig reproduziert hätte. Piglers *Barockthemen* und Henkels Studie zu den illustrierten Ovidausgaben von 1930 werden daher stellvertretend für ein modernes Werk noch immer als Referenzen genannt<sup>6</sup>.

3 Vgl. dazu die zahlreichen Arbeiten des Romanisten BODO GUTHMÜLLER und die jüngsten Beiträge der Sammelbände: Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild, hrsg. von HERMANN WALTER und HANS JÜRGEN HORN (*Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa*, Beiheft 1); Berlin 1995; Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, hrsg. von FRANCESCA CAPPELLETTI und GERLINDE HUBER-REBENICH (*Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa*, Beiheft 2); Berlin 1997.

4 Den literaturgeschichtlichen Bezugsrahmen der Übersetzung untersucht BODO GUTHMÜLLER: *Ovidio metamorphoseos vulgare*. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance (*Veröffentlichungen zur Humanismusforschung*, hrsg. von AUGUST BUCK, Bd. 3); Boppard 1981.

5 ABY WARBURG: Dürer und die italienische Antike, in: Aby M. Warburg: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von DIETER WÜTTKE (*Saecula spiritalia*, hrsg. von Dieter Wuttke, Bd. 1), 3. Aufl.; Baden-Baden 1992, S. 125-135.

6 Vgl. M. D. HENKEL: *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1926/27*; Berlin / Leipzig 1930, S. 58-144. Ein Katalog der bildlichen, insbesondere graphischen, Darstellungen nach den *Metamorphosen* Ovids bis etwa 1800 wird derzeit am Institut für Klassische Philologie der Universität Mannheim angelegt.

Das Erscheinen einer deutschsprachigen Arbeit über die Holzschnitte der Ovidausgabe von 1497 muß beim derzeitigen Stand der Forschung daher umso mehr begrüßt werden. Die Autorin beschäftigt sich in Parenthese, wenn auch weniger ausführlich, mit der nicht minder bedeutenden Holzschnittfolge, die Jörg Wickram im Jahre 1545 für seine in Mainz publizierte Überarbeitung einer mittelhochdeutschen Übersetzung der *Metamorphosen* anfertigte<sup>7</sup>.

Es wurde kürzlich von philologischer Seite nachgewiesen, daß die Holzschnitte der venezianischen Ausgabe von 1497 nicht dem lateinischen Originaltext, sondern der freien, ungenauen und oftmals falschen Übersetzung des Trecento folgen<sup>8</sup>. Es ist kaum zuviel behauptet, wenn man in diesem Fall von dem Beginn einer eigenen Tradition spricht, die sich nachhaltig auf die frühneuzeitliche Kunstproduktion ausgewirkt hat: Die Darstellungen der *favole* Ovids auf Gemälden, Fresken, Druckgraphiken und Gegenständen des Kunstgewerbes, wie den Urbino-Tellern, folgen oftmals direkt den Illustrationen von 1497 oder den zahlreichen von deren Druckstöcken abgeleiteten Derivaten in der Buchgraphik des 16. Jahrhunderts<sup>9</sup>.

Wie die Verfasserin begründet darlegt (Kap. I-II), greifen die Holzschnitte der Ovidausgabe selbst nur in Ausnahmefällen bereits vorhandene ikonographische Muster auf, so daß wider Erwarten kaum ein enger Zusammenhang mit antiken Sarkophagreliefs, mittelalterlicher Buchmalerei oder Cassonedarstellungen mythologischer Thematik zu konstatieren ist. Die Zeichner der Holzschnitte haben dagegen offensichtlich wirklich den Übersetzungstext des Trecento illustriert<sup>10</sup>. Der Umsetzungsmodus der einzelnen *favole* Ovids in das Medium des Bildes läßt sich am ehesten mit zeitgleichen Illustrationen theologischer Texte vergleichen, indem die bei venezianischen Bibelholzschnitten anzutreffende simultane Darstellungsweise mit dem mehrfachen Auftreten des Protagonisten auch bei den Ovidillustrationen die Regel bleibt.

Eine entstehungsgeschichtliche Untersuchung (Kap. III) der beiden Holzschnittfolgen von 1497 und 1545 bietet im Wesentlichen ein Referat der bisherigen Forschung und der Zuschreibungsdebatte. Die Holzschnitte von 1497 weisen zwei bisher unidentifiziert gebliebene Monogramme der Holzschneider und erhebliche stilistische Unterschiede innerhalb der zum großen Teil nicht signierten Folge auf. Die Herkunft des

7 P. Ouidij Nasonis deß aller sinnreichsten Poeten METAMORPHOSIS/ Das ist von der wunderbarlicher Verenderung der Gestalten der Menschen/ Thier/ vnd anderer Creaturen etc. [...] Getruckt zu Meintz bei Iuo Schoeffter mit Keyserlicher Maiestat Gnadt vnd Freyheit nit nach zu Trucken. etc Anno M.D.XLV. Jetzt in: Georg Wickram: Sämtliche Werke, hrsg. von HANS-GERT ROLOFF, Bd. 13.1 und Bd. 13.2; New York 1990.

8 GERLINDE HUBER-REBENICH: Die Illustrationen zu Ovidio metamorphoseose vulgare von 1497 in ihrem Textbezug, in: Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit (wie Anm. 3); Berlin 1995, S. 48-57.

9 Vgl. dazu folgende kunsthistorische Arbeiten: ROLF KULTZEN: Eine Anmerkung zur Vermittlung figürlicher Kompositionstypen durch die italienische Buchillustration des späten 15. Jahrhunderts, in: *Pantheon* 25, 1967, S. 407-417; PHILIPP FEHL: The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso d'Este, in: *Studies in the History of Art* 6, 1974, S. 37-95; THOMAS FRANGENBERG: A Lost Decoration by the Dossi Brothers in Trent, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56, 1993, S. 18-33.

10 Ausnahmen bleiben direkte motivische Übernahmen aus der christlichen Ikonographie wie die Darstellung der Schöpfung zu Beginn des 1. Buch der *Metamorphosen*, oder der Rückgriff auf ältere, bereits kanonisierte Darstellungen wie im Falle des 'Tod des Orpheus' und der 'Kalydonischen Eberjagd'.

anonymen Zeichners aus dem venezianischen Kunstkreis, eventuell sogar aus einer der großen Malerwerkstätten der Lagunenstadt, legen die ikonographischen Details der *parerga* (Kostüme, Stadtsichten, Interieurs) und die hohe Qualität der Darstellungen nahe, doch wird die Nennung eines Künstlernamens als fragwürdiges Resultat der kontroversen Zuschreibungsdebatte von der Verfasserin wissentlich vermieden. Die Frage der Zuschreibung entbehrt jedoch durch den engen zeitlichen und räumlichen Zusammenhang mit den Holzschnitten der 1499 von Aldus Manutius in Venedig herausgegebenen *Hyppnerotomachia Poliphili* nicht einer gewissen kunsthistorischen Brisanz<sup>11</sup>. Die Ausstattung des *Ovidio metamorphoseos vulgare* mit qualitätvollen Holzschnitten dürfte nicht unwesentlich zum wohlkalkulierten verlegerischen Erfolg des Lucantonio Giunta, der sonst auf die wirtschaftlich ungefährliche Herausgabe liturgischer Texte spezialisiert war, beigetragen haben.

Anders stellt sich die Situation bei der 1545 von Ivo Schöffer in Mainz verlegten Ovidübertragung dar. Der des Lateins nicht mächtige Colmarer Meistersinger, Buchhändler und spätere Ratsdiener Jörg Wickram (um 1505 - 1558), der zeitweise auch als Maler tätig gewesen sein muß, zeichnet für die zeitgemäße stilistische Überarbeitung des am Beginn des 13. Jahrhunderts entstandenen Textes von Albrecht von Halberstadt (um 1180 - nach 1251) und auch für die Holzschnitte verantwortlich, wie er im Vorwort beteuert: „Die selben reimen hab ich nit alleyn geendert oder corrigiert/ sunder gantz von neuem nach meinem vermoegen inn volgende ordnung brocht/ vnd auch mit schlechter kunst/ als eyn selb gewachsner Moler mit Figuren gekleydet“<sup>12</sup>.

Die Vorzeichnungen für die Holzschnitte dürfte Wickram selbst geliefert haben und dabei, seinem moralisch-didaktischen Dichtungsbegriff folgend, die sittliche Belehrung teilweise ins Bild gesetzt haben. Die deutsche Übersetzung wurde dem Gebrauch der Zeit entsprechend mit Auslegungen aus der Feder des ehemals protestantischen, aber rekonvertierten Theologen Gerhard Lorichius versehen, die den Ovidtext zu einer theologisch-erbaulichen und moralischen Sittenlehre umdeuten.

Ein zentrales Anliegen der Verfasserin ist neben den historischen Erörterungen jedoch eine grundlegende Analyse der Holzschnittfolge von 1497 hinsichtlich der dort vorgetragenen bildlichen Möglichkeiten zur Illustration eines klassischen Textes.

Die Frage nach der in den Bildern anschaulich gemachten „Narration“ - ein metaphorischer Begriff, für den weder die Verfasserin noch die übrige kunsthistorische Forschung bisher ein geeigneteres Äquivalent etablieren konnten - steht im Vordergrund der Untersuchung. Die zwar mit unscharfer und lediglich deskriptiver Begrifflichkeit formulierte Frage nach „narrativen Elementen“, „Erzählraum“, „Erzählweise“ und dem zur Darstellung gebrachten „zeitlichen Ablauf“ der *Metamorphosen* Ovids in den Holzschnitten von 1497 dürfte nicht nur ein fundamentales mediengeschichtliches Pro-

11 Zu der kontroversen Zuschreibungsdebatte vgl. den Ausst. Kat. Aldus Manutius e l'ambiente veneziano 1494-1515, hrsg. von MARINO ZORZI u.a., Venedig, Biblioteca Marciana; Venedig 1994.

12 Zitiert nach der Werkausgabe (wie Anm. 7); New York 1990, Bd. 13.1, S. 6. Neuerdings dazu die bei Blattner noch nicht erwähnte Tübinger Dissertation von BRIGITTE RÜCKER: Die Bearbeitung von Ovids 'Metamorphosen' durch Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram und ihre Kommentierung durch Gerhard Lorichius; Göttingen 1997.

blem, sondern in der Tat auch ein weitgehend unbeachtet gebliebenes und zuerst von Boschloo betretenes Stück Neuland in der Renaissanceforschung darstellen<sup>13</sup>.

Die Folge von 1497 stellt drei wesentliche Typen der „Bilderzählung“ vor. Die stringente, simultane Erzählung der ovidischen *favola* von links nach rechts kann von einer eher kreisförmig angeordneten, simultanen Szenenauswahl mit zentraler Hauptszene unterschieden werden. Nur selten tritt dagegen die „monoszenische Komposition“ wie etwa beim ‚Tod des Orpheus‘ auf, bei der Bildraum, Momentwahl und dargestellter Zeitablauf eine auf Identität abzielende Einheit bilden. Glücklicherweise ist nun die Überlegung der Verfasserin, daß das eigentlich Originelle der Holzschnittfolge nicht in der vom retrospektiven Standpunkt einer vollständig rezipierten aristotelischen Einheitenlehre aus zu konstatierenden „Modernität“ der Einzelszene besteht, sondern in der gemeinhin von der Forschung als altertümlich oder mittelalterlich abgetanen Narration der *favole* in mehreren Simultanszenen vor einem kontinuierlichen Bildhintergrund<sup>14</sup>. Handlungsabläufe in mehreren Szenen, wie etwa die Zerlegung des dargestellten zeitlichen Verlaufs einer Metamorphose in Einzelbilder, bleiben den von Alberti aufgestellten Kriterien der modernen *historia* zum Trotz auch noch im 16. Jahrhundert bei großen Freskendekorationen geläufig. Ein eindrucksvolles Beispiel dieser Darstellungspraxis bieten die heute in der Berliner Gemäldegalerie aufbewahrten Fresken des Bernardino Luini aus der Casa Rabia in Mailand von etwa 1522, die die *favola* vom ‚Raub der Europa‘ in einer Folge von großfigurigen Wandbildern mit mehrmals auftretenden Protagonisten zeigen<sup>15</sup>. Erst die vollständige Rezeption der aristotelischen *Poetik* in der italienischen Kunstliteratur der frühen Neuzeit, wie sie etwa der *Dialogo della pittura* des Lodovico Dolce von 1557 dokumentiert, führte zu einer folgenreichen Aufwertung des „fruchtbaren Moments“ auch bei dramatischen Einzelszenen mythologischen Inhalts. So tritt im Falle der neuen Holzschnittfolge, mit der die 1553 erstmals in Venedig gedruckten *Trasformationi* des Lodovico Dolce, eine Übersetzung der *Metamorphosen* in zeitgemäßen *ottaverime*, ausgestattet wurden, verstärkt die Tendenz hervor, nur eine zentrale Szene der jeweiligen *favola* ohne das mehrfache Auftreten eines Protagonisten zu verbildlichen<sup>16</sup>. Die großformatigen mythologischen Gemälde der *Amori di Giove* Correggios oder Tizians *poesie* für den Camerino des Alfonso d'Este in Ferrara belegen jedoch, daß auch die Kunstproduktion der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der kunsttheoretischen Explikation bereits voraus war. Die Thematisierung von Bewegung, Verwandlung und Zeitverlauf ist ein

13 Vgl. ANTON W. A. BOSCHLOO: Images of the Gods in the Vernacular, in: *Word & Image* 4, 1, 1988, S. 412-421.

14 Zur Gebräuchlichkeit der Simultandarstellung noch im 16. Jahrhundert siehe die wichtige und von der Verfasserin nicht berücksichtigte Arbeit von LEW ANDREWS: *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*; Cambridge 1995.

15 Dazu zuletzt mit einem Referat der relevanten literarischen Quellen und Verweis auf die Holzschnittillustration von 1497: KATJA WINDT: *Kunst unter Fremdherrschaft. Bernardino Luinis Beitrag zur Profanmalerei in der Lombardei zu Zeiten der französischen Besatzung*; Berlin 1994.

16 Zum Entstehungskontext dieser Holzschnitte vgl. BODO GUTHMÜLLER: Bild und Text in Lodovico Dolces *Trasformationi*, in: *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild* (wie Anm. 3); Berlin 1995, S. 58-77.

zentrales gattungsspezifisches Problem der mythologischen *favola*, das auch die Holzschnitte von 1497 mit Hilfe der Simultandarstellung zu bewältigen suchen.

Auffällig ist, daß die Illustrationen des *Ovidio metamorphoseos vulgare*, der ja durch die beigefügten Allegorien auch als ein moralisches Lehrbuch diente, nur ausnahmsweise den transformatorischen Verlauf der Metamorphose selbst zeigen<sup>17</sup>. Wie bei der *favola* von 'Diana und Actaeon' (Ovid, Met., III, 138-255) erscheint Actaeon auf dem Holzschnitt simultan als Jüngling vor der Metamorphose und wieder als vollständig verwandelter Hirsch, der von seinen eigenen Hunden zerrissen wird. Eine Darstellung des in die Metamorphose geratenen Jägers wie auf dem berühmten Fresko Parmigianinos in Fontanellato, das Actaeon in der zentralen Szene an der gargaphischen Quelle mit menschlichem Körper und Hirschkopf zeigt, wird auf den Holzschnitten in der Regel vermieden. Die Degradierung des Menschen zu einem niederen Lebewesen, einer Pflanze oder einem Tier, berührt ein grundlegendes Darstellungsproblem in der Bildlichkeit der Renaissance, dessen kunsthistorische Relevanz bisher nur ansatzweise untersucht wurde.

Das abschließende Bemühen der Verfasserin, das Bildkonzept der *historia* Albertis für eine Erklärung des Darstellungsmodus der Holzschnitte heranzuziehen, bleibt notwendig allgemein. Die Bezeichnung der den Holzschnitten entsprechenden Bildgattung, deren Charakteristikum in dem äußerst engen und für den Rezipienten fundamentalen Zusammenhang mit der gelesenen *favola* zu bestehen scheint, wurde noch nicht gefunden. Deutlich ist aber, daß die Illustrationen weniger auf autonome Weise stringent „erzählerisch“, sondern im engen Bezug zum gedruckten Text lediglich zeichenhaft rezipiert worden sein dürften.

Neben den gründlich zusammengetragenen Sachinformationen bleibt es ein Verdienst der Verfasserin, durch ausführliche Bildanalysen auf den besonderen Status der Ovidillustrationen als ein fundamentales Problem neuzeitlicher Bildlichkeit hingewiesen zu haben. Zukünftigen Forschungen zur Gattung der *favola* wird es vorbehalten bleiben, die Stellung der antiken Mythologie in der Bildsprache der italienischen Renaissance durch eine differenzierte Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunsttheorie zu präzisieren.

Eine photomechanische Reproduktion des *Ovidio metamorphoseos vulgare* von 1497, dieses für ein vertieftes Verständnis der Renaissancekultur so bedeutenden Buches, dessen wissenschaftliche Kommentierung durch die unzähligen Einzelstudien mehr als vorbereitet gelten darf, stellt noch immer ein Desiderat dar, dem eine kürzlich in Aussicht gestellte Abhilfe nur zu wünschen bleibt.

MICHAEL THIMANN

Berlin

17 Verwandlungen werden nur in wenigen Fällen verbildlicht, wobei der Metamorphose in Pflanzen wie bei 'Apoll und Daphne', 'Priapus und Lotis' oder 'Apoll und Cyparissus' der Vorzug gebührt. Den Verlauf der Verwandlung eines Menschen in ein Tier, bei der eine genuine Chimäre mit Tierkopf und menschlichem Körper entsteht, zeigen nur die Holzschnitte von 'Picus und Circe' und von 'Lyncus', der von Ceres zur Bestrafung der aus Neid erwachsenen Mordabsichten an Triptolemus in einen Luchs verwandelt wird (Ovid, Met., V, 650-660).