

JULIAN KLIEMANN

KUNST ALS BOGENSCHIESSEN

DOMENICHINOS ›JAGD DER DIANA‹ IN DER GALLERIA BORGHESE

Der folgende Aufsatz ist die erweiterte Fassung meiner Heidelberger Antrittsvorlesung vom Dezember 1994. Teile des hier Dargelegten habe ich ferner an der Bibliotheca Hertziana, am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin und am Warburg Institute vorgetragen. Die anschließenden Diskussionen gaben mir Anregungen zur Präzisierung einzelner Gesichtspunkte. Namentlich gilt mein Dank vor allem Kristina Herrmann-Fiore, Hans Hubert, Klaus Krüger und Anchise Tempestini. Kri-

stina Herrmann-Fiore ermöglichte mir in großzügiger Weise das Studium des Bildes während der Restaurierung und war überdies äußerst entgegenkommend bei der Beschaffung der Farbabbildungen. Auf alle Fragen zur italienischen Literaturgeschichte gab wie stets Laura Riccò bereitwillig Auskunft. Insbesondere aber fühle ich mich Matthias Winner verpflichtet, der mir in vielen Gesprächen nicht nur interessierter und anregender Zuhörer war, sondern mich auch stets ermutigt hat, meine Untersuchungen weiterzuführen.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	275
Das Thema und seine Quellen	277
Zeit im Bild	279
Schönheit – das Vorbild des Apelles	286
Gefahren des Sehens	289
Imagination	294
<i>Acutezza</i>	298
<i>Finzione palese</i>	299
Schönheit – schärfer als ein Pfeil	299
<i>Sic pictura poesis erit</i>	309



1. Willem van Haecht, *Das Atelier des Apelles*. Den Haag, Mauritshuis

EINLEITUNG

Domenichino malte sein großes Leinwandbild (225 x 320 cm), das den traditionellen Titel »Die Jagd der Diana« trägt (Farbtaf. V b–VII),¹ in den Jahren 1616 oder 1617 für den Kardinal Pietro Aldobrandini.² Sofort nach seiner Fer-

tigstellung – oder wahrscheinlich schon während seiner Entstehung – sollte das Bild die höchste Bewunderung der Kunstkenner und -liebhaber erregen.³ Zum Beleg dieses Ruhmes seien vier Beispiele angeführt:

¹ Erstmals mit diesem Titel erwähnt bei Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Rom 1649, S. 383: »il quadro a olio della Caccia di Diana opera degna della virtuosa mano di così aggiustato e valente Pittore.« Ebenfalls von »Caccia di Diana« spricht das 1664 erstellte Inventar der Sammlung von Francesco Raspantino, in der sich 22 Zeichnungen für das Bild befanden, s. Richard E. Spear, *Domenichino*, New Haven u. London 1982, S. 342. Den gleichen Titel hat das Bild im Inventar der Sammlung Borghese von 1693, Paola Della Pergola, »L'Inventario Borghese del 1693«, *Arte antica e moderna*, 26 (1964), S. 219–230, hier S. 223, Nr. 68. Die früheste Erwähnung des Bildes allerdings, eine Zahlung für den Rahmen von 1620, nennt das Thema »il Trionfo delle Ninfe«, s. Paola Della Pergola, *Galleria Borghese, I Dipinti*, I, Rom 1955, S. 28.

² Über die Umstände des Auftrags informiert hauptsächlich Giovanni Battista Passeri, *Die Künstlerbiographien des Giovanni Battista*

Passeri, hg. v. J. Hess, Leipzig u. Wien 1934, S. 42 f.: »Il Cardinal Pietro gl'ordinò un Quadro [...] che pensava di collocarlo in un sito d'una sua Galeria, la quale era ricca d'opere famose de' più celebri Maestri. Rapresentò Domenico in questo alcuni giuochi di Diana per trattenimento delle Ninfe sue seguaci [...] un'opera del tutto perfetta.«

³ Das früheste Urteil über unser Bild findet sich in einem von Malvasia (*Felsina Pittrice*, Bologna 1841, Bd. 2, S. 223) überlieferten Brief Giovanni Battista Agucchis an Dulcini, in dem es heißt, der Neffe des Kardinals Alessandro Ludovisi, des späteren Gregor XV., halte die beiden Domenichinos der Sammlung Borghese – die Diana und die Sibylle – für die schönsten Bilder, »non gli pare di aver mirata cosa più bella di questi tempi, che due quadri di Domenico, che ha il Sig. Cardinal Burghese, posti in paragone di cento altri di valenti maestri, anche de' tempi andati.«

1) Noch bevor das Bild seinen ursprünglichen Besteller, den Kardinal Aldobrandini, erreichen konnte, wurde es von einem anderen passionierten römischen Sammler, dem Kardinal Scipione Borghese, für seine Sammlung beansprucht. Der Wunsch Borgheses, dieses Bild zu besitzen, war so groß, daß er sich das Bild mit Gewalt aneignete und den widerstrebenden Maler gar für einige Tage ins Gefängnis sperren ließ.⁴

2) Als rund ein Dutzend Jahre später, um 1630, der Antwerpener Maler Willem van Haecht sein Bild ›Apelles malt Campaspe‹ schuf (Abb. 1 u. 2), war Domenichinos ›Jagd der Diana‹ eines von nur zwei oder drei neueren italienischen Bildern, die er für würdig hielt, das Atelier des Apelles zu schmücken.⁵ Überdies erkannte van Haecht dem Werk Domenichinos einen Ehrenplatz unter den wenigen dem Betrachter frontal präsentierten Bildern zu, denn sicher nicht zufällig befindet sich das Bild auf der imaginären Verbindungslinie zwischen Apelles und Apollo.⁶ Auf die Beziehung von Domenichinos Bild zu Apelles, dem berühmtesten Maler der Antike, wird noch zurückzukommen sein.

3) Einen Ehrenplatz räumte auch der bedeutendste Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts, Giovan Pietro Bel-

lori, in seiner um 1660 geschriebenen Vita des Domenichino unserem Bild ein, indem er, ohne Rücksicht auf die Chronologie, die Reihe der Werke Domenichinos, denen er eine eigene Beschreibung widmet, mit der höchst eindringlichen Würdigung der ›Jagd der Diana‹ ihren krönenden Abschluß finden läßt.⁷

4) Schließlich rühmte wenige Jahre später der Maler Joachim von Sandrart, der von 1629 bis 1635 in Rom gelebt hatte, Domenichinos Bild als eines von zwölf Exponaten einer (zumindest teilweise) fiktiven Kunstausstellung, die Sandrart zufolge 1631 oder 1632 in Rom stattgefunden und Hauptwerke von Reni, Guercino, Lanfranco, Poussin u. a. vereint hatte. Es sei dies Bild, so Sandrart, »ein Werk, an Vernunft, Nachsinnlichkeit, Zeichnung und Colorit allerdings trefflich«.⁸

Die zahlreichen Kopien, Stichreproduktionen (Abb. 3) und freien Paraphrasen – noch Cézanne zeichnete eine der Nymphen –, ließen sich als weitere Belege für den weitausstrahlenden und bis in die jüngste Vergangenheit andauernden Erfolg des Bildes heranziehen.⁹

Einige der Aspekte, die dieses Bild den Zeitgenossen so interessant erscheinen ließen, seien im folgenden näher erläutert.

⁴ Passeri (wie Anm. 2), S. 43: »Il Cardinale Scipione Borghese hauto aviso di questo bel Quadro fatto da Domenico, se n'invogliò, e gle lo fece chiedere da sua parte, et egli si scusò, se non lo poteva servire, perché l'haveva fatto pel Cardinale Aldobrandini di suo ordine. Sdegnatosi Borghese di questo, mandò con violenza a levarglielo di Casa, e non contento di questo, ordinò che Domenico fosse carcerato, e lo fece trattenero per alcuni giorni prigionio.« Nach der Freilassung habe der Kardinal dem Maler die klägliche Summe von 40 Scudi gezahlt, wie Domenichino später Passeri anvertraute. Die Dokumente erwähnen eine Zahlung von 150 Scudi, die Domenichino im April 1617 für zwei Bilder erhalten habe, s. Della Pergola 1955 (wie Anm. 1), S. 28. Der Rang des Bildes innerhalb der Sammlung Borghese erhellt aus Belloris *Nota delli musei, librerie, galerie...*, Rom 1664, S. 13, wo unser Bild, als »Diana con le Ninfe« bezeichnet, zu den wenigen dieser Sammlung gehört, die mit Thema und Autor genannt werden (nach Tizian und den Tondi Albanis).

⁵ Zu diesem Bild ausführlich B. Broos, *Meesterwerken in het Mauritshuis*, Den Haag 1987, S. 162–174; ferner ders., *Intimacies and Intrigues. History Painting in the Mauritshuis*, Den Haag 1993, S. 136–146, mit guter Farbabb. S. 141. Van Haecht war 1619 nach Italien gereist; ob seine auch farblich sehr präzise Wiedergabe auf Kenntnis des Originals oder einer eigenhändigen Replik beruht, wie Della Pergola vermutete, muß jedoch offenbleiben.

⁶ Zum Wortspiel Apelles-Apollo allgemein s. Matthias Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss. Köln 1957, S. 15 f. und, mit Bezug auf van Haecht, S. 34.

⁷ Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. v. E. Borea, Turin 1976, S. 365–368. Zur Datierung von Belloris »Vita« s. ibid. die Einleitung G. Previtalis, S. XXII.

⁸ Joachim von Sandrart, *Lebenslauf und Kunst-Werke des woledlen und gestrengen Herrn Joachims von Sandrart*, im Anhang von J. Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Malerey-Künste*, Bd. 1, Nürnberg 1675 (Reprint Nördlingen 1994), S. 10: »Domenichin, ein Bolognese, praesentirte zum Zehenden itzbesagte Waldgöttin Diana, wie sie verschiedene Jagd-Geräthe, als Köcher, Pfeile, Blashörner, Schuhe und Bänder zum Preiß ihres angestellten Vogelschiessens den Nymphen, die das bäste thun würden, aufgesetzt: deren viele, mit sonderem Eifer, sich um den Vorzug befließen; theils kamen albereit von der Jagt und legten ihr Wildbrät und Geflügel zu der Ober-Jagdmeisterin Dianae Füßen, die übrige kühlten sich in einer stillstehenden frischen Quelle, woraus auch die hitzige Windhunde ihren Durst leschten. Ein Werk, an Vernunft, Nachsinnlichkeit, Zeichnung und Colorit allerdings trefflich, und darum allen vorigen, wonicht vorzuziehen, doch zur wette entgegen zu setzen.« Zu der von Sandrart beschriebenen Ausstellung s. *Roma 1630. Il trionfo del pennello* (Ausstellungskatalog Rom), Mailand 1994, und dort bes. den Beitrag von Sybille Ebert-Schifferer, »Sandrart a Roma 1629–1635: un cosmopolita tedesco nel Paese delle Meraviglie«, S. 97–114.

⁹ Eine Aufzählung der Kopien bei Spear (wie Anm. 1), S. 193; zwei weitere in Richard Spear, »Domenichino Addenda«, *Burlington Magazine*, 131 (1989), S. 5–16, hier S. 15, Nr. 52. – Burckhardt zollte dem Bild im *Cicerone* höchstes Lob, als er das »Bild der schießenden und badenden Nymphen« an den Beginn der Aufzählung der profanen Werke Domenichinos stellt, dem man »das Beste und Schönste« in dieser Gattung verdanke (*Der Cicerone*, Stuttgart 1978, S. 989).



2. Willem van Haecht, *Jagd der Diana nach Domenichino*, Ausschnitt aus Abb. 1

Das Thema und seine Quellen

Wie bereits seit langem gesehen wurde, handelt es sich nicht um eine Jagddarstellung, sondern um ein Wettschießen der Nymphen der Diana.¹⁰ Die Göttin selbst zeigt den Hauptgewinn, einen goldenen Bogen, einen ebensolchen Reifen und einen roten, goldverzierten Köcher, in den hochgereckten Händen. Eine Nymphe neben ihr stellt die weiteren Preise – ein Horn, einen Gürtel, ein Paar Sandalen und einen Wurfspeer – zur Schau. Um diese Preise kämpft eine Gruppe von fünf Nymphen auf der linken Seite des Bildes. Ihr Ziel, ein Vogel, der an einen hohen Pfahl gebunden war, ist

soeben von einem Pfeil durchbohrt worden und stürzt zur Erde nieder; zwei weitere Pfeile haben ihn verfehlt und nur den Pfahl bzw. das ihn fesselnde Band getroffen. Diese dramatische Aktion wird kontrastiert durch eine Gruppe von drei Nymphen, von denen zwei baden, während eine dritte, bereits entkleidet, nur noch den Schuh lösen muß, um sich dann gleichfalls ins Wasser zu begeben.

In einem allgemeinsten Sinne mag diese Darstellung von Nymphen bei ganz unterschiedlichen Beschäftigungen ange-regt worden sein durch die Verse, mit denen Ovid die Nymphe Salmacis charakterisiert: anders als die übrigen Nymphen war sie weder zur Jagd geeignet, noch pflegte sie den Bogen zu spannen oder im Wettlauf sich zu messen, sondern

¹⁰ Kurt Badt, »Domenichinos Caccia di Diana in der Galleria Borghese«, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 13 (1962), S. 216–237. Nach Badt haben über das Bild gehandelt: Maurizio Fagiolo Dell’Arco, *Domenichino ovvero classicismo del primo Seicento*, Rom 1963, S. 57 f.; Evelina Borea, *Domenichino*, Florenz 1965, S. 58 f., 154; Spear (wie Anm. 1), S. 192–194; jüngst: Kristina Herrmann Fiore in: *Invisibilia. Rivedere i capolavori, vedere i progetti* (Ausstellungskatalog), hg.

v. M. E. Tittoni u. S. Guarino, Rom 1992, S. 36 f.; Olivier Bonfait in: *Roma 1630* (wie Anm. 8), S. 174–181; Paul Barolsky, »Domenichino’s Diana and the Art of Seeing«, *Source*, 14 (1994), S. 18–20; Ann Sutherland Harris, »Domenichino’s Caccia di Diana: Art and Politics in Seicento Rome«, in: *Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive Presented on His Seventy-Fifth Birthday*, Cambridge, Mass., 1995, S. 92–96 (den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich S. Schütze).

3. Giovanni
Francesco Venturini,
Stich nach
Domenichino,
Jagd der Diana



badete nur in der Quelle die schönen Glieder.¹¹ Gerade die im Hintergrund beim Wettlauf gezeigten Nymphen, für die ich sonst keinen Text namhaft machen kann, lassen an diese Stelle denken.

Mit der Haupthandlung des Bildes hingegen paraphrasiert Domenichino, wie Kurt Badt als erster erkannte,¹² ein von Vergil ausführlich beschriebenes Bogenschießen, das Teil der von Aeneas zu Ehren seines verstorbenen Vaters Anchises veranstalteten Wettkämpfe war. Domenichino kannte die Stelle vermutlich in der italienischen Übersetzung Annibal Caros, die hier zitiert sei, da sie in ihrem knappen Ausdruck dem lateinischen Original näherkommt als die deutschen Übersetzungen:

Immantinente Enea l'altra contesa
Propon de l'arco, e i suoi premi dichiara.
Ma l'albero condur pria de la nave
Fa di Sergesto, e ne l'arena il pianta:
Suvi una fune, e nella fune appende
Una viva colomba: e per bersaglio
La pon delle saette, e de gli arcieri.
[...]

¹¹ Ovid, *Metamorphosen*, IV, 302–304, 310: »Nympha [...] nec venatibus apta nec arcus / flectere quae soleat nec quae contendere cursu, / solaque naïadum celeri non nota Dianae / [...] / sed modo fonte suo formosos perluit artus.«

¹² Badt (wie Anm. 10), S. 220 f.

Vergil schildert anschließend die Auslosung der Schützen – die für uns nicht von Belang ist – und fährt dann fort:

Tesero gl'archi, e trasser le quadrella
Da le faretre. A tutti gl'altri avanti
D'Irtaco il figlio a saettare accinto
Col suon del nervo e del pennuto strale
L'aura percosse; e sì dritto fendella,
Che l'albero investì. Tremonne il legno:
Spaventossi l'augello. E d'alte grida
Risonò 'l campo, e la riviera tutta.
Memmo vien dopo: e pon la mira e scocca:
E 'l misero fra' piè colpisce a punto
In su la corda, e ne recide il nodo.
Libera la colomba a volo alzossi:
E per lo ciel veloce a fuggir diessi:
Euritio allhor, c'havea già l'arco teso,
E la cocca in su 'l nervo, al suo fratello
Votossi e trasse. E ne le nubi stesse
(Si come lieta se ne giva, e sciolta)
La ferì sì, che con lo strale a terra
Cadde trafitta, e lasciò l'alma in cielo.
Sol vi restava Aceste: a cui la palma
Era già tolta: Ond' ei scoccò ne l'alto
Lo strale a voto, e la destrezza e l'arte
Mostrò nel gesto, e nel sonar de l'arco.¹³

Die höchst anschauliche Schilderung Vergils, die auf eine ähnliche Szene in Homers *Ilias* zurückgeht,¹⁴ hatte bereits vor Domenichinos Darstellung mehrere literarische Transformationen erfahren. So übertrug Sannazaro in seiner *Arcadia* den Wettkampf ins Arkadisch-Pastorale: das Ziel des Wetschießens, das vier Hirten mit ihren Schleudern austragen, ist ein an einen Baum gebundener Wolf. Der erste Schuß verfehlt das Ziel völlig, die nächsten Schüsse treffen dann wie bei Vergil den Baum und den Strick, worauf der Wolf sich losreißt, aber sogleich vom Stein des vierten Schützen, der ihn an der Schläfe unter dem linken Ohr trifft, zur Strecke gebracht wird.¹⁵

Ungleich enger am Vorbild bleibt hingegen Luigi Alamanni, der im 24. Gesang seines Epos *La Avarchide* unter anderem einen Wettkampf im Bogenschießen schildert. Wie in der *Aeneis* ist das Ziel der drei Schützen eine Taube, doch Alamanni präzisiert zwei Details, die Vergil nur angedeutet hatte: zum einen die Preise – Köcher und Bogen, ein Wurfing und eine Schleuder – zum anderen, die Art, wie die Taube getroffen wird, nämlich am Ansatz des linken Flügels, der durch den Schuß vom Körper getrennt wird, so daß der Vogel hilflos zu Boden taumelt.¹⁶

Sowohl Alamanni wie Sannazaro sollten schließlich die wohl aufwendigste Umformung der Vergilschen Szene beeinflussen, nämlich das Bogenschießen, mit dem Giambattista Marino, allerdings erst geraume Zeit nach Dome-



4. Illustration aus Vergil, Opera, Straßburg 1502

nichinos Bild, in seinem *Adone* (1623) die von Venus veranstalteten »Giochi Adonici« beginnen läßt.¹⁷

Dieser kurze Überblick über die Variationen des Vergilschen Texts zeigt nicht nur, wie geläufig das Bogenschießen jedem Literaten zu Beginn des 17. Jahrhundert sein mußte, sondern auch, daß man sich schon vor Domenichino die Freiheit genommen hatte, das Thema ins Arkadische zu transponieren, die Zahl der Schützen und das Zieltier zu verändern und Details, die Vergil offen läßt, zu konkretisieren.

Zeit im Bild

Wenn auch kein Zweifel sein kann, daß die primäre Vorlage für Domenichino Vergil war, so erklärt der Hinweis auf diesen Text und seine literarischen Variationen jedoch nur

¹³ *Dell'Eneide di Virgilio del Commendatore Annibal Caro*, Rom 1604, S. 169 f.; *Aeneis*, V, 485–489, 500–521:

Protinus Aeneas celeri certare sagitta
invitat qui forte velint et praemia dicit,
ingentique manu malum de nave Seresti
erigit et volucrum traiecto in fune columbam,
quo tendant ferrum, malo suspendit ab alto.

...

tum validis flexos incurvant viribus arcus
pro se quisque viri et depromunt tela pharetris,
primaque per caelum nervo stridente sagitta
Hyrtacidae iuvenis volucris diverberat auras,
et venit adversique infigitur arbore mali.
intremuit malus micuitque exterrita pennis
ales, et ingenti sonuerunt omnia plausu.
post acer Menestheus adducto constitit arcu
alta petens, pariterque oculos telumque tetendit.
ast ipsam miserandus avem contingere ferro
non valuit; nodos et vincula linea rupit
quis innexa pedem malo pendebat ab alto;
illa Notos atque atra volans in nubila fugit.
tum rapidus, iam dudum arcu contenta parato
tela tenens, fratrem Eurytion in vota vocavit,
iam vacuo laetam caelo speculatus et alis
plaudentem nigra figit sub nube columbam.
decidit exanimis vitamque reliquit in astris
aetheriis fixamque refert delapsa sagittam.
Amisssa solus palma superabat Acestes,
qui tamen aërias telum contendit in auras
ostentans artemque pater arcumque sonantem.

¹⁴ *Ilias*, XXIII, 850–881; vgl. unten S. 300 u. 309.

¹⁵ Francesco Sannazaro, *Arcadia*, hg. v. F. Erspamer, Mailand 1990, S. 202 f. (Prosa XI, 46–54).

¹⁶ Luigi Alamanni, *La Avarchide*, Florenz 1570, S. 313 (Canto XXIV, St. 196–202); die Preise werden folgendermaßen beschrieben: 1) »Una Faretra pria d'aurati fregi / Piena di strali, e l'arco Soriano«; 2) »Un forte anel, che per tirar lontano / la corda incocche, ove un Rubin riluce«, 3) »Una Fromba [...] ornata e bella / di serico lavoro contesta e d'oro«.

¹⁷ Bei Marino ist das Ziel ein Reh; von den vier Schützen trifft der erste den Stamm, an den das Tier gebunden ist, der zweite den Strick (ohne ihn zu zerschneiden). Der dritte Pfeil geht ins Leere, erschreckt aber das Reh derart, daß es sich losreißt, um jedoch sogleich vom vierten Schützen erlegt zu werden. Siehe auch u. S. 310.

5. Bartolomeo Cesi,
Wettkampf
im Bogenschießen
(Ausschnitt).
Bologna, Palazzo Fava



einen Teil der Probleme, die das Bild aufwirft. Unklar bleibt zunächst, warum das Thema des Wettschießens auf Diana und ihre Nymphen übertragen wurde, und ferner, wieso das Bild mit dem keineswegs evidenten Titel »Jagd der Diana« bezeichnet werden konnte.

Der von Vergil beschriebene Wettkampf war spätestens seit der illustrierten Straßburger Vergil-Ausgabe von 1502 (Abb. 4) in Buchillustrationen und Bilderzyklen wiederholt dargestellt worden.¹⁸ Unter diesen Darstellungen kommt dem kurz vor 1600 entstandenen Fresko des Bartolomeo Cesi im Palazzo Fava in Bologna (Abb. 5),¹⁹ Teil eines

umfangreichen Aeneis-Zyklus, die größte Bedeutung zu, denn es erlaubt uns anzunehmen, daß die Grundidee des Bildes dem Künstler nicht nur literarisch, sondern auch bildlich vertraut war.

Erst Domenichino realisierte jedoch die Möglichkeiten, die die bildliche Umsetzung des Vergilschen Textes bot,

¹⁸ Kopien der Illustrationen der Ausgabe von Sebastian Brant finden sich zwischen 1505 und 1544 in neun venezianischen Vergilausgaben, s. G. Mambelli, *Gli annali delle edizioni virgiliane*, Florenz 1954. Zu den Darstellungen dieses Themas gehört u. a. ein Giovanni Stradano zugeschriebenes Fresko des Aeneas-Zyklus' im Palazzo Spada, ca. 1550–53, s. *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, Ausstellungskatalog, hg. v. Marcello Fagiolo, Rom 1981, S. 144 u. Abb. S. 147; eine Farbabb. in *Enciclopedia Virgiliana*, Bd. 3, Taf. XX. Das Thema sollte später, 1651–54, auch in Cortonas Fresken der Galleria di Enea im Palazzo Doria Pamphili in Piazza Navona erneut erscheinen.

¹⁹ Vera Fortunati Pietrantonio, »Bartolomeo Cesi«, in: *Pittura bolognese del '500*, Bd. 2, Casalecchio sul Reno 1986, S. 806 u. Abb. S. 842. Das Fresko ist vom Maler selber ausführlich beschrieben worden; da unsere Abbildung nicht alle Details erkennen läßt, seien hier Cesis Worte auszugsweise wiedergegeben (nach Malvasia [wie Anm. 3], Bd. 1, S. 246): »Si farà [...] una nave vicina al lito, dal cui arbore dalla cima penderà un poco di funicella e una colomba bianchissima col resto di detta funicella involta alli piedi, volerà per aria alquanto lontana dall'arbore, qual trapassata da una saetta mostrerà cadere; e quattro giovani [...] con gli archi in mano e la faretra al fianco, uno inanzi con l'arco scaricato, tenendolo alquanto in basso; il secondo [...] parimente con l'arco scaricato, ma alto in mano; il terzo piglierà la mira alla scadente colomba, però scaricato l'arco e senza la saetta, la quale sarà nella vita della colomba; ed il quarto mostrerà con l'arco in mano e alzato aver tirato in aria, e guardar la saetta che parerà abbruciare vicina alle nuvole [...]; nell'arbore di detta nave sarà ficcata una saetta vicino alla funicella, dove era legata la colomba.«

nämlich die faszinierende Gelegenheit, ein konsekutives Geschehen, d. h. die rasch aufeinanderfolgenden Pfeilschüsse, im Bilde gleichzeitig und doch in eindeutiger zeitlicher Abfolge zu zeigen. Allerdings müssen wir in Rechnung stellen, daß der Maler bei der allmählichen Konzeption des Bildes – das sich nicht durch eine einzelne literarische Quelle erklären läßt – vermutlich wesentliche Anregungen seinem Freund, dem Monsignor G. B. Agucchi, damals Majordomus des Kardinals Pietro Aldobrandini, verdankte.²⁰ Laut Bellori unterhielten Agucchi und Domenichino sich häufig über die *Darstellungsmittel* und *Darstellungsgrenzen* von Malerei und Dichtung;²¹ aus diesen Gesprächen entstand dann der uns nur in Fragmenten bekannte *Discorso* Agucchis über die Malerei,²² der die Grundlage für Belloris *Idea* bildete.

Bei den Unterhaltungen zwischen Domenichino und Agucchi wird nicht zuletzt von den unterschiedlichen Möglichkeiten der Zeitdarstellung in Malerei und Dichtung die

Rede gewesen sein – stets ein Kernpunkt, wenn es darum ging, die Unterschiede und nicht die Gemeinsamkeiten der beiden Künste zu definieren.²³ Daß dieses Thema gerade in jenen Jahren in Rom öfter debattiert wurde, dürfen wir voraussetzen, auch wenn nur wenig davon schriftlich überliefert ist.²⁴ Die deutlichsten Äußerungen finden sich in den Erörterungen über die Malerei, die Giulio Mancini etwa zur Zeit der Entstehung von Domenichinos Bild niedergeschrieben hat. Mancini sagt u. a., wer glaube, daß durch die Malerei die Bewegung der Körper dargestellt werde, habe entweder die Natur der Bewegung nicht begriffen, oder habe die Zeitdarstellung des Malers nicht richtig bedacht, denn wenn man Bewegung sage, meine man zeitliche Kontinuität, denn es sei die Natur von Bewegung, sich kontinuierlich in der Zeit abzuwickeln, während der Künstler die Dinge in jenem unteilbaren Augenblick darstelle, in dem es weder Zeit noch Bewegung, sondern nur Ruhe gibt.²⁵ Wenn man dennoch von Bewegung sprechen könne, so deswegen, weil der

²⁰ Über Agucchi informiert Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, S. 111–154 («Agucchi and the *Idea della Bellezza*»); ferner der Eintrag von Roberto Zapperi u. I. Toesca im *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 1, Rom 1960, S. 504–506; Clovis Whitfield, »A Programme for »Erminia and the Shepherds« by G. B. Agucchi«, *Storia dell'arte*, 19 (1973), S. 217–229; Antonio Pinelli, »La »philosophie des images«. Emblemi e imprese fra Manierismo e Barocco«, *Ricerche di Storia dell'arte*, 1–2 (1976), S. 3–28; Eugenio Battisti, *L'antirinascimento*, 2. Aufl., Mailand 1989, S. 498–525 (mit einer Auswahl von Briefen). Agucchis Porträt in York, bisher Domenichino zugeschrieben, wurde jüngst als Werk Annibale Carraccis bestimmt von Silvia Ginzburg, »The Portrait of Agucchi at York Reconsidered«, *Burlington Magazine*, 136 (1994), S. 4–14. Vgl. u. Anm. 36 u. 177.

²¹ Bellori (wie Anm. 7), S. 329, berichtet, daß Domenichino viel seiner Lektüre historischer und poetischer Schriften verdankte, in die ihn Agucchi eingeführt hatte: »Gli era di gran giovamento il leggere istorici e poeti, e se ne approfittava per l'introduzione avutane da monsignor Gio. Battista Agucchi, il quale per lo diletto grande della pittura soleva esporgli le bellezze della poesia, con osservare i mezzi e li termini de' poeti e de' pittori nel rappresentare.« (Hervorhebung J. K.)

²² »Il Discorso che scrisse monsignor Agucchi nel tempo che stavamo in casa«, Domenichino an Francesco Angeloni, s. G. G. Bottari u. S. Ticozzi (Hrsg.), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Bd. 2, Mailand 1822, S. 392. Zum Fragment des um 1610 geschriebenen Traktats, unter dem Pseudonym Gratiadio Machati veröffentlicht von Giovanni Atanasio Mosini (i. e. Massani) in *Diverse Figure... diseguate... da Annibale Carracci*, Rom 1646, s. Mahon (wie Anm. 20), Appendix. Wir zitieren im folgenden aus der Neuauflage *Le arti di Bologna di Annibale Carracci*, hg. v. A. Marabottini, Rom 1979.

²³ Etwa Leonardo, *Treatise on Painting*, hg. v. A. P. McMahon, Princeton 1956, Nr. 42; Bellori sollte später in seine Beschreibung der »Daphne« Marattas ein Kapitel »Differenza tra la Pittura e la Poesia« einfügen, in dem es u. a. heißt: »Tutte le parti della Pittura consistono in un momento, e dentro l'unità di un'azione e di un moto, ove la Poesia ancorché tratti il medesimo soggetto ha tutta la sua forza nella varietà delle narrazioni, che avvengono successivamente con moti e tempi

diversi, senza esser ristretta come la Pittura ad un moto e ad un tempo solo. [...] La prima e principale azione nella figura di Dafne fu ancora dal Pittore ridotta all'unità [...] che in un tempo solo s'intende il corso, l'arresto, la trasformazione e la fuga.« (Giovanni Pietro Bellori, »Dafne trasformata in Lauro«, in: *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII...*, Rom 1731, S. 253–271, hier S. 264 f.) – Allgemein zum Problem der Zeitdarstellung in der Malerei vgl. Ernst H. Gombrich, »Moment and Movement in Art«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27 (1964), S. 293–306 (wiederabgedruckt in: ders., *The Image and the Eye*, Oxford 1982, S. 40–62); Umberto Eco u. Omar Calabrese, *Le figure del tempo*, hg. v. Lucia Corrain, Mailand 1987; Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge 1995, mit ausf. Literatur.

²⁴ Zu den Bildern, die in diesen Jahren die Darstellung von Zeit und Bewegung thematisierten gehört u. a. Renis »Atalanta und Hippomene« (1618–19), dazu vgl. Marc Fumaroli, »Une peinture de méditation. À propos de l'Hippomène et Atalante du Guide«, in: *Il se rendit en Italie». Etudes offertes à André Chastel*, Rom 1987, S. 337–355, hier bes. S. 340–342; Sybille Ebert-Schifferer in: *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, Ausstellungskatalog, hg. v. S. Ebert-Schifferer u. a., Frankfurt 1989, S. 129–132. Vgl. u. Anm. 36.

²⁵ Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. v. A. Marucchi u. L. Salerno, Rom 1956–1957, Bd. 1, S. 159: »Di più dice [Lomazzo] che con la pittura viene dimostrato il moto delle cose corporee che va immittando: nel che a me pare o che non intenda la natura del moto o che non avvertischi il tempo nel quale il pittore va esplicando per la sua cosa vista perchè, dicendo moto, si dice continuità di tempo, essendo di natura di moto l'esser continuo in tempo, et il pittore immita le cose in quello istante indivisibile nel quale non vi è tempo nè moto, ma sol quiete.« (Die Vorstellung von einem Zeitpunkt, in dem es keine Bewegung gebe, führt natürlich zum Paradox des Zenon, das bekanntlich die Unmöglichkeit nachweist, daß ein Pfeil sich je bewege.) Mancini bezieht sich mit seiner Kritik an Lomazzo auf dessen Definition der Malerei im *Trattato dell'arte*, I, 1 (Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, hg. v. R. P. Ciardi, Bd. 2, Florenz 1974, S. 25 u. 27): »Pittura è arte [...] imita talmente la natura de le cose corporee, che non solo rappresenta nel piano la grossezza et il rilievo de' corpi, ma anco il moto« – »[la pittura] dimostra e rappresenta a l'occhio i motti corporali«.

Betrachter mit seiner Vorstellungskraft den dargestellten Augenblick mit dem vorangehenden und dem folgenden verbinde.²⁶

Mancini knüpft mit seinen Überlegungen zum einen an das an, was die Philosophie über die Vorstellungskraft, die Imagination, sagt;²⁷ zum anderen lassen sich die hier entwickelten Ideen in der kunsttheoretischen Literatur zurückverfolgen bis zum Traktat des Pomponius Gauricus von 1504. Gauricus hatte dort nicht nur die räumliche, sondern auch die zeitliche Perspektive erörtert und dabei Bewegungsmotive von Figuren und Handlungen nach drei aus der Rhetorik entlehnten Kategorien unterschieden. Die erste dieser Kategorien heißt bei Gauricus *enárgeia*, sie bezeichnet eine Bewegung oder Handlung, die klar erkennen läßt, was ihr vorangegangen ist; eine Handlung hingegen, die andeutet, was erst eintreten wird, fällt für Gauricus unter den Begriff der *émphasis*. Als drittes nennt er die *amphibolía*, sie meint eine Handlung, bei der offen ist, ob sie auf ein schon

vergangenes oder ein erst noch eintretendes Geschehen zu beziehen sei.²⁸

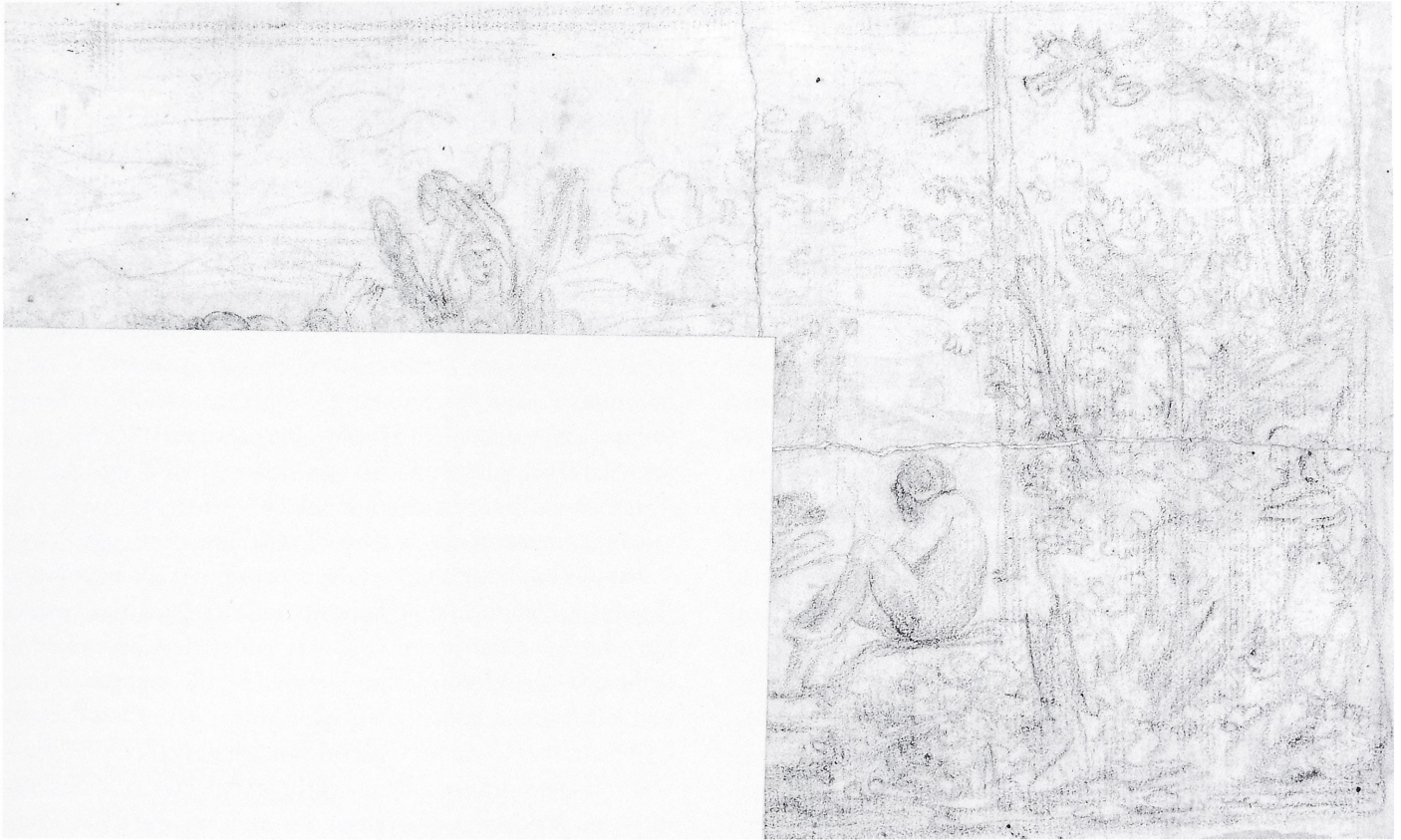
Ganz im Sinne dieser Kategorien sind die Haltungen und Handlungen der schießenden und zielenden Nymphen Domenichinos zu verstehen (Farbtaf. VI). Bei drei der Nymphen erkennt der Betrachter eindeutige Hinweise auf gerade vergangene Handlungen; die vierte Nymphe läßt auf Zukünftiges schließen, während die Gestik der fünften sich sowohl auf Vergangenes wie auf Zukünftiges bezieht. Den ersten Schuß, der nur den Pfahl traf, hat die hinterste der drei knienden Nymphen abgegeben; sie ist bereits dabei, den Bogen abzulegen und wendet sich zu ihren Gefährtinnen um, um darauf hinzuweisen, daß auch sie getroffen hat und einen Preis erhalten wird.²⁹ Den zweiten Schuß tat die neben ihr stehende Nymphe in grünem Gewand. Seit ihrem Schuß ist nur wenig Zeit vergangen, noch hält sie den Arm mit dem Bogen ausgestreckt und verfolgt mit der anderen Hand den Flug ihres Pfeiles, der die Fessel des Vogels durchschneidet. Ihre Nachbarin hat den letzten, entscheidenden Schuß soeben erst abgegeben, die Hand, mit der sie die Sehne gespannt hat, verharrt noch neben ihrem Gesicht. Die vor ihr kniende Nymphe verfolgt mit angestrengtem Blick den getroffenen Vogel und beiläufig auch ihren Pfeil abzuschießen. Ob sie allerdings, wie Bellori schreibt, den Vogel noch treffen wird, bevor er zu Boden fällt, muß für den Betrachter offen bleiben. Die fünfte Nymphe schließlich sieht, mit enttäuschem Gesichtsausdruck und resignierter

²⁶ Ich fasse mit dem oben Gesagten verschiedene Äußerungen Mancinis zum gleichen Thema zusammen. Einmal heißt es, im Anschluß an die in der vorangehenden Anm. zitierten Stelle: »Pur, se noi volessimo ridur a buon senso questo su detto, si potrebbe dir che, con positioni di parte, si descrivesse una tal attitudine dalla quale l'immaginazione et intelletto dei riguardanti [Hervorh. J. K.] astraesce et facesse sunnotione che quella tal figura, ancorchè la vedi star ferma, si muova [als Beispiel wird Vannis Bild des Sturzes des Simon Magus in St. Peter angeführt]; talchè veramente non si dipinge il moto, ma si figuran talmente le parti per le quali ci andiam immaginando che si movano e caminino. Et questa tal positione nelle figure non si deve propriamente dir moto, ma affetto e spirito che, concepito e fattone sonnitione et astrattione, si dice moto e movenza.« (Zum Begriff der *sunnotione* bzw. *sonnitione* – Übersetzung des lat. *subnotio* – s. u. Anm. 105.) In einem anderen seiner Manuskripte formuliert Mancini die gleiche Kritik an Lomazzo, immer mit Bezug auf den »istante della visione«, den die Malerei allein darzustellen in der Lage sei, etwas anders (Ms. Barb. lat. 4315, fol. 206r–v): »Di più pate difficoltà affirmando, che la pittura vada esprimendo il moto il che par falso, poiché di natura di moto è l'esser continuo; la pittura, per esser una cosa permanente e non in fluxo continuo, doviam pertanto dire, che non rappresenti questo moto, ma sol quell'istante di tempo, nel qual si fa la visione.« »La pittura non dipinge il moto ma l'istante della visione; ma come che l'istante si riduce al tempo perché congiunge il passato con il futuro, così questo istante di visione, che congiunge le positioni passate delle parti con le future, che fanno il moto intanto si dice dipingere il moto in quanto che fa impositione, che ne *reduciamo in mente* le passate che han fatto il moto, e le future, che lo faranno, che in tutta questa flussione consiste il moto.« – Eine dritte, verwandte Äußerung Mancinis zitiert Corrado Maltese, »Questioni di metodo: terminologia e principi critici: le condizioni di una ›storia dell'arte‹ come scienza«, *Annali della Facoltà di Lettere- Filosofia e di Magistero dell'Università di Cagliari*, 25 (1957) [1958], S. 18, ohne Quellenangabe: Die Malerei »opera in sensi e modo spirituale e così in visione, com'è la visione«, während Dichtung und Geschichtsschreibung »con sensi e modo corporeo e pertanto in tempo« arbeiteten.

²⁷ Dazu s. u. S. 294–298. Für heutige Auffassungen der Zeitwahrnehmung als im Gedächtnis vollzogener Integration aufeinanderfolgender Elemente s. Andrews (wie Anm. 23), S. 29, und die dort zit. Literatur.

²⁸ Pomponius Gauricus, *De Sculptura* (1504), hg. u. übs. v. A. Chastel u. R. Klein, Genf 1969, S. 197–99: »ἐνάργεια, Quando scilicet ex ea re quodque praecesserit, quodque fit, evidentissime repraesentatur [...] ἔμφασις, Quom quid ex ea ipsa re futurum iam sit commostratur [...] Ἀμφιβολία, Quoties dubium fit, que medio locata res est, huc potius an illuc referri oporteat.« Jede dieser Kategorien wird durch Zitate aus der *Aeneis* erläutert. Gauricus führt noch eine vierte Kategorie, *νόημα*, ein, dazu s. u. S. 296. Vgl. Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988, S. 77–80. An dieser Stelle gilt mein Dank Hans-Dieter Huber, der mir Einsicht in das Kapitel »Zeit und Erzählung« seiner noch unveröffentlichten Habilitationsschrift »Paolo Veronese. Kunst als soziales System« gewährte, das zu meinem Verständnis dieses schwierigen Absatzes Wichtiges beitrug. Die mehrfachen Verweise auf Gauricus bei Mancini (wie Anm. 25), S. 5, 128, u. a. zeigen, daß er Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien immer noch gelesen wurde. – Unter der humanistischen Terminologie Gauricus' verbirgt sich nicht lediglich akademische Theorie, sondern durchaus Einsicht in künstlerische Probleme, die noch Rodin beschäftigen sollten, als er vom Maler oder Bildhauer sagte: »In his work we still see a part of what was and we discover a part of what is to be.« (Auguste Rodin, *Rodin on Art and Artists*, New York 1983, S. 33, hier zit. nach Andrews [wie Anm. 23], S. 95.)

²⁹ Diese Deutung der hintersten Nymphe hat, gegenüber der abweichenden Lesart Belloris, erstmals Badt (wie Anm. 10), S. 219, vorgeschlagen.



6. Domenichino, Entwurf für die Jagd der Diana (Ausschnitt). Windsor Castle

Handbewegung, daß das Ziel bereits getroffen ist und sie nicht mehr zum Schuß kommen wird.³⁰

Ein nur fragmentarisch erhaltenes Blatt in Windsor Castle (Abb. 6) belegt, daß viele inhaltliche Details des Bildes nicht von vornherein feststanden, sondern erst allmählich – nach unserer Meinung im Gespräch zwischen Domenichino und Agucchi – festgelegt wurden.³¹ Denn auf dem Blatt sehen wir, daß Domenichino ähnlich wie Cesi (Abb. 5)³² zunächst

lediglich den ersten und den dritten Pfeil, die den Pfahl und den Vogel trafen, darstellen wollte; denn der zweite, der auf seinem Flug die Fessel durchtrennt hat, konnte zu diesem Zeitpunkt natürlich nicht mehr zu sehen sein. Eine solche Komposition war zwar, im Sinne der Darstellung eines einzelnen Augenblicks, wahrer, ihr fehlte jedoch die bildliche Deutlichkeit, die *evidentia*,³³ die dem Betrachter ermöglicht, den Vorgang zu verstehen. So hat denn Domenichino den

³⁰ Friedrich Wilhelm von Ramdohr, *Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, Leipzig 1787, S. 288, beschrieb den Gesichtsausdruck dieser Nymphe durchaus zutreffend als besorgt, zog daraus jedoch einen anderen Schluß: »eine fünfte betrachtet mit besorglichem Interesse den Flug des Pfeils. Vielleicht rückte der Mahler bei der Darstellung dieser letzten Figur die Handlung um einige Augenblicke zurück, und vergaß, daß die Malerei sich mit einer sichtbar stehenden Handlung begnügen muß. Die Nymphe sieht, daß der Vogel getroffen ist, wie kann sie noch besorgen, daß er nicht getroffen werden möge?« Der Stich Venturinis aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. 3) zeigt noch einen vierten Pfeil, doch dürfte es sich hier um eine Zutat des Stechers handeln, denn nach der sehr präzisen Kopie van Haechts von ca. 1630 (Abb. 2) zu urteilen, schloß das heute rechts beschnittene Bild ursprünglich mit der Spitze des Pfeiles rechts außen ab, ohne die Spur eines vierten Pfeiles zu zeigen.

³¹ Dies läßt sich auch beim Vergleich einiger anderer Zeichnungen mit dem Bilde nachweisen; auf diesen Aspekt wird Kristina Herrmann

Fiore in ihrem Beitrag »La Caccia di Diana. Della genesi del dipinto, della questione dell'antico e del colore in rapporto alla teoria di padre Matteo Zaccolini« im Katalog der für Oktober geplanten Domenichino-Ausstellung, Rom, Palazzo Venezia, ausführlicher eingehen.

³² Siehe o. Anm. 19.

³³ Über die aus der Rhetorik stammenden Begriffe *σαφήνεια* bzw. *perspicuitas* und die verwandten Termini *ἐνάργεια* bzw. *evidentia* als Ziele der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts ist in letzter Zeit ausführlich gehandelt worden, so daß sich hier nähere Erläuterungen erübrigen. Vgl. Michels (wie Anm. 28); John Shearman, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, S. 208–212; Perrine Galand-Hallyn, »De la rhétorique des affects à une méta-poétique. Évolution du concept d'*energeia*«, in: *Renaissance-Rhetorik, Renaissance Rhetoric*, hg. v. H. F. Plett, Berlin 1993, S. 244–265. Vgl. das »Glossary of Rhetorical Terms« in: Franciscus Junius, *The Literature of Classical Art*, hg. v. K. Aldrich, P. Fehl u. R. Fehl, Berkeley 1991, S. 375–380 (*energeia, energeia*) u. 400 f. (*perspicuitas*).

zweiten Pfeil hinzugefügt und damit bewußt nicht die Darstellung eines einzelnen Zeitpunkts gewählt, sondern mehrere, wenn auch dicht aufeinanderfolgende Momente im Bild zusammengezogen.³⁴

Mit dieser hochdifferenzierten Darstellung verschiedener Momente einer Handlung hat Domenichino gleichsam eine gemalte Antwort auf die Frage, ob und in welcher Form Zeit im Bilde darstellbar sei, gegeben. Daß er dabei wesentliche Anregungen wohl von Agucchi erhielt, läßt sich jedoch noch konkreter als nur mit dem allgemeinen Verweis auf die zeitgenössische und die ältere Kunsttheorie plausibel machen.

Denn wir besitzen von Agucchis Hand nicht nur den schon erwähnten Teil seines Traktates, in dem er seine idealistische Kunsttheorie entwickelt hat, sondern, wichtiger noch für unsere Zwecke, einen weiteren Text, der wesentliche Einblicke in seine ästhetischen Kriterien erlaubt. Es handelt sich um die 1602/03 abgefaßte Beschreibung der ›Schlafenden Venus‹ von Annibale Carracci (Farbtaf. Va),³⁵ eines Bildes, das sich seinerzeit im Palazzo Farnese befand (heute in Chantilly) und das für Domenichinos ›Diana‹ von entscheidender Bedeutung war. Die Länge von Agucchis Ekphrasis – acht eng bedruckte Seiten, vermutlich eine der längsten Beschreibungen, die je einem einzelnen Bild gewidmet wurden – verbietet, sie hier näher zu analysieren, und zwingt uns zur Beschränkung auf die Hauptgesichtspunkte.³⁶

³⁴ Mit dem Argument der *evidentia* verteidigt Bellori (wie Anm. 7), S. 74, eine andere im streng rationalen Sinne »falsche« Darstellung: Annibale Carracci habe im Fresko des Kampfes von Perseus gegen Phineus nicht nur die Angreifer, sondern auch deren Waffen und Gewänder als durch das Haupt der Medusa versteinert gezeigt, obwohl diese Gegenstände ja weder Blick noch Leben hätten. Dies habe Annibale nicht nur deswegen gemacht, um das Wunderbare der Szene zu steigern, sondern noch ein anderer wichtiger Grund habe ihn dazu veranlaßt: nämlich der, daß die stumme Malerei sich mit allen ihren Mitteln ausdrücken müsse, um die Dinge klar darzustellen, »fu indotto da altra importante ragione nella pittura, che consiste nell'evidente dimostrazione delle cose; perché essendo l'arte muta, usa ogni mezzo per farsi intendere.«

³⁵ Elisabeth de Boissard u. Valérie Lavergne-Durey, *Chantilly, musée Condé. Peintures de l'Ecole italienne*, Paris 1988, S. 67, mit ausf. Lit. Die Ausführung des Bildes wurde jüngst von Claudio Giardini zu großen Teilen Innocenzo Tacconi zugeschrieben, s. *La Scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, hg. v. E. Negro u. M. Pirondini, Modena 1995, S. 261.

³⁶ Agucchis Text in Malvasia (wie Anm. 3), S. 360–367. Zur Datierung s. Battisti (wie Anm. 20), S. 522. – Wie sehr sich Agucchi des Problems der Bewegungsdarstellung bewußt war, zeigt seine Beschreibung der tanzenden Amoretten, in der er die Aufgabe des Künstlers als »rappresentare il moto nell'immobile stesso« bezeichnet (S. 364). Auf Agucchis Vorbilder (unter denen Aretino eine wichtige Rolle zukommt) kann hier nicht eingegangen werden. Zu diesem Komplex vgl. Norman E. Land, »Ekphrasis and Imagination: Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism«, *Art Bulletin*, 68 (1986), S. 207–217. – Die Ausführlichkeit und Präzision der als Brief abgefaßten Beschreibung, die kein Detail unerklärt läßt, veranlaßten den Empfänger, Bartolomeo Dulcini, danach wiederum eine Zeichnung anfertigen zu lassen und

In unserem Zusammenhang ist zunächst vor allem ein Detail von Carraccis Bild wichtig, nämlich die Szene links im Hintergrund, die verschiedene Amoretti beim Bogenschießen zeigt und die, neben den eingangs genannten Beispielen, als unmittelbare Anregung für Domenichinos Bild-erfindung gelten darf.³⁷ Im Rahmen seiner Beschreibung geht Agucchi detailliert auf die Handlungen der mit dem Bogen agierenden Putti ein, indem er die Darstellung des Bildes in eine Erzählung auflöst, also in eine zeitliche Abfolge bringt, und zwar mit Worten, die unsere ganze Aufmerksamkeit verdienen. Der hier vor allem interessierende Passus hebt an mit der Beschreibung des gerade aus dem Wasser steigenden Amors – ein scherzhaftes Zitat aus Michelangelos ›Aufbruch zur Schlacht von Cascina‹ –, der, vielleicht durch einen Freudenschrei angelockt, sehen will, wer von seinen Kumpanen den besten Schuß abgegeben hat:

»Doch vielleicht hat er einen Schrei gehört und einen freudigen Beifall, und er steigt schnell ans Ufer, um zu laufen und zu sehen, wer von drei anderen Amoretten ins Schwarze getroffen oder den besten Schuß abgegeben hat, von jenen drei nämlich, die weiter hinten in der Landschaft und nicht weit vom See entfernt ihre Zeit nützlich und sinnvoll mit dem Bogenschießen verbrachten, wie es ihnen für ihren Beruf notwendig erschien. Zu diesem Zweck hatten sie am Stamm eines hohen Baumes einen großen hölzernen Schild befestigt und darauf in die Mitte als Ziel ein Herz gemalt. Sie hatten bereits viele Schüsse abgegeben, jedoch nur den Rand des Schildes getroffen. Deswegen hörten sie, voll Wut und Wetteifer nicht auf zu schießen – jeder mit höchsten Bemühen und in der Hoffnung, den Preis davonzutragen –, als schließlich jener von ihnen, der links steht, das Ziel traf und sich der Schrei erhob, den man überall hörte. Seinen Rivalen jedoch, der ganz in edlem Neid entbrannt ist, sieht man, wie er schon den Bogen gespannt hat, und man erkennt bereits, daß er mit größter Aufmerksamkeit das Ziel anvisiert, und obgleich diese [Figuren] von uns weiter entfernt sind, als die früher beschriebenen, so zeigen sie doch nichtsdestoweniger recht deutlich nicht nur die Aktion des Körpers, sondern zugleich die Bewegung des Geistes (*animo*) selbst. So siehst Du den einen, als ob er gleichsam von einer großen Last befreit sei, mit ganz fröhlichem und heiterem Gesicht, wie er den Bogen entspannt mit einem Horn auf der Erde hält und aufmerksam betrach-

somit auf experimentelle Weise zu demonstrieren, wieweit eine Bildbeschreibung in der Lage ist, ein Kunstwerk zu reproduzieren und wieder in ein solches umgesetzt werden kann; vgl. Anton W. A. Boschloo, »Due lettere inedite di Mons. Giovan Battista Agucchi, in cui si parla di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci«, *L'Arte*, 14 (1971), S. 69–78, hier S. 71 u. 75 f.

³⁷ Daß Domenichino dies Bild kannte, steht außer Zweifel; möglicherweise hat er sogar, wie ein Teil der neueren Kunstkritik annimmt, an der Ausführung einen mehr oder minder großen Anteil gehabt.

tet, wie gut sein Genosse zielt, um mit jenem Schuß noch zu gewinnen. Doch der andere zeigt sich so leidenschaftlich und bedrängt von der Furcht, nicht zu treffen und zu seiner großen Scham besiegt zu bleiben, daß, wer ihm die Hand aufs Herz legte, es mit viel größerer Geschwindigkeit als üblich schlagen fühlen könnte. *Wie dieses Detail die Betrachter über alle Maßen erfreut, so bereitet es ihnen doch Mißfallen, daß die Kunst der Malerei die zukünftigen Begebenheiten nicht ebensogut hat andeuten können, wie sie uns von den vergangenen die klarsten Anzeichen hinterläßt* [Hervorhebung J.K.]: denn dann wäre der Wunsch nicht unerfüllt geblieben, das Ergebnis seines Schusses zu erfahren, und ob er Sieg oder Niederlage davontrug.³⁸

Mit dem Bedauern darüber, daß die Malerei zukünftiges Geschehen nicht so klar wie vergangenes andeuten kann, meint Agucchi vermutlich, daß die Malerei kaum über Mittel verfügt, die der Anticipatio der Rede bzw. der Dichtung entsprechen. Denn daß die Malerei prinzipiell auch Erzähl-

formen kennt, die sich (aus der Zeitperspektive der Haupt-handlung gesehen) als Darstellung zukünftiger Handlungen bezeichnen lassen, sollte ihm aus dem literarischen Vorbild für seine Ekphrasis, nämlich aus Philostrat, vertraut gewesen sein. Dort konnte er lesen, daß die Malerei darstelle, was ist, was war, und was sein wird.³⁹

Agucchis Überlegungen darüber, wieweit die Malerei in der Lage sei, zukünftige Begebenheiten anzudeuten, mußte ihn zwangsläufig zu der Einsicht bringen, daß dies nur gelingen kann, wenn dem Betrachter die Handlung prinzipiell vertraut ist, d. h. wenn eine bekannte *storia* erzählt oder, wie im Falle des Bildes von Domenichino, paraphrasiert wird. Damit dürfte seine Meinung über das »Neue« in der Malerei auf jener Linie gelegen haben, die später zu Poussins bekannter Äußerung führte – mit der er bezeichnenderweise ein Bild Domenichinos verteidigte –, daß die Neuheit in der Malerei nicht so sehr in einem neuen, noch nie gesehenen Sujet bestehe, als vielmehr in einer neuen Komposition.⁴⁰

³⁸ Malvasia (wie Anm. 3), S. 366: »Ma forse ch'egli ha sentito un grido ed un plauso d'allegrezza, e se n'esce frettolosamente per correre a vedere chi abbia colto nel segno, o fatto più bel colpo di altri tre i quali più addentro nel paese e non guari dal pelaghetto distanti, con utile ed avveduto consiglio impiegavano il tempo nel tirare d'arco, secondo che al bisogno e alla professione loro esser pareva di mestieri: perciocché affisso al tronco d'un alto albero un grande scudo di legno e in foggia di bersaglio dipintovi nel mezzo un cuore; già tirati vi avevano di molti colpi senza che si scorgesse alcuna freccia piantata se non nel contorno di quello. Quindi e d'ira e di gara ripieni, ciascheduno con sommo studio e speranza di riportare la lode, non rifinavano di saettarvi: quando finalmente vi colse quello di loro che a mano sinistra si sta e ne fu alzato il grido che si udì da ogni banda. Tutto acceso però da generosa invidia l'emolo suo, già egli si vede averne l'arco teso, e già si conosce ch'ei piglia con attenzione grandissima inver lo scopo la mira: e quantunque costoro più da lungi sieno dalla nostra vista de' sovranominati; nondimanco manifestano essi assai chiaramente, non pure l'azione del corpo, ma l'istessa perturbazione dell'animo: onde tu vedi l'uno, quasi scaricato egli sia da gran peso, d'un viso tutto allegro e giocondo, tener giù l'arco disteso con un corno in terra ed osservare attentamente, come dirizzi ben la mira e quello che sia il compagno per poter guadagnare in quel colpo. Ma l'altro di sorte appassionato si rappresenta ed oppresso da timor di non cogliere e di soverchiato rimanerne con sua molta vergogna; che chi gli applicasse la mano al cuore con velocità assai maggiore dell'usato glielo sentirebbe palpitare: la qual cosa come sovra modo ne diletta a' riguardanti, così egli reca loro disgusto che *l'arte della pittura altrettanto bene accennare non abbia potuti i futuri successi, quanto ella ci lascia de' preteriti chiarissimi indizii*: perché non sarebbe rimasto luogo al desiderio di sapere e la qualità del colpo ch'egli fece in quel tiro, e s'egli vantaggio o perdita ne riportasse. Intanto disposti dal terzo lor concorrente ogni speranza di poter, non che superare ma essere uguali agli altri, dopo aver iscoccati alcuni tratti indarno, de' quali l'ultimo invece di dare nel segno travio dall'istesso scudo, e non senza risa di tutti andò a ficcarsi nell'albero; si è dietro i lor piedi coricato e disteso con un fianco sull'erba, gli altrui colpi nulladimeno di osservare non lasciando; perciocché egli può essersi ancora agevolmente giù posto per riposare le braccia tenute per troppo spazio in aria sospese, e ritornare poi di nuovo e più fresco e rin vigorito a tentare la sorte.«

Agucchis Beschreibung stand vermutlich Bellori zur Verfügung, als dieser seine Beschreibung des Bildes verfaßte. Dabei ist es bezeichnend, daß Bellori zwar die Szenen beschreibt, aber nur im Hinblick auf ihren moralischen Sinn, nicht auf das künstlerische Problem erläutert, s. Bellori (wie Anm. 7), S. 102 f.

³⁹ Philostrat, 12, 5 (Bosporus): ἐκπέμακται γὰρ ἡ γραφή καὶ τὰ ὄντα καὶ τὰ γινόμενα καὶ ὡς ἂν γένοιτο ἔνια. Mein Dank gilt Raina Fehl, die mich auf die Probleme dieser Stelle hingewiesen hat. Franciscus Junius sollte rund 20 Jahre später den gleichen Passus in *De pictura veterum* (1637) zum Ausgangspunkt für eine Reflexion über die Unterschiede zwischen schriftlicher und bildlicher Erzählung (*historia*) nehmen: während ein Schriftsteller die Dinge ordentlich der Reihe nach erzähle, springe der Maler mitten in die Handlung hinein und stelle von dort aus das vorangegangene und das nachfolgende Geschehen dar: »Hic tantum in transitu observa, pictam historiam minime teneri iisdem legibus, quibus obstricta est historia scripta; quum praecipuum sit munus historicorum rem omnem a principio ad finem usque prosequi, observata ubique temporis atque omnium circumstantiarum vera serie; Pictores vero consulto saepe, prout e re sua esse iudicant, in medios irrumpunt actus, ad antecedentia exinde & consequentia, cum oportunitum erit, redituri; siquidem perfacile iis est una eadem tabula praeteritarum, praesentium, futuramque rerum imagines complecti. [Es folgt das griech. Zitat] *Expressit pictura ea quae sunt, quae fiunt, quaequae adhuc veluti sunt futura.*« Franciscus Junius, *De Pictura veterum libri tres*, Rotterdam 1694, S. 191; vgl. Junius (wie Anm. 33), S. 275. Dieser – bis heute vielfach unbeachtete Passus (ein Hinweis auf diese Stelle bei Jacques Thuillier, »Temps et tableau: la théorie des »péripiétés« dans la peinture française du XVII^e siècle«, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. 3, Berlin 1967, S. 191–206, hier S. 202) – gehört zu den zahlreichen Lessing voraufgehenden Versuchen, die Grenzen von Malerei und erzählender Dichtung zu definieren. Ihm kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als er implizit der Wahl des Zeitpunktes, von dem aus die Malerei eine Geschichte nach »vorne« und nach »hinten« erzählt, die entscheidende Bedeutung beilegt und damit auf Lessings »fruchtbaren Augenblick« vorausweist.

⁴⁰ Bellori (wie Anm. 7), S. 481: »La novità nella pittura non consiste principalmente nel soggetto non più veduto, ma nella buona e nuova disposizione ed espressione.«

Diese Meinung hatte ihre Vorläufer im 16. Jahrhundert,⁴¹ u. a. in einer Äußerung des Giovan Battista Adriani, die zugleich die Betrachtersituation berücksichtigt: »Malerei und Dichtung haben miteinander viel Ähnlichkeit, und was in der einen Kunst gut ist und gefällt, bereitet fast immer auch in der anderen Vergnügen. Daher scheint es mir, daß eine neue Malerei viel mehr gefällt, wenn man von der dargestellten Geschichte bereits etwas weiß. Denn dann wird man aus den gezeigten Teilen der Geschichte auch den Rest erkennen.«⁴² Indem das Bogenschießen, das bei Carracci nur eine episodische Handlung war, in Domenichinos Bild an eine bekannte Storia gekoppelt wird – sicher unter dem beratenden Einfluß Agucchis –, erfüllt es genau diese Bedingung: das Bild stellt eine neue Geschichte dar, doch so, daß der Betrachter daraus selber den Rest ergänzen kann.

Es dürfte also kein Zweifel mehr sein, daß Domenichino mit dem Bogenschießen seines Bildes die gleichen künstlerischen Ziele verfolgte, die Agucchi in seiner Beschreibung der »Venus« angesprochen hatte: Verdeutlichung eines zeitlichen Ablaufes (wobei die Tatsache, daß nun das Ziel ein bewegtes ist, es dem Künstler erleichterte, auch das zukünftige Geschehen anzudeuten – wir werden darauf noch einmal zurückzukommen haben) und Sichtbarmachung der Affekte der Protagonisten. Beides in höherer Differenzierung als bei Carracci (der nur drei Schützen zeigte) und auch bei Vergil (bei dem es sich um vier Schützen handelte).

Domenichino (bzw. sein Berater) hatte offensichtlich das Thema des Bogenschießens gewählt, um nicht nur eine Geschichte zu erzählen, sondern um zugleich über das Erzählen im Bilde zu reflektieren, um zu demonstrieren, wie weit es möglich ist, mit den Mitteln der Malerei von »Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem« zu reden.

⁴¹ Regelmäßig wird als Quelle für Poussin auf eine ähnliche Passage in Tassos *Discorsi* verwiesen, die vermutlich 1564 geschrieben wurden; 1570 hatte Tasso sie der Akademie zu Ferrara vorgelesen: »la novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta, e non più udita; ma consiste nella novità del nodo e dello scioglimento della favola« (Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, hg. v. L. Poma, Bari 1964, S. 5; vgl. Rensselaer W. Lee, »Ut Pictura Poesis«, *Art Bulletin*, 22 (1940), S. 197–269, hier S. 211. Die Grundidee der Aussage Poussins (und natürlich auch Tassos) geht jedoch auf Lukians »Zeuxis oder Antiochos« zurück, wo der Maler die bittere Erfahrung macht, daß der »neue und noch von niemand bearbeitete Einfall« die Betrachter so sehr fesselte, daß sie der künstlerischen Ausführung keinerlei Beachtung schenkten (Lukian, *Werke*, übs. v. C. M. Wieland, Bd. 2, Berlin u. Weimar 1981, S. 203 f.).

⁴² Alessandro Del Vita (Hrsg.), *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, Arezzo 1938, S. 302: »La pittura e la poesia hanno molta similitudine infra di loro, e quello che sta bene nell'una e piace, quasi sempre nell'altra diletta, e così, in contrario, parmi ancora che la pittura nuova piaccia molto più, quando della storia dipinta si ha alcuno lume da sé. Perciocché facilmente da quello che tu ne fai vi si riconosce dentro tutto il restante, cosa che assai aggrada a' riguardanti che ciascuno da per sé pare imparare senza aiuto d'altrui. E così, ove è ben figurata et atteggiata una cotale storia, porge diletto all'occhio et a l'animo insieme.«

Das bisher Gesagte hätte allerdings auch mit einer unmittelbaren Illustration des Vergil-Textes gezeigt werden können und erklärt noch nicht die Transformation der männlichen Akteure Vergils in Diana und ihre Nymphen und ebenso wenig den Titel »Jagd der Diana«. Doch auch hierfür lassen sich Gründe angeben, Gründe, die zugleich bekräftigen werden, daß Domenichinos Bild in mehrfacher Hinsicht auf den bereits angedeuteten kunsttheoretischen Überlegungen Agucchis beruht.

Plinius berichtet in der *Naturalis historia*, daß die Kunstkennner unter allen Werken des Apelles zwei Bilder bevorzugten, einen Alexander d. Gr. zu Pferde und eine »Diana mitten unter der Schar opfernder Jungfrauen«, ein Bild, mit dem Apelles laut Plinius »die Verse Homers, der eben dieses Motiv beschreibt, übertroffen zu haben« schien.⁴³ Das Bild des Apelles, so kurz die Erwähnung bei Plinius ist, wird in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts immer wieder erwähnt, etwa bei Varchi: »Apelle dipinse in modo Diana fra un coro di vergini che sacrificavano, ch'egli vinse i versi d'Omero che scrivevano questo medesimo«,⁴⁴ bei Adriani in Vasaris Viten: »Fu bella anco di lui una Diana secondo che la dipinse in versi Omero, e pare che il dipintore in questo vincessse il poeta«⁴⁵ und schließlich bei Lomazzo: »Apelle dipinse [...] il coro di Diana fra le vergini.«⁴⁶ Möglicherweise dachte schon Alberti an dieses Bild, als er dem Maler Anweisungen gab, in welchen Farben er die Gewänder der Nymphen halten sollte, wenn er Diana male, die den Chor der Nymphen anführt, »Dianam agentem chorum«: er sollte der einen Nymphe grüne, einer anderen weiße, einer dritten rote und einer weiteren gelbe geben – eine Stelle, die zweifellos die starkfarbige Gewandung von Domenichinos Nymphen angeregt hat.⁴⁷

Schon den älteren Lesern des Plinius ist jedoch aufgefallen, daß Homer keineswegs eine Szene der Diana beim

⁴³ Plinius, XXXV, 96: »Peritiores artis praeferunt omnibus eius operibus [...] Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis.«

⁴⁴ Varchi, *Della Maggioranza delle arti*, zit. nach Paola Barocchi (Hrsg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bd. 1, Bari 1960, S. 57.

⁴⁵ Adriani in dessen Brief an Vasari (Vasari, *Le Vite*, hg. v. R. Bettarini u. P. Barocchi), Bd. 1, Florenz 1966, S. 193.

⁴⁶ Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura...*, 1584, zit. nach Lomazzo (wie Anm. 25), Bd. 2, S. 502.

⁴⁷ Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, hg. v. C. Grayson, Bd. 3, Bari 1973, S. 87 (*De pictura*, II, 48). In der italienischen Übersetzung von L. Domenichi (L. B. Alberti, *La pittura*, Venedig 1547, fol. 36r), lautet der Passus: »Se tu dipignessi Diana, che menasse una danza, a questa nimpha bisogna dare i vestimenti bianchi, a quella, che vi è appresso verdi, a l'altra, che vi è vicina rossi, a un'altra gialli. Et finalmente saranno vestite di sì fatta diversità di colori, che sempre i colori chiari siano congiunti con alcuni colori oscuri di diversa sorte.« Die Bezie-

Opfer beschreibt;⁴⁸ vielmehr schildert er in der *Odyssee*, wie Diana mit ihren Nymphen jagt und spielt:

»So wie Artemis geht in den Bergen, Pfeile verschießend, / Auf des Taygetos oder Erymanthos hohem Gebirge – / Und sie hat ihre Lust an Ebern und hurtigen Hirschen –, / Mit ihr schreiten zugleich Zeus' Töchter, des Schüttlers der Ägis, / Nymphen in ländlichem Spiel, und Leto freut sich im Herzen, / Denn ihr Kind überragt sie alle an Haupt und an Antlitz / Und ist leicht zu erkennen, so schön die anderen alle.«⁴⁹

Das Bild des Apelles kann also kein *Opfer*, sondern nur eine *Jagd* bzw. ein *Spiel der Diana* dargestellt haben. Wenn die Quellen Domenichinos Bild als »Jagd der Diana« bezeichnen, so war ihnen damit noch etwas geläufig, was allein die Anschauung nicht mitteilen konnte, nämlich, daß Domenichinos Bild von vornherein als Ämulation eines antiken Bildes konzipiert war, eines Bildes, das seinerseits bereits den Ut-pictura-poesis-Vergleich herausgefordert hatte.⁵⁰

Die eben zitierten Homerverse implizieren aber noch mehr. Denn was Homer an dieser Stelle primär beschreibt, ist nicht Diana mit ihren Nymphen, sondern vielmehr die Szene, die der berühmten Begegnung von Odysseus und

Nausikaa vorausgeht: Nausikaa hat nach getaner Arbeit mit ihren Mägden zunächst im Fluß gebadet und dann ein Ballspiel begonnen. Um die Stellung der Nausikaa im Kreis ihrer Mägde zu illustrieren, fügt Homer den Vergleich mit Artemis/Diana im Kreis ihrer Nymphen ein. Mit anderen Worten: die zitierten Verse sind bereits ein *literarisches* Bild, ein Bild überdies, das als solches schon in der Antike berühmt war;⁵¹ es schildert nicht eine Episode aus dem Mythos der Diana, sondern wurde erfunden, um die unterschiedliche körperliche Schönheit, wie sie sich bei der spielerischen oder sportlichen Betätigung einer Gruppe junger Mädchen offenbart, zu beschreiben. Homers »Diana mit ihren Nymphen« ist also eine Metapher für weibliche Schönheit, eine Metapher, die natürlich auch jederzeit in einem anderen Kontext verwendet werden konnte.⁵² Für einen literarisch Gebildeten war damit offenkundig, daß auch das Bild der Diana des Apelles, das die Verse Homers ja noch übertraf und an das Domenichinos Gemälde anknüpft, die Darstellung der Schönheit zum Thema hatte.

Mit dem Wissen um diese literarisch-kunsthistorischen Bezüge wird nun plausibel, daß – wie bereits angedeutet – Annibale Carraccis »Schlafende Venus« insgesamt (und nicht nur in einem Detail) der Subtext ist, über dem Domenichinos Bild erst seine volle Verständlichkeit entwickelt. Schon ein äußerliches Faktum zeigt an, daß das Bild des Schülers auf das seines Lehrers bezogen ist: die Maße der »Diana« (225 x 320 cm) sind fast identisch mit denen der »Venus« (190 x 328 cm). Mit Hilfe von Agucchis Beschreibung der »Venus« läßt sich detailliert darlegen, wie sehr die »Diana« in jeder Hinsicht als thematisches und gedankliches Pendant bzw. als Antwort auf Carraccis Bild konzipiert wurde.

Daß die Schönheit das Hauptthema eines Bildes ist, das eine unbedeckte Venus zeigt, bedarf keiner besonderen Betonung. Auf diese Darstellung der erotischen Schönheit antwortete Domenichino mit einem Bild, das die keusche Schönheit zum Thema hat. Annibale Carracci hatte die Schönheit in *einer* Figur dargestellt; seine Amoretten sind Beiwerk, sie illustrieren Affekte und spielen auf die Wirkung

hung von Domenichinos Nymphen zu dieser Forderung Albertis erkannte erstmals Werner Busch, »Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts »Diana, Aktaion und Callisto«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52 (1989), S. 257–277, hier S. 270.

⁴⁸ So weist bereits Dalechamps in seinem Pliniuskommentar darauf hin, daß Homer die Nymphen mit den Worten »παρζαῖον, ludentium« beschreibe, und zitiert dann die gesamte Stelle ausführlich, nicht ohne auch noch den Homerischen Hymnus an Artemis hinzuzufügen, s. C. Plinii *Secundi historiae mundi libri XXXVII*, Erstausgabe Lyon 1587, in der von mir benutzten Ausgabe, Frankfurt 1599, S. 843 f. Ähnlich später Lessing, *Laokoon*, XXII, und Anm. 138, der statt des Pliniuschen »sacrificantium« ein »venantium« oder »silvis vagantium« konzipierte. Für neuere Kommentare zu dieser Plinius-Stelle vgl. J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868, S. 352; E. Sellers in: *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, übers. v. K. Jex-Blake, Chicago 1968, S. 131 f.

⁴⁹ *Odyssee*, VI, 102–108, Übs. Roland Hampe. In der lat. Übs. des Johannes Spondanus in: *Homeri quae extant omnia... cum Latina versione*, Basel 1606, S. 80: »His autem Nausicaa pulchris ulnis incipit cantilenam / Qualis a Diana incedit per montes sagittis gaudens / Aut per Taygetum arduum aut Erymanthum / Sese oblectans capris, et velocibus cervis, / Simul cum illa Nymphae filiae Iovis Aegiochi / Agrestes ludunt, gaudet vero mente Latona. / Omnes vero ipsa capite supereminet, atque fronte, / Facilis vero cognita est, pulchrae vero omnes: / Sic illa inter ancillas excellebat virgo indomita.« (Auf die Fehlübersetzung »capris« statt »apris« kann hier nicht eingegangen werden.) Valerian, *Hieroglyphica*, Basel 1575 (Erstausgabe 1556), fol. 55r, überliefert, daß diese Verse von einigen mit der Aktäongeschichte verbunden wurden: »Quod vero Homerus ait, Dianam per iuga montium errantem gaudere telis et capreis ac fugacibus cervis delectari, sunt qui ad Actaeonis fabulam convertant.«

⁵⁰ Noch Ramdohr (wie Anm. 30), S. 287, erkannte problemlos die Beziehung zu Homer, wenn er schreibt, Domenichino »hatte den Gedanken des Dichters vor Augen: Hoch ragt Diana über ihre Nymphen empor«.

⁵¹ Vgl. Aulus Gellius, IX, 9, 12 f., mit Hinweis auf die mißglückte Imitation dieser Stelle durch Vergil, *Aeneis*, I, 498 ff. – In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß bereits in der Antike Homer das Epitheton des »größten Malers« erhalten hatte (Lukian, *Panthea oder die Bilder*).

⁵² Neben der bereits erwähnten (Anm. 51) Übernahme durch Vergil, der Homers Bild zur Beschreibung der Dido benutzt, findet sich das Bild in der Neuzeit in Torquato Tassos *Rinaldo*, IX, 3, wieder, wo die Schönheit Florianas mit ebendiesen Worten beschrieben wird (zit. nach T. Tasso, *Rinaldo*, hg. v. M. Sherberg, Ravenna 1990, S. 222 f.): »Una però così tra tutte loro / come Diana infra le ninfe splende, / qual volta in care danze il vago coro / guida e per Cinto il passo altera stende, / che spiega a l'aure liete i bei crin d'oro, / e la faretra agli omeri sospende: / Latona intanto un tacito dolore / correr si sente per le vene al core.«

der (erotischen) Schönheit, d. h. der Venus, an. Doch das Bild kann nicht als eine Bilderzählung, als Historie im Sinne Albertis bezeichnet werden, denn die einzelnen Handlungselemente sind nur schwach miteinander verbunden.

Die ›Jagd der Diana‹ muß wie eine Antwort oder Kritik darauf gelesen werden. Domenichino vereint die Darstellung der Schönheit mit einer ›Storia‹, laut Albertis Definition bekanntlich die höchste Aufgabe der Malerei. Überdies zeigt er diese Schönheit nicht an einer einzelnen Figur, sondern verteilt sie auf eine Vielzahl. Damit erinnert er den Betrachter daran, daß die vollendete Schönheit in der irdischen Natur nicht vorkommt, daß der Maler, der diese Schönheit darstellen will, sie aus vielen Vorbildern zusammenstellen muß.⁵³ Die antike Anekdote von Zeuxis und den Jungfrauen von Kroton ist der klassische Topos, der dieses Prinzip illustriert, das Lieblingsparadigma der idealistischen Kunsttheorie.⁵⁴ An dieses Beispiel hier zu denken liegt um so näher, als Domenichino, von allen literarischen Vorbildern abweichend, die Zahl der Schützinnen auf fünf erhöht hat und damit an die Fünzfzahl der Modelle des Zeuxis erinnert. Überdies war die im 16. und 17. Jahrhundert häufig gemalte Zeuxis-Anekdote bereits früher auf Apelles und dessen Diana übertragen worden.⁵⁵

Als das Ergebnis eines Auswahl- und Kombinationsverfahrens, hatte Agucchi selbstverständlich auch die Schönheit

der Venus verstanden, wenn er sagte, er könne abschließend die Schönheit dieser Figur nicht anders kennzeichnen als mit der Bemerkung, »daß alle, die sich abgemüht haben, die Vollendung der weiblichen Schönheiten zu vereinen, nie zu einem solchen Ergebnis [wie es das Bild Carraccis darstellt] gelangt sind.«⁵⁶ Domenichino nimmt diese Herausforderung nicht an; er kann es auch nicht, denn seine Diana ist, dem Thema der Handlung angemessen, nicht nackt und läßt somit von ihrer Schönheit weniger sehen als die Mehrzahl ihrer Nymphen. Aber der Betrachter, der weiß, daß sie schöner ist als diese, kann sich eine *Idee* ihrer Schönheit verschaffen, wenn er die schönsten Körperteile der Nymphen kombiniert. Mittels der den Betrachter unmittelbar ansehenden, badenden Nymphen fordert Domenichino zu dieser Tätigkeit geradezu auf, denn nicht zufällig befindet sie sich genau senkrecht unter Diana und impliziert somit den Vergleich.⁵⁷ Um dieser Aufforderung nachzukommen, muß der Betrachter – das ist die Voraussetzung – die gleichen mimetischen Fähigkeiten besitzen wie der Künstler; eine Auffassung, die zurückgeht auf Philostrats *Leben des Apollonius von Tyana*.⁵⁸ Ich werde davon noch einmal zu sprechen haben.

Einen entsprechenden Appell an die Imagination des Betrachters hatte Agucchi bereits bei der Venus Carraccis, die doch all ihre Schönheit unverhüllt darbietet, feststellen

⁵³ In dem uns überlieferten Fragment von Agucchis Traktat, *Arti di Bologna* (wie Anm. 22), S. XLV, heißt es dazu: »Sono stati sempre differenti tra di loro li Pittori, cioè intorno all'investigare più o meno la perfezione del bello: poiché alcuni [...] datisi solamente ad imitare quel che alla facoltà visiva è solito apparire, hanno posto il fine loro nell'imitare il naturale perfettamente, come all'occhio appare [...]. Ma altri s'inalzano più in alto con il loro intendimento e comprendono nella loro Idea l'eccellenza del bello e del perfetto che vorrebbe fare la natura, ancorché ella non l'eseguisca in un sol soggetto [...] e come valorosi artefici vanno raccogliendo le bellezze sparse in molti, e l'uniscono insieme con finezza di giudizio.«

⁵⁴ Die antiken Quellen sind: Cicero, *De Inventione*, II, 1, 1–3; ferner Plinius, *Nat. hist.*, XXXV, 64; Aelianus, *Variae Historiae*, XIV, 7. Daß es sich um ein Bild für den Tempel in Kroton handelt, geht auf Cicero zurück, Plinius hingegen nennt als Ort Agrigent. Nach Cicero stellte das Bild des Zeuxis Helena dar; Plinius weiß nur von einer *tabula*. Kunstschriftsteller der Renaissance geben unterschiedliche Themen an: Alberti 1973 (Anm. 47), S. 97, redet nur von einem Tempel der Lucina, für den das Bild bestimmt war, und impliziert damit ein Bild der Juno oder Diana; ausdrücklich von einem Bild der Juno spricht Ghiberti, *I Commentari*, hg. v. O. Morisani, Neapel 1947, S. 21; für Pino, *Dialogo di pittura*, in: Barocchi (wie Anm. 44), S. 99, handelte es sich bei dem Bild um eine Venus; Dolce, *Dialogo della pittura*, *ibid.* S. 172, bezeichnet das Thema richtig als Helena; bei Gilio, *Dialogo*, *ibid.*, Bd. 2, S. 106, ist es wieder eine Venus. Vgl. Panofsky, *Idea*, 3. Aufl. Berlin 1975, ad indicem; Mahon (wie Anm. 20), S. 134.

⁵⁵ In einem Fresko seines Florentiner Hauses hatte Vasari einen antiken Maler dargestellt, der nach mehreren Modellen ein Bild der Diana malt und somit Elemente der Zeuxis-Anekdote auf Apelles und dessen Diana überträgt, worauf bereits Winner (wie Anm. 6), S. 25 f., hinwies, danach Wolfgang Kemp, »Disegno. Beiträge zur Geschichte des Be-

griffs zwischen 1547 und 1607«, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19 (1974), S. 219–240, hier S. 229. Daß Vasari hier in der Tat an das Bild des Apelles gedacht hat, wird um so wahrscheinlicher, als Adriani in seinem kurzen Abriß der antiken Kunstgeschichte, den Vasari in seine Viten einfügte, verschweigt, daß das Bild des Apelles Diana und ihre Nymphen gezeigt habe (s. o. Anm. 45) und umgekehrt als Bildthema des Zeuxis primär die Darstellung einer schönen Frau angibt, die erst nachträglich vom Maler als eine Darstellung der Helena bezeichnet wurde, s. Vasari (wie Anm. 45), Bd. 1, S. 186. Allerdings hatte bereits Alberti impliziert, daß auch Zeuxis eine Diana (oder Juno) malte, s. die vorangehende Anm. – Die Geschichte der Modellwahl des Zeuxis wurde offensichtlich öfter auf den berühmteren Apelles übertragen; so berichtet Malvasia von einem (verlorenen) Supraportenbild Agostino Carraccis im Palazzo Tanari, das »Apelle, che da tre giovane nude cava la sua Venere famosa« dargestellt habe, wobei offenbleiben muß, ob die Verwechslung der antiken Maler bereits Agostino oder erst Malvasia unterlief, s. Malvasia (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 355; vgl. Winner (wie Anm. 6), S. 28 f.

⁵⁶ Malvasia (wie Anm. 3), S. 362: »Che tutti coloro, che faticati si sono di ragunare insieme la perfezione delle bellezze Donnesche, non sono a cotal segno arrivati giammai.« Vgl. damit den folgenden Passus, *ibid.*, S. 361 f.: »Ma tale è poi la bellezza del viso, che io non so immaginarmi da qual idea si abbia cavata il pittore la mirabil proporzione d'ogni sua parte.«

⁵⁷ Dem unterschiedlichen Verhalten der Maler entspricht, nach dem Verständnis Agucchis, ein ebensolches auf seiten der Betrachter, s. *Arti di Bologna* (wie Anm. 22), S. XLVI: »Le cose dipinte e imitate dal naturale piacciono al popolo [...]. Ma l'huomo intendente, sollevando il pensiero all'Idea del bello che la natura mostra di voler fare, da quello vien rapito, come cosa divina lo contempla.«

⁵⁸ Philostrat, *Vita Apollonii*, II, 22; vgl. u. S. 294 f.

7. Domenichino,
Opferung
der Iphigenie.
Bassano di Sutri,
Palazzo Odescalchi



wollen. Er schreibt, daß der Künstler mit Absicht einige Teile des Gesichts im Schatten dargestellt habe, daher sei »wer [diese Teile] aufmerksam betrachte, der festen Überzeugung, daß solche Schönheit als noch schöner sich zeigen würde, wenn sie nicht von jenem leichten Schatten verschleiert wäre; und« – so heißt es weiter in einem Satz, der sich kaum übersetzen läßt – »er [der Betrachter] wird sich daraus eine gewisse Vorstellung bilden – wenn ihm das möglich ist – von etwas, was noch reizvoller ist, als sie [diese Teile] sind oder sein könnten«⁵⁹

Dieses Verfahren, die höchste Steigerung eines Ausdruckes oder einer Eigenschaft gar nicht mehr selber darzustellen, sondern elliptisch nur durch seine Vorstufen anzudeuten, ist ein bereits in der Antike beschriebener Kunstgriff, dessen sich Timanthes bei seiner Darstellung der Opferung der Iphigenie bediente – ein Thema, das Domenichino wenige Jahre zuvor selber gestaltet hatte (Abb. 7): Nachdem Timanthes allen der Szene beiwohnenden Verwandten einen unterschiedlichen Ausdruck der Trauer gegeben hatte, konnte er (Timanthes – nicht Domenichino) die höchste

Stufe der Trauer, die von Iphigeniens Vater, gar nicht mehr darstellen und zeigte ihn daher mit verhülltem Haupt.⁶⁰ Der Schritt, dieses Verfahren von der Darstellung eines Affektes, der Trauer, auf die Darstellung der Schönheit zu übertragen,⁶¹ lag nahe und war bereits vor Domenichino vollzogen worden – darauf wird zurückzukommen sein.

Gefahren des Sehens

Aus dem bisher Gesagten ist deutlich geworden, daß Domenichinos Bild in mehrfacher Hinsicht mit der Vorstellungskraft, der Imagination des Betrachters rechnet, ja sie bewußt geradezu herausfordert: zum einen mit der Darstellung bzw. Andeutung von Zeit und Bewegung, zum anderen mit dem Hinweis auf die Schönheit. Dem einen dient die *storia*, das Bogenschießen, dem anderen das Thema der Diana im Kreise ihrer Nymphen. Doch wie bringt Domenichino

⁵⁹ Malvasia (wie Anm. 3), S. 362: »Conciosiaché belle sono queste parti né più né manco, come se la luce ricevessero a misura dell'altre; e per tutto ciò chi le guata, ha ferma opinione che tal bellezza più bella si mostrerebbe, se da quell'ombra lieve velata non fosse; e ne viene a concepire (se però egli è ciò possibile) un certo che di più vago di quel che sono, o che esser potrebbero.«

⁶⁰ Quellen: Cicero, *Orator*, 22,74; Plinius, *Nat. hist.*, XXXV, 73; Valerius Maximus, VIII, 11, Ext. 6; Quintilian, I, 13, 13. Zu Timanthes' Bild der Iphigenie s. auch u. S. 295 f.

⁶¹ Zwar ist die Schönheit selber kein Affekt, ruft aber den stärksten Affekt, die Liebe hervor, und wurde daher auch von Lomazzo (wie Anm. 25), S. 451, unter diese eingereiht.

diese beiden Aspekte des Bildes zusammen. Mit anderen Worten: So, wie wir uns zunächst gefragt haben, warum Domenichino die aus Vergil bezogene Handlung auf Diana und ihr Gefolge übertrug, müssen wir uns nun umgekehrt fragen, warum er zur Darstellung der von Homer beschriebenen spielenden und jagenden Diana gerade *diese* Handlung mit ihren narrativen Implikationen verwendete.

Zur Beantwortung dieser Frage ist es notwendig, daß wir uns erneut der Handlung des Bildes zuwenden, die bisher nur teilweise beschrieben wurde. Bei unserer Analyse waren wir auf die Kritik Agucchis an der entsprechenden Szene eines Bogenschießens in Carraccis ›Venus‹ gestoßen; Agucchi hatte dort bedauert, daß die Malerei das zukünftige Geschehen nur ungenügend andeuten könne. Auch in diesem Punkt versucht Domenichino weiterzugehen als sein Vorbild. Wir sehen, daß das Ziel der Nymphen, der Vogel, gerade getroffen worden ist. Im nächsten Augenblick wird er in das Gebüsch am rechten Bildrand stürzen (Farbtaf. VII). Dies sieht auch der mit aller Gewalt vorwärtstrebende Hund, den eine der Nymphen nur mit Mühe am Halsband zurückhalten kann. Er wird den Vogel apportieren und dabei die beiden im Busch versteckten, heimlichen Beobachter der Szene entdecken. Ihre Anwesenheit ist nicht durch die bisher genannten literarischen Vorlagen zu begründen; man könnte allenfalls an Nonnos' Erzählung denken, in der geschildert wird, wie der Hirte Hymnos heimlich die Nymphe Nikaia beim Bogenschießen – und ihre dabei sich offenbarende Schönheit – beobachtet.⁶²

Die beiden Hirten betrachten die Szene, sind aber selbst für die Figuren im Bild (noch) unsichtbar. Was passieren wird, wenn sie entdeckt werden, können wir nur vermuten. Daß es nicht ungefährlich war, Diana und ihre Nymphen beim Bade zu beobachten, wissen wir aus der Geschichte des Aktäon.⁶³ In Sannazaros *Arcadia* schließen daher die Hirten in ihr Gebet auch die Bitte ein, die Göttin Pales möge sie vor diesem Anblick beschützen: »Né consentire che gli occhi nostri non degni veggiano mai per le selve le vendicatrici Ninfe, né la ignuda Diana bagnarse per le fredde acque.«⁶⁴ Wohl nicht zufällig hat Domenichino zwischen die Schnauze des Hundes und das Gebüsch zwei Nymphen mit einer erlegten Hirschkuh gemalt. Und daß überdies der tödliche Pfeil nicht den Körper, sondern die Augen des Vogels getroffen hat, mag als Hinweis auf das Sinnesorgan, mit dem Aktäon gesündigt hat, dienen. Ob man sich überdies bei der Wahl des Zielpunktes daran erinnerte, daß sich die Rache der Nymphen gelegentlich aufs Auge bezog, sei dahinge-

stellt.⁶⁵ Wie weiter unten darzulegen sein wird, war hier ein anderer Gedanke ausschlaggebend.

In dem Augenblick aber, in dem wir uns nach dem zukünftigen Schicksal der beiden Hirten fragen (das definitiv außerhalb der zeitlichen Grenzen des Bildes liegt und offen bleibt), müssen wir uns jedoch zugleich fragen, ob wir uns nicht in einer ähnlichen Situation gegenüber der Szene befinden, ob nicht auch wir etwas betrachten, das gar nicht für unsere Augen bestimmt ist. Diese Überlegung wird zusätzlich dadurch provoziert, daß wir, anders als die Hirten, bereits entdeckt worden sind. Und zwar entdeckt durch die schon erwähnte badende Nymphe am unteren Bildrand.

Als einzige nimmt sie an dem Wettschießen keinen Anteil. Ihre Gefährtin faßt sie zwar an der Schulter und versucht, sie auf den gerade getroffenen Vogel aufmerksam zu machen, doch vergeblich. Etwas anderes fesselt ihre Aufmerksamkeit, d. h. ihren Blick, mehr, nämlich der Betrachter des Bildes. Richtiger: nicht der Betrachter des Bildes, sondern der Betrachter der Szene. Denn diese beiden Betrachterpositionen müssen hier deutlich geschieden werden. Der Betrachter der *Szene*, der sich ihr zu sehr nähert, soll sich ertappt fühlen. Ihn muß der Blick der Nymphe irritieren, der daher auch kaum, wie dies Neumeyer in seiner klassischen Studie über den Blick aus dem Bilde annahm, lediglich als Einbeziehung des Zuschauers in das »Idyll« verstanden werden kann.⁶⁶ Diese Irritation soll ihn vielmehr auffordern, gleichsam einen Schritt zurückzutreten, nicht mehr lediglich die Szene, sondern das *Bild*, das sie enthält, und das natürlich sehr wohl für seine Augen bestimmt ist, zu betrachten und zu bewundern.

Solange der Betrachter außerhalb des Bildes bleibt, kann er die sich hier offenbarende Schönheit gefahrlos betrachten und auch den oben erwähnten Vergleich zwischen der sichtbaren Schönheit der Nymphen und der verhüllten der Diana anstellen. Bereits Bellori hatte in seiner Beschreibung darauf hingewiesen, daß es die besondere Gabe der Malerei sei, dem Blick sein Vergnügen nach Belieben zu wiederholen. Nicht zufällig setzte er diese Bemerkung hinter eine Aufzählung dessen, was hier zu sehen ist, nämlich eine Reihe schöner Details, eben die Elemente eines in der Imagination zusammensetzenden Gesamtbildes: »Die jungfräulichen Schützinnen, zu einem kleinen Haufen zusammengedrängt,

⁶² Nonnos, *Dionysiaca*, 15, 223–240; vgl. u. S. 302.

⁶³ Über die Beziehung von Aktäon zu der von Homer geschilderten Diana mit ihren Nymphen s. o. Anm. 49.

⁶⁴ Sannazaro (wie Anm. 15), S. 79.

⁶⁵ Aelian, *De varia historia*, 10,18, berichtet vom Hirten Daphnis, daß er für seine Unkeuschheit von einer Nymphe mit Blendung bestraft wurde (hier zitiert nach *I Quattordici libri di Eliano di varia historia*, Venedig 1550, fol. 61v): »una Ninfa di lui [Dafnide] innamorata per la sua bellezza e prima gioventù giacque con lui. Et Dafnide promise a lei di non giacere con altra femina, che con essa, et diceva la Ninfa, che non stando lui a questo patto, perderebbe gli occhi. Dopo molti giorni Dafnide embriaco giacque con la figliuola del Re che l'amava caramente e perdè gli occhi, e questo suo caso diede materia a i versi Bucolici.«

⁶⁶ Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964, S. 57.

bewegen sich rasch und behende, barfuß und mit aufgeschürztem Gewand, nackt die Arme bei einigen, die Schulter, der Oberkörper, die Brüste bei anderen. Wenn Du Dich danach sehnst, zum Zuschauer zu werden, betrachte Diana selbst und fürchte nicht die Strafe Aktäons, denn dies ist das freie Geschenk der Malerei, daß sie nach Belieben dem Blick sein Vergnügen wiederholt.«⁶⁷

Den Gegensatz der beiden unterschiedlichen Betrachtungsmöglichkeiten hat Domenichino selbst gleich zweimal ins Bild gesetzt: zum einen in der Gruppe der beiden badenden Nymphen, von denen eine, ganz ihrem Vergnügen hingegeben, uns anschaut, während die andere das Geschehen verfolgt, und zum zweiten in den beiden Jagdhunden, von denen der hintere von der Aktion des Bildes im wörtlichen Sinne »hingerissen« ist, während sein Begleiter davon völlig unberührt bleibt und scheinbar nur sein Spiegelbild im Wasser betrachtet.⁶⁸ Wir haben allen Grund zu der Annahme, daß auch diese Hinweise auf die verschiedenen Positionen des Betrachters gegenüber dem Bilde auf Anregungen und Überlegungen von Domenichinos Freund und Berater Agucchi zurückzuführen sind.

Denn es ist nicht allein Diana, deren Schönheit unvermittelt anzuschauen gefährlich ist; auch der Anblick der Venus kann für den Sterblichen fatal sein. In knappster Form findet sich dieser Gedanke bereits im 16. Jahrhundert in einem Epigramm unter einem Bild der schlafenden Venus (nicht derjenigen Carraccis): »Wecke die Göttin nicht, denn mit dem Öffnen ihrer Augen / wird sie die Deinen, Wanderer, schließen.«⁶⁹

Eine entsprechende Warnung, sich zu sehr von dem Bilde affizieren zu lassen, ist auch in Agucchis Beschreibung der »Schlafenden Venus« Carraccis enthalten. Nachdem Agucchi zunächst ausführlich alle sinnlichen Qualitäten des Bildes und der Dargestellten herausgestellt hat, lobt er die darstellerischen Fähigkeiten des Künstlers; er erinnert noch einmal an die »geräumige und liebliche Weite der Landschaft, die durch die kunstvolle Perspektive vor Augen geführt wird«, er weist darauf hin, wie der Künstler es verstanden hat, den Eindruck von Weite und Luftigkeit zu erzeugen, obwohl die Bäume und die Figuren sich in Wirklichkeit (d. h. auf der Bildfläche) fast berühren, und schließlich betont er die Kunst, mit der alle Bildgegenstände nicht nur natürlich – »alla sovrana eccellenza del naturale« – dargestellt seien, sondern auch durch die Verteilung von Licht und Schatten so plastisch erschienen, daß man meinen würde, sie ähnelten nicht nur der Wirklichkeit, sondern sie seien diese selber.⁷⁰ Daher könne der Betrachter, wenn er sich dem Bild nähere, sich beinahe nicht zurückhalten, die Hand nach den Figuren auszustrecken, um deren Weichheit oder Plastizität zu prüfen. »Und Dich«, so schreibt Agucchi weiter, der sich in diesem ganzen Passus unmittelbar an den Leser seiner Beschreibung, also an den imaginären Betrachter wendet, »Dich wird schließlich eine große Lust ergreifen, unter den Schatten jenes Apfelbaumes zu gehen, um Dich aus größerer Nähe an dem Tanz jener zwei Amoretten zu erfreuen. [...] Doch hier würdest Du Dich vielleicht wenig aufhalten, denn Dich würden die Klarheit des Wassers und die Scherze der Schwimmer verleiten, bis dort zu gehen, und noch weiter würdest Du Dich führen lassen, um die Spiele der anderen zu sehen; so vergnüglich und eben würde Dir jene schöne Wiese erscheinen, daß Du darin spazieren möchtest, so angenehm die Schatten, daß Du darunter ruhen möchtest: wie gerne Du und auch jeder andere [dies alles täten] – ich würde Dir raten, dort nicht einmal mit dem bloßen Gedanken einzutreten: denn, wenn ich mich nicht täusche, anstatt den Scherzen der Liebesgötter zuzusehen, würden Dich die göttlichen und noch nie gesehenen Schönheiten der Göttin mit Gewalt nicht nur dazu verführen, Dich dem Bett zu nähern, um sie zu bewundern, sondern [auch dazu], am liebsten darauf zu steigen – unter der großen Gefahr, Dir den Zorn und die Rache der Göttin zuzuziehen, wenn sie in Dir nicht den erkennt, der für sie erforderlich ist.⁷¹ Nach meinem Dafürhalten möge sich daher jeder Mann von ihr fernhalten, und er wende seine Aufmerksamkeit viel eher den

⁶⁷ Bellori (wie Anm. 7), S. 366: »Le vergini arciere ristrette in un drappello si volgono agili e pronte, scalzo il piede e succinte, chi ignude le braccia, chi l'omero, il petto e le mammelle. Se brami di essere spettatore contempla Diana stessa, né temere il gastigo d'Atteone, poiché questo è libero dono della pittura, che a piacere replica il diletto alla vista.« – Zu Belloris Beschreibung des Bildes siehe Elizabeth Cropper, »La più bella antichità che sappiate desiderare: History and Style in Giovan Pietro Bellori's »Lives«, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hg. v. P. Ganz u. a., Wiesbaden 1991, S. 145–173, bes. S. 170–172.

⁶⁸ Bonfait (wie Anm. 10), S. 181.

⁶⁹ Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, hg. v. A. Quondam, Bd. 1, Modena, 1993, S. 306 (es geht um die verführerische Kraft der Augen): »Per questo fu un gentile spirito che fece dipingere Venere addormentata con questi versi sotto: Non risvegliar la dea, che gli occhi suoi / aprendo, viator, chiuderà i tuoi.« (Die Erstausgabe von Guazzo erschien 1574.) Vgl. Marc Fumaroli, »La Galeria de Marino et la Galerie Farnèse: épigrammes et oeuvres d'art profanes vers 1600«, in: *Les Carrache et les décors profanes*, Rom 1988, S. 163–182, hier S. 173. – Der gleiche Gedanke findet sich später in Marinos *Galeria*, in einem der fünf Gedichte auf die Statue eines schlafenden Cupido: »Guardati Peregrino, / non gli andar sì vicino, / nol destar, prega, ch'egli / dorma in eterno pur, né mai si svegli. / Se tu 'l sonno tenace / rompi al fanciul sagace, / desto il vedrai più forte/ trattar quell'armi, ond'è peggior che Morte«. Giovanni Battista Marino, *La Galeria*, hg. v. M. Pieri, Bd. 1, Padua 1979, S. 275.

⁷⁰ Dies greift auf Alberti zurück: vgl. Alberti 1547 (wie Anm. 47), fol. 34r.

⁷¹ Diese Äußerung bezieht sich darauf, daß Agucchi zu Beginn seiner Beschreibung sagte: »[Venere] fuori di speranza ella non si viveva in quel giorno, che 'l poderoso Dio Marte, o qualchedun altro degli Dei suo favorito, allo improvviso non le sovraggiugnesse, per coricarle a lato«, Malvasia (wie Anm. 3), S. 361.

anderen schönen Dingen zu, die hier sind.«⁷² Und nun lenkt Agucchi, in einer langen Aufzählung, den Blick des Betrachters langsam von der Schönheit der Bildgegenstände wieder zurück auf die Schönheit des Bildes und damit auf die Kunst des Annibale Carracci.

Die Warnung, nicht eine gewisse Distanz gegenüber dem Bilde aufzugeben und sich nicht von seinem Inhalt verführen zu lassen, die bei der ›Schlafenden Venus‹ ganz der Beschreibung Agucchis überlassen blieb und an keiner Stelle aus dem Gemälde zu entnehmen war, hat Domenichino ins Bild selber aufgenommen, indem er die ganze Handlung auf den einen Punkt zulaufen läßt, an dem (in der Imagination des Betrachters) die Erinnerung an Aktäon – und damit die Reflexion über die Ambivalenz des Betrachtens – unausweichlich wird. Dies hatte offensichtlich auch van Haecht erkannt, als er Domenichinos Bild beziehungsreich mit Tizians ›Venere che benda Amore‹⁷³ kombinierte – nicht weit entfernt von einer Darstellung von ›Susanna und den beiden Alten‹ – (Abb. 1) und so die Freuden und die Gefahren des Sehens illustrierte, ganz im Sinne der Unterschrift auf Saenredams Stich nach Goltzius Visus-Allegorie: »Haec memini nocuisse atque oblectasse videntes.«⁷⁴

⁷² Malvasia (wie Anm. 3), S. 367: »Tornerò [...] a rammemorare la spaziosa e vaghissima ampiezza del bel paese, che dalla penetrante e giudiziosa prospettiva dinanzi agli occhi mi è posta; di novo in quella avvertendo e riguardando bene, come le figure e gli alberi e i siti, paiono molto l'uno dall'altro distanti e con gl'intervalli di vera aria ripieni: con tutto che, se al vero si ponga mente, poco meno che non si tocchino insieme; ed oltre di ciò, quanta sia stata l'arte, non solo di rappresentare tutte le cose alla sovrana eccellenza del naturale, ma con vari mescolamenti d'ombre vicine fattele spuntare in fuori, ed apparire a maraviglia e spiccate e di rilievo; in tanto che non mica simiglianti al vero, ma desse le giudicheresti. Onde, come tu ti accosti alla tavola, non puoi quasi ritenerti di non istendere la mano sulle figure, per provare o la morbidezza, o il rilievo loro; e ti prenderà eziandio gran voglia di girtene all'ombra sotto quell'albero de' pomi, per godere più d'appresso il ballo delli due Amoretti [...] Ma, quivi forse poco fermandoti, ti rapirieno e la limpidezza del laghetto, e gli scherzi de' nuotatori a farti arrivare sin là; e più oltre ancora ti lascieresti condurre a vedere i giuochi degli altri; tanto e dilettevole e piano quell'amenissimo prato ti riuscirebbe, da passeggiarvi per entro, e grate l'ombre da riposartegli sotto: quantunque volentieri e te, e ciascuno io consigliassi a non entrare colà, né meno col pensiero solo: perciocché, se io non sono ingannato, piuttosto, che riguardare agli scherzi degli Amori, le divine e non più vedute bellezze della Dea a viva forza ti trasportierieno, non che ad avvicinarli al letto, per ammirarle, ma quasi quasi a salirvi sopra, con gran periglio di concitarsi l'ira e vendetta sua, se quale a lei si richiede, ella non ti ritrovasse. Dilunghisine dunque per mio avviso ogni uomo, e rivolgasi a considerare più presto l'altre cose vaghissime che vi sono.«

⁷³ Zu diesem Bild zuletzt Kristina Herrmann Fiore in: *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano* (Ausstellungskatalog), Rom 1995, S. 389–409.

⁷⁴ Zu Saenredams Stich, der um 1601 geschaffen, aber erst 1616 herausgegeben wurde, zuletzt ausführlich Eric J. Sluijter, »Venus, Visus en Pictura«, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 42–43 (1991–92), S. 337–396.

Weder Domenichino noch Agucchi dürften den Stich Saenredams gekannt haben. Aber die italienische Literatur bot ein anderes Beispiel, das die ganze Vielfalt des Sehens, von der distanzierten Betrachtung der nur auf auf Verführung angelegten Schönheit über das selbstgefällige Sich-Spiegeln und die Hingabe an die Täuschung des Blicks bis hin zur Selbsterkenntnis im Spiegelbild thematisierte, nämlich die Episode von Rinaldo und Armida im 16. Gesang von Tassos *Gerusalemme Liberata*. Gerade dies, die Gefahr der Verführung durch die Schönheit, hatte die Künstler immer wieder zu Darstellungen der zentralen Szene angeregt, in der Sehen und Gesehen-Werden, die Möglichkeiten des Blickens und des Sich-dem-Blick-Darbietens in schwindelerregender Weise miteinander verknüpft sind: Armida schaut sich im Spiegel an, zugleich betrachtet aber auch Rinaldo ihr Gesicht und spiegelt sich überdies in ihren Augen – und beide werden betrachtet von Carlo und Ubaldo, die gekommen sind, Rinaldo aus den Verstrickungen der Zauberin Armida zu befreien. Die beiden Ritter sind, wie der Leser des Epos weiß, gegen die Gefahren des Sehens gewappnet, ihr Blick ist nicht verführbar, denn ein Bild von Herkules und Iole am Eingang des Palastes hat sie bereits gewarnt (XVI, 3). Und wenig später werden sie nicht etwa durch Worte Rinaldo aus Armidas Verzauberung lösen und dazu bewegen, in das christliche Feldlager zurückzukehren, sondern mit Hilfe des Blicks, indem sie nämlich Rinaldo auf dem diamantenen Schild Ubaldos sein Spiegelbild vorhalten, in dem er seine Verweichlichung erkennt und im Schauen zu sich selbst zurückfindet (XVI, 30–31). Es wundert nicht, daß sich die Maler von dieser Szene angesprochen fühlen mußten, bot sie doch nicht nur einen Vorwand für eine Darstellung weiblicher und männlicher Schönheit, sondern zugleich den Anlaß, über das Sehen – und damit über die eigene Kunst – zu reflektieren. Ein Indiz für die bewußte Selbstreferenzialität der Bilder dieser Szene darf man in dem stets deutlich dargestellten Papagei sehen. Dieser Vogel, »mit rotem Schnabel, die Federn übersät mit bunten Farben« ist nicht lediglich eine zusätzlich Zierde von Armidas Zauberreich und Anlaß für den Maler, einen farbigen Akzent zu setzen. Denn der Papagei singt in der *Gerusalemme Liberata* ein längeres Lied, in dem er auf die Vergänglichkeit des Menschenlebens und aller irdischen Schönheit verweist. Er tut dies mit dem Bild der Rose, die, eben noch grüne Knospe, schnell erblüht und dann verwelkt (XVI, 14–15). Die Maler waren sich sicher bewußt, daß sie mit dem Papagei einen Hinweis auf dieses Memento mori in ihre Bilder aufnahmen. Darüber hinaus erhielt der Papagei in der Malerei aber eine Dimension, die er bei Tasso nicht hatte. Denn wohl nicht zufällig machten die Maler ihn häufig zum gleichwertigen Pendant von Carlo und Ubaldo. Genau wie diese betrachtet er die Schönheit der Natur und das Liebesglück, dessen Flüchtigkeit er eben noch selber



8. Domenichino, *Rinaldo und Armida*. Paris, Louvre

geschildert – und damit in gewisser Weise festgehalten hat. Daß aber wir dies sehen können, ist Werk des Malers, der den vergänglichen Augenblick im Bild verewigt hat. Das Bild des Papageien, der durch seine Gabe zur Imitation und durch seine Vielfarbigkeit ausgezeichnet ist, wird somit zugleich zum Symbol der Malerei.⁷⁵

⁷⁵ Meines Wissens läßt sich der Papagei als Symbol oder Attribut der Malerei mit keinem Text des 16. oder 17. Jahrhunderts belegen (wohl aber als ein solches der Rhetorik), doch scheinen die Maler selbst diese Deutungsmöglichkeit wiederholt genutzt zu haben. Denn ebenso wie in den Rinaldo-und-Armida-Bildern sind m.E. auch die Papageien in Jan Bruegels Allegorie des Gesichts im Prado (in der Nähe des traditionell die Imitatio verkörpernden Affens) und in Heemskercks ›Lukas malt die Madonna‹ (Rennes) als Verweis auf die Malerei zu sehen (was eine weitere, mariologische Bedeutungskomponente nicht ausschließt). Bereits die Haarlemer Lukasmadonna von Heemskerck zeigte ursprünglich einen Papageien über der Szene, der sich auf das Bild als ganzes bezogen haben muß, wie schon Rainald Grosshans, *Maerten van Heemskerck*, Berlin 1980, S. 114, erkannte (für diesen Hinweis danke ich Matthias Winner).

Domenichino hatte das Thema Rinaldo und Armida wohl kurze Zeit nach der ›Diana‹ gemalt (Abb. 8),⁷⁶ doch Annibale Carraccis Bild des gleichen Themas,⁷⁷ das hier sein Vorbild war, kannte er natürlich seit langem. Es befand sich nämlich in dem selben Raum des Palazzo Farnese wie die ›Schlafende Venus‹.⁷⁸ Zudem war ihm zweifellos der Text

⁷⁶ Farbabb. in *La Scuola dei Carracci* (wie Anm. 35), S. 318; Spear (wie Anm. 1), S. 221, Nr. 68, datiert das Bild um 1620–21; die ältere Literatur (s. ebd.) hat z.T. eine erheblich frühere Datierung vorgeschlagen.

⁷⁷ Pierluigi Leone de Castris in: Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, *La Collezione Farnese. La Scuola emiliana: i dipinti. I disegni*, Neapel 1994, S. 134–136, mit Farbabb.

⁷⁸ Dies belegen Agucchis Beschreibung der Venus (›essendomene ito a casa Farnese, per vedervi un quadro d'una favola del Tasso, divinamente in pittura rappresentato dal S. Annibale Carracci, un altro io ne vidi‹, Malvasia [wie Anm. 3], S. 360) und das Inventar von 1644, s. Bertrand Jestaz (Hrsg.), *L'inventaire du palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644* (Le Palais Farnèse III, 3), Rom 1994, S. 135 f., Nr. 3294 f. u. Nr. 3297.

Tassos gut vertraut. Die Kernstelle der geschilderten Episode hatte bereits Lomazzo mit zahlreichen anderen Zitaten in dem Kapitel über die Affekte, in einem langen Abschnitt über die Schönheit, handlich zusammengestellt;⁷⁹ dort auch, an früherer Stelle,⁸⁰ die Schilderung zweier badenden Nymphen, die Carlo und Ubaldo zu verführen versuchen:

Una intanto drizzosi, e le mammelle
e tutto ciò che più la vista alletti
mostrò, dal seno in suso, aperto al cielo;
e 'l lago a l'altre membra era un bel velo.
...
Poi girò gli occhi, e pur allor s'infinse
que' duo vedere...⁸¹

Domenichinos badende Nymphe im Vordergrund, die dem Betrachter ins Gesicht blickt, scheint in Reminiszenz an diese Schilderung konzipiert worden zu sein.

Beide Bilder, ›Rinaldo und Armida‹ und die ›Jagd der Diana‹, behandeln also, von unterschiedlichen literarischen Voraussetzungen ausgehend, das gleiche Thema der Schönheit, die sich dem Auge darbietet und nur mit dem Auge erkannt werden kann und dort den höchsten aller Affekte, die Liebe, auslöst, die für den Betrachter zugleich aber auch eine Gefahr bedeutet. Der Neoplatonismus hatte dies in das Konzept von der doppelten Natur der Liebe, *amor vulgaris* und *amor celestis*, gekleidet. Wieweit neuplatonische Gedanken hier noch eine Rolle spielen, sei dahingestellt. Geblieben ist jedenfalls die für den Künstler (und den Betrachter) reizvolle Spannung zwischen den zwei Arten von Schönheit, die die Malerei vereint, zwischen der unmittelbar an die Sinne appellierenden Schönheit der Natur und der Schönheit als künstlerischer Leistung, die nur rational reflektiert erkannt werden kann.

Imagination

Mehrfach hat Domenichinos ›Jagd der Diana‹ Anlaß gegeben, auf die besondere Rolle hinzuweisen, die die Vorstellungskraft des Betrachters für das Verständnis des Bildes spielt. Daß es ein besonderes Qualitätsmerkmal von Malerei sei, wenn sie die Imagination und das Mitdenken des Betrachters anrege, war ein im Umkreis Domenichinos und in der zeitgenössischen Kunsttheorie durchaus geläufiger Gedanke. Einen ersten Anhaltspunkt dafür finden wir in dem uns erhaltenen Fragment von Agucchis Traktat über die Malerei. Agucchi endet seine Aufzählung all dessen, was in der Galleria Farnese zu bewundern sei, mit dem generellen Hinweis auf die Qualitäten und Umstände, die man in den

sichtbaren Gegenständen sehen oder *sich vorstellen* könne, »qualità e circostanze, che negli oggetti visibili si ponno vedere o *immaginare*.«

Zu den nicht sehr zahlreichen Äußerungen der Kunstliteratur⁸² vor Agucchi, die expressis verbis den Begriff der Imagination verwenden, gehört Lodovico Dolces *Dialogo della pittura* (1557), wo es heißt, wenn man glaube, gemalte Figuren reden zu hören, so sei dies nur die Einbildung des Betrachters: »Questa è certa imaginatione di chi mira causata da diverse attitudini che a ciò servono e non effetto o proprietà della pittura.«⁸³ Ähnlich sah Tasso, daß die illusionistische Wirkung eines Bildes sich auf die Imagination des Betrachters stützen müsse: »farò a guisa di pittore, che ristretto i termini d'una picciola tela, con brevi linee solamente i lontani de gli edifici e de' paesi accenna, e il rimanente all'immaginatione de' riguardanti rimette.«⁸⁴ Tassos Äußerung steht auf einer Linie mit ähnlichen Aussagen über die illusionsschaffenden Fähigkeiten von Künstlern, die zurückgehen auf Plinius' Bericht über die Konturen des Parrhasios, eine Stelle, die Barbaro in seinem Vitruvkommentar folgendermaßen wiedergibt: »È la perfettione dell'arte fare i contorni di modo dolci et sfumati che ancho s'intenda quello che non si vede, anzi che l'occhio pensi di vedere, quello ch'egli [non] vede.«⁸⁵

Doch die Vorstellungskraft steht nicht nur im Dienste der Illusion, sondern ist zugleich auch, wie Dolces Worte schon andeuteten, für das Verständnis des Bildinhaltes notwendig.

Die Quellen für eine solche Auffassung liegen in der Antike. Zu nennen ist hier Philostrats Äußerung über die mimetische Fähigkeit, derer ein Betrachter bedarf, um ein Kunstwerk zu beurteilen. Wie könne man, so schreibt Philostrat, dem Bild des rasenden Ajax von Timomachus ge-

⁸² Ausführlicher hat sich die Dichtungstheorie zur Imagination geäußert, s. Baxter Hathaway, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Ithaca 1962, bes. das Kapitel »The Poetic Imagination«, S. 301–396, und, mit Bezug auf die Imagination des Lesers, Robert L. Montgomery, *The Reader's Eye: Studies in Didactic Literary Theory from Dante to Tasso*, Berkeley u. a. 1979. Die interessante Frage, wie weit diese Theorien die im folgenden genannten Äußerungen beeinflusst haben, kann hier nicht erörtert werden und muß einer eigenen Studie vorbehalten bleiben.

⁸³ Barocchi (wie Anm. 44), S. 153. Vgl. Land (wie Anm. 36), S. 209.

⁸⁴ »Lezione del signor Torquato Tasso sopra il sonetto LIX di monsignor Giovanni della Casa«, in: *Opere di monsignor Giovanni della Casa*, Mailand 1806, Bd. 3, S. 303; hier zitiert nach Norman E. Land, *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*, University Park 1994, S. 20; vgl. *ibid.* das gesamte erste Kapitel, »*Ut Pictura Poësis* and the Renaissance Response to Art«, S. 3–24.

⁸⁵ Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell'architettura di M. Vitruvio*, Venedig 1566, S. 188 (Buch VIII, Kap. V). Plinius, *Nat. hist.*, XXXV, 67f.: »Extrema corporum facere et desinentis picturae modum rarum in successu artis invenitur. Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam, quae occultat.« – Vgl. zu dieser Thematik Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, Stuttgart 1978, vor allem Teil III, »Der Anteil des Beschauers«.

⁷⁹ Lomazzo (wie Anm. 25), S. 457 f.

⁸⁰ *Ebd.*, S. 453.

⁸¹ Tasso, *Gerusalemme Liberata*, XV, 59, 5 ff. u. 60, 7 f.

recht werden, wenn man es nur mit dem Auge der Stirn betrachte und nicht mit dem Auge des Intellekts (bzw. der Imagination) berücksichtige, daß Ajax, der bei Troja die Herden getötet habe, nun in Trauer dasitze und an Selbstmord denke.⁸⁶

Der *locus classicus* zur Beschreibung dieses Sachverhaltes, d. h. des Mitdenkens des Betrachters, ist aber der Satz, mit dem Plinius die Werke des Timanthes charakterisiert – darunter die bereits erwähnte Opferung der Iphigenie und das Bild des Kyklopen, dessen Größe daran ersichtlich war, daß Satyrn seinen Daumen mit einem Thyrsosstab messen. An seinen Werken, so schreibt Plinius, »glaubt man immer mehr zu erkennen als gemalt ist, und obgleich seine Kunst (*ars*) die höchste ist, überragt doch seine Einfallskraft (*ingenium*) die Kunst.«⁸⁷

Dieser Gedanke war bereits von Alberti in seinem Maleitratat (1435) wiederaufgegriffen und quasi zu einer allgemeinen Regel für die Darstellung von Affekten erhoben worden: der Maler solle sich in der Darstellung jener Dinge üben, welche den Geist des Beschauers weit hinausführen über das, was er bloß mit den Augen sieht, oder, wie Domenichi im 16. Jahrhundert Albertis lateinischen Text übersetzt: »E quelle [cose] specialmente sono da essere dipinte, le quali lasciano più ne gli animi da pensare, che quelle, che si veggono con gli occhi.«⁸⁸

Rund ein Jahrhundert später, bei Agrippa von Nettesheim, ist dann das Plinius-Wort ganz von der historischen Figur des Timanthes getrennt und zur allgemeinen Kennzeichnung der Malerei überhaupt geworden: »Die Malerei hat überdies die Besonderheit, daß man in *allen ihren Werken stets* mehr versteht und beurteilt, als man sieht [...] und obwohl die Kunstfertigkeit (*ars*) sehr groß ist, steht das *ingenium*, der Erfindungsgeist, noch über ihr.«⁸⁹

Agrippas *De vanitate* war in Italien durch die Übersetzung des Domenichi, die zahlreiche Auflagen erlebte,⁹⁰ gut bekannt, und so erscheint es möglich, daß die eben zitierte Stelle (und nicht nur der originale Text des Plinius) den Dichter Marino beeinflusste, als er um 1613 seine *Diceria* »La pittura« schrieb und dabei den Satz des Plinius, mit einer leichten Begriffsverschiebung, unter die Bedingungen aufnahm, die ein vollendeter Künstler erfüllen müsse: der Künstler solle über Begabung (*ingegno*) bei der Bilderfindung verfügen, weil jene Bilder lobenswert und bewundernswürdig seien, bei denen man mehr hinzudenke, als dargestellt sei, »nelle quali si sottointende più che non si dimostra«, und obwohl die Kunst schon an sich groß sei, werde sie doch durch den geistreichen Einfall (*arguzia*) noch übertroffen. Und von solcher Art seien, so gehe die Sage, vor allem die Werke des Timanthes gewesen.⁹¹

⁸⁶ Philostratos, *Vita Apollonii*, II, 22. Ich folge hier der Übersetzung des Lodovico Dolce von 1549/50 (*La vita del gran filosofo Apollonio Tiano composta da Philostrato*... tradotta nella lingua volgare da M. Lodovico Dolce, Venedig 1549 [Kolophon: 1550], fol. 49r): »Come ancho far giudicio dell'Aiace di Timimaco, che da quello è finto furioso, se mirandolo con l'occhio della fronte non consideri con quello dell'intelletto, lui appresso Troia havendo uccisi gli armenti sedersi mesto ed entrare in pensiero d'uccidersi.« Bezeichnenderweise benutzt eine gleichzeitige zweite italienische Übersetzung an derselben Stelle den Ausdruck »imaginare« (Filostrato Lemnio, *Della vita di Apollonio Tiano*, tradotto per Messer Francesco Baldelli, Florenz 1549, S. 140): »Né sarà mai alcuno che possa ben contemplare l'Aiace pittura di Timmaco, dipinto da esso furioso, se egli non lo considererà prima molto bene con la mente e non s'imaginerà di vederlo sedersi vicino a Troia tutto addolorato per cagione de' perduti armenti, e pensare solamente della propria morte.« – Noch Lessing sollte im *Laokoon* (Kap. III) die Gemälde des Timomachus als antike Beispiele für den glücklich gewählten fruchtbaren Augenblick anführen: »Aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt [...] vortrefflich verstanden und miteinander zu verbinden gewußt hat.« – Für den Einfluß Philostrats auf Junius und Bellori s. Elizabeth Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebooks*, Princeton 1984, S. 165 f.

⁸⁷ Plinius, *Nat. hist.*, XXXV, 74: »atque in unius huius operibus intellegitur plus semper quam pingitur, et cum sit ars summa, ingenium tamen ultra ars est.« – Zu dem Binomium *ars* und *ingenium*, insbesondere bei den Humanisten, s. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971, S. 15 f.

⁸⁸ Alberti 1547 (wie Anm. 47), fol. 30r; vgl. Alberti 1973, S. 73 (*De Pictura* II, 42): »eaeque potissimum pingenda sunt, quae plus animis quod excogitent relinquunt, quam quae oculis intueantur.«

⁸⁹ Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Opera*, Bd. 2, Hildesheim 1970 (Reprint d. Ausg. Lyon o. J.), S. 58: »Habet insuper hoc pictura, ut in omnibus suis operibus plus semper intelligatur, diiudiceturque quam conspiciatur: sicuti diligentissime haec scrutatus est Plutarchus in suis Iconibus: quumque ars summa sit, ingenium tamen ultra ars est.« Arrigo Cornelio Agrippa, *Della vanità delle scienze*, tradotto per M. Lodovico Domenichi, Venedig 1549, fol. 37r–v: »Oltra di ciò la pittura ha questo, che in tutte le opere sue sempre vi s'intende e vi si giudica più di quel che si vede; come diligentissimamente queste cose ha investigato Plutarcho nei suoi ritratti: e benche l'artificio sia grande l'ingegno però avanza l'artificio.«

⁹⁰ Die Übersetzung Domenichis erschien erstmals 1547, weitere Ausgaben 1549 u. 1552.

⁹¹ Giovanbattista Marino, *Dicerie sacre e la strage de gl'Innocenti*, hg. v. G. Pozzi, Turin 1960, S. 89 f.: »Nella persona del pittore deono molto condizioni concorrere, ma a renderlo eccellente e perfetto se ne richiegonno principalmente tre: scienza, sapienza e diligenza. Che in quanto alla scienza sappia operare; che in quanto alla sapienza sia essercitato nella operazione; e che in quanto alla diligenza applichi l'animo a quel che opera. Nella parte che conviene alla scienza e al sapere, dee il buon pittore abbondar non solo d'ingegno nel ritrovare, ma di giudicio nel rappresentare e d'erudizione nel comporre. *Ingegno, conciosiacosaché quelle sieno le dipinture degne di loda e di maraviglia nelle quali si sottointende più che non si dimostra e tuttoché l'arte per se stessa sia grande, l'arguzia nondimeno l'eccede; e cotali è fama che fussero l'opere particolarmente di Timante.*« [Hervorhebung J. K.] Als Beispiel für *argutezza* finden sich Timanthes und sein Bild der Iphigenie schließlich auch bei Emanuele Tesaurò, *Il canocchiale aristotelico, o sia idea delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese*..., Turin 1654, hier zit. nach der Ausgabe Venedig 1655, S. 86.

Marino sollte später selber, im *Adone* (1623), das Timanthesche Verfahren auf die Darstellung der Schönheit übertragen: mit seiner Kunst könne er, der Dichter, die Schönheit des Adonis nicht beschreiben, und so wolle er denn, dem Beispiele des Timanthes folgend, ihm den Schleier des Schweigens überziehen.⁹² Allerdings handelt es sich hier nur um eine besondere Variante des Unsagbarkeitstopos,⁹³ denn der für uns entscheidende Verweis auf die Imagination des Betrachters fehlt.

Die vollständige Übertragung des Kunstgriffs des Timanthes von der Darstellung der Trauer auf eine solche der Schönheit hatte aber bereits ein anderer Dichter weit über hundert Jahre früher vollzogen, nämlich Sannazaro in seiner *Arcadia*, deren definitive Fassung erstmals 1504 erschienen war. Sannazaro beschreibt dort ein fiktives Bild, das unter anderem ein Parisurteil darstellte. Hierbei hatte der Künstler bereits Juno und Minerva mit so außerordentlicher Schönheit dargestellt, daß es unmöglich war, sie zu übertreffen. Und da er zweifelte, Venus so schön malen zu können, wie es erforderlich wäre, hatte er diese von hinten gezeigt und somit sein Versagen durch die List (*astuzia*) entschuldigt – ein Kunstgriff (*accorgimento*) des Malers, der, so Sannazaro, ebenso subtil zu bedenken wie vergnüglich zu betrachten sei, »non men sottile a pensare che dilettevole a vedere.«⁹⁴ Auch wenn Sannazaro selbst Timanthes nicht nennt, so war er natürlich das Vorbild. Entsprechend wurde diese Stelle in den kommentierten Ausgaben der *Arcadia* seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Allusion an das Bild der Iphigenie erklärt.⁹⁵

Im gleichen Jahr 1504, in dem Sannazaros *Arcadia* publiziert wurde, war auch der bereits erwähnte Traktat des Pom-

ponius Gauricus erschienen, in dem Gauricus gleichfalls von Darstellungen redet, die mehr zu verstehen geben, als sie eigentlich zeigen. Seine Wortwahl ist zunächst eine gänzlich andere als in den bisher zitierten Beispielen, denn er verwendet den aus der Rhetorik stammenden griechischen Begriff des *nóema*, ein Wort, mit dem, so Quintilian, die Redner das auszeichnen, was sie nicht aussprechen, sondern nur verstanden wissen wollen, »ea, quae non dicunt, verum intelligi volunt.«⁹⁶ Gauricus führt diesen Begriff unmittelbar nach den drei oben zitierten Termini für die Zeitperspektive, *émphasis*, *enárgeia* und *amphibolía*, ein: jedesmal, wenn man mehr verstehe als eigentlich (im Bild) geschehe, handele es sich um die Gedankenfigur des *nóema*.⁹⁷ Damit wird *nóema* für Gauricus zum übergeordneten Begriff, der sich sowohl auf die Zeitdarstellungen wie auch auf anderes erstreckt. Denn Gauricus fährt fort: »Von dieser Art [also zur Kategorie des *nóema* gehörig] sollen die Bilder des Protogenes gewesen sein.« – Gauricus schreibt hier Protogenes, meint aber, wie der Zusammenhang erkennen läßt, unzweifelhaft Timanthes und dessen Bild eines Kyklopen,⁹⁸ denn er zitiert als Beispiele drei Stellen der *Aeneis*, bei denen der Leser jeweils an einem Detail die Dimension des geschilderten Gegenstandes erkennen soll.⁹⁹ Daraus läßt sich schließen, daß Gauricus mit dem Begriff *nóema* den Appell an das Wissen und die Imagination des Betrachters meint.

Wie wir sahen, kommt der Begriff, von dem wir ausgingen, *imaginatio*, in der Kunstliteratur relativ selten vor. *Phantasia* bzw. *imaginatio* gehören primär anderen Disziplinen an, in denen von Kunstwerken recht wenig die Rede ist, nämlich der Psychologie bzw. Philosophie. Hier ist nicht der Ort, auf die Bedeutungsvarianten der genannten Begriffe seit

⁹² Giovan Battista Marino, *L'Adone*, hg. v. G. Pozzi, Mailand 1967, Bd. 1, S. 1009 (XVI, 192): »Più non dirò, né saprei meglio in carte / tanta beltà delinear giamai [...] Onde poich'al desir mancando l'arte / dal soggetto lo stil vinto è d'assai, / industrie imitator del grande Timante, / gli porrò del silenzio il velo avante.« Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich dem Aufsatz von J. Montagu, »Interpretations of Timanthes's Sacrifice of Iphigenia«, in: *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, hg. v. J. Onians, London 1994, S. 302–325, hier S. 308.

⁹³ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1978 (1. Aufl. 1948), S. 168. Ähnlich schon Politian, *Opera Omnia*, Basel 1553, S. 5: »Quare imitabor Timantem, quodque exprimere penicillo non possum, velo contegam.« Diesen Hinweis verdanke ich Ulrich Pfisterer, vgl. dessen Aufsatz »Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni« in diesem Band, S. 107–147, hier S. 124, mit weiteren Belegen.

⁹⁴ Sannazaro (wie Anm. 15), S. 78: »Appresso [...] era Paris [...] per giudicare le ignude dee, che dinanzi gli stavano [...]. Ma quel ch'è non men sottile a pensare che dilettevole a vedere, era lo accorgimento del discreto pintore, il quale avendo fatta Giunone e Minerva di tanto extrema bellezza che ad avanzarle sarebbe stato impossibile, e diffidandosi di fare Venere sí bella come bisognava, la dipinse volta di

spalle, scusando il difetto con la astuzia.« Vgl. Pfisterer in diesem Band, S. 124.

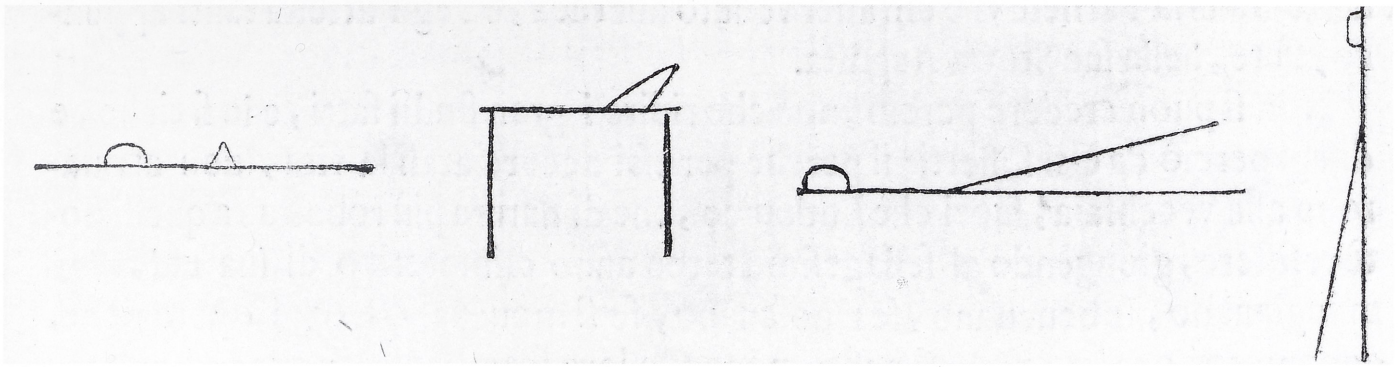
⁹⁵ Der verbreitete Kommentar des Porcacchi von 1556, hier zitiert nach *Le opere di M. Jacopo Sanazzaro... colle annotazioni del Porcacchi, del Sansovino e del Massarengo*, hg. v. Gio. Antonio Volpi, Padua 1723, S. 174), schreibt zu der zitierten Stelle: »Allude, per quel ch'io credo, in questo luogo il Sanazzaro alla pittura d'Ifigenia, dipinta da Timante per dover essere sacrificata: perciocché avendo egli dipinto tutte le persone [...] meste ed addolorate [...] coperse finalmente il viso al padre d'essa, acciocché da chi vedeva la pittura fosse compreso il dolore ch'egli col pennello non aveva potuto esprimere tanto che bastasse, *scusando* (come qui dice) il difetto *con l'astuzia*.«

⁹⁶ Quintilian, VIII, 5, 12.

⁹⁷ Gauricus (wie Anm. 28), S. 201: »Item et νόημα, quoties plus quam fiat intelligitur, cuius generis aiunt picturas Protogenis.«

⁹⁸ Plinius, *Nat. hist.*, XXXV, 74.

⁹⁹ 1) Die Größe Polyphems – verdeutlicht dadurch, daß ein Pinienstamm ihm als Stock diene; 2) die Höhe des troianischen Pferdes – erkennbar an dem langen Tau, an dem sich die Griechen auf die Erde niederlassen; 3) die Stärke des Demoleos – ersichtlich daraus, daß seine Rüstung von mehreren Sklaven getragen wird, ihn selber aber nicht daran gehindert hatte, mit ihr die Trojaner im Laufe zu verfolgen.



9. Bilderrätsel der Carracci, nach Malvasia

Aristoteles näher einzugehen;¹⁰⁰ es mag genügen, daran zu erinnern, daß übereinstimmend die Vorstellung, *imaginatio*, zwischen Sinneswahrnehmung, *sensus*, und Intellekt bzw. Ratio eingeordnet wird,¹⁰¹ und daß sie diejenige Kraft ist, mit der u. a. die Zeit erkannt wird.¹⁰² So schreibt etwa Gianfrancesco Pico della Mirandola um 1500: »Sie [die *imaginatio*] geht ... über die Sinneswahrnehmung hinaus, insofern sie ohne äußeren Anstoß Bilder produziert, die nicht nur

Gegenwärtiges, sondern auch Vergangenes und Zukünftiges ... zum Inhalt haben.«¹⁰³ Daher wundert nicht, daß von der Imagination eines Betrachters von Kunstwerken vor allem Autoren sprechen, die mit der scholastischen Tradition vertraut waren,¹⁰⁴ wie der Arzt Mancini, dessen oben zitierte Äußerungen zur Darstellung von Zeit und Bewegung in der Malerei wörtlich aus einer Abhandlung über das Verstehen (*intellectio*) des Arztes Fracastoro stammen.¹⁰⁵ Daß aber

¹⁰⁰ Ein informativer Überblick über die Rolle der Imagination im philosophischen Denken von der Antike bis zur Neuzeit in: Maurizio Ferraris, *L'immaginazione*, Bologna 1996; vgl. ferner Murray W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana 1927; s. auch den in der folgenden Anm. zit. Bd. des *Lessico Intellettuale Europeo*. Auf die Funktion, die die Imagination in Anleitungen zu Andachtsübungen spielt, kann hier nicht eingegangen werden.

¹⁰¹ Dazu vgl. Eugenio Garin, »Phantasia e imaginatio fra Marsilio Ficino e Pietro Pomponazzi«, in: *Phantasia – Imaginatio. V colloquio internazionale Roma 9–11 gennaio 1986*, hg. v. M. Fattori u. E. Bianchi (Lessico Intellettuale Europeo 46), Rom 1988, S. 3–20, hier S. 5.

¹⁰² Auf die Rolle der *imaginatio* bei der Bestimmung von Zeit haben bereits Avicenna und Albertus Magnus hingewiesen, s. Kurt Flasch, *Was ist Zeit? Augustinus von Hippo, das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie*, Frankfurt 1993, S. 166 f.

¹⁰³ Gianfrancesco Pico della Mirandola, *Über die Vorstellung. De imaginatione*, hg. v. E. Kessler, München 1984, S. 57. Weiter heißt es an der gleichen Stelle: »Insofern sie aber das von der Sinneswahrnehmung hinterlassene Material an Eindrücken noch nach dem Aufhören des Wahrnehmungsprozesses nach Belieben verknüpft und trennt, ist sie der Sinneswahrnehmung überlegen.« Vgl. damit Leonardo da Vinci, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, hg. v. J. Richter, 3. Aufl., London 1970, S. 102, Nr. 839: »La idea over imaginativa è timone e briglia de' sensi imperochè la cosa immaginata move il senso; preimaginare è lo imaginare le cose che saranno; postimaginare è imaginare le cose passate.«

¹⁰⁴ Dazu gehört am Anfang des 16. Jahrhunderts Paolo Cortesi, *De Cardinalatu*, Città Cortesiana 1510, hier zitiert nach Kathleen Weil-Garris u. John F. D'Amico, »The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's *De Cardinalatu*«, in: *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, hg. v. H. A. Millon, Rom 1980, S. 45–123, hier S. 90: »Nec enim dubium esse potest, cum

homines aliquo picturae genere teneantur quo possint tamquam praesenti historiae eruditione frui, quin in his ex vehementi imaginum similitudine aut animi appetitio praeparetur aut motrix evocetur virtus, quandoquidem Aristotele auctore *imaginatione et intelligentia rerum* [Hervorh. J. K.] dicatur contineri vis.«

¹⁰⁵ Hieronymus Fracastoro, »Turrius sive de intellectione«, in: Fracastoro, *Opera omnia*, Venedig 1555, fol. 165r–206v. Fracastoro untergliedert die normalerweise Phantasia genannte Kraft in drei getrennte geistige Prozesse, die er mit den Begriffen *subnotio*, *phantasia* und *imaginatio* bezeichnete (eine ähnliche Untergliederung findet sich schon bei Petrus Hispanus). Aufgabe der *imaginatio* ist die Wahrnehmung der Bewegung und, damit verbunden, der Zeit, fol. 175r (Hervorhebungen J. K.): »Non enim aliud est motus, quam modus, quo aliquid intelligitur successive aliter et aliter se habere in loco. Tempus quoque simili modo ab anima comprehensum fuit ex cognitione motus: partes enim motus comparans ipsa et mensurans videt hanc quidem esse, illam vero non esse, fuisse autem continuatam cum ea, quae est, aliam vero nec esse, nec fuisse, fore autem, ut quandoque et illa sit: quare illam quidem, quae esset, praesentem vocavit, quae vero fuisse, praeteritam dixit, reliquam vero futuram. Neque tempus autem, neque motus, quatenus continui sunt, et partes habent, esse videntur nisi in anima, quod vero de ipsis extra animam est, instans dicitur, et hic sive ibi. Quaeritis autem fortasse, quomodo futurum cognosci potuit, quoniam, quod non est, non videtur posse intelligi. ad quod dicendum cognitum fuisse futurum ex similitudine praeteriti; quoniam partes praeteriti comparans anima vidit quasdam ita se habuisse, ut, cum prius non essent, mox praesentes et ipsae factae sint, ex qua similitudine videt ita fore in reliquo motu. non igitur ex specie propria cognitum fuit futurum, sed ex similitudine.« Zu Fracastoros »Turrius« s. Murray W. Bundy, »Fracastoro and the Imagination«, *Philological Quarterly*, 20 (1941), S. 236–249; Montgomery (wie Anm. 82), S. 94–107. Zu Mancini s. o. Anm. 26.



das Problem, um das es hier geht, unabhängig von der Begrifflichkeit, in die man es zu fassen suchte, nicht nur ein theoretisches war, sondern auch die Künstler selbst beschäftigte, belegen symptomatisch die berühmten Bilderrätsel der Carracci (Abb. 9),¹⁰⁶ denn sie sind ja nichts anderes als eine *arguzia*, mit der die Vorstellungskraft des Betrachters auf die äußerste Probe gestellt wird.

Einer jeden solchen, das Vorstellungsvermögen des Betrachters ins Kalkül miteinbeziehenden Darstellung geht aber natürlich eine entsprechende Imagination des Künstlers voraus.¹⁰⁷ Wenn daher Bellori seiner Vita Domenichinos einen allegorischen Stich voranstellt (Abb. 10), in dem die nachdenkliche, mit einem Finger auf ihre Stirn zeigende Pictura sich auf einen Block mit den Worten *Conceptus* und *Imaginatio* stützt, und damit offenkundig die besonderen Qualitäten der Kunst Domenichinos bezeichnen will, bleibt für uns offen, ob er hierbei mehr an die vom Künstler ins Bild gesetzte oder die vom Bild beim Betrachter evozierte Imagination dachte.

¹⁰⁶ Malvasia (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 335. Von links: ein Maurer, von dem nur der Kopf und die Maurerkelle über die Mauer ragen; ein Kapuziner, der nach dem ersten Teil seiner Predigt in der Kanzel niederkniet, um Luft zu holen; ein Ritter mit eingelegter Lanze hinter der Schranke des Turnierplatzes; ein blinder Bettler, der sich an eine Mauerecke lehnt, so daß von ihm nur der Stock und die Almosenbüchse zu sehen sind.

Acutezza

Die bei der Beschreibung des Timantheschen Verfahrens gebrauchte Begrifflichkeit stimmt in auffälliger Weise mit derjenigen überein, die die literarischen Theoretiker des 17. Jahrhunderts gebrauchten, um zu definieren, was ein geistreicher *Concetto* oder ein scharfsinniger Ausdruck, also, in den Termini der Zeit, eine *arguzia* oder *acutezza* sei. Denn eine der Quellen der *acutezza* sei, so schreibt ihr Theoretiker Matteo Pellegrini 1639, das »Unausgesprochene«, das *sottointeso*, also Ausdrücke, die mehr zu verstehen geben, als die Worte eigentlich sagen. Daran erfreue sich der Zuhörer aus mehreren Gründen, u. a. deswegen, weil er über seine eigene Tätigkeit beim Verständnis derartiger *acutezze* nachdenke. Denn bei diesen sei es notwendig, daß der Zuhörer mit seinem Witz (*sagacità*) auf eine ganz bestimmte

¹⁰⁷ Diese Ambivalenz der Imagination wird deutlich bei Baldinucci, der in seinem *Vocabolario* den Begriff »Immaginativa« zunächst ganz auf den Betrachter bezieht: »Potenza dell'Anima, la quale dalla rappresentazione dell'obbietto, con prestezza cognettura e cava molte considerazioni, oltre il rappresentato«, dann jedoch diese »potenza« als Eigenschaft des Künstlers beschreibt: »E quanto questa sarà più valida nell'artefice, tanto sarà egli più eccellente nell'immitare, o nel rappresentare delle cose.« Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* ..., Florenz 1681, S. 73.

Weise kooperiere, was höchst vergnüglich sei.¹⁰⁸ Die Ähnlichkeit mit dem, was in Bezug auf die Bilder des Timanthes gesagt wurde, ist unverkennbar, um so mehr, wenn man im folgenden liest, daß zu den Redefiguren, mit denen die *acutezza*, also der scharfsinnige Ausdruck, bewirkt wird, auch *amphibolia* und *noema* gehören.¹⁰⁹

Finzione palese

Mehrfach hatten unsere Überlegungen auf die Bedeutung der Nymphe im Vordergrund hingewiesen, die den Betrachter unmittelbar ansieht und bei ihm damit eine Reflektion über seine Rolle auslöst. Domenichino folgt hier erneut Alberti. Dieser hatte bekanntlich für die *storia* eine Figur gefordert, die sich mit Gesten oder Blicken an den Betrachter wende und ihn in das Geschehen emotionell miteinbeziehe. Alles, was die Figuren im Bilde *oder mit dem Betrachter* täten, möge der Verständlichkeit der *storia* dienen.¹¹⁰ Hierauf folgt als Beispiel unmittelbar die Beschreibung der Iphigenie des Timanthes.

¹⁰⁸ Matteo Pellegrini, *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, Genua 1639, S. 125 f.: »Il Sottointeso accade nel Detto ogni volta che mediante la figura si dicono e intendono quelle cose, che non suonano le parole. In questa occasione l'ascoltatore si diletta per più ragioni. Una è l'acortezza dell'ingegno del Dicitore, che da se stessa fa oggetto molto diletto. L'altra è il proprio atto, il quale per esser grandemente naturale, gli è conseguentemente molto giocondo; un'altra è la riflessione sopra la parte ch'egli ha nell'intelligenza di Detti simili. Percioché volendosi essere inteso, segue necessariamente, che l'ascoltatore in un certo modo particolare cooperi con la propria sagacità. Cosa dilettevole a segno, che molti si godono d'udire o leggere cose oscure, perché, dice Quintiliano, *Cum intellexerint, suo acumine delectantur, non quasi audierint, sed quasi invenerint.*« – Es ist bezeichnend für Pellegrini, daß er ins Positive wendet, was Quintilian, im Kapitel über die *perspicuitas*, über die zu vermeidende Unklarheit sagt (VIII, 2, 21): viele hielten nur das für gewählt und geschmackvoll, was der Deutung bedürfe, »quod interpretandum sit«. Nur einigen sei solches willkommen, »sed auditoribus etiam nonnullis grata sunt haec, quae cum intellexerunt, acumine suo delectantur et gaudent.« – Die Grundzüge von Pellegrinis Definition der *acutezza* finden sich schon bei Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, hg. v. E. Bonora, Mailand 1972, S. 67 (I, 30): »Se le parole che usa il scrittore portan seco un poco, non dirò di difficoltà, ma d'acutezza recondita [...] danno una certa maggior autorità alla scrittura e fanno che 'l lettore va più ritenuto e sopra di sé, e meglio considera e si diletta dello ingegno e dottrina di chi scrive; e col bon giudicio affaticandosi un poco, gusta quel piacere che s'ha nel conseguir le cose difficili.«

¹⁰⁹ Im einzelnen nennt Pellegrini als »Quellen«, d.h. Redefiguren, mit denen die *Acutezza* bewirkt werden kann, »Traslato«, »Noema« (»Il Noema reca sempre quel fonte d'Acutezza che l'Inteso o Sottointeso per me fu detto«), »Anfibolia« und »Fintione palese« (S. 130–145).

¹¹⁰ Alberti 1547 (wie Anm. 47), fol. 30v: »E finalmente è necessario, che quelle cose, lequali essi con quei, che guardano, o i dipinti tra loro fanno, si confacciano a fare e rappresentar l'historia.«

Solche scheinbar mit dem Betrachter in direktem Kontakt stehenden Bildfiguren lassen sich jedoch auch als eine spezielle Form der *acutezza* erklären, nämlich als *finzione palese*. Der bereits zitierte Pellegrini erläutert diesen Begriff zunächst durch den Vergleich mit der Malerei: »La Fintion palese in questo luogo è una forma di parlare, la quale dice un'apertissima bugia, ma tanto proportionata alla verità, che si fa con diletto ammirare [...] E ben simile alla pittura, la quale non vuole darci ad intendere un'apparenza per una realtà, ma solo formarla in tanta eccellenza, che ne faccia maravigliare.«¹¹¹ Wichtiger für uns sind jedoch die Texte, die Pellegrini dann als Beispiele für die – literarische – Figur der *finzione palese* anführt, denn es handelt sich stets um Zitate, die sich auf Bildwerke¹¹² oder Malerei beziehen und in denen bewußt mit dem Überschreiten der ästhetischen Grenze zwischen Kunst und Realität gespielt wird.¹¹³ Derartige literarische Fiktionen, in denen der Betrachter mit den Personen eines Bildes gemeinsam handeln kann, haben ihre innerbildliche Entsprechung in solchen Figuren, die ihrerseits die ästhetische Grenze zu überschreiten und unmittelbar mit dem Betrachter zu interagieren scheinen. Mit Recht können wir daher diese Figuren als gemalte *finzione palese* bezeichnen.

In der Beschreibung der ›Venus‹ sah Agucchi eine solche Interaktion mit dem Betrachter in dem badenden Amoretto, der aus dem Bild schaut und, nach Agucchis Meinung, unmittelbar mit dem Betrachter in Kontakt steht.¹¹⁴ Es ist vielleicht kein Zufall, daß es in Domenichinos Bild erneut eine badende Figur ist, die – und diesmal unzweifelhaft – auf den Betrachter schaut.

Schönheit – schärfer als ein Pfeil

Noch vor bzw. über die *imaginatio* stellte Bellori (Abb. 10) den *conceptus*, die geistige Konzeption des Bildthemas durch den Künstler. Auch zum Concetto der ›Jagd der Diana‹ ist bereits einiges gesagt worden, doch läßt sich hier die Interpretation noch ein wenig weiter treiben.

Wie wir bereits sahen, hat die siegreiche Nymphe ihr Ziel, den Vogel, nicht an beliebiger Stelle, sondern genau durch

¹¹¹ Pellegrini (wie Anm. 108), S. 141 f.

¹¹² Martial, VII, 50.

¹¹³ Pellegrini (wie Anm. 108), S. 143: Die *Finzione palese* verbindet sich mit anderen Figuren, die den Kern der Wahrheit in sich tragen, und so entgeht sie der Gefahr des kindischen Spiels. So etwa, als Giacomo Gaufrido dem Abbate Claudio Fieschi über Renis ›Raub der Helena‹ berichtete, und, nachdem er gesagt hatte, ihr fehle nichts als die Bewegung, hinzufügte: »Quem forsitan negaverat illi Pictor, ne potuisset iterum rapi.«

¹¹⁴ Malvasia (wie Anm. 3), S. 365: »L'altro che in faccia ti sta e ti guata con occhio scaltro, e di te quasi si ride, che non sai prenderti un similante piacere.«

die Augen getroffen. Die literarische Vorlage hatte dies nicht gefordert. Wir hatten hierin vorläufig nur eine Anspielung auf Aktäon, der ja allein durch seine Augen schuldig geworden war, gesehen. Allerdings darf dieser Schuß ins Auge nicht als ein Triumph der Keuschheit verstanden werden. Denn bewußt hat Domenichino, sicher auf Anraten Agucchis, die Vergilsche Taube durch einen Kiebitz, *pavoncella*, ersetzt.¹¹⁵ Maler und Berater stehen hier nicht nur in der Tradition der eingangs genannten Transformationen des literarischen Vorbilds, sondern scheinen sich auch eine bereits in der Antike geäußerte Kritik an der Wahl einer Taube als Ziel zu eigen gemacht zu haben. Zwar hatte bereits Servius, von dem wir über diese Kritik erfahren, gesagt, daß man Aeneas für die Wahl des mütterlichen Vogels zum Ziel grundlos tadele, denn der Passus sei aus Homer übernommen worden, überdies hätte man diesen Tadel gar nicht vermeiden können, da alle Vögel den Göttern geweiht seien.¹¹⁶ Doch offenbar war es Domenichinos Berater wichtig, statt des Vogels der Venus einen anderen zum Ziel zu bestimmen, um die Gedanken des Betrachters nicht in eine falsche Richtung zu lenken. Zunächst hatte man anscheinend an eine Ente oder einen ähnlichen Wasservogel gedacht, wie die bereits besprochene Zeichnung in Windsor Castle zeigt (Abb. 6).¹¹⁷ Schließlich fiel die Wahl jedoch auf den Kiebitz, einen in Italien nicht heimischen Vogel, über den die antike Literatur so gut wie nichts berichtet und dem auch die Zeitgenossen keinerlei allegorische, hieroglyphische oder emblematische Bedeutung zulegte.¹¹⁸

Noch in einem weiteren Punkt unterscheidet sich die Zeichnung vom ausgeführten Bild: Sie zeigt, daß der Vogel

ursprünglich weidgerecht mitten durch den Körper unterhalb der Flügel getroffen werden sollte, so wie dies auch Cesi in seinem Fresko dargestellt hatte (Abb. 5). Erst später wurde diese realistische Darstellung aufgegeben und das Auge zum Zielpunkt gewählt.

Diese Änderung geschah sicher nicht grundlos, denn das Bild des Pfeils im Auge ist eine in der italienischen Liebesdichtung von Petrarca bis Tasso und darüber hinaus weit verbreitete Metapher für den Blick, der vom Auge ausgeht und ins Auge trifft. Schon Anfang des 16. Jahrhunderts hatte Bembo in seinen *Asolani* auf die allgemeine Verfügbarkeit dieses Bildes mit folgenden Worten hingewiesen: »Wer könnte seine Geliebte nicht augenblicklich in eine Bogenschützin verwandeln, deren Augen angeblich wie spitze Pfeile verletzen?« Und er fährt fort: »Diese Kunst beherrschte die Antike bereits besser, in der man oft von den Nymphen als Jägerinnen und von ihrem Wildbret sprach und mit den reizvollen Nymphen reizvolle Frauen meinte, die mit ihren eindringlichen Blicken die Herzen der stolzen Männer durchbohren.«¹¹⁹

Die Geschichte dieser Metaphorik kann hier nur knapp umrissen werden. Ihre Anfänge lassen sich in der Tat bis in die Antike zurückverfolgen. So heißt es bei Achilleus Tatios »Schönheit durchbohrt schärfer als ein Pfeil und durch die Augen stürzt sie in die Seele«,¹²⁰ und ähnlich lesen wir bei Musaios in seiner Dichtung *Hero und Leander*: »Denn die gepriesene Schönheit einer untadeligen Frau fliegt auf die Sterblichen schneller als der gefiederte Pfeil. Das Auge ist der Weg; durch die Blicke der Augen gleitet die Schönheit

¹¹⁵ Daß es sich um einen Kiebitz handelt, sah bereits Bellori (wie Anm. 7), S. 366 f.. Passeri (wie Anm. 2), S. 42, spricht von einer Taube, *colomba*; ebenso Badt (wie Anm. 10, S. 220).

¹¹⁶ Servius, zu *Aen.* V, 517: »Sane sciendum hunc totum locum ab Homero esse sumptum: unde inanis est vituperatio Aeneae, quod suspenderit avem maternam. Nam et res est translata simpliciter: et quamcunque suspendisset avem, in hanc incidere vituperationem: nulla enim avis caret consecratione, quia singulae aves numinibus sunt consecratae.« *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentari*, hg. v. G. Thilo u. H. Hagen, Bd. 1, Leipzig 1881, S. 631.

¹¹⁷ Windsor Castle Nr. 1220A, Rötel, 181 x 230 mm; Badt (wie Anm. 10), Abb. 2.

¹¹⁸ Agucchi bezog seine Informationen über den Kiebitz, der in Italien nicht heimisch ist, sicherlich aus dem 3. Band von Aldovrandis *Ornithologiae*, Bologna 1603, S. 523–528. Im April 1603 hatte er an Dulcini geschrieben, daß er sich das Werk Aldovrandis verschaffen wolle, da es ihm den Vorwurf für viele Impresen liefern werde (British Library, Ms. Harl. 3463, fol. 148r): »L'Aldovrandi [...] l'avisa, che fa tuttavia stampare un volume de insectis: da che io comprendo, che sia già pubblicata tutta l'opra degl'uccelli. Quando sarà uscito questo ultimo volume, io sono risoluto di farmeli venire, perché se non ad altro mi serviranno a cavare le forme de corpo, anzi i corpi stessi di molte imprese, che io ho per la fantasia o che mi ci verranno alla giornata.« Die Wahl mag überdies aus Gründen der Angemessenheit an

die Szenerie des Bildes gerade auf diesen Vogel gefallen sein, denn der Kiebitz nistet bekanntlich gerne in der Nähe des Wassers. Eine derartige naturkundliche Akribie in der Wahl der Details ist charakteristisch für Agucchis Denkweise. So hat er im Programm für Ludovico Carraccis »Erminia bei den Hirten« detailliert die am Ufer des Jordan darzustellenden Busch- und Baumarten aufgezählt, *ibid.*, fol. 173r–v, vgl. Whitfield (wie Anm. 20), S. 219.

¹¹⁹ Pietro Bembo, *Gli Asolani*, II, 8: »Chi non sa fare incontanente quella, che egli ama, saettatrice, fingendo che gli occhi suoi feriscano di pungentissime saette? La qual cosa per avventura più acconciamente finsero gli antichi uomini, che delle cacciatrici Ninfe favoleggiarono assai spesso e delle loro boscareccie prede, pigliando per le vaghe Ninfe le vaghe donne, che con le punte de' loro penetrevoli sguardi prendono gli animi di qualunque uomo più fiero.« Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, hg. v. C. Dionisotti, Turin 1966, S. 395 f.; unsere Übersetzung in Anlehnung an P. Bembo, *Asolani Gespräche. Dialog über die Liebe*, hg. u. übers. v. M. Rumpf, Heidelberg, 1992, S. 92.

¹²⁰ Achilleus Tatios, I, 4, 4: *κάλλος γὰρ ὀξύτερον τιρώσκει βέλους καὶ διὰ τῶν ὀφθαλμῶν εἰς τὴν ψυχὴν καταρρεῖ: ὀφθαλμὸς γὰρ ὁδοῦ ἐρωτικῆς τραύματι*; in der italienische Übs. (*Dell'amore di Clitofonte e Leucippe*, übers. v. Angelo Coccio, Florenz 1598, S. 8): »Perciò che la bellezza più acutamente ferisce che la saetta, e per gli occhi trapassa nell'anima, essendo l'occhio la via alla ferita amorosa.«

und zum Herzen des Mannes wandert sie.«¹²¹ In der italienischen Dichtung findet sich das Bild seit dem Stil nuovo unzählige Male, teils vollständig, teils in verkürzter Form, wobei der Nachdruck entweder auf den Ursprung des verletzenden Pfeils, also die weibliche Schönheit bzw. das den Blick entsendende Auge, oder aber auf die durch den Pfeil der Schönheit im (männlichen) Auge bzw. Herzen hervorgerufene Verletzung gelegt wird. So schreibt z. B. Cino da Pistoia: »Bene è forte cosa il dolce sguardo/ che [...] va sì chiuso per ferir lo core [...] Però lo chiamo lo 'nvisibil dardo, / ch'entra per li occhi e non si par di fòre; / mort'è del core e de l'alma dolore, / ché, poi ch'è giunto, ogni soccorso è tardo.«¹²² Und in Boccaccios um 1336 geschriebenen *Filocolo* heißt es, in engster Anlehnung an die antiken Vorbilder: »Biancifiore [...], la cui bellezza, i nobili costumi e l'adorno parlare generarono un piacere, [...] che io niuna cosa veda che tanto mi piacesse. E di questo piacere era multiplicatore e ritenitore nella mia mente un chiarissimo raggio, il quale, come strale, da arco mosso, corre con aguta punta all'opposito segno, così da' suoi begli occhi movendo termina nel mio cuore, entrando per gli occhi miei.«¹²³

Häufig findet sich das Bild bei Petrarca:

Amor m'ha posto come segno a strale,
[...]

Da gli occhi vostri uscìo 'l colpo mortale [...]¹²⁴

e fera donna, che con gli occhi suoi,
e con l'arco, a cui sol per segno piacqui,
fe' la piaga onde, Amor, teco non tacqui,¹²⁵

Sí tosto come aven che l'arco scocchi,
buon sagittario di lontan discerne
qual colpo è da sprezzare e qual d'averne
fede ch'al destinato segno tocchi;
similmente il colpo de' vostr'occhi,
donna, sentiste a le mie parti interne
dritto passare [...].¹²⁶

¹²¹ Musaios, *Hero und Leander*, 92–95; Übs. v. Karlheinz Kost, *Musaios, Hero und Leander. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*, Bonn 1971, S. 97. Alle älteren Musaios-Ausgaben haben jedoch statt *πάλλος* in der vierten Zeile *ἔλκος*, so daß es nicht die Schönheit, sondern die Wunde ist, die zum Herzen wandert. Entsprechend heißt es in der zweisprachigen Musaios-Ausgabe von Aldus, *Musaei Opusculum de Herone et Leandro*, Venedig 1517, fol. 6r–7r, folgendermaßen:

Pulchritudo enim celebris immaculatae foeminae
Acutior hominibus est veloce sagitta.
Oculus vero via est. ab oculi ictibus
Vulnus delabitur, et in praecordia viri vadit.

¹²² *Rimatori del Dolce Stil Novo*, hg. v. L. di Benedetto, Bari 1939, S. 129 (Rime di Cino da Pistoia, 35).

¹²³ Giovanni Boccaccio, *Il Filocolo*, hg. v. Salvatore Battaglia, Bari 1938, S. 169.

Petrarcas Vorbild sollten dann zahlreiche spätere Dichter¹²⁷ folgen, bis hin zu Tasso, der in einem Gedicht das prüfende Sich-Spiegeln einer Frau als Musterung der scharfen Pfeile ihrer Schönheit schildert¹²⁸ – auch dies nur eine Weiterentwicklung der gleichen Metaphorik. Gleichfalls an die petrarkistische Tradition knüpfte Michelangelo an, z. B. in seinem unvollendeten Sonett 24 von 1524/25, »I' fe' degli occhi porta al mie veneno, / quand' el passo dier libero a' fier dardi.«¹²⁹ Für ihn als Künstler lag es überdies nahe, das Thema der Schönheit von der Liebesthematik zu abstrahieren und darauf hinzuweisen, daß jegliche Schönheit durch die Augen ins Herz eindringe – »Passa per gli occhi al core in un momento/ Qualunque obbiecto di beltà lor sia.«¹³⁰

Die oben zitierten Verse des Musaios haben aber nicht nur die petrarkistische Dichtung beeinflusst, sie finden sich ebenso in den mythologischen und emblematischen Handbüchern des 16. Jahrhunderts wieder. So konnte man bei Natalis Comes lesen: »Amoris sedes oculus creditus est praecipue, quod per eum tanquam per fenestram animus spectra et imagines concipiat et interius admittat, quibus percussus incidit in rei spectatae desiderium. Quod ita Musaeus clarissime expressit [es folgen die Verse Musaios']«. ¹³¹ Und bei Valerian findet sich unter der Erläuterung der hieroglyphischen Bedeutung von Pfeil und Bogen gleichfalls der Hinweis auf Musaios: »Amori vero arcus in primis dedicatur, propterea quod eo vulnere saucii, semper eminus feriuntur, veluti sagitta quadam ab amatis oculis emissa et in amantium oculos recepta. Sunt vero illi, ut philosophatur Plato, radii quidam tenuissimi, qui ex intimo cordis expirant, ubi vitalis sanguis dulcissimus calidissimusque sedem habet, viaque sibi, ut Musaeus ait, per oculos patefacta, per

¹²⁴ Francesco Petrarca, *Le Rime sparse e i Trionfi*, hg. v. E. Chiorboli, Bari 1930, S. 117 (CXXXIII, 1 u. 5).

¹²⁵ Ebd., S. 141 (CLXXIV, 5–7).

¹²⁶ Ebd., S. 77 (LXXXVII, 1–7).

¹²⁷ Zum Beispiel Angelo Poliziano, *Poesie italiane*, hg. v. S. Orlando, Mailand 1976, S. 200: »Occhi leggiadri, o grazioso sguardo, / che fusti i primi che m'innamoraro, / occhi sereni, donde uscì quel dardo / che passò il core e non valse riparo [...].« – Bembo (wie Anm. 119), S. 516 (*Rime XIII*) »Occhi leggiadri, onde sovente Amore/ move lo stral, che la mia vita impiaga.«

¹²⁸ Torquato Tasso, *Le Rime*, hg. v. B. Basile, Rom 1994, Nr. 369, S. 330 (vgl. Tasso, *Rime d'amore*, Modena 1993, S. 143): »So ch'ella, affissa a i micidiali specchi, / suoi consiglier fedeli, / sovente i fregi suoi varia e rinnova; / e, qual empio guerrier ch'arme crudeli / a battaglia apparecchi, / le terge ad una ad una e ne fa prova, / tal ella affina e prova / di sua bellezza le saette e i dardi / se siano acute e salde. »Al cor non giunge / questo, ma leggier punge; / quest'altro dice «uccide sì, ma tardi; / da questo uom che si guardi / può schermirsi e fuggire; / è inevitabil questo.«

¹²⁹ Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Einl. v. G. Testori, Komm. v. E. Barrelli, Mailand 1975, S. 66.

¹³⁰ Ebd., S. 314.

¹³¹ Natalis Comes, *Mythologiae*, Venedig 1567 (Erstausgabe 1551), fol. 128r.

amantis identidem oculos illapsi, ad intimum eius cor penetrant.«¹³²

Valerian weist zurecht darauf hin, daß in den Versen des Musaios in poetischer Form die Platonische Sehtheorie (bekanntlich eine Emissionstheorie) weiterlebt, wie sie u. a. im Timaios formuliert wurde.¹³³ Diese Beziehung zu Plato hatte schon Ficino in seinem Symposion-Kommentar gesehen. Er bezeichnet die gemeine Liebe, *amore volgare*, als »mal d'occhio« (im lat. Text: »fascinatio quaedam«); die Sterblichen erleiden das »mal d'occhio«, wenn sie ihr Auge auf das Auge anderer richten: »L'occhio è tutta la cagione e origine di questa malattia, come cantò Museo.«¹³⁴ Entsprechend findet sich bei ihm der Vergleich des Sehens und der vom Auge ausgehenden Sehstrahlen mit Pfeilen: »Chi si maraviglierà adunque che l'occhio aperto, e con attentione diricto inverso alcuno, saecti agli occhi di chi lo guarda le frecce de' razzi suoi, e insieme con queste frecce, che sono e carri degli spiriti, scagli quel sanguigno vapore el quale spirito chiamiamo? Di qui la veneosa freccia trapassa gli occhi, e perché l'è saectata dal cuore di chi la getta, però si getta al cuore dell'uomo ferito.«¹³⁵

Hier kann auf die Verbreitung von Ficanos neuplatonischer Liebes- und Schönheitslehre und seiner Kennzeichnung des Sehvorgangs nicht weiter eingegangen werden. Ihre Spuren finden sich allenthalben, bei Castiglione,¹³⁶ in den zitierten Versen Michelangelos, in Guazzos *Civil conversazione*,¹³⁷ etc.

Erst in Kenntnis dieser literarischen Tradition erhält der mehrfach angestellte Vergleich der bogenschießenden Nymphen mit den schießenden Amoretten Carraccis seine volle Tragweite. Es ist in der Tat das gleiche Schießen, oder, genauer gesagt, es entstammt dem gleichen semantischen

Feld. Der ingeniöse Einfall, diese Metaphorik mit dem Vergilschen Bogenschießen zu verbinden, mag dem Literaten Agucchi durch jenen Vers Vergils nahegelegt worden sein, in dem Vergil von einem der Schützen, Mnestheus, sagt, er strengte die Augen und das Geschloß zugleich an, »pariterque oculos telumque tetendit«.¹³⁸

Aber auch der zitierte Passus aus Bembo *Asolani* wird für Agucchi wichtig gewesen sein, ist er doch der einzige, der diese Metaphorik ausdrücklich mit Nymphen in Verbindung bringt. Man fragt sich unwillkürlich, an welche antiken Texte Bembo dabei dachte und ob dies eine Schilderung gewesen sein könnte, die sich im 15. Buch der *Dionysiaca* des Nonnos findet. Nonnos erzählt dort von der Nymphe Nikaia, einer Jägerin, und dem in sie verliebten Hirten Hymnos. Hymnos betrachtete die Nymphe öfter bei der Jagd, wobei der Wind ihr die Gewänder anhub, so daß die Schönheit ihrer Knöchel und Schenkel sichtbar wurde:

Vestimentum totum sinuabat in aëre levis ventus,
Et corporis florebat pulchritudo, candida vero erant
femora,
Et malleolis pedum rubebant et tamquam rosa, tamquam
Anemone
Niveorum membrorum roseum apparebat pratium:
Et novus amator habens insatiabilem aspectum
Non tectorum videbat liberam orbitam femorum
...

Aus dem Verborgenen erspäht Hymnos auch die Schönheit ihres Armes, der sich entblößt, wenn sie zum Bogenschuß ansetzt:

Si quando iaculata cornu incurvaret nervo,
Et manus nudaretur: latens iuvenis oculo obliquo,
Candidum sagittas iaculans brachium intuebatur
puellae,
Oculum circumvolutum ducens ducem amorum.¹³⁹

Schließlich gesteht Hymnos Nikaia seine Liebe und wünscht von ihrer Hand zu sterben, wobei er den Pfeil Amors, der ihn bereits im Herzen getroffen hat, in unmittelbare Beziehung mit dem Pfeil der Nymphe bringt, dessen er eigentlich gar nicht mehr bedarf, »oro [...] nostrum vero tuum telum in animum fige ubi telum est amorum.«¹⁴⁰ Der uns hier interessierende Teil der Episode endet damit, daß die erzürnte Nymphe schließlich den Hirten tatsächlich mit einem Schuß in den Hals tötet.

Kein antiker Text kommt mit seinem Kern Bembo's Äußerung so nahe wie dieser. Ob Bembo Nonnos tatsächlich kannte, wissen wir nicht; die Editio princeps der *Dionysiaca* datiert 1569, und erst seit ihrer – wenig eleganten – lateinischen Übersetzung von 1605, aus der unsere Zitate stam-

¹³² Valerian (wie Anm. 49), fol. 309.

¹³³ Zu Platons Sehtheorie s. David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago 1978, hier zitiert nach der dt. Ausgabe *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt 1987, S. 22–27. Stichwort »Sehen«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 9, Basel 1995, Sp. 121–161, hier Sp. 137.

¹³⁴ Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, hg. v. Sandra Niccoli, Florenz 1987, S. 205. Ficino hatte seinen *Comentarium in Convivium Platonis sive De Amore* 1469 abgefaßt und sogleich selbst ins Italienische übersetzt; der lateinische Text erschien 1484 erstmals im Druck, der italienische Text 1544.

¹³⁵ Ibid., S. 192.

¹³⁶ Castiglione (wie Anm. 108), S. 271 (III, 66): »que' vivi spirti che escono per gli occhi, per esser generati presso al core, entrando ancor negli occhi, dove sono indrizzati come saetta al segno, naturalmente penetrano al core.«

¹³⁷ Vgl. o. Anm. 69. Der ganze Passus, aus dem unser Zitat stammt (S. 302–306) handelt von der Rolle der Augen im Gespräch zwischen Verliebten und zeigt, wie sehr im 16. Jahrhundert die neuplatonische Liebesphilosophie Allgemeingut geworden ist und mit petrarkistischen Motiven verknüpft wurde.

¹³⁸ Vergil, *Aeneis*, V, 508, vgl. o. Anm. 13.

¹³⁹ Nonnos, XV, 223–228, 237–240.

¹⁴⁰ Nonnos, XV, 324.

men,¹⁴¹ übten sie größeren Einfluß auf die italienische Literatur aus, zuerst bei Giambattista Marino, der bereits 1606 auf Nonnos zurückgriff.¹⁴² Marino stand in jenen Jahren in den Diensten des Kardinals Pietro Aldobrandini, zu dessen Haushalt auch Agucchi gehörte. Ihm mag der Text des Nonnos damals gleichfalls bekannt geworden und in jenes literarische *musée imaginaire* miteingeflossen sein, aus dessen Geist heraus er später mit Domenichino zusammen die Thematik der ›Jagd der Diana‹ entwickelte. Als unmittelbare Anregung für das Bild wollen wir ihn nicht bezeichnen, denn die Text und Bild gemeinsamen Details, wie etwa die Hirten im Busch, haben natürlich in der Malerei ihre eigene, weit zurückreichende Tradition.¹⁴³ Doch Belloris oben zitierte Beschreibung von Domenichinos Nymphen läßt die Verwandtschaft von literarischer und bildlicher Darstellung klar hervortreten. Und wenn Nonnos die Augen des Hirten als »dux amorum«¹⁴⁴ bezeichnet, so macht dies deutlich, daß er sich hier, wenn auch in verkürzter Form, der gleichen Metaphorik wie Achilleus Tatios und (später) Musaios bedient.

Das Gleichnis Blick-Pfeil, Auge-Bogen etc. war aber natürlich nicht nur den Literaten, sondern auch den Künstlern seit langem gut vertraut. Michelangelo hatte, wie wir sahen, diese Metaphorik in seinen Dichtungen mehrfach in direkter und in abgewandelter Form benutzt. Sie war ver-

mutlich auch in seinen Worten »Davicte cholla Fromba / e io collarcho« impliziert.¹⁴⁵ Ebenso liegt sie wohl seiner Zeichnung der »Bogenschützen« (um 1530) zugrunde.¹⁴⁶ Domenichino kannte diese Komposition wenn nicht im Original (Abb. 11), dann sicher in einer Stichreproduktion (Abb. 12).¹⁴⁷ Spätestens als er daranging, verschiedene Stellungen beim Bogenschießen darzustellen, konnte er kaum umhin, sich an diese Szene zu erinnern. Vermutlich wird er sich mit seinem Freund Agucchi über die mögliche Deutung der Darstellung unterhalten haben. Dabei mag das Gespräch darauf gekommen sein, daß Ruscelli in seinem Impresen-Traktat Michelangelos Zeichnung, genauer gesagt: die schildtragende Herme, mit der Farnese-Imprese eines Pfeiles, der sein Ziel trifft (Abb. 13 u. 14), verknüpft hatte.¹⁴⁸ Zuvor hatte Ruscelli jedoch ausführlich erklärt, mit welchem italienischen Wort man das Ziel, lat. *scopum* bzw. griech. *skopon*, bezeichne. Es sei das Wort *segno*. Zum Beleg führte er verschiedene Zitate aus Petrarca an, eben genau jene Stellen, die wir weiter oben zitiert haben.¹⁴⁹ Damit hatte er, wenn auch indirekt, Michelangelos Entwurf mit der genannten petrarkistischen Tradition in Verbindung gebracht.

In den Bereich der bildlichen Umformung dieser Metaphorik gehört schließlich auch ein Bild Guercinos von 1634, in dem Amor, von Venus angeleitet, nun direkt auf den

¹⁴¹ Nonnus Panopolita, *Dionysiaca. Nunc denuo in lucem edita et latine reddita per Eilhardum Lubinum*, Hanau 1605; die gleiche Übs. in: *Poetae Graeci veteres carminis heroici scriptores qui extant omnes*, Genf 1606, Bd. 2, S. 307–624; danach, S. 409, unsere Zitate.

¹⁴² Marino hatte Nonnos in verschiedenen Idyllen verarbeitet; so in *Europa* (1607) und in *Atteone* (1608–10), s. G. B. Marino, *La Sampogna*, hg. v. V. De Maldé, Parma 1993, ad indicem; in diese Zeit reicht auch sein Projekt, ein größeres Werk von vielleicht 50 oder 60 Idyllen zu verfassen, »di quelle però che tirano al boschereccio«, ebd. S. IX.

¹⁴³ Das Motiv entlehnte Domenichino, wie schon Luigi Serra, *Domenico Zampieri detto il Domenichino*, Rom 1909, S. 60, bemerkte, Annibale Carraccis Fresko ›Diana und Endymion‹ in der Galleria Farnese.

¹⁴⁴ Nonnos, XV, 340: ὄμμα παλιδίνητον ἄγων, ὀχετηγὸν Ἡρώτων.

¹⁴⁵ Den ersten Schritt zu dieser Deutung hat bereits Irving Lavin getan, s. I. Lavin, »David's Sling and Michelangelo's Bow«, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, hg. v. M. Winner, Weinheim 1992, S. 161–190, bes. S. 159–165. Er hat den *arco*, einen älteren Vorschlag aufgreifend, als den Bogen des Bohrers, mit dem der Bildhauer den Stein bearbeitet, interpretiert, aber zugleich darauf hingewiesen, daß *arco* vielleicht auch auf die *seste ad arco* anspiele, und diese *seste* müsse man nach Michelangelo bekanntlich im Auge haben. Nach dem oben Gesagten ist es m.E. gar nicht notwendig, diesen Umweg zu nehmen – die Augen selbst sind hier der Bogen, die »Waffe« des Künstlers, die er mit derjenigen Davids vergleicht. Es versteht sich von selbst, daß die Bedeutung *arco* = Bogen des Bohrers daneben bestehen bleibt, denn der Reiz dieser zwei Zeilen besteht gerade in der Doppeldeutigkeit der Worte, der ausgesprochenen wie der unausgesprochenen. Michelangelo vergleicht primär zwei Schußwaffen miteinander, Schleuder

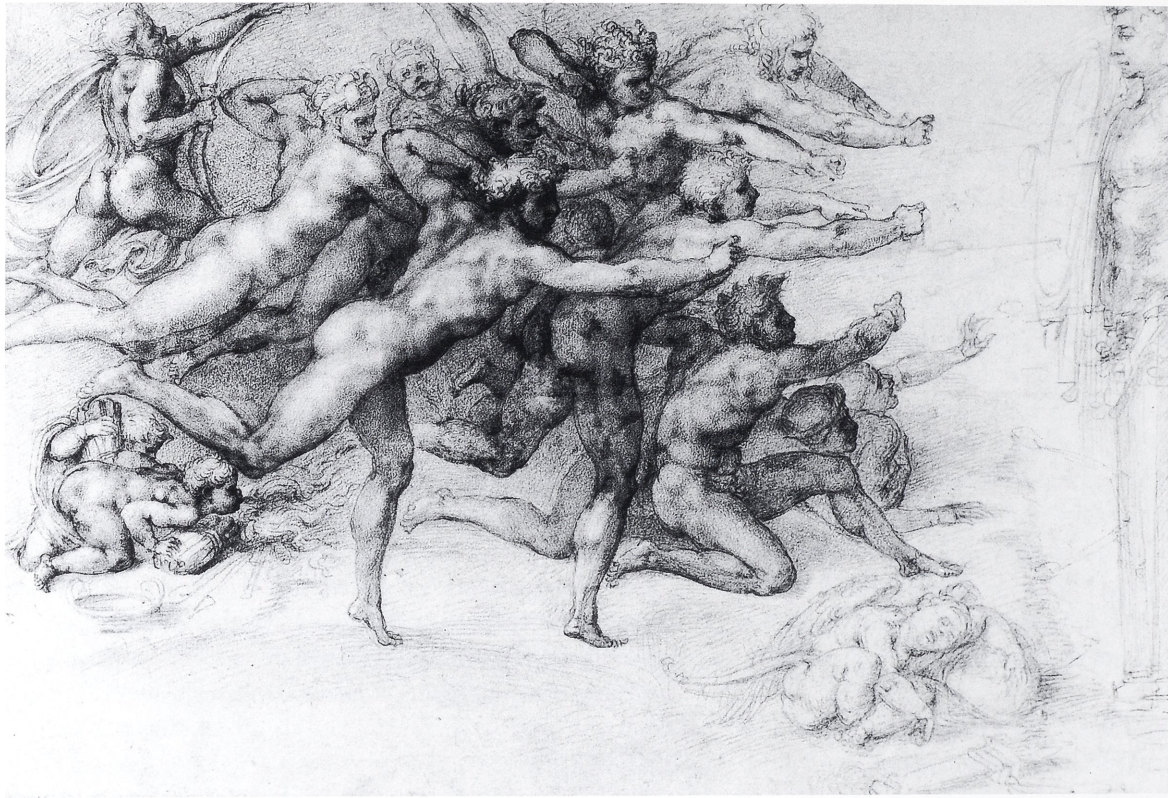
und Bogen, meint aber, ohne dies auszusprechen, nicht diese Waffen, sondern deren Geschosse, Stein und Pfeil. Der Sinn, der auf der Doppeldeutigkeit des nicht ausgesprochenen Wortes »Stein«, *pietra*, beruht, wäre also etwa folgender: David besiegte mit seinem Stein den Riesen Goliath, aber Michelangelo schießt mit dem Bogen (den Augen) jenen Pfeil ab, der den Stein (aus dem der David gemeißelt ist) bezwingt.

¹⁴⁶ Windsor Castle, Nr. 12778. William E. Wallace, *Studies in Michelangelo's Finished Drawings*, Dissertation Columbia University 1983, S. 83–98, hat darauf hingewiesen, daß Michelangelo die Zeichnung vermutlich ohne einen bestimmten Zweck und ohne präzise ikonographische Aussage schuf, zumal das Ziel der Schützen, die Herme mit dem Schild am rechten Blattrand, erst später von anderer Hand hinzugefügt wurde. Dies schränkt die Gültigkeit aller Interpretationen, die die Herme miteinbeziehen, drastisch ein, s. Judith Anne Testa, »The Iconography of the Archers: A Study of Self-Concealment and Self-Revelation in Michelangelo's Presentation Drawings«, *Studies in Iconography*, 5 (1979), S. 45–72, mit Überblick über die älteren Deutungsvorschläge.

¹⁴⁷ Auf die Beziehung zu Michelangelos Komposition der Bogenschützen wies schon Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Domenichino ovvero classicismo del primo Seicento*, Rom 1963, S. 58, hin; ferner Herrmann Fiore (wie Anm. 10).

¹⁴⁸ Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri, con espositioni et discorsi*, Venedig 1566, S. 45: »Questi scopi [...] si trovano in alcune cose antiche, figurate in forma quasi di Termini con lo scudo in mano, e così si ha in un disegno di Michel'Angelo, come si è parimente disegnata e intagliata in questa impresa.«

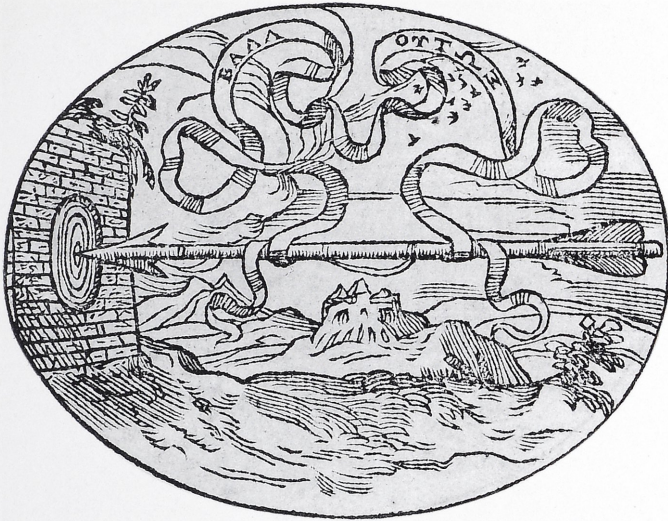
¹⁴⁹ *Ibid.*, S. 43 f.



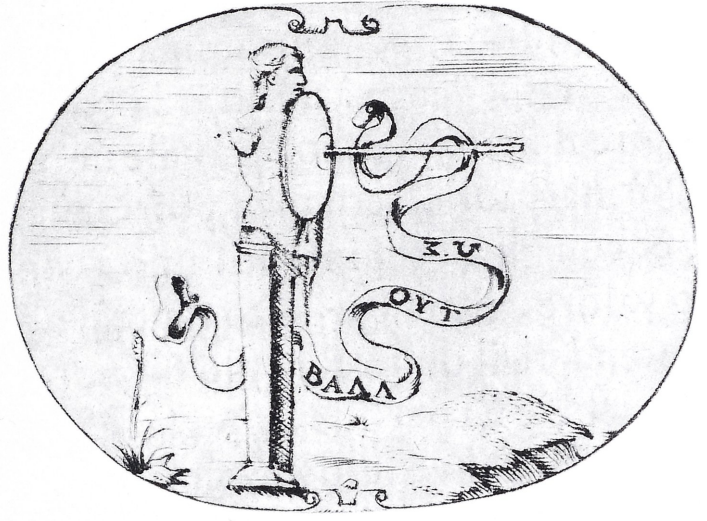
11. Michelangelo,
Bogenschützen.
Windsor Castle



12. Nicolaus
Beatrizet (?),
Stich nach
Michelangelos
Bogenschützen



13. *Imprese des Alessandro Farnese*. P. Giovio,
Dialogo dell'impresie militari et amoroze, Lyon 1574



14. *Imprese des Alessandro Farnese*, G. Ruscelli, *Le imprese illustri*,
Venedig 1566

Betrachter zielt (Abb. 15).¹⁵⁰ Der Amor des Bildes hat einen Vorläufer unter den mit Pfeilen spielenden Amoretten an der Wölbung eines Saales im Palazzo Lancellotti, die Guercino während seines Romaufenthaltes von 1621–23 ausmalte. Bereits hier richtet einer der kleinen Liebesgötter seinen Pfeil genau auf den zur Decke emporblickenden Betrachter (Abb. 16).¹⁵¹ Es dürfte kein Zufall gewesen sein, daß eine solche Idee Guercino gerade an dieser Stelle kam, denn an den Seiten des Gewölbes hatte Agostino Tassi vier Episoden aus der Geschichte von Rinaldo und Armida gemalt.¹⁵² Mit seinem Pfeil weist der Putto den Betrachter unmittelbar auf die Gefahren hin, die hier dem Auge drohen.

Guercinos Darstellungen gehören zu jenen Werken, die den Betrachter scheinbar verfolgen: wohin dieser sich auch bewegt, immer zielt der Pfeil ihm direkt ins Auge, denn er sieht nichts anderes als seine scharfe Spitze. Die »Schärfe«, *acutezza*, ist hier sowohl metaphorisch wie wörtlich zum Bild geworden.

Aber bereits Domenichinos Bogenschießen darf in ähnlichem Sinne als Ausdruck der *acutezza* verstanden werden. Dies nicht nur, weil sich einzelne »invenzioni« des Bildes mit den gleichen rhetorischen Termini beschreiben lassen, durch die die *acutezza* definiert wurde, sondern weil das Vergilsche Bogenschießen in toto sich leicht als Bild der *acutezza* lesen ließ. Den Weg dazu bereitet der Text selber, indem er einen der Schützen als »acer« kennzeichnet, was Landino in seinem Vergilkommentar mit den Worten »acuto ingenio« erläutert.¹⁵³ Das Verdienst, die Vergilsche Szene erstmals als Metapher für die literarische Kunstform der *acutezza* verwendet zu haben, kommt jedoch Torquato Tasso zu, der 1585 in einem seiner poetologischen Dialoge die *acutezza* des Dichters, die den Zuhörer unvorbereitet treffen muß, mit dem Vergilschen Schützen, der die von der Fessel befreite Taube trifft, verglich.¹⁵⁴ Knapp 30 Jahre nach Tasso, möglicherweise durch diesen angeregt, erkannte auch Marino, daß sich das Vergilsche Bogenschießen als eine eindrucksvolle

¹⁵⁰ Vgl. Kurt Rathe, *Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren*, London 1938, S. 26 (dort, S. 20 ff., auch zu den Vorläufern solcher Darstellungen); Neumeyer (wie Anm. 66), S. 55; Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Rom 1988, S. 242, Nr. 151; Sybille Ebert-Schiffere (Hrsg.), *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino, 1591–1666* (Ausstellungskatalog Frankfurt a. M.), Bologna 1991, S. 242–44. – Die Idee des unmittelbar auf den Betrachter zielenden Amor findet sich schon um 1612 in den Niederlanden in einem Bild des Werner van den Valckert s. Sluijter (wie Anm. 74), Abb. 259.

¹⁵¹ Salerno, ebd., S. 168, Nr. 85; Diane DeGrazia, »Guercino als Dekorationsmaler«, in Ebert-Schiffere (s. die vorangehende Anm.), S. 41–65, hier S. 50 f. u. Farbabb. S. 53.

¹⁵² Passeri (wie Anm. 2), S. 121 u. Anm. 1; vgl. Jacob Hess, *Agostino Tassi, der Lehrer des Claude Lorrain*, München 1935, S. 20 f.; Teresa Pugliatti, *Agostino Tassi tra conformismo e libertà*, Rom 1978, S. 51 f. u. Abb. 66–69.

¹⁵³ Im Vergilkommentar Landinos (Erstausgabe 1488, hier zit. nach dem Manuskript Florenz, Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut. 53,37, fol. 276), heißt es zu »acer Mnestheus« (Vergil, *Aen.*, V, 507): »acer – Acuto ingenio«.

¹⁵⁴ Torquato Tasso, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, hier zit. nach T. Tasso, *Dialoghi*, hg. v. Bruno Basile, Mailand 1991, S. 199: »Dunque non sempre l'acutezza dee usarsi nel medesimo luogo e tempo, ma in diversi. E si può l'auditore o 'l lettore, mentre egli si spazia per le dilettevole rime, assomigliar a l'uccello, il quale, ove men teme, ivi più spesso è colto [...] E per aventura, si come ebbe il premio nel saettare colui il quale colse la colomba già disciolta, così quel poeta il merita, il quale, non legando l'ascoltatore con le sue regole, saetta a segno incerto con maraviglia maggiore. E se ciò è vero [...] l'acutezza [...] è più tosto ne la sentenza e nel concetto che nella voce.«



15. Guercino, *Mars, Venus und Amor*. Modena, Galleria Estense

volle Metapher der dichterischen Tätigkeit verwenden ließ. Gleich zu Beginn der Widmung der ersten seiner *Dicerie sacre* (1614) resümiert Marino die von Vergil beschriebene Handlung und vergleicht die Schriftsteller mit den Schützen: nachdem bereits so viele Redner das vorgegebene Ziel, nämlich über die Santa Sindone (das Turiner Leichentuch) zu schreiben, mit den Pfeilen ihrer Zunge gleichsam wie Schützen erreicht hätten, bleibe ihm nur, seinen Pfeil direkt gen Himmel zu richten,¹⁵⁵ eben wie der vierte Schütze bei Vergil, der – was Marino nicht sagt, aber impliziert – damit seine Kunst unter Beweis stellte, »qui tamen aërias telum contendit in auras / ostentans artem [...]«

Es muß nicht weiter ausgeführt werden, daß es nur eines kleinen Schrittes bedurfte, um diesen Concetto, der sich ja am Beginn eines Textes mit dem Titel *La Pittura*, findet, vom

Redner auf den Maler, vom Wort auf das Bild zu übertragen. Dies fiel um so leichter, als schon Alberti, wenn auch in einem allgemeineren Sinne, in seinem Malereitragat von

¹⁵⁵ Marino (wie Anm. 91), S. 79 f., »La Pittura. Diceria prima sopra la Santa Sindone« (Widmung an Karl Emanuel von Savoyen): »Fra gli altri giuochi celebrati da Enea [...] uno ne fu il trar dell'arco ad una colomba in cima d'un albero di nave [...] essendo stato proposto come un bersaglio a tutti i ragionamenti [...] il soggetto della santa Sindone [...] ed avendo molti facondi dicatori, quasi tanti sacri arcieri, scoccate in esso le saette delle lor lingue e con belle e dotte predicationi colpito felicemente lo scopo [...] che altro resta al mio debole ingegno, se non gittar via il dardo [...]? Or sia che può: ancorch'io conosca ciò essere invano [...] non voglio rimanermi di scaricar l'arco anch'io, alzar la mira e drizzar la mia frezza al cielo.« Auf diese Stelle bei Marino hat bereits Kristina Herrmann Fiore (wie Anm. 10) hingewiesen.

16. Guercino, Deckenfresko. Rom,
Palazzo Lancellotti



1435 (dessen italienische Übersetzung Domenichino nachweislich besaß) die Metapher des Bogenschießens für das Werk des Malers gebraucht hatte. Es heißt bei ihm: keiner zweifele daran, daß nie ein guter Maler werde, wer nicht in allen Einzelheiten die Dinge versteht, die er zu malen sich vorstellt. »Denn vergeblich kämpft man mit dem Bogen, wenn du vorher nicht genau überlegt hast, wohin du den Pfeil richten willst«.¹⁵⁶

Wenn Domenichino in der ›Jagd der Diana‹ über das Sehen und die Schönheit reflektiert, so bezieht er sich damit auf die Grundlagen seiner eigenen Kunst, die ja nur mit dem

Auge wahrgenommen werden kann und die folglich mit allen ihren Mitteln aufs Auge zielen muß. So gesehen wäre das Bild eine höchst scharfsinnige Metapher der Malerei – Kunst als Bogenschießen.

Jede Art von Schönheit, auch die, die über die rein kör-

¹⁵⁶ Alberti 1547 (wie Anm. 47), fol. 17v: »Né sia alcuno, che dubiti, che colui non è per essere mai buon pittore, il quale minutamente non intenda le cose, ch'egli s'imagina di dipingere. Percioche indarno si contende con l'arco, se prima tu non havrai deliberato dove drizzare la saetta.« Im lateinischen Original (wie Anm. 47, S. 43) heißt es: »Frustra enim arcu contenditur, nisi quo sagittam dirigas destinatum habebas.«

perliche hinausgeht, muß zunächst mit dem Auge erkannt werden, erst dann kann mittels des Intellekts und der Einbildungskraft die wahre Schönheit erkannt werden. Diese auf platonische Vorstellungen zurückgehende Meinung, die in vielen Varianten formuliert wurde,¹⁵⁷ dürfte Agucchi nicht fremd gewesen sein. In seinem Diskurs »Del Mezzo«, »Über das Mittel«, den er 1611 an Galilei geschickt hatte gibt er uns einen Einblick in die philosophischen Quellen seiner Schönheitsvorstellung. In diesem von Panofsky bekannt gemachten, aber bis heute nicht publizierten Text schreibt er zunächst, daß das Gute, die Schönheit und die Würde aller Dinge in der Mitte liege.¹⁵⁸ Das gelte nicht nur für die Natur,¹⁵⁹ sondern auch für die Kunst, d. h. jede geistige menschliche Tätigkeit, wie Philosophie oder Mathematik, aber auch für Musik, Architektur, Poesie, Malerei und Skulptur.¹⁶⁰ Doch können die Menschen die eigentliche

Mitte nicht erkennen, denn das menschliche Auge könne, wie Hermes Trismegistos schreibe, das wahre Gute und die wahre Schönheit nicht erreichen.¹⁶¹ Daher müsse man sich an sein Bild und Gleichnis halten, nämlich an die [von Gott] geschaffene Schönheit (*bellezza creata*), durch die man die wahre Schönheit wenigstens schattenhaft erkennen könne.¹⁶² Aber es sei in jedem Falle höchst schwierig, wahre und scheinbare Schönheit zu unterscheiden. Man müsse sich an die Mitte halten, wo beide zusammentreffen. Doch diese Mitte zu finden sei schwer, denn sie sei, nach Aristoteles, wie das Ziel des Bogenschützen, das aus einem einzigen Punkt bestehe und nicht von jedem, sondern nur von den Erfahrenen getroffen wird. Als Hilfsmittel, mit denen das Ziel, also der Mittelweg, zu finden sei, nennt Agucchi die sinnliche und die rationale Erkenntnis.¹⁶³

An diese Überlegungen mag Agucchi gedacht haben, als er mit Domenichino das Thema der »Diana« erörterte. Zwar ist das hier gezeigte Bogenschießen ein ganz anderes, als das des Aristotelischen Gleichnisses. Doch konnte es ihm nicht schwerfallen, beide miteinander zu assoziieren, denn die Verbindung war bereits vorgezeichnet. Schon bei Ruscelli hatte das Gleichnis des Aristoteles über den Mittelweg die erste Stelle unter den Deutungen der Pfeil-Imprese eingenommen.¹⁶⁴ Das Motto dieser Imprese lautete *ball'houtos*,

¹⁵⁷ Als ein Beispiel von vielen sei hier Giuseppe Betussis *Il Raverta* zitiert (nach *Trattati d'amore del Cinquecento*, hg. v. G. Zonta, Bari 1967, S. 17 f.): »[È] necessario che prima dalle cose visibili e corporee si faccia imaginazione delle invisibili ed incorporee. E perché meglio m'intendiate, vi dirò uno essemplio. Il pittore, se naturalmente vuol formare una imagine a sembianza d'un'altra, se non ha la vera e viva forma dinanzi che gli rappresenti quella ch'egli vuole, potrebbe farla così simile? Certo no. Ma da quella visiva forma quella che ha in mente. Ma che più? Gli astanti, che contemplano quella imagine, nel primo incontro con gli occhi dell'intelletto, invisibilmente, subito, formeranno nell'anime loro la vera e perfetta idea, a simiglianza della quale è stata formata. Si che da quello oggetto visibile passano al contemplativo, e da quella colorita imagine considereranno quale si sia la viva. Onde, stando in tale imaginazione, ameranno più la vera.«

¹⁵⁸ Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Manoscritti Galileiani, 246, fol. 95: Mons Agucchia, *Del Mezzo Discorso Academico*, fol. 96v: »E come che per mio uso ciò mi appaia buono e giovevole, reputo ancora, che non solo nelle condition della vita morale e civile l'huomo debba al mezzo quasi a sua perfettione attenersi: ma che la bontà, la bellezza e la dignità di tutte quante le cose nel medesimo sia allogata.«

¹⁵⁹ Fol. 96v–97r: Beispiele aus der Natur, daß die besten Dinge immer in der Mitte seien.

¹⁶⁰ Fol. 97r: »Ma passiamo all'arte. Per questa io prendo hora ogni operatione humana fatta per habito di mente o di volontà, et affermo, che senza dubbio ella riceve nel mezzo suo compimento. Imperoché, quando l'arte non arriva a quel colmo, al quale non si può aggiungere nulla, né nulla levare, ella non si giudica mai perfetta. Ma il mezzo solo è quello, che tirato un poco dall'uno de lati, non è più mezzo. E per ciò qualunque operatione, che per poco, o per troppo si discosta da quello, che alla sua perfettion si vuole, esce dal mezzo: così non è ottimo Filosofo, né eccellente Matematico, chi accresce, o toglie, o muta alquanto del vero, che alla scienza sua si ricerca. Né è buon Musico chi non adempie tutte le parti dell'harmonia, la quale nel mezzo di diversi contrarii è allogata. Ma dicasi per gratia la vaga proportionione dell'architettura dove si appoggia, se non nel mezzo? E l'ottima imitatione della poesia ovvero della pittura e scoltura in che altro consiste, che in quello? Et in che altro la forza di persuadere dell'arte oratoria? Ma senza ch'io vada ad una ad una mentionando tutte l'arti o le scienze, che hanno l'habito nell'intendimento, conchiuderò con Aristotile, che tutte quante queste cercano la mezzanità, e come lor perfettione la riguardano...«

¹⁶¹ Die Quelle Agucchis ist hier wahrscheinlich die italienische Übersetzung der hermetischen Schriften, wo es heißt: »Ma la bellezza e la bontà non ci è lecito trovare nelle parti del Mondo. Imperò che quelle cose che muovono i sensi sono idoli e certe vane adombrazioni, ma quelle cose che non aspettano gli organi de' sensi, s'appartengono alla bellezza e bontà. Et si come lo sguardo dell'occhio non vede Dio, così non conosce né la bellezza né la bontà.« [Hermes Trismegistos], *Il Pimandro di Mercurio Trismegisto tradotto da Tommaso Benci in lingua Fiorentina*, Florenz 1548, S. 44.

¹⁶² Fol. 99v: »Ma non possono i mortali riguardare lo istesso mezzo, se no'l veggono a punto, come mezzano, della nostra veste coperto. Perché, sicome afferma il Trismegisto, al vero buono et al vero bello l'occhio mortale non ha modo di pervenire. Ond'è mestieri di rivolgersi all' imagine e simiglianza sua, che è la bontà e la bellezza creata, per la quale, come per iscala, e mezzo opportuno colà su ci conduciamo a mirarlo almeno in ombra.«

¹⁶³ Fol. 99v: »Ma difficilissimo è in ogni modo di trovare in qualunque cosa, quale sia il buono ed il bello; perché abbagliato è l'occhio nostro e confuso della vicina simiglianza, che si scorge tra il vero bene e l'apparente, e tra la finta e la sincera bellezza. Per tanto io avviso, che niuna via per distinguerli e riconoscerli, e niuno indrizzo vi habbia migliore del mezzo, dove l'uno e l'altro dimora. [...] Con tutto ciò il mezzo ancora è malagevole da raccogliersi: perché, come dice Aristotile [*Nikomachische Ethik*, 1109a25; vgl. 1094a23], è fatto a guisa del bersaglio, che ferisce l'arciere, il quale sta in un sol punto; ovvero come il centro del cerchio, che non da ogn'uno, ma da i periti soli può ritrovarsi. Nientedimeno, si come non malagevolmente si truova il centro, se due diritte linee si tirano attraverso del cerchio [...], l'una delle quali tagli l'altra nel mezzo ad angoli retti et sia pur dimezzata ancor essa: così non è faticosa cosa di scoprire in ogni cosa il mezzo con le due linee della cognition sensitiva e ragionevole.«

¹⁶⁴ Ruscelli (wie Anm. 148), S. 48.

ein Zitat aus der *Ilias*, wo Agamemnon den Schützen Teuker mit eben diesen Worten lobte.¹⁶⁵ Ein Kenner der *Ilias* mußte aber wissen, daß auch Teuker nicht immer sein Ziel traf. Denn er war derjenige der beiden Teilnehmer an dem Bogenschießen, das Vergil zum Vorbild diente, der die Taube verfehlte. Dies konnte Agucchi bei Aldovrandi nachlesen, der in seiner *Ornithologia* bei der Behandlung der Taube ein Kapitel über »*Usus in celebrationem funeris*« eingefügt hatte und dort den Homerischen Text (in lateinischer Übersetzung) neben Vergil ausführlich zitiert.¹⁶⁶ Zugleich fand er dort den Hinweis auf Lukians »*Heromotimus*«, der auf die Homerstelle verweist, um zu belegen, wie schwer es sei, den rechten Weg unter vielen falschen zu finden: man dürfe die Wahl nicht dem Zufall überlassen, denn dieser sein ein blinder Schütze, »und wir können ihm nicht übelnehmen, wenn er auf den ersten Schuß nicht das rechte trifft; da sogar der große Bogenschütze im Homer (Teukros, denke ich), anstatt die Taube [...] zu treffen, die Schnur durchschloß, an der sie aufgehängt war.«¹⁶⁷

Mit seinem Gedanken, daß das Ziel, die wahre Mitte, mit den Richtlinien der *cognitione sensitiva* und der *cognitione rationale*, zu finden sei, greift Agucchi auf eine alte Gliederung der seelischen Kräfte zurück, die nicht nur die Erkenntnis, sondern auch das Vergnügen betrifft. Dem Vergnügen aber dient die Malerei, die in sich sinnliches Vergnügen (*diletto sensitivo*) und intellektuelles Vergnügen (*diletto intellettuale*) zu vereinen hat.¹⁶⁸ Domenichinos Bild erfüllte diese Forderung in höchstem Maße. Das mag seinen lang andauernden Ruhm erklären.

»*Sic pictura poesis erit*«, unter dieses, Horaz in charakteristischer Weise abwandelnde Motto sollte später Bellori seine Beschreibung von Marattas »*Apollo und Daphne*« stellen.¹⁶⁹ Im gleichen Sinne läßt sich Domenichinos Bild als gemalte »*Poesie*« bezeichnen.¹⁷⁰ Nicht zufällig haben wir daher im Laufe dieser Untersuchung immer wieder auf Parallelen in der zeitgenössischen und älteren Dichtung hinweisen können. Aber es wäre ein Mißverständnis, wollte man die zitierten Texte als Teile eines Programms für das Bild ansehen, denn sicher sind nicht alle von uns herangezogenen Beispiele konstitutiv für Domenichinos Bild gewesen. Vielmehr ging es darum, den literarischen Rahmen darzulegen, in dem das Bild zu sehen ist. Zweifellos war das Bogenschießen hier metaphorisch gemeint, und zum Wesen der Metapher gehört, daß man aus ihr eine größere Anzahl von Bezügen herauslesen kann.¹⁷¹ Die semantischen Felder des Bogenschießens, die wir hier mit vielen Beispielen zu belegen versuchten, waren dem literarisch gebildeten Betrachter des 17. Jahrhunderts unmittelbar geläufig und bedurften nicht der ausführlichen Erläuterungen, mit denen wir sie hier zu rekonstruieren versucht haben, so daß der Sprung von einer Bedeutungsmöglichkeit zu anderen – oder das Oszillieren zwischen den Bedeutungsmöglichkeiten – sehr viel spielerischer war, als dies unsere pedantischen philologischen Exkurse erscheinen lassen. Wie leicht die Zeitgenossen die hier angesprochenen Bereiche miteinander verknüpfen konnten, erhellt aus Ruscellis Erläuterung der Pfeil-Imprese.

Sicher nicht zufällig waren wir im Verlauf unserer Überlegungen zu Domenichinos Bild vor allem auf zwei Dichter mehrfach gestoßen, auf Tasso und auf Marino. Beides verwundert nicht; der Einfluß von Tassos Dichtungen und theoretischen Schriften auf die Maler des 17. Jahrhunderts ist hinlänglich bekannt;¹⁷² Marino hatte in mehr als einer Hinsicht seine Nachfolge angetreten und gehörte zu denjenigen Literaten, die sich in diesen Jahren am deutlichsten zu Problemen der Kunst, insbesondere der Malerei, schriftlich

¹⁶⁵ *Ilias*, VIII, 281 f.: »Teukros, teuerstes Haupt, Telamonier, Völkergebiete, / Triff so fort [βῆλλ' οὔτω], auf daß du ein Licht für die Danaer werdest.«

¹⁶⁶ U. Aldovrandi, *Ornithologia*, Bd. 2, Bologna 1600, S. 448 f.

¹⁶⁷ Lukian (wie Anm. 41), Bd. 3, S. 25. Bei Aldovrandi (wie Anm. 166): »Neque enim recte aut probabiliter fortunam incusaremus, si sagittando et iaculando non prorsus assecutus sit veram illam viam, unam nimirum inter tot infinitas falsas et erroneas existentem, quod nec Homericum quidem sagittario concessum fuit, qui cum debuisset Columbam arcu fixam deicere, linea vincula rupit. Opinor autem fuisse Teucrum.«

¹⁶⁸ Eine entsprechende Definition findet sich gegen Mitte des Jahrhunderts bei Giandomenico Ottonelli und Pietro da Cortona in ihrem *Trattato della pittura e scultura*, Florenz 1652, S. 57–60: der Genuß des Kunstwerks als die Vereinigung von »*diletto sensitivo*« und »*diletto intellettuale*« mit dem »*diletto spirituale*«, wobei die ersten beiden Stufen auch profanen Bildern zugestanden werden, die dritte natürlich nur religiösen. Sie wiederholen damit jedoch nur eine alte Dreiteilung des Vergnügens, die auf Thomas von Aquin zurückgeht und bereits von Paleotti (in Barocchii [wie Anm. 44], Bd. 2, S. 216 f.) und Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, Rom 1585, S. 25 f., auf die Malerei bezogen worden war. Vgl. hierzu auch, was Mancini (wie Anm. 25), Bd 1, S. 147, über die *gratia* der Malerei sagt: sie sei »il bello, operante in modo perfetto che così diletta et alletta l'occhio et l'intelletto dei riguardanti.«

¹⁶⁹ Bellori (wie Anm. 23), S. 256.

¹⁷⁰ Bonfait (wie Anm. 10), S. 178 f.

¹⁷¹ Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt 1964, S. 655: »Die Feststellung Ciceros, daß die Metapher in wenigen Worten zweierlei vereint, nämlich die Sache und ihre Analogie, korrigiert Tesauro durch den Hinweis, daß man aus der Metapher eine weit größere Zahl von Bezügen herausholen kann, auch in Fällen, wo sie nicht einmal mit der Absicht der Vielbezüglichkeit gesetzt wird.«

¹⁷² Hier sei nur verwiesen auf Lee (wie Anm. 41) und auf Andrea Buzzoni (Hrsg.), *Torquato Tasso tra letteratura, musica teatro e arti figurative* (Ausstellungskatalog Ferrara) Bologna 1985.

äußerten.¹⁷³ Außerdem mag es zwischen Marino, Domenichino und Agucchi auch eine unmittelbare Beziehung gegeben haben. Alle drei gehörten, wenn auch zu unterschiedlichen Zeiten, zum Kreis um Pietro Aldobrandini. Marino war seit 1602 in Rom und stand ab 1604 im Dienst des Kardinals Aldobrandini.¹⁷⁴ In diesen Jahren schrieb er eine Canzone auf die Fresken des Cavaliere d'Arpino in der Villa Aldobrandini in Frascati,¹⁷⁵ wo Domenichino später (1616–18) selber malen sollte.¹⁷⁶ In dem gleichen Zeitraum gehörte aber auch Agucchi zum Haushalt des Kardinals Aldobrandini, für den er ein Inventar seiner Sammlung und, wenig später, eine Beschreibung der Villa in Frascati verfaßte.¹⁷⁷ Daß er, sei es in Rom, sei es in Ravenna, mit Marino in Kontakt gekommen ist und daß die beiden Kunstliebhaber miteinander über Malerei und Dichtung sprachen, läßt sich zwar nicht dokumentieren, ist aber mehr als wahrscheinlich, und sicher wurden die Veröffentlichungen Marinos im Haushalt Aldobrandinis gleich nach Erscheinen gelesen.

Darüber hinaus gibt es ein Indiz, das vermuten läßt, daß die Beziehungen auch nach dem Ausscheiden Marinos aus dem Dienste Aldobrandinis nicht abrisen. Es bestehen nämlich eine Reihe von Übereinstimmungen zwischen Marinos Schilderung des Bogenschießens im *Adone* und dem Bild Domenichinos, die fragen lassen, ob dies rein zufällig ist oder hier ein Zusammenhang besteht. Mit einer gewissen Verblüffung liest man bei Marino nicht nur die Beschrei-

bung der Preise, die mehr noch als mit den von Alamanni geschilderten¹⁷⁸ mit denen bei Domenichino übereinstimmen – bei Marino ein roter Köcher und ein Bogen, ein Wurfspieß und, statt des goldenen Reifens, ein vergoldeter Lorbeerkranz¹⁷⁹ – sondern auch, daß der erste Schütze kniend schießt, während der zweite seinen Schuß im Stehen abgibt: »Stringe, col pugno manco, il legno torto, / col dritto a più poter la corda tira, / l'un piede indietro e l'altro innanzi sporto; / curva gli omeri alquanto insu la mira, / serra il lume sinistro e l'altro accorto / su l'asta aguzza e 'l braccio al segno gira.«¹⁸⁰ Gewiß sind dies alles Einfälle, auf die ein phantasievoller Dichter ohne weiteres alleine kommen konnte, doch ist eine Verbindung zu Domenichinos Bild nicht auszuschließen. Sicher kannte Domenichino den Text des *Adone* nicht, denn Marino verfaßte den letzten Gesang des Epos, das ab 1621 im Druck war, erst, nachdem er Rom 1606 verlassen hatte. Andererseits kann Marino Domenichinos Komposition nicht im Original gesehen haben (es sei denn, man wolle annehmen, daß Domenichino sich mit dem Thema in Zeichnungen bereits viel früher befaßt habe); so bleibt nur die Möglichkeit, daß ihm aus Rom eine Zeichnung oder eine Beschreibung des Bildes geschickt worden war. Aber selbst wenn Marino seine Schilderung ganz unabhängig von Domenichinos Komposition verfaßt hätte, so bewiese die Ähnlichkeit nur ein weiteres Mal die Richtigkeit des Dictums *ut pictura poesis*.¹⁸¹

¹⁷³ Gerald Ackerman, »Giambattista Marino's Contribution to Seicento Art Theory«, *Art Bulletin*, 43 (1961), S. 326–336. Auf die Beziehung von Marinos Dichtungen zur Malerei wurde jüngst wiederholt hingewiesen: Elizabeth Cropper, »The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio«, *Metropolitan Museum of Art Journal*, 26 (1991), S. 193–121; dies., »Marino's ›Strage degli Innocenti‹. Poussin, Rubens, and Guido Reni«, *Studi secenteschi*, 33 (1992), S. 137–166; Sebastian Schütze, »Pittura parlante e poesia taciturna: Il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica«, in: *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII. Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence 1990*, hg. v. E. Cropper u. a., Bologna 1992, S. 209–226.

¹⁷⁴ James V. Mirollo, *The Poet of the Marvellous. Giambattista Marino*, New York u. London 1963, S. 21.

¹⁷⁵ M. Menghini, »La Villa Aldobrandini, Canzone inedita di Giambattista Marino«, *Il Propugnatore*, N. S. 1.2 (1888), S. 433–445.

¹⁷⁶ Die Angabe Mirollos (wie Anm. 174), S. 49, daß Domenichino ein Bildnis Marinos malte, habe ich nicht verifizieren können.

¹⁷⁷ Das Inventar veröffentlicht von Cesare D'Onofrio, »Inventario dei dipinti del cardinale Pietro Aldobrandini compilato da G. B. Agucchi nel 1603«, *Palatino*, 8 (1964), S. 15–20, 158–162, 202–211; die Beschreibung der Villa von 1611 in C. D'Onofrio, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Rom 1963, S. 82–115.

¹⁷⁸ Siehe o. S. 279.

¹⁷⁹ Marino (wie Anm. 92), S. 1263 (XX, 25 f.): »Quella faretra avrà che colà pende / e di sagri vermiglio ha l'ornamento, / con quell'arco di bosso, a cui risplende / l'un capo e l'altro di polito argento. / Chi più vicino al primo il segno offende / d'un nobil dardo rimarrà contento. / D'ebeno è l'asta, e 'l ferro è di tai tempore / che qualvolta ferisce, uccide sempre. // Darassi al terzo d'immortale alloro, / degna non pur d'arcier, ma di poeta, / ghirlanda che le fronde ha messe ad oro, / attorta a un cordoncel di verde seta. / Fia poscia di colui ch'avrà tra loro / l'ultimo grado in accertar la meta / spiedo di duro e noderoso cerro / ch'arma la punta di lucente ferro.«

¹⁸⁰ Ebd., S. 1267 (XX, 43).

¹⁸¹ Vgl. Lee (wie Anm. 41); Linda Gail Nemerow-Ulman, *The Concept of Ut Pictura Poesis in G. B. Marino's Galeria and the Dicerie Sacre with a Translation of La Pittura and La Musica*, Ann Arbor 1988; Henryk Markiewicz, »Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem«, *New Literary History*, 18 (1986–87), S. 535–558. Für die frühere Rezeption von Horaz' »ut pictura poesis« s. den Beitrag von U. Pfisterer in diesem Band, S. 107–147, und die dort zit. Literatur. Allgemein: John Graham, »Ut Pictura Poesis«. A Bibliography«, *Bulletin of Bibliography and Magazine Notes*, 29 (1972), S. 13–15 u. 18.

An dieser Stelle wollen wir jedoch unsere Überlegungen zu Domenichinos Werk voller »Nachsinnlichkeit« (Sandrart) abbrechen und uns noch einmal einem Detail der Darstellung des Gemäldes zuwenden, genauer gesagt, den beiden Hirten im Busch. Ich hatte sie als heimliche Beobachter der Szene bezeichnet. Dies verlangt nach einer Präzisierung, denn nur einer der beiden betrachtet die badenden Nymphen, der andere wendet sich seinem Gesellen, aber auch uns zu, legt einen Finger auf den Mund und gebietet Schwei-

gen. Schon Bellori hatte diesen Hinweis richtig erkannt:¹⁸² auch wir sollen schließlich schweigen, nur den Blick benutzen und das Bild, die *muta poesis*, bewundern.

¹⁸² Bellori (wie Anm. 7), S. 368: »Due giovini pastori... l'uno di essi attende a riguardare con diletto le Ninfe ignude dentro l'acque, l'altro col dito alla bocca fa cenno e ci addita silenzio; siché tacendo con essi anche noi adopriamo lo sguardo solo ed ammiriamo l'immagine, celebrando l'artefice con eterne lodi.«

Abbildungsnachweis: Bibliotheca Hertziana V b, 3, 5, 9, 10, 12–14, 16; GFN 7; Galleria Estense, Modena 15; Giraudon, Vanves Va; Mauritshuis, Den Haag

1, 2; Paris, Louvre 8; Verfasser 5; Windsor Castle (The Royal Collection[©], Her Majesty Queen Elizabeth II) 6, 11.