

HENRY KEAZOR (Saarbrücken)

„[...] quella miracolosa mano“.

Zu zwei Madrigalen Marinis auf Ludovico Carracci*

1. „queste due care gemelle“: Poesie und Bildende Kunst

Bezüglich des für seinen Gedichtband von Giambattista Marino gewählten Titels der *Galeria* gibt es Hinweise, dass dieser durch jenen Bau inspiriert wurde, den Marinis Gönner der Turiner Jahre, Herzog Carlo Emanuele, in den Jahren 1605 und 1607 zwischen Castello und Palazzo Reale bauen und von Federico Zuccari ausstatten ließ¹; Marino schrieb anlässlich der Fertigstellung des Traktes auch nicht nur das Madrigal „Al Duca di Savoia per la Sua Galleria“², sondern in einem Brief aus Turin an den Conte Guido Coccapani berichtet der Dichter am 28. Oktober 1613 ferner davon, dass er vorhabe, die (seit 1609 auf den Namen *Galeria* getaufte³) Gedichtsammlung „questa Altezza serenissima“ zu widmen⁴.

Obgleich Kunsthistoriker dem Titel von Marinis *Galeria* schon aufgrund dieses architektonischen Bezugs besonders große Aufmerksamkeit schenken, wurden auch andere Werke des Dichters von diesem selbst mit

* Mein herzlicher Dank für Unterstützung bei Bildbeschaffung und Recherche geht an Frank Martin (Berlin), Anna Schreurs-Morét (Freiburg) und Anja Rosenbaum (Kempentönisberg, Duisburg).

1 Vgl. Toesca, Elena Berti: Il Cavalier Marino, collezionista e critico d'arte, in: Nuova Antologia 87 (1952), S. 51–66, hier: S. 57.

2 Ebd.

3 1609 taucht die namentliche Bezeichnung des „Galeria“-Projekts erstmals in Marinis Korrespondenz auf: vgl. den Brief aus Ravenna an den Cavaliere Tommaso Stigliani in Parma aus dem Jahre 1609: Marino, Giambattista: Epistolario. Hrg. von Angelo Borzelli und Fausto Nicolini, Bari 1912, S. 90–92, Nr. LVI: „[...] opere mie, una delle quali sarà la raccolta dei detti ritratti, ciascheduno col suo elogio, intitolata ‚La galeria‘ [...]“. Vgl. dazu auch die Neuausgabe der Briefe durch Guglielminetti, Marziano: Giambattista Marino, Lettere, Turin 1966, S. 102f., Nr. 53.

4 Marino: Epistolario (s. Anm. 3), S. 133f., Nr. LXXXIII sowie Marino: Lettere (s. Anm. 3), S. 147, Nr. 82. In einem späteren Brief aus dem Jahre 1620 an Gaspare Salviani teilt der Dichter seine Absicht mit, die von ihm zusammengetragene Gemäldesammlung eines Tages dazu zu nutzen, „per ornare una galeria che fo fare in Napoli per la mia libreria [...]“. Vgl. Marino: Epistolario (s. Anm. 3), S. 290f., Nr. CLXIX und Marino: Lettere (s. Anm. 3), S. 290f., Nr. 156.

der Gattung der bildenden Künste in unterschiedlich enge Beziehungen gebracht: So soll Marino seinen um 1605 vollendeten⁵, aber erst 1623 gedruckten *Adone* einmal mit real existierender Architektur, ein anderes Mal mit einem Stichwerk verglichen haben. Selbst wenn es sich bei diesen Aussagen um Marino lediglich in perfider Absicht von Tommaso Stigliani in den Mund gelegte Behauptungen handeln sollte⁶, so ist es doch interessant, dass Stigliani auf die Glaubhaftigkeit eines Marino spekulieren konnte, der in Bezug auf den scheinbar ungeordneten Aufbau und die additive Struktur des Gedichts angeblich schrieb, dass sein Werk wie der „palazzo di Vaticano“ sei: „[...] con tutto che non sia un intiero edificio, ma uno aggregato d'abitazioni, e d' appartamenti; supera per la magnificenza delle stanze, e per la ricchezza, e per la copia, e per gli agi, quello de' Farnesi, che è uno edificio compiuto [...]“.⁷ Die überragenden Qualitäten von „magnificenza“, „ricchezza“ und „copia“, so legt die Analogie nahe, werden dabei überhaupt erst durch den Verzicht auf eine abgeschlossene und vollendete Architektur ermöglicht. In dieselbe Richtung einer Wertschätzung von Flexibilität und Vielfalt auf Kosten der Einheit geht der (wiederum von Stigliani überlieferte) Vergleich des *Adone* mit einem Album, in dem nicht ganze Figuren, sondern lediglich Teile und Glieder derselben vor den Augen des nicht nach Zusammenhängen suchenden Betrachters ausgebreitet werden:

„[...] sí come a' riguardanti diletta molto un libro di disegni stampati, nel qual sia figura veruna, ma separati membri (cioè occhij, orecchie, braccia,

5 So z. B. Pozzi, Giovanni: *Metamorfosi di Adone*, in: *Strumenti critici* V, Fasc. iii, No. 16 (1971), S. 334–356, hier: S. 335.

6 Pozzi (ebd., S. 354) spricht zwar distanzierend von der „malizia stiglianese“, die diese Aussagen überliefert habe, plädiert jedoch dafür, die angeblichen Bekundungen Marinos ernst zu nehmen. Vgl. dazu auch Peters, Susanna Nevin: *The Quarrel of the „Adone“: A Chapter in the History of Seventeenth Century Italian Poetic Theory*, Diss., Baltimore, Maryland 1968, S. 107f.: „The alleged comments of Marino [...], although they are probably the fiction of Stigliani, they serve to clarify the viewpoint of the ‚Occhiale‘ [...]. These examples are indeed appropriate ones, for they [...] quite closely describe certain aspects of the thematic structure of the ‚Adone‘.“ Vgl. demgegenüber z. B. Cropper, Elizabeth: *The Domenichino Affair: Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*, New Haven 2005, S. 164, wo die Aussagen Stiglianis vor allem als Teil seiner Demontage-Strategie gegen Marino gewertet werden. Tatsächlich haben selbst die Anwälte Marinos wie z. B. der ihn verteidigende Nicolò Villani (unter dem Pseudonym „Vincenzo Foresi“ schreibend) differenziert zwischen der hinter den Vergleichen stehenden ästhetischen Absicht („La qual cosa è verissima“, schreibt Villani) und den entsprechenden Kommentaren Stiglianis unterschieden, der Marino unterstellte, bei diesen Stilprinzipien der Fragmentierung erst Zuflucht gesucht zu haben, als er die Einheit seines Werk scheitern sah („[...] è falsissima per ogni titolo“, urteilt Villani scharf). Vgl. dazu Villani, Nicolò: *L'Uccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del Cavalier Frau Tomaso Stigliani*, Venedig 1630, Kapitel XXVII.

7 Stigliani, Tomaso: *Dello Occhiale*, Venedig 1627, Kapitel XXVII.

gambe, e simili) fatti da' pittori per insegnare a' giovani di disegnare: così esse parti del detto poema, leggendosi divisamente, e senza badare à dipendenza; potranno dilettere non meno che farebbe il tutto se fusse bene unito [...].“⁸

Nicht nur die Beschreibung der dem Unterricht dienenden Schautafeln, sondern auch der Wortlaut, mit dem ihr Zweck charakterisiert wird, zeigt enge Parallelen zu Gestalt und Titel der Publikation, in der Luca Ciambelano und Francesco Brizio 1626 Stiche nach Zeichnungen Agostino Carraccis zu einer „Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano, cavata dalo studio, e disegni de Carracci“ zusammenstellten (*Abb. 1*)⁹. Den von den dort versammelten Darstellungen ausgehenden Reiz des Unzusammenhängenden, Uneinheitlichen und gerade daher besonders Vielfältigen hatte Marino wohl auch im Sinn, als er bezüglich seines *Galeria*-Projekts in einem Brief an den Maler Bernardo Castello aus dem Jahr 1613 schrieb: „[...] e sarà, credo, un libro curioso per la sua varietà.“¹⁰

In den ersten seiner bereits 1614 veröffentlichten drei *Dicerie Sacre*¹¹ schließlich legte Marino im Rahmen eines *La Pittura* betitelten Diskurses seine kunsttheoretischen Anschauungen nieder. Nicht zufällig trägt auch dieses Werk eine Widmung an Herzog Carlo Emanuele¹², dem sowohl Giovanni Paolo Lomazzo als auch Federigo Zuccari schon ihre jeweiligen Traktate *Trattato della pittura* (1585) und *L'Idèa de' pittori, scultori et architetti moderni* (1607) gewidmet hatten¹³. Und Marino setzt diese Einschreibung in eine bestehende Tradition fort, wenn er in *La Pittura* nicht nur insbesondere Zuccaris Konzeption des „disegno“ aufgreift und für sich adaptiert, sondern dies zugleich anhand des bereits kurz in Lomazzos *Il tempio della pittura* von 1590 erwähnten Turiner Grabtuches, der *Santa Sindone*, tut¹⁴. Obgleich sich seine Darlegungen mithin auf diesen, von vielen

8 Ebd.

9 Von Marino wird berichtet, dass er die Akademie der Carracci frequentierte, von daher dürften ihm solche Darstellungen tatsächlich vertraut gewesen sein. Zu der von Pietro Stefanoni veröffentlichten „Scuola perfetta“ vgl. Bohn, Babette: *The Illustrated Bartsch*, 39, 1: Agostino Carracci, New York 1995, S. 1. Als ein anderes mögliches Beispiel verweist Cropper (s. Anm. 6), S. 165, auf Odoardo Fialetti's „Tutte le parti del corpo humano diviso in più pezzi“, das 1608 in Venedig verlegt wurde.

10 Marino: *Epistolario* (s. Anm. 3), S. 131 f., Nr. LXXIX sowie Marino: *Lettere* (s. Anm. 3), S. 143, Nr. 78.

11 Das Werk gliedert sich in drei Teile: 1. *La Pittura*, 2. *La Musica*, 3. *Il Cielo*.

12 Vgl. Ackerman, Gerald: Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory, in: *The Art Bulletin*, XLIII, Nr. 1 (1961), S. 326–336, hier: S. 330.

13 Ebd., S. 328, Anm. 10.

14 Vgl. Lomazzo, Giovanni Paolo: *Idea del Tempio della pittura*, Mailand 1590, Kapitel 6 *Della nobiltà della Pittura*, S. 24: „[...] maggior lode nõ si può dar li, che dire che Christo istesso l'vsò, facèndo vn ritratto del suo volto in vn'velo di Santa Veronica Ver-



Abb. 1: Tafel aus: Luca Ciamberlano/Francesco Brizio, *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano, cavata dalo studio, e disegni de Carraci, Rom 1626*

Gläubigen als Reliquie verehrten, Gegenstand bezogen, lassen sich einige der im Kontext der *Dicerie Sacre* getätigten Äußerungen Marinos auch auf die sechs Jahre später publizierte *Galeria* und die dort mit Mitteln der Poesie evozierten Gemälde anwenden.

Da sind zum einen die in den *Dicerie* formulierten Annahmen über die Gründe für die in der Malerei erzielbare ‚Lebendigkeit‘, die der Dichter auf den geschickten Umgang mit Zeichnung und Farbe zurückführt: „Due cose (per mio credere) son quelle che possono ammirabile rendere la pit-

gine, & lasciando nel lenzuolo una imagine di tutto il suo corpo, così d’auanti come da dietro, che hora si troua apresso al Serenissimo Duca di Sauoia.“

tura; l'eccellenza del Disegno, & quella del Colorito.¹⁵ „Et non hà dubbio, che tutte le cose ben diseguate & ben colorite [...] rendano [...] il medesimo aspetto che rende la Natura istessa.“¹⁶ Diese Aussagen werden sodann direkt auf die *Santa Sindone* bezogen, wo Disegno und Kolorit ebenfalls an der Lebendigkeit des dargestellten Antlitzes Anteil haben: „[...] dico questa Tela Santa, laqual colorita di sangue, doueua esser cāpo della sua mirabil pittura.“¹⁷ Zum Anderen aber formuliert Marino hier Aussagen über die grundsätzliche Verwandtschaft der Gattungen von Poesie und Malerei:

„Son tante le proportioni, & sì grandi l'analogie, ch'al credere di tutti i Savi passano trà le tele & le carte, tra i colori & gl'inchiestri, trà i pennelli & le penne; Et somigliansi tanto queste due care gemelle nate d'vn parto, dico Pittura, & Poesia, che non è chi sappia giudicarle diuerse, anzi trà sestesse le proprie qualità accomunando, & insieme gli vffici tutti, & e gli effetti confondendo, da chiunque ben le considera si possono quasi distinguere appena. La Poesia è detta Pittura parlante, la Poesia Pittura taciturna.“¹⁸

Als Bezugswerke der erwähnten „Savi“ gibt Marino selbst u. a. die *Ars poetica* des Horaz und Platons *Staat* an – statt auf Letzteren hätte er sich jedoch ebenso gut auf Platons *Phaidros* beziehen können, wo Sokrates die Worte in den Mund gelegt werden:

„[...] dies Bedenkliche haftet doch an der Schrift, und darin gleicht sie in Wahrheit der Malerei. Auch deren Werke stehen doch da wie lebendige, wenn du sie aber etwas fragst, so schweigen sie stolz. Ebenso auch die geschriebenen Reden. Du könntest glauben, sie sprächen, als ob sie etwas verstünden, wenn du sie aber fragst, um das Gesagte zu begreifen, so zeigen sie immer nur ein und dasselbe an.“¹⁹

Schließlich hegte Marino parallele Hoffnungen in Bezug auf die Wirkung, welche die beiden Veröffentlichungen haben sollten. Denn in Bezug auf die *Dicerie* schrieb Marino zum Zeitpunkt von deren Erscheinen an den Freund Guid'Ubaldo Benamenti: „[...] faranno stupire il mondo. [...] Spero che piaceranno sì per la novità e bizzaria della invenzione, poiché ciascun di-

15 Marino, Giambattista: *Dicerie Sacre*, Turin 1620, S. 51r.

16 Ebd., S. 55r.: „Et non hà dubbio, che tutte le cose ben diseguate & ben colorite da chi sappia à tempo & luogo cōpartir gli splendori e i riuerberi, & offeruar giudiciosmète in essi; riflessi de' lumi, e i recessi dell'ombre non rendano nel gesto che rappresenanto, il medesimo aspetto che rende la Natura istessa.“

17 Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 15), S. 52v.

18 Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 15), S. 48v.

19 Platon: *Phaidros*, übs. u. eingel. von Kurt Hildebrand, Stuttgart 1998, S. 87f., § 60.

scorso contiene una metafora sola, sì per la vivezza dello stile e della maniera del concettare spiritoso.“²⁰

Eben die „bizzaria della invenzione“, „la vivezza dello stile“ und „la maniera del concettare spiritoso“ lassen sich nun natürlich auch in Marinos *Galeria* antreffen, wo die Madrigale ebenfalls die Qualitäten des jeweils besprochenen Kunstwerks häufig in einem Acumen zu fassen versuchen, das insbesondere „una metafora sola“ in den Blick nimmt.

Die dabei von dem Dichter verfolgte Vorgehensweise soll hier anhand der beiden Madrigale näher untersucht werden, die Marino in der *Galeria* zwei Werken Ludovico Carraccis gewidmet hat. Diese, als Nummern 16 und 38 des ersten, *Le pitture* betitelten Teils und zu Beginn der *Favole* rangierenden Gedichte, nehmen insofern innerhalb der ganzen Sammlung so etwas wie eine Sonderstellung ein, als man anhand ihrer Diskussion einige Punkte problematisieren und vielleicht auch einer wenigstens teilweisen Klärung zuführen kann, die im Kontext einer Erörterung der *Galeria* wesentlich sind. Sie betreffen insbesondere Fragen der Begrifflichkeit, mit der man sich Marinos Poesien nähern kann, der Besonderheit von Marinos Konzept sowie des Verhältnisses von Bild und Text, insbesondere unter dem Gesichtspunkt einer Würdigung der künstlerischen Individualität.

2. „un mio libro di ‚scelta“: Der Poet und die Künstler

In seinem Buch *The Gazer's Spirit – Poems Speaking to Silent Works of Art* hat John Hollander 1995 ein Begriffspaar eingeführt, mit dem er auf Kunstwerke bezogene, literarische wie poetische Schöpfungen dadurch ordnen möchte, dass er sie in zwei Klassen unterscheidet, die er mit „notional“ und „actual ecphrasis“ bezeichnet²¹. Erstere soll all jene Werke überschreiben, die als eine „verbal representation of a purely fictional work of art“ darstellen, letztere all die Hervorbringungen, bei denen „the actual object is available for our consideration, paralleling that of the text in consideration“, also all jene Texte, die sich auf real existierende Werke beziehen.

Mag eine solche Unterscheidung sich auf den ersten Blick auch als ordnungsschaffend und praktisch anbieten, in der Anwendung erweist sie sich doch als problematisch. Wie gerade ein Blick auf Marinos *Galeria* und hier u. a. die Madrigale Nr. 16: *Salmace, & Hermafrodito di Lodovico Caracci*

20 Marino: Epistolario (s. Anm. 3), S. 146 f., Nr. XCVIII sowie Marino: Lettere (s. Anm. 3), S. 167 f., Nr. 97.

21 Hollander, John: *The Gazer's Spirit – Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, London 1995, S. 4 ff.

und Nr. 38: *Arianna di Lodovico Caracci*²² zeigt, hätten sich die beiden Gedichte doch Hollanders Definition zufolge mit dem Vollzug der Forschung von „notional“ in „actual ecphrasis“ verwandelt. So ging Marzio Pieri im Kommentar seiner 1979 zu Padua veranstalteten Ausgabe der *Galeria* noch implizit davon aus, dass es sich bei den beschworenen Werken um Fiktionen Marinos handelte, da er für die *Ariadne* keinerlei Beleg, für die *Salmacis*-Szene lediglich einen Hinweis in einem Brief Marinos an Ludovico Caracci zu finden vermochte²³. Tatsächlich können mittlerweile jedoch beide Werke identifiziert werden; zudem wird das Sujet der *Salmacis* auch noch in einem weiteren, von Pieri nicht erwähnten Schreiben Marinos an den Maler erwähnt, das deutlich macht, wie sehr Marino an dem Besitz einer solchen Szene in Zeichnung wie Gemälde gelegen war.

In einem ersten Brief, geschrieben wahrscheinlich 1607 oder eher 1609 in Ravenna, teilt er Ludovico Carracci das Lob mit, das ein anderes Blatt von der Hand des Meisters für einen Auftraggeber in Genua²⁴ in Kennerkreisen erhalten hat, und leitet dann zu seinem eigenen, die *Salmacis*-Szene betreffenden Anliegen über. Den dabei herrschenden Tonfall kennt man aus anderen Briefen Marinos an Künstler, von denen er ebenfalls Zeichnungen erbat, die er im Kontext seines (wie gesehen) ab 1609 auch namentlich so bezeichneten *Galeria*-Projektes für dessen Ausstattung sammelte. Geplant war ursprünglich ein Buch, das, wie der Dichter 1613 an Bernardo Castello schreibt:

„[...] contiene quasi tutte le favole antiche. Ciascuna favola viene espressa in un disegno di mano di valentuomo, e sopra ogni disegno io fo un breve elogio in loda di quel maestro e poi vo scherzando intorno ad esso con qualche capriccio poetico. Già n'ho accumulata una gran quantità de' piú famosi ed eccellenti pittori di questa età, e voglio fargli tutti intagliare con esquisita diligenza.“²⁵

Noch in der Einleitung der zu Marinos Bedauern unillustrierten und zu seiner Bestürzung noch immer von Druckfehlern wimmelnden *Seconda Impressione corretta dall'Autore* der *Galeria* im Jahre 1620 kündigte der Dichter an, dass in späteren Ausgaben nicht nur bis dato fehlende Werke und Maler

22 Marino, Giambattista: *La Galeria*. Hrg. von Marzio Pieri und Alessandra Ruffino, Trident 2005 (*Opere di Giambattista Marino*, Bd. 3), S. 18, Nr. 12 und S. 29, Nr. 32.

23 Vgl. den Kommentar Marzio Pieris in: Marino: *La Galeria* (s. Anm. 22), S. 211 f.

24 Dem Kommentar von Marziano Guglielminetti zufolge handelte es sich dabei entweder um Giovan Vincenzo Imperiali oder Giacomo Doria; Marino: *Lettere* (s. Anm. 3), S. 63.

25 Marino: *Epistolario* (s. Anm. 3), S. 131 f., Nr. LXXIX sowie Marino: *Lettere* (s. Anm. 3), S. 143 f., Nr. 78.

noch nachgetragen werden würden, sondern schließlich auch eine Version erscheinen werde, die „historiata & ornata di figure“ sein sollte²⁶.

Zu diesem Zweck hatte Marino begonnen, systematisch Zeichnungen zu sammeln, die zu den teilweise bereits bestehenden Gedichten passen sollten²⁷. Diese waren zwar zuweilen wohl mit real existierenden Werken eines Künstlers vor Augen entstanden, doch der Umstand, dass der Dichter sodann bei einem anderen Künstler eine Kopie desselben²⁸, wenn nicht sogar eine Neuschöpfung desselben Sujets bestellte, gibt einen ersten Hinweis darauf, dass die Dichtungen offenbar nicht allzu eng auf die mit abzubildende Darstellung bezogen werden sollten. In diesem Zusammenhang bestellte er besonders bei dem von ihm hochgeschätzten Bernardo Castello wiederholt Zeichnungen mit entsprechenden Vorgaben: „Intanto vorrei due disegni, ma fatti con isquisita diligenza [...] per porli in un mio libro di ‚scelta‘. In uno vorrei una *Galatea sopra un delfino*²⁹, in un altro quella medesima *Venere assisa in una conca marina*³⁰ secondo il quadro ch’Ella mi mandò. Mando la misura del foglio e per qual verso hanno da andar le figure“, schreibt er 1610 von Turin aus³¹. Zu diesem Zeitpunkt hatte er die zunächst häufig verwendete Mystifikation eines „personaggio principale“, in dessen Auftrag er die Zeichnungen angeblich bestellte, fallen gelassen und gab sich selbst als Interessent zu erkennen. In früheren Briefen hingegen schiebt er diese Figur noch voran, sei es, um den Druck auf den Künstler zu erhöhen, sei es, um ihn angesichts der z. T. lasziven Sujets zu beruhigen. So schreibt er 1606 an Castello:

„Un personaggio principale, a cui non posso mancare, ha raccolti in molti anni da molti e diversi maestri, e particolarmente da’ piú famosi che oggidì vivano, un buon numero di disegni [...] e n’ha messo insieme un libro il qual tiene per suo trastullo. Egli ha notizia del sommo valore di V.S.; onde desidera qualche **fantasetta** di sua mano, **tirata o di penna o di la-**

26 Marino: *La Galeria* (s. Anm. 22), S. 7 („A Chi Legge“).

27 Vgl. dazu auch Ackerman: *Contribution* (s. Anm. 12), S. 334.

28 Carlo Cesare Malvasia berichtet in seiner Lebensbeschreibung der Carracci, dass Marino wiederholt versucht habe, eine Kopie des *Ariadne*-Gemäldes von Ludovico zu erhalten, das sich in der Sammlung des Bologneser Dichter Cesare Rinaldi befand. Trotz seines freundschaftlichen Verhältnisses zu Marino verweigerte dieser jedoch die Bitte. Vgl. dazu Malvasia, *Carlo Cesare: Felsina pittrice* (1678), 2 Bde., Bologna 1841, Bd. 1, S. 352; vgl. dazu auch die Kommentare von Summerscale, *Anne: Malvasia’s Life of the Carracci*, Pennsylvania 2000, S. 65 sowie S. 309 f.; siehe zudem auch hier in Anm. 77.

29 Diese Komposition könnte sich eventuell auf das Gedicht Nr. 21 der *Galeria* (s. Anm. 22), *Galathea del Cavalier Giuseppe d’Arpino*, beziehen.

30 Dies ist wohl die Zeichnung zu Gedicht Nr. 2 der *Galeria* (s. Anm. 22): „*Venere assisa in una conca* di Bernardo Castello.“

31 Marino: *Epistolario* (s. Anm. 3), S. 97 f., Nr. LXII sowie Marino: *Lettere* (s. Anm. 3), S. 113, Nr. 60.

pis o di chiaro o scuro, rimettendosi in quanto alla invenzione in tutto e per tutto all'arbitrio del suo capriccio.“³²

Just eine ganz ähnliche Wortwahl begegnet dem Leser nun in dem an Ludovico Carracci adressierten Brief, wo es heißt:

„Intanto se negli avanzi dell'ozio venisse a lei fatto qualche altro scherzo di suo capriccio, purché non si curasse di tanta onestà, accrescerebbe notabilmente il cumulo degli obblighi miei e gli presterebbe occasione di ricambiarla con alcuno effetto di gratitudine. Basterebbe per risparmio di fatica che fosse tirato o con lapis o con acquarella; e si potrebbe scherzare sopra qualche favoletta antica, come sarebbe per esempio quella di Salmace e d'Ermafrodito, rappresentandoli ignudi ed abbracciati in mezzo della fontana. Né dee Vostra Signoria per questa volte stare in su le ritrosie della modestia, facendosi per avventura scrupolo di essercitare la sua mano in fantasie oscene e lascive, poiché la cosa ha da rimanere nello studio di un signore, né si mostrerà a persone se con care [...].“³³

Einem zweiten Brief zufolge³⁴ – Marino hatte die Mystifikation des Discretion sichernden, ominösen „signore“ inzwischen offenbar aufgegeben³⁵ – muss sich Ludovico Carracci dazu entschlossen haben, anstatt der Zeichnung oder zusätzlich hierzu ein Leinwandbild anzufertigen, das Marino im Sommer 1607 oder wahrscheinlich eher 1609 auf dem Weg von Ravenna nach Rom eigentlich mit sich nehmen wollte, doch, wie er selbst schreibt, „impedito da alcuni negozi“, ließ er sich von den heißen Tagen überwältigen und musste nun kühlere Tage für die Reise abwarten³⁶. Mit dem Schreiben soll der Maler vom anhaltenden Interesse des Auftraggebers überzeugt werden, und Marino würzt seine Zeilen daher mit eben jenen Topoi, die man auch aus der *Galeria* kennt: Da er, obgleich er das Bild doch in nur bereits begonnenem Zustand gesehen habe, schon danach giere, es wieder betrachten zu können, zweifle er nicht daran, dass die Sonne selbst sich in das Bild verlieben werde, wenn es erst einmal vollendet sei. Außerdem verweist er unter Anspielung auf die dargestellte Fabel von der Vereinigung von Sal-

32 Marino: Epistolario (s. Anm. 3), S. 52, Nr. XXXVIII sowie Marino: Lettere (s. Anm. 3), S. 56, Nr. 35. Hervorhebungen durch H. Keazor.

33 Ebd., S. 55 f., Nr. XLIII, Marino: Lettere (s. Anm. 3), S. 62, Nr. 40 sowie Perini, Giovanna: Gli scritti dei Carracci, Bologna 1990, S. 145. Hervorhebungen durch H. Keazor.

34 Marino: Lettere (s. Anm. 3), S. 56 f., Nr. XLIV sowie Perini: Gli scritti dei Carracci (s. Anm. 33), S. 147.

35 Vgl. zu diesem „fragile schermo“ auch Fulco, Giorgio: Il sogno di una ‚Galeria‘: Nuovi documenti sul Marino collezionista, in: Antologia di belle arti 9–12 (1979), S. 84–99, hier: S. 89.

36 Marino: Epistolario (s. Anm. 3), S. 56 f., Nr. XLIV, Marino: Lettere (s. Anm. 3), S. 64, Nr. 41 sowie Perini: Gli scritti dei Carracci (s. Anm. 33), S. 146.

macis und Hermaphroditus darauf, dass die Protagonisten des Bildes mehr als ein Geschlecht besäßen, weshalb die Gefahr bestünde, dass diese auch mehr als einer Person (d. h. ihm selbst, Marino) Vergnügen bereiten könnten. Nicht nur aus diesem Grunde ermahnt er den Maler schließlich auch, das vollendete Gemälde unter Verschluss zu halten, „acciocché ella non faccia qualche altra nuova trasformazione, perché so che le sue pitture hanno forza di cangiare gli uomini in statue per la meraviglia che danno altrui“³⁷.

Mit dieser Formulierung ist, wie gleich zu sehen sein wird, bereits ein wesentliches Element der Denkfigur angesprochen, aus der Marinos Madrigal auf Ludovicos *Salmacis* seine Wirkung bezieht. In dem Brief aber spricht der Dichter sodann die Frage der Vergütung der geleisteten Arbeit des Malers an und rechnet die Vergänglichkeit der verwendeten Materialien („una tela fragile“, „i suoi colori saranno consumati dal tempo“) gegen die Ewigkeit einer Erinnerung auf, die seine Dankbarkeit spenden könne („l’obligazion mia però è impressa in una memoria eterna“), damit zugleich jenen Lohn andeutend, den er auch anderen Künstler immer wieder versprach, wenn er von der „poca gloria che può dare altrui la mia penna“ schrieb³⁸ und damit sowohl seine Interessen wie die des Künstlers eng führte, indem er beteuerte, dass die ganze Initiative gleichermaßen der „stessa riputazione“ des Künstlers und dem „l’ornamento del libro mio“ diene³⁹.

3. *Salmace, & Hermafrodito*

Bezüglich Existenz und Erscheinungsbild von Ludovicos *Salmacis*-Gemälde war man bis vor Kurzem auf Spekulationen angewiesen: So schien es, als sei die von Marino erbetene Komposition lediglich in den beiden Blättern erhalten, die sich heute in Florenz (Fondazione Horne) und in Windsor Castle (Royal Collection) befinden und im Verhältnis von Original und ergänzender Kopie zueinander stehen: Während es sich bei der Zeichnung in Florenz (*Abb. 2*) wohl um einen Entwurf von Ludovicos Hand handelt⁴⁰,

37 Ebd.

38 Marino: Epistolario (s. Anm. 33), S. 137 f., Nr. LXXXVI sowie Marino: Lettere (s. Anm. 3), S. 152, Nr. 85. In dem Brief schildert Marino seine vergeblichen Versuche, eine von Bartolomeo Schidoni erbetene Zeichnung zu erhalten.

39 Ebd.

40 Vgl. in diesem Sinne auch Wittkower, Rudolf: *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952, S. 109, Nr. 88. Brogi, Alessandro: Francesco Brizio: Il „paesare di penna“ e altre cose, in: *Studi di storia dell’arte* 4 (1993), S. 85–127, hier: S. 90 hat demgegenüber beide Zeichnungen Francesco Brizio zugeschrieben, was jedoch wenig überzeugend erscheint. Das Blatt in der Fondazione Horne entspricht in Strich und Lavierungstechnik den bekannten Zeichnungen Ludovicos, lediglich einige Partien der Figuren erscheinen für seine Hand



Abb. 2: Ludovico Carracci: *Salmacis und Hermaphroditus*, Florenz, Fondazione Horne

reproduziert das Pendant in Windsor Castle (Abb. 3) die Komposition in einer für den Künstler untypisch sorgfältigen und glatten Faktur und erweitert die Szene zudem nach oben hin mit der Darstellung üppiger Baumkronen zu einem Format, das dafür sprechen könnte, dass mit dem (wohl von einem Schüler angefertigten) Blatt ein Stich vorbereitet werden sollte⁴¹. Anscheinend auf der Grundlage der von der Florentiner Zeichnung überlieferten Szene malte Francesco Albani schließlich ein heute im Louvre gezeigtes

etwas sehr präzise umrissen. Die Zeichnung in Windsor ist demgegenüber gerade in ihrem unteren, die Komposition des Florentiner Pendants kopierenden Teil bis zur Anonymität akkurat und penibel gehalten, während der Strich im oberen, ergänzenden Bereich freier und lockerer wird, ohne dabei jedoch Parallelen zu dem stilistischen Idiom aufzuweisen, das in der Florentiner Zeichnung beobachtet werden kann.

41 So auch die Schlussfolgerung von Wittkower, ebd.: „A finished drawing which seems to be preparatory to an engraving. However, no engraving of the composition is known.“ Tatsächlich existiert jedoch der Nachstich einer Kopie des Windsor-Blattes, die Charles Rogers gehörte, der die Komposition unter dem Namen von Agostino Carracci in seine *Collection of Prints in Imitation of Drawings*, 2 Bde., London 1778, Bd. 2, S. 33 aufnahm. Auch Wittkower geht davon aus, dass ein Schüler die Zeichnung anfertigte, den Brogi (s. Anm. 40) mit Francesco Brizio identifiziert. Dieser Kopist könnte eventuell in dem Florentiner Blatt auch an einigen Stellen die Umrisslinien in der beobachteten, präzisen Weise (s. Anm. 40) nachgezogen haben.



Abb. 3: Kopie nach Ludovico Carraccis Zeichnung mit „Salmacis und Hermaphroditus“, Royal Collection, Windsor Castle

Gemälde, das auf 1620/25 datiert wird⁴² sowie in der Folge weitere Varianten, die stets die von Ludovico vorgegebene Figurenverteilung sowie die Pose der Salmacis übernehmen, die Haltung des Hermaphroditus jedoch beständig abwandeln⁴³. Auch der Künstler eines heute in Rom (Galleria Pallavicini) ausgestellten Bildes schien sich schließlich eng an den beiden Zeichnungen orientiert zu haben⁴⁴.

Im Juli 2006 wurde in London ein Gemälde versteigert, das Aidan Weston-Lewis bereits 1990 Ludovico Carracci zugeschrieben hatte (*Farbabb. 5*)⁴⁵. Da sich das Bild jedoch in Knole, dem Landsitz von Lord Sackville in Kent befand und zunächst lediglich durch eine Fotokampagne des Courtauld Institute in London bekannt geworden war⁴⁶, in dessen Kontext es einem Nachfolger Domenichinos zugeschrieben wurde⁴⁷, zog das Werk erst anlässlich seiner Versteigerung erhöhte Aufmerksamkeit auf sich, wobei der Zuschreibungsvorschlag von Weston-Lewis nun Zustimmung fand⁴⁸.

Tatsächlich überzeugen nicht nur das allgemeine stilistische Erscheinungsbild und die Faktur des Gemäldes, sondern auch Details wie z. B. die *Pentimenti* (etwa an der linken Hand der Salmacis). Damit stellt sich die Frage, in welchen zeitlichen Kontext das Werk eingeordnet werden muss und wie es zu den bislang bekannten schriftlichen wie künstlerischen Zeugnissen in Beziehung zu setzen ist.

Die Quellen erwähnen indes wahrscheinlich mindestens zwei *Salma-cis*-Gemälde von der Hand Ludovicos. In seiner Lebensbeschreibung der Carracci berichtet Malvasia, dass der Künstler in der Zeit der ersten, 1584 abgeschlossenen⁴⁹ Ausstattungskampagne im Palazzo Fava, sozusagen zur

42 Puglisi, Catherine R.: Francesco Albani, New Haven, London 1999, S. 143, Nr. 59.

43 Vgl. z. B. das Gemälde in der Galleria Sabauda zu Turin: Ebd., S. 144, Nr. 59. Vg.

44 Zunächst durch Tommaso Minardi Ludovicos Cousin Annibale Carracci zugeschrieben, wurde es sodann von Hans Tietze Sisto Badalocchio zugewiesen – vgl. dazu Zeri, Federico: La Galleria Pallavicini in Roma, Florenz 1959, S. 29f., Nr. 11. Als Urheber des Gemäldes hat Brogi (s. Anm. 40) inzwischen stattdessen Francesco Brizio vorgeschlagen.

45 Vgl. den Katalog von Jean-Luc Baroni: Important Old Master Pictures Evening Sale, Thursday 6 July 2006, Christie's, London 2006, S. 116–119, Lot 45.

46 Vgl. Witt B 60/854.

47 Vgl. Puglisi: Francesco Albani (s. Anm. 42), S. 143, Nr. 59, die das Gemälde als Kopie nach dem oben (s. Anm. 44) erwähnten Bild Sisto Badalochios bzw. Francesco Brizios führt; tatsächlich handelt es sich bei dem Bild in Rom – gerade umgekehrt – um eine glättende Kopie des Londoner Gemäldes.

48 Baroni: Important Old Master Pictures (s. Anm. 45). Alessandro Brogi inspizierte das Bild im Original; Daniele Benati, Babette Bohn und Gail Feigenbaum begutachteten es anhand von Ektachromen. Mein Dank geht an den 2007 leider verstorbenen Donald Garstang (Jean-Luc Baroni, London), der mir im Oktober 2006 eine Besichtigung des Gemäldes ermöglichte.

49 Malvasia: Felsina pittrice (s. Anm. 28), S. 334 schreibt von den gemeinsamen Arbeiten der Carracci in der „sala de' signori Fava“. Da die 1583 begonnenen Fresken im Came-

Erholung von der anstrengenden Tätigkeit, in der Villa der Monsignori in Calamosco auf dem Land gewelt habe und von den ihn umgebenden „deliziosi siti“ so angetan gewesen sei, dass er sie in vier Ölbildern festgehalten und durch die Hinzufügung von Figuren zu „qualche favola“ ausstaffiert habe⁵⁰. Unter den so entstandenen Gemälden habe sich auch „quello della Salmace“ befunden, das einzige Bild, das die Wirren des Krieges von Castro überstanden habe, als die Soldaten von Odoardo Farnese die Bilder aus ihren Holzrahmen entfernten und mitnahmen. Zur Zeit von Malvasias Niederschrift (vor 1678) befand sich das Gemälde ihm zufolge in der Sammlung der Familie Landini in Bologna⁵¹, ehe es in die inzwischen in den Besitz der Salaroli gewechselte Villa in Calamosco zurückkehrte, wo es sich Mitte des 19. Jahrhunderts noch befunden zu haben scheint⁵².

rino d'Europa von Annibale und Agostino alleine ausgeführt wurden, während die spätere, um 1586/87 erfolgte Ausmalung der Sala d'Enea vor allem auf das Konto Ludovicos ging, wird es sich bei den erwähnten Werken um die auch per Inschrift auf 1584 datierten Wandbilder mit dem Jason-Zyklus handeln. Vgl. zur Werkchronologie und Stilistik der drei Carracci auch: Keazor, Henry: „Il vero modo“. Die Malereireform der Carracci (1581–1593), Berlin 2007, S. 125–192 und S. 239–260.

50 Malvasia: *Felsina pittrice* (s. Anm. 28), S. 334.

51 Brogi, Alessandro: *Ludovico Carracci*, 2 Bde., Bologna 2001, Bd. 1, S. 295, Nr. P92 weist darauf hin, dass Marcello Oretti in seinem Manuskripten *Le pitture che si ammirano nelli palagi e case de nobili della città di Bologna* und *Notizie dei Professori del disegno* aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Bologna, Biblioteca Comunale: ms. B 104, c. 146 bzw. ms. B 125, c. 604) ebenfalls die Landini als Besitzer des Gemäldes angibt. Zur Villa Monsignori vgl. Cuppini, Giampiero und Matteucci, Anna Maria: *Ville del Bolognese*, Bologna 1969, S. 351 f., wo darauf hingewiesen wird, dass die Villa bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts im Besitz der Familie Salaroli war, dann jedoch bis 1852 der Familie Nicoli gehörte, die den Bau und seine Ausstattung vernachlässigten. Da sich das Gemälde Ludovicos 1841 noch in der Villa befand (s. folgende Anm.), diese 1852 jedoch von Raffaele Bisteghi erworben wurde, der sich für die Wiederherstellung von Architektur und Innenausstattung engagierte, muss das Bild in jenem Zeitraum von elf Jahren von den Nicoli verkauft worden sein.

52 So der Herausgeber der 1841 von Giampietro Zanotti herausgegebenen Ausgabe von Malvasias *Felsina Pittrice* in einer Anmerkung bei Malvasia: *Felsina pittrice* (s. Anm. 28), S. 334. Insofern ist auszuschließen, dass das Landini-Bild – wie noch bei Baroni: *Important Old Master Pictures* (s. Anm. 45), S. 118 f., spekuliert – mit einem Gemälde („Lud. Carracci, Salmacis and Hermaphroditus, 8 guineas“) identifiziert werden kann, das am 21. Mai 1790 bei Christie's (posthumous sale of Robert Adair) als „lot 46“ verkauft wurde. Eventuell handelte es sich hierbei jedoch um jenes Werk gleichen Sujets von Agostinos Hand, das Malvasia in den Notizen zu seiner *Felsina Pittrice* (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio: *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, MS B 16, fol. 17v.) erwähnt: „Si vanta il Museo Moscardo tra le varie pitture che in quello si conservano avervi **Salmace et Ermafrodito di Agustin Caraceo**.“ Bei der erwähnten Sammlung handelt es sich um diejenige des in Verona ansässigen Conte Lodovico Moscardo. Titel und Schreibweise des Künstlernamens in dem (von Malvasia unterstrichenen) Eintrag erweisen sich als direktes Zitat aus der Publika-

Wie genau das Bild ausgesehen hat, entzieht sich jedoch bislang unserer Kenntnis – keinesfalls kann das fragliche Gemälde mit dem kürzlich wiederentdeckten Werk identifiziert werden, da dieses zum einen eine ganz andere Provenienz hat, zum anderen aber auch keinesfalls um 1584 entstanden sein kann, da es einen Stil aufweist, wie er eher für den Ludovico der Jahre nach 1600 typisch ist. Einen einzigen Hinweis gibt Malvasia mit der Behauptung, der aus dem Umkreis Marinos stammende Bologneser Dichter Girolamo Preti habe sich durch das Gemälde Ludovicos zu seinem berühmten, 1608 erstmals veröffentlichten Idyll *Salmace* inspirieren lassen⁵³. Ein Blick in die Verse des Dichters hilft in diesem Fall allerdings wenig: Zwar wird Malvasias Charakterisierung des Gedichts, „seppe pareggiar la pittura“⁵⁴, durch die Forschung sekundiert, die Preti bescheinigt, gerade gegenüber seinem viel mehr auf die Wirkung einzelner Elemente als auf die große Form achtenden Lehrmeister Marino pittoreske Details zu einem „compostissimo ordine“ zusammenzufügen und so z. B. ein regelrechtes „quadro ampio“ der Salmacis und ihres Sees vor Augen zu rufen⁵⁵. Doch trotz z. T. sehr genau beschriebener Einzelheiten wie z. B. der auf dem Grund des Sees durch das klare Wasser sich abzeichnenden „coloriti sassi“ oder der präzisen Farbbeschreibung der unzähligen Fische („d’ebano il dorso, il sen d’argento“)⁵⁶ geben die Verse keinen Aufschluss darüber, ob Ludovicos Gemälde z. B. nur Salmacis alleine oder aber gemeinsam mit dem von ihr begehrten Hermaphroditus zeigt, da Preti den gesamten Mythos „con voce [...] lenta e minuziosa“⁵⁷ ganz von Anfang an auserzählt und mithin einen Bogen spannt, der von der Zeugung des Hermaphroditus durch Venus und Merkur bis zu seiner Verschmelzung mit Salmacis reicht⁵⁸.

tion, mit der Moscardo seine Sammlung präsentierte: vgl. Note ovvero Memorie del MV-SEO del Conte Lodovico Moscardo, nobile veronese, Verona 1672, S. 468, wo unter den „varie pitture, che in questo Museo so conseruano“ auch „Salmace, & Ermafroditto, di Agustin Caraceo“ aufgeführt wird.

53 Malvasia: *Felsina pittrice* (s. Anm. 28), S. 354.

54 Ebd.

55 Croce, Franco: *Il Marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, in: *La Rassegna della letteratura italiana*, 69 (1965), S. 22–76, hier: S. 42 f.

56 Preti, Girolamo: *La Salmace* (Bologna 1608), in: *Gl’idillii di diversi huomini Illustri*, Milano 1612, S. 5–25, hier: S. 15.

57 Croce: *Il Marinismo* (s. Anm. 55), S. 40.

58 Selbst eingedenk der unterschiedlichen literarischen Gattungen und ihrer jeweiligen Formprinzipien eignet sich Pretis Idyll hervorragend dazu, um den ihm von Croce bescheinigten konservativen Manierismus aufzuzeigen. Gerade im Kontrast zu Marinos kurzem, auf eine zielsicher und präzise Schlusswirkung abzielenden Madrigal (s. u.) wirkt Pretis Gedicht – trotz z. T. darin aufblitzender Glanzpunkte in den Beschreibungen – schwerfällig und langatmig. Wo Marino die Vereinigung der beiden Protagonisten mit wenigen Worten treffsicher umschreibt, umkreist Preti sie in verschiedenen, immer neu ansetzenden Formulierungen.



Abb. 4: Ludovico Carracci: *Christus in der Wüste, von Engeln bedient*, 1598–1620, Öl auf Leinwand, Berlin, Gemäldegalerie

Ganz anders liegt der Fall hingegen bei dem kürzlich versteigerten *Salmacis*-Gemälde: Nicht nur die erhaltene, das Gemälde offenbar vorstudierende Zeichnung in Florenz, sondern auch der Zeitpunkt der zwischen Ludovico Carracci und Marino geführten Korrespondenz fügt sich gut in das Erscheinungsbild des Werkes. Denn den Briefen zufolge nahm das Projekt eines bei dem Künstler in Auftrag gegebenen Gemäldes offenbar um 1607 oder 1609 Gestalt an, was sich mit der Datierung der Londoner „*Salmacis*“ gut verträgt⁵⁹:

Sucht man für die dort dargestellte Landschaft nach Parallelen im Werk Ludovicos, so wird man in einem ebenfalls auf das Ende des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts datierten Werk, dem Gemälde *Christus in der Wüste, von Engeln bedient* (Abb. 4) fündig⁶⁰, wo man nicht nur den gleichen zu Gruppen zusammengefassten Baummassen, dazwischen geöffnete

59 Aidan Weston-Lewis, Alessandro Brogi und Gail Feigenbaum datieren das Gemälde um 1592/95 (Weston-Lewis) bzw. vor 1600, was jedoch angesichts des stilkritischen Befundes (s. o.) wenig überzeugt. Auch der von Daniele Benati vorgeschlagene Entstehungszeitraum um 1600/02 erscheint zu früh. Zu den Datierungen vgl. Baroni: *Important Old Master Pictures* (s. Anm. 45), S. 116.

60 Gemäldegalerie, Berlin; zur Datierung vgl. Brogi: Ludovico Carracci (s. Anm. 51), Bd. 1, S. 191 f., Nr. 78: Erich Schleier datierte es auf ca. 1608/10, während Brogi eher für eine Entstehung um 1605/07 plädiert.



Abb. 5: Carlo Cesio: *Salmacis und Hermaphroditus* – Nachstich eines Details aus Annibale Carraccis Freskenzyklus in der Galleria Farnese in Rom

ten Durchblicken auf einen von Wolkenschwaden durchzogenen Himmel und ganz ähnlich gestalteten, weichen Bodenformationen⁶¹, sondern auch Parallelen in der physiognomischen Zeichnung der Figuren begegnet. Das

61 Die ganze Landschaftsszenerie erinnert überdies stark an jene Darstellungen, wie Annibale Carracci sie ab ca. 1600 insbesondere mit Schöpfungen wie den so genannten *Aldobrandini-Lünetten* von 1604 (Rom, Galleria Doria-Pamphilj) geprägt hat. Ebenfalls eine Parallele zu einem um 1600 vollendeten Werk Annibales weist der in Ludovicos Gemälde neben Hermaphroditus ruhende Hund auf: Er ist – passend zum Sujet hier schlafend – in fast genau der gleichen Haltung in der *Diana und Endymion*-Szene in den Fresken der Galleria Farnese zu Rom zu beobachten (so auch eine mündl. Mitteilung von Donald Garstang, London). Zur Galleria Farnese und den *Aldobrandini-Lünetten* vgl. Posner, Donald: *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Paint-*

strenge Profil der Salmacis mit ihrer geraden, antikischen Nase trifft man so bei dem rechts vor Christus knienden Engel ebenso an, wie die das Gesicht des Hermaphroditus kennzeichnende Kombination aus kleinem Mund, starker Nase und großen Augen (in dem Berliner Bild wiederholt an den Engelsköpfen beobachtbar). Auch die in dem *Salmacis*-Bild anzutreffende, raffinierte Beleuchtungsregie, bei der die halb verschattete und mithin in fahleren Farben gehaltene Nymphe dem im Sonnenschein weilenden und daher in kräftigerem Kolorit gemaltem Hermaphroditus gegenübergestellt wird, findet sich (trotz der Unterschiedlichkeit der dort dargestellten Tageszeit) in dem *Christus*-Gemälde, wo die im Schatten agierenden, matter getönten Engel im Kontrast zu den übrigen, farbenfroheren Gehilfen stehen.

Wie rekonstruiert werden kann, befand sich das Gemälde auf jeden Fall zwischen 1632 und 1638 in der Sammlung von Roberto Canonici in Ferrara, wo es dank eines recht ausführlichen und die wesentlichen Merkmale des Londoner Bildes aufführenden Inventareintrages dokumentiert ist⁶², ehe es dann (im späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert)⁶³ nach Knole kam.

ting around 1590, 2 Bde., London 1971, Bd. 2, S. 49, Nr. 111 (Farnese) bzw. S. 66 f., Nos. 145–150 (*Aldobrandini-Lünetten*).

62 Vgl. Campori, Giuseppe: Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX, Modena 1870, S. 114; im Folgenden dann auch zitiert bei Zeri: La Galleria (s. Anm. 44), S. 30 und (mit einigen Fehlern) Baroni: Important Old Master Pictures (s. Anm. 45), S. 118: „La Salmaze di Ludovico Carazza, che sta mirando un gioveneto nudo, apresso di lui gl'è un cane, che dorme, tra di loro corre un' aqua, e sono in una gran boscaglia [...]“. Das auf 1631 datierte und 1632 gedruckte Inventar stellt den Anhang zu einem 1627 aufgesetzten Testament dar, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sich das Bild schon vor 1632 im Besitz Canonici befand. Leider liegen keine zeitlich darüber hinaus zurückreichenden Angaben vor, sodass über Weg und Ankunftszeitpunkt des Bildes in die Sammlung Canonici nur spekuliert werden kann: Hat Marino das Bild nie abgeholt? In einem Brief vom Jahresende 1609 an Andrea Barbazza bittet er immerhin darum, Signor Rinaldi daran zu erinnern, „di sollecitarne il quadro del Carraccio“, allerdings wird das Sujet des Bildes nicht präzisiert – vgl. Marino: Epistolario (s. Anm. 3), S. 94 f., Nr. LIX und Marino: Lettere (s. Anm. 3), S. 107, Nr. 56. Oder gelangte das *Salmacis*-Gemälde nach Marinos Tod 1625 über Crescenzo Crescenzi, dem der Dichter die seit 1605 im Palazzo Crescenzi zu Rom deponierte Sammlung vererbte, nach Ferrara? Zu Marinos Beziehungen zu den Crescenzi vgl. Ferrari, Francesco: Vita del Cav. Marino, Wiederabdruck in: Guglielminetti: Giambattista Marino (s. Anm. 3), S. 621–638, hier: S. 633; zur Sammlung Marinos und ihrer Vererbung vgl. Fulco: Il sogno di una ‚Galeria‘ (s. Anm. 35), S. 96–98; ebd. S. 86 wird das Inventar des in Neapel befindlichen Teils der Sammlung vom 26. März 1625 publiziert, wo „dodici quadri di paesi con diuere poesie, e figure“ aufgeführt werden.

63 1638 ging Canonici Palazzo in Flammen auf, woraufhin die Sammlung des inzwischen Verstorbenen aufgelöst und verkauft wurde. Important Old Master Pictures (s. Anm. 45) weist auf S. 118 darauf hin, dass das Eintrittsdatum des Bildes in Knole nicht bestimmt werden kann, aber die Möglichkeit besteht, dass es 1674 als Teil einer Erb-

Es ist im Kontext der Diskussion der Florentiner Zeichnung als möglichem Identifikationsobjekt des Marino-Auftrages häufiger bemerkt worden, dass der Dichter in seinem Brief von „fantasia oscene e lascive“ spreche und die beiden Protagonisten als „ignudi ed abbracciati in mezo della fontana“ vorgebe, ähnlich wie dies das Fresko von Ludovicos Cousin Annibale Carracci in der Farnese zeigt (*Abb. 5*)⁶⁴. Doch zum einen handelt es sich bei Marinos Formulierung nicht, wie häufig dargestellt⁶⁵, um eine Beschreibung des fertiggestellten Bildes, sondern lediglich um einen ersten Vorschlag des Dichters, und schon die beschwörenden Worte Marinos, wegen der darzustellenden „fantasia oscene e lascive“ keine Skrupel zu haben, deuten an, dass der Dichter eher mit Widerstand vonseiten des Malers rechnete, der in der Tat nicht gerade berühmt dafür war, ‚ignudi abbracciati‘ zu liefern⁶⁶.

schaft dorthin kam und eventuell in einem auf 1706 datierten Inventareintrag erwähnt wird, der das Sujet des Gemäldes allerdings mit einer Darstellung von *Cupido und Psyche* verwechselt.

64 Vgl. dazu z. B. Wittkower: *The Drawings* (s. Anm. 40), S. 109, Nr. 88 und Carlo Volpe, in: *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, Ausst.-Kat., Bologna 1962, S. 137, Nr. 39. Zu dem Fresko Annibales vgl. Posner: *Annibale Carracci* (s. Anm. 61), Bd. 2, S. 49, Nr. 111. Das Fresko hat gelitten und wurde in der Folge unsachgemäß restauriert: So wurde die am rechten Bildrand dargestellte Vegetation derart missverständlich wiederhergestellt, dass sie jetzt wie die Falten eines Vorhangs aussieht. In dem hier abgebildeten Nachstich von Carlo Cesio aus dem Jahre 1657 wird hingegen die ursprüngliche Gestalt der Szene überliefert. Vgl. dazu Annibale Carracci e i suoi incisori, Ausst.-Kat., Rom 1986, S. 135, Nr. 15. Es wird häufig übersehen, dass diese Darstellung bereits auch schon eine Interpretation des Salmacis-Mythos darstellt, denn Ovids *Metamorphosen* (IV, 271–388) zufolge wehrte sich Hermaphroditus bis zuletzt gegen die Liebkosungen der Salmacis, während er hier Umarmung und Kuss erwidert. Auch in Rinaldis *Salmace* (s. Anm. 56), S. 23 wehrt sich Hermaphroditus energisch: „Egli, ch'Amor non sente, / [...] Pugna, resiste, e niega, / E di fuggir pur tenta [...]“. Francesco Albani hat später, um 1645/50 eine zweite, Ludovicos Komposition erneut variierende Version des Sujets gemalt (heute: Turin, Sabauda), in der eine energische Salmacis und ein widerstrebender Hermaphroditus tatsächlich „ignudi ed abbracciati in mezo della fontana“ gezeigt werden. Vgl. zu dem Bild Puglisi: Francesco Albani (s. Anm. 42), S. 198 f., Nr. 120.

65 Vgl. z. B. Zeri: *La Galleria* (s. Anm. 44), S. 29 („[...] il dipinto del Cavalier Marino era ‚una fantasia oscena e lasciva‘ con i due personaggi ‚ignudi et abbracciati in mezzo della fontana‘ [...]“) und Volpe: *L'ideale classico* (s. Anm. 64), S. 137, der davon spricht, dass der Brief Marinos „descriveva il quadro del Marino con gli ‚ignudi et abbracciati in mezzo alla fontana‘ [...]“. Tatsächlich beziehen sich Zeri und Volpe dabei auf eine Wiedergabe des ersten Schreibens Marinos bei Bottari, Giovanni Gaetano und Ticozzi, Stefano: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Mailand 1822, S. 23–27, wo die Ludovicos *Salmace* betreffenden Briefe und Verse Marinos abgedruckt werden.

66 Möglicherweise war der Dichter zur Formulierung des Vorschlags einer *Salmacis*-Darstellung sogar erst durch das Wissen um die Existenz des Bildes in Calamosco ermutigt

Schaut man sich zudem Marinos Madrigal an, so wird deutlich, dass die Verse weder eine Darstellung der Vereinigung der beiden mythologischen Gestalten noch deren getrennte Wiedergabe voraussetzt, denn das Acumen des Gedichts besteht gerade in der Paradoxie, dass das Gemälde Marino zufolge beides zugleich, Vereinigung wie Trennung, bewirkt:

„SALMACE, & HERMAFRODITO DI LODOVICO CARACCI

Si come di Salmàce
 Haueano in sé l'acque tranquille e chiare
 Virtù d'innamorare,
 Così per l'arte tua la lor sembianza
 CARACCI, ha in sé possanza
 Di far merauigliare,
 Ma non si sa qual perde, o qual'auanza,
 Il miracol d'Amore,
 O quel delo stupore.
 Quello in un corpo sol congiunse dui,
 Questo diuide da sé stesso altrui.“⁶⁷

Marino greift auf den in Ovids *Metamorphosen* (IV. Buch, Verse 271–388) geschilderten Mythos der Entstehung des zweigeschlechtlichen Hermaphroditen aus seiner Vereinigung mit der ihn begehrenden Quellnymphe Salmacis zurück, um die widerstreitenden Gefühle des Betrachters zu artikulieren. Schon in der Protasis werden dabei die das Madrigal beherrschenden Grundempfindungen – Liebe („innamorare“) und Verwunderung („merauigliare“) – vorgestellt: Die Liebe wird dabei dem vom Maler umzusetzenden Sujet, das Staunen hingegen seinem Geschick zugewiesen, dessen Details darzustellen.

In der Apodosis werden die beiden Empfindungen dann enggeführt und ihre jeweiligen Konsequenzen gegeneinander gesetzt: Schon mit den (übrigens auch im Gemälde dargestellten) „acque tranquille e chiare“ der Salmacis, welche die Fähigkeit besitzen, liebestrunken zu machen, wird die einigende Qualität der Liebe hier angedeutet und gegenüber Ovid sogar betont, denn diesem zufolge wurde der Teich eigentlich erst wunderwirksam, nachdem die Vereinigung vollzogen war und Hermaphroditus seine Eltern um dieses Geschenk gebeten hatte. Auch bestand dieses nicht darin, dass die Wasser der Quelle liebestrunken machten, sondern dass jeder Mann sie nach dem Bad als Halbmann verlassen sollte. Marino löst also nicht nur die Chronologie der von Ovid geschilderten Ereignisse auf, sondern über-

worden, das dann aber offenbar auch keine ‚ignudi abbracciati‘ gezeigt haben dürfte, da Marino sich sonst wohl als Beispiel darauf bezogen hätte.

67 Zitiert nach Marino: *La Galeria* (s. Anm. 22), S. 18, Nr. 12.

schreibt hier folglich auch mit dem Auslöser der Vereinigung, der brennenden Liebe der Salmacis, das daraus resultierende Geschenk. Dies wird umso deutlicher, als er einzelnen Details der Schilderung Ovids gerade in Bezug auf das Wasser ansonsten fast wörtlich folgt: ‚klar bis zum tiefsten Grund‘ und ‚durchsichtig‘ sei der Teich gewesen, betont Ovid (V. 297: „lucentis ad imum“, V. 300: „perspicuus liquor est“), was Marino zu den „acque tranquille e chiare“ zusammenzieht⁶⁸.

Doch erst in der Apodosis wird die einende Qualität der Liebe (zuvor nur angedeutet durch den Titel und die Nennung der Salmacis) voll ausgespielt, wenn es von ihr heißt, dass sie zwei Lebewesen in einem Körper verschmelze. Dem steht jedoch antithetisch das Staunen gegenüber, das bewirkt, dass der von ihm Ergriffene sich (in einer Art Ekstase oder Erstarrung)⁶⁹ quasi zweiteilt. Gesteigert wird diese Paradoxie noch durch den Umstand, dass beides – vereinigende Liebe wie trennendes Staunen – sich nur vermittelt des Gemäldes vollzieht, denn es ist allein der Umstand, dass der Maler in der Lage war, die „sembianze“ der „acque tranquille e chiare“ so verblüffend echt wiederzugeben, dass zusammen mit deren erstaunlicher Authentizität auch deren liebestrunken machende Qualität mit ins

68 Marzio Pieri weist in seinem Kommentar in Marino: *La Galeria* (s. Anm. 22), S. LVIII, Nr. 2 auf die Ovid-Übersetzung Giovanni Andrea dell'Anguillaras von 1561 hin, der die Passage mit „nell'acque cristalline e chiare“ übersetzt.

69 Für eine Interpretation im Sinne der Ekstase vgl. Fumaroli, Marc: *L'Ecole du silence. Le sentiment des images au XVIIIe siècle*, Paris 1998, S. 50. Marino scheint jedoch mehr an den Zustand der Erstarrung gedacht zu haben, wie ihn Guillaume du Vair in seiner 1585 zum Druck fertig gestellten und wahrscheinlich 1599 erstmals publizierte *La Philosophie morale des Stoïques* beschreibt; vgl. Du Vair, Guillaume: *De la Sainte Philosophie / Philosophie morale des Stoïques*. Hrg. von G. Michaut, Paris 1946, S. 94. Überraschung wird dort als ein Zustand charakterisiert, in dem der Mensch zwar die Augen offen hat, aber nichts sieht, grundsätzlich zwar hören kann, aber nichts hört, also sozusagen in sich selbst wegritt. In eben dieser Form findet sich der Zustand auch bei René Descartes beschrieben, der in seinem um 1649 verfassten, aber erst posthum publizierten Traktat *Les passions de l'âme* unter Article 73 die Überraschung und Verwunderung dahingehend analysiert, dass der Überraschte sich quasi in einen psychisch überaktiven und dafür physisch inaktiven Teil aufspaltet: Die „esprits“ der betreffenden Person seien so sehr damit beschäftigt, den gewonnenen, sie überwältigenden Eindruck festzuhalten, dass „il n'y en a aucuns qui passent de là dans les muscles [...] : ce qui fait que tout les corps demeurent immobiles comme une statue [...]“. Dies ist eben genau das Resultat, das auch Marino in seinem Brief an Ludovico beschreibt: „[...] perché so che le sue pitture hanno forza di cangiare gli uomini in statue per la meraviglia che danno altrui.“ Poetisch ausgestaltet findet sich dies auch besonders in dem Gedicht „Statua di bella donna“ in: *La Galeria* (s. Anm. 22), S. 405–408, Nr. 36A., wo es heißt: „E sì di senso lo stupor mi priua, / Ch'io son quasi la statua [...]“.; Descartes, René: *Les passions de l'âme*, Paris 1996, S. 144, Article 73. Zum ideengeschichtlichen allgemeinen Hintergrund des Staunens vgl. Matuschek, Stefan: *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991.

Bild übertragen wird und so Wirksamkeit entfalten kann. Der Fokus des Gedichts liegt somit nicht so sehr auf der Handlung der beiden Protagonisten, die gar nicht konkret beschrieben, sondern lediglich evoziert wird, als vielmehr auf der Qualität der einenden Liebe, für die sie stehen sollen, die aber im Bild schwer umzusetzen ist, wie ein rascher Blick auf Darstellungen sowohl vor als auch nach Ludovico Carracci zeigt. Denn die Künstler standen dann vor dem Problem, entweder der Schilderung Ovids treu zu bleiben und einen sich wehrenden Hermaphroditen zu zeigen, der jedoch kaum dazu angetan war, die einigende Kraft der Liebe überzeugend zu artikulieren⁷⁰, oder aber – wie Annibale Carracci – entgegen der ovidischen Vorgabe einen sich hingebenden, verführten Hermaphroditen zu zeigen.

Als dritte Möglichkeit wählten sie – wie Ludovico dann auch – die Möglichkeit, die Liebe der Salmacis durch eine Darstellung zu interpretieren, in der die Nymphe den begehrten Hermaphroditen aus einem Versteck heraus fasziniert beobachtet und es mithin dem Betrachter überlassen ist, sich den weiteren Vollzug der Handlung hinzuzudenken⁷¹.

4. *Arianna*

Den in dem *Salmacis*-Gedicht umgesetzten Topos der zur lebendigen Natur gewordenen Kunst (zugrunde gelegt auch dem Madrigal auf den *Narciso di Bernardo Castello*⁷², wo ebenfalls das Wasser resp. das dort reflektierte Spiegelbild so täuschend echt wiedergegeben ist, dass der Eindruck entsteht: „Non finto il fonte, e chi si mira in esso / È viuo, e vero, e vera è l'onda, e viua“) ⁷³ liegt nun auch dem zweiten Madrigal auf ein Gemälde Ludovico Carraccis zugrunde, das uns erhalten ist.

70 Vgl. z. B. den Stich Bernard Picarts aus dessen Sammelwerk *Le Temple des Muses*, Amsterdam 1733 oder die Gemälde von François-Joseph Navez von 1829 (Gent, Museum voor Schone Kunsten) und Giuseppe Sogni von 1834 (Mailand, Armondi, Galleria d'arte). Zu dem Gemälde von Navez vgl. Coeckelberghs, Denis, Allain Jacobs, Pierre Loze: François-Joseph Navez – La nostalgie de l'Italie, Gent 1999, S. 94; zu Sogni vgl. *Le retoriche di Eros. Geografie e antropologie del corpo d'amore*, Ausst.-Kat., Bondeno (Ferrara), Pinacoteca civica Galileo Cattabriga. Hrg. von Roberto Roda, Ferruccio Giromini, Mantua 2004, passim.

71 Vgl. hier als Beispiele das oben erwähnte Gemälde Albanis im Louvre (s. Anm. 42) oder aber Bartholomaeus Sprangers bereits um 1580/82 entstandenes Bild (Wien, Kunsthistorisches Museum). Zu Sprangers Gemälde vgl. *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*. Hrg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska und Karl Schütz, Wien 1991, S. 115.

72 Marino: *La Galeria* (s. Anm. 22), S. 13, Nr. 7.

73 Mit der entsprechenden Konsequenz: „Se tace l'un, l'altra di suono è priua, / Ch'opra sia però d'Arte io non confesso.“; ebd.

Allerdings zeigt ein Vergleich der beiden Madrigale zugleich die Vielseitigkeit Marinos, der es versteht, dem zweiten Gedicht – trotz des Rekurses auf den im Grunde gleichen Topos – eine etwas andere Wendung zu geben, wird die Intensität der vom Bild ausgehenden Wirkung doch nun so gesteigert, dass sie in eine drohende Handlung desselben umschlägt:

„ARIANNA DI LODOVICO CARACCI

Del tuo Thesèo ti lagni,
 Ma piangente non piagni,
 Fanciulla addolorata e sospirosa,
 Non però lagrimosa.
 E pur vegg'io que' begli occhi söau
 Di perle humidi e graui.
 Perché dunque non bagni
 Dele lagrime belle il mesto viso?
 Oh di saggio Pittor ben sano auiso!
 Non pianger no, ché da' cadenti humori
 Fòran guasti i colori.“⁷⁴

Obgleich Marino (wahrscheinlich um 1609, also zur selben Zeit, als er bei Ludovico die *Salmacis*-Komposition in Auftrag gab)⁷⁵ vergeblich versuchte, wenigstens eine Kopie des zu Beginn der 1590er Jahre entstandenen Gemäldes (*Abb. 6*)⁷⁶ – wo schon nicht das Original – zu erhalten, das sich im Besitz des befreundeten Dichters Cesare Rinaldi befand⁷⁷, scheint er das Bild

74 Marino: La Galeria (s. Anm. 22), S. 29, Nr. 32.

75 Vgl. dazu Summerscale: Malvasia's Life of the Carracci (s. Anm. 28), S. 309, Anm. 521.

76 Museo Francesco Borgogna, Vercelli. Zu dem Gemälde vgl. Brogi: Ludovico Carracci (s. Anm. 51), Bd. I, S. 242, Nr. A1, wo die Zuschreibung des Gemäldes (106 x 81 cm) – m. E. zu Unrecht – nur unter Zweifeln angenommen und für eine Autorschaft Francesco Brizios plädiert wird. Von diesem stammt jedoch nachweislich die verkleinerte Kopie (40 x 30 cm), die sich heute im Besitz der Pinacoteca in Bologna befindet und anhand derer die stilistischen Unterschiede zu dem Original gut studiert werden können; zu ihr vgl. den Eintrag von Brogi, Alessandro, in: Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. Bd. 2: Da Raffaello ai Carracci. Hrg. von Jadranka Bentini u. a., Bologna 2006, S. 290, Nr. 192. Entgegen Brogi wird das Gemälde aus Vercelli z. B. auch von Gail Feigenbaum, in: Ludovico Carracci, Ausst.-Kat., Bologna 1993, S. 68 f., Nr. 32 ohne Einschränkungen („opera [...] indubbiamente autografa di Ludovico“) akzeptiert. Es wird dort überzeugend auf den Beginn der 90er Jahre des 16. Jahrhunderts datiert.

77 Malvasia: Felsina pittrice (s. Anm. 28), S. 352 zitiert die Antwort Rinaldis auf Marinos Bittschreiben, derzufolge er sich der Schönheiten seiner Ariadne sehr wohl bewusst sei, dass er auf das Eifersüchtigste mit ihr in Liebe entflammt sei und dass er – wenn auch jemand anderes sie an einem Ufer verlassen habe – keine Absichten hege, sie am Ufer des Tiber zurückzulassen: Er sei nicht in der Lage, eine Kopie zu liefern, und wolle auch das Original nicht zur Verfügung stellen. Die in Anm. 76 erwähnte Kopie Brizios wird jedoch von Feigenbaum in dem ebd. zitierten angeführten Katalogeintrag als möglicher-

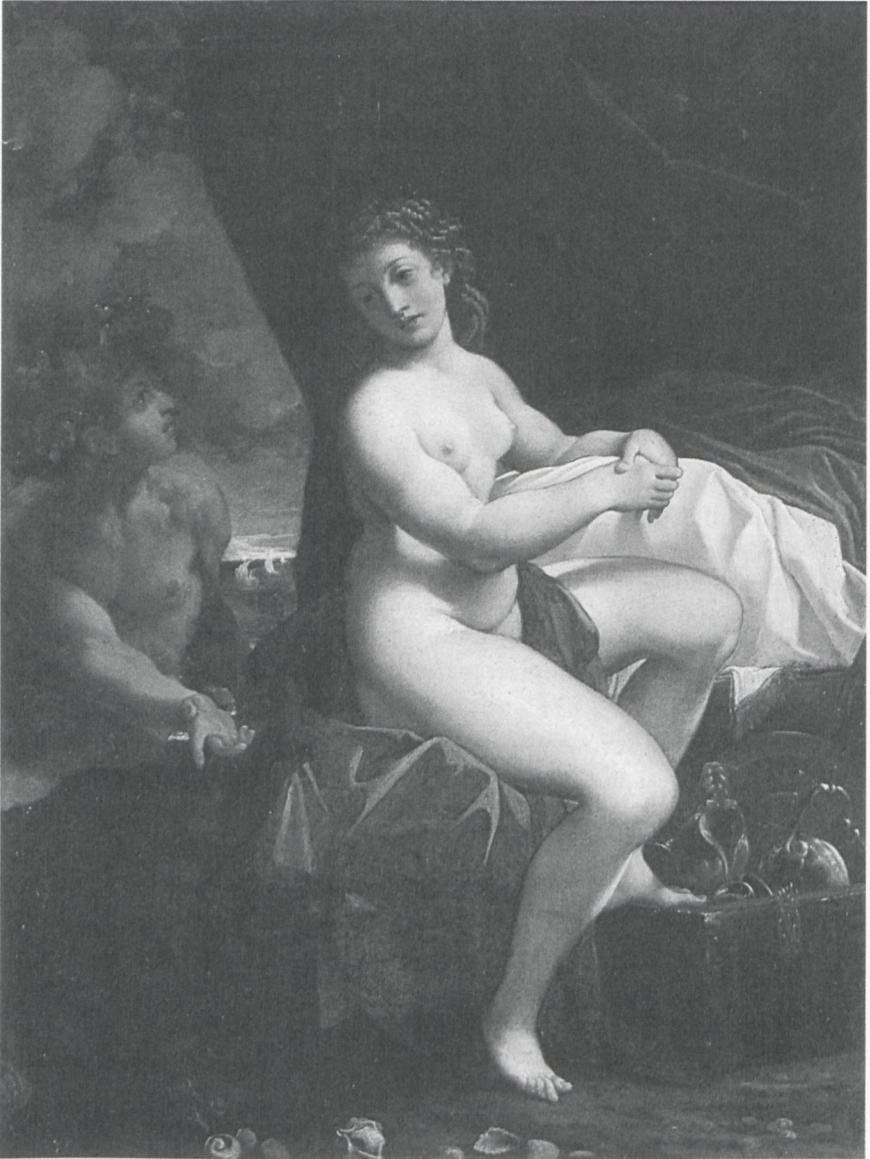


Abb. 6: Ludovico Carracci: *Bacchus und Ariadne*, 1609?, 106 cm x 81 cm, Vercelli, Museo Francesco Borgogna

weise „eseguita sotto la supervisione di Ludovico proprio per soddisfare il desiderio di Marino“ erwogen. Würde es sich bei dem *Salmacis*-Gemälde in der Galleria Pallavicini in Rom tatsächlich, wie von Brogi: Francesco Brizio (s. Anm. 40), S. 90 vorgeschlagen, um eine Kopie des Londoner Bildes von der Hand Brizios handeln, so wären die zwei, mit Marino konnotierten Werke Ludovicos zudem auch durch den Umstand miteinander verbunden, dass Brizio in beiden Fällen verkleinerte Kopien nach ihnen anfertigte (das Londoner *Salmacis*-Gemälde misst 114,3 x 151,8 cm, das Bild in Rom 108 x 140,5 cm).

dennoch ausgiebig studiert zu haben. Denn, wenngleich er den ebenfalls gezeigten Bacchus komplett ausblendet, gehen seine Verse doch ansonsten stärker auf einzelne Elemente der Darstellung ein als noch bei dem *Salmarcis*-Madrigal. So fällt an Ludovicos Bild eben auf, dass die von Theseus verlassene Ariadne zwar verweinte Augen aufweist, jedoch keine Tränen vergießt: „piangente non piagni“, „Non però lagrimosa“, „E pur vegg'io que' begli occhi söau/ di perle humidi e graui. / Perché dunque non bagni / Dele lagrime belle il mesto viso?“, greift Marino dieses präzis beobachtete Detail auf.

Mit eben diesem Widerspruch spielt die Protasis und spitzt ihn schließlich auf die Frage zu, wieso die junge Frau, wenn sie doch schon Tränen in den Augen habe, diese nicht vergieße. Die darauf antwortende Apodosis wird mit dem Ausruf „Oh di saggio Pittor ben sano auiso!“ eingeleitet, der den Leser erst wieder daran erinnert, dass hier nicht von einer wirklichen, lebenden Person die Rede ist, sondern ihrer bildlichen Darstellung, die jedoch offenbar so überzeugend und lebendig geraten ist, dass man sich bei ihrem Anblick derartige Fragen stellt – ja, mehr noch, wie die letzten beiden Verse deutlich machen: die derartig lebendig geraten ist, dass sie tatsächlich im nächsten Moment zu weinen beginnen könnte, hätte der Maler ihr nicht die Anweisung gegeben, dies nicht zu tun, da ihre Tränen sonst die Farben auflösen und das Bild ruinieren würden.

Wie viele seiner Ideen, Themen und Figuren⁷⁸ hat Marino sich auch dieses Motiv einem Vorbild entliehen und sodann geschärft und geschliffen, denn der Grundgedanke des Madrigals – ein Gemälde ist so lebendig gearbeitet, dass es sich selbst zu zerstören droht – hat sich der Dichter bei Julius Caesar Scaliger entliehen, der ihn bereits in seinen *Poemata* von 1591 (unter den *Farrago*) im Rahmen eines Gedichtes auf ein Gemälde ausgestaltet⁷⁹,

78 Schulz-Buschhaus, Ulrich: Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock, Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich 1969, S. 227 weist z. B. darauf hin, dass Marinos *La Galeria* sich strukturell an das 16. Buch der *Anthologia Greca*, die so genannte „Appendix Planudea“ anlehnt, wo Epigramme auf Bilder und Statuen von mythologischen Gestalten versammelt werden; sind die Gedichte dort nach Künstler- und Heroenlob sortiert, folgt Marinos diesem Prinzip, wenn dort u. a. nach *Favole* und *Ritratti* unterschieden wird. Fumaroli: *L'Ecole du silence* (s. Anm. 69), S. 58 weist für Marinos Lob zeitgenössischer Künstler auf das Vorbild von Celio Calcagninis *Carminum libri tres* (Venedig 1553) hin, wo bereits ebenfalls zeitgenössische Maler wie z. B. Dosso Dossi ihre poetische Verherrlichung erfahren. Selbst einzelne konkrete Themen wie z. B. „Eros am Brunnen“ oder „Myrons Kuh“ sind direkt z. B. aus der *Anthologia Greca* oder aber (z. B. im Falle von „Aracne con Minerva di Cherubino dal Borgo“) von Luigi Grotos *Rime* („Contesa di Pallade e di Aragne ritratta“) übernommen. Vgl. dazu Schulz-Buschhaus (s. o.), S. 227 und S. 232–234.

79 Vgl. dazu knapp Schulz-Buschhaus: Das Madrigal (s. Anm. 78), S. 235, Anm. 209 sowie S. 238.

das Ajax, den Sohn des Oileus, zeigt⁸⁰. Dieser war arrogant und eingebildet, hasste die Götter und besonders Athene und ließ sich daher auch nicht von der Gräueltat abhalten, Cassandra zu schänden, als diese sich schutzensuchend an die Athenestatue im Tempel zu Troja klammerte. Ajax riss die Statue um und verdankte es nur einer List, dass er für diese Sünde nicht von den übrigen Griechen getötet wurde. Athene beschloss daraufhin, ihn selbst zu bestrafen und sandte Blitz und Donner auf das Schiff des Ajax, das kenterte. Ajax rettete sich zu den Gyräischen Felsen und höhnte den Göttern, woraufhin Poseidon seine Zuflucht mit einem Donner zersprengte und den Frevler ertrinken ließ.

Scaligers Gedicht „*Ajax Oileus pictus in tela*“⁸¹ bespricht nun eine bildliche Darstellung der Rivalität mit Pallas, wobei schon der Titel „*pictus in tela*“ auf die Vieldeutigkeiten hinweist, mit denen die folgenden Verse spielen, denn die „*tela*“ bezieht sich natürlich zum einen auf die Leinwand, auf die das Bild gemalt ist, zum anderen aber verweisen sie auf das den Ajax charakterisierende Merkmal, der in dem für ihn typischen Leinenharnisch dargestellt wird:

„AIAE OILEUS PICTUS IN TELA

Aspice disiectis crepitantes nubibus ignes,
 Quos quatit ultrici Palladis ira manu.
 Huic rapidas moriens furiato pectore flammis:
 Inde minas rigido lumine spirat adhuc.
 Miraris tenues non laesas fulmine telas?
 Parcere vult operi magna Minerva suo.“⁸²

Scaliger stellt dabei den „prasselnden Feuern, die der Zorn von Athenes Hand schwingt“ die feurigen Drohungen des Ajax gegenüber, und ange-

80 Das künstlerisch relativ selten interpretierte Thema hat seinen bekanntesten Niederschlag vielleicht in dem 1820 von Henri-Auguste-Calixte-César Serrur geschaffenen Gemälde im Musée des Beaux Arts zu Lille gefunden. Vgl. Musée des Beaux-Arts de Lille. Catalogue sommaire illustré des peintures. Hrg. von Lavergnée, Arnauld Brejon de und Annie Scottez-De Wambrechies, 3 Bde., Paris 2001, Bd. 2, S. 176, Nr. P 931.

81 Hier zitiert nach Ivlii Caesari: Scaligeri Poemata omnia in duas partes divisa, Priore Parte, o.O. (Genf) 1600, S. 153. Ähnlich wie im Fall von *Marinos Heroi* in der *Galeria* sehen auch Scaligers *Poemata* eigene Abteilungen für die „*Heroes*“ und „*Heroinae*“ vor.

82 In wörtlicher Übersetzung ins Deutsche übers. von H. Keazor: Ajax, Sohn des Oileus, im Gewebe (auf Leinwand) gemalt // Nachdem die Wolken sich zerstreut haben, schau die prasselnden Feuer an, / die der Zorn von Pallas (Athene, Anm. H. Keazor) mit rächender Hand schwingt. / Für diese haucht der Sterbende mit rasender / leidenschaftlicher Brust (seinerseits, Anm. H. Keazor) raubende Flammen: / Von dort bis hierher (oder zeitlich: von da an bis jetzt, Anm. H. Keazor) Drohungen von unerbittlicher Klarheit. / Wunderst du dich, dass du nicht vom Blitz beschädigte Gewebe hältst? / Die große Minerva will ihr Werk schonen.

sichts der Intensität des dargestellten wütenden Kampfes zwischen Straffeuern und flammenden Verwünschungen fragt der Dichter, ob wir uns nicht wundern, dass wir keine vom Blitz beschädigte Leinwand in den Händen halten: „Die große Minerva [als Meisterin der Webkunst, Anm. H. Keazor] will ihr Werk schonen.“ Ähnlich wie Marino bei seinem Madrigal *Salmece & Hermafrodito* erlaubt Scaliger sich eine der Zuspitzung dienende poetische Freiheit, denn dem Mythos zufolge wurde Ajax letztendlich von Poseidon getötet, doch um den Gegensatz zwischen Vernichtung und Bewahrung wirkungsvoll auszuspielen zu können, konzentriert der Poet die Rivalität auf Athene/Minerva und Ajax.

Es ist gerade vor dem Hintergrund der Entlehnung des Motivs der drohenden Selbsterstörung eines Kunstwerks von Scaliger umso interessanter, sich die eigenständigen Zutaten und Variationen Marinos vor Augen zu führen. Denn die Anwendung der Idee auf eine weibliche Protagonistin, die mit ihren Tränen ihre eigene Darstellung zu zerstören droht, gibt dem Dichter die Möglichkeit, eine große Anzahl von Verweisen unterzubringen, die in den Bereich der religiösen Ikonografie und hier der Heiligenbilder hinüberreichen (dies im Unterschied z. B. zur Anwendung des gleichen Gedankens in dem *Galeria*-Gedicht *Il precipitio di Fetonte di Cornelio Fiamingo*, wo die Lebendigkeit des Gemäldes die Welt zu verbrennen droht)⁸³. So zielen die Vokabeln „addolorata“, „lagrimosa“ sowie die Annominatio von „piangente“ und „piagni“ auf eine Assoziation mit den entsprechenden Passagen „dolorosa“, „lacrimosa“ und „Fac me tecum plangere“ des wahrscheinlich Ende des 12., Anfang des 13. Jahrhunderts verfassten Gedichtes *Stabat mater*⁸⁴, das von Marino auch in seinen *Dicerie sacre* zitiert wird⁸⁵.

Gestützt und zugleich fortentwickelt wird diese Verknüpfung durch die dem Gedicht zugrunde liegende Idee des auf wunderbare Weise Tränen vergießenden Bildwerks – ein sonst üblicherweise von wundertätigen Madonnenbildern her bekanntes Motiv, wie dies die berühmte Fälschung eines solch wundertätigen Madonnenbildes 1508 in Bern zeigt, als Mitglieder der Dominikanerbruderschaft aus Rivalität gegen den erstarkenden Franziskanerorden eine Serie von Wundern inszenierten, in deren Mittelpunkt eine geschnitzte Marienfigur stand. Diese war so präpariert worden, dass

83 Vgl. Marino: *La Galeria* (s. Anm. 22), S. 56, Nr. 70.

84 Vgl. Nohl, Paul-Gerhard: *Lateinische Kirchenmusiktexte: Geschichte – Übersetzung – Kommentar*, Kassel 1998, S. 188–208, der sich hinsichtlich der Autorfrage (S. 189) der Tradition anschließt, die Bonaventura oder Jacopone da Todi als Verfasser sieht. Demgegenüber diskutiert Kraß, Andreas: *Stabat mater dolorosa: Lateinische Überlieferung und volkstümliche Übertragungen im deutschen Mittelalter*, München 1998, S. 133–137 diese Zuschreibung kritisch und plädiert (S. 141) für eine Zuweisung an einen Verfasser aus dem Umkreis des Bernhard von Clairvaux bzw. Hugo von St. Viktor.

85 Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 15), S. 64v.

sie zu sprechen und vor allem zu weinen schien, wobei man allerdings vorsichtig verfuhr: Um dem Bildwerk das selbstzerstörerische Schicksal zu ersparen, dem das *Ariadne*-Gemälde nur aufgrund der Umsicht des Malers entging, ließ man die Skulptur Firnistropfen, anstatt des Holz schädigenden Wassers, vergießen⁸⁶. Der Verweis auf das Vokabular des *Stabat mater* dient hier auch und vor allem dazu, dem Urheber des Gemäldes, Ludovico Carracci, die Züge eines Magiers zu verleihen, der es versteht, eine eigentlich unbelebte Darstellung derart zu animieren, dass sie Gefahr läuft, sich aus dem Überströmen des Gefühls heraus selbst zu zerstören. Auch dies ist eine Steigerung gegenüber der Vorlage Scaligers, wo sowohl drohende Zerstörung als auch Errettung des im Übrigen keinem namentlich genannten Maler zugewiesenen Kunstwerks bildimmanent bleiben. Das Bild läuft dort Gefahr, durch die Hitzigkeit des zwischen Athene und Ajax ausgetragenen Konflikts zerstört zu werden, und es ist die im Gemälde dargestellte Göttin selbst, die es vor der Vernichtung schützt. Bei Marino hingegen ist es der im Titel adressierte „saggio Pittor“ Ludovico Carracci, der die Protagonistin des Bildes alleine durch seine Malkunst zum Leben erweckt und sich dadurch sogar als jenen Künstlern überlegen erweist, die ihre Bilder mithilfe komplizierter Mechanik animieren⁸⁷. In der 1576 von Bernardino Baldi unter dem Titel *De gli automati ouero Machine se moventi* publizierte Übersetzung eines Traktats des griechischen Ingenieurs und Geometers Hero von Alexandrien (10–70 n. Chr.) wird im zweiten, *Delle se moventi stabili* überschriebenen Buch das Modell einer „Bildermaschine“ in Form einer Holzsäule beschrieben, die in ihrem oberen Bereich ein Schaufenster trägt, das sich wie von selbst immer wieder öffnet und schließt und dabei stets abwechselnde Gemälde von Ereignissen zeigt, deren Gegenstände und Protagonisten sich bewegen und von Geräuschen begleitet werden⁸⁸. Als gelungenstes Beispiel dieses Typus wird eine „tauola“ gerühmt, welche die „favola di Nauplio“ darstellte⁸⁹, hinter der sich sodann jedoch im Grunde genommen nichts anderes als die oben geschilderte Geschichte des Ajax Oileus

86 Vgl. dazu die zeitgenössische Schilderung in einer gereimten Chronik, zitiert in Baxandall, Michael: *Die Kunst der Bildschnitzer*, München 1996, S. 71: „Sye hätten blößlich sich bedacht,/ Ein bild Marie weinen gmacht/ Mit fürniß troffen vnder augen,/ Das yederman das möchte schawen [...]“. Für weitere, vergleichbare Fälle vgl. Schnitzler, Norbert: *Ikonoklasmas*, München 1996, S. 171, wo ein im Lübecker Dom gezeigtes Marienbild beschrieben wird, das anscheinend wunderbarerweise, tatsächlich jedoch mit Hilfe eines Schwamms weinte.

87 Vgl. dazu auch Jacobs, Fredrika H.: *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge 2005, Kap. 6: *The lifeless and the (re)animation of the lifelike*, S. 168–198.

88 Di Herone Alessandrino *De gli automati, ouero Machine se moventi*, Libri due, tradotto dal Greco da Bernardino Baldi, Venedig 1601. Auf S. 42 wird auf die Erstpublikation 1576 hingewiesen.

89 Ebd., S. 33.

verbirgt: Nauplios, der den durch Odysseus verursachten Tod seines Sohnes Palamedes rächen will, gibt den heimsegelnden Griechen (unter ihnen Ajax Oileus) falsche Leuchtzeichen am Kap Kaphereus, woraufhin viele Schiffe auf den Felsen zerschellen, als ein Sturm aufzieht. Die Bildersäule zeigt daher „Nauplio, che hauea la face alzata“⁹⁰, aus der das irreführende Leuchtfeuer aufzusteigen scheint. Der den Schiffbruch überlebende Ajax Oileus wird daraufhin – wie bei Scaliger – offenbar von Pallas Athene mit einem Blitz getötet, denn die bewegte Szene zeigt „Pallade presente“ und „Aiace che notaua“, dann: „cadeua vn Folgore sopra Aiace e feceua sparire la sua imagine“. Es werden sodann die hinter dem bewegten Bildergefüge stehenden mechanischen Zusammenhänge sowie Machart und Funktionsweise der die Szene animierenden, beweglichen Teile erläutert und die damit ins Werk gesetzte Kunstfertigkeit gelobt. Demgegenüber muss ein Künstler, der es – wie in Marinos Darstellung Ludovico Carracci – vermag, die Gestalten seiner Gemälde auch ohne Zuhilfenahme solcher Technik und noch dazu zu echtem, eigenem Leben zu erwecken, natürlich ungleich gewaltiger erscheinen – zumal sich seine Macht nicht nur auf die Gewährung von Leben, sondern auch auf dessen Kontrolle erstreckt. Denn er lässt es in Marinos Gedicht eben nicht zu, dass die in dem Gedicht angesprochene und durch seine Malkunst zum Leben erweckte Ariadne die zerstörerischen Tränen vergießt, wodurch er das Skandalon des sich selbst ruinierenden Kunstwerks im scheinbar letzten Moment verhindert⁹¹.

90 Ebd., S. 34.

91 Dahinter steht zum einen natürlich der von Marino auch an anderer Stelle bemühte Topos des aufgrund seiner Lebendigkeit die eigene Zerstörung provozierenden Kunstwerks: In den *Dicerie sacre* (s. Anm. 15), S. 55f., referiert Marino die bekannte Geschichte von Apelles, dem die Darstellung eines Hengstes so lebendig gelungen sei, dass echte Stuten davon getäuscht und dazu angespornt worden seien, zu dem vermeintlichen anderen Tier physischen Kontakt aufzunehmen, wobei das Gemälde wohl durch die wiederholten Hufstöße schwer litt. In der von Lucio Faberio anlässlich der Gedenkfeierlichkeiten für den verstorbenen Agostino Carracci erzählten und auf diesen gemünzten Variante – vgl. Malvasia: *Felsina pittrice* (s. Anm. 28), S. 310 – zerstört das echte Pferd dann auch tatsächlich aus Versehen das gemalte. Dass die Idee eines sich selbst zerstörenden Kunstwerks jedoch bis heute nichts von seiner Brisanz verloren hat, kann an Künstlern wie Jean Tinguely gesehen werden, dessen für das Museum of Modern Art in New York geschaffene und sich am 17.3.1960 selbst zerstörende Maschine einen Skandal entfesselte. Im gleichen Jahr legte der Begründer der „Auto-destructive art“, Gustav Metzger, sein „Manifest der autodestruktiven Kunst“ vor, nachdem er im Jahr zuvor in London eine erste Performance autodestruktiver Kunst durchgeführt hatte. 1966 organisierte er in London das internationale „Destruction in Art Symposium“ (DIAS) gemeinsam mit Vertretern des Wiener Aktionismus, Künstlern der Fluxus-Bewegung sowie Dichtern, Musikern (wie z. B. John Lennon und Yoko Ono) und Psychologen, welche die gesellschaftlichen Bezüge der vom Publikum als skandalös empfundenen, autodestruktiven Kunst diskutierten. Pozzi: *Metamorfosi* (s. Anm. 5), S. 355 vergleicht interessanterweise

In den *Dicerie sacre*, wo man in Bezug auf die Tränen der Jungfrau denselben Metaphern begegnet wie in dem *Ariadne*-Madrigal („perle“)⁹², wird demgegenüber die Resistenz des Grabtuches selbst gegenüber den Tränen der Jungfrau betont, von der Marino in einem Gedankenbild suggeriert, wie sie ihrem gewaltigen Schmerz nachgibt und in das Grabtuch hineinweint. Marino schreibt dazu: „Le Pitture ordinarie ò ad olio, ò a tempera, ò a colla, ò a secco, ò a fresco, tuttoche sieno in ben fondato muro, appena però resistono alle pioggia dell'acque“⁹³, und dieser Anfälligkeit gegenüber Wasser wird die wunderbare Widerstandskraft der „infragellissima tela“⁹⁴ des Grabtuches sodann umso wirkungsvoller gegenübergestellt.

Ludovicos Gemälde gehört demzufolge materiell zu den „pitture ordinarie“⁹⁵; zugleich ist es jedoch umso mehr Ausweis der wundertätigen Fähigkeiten des Malers, der es vermag, eine ‚pittura ordinaria‘ auf geradezu magische Weise zum Leben zu erwecken – eine Qualifizierung, die Marino auch in seinem zweiten Brief an den Künstler vorbereitet, wo er die Grußformel „bacio la Sua mano“ zu dem Epitheton „bacio a Vostra Signoria quella miracolosa mano“ steigert, begründet durch das zuvor dargelegte Verblüfungskonzept, demzufolge der Maler es versteht, Menschen aufgrund des in ihnen ausgelösten Erstaunens in Statuen zu verwandeln.

Animierung hier und Erstarrung dort⁹⁶: Es zeigt sich wieder einmal, dass Marino gerne in paradoxen Gegensatzpaaren operiert. Erfährt das Thema der Verlebendigung und Wiederbelebung auch in anderen Poesien der *Galleria* seine Ausgestaltung, so wird es in dem *Ariadne*-Madrigal noch um eine weitere Stufe gesteigert, denn das von Ludovico Carracci gemalte Bild droht ja soweit lebendig zu werden, dass es sich selbst wieder zerstört. Mit die-

Marinos Gedichte aufgrund der von ihnen vermittelten „idea di moto“ mit den Maschinenwerken Tinguelys. Zu Tinguelys „Hommage to New York“ vgl. Violand-Hobi, Heide E.: Jean Tinguely, München, New York 1995, S. 36–40 sowie Lütgens, Annelie: L'Esprit de Tinguely: Das Wunderbare besiegt das Nützliche, in: L'Esprit de Tinguely, Ausst.-Kat. Wolfsburg 2000, S. 19–118, wo an der New Yorker Maschine gelobt wird, dass mit ihr die „Einheit von Konstruktion und Destruktion auf vollkommene Weise gelungen“ sei; zu Metzger vgl. Kraushaar, Wolfgang: Gitarrenzertrümmerung: Gustav Metzger, die Idee des autodestruktiven Kunstwerks und deren Folgen in der Rockmusik, in: Mittelweg, 10-1 (2001), S. 2–28.

92 Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 15), S. 65r.

93 Ebd., S. 65v.

94 Ebd.

95 Vgl. den zweiten Brief Marinos an Ludovico, wo er das in den *Dicerie* verwendete Vokabular aufgreift, wenn er von dem Gemälde als „una tela fragile“ und bezüglich der Materialien des Malers davon spricht, dass „i suoi colori saranno consumati dal tempo“.

96 Vgl. dazu auch Cropper, Elizabeth: *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*, in: *Metropolitan Museum Journal* 26 (1991), S. 193–212, hier: S. 203, wo auf die Tradition dieser „antithesis of Medusa and Pygmalion“ verwiesen wird.

sem Changieren zwischen Belebung und Zerstörung, Schönheit und Entstellung ist man wieder bei dem für Marino so typischen Zusammenfall von Gegensätzen, wie er von dem Dichter immer wieder gerne als Überbietungsstrategie anvisiert wird, die sich wohl auch u. a. an den Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita inspirierte, der in seinen Darlegungen über die Sinnbilder Gottes und der Himmlischen Hierarchien (und eben diese werden von Marino in seinen *Dicerie* zitiert)⁹⁷ davon spricht, dass die Unaussprechlichkeit und Unfassbarkeit des himmlischen Reiches in Form von sowohl harmonischen wie auch disharmonischen Bildern verständlich gemacht werden kann: „So ist es also nicht ungereimt, wenn die heiligen Schriften auch für himmlische Wesen aus den grellsten Widersprüchen ihre Vergleiche holen [...]“⁹⁸

5. „notional“ und „actual ekphrasis“?

Abschließend soll noch einmal die Frage nach der eingangs erwähnten, von Hollander eingeführten Begrifflichkeit der „notional ekphrasis“ aufgegriffen werden. Wie gesehen, ist der Begriff in Opposition zu einer „actual ekphrasis“ im Falle Marinos problematisch, und es wäre zu überlegen, ob man diesen Gegensatz hier nicht aufgeben sollte zugunsten einer Verwendung des Begriffes „notional ekphrasis“, der sich nicht von der „actual ekphrasis“ abgrenzt, sondern Texte und Poesien bezeichnet, die ein Kunstwerk nicht einfach beschreiben oder sprachlich nachgestalten, sondern einzelne Züge daraus auf ein bestimmtes, gewähltes Konzept, eben eine „notion“ hin, konzentrieren wollen.

Da die „notional ekphrasis“ bei Marino die entsprechenden Bilder meist auf bestimmte poetische Topoi hin zurichtet, nehmen seine Gedichte auch in unterschiedlichem Ausmaß Rekurs auf diese Kunstwerke. Im Fall des *Salmacis*-Madrigals wäre es möglich, dass das Gedicht zuvor verfasst und dann erst mit einer bei Ludovico Carracci bestellten Darstellung in Verbindung gebracht worden ist; im Fall des *Ariadne*-Madrigals hingegen scheint es so zu sein, dass das in Ludovicos Bild gezeigte Schwanken zwischen Weinen und Nicht-Weinen die Inspiration für Marinos Verse lieferte, in denen er unterschiedliche Motive und Denkfiguren miteinander verband, die Scali-

97 Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 15), S. 31r.–S. 35r.

98 Areopagita, Dionysius: *Die Hierarchien der Engel und der Kirche*. Einf. von Hugo Ball, übers., mit Einl. und Komm. versehen von Walther Tritsch, München 1955, S. 108 f. Günter Heil übersetzt die entsprechende Passage in der von ihm betreuten Ausgabe als „mit unpassenden, nicht analogen Analogien“. Vgl. Areopagita, Dionysius: *Über die himmlische Hierarchie*, übers. u. komm. von Günter Heil, Stuttgart 1986, S. 35.

gers Poem, Berichten von wundertätigen Bildern und paradoxalen Überbietungswendungen entlehnt sind.

Zudem stellt sich die Frage, inwieweit die Gedichte Marinos auch ohne die genannten Darstellungen gelesen und verstanden werden. Wer wie Gerald Ackerman daraus schließt, dass Marino die Bezugnahme nur als „merely publicity in exchange for a past or future favor“⁹⁹ vorgenommen habe, erkennt wahrscheinlich die Funktion, welche die Bilder innerhalb Marinos Konzept haben. Denn diese konnten – wie im Fall des *Ariadne*-Madrigals gesehen – einmal einen Kristallisationskern liefern, um den herum der Dichter seine Konzepte pointieren und schärfen konnte¹⁰⁰; zum anderen können die Bilder einen Bezugspunkt bieten, in dem sich Dichter und Leser gleichsam treffen können. In seinem Buch hat John Hollander einen kurzen Abriss der zunehmenden Verinnerlichung von ekphrastischen Texten vorgelegt, der bei den berühmten Beschreibungen der Schilde des Achilles und des Herakles bei Homer bzw. Hesiod beginnt. Hier, so Hollander, wird das Kunstwerk rein von außen beschrieben, ohne die Sicht eines Rezipienten oder die Schilderung einer Wirkung auf denselben mit einzubeziehen¹⁰¹. Bereits mit Vergils *Aeneis* sieht Hollander dann einen Schritt hin auf eine solche introspektive Betrachterposition gemacht, wird doch im 1. Buch anlässlich der Beschreibung der Troja-Fresken in dem von Dido erbauten Tempel nicht nur wiedergegeben, was auf diesen zu sehen ist, sondern auch die Reaktion des Äneas darauf in den Blick genommen¹⁰²: Er weint, seufzt und stöhnt, ist dann staunend von den Darstellungen gebannt und in deren Betrachtung versunken: „an internal surrogate for the reader as a viewer or scanner“¹⁰³, wie Hollander schreibt. Er vergleicht diese unterschiedlichen Beschreibungsweisen mit den Bildern, die ein Spiegel wiedergibt: Während die erstere Art der Beschreibung mit einem gewöhnlichen Spiegelbild verglichen werden kann (der Text spiegelt das Kunstwerk oder wenigstens Teile davon wider), schiebt sich in der zweiten gleichsam ein zweiter Spiegel in den Blick, der nun nicht nur das Kunstwerk, sondern auch die Reaktionen des beschreibenden Betrachters darauf abbildet¹⁰⁴. Mary Ann Caws hat dieses Zusammenspiel zwischen einem Kunstwerk und der Beschreibung seiner Eigenschaften wie Wirkungen auf den Betrachter in der Ekphrasis wie folgt charakterisiert: „It is certainly not a question here of influence of one

99 Ackerman: Contribution (s. Anm. 12), S. 335.

100 So auch Schulz-Buschhaus: Das Madrigal (s. Anm. 78), S. 236.

101 Hollander: The Gazer's Spirit (s. Anm. 21), S. 9.

102 Vergil: Aeneis, Erster Gesang, V. 456–495.

103 Hollander: The Gazer's Spirit (s. Anm. 21), S. 16.

104 Ebd., S. 7.

art upon the other, but rather of their meeting in the place of the mind's own reflection in its working“¹⁰⁵.

Indem Marino mit seinen Gedichten Rekurs auf konkrete Kunstwerke und Maler nimmt und seine Poesien ursprünglich auch von entsprechenden Abbildungen begleitet sehen wollte, versuchte er, diesen Effekt der Spiegelung von Kunstwerk, Dichter/Betrachter und Leser/Betrachter noch zu steigern. Wie anhand des *Ariadne*-Madrigals verdeutlicht, greift er dazu auf eine Durchmischung der Realitätsebenen zurück: Wo in Scaligers Gedicht Zerstörung wie Bewahrung des Kunstwerks der Verantwortung der darin agierenden Protagonisten anheimgestellt werden und mithin bildimmanent bleiben, überträgt Marino diese an den vor und an dem Bild arbeitenden Maler und transzendiert damit die unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen. Zugleich erweist sich der beschriebene Vorgang als Ausgestaltung der schockartigen Wirkung, die das Gemälde angeblich auf den Dichter ausübt, der sich zwar darüber im Klaren ist, dass es sich bei der angesprochenen Figur um eine gemalte Darstellung handelt, angesichts von deren Lebendigkeit jedoch darum fürchten muss, dass sie sich eben deshalb selbst zerstört. Durch die poetische Zuspitzung lässt der Dichter den Leser an diesem realen oder fingierten Erleben teilhaben; durch den Bezug auf das konkrete Gemälde eines namentlich genannten Künstlers öffnet er sein Gedicht zudem auf eine ihm wie dem Leser gemeinsam zugängliche Realität hin: Gleich dem Narziss Bernardo Castellos in Marinos Madrigal, der als gemaltes Wesen in einen scheinbar realen Spiegel blickt und dort sein anscheinend lebendiges Ebenbild erblickt, soll auch der Leser durch eine Reihe von Verwerfungen beeindruckt, überrascht und verwirrt werden – Marinos Bestreben ist, es „quella miracolosa mano“ gleichzutun und seine Leser so zu hinterlassen, wie er es von Castellos „Narziss“ beschreibt: „Sta tutto a contemplar rapito, e fiso“¹⁰⁶.

105 Caws, Mary Ann: *The Eye in the Text*, Princeton 1981, S. 5.

106 Marino: *La Galeria* (s. Anm. 22), S. 13, Nr. 7.