



1 Domenichino, *Bogenschießwettbewerb unter den Nymphen Dianas*, 1616/17, Öl auf Leinwand, 225 × 320 cm, Rom, Galleria Borghese

Komplizenschaft!

Visuelle Schweigeappelle von Francesco Francia, Dosso Dossi und Domenichino

Ulrich Rehm

I.

Die menschliche Kommunikation und das Mitteilungsspektrum frühneuzeitlicher Bilder konvergieren in besonderem Maße in einem Gestus: dem Appell zum Schweigen mittels des an den Mund gelegten Zeigefingers.¹ Dieser Gestus wird zumeist schweigend (oder allenfalls von einem Laut wie »Pst« begleitet) und relativ statisch ausgeführt; in der Regel fordert er das unmittelbar einsetzende Schweigen sowohl des Appellierenden als auch des Adressaten. Dabei entsteht eine Gemeinschaft im Schweigen. Lässt der Empfänger sich auf den Appell ein, ist er nicht länger bloß Beobachter oder Mitdenker; er ist Mittäter. Und diese Gemeinschaft ist – sofern nicht lediglich eine Ruhestörung verhindert werden soll – keine ganz »unschuldige«. Denn nicht selten geht es darum, gegenüber Dritten ein Geheimnis zu wahren bzw. unbemerkt zu bleiben – womöglich sogar unter lebensbedrohlichen Umständen. Die gestiftete Gemeinschaft hat also eine gewisse Exklusivität, die auch daraus resultiert, dass sich vom Schweigegegestus nur angesprochen fühlt, wer dabei unmittelbar in den Blick genommen wird.

Dargestellt in der bildenden Kunst, ist ein Schweigeappell der zugespitzte Versuch des Bildes, Komplizenschaft herzustellen – und zwar auf derjenigen Ebene, die seiner Eigenschaft, »stumm« (im Sinne einer *muta poesia*) zu sein, entspricht.²

Schweigen, so die schlichte Folgerung, ist nicht das Gegenteil menschlicher Kommunikation, es ist ein Bestandteil derselben. Dementsprechend kann eine bildende Kunst, die sich maßgeblich über Mimesis definiert, Gebrauch von der Schnittmenge menschlicher und bildlicher Mitteilungsmöglichkeiten machen, um die Betrachter in einen Kommunikations- oder Handlungsprozess zu involvieren. Ja womöglich kann sie diese Schnittmenge sogar nutzen, um die eigene Mitteilungsfähigkeit bzw. die Bild-Betrachter-Relation zu reflektieren.

Nach diesen knappen Bemerkungen dürfte es kaum verwundern, dass Bildfiguren mit Schweigeappell geradezu zu einer Art Leitmotiv kunsthistorischer Rezeptionsästhetik geworden sind, spätestens seit Wolfgang Kemp entsprechende Beispiele aus dem Œuvre des Niederländers Nicolaes Maes (1634–1693) zur Erläuterung des rezeptionsästhetischen Ansatzes herangezogen hat. Kemp bezeichnet das häufig angewandte Motiv der Lauscherin als »Person gewordene Betrachteranweisung« und nennt die entsprechende Figur ausdrücklich »Komplizin«.³ Allerdings ist der Schwei-

geappell der Lauscherinfiguren bei Maes selten eindeutig. Vielmehr erscheint er als eine von oft zahlreichen Möglichkeiten, den jeweils betreffenden Gestus zu interpretieren.

Das Anliegen dieses Beitrags ist es, den Aspekt der visuellen Komplizenschafts-einforderung aufzugreifen, um den rezeptionsästhetischen Ansatz handlungstheoretisch zu perspektivieren – mit dem Ziel, implizite Interaktionsmodelle zwischen Bild und Betrachter differenzieren zu können.⁴ Dazu wird das Bedeutungsspektrum des jeweils dargestellten Schweigegestus bewusst auf den Aspekt der forcierten Komplizenschaft zugespitzt. Denn diese soll als ein Sonderfall der Kommunikation zwischen Bild und Betrachter untersucht werden, der an die äußerste Grenze impliziten Kommunizierens heranreicht und geeignet ist, das Betrachtersubjekt in besonderer Weise zu adressieren. Zur Differenzierung der jeweils heraufbeschworenen Komplizenschaftsmodelle folgt die anschließende Diskussion in einem chronologischen Dreischritt zurück: vom Italien des frühen 17. Jahrhunderts über das des 16. bis in die Zeit um 1500.⁵

II.

Zuvor jedoch seien einige wenige Hinweise auf die antike Tradition des Schweigegestus in der bildenden Kunst gegeben, soweit sie für die weitere Argumentation von Bedeutung ist. Denn im betreffenden Zeitraum war diese vielleicht nicht allgegenwärtig, aber doch aktueller Gegenstand des Wissens.

Der an den Mund gelegte Zeigefinger im Sinne des Schweigeappells ist offenbar eine Erfindung der römischen Antike und existierte seinerzeit neben dem gleichbedeutenden Anlegen aller Fingerspitzen einer Hand an den Mund. Den römischen Quellen zufolge war der an den Mund gelegte Finger eng mit dem Aspekt gemeinschaftlicher Verschwiegenheit verknüpft. Im Falle der Göttin Angerona ist der Gestus in diesem Sinne geradezu Kennzeichen;⁶ Macrobius zufolge richtet sich der gestische Schweigeappell implizit auf zweierlei: auf die eigene Identität bzw. den eigenen Namen der Göttin sowie auf den geheimen Namen Roms.⁷

Im Quattrocento waren die wenigen überlieferten Motive des Angerona-Mythos offenbar bekannt. Die aus jener Zeit stammenden und als Schweigegöttinnen gedeuteten Bronzestatuetten antikisch gekleideter Frauen im Schweigegestus jedenfalls sprechen dafür.⁸ Dabei war Angerona lediglich eine, die weibliche, von mehreren seinerzeit interessierenden Schweigegottheiten, darunter der prominentere Harpokrates (auch Hor, Horus) oder der etwas weniger geläufige Sigalion (beide letztlich aus ägyptischer Tradition stammend). Und auch das Schweigen des Harpokrates wurde vielfach mit Geheimhaltung und Tabu in Verbindung gebracht.⁹

In literarischen Kontexten der Antike ist der Schweigegestus auch verknüpft mit sinnlich vermittelter göttlicher Präsenzerfahrung, mit der Evokation von

Akustischem und mit dem Staunen gegenüber der Erfahrung sinnlicher Schönheit. Philostrat berichtet von einem Gemälde zum Heiligtum von Dodona, auf dem eine eherne Echo zu sehen sei – eine Figur also, die als solche schon Schweigen repräsentiert. Diese habe die Hand an den Mund gelegt, um so auf die göttliche Stimme zu verweisen, die an der Opferstätte töne.¹⁰ Es geht also um den Verweis auf Klang und um die angemessene Reaktion darauf im Stillschweigen. Bei Apuleius kennzeichnet die mit den Fingerspitzen an den Mund gelegte Hand die Reaktion jener, die mit starrem Staunen die außergewöhnliche Schönheit der Psyche erblicken.¹¹

Diese nur grob umrissenen Aspekte des Schweigens mögen als eine Art Hintergrundfolie für die im Folgenden zu treffenden Interpretationen genügen, ohne dass sie im Einzelnen zum Vergleich jeweils wieder aufgerufen werden.

III.

Das Galeriebild *Bogenschießwettbewerb unter den Nymphen Dianas* von Domenichino ist für den Aspekt forcierter Komplizenschafts-einforderung insofern besonders relevant, als es das Verhältnis von Betrachten und Betrachtetwerden nicht allein auf der Blickebene zwischen Betrachtern und Gemälde verhandelt, sondern dieses zugleich von links nach rechts, gewissermaßen über die Breite der Bildoberfläche hinweg, entfaltet (Abb. 1).¹² Die Nymphe im auffallend farbigen und aufflatternden Gewand am linken Bildrand hat mit dem erhobenen Bogen offenbar vor dem Bruchteil einer Sekunde einen Pfeil abgeschossen, womöglich denjenigen, der soeben den Bildraum auf der rechten Seite verlässt. So wird prägnant die Kürze des dargestellten Handlungsmoments verdeutlicht. Der Pfeil einer weiteren Nymphe hat sein Ziel, einen Vogel, getroffen, dem bezeichnenderweise dabei das Augenlicht genommen wird: Nicht zufällig hat der Pfeil genau die beiden Augen durchstoßen. Spätestens mit dem mittelalterlichen *Roman de la Rose* war die lebensbedrohliche Gefahr des Blicks, insbesondere unter der Metapher des Pfeilschusses, ein verbreiteter Topos visueller Wirkungsmacht.¹³

Folgt man der Fallrichtung des Vogels und der Bewegungsrichtung des heftig anschlagenden Hundes nach rechts, so entdeckt man im Gebüsch am rechten Bildrand zwei männliche Figuren, die sich offensichtlich dort versteckt haben (Abb. 2). Der vordere der beiden jungen Männer wendet sich, im Profil zu



2 Detail aus Abb. 1

sehen, mit gestrecktem rechten Arm und leicht geöffneten Lippen hin zum Anblick der weiblichen Gesellschaft – offensichtlich in einem Anflug schwer zu bremsender Begeisterung. Der zweite Mann unmittelbar hinter ihm versucht den ersten zu zügeln, indem er ihn mit an den Mund gelegtem Zeigefinger anblickt. Durch die frontale Positionierung seines Gesichts sind wir als Betrachter in gewissem Maße mit angesprochen. Umso mehr, wenn wir uns verdeutlichen, was sich in der Sichtachse zwischen uns selbst als Betrachtern und dem Bild ereignet: Die nackt im Wasser liegende Nymphe lässt ihre Aufmerksamkeit von ihrer Begleiterin nicht auf den erfolgreichen Pfeilschuss lenken, sondern stützt sich auf ihre Ellenbogen und hat ihren Blick offensichtlich fest auf uns fixiert. Für die zeitgenössischen Adressaten des Gemäldes, wie Pietro Aldobrandini (1571–1621), mag angesichts der bewaffneten Frauengesellschaft eine Gefahr mitgeschwungen haben: jene nämlich, im voyeuristischen Genuss ertappt zu werden. Und wenn sich in dieses Bewusstsein noch die Kenntnis des Aktäon-Mythos mischt, wird zumindest ein Hauch von Todesgefahr heraufbeschworen. Das Motiv der zwei Jägerinnen, die mit ihrer Jagdbeute gerade hinter dem Busch in den Kreis der Gemeinschaft zurückkehren, verstärkt dies noch. Das Gemälde zeigt nicht lediglich – gewissermaßen am Rande – einen Aspekt von Komplizenschaft auf; es drängt seine Betrachter in eine unmittelbare Zwangsgemeinschaft mit der aus dem Bild blickenden Nymphe und, mit der Reflexion dieser Mittäterschaft, auch in die Komplizenschaft mit dem Gemälde bzw. mit der Malerei. Schon Giovan Pietro Bellori hat die beiden männlichen Figuren, die er als Hirten interpretierte, als Vermittlerfiguren gedeutet, die die Betrachter letztlich zum Bestaunen bzw. zur Bewunderung des Gemäldes animierten: »ammiriamo l'immagine«. ¹⁴

Doch es geht um mehr als reines Staunen und Bewundern. In jedem Fall lässt sich das Handlungsspektrum, das sich zwischen Bild und Betrachter eröffnet, differenzierter beschreiben: Der Charakter der heraufbeschworenen Komplizenschaft lässt sich mit einem Gedanken Gesa Ziemers zur Komplizenschaft als einer bestimmen, bei dem »Angst in Lust« verwandelt wird und die Komplizen »Affekten, Verführung und Begehren« folgen. ¹⁵ Der Betrachter weiß sich gewissermaßen mit dem Bild in einem gut gesicherten Versteck und kann sich in der Gewissheit wiegen, dass die Nymphe nicht laut Alarm schlagen wird. Die Handlung des Bildbetrachtens ist so unsichtbar wie die visuelle Entfaltung des Gemäldes unhörbar ist. Domenichinos Gemälde allerdings gibt zumindest Hinweise auf den Rezeptionsakt, indem es stellvertretende Betrachter ins Bild einführt und die gesamte Bildhandlung metaphorisch auf den Akt des Blickens anwendbar gestaltet.

Der Bildappell zum Schweigen, wie Domenichino ihn formuliert hat, zielt nicht an erster Stelle darauf, die »Poiesis des Betrachters«, um eine Formulierung Michel de Certeaus zu gebrauchen, zu entfalten. ¹⁶ Jedenfalls ist als erste, relativ unmittelbare Wirkungsabsicht kaum das Anliegen zu erkennen, dem Adressaten die Freiheit zum selbständigen Umgang mit dem Bild zu eröffnen. Vielmehr ist der Schwei-

geappell zunächst als Interpellation im Sinne Louis Althusers zu begreifen.¹⁷ Das heißt, das Bild bedient sich einer Anrufung, die auf das Gewissen des Adressaten zielt und damit auf die vorausseilende Bereitschaft zur Schuldübernahme, mit der dieser sich – jedenfalls laut Althusser – als Subjekt konstituiert. Judith Butler spricht in diesem Zusammenhang von einer »leidenschaftlichen Komplizenschaft« mit dem Gesetz, ohne die kein Subjekt existieren kann.¹⁸ Übertragen auf die Kommunikation zwischen Bild und Betrachter geht es demnach vor allem darum, das Betrachtersubjekt auf seinen eigenen Anteil an der Bildwirkung zu stoßen. Das Bild besitzt im Schweigeappell eine der Interpellation analoge Ansprachemöglichkeit, die es erlaubt oder zumindest darauf zielt, seinen Betrachter zu zwingen, auf ein stummes »He, Sie da!« hin eine unmittelbare Hinwendung zum Appellierenden zu vollziehen.¹⁹ Im Verhältnis zwischen dem Bild und seinem Betrachter, dem eine grundsätzliche Verbundenheit im Sinne einer Komplizenschaft zugesprochen werden kann, geht es dabei vor allem um das pointierte Bewusstmachen des Betrachtersubjekts. Die Dauerhaftigkeit des Appells, die den stummen Bildruf von Althusers augenblickhafter »Stimme des Gesetzes« unterscheidet, gibt dem Adressaten allerdings die Möglichkeit, einen weiteren Handlungsspielraum zu eröffnen und zu entfalten. Ob er sich dabei – wie Althusser argumentierte – zwangsläufig innerhalb der (in diesem Fall vom Bild vorgegebenen) Ideologie bewegt oder ein kritisches Vermögen entwickeln kann, wie es der schon zitierte Michel de Certeau oder auch Slavoj Žižek vertreten, sei dahingestellt.²⁰

IV.

Knapp einhundert Jahre zuvor hatte der Ferrareser Dosso Dossi (ca. 1490–1542) ein Gemälde geschaffen, das die Blickachse ebenfalls auf der Breite der Bildoberfläche verhandelt (Tafel II); hier, sehr viel expliziter als bei Domenichino, auf den Rezeptionsaspekt bildender Kunst bezogen. Dabei handelt es sich – das sei sogleich betont – um lediglich eine einzige thematische Ebene im Rahmen einer Vielfalt vorgeschlagener Deutungsangebote. Das Sujet wird zumeist als *Jupiter malt Schmetterlinge* oder *Jupiter als Weltenmaler* bezeichnet, entstanden ist das Bild um 1624.²¹ Julius Schlosser hat das Gemälde mit der Pseudo-Lukian-Anekdote *Virtus* in Verbindung gebracht, als deren Autor Leon Battista Alberti gilt.²² Die Abweichungen sind jedoch – darüber sind sich die Autoren in den letzten Jahren einig – zu beträchtlich, als dass man von einer regelrechten bildlichen Umsetzung sprechen könnte. Die zentrale Rolle im Bild nimmt die Figur des Merkur ein, der Schweigen gebietet – und zwar sowohl in der über die Breite des Bildes entfaltenen Handlung als auch in der Blickachse zwischen Betrachter und Bild. Er tut dies in einer Art und Weise, die gelegentlich seine Rolle als Windgott assoziieren ließ. Mit den starken Bewegungs-

motiven seines Gewandes ist er ganz Repräsentant der atem- und somit stimm-gewaltigen Eloquentia, die er hier offenbar gestisch ausspielt, um sie akkustisch verstimmen zu lassen.²³ Links im Bild ist Jupiter im leuchtend roten Gewand – ganz in der Rolle des *deus artifex* – auf den Akt des Malens konzentriert.²⁴ Das Bild, dessen Träger sich nicht näher als Leinwand oder Tafel identifizieren lässt, zeigt den Ausschnitt einer Himmelsdarstellung. Diese steht, schräg zum Betrachter, vor dem größeren Himmelsausschnitt mit der Darstellung eines auf- oder vorbeiziehenden Sommersturms mit Regenbogen. Jupiter sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen und ist gerade dabei, mit dem Malerwerkzeug einen Falter darzustellen. Zwei weitere existieren bereits. Dabei bleibt der Realitäts- bzw. Vitalitätsgrad der Faltermotive unklar: Zwei der Tiere, darunter auch das soeben in Arbeit befindliche, sind wie leblose Präparate mit senkrechter Körperachse auf den Malgrund gesetzt, während ein weiteres tatsächlich zu fliegen scheint. Ob es dies innerhalb des gemalten Bildes oder im Bildraum vor dem gemalten Bild tut, ist nicht zu unterscheiden.

Was die genauere Bestimmung der Falter betrifft, so handelt es sich offenbar nicht um zumeist als elegant und farbenfroh charakterisierte Tagfalter (Schmetterlinge), sondern um die weniger geliebten Nachtfalter, *vulgo*: Motten. Mit diesem Motiv knüpft das Bild an einen alten Diskurs über die Schöpfung an, der seit den Tagen des Kirchenvaters Augustinus mit Analogien zur künstlerischen Produktion verhandelt wird: Gerade angesichts vermeintlich nichtiger Geschöpfe, wie Fröschen, Fliegen, Würmern und Mäusen, ist der Mensch aufgefordert, wahre Demut gegenüber der Weisheit des Schöpfers zu erweisen, der in diesem Zusammenhang als Künstler beschrieben wird:²⁵ »Gott aber, obwohl großer Künstler in großen Dingen, ist doch auch in kleinen nicht kleiner, und was klein ist, muss man nicht nach seiner Größe (die dem Kleinen ja abgeht), sondern nach der Weisheit des Künstlers beurteilen.«²⁶ Einübung in Demut (»humilitatis exercitatio«) und Niederschlagung der Selbstüberhebung (»elationis adtritio«) sind bei Augustinus die angemessenen Reaktionen darauf.²⁷

Genau dies bringt die kniende Person rechts im Bild mit reichem Gewand und Blumenschmuck gestisch zum Ausdruck.²⁸ Sie signalisiert demütige Unterwerfung und einen Reverenzerweis, der offenbar dem Maler bzw. dem Gemälde gilt. Dabei fügt sich der Aspekt der Demut sowohl in die Interpretation der Figur als Göttin Virtus, die mit Humilitas auf die Mutter aller Tugenden verwies, als auch in die Interpretation als Göttin Flora, die sich mit dem Gestus dem Zyklus der Jahreszeiten unterwürfe und somit auf den Untergang des Frühlings zugunsten des nahenden Sommers einstimme.²⁹ Erst recht harmoniert diese Deutung mit der Identifizierung der Figur als personifizierter Rhetorica oder Eloquentia, deren reicher Schmuck in diesem Fall für den Schmuck der Redekunst stünde.

Die Handlungsfolge von links nach rechts zeigt also Jupiter als Produzenten und zugleich als den ersten Betrachter des Gemäldes; der Götterbote Merkur ist Vermittler der rechten Haltung gegenüber dem Kunstwerk, und die Betrachterfigur erweist

unterwürfig ihre Reverenz gegenüber dem Künstler und seinem Werk. Dabei markiert Merkur eine Schwellensituation: Sein Unterkörper ist nahezu in Parallele zu dem des Jupiter diesem zugewandt; mit dem Kopf blickt er über die linke Schulter zurück auf die Betrachterfigur. Dieser flattert trotz der ruhigen Situation der Mantel entgegen, und der Caduceus dringt gewissermaßen in ihre Sphäre ein.

Dabei scheinen unter mimetischen Aspekten bestimmte Brüche auf: Der Bildträger, auf den Jupiter malt, wirkt wie aus der Himmelskulisse ausgeschnitten, allerdings geht es hier, anders als dort, ganz harmlos, unspektakulär und friedlich zu. Die Götterfiguren sind auf engstem Raum, wie vor einer gemalten Kulisse, zusammengedrängt. Es scheint, als würden sie von einem starken Licht von rechts her beleuchtet. Der dunkle Himmelsabschnitt links im Bild wirkt, als falle auf ihn der Schatten des von Jupiter bearbeiteten Bildträgers. Das abgelegte Attribut des Jupiter, das Blitzbündel, ist ein merkwürdig artifizielles Requisit. Die lässige Sitzhaltung des Göttervaters scheint allzu demonstrativ *sprezzatura* zu signalisieren,³⁰ und umso mehr wirkt seine Handlung im Gesamtzusammenhang selbstverliebt. Die starke Wendung des Merkur und mehr noch die schon benannten hochbewegten Sekundärmotive sind plakativ theatralisch. Und auch die tugendhafte Betrachterfigur erscheint in ihrer überreichen Bekleidung und ihrer affektgeladenen Haltung zumindest auffällig.

Ob es hier – wie schon des Öfteren überlegt wurde – um Ironie geht oder womöglich um das Feiern von Artifizialität, sei dahingestellt.³¹ Bemerkenswert bleibt, dass sich das Bild auch als Antwort auf Platons Schrift- und Bildkritik begreifen lässt. Im *Phaidros* merkt die Figur des Sokrates kritisch an, die Malerei stelle ihre Produkte als lebend hin; jedoch schwiegen diese, wenn man sie etwas frage, still.³² Analog dazu denkt der malende Jupiter Dosso Dossi nicht im Geringsten daran, seinem Gemälde durch Worte beistehen zu wollen – offenbar im Sinne einer gelassenen Demonstration für die Überlegenheit des Visuellen. Darin kommt Dossi bestimmten Paragone-Äußerungen Leonardo da Vincis nahe, in denen behauptet wird, Bilder bedürften keiner Person, die für sie spreche.³³ Der Schweigegegestus des Merkur bei Dosso Dossi ist das bildliche Postulat der Überzeugungskraft des bildlichen Schweigeappells gegenüber jedem sprachlichen, da ein gesprochener Appell, wie Leonardo ihn seinen König Matthias formulieren lässt, eben wieder Worte gebräuchte.³⁴ In diesen Zusammenhang fügt sich die schon benannte Deutung der weiblichen Figur als Rhetorica besonders gut ein.

Gegenüber dem lange gepflegten Topos vom *visibile parlare* der Bilder³⁵ ist der schweigende und Schweigen gebietende Merkur unter gattungsästhetischen Gesichtspunkten in jedem Fall konsequenter. Vor allem aber: Indem sich der Rezeptionsprozess in der Bildbreite entfaltet, werden wir als Zuschauer zu Mitwissern des Merkur, zu Mitwissern des Produktions- und Wirkungsaktes des Gemäldes. Wir nehmen eine privilegierte Position ein, die es uns scheinbar erlaubt, die von Merkur verkörperte Schwelle partiell zu überschreiten. Und wir lassen uns gerne auf seinen Trick ein. Denn Merkur macht den Betrachter zu seinem

Komplizen, indem er sich von diesem ab- und der Betrachterfigur im Bild zuwendet. Die Komplizenschaft besteht darin, dass wir gewissermaßen schweigend in den Appell Merkurs einstimmen und die personifizierte Betrachterfigur in stiller Demut verharren lassen, während wir uns selbst der reflektierten und dabei durchaus unterhaltsamen Seite des Betrachtens zuwenden können. Das Bild gesteht uns gegenüber der Betrachterfigur einen genaueren Einblick in den Vermittlungsweg zwischen Produzenten und Rezipienten zu. Und somit sind wir Komplizen, die sich glauben in der Gewissheit wiegen zu dürfen, mit der Figur des Merkur, letztlich aber auch mit der Figur des Künstlers »gemeinsam, eng miteinander verflochten zur Tat schreiten«, um eine Formulierung Gesa Ziemers aufzugreifen – zur Tat des reflektierten, connaisseurhaften Kunstgenusses.³⁶ Bild und Betrachter kreieren, nach Ziemer, in ihrem Bündnis »alternative Ordnungen, die manchmal schwer durchschaubar, auch konspirativ und klandestin, aber wirksam ihren Effekt erzielen«.³⁷

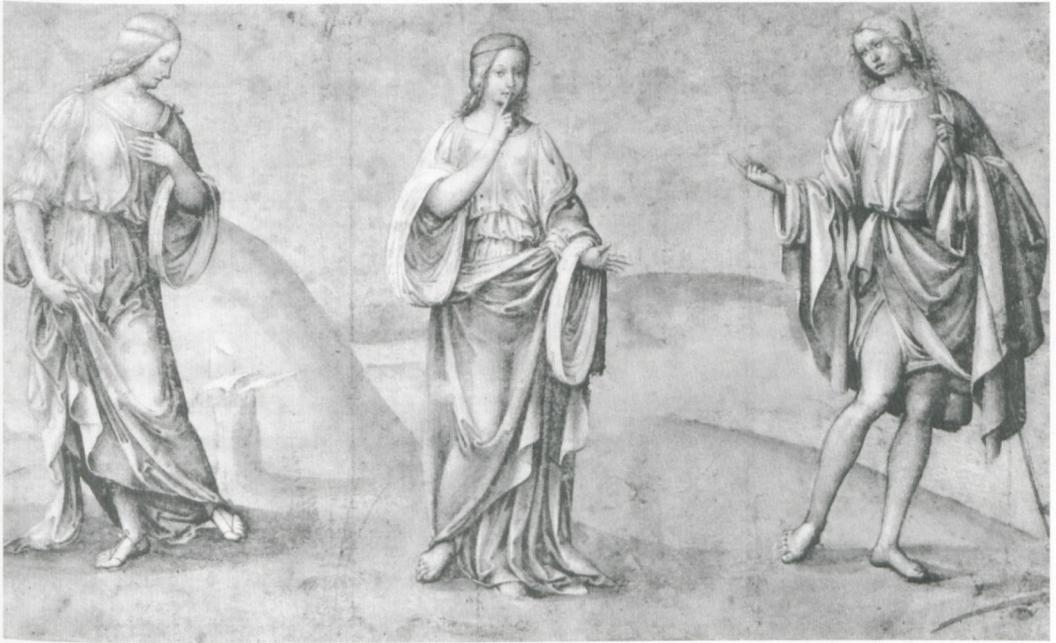
V.

Das früheste der hier gewählten Beispiele, eine dem Bologneser Francesco Francia (ca. 1450–1517)³⁸ zugeschriebene Zeichnung, unterscheidet sich von den zwei zuvor diskutierten dadurch, dass ihm die Entfaltung der Blickthematik in der Bildbreite fehlt (Abb. 3).³⁹ Dafür ist allerdings die Betrachteransprache mit dem Schweigeappell hier so zentral und prominent in Szene gesetzt, dass bereits dieser außergewöhnlichen Gewichtung ein reflexives Moment zugesprochen werden kann.

Das Blatt zeigt in einer Hügellandschaft drei Figuren. In der Mitte steht, in ein langes gegürtetes Gewand *all'antica* gekleidet, eine junge Frau, die mit leicht nach links gewandtem Haupt den Bildbetrachter anblickt, während sie den Zeigefinger der rechten Hand an den geschlossenen Mund legt. Mit eng am Körper liegendem Arm, der offensichtlich den unter die Schultern herabgerutschten Mantel hält, hat sie die linke Hand etwa auf Hüfthöhe mit der Innenfläche zu den Betrachtern hin geöffnet.

Die zwei äußeren Figuren nehmen in ihrer Haltung und Gestik deutlich Bezug auf die mittlere. Durch ihren beinahe spiegelsymmetrisch angelegten, zum jeweiligen Bildrand hin ausgerichteten Körperschwung bilden sie eine Art Klammer. Die Frau auf der linken Seite, die als Einzige eine sandalenartige Fußbekleidung trägt, ist ähnlich gewandt wie die mittlere; allerdings fehlt ihr der Mantel. Ihr leicht geneigtes Haupt ist im Profil mit Blick auf die mittlere Gestalt gerichtet, die Fingerspitzen der linken Hand sind an die Brust gelegt, während die Rechte das geraffte Gewand hält. Hinter ihr liegt, auf einen Baumstumpf gestützt, eine Hellebarde.

Der Jüngling auf der rechten Seite trägt langes gelocktes Haar. Er ist in ein kürzeres, mit dem Gürtel über die Kniehöhe gerafftes Gewand und einen Mantel



3 Francesco Francia, *Drei mythologische Figuren (Harmonia zwischen Apollo und Minerva?)*, ca. 1505/06, Pinselzeichnung auf braunem Papier, 22,4 × 36,7 cm, Oxford, Ashmolean Museum

gekleidet. In der Linken hält er einen langen Stab, der oben lanzenartig zugespitzt ist. Der rechte Oberarm liegt, ähnlich wie bei der Frau in der Mitte, relativ eng am Oberkörper, der Unterarm ist zur Seite hin gestreckt. Mit dem Zeigefinger weist der Mann etwa auf Brusthöhe auf die Frau in der Mitte.

Zumeist wird das Sujet des Blattes als rätselhaft charakterisiert, und ein gewisses Maß an Rätselhaftigkeit oder, vielleicht besser, geheimnisvoller Ambiguität ist hier sicherlich Programm. Allein für die mittlere Figur gibt es gelegentliche Identifizierungsversuche. Sie wird, mit Blick auf ihren Gestus, als die römische Schweigegöttin Angerona interpretiert.⁴⁰ Auf Edgar Wind geht die Vermutung zurück, die Zeichnung könne im Zusammenhang mit einem Auftrag von Isabella d'Este stehen und mit dem Auftreten der Schweigegöttin auf deren Imprese der musikalischen Tempi und Pausen verweisen.⁴¹ Allerdings ist festzuhalten, dass für die Göttin Angerona traditionell nicht der geringste Bezug zur Musik besteht.

Sollte sich eine 2002 publizierte Deutung der Zeichnung bestätigen, deren Argumentation hier nicht ausführlicher wiederholt werden soll, so ließe sich in der weiblichen Figur links eine Allusion auf Minerva erkennen.⁴² Als eng verwandtes Pendant lässt sich auf Marcantonio Raimondis (ca. 1480–ca. 1530/34) Blatt der Wiederversöhnung Minervas mit Amor verweisen.⁴³ Hier ist die ganz unbewaffnete

Minerva – ähnlich sparsam – allein durch ihren Olivenzweig kenntlich gemacht. Francia wählt demgegenüber anstelle des traditionellen Speers die Hellebarde als Attribut. Diese trägt auch Sandro Botticellis sogenannte Camilla, deren Ikonografie eng an jene Minervas angelehnt ist.⁴⁴ Das traditionelle Attribut der Minerva, der Speer, hingegen ist in Francias Zeichnung auf die männliche Figur rechts übergegangen. Und solche Attributvertauschungen sind in der Grafik um 1500 keineswegs selten, wie auch Francias Blatt des vermutlichen Parisurteils belegen mag.⁴⁵ Die Andeutung der Lanzenspitze im Oxforder Blatt (Abb. 3) ist schwach, und die Art, wie das Objekt gehalten wird, erinnert, auch angesichts der sonstigen Erscheinung der entsprechenden Figur, mehr an einen Hirtenstab als an eine Waffe. In dem Mann lässt sich eine Anspielung auf Apoll erkennen. Ihn hatte, laut Ovid, Arachne in einem Bildteppich als Hirten dargestellt.⁴⁶ In nahezu identischem Typus, allerdings nackt, hat Perugino Apoll in musikalischem Kontext vor einem Landschaftshintergrund gezeigt: In seinem Gemälde des Musikwettstreits zwischen Apoll und Marsyas steht die jugendliche Göttergestalt mit gleicher Haartracht und ebenfalls mit der Rechten einen Stab haltend ihrem Konkurrenten gegenüber.⁴⁷

Geht man davon aus, die Identifizierung der zwei äußeren Gestalten als Minerva und Apoll gehöre zum intendierten Bedeutungsspektrum der Zeichnung, so ließe sich der Schweigestus der zentralen Figur auf die textliche Schilderung eines musikalischen Zusammenhangs beziehen. Denn in *De nuptiis Philologiae et Mercurii* des römischen Enzyklopädisten Martianus Capella treten die beiden Gottheiten tatsächlich als eine Art Conférenciers einer musikalischen Veranstaltung auf: Im neunten Buch (*De Harmonia*) schreitet die personifizierte Musik, als Harmonia höchstpersönlich, hochaufgerichtet zwischen Apoll und Minerva hervor:⁴⁸ »inter Phoebum Pallademque media Harmonia sublimis ingreditur«. ⁴⁹ Und dieser Auftritt ist nicht irgendeiner, sondern in ihm gipfelt die Dramaturgie der großen Hochzeitallegorie. Körper und Gewand der Harmonia sind von Klang erfüllt, der in einem gemäßigten Rhythmus auf ihre Bewegungen hin abgestimmt ist.⁵⁰

Francias Zeichnung zeigt nicht die funkelnden Goldblättchen im Haar und nicht die feinst geschnittenen und gewalzten Metallpartikel im Kleid, die im Text des Martianus die Vorstellung des unendlich bezaubernden Klangs unterstützen. In der Zeichnung Francias sind solche Attribute schlicht und einfach durch den Schweigestus ersetzt. Harmonia fordert zum Schweigen auf, nicht um des Schweigens willen, sondern verbunden mit der indirekten Aufforderung zum Hören. Ob ein Textbezug, wie der hier namhaft gemachte zu Martianus Capella, nötig oder gar konstitutiv für die Entfaltung des Bildverständnisses im benannten Sinne ist, sei dahingestellt. In jedem Fall wird mit der Evokation von Akustischem, die auch ohne spezifischere literarische Hintergründe besteht, das Thema Harmonie ins Spiel gebracht, das sich im Paragone-Diskurs um 1500 analog im Bereich der bildenden Kunst entfaltet. Und auch hier ist Leonardo da Vinci Gewährsmann – für die Auffassung, dass sich die Harmonie der menschlichen Seele in der Malerei (im

Gegensatz zur Poesie) in einem augenblicklich erfahrbaren Zusammenklang wiederfinden kann.⁵¹

Offenbar geht es im Vergleich zu den zuvor diskutierten Beispielen um einen anderen Aspekt der Komplizenschaft. Zentrales Anliegen ist die Erfahrung sinnlicher Schönheit, die zugleich auf eine übersinnliche verweist. Denn Harmonie gilt hier als etwas letztlich Übersinnliches, wie die verbreitete Vorstellung von der *consonantia* der Himmelsphären belegt, die als Entsprechung zur *celestis harmonia* aufgefasst wurde.⁵² Im Gestus der zentralen Frauenfigur in Francias Zeichnung äußert sich also so etwas wie ein hieroglyphisches Bildverständnis im Sinne der Frührenaissance. Laut Marsilio Ficino waren Hieroglyphen keine bloßen Schriftzeichen, sondern ängstliche *Pictographen*, mit denen die ägyptischen Priester die göttlichen Mysterien verschlüsselt mitgeteilt hätten – eine Vorstellung, die wesentliche Anregungen aus der maßgeblichen Quelle jener Zeit, den Hieroglyphenerklärungen des spätantiken Autors Horapollo, bezog.⁵³ Daher rührt also womöglich die wenig eindeutige Charakterisierung der Bildfiguren. Die Evokation von Akustischem durch den Schweigegestus bei gleichzeitigem Verweis auf das Bild als Ganzes drängt den Betrachter hier in eine Komplizenschaft unter Eingeweihten; Eingeweihten in eine letztlich transzendente Harmonie, die in den Künsten realisiert und erfahrbar werden kann – in den bildenden Künsten insbesondere im Zusammenspiel zwischen den mimetischen, stilistischen und dispositiven Aspekten.

VI.

Bildappelle zum Schweigen, wie sie hier gezeigt wurden, gehören zu den Versuchen neuzeitlicher Malerei, Komplizenschaft, der das Implizite ja grundsätzlich inneohnt, besonders nah an die Grenze der Explikation heranzuführen. Die drei Beispiele haben uns vom voyeuristischen Lustgewinn über die spielerische Reflexion künstlerischer Schöpfungs- und Wirkungsleistung bis hin zum Einstimmen in eine ästhetisch-mystisch gestimmte Gemeinschaft Eingeweihter geführt – allesamt Aspekte von Komplizenschaft, die sich auf antike Traditionen, wie sie oben umrissen wurden, berufen können. Plakatativ formuliert lässt sich von einer voyeuristischen Komplizenschaft bei Domenichino sprechen, von einer *connaissanceurhaften* bei Dosso und von einer inspirativen bei Francia. Dabei ist die Verteilung dieser Aspekte auf die unterschiedlichen Phasen der frühen Neuzeit vermutlich nicht ganz zufällig, sondern spiegelt jeweils dominierende Bildkonzepte.

1 Der Beitrag führt einen Gedanken weiter, den der Verf. an anderer Stelle vorbereitet hat: ders., *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München/Berlin 2002 (Kunstwissenschaftliche Studien, 106), S. 314–326. Anregung und Kritik verdankt der Verf. der Diskussion am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris, wichtige Hinweise vor allem Christine Abbt, Maria Luisa Catoni und Tobias Kämpf.

2 Gesa Ziemer, »Komplizenschaft. Eine Taktik und Ästhetik der Kritik?«, in: Jörg Huber u. a. (Hg.), *Ästhetik der Kritik. Oder: Verdeckte Ermittlung*, Zürich/Wien/New York 2007, S. 75–81.

3 Wolfgang Kemp, »Kunstwerk und Betrachter: der rezeptionsästhetische Ansatz«, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. von Hans Belting u. a., Berlin 1986, S. 203–221, hier S. 213.

4 Michel de Certeau, *Arts de Faire*, Paris 1980 (L'Invention du Quotidien, 1), hier zit.: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988; Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Bd. 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, Bd. 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft, Frankfurt a. M. 1981; ders., *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a. M. 1984; Geert Keil, *Handeln und Verursachen*, Frankfurt a. M. 2000; Judith Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt a. M. 2001, (engl. Originalausg.: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford 1997).

5 Vgl. auch Claudia Benthien, »Die Absenz der Stimme im Bild. Personifikationen des ›Stillschweigens‹ in der Frühen Neuzeit«, in: Hans Belting u. a. (Hg.), *Quel corps?*, in: München 2002, S. 325–347.

6 Macrobius nennt diese in den *Saturnalia* unter den möglichen Kandidatinnen und Kandidaten für die geheime Schutzgottheit Roms (neben Jupiter und Luna): Georg Wissowa, »Angerona«, in: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, hg. von Wilhelm Heinrich Roscher, Bd. 1.1, Leipzig 1886, Sp. 348–350; Fulvio Canciani, »Angerona«, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 1, Zürich/München 1981, S. 792f.; Hendrik S. Versnel, »Angerona«, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 1, Stuttgart 1996, Sp. 701. – Diese Göttin halte einen Finger an den Mund, der Schweigen anzeige: »alii enim Iovem crediderunt, alii Lunam, sunt qui Angeronam, quae digito ad os admoto silentium denuntiat, [...]«: Macrobius, *Saturnalia*, III, 9, 4 (*Ambrosii Theodosii Macrobiani Saturnalia*, hg. von James A. Willis, Leipzig 1963, S. 184; vgl. auch die Neuedition: *Macrobiani Ambrosii Theodosii Saturnalia*, hg. von Robert A. Kaster, Oxford 2011). – Vgl. außerdem Plinius, *Naturalis historia*, III, 65: »non alienum videtur inserere hoc loco exemplum religionis antiquae ob hoc maxime silentium institutae: namque Diva Angerona, cui sacrificatur a. D. XII. Kal. Ian., ore obligato obsignatoque simulacrum habet«: C.

Plinii Secundi Naturalis historiae libri XXXVII / C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, Lateinisch-Deutsch, hg. und übers. von Gerhard Winkler in Zusammenarbeit mit Roderich König, 31 Bde., Bd. 3–4, München/Zürich 1988, S. 54. Diese Beschreibung bezieht sich vermutlich auf das Standbild der Göttin im Tempel der Volupia bei der Porta Romanula (Varro, *De lingua latina*, V, 164). Vgl. auch Macrobius, *Saturnalia*, I, 10, 7–10: »duodecim feriae sunt divae Angeroniae, cui pontifices in sacello Volupiae sacrum faciunt. quam Verrius Flaccus Angeroniam dici ait quod angores ac sollicitudines animorum propitiata depellat. Maturius adicit simulacrum huius deae ore obligato atque signato in ara Volupiae proterea collocatum, quod qui suos dolores anxietatesque dissimulant perveniunt patientiae beneficio ad maximam voluptatem. Iulius Modestus ideo sacrificari huic deae dicit quod populus Romanus morbo qui angina dicitur praemisso voto sit liberatus«: Macrobius, *Saturnalia*, zit. aus Willis 1963 (diese Anm.), S. 41.

7 Angelo Brelich, *Die Geheime Schutzgottheit von Rom*, Zürich ohne Jahr [ca. 1949]. Die Ernsthaftigkeit dieses Appells war offenbar nicht zu unterschätzen: Der Poet und Volkstribun Quintus Valerius Soranus (ca. 140/30–82 v. Chr.) soll immerhin unter der Diktatur Sulla mit der Begründung exekutiert worden sein, er habe gegen das Verbot, den geheimen Namen Roms auszusprechen, verstoßen.

8 Karl T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, Slg.-Kat. Oxford, Ashmolean Museum, Bd. 2: Italian Schools, Oxford 1956, S. 7, Kat.-Nr. 10: »For a characteristic representation, see Vienna Jahrbuch XXIV (1903–1904), p. 140, fig. 3«; gemeint ist Leo Planiscig, *Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog mit Abbildungen sämtlicher Stücke*, Slg.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Bd. 4, Wien 1924, S. 19, Abb. 25–26. Vgl. auch *Natur und Antike in der Renaissance*, hg. von Herbert Beck und Peter C. Boll, Ausst.-Kat. Frankfurt, Liebieghaus – Museum Alter Plastik, Frankfurt a. M. 1985, S. 385–388, Kat.-Nr. 80–83.

9 Raymond B. Waddington, »The Iconography of Silence and Chapman's Hercules«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33, 1970, S. 248–263, hier S. 249; Benthien 2002 (Anm. 5), S. 325–347, hier S. 328f.

10 »Auch der Ort selbst, mein Sohn, ist voll Opferrauch gemalt und erfüllt von göttlicher Stimme, und eine eherner Echo hat den Ehrenplatz an ihm; du siehst wohl, wie sie ihre Hand auf den Mund legt, weil in Dodona dem Zeus ein ehernes Becken geweiht war, das den größten Teil des Tages röhnte und nicht schwieg, bis es einer berührtet«: Philostratos, *Die Bilder*, II, 33, 3, hg. von Otto Schönberger, München 1968, S. 265.

11 Apuleius, *Metamorphoseon*, IV, 28, 2 (Apuleius, *Metamorphoseon. Metamorphosen oder der goldene Esel*, übers. von Rudolf Helm, Berlin 1978, S. 150–151).

- 12 Julian Kliemann, »Kunst als Bogenschießen. Domenichinos ›Jagd der Diana‹ in der Galleria Borghese«, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, S. 273–312. Das Bild war ursprünglich für Pietro Aldobrandini bestimmt.
- 13 Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Der Rosenroman*, übers. und eingeleitet von Karl August Ott, 3 Bde., Bd. 1, München 1976–1979 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben, 15, I–III), S. 158 (Verse 1694–1695).
- 14 »Due giovani pastori [...] l'uno di essi attende a riguardare con diletto le Ninfe ignude dentro l'acqua, 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«: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderne* [1672], hg. von Evelina Borea, Turin 1976, S. 368. Vgl. Kliemann 1996 (Anm. 12), S. 311.
- 15 Ziemer 2007 (Anm. 2), S. 81. Weiter heißt es hier, die »lustgesteuerten Eigenschaften implizieren *creatio continua* im wahren Sinne des Wortes, als permanente Schöpfungskraft, und verhindern es damit, in eine geordnete Welt zurückzukehren. Stattdessen zwingen Taten, Begegnungen und die Beute dazu, immer wieder neue Welten zu schaffen. [...] Ästhetische Sensibilität ist ein wichtiger Bestandteil, der das Zwischen der Akteure zu- und miteinander gestaltet«.
- 16 De Certeau 1988 (Anm. 4), S. 13.
- 17 Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg/Berlin 1977, S. 108–153.
- 18 Butler 2001 (Anm. 4), S. 103.
- 19 Ebd., S. 105.
- 20 De Certeau 1988 (Anm. 4); Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London/New York 1989.
- 21 Giancarlo Fiorenza, *Dosso Dossi. Paintings of Myth, Magic, and the Antique*, University Park, PA 2008.
- 22 Leon Battista Alberti, »Intercoenales« [1434], in: Girolamo Mancini, *Leonis Baptiste Alberti Opera inedita et pauca separatim impressa*, Florenz 1890, S. 132–135; vgl. Alessandro Ballarin, Alessandra Pattanaro und Vittoria Romani (Hg.), *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, 2 Bde., Bd. 1: *Pittura de Rinascimento nell'Italia Settentrionale*, Padua 1995, S. 339–340, Kat.-Nr. 433, Taf. CLXXV; außerdem: Julius von Schlosser, »Der Weltenmaler Zeus. Ein Capriccio des Dosso Dossi«, in: ders., *Präludien. Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927, S. 296–302; Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 29–30, Abb. 4 und Tafel II; Fiorenza 2008 (Anm. 21), S. 22, 27–48.
- 23 Ebd., S. 28, 36–38.
- 24 Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich, Frankfurt a. M. 1980, S. 64–86.
- 25 »Denn es gibt kein Wesen, auch nicht unter den auf tiefster Stufe stehenden Tierlein, das er nicht erschaffen hätte, er, von dem alles Maß, alle Form und alle Ordnung stammt, ohne welche kein Ding existieren, ja auch nur gedacht werden kann«, so Augustinus in »De civitate dei«, Kap. 15, in: Augustinus, *Werke*, Bd. 3.4: *Vom Gottesstaat*, hg. und übers. von Wilhelm Thimme, Bd. 2, Zürich 1955, S. 31. – Der Mensch allerdings sei nicht in der Lage, jedes einzelne Geschöpf in seinem Schöpfungszusammenhang zu begreifen und dementsprechend zu würdigen. In seinem Genesiskommentar sagt Augustinus dazu: »Ich muß aber gestehen, daß ich nicht weiß, weshalb Mäuse und Frösche, Fliegen und Würmer erschaffen wurden. Ich sehe jedoch, daß alle in ihrer eigenen Art schön sind, wenngleich viele uns wegen unserer Sünden widrig erscheinen« – »Ego vero fateor me nescire mures et ranae quare creatae sint, aut muscae aut vermiculi: video tamen omnia in suo genere pulchra esse, quamvis propter peccata nostra multa nobis videantur adverse«: Augustinus, *De genesi contra Manichaeos* (Jacques-Paul Migne, *Patrologiae cursus completus [...], Series Latina*, 34 [1845], Sp. 173–220, hg. von Dorothea Weber, *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, 91 [1998]) I, 16, 25–26, hier zit. nach Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1982, S. 162.
- 26 »Deus autem ita est artifex magnus in magnis ut minor non sit in parvis; quae parva non sua granditate (nam nulla est), sed artificis sapientia metienda sunt [...]«: Augustinus 1955 (Anm. 25), Kap. 22, S. 39; Augustinus, *Sancti Aurelii Augustini de civitate Dei libri*, hg. von Bernardus Dombart und Alphonsus Kalb (*Aurelii Augustini Opera*, Teil 14, 1–2; *Corpus Christianorum, Series Latina*, 47–48), 2 Bde., hier Bd. 2, Turnhout 1955, S. 341.
- 27 Ebd.
- 28 Vgl. Fiorenza 2008 (Anm. 21), S. 21–48.
- 29 Ebd., S. 21–48.
- 30 Ebd., S. 28.
- 31 Ebd., S. 29.
- 32 Platon, *Phaidros*, 275d, S. 56; erstmals in den frühen Achtzigerjahren des Quattrocento mit der Übersetzung Ficinos in Florenz ediert.
- 33 »Und sagst du, die Malerei sei eine Dichtung, die an und für sich stumm bleibt, wenn niemand da ist, der, was sie darstellt, für sie ausspricht, siehst du denn da nicht, daß dein Buch sich in weit schlimmerem Falle befindet? denn, wenschon es den Mann zur Verfügung hat, der für es redet, so sieht man doch nichts von der Sache, von der die Sprache ist, wie bei dem wohl der Fall sein wird, der für Bilder redet. Und solche Bilder werden, wenn die Gebärden und Stellungen [der Figuren] gut zu den Gemütszuständen [die sie ausdrücken sollen] passen, verstanden werden, als ob sie sprächen«: Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, Codex Urbinas Latinus, Vatikanstadt 1270; hier benutzt: *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] by Leonardo*

da Vinci, hg. von A. Philip Mc Mahon, 2 Bde., Bd. 2, Princeton/New Jersey 1956, Facsimile, fol. 8r; dass., Bd. 1, S. 13 (22.; *Traktat von der Malerei* [1925], hg. von Marie Herzfeld, München 1989, S. 29ff.; S. 15 [21.]). Implizit ist hier stets eine Hierarchie der Sinne im Spiel, nach welcher der Sehsinn in geringerem Maße getäuscht werden kann als der Hörsinn.

34 Vgl. hier Leonardos Notizen zu König Matthias, der im Text gewissermaßen die Rolle des Merkur in Dossis Bild einnimmt: Als König Matthias zu seinem Geburtstag ein Lobgedicht und ein Bildnis seiner Geliebten erhielt, schloss er sogleich das Buch des Dichters und wandte sich dem Bild zu – mit großer Bewunderung: »voltoſsi alla pittura et a quella fermo la vista con grande ammiratione.« Auf den Protest des Dichters hin gebot er diesem Schweigen angesichts der stummen Malerei: »O, poeta tacci che non sai cio che ti dica, questa pittura serve a'miglior senso che la tua la quale è da orbi.« Leonardo da Vinci, *Libro*, fol. 14v zit. nach Mc Mahon 1956 (Anm. 33), S. 16 (28.; dt.: Herzfeld 1989 [Anm. 33], S. 26 [30.]).

35 »Colui che mai non vide cosa nova | produsse esto visibile parlare, | novello a noi perché qui non si trova«: Dante, *Divina Commedia*, Purgatorio, X, 94–96. Vgl. Jack M. Greenstein, *Mantegna and Painting as historical Narrative*, Chicago/London 1992, S. 32, 38–39; Klaus Krüger, »Das Sprechen und das Schweigen der Bilder. Visualität und rhetorischer Diskurs«, in: Ders., Rudolf Preimesberger und Valeska von Rosen (Hg.), *Der stumme Diskurs der Bilder*, München u. a. 2003, S. 17–52.

36 Ziemer 2007 (Anm. 2), S. 80.

37 Ebd.

38 Zu diesem vgl. Simonetta Stagni, »Francesco Francia«, in: *Pittura bolognese del cinquecento*, hg. von Vera Fortunati Pietrantonio, Bd. 1, Bologna 1986, S. 1–28; Corinna Giudici, »Francesco Francia«, in: *Humanismus in Bologna 1490–1510*, hg. von Marzia Faietti und Konrad Oberhuber, Ausst.-Kat. Bologna, Pinacoteca Nazionale/Wien, Graphische Sammlung Albertina, Bologna 1988, S. 358–360; zusammenfassend: David Ekserdjian, »Francesco Francia«, in: *The Dictionary of Art*, Bd. 11, New York 1996, S. 699–702; Emilio Negro und Nicosetta Roio, *Francesco, Francia e la sua scuola. Appendice documentaria: Carlo Giovannini*, Modena 1998.

39 Slg.-Kat. Oxford 1956 (Anm. 8), S. 7, Kat.-Nr. 10; vgl. auch Terisio Pignatti, *Italian Drawings in Oxford. From The Collections of the Ashmolean Museum and Christ Church*, Oxford 1977, Kat.-Nr. 6.

40 Ausst.-Kat. Bologna 1988 (Anm. 38), S. 264–265, Kat.-Nr. 68; Marzia Faietti, »Protoclassicismo e cultura umanistica nei disegni di Francesco Francia«, in: *Il Classicismo. Medioevo, Rinascimento, Barocco. Atti del Colloquio Cesare Gnudi* (Bologna 1986), Bologna 1993, S. 171–192.

41 Zu Isabella d'Este noch immer maßgeblich: Jan Lauts, *Isabella d'Este. Fürstin der Renaissance 1474–1539*, Hamburg 1952. Implizit verband Edgar Wind das Thema des Schweigens mit jener bekannten Imprese Isabellas: Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1981, S. 23, Anm. 41. Zur Devise: »La prima donna del mondo«. Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien 1994, S. 76–82, Abb. 7. – Nach Berichten der Markgräfin von Cotrone trug Isabella etwa anlässlich eines der vielen zur Hochzeit ihres Bruders mit Lucrezia Borgia veranstalteten Feste in Ferrara auf ihrem Kleid gestickt die entsprechende Imprese, siehe Alessandro Luzio und Rodolfo Renier, »La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 33, 1899, S. 51: Isabella war bekleidet »di una bella camora richamata di quella invenzione di tempi e pause«. – Tatsächlich gehörte zu den zahlreichen Künstlern, mit denen Isabella wegen der künstlerischen Ausstattung ihres *studiolo* verhandelte, neben dem Bologneser Lorenzo Costa (ca. 1460–1535) zeitweilig auch Francesco Francia. Das belegt Isabellas Korrespondenz mit Antonio Galeazzo Bentivoglio und Gerolamo Casio aus dem Jahr 1505 im *Archivio di Stato* (*Archivio Gonzaga*) in Mantua: vgl. Ferino-Pagden 1994 (diese Anm.), S. 185. Vom Inhalt der geplanten *historia* ist in der entsprechenden Korrespondenz leider nichts zu erfahren.

42 So auch: Negro/Roio 1998 (Anm. 38), S. 103–104. Die Autoren vermuten in dem dargestellten Baumstumpf einen Olivenbaum.

43 Ausst.-Kat. Bologna 1988 (Anm. 38), S. 86, Abb. 54; vgl. auch Rudolf Wittkower, »Transformations of Minerva in Renaissance Imagery«, in: *Journal of the Warburg Institute* 2, 1938–1939, S. 194–205; wiederabgedruckt: ders., *Allegory and the migration of symbols*, London 1977, S. 129–142; dt.: »Der Wandel des Minerva-Bildes in der Renaissance«, in: *Allegorie und Wandel der Symbole*, Köln 1984, S. 246–270, Tafel 37a (das von Wittkower Francesco Francia, heute jedoch Garofalo zugeschriebene Gemälde der Dresdener Gemäldegalerie, das als *Minerva und Neptun* bezeichnet wird, ist erst im 19. Jahrhundert im Sinne der Minerva-Ikonografie verwandelt worden: Man änderte den ursprünglichen Kreuzstab in eine Lanze; vgl. ebd., Taf. 38d).

44 Sandro Botticelli, *Minerva und Centaur*, Öl auf Leinwand, Florenz, Galleria degli Uffizi: Ronald W. Lightbown, *Sandro Botticelli. Leben und Werk*, München 1989, S. 49, Tafel 55; vgl. Barbara Deimling, »Who tames the Centaur? The identification of Botticelli's heroine«, in: Rab Hatfield (Hg.), *Sandro Botticelli and Herbert Horne. New Research*, Florenz 2009 (The Villa Rossa Series, 5), S. 63–103.

45 Ausst.-Kat. Bologna 1988 (Anm. 38), S. 262–263, Kat.-Nr. 67; Veronika Birke und Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, Slg.-Kat.

Wien, Albertina, 4 Bde., Bd. 3, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 1675.

46 Ovid, *Metamorphosen*, VI, 122–124, hier zitiert: Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch-Deutsch. In deutsche Hexameter übertragen und hg. von Erich Rösch, 13. Aufl. München 1992, S. 202.

47 Pietro Perugino: *Master of the Italian Renaissance*, hg. von Joseph Antenucci Becherer und Katherine R. Smith Abbot, Ausst.-Kat. Michigan, The Grand Rapids Art Museum, New York 1997, S. 268, Tafel. 7. Zur Auseinandersetzung mit dem Apoll von Belvedere im Francia-Umkreis vgl. auch die Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett: Matthias Winner, »Zum Apoll von Belvedere«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 10, 1968, S. 181–199; Ausst.-Kat. Bologna 1988 (Anm. 38), S. 300–302, Kat.-Nr. 88; Faietti 1993 (Anm. 40), S. 181f., Abb. 3.

48 Der Kommentar des Remigius lautet: »TANDEM post longam expectationem, INTER PHOEBUM scilicet qui interducebat omnes Artes. PALLADEM deam Artium. SUBLIMIS alta«: Remigius Autissiodorensis, *Commentum in Martianum Capellam*, hg. von Cora E. Lutz, 2 Bde., Bd. 2, Leiden 1962–1965, S. 313.

49 »Post hos nonorator fontigenarum virginum chorus Pegaseae vocis nectare diffuebat, qui Phrygii cuiusdam bupaedae cicutis geminatis interstinctus omnes praecedentium suauitatum dulcedines anteibat. tandem inter Phoebum Pallademque media Harmonia sublimis ingreditur, cuius sonorum caput auri coruscantis bratteis comebatur, caeso etiam tenuatoque metallo rigens vestis, et omnibus ad motum gressumque rata congruentia temperatum blandis leniter crepitaculis tinniebat«: *De nuptiis*, lib. IX, 909, zit. aus Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii libri*, hg. von James Willis, Leipzig 1983 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), S. 347. – »Endlich schreitet, mitten zwischen Phoebus und Pallas, hochaufgerichtet Harmonia ein. Ihr tönend Haupt war wohlgeschmückt mit gleißenden Plättchen Goldes, das Kleid strotzte von ausgestanztem, dünngeschlagenen Metalle, und auf wohlangemessen und in rechtem Takte ausgeführten Schritt und Bewegung hin klingelt und klirrt es leis, gefällig mit den Kinderklappern«: Martianus Capella, *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur (De nuptiis Philologiae et Mercurii)*, hg. und übers. von Hans Günter Zekl, Würzburg 2005, S. 304.

50 Als Beispiel für die Personifikation der Musik oder Harmonie jener Zeit sei auf die entsprechende Darstellung der Pinturicchio-Werkstatt in der Sala delle Arti Liberali im Appartamento Borgia des Vatikanpalastes hingewiesen: Steffi Roetgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, 2 Bde., Bd. 2, München 1996–1997, S. 282, Abb. 104.

51 »Non sai tu che la nostra anima è composta d'armonia ed armonia non s'ingenera se non in istanti ne' quali le proportionalità delli obbietti si fan vedere, o udire non vedi

che nella tua scientia non è proportionalità creata in istante anzi l'una parte nasce dall'altra successivamente e non nasce la succedente se l'antecedente non muore per questo giudico la tua inventione essere assai inferiore a quella del pittore solo perche da quella non componesi proportionalità armonica essa non contenta la mente dell'auditore, o veditore come fa la proportionalità delle bellissime membra componitrici delle divine bellezze di questo viso che m'è dinanzi le quali in un medesimo tempo tutte insieme gionte mi dano tanto piacere con la loro divina proportione che null'altra cosa giudico essere sopra la terra fatta dal homo che dar la possa maggiore«: Leonardo da Vinci, *Libro*, fol. 14v-15r, zit. nach Mc Mahon 1956 (Anm. 33), S. 16 (28.; dt.: Herzfeld 1989 [Anm. 33], S. 26 [30.]).

52 »Preterea velocissima illa et ordinatissima celorum conuersione musicam nasci consonantiam arbitramur atque octo circulorum motibus tonos octo, ex cunctis autem nonum quemdam produci concentum. Novem itaque celorum sonos a musica concordia musas novem cognominamus. Huius musicae ratione noster olim donatus est animus. Cui enim est origo celestis, merito celestis innata dicitur harmonia«: Ficino, *Commentarium, Oratio quinta*, Kap. 13, S. 180). Vgl. dazu Willem Elders, *Symbolic scores. Studies in the Music of the Renaissance (Symbola et Emblemata. Studies in Renaissance and Baroque Symbolism)*, Leiden/New York/Köln 1994, S. 211–251. Zu den verschiedenen theoretischen Konzepten zur Musik in der Renaissance vgl. ebd. 1994; Klaus Wolfgang Niemöller, »Zum Paradigmenwechsel in der Musik der Renaissance. Vom »numerus sonorus« zur »musica poetica««, in: Hartmut Boockmann u. a. (Hg.), *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989–1992*, Göttingen 1995, S. 187–215 (mit weiterer Literatur).

53 Siehe dazu Ernst H. Gombrich, »Icones symbolicae: The visual image in neo-platonic thought«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11, 1948, S. 163–192, hier S. 172; Wittkower 1984 (Anm. 43), S. 226f.; außerdem William S. Heckscher, *An Essay in the rhetoric of description by Joachim Camerarius* [1978]; wiederabgedruckt: ders., *Art and Literature. Studies in Relationship*, hg. von Egon Verheyen, 2. Aufl., Baden-Baden 1994 (Saecula spiritalia, 17), S. 557–650, hier S. 604, Anm. 14. – »Sacerdotes Aegyptii ad significanda divina mysteria non utebantur minutis literarum characteribus, sed figuris integris herbarum, arborum, animalium; quoniam videlicet deus scientiam rerum habet non tanquam excogitationem de re multiplicem, sed tanquam simplicem firmamque rei formam«: Marsilio Ficino, *Opera omnia*, Basel 1576, S. 1768, zit. nach Gombrich 1948 (diese Anm.), S. 172.