

**Michael Thimann**

## **Jerusalem in Rom**

### **Ludovico Carracci und das Historienbild um 1600\***

»O Tasso, merkt Ihr nicht, wieviel Wörter Ihr einfach wegwerft, indem ihr belanglose und unklare Dinge erzählt? Ihr ähnelt einem Maler, der den Pinsel hin und her führt, kräftig reibt und zusammenschmiert, schließlich Rot, Grün und Gelb aufträgt, aber doch nichts malt. So häuft Ihr Wörter über Wörter, aber Ihr bringt kein vernünftiges Bild zustande. [...] Tatsache ist, daß Ihr diese Längen im Interesse Eurer Allegorie eingeschoben habt, daß Ihr diese und jene Philosophie und eine ganze Enzyklopädie der Wissenschaften darstellen wolltet. Aber Ihr müßtet doch wissen, Tasso, daß die Fabeln und Fiktionen der Dichter dem allegorischen Sinn dergestalt dienen sollen, daß in ihnen auch nicht der Schatten eines Zwanges sichtbar werde; sonst wirken sie kümmerlich, gezwungen, an den Haaren herbeigezogen und verfehlt.«<sup>1</sup>

Dies sind berühmte und oft zitierte Worte. Sie entstammen den von Galileo Galilei um 1600 niedergeschriebenen Anmerkungen zu Torquato Tassos *Gerusalemme liberata*, in denen sich der Naturforscher ganz als Exponent einer der Hochrenaissance verpflichteten literarischen Ästhetik zu erkennen gibt. Bekanntlich – Erwin Panofsky, Hans

\* Der vorliegende Aufsatz entspricht weitgehend dem Vortrag, den ich am 21. Februar 2008 an der Universität Zürich und am 3. März 2008 an der Ludwig-Maximilians-Universität München gehalten habe. Leider konnte ich bei der Ausarbeitung den im November 2008 erschienenen Aufsatz von Daniel M. Unger (»The Yearning for the Holy Land: Agucchi's Program for Erminia and the Shepherds«, in: *Word & Image* 24 (2008), Nr. 4, S. 367–378) nicht mehr angemessen berücksichtigen. Die dort vorgeschlagene – m.E. fragwürdige – kirchenpolitische Lesart des Gemäldes und der »impresae« berührt das hier vorgetragene Argument allerdings nicht.

1 Galileo Galilei: Marginalie zum 14. Gesang, Stanze 31 der »Gerusalemme liberata«, vgl. Galilei 1968, Bd. 9, S. 129: »Oh, Sig. Tasso mio da bene, non v'accorgete voi quante parole andate buttando via in dir cose senza sugo, senza concetto, senza niente? Voi fate come quel pittore che non sa dipignere, che, mena e rimena il pennello sopra la tavola, dagli, frega, impiastra, finalmente fa rosso, verde, giallo, ma non dipigne niente: così voi mettete veramente insieme molte parole, ma non dipingete cosa che vaglia. [...] Ma gli è che avete fatto questa lunghera per servire alla vostra allegoria, che avete voluto figurare l'una e l'altra filosofia e questa enciclopedia delle scienze. Ma, Sig. Tasso, vorrei pur che voi sapessi che le favole e le finzioni poetiche devono servire in maniera al senso allegorico, che in esse non apparisca una minima ombra d'obbligo; altrimenti si darà nello stentato, nel sforzato, nello stitacchiato e nello spropositato; [...].« Deutsche Übersetzung zitiert nach Galilei/Blumenberg 1965, S. 264–265.

Blumenberg, Lina Bolzoni und zuletzt Horst Bredekamp haben ausführlich davon gehandelt – setzt Galilei der scheinbar versponnenen Dichtung Tassos das unerreichte Vorbild von Ariosts *Orlando furioso* gegenüber.<sup>2</sup> Bemerkenswert ist dabei der häufige Einsatz von Malereimetaphern: Tasso sei ein armseliger Maler gewesen, seinen Gestalten mangle es an »rilievo«; statt wie ein vom Leben durchpulstes Historiengemälde wirke seine Dichtung verworren wie vom falschen Standpunkt aus betrachtete Anamorphosen oder hart wie die Werke der Intarsienkunst. Tassos Phantasie habe nur Chimären und ebenso phantastische wie überflüssige Einfälle hervorgebracht.<sup>3</sup> Die *Gerusalemme liberata* sei ein ulkiges Naturalien- und Raritätenkabinett, wogegen der *Orlando furioso* einer fürstlichen Galerie gleiche, die mit antiken Statuen und Historiengemälden der besten Maler ausgeschmückt sei, etc.<sup>4</sup> All dies ist hinlänglich bekannt und auch für Galileis Kunst- und Wissenschaftsverständnis fruchtbar gemacht worden. Tasso erscheint hier als der große Verlierer, liest man Galileis Kritik wie Horst Bredekamp im Kontext einer neokonservativen Rückkehr zu den Renaissance-Idealen im künstlerischen Zirkel der Florentiner *Accademia del Disegno*.<sup>5</sup> Vor allem Tassos Hang zur Allegorie und zum bizarren Einfall widerspricht dabei den Anforderungen an Klarheit und Übersichtlichkeit der Handlung, wie sie Ariost bietet. Doch lässt sich der historische Ort dieser *querelle* präziser beschreiben?

Hier eröffnet sich ein hochkomplexes Problem des Bilddiskurses um 1600, das im vorliegenden Aufsatz anhand eines berühmten Fallbeispiels in den Blick genommen werden soll. Im Jahre 1602 ergeht an Ludovico Carracci der Auftrag für ein Gemälde, zu dem sich neben zahlreichen Briefen auch ein geschriebenes Programm aus der Feder des Geistlichen und Kunsttheoretikers Giovanni Battista Agucchi erhalten hat.<sup>6</sup> Nach der spektakulären Entdeckung dieser »*Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia*« durch Clovis Whitfield im Jahre 1973 ist Antonio Vannugli 1987 die überzeugende Identifikation des Carracci-Gemäldes gelungen, das im Frühjahr 1603 nach Rom geschickt worden war (Abb. 1).<sup>7</sup> Das Gemälde *Erminia bei den Hirten* illustriert eine Szene aus dem siebten Buch

2 Panofsky 1954; Hans Blumenberg: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, in: Galilei/Blumenberg 1965, S. 7–75; Bolzoni 1995, S. 212–215; Bredekamp 2007, S. 46–63.

3 Galilei 1968, Bd. 9, S. 130.

4 Galileo Galilei, Kommentar zum 1. Gesang, Stanze 46, vgl. Galilei 1968, Bd. 9, S. 69.

5 Bredekamp 2007, S. 42–63.

6 London, British Library, Harleian MS 3463. Dazu Whitfield 1973. Zum Problem mit Publikation der Briefe Agucchis an Bartolomeo Dolcini, die Bildkonzept und *Imprese* thematisieren, vgl. Battisti 1989, Bd. 2, S. 498–525 [ohne eingehende Berücksichtigung von Whitfields Fund]; Boschloo 1971.

7 San Ildefonso: Real Palacio de La Granja, Öl auf Leinwand, 74 × 97 cm, vgl. Vannugli 1987; Emiliani 1993, S. 125–128, Kat. Nr. 58 (Gail Feigenbaum); Hansmann 2004 [leicht veränderte englische Fassung; Hansmann 2006]; Schütze 2007, S. 187–190.

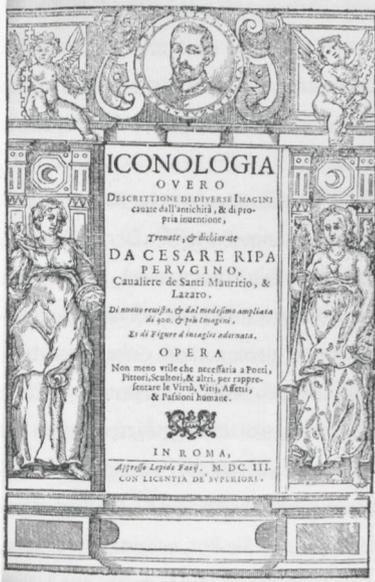


1 Ludovico Carracci: *Erminia bei den Hirten*, 1602, San Ildefonso: Real Palacio de La Granja.

der *Gerusalemme liberata*, jenem christlichen Epos, das die Eroberung Jerusalems durch das Kreuzritterheer des Gottfried von Bouillon im Jahre 1099 schildert. Tassos Epos, das den mit den Sarazenen geführten Kampf um Jerusalem als welthistorischen Entscheidungskampf zwischen Heiden- und Christentum darstellt, ist eine kunstvoll komponierte Erzählung, in der sich neben der Haupthandlung immer wieder Nebenschauplätze und Parallelerzählungen eröffnen. Eine dieser Erzählungen handelt von Erminia, die sich in den christlichen Ritter Tancredi verliebt und, verkleidet in einer Rüstung der Heidin Clorinda, das belagerte Jerusalem verlässt. In der Gesamtstruktur des Epos führt Erminia gewissermaßen ein Eigenleben. Auf der Suche nach ihrem Helden wird sie verfolgt und gelangt nach nächtelanger Flucht an einen sicheren Ort. Damit eröffnet sie das siebte Buch. Die in der Rüstung gleichsam travestierte Erminia, die eigentlich eine ganz unkämpferische und sanftmütig-schöne Seele ist, trifft auf eine Hirtenfamilie, die unberührt von den Kämpfen in idyllischer Natur lebt. Mit dem Ablegen der Rüstung – auch auf Ludovicos Gemälde hat sie den Helm bereits abgesetzt – korrespondiert die im Gespräch mit dem alten Hirten sich entwickelnde Selbsterkenntnis, die Erminias wahres Ich offenlegt. Hier wird im Text der Dichtung wie auch im Gemälde die täuschende Erscheinung gleichermaßen gegen das wahre Sein eingetauscht. Tassos Schilderung

des *locus amoenus* am Jordan, den die Hirten im Einklang mit der Natur bewohnen, verarbeitet Vorbilder aus der antiken Bukolik und ist ein wohlkalkulierter Kontrast zu den epischen Schlachtenszenen, die die *Gerusalemme liberata* ansonsten charakterisieren. Als Ort ist diese Hirtenwelt dem übrigen Geschehen komplett entrückt, ja wird als *locus amoenus* dem *locus terribilis* des umkämpften Jerusalem gegenübergestellt. Er erfüllt damit das von Tasso auch theoretisch geforderte Kriterium des *meraviglioso*. Im Dialog von Erminia und dem Hirten, damit ist das Thema dieses Beitrags benannt, weitet sich die Episode zur philosophischen Gegenüberstellung der Prinzipien von *vita activa* und *vita contemplativa* aus. Ausgehend von dem Gemälde soll die Frage gestellt werden, ob sich um 1600 ein Paradigmenwechsel vollzieht, der sowohl Inhalt wie Darstellungsweise poetischer Bildthemen, und damit die Grundlagen profaner Repräsentation, betrifft. Natürlich hört, trotz der unübersichtlichen Transformationsprozesse gerade im religiösen Bild in Folge der Konfessionalisierung, die humanistische Renaissance-Ikonographie nicht einfach auf zu existieren. Dies hat zuletzt die Londoner Ausstellung *The Genius of Rome* in der Zusammenschau aller Gattungen und thematischen Aufgaben der Malerei im römischen Frühbarock deutlich gemacht.<sup>8</sup> Doch hat die Ausdifferenzierung neuer Bildthemen und Bildtechniken, die gewissermaßen einen Bruch mit den Traditionen profaner Repräsentation bedeuten, wie sie die Renaissance ausgebildet hatte, bisher noch nicht die gebührende Beachtung gefunden. Hier kann das Problem der Neuheit (*novità*) in den Bildkünsten produktiv in die Diskussion eingebracht werden. Der Innovationsschub in der Malerei um 1600 lässt sich ja auf vielerlei Weise beschreiben. Gattungsfragen wie die nach dem Genre, der Landschaft, dem Stilleben und den niederen Bildthemen stehen um 1600 im Zentrum künstlerischer Diskussionen. Dazu gehört auch die verstärkte bildliche Reflexion über das Problem der Gattungen, deren Unterteilung noch nicht im Sinne eines akademischen Kanons normiert war. Doch auch das Was der Repräsentation wurde um 1600 nicht minder scharfsinnig gerade hinsichtlich der Übergängigkeit profaner und sakraler Bilder durchdacht. Gibt es nun auch genuin neue Bildkonzepte, die sich von dem, was man als humanistische Renaissance-Episteme beschreiben möchte, abheben? Zwei Aspekte der Neubestimmung der Malerei um 1600 sollen hier diskutiert und miteinander in Beziehung gesetzt werden: Einerseits die Ausbildung einer »neuen Mythologie«, einer poetischen, aber genuin christlichen Ikonographie im Anschluss an die Publikation von Tassos *Gerusalemme liberata*, andererseits das bildtheoretische Faktum der Publikation der *Iconologia* des Cesare Ripa.

8 Brown 2001.



2 Cesare Ripa: *Iconologia*, Rom 1603, Titelblatt, Holzschnitt.

Die *Iconologia* wurde bekanntlich erstmals 1593, ab 1603 auch illustriert publiziert (Abb. 2).<sup>9</sup> Es ist nun nicht ohne Bedeutung, dass dieser sprachlogische Strukturierungsversuch des Bildes am Ende der humanistischen Epoche entstand und keineswegs retrospektiv angelegt ist, sondern seiner Bestimmung nach auf dem unweigerlich in die offene Zukunft der Bildkünste weisenden Zeitstrahl anzusiedeln ist. Die *Iconologia* ist nicht nur ein Thesaurus überlieferten Wissens, sondern mit ihrer konzisen bildtheoretischen Vorrede ein Instrumentarium zur unerschöpflichen Herstellung neuer Allegorien. Mit Nachdruck soll die *Iconologia* also nicht wie gewohnt als Produkt eines gelehrten Traditionalismus verstanden werden, der sich vor allem auf die hermeneutischen Strategien der frühneuzeitlichen Numismatik stützt, sondern als ein Werk von intellektueller Modernität. Keineswegs versammelt Ripa nur altbekannte Personifikationen, sondern betreibt die Realisierung von Bildern abstrakter Begriffe aus der Perspektive der Gegenwart, des literarischen *concettismo*. Das analog zum aristotelischen Akt des Definierens strukturierte Denkbild, wie es Ripa in seiner Vorrede entwirft, ist in

9 Hier benutzte Ausgabe: Cesare Ripa: *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Rom 1603, Reprint: Ripa/Mandowsky 1970. Trotz ihrer unbestrittenen Bedeutung für die frühneuzeitliche Ikonographie und die Allegoriedebatte ist die kunst- und bildwissenschaftliche Forschung zu Ripa als eher spärlich zu bezeichnen, vgl. Mâle 1932, S. 383–401; Mandowsky 1934; Werner 1977; Stefani 1990; Stefani 1993; Preimesberger 2001. Grundlegend zuletzt: Pierguidi 2008.

dem Insistieren auf der intellektuellen Übertragungsleistung überdies den avancierten zeitgenössischen Impresen- und Emblemtheorien an die Seite zu stellen.<sup>10</sup> Die *Iconologia* ist in diesem Sinne also kein »Handbuch«, das Altbekanntes versammelt, sondern selbst ein hochkomplex strukturiertes Werk. Von seinem Selbstverständnis her steht Ripa um 1600 schlechthin für die Innovation in den Bildkünsten.<sup>11</sup>

Ohne Frage, im späten 16. Jahrhundert befand sich die humanistische Profanikonographie in einer Krise. Natürlich kann man nicht von einem Ende der Beschäftigung mit der antiken Mythologie im Zeichen der katholischen Reform sprechen, auch wenn sich die Angriffe von theologischer Seite häuften. Die dämonische Kraft der Heidentümer war durch die jahrhundertelange Allegorese längst gebannt, die Göttergestalten zum Teil des enzyklopädischen Wissens über die Antike geworden.<sup>12</sup> Dennoch, es lässt sich nicht leugnen, dass die humanistische Fabeldeutung um 1600 gewissermaßen als überholt bezeichnet werden musste, und dies nicht, weil sie etwa zu wenig argumentatives Material zur Entschärfung und Neutralisierung des fiktionalen Gefahrenpotentials von Vielgötterei, Erotik und Dämonie aufweisen konnte. Sie bot, vereinfacht gesagt, vor allem wenig Neues. Auch Ripa reflektiert dieses Problem in der Vorrede zur *Iconologia*. Er differenziert hinsichtlich der repräsentierenden Kompetenz von Bildern (*imagini*) grundsätzlich zwischen Dingen, die außerhalb und die innerhalb des Menschen liegen. Zu den außerhalb des Menschen liegenden Begriffen und Konzepten gehöre der gesamte Bereich der Naturphilosophie und des Kosmos. Dessen Prinzipien verdeutliche die Mythologie in verhüllter Rede. Zur Deutung der antiken Götterfabeln sei daher reichlich Tinte geflossen, um den tieferen allegorischen Gehalt hinter den schönen Fiktionen der Mythologie zu ergünden.<sup>13</sup> Doch das Wissen, das aus den Mythen zu ziehen

10 Zu Ripas bildtheoretischer Vorrede vgl. Mandowsky 1934, S. 6–13; Werner 1977, S. 11–15; Preimesberger 2001. Die Vorrede wurde zuletzt auf der Tagung *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit* (Heidelberg, Universitätsbibliothek, 24./25. September 2009) namentlich von Thomas Leinkauf und Anthony Colantuono in dieser Perspektive gedeutet; eine Publikation der Tagungsakten ist in Vorbereitung; vgl. Logemann, Cornelia/Thimann, Michael (Hg.): *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich 2011.

11 Schon Erna Madowsky hat darauf hingewiesen, dass die Publikation von Ripas Strukturierungsversuch der Bildallegorien möglicherweise von der römischen Kirche selbst gefördert wurde und damit im Kontext der gegenreformatorischen Bilddebatte diskutiert werden muss, vgl. Ripa/Mandowsky 1970, unpag., Einleitung. Sicher ist, dass Ripas intellektuelles Umfeld in Rom, der Kardinalshaushalt des Antonio Maria Salviati sowie der regierende Aldobrandini-Hof, an der Entstehung der *Iconologia* Anteil nahm, ohne dass eine direkte Beauftragung nachweisbar ist.

12 Vgl. dazu mit weiterführender Literatur Saxl 1927; Dempsey 1982; Marzik 1986; Reckermann 1991; Pfisterer 2003; Häfner 2003.

13 Ripa/Mandowsky 1970, Proemio, unpag.: »Questo istesso mostrarono in Giunone, sospesa in aria dalla mano di Gioue, come disse Homero, & infinite altre imagini, le quali hanno già ripieni molti volumi, & stancati molti Scrittori, ma con profitto di dottrina, & di sapienza.«

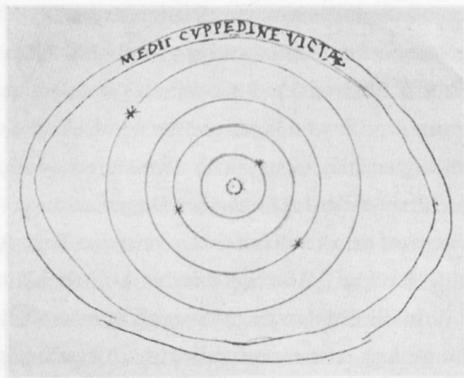
sein soll, bleibe vor allem auf die Naturphilosophie beschränkt. Die Bilder der Götter dienten gleichsam als Schleier – *veli, vestimenti* – kosmischer und physikalischer Kräfte und hochkomplexer Vorgänge in der Natur.<sup>14</sup> Doch das, so Ripa, sei nur die eine Seite der Bilder. Die andere Seite seien diejenigen Begriffe und Konzepte, die wie die Tugenden und Laster innerhalb des Menschen liegen. Dasjenige, was in dem Menschen ist, könne wiederum nur im Bild des Menschen, der der Maßstab aller Dinge sei, ausgedrückt werden.<sup>15</sup> Ripa meint hier, wie auch auf dem Titelblatt zu lesen ist, die Tugenden, Laster, Affekte und Leidenschaften (*»le Virtù, Vitij, Affetti, & Passioni«*), also begriffliche Abstrakta und Gefühle, auf deren Verbildlichung in Form der anthropomorphen Personifikation die *Iconologia* abziele. Das von Ripa erstmals systematisierte bildgebende Verfahren erscheint dabei denkbar leicht: Sind die Eigenschaften eines Begriffs erkannt, so müssen in der materiellen Welt Entsprechungen resp. Vergleichen (*similitudini*) gesucht werden, um das Bild zu formen. Hierbei ist natürlich, auch das eine Epochen-signatur, intellektuelle Spitzfindigkeit gefragt.

### Vergleichungen – *similitudini*

Nun stellt sich die Frage, ob nicht um 1600 neue Bildkonzepte entwickelt wurden, die genau auf dieses Bedürfnis nach Begriffsbildern reagierten, die sich gerade nicht in der antiken Mythologie finden lassen konnten. In diesem Zusammenhang soll Ludovico Carraccis *Erminia bei den Hirten* hier diskutiert werden. Der Begriff *impresa* wird von Agucchi gattungsspezifisch verwendet, denn es geht ihm um die Visualisierung

14 Ebd.: »Nel primo modo furono trattate da molti antichi fingendo l'Imagini delle Deità, le quali non sono altro, che veli, ò vestimenti da tenere ricoperta quella parte della filosofia, che riguarda la generatione, & la corrottione delle cose naturali, ò la dispositione de' Cieli, ò l'influenza delle Stelle, ò la fermezza della terra, & altre simili cose, le quali con un lungo studio ritrouarono per auanzare in questa cognitione la Plebe, & accioche non egualmente i dotti, & gl'ignoranti potessero intendere, & penetrare le cagioni delle cose, se le andauano copertamente comunicando frà sè stessi, & copertamente ancora per mezzo di quest'imagini le lasciauano à Posterì, che doueuanò a gl'altri essere superiori di dignità, & di sapienza. Di qui è nata la gran moltitudine delle Fauole de gl'antichi Scrittori, le quali hanno l'utile della scienza per li dotti, & il dolce delle curiose narrationi per gl'ignoranti.«

15 Ebd.: »Percioche, si come l'huomo tutto è misura di tutte le cose, secondo la commune opinione de Filosofi, & d'Aristotile in particolare, quasi come la definitione è misura del definito, così medesimamente la forma accidentale, che apparisce esteriormente d'esso, può esser misura accidentale delle qualità definibili, qualunque si siano, ò dell'anima nostra sola, ò di tutto il composto. Adunque vediamo, che Imagine non si può dimandare in proposito nostro quella, che non hà la forma dell'huomo, & che è imagine malamente distinta, quando il corpo principale non fa in qualche modo l'ufficio, che fa nella definitione il suo genere.«



3 Giovanni Battista Agucchi: Entwurf für eine Imprese, 1611, Florenz: Biblioteca Nazionale Centrale, Mss. Gal., Discepoli, Tom. 136, fol. 110.

seiner persönlichen Imprese in einer anderen Gattung. Agucchi hatte eine ganze Reihe von Impresen entworfen, darunter auch einige für sich selbst. Erwin Panofsky hat in *Galileo as a Critic of the Arts* über eine dieser Impresen aus dem Jahr 1611 geschrieben, mit der Agucchi, der Briefpartner Galileis, seinem Wunsch nach einer ausgeglichenen Lebensführung, der *mezzanità*, Ausdruck verleihen wollte (Abb. 3).<sup>16</sup> Dafür steht eine Darstellung des Planeten Jupiter mit den vier von Galilei entdeckten Monden mit dem Lukrez entliehenen Motto »Medii cuppedine victae« – »von ihrem Begehren zur Mitte bezwungen«. Die vier Monde bewegen sich auf ihren Kreisbahnen, bleiben daher ihrem Zentrum verbunden. Dies ist das Grundthema, um das Agucchis Selbstsicht kreiste. Es muss noch weitere persönliche Impresen gegeben haben, die aber, wie die hier interessierende Imprese, nicht in bildlicher Form überliefert sind. Um 1600 hatte er sich die Imprese »In Inquieto Quies« – »Ruhe in der Unruhe« – mit dem Bild des einsam im Meer brütenden Eisvogels gewählt und damit seine Wünsche für die eigene Lebensführung sublimiert. Agucchi war Sekretär und *maggiordomo* des Kardinals Pietro Aldobrandini in Rom, fühlte sich aber mehr zum ruhigen Gelehrtendasein und zu künstlerischen Fragen hingezogen als zum Hofleben, zu kirchenpolitischen Aktivitäten und zu diplomatischen Reisen, die ihn etwa nach Frankreich geführt hatten.<sup>17</sup> Als *uomo di lettere* war er in Fragen der Kunsttheorie ebenso bewandert wie in mathematischen und astro-

<sup>16</sup> Panofsky 1954, S. 38–41.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Agucchis ausführliche Selbstdarstellung im Brief vom 15. Juli 1602, in: Battisti 1989, Bd.2, S. 507–511. Zur Biographie von Giovanni Battista Agucchi (1570–1632) vgl. Zapperi/Toesca 1960; Ginzburg 1996; Ginzburg Carignani 1996.

nomischen Diskussionen. Der Eisvogel als Sinnbild der Kontemplation, wie ihn zuletzt Ulisse Aldrovandi in seiner *Ornithologia* beschrieben hatte, mit dem Agucchi in dieser Sache sogar korrespondierte, erschien geeignet, seinem Wunschbild Ausdruck zu verleihen. Der Mythos vom Eisvogel beruhte seit Aristoteles, Plinius und Plutarch vor allem auf fiktiven Eigenschaften des Tieres.<sup>18</sup> Während der Brutzeit, sieben Tage vor und sieben Tage nach der Wintersonnenwende, sollen, so die Legende, Sturm und Wellen verschwinden. Die »halkyonischen Tage«, an denen sich das Meer beruhigt, um den Vögeln das Brüten zu ermöglichen, sind sprichwörtlich für die Ruhe im Sturm geworden. Nicht zuletzt durch Ovids Verwandlungssage von Halcyone und Ceyx hatte sich der Mythos vom Eisvogel, der auf dem offenen Meer brüte, in das kollektive Gedächtnis eingepreßt.<sup>19</sup> Diese Faszinationsgeschichte wurde lange auch in der naturkundlichen Literatur fortgeschrieben. Doch ist der Eisvogel kein Meeresbewohner und die Geschichte seines Brütens auf dem freien Meer reine Fiktion.<sup>20</sup> Die Deutungsgeschichte liest sich daher exemplarisch dafür, dass in der Frühen Neuzeit das tradierte allegorische Naturverständnis keineswegs schlagartig durch naturkundliche Erfahrung abgelöst wurde. Noch lange Zeit blieben die Grenzen zwischen dem Buch der Offenbarung und dem Buch der Natur unscharf.<sup>21</sup>

Agucchi spricht explizit von einer Vergleichung (*similitudine*) der Lebensweise am Hof seines Dienstherrn mit derjenigen des Eisvogels, der in seinem sicheren Nest inmitten der Winterstürme auf dem Meere brüte.<sup>22</sup> Unnötig zu betonen, dass sich seine von Selbstkontrolle geprägte Haltung inmitten des stürmischen Hoflebens als Ausdruck eines christlichen Neostoizismus beschreiben ließe. Die halkyonischen Tage als Verweis auf die Ruhe im Sturm, auf die Seelenruhe und eine auf *prudencia* beruhende Kontemplation, die zur politischen Tugend gehört, sind in Emblembüchern wie in Joachim Camerarius' *Symbola* (1590–1604) (Abb. 4) allgegenwärtig: »Es ist dieser Vogel der Typus

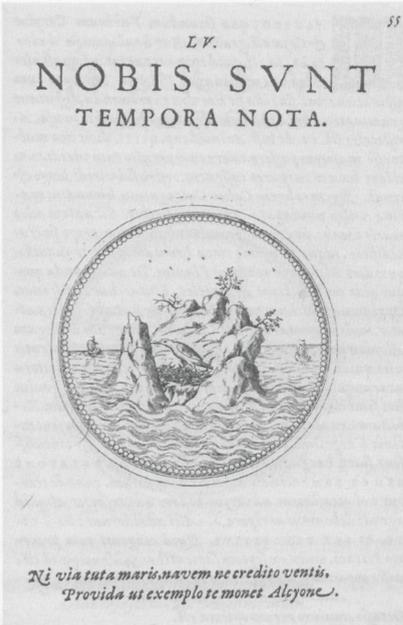
18 Vgl. Harms 1975. Zum bildgeschichtlichen Hintergrund vgl. Strauch 1958; Ellenius 2003.

19 Ovid: *Metamorphosen*, XI, 410–748. Eine überholungsbedürftige ikonographische Übersicht von Braun 1954.

20 Vgl. Glutz von Blotzheim/Bauer 1980, Bd. 9, S. 734–774; Bunzel-Drücke/Drücke 1996; Albus 2005, S. 195–222: »Der weise Eisvogel«.

21 Zur Zwei-Bücher-Lehre siehe Curtius 1948, S. 351, Kap. 16: »Das Buch als Symbol«; Blumenberg 1981; Lepper 2004.

22 Battisti 1989, Bd. 2, S. 511: »Con tal similitudine dunque io hò voluto intendere, che se ben io mi ritrovo in questo mare della corte, che per prosperità di fortuna ch'egli habbia non si dice mai l'huomo rendere sicuro, che non possa perturbari di momento in momento, nondimeno io faccio ogni opera di giacermi con l'anima quieto, e di tenerla rinchiusa nel nido del corpo, che non importa se bene scorre qualche borasca, et attendo a produrre que' concetti d'ingegno e di volontà che dalla debole capacità si possono spirare, e non mi curo se di fuori, a l'onda sia tranquillità, o la tempesta frema quanto si vogli.«



- 4 Emblem Nobis sunt tempora nota, Kupferstich, in: Joachim Camerarius: *Symbola et Emblemata*, Nürnberg 1590–1604, Bd. 3, Nr. 55.

eines klugen Mannes, der inmitten der Stürme der Staatsgeschäfte vor auszuschauen und ruhigere Zeiten abzuwarten versteht.<sup>23</sup>

Die Imprese ist eine programmatische Selbstauskunft. Sie verweist ganz allgemein auf den Wunsch, vom tätigen Leben verschont zu bleiben, und beschreibt damit einen Lebenskonflikt. Unmittelbar nach dem Entwurf der Imprese gab Agucchi das Gemälde *Erminia bei den Hirten* in Auftrag, das denselben Gedanken visualisiert. Zwei Bilder sollten hier also für dasselbe Lebensprinzip stehen. Zum intellektuellen Spiel gehörte dabei, dass die Eisvogel-Imprese zudem auf eine wohl hölzerne Abdeckung des Gemäldes gemalt werden sollte, die sich nicht erhalten hat.<sup>24</sup> Die *similitudo*, d.h. die Analogie, sollte also bei der Betrachtung vor Augen treten, indem dieselbe Sache in zwei Bildern auch ganz handgreiflich zum Ausdruck kam. Der rhetorischen Bestimmung der Meta-

23 Hier nach der Ausgabe: Camerarius 1697, Bd. 3, S. 110f., Nr. LV: »Nobis sunt tempora nota«: »Estq[ue] typus haec avis prudentis viri, qui in mediis Re[p]ublicae procellis sibi prospicere, & quietiora ac tranquilliora tempora expectare novit.«

24 Zur Funktion solcher mit Impresen versehener Bilderdeckel im 17. Jahrhundert vgl. Schütze 2007, S. 187.



5 Bernardo Castello: Kupferstich zum 7. Buch der »Gerusalemme liberata«, in: LA GIERUSALEMME LIBERATA DI TORQUATO TASSO, Genua 1590.

pher gemäß, beweist sich hier das *ingenium* in der Aufdeckung der Ähnlichkeit beider Sachverhalte trotz ihrer scheinbar großen inhaltlichen Entfernung voneinander.

Bemerkenswert ist nun, in welchem Stoff der zeitgenössischen Dichtung diese Ähnlichkeit von Agucchi erkannt wurde. Der Kleriker Agucchi war zum einen ein aufmerksamer Tasso-Leser, andererseits hatte er den Dichter mit Sicherheit kennengelernt, als dieser die letzten Jahre vor seinem Tod 1595 im Konvent von S. Onofrio in Rom verbrachte. Indem er die Episode aus der *Gerusalemme liberata* auf seine eigene Imprese bezog, personalisierte er diese gleichsam. Schon die Wahl eines Bildthemas aus Tassos Epos war im Jahre 1602 ein Akt zur Schau gestellter Modernität. Gerade die von Agucchi gewählte Episode war als Bildthema noch nicht etabliert. Zwar gab es die Szene bereits in der Buchillustration, wie ein Blick auf die 1590 erschienenen Kupferstiche von Bernardo Castello beweist (Abb. 5).<sup>25</sup> Hier ist die Idylle jedoch in einem Sammelbild zum siebten Buch untergebracht, das die gesamte Struktur des *canto*, also auch die Zweikampf- und Schlachtenszenen, erfasst. Die Tasso-Ikonographie war kunsthistorisch noch jung, doch hatte sich unmittelbar nach Erscheinen des Epos 1581 schon eine eigenständige

25 La *Gierusalemme liberata* 1590, Kupferstich zum siebten Gesang.

Bildlichkeit ausdifferenziert.<sup>26</sup> Schnell wurde in der Profankunst den Szenen aus dem christlichen Epos der Vorzug gegenüber mythologischen Darstellungen gegeben. Die große Attraktion von Tassos Poesie lag darin, dass sie christlich war. Es ist die genuine Neuerfindung einer christlich determinierten Profanikonographie um 1600, die paradoxerweise alle jene theoretischen Forderungen zu berücksichtigen hatte, die an das religiöse Bild im Zuge der gegenreformatorischen Bilddebatte nach den Beschlüssen des Tridentiner Konzils 1563 gestellt wurden. Denn das bildgebende Verfahren der Tasso-Illustratoren reflektiert vorbildlich das Problem von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, von *veritas historica* und *verisimile*, das zum entscheidenden Diskussionspunkt in der Poetik und in der Bildtheorie nach etwa 1550 geworden war: Einerseits ist Tassos Epos ein Werk der Dichtung und damit der Fiktion, andererseits demonstriert es den Kampf der Christen gegen die Heiden in allgemeiner Form anhand eines Stoffes aus der mittelalterlichen Geschichte – die Eroberung Jerusalems durch die Kreuzritter im Jahre 1099. Gemäß den heftig in Historiographie und Poetik unter dem Eindruck intensivster – positiver wie negativer – Rezeption der aristotelischen Poetik geführten Debatten um den Wahrheitsgehalt der Dichtung konnte Tassos Epos damit auch eine außerliterarische, nicht zuletzt eine religiöse Wahrheit beanspruchen.<sup>27</sup> So lassen sich auch an einem Bildthema wie *Erminia findet den verwundeten Tancredi* Beobachtungen anstellen, die den Status der Bilder zwischen sakral und profan berühren. Ein eindringliches Beispiel bietet ein frühes Gemälde Guercinos, das um 1618/19 entstanden sein dürfte (Abb. 6).<sup>28</sup> Zur Visualisierung des tragischen Wiederfindens bediente sich Guercino eines ikonographischen Typus, den er in verwandter Form auch zur Darstellung einer christlichen *historia*, der Pflege des verwundeten Sebastian durch Irene,<sup>29</sup> und sogar auch für die den toten Christus beklagende Maria Magdalena einsetzen konnte. Die nahsichtige Komposition ist in beiden Fällen ganz auf die kontrastierende Darstellung der Affekte, auf menschliches Leid und Mitleiden angelegt. Damit, dass ein Darstellungsmodus christlicher Ikonographie auf ein Thema aus der profanen Dichtung übertragen wird, ist jedoch nicht zwangsläufig ein Bedeutungsverlust der religiösen Bildformel indiziert.

26 Vgl. dazu v. a. die klassischen Studien Lee 1940, Lee 1961, und Lee 1981. Jüngste Beiträge zur Tasso-Ikonographie von Brooks 2000; Bonfait/Boyer 2000; Fumagalli/Rossi/Spinelli 2001; Rossi/Gioffredi Superbi 2004.

27 Vgl. die ausführliche Diskussion dieses Problems im Kontext von Tassos eigenen poetologischen Abhandlungen, etwa den *Discorsi del poema eroico* (1594), vor allem Weinberg 1961, Bd. 2, S. 954–1073; Kablitz 1987, S. 108–111; Stillers 1994; Stierle 2001, S. 403–405.

28 Rom: Galleria Doria Pamphili, Öl auf Leinwand, 145 × 187 cm. Die Szene folgt Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, 19. Gesang, Stanze 104. Zu dem Gemälde vgl. Salerno 1988, S. 130, Kat. Nr. 53.

29 Bologna: Pinacoteca Nazionale, Öl auf Leinwand, 179 × 255 cm; vgl. Salerno 1988, S. 131, Kat. Nr. 54.



6 Guercino: *Erminia findet den verwundeten Tancredi*, 1618/19, Rom: Galleria Doria Pamphili.

Die gattungsgemäße Uneindeutigkeit von Tassos Epos, das raffinierte poetische Fiktionen mit der historischen Tatsache – dem Kampf um Christi Grab – und dem viel allgemeineren Anspruch der christlichen Heilswahrheit verknüpft, spiegelt auch Agucchis *impresa*. In den Briefen spricht er anlässlich seines Bildes wechselweise von der *favola* oder *historia* der Erminia, ist also selbst unsicher in der Benennung. Mit dem Verweis auf den »senso mistico« der Darstellung trägt er allerdings die Tradition der Schriftauslegung an den profanen Stoff heran. Agucchis Übertragungsleistung ist bemerkenswert. Zur emblematischen Deutung des Eisvogels findet er eine Analogie im figürlichen Historienbild. Die Übertragung der Bedeutung einer naturkundlichen *res* auf den Handlungsverlauf eines poetischen Textes findet ihre Vergleichung in einem Abstraktum: der Ruhe im Sturm. Sie wiederum verweist auf die Seelenruhe und die kluge Kontemplation. Ohne Frage, hier werden moralphilosophische Diskurse aufgerufen, die noch in das humanistische 16. Jahrhundert gehören, sich zugleich aber auch ganz aktuell im Kontext des europäischen Neostoizismus um 1600 diskutieren lassen. Wie so oft liegt die Güte des Vergleichs in seiner Ferne, in der überraschenden Verbindung disparater Wirklichkeitsbereiche, hier in der Vergleichung eines Naturgegenstands mit einem der Moral, den die Handlung von Tassos Epos thematisiert.

### Die Klugheit malen

Agucchi wollte mit seinem Bildprogramm mehr oder andere Aspekte der Klugheit erfassen, als sie sich möglicherweise in einer konventionellen Tugend-Personifikation, die es natürlich bereits lange gab, hätten bildlich beschreiben lassen. Seine Konzeption der



7 Raffael: Allegorien der Fortitudo, Prudentia und Temperantia, um 1512, Vatikan: Stanza della Segnatura.

Klugheit musste auch den zeitlichen Aspekt der Lebenserfahrung umfassen. Ein entscheidendes Charakteristikum der *Prudentia*-Allegorien ist die Selbstreflexion, die sich in dem Attribut des Spiegels manifestiert (Abb. 7). Doch dies dürfte kaum die Form der Allegorie gewesen sein, die Agucchi vorschwebte. Bei höchster Fiktionalisierung sollte seine Allegorie alle positiven Aspekte der Klugheit erfassen. Warum erschien ihm dazu aber nun gerade die gewählte Szene aus Tasso besonders geeignet?

Als Bildgegenstand war die Episode zum einen wegen ihres bukolischen Charakters attraktiv, der eine weiträumige Landschaft erforderte. Andererseits bot die kontrastreiche Szene die Möglichkeit malerischer *contrapposti*. In unserem Falle berührt der Transfer von Agucchis *impresa* in die bildliche Darstellung aber mehr als das *ut pictura poesis*, wie es die Kunst- und Dichtungstheorien des Cinquecento formuliert hatten. Agucchis generalisierende Ausdeutung der Geschichte der Erminia als Gegenüberstellung von *vita activa* und *vita contemplativa* zeigt, dass es ihm um einen grundlegenden Gehalt ging. Und es ist auch dieses Schema, auf das Agucchis *Imprese* in beiderlei Gestalt ihrer Verbildlichung abzielt, wie er selbst schreibt:

»Denn die *Imprese* und die Fabel besitzen eine gemeinsame Stimmung: Mir scheint, daß der vom gewöhnlichen Leben der Vögel enthobene Eisvogel gleichermaßen als ein Mann gedeutet werden kann, der sich vom aktiven zum kontemplativen Leben, von der Hektik zur Einsamkeit und von den öffentlichen zu den privaten Dingen zurückgezogen hat.«<sup>30</sup>

30 Undatierter Brief, vgl. Battisti 1989, Bd. 2, S. 515–516: »Ma conservano appresso questo un'altro comune sentimento, e l'impresa e la favola; parmi che l'Alcione dal comercio dell'uccelli, e dalla terra ritirato, per un huomo che dall'attiva alla contemplativa vita, dalla frequenza alla solitudine, e dalle publiche alle private cose si sia ridotto equalmente puo interpretarsi.«

Natürlich wird die Bedeutung des Bildes dabei nur durch den persönlichen Entstehungshintergrund verständlich, was wiederum zum Wesen der stärker als das Emblem auf den persönlichen Träger bezogenen Imprese gehört.

Nun ist berechtigterweise zu fragen, und Martina Hansmann hat dies zuletzt getan,<sup>31</sup> ob eigentlich Erminia oder der Hirte der Protagonist des Bildes ist. Äußert sich Agucchis Lebenshaltung hier in einem weiblichen oder einem männlichen Rollenbild? Bei der Betrachtung des Gemäldes bleibt dies zunächst ambivalent. Agucchis Auslegung des Bildes bezieht sich jedoch eindeutig auf den männlichen Hauptakteur, nicht auf Erminia, die in ihrer verhüllten Schönheit vor allem der *vaghezza* der Komposition dient. Schon bei Tasso ist der alte Hirt der geläuterte Höfling, der sich vom Ruhmesstreben seiner Jugend, das ihn an den Hof in Memphis geführt hatte, abgewendet hat, um sich dem kontemplativen Dasein in der Natur zu widmen. Nicht in dem Bildprogramm selbst, aber in einem gleichzeitigen Brief äußert Agucchi den Gehalt des verschlüsselten Selbstbildes mit begrifflicher Präzision: Es ist die Tugend der Klugheit, die *prudenza*, die er beispielhaft in dem alten Hirten verkörpert sieht:

»Es ist dieser Alte der Typus einer klugen Person, die die Bitterkeit der Höfe gekostet hat, sich zurückzieht und die Süße des bürgerlichen oder privaten Lebens genießt.«<sup>32</sup>

Kaum zufällig rufen die drei Kinder gleichen Alters Erinnerungen an die Attribute der Caritas wach (Abb. 8). Die familiäre Liebe garantiert den fruchtbaren Fortbestand des Geschlechts. Bereits Tasso hatte die Szene allegorisch angelegt, aber erst im Bild wächst der allegorischen *res* ihre Bedeutung zu. In Ripas *Iconologia* treten die drei Kinder zu der auf dem Kopf mit dem brennenden Feuer der Liebe ausgestatteten Figur der Caritas attributiv hinzu, um das Schema von Glaube, Liebe und Hoffnung zu versinnbildlichen.<sup>33</sup> In der malerischen Umsetzung wird die Bildstruktur der Caritas-Allegorie aufgebrochen und das Motiv der drei Kinder isoliert, das aber in dem neuen narrativen Zusammenhang des idyllischen Familienglücks auf die allegorische Metastruktur der

31 Vgl. Hansmann 2004.

32 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, MS B 47, fol. 189 verso, undatierter Brief von Agucchi (1602?), zitiert nach: Whitfield 1973, S. 218, Anm. 8: »e quel vecchio un tipo di persona prudente, che gustata l'amaritudine delle Corti, si ritira a godere la dolcezza della vita civile, o privata.«

33 Ripa/Mandowsky 1970, S. 63–64: »I tre fanciulli dimostrano, che se bene la carità è vna sola virtù, hà nondimeno triplicata potenza, essendo senz'essa, & e la fede, & la speranza di nissun momento.«



8 Caritas, Holzschnitt, in: Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 64.

Caritas verweist.<sup>34</sup> Die erhöhte Fiktionalität der *historia* scheint also nach einer adäquaten Umformung überkommener Wissensbilder zu verlangen, die vom Maler nicht deckungsgleich im Bild inseriert werden dürfen, sondern eher im Status der bildlichen Allusion verbleiben. Dem Verfahren, das Ripa für seine Personifikationen entworfen hatte, kommt damit auch Beachtung in Hinblick auf die Gattung des Historienbildes an sich zu. Ripa legt den engen Zusammenhang von Bild (*imagine*) und Weisheit (*dottrina* und *sapienza*) im bildtheoretischen Vorspann seiner *Iconologia* dar. Die allegorischen Bilder werden dort aus den Fesseln antiquarischer Gelehrsamkeit gelöst und der Philosophie gleichgestellt. Ripa geht es um die Schöpfung eindeutiger Bilder von Begriffen, wobei deren Entschlüsselung den Betrachter nicht unterfordern dürfe; Spitzfindigkeit und Treffsicherheit der Metapher, die auch entfernt sein könne, sind ausschlaggebend für das Gelingen des jeweiligen Begriffsbildes.<sup>35</sup> Wichtig ist zudem, daß die Schöpfung von Begriffsbildern nicht nur ein Akt der Illustration ist. Denn deutlich adressiert Ripa das *ingenium* und *iudicium* des Erfinders von Allegorien: Seine Regelanleitung, wie man Bilder erfinden kann, setzt nämlich voraus, dass man den *concetto* begreift, indem man

34 Zu einem vergleichbaren Fall von allegorischer Repräsentation im Historienbild bei Annibale Carracci siehe Pfisterer 2007.

35 Ripa/Mandowsky 1970, unpag., Proemio: »Hora vedendosi, che questa sorte d'Imagini si riduce facilmente alla similitudine della definitione, diremo, che di queste, come di quelle, quattro sono i capi, ò le cagioni principali, dalle quali si può pigliare l'ordine di formarle, & si dimandano con nomi usati nelle Scole, di Materia, Efficiente, Forma, & Fine, dalla diuersità de quali capi nasce la diuersità, che tengono gli Auttori molte volte in definire una medesima cosa, & la diuersità medesimamente di molte Imagini fatte per significare una cosa sola.« Vgl. dazu Mandowsky 1934, S. 6–13; Werner 1977, S. 11–15; Preimesberger 2001.

das Wesen des Begriffs erkennt, sich also bei der Bilderzeugung entscheidet, was das wesentliche Kriterium des jeweiligen Begriffs ist. Aus der gedanklichen Arbeit am Bild, die nur mit der philosophischen Kompetenz der Urteilskraft erfolgen kann, werden auch neue Qualitäten des Begriffs – etwa seine Bildhaltigkeit – aufgedeckt. Somit geht es nicht um die eingleisige Illustration von Begriffen, sondern wie in der Emblematis und Impresenkunst um ein viel komplexeres Wechselspiel von Ähnlichkeiten und Vergleichen. Ripas Phantasiepotential ist hier stärker zu akzentuieren. Er stellt das Prozessuale seiner Bildenzyklopädie in den Vordergrund, nicht das Abgeschlossene statischer Wissenspräsentation.

Das Bild wird bei Ripa, der sich maßgeblich auf die Rhetorik des Aristoteles stützt, durch zwei Kriterien definiert: *qualità* (Eigenschaften) und *disposizione* (Anordnung). Können die Eigenschaften wie Geschlecht, Farbe, Lebensalter, Schönheit und Hässlichkeit nicht vom Körper getrennt werden, so bezeichnet die Anordnung die Lage und den Zustand des Körpers und seiner Teile. *Qualità* und *disposizione* sind bei Ripa unmittelbar mit der Substanz der Figur verbunden und mit ihr identisch. Doch gibt es auch eine Reihe von Akzidentien, die Attribute, die wie Adjektive zum Substantiv hinzutreten und das Bild definieren. Diese Attribute müssen nach der Erkenntnis der Eigenschaften einer zu definierenden Sache als Entsprechungen resp. Vergleichen (*similitudini*) in der materiellen Welt gesucht werden.

Doch besitzt diese sprachlogisch konzipierte Bildtheorie nun auch eine Relevanz, wenn der konkrete Bereich der Personifikation verlassen wird und das fiktionale Historienbild die Aufgabe ist? Nicht von den Bildinhalten, sondern vom konzeptionellen bildtheoretischen Ansatz her erscheint Ripas *Iconologia* als ein Schlüssel, mit dem sich das Problem lösen lässt, das sich im Jahre 1602 dem Maler Ludovico Carracci stellte. Denn Agucchi hat die bildlich zu definierende Sache, eine die Klugheit symbolisierende Idylle, durch Attribute zusätzlich beschrieben. Dazu gehört das von ehelicher Liebe erzeugte Familienglück, die Präsenz der bukolischen Tierwelt und der sich in der Landschaft visualisierende *locus amoenus*. In Agucchis Konzept wird aber nicht nur die figürliche Handlung angeordnet, sondern das ganze Bild als Wissensträger konzipiert. Dies ist im Falle der Landschaft und der Vegetation des Jordantals besonders auffällig. Dem *decorum naturale* gemäß muss auch die Vegetation dem Bildsujet angemessen sein, wozu der Maler für die Region typische Pflanzen zeigen soll. Die Landschaft solle »al più naturale, che fosse possibile« sein und etwa am Flussufer Bewuchs wie Tamarisken und Weiden aufweisen.<sup>36</sup> Blicken wir auf das Gemälde Ludovicos, so wird recht schnell

36 Whitfield 1973, S. 219: »E per far il paese al più naturale, che fosse possibile, sarebbe ben di mettervi delle palme de platani, sicomori, lentische, serrebenti, genebri, oltre qualcheuno di più domestici,



9 Jan Breughel d. Ä.: Waldlandschaft mit Jägern, um 1595, London: Brod Gallery.

deutlich, dass sich der Maler an diese Engführung naturkundlich botanischer Illustration, wie sie in der zeitgenössischen Kunstpraxis vielleicht ein Gemälde von Adam Elsheimer, Jan Breughel d. Ä. (Abb. 9) oder einem anderen niederländischen Kleinmeister bieten konnte, keineswegs gehalten hat. Hier wird die Freiheit (*licenza*) des Malers zu sehr eingeschränkt, auch wenn Agucchi an die Universalität der Malerei appelliert, die alles nachahmen könne, sowie an die Bildung des Künstlers, der sich nicht nur im Text der Dichtung selbst und der Formung des menschlichen Körpers, sondern auch in der Naturkunde auskennen sollte. Das Historienbild um 1600 erscheint in diesem Licht als sprachanalog konzipiertes Erkenntnismodell, ja gewissermaßen als eine *allegoria continuata*. Agucchis *impresa* ist ein eindrucksvolles Dokument für die Potenz des frühneuzeitlichen, auf der ästhetischen Illusion gegründeten Bildes, Wissensbestände unterschiedlichster Natur zu verwalten und zu repräsentieren. Diese ließen sich klassifizieren nach historischen Kriterien (der erste Kreuzzug 1099 und seine heilsgeschichtliche Dimension), nach naturkundlich-topographischen (das Jordantal und die Gegend um Jerusalem), nach poetologischen (die literarische Bewältigung bukolischer Dich-

che ulivi, alori, olmi, quercie, e frassano, e pome, e fichi ma perché non portrebbono ne discernersi tutti bastaria più facili da riconoscervi come le Palme, i Platani, e pieni di Olivi, e Alori.»

tung im Stile Vergils), nach moralphilosophischen (die Allegorien der Caritas und der Prudenza). Hier wird deutlich, dass die Organisation des frühneuzeitlichen Historienbildes in viel höherem Maß topisch zu sein scheint, als es die traditionellen kunsthistorischen Analyseverfahren nach dem Prinzip des *ut pictura poesis*-Vergleichs bisher aufgedeckt haben.

### Um 1600

#### Wo liegt die Oberfläche des Bildes?

Wäre Ludovico Carraccis *Erminia bei den Hirten* aber auch verständlich, wenn nicht – im Gegensatz zu den meisten frühneuzeitlichen geschriebenen Konzepten für Gemälde und Freskenzyklen – durch einen historischen Zufall Agucchis *impresa* erhalten geblieben wäre? Sicher wäre die Identifikation der dargestellten Szene mit der Dichtung Tassos in der Hand im Sinne des *ut pictura poesis* auch möglich, ohne Agucchis Text zu kennen. Auch ließen sich der arkadische Charakter der Szene beschreiben und die maleischen *contrapposti* als solche erkennen. Die Gesten, die Mimik und die Interaktion der Figuren ließen sich beschreiben. Aber: Die Malerei erschöpft sich hier offenbar nicht in ihrer Oberfläche, auch wenn sich über diese – den Farbauftrag, die Komposition, die individuelle *maniera* des Künstlers bis in den einzelnen Pinselstrich hinein – ebenfalls einiges sagen ließe. Wie verhält sich die Materialität des Werkes aber zu seinem ideellen Konzept? Ist die Malerei doch nur eine andere Sprache, die sich wiederum in Sprache und Begriffe auflösen lassen muss? Oder ist das Bild nur ein Schleier, der eine höhere Wahrheit verhüllt? Wie lässt sich die hochkomplexe Struktur des Gemäldes nun in das geläufige Bild von der Malerei um 1600, dem oft beschworenen Traditionsbruch und radikalen Naturalismus, einfügen? Was sagt es zuletzt über die intellektuelle Kultur der Auftraggeber von Künstlern wie Caravaggio, Annibale Carracci und Guido Reni im frühen 17. Jahrhundert? Der spektakuläre Erfolg ausgesuchter Szenen aus Tassos Epos in der Malereigeschichte um 1600, und hier vor allem von *Erminia bei den Hirten*, regt zur Reflexion über die intellektuelle Leistungsfähigkeit der Malerei an, über die, jenseits vom Problem des Stils, anscheinend intensiv nachgedacht wurde. Der gewählte Einzelfall besitzt durch seine außergewöhnlich gute Dokumentation selbst exemplarischen Charakter. Soviel ist deutlich: Im Verzicht auf den Rekurs auf die Antike wird ein geeigneter Stoff der zeitgenössischen Dichtung zu einem Denkbild ausgearbeitet, das dennoch keine papierne Allegorie ist, sondern der Fiktionalität des Bildes und auch der singulären *invenzione* des Malers genügend Raum lässt. Es ist offenkundig, dass die Stoffe der antiken Mythologie, der derartige Deutungsmuster nur *a posteriori* aufgeladen

werden konnten, dem neuen Bedürfnis nach christlichen Tugendbildern nicht mehr genügten. In dieser Perspektive erscheint die Illustration von Tassos *Gerusalemme liberata* als ein wesentlicher Beitrag zur Erneuerung des figürlichen Bildes um 1600. Keineswegs handelt es sich also nur um die Erfindung einer neuen Ikonographie. Tassos Dichtung selbst, das war ja gerade der Kritikpunkt in dem eingangs zitierten Kommentar Galileis, besitzt eine durchweg allegorische Struktur, die einerseits im exemplarischen Charakter der Protagonisten vom christlichen Held zur demütigen Jungfrau bis zum ungläubigen Sarazenen, andererseits in den allegorisch deutbaren Nebenerzählungen zum Ausdruck kommt. Gerade aufgrund ihrer allegorischen Strukturierung vermittelt die Dichtung neben dem eigentlichen Gang der Handlung außerhalb des Zuständigkeitsbereichs der Poesie liegende Wissensbestände, die Galilei zu der scharfen Kritik veranlassten, Tasso habe »eine ganze Enzyklopädie der Wissenschaften« (*questa enciclopedia delle scienze*) darstellen wollen. Doch lässt sich auch aus dem Vergleich von Agucchis *impresa* mit dem Gemälde herausziehen, dass nicht die unbedingte buchstäbliche Eindeutigkeit das Ziel ist, sondern Mehrdeutigkeit und intellektuelles Spiel zum Verfahren der Bildentstehung gehören. Kein Ende, keine Zerstörung der Malerei also, indem sie an die Allegorie verraten wird.<sup>37</sup> Vielmehr reflektiert Agucchi mit seiner *impresa* die kunsttheoretische Diskussion um 1600, die sich ebenso intensiv um die Ausdifferenzierung der Bildgattungen wie um die epistemische Funktion der illusionistischen Malerei ganz allgemein drehte.

## Quellen und Literatur

- Albus, Anita: *Von seltenen Vögeln*, Frankfurt a.M. 2005.
- Battisti, Eugenio: *L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti*, 2 Bde., Mailand 1989.
- Blumenberg, Hans: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, in: Galilei, Galileo: *Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen. Dialog über die Weltsysteme (Auswahl). Vermessung der Hölle Dantes. Marginalien zu Tasso*, hg. von Hans Blumenberg, Frankfurt a.M. 1965, S. 7–75.
- Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1981.
- Bolzoni, Lina: *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Turin 1995.
- Bonfait, Olivier/Boyer, Jean-Claude (Hg.): *Intorno a Poussin. Ideale classico e epopea barocca tra Parigi e Roma*, Ausst.kat. Rom, Accademia di Francia a Roma, Rom 2000.
- Boschloo, Anton W.A.: »Due lettere inedite di Mons. Giovan Battista Agucchi, in cui si parla di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci«, in: *L'Arte* 4 (1971), S. 69–78.
- Braun, Edmund W.: Artikel: »Ceyx und Alcyone«, in: *RDK*, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 403–405.
- Bredenkamp, Horst: *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin 2007.
- Brooks, Julian: »Andrea Boscoli's ›Loves of Gerusalemme Liberata‹«, in: *Master Drawings* 38 (2000), S. 448–458.

37 Vgl. Marin 1977.

- Brown, Beverly Louise (Hg.): *The Genius of Rome 1592–1623*, Ausst.kat., London, Royal Academy, London 2001.
- Bunzel-Drüke, Margret/Drüke, Joachim: *Eisvögel*, Karlsruhe 1996.
- Camerarius, Joachim: *SYMBOLORUM AC EMBLEMATUM ETHICO-POLITICORUM Centuria Quattuor*, Mainz 1697.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.
- Dempsey, Charles: »Mythic Inventions in Counter-Reformation Painting«, in: Ramsey, P.A. (Hg.): *Rome in the Renaissance. The City and the Myth. Papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval & Early Renaissance Studies*, New York 1982, S. 55–75.
- Ellenius, Allan: »Notes on the Function of Early Zoological Imagery«, in: Lefèvre, Wolfgang/Renn, Jürgen/Schoepflin, Urs (Hg.): *The Power of Images in Early Modern Science*, Basel/Boston/Berlin 2003, S. 167–180.
- Emiliani, Andrea (Hg.): *Ludovico Carracci*, Ausst.kat. Bologna, Museo Civico Archeologico, Pinacoteca Nazionale, 25. September–12. Dezember 1993; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 22. Januar–10. April 1994, Bologna 1993.
- Fumagalli, Elena/Rossi, Massimiliano/Spinelli, Riccardo (Hg.): *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, Ausst.kat. Florenz, Palazzo Pitti, 21. Juni–20. Oktober 2001, Livorno 2001.
- Galilei, Galileo: *Le Opere. Nuova ristampa della edizione nazionale*, Bd. 9, Florenz 1968.
- Galilei, Galileo: *Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen. Dialog über die Weltsysteme (Auswahl). Vermessung der Hölle Dantes. Marginalien zu Tasso*, hg.von Hans Blumenberg, Frankfurt a.M. 1965.
- Ginzburg Carignani, Silvia: »Domenichino e Giovanni Battista Agucchi«, in: Strinati, Claudio/Tantillo, Almamaria (Hg.): *Domenichino 1582–1641*, Ausst.kat. Rom, Museo Palazzo Venezia, 10. Oktober 1996–14. Januar 1997, Mailand 1996, S. 121–137.
- Ginzburg, Silvia: »Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia«, in: Bonfait, Olivier/Frommel, Christoph L./Hochmann, Michael/Schütze, Sebastian (Hg.): *Poussin e Rome, Akten des Kolloquiums Rom 1994*, Paris 1996, S. 273–291.
- Glutz von Blotzheim, Urs N./Bauer, Kurt M. (Hg.): *Handbuch der Vögel Mitteleuropas*, Bd. 9: »Columbiformes – Piciformes«, Wiesbaden 1980, S. 734–774.
- Häfner, Ralph: *Götter im Exil. Frühneuzeitliches Dichtungsverständnis im Spannungsfeld christlicher Apogetik und philologischer Kritik (ca. 1590–1736)*, Tübingen 2003.
- Hansmann, Martina: »In inquieto quies: Giovanni Battista Agucchi und Ludovico Carracci's »Erminia bei den Hirten«, in: Bonnet, Anne-Marie/Schellewald, Barbara (Hg.): *Frauen in der Frühen Neuzeit*, Köln 2004, S. 85–107.
- Hansmann, Martina: »Giovanni Battista Agucchi's Programme for Ludovico Carracci's »Erminia among the shepherds«, in: Frangenberg, Thomas/Williams, Robert (Hg.): *The Beholder. The Experience of Art in Early Modern Europe*, Aldershot 2006, S. 123–141.
- Harms, Wolfgang: »Der Eisvogel und die halykonischen Tage. Zum Verhältnis von naturkundlicher Beschreibung und allegorischer Naturdeutung«, in: Fromm, Hans/Harms, Wolfgang/Ruberg, Uwe (Hg.): *verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*, München 1975, Bd. 1, S. 477–515.
- Kablitz, Andreas: »Dichtung und Wahrheit – Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento«, in: Hempfer, Klaus W. (Hg.): *Ritterepik in der Renaissance*, Stuttgart 1987, S. 77–122.
- La Gierusalemme liberata di Torquato Tasso. Con le Figure di Bernardo Castello; E le Annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini*, Genua 1590.
- Lee, Rensselaer W.: »Armida's Abandonment. A Study in Tasso Iconography Before 1700«, in: Meiss, Mil-lard (Hg.): *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, S. 335–349.
- Lee, Rensselaer W.: »Observations on the First Illustrations of Tasso's *Gerusalemme liberata*«, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 125 (1981), S. 329–356.
- Lee, Rensselaer W.: »Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting«, in: *Art Bulletin* 22 (1940), S. 197–269.

- Lepper, Marcel: »[...] die ganze weite Welt sey ihm ein grosses Buch [...]« Buchwelt und Weltbuch in der simplicianischen Continuation«, in: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 26 (2004), S. 389–401.
- Logemann, Cornelia/Thimann, Michael: *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich 2011.
- Mâle, Emile (Hg.): *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932.
- Mandowsky, Erna: *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, Phil. Diss., Hamburg 1934.
- Marin, Louis: *Détruire la peinture*, Paris 1977.
- Marzik, Iris: *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Berlin 1986.
- Panofsky, Erwin: *Galileo as a Critic of the Arts*, Den Haag 1954.
- Pfisterer, Ulrich: »Visuelle Topoi um 1600. Annibale Carracci zwischen voraussetzungsloser Innovation und Tradition«, in: Winkler, Norbert/Dickhut, Wolfgang/Manns, Stefan (Hg.): *Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 2007, S. 165–190.
- Pfisterer, Ulrich: »Weisen der Welterzeugung. Jacopo Zucchi's Götterhimmel als enzyklopädisches Gedächtnistheater«, in: Büttner, Frank/Friedrich, Markus/Zedelmaier, Helmut (Hg.): *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster 2003, S. 325–359.
- Pierguidi, Stefano: »Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù«. Giovanni Guerra (1544–1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa, Rom 2008.
- Preimesberger, Rudolf: »Genus – Species – Individuum? Domenichinos Allegorien in S. Carlo ai Catinari«, in: Poeschel, Sabine/Steiner, Reinhard/Wegner, Reinhard (Hg.): *Heilige und profane Bilder. Kunsthistorische Beiträge aus Anlass des 65. Geburtstags von Herwarth Röttgen*, Weimar 2001, S. 117–131.
- Reckermann, Alfons: *Amor mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Köln 1991.
- Ripa, Cesare: *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Rom 1603, Reprint, hg. v. Erna Mandowsky, Hildesheim/New York 1970.
- Rossi, Massimiliano/Gioffredi Superbi, Fiorella (Hg.): *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, Congresssakten, Florenz, Villa I Tatti, 27.–29. Juni 2001, Florenz 2004.
- Salerno, Luigi: *I dipinti del Guercino*, Rom 1988.
- Saxl, Fritz: *Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso von Jacopo Zucchi*, Berlin/Leipzig 1927.
- Schütze, Sebastian: *Kardinal Maffeo Barberini (später Papst Urban VIII.) und die Entstehung des römischen Hochbarock*, München 2007, S. 187–190.
- Stefani, Chiara: »Cesare Ripa. New Biographical Evidence«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 307–312.
- Stefani, Chiara: »Giovanni Guerra inventor e l'iconologia«, in: Madonna, Maria Luisa (Hg.): *Roma di Sisto V*, Ausst.kat. Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Rom 1993, S. 17–33.
- Stierle, Karlheinz: Art. »Fiktion«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 380–428.
- Stillers, Rainer: »Zwischen Legitimation und systematischem Kontext. Zur Stellung der Mythologie in der italienischen Renaissancepoetik«, in: Plett, Heinrich F. (Hg.): *Renaissance-Poetik/Renaissance-Poetics*, Berlin/New York 1994, S. 37–52.
- Strauch, Liselotte: Artikel »Eisvogel«, in: *RDK*, Bd. 4, Stuttgart 1958, Sp. 1181–1188.
- Unger, Daniel M.: »The Yearning for the Holy Land: Agucchi's Program for Erminia and the Shepherds«, in: *Word & Image* 24 (2008), Nr. 4, S. 367–378.
- Vannugli, Antonio: »Ludovico Carracci: Un' Erminia ritrovata e un riesame delle committenze romane«, in: *Storia dell'Arte* 59 (1987), S. 47–69.
- Weinberg, Bernard: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 Bde., Chicago 1961.
- Werner, Gerlind: *Ripa's Iconologia. Quellen – Methode – Ziele*, Utrecht 1977.
- Whitfield, Clovis: »A Programme for »Erminia and the Sheperds: by G. B. Agucchi«, in: *Storia dell'arte* 19 (1973), S. 217–229.
- Zapperi, Roberto/Toesca, I.: Art. »Agucchi (Agocchi, Agucchia, Dalle Agocchie), Giovanni Battista«, in: *DBI*, Bd. 1, Rom 1960, S. 504–506.