

MICHAEL THIMANN

figura, paragone, argumentum.

Zur Funktion der Illustrationen in gedruckten Ovidausgaben des 16. Jahrhunderts

Als Hendrick Goltzius im Jahre 1589 die ersten Kupferstiche seiner umfangreich angelegten Serie nach den *Metamorphosen* des Ovid (Abb. 1) publizierte, schien ein den Kern der *ut pictura poesis*-Debatte berührender Paragone zwischen Dichtung und bildender Kunst zu einer vorläufigen Entscheidung gebracht worden zu sein.¹ Schon mit dem gewaltigen Fragment, das bis zum Jahr 1604 nur in 52 Blättern bis zum vierten Buch ausgeführt werden konnte, hat sich Goltzius virtuos von den älteren Illustrationen der *Metamorphosen* abgesetzt: In der Absicht, dem *carmen perpetuum* – der fließenden und sich immerfort wandelnden Dichtung Ovids – ein bildliches Äquivalent zur Seite zu stellen, gewann Goltzius eine bisher unbekannte Fülle von Darstellungen aus dem antiken Text, mit denen er die geforderte erfindेरische Ebenbürtigkeit von Dichter und Maler unter Beweis stellen konnte. Goltzius hatte mit den *Metamorphosen* zudem ein hochkomplexes literarisches Werk gewählt, daß die Verwandlung der Gestalten und die kontinuierende Fiktion selbst zum ästhetischen Prinzip erhob. Das Kernproblem der Umsetzung dieser Transformationen in das Medium des Bildes lag daher selbst in der kontinuierlichen Bewältigung höchster künstlerischer Schwierigkeit.

Trotz ihrer bemerkenswerten Neuheit sind die Stiche des Hendrick Goltzius jedoch nicht von der Geschichte der traditionellen Buchillustration zu trennen: Sollte Goltzius nicht nur ein grundsätzliches mediengeschichtliches Problem angesprochen haben, welches die Unzulänglichkeit der »Buch-Illustration« betraf, sondern gar die letztlich unversöhnliche Konkurrenz zwischen Dichtung und Bild gelöst haben? Ein Unbehagen an dem sich erhellenden Nebeneinander der Künste im modernen Buchdruck beschlich den Romanisten Karl Vossler, der die Möglichkeit einer Textillustration sogar kategorisch ablehnte. In dem Beitrag *Von der gegenseitigen Erhellung der Künste*, den er sich im Fortgang der Argumentation als Jünger Lessings erweisende Vossler zu einer Festschrift für Heinrich Wölfflin beisteuerte, heißt es provokant:

Wenn ein geistvoller Zeichner wie Wilhelm von Kaulbach den Goetheschen Reineke Fuchs illustriert, oder Doré den Don Quijote, oder Slevogt die Ilias – tragen diese Meister der Graphik zur Erhellung der von ihnen illustrierten Dichter etwas Wesentliches bei oder nicht? Besagt nicht der Ausdruck »Illustration« ungefähr dasselbe wie »Erhellung«? Ich glaube nicht. Man versteht den Geist der Ilias und

¹ Zur Entstehungsgeschichte dieser Stichfolge vgl. Reznicek (1961), Bd. 1, S. 193-199.



1. Anonym nach Hendrick Goltzius, Die Verwandlung der Heliaden und des Cygnus, 1590. Kupferstich. Graphische Sammlung, Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau

die Kunst des Homer entschieden besser, wenn man Slevogts Zeichnungen nicht betrachtet. Man muß sie sich sogar schon energisch aus dem Kopfe schlagen, falls man sie schon angeschaut und an ihrem modernen Barock Gefallen gefunden haben sollte.²

Die Frage bleibt, ob Vosslers Behauptung zwangsläufig nun zur Desillusionierung führen muß – sollte es sie wirklich nicht geben, die vielbeschworene Illustration eines poetischen Textes? Für den Buchdruck der frühen Neuzeit, zumal für die immer wieder als »Bibel der Maler« apostrophierten *Metamorphosen*, erscheint evident, daß Illustration nicht einfach »Erhellung« meinen muß. Im folgenden Rundgang durch eine virtuelle Bibliothek von Oviddrucken, die vornehmlich im frühneuzeitlichen Italien erschienen sind, sollen lediglich einige Beobachtungen angestellt werden, die das Verhältnis von Bild und Text für den paradigmatischen Fall der Ovidillustration im 16. Jahrhundert betreffen. Kaum ein zweiter Text dürfte den konkurrierenden Anspruch der Zeit-, Verwandlungs- und Bewegungsdarstellung an die verschiedenen Medien so sehr gestellt haben wie die *Metamorphosen* des Ovid, denen diese Schwierigkeit selbst als künstlerisches Paradigma zugrunde lag.

² Vossler (1935), S. 160.

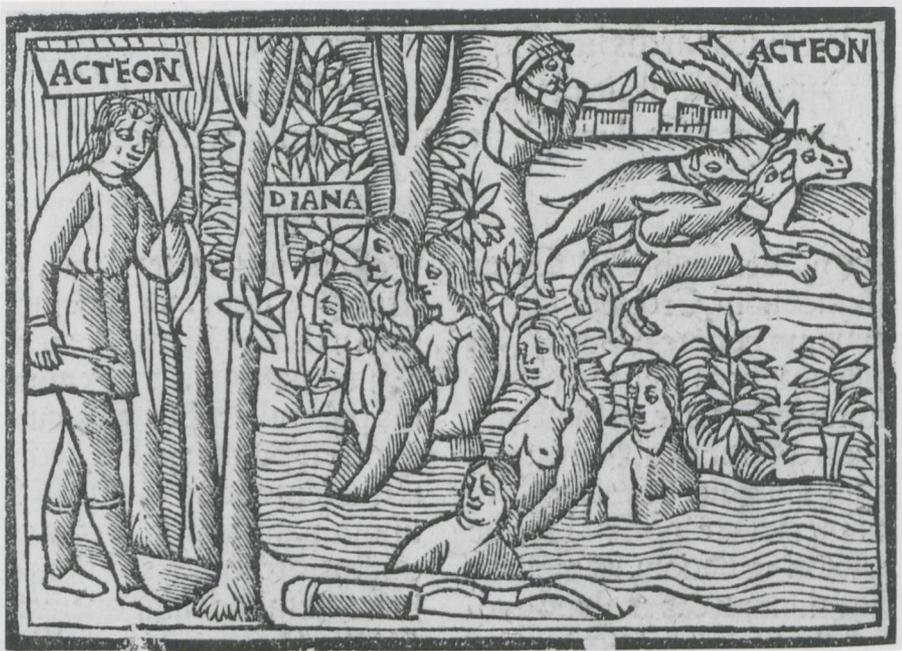
Wurde die Rezeption des Textcorpus der *Metamorphosen* im frühneuzeitlichen Europa treffend als ein gigantischer Übersetzungsprozeß beschrieben, so ließe sich in analoger Form auch die Geschichte der Ovidillustration als Dokument eines gewaltigen Kopierverfahrens begreifen.³ Die Unterschiede der einzelnen Ausgaben, die den expandierenden Buchmarkt des 16. Jahrhunderts bevölkert haben, erscheinen bei genauer Betrachtung jedoch weitaus größer als ihre Gemeinsamkeiten. Max Dittmar Henkel, der in den *Vorträgen der Bibliothek Warburg* von 1926/27 den bisher einzigen umfassenden kunsthistorischen Überblick über die Ovidillustrationen des 16. und 17. Jahrhunderts publiziert hat,⁴ dürfte seine Frage nach einer teleologischen Entwicklung der Ovid-Illustration jedoch falsch gestellt haben: Die von Henkel gesetzten Paradigmen wie Zunahme der Räumlichkeit, Darstellung von Wirklichkeit und Lebendigkeit sowie Zunahme der formalen Antiken-Imitation – schlicht also rein auf die ästhetische Qualität bezogene Forderungen – sind normativ und zutiefst zeitgebunden. Vor allem verkennen sie aber die Besonderheit der künstlerischen Strategien bei der Visualisierung des »unwahren« poetischen Textes. Dagegen dürfte die Frage nach Funktion und medialem Status des Bildes im Satzspiegel des gedruckten Buches ein adäquaterer Schlüssel zum Verständnis sein. Keineswegs können die Forderungen, die an das autonome Galeriebild gestellt werden, an das Bild-Text-Kunstwerk der Buchseite herangetragen werden. Wurden die buchgraphischen Ovidillustrationen häufig herangezogen, um komplexe ikonographische Fragen von Renaissancegemälden mythologischer Thematik zu klären oder um die Bildtraditionen eines bestimmten Motivs nachzuzeichnen,⁵ so hat man jedoch über den medialen Status dieser Bilder bisher erstaunlich wenig vernommen. Die Holzschnitte können nur bedingt mit den Kategorien des Textes, den sie illustrieren, und ebenso wenig mit denjenigen des eigenständigen »Bildes« gemessen werden. Wenn man so will, könnte auch von zwei konkurrierenden Zeichensystemen von grundlegend verschiedener Natur gesprochen werden, die jedoch in verwandter medialer Erscheinung – in schwarzen Lettern beziehungsweise schwarzen Umrißlinien auf weißem, also undefiniertem Grund – argumentieren.

Dabei kann die Konkurrenz dieser Systeme vollends evident werden, wenn die Schrift selbst in das Bild tritt, dessen Anspruch auf die Gewährleistung einer ästhetischen Illusion damit gänzlich obsolet zu werden scheint (Abb. 2). Ob die für die frühneuzeitliche Bildproduktion zentralen Kategorien von Paragone und Mimesis auch sinnvoll für die Bild-Text-Konkurrenz des illustrierten Renaissancebuches angewendet werden können, soll im folgenden untersucht werden.

3 Dazu zuletzt am Beispiel von Ovid-Illustrationen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts: Huber-Rebenich (2001).

4 Henkel (1930).

5 Vgl. etwa das entsprechende Verfahren bei Fehl (1974).



2. Anonym, Diana und Actaeon, Holzschnitt, in: Ovid, *Metamorphosen*, Venedig 1527, fol. XLI recto. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

figura und *storia*

Die Frage nach dem Status der bildlichen Darstellungen im Buchdruck führt zunächst zu einem terminologischen Problem: Handelt es sich bei den kleinformatischen Holzschnitten wirklich um Historienbilder (*storie*) oder um eine terminologisch unterschiedene Bildform? Fast durchgängig – und keineswegs auf die Ovidillustration beschränkt – findet sich für die Buchillustration im 16. Jahrhundert der Begriff der *figura*, dagegen erstaunlicherweise nur äußerst selten der Begriff der *storia*. Bezüglich der *Metamorphosen* Ovids läßt sich nur im Falle der *ottaverime*-Übersetzung des Niccolò degli Agostini von 1522 ein Derivat von *historia* auf dem Titelblatt nachweisen, wenn sich das Partizip »historiato« auf die Illustrierung mit figurlichen Holzschnitten (»mit Historien versehen«; »mit bildlichen Darstellungen versehen«; »bebildert«) beziehen läßt: »Incomincia il primo libro de Ouidio Metamorphoseos in verso vulgar con le sue allegorie in prosa, et historiato.«⁶ Hier be-

⁶ Tutti gli Libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar con le sue Allegorie in prosa con gratia & priuilegio. Item sub pena excom[m]unicationis late sententie come nel breue appare & historiato, Venedig 1522.

rührt »historiato« in der Tat das Wortfeld von *historia*, muß allerdings keineswegs direkt auf die Gattung des modernen, mehrfigurigen und auf Mimesis gegründeten Historienbildes hindeuten.⁷ Vielmehr ist die schon bei Dante und im mittelalterlichen Latein nachweisbare Bedeutung von *historiato* für das Bild oder Relief in einem ganz allgemeinen Sinn angesprochen,⁸ die später bezeichnenderweise gerade für den dekorativen Schmuck kunstgewerblicher Gegenstände wie Glasmalereien, Intarsien und vor allem auch für Buchillustrationen im Sinne eines schlichten *ornare* und *decorare* Verwendung finden konnte.⁹

Viel häufiger als *storia* findet sich der semantisch vielschichtige Begriff der *figura* als Bezeichnung für die graphischen Illustrationen literarischer Texte. Die Verwendung des Begriffs läßt sich ebenso bei italienischen Druckerzeugnissen wie bei Büchern feststellen, die in anderen europäischen Ländern entstanden sind, etwa wenn auf dem Titelblatt der 1581 bei Sigmund Feyerabend in Frankfurt mit den Holzschnitten des Virgil Solis ausgestatteten *Metamorphosen*-Übersetzung (Abb. 3) von »schönen Figurn« die Rede ist, womit ganz explizit die reiche Illustrierung des Bandes gemeint ist.

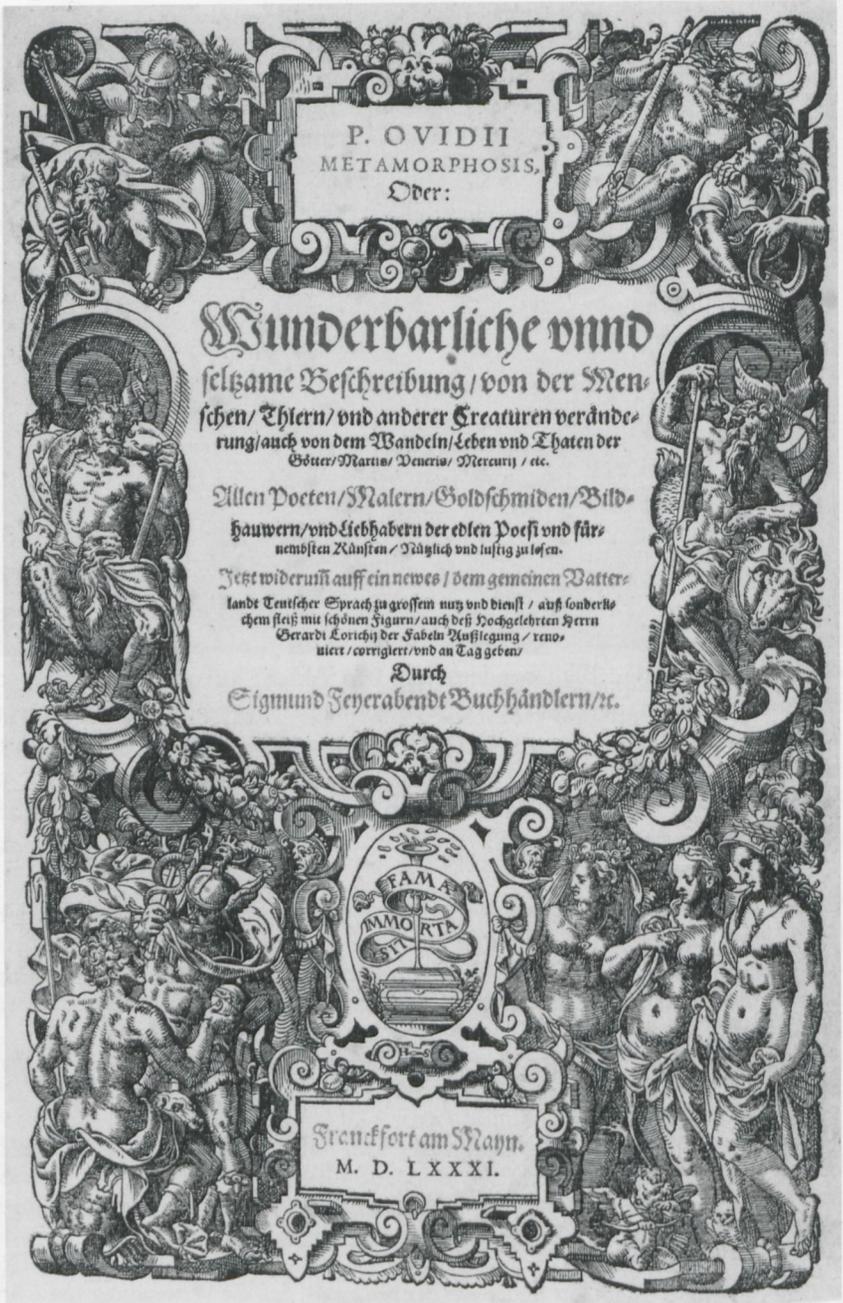
Bezüglich der komplexen Geschichte des Begriffs *figura* in nachantiker Zeit muß auf den grundlegenden Aufsatz von Erich Auerbach verwiesen werden.¹⁰ Hier soll die Begriffsgeschichte nur um einige semantische Nuancen für die frühe Neuzeit bereichert werden. *Figura*, soviel sei referiert, impliziert nicht vordergründig das handlungsträchtige Bild, sondern legt den Akzent auf die Darstellung der menschlichen Person, und zwar dies mit einer deutlichen etymologischen Provenienz vom plastischen Bild, ja gar vom Porträt (*figulus, fictor, effigies*). In der Kunstliteratur der frühen Neuzeit bezieht sich *figura* nahezu ausschließlich auf die menschliche, und zwar auf die künstlerisch gebildete Gestalt. Besondere Bedeutung gewinnt der Begriff in der Traktatliteratur im Zusammenhang mit Proporti-

7 Zum Begriff der *historia* in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie vgl. grundlegend Keuck (1934), S. 31ff. und 81-87; Patz (1986). Vgl. auch den Artikel »Istoria, Storia, Historia«, in: Grassi, Pepe (1995), S. 382f.

8 Dante, *Purg.*, X, 52, 71, 73. Vgl. auch Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venedig 1612, S. 466, s. v. »istoriato«: »Dipinto di storie. Lat. pictus. Dan. Purg. C. 10. Qui ui era storiata L'alta gloria Del Roman Prenze.« Zu Dantes Verwendung von *storiato* vgl. Toynbee (1913). Vgl. auch das Zitat nach einem mittelalterlichen Glossarium bei Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Paris 1883-1887, Bd. 4, S. 210: »Histriatus, Historiis sculptus vel depictus: unde pannus vel paries, in quo plures depinguntur historiae vel sculpturae, Histriatus dicitur, id est historiatus.«

9 Vgl. Artikel »Istoriare«, in: Grassi, Pepe (1995), S. 383 und Artikel »Istoriato«, in: Grassi, Pepe (1995), S. 383. Dort findet sich der Nachweis, daß die Verwendung von *istoriato* sich immer mehr von der ursprünglichen Bedeutung des »dipingere storie« und »rappresentare fatti« entfernte und allgemein auf das *decorare* und *ornare* kunstgewerblicher Gegenstände wie Cassoni, Urbino-Teller und Möbel bezogen wurde. Weiterhin dazu Toynbee (1913); Patz (1986), S. 287.

10 Auerbach (1939).



3. Hans Stimmer, Titelblatt, Holzschnitt, in: P. Ovidii Metamorphosis, Oder: Wunderbarliche unnd seltsame Beschreibung/ von der Menschen/ Thiern/ und anderer Creaturen Veränderung, Frankfurt am Main 1581.
Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

onsfiguren, bezeichnet jedoch nicht metonymisch das Historienbild.¹¹ Im Lateinischen, im Italienischen und auch im Deutschen kann *figura* oder *Figur* aber neben Erscheinung, Bildung, äußerer Gestalt, Form, Aussehen und Darstellung (*forma, aspetto, sembianza, immagine*) auch das Bild oder die bildliche Darstellung schlechthin sein, wobei im Kontext des Buchschmuckes der Akzent in der Tat auf der Visualisierung einer oder mehrerer menschlicher Gestalten zu liegen scheint, die dem im Text geschilderten Geschehen entstammen.¹² Zugleich sei auf die in dem hier vorgetragenen Zusammenhang bemerkenswert erscheinende Verwendung von *figura* für mathematische Figuren und entsprechende Illustrationen im Buchdruck verwiesen, wo *figura* besonders auf die Qualität des graphischen »Umriß« anspielt: So referiert das *Vocabolario degli Accademici della Crusca* von 1612: »figura [...] è quella, che con una, ò più linee, racchiude qualche spazio.«¹³ Seit Varro läßt sich der beständige Gebrauch von *figura* im Sinne von »äußerer Erscheinung« und »Umriß« nachweisen, womit sich der Begriff früh von seiner mit dem plastischen Bild verbundenen etymologischen Herkunft von *ingere, figulus* und *efigies* zu lösen begonnen hatte.¹⁴

Ist die hier als knapper Umriß nachskizzierte Etymologie des Begriffs *figura* nun für die Analyse des Buchholzschnittes ernstzunehmen? Stellt die *figura* als von der menschlichen Figur her konzipiertes Bild-Zeichen lediglich eine Lesehilfe mit mnemotechnischer Funktion dar oder thematisiert die *figura* wirklich die erzählte Handlung als Zeitverlauf? Die Holzschnitte können zwar in der Regel von links nach rechts gelesen werden, doch sind sie häufig in Abschnitte unterteilt, womit die Illusion einer kontinuierlichen Darstellung – einer genuinen »Bild-Erzählung« – konterkariert wird. Damit bleibt das Bild zunächst ein textfremdes und textfernes Supplement, weshalb auch die metaphorische Chimäre der »Bild-Erzählung« der Hinterfragung bedarf.

Verkürzt gesagt haben sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts folgende Möglichkeiten der *Metamorphosen*-Illustration emanzipiert: Neben vollkommen bildlosen Textausgaben können Holzschnitte am Anfang eines jeden der fünfzehn Bücher

11 Vgl. Artikel »Figura«, in: Grassi, Pepe (1995), S. 274f.: »Sembianza, aspetto esterno del corpo humano. Anche: rappresentazione nelle arti figurative di un uomo, o donna, o animale, disegnati o dipinti o scolpiti.« Cennini trennt sogar explizit zwischen *storia* und *figura*, um Historienbild und Darstellung einer Person im Raum zu unterscheiden, vgl. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Cap. XXIX: »Ragguarda prima di che spazio ti pare o storia o figura che vuogli ritrarre.«

12 Vgl. auch den Artikel »Figur«, in: Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 3, Leipzig 1862, S. 1629f.: »figur« bezeichnet dort die »menschliche gestalt und erscheinung«, aber auch »die figuren eines gemähldes, im gegensatz zur landschaft; ausgehaune, geschnitzte figuren; die figuren des schachspiels; figuren im kartenspiel.«

13 *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venedig 1612, S. 347, s. v. »figura«.

14 Eine bedeutende Provenienz besitzt *figura* bezeichnenderweise in Ovids *Metamorphosen*, wo sich der Begriff oft nachweislich auf Erscheinung und Wandel der äußeren menschlichen Gestalt bezieht, vgl. dazu Auerbach (1939), S. 61.

des Textes vorkommen. Entweder erscheint eine für das Buch besonders repräsentative *favola*¹⁵ oder die Graphik zeigt eine Auswahl der wichtigsten Mythen. Die Holzschnitte können auch im Text am Beginn ausgewählter *favole* stehen, mitunter auch mit Überschriften und Kapitelangaben oder eigens komponierten Versen kombiniert. Erscheinen die Holzschnitte regellos in den fortlaufenden Text eingestreut, bleibt zu prüfen, ob sie in einem direkten paragonalen Verhältnis zu dem umgebenden Text stehen. Zuletzt fällt eine direkt als emblematisch zu bezeichnende Aufbereitung des *Metamorphosen*-Textes im Satzspiegel des Emblembuches auf.

Illustrationen der Inkunabel von 1497

Ein Kronzeuge des Transformationsprozesses klassischer Mythen in die frühneuzeitliche Profanikonographie ist die Folge von 52 Holzschnitten des *Ovidio metamorphoseos vulgare*, einer italienischen Übersetzung der *Metamorphosen*, die im Jahre 1497 von dem Florentiner Verleger Lucantonio Giunta in Venedig publiziert wurde. Zahlreiche Neuauflagen im frühen Cinquecento spiegeln die Erfolgsgeschichte dieses Buches, das lediglich die Druckfassung einer von Giovanni dei Bonsignori zwischen 1375 und 1377 verfaßten und mit moralisierenden Allegorien versehenen Prosafassung der *Metamorphosen* darstellt.¹⁶ Die Ausstattung des *Ovidio metamorphoseos vulgare* mit Holzschnitten (Abb. 4) dürfte nicht unwesentlich zum wohlkalkulierten verlegerischen Erfolg des Lucantonio Giunta beigetragen haben, der im übrigen auf die wirtschaftlich ungefährliche Herausgabe liturgischer Texte spezialisiert war.¹⁷ Berechtigterweise wurde immer wieder auf den engen entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang der qualitätvollen Holzschnitte mit den Illustrationen der 1499 bei Aldus Manutius erschienenen *Hypnerotomachia Poliphili* hingewiesen.¹⁸

Es ist bezeichnend, daß die Vermittlung klassischer Autoren an ein stetig anwachsendes lateinunkundiges Lesepublikum vornehmlich in illustrierten und erbaulich kommentierten volkssprachlichen Übersetzungen erfolgte, wie sie der *Ovidio Metamorphoseos vulgare* darstellt. Dagegen blieben die frühen lateinischen und an einen humanistisch gebildeten Rezipientenkreis gerichteten Textausgaben der *Metamorphosen* in Italien bis zum Jahre 1505 bildlos.¹⁹ Die Holzschnitte der venezianischen Inkunabel von 1497 folgen nicht dem lateinischen Originaltext, sondern der freien, ungenauen und oftmals falschen Übersetzung des mittelalterlichen

15 Zur Begriffsgeschichte und kunsttheoretischen Relevanz von *favola* mit weiterführender Literatur vgl. Thimann (2002).

16 Zur Erfolgsgeschichte dieser Übersetzung vgl. grundlegend Guthmüller (1981).

17 Dazu jüngst Armstrong (2001), S. 65-93.

18 Vgl. dazu Aldus Manutius, Ausst. Kat. Venedig (1994); Blattner (1998), S. 80-101.

19 Vgl. dazu die zahlreichen Arbeiten von Bodo Guthmüller und die Sammelbände: Walter, Horn (1995); Cappelletti, Huber-Rebenich (1997).

Prosakompodiums von Bonsignori.²⁰ Die drei anonymen Holzschneider griffen dabei auch nur in Ausnahmefällen vorhandene ikonographische Muster auf: Wider Erwarten besteht kein engerer Zusammenhang mit antiken Sarkophagreliefs, mittelalterlichen Buchmalereien oder Cassonedarstellungen mythologischer Thematik, doch läßt sich der Umsetzungsmodus der einzelnen *favole* in das Medium des Bildes am ehesten mit zeitgleichen Illustrationen theologischer Texte vergleichen.²¹ So bleibt die bei venezianischen Bibelholzschnitten und in der Novellenliteratur anzutreffende simultane Darstellungsweise mit dem mehrfachen Auftreten des Protagonisten auch bei den Ovidillustrationen von 1497 die Regel.²² Neben der kontinuierlichen Darstellungsweise findet sich nur selten eine Komposition wie der Tod des Orpheus, bei dem Bildraum, Momentwahl und dargestellter Zeitablauf eine auf Identität abzielende Einheit bilden.²³ Auffällig ist zudem, daß die Illustrationen des *Ovidio metamorphoseos vulgare*, der ja durch die beigelegten Allegorien auch als ein moralisches Lehrbuch diente, nur ausnahmsweise den transformatorischen Verlauf der Metamorphose selbst zeigen.²⁴ Bei der *favola* von Diana und Actaeon (Ovid, Met., III, 138-255) erscheint Actaeon auf dem Holzschnitt (Abb. 5) simultan als Jüngling vor der Metamorphose und wieder als vollständig verwandelter Hirsch, der von seinen eigenen Hunden zerrissen wird: Eine Darstellung des in die Metamorphose geratenen Jägers wird auf dem Holzschnitt vermieden, wobei die Degradierung des Menschen zu einem niederen Lebewesen, einer Pflanze oder einem Tier im Falle der Inkunabel von 1497 ein grundlegendes Darstellungsproblem berühren dürfte. Der Verzicht auf die Verwandlung und die Darstellung menschlicher Deformation könnte im engen Zusammenhang mit der von Giovanni dei Bonsignori konsequent durchgeführten euhemeristischen Erklärung stehen, mit deren Hilfe die ovidischen Mythen durchgehend als poetische Verhüllung (*velamentum*) weit zurückliegender historischer Ereignisse und Personen gedeutet wurden. An diese euhemeristische Erklärung fügte Giovanni dei Bonsignori physikalische und moralische Auslegungen an, die den auf diese Weise durchweg ratio-

20 Huber-Rebenich (1995).

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

22 Zum Darstellungsmodus dieser Holzschnitte vgl. Boschloo (1988).

23 Vgl. zur Gebräuchlichkeit der Simultandarstellung noch im 16. Jahrhundert Andrews (1995).

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

Alegoria.
Cap. VII.

Auerita de la historia fuo che lo re Mida fuo de barbaria & fuo homo molto auaro: el q̄le radunaua molto theforo. Et tanto pensaua in que sta cupidita: che non pouea ne mangiare ne be uere e dice de Baccho p̄cio i quella parte Ouidio fauolegia p̄che Mida adoraua lo dio Baccho. Ma uedendo Mida che questa auaritia li daua la morte comincio adilpregiare cio che gli hauea e dare a persone bisognose: lequale habitauo sopra laqua del fiume pactolo & dice che si lauo el capo nel fiume: questo dice per

che li auari hano el capo pieno di tali pensieri. Alhora se lauano e purificano el capo: quando distribuiffe quelle cose che dano impedimeto al capo cioe ala tribulata mente: laquale se uole riposare e uole mangiare e bere e dormire: & non puo: & alhora gode e sta bene quando e leuata uia la capione di r̄ato male. El fiume pacto lo ha naturalmete la rena di coloro giallo & ancho ce se troua a s̄ai theforo: & percio Ouidio uolendo fabulare proprio dice che el fiume pactolo e la sua rena diuenta aurea per lo lauare dil capo de lo re Mida.

De Apolline e Pan.
Cap.

VIII



Distribuito che lo re Mida he be ogni cosa: se parti de sue contrade & ando adhabita re nel monti cō Pan dio di uillani; el quale Pan cantaua solenemente con la zampogna: laqual hauea yii, canoni; nondimeno hauea in se assai grosseza percio che era mato e stolto: & i quel le contrade da una parte era il monte imolo che sta sopra el mare e dalaltra pte erāo li sardi & dalaltra pte habitauāo hypēpi & i q̄lle cōtrade āda ua lo dio Pā a cātā mīda hauēdo sua amīsta p̄ passā tēpo āda ua sēpre cō lui: & ue dēdo Pan che Mida se delectaua del

fuo cāto: si fuo uno di ardito de dir a Mida: che cātāua e sonāua meglio che Apollo & dīto questo Apollo aparue li e disse. Tu dici che soni e canti meglio di me: ma faciamo cussi togliemo uno elquale ci ascolti & iudica di noi chi e nelarte piū sufficiēte & foron accordati ch̄ iūcio fuisse iudice Imolo el q̄ era dio de monti & factō q̄sto acordio Imolo se misse aseder sopra el suo mōte & leuose li capilli dīnanci le orecchie per meglio udire: & si comādo a Pan dio di uillani che sonasse in prima.

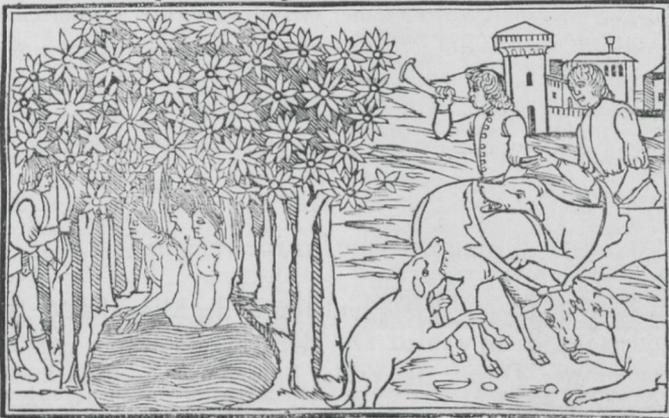
De le orecchie de Mida asinine.
Cap. IX.

4. Anonym, Wettstreit zwischen Apollo und Pan, Holzschnitt, in: Ouidio Metamorphoseos vulgare, Venedig 1497, fol. LXXXIII recto. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

Hermone costei fo figliola di Marte; el quale puoi fo adorato p dío : ela sua matre fo uenere; che anche fu adorata p dea; de cui Cadmo hebe quatro figliole cioè Autonoe, Semele, Agaze uicem, Madóna Autonoe se marito a miser Auristo de cui ingenero Ateon. Semele che fo la seconda giaque cò Ioue; de cui naque Baccho. Agaze

giaque con Ioue decui generoe Pentheo, ben se poteua adunque ralegrare Cadmo essendo suocero de li fati dei cò sono Marte e Venus. Ma uegna che li fosse tanto alegro; nonde meno non de esser dito felice per cagione di quatro aduersitate che gli auenero. Cap. VI.

Acteon mutato in ceruo;



A prima aduersita di Cadmo fo Ateon figliolo de Autonoe sua figliola, perciò che gli una uolta andando ad caciare con molte compagnie e famegli e cò piu de, xxxiiii. cani. Dice Ouidio che qlli cani ucisero tante fiere che tuta la selua era sanguinata & essendo nel mezo di, Comãdo a tuti che lassafero el caza p cason dil grãde caldo, Et cessandose costoro de la cacia: Ateon andaua solo per una selua nelaquale era una bella spelunca; laqual se chiama Sargaphie; e foto quella spelunca: era una fòte molto bella; laquale se soleua andare Diana alauare con le compagne, Et essendo Diana nuda nela fonte e tute

laltre nimphe cò lei; Ateò dicio ignorante soprauenne ala fonte ne non uedeua costoro, Ma como le nimphe lo uide cominciaro a cridare; e tute circò daro Diana acio che non fosse ueduta da homo. Ma Diana era si grande che auãzaua sopra le altre si che poteua bene essere ueduta.

Cap.

VII.

E sendo Diana nuda nela fonte nõ hauea le sacre appechia. Ma geto laqua nel uolto ad Ateon dicendo, ua e se tu puoi di securamente ad ogni persona che tu mai ueduta nuda. E stato un pocho Ateon fo conuertito in ceruo; e fo fatto tuto pauroso si cò lo ceruo. E co

nalisierten *Ovidio Metamorphoseos vulgare* zu einem Erbauungsbuch für lateinunkundige Leser, die »comune gente«, werden ließ. Diese Zusammenhänge kurz vorgestellt zu haben erscheint notwendig, um den Fortgang des Phänomens in seiner historischen Dimension erfassen zu können. Denn im Falle der Ovidillustration weicht der in der mittelalterlichen *fabula-integumentum*-Lehre verhaftete Bildbegriff im Verlauf des 16. Jahrhunderts einem modernen Bildkonzept, dem aufgrund seiner vornehmlich ästhetischen Motivierung gerade die Verstöße gegen die Naturwahrheit – wie die aufgrund ihrer künstlerischen Schwierigkeit zum Thema gewählten Verwandlungen – bedeutsam werden. Die eingangs erwähnte Stichfolge des Hendrik Goltzius bezeichnet mit der durchgängigen Darstellung der Verwandlungen und Deformationen menschlicher Gestalt auch hier wieder einen Wendepunkt ästhetischer Emanzipation, zumal sich die Blätter – wie auch die im 17. Jahrhundert in Buchform publizierten und jeweils 150 Blatt umfassenden Folgen von Antonio Tempesta und Johann Wilhelm Baur – allein an einen auf das ästhetische Erlebnis ausgerichteten Rezipientenkreis gebildeter Kenner richteten.

Emblematische Bearbeitungen

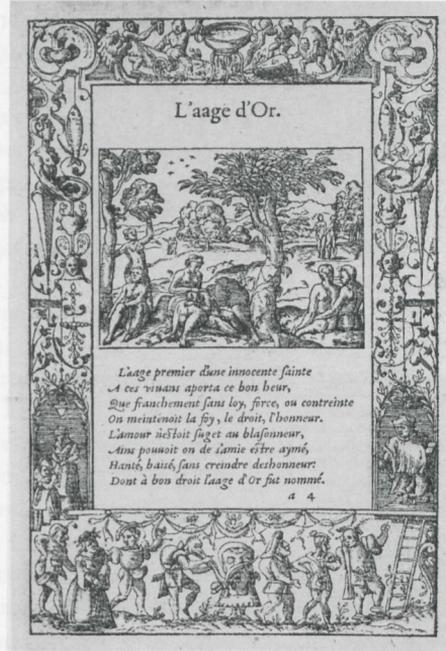
Doch konnte das Verhältnis von Bild und Text in der Mitte des 16. Jahrhunderts auch ganz anders überdacht werden. Die Holzschnitte, die die 1557 in Lyon gedruckte *Metamorphose d'Ovide figurée* des Barthélemy Aneau schmücken, sind Meisterwerke des Bernard Salomon, die die Geschichte der Ovidillustration in Deutschland und Frankreich nachhaltig bestimmt haben (Abb. 6).²⁵ Der Satzspiegel dieses auch ins Italienische und Niederländische übertragenen Werkes ist immer gleich und durchaus dem Aufbau der Seite eines Emblemabuches verwandt: Der Bild-Text der versifizierten Ovidparaphrase gliedert sich in *inscriptio, pictura* und *subscriptio*, gehört damit wirklich zu den synthetisierenden Kunstgattungen, ohne jedoch die emblematische Tendenz einer Verrätselung des Inhaltes zu übernehmen. Die ovidische *favola* wird in der Regel lediglich in Verse übersetzt, nur ganz gelegentlich blitzt ein Gedanke moraldidaktischer Unterweisung auf.²⁶

Bezeichnenderweise folgen die Bilder im weitgehenden Verzicht auf Simultan- und Verwandlungsdarstellungen den Anforderungen des wahrheitshaltigen bzw. zumindest nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit (*verisimile*) konzipierten Bil-

25 La *Metamorphose d'Ovide figurée*, Lyon 1557. Zu dieser von Barthélemy Aneau verfaßten und von Bernard Salomon illustrierten Ovidbearbeitung und verwandten Erscheinungen vgl. Guthmüller (1973) und Trautner (1978). Zur Verwendung dieser Holzschnitte durch Virgil Solis vgl. Stahlberg (1984).

26 In der Widmungsvorrede wird der intendierte Kontext des Buches als der eines zweckfreien *otium* charakterisiert, wobei nicht unterlassen wird, auf den tieferen philosophischen, jedoch fabulös verhüllten Gehalt der Mythen zumindest hinzuweisen: »[...] cette poesie muettement parlante à la recreation des yeus aus figures vainement se paissans, & delectacion de l'esprit aus mythologies de la filozofie si ingenieusement cachée.«

6. Bernard Salomon,
Das Goldene Zeitalter, Holzschnitt, in:
Barthélemy Aneau, *La Metamorphose*
d'Ovide figurée, Lyon 1557, fol. a 4 recto.
Staatsbibliothek, Berlin



des. Die Holzschnitte zeigen die – am außerliterarischen Maßstab gemessen – un-wahre *favola* im Modus einer auf den fruchtbaren Moment zugespitzten *storia*, die Vorheriges und Nachfolgendes evoziert; Chimären und unwahrscheinliche Deformationen werden dabei häufig in das groteske Ornament verbannt, welches das handlungstragende Bild nicht störend berührt: Paradoxerweise wird hier – so ließe sich vereinfachend resümieren – an die mythologische *favola*, die Darstellung des Unwahren und Unwahrscheinlichen, das Kriterium bildlicher Wahrscheinlichkeit gelegt.²⁷ Eine Geschichte der Ovidillustration, soweit läßt sich zunächst konstatieren, hätte also immer den Kontext des Bildes genau zu analysieren, was am exemplarischen Fall der konkurrierenden *Metamorphosen*-Übersetzungen des Lodovico Dolce und des Giovanni Andrea dell'Anguillara versucht werden soll.

Lodovico Dolces *Trasformationi*: Ein paragonales Text-Bild-Verhältnis?

Die Illustrationen der *Trasformationi* aus der mit großer Geschwindigkeit und eleganter *sprezzatura* geführten Feder des venezianischen Polygraphen Lodovico Dolce, die erstmals 1553 in Venedig bei dem Verleger Gabriel Giolito de' Ferrari er-

²⁷ Zum Problem in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts vgl. Thimann (2002), S. 43-71.

CANTO VENTESIMOSECONDO. 215



A NTO Ma dirò fol, che chi con ogni ingegno,
non è crua-
del Tigre, e
Serpente,
Di bella Donna e di virate unia,
E veramente pietra, o piombo, o legno,
O l'alma ha di natura compa unia,
E merita fin sua più traluce e ro,
Che non auante al noquioso Ceruo.

Di quanto è Donna albor, quando si sente
Sprezzar da l'uom: se ben nò glie moltera.
Ma ben merita ogni pena veramente
Chi l'alma ha così iniqua, e così fiera
Che bisogna cr odia il seffo almo e giocondo
Da cui ne vien, quanto ha di bello il mondo.

Che seffo un guardo human, dolce, e gentile
Da bella Donna, e gl'amor off accetti,
Ci pon leuar ogni imperfetto e uile,
E displacciar dal cor mille tormenti.
E vi hauffi al delfo pari lo ille,
Eare le uirtù lor chiare e le genti,
Il uador, l'honore, la cortesia,
Ne d'altro parlar la lingua mia.

Non ceffar pria quele homie le fiere,
Che infucio Ceruo l'anima refe.
Piaffer gli Vitelli, gli uoltri, e le Vere,
I cafe, i toni, e i uani del pafte.
Si copriro di uelli ofiare e nere
Le Niofe, che gran dard ci uifi una offe.
E ne de hauffi ponuto ragioffe.
Le membra, che giacca per tutto fparffe.

Hidro fe o'ebbe l'honorata teffo,
E n'ebbe uifone ancor la dotta Lira:
Però, che la crudel fibera rubeffa
Ve lo getto, non ancor finta l'ira.
E u'ad certo fiou con uoce meffa
Veniar la lingua, come chi foffira
E uifior non tecca e ponente.
La Lira di fu teore fauamente.
Ond.
P

Q V I N T O. 93

Portaua tutte fu la bionda teffa
Vafi cinici di fiori, e meffi d'oro:
Dentro de' qual per l'honorata feffa
Stauan le fiute carminate loro.
Come rapace Angelo il corfo eroffo,
S'uauien che attega di fionato Toro
Le calde intera: e fi vaggiora,
Volando a cerco, e la gran preda mira:

Ma uedemo i miniftri intorno fparri,
Calor non ofa e par non s'allontana:
Cofì dapo, che giunto in quelle parti
Mercurio uede quella coppia humana:
S'aggira, e adopa le meffojn arti:
Ti hora e l'itina puo lontana
L'ato ualuffi, bona ritorna in alto,
Per fare in terra un'impreffo affato.

Quin de l'altre Vergini più bella
Merfe fen giua, e s'honorate alora,
Come è più bello il Sol d'ogn'altra Stella:
Sol Merfe era l'honor di quella fibera:
Cande finit d'Amor tanque quadiua
Mercurio: e s'arfe albor, ne la maniera
Ch'è fiato fiuar di Scappi, o di Bombarda
O palla, o acefo ferro uacupa cr arde.

Leffio fofo il camino, e in terra feffa,
Che diuefo penfer nel petto anita:
A tutte fi moffro chiaro e palfo,
Tanto ne l'effe bello si confida.
Ma par da prima a gli ornamenti attiffe,
Sipendo, quanto a genti uolto arida
La poluerce e i paronente, quanto
Accrefcia una bella, fpeffo un bel manto.



Vnfe le chiome di celeffe odore,
Che tal non uen Sotio di i liti noffri:
Biondie la uiffa e uol per doppiu honore,
Che l'ricco lombo Er uero fe noffri,
Ne la destra ha la argea, and'gre fauffi
Uffugi, e chiude ne i profondi chioffri,
Gli alati Borfechin fa mondi e nati,
Tel, obogio cofe in fu ftemate diletti.

Il palazzo Real, ricco, cr ornato
Tre belle e figuori Camer: hauea.
Di quelle fana, e fiera al manco lato,
Agl'ara, e l'altra l'androfo tenea,
Nel mezzo, come in luogo più honorato,
La più bella di tutte Verfe giuea.
Agl'ara, che uenit Mercurio uede,
Che dimandi, e chi fu fubito chiede.
D iiii

7. Giovanni Antonio Rusconi, *Tod des Orpheus*, Holzschnitt, in: Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venedig 1553, S. 225. Staatsbibliothek, Berlin

8. Giovanni Antonio Rusconi, *Merkur und Aglauros*, Holzschnitt, in: Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venedig 1553, S. 53. Staatsbibliothek, Berlin

schienen,²⁸ markieren einen Wendepunkt in der Geschichte der Ovidillustration: Der Verzicht auf die moralische Auslegung im Textcorpus der *Trasformazioni* spiegelt nicht nur ein verändertes Leseverhalten, sondern auch den veränderten Status der Mythologie in der Mitte des 16. Jahrhunderts, deren Rezeption sich von ihrer allegorisch-diskursiv erfahrbaren Nützlichkeit zunehmend auf das ästhetische Erleben verlagert hatte, und sich damit vom *utile* zum *dolce*, von der *utilitas* zur *delectatio* zu verschieben scheint.²⁹

Nicht zuletzt spiegeln die kleinformatigen Holzschnitte (Abb. 7) den kunsttheoretischen Diskurs der Zeit und die Rezeption der aristotelischen *Poetik* im venezianischen Kunstgespräch. Die kontinuierenden Simultanszenen sind nunmehr selten geworden, wogegen der Holzschnitt oftmals den »fruchtbaren Moment« einer fabulösen Begebenheit visualisiert, der den Forderungen an das moderne Bild, etwa dem Gebot der Einheit von Zeit und Ort mit der Handlung, gerecht zu werden scheint. Bei Dolce, dies ist bemerkenswert, treten Text und Bild jedoch deutlich in

28 Zum Entstehungskontext dieser Holzschnitte vgl. Guthmüller (1995).

29 Vgl. dazu Stillers (1994).

ein paragonales Verhältnis: Das Bild findet nicht mehr in einer gewissermaßen übergeordneten Textferne seine Anbringung, sondern wird immer wieder in den Fluß der Stanzas eingefügt (Abb. 8). Diese Konzeption könnte eine agonale Struktur bezeichnen, deren Wahrnehmung sich erst im Vorgang eines »sehenden Lesens« vollzieht. Die Holzschnitte können dabei am Anfang eines jeden *canto* stehen, noch häufiger sind sie aber in den zweispaltig gedruckten Text eingestreut, wobei sich oft eine direkte Korrespondenz von Wort und Bild ergibt. Dem Bild wird eine große Wirkmacht eingeräumt, wenn sogar zwei Holzschnitte auf einander gegenüberliegenden Seiten angebracht werden. Bemerkenswert sind auch Wiederholungen derselben Holzschnitte in kurzer Folge. Hier keine willkürliche Regellosigkeit anzunehmen, mag zunächst verwundern, deutet doch die Produktionsgeschichte der Übersetzung nicht auf eine vom Autor intendierte Abstimmung hin. Es ist überzeugend nachgewiesen worden, daß Dolce die Übersetzung noch nicht beendet hatte, als die Holzschnitte des Architekten und Buchgraphikers Giovanni Antonio Rusconi (um 1520–1587) bereits vorlagen. Allerdings folgte Rusconi keineswegs der neuen Übersetzung Dolces, sondern der älteren Prosaübersetzung Giovanni dei Bonsignoris – eine wichtige Beobachtung, die vor allem durch die visuelle Umsetzung von Fehlern der älteren Übertragung bestätigt wird.³⁰

Bei der *editio princeps* der *Trasformationi* von 1553 erstaunt auch die Wiederholung einzelner Bilder sowie die Einfügung von vier Holzschnitten, die offensichtlich einer illustrierten Bibelausgabe entstammen. Hier ist es nicht das autonome Bild für sich, sondern die *figura* als das für eine neue Signifikation prinzipiell offene Zeichen, dessen literarischer Kontext erst durch die bewußte Einfügung erzeugt werden muß. Daß Dolce und sein Verleger nun mit den *Trasformationi* in der Tat ein Wort-Bild-Kunstwerk schaffen wollten, fiel bereits den Zeitgenossen auf. Girolamo Ruscelli etwa, Dolces schärfster philologischer Kritiker, der die *Trasformationi* als schlichte Wiederaufbereitung der älteren Übersetzung des Niccolò degli Agostini angegriffen hatte, beschrieb die kostspielige Aufmachung des Bandes – in diesem Kontext wohl abschätzig – als »pomposo di figure«.³¹ Der mit dem Buchprodukt hochzufriedene Dolce selbst schreibt jedoch am 3. Dezember 1552, also kurz vor dem Erscheinen des Bandes, an Benedetto Varchi: »Il Giolito ci ha fatto per honorare questa mia fatica di molta spesa, come d'intorno a figure, che ve ne sono per ciascuna favola o poco meno.«³²

Dolce und Giolito wollten in jedem Fall ein extravagantes Buchprodukt und eine Ovidübersetzung schaffen, die gerade auf dem venezianischen Buchmarkt eine Neuheit darstellen mußte: Im Idealfall, so erscheint dem zitierten Passus entnehm-

30 Vgl. dazu Guthmüller (1995), dem die Identifikation des Künstlers der Holzschnitte zuerst gelungen ist.

31 Girolamo Ruscelli, *Tre discorsi a M. Lodovico Dolce. L'uno intorno al Decamerone del Boccaccio, L'altro all'Osservationi della lingua volgare, Et il terzo alla tradottione dell'Ovidio*, Venedig 1553, S. 87.

32 Zitiert nach Guthmüller (1995), S. 61.

bar, hätte jede *favola* eine Illustration erhalten sollen, womit der zwischen den Buchdeckeln ausgetragene Paragone von Bild und Dichtung auf eine unübertreffliche Spitze getrieben worden wäre. Dieses Ziel wurde mit den immerhin 94 Illustrationen der Erstausgabe zwar nicht erreicht, doch treten Text und Abbildung in ein dezidiert paragonales Verhältnis, das sich dem Leser nur in der synthetisierenden Perzeption von Bild und Text erschließt. Dieses Verhältnis war bei den bisher bekannten Illustrationen kaum gegeben, wo das Bild in größerem Abstand am Beginn einer *favola* oder eines der 15 Bücher stand. Dolce und Giolito haben die ältere Trennung von Bild und *favola* aufgehoben, indem das Bild ohne Zwischenüberschriften oder Kapitelangaben im fließenden Text selbst steht und damit eben jene Stelle exakt markiert, die auch die Oktaven der Dichtung gerade evozieren. Bedauerlicherweise ist die begriffliche Reflexion über ein derart reich illustriertes und zum direkten Vergleich von Bild und Dichtung aufforderndes Buchkunstwerk nicht ohne weiteres rekonstruierbar. Zumindest bei Dolce selbst findet sich kein direkter Hinweis auf die intendierte Funktion der Holzschnitte, die die äußere Erscheinung des Bandes nachhaltig prägen. Auch in der Widmungsvorrede an Kaiser Karl V., dem Dolce seine *Trasformazioni* dediziert hat, findet sich keine Reflexion über die Funktion der *figure*, obgleich Dolce – statt seiner Übersetzung noch einen ausführlichen moralisch-allegorischen Kommentar beizugeben – noch einmal den etablierten Diskurs der Mythographen und Ovidkommentatoren aufgreift, wenn er den Kaiser in der Vorrede kurz auf den nützlichen moralphilosophischen und enzyklopädischen Gehalt der *Metamorphosen* hinweist. Doch dürften Dolce den Wettstreit der Künste betreffende und in der frühneuzeitlichen *ut pictura poesis*-Debatte bereits konventionalisierte Formulierungen wie das von Leonardo, Vasari, Bernardo Daniello und anderen referierte Diktum des Simonides vor Augen gewesen sein, das er selbst im *Dialogo della Pittura* von 1557 bei der Eröffnung seiner Argumentation über die Malerei verkünden wird: »Questa definizione è facile e propria; e similmente è propria la similitudine tra il poeta et il pittore, avendo alcuni valenti huomini chiamato il pittore poeta mutolo, et il poeta pittore che parla.«³³ Es ist fraglich, ob eine solche Formulierung im venezianischen Kunstgespräch auch auf das medienverbindende Produkt eines illustrierten Buches bezogen werden konnte oder die Reflexion über die *figure* doch in einer heute nur noch in Splittern erfassbaren Begrifflichkeit abgelaufen ist. Sollte sich das ästhetische Konzept des Paragone und der prinzipiellen Vergleichbarkeit der Künste wirklich auf das gedruckte Buch beziehen lassen, so hätten Lodovico Dolce und sein Verleger Gabriel Giolito mit den *Trasformazioni* zumindest seine Gültigkeit demonstriert.

Jedoch forderte diese im Medium des Buches ausgetragene *ut pictura poesis*-Debatte ein notwendiges Korrektiv, das im venezianischen Klima intellektueller

33 Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura* di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconuengono: Con esempi di Pittori antichi, & moderni: e nel fine si fa mentione delle uirtù e delle opere del Diuin Titiano, Venedig 1557, in: Barocchi (1960–1962), Bd. I, S. 141–206, hier S. 152.

Streitkultur nicht lange auf sich warten lassen mußte. Bei allen Ausgaben der *Metamorfosi*, der erstmals 1561 in Venedig gedruckten Übersetzung des dichtenden Höflings Giovanni Andrea dell'Anguillara, wird Dolces Verfahren vermutlich bewußt konterkariert, wenn sich ein fast gänzlicher Verzicht auf Illustrationen nachweisen läßt.³⁴ Erstaunlicherweise wurden diese auf wenige Holzschnitte beschränkten Illustrationen und ihre Anordnung bisher noch keiner Analyse unterzogen, was insofern als ein Desiderat erscheint, da die Übersetzung dell'Anguillaras bis weit in das 17. Jahrhundert hinein die Standardtextausgabe für den volkssprachlichen Leser in Italien war. Es ist zudem diese Ausgabe, die häufig in frühbarocken Künstlerinventaren und Bibliotheksverzeichnissen erscheint.³⁵

Wird der Inhalt der Dichtung – Liebeshändel und Kriegstaten – vom Vestibül des Titelpupfers mit der Darstellung von Venus, Mars und Cupido geradezu programmatisch verkündet, so bleibt die übrige Ausstattung des Bandes doch eher zurückhaltend. Nur am Beginn eines jeden der fünfzehn Bücher steht ein Holzschnitt (Abb. 9), der die unmittelbar am Anfang des Buches nachfolgende *favola* illustriert und nach den Regeln der Einheiten nur eine auf Identität abzielende Szene des Mythos zeigt.³⁶

Entstehungsgeschichtlich bemerkenswert bleibt, daß Giovanni Andrea dell'Anguillara seine Übersetzung im offenen Wettstreit mit Dolce begonnen hatte, dessen *Trasformazioni* er aufgrund zahlreicher sprachlicher Mängel und Übersetzungsfehler für gering achtete und polemisch bekämpfte. Ließe sich also auch der weitgehende Verzicht auf die Hilfestellung des Bildes als programmatische Äußerung im *paragone* der Übersetzer deuten? Offenbar legte Dolce großflächiger Einsatz der *figure* für dell'Anguillara auch die Schwächen der Übersetzung bloß, die er mit sei-



9. Anonym, Glaucus und Circe, Holzschnitt, in: Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi d'Ouidio*, Venedig 1561. Staatsbibliothek, Berlin

³⁴ *Le Metamorfosi d'Ouidio Al Christianissimo Re di Francia Henrico Secondo Di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Venedig 1561. Eine philologische Untersuchung der Übersetzung bei Moog-Grünewald (1979), S. 27-112.

³⁵ Vgl. Soergel-Panofsky (1996).

³⁶ Zu den Illustrationen vgl. Henkel (1930). Eine jüngere Untersuchung der Holzschnitte liegt nicht vor.

nen *Metamorfosi* in der Tat schon nach wenigen Jahren vollständig vom Markt verdrängt hatte. Bei Anguillara bleibt der Text im Regelfall separat: Keine *figura* unterbricht den Fluß der in zwei Kolonnen gesetzten Stanzen über eine Erstreckung von etwa dreißig bis vierzig Druckseiten pro Buch. Die fehlenden Illustrationen scheinen nunmehr durch stilistische und inhaltliche Amplifikationen der Übertragung ersetzt zu werden, die sich damit zwar vom Original Ovids entfernt, jedoch im zeitgenössischen Diskurs höchsten Ruhm empfing, wenn Anguillara mit seinem *volgare* selbst das Latein Ovids übertroffen haben soll.³⁷

Illustration und *argumentum*

Erst weit nach dell'Anguillaras Tod erschien im Jahre 1584 erstmals das Meisterwerk der italienischen Ovidillustration aus dem Hause des venezianischen Verlegers Bernardo Giunta, das, mit *argomenti* von Francesco Turchi und moralischen *annotazioni* von Giuseppe Orologgi versehen, als die kostbarste Ausgabe der *Metamorfosi* Giovanni dell'Anguillaras gilt. Die Ausstattung des im Quartformat gedruckten Bandes mit fünfzehn ganzseitigen Kupferstichen (Abb. 10) des Venezianers Giacomo Franco (1550–1620) sollte wegweisend für die Ovidillustration des 17. Jahrhunderts nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich, den Niederlanden und Deutschland werden. Doch erscheint die Ausgabe vor dem Hintergrund der bereits gezeigten Illustrationen in der Buchgeschichte zunächst wie ein retardierendes Element.

Geradezu wie ein Rückfall in die vormoderne Praxis simultaner Darstellung mußte im späten 16. Jahrhundert die kontinuierende Aneinanderreihung der *favole* vor einem einheitlichen Bildhintergrund wirken: Hier dient der Stich offenbar als ein visuelles *argumentum*, das die wichtigsten *favole* des nachfolgenden Buches anzeigt, und damit gar nicht handlungsorientiertes Bild, sondern vielmehr visuelle Inhaltsangabe des nachfolgenden Stoffes sein will. Von nahe besehen nahm Giacomo Franco auch nicht den Paragone mit der Dichtung Ovids oder Übersetzung

37 Nur folgerichtig erschien im Jahre 1570 noch eine Übersetzung der *Metamorphosen*, die ganz ohne Bilder auszukommen scheint. Fabio Maretis *Metamorphosi* stellen den Anspruch einer textgetreuen Übersetzung, die »fedelmente senso al senso clausola alla clausola parola alla parola« zu sein habe und zudem die »colori rhetorici« und die Eleganz des Originals wiederherstellen soll. Statt Holzschnitten findet sich nun als Kontrollinstanz für den gebildeten Leser der parallel abgedruckte Originaltext Ovids gegenüber den Stanzen Maretis; einziger Buchschmuck sind die figürliche Rahmen der geschriebenen *argomenti*, die offenbar die Funktion der Illustrationen übernommen haben, vgl. *Le Metamorphosi d'Ovidio in ottava rima col testo latino appresso, nuovamente tradotte da M. Fabio Marretti Gentilhuomo senese, senza punto allontanarsi dal detto poeta. Allo Ill.mo et Ecc.mo Sig.r Donn' Alfonso da Este Duca V. di Ferrara, e di Modena, e di Regio, Venedig 1570.*



10. Giacomo Franco, Titelillustration zum achten Buch, Kupferstich, in: Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi d'Ovidio*, Venedig 1584. Staatsbibliothek, Berlin



11. Giacomo Franco, Titelillustration zum dritten Buch, Kupferstich, in: Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi d'Ovidio*, Venedig 1584. Staatsbibliothek, Berlin

dell'Anguillaras selbst auf, sondern mit den *argomenti* des Francesco Turchi, die erstmals 1575 in einer Ausgabe des Verlegers Franceschini gedruckt worden waren. Im Falle des dritten Buches der *Metamorfosi* lautet Turchis *argomento*:

Dei denti d'un Dragon nascon Guerrieri.
 Ceruo Atteon diuinen, Vecchia Giunone.
 Tiresia, perche batte i serpi fieri,
 Gode ambo i sessi. Echo à l'altrui sermone
 E risonanza ne' montan sentieri.
 Cangia Narciso in fior folle cagione.
 E Delfino d'Acete ogni consorte,
 Penteo da le Baccanti ha degna morte.

Wie das kurzgefaßte »argomento« Turchis kann auch der Kupferstich (Abb. 11) den gesamten Inhalt des jeweiligen Buches mit einem Blick vor Augen stellen. Die aus der Gliederung des antiken Dramas – etwa den apokryphen *argumenta comediae* bei Plautus oder Terenz – übernommene literarische Kleinform des *argumentum* gibt in der verlegerischen Praxis des späten 16. Jahrhunderts jedoch nicht den vollständigen Inhalt eines Buches oder eines *canto* wieder, sondern trifft eine Vor-

auswahl der für wichtig erachteten Szenen.³⁸ Der Leser wird auf diese Weise mit dem zu erwartenden Inhalt vertraut gemacht und kann sich ganz auf die literarische Qualität der Dichtung konzentrieren. Auch die gestochenen Darstellungen sind mit der Auswahl einer *favola principale* – hier der auch in genealogischer Hinsicht für den thebanischen Sagenkreis bedeutenden *favola* des Drachenkämpfers Cadmus – zu der sich die weiteren *favole* untergeordnet verhalten, hierarchisch aufgebaut und im Raumkontinuum angeordnet. Die Abfolge der erzählten Zeit wird somit als ein räumliches Problem aufgefaßt und mit seinen darstellerischen Mitteln gelöst, da die zeitliche Erstreckung der Handlung als Abfolge der visualisierten *favole* in räumlicher Tiefe gedeutet wird. Das sich in sukzessiver Lektüre dem Leser erschließende »argomento« des jeweiligen Buches übernimmt der Stich in der Auswahl und Abfolge der einzelnen *favole*, womit der Paragone hier auf die inventarisierenden Gliederungselemente des Buches verlegt zu sein scheint. Die poetologische Wichtigkeit, die den »argomenti« in humanistischer Zeit beigegeben wurde, betont allein schon die namentliche Erwähnung ihrer Verfasser auf dem Titelblatt.³⁹ Zuletzt wird mit den Kupferstichen der Giunta-Ausgabe von 1584 der Paragone der Ovidillustrationen mit dem volkssprachlichen Ritterepos berührt, der bereits die italienische Übersetzungspraxis der *Metamorphosen* im 16. Jahrhundert auf entscheidende Weise geprägt hatte.

Würde sich ein heutiger Forscher noch einmal der Mühe Henkels unterziehen wollen, eine vollständige Geschichte der Ovidillustration im 15., 16. und 17. Jahrhundert zu schreiben, so hätte er sich zunächst guten Gewissens von Henkels Paradigma der *Entwicklung* zu verabschieden. Eine teleologische Emanzipation des vollständig auf Mimesis gegründeten Bildes läßt sich für den Buchdruck bezeichnenderweise nicht nachweisen, wogegen jedoch der funktionale Kontext der jeweiligen Illustration eine hohe Aussagekraft für den intendierten Status des Bildes zu besitzen scheint. Für eine zukünftige Geschichte der Ovidillustration wäre es daher wünschenswert, dem ästhetischen Konzept des Paragone nicht mißtrauisch zu begegnen, sondern dem zeitgenössischen Leseverhalten und dem Wettstreit der Textgattungen im 16. Jahrhundert die ihnen gebührende Bedeutung beizumessen.

38 Zum Begriff des *argumentum* vgl. Fidel Rädle, Artikel »Argumentum«, in: RDL, Bd. 1 (Berlin, New York 1997), S. 130–133. Julius C. Scaliger zählt in den *Poeticæ libri septem*, Lyon 1561, I, 9, das *argumentum* zu den »partes accessoriae« (Zusatzteilen) der Komödie, dem er mit ausgesprochener Reserve begegnet. Ihm geht es um die Frage, wie das *argumentum*, das nicht mehr nur die vorangestellte Inhaltsangabe ist, in das Stück integriert werden kann.

39 Die *argumenta* kamen vor allem im humanistischen Drama zu poetologischen Ehren, dem das *argumentum* als eigener und zu spielender Teil des Stückes galt. Seit dem Acolastus von Gulielmus Gnaphæus, Antwerpen 1529, hat die Komödie sehr oft ein vom Prolog separiertes und von einem eigenen Darsteller (*argumentator*) gesprochenes *argumentum*, das sich auch im Jesuitendrama findet, wo die gedruckten Theaterprogramme (Periochen) ebenfalls grundsätzlich eine mit *argumentum* überschriebene Inhaltsangabe enthalten.

Literatur

- Aldus Manutius e l'ambiente veneziano 1494–1515 (Ausst. Kat. Venedig 1994), hg. v. Marino Zorzi, Venedig 1994.
- Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge 1995.
- Lilian Armstrong, »Woodcuts for Liturgical Books Published by LucAntonio Giunta in Venice, 1499–1501«, in: *Word & Image* 17, 2001, S. 65-93.
- Erich Auerbach, »Figura«, in: *Archivum romanicum* 22, 1939, S. 436-489; wieder in: Ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, München 1967, S. 55-92.
- Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960-1962.
- Evamarie Blattner, *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 72)*, München 1998.
- Anton W. A. Boschloo, »Images of the Gods in the Vernacular«, in: *Word & Image* 4, 1988, S. 412-421.
- Francesca Cappelletti, Gerlinde Huber-Rebenich (Hg.), *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft 2)*, Berlin 1997.
- Philipp Fehl, »The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso d'Este«, in: *Studies in the History of Art* 6, 1974, S. 37-95.
- Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario di arte*, Turin 1995.
- Bodo Guthmüller, »Picta poesis ovidiana«, in: *Renatae litterae. Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance. August Buck zum 60. Geburtstag am 3. 12. 1971 dargebracht von Freunden und Schülern*, hg. v. Klaus Heitmann, Eckhart Schröder, Frankfurt am Main 1973, S. 119-139.
- , *Ovidio metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance (Veröffentlichungen zur Humanismusforschung, 3)*, Boppard 1981.
- , »Bild und Text in Lodovico Dolces *Trasformationi*«, in: Walter, Horn (1995), S. 58-77.
- Max Dittmar Henkel, »Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert«, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1926/27*, Berlin, Leipzig 1930, S. 58-144.
- Gerlinde Huber-Rebenich, »Die Illustrationen zu Ovidio metamorphoseos vulgare von 1497 in ihrem Textbezug«, in: Walter, Horn 1995, S. 48-57.
- , »Die Macht der Tradition. Metamorphosen-Illustrationen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert«, in: *Wege zum Mythos*, hg. v. Luba Freedman und Gerlinde Huber-Rebenich (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft 3), Berlin 2001, S. 141-161.
- Karl Keuck, *Historia. Geschichte des Wortes und seiner Bedeutungen in der Antike und in den romanischen Sprachen*, Phil. Diss. Münster, Emsdetten 1934.
- Maria Moog-Grünewald, *Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert (Studien zum Fortwirken der Antike, 10)*, Heidelberg 1979.
- Kristine Patz, »Zum Begriff der ›Historia‹ in L.B. Albertis ›De Pictura‹«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, S. 269-287.
- Reallexikon zur deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Klaus Weimar, bisher 3 Bde., Berlin, New York 1997-2000.

- E. K. J. Reznicek, Die Zeichnungen des Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog, 2 Bde., Utrecht 1961.
- Gerda Soergel Panofsky, »An artist's library in Rome around 1600«, in: *Ars naturam adiuvans*. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996, hg. v. Victoria von Flemming, Sebastian Schütze, Mainz am Rhein 1996, S. 367-380.
- Karl Stahlberg, »Virgil Solis und die Holzschnitte zu den Metamorphosen des Ovid«, in: *Marginalien* 25, 1984, S. 29-35.
- Rainer Stillers, »Zwischen Legitimation und systematischem Kontext. Zur Stellung der Mythologie in der italienischen Renaissancepoetik«, in: *Renaissance-Poetik*, hg. v. Heinrich F. Plett, Berlin, New York 1994, S. 37-52.
- Michael Thimann, Lügenhafte Bilder. Ovids *favole* und das Historienbild in der italienischen Renaissance (Rekonstruktion der Künste, 6), Göttingen 2002.
- P. Toynbee, »A Note on ›storia‹, ›storiato‹, and the Corresponding Terms in French and English, in Illustration of ›Purgatorio‹, X, 52, 71, 73«, in: *Mélanges offerts à Emile Picot par ses amis et ses élèves*, Paris 1913, Reprint Genf 1969, Bd. 1, S. 195-208.
- Hans-Joachim Trautner, »Ovidausgaben von Jean I. und Jean II. de Tournes«, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1978, S. 145-155.
- Karl Vossler, »Über gegenseitige Erhellung der Künste«, in: Festschrift Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstag, Dresden 1935, S. 160-167.
- Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn (Hg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft 1)*, Berlin 1995.