

Eckhard Leuschner

„Dies ist (k)ein Hund, dies ist (k)ein Hase“

Frühmoderne Diskurse über Schrift im Gemälde am Beispiel von
Emanuele Tesauro

Der Beitrag erörtert am Beispiel einer – wie demonstriert wird: nicht authentischen – Michelangelo-Anekdote im ‚Cannocchiale Aristotelico‘ von Emanuele Tesauro den frühneuzeitlichen Diskurs um das ‚Erkennen‘ und ‚Verstehen‘ gemalter Darstellungen und gibt methodologische Hinweise zur Analyse damaliger Theorien zum Zusammenspiel von Bild und Schrift im Gemälde sowie zu den Auswirkungen schriftanaloger Kodifizierungs- und Rezeptionsmuster auf die künstlerische Praxis und Bildkultur. Besonderes Augenmerk gilt dem scheinbaren Widerspruch, dass die Epoche an der schon aus der Antike bekannten Einstufung ‚einfacher‘ Naturnachahmung im Gemälde als unzulänglich festhielt, wenn diesem ein erläuternder Schriftzusatz hinzugefügt werden musste, während sie im Bereich emblematischer und allegorischer Kompositionen ausgefeilte Bild-Text-Kompositionen hochschätzte, für die Tesauro selbst Entwürfe lieferte.

1. Einleitend

Schriftelemente sind in Bildern der Frühen Neuzeit zahlreich präsent, seien es einfache, vielleicht sogar nachträglich mit dem Pinsel aufgetragene Namens- und Titelzusätze oder komplexere Darstellungen von mit Worten versehenen (Sprech- und Spruch-) Bändern, Cartellini, Briefblättern, Buchrücken, Textseiten in aufgeschlagenen Büchern und in Stein gemeißelten Inschriften. Doch anders als im Bereich der Druckgraphik und Buchillustration¹ ist die kunsthistorische und interdisziplinäre Erforschung solcher intermedialen Phänomene zwischen Visualität und Verbalität in der frühneuzeitlichen Malerei noch immer nicht sehr weit gediehen. Überspitzt ausgedrückt: Die „Frage nach den Wörtern in der Malerei“, von der Michel Butor 1969 feststellte, dass sie noch nie wirklich untersucht worden sei², harrt zumindest für die hier interessierende Epoche weiter einer ausführ-

¹ Beispielhaft für diesen Bereich genannt seien die Beiträge in: Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text. Hg. von SILKE HORSTKOTTE und KARIN LEONHARD. Köln [u. a.] 2006.

² MICHEL BUTOR: Les mots dans la peinture (1969), hier zitiert nach: ders.: Die Wörter in der Malerei. Essay. Aus dem Französischen von HELMUT SCHEFFEL. Frankfurt a. M. 1992, S. 1. Eine Brücke von der malerischen Darstellung von Büchern und Briefen, Lesenden und Schreibenden zum geschriebenen und gedruckten Wort im Gouden Eeuw zu schlagen versuchte z. B. Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer. Hg. von SABINE SCHULZE. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main. Stuttgart 1993.

lichen und differenzierten Antwort, die sowohl die künstlerische Praxis als auch die zeitgenössische Bildkultur und die Kunsttheorie berücksichtigt.

Die Tatsache, dass Studien zum Thema der Schrift in der Malerei mindestens in der letzten Dekade des 20. und der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts eher gemieden wurden, hatte ihren Grund: Der ‚hegemoniale Diskurs‘ in der Forschung zu den Bildkünsten in Renaissance und Barock setzte sich in jener Zeit, selbst wenn er prinzipiell von einer epochentypischen Analogisierung der Malerei mit der Dichtung (*ut pictura poesis*) und damit von einer poetologischen bzw. rhetorischen Prägung der Bildkünste ausging, weitaus mehr mit den ‚Bedingungen visueller Wahrnehmung‘, ‚bildhafter Offenbarung‘, ‚Evidenzeffekten‘ oder der ‚Enargeia‘ des Bildes³ auseinander als mit der Form und Funktion von Schriftelementen in Gemälden oder Fresken. Diese unverkennbare Aversion gegen das ‚semiotische Paradigma‘⁴ in einer sich damals nach eigenem Anspruch zur ‚Bildwissenschaft‘ weiterentwickelnden Kunstgeschichte mag auch eine Reaktion auf die Ikonologie Erwin Panofskys mit ihrem starken Bezug auf literarische ‚Vorlagen‘ und leseanaloge Rezeptionsvorgänge gewesen sein.⁵ Aber aus heutiger Sicht hatten solche Ansätze leider oft die Tendenz, das Kind mit dem Bade auszuschütten.

Allmählich steigt das kunst- und medienhistorische Interesse an gemalten Inschriften, Schriftstücken, Schriftelementen, Schreibenden und Lesenden im Bild und damit auch die Aufmerksamkeit für leseaffine und leseanaloge Codierungs- und Rezeptionsaspekte bildender Kunst wieder an.⁶ Wohl wichtigste Vertreter dieses Trends sind einige Publikationen zur Künstler-

³ Z. B. VALESKA VON ROSEN: Die Enargeia des Gemäldes: zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-pictura-posesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000), S. 171–208; KARIN GLUDOVATZ: Auf, in, vor und hinter dem Bild. Zu den Sichtbarkeitsordnungen gemalter Schrift in Maerten van Heemskercks ‚Venus und Amor‘ (1545). In: Die Sichtbarkeit der Schrift. Hg. von SUSANNE STRÄTLING und GEORG WITTE. München 2006, S. 59–72; sowie die Beiträge in: Evidentia: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit. Hg. von GABRIELE WIMBÖCK [u. a.] unter Mitarbeit von FRANK BÜTTNER. Berlin 2007 (Pluralisierung & Autorität 9).

⁴ KLAUS KRÜGER: Evidenzeffekte. Bildhafte Offenbarung in der Frühen Neuzeit. In: WIMBÖCK [u. a.], Reichweiten [Anm. 3], S. 391–426, hier S. 391.

⁵ Man beachte allerdings, dass schon 2011 Sigrid Schade und Silke Wenk die Methodik Panofskys – leicht modernisiert – gegen die ihrer Meinung nach ‚ontologisierenden‘ und ‚enthistorisierenden‘ Ansätze der ‚Bildwissenschaft‘ eines Boehm oder Belting in Stellung brachten: SIGRID SCHADE/SILKE WENK: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld 2011, S. 52f.

⁶ Vgl. z. B. die (wenigen) Beiträge zur Malerei in: Schrift im Bild: rezeptionsästhetische Perspektiven auf Text-Bild-Relationen in den Künsten. Hg. von BORIS GIBHARDT und JOHANNES GRAVE. Hannover 2018, sowie in: Poetik der Inschrift. Hg. von ULRICH REHM und LINDA SIMONIS. Heidelberg 2019; außerdem JAMIE CAMPLIN/MARIA RENAURO. The Art of Reading: An Illustrated History of Books in Paint. Los Angeles 2018; ULRICH JOHANNES SCHNEIDER: Der Finger im Buch: die unterbrochene Lektüre

signatur; allerdings ist die Signatur als Ausweis von Autorschaft ein Schrift-element auf dem Malgrund, das weder ganz der Darstellung noch ganz der Welt außerhalb derselben angehört – und somit ein Spezialfall.⁷

Zumindest für denjenigen Teil der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Malerei, der zur Entstehungszeit einem größeren Publikum zugänglich war, ist davon auszugehen, dass diese Werke auf gutes Erkennen (*cognoscere*) der Motive oder Komposition und damit auf ein Verstehen (*comprehendere*) der Bilder und ihrer ‚Botschaften‘ angelegt waren. Wann immer es Künstlern oder Auftraggebern zum Zwecke der Verständlichkeit nötig schien, wurden dazu auch Inschriften im oder am Bild verwendet – ganz abgesehen davon, dass auch das Emblem als typisch frühneuzeitliche Wort-Bild-Synthese weit über die Graphik bzw. Buchkunst hinaus seinen Weg in Tafelmalerei und gemalte Innenausstattungen fand.⁸ Forderungen nach einem systematisch ‚gattungsgemäßen‘ Einsatz der künstlerischen Medien und damit nach einer strengen Trennung von Schrift und Malerei hatten erst mit der Regelästhetik der Akademien seit dem späteren 17. Jahrhundert deutliche künstlerische Auswirkungen. Und die ausdrückliche Suche nach dem Nicht-Verständlichen, dem *je ne sais quoi*, im Bild als einem besonderen Gütezeichen von Kunst war ein Phänomen des 18. Jahrhunderts, das sich in der Romantik bis zur Vorstellung vom Kunstwerk als Ort einer unendlichen Bedeutungsvielfalt steigerte.⁹

Analysieren wir frühneuzeitliche Malerei unter dem Aspekt der Verständlichkeit, ist um die Frage nach ihrem Funktionieren innerhalb von ästhetischen Kommunikationsprozessen und damit um ihren prinzipiell rationalen, auf semantischen Konventionen beruhenden Charakter nicht herumzukommen. Eine Kategorie wie ‚Verständlichkeit‘ betrifft grundsätzlich alle Bilder mit Gegenstandsbezug, also nicht nur die von (selbst-)deklarierten Künstlern geschaffenen, in ihrer kulturellen oder sozialen Dimension. Aber wie können wir Bilder, speziell Gemälde, der genannten Epoche auf ihre Verständlichkeit hin prüfen – und womöglich konkreter als bisher den Anteil ermitteln, der dabei Schriftelementen im Bild zudedacht war? Wie

im Bild. Bern 2020; WERNER SOLLORS: Schrift in bildender Kunst. Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen. Bielefeld 2020.

⁷ Z. B. Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. von NICOLE HEGENER. Petersberg 2013; La „firma“ nell’arte: autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti. Hg. von STEFANO RICCIONI [u. a.]. Venedig 2017; KARIN GLUDOWATZ: Im Zwischenraum. Faktizität und Fiktionalität der Künstlersignatur. In: REHM/SIMONIS (Hg.), Poetik der Inschrift [Anm. 6], S. 159–176.

⁸ Vgl. z. B. MICHAEL LA CORTE: Emblematisches als Teil der profanen Innenraumgestaltung deutscher Schlösser und Herrenhäuser: Vorkommen – Form – Funktion. Göttingen 2019.

⁹ ERICH KÖHLER: Je ne sais quoi: Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen. In: Romanistisches Jahrbuch 6 (1953/54), S. 21–59; EVELYN CHAMRAD: Der Mythos vom Verstehen. Ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation. Düsseldorf 2001.

genau – wenn überhaupt – wurden ‚Erkennen‘ und ‚Verstehen‘ mit ‚Lesbarkeit‘ analogisiert? Und welche Bild- und Textquellen können wir bei Fragen nach den einstigen Kriterien für die ‚Verständlichkeit‘ von Bildern überhaupt heranziehen?

2. Ein Selbstbildnis Michelangelos im ‚Weltgericht‘?

Beginnen wir im Rahmen einer Erörterung dieser Fragen mit einem Werk, dessen große Dimensionen und Figurenreichtum es schon bei Zeitgenossen zu einem Musterfall für Debatten um ‚Verständlichkeit‘ gemacht haben: Michelangelos 1541 enthülltes ‚Weltgericht‘ in der Sixtinischen Kapelle. Bernardine Barnes¹⁰ hat überzeugend dargelegt, dass das Fresko für eine eher kleine Klientel, meist hohe Kleriker, gemalt wurde, die überhaupt Zugang zu diesem Raum hatten und denen die intellektuellen Aspirationen des Werks (wie die berühmten Anspielungen auf Dante) nicht nur verständlich, sondern angenehm waren. Die Polemiken gegen den Künstler wurden vor allem dadurch befeuert, dass druckgraphische Reproduktionen der Komposition einen weiteren Rezipientenkreis erschlossen. Fragen nach der Bibeltreue und ‚Verständlichkeit‘ des ‚Weltgerichts‘ für eine breite Schicht von Gläubigen standen nicht zufällig im Mittelpunkt der zeitgenössischen Diskussion. Mehrfach, etwa durch Giovanni Andrea Gilio, wurde in diesen Disputen die auf die Spätantike und das Mittelalter (z.B. das ‚Decretum Gratiani‘, um 1140) zurückgehende Funktionsbestimmung religiöser Bilder als einer „Bibel der Leseunkundigen“ bemüht¹¹ – und woran konnten sich diese Leseunkundigen halten, wenn die ihnen dargebotenen religiösen Bilder, wie Michelangelos Werk, nicht im Buchstabensinn ‚lesbar‘ waren?

Wie zuerst der Mediziner Francesco La Cava¹² 1925 erkannte (dem die Kunstgeschichte seither größtenteils beipflichtete), hat sich Michelangelo im ‚Weltgericht‘ selbst dargestellt, und zwar in der abgezogenen Haut des heiligen Bartholomäus – das Selbstporträt sei, so La Cava, schon dadurch zu identifizieren, dass die Gesichter in der Figur des Heiligen und auf der Haut deutlich voneinander abweichen, und letzteres den bezeugten Bildnissen des Künstlers ähnelt. Zwar gibt es in den ausgewerteten Schriftquellen des 16. Jahrhunderts eine vereinzelt Kritik am Dekorumsverstoß, der in der Differenz der körperlichen Merkmale des Bartholomäus und der abgezogenen Haut bestehe,¹³ doch fehlt aus der Epoche eine explizite Äußerung

¹⁰ BERNARDINE BARNES: Michelangelo's Last Judgment: The Renaissance Response. London 1998, bes. S. 39–70.

¹¹ Giovanni Andrea Gilio: *Degli errori de' pitori circa l'histoire*. Camerino 1564.

¹² FRANCESCO LA CAVA: *Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio finale: un dramma psicologico in un ritratto simbolico*. Bologna 1925.

¹³ Zu Don Miniato Pitti vgl. MARCIA B. HALL: Michelangelo's Last Judgment as resurrection of the body: the hidden clue. In: *Michelangelo's Last Judgment*. Hg. von ders. Cambridge 2005, S. 95–112, hier S. 109.

darüber, dass es sich bei letzterer um ein allegorisches Selbstporträt von Michelangelo handele. Immerhin ist von der Forschung darauf hingewiesen worden, dass in einer Kupferstichreproduktion des ‚Weltgerichts‘ von Nicolas Béatrizet (um 1560) direkt neben der Haut der Name des Künstlers eingraviert ist.¹⁴ War das Selbstporträt im Fresko selbst also durch die eigentliche ‚Zielgruppe‘ des Künstlers identifizierbar, musste aber nach dem Medienwechsel für das zahlenmäßig größere Publikum des Stichs erst benannt werden? Die Kombination aus Bild und Schrift nach der durch Béatrizet vollzogenen Übersetzung in den Druck bleibt allerdings uneindeutig: Denn im Kupferstich steht neben der Bartholomäus-Haut *Michael Angelus Inventor*; dieser Hinweis auf die Urheberschaft an der gesamten Komposition befindet sich nicht weit vom Namen des verantwortlichen Kupferstechers Béatrizet und impliziert nicht zwingend eine Präzisierung nach Art von Sätzen wie „Diese abgezogene Haut stellt Michelangelo dar“ oder gar „Dies ist Michelangelo“. Womöglich war es für den längst in der Kritik stehenden Künstler nicht von Nachteil, dass eine so eindeutige Identifikation des Selbstbildnisses auch in der Druckgraphik unterblieb.

3. Tesauro

Der vorliegende Aufsatz ist, wohlgermerkt, kein Beitrag zur Geschichte der Darstellung und Selbstdarstellung Michelangelos, und doch handelt es sich auch bei derjenigen Quelle, die nun zu diskutieren ist, um die vermeintliche Überlieferung einer Episode unter Einschluss des Meisters. Der Text, die Beschreibung eines Gemäldes, steht im zuerst 1654 erschienenen ‚Cannocchiale Aristotelico‘ (dem ‚Aristotelischen Fernrohr‘) des Turiner Hofhumanisten und Hofpredigers Emanuele Tesauro (1592–1675), also in der wohl meistgelesenen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts. Das von Tesauro beschriebene Gemälde ist heute nicht aufzufinden. Hier der Text in deutscher Übersetzung aus dem Italienischen:

„Doch Bonarruoti, König der Maler und daher auch der Geistreichen, gab mit nur wenigen Worten einen seiner Rivalen der Lächerlichkeit preis. Er stieg heimlich in dessen Werkstatt ein und erblickte eine von diesem detailliert gemalte Jagdszene.

Da griff er sich einen Pinsel und schrieb unter jede Figur ihren Namen: DIES IST EIN HUND; DIES IST EIN HASE; DIES IST EIN BAUM. Und so ergab sich eine ganz neue Form der Satire: die Wahrheit verwenden, um jemanden zu verspotten, & andere mit unschuldigen Worten lächerlich machen [wtl. beißen, E. L.]. Man pflegte zu sagen: Der Maler ist ein Büffel; denn die Figuren dieses Künstlers waren so falsch und fern von aller Natürlichkeit [*lontane al naturale*], dass man sie kaum erkennen konnte, ohne dass ihr Name dabei stand.

¹⁴ Vgl. MELINDA SCHLITT: Painting, criticism, and Michelangelo's Last Judgment in the Age of the Counter-Reformation. In: HALL (Hg.), Michelangelo's Last Judgment [Anm. 13], S. 113–149, hier S. 125.

Aber der Beleidigte rächte sich mit den Waffen seines eigenen Metiers: Als er nämlich den Schreiber an dessen Schrift erkannt hatte, malte er in dasselbe Bild ein Teufelchen wie einen Satyrn, Pinsel und Palette haltend, der sich mit neidischem Blick hinter einigen Büschen versteckt und die Jagd beobachtet; und darunter schrieb er: *DIES IST MICHELANGELO BONARRUOTI.*¹⁵

Diese kurze, aber signifikante Passage in Tesauros ‚Cannocchiale‘ ist meines Wissens von der Kunstgeschichte nie diskutiert worden. Aber wie gehen wir mit dieser Quelle um? Tatsächlich wäre es vermessen, einen 1654 publizierten Text über den 1564 verstorbenen Michelangelo unreflektiert als biographisch verwertbaren Bericht zu akzeptieren. Fast unnötig zu erwähnen, dass sich die Anekdote nicht in den Michelangelo-Viten des 16. Jahrhunderts findet. Das Vertrauen in die Verlässlichkeit von Tesauros Text als authentischer Michelangelo-Quelle steigt ebenso wenig, wenn man in einem anderen Buch des Autors ein Gedicht zu einer „schlecht gemalten Jagddarstellung des Gaulus“, also des im Seicento tätigen Giovanni Battista Gaulli genannt Il Baciccio (1639–1709), entdeckt. Am Ende steht dort eine ähnliche Pointe: „Du schreibst am besten drunter: Dies ist ein Hund, jenes ein Hase.“¹⁶ Angesichts dieser Dublette fragt man sich: War ‚Michelangelo‘ für Tesauro, der schließlich weder Künstler noch Kunstschriftsteller war, nur ein Etikett für einen berühmten Maler, der in einem ‚Battle of Wits‘ das Elaborat eines Rivalen kommentiert?

Die Analyse der Tesauro-Anekdote erweist sich dennoch als methodologischer Musterfall – sowohl für die Frage nach den frühneuzeitlichen Erwartungen an eine ausdrücklich nicht ‚schriftbegleitete‘ Erkennbarkeit

¹⁵ Emanuele Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocuzione* (Turin 1654). 5. Aufl. Turin 1670, S. 45: *Ma il Bonarruoti, Re de' Pittori, & conseguentemente de' Capricciosi; con due parolette fè dar ne' rotti disperatamente un suo rivale. Peroch' entrato di furto nella officina di lui; & vedutovi una Caccia studiosamente dipinta: preso un penello, andò sottoscrivendo à ciascuna figura il suo nome. QUESTI E UN CANE. QUESTA E UNA LEPRE. QUESTO E UN'ARBORE. Ecco novello stile di satira: calonniar con la verità, & mordere altrui con parole innocenti.*

Questo fù un dire: Il Pittore è un Bufalo: quasi le sue figure fosser così disfigurate, & lontane al naturale, che à fatica si potesse conoscere senza il nome. Ma l'offeso non andò cercar la vendetta fuor de' suoi scudellini. Peroche riconosciuto lo Scrittore dalla scrittura; pinse nel medesimo quadro un Diavolletto in guisa di Satiro; ilqual tenendo la tavolozza & il penello; con occhio livido si stava nascosamente guatando quella Caccia da certi arbusti. Et aldissotto vi scrisse; QUESTI E MICHELANGELO BONARRUOTI.

Die Anekdote findet sich – mit kleinen Variationen und ohne Nennung von Tesauro als Quelle – aufgegriffen in Pompeo Sarnelli: *Lettere ecclesiastiche*. Tomo Decimo. Venedig 1718, S. 1.

¹⁶ Emanuele Tesauro: *Inscriptiones quotquot reperiri poterunt [...]*. Turin 1670, S. 611: *In male pictam a Gaulo Venationem / Rara colorato finxit solertia lino / Et Leporem, & libycum per iuga picta Canem. / Hoc mirum est, nullis Leporem quod cursibus Umber / Urget, & irriso non fugit Hoste Lepus. / Hasce Feras etenim retinet discordia formae, / Quae velit esse Canis, quae velit esse Lupus. / Ergo Feras si Gaule cupis per inane fugaces / Cernere, subscribas, Hic Canis, ille Lupus.*

oder Verständlichkeit von Bildern als auch für unseren Umgang mit zeitlich der Entstehung eines Kunstwerks deutlich nachgelagerten Schriftquellen: Hat je ein solches Werk existiert, konnte überhaupt ein Werk existieren, dessen Genese Tesauro im ‚Cannocchiale‘ beschreibt?

4. Aelian

Wenden wir uns nochmals der Anekdote bei Tesauro zu: Das Bild des anonymen Künstlers stellte nach Angabe des Autors eine Jagdszene dar. Aus dem Fortgang der Erörterung wissen wir, dass darin mindestens je ein Hase, Hund und Baum dargestellt waren. Von Menschen, speziell Jägern, ist keine Rede. Im zweiten Zustand ist die Komposition durch Intervention von ‚Michelangelo‘ modifiziert: Hasen, Hunde und Bäume sind als solche durch Beischriften markiert. Im dritten Zustand des Bildes sind der im Gebüsch versteckte neidische Satyr mit Pinsel und Palette sowie der schriftliche Hinweis auf dessen Identität eingefügt.

Es ist selbstverständlich, dass ein hoch gebildeter Literat und Dichtungstheoretiker wie Tesauro sein Buch unter Verwendung von Themen und Topoi gestaltet hat, die er in antiken Textquellen fand. Beispielsweise bezieht sich der Satyr im Gebüsch nicht nur auf die damals akzeptierte Etymologie von Satire als Satyrnwerk,¹⁷ sondern wohl auch auf den ‚neidischen‘ Satyrn, d. h. auf den in der ‚Naturalis historia‘ des Plinius¹⁸ bezeugten antiken Brauch, im Garten plastische Satyrnfiguren (*satyrica signa*) aufzustellen, um damit Neider abzuwehren – es war gängiges Prinzip solcher hortikulturalen Verteidigungsmaßnahmen, dass dabei mit Bildern der abzuwehrenden negativen Qualität operiert wurde. Kaum erwähnt werden muss das alte Thema der Künstlerrivalität, das sich in zahlreichen Anekdoten über Malwettstreite und auch in Übermalungen der Werke von Konkurrenten äußerte.¹⁹

¹⁷ Vgl. J. W. JOLIFFE: Satire: Satura: ΣΑΤΥΡΟΣ. A Study in Confusion. In: Bibliothèque d'humanisme et renaissance 18 (1956), S. 84–95, und R. W. WALLACE: The Genius of Salvator Rosa. In: Art Bulletin 47 (1965), S. 471–480.

¹⁸ Plinius, Naturalis historia, 19.19.50: [...] *hortoque et foro tantum contra invidentium effascinationes dicari videmus in remedio satyrica signa*. Vgl. den Abschnitt ‚Satyrische Natürlichkeit‘ in: ULRICH HEINEN: Rubens' Garten und die Gesundheit des Künstlers. In: Wallraff-Richartz-Jahrbuch 65 (2004), S. 71–182, hier S. 129–131.

¹⁹ Vgl. z. B. die Anekdote von Pieter Brueghels Hinzufügung eines kopulierenden Bauernpaares zu einer antikisierenden Prospektmalerei des Hans Vredeman de Vries, dem ‚niederländischen Vitruv‘, in den 1560er Jahren. Aus dem gemalten Park- oder Palastraum im Landhaus von Aert Molckeman vor den Mauern von Brüssel, Vertreter einer Gattung, die sonst meist als Hintergrund für Szenen aus Bibel oder hoher Literatur fungierte, wurde durch Brueghels freche Intervention ein rustikales Genrestück. Carel van Mander: Het Schilder-Boeck. Haarlem 1603, fol. 266rv: [Vries] *trock weder nae Antwerpen, en creegh strax te Brussel te schilderen, voor den Tresorier Aert Molckeman, een Somerbuys in Perspectijf, daer versierende onder ander een open deur, waer in, in't afwesen van Vries, Pieter Brueghel vindende hier de reetschap, hadde ghemaect enen Boer met een*

Sogar der Spott über das Hinzusetzen von Beschriftungen, die dazu dienen sollten, eine bildliche Darstellung besser erkennbar oder verständlich zu machen, war keineswegs so neu, wie es Tesauro glauben machen wollte. So äußerte beispielsweise der in der Zeit um 200 nach Christus tätige Autor Claudius Aelianus²⁰, dass die ersten Bilder der Menschheit so mäßig (*atechnōs*) gemalt gewesen seien, dass man jeweils dazu habe schreiben müssen: „Dies ist ein Rind, dies ist ein Pferd, dies ist ein Baum“. Diese Passage ist in mindestens einem kunsttheoretischen Handbuch des 17. Jahrhunderts paraphrasiert, nämlich in ‚De pictura veterum‘ von Hadrianus Junius (1637).²¹ Ist man erst einmal auf das (schlecht oder gut gemalte) Tier als Beispiel in solchen rezeptions- oder zeichentheoretischen Erörterungen aufmerksam geworden, findet man es in verwandten Publikationen bis in die jüngste Gegenwart: René Magritte zeigte 1929 in seinem Bild-Text-Beitrag ‚Les mots et les images‘ zum Journal ‚La Révolution surréaliste‘ ein Pferd und einen Maler, der vor seiner Staffelei steht, auf der ein Bild selbigen Pferdes zu sehen ist, und er schrieb dazu: *Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image.*²² Und noch Umberto Eco²³ benutzte Pferdedarstellungen in der ‚Einführung in die Semiotik‘ als Beispiel für die (gemäß seiner

beseghelt hemde, vast doende met een Boerinne, waerom seer ghelacchen, en den Heer seer aenghenaem was, die't om groot gelt niet hadde laten uytdoen. Dazu auch A. MONBALLIEU: Een werk van P. Bruegel en H. Vredeman de Vries voor de tesorier Aert Molckeman. In: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1969*, S. 113–134, und das Kapitel ‚Hans Vredeman de Vries and Pieter Bruegel: An Artistic Confrontation‘ in: TODD MARLIN RICHARDSON: *Pieter Bruegel the Elder: Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*. PhD thesis Leiden 2007, S. 188–197.

²⁰ Aelian, *Varia historia*, X.10: ὅτε ὑπήρχετο ἡ γραφικὴ τέχνη καὶ ἦν τρόπος τινὰ ἐν γάλαξί καὶ σπαργάνοις, οὕτως ἄρα ἀτέχνως εἴκαζον τὰ ζῶα, ὥστε ἐπιγράφειν αὐτοῖς τοὺς γραφέας 'τοῦτο βοῦς, ἐκεῖνο ἵππος, τοῦτο δένδρον.

²¹ Hadrianus Junius: *De Pictura Veterum libri tres*. Amsterdam 1637, S. 14: *Quam tenuia fuerint olim imitationis huius initia, ex Aeliano facile intelligas. Is enim variorum hist. lib. X, cap. 10, tradit, primos illos artefices, quum ars iam primum excoli coepisset, & quodammodo in lacte adhuc fasciisque versaretur, adeo rudi atque impolite penicillo animalia expressisse, ut necesse habuerint informibus figuris adscribere, Hoc est bos, illud equus, hoc arbor.*

²² Es liegt nahe, dass Magritte mit seinen Wort-Bild-Kombinationen für *La Révolution surréaliste*, Vorgänger der berühmten ‚Pfeife‘, auf eine Demonstration der Nicht-Identität von Objekt, Bild und Name, also auf eine radikale „Disjunktion von Sehen und Lesen“ abzielte (ausführlicher dazu CAROLIN MEISTER: *Legenden: Zur Sichtbarkeit der Bildbeschreibung*. Zürich, Berlin 2005, S. 167).

²³ UMBERTO ECO: *Einführung in die Semiotik* (1972), 9. Aufl. Paderborn 2002, S. 216: „Eine Silhouette, die ein Pferd darstellt (auch wenn sie ein Pferd in einer bestimmten Stellung und einen bestimmten Pferdetyp darstellt) kann auf einer bestimmten Ebene der Konventionalität ‚Pferd‘ denotieren. Aber eine Silhouette, die einen Offizier von kleiner Statur, mit Dreispitz, eine Hand auf dem Rücken und eine Hand auf der Brust in die Weste geschoben, darstellt, denotiert ‚Napoleon‘. Die erste Silhouette kann ein ikonisches Zeichen sein, die zweite ist sicher ein ikonographisches Symbol.“

Terminologie) ikonische Zeichenhaftigkeit konventionalisierter graphischer Codes – ohne Quellenangabe.

Legte Tesauro in seiner Michelangelo-Anekdote einen zeichentheoretischen Diskurs neu auf, der zwar antike Vorläufer, aber keinen Bezug zur künstlerischen Theorie und Praxis des 16. Jahrhunderts hatte? Keineswegs: Kardinal Giulio de' Medici, der spätere Papst Clemens VII., schrieb 1520 in einem Brief, der die Ausmalung der Villa Madama durch Raffael betraf:

„Was die Geschichten oder Fabeln betrifft, möchte ich, dass es verschiedene Sachen seien, und es ist mir egal, ob sie sich erstrecken oder fortsetzen, und vor allem sollen es bekannte Themen sein, damit es unnötig ist, dass der Maler [etwas] hinzufügt wie derjenige, der schrieb: Dies ist ein Pferd.“²⁴

Grundsätzlich ist durch diese Quelle sichergestellt, dass bereits einzelne Auftraggeber (und damit indirekt Künstler) der italienischen Hochrenaissance Fragen der Verständlichkeit von Malerei mit einer verwandten Begrifflichkeit behandelten. Ein Argument für die Historizität von Tesauros Michelangelo-Anekdote? Nicht unbedingt, denn bei genauerem Studium der Briefquelle bemerkt man, dass es Giulio de' Medici keineswegs um Tierdarstellung oder Jagdszenen ging, sondern dass er „bekannte Themen“ (*co-se note*) für eine ganz andere Art von Malerei forderte, nämlich für Ovidische Sujets, also Darstellungen von Stoffen aus der antiken Dichtung.

Diese Beobachtung bringt uns zu der Frage, auf welche Art von Kunstwerken sich die von Tesauros Michelangelo implizit vorgebrachte Forderung bezog, Figuren dürften nicht fern von der Natürlichkeit (*il naturale*) gemalt sein, und man müsse sie ohne Namensbeischrift erkennen können (*conoscere senza il nome*). Galt Michelangelo, galt Tesauro die Hinzufügung von Schrift prinzipiell als Ausweis der künstlerischen Schwäche eines Malers? Auch mit einer solchen These ist Vorsicht angebracht: Was den *Terribile* angeht, hat dieser beispielsweise den Propheten und Sibyllen an der Sixtinischen Decke Namenstafeln beigegeben. Tesauro seinerseits war verantwortlich für die Formulierung von Programmen für die Dekoration der Residenzen der Savoyer und zahlreicher Ephemera auf Hoffesten; er stand also in engem Kontakt mit der bildenden Kunst. Unter den ausgeführten Programmen Tesauros sind die Ausmalungen des Jagdschlusses La Venaria bei Turin wohl die bedeutendsten.²⁵ Seine *Concetti* für den Diana-Saal und andere Räume in La Venaria standen unter dem Generalthema der Jagd („Del-

²⁴ Brief von Kardinal Giulio de' Medici aus Florenz vom 17. Juni 1520 an Mario Maffei in Rom, in: JOHN SHEARMAN: Raphael in Early Modern Sources 1483-1602. 2 Bde. New Haven, London 2003 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana XXX/XXXI), hier Bd. 1, Nr. 1520/46, S. 604: *Quanto alle storie o fabule: piacemi siano cose varie, né mi curo siano distese e continuate, e soprattutto desidero siano cose note, acciò non bisogni che 'l pittore vi aggiunga, come fece quello che scrisse: Questo è un cavallo.*

²⁵ Vgl. GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI: Diana Sabauda di Emanuele Tesauro. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle *Inscriptiones*. In: Studi Piemontesi 41 (2012), S. 3-21.

le cacce ti dono il sommo impero“).²⁶ Die meisten der von ihm erdachten Darstellungen haben Bezug auf den Mythos (Jagdgeschichten unter Beteiligung von Diana, Jäger wie Orion oder Aktaeon, berühmte antike Jagdhunde etc.) und gehören so zur Gattung der Historienmalerei oder Allegorie. In ihrer Verbindung mit Inschriften entsprechen sie dem literarischen Ideal des Autors: einer geistreichen, nur einer Elite aus Kennern und Gebildeten gänzlich verständlichen Kunst, deren Inbegriff die *argutia* oder *argutezza* war, die gewitzte Metapher, die sich nicht zuletzt in einer assoziationsreichen Verbindung aus gemalten Worten und Bildern realisieren konnte.

Manifestierte Tesaurus Michelangelo mit den spöttischen Schriftzusätzen zum Bild seines Rivalen eine prinzipielle Ablehnung von Schriftelementen in Gemälden? Dies ist schon aufgrund der erwähnten eigenen Praxis Tesaurus als Erfinder von ‚Bild-Schrift-Kombinationen‘ unwahrscheinlich – offenbar ging er davon aus, es müsse, nahe am ‚Nullpunkt‘ der mimetischen Repräsentation, eine ohne Schriftzusätze auskommende Kunst geben, die leicht erkennbare Darstellungen ‚elementarer‘ Naturformen wie Hasen, Hunden, Bäumen hervorbringt. Hieraus erklärt sich die Tatsache, dass von menschlichen Jägern in diesem Bild im ‚Cannocchiale‘ keine Rede ist. Im Diana-Saal von La Venaria findet man ganz auf das Jagdgeschehen konzentrierte Gemälde – immerhin unter Einschluss von Jägern –, die kaum zufällig von einem Niederländer, Jan Miel, gefertigt wurden, ganz unten an den Wänden angebracht (niederländische Künstler waren für ihren ‚Naturalismus‘ geschätzt). Weiter oben an den Wänden, also ranghöher, sind Porträts von Mitgliedern der herzoglichen Familie hoch zu Ross und im Gewölbe schließlich mythologische Sujets und Allegorien *al fresco* zu sehen; letztere – ebenso von der Hand Miels – sind größtenteils auf in die Bilder integrierten Schriftbändern mit Motti versehen. Die zeitgenössische Wertschätzung solcher Bild-Text-Malereien ist offenkundig.

5. Galilei

Galileo Galilei ließ 1632 einen Diskutanten seines ‚Dialogs über die beiden hauptsächlichen Weltsysteme‘ einen uns interessierenden Vergleich mit der Malerei ziehen:

„Diese Art des Philosophierens scheint mir jedoch eine große Sympathie zu haben mit einer Art von Malerei, die einem meiner Freunde eigen war; er schrieb nämlich mit Gips auf eine Leinwand: hier soll eine Quelle mit Diana und ihren Nymphen sein, dort ein paar Windhunde, in der Ecke ein Jäger mit einem Hirschgeweih, das übrige Feld, Wald und Hügel; alles andere überließ er dem Maler mit Farben

²⁶ CARLENRICA SPANTIGATI: *Delle cacce ti dono il sommo impero: restauri per la sala di Diana alla Venaria Reale*. Florenz 2008.

auszuführen. So redete er sich ein, selber die Geschichte von Aktäon gemalt zu haben, während er von sich aus nichts als die Namen dazu hergegeben hatte.²⁷

Galileo war bestens mit der zeitgenössischen Kunst vertraut. In dieser Äußerung, die fast schon Magrittes ‚Les mots et les images‘ vorwegzunehmen scheint²⁸, wandte er sich gegen das ihm oberflächlich erscheinende Ähnlichkeitsprinzip der ‚Sympatheia‘ und bekundete, dass es eben nicht dasselbe ist, Worte oder bildliche Darstellungen auf eine Leinwand zu setzen. Zwar manifestiert auch ein solches Zitat, dass zeitgenössisch sehr wohl die prinzipielle Verbalisierbarkeit bildlicher Darstellungen der sichtbaren Wirklichkeit (und umgekehrt) angenommen wurde. Aber man kann diese Passage auch als Warnung davor auffassen, den Mehrwert der bildkünstlerischen Leistung auszublenden, was heute übrigens auch heißt, Kunstgeschichte ohne kompetentes Studium der künstlerischen Praxis, in diesem Falle der Fähigkeiten des Malers, zu betreiben.

Mindestens ebenso wichtig wie der Aufweis kunsttheoretischer Topoi in Tesauros Anekdote scheint daher das Studium ihrer Bezüge zu Kunstbetrieb und künstlerischer Praxis des 16. und 17. Jahrhunderts: Zum Beispiel legt der Satyr mit Pinsel und Palette in der ‚Cannocchiale‘-Anekdote nahe, dass der Autor wusste, dass Michelangelo selbst in bestimmten Sparten seiner künstlerischen Selbstdarstellung als Faun oder Satyr aufgetreten war, genauer gesagt: diese *persona* übergezogen hatte.²⁹ Tesauro dürfte auch das Bildmotiv des lüsternen Satyrn gekannt haben, der versteckt im Gebüsch leicht bekleidete Nymphen beäugt – ein solches Detail finden wir z. B. in dem 1649 datierten Gemälde ‚Landschaft mit Polyphem‘ von Nicolas Poussin (Ermitage, St. Petersburg).³⁰ Außerdem scheint Tesauro Geschichten über Künstlerrivalitäten gekannt zu haben, inklusive der mit malerischen Mitteln vorgenommenen Herabsetzung von Konkurrenten – als Beispiel genannt sei die von Herwarth Röttgen³¹ plausibel gemachte Tatsache, dass Giovanni Baglione, der Intimfeind Caravaggios, letzteren in seinem Gemälde ‚Sieg der Himmlischen Liebe über den irdischen Amor‘ (Galleria nazio-

²⁷ Galileo Galilei: *Dialogo sopra i due Massimi Sistemi del Mondo, Tolemaico e Copernicano* (Florenz 1632). Hg. von GIAN LUCA GUERNERI. Rimini 1995, S. 488: *Ma questo modo di filosofare mi par che abbia gran simpatia con certa maniera di dipingere che aveva un amico mio, il quale sopra la tela scriveva con gesso, qui voglio che sia il fonte con Diana e sue Ninfe, qua alcuni levrieri, in questo canto voglio che sia un cacciatore con testa di cervio, il resto campagna, bosco, e collinette; il rimanente poi lasciava con colori figurare al pittore; e così si persuadeva d'aver egli stesso dipinto il caso d'Atteone, non ci avendo messo di suo altro che i nomi.* Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Ulrich Heinen.

²⁸ Vgl. oben unter Anm. 23.

²⁹ Einen Überblick zur Forschung über Michelangelos Auftreten „in der Maske des Fauns“ gibt MIRIAM SARAH MAROTZKI: *Leonardos Bart oder Künstler als Philosophen: Selbstformungen im 15. und 16. Jahrhundert*. Paderborn 2020, S. 443–478.

³⁰ ANTHONY BLUNT: *Nicolas Poussin*. Washington 1967, S. 579, Abb. 190.

³¹ HERWARTH RÖTTGEN: *Quel diavolo è Caravaggio: Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno*. In: *Storia dell'Arte* 93 (1993), S. 326–340.

nale im Palazzo Barberini, Rom) unten links porträthaft dargestellt hat – nämlich als dunkelhäutigen, fratzenhaften Teufel oder Satyrn.

Unser Abgleich der Tesauro-Anekdote mit der Bildkultur muss vor allem das italienische Jagdbild zur Tätigkeitszeit von Michelangelo, also von ca. 1490 bis 1560, betreffen. Wie sich zeigt, wurden im Italien dieser Jahre nur sehr wenige Darstellungen der zeitgenössischen Jagdpraxis gemalt: Zwar findet man einige Kopien nach antiken Jagdsarkophagen und Szenen aus dem Mythos wie die Verwandlung des Aktäon durch Diana.³² Doch im Gegensatz zu Frankreich und den deutschsprachigen Ländern, wo zum Beispiel Lucas Cranach einschlägige Gemälde schuf und sogar für diesen Teil seines Œuvres besonders gepriesen wurde,³³ galten Jagden im Italien der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts offenbar als wenig darstellenswert. Dies ist umso überraschender, als im Spätmittelalter entsprechende Werke zahlreich produziert wurden und noch um 1470 Paolo Uccello an einer figurenreichen Jagd im Wald seine Virtuosität in der zentralperspektivischen Gliederung eines Landschaftsraums und dessen Bestückung mit Reitern, Fußvolk und Tieren vorführte.³⁴ Betrachtete man dergleichen Themen im Italien der Folgezeit womöglich als Zeugnisse einer überlebten Feudalkultur? Hier ist weiterer Forschungsbedarf.

Als Initialzündung für das Revival großformatiger Jagddarstellungen in Italien jenseits von Themen aus dem antiken Mythos scheint der sogenannte *Sipario* gewirkt zu haben, der von Federico Zuccari bemalte Theatervorhang für die Aufführung eines Stückes in Florenz anlässlich der Hochzeit

³² Zu den Konventionen der Jagddarstellung in der italienischen Kunst bis in die Zeit um 1600 vgl. ECKHARD LEUSCHNER: Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung. Petersberg 2005, S. 387–427.

³³ Vgl. die Worte des an der Universität Bologna geschulten Christoph Scheurl (1481–1542) über Lucas Cranach d. Ä. im Widmungsbrief der Druckfassung seiner ‚Oratio attingens litterarum prestantium, necnon laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis‘ (Leipzig 1509), hier zitiert nach HEINZ LÜDECKE: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten. Berlin 1953, S. 49–55, hier S. 53f.: „Sooft die Fürsten Dich mit zur Jagd nehmen, führst Du eine Tafel mit Dir, auf der Du inmitten der Jagd darstellst, wie Friedrich [der Weise] einen Hirsch aufspürt oder Johann [der Beständige] einen Eber verfolgt, was bekanntlich den Fürsten kein geringeres Vergnügen gewährt als die Jagd selbst. [...] so kommen sie in Deine Werkstatt, [...] um mit dem höchsten Staunen die Denkmäler Deines Genies zu bewundern und [...] zu loben, deren in der Tat so viele und so große sind, dass man, sooft man zu Dir kommt – und ich komme häufig – im Zweifel ist, was man hauptsächlich betrachten soll; täglich tritt Neues hervor, wohin man sich wendet, in jedem Winkel zeigt sich ein Gemälde, das die Blicke mächtig fesselt, das so wahr gemalt ist, mit solcher Genauigkeit der Züge, dass nur wenigen das Werk als leblos erscheint, dass man glaubt, es fehle nichts als der Atem des Lebens. Denn obgleich Du die höchste Kunst (fertigkeit) besitzt, steht doch das Ingenium über der Kunst (*Nempe quam ars tibi summa sit, ingenium tamen ultra artem est*).“ Den Hinweis auf Scheurl verdanke ich Heiko Damm.

³⁴ Vgl. zu diesem Bild CATHERINE WHISTLER: The Hunt in the Forest by Paolo Uccello. Oxford 2001.

von Großherzog Francesco I de' Medici mit Johanna von Österreich 1565, ein Jahr nach dem Tod Michelangelos.³⁵ Die Kleidung der Jäger entspricht nicht der zeitgenössischen Mode, und auch die Stadt im Hintergrund wäre ohne Domkuppel und Campanile kaum zu erkennen. Hätte Zuccari hinzuschreiben sollen: „Dies ist Florenz“? – Doch offenbar sollte der Prospekt vom Theaterpublikum nicht so verstanden werden, als würde er exakt die bauliche und landschaftliche Situation der Stadt in der eigenen Gegenwart dokumentieren. Als Teil einer auch sonst die Historie beschwörenden Festveranstaltung bot Zuccaris *Sipario* vielmehr ein Idealbild des die habsburgische und toskanische Dynastie einenden Adelsprivilegs, der Jagd: Die Edlen sitzen zu Pferde, das einfache Volk leistet fußläufige Hilfsdienste. Hier ist (in Tesauros Diktion) mehr *al naturale* dargestellt als nur Bäume oder Tiere: Der Theatervorhang propagiert eine bestimmte hierarchische Rangordnung als ‚natürlichen‘ gesellschaftlichen Zustand. Zuccari selbst hat sich in einer Zeichnung rechts unten beim Malen des Vorhangs dargestellt: ein winziger Künstler, der seinen großen Pinsel virtuos über der gigantischen Leinwand schwingt – mehr i m Bild als vor dem Bild. Stolz bekundete Zuccari so, dass er ein ‚niedriges‘ Sujet veredelt und erstmals auf die Höhe der Monumentalmalerei Michelangelos gehoben hatte.

6. Summa

Um zu den Ausgangsfragen zurückzukommen: Historische Bedingungen für das ‚Verstehen‘ von Bildern können wir nicht mehr dadurch erschließen, dass wir bei damaligen Zeitgenossen der Künstler Fragebogenaktionen durchführen oder heutige Probanden – bei Annahme einer ‚anthropologischen Konstanz‘ – unter Augenscanner legen und ihre Rezeption von Kunstwerken beobachten. Entscheidend ist vielmehr, die künstlerischen Mittel und kulturellen Bedingungen der Produktion und Rezeption von Bildern zusammenzusehen und nachzuvollziehen: Welchen Zwecken dienen Bilder, Sujets, Stilwahl – und eben auch Schriftelemente? Wer sollte – mit welcher ‚Vorbildung‘ – von ihnen angesprochen werden? Und wie definierte eine bestimmte Epoche überhaupt die künstlerische ‚Qualität‘ eines Gemäldes oder eines Malers?

Was letztgenannten Aspekt, die Qualität, angeht, deuten die Befunde aus unserem Fallbeispiel darauf hin, dass es in der Frühen Neuzeit ein fast topisches Insistieren auf Mindeststandards künstlerischer Mimesis, nämlich der

³⁵ Vgl. den Katalogeintrag zu Zuccaris Zeichnung von PIERA GIOVANNA TORDELLA in: *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*. Hg. von CRISTINA ACIDINI LUCHINAT [u. a.]. Ausstellungskatalog Palazzo Pitti Florenz. Mailand 1997, S. 246f., und SUSANNE FISCHER-KAUER: *Wiener Theatervorhänge. Repräsentation, Kunstdiskurs und kulturelles Selbstverständnis um 1800*. Berlin, Boston 2020 (*European Identities and Transcultural Exchange. Studies in Art History* 2), S. 123.

‚naturgemäßen‘ Darstellung, gab und dass diese bevorzugt an Objekten wie Tieren oder Pflanzen exemplifiziert wurden. Die elementare Güte eines Bildes erwies sich demgemäß in der klaren Benennbarkeit des nachgeahmten Gegenstandes durch die Betrachter: Die Sache bzw. das ‚eindeutige‘ oder ‚wahre‘ Bild derselben wurde durch das Wort verbürgt – und umgekehrt.³⁶ In diesem Zusammenhang ist auch auf den im Cinquecento beginnenden Siegeszug illustrierter ‚Naturgeschichten‘ im Druck zu verweisen, in denen die Abbildungen von Tieren und Pflanzen und deren Gattungsnamen unmittelbar aufeinander bezogen sind, d. h. feste und gleichsam natürliche Korrelationen zwischen Objekt, Bild und (geschriebenem bzw. gedrucktem) Wort vermittelt werden.³⁷ Allerdings war sich auch diese Zeit des Paradoxes gewahr, dass die Leistung eines Malers der sichtbaren Welt aus dem Effekt des ‚So als ob‘ auf Tafel oder Leinwand entspringt, also aus der die Augen durch perfekte Nachahmung von Objekten täuschenden, aber gerade deswegen ‚wahren‘ Repräsentation. Dafür standen sogar kirchliche Autoritäten: Schon der hl. Augustinus formulierte in seinen ‚Soliloquia‘: „Wie könnte ein Gemälde wahr sein, wenn das Pferd darauf nicht falsch wäre?“³⁸ (*Unde vera pictura esset, si falsus equus non esset?*). Mit einem solchen Satz – der bezeichnenderweise eine gemalte Tierdarstellung als Beispiel verwendet – war bis weit in die Frühe Neuzeit ein Haupteinfallstor für die Legitimierung künstlerischer Fiktion markiert.³⁹

Vorstellungen von einer grundsätzlichen Korrelierbarkeit bildlicher und schriftlicher Darstellungen charakterisierten sowohl das 16. als auch noch das 17. Jahrhundert, wiewohl die Literatur des Seicento, wenn man der Barockforschung glauben will, durch Meraviglia-Ästhetik und Verblüffungsstrategien die Worte immer mehr von ihrem Dingbezug zu lösen trachtete.⁴⁰ Schwierigkeiten mit Vorstellungen von klarer Lesbarkeit begannen für die bildenden Künstler der Frühen Neuzeit aber bereits dort, wo Anforderungen an das ‚elementare Erkennen‘ bildlicher Repräsentationen über Gebühr erweitert wurden: Schon Giulio de’ Medici übertrug seinen Anspruch an die Erkennbarkeit – alles andere als methodisch sauber – vom Pferdebei-

³⁶ Diese Vorannahme erweist, dass ein Autor wie Tesauo noch nicht, wie einige Dekaden später der Abbé du Bos in seinen ‚Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture‘ (Paris 1719), zwischen Bildern als „natürlichen Zeichen“ der Malerei und Worten als „künstlichen Zeichen“ der Sprache differenzierte – vgl. VON ROSEN, Enargeia [Anm. 3], S. 177.

³⁷ Vgl. ANGELA FISCHER: Natur im Bild: Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi. Berlin 2009.

³⁸ Augustinus, Soliloquia, II.10.

³⁹ Vgl. MICHA LAZARUS: Poetry and Horseplay in Sidney’s ‚Defence of Poesie‘. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 79 (2016), S. 149–182.

⁴⁰ Vgl. z. B. ANGELA OSTER: Meraviglia, Metafora, Maniera. Konzepte und Poetiken des Staunens (stupore) in der italienischen Barockliteratur. In: Poetiken des Staunens; narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven (Poetik und Ästhetik des Staunens 5). Hg. von NICOLA GESS. Paderborn 2019, S. 221–239.

spiel auf die sehr viel anspruchsvollere Aufgabe der malerischen Darstellung von Passagen aus der antiken Dichtung. Dem gegenreformatorischen Kunsttheoretiker Andrea Gilio war der Historienmaler nach eigenen Worten „nichts anderes als ein Übersetzer, der die Geschichte von einer Sprache in die andere, und diese von der Feder zum Pinsel, von der Schrift in die Malerei überträgt.“⁴¹ Für Künstler wie Michelangelo konnten solche Vorgaben nichts Gutes bedeuten. Weder ‚elementare‘ Naturnachahmung noch eine ‚neutrale‘ Übersetzung biblischer Schriftquellen in Wandmalerei waren Ziele seines ‚Weltgerichts‘ in der Sixtina – aber offenbar meinten manche Vertreter der katholischen Reform, dass eine künstlerische *Translatio* komplexer theologischer Inhalte in Bilder möglich sei, die an Eindeutigkeit dem gut erkennbaren Pferd oder Hasen in nichts nachstehen würden.

Das weitgehende Fehlen ‚einfacher‘ Jagdbilder im Italien Michelangelos ist ein entscheidendes Argument dafür, Tesauros Anekdote als nicht authentisch einzustufen. Aber damit hat dieser Text weder für die Kunst- noch für die Wissensgeschichte der Frühen Neuzeit seinen Wert verloren. Er kann sogar, wie vorgeführt, Anlass für tiefe Einblicke in Produktions- und Rezeptionsformationen von Kunst in einer Zeit sein, die mit Begriffen von Schrift und Schriftanalogie selbst an solche Bilder herantrat, in denen Schriftelemente gar nicht zu sehen waren. Allerdings wusste dieselbe Zeit, wie ebenfalls demonstriert, klar zu unterscheiden zwischen geschriebenen Worten und der künstlerischen Leistung eines Malers. Wenn wir diese Komplexitäten realisiert haben, können wir uns einem eingehenden Studium der Form und Funktionen von Schriftelementen in Gemälden und Fresken der Frühen Neuzeit zuwenden.

⁴¹ Gilio, *Degli errori de' pittori* [Anm. 11], S. 39: *[Il] pittore storico altro non è che un traslatore che porti l'istoria da una lingua in un'altra, e questi da la penna al pennello, da la scrittura a la pittura*. Vgl. dazu JASMIN MERSMANN: Ludovico Cigoli: Formen der Wahrheit um 1600. Berlin 2016, S. 34.