

WERNER BUSCH

## „Ubi penna?“

### *Zensurmaßnahmen in einer Alciat-Ausgabe von 1567 aus dem Besitz des Bonner Kunsthistorischen Instituts*

Die Bibliothek des Bonner Kunsthistorischen Instituts ist für eine normale Institutsbibliothek erstaunlich reich ausgestattet mit originaler Traktatliteratur des 15.-18. Jahrhunderts. Besonderes Gewicht kommt dabei der Emblematikabteilung zu, sehr weitgehend Erbe der römischen Bibliothek Schudt. So finden sich allein vier Ausgaben des 16. Jahrhunderts von dem frühesten, wichtigsten und folgenreichsten Emblemwerk überhaupt, von Andrea Alciats *Emblemata*. Hinzu kommt Claude Mignaults berühmte, ausführlich kommentierte Edition in einer Pariser Ausgabe von 1602.<sup>1)</sup>

Das Exemplar der Frankfurter Edition von 1567<sup>2)</sup> ist, so mag man bedauern, in schlechtem Zustand. Zwar hat es einen schönen Einband, doch ist dieser nicht ursprünglich. Bei der neuen Bindung ist der Band – für das Folgende wichtig – dreiseitig um mehr als einen Zentimeter beschnitten worden. Vor allem jedoch sind die Holzschnittafeln zu einem großen Teil grob mit der Feder vollgekritzelt worden. Da der Kritzler Bister, also eine gallushaltige Tinte benutzt hat, hat sich die Tinte nicht selten durch mehrere Seiten gefressen und große Löcher hinterlassen. Blättert man den Band durch, so zeigt sich schnell, daß bei aller Grobheit mit System gekritzelt, Zensur geübt wurde. Alle Schampartien der unzähligen Götter und Göttinnen, mythologischen und allegorischen Figuren (Abb. 1) sind übermalt. Besonders schlecht erging es den nackten weiblichen Figuren, aber selbst die kleinen unschuldigen Putten, die sich auf den Holzschnitten zuhauf tummeln, haben Lendenschurze bekommen, der fressende Bister hat im Laufe der Zeit ganze Unterleibpartien weggeätzt.

Nun könnte man natürlich annehmen, daß hier ein Gehemmtter seinen Hemmungen freien Lauf gelassen habe, doch der Sachverhalt ist komplizierter. Der Kritzler nämlich scheint bereits der Zweitbesitzer gewesen zu sein, auf dem Titelblatt (Abb. 2) hat er mit der Zensurtinte seinen Besitzernachweis angebracht. Dabei hat er den Vermerk des Erstbesitzers teilweise

überschrieben. Der Erstbesitzer aber, der eine sehr viel feinere Feder und Tinte benutzte, hat nun selbst in einer eindeutigen Humanistenminuskel des 16. Jahrhunderts an einigen Stellen den Text mit gelehrten, zumeist aus Horaz stammenden Verweisen versehen. Doch schaut man genau hin, so kann man gelegentlich unter den Zensurmaßnahmen des Zweitbesitzers bereits Bildkorrekturen des Erstbesitzers entdecken. Auch er hat schon Zensur geübt, wenn auch sehr viel zurückhaltender. Schon hier läßt sich vermuten, daß der Erstkorrektor nicht sehr lange nach dem Erscheinungsjahr 1567 tätig wurde, dem eigentlichen Purgator aber war es ein ausgeprägtes Bedürfnis, seinen Vorgänger bei weitem zu übertrumpfen, das Zensurwerk zur Vollendung zu bringen. Es wird sich zeigen lassen, daß er sein wütiges Amt nicht ohne zeitgenössischen Rückhalt verrichtet hat.

Die Besitzervermerke auf dem Titel lassen sich vorderhand nicht identifizieren. Die Befragung auch der mittellateinischen Fachleute ergab so unterschiedliche Leseweisen, daß auf ihr Referat hier verzichtet sei. Eine gewisse Einigkeit zeigte sich allein in der Vermutung, daß es sich bei dem Erstbesitzer um einen Klosterbruder gehandelt haben dürfte. Wie seine Kommentare und Korrekturen verraten, war er nicht nur gebildet, sondern zum einen darum bemüht, in Text und Bild kleinere Verbesserungen vorzunehmen, als ginge es um die Vorbereitung einer Neuausgabe. In den Bildern wurden Schatten vertieft, Gegenstände stärker hervorgehoben oder Bärte hinzugefügt.<sup>3)</sup> Lendenschurze wurden bei den nackten Figuren, soweit dies unter den drastischen Eingriffen des Zweitkorrektors noch zu erkennen ist, nicht durchgehend angebracht.<sup>4)</sup> Zum anderen aber zeigt er sich in seinen klassischen Kommentaren geradezu als ein Idealbenutzer eines Emblemabuches. Seine Annotationen sind nicht einfach Verweise auf literarische Parallelen zum Generalthema des jeweiligen Emblems, sondern Nutzanwendungen, Spezifizierungen der allgemeinen Moral in bestimmter Hinsicht. Sie nehmen das Emblem zum

Anlaß, seine Möglichkeiten, sein Angebot zu reflektieren und entscheiden sich durchaus in Weiterentwicklung und leichter Verschiebung des vorgeschlagenen Generalsinns für ein bestimmtes Verständnis. Dies zu tun, legt nun allerdings die Frankfurter Ausgabe auch nahe. Sie hat nicht nur wie die im Jahr zuvor im gleichen Verlag von Sigmund Feyerabend erschienene deutsch-lateinische Ausgabe<sup>5)</sup> eine gänzlich neue Anordnung der Embleme, sondern vor allem eine auch dort noch nicht zu findende „Summa“ nach dem Epigramm, die nicht selten auch eine Erklärung oder Spezifizierung des Gesamtblems darstellt.

Zwei Beispiele für dieses Zusammenspiel von Emblem, Summa und handschriftlichen literarischen Kommentar seien angeführt. Emblem 141 ist nach konventionellen Vorstellungen kein eigentliches Emblem. Weder hat es ein wirkliches Motto, noch überhaupt in dieser Edition eine „Pictura“<sup>6)</sup>, und auch das Epigramm hat keinerlei ausdeutende Funktion. Dennoch – und das bestätigt Warnckes Einwände gegen die geläufigen Emblemd Definitionen<sup>7)</sup> – ist es emblematisch zu nutzen. Emblem 141 ist „Invidia“ – „Neid“ überschrieben, und der Text scheint es eher für Ripas *Iconologia* zu qualifizieren. Er beschreibt die Personifikation des Neides zum Nutzen der Maler. Konsequenterweise endet der Text des Epigramms auch: „Talis pingitur invidia“. Bei der Allegorie, so führt der Text aus, handele es sich um eine schmutzige Frau, die sich von Schlangenfleisch ernähre, der die Augen schmerzten und die ihr eigenes Herz äße. Sie sei mager und blaß und trüge einen stacheligen Pfeil in der Hand. Die Summa übersetzt die Charakteristika des Bildes: der neidische nähre sich von giftigen Überlegungen, sehe nur das besondere Hab und Gut des anderen, seine beißende Sprache verletze durch Schmähungen. Zur emblematischen Anwendung schreitet eigentlich erst der handschriftliche Kommentar durch eine literarische Verweis, der sich als Horaz' Epistel I, 2, Z. 57 identifizieren läßt: „invidus alterius macrescit rebus opimis“. Rudolf Helm übersetzt: „Neider magern sich ab, hat ein anderer ein fettes Besitztum“<sup>8)</sup>. Das scheint eine bloße Paraphrase der Summa, doch entscheidend ist der Kontext, in dem der Vers bei Horaz auftaucht, erst das Nachlesen bei Horaz bestimmt das Ziel der Anwendung. Die Zeilen 55-59 lauten in Helms Übersetzung: „Laß von der Lust! Es schadet die Lust, die erkaufte wird mit Schmerzen. / Geizige darben ja stets; drum setze ein Ziel deinen Wünschen. / Neider magern sich ab, hat ein anderer ein fettes Besitztum; / Auch in Sizilien fanden Tyrannen nicht größere Foltern, / Als es der Neid ist...“<sup>9)</sup>. Entscheidend also ist der Appell

an den Herrscher, seine Macht zu zügeln, sonst ergehe es ihm wie den Sizilianischen Tyrannen Phalaris oder Dionysius, der seine Gefangenen in die Latomien sperrte, um sie belauschen zu können, zerfressen von Argwohn.

Daß der Erstbesitzer des Bonner Exemplars der Frankfurter Ausgabe von 1567 Alciat in der Tat vorzüglich in Hinblick auf die Herrscherermahnung nutzt, mag das zweite Beispiel bestätigen. Emblem 125 steht unter dem Motto „Alius peccat, alius plectitur“, „Der eine macht einen Fehler, der andere büßt (dafür)“. Dargestellt ist ein Mann, der Steine auf einen Hund wirft, der dafür wiederum in einen der Steine beißt. Das Epigramm führt aus: so wie der Hund, der in den Stein beißt, statt seinen Zorn gegen den, der ihn geworfen hat, zu richten, so rächen sich manche Menschen nicht an ihren Beleidigern, sondern an Unschuldigen und Schwachen. Die Summa verstärkt dies und zeichnet das Charakterbild eines Menschen, der sich so verhält, genauer. Grausame Menschen seien meist ängstlich, grimmig gegen Schutzflehende, furchtsam gegenüber Tapferen. Doch wieder erst der Kommentar des Erstbesitzers leistet die eigentliche Bezugnahme, erneut durch den Verweis auf eine Zeile aus Horazens zweitem Brief des ersten Buches, diesmal auf Zeile 14: „Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi“ – diesmal ist bereits der Vers für sich in seinem Bezug eindeutig: „Was auch die Herrscher begehen, die Achäer erhalten die Schläge“<sup>10)</sup>. Der Horazische Kontext bestätigt: statt zu regieren und glücklich zu leben, mußte Paris Helena rauben. Doch auch die griechischen Führer Achill und Agamemnon waren untereinander zerstritten, selbst Nestor konnte ihren Zwist nicht lösen. Rasende Liebe und Jähzorn trieben die Herrscher um. Opfer waren immer die Völker. So lehrte die Ilias; doch Homer habe in seinem zweiten Werk in Odysseus auch das exemplarische Bild des weisen, tugendsamen Herrschers geliefert. Er sei sich nicht zu schade gewesen, Unbill auf sich zu nehmen, immer bedacht, den Seinen zur Rückkehr zu verhelfen.<sup>11)</sup> Die sittliche Lehre, die Horaz am Beispiel von Homers Schriften freilegt, hat der Kommentator durch seinen Verweis evoziert und an die zeitgenössischen Herrscher adressiert. So genutzt, erfüllt sich die Funktion eines Emblems – literarische Struktur hin, literarische Struktur her.<sup>12)</sup>

Der zweite Zensor war mit derartigen Subtilitäten offenbar nicht vertraut oder zumindest erschienen sie ihm zweitrangig. Er wollte weniger die Mitarbeit des Betrachters als vielmehr didaktische Eindeutigkeit. Und dabei ging er rigide vor, der Alciatsche humani-

stische Tiefsinn blieb auf der Strecke. Der Kontext seiner Zensurmaßnahmen unterliegt keinem Zweifel, bei ihm handelt es sich um gegenreformatorische Bilderkorrektur. Der Kunsthistoriker wird dies längst bemerkt haben. Ihm wird eingefallen sein, daß just in den Jahren um 1567 die Figuren des zentralsten Kunstwerkes der römisch-katholischen Christenheit, von Michelangelos „Jüngstem Gericht“ in der Capella Sistina des Vatikans mit Hosen versehen wurde.<sup>13)</sup> Schon Papst Paul IV. (1555-59) war das Fresko unzüchtig vorgekommen, er drohte, es gänzlich zu zerstören, schließlich gab er, Vasari hat es überliefert, offenbar 1558/59 Daniele da Volterra den Auftrag, die Schampartien der Seligen und Verdammten des „Jüngsten Gerichts“ zu übermalen, ihr Anblick sei „troppo disonestamente“.<sup>14)</sup> Daniele schloß die Arbeiten jedoch erst im Jahre 1565 unter Papst Pius IV. ab und handelte sich im Volksmund für seine Tätigkeit bekanntlich für alle Zeiten den Namen „braghettone“ (Hosenmaler) ein.<sup>15)</sup> Doch damit nicht genug, schon Pius V. (1566-72) schienen die Korrekturen nicht ausreichend, er ließ weitere Partien übermalen, und unter seiner Ägide bot el Greco an, er wolle das ganze Fresko herunterschlagen und es, der Wortlaut ist überliefert, durch ein „maßvolles und züchtiges, nichtsdestoweniger ebenso gut gemaltes wie das andere ersetzen“.<sup>16)</sup> Um die Geschichte abzurunden: Clemens VIII. (1592-1605) konnte nur mit Mühe von der Lucas-Akademie daran gehindert werden, das Fresko nun endlich gänzlich zu entfernen, Clemens XIII. ließ 1762 weitere Draperien anbringen und 1936 munkelte man, Pius XI. wolle das Werk fortsetzen. Doch zurück ins 16. Jahrhundert, das, wie man sieht, so fern nicht zu sein scheint. Daß Daniele den Auftrag zur Übermalung schon 1558/59 erhielt, jedoch erst 1565 damit fertig wurde, kann nun wahrlich nicht am Umfang der Arbeit gelegen haben, historisch-theologische Gründe spielten hier die entscheidende Rolle.

Seit 1545 tagte das Trienter Konzil, die Schlußsitzung fand am 3. Dezember 1563 statt. Und in eben dieser letzten Sitzung wurde als letztes von allen das Dekret über Heiligen- und Bilderverehrung verabschiedet. Über seine Entstehungsgeschichte hat vor allem Hubert Jedin in einem frühen Aufsatz ausführlich unterrichtet.<sup>17)</sup> Jedin hat zweierlei deutlich gemacht: 1. Der Konzilsbeschluß brachte eine dringend gewünschte Klärung der Position der katholischen Kirche in der Bilderfrage. Besonders die calvinistischen Bilderstürme während des ersten Hugenottenkrieges im Jahre 1562 hatten vor allem die französische Kirche in helle Aufregung versetzt. 2. Der Text des Beschlus-

ses folgt sehr weitgehend einer von Theologen der Sorbonne ausgearbeiteten Vorlage. Das ist insofern verwunderlich, als es zwischen den französischen, übrigens auch spanischen Bischofskirchen und der Kurie ausgeprägte Spannungen gab. Aber die Franzosen hatten sich mit der Bilderfrage auf Grund des ständig steigenden calvinistischen Einflusses in Frankreich ausführlich beschäftigt. Die Bischofskonferenz hatte ihren Standpunkt in einem Reformkanon formuliert, und 1562 hatte Katharina von Medici zu einem Religionsgespräch nach St. Germain eingeladen, in der vergeblichen Hoffnung, zwischen offizieller kirchlicher und calvinistischer Lehrmeinung in dieser Frage vermitteln zu können. Die Sorbonnisten ließen sich nicht beeinflussen, verfaßten eine sorgfältig formulierte Sentenz, in der sie die endgültige Entscheidung über die Bilderfrage allerdings an das Konzil verwiesen. Eben diese Sentenz hat als Vorlage für das Konzilsdekret gedient. Um den Prozeß in Gang kommen zu lassen, hatten die Franzosen Januar 1563 an das Legatenkollegium ein Reformlibell gerichtet, in dem es u.a. heißt: „Da in unseren Tagen Bilderstürmer aufgestanden sind, die die Bilder zerstören zu müssen glauben, und daraus an vielen Orten schwere Unruhen entstanden sind, möge das Heilige Konzil Vorsorge treffen, daß das Volk darüber unterrichtet wird, was von der Verehrung der Bilder zu halten ist, und sich angelegen sein lassen, die bei ihrer Verehrung entstandenen abergläubischen Gebräuche und Mißstände abzustellen.“<sup>18)</sup>

Das endgültige Dekret antwortet darauf und hebt vor allem auf drei Dinge ab: 1. Bilder dienen rein didaktischen Zwecken, der Volksunterweisung in den richtigen Glaubenssätzen; 2. Das Bild ist nur Prototyp, es verweist auf den zu verehrenden Gegenstand, ist nicht selbst Heiligtum, eröffnet jedoch den Weg zum Heil; 3. Und dies ist für die Ikonographie wichtig: alles Profane und Laszive hat zu unterbleiben (*lascivia vitetur*)<sup>19)</sup>, Bilder von dreister, aufreizender Schönheit (*procaci venustate*)<sup>20)</sup> sind zu vermeiden, die Darstellungen dürfen nicht gegen die Dogmen verstoßen, Ausschmückungen und neue Erfindungen sind zu unterlassen, die Bücher der Heiligen Schrift sind mit eindeutigem Vorrang zu behandeln. Weiter ins ikonographische Detail geht das Konzil nicht. Das jedoch taten die beamteten Ausleger des Dekrets vor allem in der Zeit bis zum Ende des Jahrhunderts. Wichtigstes und ausführlichstes Zeugnis dieser Exegesebemühungen sind bekanntlich die *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* des Heiligen Carlo Borromeo, um 1572 entstanden. Auf ihre Fest-

schreibungen sei nicht weiter eingegangen, nur auf ein Detail verwiesen, das deutlich macht, daß unser Kritzler offenbar auch die Schrift des Carlo Borromeo kannte. Im ersten Buch, Kapitel 17, erfolgt eine genaue Festlegung aller zwingend notwendigen Details. Etwa: Heilige müssen Heiligenscheine haben und ihre bestimmten Attribute und keine anderen, und im Zusammenhang mit dem Hinweis darauf, daß Allegorien, wenn sie überhaupt erlaubt wären, einfach und leicht lesbar sein müßten, heißt es: Engel müßten auf jeden Fall Flügel haben.<sup>21)</sup> Die Putten der Alciatausgabe von 1567 tragen dem bereits weitgehend Rechnung, einmal jedoch, in der „Pictura“ von Emblem 96 (Abb. 3) sind die Flügel vergessen worden und prompt hat unser Zensur sie hinzugezeichnet. Der Zwang genau zu sein, keinen Fehler zu machen, scheint ganz ausgeprägt gewesen zu sein.

So ausgeprägt, daß auch vor Absurditäten und Ungereimtheiten nicht zurückgeschreckt wurde. Doch sollte man vorsichtig sein, dies allein als ein Problem des übereifrigen Zensors zu sehen. Es ist eher so, daß nicht selten literarische und bildnerische Tradition miteinander und damit zudem noch literarische Neubestimmung und zeitgenössische Anforderung an den Gegenstand konkurrieren können. Besagtes Emblem 96 „In statuam amoris“ ist ideal geeignet, diesen Konflikt zu verdeutlichen. Da das Emblem ausschließlich mit dem Aussehen und der Funktion Amors beschäftigt ist, hat der Frankfurter Illustrator den Liebesgott an den vorderen Bildrand gerückt und ihn die volle Bildhöhe einnehmen lassen, dadurch mochte seine Nacktheit dem Zensor besonders offensiv erschienen sein. Amors Unterleib wurde geradezu in Bister getunkt, vom Bauch bis fast zum Knie ist Amor amputiert, die Tinte hat sich auch durch die folgenden Seiten gefressen.

Paradoxerweise wird diese Aufhebung der Nacktheit, freilich nicht in dieser Form, durch Alciats Text gerechtfertigt – sehr im Gegensatz zur Hinzufügung der Flügel. Alciat schildert das Aussehen Amors bei den alten Dichtern und verwirft es vollständig. Amor sei grundsätzlich nackt, als Kind, mit Pfeilen versehen, geflügelt und blind geschildert worden. Nichts davon mache Sinn. Warum solle er nackt sein und auf Kleider verzichten, wo ihm doch alles in der Welt zur Verfügung stehe? Wozu brauche er Flügel, wo er doch nicht durch die Luft fliege, vielmehr immer auf der Erde bleibe, um die Menschen zu drangsalieren? Auch alle anderen traditionellen Attribute werden, zum Teil mit gesteigerter Begründung, abgelehnt. Im Sinne des Folgenden sollen allerdings nur Amors Nacktheit und

seine Flügel weiter interessieren. Zum Schluß macht Alciat einen kurzen und zweifellos zu knappen Neuvorschlag für das Aussehen Amors. Da Liebe eine liebliche Pein sei, solle Amor allein einen von einem Granatapfel gezierten schwarzen Schild halten.

Die Ablehnung aller geläufigen Attribute und Charakteristika und der weit hergeholt Neuvorschlag mußten jeden Illustrator in ein Dilemma führen. Wie sollte Amor überhaupt noch als Amor zu erkennen sein? Der Illustrator der ersten bebilderten bei Steyner in Augsburg 1531 erschienenen Ausgabe der *Emblemata* Jorg Breu kümmerte sich, sehr zum Ärger von Alciat, wenig um die Vorgaben des Autors und illustrierte, wie's ihm ikonographisch geläufig war. Für ihn hatte Amor mit verbundenen Augen zu erscheinen, um identifizierbar zu sein.<sup>22)</sup> So weit ging kein folgender Illustrator, zumal Alciat offenbar in Absprache mit dem Pariser Verleger Wechel die größten Ungereimtheiten für die Ausgabe von 1534 korrigieren konnte.<sup>23)</sup> Spätere Ausgaben folgten dieser emendierten Fassung weitgehend.

Interessant ist die Lösung der Pariser Ausgabe von Hunger aus dem Jahre 1542.<sup>24)</sup> Amor ist in der Tat ohne jedes konventionelle Attribut – mit Ausnahme seiner kindlichen Nacktheit, sie schien hier, wie im folgenden, unverzichtbar. Kein Pfeil, kein Flügel zielt ihn, dafür der geforderte Schild und, schaut man genau hin, ein neues Attribut, das sich müht, den Alciatschen Vorstellungen wenigstens indirekt Ausdruck zu verleihen. Amor hat seinen linken Fuß auf einen kubischen Stein gesetzt, was seine Verwurzelung auf der Erde markiert,<sup>25)</sup> der Stein tritt an die Stelle der verworfenen Flügel. Keine Frage, diesem Amor war keine Zukunft beschieden. Wer sollte ihn erkennen? Der Frankfurter Illustrator sah das Dilemma, den für Amor ganz ungewöhnlichen Stein ließ er wieder verschwinden und gab ihm entgegen dem Text wieder einen Pfeil in die Hand. Aus einem bloßen Putto wurde wieder Amor. Der Zensor hat den Pfeil mit einiger Penetranz zudem mit seitlichen Stabilisierungsfedern versehen.

Das Flügelproblem hat allerdings auch schon Alciat selbst umgetrieben, und überhaupt schieden sich an Amors Ausstaffierung auch zuvor die Geister. Die Bewertung von Liebe und Nacktheit konnte über Jahrhunderte ihre Ambivalenz nicht ablegen. Hier suchte der Zensor endlich Klarheit zu schaffen, indem die Liebe geschlechtslos und die Nacktheit verboten wurde. Alciat selber sah das differenzierter, oder besser humanistisch und nicht gegenreformatorisch. Er schied in neoplatonischer Weise Eros von Anteros,

die ihre Anlagen ihren jeweiligen Müttern Venus Vulgaris und Venus Caelestis verdanken, irdischer und himmlischer Liebe. Doch waren die beiden Amores für Alciat getreu neoplatonischer Lehre nicht bloße Antipoden, sondern zwei Erscheinungsweisen von Liebe, beide auf Schönheit verpflichtet.<sup>26)</sup> Verwerflich war irdische Liebe nur, wenn sie allein auf körperliche Schönheit fixiert blieb und sich nicht über die Anschauung zur Erkenntnis rein geistiger Schönheit emporarbeitete. Pausanias' Rede in Platons *Symposium* gab die Urquelle für diese Auffassung ab, Marsilio Ficinos *De amore* den tiefsinnigsten neoplatonischen Kommentar.

Das Problem für Alciat und seine Illustratoren war die Frage der adäquaten Veranschaulichung der beiden Liebesformen in ihren Amorgestalten. Die Inflation des Renaissanceputto, der als lustiger und leichtfertiger Gesell durch alle Dekorationen turnte, hatte ihn längst seines tieferen Sinns beraubt. Indirekt war diese Sinnentleerung dadurch erleichtert worden, daß seit alters her zwei Traditionen miteinander konkurrierten, die Panofsky sorgfältig in eine poetische und eine moralisch-mythographische geschieden hat.<sup>27)</sup> In diesen Traditionen konnten alle Attribute und Charakteristika Amors in bono respektive in malo verstanden werden. Die poetische Tradition ist klassisch orientiert und sucht eine milde Form der Integration in christliches Gedankengut. Die moralisch-mythographische macht den Mythos christlicher Exegese gefügig, die erstere erhält sich den platonischen Gedanken der Transformation von niederer zu höherer Liebesweise, die zweite ist allein auf ihre Antithese aus.

Im Rosenroman und bei Dante kann Amor engelgleich werden,<sup>28)</sup> vom Mythographus II und III bis zu Boccaccios *Genealogia Deorum* ist Amors Nacktheit Ausdruck von Schändlichkeit (turpitude, indecentia), und seine Flügel weisen auf Unbeständigkeit (instabilitas, mutabilitas) in seinem Wesen.<sup>29)</sup> Vor dieser Folie konnte der Neoplatonismus als ein Versöhnungskonzept für diese streitenden Modelle erscheinen, das zudem der Beliebigkeit des zu gemeiner Münze gewordenen Putto steuerte, aber es konnte nur wenig Anweisung zur Darstellung geben. Insofern wird es verständlich, daß Alciat nach Neuprägungen suchte und in den Epigrammen seiner Embleme das individuelle Aussehen Amors diskutierte und gerade in diesem Punkt offenbar auch Einfluß auf die Illustrationen zu nehmen trachtete.

Das Anteros-Emblem hat Jörg Breu in der Steynerischen Edition mit einem stehenden geflügelten Amor illustriert, der Blumen in der Hand trägt. Die

Flügel machen ihn zum Amor, die Blumen, getreu dem Motto, wollen ihn zum Amor virtutis werden lassen.<sup>30)</sup> Wechel in Paris, der Alciat versprach, Text- und Bildfassungen der Steynerischen Ausgabe zu korrigieren, konnte den Autor im ersten Anlauf durch seine Amorfassung noch nicht zufriedenstellen.<sup>31)</sup> Amor hatte zwar nun dem Text gemäß drei Kränze über dem Arm, aber er war immer noch geflügelt. Offenbar hatte Jollat, Wechels Holzschneider, den Alciatschen Text immer noch nicht richtig verstanden.<sup>32)</sup> Dort nämlich wird nach all den klassischen Attributen Amors gefragt, und der Leser soll implizieren, daß Anteros, der wahre Amor, sie eben alle nicht hat. Und so wird auch gefragt: „Ubi pennae?“ – „Wo sind die Flügel?“ (Z. 3 des Epigramms). Der Text antwortet nicht direkt darauf, macht allerdings im ersten Satz nach der Fragereihe deutlich, daß der Autor an der Venus Vulgaris nicht interessiert sei (Z. 5/6 des Epigramms). Woraus zu schließen ist, daß die in Frage stehenden Attribute nur dem Amor als profanem Eros gebühren. Nun hat Wechel noch im selben Jahr 1534 eine zweite Ausgabe der *Emblemata* herausgebracht und offensichtlich Alciats Monita berücksichtigt: aus Jollats Holzstock sind Amors Flügel herausgeschlagen, was auch den linken Baum seinen Hauptast gekostet hat.<sup>33)</sup> Alciat wird's zufrieden gewesen sein, denn auch die folgenden Pariser Ausgaben verwenden die Vorlage unverändert, Hunger 1542 ist dann auch in der deutschen Übersetzung eindeutiger: „Cupido wo ist dein geschoß / Fackel, flugel, wie stest so ploß? ... Ia, ich bin nit fraw Venus kind, / gar frembd von schandlichs wolusts gsend...“<sup>34)</sup>

Die Konsequenzen dieser Neudefinition waren für die folgende gegenreformatorische Kunst vor allem des 17. Jahrhunderts paradox. Der tugendhafte Amor Alciats war nichts als ein profaner nackter Knabe: das war unakzeptabel. So sehr die Gegenreformation die Unterscheidung von himmlischer und irdischer Liebe, von wahrer und falscher, auf ihre Fahnen schrieb, sie bekleidete Amor mit einem züchtigen Gewand und gab ihm seine Flügel, nun wieder englisches Attribut, zurück. Doch auch der falsche Amor war nun bekleidet, hatte Flügel. Um die beiden jetzt zu unterscheiden, bekam der himmlische Knabe einen heiligen Schein als Zeichen seiner Erleuchtung, während dem irdischen die Augen verbunden wurden, er wurde mit Blindheit geschlagen.<sup>35)</sup>

Den Weg zur allgemeinen Einkleidung vermag nun auch die Frankfurter Edition zu weisen, und der Zensor hat ihn vollendet. Emblem 24 „Fidei symbolum“ (Abb. 4) zeigt in der „Pictura“ den bekränzten Amor-

knaben, mit einigermaßen dezentem Schurz durch den Zensor versehen, zwischen Wahrheit und Ehre, er stiftet ihre Allianz und macht aus dem Gesamtbild ein Wahrzeichen der Treue. Die Ehre, so führt Alciats Epigramm aus, ist in ein purpurnes Gewand gehüllt, die Wahrheit dagegen, in Horazischer Tradition, nackt. Noch Hunger 1542 gab sie so wieder, nackt mit fliegenden Haaren und auch die Ehre durfte eine Brust zeigen und natürlich war auch Amor ohne Schurz, allerdings trug er einen Bogen zur Identifikation<sup>36)</sup> – hier hatte Alciat nicht aufgepaßt, denn in seinem Text macht er deutlich, daß es sich hier um den keuschen Amor, „der falschen Venus unbekant“<sup>37)</sup> handelt. Doch schon die Lyoner Ausgabe von 1551 bekleidet die Wahrheit, obwohl der Text unverdrossen von der nackten Wahrheit spricht.<sup>38)</sup> Die Metaphorik findet kein anschauliches Äquivalent mehr und auch die Frankfurter Ausgabe folgt ihr hierin.

Am längsten allerdings hat sich die Nacktheit der drei Grazien erhalten, denn sie standen auch in der mythographischen Tradition nicht im Verdacht,

Unzüchtiges zu verkörpern. Als Amor längst der „turpitudos“ beschuldigt wurde, waren die drei Grazien wie der Mythographus III schreibt: „Nudae ... , quia gratia sine fuce, id est non simulata et ficta, sed pura et sincera esse debet“.<sup>39)</sup> Grazie ist Güte, Gnade und die ist rein und unverdorben. Und so haben auch der Lyoner oder der Frankfurter Illustrator den Grazien noch keine Bekleidung zugemutet: drei nackte Frauen in platonischem Dreischritt von vorn, von hinten und von der Seite gegeben.<sup>40)</sup>

Das hat den Zensor um den Verstand gebracht (Abb. 5). Mochte der Erstbesitzer den Frauen schon kleine Höschen gegeben haben, der Zensor hat wütend seine Feder kreisen lassen, auf den primären Geschlechtsteilen herumgebohrt, die Köpfe zerkratzt und das ganze Bild mit nicht endenden Kringeln überzogen. Gnadenlos. Es ist das alte Elend der Zensur. Indem sie dem Mehrdeutigen das Tiefsinnige raubt, um es eindeutig zu machen, wird sie allein zweideutig. „Dic ubi sunt iucurvi arcus? ubi tela, Cupido? ... ubi pennae?“<sup>41)</sup>

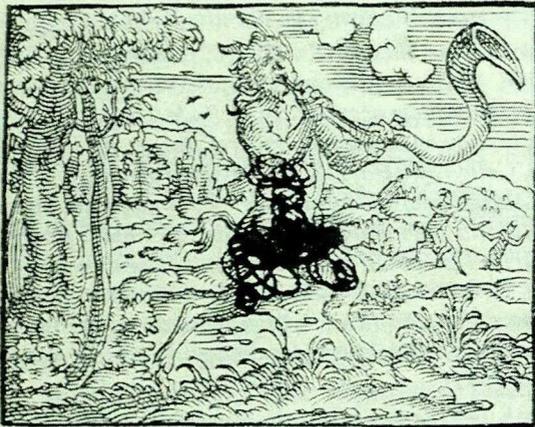
#### Anmerkungen:

- 1) Henry Green, *Andrea Alciati and his Book of Emblems, A biographical and bibliographical study*, London 1872, Nr. 130.
- 2) *Ebenda*, Nr. 77.
- 3) *Etwa bei den Emblemen 2 (Textkorrektur)*, 12, 18, 41, 52, 69, 96, 101, 102, 103, 140, 165, 166 (*Textkorrektur*), 168 (*Textkorrektur*), 171.
- 4) *Etwa bei den Emblemen 50, 93, 175*.
- 5) Green, *op. cit.* (Anm. 1), Nr. 74.
- 6) *Erst die Lyoner Ausgabe von 1551 ist illustriert, s. Andreas Alciatus, Index Emblematicus, ed. by Peter M. Daly, Virginia W. Callahan, Simon Cuttler, and Paola Valeri-Tomaszuk, Bd. 2, Emblems in Translations, ed. by Peter M. Daly assisted by Simon Cuttler, Toronto-Buffalo-London 1985, Emblem 71.*
- 7) Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte, Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit (=Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 33)*, Wiesbaden 1987, S. 161-192.
- 8) Q. Horatius Flaccus, *Satiren und Briefe, Lateinisch und deutsch, Eingeleitet und übersetzt von Rudolf Helm (=Bibliothek der Alten Welt, Römische Reihe)*, Zürich und Stuttgart 1962, S. 223.
- 9) *Ebenda*.
- 10) Q. Horatius Flaccus, *op. cit.* (Anm. 8), S. 219.
- 11) *Ebenda*, S. 218 f., Z. 6-22.
- 12) *Der Streit um die literarische Struktur kurz referiert bei Warncke, op. cit.* (Anm. 7).
- 13) *Zur folgenden Zensurgeschichte des „Jüngsten Gerichts“ s. vor allem Renesselaer W. Lee, Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting, New York 1967 (zuerst in: The Art Bulletin 22, 1940, S. 197-269), S. 37-40; Sir Anthony Blunt, Artistic Theory in Italy 1450-1600, Oxford 1966 (zuerst 1940), S. 112-126; Charles de Tolnay, Michelangelo, Bd. 5, Princeton 1960, bes. S. 21 f., 50, 98, 122-127; Thomas Aschenbrenner, Die Tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung, theol. Diss., Freiburg i.Br. o. J., S. 36-43.*
- 14) Giorgio Vasari, *Le Vite, ed. Rosana Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 6, Florenz 1987, S. 90, vgl. auch ebenda Bd. 5, Florenz 1984, S. 547; zum „braghettone“ s. auch Giorgio Vasari, Le Vite, ed. Gaetano Milanesi, Bd. 7, Florenz 1881, S. 65. Schon der päpstliche Zeremonienmeister Biagio da Cesena sprach, wohl Anfang 1540, bei Besichtigung der Arbeiten Michelangelos davon, die Darstellung sei „disonestissima“, s. Giorgio Vasari, Le Vite, ed. Gaetano Milanesi, Bd. 7, Florenz 1881, S. 211.*
- 15) *Siehe Tolnay, op. cit.* (Anm. 13), S. 98.
- 16) Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura (1614-1621), ed. Adrianna Marucchi und Luigi Salerno, Rom 1956, Bd. 1, S. 230 f.*
- 17) Hubert Jedin, *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung, in: ders., Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte, Ausgewählte Aufsätze und Vorträge, Bd. II, Konzil und Kirchenreform, Freiburg-Basel-Wien. 1966, S. 460-*

- 498 (zuerst in: *Tübinger Theologische Quartalschrift* 116, 1935, S. 143-188 und S. 404-429); *Nachträge in: Zeitschrift für Kirchengeschichte* 74, 1963, S. 321-339, das Folgende primär nach Jedin; s. ferner Blunt, *op. cit.* (Anm. 13), S. 103-136 und Aschenbrenner, *op. cit.* (Anm. 13), S. 26-36 und S. 44-51.
- 18) In Artikel 29, zitiert bei Jedin, *op. cit.* (Anm. 17), S. 485.
- 19) Jedin, *op. cit.* (Anm. 17), zitiert den vollständigen Text des Dekretes auf S. 481-83, „*lascivia vitetur*“, S. 482.
- 20) Ebenda. Hierzu auch Aschenbrenner, *op. cit.* (Anm. 13), S. 51-76.
- 21) Zitiert bei Blunt, *op. cit.* (Anm. 13), S. 111. Die Bedeutung des „richtigen“ Details erkannten auch die Theologen des Vortridentinums, etwa Kardinal Cajetan, s. Jedin *op. cit.* (Anm. 17), S. 472.
- 22) Green, *op. cit.* (Anm. 1), Nr. 2, fol. E. 7, v.
- 23) Zu dieser nicht ganz unumstrittenen Frage jetzt vor allem: Peggy Muñoz Simonds, *Alciat's two Venuses as letter and spirit of the law*, in: *Andrea Alciato and the Emblem Tradition, Essays in Honor of Virginia Woods Callahan*, ed. by Peter M. Daly, New York 1989, bes. S. 94-96 und etwas vorsichtiger John Manning, *A bibliographical approach to the illustrations in sixteenth-century editions of Alciato's „Emblemata“*, in: ebenda, bes. S. 127-38.
- 24) Siehe Andreas Alciatus, *op. cit.* (Anm. 6), Emblem 114.
- 25) Zur Gegenüberstellung von Kugel und Kubus, auch bei Alciat, s. Peter-Klaus Schuster, *Grundbegriffe der Bildersprache?*, in: *Kunst um 1800 und die Folgen*, Werner Hofmann zu Ehren, hrsg. von Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster und Martin Warnke, München 1988, S. 425-446, bes. 427-29 und ders., *Melencolia I*, Dürers Denkbild, 2 Bde., Berlin 1991, Bd. 1, *passim*, bes. S. 162-164.
- 26) Zu den zwei Formen der Liebe im neoplatonischen Denken: Erwin Panofsky, *Blind Cupid*, in: *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1967 (zuerst 1939), S. 95-128; ders., *The Neoplatonic Movement in Florence and North Italy*, in: ebenda, S. 129-169, beide Aufsätze geben die Basis für das Folgende ab. Siehe ferner: Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Harmondsworth 1967 (zuerst 1958), bes. S. 138-151.
- 27) Panofsky, *Blind Cupid*, *op. cit.* (Anm. 26), bes. S. 95-114.
- 28) *Nachweise bei Panofsky*, ebenda, S. 102.
- 29) *Nachweise ebenda*, S. 105, 107: *Mythographus II*, 35: „*Nudus, quia amoris turpitudine semper manifesta est et nusquam occulta*“ (G. H. Bode (Hrsg.), *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperi*, Celle 1834, Bd. 1, S. 86); *Mythographus III*, II, 18: „*Alatus, quia amantibus non leuius aliquid nec mutabilius ... Ideo nudus, quia turpitudine a nudis peragitur; vel quia in ea turpitudine nihil est secretum*.“ (G. H. Bode (Hrsg.) ebenda, S. 239); Boccaccio, *Genealogia Deorum IX*, 4: „*Alatus praeterea dicitur, ut passionati instabilitas demonstretur*“ (s. ed V. Romano, 1951).
- 30) Abb. bei Manning, *op. cit.* (Anm. 23), S. 147, fig. 1.
- 31) Zu Anteros' Flügeln in den Alciat-Illustrationen: Simonds *op. cit.* (Anm. 23), S. 96, 109 ff., vor allem aber Manning, *op. cit.* (Anm. 23), S. 129-134.
- 32) Abb. bei Manning, *op. cit.* (Anm. 23), S. 148, fig. 3.
- 33) Ebenda Abb. S. 149, fig. 5.
- 34) *Andreas Alciatus, Emblematum Libellus*, Paris 1542 (Reprint Darmstadt 1980), S. 183, Z. 1-2 und 5-6 des Epigramms.
- 35) Siehe Michael Bath, *Honey and Gall or: Cupid and the Bees. A Case of Iconographic Slippage* in: *op. cit.* (Anm. 23), S. 75 f. und 87, fig. 11 und S. 88, fig. 12; Panofsky, *Blind Cupid*, *op. cit.* (Anm. 26), S. 127 f. und Pl. LV, Abb. 101.
- 36) Alciatus, *op. cit.* (Anm. 34), Emblem 95, S. 210; s. auch Daly, *op. cit.* (Anm. 6), Emblem 9.
- 37) Alciatus, *op. cit.* (Anm. 34), S. 211, Z. 4 des Epigramms.
- 38) Abb. bei Daly, *op. cit.* (Anm. 6), Emblem 9.
- 39) *Mythographus III*, II, 2 (G. H. Bode (Hrsg.), *op. cit.* (Anm. 29), S. 229); Panofsky, *The Neoplatonic Movement* *op. cit.* (Anm. 26), S. 155; s. auch Wind, *op. cit.* (Anm. 26), S. 26-52.
- 40) Siehe Daly, *op. cit.* (Anm. 6), Emblem 163.
- 41) Alciatus, *op. cit.* (Anm. 34), Emblem 81, S. 182, Z. 1 und 3.

ANDREAE ALCIATI EMBL. 175  
EMBLEMA CLXXV.

In subitum terrorem.



**E**fuso cernens fugientes agmine turmas,  
Quis mea nunc inflat cornua? Faunus ait.

Exercitibus armatis obveniunt interdum  
pauores subiti, multitudinem totam conster-  
nantes, nulla existente causa terroris manife-  
sta: nisi incussa temerè singulis formidine,  
quos quidem subitos terrores antiqui Pani-  
cos dicebant. Quod Pan Deus sua cornua in-  
flare tunc diceretur, quorum clangor re-  
pentinos illos subitosque pauores  
in hominum mentes in-  
cuteret.

EMBLE-

Abb. 1: Andreae Alciati Emblemata, Frankfurt 1567,  
Emblem 175, Bonn, Bibliothek des Kunsthistorischen  
Instituts der Universität

EMBLEMATA  
ANDREÆ ALCIA-  
TI, I. V. DOCTORIS CLARIS-  
SIMI, POSTREMO AC VLTIMO AB  
ipso auctore recognita, imaginibusq; vi-  
uis ac lepidis denuò artificiosis-  
simè illustrata.

ADIECTA SVNT IN SVPER PERELE-  
gantia ac docta Epimythia seu affabulationes, in  
quibus Emblematum amplitudo & quæ in ijs  
dubia vel obscura sunt, perspicue  
declariantur.



FRANCOFVRTI AD MOENEM  
M. D. LXVII.

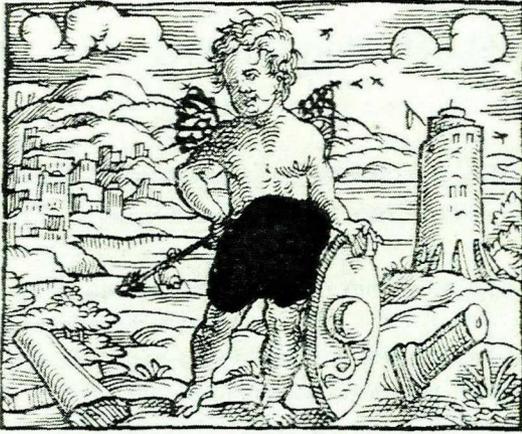
Kunsthistor.  
Institut  
Univ. Bonn

Abb. 2: Andreae Alciati Emblemata, Frankfurt 1567,  
Titelblatt, Bonn, Bibliothek des Kunsthistorischen  
Instituts der Universität

Ja. Bell. Hugo Sachs  
Kunsthistor. Institut Univ. Bonn

ANDREAE ALCIATI EMBL. 93  
EMBLEMA XCVI.

In statuam amoris.



Quis sit amor plures olim cecinere Poëta,  
Eius qui vario nomine gesta ferunt.  
Conuenit hoc, quod veste caret, quod corpore par-  
Tela alasq; ferens, lumina nulla tenet: (uus,  
Hæc ora, hic habitusq; Dei est. Sed dicere tantos  
Si licet in vates, falsa subesse reor.  
Et cur nudus agat? diuo quasi pallia desint.  
Qui cunctas domiti possidet orbis opes.

Aur quæ

Abb. 3: Andreae Alciati Emblemata, Frankfurt 1567, Emblem 96, Bonn, Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität

ANDREAE ALCIATI EMBL. 24  
EMBLEMA XXIII.  
Fidei symbolum.



Stet depictus Honos Tyrio velatus amictu,  
Eiusq; iungat nuda dextram Veritas.  
Sitq; Amor in medio castus: cui tempora circum  
Rosa it, Diones pulchrior Cupidine.  
Constitunt hæc signa fidem, reuerentia honoris  
Quam fouet, alit Amor, parturitq; Veritas.

Hæc est antiqua apud Sabinos D. Traia-  
dos præfiguratio, vel fidæ amicitia  
cultus, x<sup>7</sup> *weilsaov*, honoris  
& veritatis.

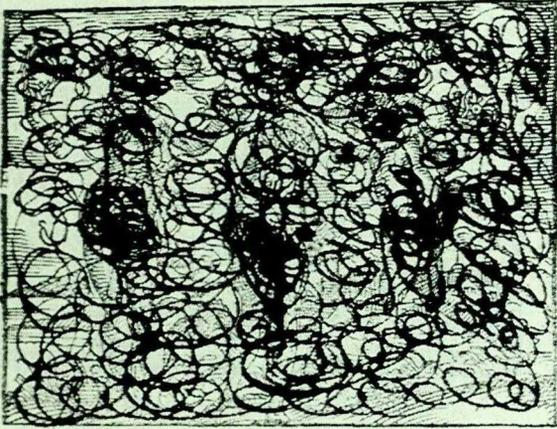
EMBLE-

Abb 4: Andreae Alciati Emblemata, Frankfurt 1567, Emblem 24, Bonn, Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität

ANDREAE ALCIATI EMBL. 50

## EMBLEMA L.

Gratia.



**T**res Charites Veneri assistunt, dominamq; sequuntur  
 Hincq; voluptates, atq; alimenta parant. (tur,  
 Latitiam Euphrosyne, speciosum Aglaia nitorem,  
 Suadela est Pithus, blandus & ore lepos.  
 Cur nude? mentis quoniam candore venustas  
 Constat, & eximia simplicitate placet.  
 An quis aut referunt ingrati: atque arcula inanis,  
 Est Charitum? qui dat munera, nudus eget,  
 Addit a cur nuper pedibus talavia? bis dat  
 Qui cito dat, minimi gratia tarda pretij est.

G 2 Impl-

Abb. 5: Andreae Alciati Emblemata, Frankfurt 1567, Emblem 50, Bonn, Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität