

Eckhard Leuschner

Ripas Rom, Ripas Roma

Verfahren und Kontexte visueller Kodifikation im Jahr 1593

Im Piastenmausoleum von Grüssau/Krzeszów (Schlesien) bietet sich der Anblick einer Vielzahl ausgefallener Personifikationen aus Holz und Stuck, die Anton Dorazil und Werkstatt in den 1730er Jahren gefertigt haben. Unter diesen ist die Verkörperung der *Visio Dei*, also der ›Gottesschau‹ (Abb. 1), die vielleicht interessanteste.¹ Dies auch deshalb, weil irgendein Angestellter unabsichtlich oder irgendein Besucher absichtlich der ›Gottesschau‹ ein »Photographieren und Filmen verboten!«-Schild zugeordnet, also die von Dorazil visualisierte Möglichkeit der Schau des Höchsten mit dem Verbot der Reproduktion der Statue Dorazils verbunden hat – was den Autor des vorliegenden Beitrags sofort dazu bewegte, das Verbot zu missachten. Der Umgang des Anonymus mit Statue und Schild zeigt: Das ›Prinzip Personifikation‹ verlockt bis heute zur produktiven Rezeption, zum Spiel mit Figuren und Attributen, zur Verschiebung von Bedeutungen durch Hinzufügen oder Weglassen ›bedeutungstragender‹ Elemente oder, wie hier, zum spielerischen Widerspruch gegen die Tendenz der Allegoriker zur – in diesem Fall konsequenterweise dreidimensionalen – Verkörperlichung des absolut Körperlosen oder entkörperlicht Metaphysischen. Zwar findet sich keine *Visio Dei* in den frühen Ausgaben der *Iconologia Ripas*, doch ist nicht auszuschließen, dass sie in einer der immer wieder erweiterten und modifizierten Editionen des späten 17. oder 18. Jahrhunderts enthalten ist. Selbst wenn dies nicht der Fall sein sollte, ist das Werk Dorazils ein charakteristisches Belegstück für die barocke Weiterarbeit an dem durch niemanden mehr als Ripa vertretenen und bereiteten Konzept der Sichtbarmachung von abstrakten Qualitäten in einer – mit Titel versehenen – Figur und der diese Figur kennzeichnenden Merkmale und Attribute.

Jede Studie, die im Rom des späten Cinquecento und frühen Seicento entstandene Kunstwerke im Zusammenhang der ästhetischen Mittel mit ihrem kulturellen Rahmen betrachtet, muss unausweichlich auf die epistemischen, aber auch auf die sozialen Bedingungen künstlerischen Schaffens kommen.² Mit Akzent auf der Zeit der ersten

1 Zum Piastenmausoleum vgl. einführend Konstanty Kalinowski: *Barock in Schlesien. Geschichte, Eigenart und heutige Erscheinung*, München 1990, S. 48f. und 108.

2 Nur am Rande sei erwähnt, dass Tempesta an der Ausmalung der *Sala degli Svizzeri* im Vatikanischen Palast beteiligt war, wo schon deutlich vor 1593 eine große Zahl von Personifikationen nach Art von



1 Anton Dorazil und Werkstatt, *Visio Dei*, 1730–35, Holz und Stuck, Grüssau: Piastenmausoleum.

Ausgabe der *Iconologia* von 1593 sollen im Folgenden normative Aspekte der Definition, administrativen Kontrolle sowie internationalen Verbreitung von Bildsujets im Rom des Aldobrandini-Pontifikats erörtert werden. Hierbei sollen die Gründe für den großen Einfluss der *Iconologia* auf allegorische oder halb-allegorische Darstellungen des Barock mit denen für die ähnlich prägende Rolle von Bildfindungen bestimmter in Rom tätiger Künstler parallelisiert werden, unter denen Antonio Tempesta, »einer der italienischen Virtuosen künstlerischer Fruchtbarkeit, wie sie Italien über Europa entsandte«³ (Aby Warburg), besonders charakteristisch ist. Unter »Kodifikation« wird in Hinsicht auf den (vor allem die Bildkünste ansprechenden) Schriftsteller Ripa wie auf den (in einem für Schriftpublikationen geprägten Kontrollkontext arbeitenden) Künstler Tempesta die systematische Zusammenfassung der für ein konkretes visuelles Feld geltenden Gepflogenheiten oder Standards verstanden, die das Verhältnis von Bild und Text, von Antike, Cinquecento-Traditionen und Innovationen in der Kunst um 1600 beeinflussten.

Ripa versammelt wurde, die der Autor der *Iconologia* offenbar gekannt hat: Eckhard Leuschner: Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung, Petersberg 2005, S. 49f.

3 Aby Warburg im »Rembrandt-Vortrag« von 1926, publiziert in: Leuschner: Antonio Tempesta (wie Anm. 2), S. 571.

Rom 1593

Aber begeben wir uns in das Rom des Jahres 1593, Datum der Erstpublikation der *Iconologia*. Es kann nicht schaden, sich kurz der künstlerischen Hauptereignisse dieses Jahres, am besten im kulturellen Gesamtspektrum des Aldobrandini-Pontifikats, zu versichern. Dies ist um so wichtiger, als der Pontifikat Clemens VIII. kunsthistorisch, abgesehen von den oft isoliert betrachteten Malern Caravaggio und Annibale Carracci, selten im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Diese Verengung mag nicht zuletzt darin begründet sein, dass die Forschung noch immer den Fiktionen der klassizistischen Historiographie des späteren 17. Jahrhunderts aufsitzt: Gemäß Giovanni Pietro Bellori war die Malerei in Rom vor Annibales Auftreten sogar tot.⁴ Noch im Katalog der Großausstellung *Barock im Vatikan* (Bonn und Berlin 2005–2006) wird in den chronologisch gereihten Aufsätzen zu den Kunstaktivitäten der einzelnen Päpste seit Gregor XIII. kommentarlos von Sixtus V. Peretti (1585–90) zu Paul V. Borghese (1605–23) überleitet.⁵

1593 also, im zweiten Jahr des Pontifikats von Clemens VIII., arbeitete Giuseppe Cesari an den Fresken der Olgiati-Kapelle in S. Prassede,⁶ Torquato Tasso publizierte, mit Widmung an Cinzio Aldobrandini, seine *Gerusalemme Conquistata*,⁷ Caravaggio malte – wenn man den Datierungen der Kunstgeschichte glauben darf – seine allerersten erhaltenen römischen Tafelbilder, die Accademia di San Luca wurde gegründet,⁸ Antonio Tempesta radierte und sein Verleger Nicolaus van Aelst publizierte den (frisch zum Katholizismus konvertierten) Heinrich IV. von Frankreich zu Pferde.⁹ Außerhalb Roms, noch in Bologna, aber mit deutlichem Bezug auf römische Kunsttraditionen des ersten Jahrhundertviertels, lieferte Annibale Carracci seine *Lucchini-Auferstehung* ab,¹⁰ und in

4 Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 20.

5 *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II: 1572–1676*, Bundeskunsthalle Bonn und Martin-Gropius-Bau Berlin, Leipzig 2005 (Kat. Ausst.), S. 175–364. Auch in den Jahren zwischen 1592 und 1605 entstandene Ausstellungsstücke fanden sich in der Bonner Schau kaum.

6 Herwarth Roettgen: *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rom 2002, S. 268–275.

7 Torquato Tasso: *Gerusalemme Conquistata*, Rom: Guglielmo Facciotti, 1593.

8 Zum Gründungsakt der Accademia di San Luca vgl. Federico Zuccari und Romano Alberti: *Origine, et progresso dell'Accademia del Disegno de Pittori, Scultori, & Architetti di Roma*, Pavia 1604, S. 1–4.

9 Eckhard Leuschner: *The Illustrated Bartsch 35 Commentary Part 2: Antonio Tempesta*, New York 2007, S. 262, Kat. Nr. 585.

10 Zusammenfassend siehe Stephane Loire: *Musée du Louvre. Département des Peintures. École italienne, XVIIe siècle. 1*. Bologne, Paris 1996, S. 139–142 zur bald kanonischen Stellung der *Lucchini-Auferstehung* des Annibale Carraccis; für die Darstellung des Themas vgl. auch Eckhard Leuschner: »Poised for Flight: Levitating Figures and the Resurrection Theme in Rosa's Oeuvre«, in: Sybille Ebert-Schifferer Helen Langdon und Caterina Volpi (Hg.): *Salvator Rosa e il suo tempo (1615–1673)*, Rom 2010, S. 243–254.



2 Roma, Porphyrstatue aus antiken Spolien, Rom: Kapitol.

Florenz malte Santi di Tito die *Vision des Thomas von Aquin*.¹¹ Der Eindruck dieser Werke auf Zeitgenossen und Nachgeborene war ausnahmslos groß; auf einige von ihnen ist gleich noch zurückzukommen.

Im November 1593 wurde auch die Statue der Roma (Abb. 2) in einer Nische vor dem römischen Rathaus auf dem Kapitolsplatz aufgestellt, eine aus einem antiken Porphyrtorso, einem antiken (Minerva-) Kopf und weiteren Elementen zusammengesetzte Figur, von der Lothar Sickel¹² nachgewiesen hat, dass sie aus der Sammlung Cesarini stammt, von wo sie – über einen Zwischenhändler – vom römischen Senat erworben wurde und in der fraglichen Nische eine deutlich kleinere Minerva ersetzte. Sickel hat auch demonstriert, dass die kapitolinische Roma seither insgesamt fünfmal verändert, also mit anders geformten Gliedmaßen bzw. Attributen ausgestattet worden ist – gleichsam Feil- und Verfeinerungsarbeit am Erscheinungsbild einer Personifikation, wie sie innerhalb und außerhalb der Neuausgaben der *Iconologia* für das ganze 17. und 18. Jahrhundert typisch war.

¹¹ Jack Spalding: *Santi di Tito*, New York, London 1982, S. 423, Kat. Nr. 26.

¹² Lothar Sickel: »La Roma Capitolina: Da Villa Cesarini al Campidoglio«, in: *Bollettino d'arte*, 93.144 (2008), S. 117–128.



- 3 Roma und Lazio, Holzschnitt, Cesare Ripa:
Iconologia Overo Descrittione dell'Imagini Universali
cavate dall'antichità, & di propria inventione, Rom:
Lepido Facij, 1603, S. 259.

Rom-Allegorien: Ripa und Tempesta

Gehen wir angesichts der prominenten Roma auf dem Kapitol also einen dem Autoren des Buches von 1593 besonders angemessenen Weg und reden vorerst nicht von »Ripas Rom«, sondern von einer Personifikation: Reden wir von Ripas Roma. Die Überraschung ist groß, wenn man feststellt, dass es – zumindest in den frühen Ausgaben einschließlich der Edition Siena 1613 – kein eigenes Stichwort Roma gibt. Diese Personifikation ist in der *Iconologia* nur indirekt präsent, und das auch erst seit der 1603er Edition, nämlich im Rahmen der Verkörperungen der Provinzen Italiens unter Lazio, wo eine Roma mit Schwert in der erhobenen linken und Lorbeerkranz und Siegespalme in der rechten Hand über der Grotte des Latium verkörpernden Gottes Saturn sitzt und, nach den Worten des Autors, die Dominanz der Stadt über das Territorium ausdrücken soll.¹³ Für die Gestalt dieser Rom-Personifikation verweist Ripa ausdrücklich auf die Roma der Sammlung Cesi (»negl'horti degli Illustrissimi Sig. Cesi nel Vaticano«), die vor der Installation der Cesarini-Roma auf dem Kapitol tatsächlich wohl einflussreichste Roma-Darstellung, deren Bild u.a. auch in das *Speculum Romanae Magnificentiae* von Antonio Lafreri Eingang

¹³ Cesare Ripa: *Iconologia Overo Descrittione dell'Imagini Universali cavate dall'antichità, & di propria inventione*, Rom: Lepido Facij, 1603, S. 259.



5 Antonio Tempesta, Romplan (Detail, Blatt 12: Personifikation der Roma), 1593, Radierung, Leiden: Prentenkabinet der Rijksuniversiteit Leiden.

sei nur die Holzschnittvignette (Abb. 6) in Girolamo Ferruccis Ausgabe der *Antichità di Roma* von Andrea Fulvio (Rom 1588).¹⁷

Tempesta's Roma thronet sinnigerweise über einer Tafel, in der mit »römischer« Capitalis unübersehbar die Autorschaft des »Florentinus« Antonio Tempesta angezeigt wird. Der Künstler hatte allen Grund, auf dieses Werk stolz zu sein, das bis heute wie kein anderes die Gestalt der Stadt am Ende des Cinquecento mit großer Präzision festhält und doch auch wegen seiner graphischen Gesamtwirkung geschätzt, lange nachgedruckt, teils auch auf Leinwand montiert und als gemäldeartiger Wandschmuck verwendet wurde.¹⁸ Tempesta's Romplan von 1593 weist nicht nur die bei Ripa fehlende Roma auf, er zeigt vor allem ein Rom, das in seiner Einzigartigkeit gesehen und erkannt werden soll: Wenn man so will, hat der Künstler in diesem Werk die *Forma Urbis* mit der von ihm hinzugefügten Roma-Verkörperung korreliert: Indem Rom nicht inmitten seines Umlandes gezeigt, sondern in einen gänzlich weißen Grund gesetzt ist, wird die

¹⁷ Andrea Fulvio: *Le Antichità di Roma*, Rom 1588, Frontispiz.

¹⁸ Leuschner: Antonio Tempesta (wie Anm. 2), S. 365–369; Eckhard Leuschner: »La Pianta di Roma del Tempesta (1593). arte, contesto culturale, diffusione internazionale«, in: Mario Bevilacqua und Marcello Fagiolo (Hg.): *Piante di Roma del Rinascimento e della Controriforma: architettura, arte e scienza dal Buffalini al Maggi (1555–1625)*, Rom 2011 (im Druck).



6 Roma, Holzschnitt, Andrea Fulvio: *Le Antichità di Roma*, Rom: Girolamo Francini, 1588, Frontispiz.

durch die Aurelianischen Mauern wie eine konturierende Außenhaut umschlossene Stadt selbst zum Körper.¹⁹

Die Vorarbeiten Tempestras für den Romplan müssen umfangreich gewesen sein. Wegen der zahlreichen baulichen Veränderungen und der Ausbreitung der Stadt während des Pontifikats von Sixtus V. waren nicht nur viele Einzelbauten, sondern ganze Stadtviertel neu darzustellen. Architekturen wie die unfertige Kirche S. Giovanni dei Fiorentini oder den im Bau befindlichen Palazzo Zuccari hat Tempesta in ihrem aktuellen Zustand Anfang der 1590er Jahre dokumentiert. Tempesta wird also zeichnend durch die Straßen Roms gezogen sein, auch wenn sich von den damals vermutlich angefertigten Skizzenblättern bisher leider nicht die kleinste Spur gefunden hat. Dass die Absichten Tempestras dennoch nicht ausschließlich dokumentarisch waren, sondern dass er bestimmte Bauwerke stärker als andere betonte, erhellt schon aus der Tatsache, dass die vom vermeintlichen Künstler- und Betrachterstandpunkt auf dem Gianicolo eigentlich nicht sichtbare Hauptfassade von St. Peter gut erkennbar ist. Die Bedeutung und Magnifizenz des historischen und des gegenwärtigen Roms, Hauptanliegen nicht zuletzt von Tempestras Widmungsträger, dem Historiker Giacomo Bosio, Bruder des christlichen Archäologen Antonio, sollten deutlich hervorstechen.

Indem Tempesta sowohl die Reste des antiken und mittelalterlichen Roms als auch die architektonischen und urbanistischen Neuerungen Gregors XIII. und Sixtus V. in einer Cinemascope-breiten Zusammenschau vereinte, kodifizierte er das Bild der Stadt. Ein Bild übrigens, das man einerseits durch Zurücktreten in Gänze aufnehmen, das man andererseits aber in seinen – beschrifteten – Details studieren konnte und kann. Dabei

¹⁹ Vgl. Roland Kanz: »Linien rahmen Körper. Albertis *circonscrizione* und Donatellos Konturschatten im *rilievo schiacciato*«, in: Hans Körner und Karl Möseneder (Hg.): *Rahmen zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte*, Berlin 2010, S. 91–112.

handelte es sich nicht um den Versuch einer visuellen Fixierung auf ewig, wohl aber um die repräsentative, auf Innen- wie Außenwirkung bedachte Dokumentation eines aktuell durch päpstliche und/oder städtische Anstrengungen erreichten Hoch- bzw. Höchststandes. Indem der Plan mehr als 200 Jahre nachgedruckt, aber Neubauten bis in die Zeit von Innozenz X. durch Umgravur dokumentiert wurden, blieb dieses visuelle Grundgerüst fast so lange konstant wie der von Ripas *Iconologia* propagierte allegorische Modus. Tempesta jedenfalls scheint Vorstellungen verarbeitet zu haben, die vom Ideal einer im Stadtraum Roms, der *Urbium Regina*, erreichten oder zumindest erreichbaren Harmonie von Geschichte und Gegenwart, von gesellschaftlicher und kultureller Geschlossenheit unter dem päpstlichen Regiment geprägt waren. Nicht umsonst fühlt man sich in der *Pianta di Roma* Tempesta an das insbesondere den Romveduten der Gregorsloggien im Vatikan inhärente Konzept einer unter päpstlicher Fürsorge prosperierenden und gleichsam ihrer Natur gemäß lebenden Stadt erinnert.²⁰

Druckprivilegien und -erlaubnisse: Tempesta und Ripa

Tempesta hat den Romplan im Jahre 1593 als sein eigener Verleger publiziert. Aus diesem Anlass beantragte der Künstler, unterstützt von seinem Förderer Kardinal Benedetto Giustiniani, ein päpstliches Druckprivileg, das sowohl die *Pianta di Roma* als auch seine gesamte in eigener Verantwortung verlegte künftige Produktion mit einem Urheberrecht versehen sollte. Von diesem Privileg ist auf dem Romplan die Rede, und zwar in dem Kästchen unterhalb der personifizierten *Roma*. Dort prangt außerdem das *Superiorum Permissu* des Sacro Palazzo, d.h. die Druckerlaubnis, die Clemens VIII. nicht nur – wie bisher – für alle in Rom gedruckten Bücher, sondern auch für alle Druckgraphiken verpflichtend gemacht hatte.²¹ Wir bewegen uns in der Zeit Ripas also in einem Feld der Überwachung, das (zumindest vom Anspruch her) so weit ausgedehnt war wie nie zuvor. Auch in den in Rom erschienenen Ausgaben der *Iconologia*, etwa in derjenigen von 1593, findet sich übrigens eine Druckerlaubnis des vatikanischen Zensors, des *Maestro del Sacro Palazzo* – hier »Licenza de' Superiori« genannt.²²

20 Leuschner: *Antonio Tempesta* (wie Anm. 2), S. 40–47.

21 Vgl. Eckhard Leuschner: »Censorship and the Market: Antonio Tempesta's »New Subjects« in the Context of Roman Printmaking ca. 1600«, in: Sara Matthews-Grieco, Louisa Matthews und Marcello Fantoni (Hg.): *The Art Market in Italy 1400–1700, Papers of a Symposium Held at the Syracuse University in Florence, 2000*, Modena 2003, S. 65–73.

22 Ripa: *Iconologia* 1593 (wie Anm. 16), sowohl auf der Titelseite als auch auf der Registerseite am Schluss des Bandes.



7 Allegorie auf das römische Stationswesen, 1589, Kupferstich, verlegt von Marcello Clodio.

Es ist vermutlich kein Zufall, dass die Ausdehnung der römischen Zensur auf Bild-drucke in einer Zeit erfolgte, als der Schriftanteil auf solchen Graphiken immer höher wurde – beispielhaft sichtbar in einer *Allegorie auf das römische Stationswesen* von 1589 (Abb. 7), entstanden also noch in der Spätphase des Sixtus-Pontifikats. Die zeitgenössische Tendenz zur ergänzenden Beschriftung von Bildern oder deren Korrelierung mit Schrift betraf nicht nur den Bilddruck: Genannt seien nur die scheinbar als unverzichtbar angesehenen Legenden in den jesuitischen Malereizyklen der 1580er Jahre, etwa die »Martyrien der frühen Christen« in S. Stefano Rotondo. Erwähnt seien auch die von Jesuiten und ihren Zöglingen zur Dekoration von Kirchen gestalteten »Embleme« oder emblemartigen Bild-Text-Kombinationen, z.B. diejenigen, die zwischen die Säulen von S. Stefano Rotondo gehängt wurden und von denen nur die Reproduktionen *Tempesta* geblieben sind.²³ Angesichts solcher Beispiele könnte man vom zeitgenössischen Ideal der Konvergenz von Schrift und Bild sprechen, das in dieser Form ohne Beispiel war, auch wenn die Ergebnisse ästhetisch nicht immer befriedigen.

Tempesta Roma präsidiert im *Romplan* nicht nur über dem »Superiorum Permissu«, sondern auch über dem »Privileg« des Künstlers, also dem (ebenfalls aus den adminis-

23 Leuschner: Antonio *Tempesta* (wie Anm. 2), S. 106–111.

trativen Usancen für Bücher übernommenen) Urheberrecht, der, wenn man genau hinschaut, nicht nur ein »privilegium pontificis«, sondern ein »privilegium summorum principum« war, was darauf hinweist, dass Tempesta (und darin war er einer der ersten graphisch tätigen Künstler überhaupt) versucht hat, sein Werk international schützen zu lassen. Tatsächlich hat sich neben der Korrespondenz für das päpstliche Privileg im Archivio Segreto Vaticano auch im Königlichen Archiv von Brüssel ein Antrag Tempestas auf ein flämisches Privileg für den Romplan gefunden.²⁴

Erstaunlicherweise hat offenbar nie ein Iconologia-Forscher daran gedacht zu prüfen, ob neben anderen in Rom tätigen Autoren und Verlegern auch Ripa 1593 ein päpstliches Privileg beantragt hat. – Er hat! Wie der im Vatikanischen Archiv erhaltene Text erweist,²⁵ erbittet das kurze Antragsschreiben für den Autor die üblichen zehn Jahre Urheberrecht vor Nachdruck im Kirchenstaat. Den Antrag für die Iconologia brachte Cinzio Aldobrandini vor, der hochgebildete und literarisch interessierte päpstliche Nepot, der in diesen Jahren u.a. Protektor von Torquato Tasso war (bemerkenswerterweise fungierte als Ripas Fürsprecher demnach nicht Kardinal Anton Maria Salviati, dem der Autor die Erstausgabe von 1593 widmete). Das Privileg selbst, von dem auf dem Frontispiz der 1593er Ausgabe auch wirklich die Rede ist, wurde dann von der vati-

24 Leuschner: *Antonio Tempesta* (wie Anm. 2), S. 595, Nr. 13.

25 Ich habe Ripas Privileg und den Antrag darauf in meinem Tempesta-Buch von 2005 (wie Anm. 2) publiziert, aber offenbar waren sie dort so gut versteckt, dass sie von der einschlägigen Forschung bislang nicht wahrgenommen wurden. Deshalb seien beide hier nochmals abgedruckt. Antrag: ASV, Sec. Brev. 199, fol. 172r (Januar 1593): »Molto Ill.re et B.mo Sig.re Sia V.S. B.ma contenta spedire un privilegio in favore di ms Cesare Ripa Perugino, autore dell'Iconologia, overo Descriptione dell'imagini universali cavati dall'antichità; accioche per dieci anni prossimi niuno possa, senza sua licenza, stampare nè far stampar, nè vender il detto suo libro, nè in Roma, nè in luoco alcuno dello stato ecc.o: che così sua Beat.ne ha fatto gratia all'Ill.mo S.re Cinthio Aldobrandini; che N.S. Dio felicitì sempre V.S. B.ma.«; Erteiltes Privileg: ASV, Sec. Brev. 199, fol. 171r:

»Clemens Papa VIII Ad futuram rei memoriam. Cum, sicut accepimus, dilectus filius Caesar Ripa Perusinus quoddam opus Iconologia seu descriptio imaginum nuncupatum multis vigiliis composuerit, illudque superiorum permissis typis dilectorum filiorum Heredum quondam Joannis Giliotti in Alma Urbe cudi fecerit, cumque dubitandum sit, ne postquam opus praedictum in lucem editum fuerit, alii qui ex alieno labore lucrum quaerunt, illud in impressorum praedictorum, quorum sumptu editum est, damnnum, et praedictum imprimere non dubitent, Nos indemnitati praedictorum Haeredum consulere [...] volentes, supplicationibus eorundem Haeredum Impressorum, ac etiam eiusdem Caesaris Auctoris nomine nobis super hoc humiliter porrectis inclinatis, eisdem Haeredibus Joannis Giliotti Impressoribus, quatenus tamen ab ipso Caesare causam habeant, ne Decennio a prima dicti operis editione computando durante quispiam tam in Urbe quam alibi in toto statu ecclesiastico nobis, et sanctae Romanae ecclesiae mediate, vel immediate subiecto, opus seu librum praedictum in magno, vel parvo folio, aut alias quomodocunque sine speciali dictorum Haeredum vel ab eis causam habentium licentia in scriptis obtenta imprimere, aut alibi praeterquam ab eis, aut de licentia huiusmodi impressum vendere, seu venalem habere [...] concedimus, et indulgemus. etc.«

kanischen Administration als päpstliches Breve mit den üblichen langen juristischen Formeln sowohl dem Autor Ripa als auch, wie im Text deutlich herausgestellt wird, seinen Verlegern, den Erben von Giovanni Giliotti, erteilt. Solche Privilegien wurden, um dies herauszustreichen, keineswegs automatisch und allen in der Stadt erscheinenden Büchern gewährt – ein erfolgreicher Antrag spiegelt also stets auch etwas von der besonderen Wertschätzung des Verfassers und/oder Verlegers und ein Bewusstsein von der besonderen Wichtigkeit eines bestimmten Werkes. Kaum zufällig wurden die meisten Privilegien in Rom für theologische und politische Publikationen erteilt.

Nach zehn Jahren, der üblichen Frist, endete nicht nur in Rom, sondern fast überall in Europa ein auf Bücher oder (neuerdings) auf Graphiken erteiltes Privileg. Um an ein verlängertes Privileg zu kommen, haben Autoren oder Verleger, wenn sie aus einem Werk weiter Gewinn schöpfen wollten, in dieser Situation meist zu dem Mittel gegriffen, dieses so stark zu modifizieren, dass es »neu« wirkte. Die um zahlreiche zusätzliche Allegorien und noch dazu um Holzschnittabbildungen erweiterte *Iconologia* von 1603 hätte, bei auch nur einigem Wohlwollen der päpstlichen Administration, dieses Kriterium durchaus erfüllt. Dennoch ist auf dem Frontispiz der Ausgabe des nach wie vor obskuren Verlegers Lepido Faeij nicht von einem Privileg die Rede, und auch im Vatikanischen Archiv fand sich bislang keine diesbezügliche Anfrage. Die 1603er Ausgabe ist also zwar mit Aldobrandini-Heraldik auf dem Frontispiz, aber ohne Privileg erschienen. Über die Ursachen kann man nur spekulieren: Haben Verfasser oder Verleger einen Antrag »verschlafen«? Sah man das offenbar andauernde Wohlwollen der Aldobrandini als ausreichenden Urheberrechtsschutz an? Spätestens die unautorisierte Paduaner Ausgabe von 1611 muss Ripa signalisiert haben, dass sich die Situation geändert hatte.²⁶

Zwei Arten visueller Kodifizierung

Doch womöglich hatte Ripa zu dieser Zeit längst ganz andere Interessen als den Schutz eines in heutiger Form ohnehin weder bestehenden noch durchsetzbaren Urheberrechts.²⁷ Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht die Lektüre des Vorwortes der 1613 in Siena bei Matteo Florimi erschienenen Edition. Der Verleger Florimi ist, was den Groß-

²⁶ Der Paduaner Verleger Pietro Paolo Tozzi betonte in einem Vorwort zur zweiten Auflage (1618) zwar ausdrücklich, dass Ripa höchstselbst ihm zur Qualität seiner 1611er Edition gratuliert habe; doch bedeutet dies im Umkehrschluss, dass der *Trinciante* zuvor nicht in das Projekt eingeweiht gewesen war – vgl. Giuseppina Zappella: *L'Iconologia di Cesare Ripa*, Salerno 2009, S. 34.

²⁷ Zur komplexen Frage nach dem rechtlichen und moralischen Status eines Künstler-Autors und seiner Inventionen in der Frühen Neuzeit vgl. die exemplarischen Erörterungen in Elizabeth Cropper:

teil seiner vor allem wohl für den römischen Markt bestimmten Graphik- und Buchproduktion angeht, als klassischer Raubdrucker zu qualifizieren.²⁸ In diesem Fall aber betont er nachdrücklich, dass er an dieser Edition zusammen mit Cesare Ripa gearbeitet habe, der über die Nachlässigkeiten seiner römischen Verleger verstimmt gewesen sei, und so hätten sie zusammen eine (anders als das Paduaner Buch von 1611) »wirklich« erweiterte und verbesserte Ausgabe herausgebracht.²⁹ Florimi war schon aufgrund seiner fragwürdigen Plagiatspraktiken in anderen Publikationsprojekten kaum dafür qualifiziert, ein Privileg in Rom zu beantragen; aber auch Ripa scheint 1613 in dieser Hinsicht keine Anstrengungen mehr unternommen zu haben. Seine *Iconologia* hatte sich, wenn man so will (und der Autor selbst mag es nun so gesehen haben), zu einer Art *open source* entwickelt, einem weiter wachsenden, flexiblen System, dessen prinzipielle Offenheit für Modifikationen und die Hinzufügung immer neuer Allegorien Teil seiner Faszination und seines Erfolges war.³⁰ Ripa hatte 1593 und 1603 ein leistungsfähiges Format für Allegorien vorgegeben; er konnte oder wollte danach nicht mehr tun, als zur weiteren Emendation und Perfektionierung dieses Systems beizutragen, dem er immerhin längst den eigenen Namen dauerhaft aufgeprägt hatte.

Vor diesem Hintergrund wenden wir uns nochmals dem Aspekt der visuellen Kodifikation in der Kunst des Barocks zu: Was den – wie oben erwähnt – schon von Aby Warburg registrierten europaweiten Einfluss *Tempesta* angeht, kann man dergleichen in mehr oder weniger exakten Zitationen der Künste des 17. und 18. Jahrhunderts aus dessen Graphiken, also in deren Modellcharakter, finden. Genannt sei nur, dass sich Monarchen in ganz Europa in ihrer Selbstrepräsentation an einem durch *Tempesta* zwar nicht gänzlich neu erfundenen, aber optimierten und weit verbreiteten Schema, nämlich dem schon erwähnten *Heinrich IV. zu Pferde*, orientierten – etwa Kaiser *Rudolf II.*, der sich durch *Aegidius Sadeler* entsprechend darstellen ließ.³¹ Und tatsächlich kam

The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome, New Haven, London 2005.

28 Zu Matteo Florimi vgl. zuletzt Eckhard Leuschner: »The Printing Privilege in Tuscany. Falcini, the Florimis and Callot«, in: *Print Quarterly*, 25 (2008), S. 243–254.

29 »Lo Stampatore a' Lettori«, in: Cesare Ripa: *Iconologia* [...] nella quale si descrivono diversi imagini di virtu, Siena: Florimi, 1613, n. p.: »Quando l'autore della presente opera fu qui in Fiorenza, si dolse meco un giorno, che da gli stampatori di Roma gli fosse stata lacerata, trascorrendo essi la stampa senza Correttore, e mi scopri l'animo suo di volerla far ristampare con aggiunta di dugento Imagini da lui di nuovo inventate con discorsi molto copiosi, a fine che riuscisse maggiore, e più doviziosa.«

30 Dazu passt auch, dass der Kreis potentieller Nutznießer der *Iconologia* von Ausgabe zu Ausgabe immer weiter gefasst wurde: Zu den »poeti, pittori e scultori« (1593) kamen schon 1611 »oratori, predicatori, formatori d'emblemi e d'imprese, rappresentatori, architetti e divisatori di apparati« – vgl. Zappella: *L'Iconologia di Cesare Ripa* (wie Anm. 26), S. 43f.

31 Leuschner: *The Illustrated Bartsch 35 Commentary Part 2* (wie Anm. 9), S. 263, Kat. Nr. 585 C3.

diese Modellhaftigkeit der Graphiken *Tempesta*, die bei kleineren Künstlern bis zu deren Eins-zu-Eins-Übernahme ging, im Kontext des europäischen Barock häufig der Unterwerfung unter eine in Rom definierte ästhetische Norm gleich.³²

Man könnte weitere solche Bildkonventionen aufzählen, die durch die Eindrücklichkeit und die große internationale Marktpräsenz von *Tempesta* Radierungen geschaffen wurden, etwa die Darstellungen der päpstlichen Aufzüge, die sehr stark auf Abbildungen entsprechender Fest- und Triumphzüge andernorts gewirkt haben. Aber hier sei auf eine andere Art von Kodifizierung abgehoben, die zugleich näher an dem liegt, was man als das eigentliche Verdienst *Ripas* definieren könnte; nämlich die Tatsache, dass er, wie schon angedeutet, ebenso feste wie flexible »Formate« für das allegorische Genre kreiert hat. Als Beispiel für ein ähnliches Verdienst, das sich *Tempesta* mit einigen heute vergessenen römischen Graphikeditoren teilt, seien die *Stehenden weiblichen Heiligen* angeführt.³³ Mit dieser Folge von stets ähnlich komponierten Stichen, die der Verleger Giacomo Lauro in den Jahren um 1600 bei verschiedenen Vorlagenzeichnern und Kupferstechern in Auftrag gab, hat er ein einmal geschaffenes Grundschema verwendet, das er letztlich *ad infinitum* hätte fortführen können. Ähnliches gilt für Lauros riesige Folge stehender Heiliger im Schema von *Vita-Ikonen* (Abb. 8), die gleichsam die Normalform des schlichten graphischen Heiligenbildes im Rom der Zeit um 1600 vertreten. Wenn, wie jüngst Valeska von Rosen gezeigt hat,³⁴ Caravaggio und seine Nachfolger Halb- oder Dreiviertelbilder von weiblichen Modellen kreierten, die verwirrenderweise sowohl als Darstellungen von Heiligen als auch als Genrebilder zu lesen sind, ist dieser Sachverhalt kaum zu verstehen ohne die normgebende Existenz solcher den visuellen Standard und »fixe« Ikonographien vorgebenden *Santine*. Auch der bei den Caravaggisten häufige Wechsel des Bildformats von der bis dato bei Personifikationen ebenso wie bei Heiligen vorherrschenden ganzen Figur zur Halbfigur lässt sich nicht ohne die Voraussetzung eines (durch die Illustrationen der *Iconologia*-Ausgaben seit 1603 beförderten) zeitgenössischen Betrachterwissens um diejenigen Darstellungskonventionen nachvollziehen, die als »eigentlich richtig« galten, aber nun künstlerisch gebrochen wurden.³⁵

32 Man vergleiche auch Beispiele für die nicht medienpezifische Imitation von Modellen *Tempesta* wie den durch Velázquez dargestellten Olivares, dessen in der *Levade* gebändigtes Ross aus dem *Julius Caesar* zu Pferde des Florentiners abgeleitet ist – Leuschner: *Antonio Tempesta* (wie Anm. 2), S. 531f.

33 Vgl. Leuschner: *Antonio Tempesta* (wie Anm. 2), S. 171ff.

34 Valeska von Rosen: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009, bes. S. 225–240.

35 Zum Innovationspotential allegorischer weiblicher Halbfiguren in der Florentiner Malerei des mittleren Seicento vgl. Eckhard Leuschner: »Women and Masks. the Economics of Painting and



8 Der Heilige Francesco di Paola in einem Bilderrahmen, um 1600, Kupferstich, verlegt von Giacomo Lauro.

Ripa, der selbst nicht gemalt oder gezeichnet hat, aber von Anfang an der bildlichen Repräsentation seiner Epoche zuarbeitete, hat, wie Pierguidi betont,³⁶ ältere Inventionen und allegorische Schemata der Gregor- und Sixtuszeit umgesetzt. Auch Tempesta, der in einem von Literaten und Gelehrten geprägten Umfeld tätig war, verfuhr mit seinen Bildquellen höchst kompilatorisch. In dieser Hinsicht waren beide mehr damit beschäftigt, das 1593 kurz vor seinem Ende stehende Cinquecento attraktiv aufzubereiten als für das anbrechende Seicento bahnbrechende Neuerungen zu entwickeln. Wie allgemein bekannt ist, hieß dies für Ripa aber gerade nicht, dass die von ihm versammelten Personifikationen im neuen Jahrhundert fruchtlos blieben: Die bequem arrangierte Kodifikation allegorischen Wissens, vielleicht auch die einleuchtende Attraktivität seiner Fiktion eines – verbindlichen und ausbaufähigen – Corpus allegorischer Interpretationen der physischen und moralischen Welt, war ein zu verlockendes Angebot an Zeitgenossen und Nachgeborene. Wie sehr die parataktische Auslegung einer literarisch

Meaning in the *mezza figura*. Allegories by Lippi, Dandini and Martinelli, in: Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi und Alessandro Nova (Hg.): Firenze milleseicentoquaranta: arti, lettere, musica, scienza, Florenz 2010, S. 315–328.

36 Stefano Pierguidi: »Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù«. Giovanni Guerra (1544–1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa, Rom 2008, bes. S. 191–202.



9 Antonio Tempesta nach Otto van Veen, Der Beginn des Streits zwischen Alvaro Sanchez und Gonzales Gomez (aus der Serie Geschichte der Infanten von Lara), 1612, Radierung, Privatbesitz.

überlieferten Vorlage aus Historienszenen und Personifikationen dem Zeitgeschmack entsprach bzw. diesen Geschmack weiter ausformte, zeigt sich gerade in einem Werk Tempestras: in der zusammen mit Rubens' Lehrer Otto van Veen geschaffenen Geschichte der Infanten von Lara in 36 Blättern (1612).³⁷

In dieser Serie (Abb. 9) ist, wahrscheinlich schon gemäß den Anleitungen Ripas, den Handelnden jeweils eine Personifikation beigegeben, die deren Aktionen oder Absichten näher erläutern soll. Die Allegorien Tempestras und van Veens geben sich jedoch nicht mit einer kommentierenden Randexistenz zufrieden, sondern befinden sich mitten in der Geschichte und bilden einen fast gleichwertigen Teil der vorgeführten Handlung.

37 Vgl. Eckhard Leuschner: »Une Histoire telle que celle-ci, qui tient un peu du Roman«. Allegorie und Historie in Antonio Tempestras Infantes von Lara und bei André Félibien«, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 32 (2005), S. 203–243.

gen. Aussehen und Attribute der in der Sequenz der 36 Blätter oft mehrfach auftretenden Personifikationen wie *Verstellung* oder *Zorn* sind gleichsam lexikalisch standardisiert und sollen so, im Idealfall womöglich auch ohne die Stichlegenden, der eindeutigen Wiedererkennbarkeit der repräsentierten Gemütsverfassungen oder Affekte dienen. Was heute aufgrund der gleichsam systemimmanenten Überfüllung der einzelnen Darstellungen kurios aussehen mag, hat als gemischte Kompositionsform mindestens bis zum *Medicizyklus* (1622–25) von Peter Paul Rubens gewirkt.³⁸ Eine solche hochbarocke Gemäldefolge ist schwer vorstellbar ohne die von Ripa und Tempesta fast gleichzeitig entwickelten Grundlagen der zeitgenössischen allegorischen »Bildersprache«.

Es darf spätestens seit dem Fund des Antrags auf ein päpstliches Privileg für Ripas *Iconologia* als sicher gelten, dass dieses Buch von Anfang an durch die päpstliche Administration sanktioniert war. Thesen über eine vermeintliche »Abweichung« Ripas von der kirchlichen Linie, gar über eine »esoterische« Zielsetzung des Autors, haben keine ernsthafte Grundlage. Die *Iconologia* muss vielmehr als Seitenprodukt der Anstrengungen wichtiger Teile des damaligen katholischen Klerus verstanden werden, verbindliche Grundlagen einer post-tridentinischen Verständigungs- und Wertekultur zu legen oder zu verstärken. Wie Tempesta durch den Vatikan abgesegneter Romplan von 1593 war die *Iconologia* gewissermaßen ein offiziell approbiertes römisches Erzeugnis. Die große Zahl allegorischer Figuren in den barocken Innendekorationen der katholischen Kirchen und klerikalen Bauten Europas vom späten 16. bis zum 18. Jahrhundert dokumentiert den Erfolg von Ripas Buch, auch wenn es zusätzlich eine anfangs wohl kaum erwartete oder einkalkulierte Breitenwirkung außerhalb seiner konfessionell (mit-)bestimmten Anfänge hatte.

38 Es versteht sich, dass das die *Infanten von Lara* prägende Ideal der durch die Personifikationen unterstützten eindeutigen Erkennbarkeit von Akteuren, Intentionen und Affekten bei Rubens einem sehr viel komplexeren Umgang mit dem allegorischen Vokabular gewichen ist – selbst wenn man nicht Martin Warnkes These von Rubens' *Dissimulatio* der »eigentlichen Bedeutung(en)« des *Medici-Zyklus* folgen will (vgl. die kritischen Bemerkungen zu Warnkes Ansatz bei Ulrich Heinen: *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*, Weimar 1996, S. 12 und S. 175f., Anm. 16–19).