

Ripa und die Gegenreformation

JÜRGEN MÜLLER

‘Oberste Prinzipien Clarice, Simplifikation. Lesen Sie bei Marc Aurel nach. Bei jedem einzelnen Ding die Frage, was ist es in sich selbst, was ist seine Natur.’

H. L.

Wenn im folgenden etwas über das Thema ‘Ripa und die Gegenreformation’ gesagt wird, so geschieht dies nicht aus der gesicherten Position eines Ripa-Philologen heraus. Es handelt sich um eine Skizze, die notwendig einseitiger ausfällt, als es der Gegenstand der Untersuchung erlaubt.¹

Die Forschung zu Cesare Ripas *Iconologia* jedenfalls ist aufs engste mit dem Problem gegenreformatorischer Kunst verbunden. Emile Mâle² hat den italienischen Autor im Zusammenhang der Frage nach einer Ikonographie der Gegenreformation für die Kunstgeschichte wiederentdeckt.³

Erna Mandowsky hat in ihrer Hamburger Dissertation den biographischen Hintergrund beleuchtet und darauf hingewiesen, daß Ripas Arbeitgeber, der Kardinal Antonio Maria Salviati, an den Verhandlungen des Tridentinischen Konzils teilgenommen hat.⁴ Als Beleg für den gegenreformatorischen Impetus der *Iconologia* hat Mandowsky auf die Tugend- und Lasterdarstellungen hingewiesen, die “als dünner roter Faden” für den Leser einen Zusammenhang bilden: Der Weg des Menschen gestaltet sich zwischen den Polen des wahren und des falschen Glaubens, zwischen Ecclesia und Synagoge.⁵

Gerlind Werner hingegen hält in ihrer Untersuchung zu Ripa diesen religiösen Hintergrund für weniger zwingend und betont stattdessen die durchgängige Rationalität, die den italienischen Autor in der Erklärung auch religiöser Begriffe leitet. Meines Erachtens unterschätzt Werner die ideologische Konzeption des Buches, wenn sie lediglich auf die in diesem Zusammenhang immer wieder genannten Beispiele der “Fede cattolica” oder “Riforma” zurückgreift.⁶ Es ist eine naive Vorstellung von Rationalität, wenn schon die Tatsache als rational begriffen wird, daß der Katholische Glaube mit einem Helm dargestellt wird, um die Notwendigkeit seiner Verteidigung vor Augen zu stellen.⁷ Denn die eigentliche Rhetorik des Werkes wird durch die von Werner übersehene Gleichsetzung von Rationalität und Rechtgläubigkeit bestimmt.

Rationalität?

Um für diese Gleichsetzung ein kurzes Beispiel zu geben, greife ich auf die Allegorie der Häresie zurück, deren Äußeres an traditionelle Darstellungen des Geizes erinnert: Eine häßliche, ausgemergelte alte Frau mit schlaffen Brüsten, die in ihrer rechten Hand Schlangen und in ihrer Linken ein Buch hält, aus dem wiederum Schlangen hervorkriechen. Aber lassen wir Ripa selbst zu Wort kommen, der für den Leser folgende Erklärung gibt:

‘L’Heresia secondo S.Tomasso sopra il libro quarto delle sentenze, & altri Dottori, è errore dell’intelletto, (...), che si deve credere, secondo la santa Chiesa Cattolica Romana.’⁸

‘Die Häresie ist ein Fehlschluß des Verstandes und sie wird – schreibt Ripa weiter – alt wiedergegeben, um den ‘äußersten Grad der dem Häretiker innewohnenden Perversität darzustellen.’

Aus der Tatsache, daß die *Iconologia* vier Personifikationen der Vernunft und sogar eine fünfte Personifikation der Staatsräson enthält, ist nicht etwa zu schließen, daß Ripa vor allem ein Denker der Rationalität war. Denn im Zeitalter der Gegenreformation wird im Namen der Vernunft vor allem Theologie betrieben. So wird etwa in der ersten Allegorie⁹ der “Ragione” darauf hingewiesen, daß die Kräfte der Vernunft durch die Erbsünde korrumpiert seien; in der zweiten Personifikation der Vernunft soll deutlich werden, daß die Tugend der Vernunft von den Theologen – nicht den Philosophen (!) – als Kraft und Königin der Seele betrachtet werde.¹⁰

Gerade die permanenten Gleichsetzungen und Verschränkungen von ‘Rationalität’, Schönheit und Rechtgläubigkeit springen bei Ripa sofort ins Auge, gegen Werners Argument der Rationalisierung spricht überdies die bildliche Rhetorik. Die Auffassung der Allegorie durch den Betrachter wird schon durch ihre attraktive Darstellung beeinflusst oder gar vorstrukturiert, noch bevor der eigentliche Sinn erkannt wird. Jeder Argumentation geht also eine Affektion des Betrachters voraus und verständlicherweise fühlen sich Menschen von schönen und anziehenden Tugenddarstellungen eher angezogen als von häßlichen. Noch bevor ich weiß, was dargestellt ist, sind meine Sympathien schon vergeben.¹¹

Schwer nachzuvollziehen ist an der Argumentation Gerlind Werners außerdem, daß sie zunächst vermutet, Ripa könne in beratender Funktion an der Ausgestaltung des Vatikan mitgewirkt haben, dann aber einschränkend angibt: “Weder Paleotti noch Possevinus haben Ripa erwähnt (...).”¹² So wenig begründet schon die erwähnte Annahme ist, so merkwürdig bleibt ihre Fragestellung auch deshalb, weil Paleottis “Discorso intorno alle imagine (...)”¹³ bereits 1582 und der Traktat von Possevinus im selben Jahr wie die *Iconologia*, nämlich 1593 erschienen sind und Ripa folglich gar nicht erwähnen konnten. Umgekehrt stellt sich allerdings die Frage, ob Paleottis¹⁴ Traktat Spuren in der *Iconologia* hinterlassen hat.

Gabriele Paleottis Discorso als Quelle für Ripa

Der *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* des Kardinals Gabriele Paleotti ist fragmentarisch geblieben. Nur zwei der geplanten fünf Bücher sind erschienen. Allerdings war der Plan für die noch ausstehenden Teile schon so weit gediehen, daß immerhin die Überschriften der zu erwartenden Kapitel veröffentlicht wurden. Paleottis Text entwirft eine weite Perspektive: Eine Kunsttheorie, die nicht in erster Linie darauf zielt, den Katholizismus zu verbreiten, als vielmehr ihn zu stabilisieren. Sein Traktat hat eine eindeutig restaurative Tendenz.

Die Aufgabe, die sich Ripa mit seiner ‘Iconologia’ stellt, ist im wesentlichen in den Kapiteln 43 bis 45 des zweiten Buches des *Discorso* von Paleotti vorgebildet. Schon die Überschriften, die sich bei dem Kunsttheoretiker der Gegenreformation

finden, vermitteln in dieser Hinsicht einen ersten Eindruck und lassen sich auf das zentrale Anliegen Ripas übertragen: So lautet der Titel des 43. Kapitels Paleottis "Über die Bilder der Tugenden und Laster und die große Schwierigkeit sie darzustellen", sodann Kapitel 44 "Einige Hinweise, wie die Tugenden und Laster darzustellen seien" und schließlich Kapitel 45 "Über die Darstellung der Symbole".¹⁵

Die Angemessenheit des Ausdrucks

Im Anschluß an Paleotti fordert auch Ripa die Angemessenheit des Ausdrucks. Beide kritisieren eine zu einfache wie eine zu schwierige Bildsprache und fordern dazu auf, einen Mittelweg zu finden. Demnach besteht das eigentliche Problem jeder Personifikation im Maßhalten: Jedes allzu einfache Sinnbild wirkt banal, ein allzu schwieriges verfehlt das Ziel der Kommunikation. Zu Beginn des *Proemio* spricht Ripa in rhetorischer Absicht von den beiden Fehlern – Banalität oder zu große Dunkelheit des Ausdrucks –, welche diejenigen "Redner" oder "Maler" ausüben, die den vorbildlichen 'Pfad der Antike aus Ruhmsucht verlassen' haben.

Woraus der italienische Kunsttheoretiker die Forderung erhebt: 'eine geheimnisvolle Sache (soll) auf ungewöhnliche Weise dargestellt werden, damit man mit einer einfallsreichen Erfindung zu gefallen weiß', doch – so fährt Ripa fort: 'es ist lobenswert, sich auf ein einziges Bild zu beschränken, um weder Dunkelheit noch Überdruß (...) zu erzeugen'.¹⁶ Deutlicher läßt sich der Anspruch des Mittelweges¹⁷ nicht belegen. Damit allerdings wiederholt Ripa in seinem "Proemio" Paleotti, der die Vermeidung der gleichen Fehler bei der Darstellung von Tugenden und Lastern mit folgenden Worten in seinem *Discorso* fordert:

'Il che (die symbolischen Bilder, J. M.) però non fosse tanto oscuro e difficile, che avesse bisogno sempre di sottile interprete, né manco tanto triviale e volgare, che non appor- tasse né meraviglia, né novità, né trattenimento alcuno all' intelletto; (...).'¹⁸

Weitere Übereinstimmungen beider Denker lassen sich aufzeigen. Etwa wenn Ripa in der 'Einleitung' später von der Notwendigkeit spricht, den Betrachter durch eine Bildunterschrift zu informieren, um so rätselhafte Darstellungen zu vermeiden, orientiert er sich an Paleotti. Zunächst Ripa:

'Die Neugier wird noch verstärkt, wenn man die Namen der Dinge unter diesen Bildern geschrieben sieht, und ich glaube, daß die Regel, die Namen darunterzuschreiben, immer befolgt werden sollte, es sei denn, daß eine Art von Rätsel beabsichtigt ist, denn ohne den Namen ist es unmöglich, zur Kenntnis der Bedeutung vorzudringen, außer im Falle ganz alltäglicher Bilder, die von jedem zufolge der Gewohnheit erkannt werden.'¹⁹

Dieselbe Forderung lautet bei Paleotti folgendermaßen:

'E sopra tutto, per maggiore distinzione e chiarezza, lodaressimo assai alcuno breve e significante motto, che vernisse a dar anima e vita alla imagine (der Tugenden oder Laster, J. M.).'²⁰

Was bei Ripa die zu weckende Neugier, ist bei Paleotti die Verlebendigung und Beseelung, die durch die Sprache geleistet wird. So fragt er zu Beginn des 43. Kapitels seines *Discorso* rhetorisch: Mit welcher Aufgabe der christliche Maler neben

der Darstellung heiliger und religiöser Bildthemen seine Kunst besser beweisen könne als darin, 'mit der allergrößten Lebendigkeit die Schönheit und Vollkommenheit der Tugend, (...) darzustellen, damit, wie es später heißt, die Menschen den Tugenden folgen und vor den Lastern fliehen zum Ziele der Vervollkommnung der 'vita christiana'.²¹ Wenn sich Ripa mit seinem Versuch von der Emblematik absetzt, dann betont er – ebenso wie Paleotti – ausdrücklich die moralische Finalität seiner "Imagini, (...), le quali solo abbracciano le virtù, ed i vitii, ò tutte quelle cose, che hanno convenienza con questi, ò con quelle (...)." ²²

Simplifikation als Alphabetisierung der Bilder

Verglichen mit einem beliebigen Emblembuch des 16. Jahrhunderts ist Ripas *Iconologia* entschieden pragmatischer konzipiert. Sowohl die alphabetische Auflistung aller Begriffe zu Beginn des Buches, als auch die zumeist kurzen Beschreibungen und Erklärungen lassen es zu einem einfach zu benutzenden Handbuch werden. Mehr noch, man könnte sagen, daß die Grundlage für den Erfolg seines Konzeptes genau darin besteht, daß es benutzbar bleibt, ohne daß man zum Beispiel das komplizierte – weil undeutliche – Proemio verstanden haben muß, und ohne zu wissen, ob diese Personifikation den *Hieroglyphica* des Petrus Valerianus' oder jene Andrea Alciatos *Emblematum liber* entnommen ist. Das Gleiche gilt für die in die jeweiligen Artikel der *Iconologia* eingestreuten Autoren christlicher und klassischer Provenienz. Es ist für den Benutzer nicht wirklich von Belang, ob Plato oder 'San Tomasso' wirklich sagen, was Ripa glaubt, ihnen entnehmen zu dürfen; denn es handelt sich bei seinen Quellenberufungen in erster Linie um rhetorische Beglaubigungsstrategien. Auch soll die Vielzahl der genannten Autoritäten Eindruck machen.

Doch jenseits aller Beglaubigung und Absicherung des Gesagten durch Autoritäten ist vor allem die Handhabbarkeit des Buches ein herausragendes Merkmal, man könnte sagen: bei der *Iconologia* handelt es sich um das erste wirklich benutzbare Fremdwörterlexikon für Bilder. Die Benutzung der 'Iconologia' wird vor allem durch die komplette alphabetische Strukturierung erleichtert. Wer dagegen etwa Cartaris *Imagini* studiert, weiß, daß deren inhaltliche Anordnung diejenige Ovids imitiert.²³ Wieder anders verfährt Valerianus, der seine *Hieroglyphica* in Büchern anordnet, in denen einzelne Symbolkomplexe (etwa der 'Löwe') behandelt werden. Im Gegensatz zu Ripa ist die inhaltliche Anordnung hier vom Gegenstand her gedacht. Ripas alphabetische Ordnung zeigt hingegen, daß es ihm nicht auf die Präsentation bestehender Ordnungen von Sinnbildern ankommt. Seine 'Iconologia' eröffnet vielmehr die Möglichkeit, eine Personifikation in neuen und verschiedenen Zusammenhängen zu präsentieren.

Die Frage des Adressaten

Daß Ripa bei der Konzeption seiner *Iconologia* einen konkreten Adressatenkreis im Blick hatte, wird schon durch die Wahl des italienischen Sprache²⁴ deutlich. Das Buch ist also auf keinen Fall für diejenigen gedacht, die Valerianus und Alciato

schon in der Bibliothek haben, aber zur Sicherheit noch bei Ripa nachschlagen wollen, sondern Adressaten, die die genannten Werke womöglich gar nicht kennen. Ripa selbst benennt bekanntlich die Maler als Adressaten:

‘(...) dirò solo di quella, ch’appartiene à Dipintori, ovvero à quelli, che per mezzo di colori, ò altra cosa visibile possono rappresentare qualche cosa differente da essa, & hà conformita con l’altra; (...)’²⁵

Aber man kann wohl ergänzen, daß Ripas Sammlung und Erklärung von Sinnbildern für alle von Bedeutung ist, die Sicherheit über den Inhalt eines Bildprogramms haben wollen. So etwa der Priester, der nach dem Tridentinum zuständig und gehalten ist, die Ikonographie der gestifteten Gemälde oder Fresken auf ihre Rechtgläubigkeit hin zu überprüfen oder die Ikonographie eines Programms zu entwerfen. Dies betrifft natürlich weniger die nachträgliche Entschlüsselung bestimmter Bilder als die vorangehende Planung eines Bildprogramms. Mit anderen Worten: ‘Ripa’ wurde nicht konsultiert, um Fresken der ersten Hälfte des Cinquecento zu entschlüsseln, sondern um diejenigen des Seicento zu planen. Simplifikation komplexer Sachverhalte (zentraler Standpunkte der Gegenreformation, der Philosophie und des geistigen Lebens allgemein) und deren anschauliche Repräsentation sind als Intention von Ripas *Iconologia* zu begreifen. Übersichtlichkeit und Benutzbarkeit des Werkes stehen an erster Stelle. Zum besonderen Charakter dieses Werkes gehört auch die oben genannte Formalisierungsabsicht, die implizite Anleitung zur Generierbarkeit möglicher ‘Immagini’. Auch der ungebildete Maler wird durch die *Iconologia* angeleitet, sich eine Personifikation auszudenken. Zuerst muß man entscheiden, ob die Figur weiblich oder männlich ist, sodann wie sie gekleidet sein soll, außerdem welche Attribute man ihr beigeben will. Jeder abstrakte Sachverhalt läßt sich mit solchen elementaren Operationen in eine Allegorie überführen!

Didaktik

In Beziehung auf die Kunst der Gegenreformation ist immer wieder der Anspruch der Klarheit oder Eindeutigkeit der Bildsprache betont worden. Schon in der Reformation wird der “einfache Christ” zum Maßstab der Vermittlung theologischer Lehren. Auch in der gegenreformatorischen katholischen Kunsttheorie, die sich den didaktischen Anspruch der Protestanten zum Vorbild nahm, ist das Bedürfnis nach Eindeutigkeit nichts anderes als die Sorge, das schwächste Glied der Kette nicht in die Irre zu führen. Es galt also, eine Sprache zu finden – und dies betrifft die Bildprogramme gleichermaßen wie die Predigt -, welche die “Einfachen im Geiste” ebenso anspricht wie die Gebildeten. Eine Sprache, die nicht exklusiv, sondern integrativ funktioniert und genau diesen Anspruch drückt Paleotti aus, wenn er schreibt:

‘(...) pareria a noi che la pittura, la quale ha da servire ad uomini, donne, nobili, ignobili, ricchi, poveri, dotti, indotti, et ad ognuno in qualche parte, essendo il libro popolare, dovesse ancor essere formata in modo che porporzionatamente potesse saziare il gusto di tutti.’²⁶

Die entscheidende Leistung Ripas besteht in der Vereindeutigung und Objektivierung der Bildsprache. Notwendigerweise muß sich der italienische Autor deshalb von der Emblematik, die implizit immer auch eine Theorie des aktiven Betrachters²⁷ war, distanzieren.

Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit

Wenn Ripa mit wenigen Worten die vorhergehende Mythographie und Emblematik charakterisiert, betont er besonders deren hermetischen Charakter: Die Weisen vergangener Zeiten hätten durch die Bilder der Mythen miteinander kommuniziert; Geheimnisse, die nicht für das Volk bestimmt waren, ausgetauscht. Die Bilder in den Geschichten seien Schleier, Kleidungsstücke, die den eigentlichen Gehalt verbergen. Daraus – so schreibt Ripa – ist die große Zahl der ‘Favole’ zu erklären, die den Gelehrten nützlich für die Wissenschaft seien, den Unwissenden aber immerhin “il dolce delle curiose narrationi” bieten. Mit anderen Worten: Die Weisen erkennen sofort den figurativen bzw. hintergründigen Sinn einer Geschichte oder eines Bildes, die Ungebildeten sehen primär den mimetischen Charakter.

Ähnliches gilt für die Emblematik des 16. Jahrhunderts. In jedem Fall ist das Emblem gemäß Ripa nicht aus sich selbst heraus verständlich, sondern seine Interpretation ist abhängig vom Vorwissen seines Betrachters, dem eine aktive Rolle im Verstehensprozeß zufällt.²⁸ So gesehen funktioniert die Emblematik als Exklusions- oder Verdichtungstechnik.

Es gibt allerdings Ausnahmen. Ich denke an das erste deutsche Emblembuch, die *Emblemata Tyrocinia* des Matthias Holtzwardt von 1581. Emblem IV etwa thematisiert die möglichen Unterschiede verschiedener Betrachter. Die Pictura zeigt Kühe auf der Weide, die mit unterschiedlichen Mitteln von den Menschen gelockt oder traktiert werden. So heißt es in der lateinischen Subscriptio:

(...): woraus du die Charaktere der Menschen auf rechte Weise kennenlernen kannst. Du wirst sehen, daß dieses Stück Vieh durch einen Wink, durch Zeichen oder Worte, jenes durch ein salzgetränktes Brot gelenkt wird, ein anders sich kaum den Stacheln oder geflochtenen Peitschen fügt, so daß es abläßt, auf dem ihm gewohnten Weg zu gehen.²⁹

Emblem IV liefert also das Konzept des gesamten protestantischen³⁰ Emblembuches. Auf verschiedenen Niveaus wird der Leser-Betrachter angesprochen: Zunächst die Pictura, dann der volkssprachliche und abschließend der lateinische Text. Entsprechend heißt die lateinische Inscriptio des folgenden Emblems: “Man muß nachsichtig sein mit den Ungebildeten”³¹ Die bei diesem Konzept (intendiertere oder) entstehende Vieldeutigkeit ist nichts anderes als die Einsicht in die unterschiedliche Vorbildung möglicher Betrachter. Anders jedoch als in der hermetisch orientierten Emblematik – und ihrem biblischen Topos von den Perlen, die nicht vor die Säue geworfen werden sollen – geht es hierbei nicht um einfache Deutungen, die profundere verbergen! Die Vieldeutigkeit bei Holtzwardt wird bewußt in den Dienst der Didaktik gestellt.

Die Evidenz des Bildes

Ripa geht noch einen Schritt weiter, wenn er den Betrachter außen vor läßt, um zu einer vermeintlichen Objektivierung der Bildsprache, einer Evidenz des Bildes zu gelangen. Dem widerspricht übrigens nicht, daß Ripa zum Teil für ein- und denselben Begriff verschiedene Personifikationen vorschlagen kann, denn es handelt sich hierbei nicht wirklich um Vieldeutigkeit oder gar Mehrdeutigkeit, sondern mehrfache Eindeutigkeit. Es soll hier kein *Concetto*, der in der *Iconologia* mehrmals dargestellt wird, detailliert untersucht werden, aber ich möchte immerhin auf folgendes hinweisen. Wenn es vier gleichberechtigte Darstellungen – etwa der Freundschaft – gibt, wird für den Benutzer der Status der Bilder deutlich: Es kann prinzipiell für alle Bilder mehr als eine Darstellung geben, da die herzustellende Ähnlichkeit zwischen Konzept und Bild nie hinreichend im Sinne eines logischen Schlußverfahrens sein kann, sondern sich lediglich – logisch gesprochen – im Rahmen von Wahrscheinlichkeiten bewegt. Mit anderen Worten: Die *Iconologia* ist eine bildliche *Topik*³², eine Lehre von bildlichen Wahrscheinlichkeitsschlüssen.

Ripas Anspruch ist es, den Malern eine Methode an die Hand zu geben, mit der jedes Gemälde oder Fresko aus in sich stimmigen, wahrscheinlichen Einzelbildern zusammengesetzt werden kann, um den Betrachter zu den richtigen Schlüssen oder treffender auf den richtigen religiösen Weg zu führen.

Aristoteles und Platon

Ernst Gombrich ist zuzustimmen wenn er Ripa der aristotelischen und nicht der platonischen Bildtradition zuordnet. Ausschlaggebend hierfür ist meines Erachtens die implizite Definition der Ähnlichkeit. Im Platonismus garantieren die allerdinglichen Erkenntnis präexistenten Ideen die Ähnlichkeit als metaphysisches Prinzip: Erkennen als Erinnern heißt, das Urbild im Abbild wiederzuentdecken. Im Gegensatz dazu propagiert Ripa eine im Grunde aristotelische Ähnlichkeit, die beurteilt, ja hergestellt werden kann. Was natürlich im Widerspruch zur platonischen Ideenlehre steht.³³ „Denn die Ideen“, sagt Aristoteles in der *Topik* kritisch in Bezug auf Platons Philosophie, „sind für die, die sie annehmen, unfähig zu leiden und bewegt zu werden.“³⁴ Die Personifikationen, die Ripa vorstellt, sollen genau das Gegenteil sein, sie können und sollen den Umständen und Bedürfnissen angepaßt werden. Wie *Topoi*, die vom Redner, den Argumentationsumständen entsprechend, in eine Rede eingepaßt werden müssen, erhalten auch die ‘*Immagini*’ Ripas ihren vollen Sinn erst aus dem konkreten Kontext. Im Unterschied zu der bisherigen Forschung glaube ich, daß Ripa viel weniger als bisher angenommen in Beziehung auf eine ‘*Metaphysik des Bildes*’³⁵ leisten wollte, sondern ganz pragmatisch ein ‘*Schild des katholischen Glaubens*’ abgeliefert zu haben glaubte, eine generative Grammatik des Bildes.

Sehen und Erkennen

“Nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu.” Gesetzt den Fall, daß also nichts im Verstand ist, was zuvor nicht auch in den Sinnen war, kommt der bildenden Kunst eine ungeheure Aufgabe zu: Sie kann die Grenze zwischen der inneren Welt des Intellekts und der äußeren Welt der Dinge durchlässig werden lassen. Mit der Personifikation eines Begriffs etwa das sinnhaft zur Anschauung bringen, was eigentlich dem Verstand vorbehalten schien. Bilder (im weitesten Sinne) haben also die Aufgabe, zwischen der dinglichen Welt und dem Verstand zu vermitteln. Denn ontologisch betrachtet sind sie weder das eine, noch das andere. Insofern sie allerdings Teil an beiden haben, können sie diese auch miteinander in Verbindung bringen. Aus dem soeben genannten aristotelischen Diktum könnte man allerdings eine politische Konsequenz ziehen, die relativ modern wirkt: Wer die Welt des Sichtbaren beherrscht, beherrscht ebenso die Gedanken der Menschen.

Wie man sich im Einzelfall auch entscheiden mag, ob für den Neoplatonisten³⁶ oder den Aristoteliker³⁷ Ripa, das zitierte aristotelische Diktum jedenfalls findet sich unter der Überschrift ‘Cognitione’ in der *Iconologia*:

‘Donna che stando à sedere tenghi una torcia accesa, & appresso havrà un libro aperto, che con il dito indice della destra mano l'accenni. La torcia accesa, significa, che come à i nostri occhi corporali, fà bisogno della luce per vedere, così all'occhio nostro interno, che è l'intelletto per ricevere la cognitione delle spetie intelligibili, fà mestiero dell'istrumento estrinseco de sensi, & particolarmente di quello del vedere, che dimostrarsi col lume della torcia, perciòche come dice Aristotele: NIHIL EST IN INTELLECTU, QUOD PRIUS NON FUERIT IN SENSU, ciò mostrando ancora il libro aperto, perche ò per vederlo, ò per udirlo leggere si fà in noi la cognotion delle cose.’³⁸

Ripa weist deutlich auf die Aufgabe der äußeren Sinne und besonders die Vormachtstellung des Sehens hin, woraus man implizit auf die Bedeutung des Mediums Bild schließen darf. Um die vorgeschlagene Charakterisierung der *Iconologia* als Wörterbuch noch einmal aufzugreifen: Ripa definiert einen Grundwortschatz, an den sich alle halten sollen, und der, solange er befolgt wird, die Rechtgläubigkeit garantiert.

Kanon der Gedanken

Zum Ende des 16. Jahrhunderts ist jedes weitere Emblembuch sicherlich verdienstvoll, jede weitere Sammlung von Hieroglyphen ehrenhaft, aber vor dem Hintergrund der Gegenreformation ist nur eines nötig: nämlich ein ikonographischer Kanon, auf den man sich fortan stützen kann. Solange die unterschiedlichsten Emblembücher und Hieroglyphensammlungen, aus denen Elemente für ein Bildprogramm entnommen werden können, gleichberechtigt nebeneinander stehen, ist keine wirkliche Kontrolle auszuüben. Erst ein Kanon macht es möglich, das, was in die Köpfe gelangt, und diese wieder verläßt, zu überprüfen.

Erst die Besetzung und Kanonisierung des – was sich ein wenig geschraubt anhört – gesellschaftlich Imaginären führt auf Dauer zum gar nicht rationalen Umkehrschluß, daß das, was rechtgläubig ist, auch vernünftig sei. Und genau in dieser ‘coincidentia oppositorum’ besteht die eigentliche Botschaft des Werkes.

Anmerkungen

1. Den 'amici pisani', vor allem Paola Barocchi, der ich eine erste Auseinandersetzung mit der italienischen Kunsttheorie des Cinquecento verdanke, ist mein Beitrag gewidmet.
2. Emile Mâle. 'La clef des Allégories peintes et sculptées'. In: *Revue des deux mondes* 97 (1927), S.106-120 u. 375-394.
3. Allgemein zur Kunsttheorie der Gegenreformation vgl. Paolo Prodi. *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma cattolica*. Bologna 1984.
4. Erna Mandowsky. *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*. Hamburg 1934, S.65. Die neusten biographischen Entdeckungen über den "trinciante: den Tranchierer" Ripa bei Chiara Stefani. 'Cesare Ripa. New Biographical Evidence'. In: *JWCI* 53 (1990), S.307-312.
5. Mandowsky (wie Anm.4), S.20-21.
6. Gerlind Werner. *RIPA'S Iconologia. Quellen – Methode – Ziele*. Utrecht 1977, S.32. Interessanter wäre hier die Untersuchung der "Idolatria" (S.219). Vgl. hierzu Kap. XXXIII bei Paleotti (s.u. Anm.13). Aber grundsätzlich müßten hier alle katholischen Concetti untersucht werden. H.-J. Zimmermann weist in seinem Beitrag darauf hin, daß für die englischen Ripa-Ausgaben die eindeutig gegenreformatorischen Artikel gestrichen wurden.
7. Werner (wie Anm. 6), S.32.
8. Cesare Ripa. *ICONOLOGIA ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione, [Roma 1603]*. With an introduction by Erna Mandowsky (Reprint Olms 1970), S.216. Michael Diers hat mich darauf hingewiesen, daß in zitierter Ausgabe fälschlicherweise angegeben ist, daß am "Schluß des Bandes das Titelblatt zu einem nicht erschienenen Register" reproduziert sei. Richtig ist, daß es sich dabei lediglich um das Registerblatt des Buches handelt.
9. "(...) La ragione, è virtù dell Anima, con la quale si reggono, & governano le potenze di essa, le quali per cagione del peccato originale, & del suo fomite, sono in noi corrotte, & mal inclinate." Ripa (wie Anm. 8), S.424.
10. Ripa (wie Anm. 8), S.424.
11. Dies ist sicherlich im Einzelfall zu überprüfen, aber zumindest was die 'theologischen Concetti' betrifft, zutreffend.
12. Werner (wie Anm.6), S.58
13. Gabriele Paleotti. 'Discorso intorno alle imagine sacre e profane, diviso in cinque libri (Bologna 1582)'. In: *Trattati d'arte del cinquecento*. Hrsg. von Paola Barocchi. Bd. II. Bari 1961.
14. Zu Paleotti vgl. Paolo Prodi. *Il Cardinale Gabriele Paleotti*. 2 Bde. Roma 1959. Neuerdings Giuseppe Olmi u. Paolo Prodi. 'Gabriele Paleotti, ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna nel sesondo Cinquecento'. In: *Ausst.-Kat. NELL' ETA DI CORREGGIO E DEI CARACCI. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*. S.213-235.
15. Die Überschriften lauten im Original: "Delle pitture delle virtù e dei vizii e della molta difficoltà in poterle rappresentare", "Alcuni avvertimenti per rappresentare le imagini delle virtù e vizii" und schließlich "Delle pitture dei simboli". Übrigens läßt sich Paleottis Definition des Symbols problemlos auf Personifikationen übertragen: "(...) il simbolo propriamente cava da cose particolari un precetto universale, che serve al vivere morale e mostra la via d'abbracciare la virtù e fuggire il vizio." Paleotti (wie Anm. 13), S.463.
16. "(...) insegnare cosa occulta con modo non ordinario, per dilettere con l'ingegnosa inventione, è lodevole farlo con una sola, per non generare oscurità, & fastidio (...)." Ripa (wie Anm. 8), nicht paginiertes Vorwort, S.5. Zur Tradition der 'obscuritas' allgemein vgl. den grundlegenden Aufsatz von Manfred Fuhrmann. 'Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike'. In: *Poetik und Hermeneutik 2: Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Mo-*

- derne. *Kolloquium Köln 1964. Vorlagen und Verhandlungen*. Hrsg. v. Wolfgang Iser. München 1966, S.47-72. Paleotti widmet dem Problem der 'Dunkelheit' ein eigenes Kapitel (XXXIII). Zunächst bezeichnet er die Werke der Maler traditionell als "libro degli idioti", was dazu zwingt, immer so einfach wie möglich zu sprechen (S.408). Hier ist anzumerken, daß auch, wenn Paleotti und Ripa die Klarheit der Bildsprache fordern, sie dennoch nichts davon abhält, die Tradition der Hieroglyphik, die Technik der 'dissimulatio' zu loben. Die Argumente hierfür sind der Hieroglyphik und Emblematik selbst entnommen. In letzter Konsequenz fallen hierbei Dunkelheit und Dignität des verborgenen Mysteriums zusammen.
17. Man muß dieses Stilideal mit Aristoteles in Verbindung bringen, der in der Poetik schreibt: "Die vollkommene sprachliche Form ist klar und zugleich nicht banal. Die sprachliche Form ist am klarsten, wenn sie aus lauter üblichen Wörtern besteht; aber dann ist sie banal." Aristoteles. *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übers. u. hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, (1458a). Entsprechend verlangt jeder Ausdruck der Abwägung, jede gelungene Formulierung ist durch Extreme bedroht, so rät Aristoteles (1458b) dem Dichter den Mittelweg an: "Man muß also die verschiedenen Arten (gemeint sind seltene und gebräuliche Wörter, J. M.) irgendwie mischen. Denn die eine Gruppe bewirkt das Ungewöhnliche und Nicht-Banale (...); der übliche Ausdruck hingegen bewirkt Klarheit." Entsprechend hält es sich Ripa zum Beispiel in der Darstellung der Philosophie zugute, daß er nicht in eine dunkle Darstellungsweise gefallen sei. Ripa (wie Anm. 8), S.163-164.
 18. Paleotti (wie Anm. 13), S.464.
 19. Zit. n. Ernst Gombrich. 'Icones Symbolicae. Die Philosophie der Symbolik und ihr Einfluß auf die Kunst'. In: ders.: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance*. Stuttgart 1986, S.150-228, hier S.174-175.
 20. Paleotti (wie Anm. 13), S.461.
 21. Paleotti (wie Anm. 13), S.452.
 22. Ripa (wie Anm.8), nicht paginiertes Vorwort, S.3.
 23. Vgl. dazu den Beitrag von Paulette Choné in diesem Band.
 24. Zum notwendigen Wechselspiel von "autorità latine" und "lingua popolare" vgl. Paleotti (wie Anm. 13), S.122.
 25. Ripa (wie Anm. 8), nicht paginiertes Vorwort, S.1.
 26. Paleotti (wie Anm. 13), S.493-94. Unser grenzenloser Bildoptimismus, Bilder für objektiv im Gegensatz zur subjektiven Sprache zu halten, hat hier seinen Ursprung. Natürlich ist noch ein weiteres Buch in diesem Zusammenhang zu nennen, das stellvertretend für eine Gattung steht, die unser Urvertrauen in die Bilder zu schaffen mitgeholfen hat: Comenius' "Orbis pictus".
 27. Auf diesen Umstand des aktiven Lesers ist sehr früh hingewiesen worden. Vgl. Wolfgang Harms. 'Der Fragmentcharakter emblematischer Auslegung und die Rolle des Lesers. Gabriel Rollenhagens Epigramme'. In: *Deutsche Barocklyrik, Gedichtinterpretationen von Speis Haller*. Hrsg. von M. Bircher u. A.M. Haas. Bern/München 1973, S. 49-64.
 28. Ich denke z.B. an Achille Bocchi's "Symbolicae Quaestiones".
 29. Mathias Holtzward. *Emblematum Tyrocinia* (Straßburg 1581). Hrsg. von Peter von Düffel und Klaus Schmidt. Stuttgart 1968, S.26.
 30. Es sei angemerkt, daß später ein Emblem (LXVIII) folgt, dessen Inhalt sich konkret gegen Erasmus von Rotterdam wendet: Der Polyp als Schmeichler, dem es gelingt, immer die Farbe des Untergrundes anzunehmen. Womit indirekt Luther zitiert wird, der Erasmus mit einem Chamäleon verglichen hatte.
 31. Holtzward (wie Anm.29), S.28.
 32. Aristoteles: *Topik (Organon V)*. Übers. und mit Anmerkungen versehen von Eugen Rolfe, Hamburg 1968² (1. Aufl. 1922). Vgl. Lothar Bornscheuer. *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*. Frankfurt am Main 1976, S.28-29.

33. Dies gilt ebenso für den Neoplatonismus: Auch hier ist Ähnlichkeit ein metaphysisches Prinzip: Etwa als Schrift Gottes in der Signaturenlehre.
34. Aristoteles. *Topik* (wie Anm.32), 148a. Bezogen auf unseren Gegenstand bedeutet dies auch: Sinnbilder sind historisch!
35. Das wichtigste hier anzuführende Argument besteht darin, daß Bilder nicht immer und per se die Wahrheit sagen müssen. Man denke in diesem Zusammenhang an Ripas Artikel zur 'simulatio', deren Darstellung "tiene la maschera sopra il volto, ricoprendo il vero per far vedere il falso." Ripa (wie Anm. 8), S.455.
36. So Jochen Becker in seiner Einleitung der niederländischen Ripa-Übersetzung von 1644. Die Schwierigkeit einer neoplatonischen Deutung besteht darin, daß zwei von drei Artikeln (sowohl Idea als auch Principio), auf die sich die Argumentation stützt, nicht in der Erstausgabe von 1593 noch in derjenigen von 1603 existieren, sondern erst später hinzukommen. Lediglich die 'imagine' zur Schönheit ist in den frühen Ausgaben vorhanden. Man müßte schon von einer neoplatonischen Umdeutung ausgehen. Wer nimmt diese vor?
37. Gombrich (wie Anm. 19), S.169-175.
38. Ripa (wie Anm.8), S.70.