

Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit (, 24-25 Sep 09)

Heidelberg, 24.-25.09.2009

Bericht von: Anna Sgobbi, München

Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit, Heidelberg, 24.-25. September 2009

Tagungsbericht für H-ArtHist von Anna Sgobbi

Auf der Suche nach dem Universalwissen entwickelte sich im Cinquecento ein besonders ausgeprägtes Interesse für Symbole, sowie die Möglichkeit sie in Bilder umzusetzen. Die Suche nach der Ursprache, das eifrige Studium der Hieroglyphen, die Entwicklung der Emblematik und der Imprese sind einige Beispiele dieses umfangreichen Wissenssystems. Die Iconologia Cesare Ripas mit ihren Personifikationen kann als eine Art Synthese all dieser erkenntnistheoretischen Stränge begriffen werden. Man kann die Iconologia also nicht nur als Ripas Werk, sondern auch als intellektuelles Ergebnis einer ganzen Epoche sehen, das die visuelle und literarische Sprache des westlichen Kulturdiskurses außergewöhnlich geprägt hat. Umso wichtiger ist es, dass die Kunstgeschichte sich mit diesem Werk und seinen interdisziplinären und diskursübergreifenden Verbindungen weiter intensiv auseinandersetzt. Ziel der internationalen Tagung "Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit" in Heidelberg war es, Ripas epochale Erfindung einer Bildenzyklopädie der Personifikationen bildtheoretisch, wissenschaftlich und poetologisch zu untersuchen. Ferner galt es, das Darstellungsprinzip Personifikation sowie seine Veränderungen in der visuellen Kultur bis zur europäischen Aufklärung anthropologisch näher zu beleuchten.

Michael Thimann (Florenz) führte in die allgemeinen Fragestellungen der Tagung ein. Am Beispiel des Gemäldes Zwei Mädchen am Brunnen (1832) von Eduard Bendemann illustrierte er eine symptomatische Wende des allegorischen Denkens im 19. Jahrhundert, wobei Allegorien in den Bildern noch erkannt wurden, jedoch im Allgemeinen nicht mehr benannt werden konnten. Trotz der heterogenen Rezeptionswege der Iconologia bezeugt - so Thimann - die *longue durée* von Ripas Bildtheorie und Begriffsbildern die außergewöhnliche kulturelle Bedeutung von Personifikationen und ihrer ersten Kodifizierung in gedruckter Form im Sinne einer Lesbarkeit der Welt und der Kunst.

Zum Auftakt der Sektion "Bildtheoretische Aspekte" widmete sich Thomas Leinkauf (Münster) der Vorrede der *Iconologia* (1603). Diese Analyse des Textes verstand sich als Einladung, Ripas Theorie des Bildes in dem philosophischen Diskurs der Zeit zu verorten. In diesem Zusammenhang spielen die zeitgenössischen Aristoteles-Kommentare, die zwischen Sprach- und Bilddiskurs argumentieren, eine wichtige Rolle [1]. Somit zeigt sich die theoretische Einleitung zur *Iconologia* nicht immer als konsequente Anwendung der aristotelischen Leitgedanken. Einerseits distanziert sich Ripa gleich am Anfang von dem im dritten Buch der aristotelischen Rhetorik formulierten Bildbegriff, andererseits greift er den analogen Denkakt des Definierens in Anlehnung an Aristoteles wieder auf. Der sachliche systematische Aufbau von Ripas Personifikationen basiere in erster Linie auf den zwei Kriterien der *qualità* und der *disposizione*. Dazu kommt eine Reihe von *accidenti* (kennzeichnenden Attributen), die das *concetto* und sein Bild aufzeigen und dem aristotelischen Begriff der Metapher nahe stehen. Auch das auf der Metapher basierende Konformitätsverhältnis zwischen Bild und der darzustellenden Sache (Inschrift und Beschreibung) offenbart sich als unabdingbare analogische Übereinstimmung der Bild mit der Sprachstruktur. Das sprach- und bildlogische System der Bilderfindung Ripas stellt sich nach Leinkauf insofern als neue rhetorische und methodische Technik metaphorischer Begriffsbilder dar, als es die Definition eng mit der Personifikation verknüpft. Zugleich lässt er aber eine gewisse bildliche Kombinatorik zu, die das Wissen mit Hilfe einer universal gültigen Sprache strukturiert und den Künstlern eine größere Bandbreite an Umsetzungsmöglichkeiten erlaubt.

Lange Zeit verstand die Kunstgeschichte Ripas *Iconologia* fast ausschließlich als unentbehrlichen Schlüssel, um die Barockbilder zu lesen und zu deuten. Dies sei aber nur ein Aspekt dieses grundlegenden Werkes hob Elisabeth Oy-Marra (Mainz) hervor und betonte in ihrem Beitrag vielmehr, wie Ripas Begriffsbilder eher auf eine Transparenz des Bildes zielen. Die von Ripa beschriebenen Personifikationen beabsichtigen nämlich, etwas darzustellen, "was man an sich nicht sehen, sondern nur wissen kann". Da Ripas Vorgaben Abweichungen zulassen, entsteht ein schon im Kern angelegtes Spannungsverhältnis zwischen dem Uneigentlichen ihrer Erscheinung, der materiellen Wirklichkeit der Bilder und ihrer Wirkungsabsichten. Am Beispiel von Guercinos Deckenfresken des Casino Ludovisi in Rom diskutierte Oy-Marra die in der Deckenmalerei dargestellten Personifikationen und die Erweiterung der narrativen Möglichkeiten der Begriffsbilder.

Eckhard Leuschner (Passau) charakterisierte in seinem Beitrag die Zeitgenossen Cesare Ripa und Antonio Tempesta als Begründer barocker Bildsystematiken. Der Künstler Tempesta und der Autor Ripa leisteten einen fundamentalen Beitrag zur Kodifizierung, Standardisierung und

Verbreitung von Personifikationen im Rom des Aldobrandini-Pontifikats. Normgebend für Personifikationen zu Beginn des Barock in Rom waren nicht nur die mit Attributen und Inschriften versehenen Einzelgestalten abstrakter Begriffe in der Sala vecchia degli Svizzeri, die u.a. auf Tempesta zurückgehen und Ripa in einigen seiner concetti übernahm. Auch Tempestras Bildfindungen, wie die Personifikation der Stadt Rom in der Pianta di Roma von 1593, wurde später in der Personifikation des Latiums in der Iconologia von 1603 berücksichtigt. Die ersten Ausgaben der Iconologia beeinflussten maßgeblich Form und Inhalt allegorischer Personifikationen des Barock und trugen zu der außergewöhnlichen künstlerischen Produktivität der Zeit bei.

Es sei auszuschließen, dass Bellori für seine Interpretation von Nicolas Poussins Gemälde Tanz zur Musik der Zeit die Iconologia zu Rate zog, so urteilt Stefano Pierguidi (Rom) entgegen der Auffassung Panofkys, der einige der Ideen Belloris auf die Personifikationen Ripas zurückführte. Pierguidi führte in seinem Vortrag zahlreiche Werke an, die nur scheinbar auf die Iconologia zurückgehen und daher unabhängig davon zu interpretieren seien. Im Allgemeinen sei festzustellen, dass einige der Programme barocker Freskenzyklen in Rom - wie im Palazzo Altieri oder Palazzo Barberini - überraschenderweise nicht durch die Iconologia geprägt wurden, während Künstler wie Mattia Preti auf ihren Fresken im Palazzo Doria in Valmontone oder Francesco Cozza im römischen Palazzo Pamphilj das Handbuch regelrecht "ausschlachteten". Pierguidi betrachtete Bellori als den ersten Wissenschaftler, der sich mit der Ikonologie als moderner Deutungsmethode beschäftigte, der Bildmotive mit antiken oder zeitgenössischen literarischen Quellen in Verbindung brachte. Dass Bellori bisweilen durchaus absichtlich verzerrte Auslegungen vorstellte, kommt laut Pierguidi in seiner Beschreibung von Annibale Carraccis Deckenmalerei in der Galleria Farnese zutage, die er als Sieg der himmlischen Liebe über der irdischen Liebe deutete.

Der Titel des Abendvortrages von Rudolf Preimesberger (Berlin) lautete: "Anwendungen. Bernini und Gaulli in S. Agnese in Agone". Nach einer Schilderung der bewegten Baugeschichte der römischen Kirche Sant'Agnese widmete sich Preimesberger der nicht weniger spannenden Entstehung der Fresken der Kardinaltugenden in den Pendentifs. Er unterstrich, dass der berühmte Architekt und Bildhauer Bernini den noch unbekanntem jungen Maler Gaulli nicht nur protegierte und ihm in Rom zahlreiche Aufträge vermittelt hatte, sondern ihn auch zu seiner "malenden Hand" werden ließ. Statt der einfachen statischen Darstellung isolierter Tugendpersonifikationen, wie sie Nicolò Caferra in enger Übereinstimmung mit Ripa für die Pendentifs in S. Agnese vorformuliert hatte, zeigen die Kompositionen der Fresken höchst originelle und anspruchsvolle allegorische concetti. Die Übertragung der "angewendeten" metaphorischen Begriffsdarstellungen in visuelle allegorische Handlungen lassen

annehmen, dass Bernini der wahre conceptor des ikonografischen Tugendprogramms war. Die vier Kardinaltugenden in Sant'Agnese werden zu einer "pittura scultorea", einer hervorragenden Synthese der genialen plastischen Konzeption Berninis und der enormen koloristischen Begabung Gaullis. Zugleich sind sie ein ausgezeichnetes Beispiel für eine kreative Anwendung der Iconologia in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rom.

Cornelia Logemann (Heidelberg) hob die Bedeutung der Kleidung als funktionales Attribut fast jeder Personifikation Ripas hervor. In der Wahl des Gewandes zeigten sich weitere Möglichkeiten für die vielfältige Differenzierung der Gestalten. Dass die Kleidung der Personifikationen die allegorische Bildsprache des Spätmittelalters beeinflusste, belegte Logemann anhand der Debatte der Rhétoriqueurs (1470 -1520) im französischen Sprachraum. Insbesondere in dem literarischen Briefwechsel "Douze Dames de Rhétorique" von Georges Chastellain und Jean Robert finden sich zahlreiche Buchmalereien, in denen die rhetorische Technik der Descriptio durch neue visuelle Ausdrucksformen unterstützt wird. Durch die äußerst differenzierten Gewänder der zwölf Allegorien der Rhetorik kann außerdem eine äußerst raffinierte Dialektik des Ent- und Ankleidens verzeichnet werden.

Federico Zuccari (1542-1609) entwickelte um 1595 mit seiner zeichnerischen Bildfolge zum künstlerischen Werdegang seines jung verstorbenen Bruders Taddeo Zuccari (1529-1566) eine neue narrative Gattung – eine Art früher "Comicstrip" -, in der sich Bild (Zeichnungen) und Wort (kommentierende Terzine und Beischriften) ergänzen. Heiko Damm (Florenz) erläuterte die rhetorischen Mechanismen, die sich hinter dieser literarisch-bildlichen Fiktion einer Biographie verbergen. Bei der Bildung seiner Personifikation hielt sich Zuccari an die Richtlinien (dispositione, qualità, accidenti sowie Inschriften) von Ripas Einleitung. Somit gelang ihm eine gezielte Funktionalisierung dieser wohl bekannten Figuren. Dank ihrer leichten Identifizierbarkeit verweisen sie auf die eigentlichen Absichten des narrativen Zyklus: u.a. die Konstruktion eines Künstlerkanons (Michelangelo, Raphael, Polidoro und Taddeo Zuccari) und der Verweis auf die Notwendigkeit einer modernen akademischen Kunstausbildung für junge Talente.

Anthony Colantuono (College Park, Maryland) untersuchte die rhetorisch-logische Struktur des Begriffes "Enigma", den Ripa am Schluss seiner Vorrede der Iconologia fast nur beiläufig erwähnt. Ripa betont die Notwendigkeit der Inschriften unter den Immagini: Sie seien einerseits Voraussetzung für die Deutung des Begriffsbildes, andererseits Stimulus für die Neugierde des Betrachters, dessen logische Schlussfolgerungen, die er während der Betrachtung des Bildes gezogen hat, hier über die wörtliche Bezeichnung bestätigt werden. Das

inschriftenlose "Enigma" wird von Ripa als Sonderform der Personifikation zugelassen. Es stellt sich als besondere intellektuelle und geistreiche Herausforderung für den Betrachter dar, da es eine eigenständige Deutungsleistung erfordert.

Claudia Sedlarz (Berlin) illustrierte die frühe Ripa-Rezeption um 1650 in Deutschland bei Georg Philipp Harsdörffer, Jacob Masen und Georg Greflinger [2]. Die drei Autoren, mit sehr unterschiedlichen Werdegängen, verarbeiteten Ripas *Iconologia* ebenfalls sehr disparat. Gemeinsam jedoch ist, dass in allen drei Fällen die Einleitung nicht übersetzt wurde, so dass das Augenmerk in erster Linie der Darstellung der Personifikationen galt. Bei allen Unterschieden zeigten alle drei Schriftsteller ein gemeinsames theoretisches Interesse an der Verfahrensweise des Personifizierens.

Mit der ersten vollständigen englischen Übersetzung der *Iconologia*, die erst 1709 erschien, beschäftigte sich Bärbel Küster (Stuttgart) im Hinblick auf die Personifikation der *Natura*. Sie stellte fest, dass "The English Ripa" sich ästhetisch nicht nur aus italienischen und französischen *Iconologia*-Ausgaben speist, sondern auch aus der Emblemtradition von Joannes Sambucus. Am Beispiel der unterschiedlichen *Natura*-Traditionen, die auf Ripa selbst (*Natura* als milchspendende Frau) und auf Sambucus (*Diana Ephesia* als Verweis auf *Natura* und *Ars*) zurückgehen, verfolgte Küster den Widerstreit dieser beiden Traditionsstränge. Unter Berücksichtigung des Kunstmarktes, der archäologischen Sammlungen, der Kunsttheorie und der Rezeption in der britischen Malerei beobachtete sie eine "Archäologisierung" der Figur im Laufe des 18. Jahrhunderts. Dieses Phänomen sei typisch für das naturwissenschaftliche Interesse der frühen Aufklärung.

Inwiefern Auftraggeber und Künstler während des 18. Jahrhunderts die Vorgaben der *Iconologia* wesentlich variierten, beleuchtete der Beitrag von Regina Deckers (Berlin) anhand der Tugendzyklen in Kuks (Böhmen, 1715/1719) und in der *Cappella Sansevero* in Neapel (1750/1753). Beide hier analysierten Tugendprogramme besitzen einen moralischen bzw. erzieherischen Anspruch. Während man sich bei der Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern in Kuks formal noch an Ripas Vorgabe hielt, zeigt die allegorische Darstellung in Neapel einen weitgehend freien Umgang mit der Vorlage. Vor allem die *Pudicizia* (1750/1752, Antonio Corradini) und der *Disinganno* (1753, Francesco Queirolo) manifestieren eine gezielte ikonologische Auswahl, welche zum einen die aufklärerischen (freimaurerischen) Ideale des Auftraggebers und zum anderen die Virtuosität der ausführenden Künstler zeigen. Diese sich abzeichnende freie Interpretation des Ripa'schen Allegorienkanons erschwert jedoch zusehends die Entschlüsselung der Darstellungen, wie am Beispiel einer Statue im Treppenhaus der Würzburger Residenz dargestellt wurde.

Wie Cesare Ripas *Iconologia* von florentinischen Barockmalern rezipiert wurde, diskutierte Eva Struhal (Austin, Texas) am Beispiel einer weiblichen Allegorie Lorenzo Lippis, heute im Musée des Beaux Arts in Angers. Wo hier der Bildaufbau Ripas strengen Kriterien der *qualità* und *disposizione* entspricht, eröffnen die Attribute – eine Maske und ein Granatapfel – neue Deutungsmöglichkeiten. Struhal verwies auf Lippis Beziehungen zu den literarischen Kreisen in Florenz, wie den Dichter Antonio Malatesti, dessen Rätselsammlung "La Sfinge" (Venedig 1640) mit dem Gemälde Lippis in Verbindung zu bringen sei. Dass auch bei einer engeren Anknüpfung an die *Iconologia* immer auch darüber hinaus Deutungsmöglichkeiten möglich sind, illustrierte Struhal am Beispiel Francesco Furinis Allegorie der Malerei und Dichtkunst im Palazzo Pitti in Florenz von 1626. Der in der *Iconologia* bereits angelegte Impuls zur Verrätselung ist im Florenz der Barockzeit ein wichtiges künstlerisches Prinzip geworden.

Auf eine außergewöhnliche Rezeption von Ripas *Iconologia* verwies der letzte Vortrag von Cristina Ruggero (Rom). Ruggero präsentierte ein Album von Zeichnungen des Architekten Filippo Juvarra aus dem Jahre 1734, die "Geroglifici sopra l'Iconologia del cavalier Ripa", heute aufbewahrt im Stadtmuseum von Turin. Dieses Konvolut von Zeichnungen enthält eine Auswahl von Ripas *concetti*, wobei Juvarra diese auf charakteristische Weise abwandelte. Außergewöhnlich daran ist der Verzicht auf die für Ripa typischen menschlichen Gestalten zugunsten einer Inszenierung der Attribute und Verkürzung der Komposition. Die entscheidenden Änderungen stellen jedoch die Bedeutung der Allegorien im Sinne Ripas nicht vollständig infrage. Die Vermutung, dass die sechzig Zeichnungen Juvarras als eine zusammengehörige Sammlung von Sinnbildern gedacht waren, wird dadurch bekräftigt, dass sie die Vorlagen für zahlreiche Stuckornamente in Turiner Palästen und in Schlössern des Hauses Savoyen bilden. Die "Geroglifici sopra l'Iconologia del cavalier Ripa" seien jedoch keineswegs lediglich als Druckvorlage zu betrachten. Vielmehr seien sie als wohlüberlegte Aussagen des Künstlers zu verstehen, der damit sein Können auch anderen europäischen Höfen vorstellen wollte und sich davon neue Aufträge außerhalb Turins erhoffte.

Als Ergebnis der Tagung bleibt festzuhalten, dass es auch heute durchaus lohnend ist, sich mit Ripas *Iconologia* auseinanderzusetzen. Das Werk kanonisierte und systematisierte zum ersten Mal eine Fülle von Personifikationen. Deutlich geworden ist, dass Ripas Vorgaben nicht absolut verbindlich gewesen sind, wie Ripa es selbst ausdrücklich betonte. In diesem Sinne kann man die zahllosen *Iconologia*-Ausgaben und die damit verbundenen Kunstwerke als "work in progress" betrachten, die noch viele Präzisierungen und Untersuchungsmöglichkeiten bieten. Um das Phänomen der *Iconologia* sowie die Tradition des theoretischen

Kunstdiskurses der Zeit und seine konkrete Umsetzung besser verstehen zu können, ist es ferner wünschenswert auch die poetologischen Aussagen von Einleitung, Widmungssonetten und weiterer im Werk enthaltener kunsttheoretisch anmutender Lyrik der verschiedenen Ausgaben näher zu untersuchen.

Anmerkungen:

Sonja Lucas danke ich herzlich für wertvolle Ergänzungen.

[1] Zu erwähnen sind hier beispielsweise die Theorien Scipione Bargaglis, der die Imprese mit dem Begriff der Metapher und der Poesie in Verbindung bringt. Dazu vgl. insbesondere die Überlegungen von Sonia Maffei, *La politica di Proteo: trasformazioni e peripezie dell'Iconologia di Cesare Ripa*, in: *Officine del Nuovo, Sodalizi tra letterati artisti ed editori nella cultura italiana tra riforma e controriforma*, Atti del convegno di Utrecht, 8-10 novembre 2007, (Hg.) H. Hendrix und P. Procaccioli, Manziana, 2008, S. 479-495; Guido Arbizzoni, «Un nodo di parole e di cose». *Storia e fortuna delle imprese*, Rom 2002, S. 107 f.

[2] Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächsspiele*, Bd. II, Nürnberg 1647; *Poetischer Trichter*, 3. Teil, Nürnberg 1653; *Masen: Speculum Imaginum veritatis occultae*, Köln 1650; *Greflinger: Zwo Hundert Außbildungen von Tugenden, Lastern* [...], Hamburg 1659.

Empfohlene Zitation:

Anna Sgobbi: [Tagungsbericht zu:] Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit (, 24-25 Sep 09) (Heidelberg, 24.–25.09.2009). In: ArtHist.net, 11.11.2009. Letzter Zugriff 26.04.2026. <<https://arthist.net/reviews/31998>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.