

Sonderdruck aus

Gymnasium

Zeitschrift
für Kultur der Antike
und Humanistische
Bildung

Band 119 · Heft 3 · Mai 2012

Herausgegeben von
MARKUS JANKA
ANDREAS LUTHER
ULRICH SCHMITZER



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2012

lerhaft wiedergegeben (TETPAIIAEYPON statt TETPAIIAEYPOH; ΘEYIOCIOC statt ΘEYΔOCIOC).

Diesem in den Augen des Rezensenten etwas seltsam anmutenden Mittelteil schließt sich eine sehr schöne Auswahl von Textquellen verschiedener Gattungen an, gerade weil B. hier nun eben doch versucht, „die Menschen des frühen Konstantinopel selbst zu Wort kommen zu lassen“ (98). Seine den Texten vorgeschobenen Erläuterungen sind ausgesprochen hilfreich, nehmen den interessierten Leser schon vor der Lektüre der Quelle an der Hand und sind auch für den akademischen Unterricht sehr gut geeignet. Lediglich im Druckbild hätten Vortext und Quellenübersetzung etwas unterschiedlicher ausfallen können. Besondere Erwähnung gebührt der ordentlichen Kommentierung der *Notitia urbis Constantinopolitanae*, die für den Leser dieses Bandes sicherlich eine sehr hilfreiche Lektüre darstellt.

Bedauerlich ist die etwas lieblose Gestaltung des Buches. Der einzige Gesamtplan der Stadt (Pl. 2, 94) müsste mindestens doppelt so groß sein, um wirklich hilfreich zu sein. Mehrere Titel in den Fußnoten werden im Literaturverzeichnis nicht mehr aufgeführt, dessen Verwendung noch dadurch erschwert wird, dass bei den Buchstaben R, S und P die alphabetische Sortierung durcheinander geraten ist. Dem Buch ist ein einseitiges Glossar beigegeben (188), dessen Sinn fragwürdig bleibt. Mit dreizehn Einträgen ist es so kurz, dass man die Begriffe auch im Text hätte erläutern können. Zudem erscheint die Auswahl etwas beliebig, so werden die Begriffe ‚Archimandrit‘ und ‚Tetrapylon‘ als für den Laien erklärungsbedürftig angesehen, ‚Homoiusianer‘ (37) hingegen nicht.

So ist der Gesamteindruck, den das Buch hinterlässt, ein zwiespältiger: Der historische Abriss stellt – gerade in der Verbindung mit dem gut ausgewählten Quellenteil – eine sehr angenehm lesbare und sehr nützliche Einführung dar, keineswegs nur für den Laien, sondern auch für denjenigen Wissenschaftler, dem die Topographie Konstantinopels weniger vertraut ist. Der als Reiseführer gestaltete Mittelteil hingegen fügt sich nicht wirklich in das Gesamtwerk ein. Es wäre zu überlegen gewesen, ob nicht etwa ein topographisches Lexikon sinnvollere Dienste geleistet oder eine konventioneller gegliederte Abhandlung doch die bessere Form geliefert hätte, die dann Geschichte, Topographie und Menschen verbinden würde, anstatt sie künstlich zu trennen.

Bamberg/Oxford

Konstantin M. Klein

Rezeption der Antike

SONIA MAFFEI: *Le radici dei simboli*. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico. Napoli (La stanza delle scritte) 2009. *Imagines agentes*: 3. 655 S. € 130,-.

Sonia M(affei), Professorin für „Storia della critica d'Arte“ an der philosophischen Fakultät der Universität Bergamo, legt mit dem vorliegenden Buch eine umfassende Monographie zu einem der wichtigsten Traktate zur Ikonologie der Renaissance vor, der *Iconologia* des Cesare Ripa, erschienen zum ersten Mal in Rom im Jahre 1593 und später in einer revidierten und überarbeiteten Ausgabe im Jahre 1603; dieses Werk stellte seinerzeit ein wichtiges (und praktisches) Handbuch für Künstler (Bildhauer, Maler usw.) dar.

M.s Buch, gliedert in sieben Kapitel und ausgestattet mit acht ‚appendici‘, in denen die Quellen Ripas zusammengestellt werden, ist in einem flüssigen und klaren Stil ge-

schrieben. Im ersten Kapitel (1–84) behandelt die Autorin die Struktur des Werkes (alphabetisch geordnet nach Art eines Wörterbuchs), die literarischen Modelle und die Quellen. Die Iconologia wird sehr treffend als „prodotto di una cultura dalla citazione erudita“ definiert (54), denn das Werk erweist sich als reich an Zitaten nicht nur antiker (griechischer und lateinischer) Autoren, sondern auch moderner Dichter wie Dante und Petrarca. Mit philologischer Akribie zeigt M. jedoch, dass die meisten der Zitate nicht direkt aus den originalen klassischen Werken, sondern von anderen zeitgenössischen Autoren, d. h. aus sekundären Quellen, übernommen worden sind. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Zitate aus dem Werk des Pausanias (72–84), welche nahelegen könnten, dass Ripa die Periegesis gelesen hatte. Das ist jedoch nicht der Fall, denn Pausanias, dessen Werk erst seit dem Anfang des 15. Jh. in Florenz bekannt war, war auch Ripa nur über sekundäre Quellen zugänglich, wie die Autorin durch einen philologischen Vergleich mit einem Auszug aus dem Werk von V. Cartari zu den *imagines* der antiken Götter zeigt. Wo Ripa sich mit der Allegorie *Terrore* auseinandersetzt, zitiert er beispielsweise einen langen Auszug aus Pausanias, in dem vom Gott *Mars* erzählt wird, der auf Befehl von *Iupiter* (*per commissione di Giove*) den Ausbruch des Krieges zwischen Argivern und Thebanern verursacht. Der von Ripa zitierte Text erweist sich als die Übersetzung der Verse 108–113 des 7. Buches der Thebais des Statius. In diesem Fall hat er von Cartari (*Le imagini de i dei e degli antichi nelle quali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie, et altre cose appartenenti alla religione de gli antichi ...*, Venezia 1571, 376–378) den ganzen Text übernommen, indem er jedoch die richtige Zuweisung der poetischen Schilderung an Statius übersehen und falsch Pausanias zugeschrieben hat. Denn Cartari hatte den Periegeten in Bezug auf einen bei den Eleern aufbewahrten Schild erwähnt, auf dem wahrscheinlich die Darstellung einer Medusa zu sehen war. Dies ist ein wichtiger Hinweis auf den kompilatorischen Charakter des Werkes sowie auf Ripas oberflächige Lektüre seiner Quellen (Ripa hätte erkennen bzw. wissen sollen, dass es sich um die Übersetzung eines Textes des Statius handelt).

Im zweiten (87–158), dritten (161–200) und vierten (203–255) Kapitel werden die numismatischen Quellen der Iconologia behandelt. Die Münzen hatten in der ganzen Renaissance eine wichtige Rolle bei der Wiederentdeckung der Antike gespielt. Denn die auf den Vorderseiten anzutreffenden Porträts von Königen und Kaisern machten den Betrachter der Renaissancezeit mit den Gesichtern der griechischen und römischen Geschichte vertraut, während die Abbildungen auf den Rückseiten wichtiges Material lieferten, um die verschiedenen kulturellen, historischen, religiösen und sozialen Aspekte der Antike zu ermitteln und durch *imagines* zu rekonstruieren. Auch in diesem Fall hat Ripa sich nicht mit den Originalen auseinandergesetzt, d. h. er hat keine Autopsie des Materials in den numismatischen Sammlungen der Zeit vorgenommen, sondern er hat vorwiegend die Traktate von Erizzo, Augustin und du Choul verwendet, indem er große Auszüge aus ihren Schriften wörtlich oder mit kleinen Veränderungen übernommen hat. Beim Lemma *Indulgentia*, wie M. ausführlich darlegt (243–245), hat Ripa eine Münze aus der Zeit der Severer benutzt (die richtige Münzlegende auf dem Revers lautet: INDVLGENTIA AVG / INC ARTH, [vgl. als Typ beispielsweise RIC Septimius Severus 266]), deren Beschreibung er bei du Choul gefunden hatte. Ripa erkannte jedoch nicht, dass er dieselbe Münze schon bei einem anderen Lemma in Bezug auf die Allegorie *Clemenza* verwendet hatte, in dem er jedoch als Quelle den *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei de' Gentili* des Baccio Baldini herangezogen hatte. So kann M. bemerken (244–255): „Ripa, con il suo disinteresse per le verifiche sugli oggetti, non si è accorto della sovrapposizione e ha fatto sì che lo stesso oggetto e lo stesso schema iconografico avessero due valori semantici diversi.“

In den ersten drei ‚appendici‘ bietet M. eine systematische Zusammenstellung der Textstellen der drei Numismatiker, welche Ripa benutzt hat, und liefert hiermit eine wichtige Arbeitsbasis für die Untersuchung der Rezeption dieser Traktate bei späteren Autoren.

Das fünfte Kapitel (259–299) beschäftigt sich mit den anderen Quellen Ripas: Giovanni Zarantino Castellini, Giovan Battista Rinaldi, Vincenzo Cartari, Piero Valeriano und Baccio Baldini. Auch im Fall dieser Autoren übernahm Ripa ganze Textstellen, die häufig nur leicht verändert wurden. Die ‚appendici‘ IV, V, VI, VII und VIII bieten ebenfalls eine wertvolle Zusammenstellung dieser Textstellen, die wiederum eine nützliche Arbeitsbasis für jede künftige Beschäftigung mit den Quellen der *Iconologia* bieten. Im Kap. VI (303–375) wird das Thema der *fortuna* des Werkes am Beispiel der Restaurierung der Skulpturengruppen der Musen der Kunstsammlung von ‚Cristina di Svezia‘ weiter behandelt. Der Künstler, der sich hiermit beschäftigt hatte, scheint mit dem Werk Ripas vertraut gewesen zu sein. Die Tatsache, dass die Restaurierung nach Ripas Anweisungen erfolgte, stellt ein wichtiges Indiz für die Wirkung der Schrift als Nachschlagewerk dar. Es sei auch gesagt, dass die Kenntnis der Ikonographie der Musen in der Renaissance unter anderem auch auf die Prägungen des Q. Pomponius Musa zurückgehen konnte, der im Jahre 66 v. Chr. eine Reihe von Denaren (RRC 410, 1–10b) prägen ließ; diese hatte beispielsweise schon Fulvio Orsini (*Familiae Romanae ...*, Roma 1577, 210–214) zusammengestellt und bewertet. Auf ihren Rückseiten waren Abbildungen von Musenstatuen anzutreffen. M. hebt jedoch hervor, dass einerseits das Traktat Ripas eine praktische Verwendung bei Künstlern und Restauratoren fand, andererseits zeigt sie, dass das Werk in den akademischen Diskussionen an Wert verlor und nur selten zitiert wurde. Das hing natürlich mit dem kompilatorischen Charakter der Schrift zusammen.

Das Kap. VII (379–460) beschäftigt sich mit der Beschreibung der antiken Statuen in der *Iconologia*, welche meistens auf Schilderungen anderer Autoren, die sich häufig auf Quellen wie Pausanias und Plinius beziehen, zurückgeht. Auch in diesem Fall scheint Ripa oft auf eine Autopsie der Originale verzichtet zu haben. Ein künstlerisches Hauptwerk wie beispielsweise die Laokoongruppe wird nie erwähnt, auch wenn er seine Ikonographie bei dem Lemma für die Allegorie *Dolore* verwendet (391–394). Die Tatsache jedoch, dass Ripa sich auf die Kirchenväter Hieronymus und Cyprian bezieht, lässt an dieser Stelle einen literarischen Topos der Renaissance erkennen. Denn die Laokoonskulptur wurde im Rahmen der neulateinischen Dichtung zum Symbol für christliche Werte, die der moderne Betrachter in dieser Gruppe erkennen konnte. So sind bei vielen Dichtern und auch Theologen der Zeit Hinweise auf das Werk anzutreffen, welche Ripa benutzen konnte. Dies bestätigt die Charakterisierung dieses Werkes durch M. (54): *prodotto di una cultura dalla citazione erudita*. Denn dieser Gelehrte (379) zeigt einen ‚rapporto ambiguo e duplice con l’antichità, rispettata nelle iconografie, ma mai indagata e sottolineata nei suoi dati oggettuali‘. Mit anderen Worten: Ripa interessierte sich nicht für die Bilder als Antiquitäten, d. h. als archäologische Artefakte, durch Fragestellungen wie Datierung, Material, historischer Kontext, kulturelle und religiöse Bedeutung usw., sondern er richtete seine Aufmerksamkeit nur auf die reine Ikonographie der *imagines*. Diese Arbeitsmethode wird von der Autorin sehr treffend *smaterializzazione* genannt.

Insgesamt liefert M. in ihrem Buch aufgrund der akribischen philologischen Analyse der Quellen eine nützliche und wertvolle Rekonstruktion sowohl der Arbeitstechnik als auch der Wirkung dieses Renaissancegelehrten.