



Peter Seiler

Phidias als moralischer Ratgeber : Transformationen der elischen Aphrodite in der frühen Emblematik

In: Pegasus : Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike ; 14.2012, S. 63-136
Berlin : Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, 2013

Persistent Identifier: urn:nbn:de:kobv:b4-opus-27940

Die vorliegende Datei wird Ihnen von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Germany (cc by-nc-sa 3.0 DE) Licence zur Verfügung gestellt.



PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 14 · 2012

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

www.census.de

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Franz Engel, Birte Rubach, Kathrin Schade,
Maika Stobbe, Timo Strauch

Institut für Kunst- und Bildgeschichte
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 2013 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

Satz: Susanne Werner (Lukas Verlag)
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg

ISBN: 978-3-86732-133-4
ISSN: 1436-3461

PHIDIAS ALS MORALISCHER RATGEBER
TRANSFORMATIONEN DER ELISCHEN APHRODITE IN DER
FRÜHEN EMBLEMATIK

PETER SEILER

Hans Bungarten zum 80. Geburtstag

Der mittelalterliche »Libellus de deorum imaginibus«, der seit dem 15. Jahrhundert Albericus zugeschrieben wurde, wird in der Wiener Ausgabe von 1523 dem Publikum mit großem Lob zur Lektüre empfohlen:

»Leser, willst Gestalt du und Waffen der Götter kennen,
all das wirst du finden in Albricus' kleinem Traktat.«
»Ist dies Phidias Werk, des Mentor oder des Myron?
(So sehr entsprechen seine Werke den Göttern)
Du irrst. Es ist Albericus Werk, welcher (glaub mir)
beim Schreiben die Götter selbst als Vorbild gehabt.«¹

Jean Seznec fand diese Präsentation vermessen, da er allein die Aufwertung des mittelalterlichen Autors im Blick hatte: »Auch wenn man von Rhetorik und Reklame absieht, ist es doch eine gewisse Frechheit – oder erstaunliche Blindheit –, »Albricus« als einen Nebenbuhler des Phidias auszugeben und zu behaupten, er habe die Götter »nach der Natur« kopiert.«² Ebenso bemerkenswert wie die Aufwertung des Albricus ist aber auch, dass nicht antike Autoren, sondern antike Künstler als Referenzfiguren gewählt wurden. Ihnen wird ganz selbstverständlich exzellentes Wissen über Götterbilder zugeschrieben. Aus heutiger Sicht könnte man dazu neigen, auch diese Auffassung als Kühnheit gegenüber der antiken Überlieferung abzutun. Aber damit würde man ihrer historischen Bedeutung nicht gerecht. In ihr sind wichtige Facetten der Sicht der Renaissance auf antike Künstler und ihre Bildwerke greifbar: 1. die Auffassung, dass es sich bei den antiken Götterbildern nicht einfach um Idole eines heidnischen Irrglaubens handelt, sondern um in Stein gehauene Allegorien mit philosophischem Inhalt, und 2. das Verständnis der antiken Künstler als poetische Erfinder solcher allegorischer Bildwerke. In der frühen Emblematik findet man einige aufschlussreiche Belege dafür, dass

moralphilosophische Maximen anhand antiker Bildwerke exemplifiziert werden. Das wohl prominenteste Beispiel, die Rezeption der elischen Aphrodite des Phidias, wird hier näher untersucht. Das geschieht auch in der Absicht, die Aufmerksamkeit auf eine Quellengattung zu lenken, deren vielfältigen Antikenbezüge zwar generell bekannt sind, die aber dennoch hinsichtlich ihrer Bedeutung für Forschungen zur frühneuzeitlichen Tradierung und Wahrnehmung antiker Kunst und Künstler bisher wenig untersucht ist. Es ist nicht zuletzt deshalb notwendig, zunächst den methodischen Zugang zu diesem Material zu sondieren.

ALCIATOS »EMBLEMATUM LIBER«

1531 publizierte der Augsburger Verleger Heinrich Steyner das erste Emblembuch: den »Emblematum liber« des Mailänder Humanisten und Rechtswissenschaftlers Andrea Alciato (1492–1550). Das kleine Werk gilt traditionell als Gründungsbuch der Emblemkunst.³ Es enthält: eine Vorrede an den Leser, ein Widmungsepigramm an den Augsburger Gelehrten Konrad Peutinger (1465–1547), 104 nicht nummerierte Embleme, die fortlaufend gesetzt wurden, so dass nicht, wie später üblich, jeweils ein Emblem auf einer Buchseite erscheint,⁴ und ein Errataverzeichnis. Die Embleme bestehen jeweils aus einem lateinischen Lemma, einem Bild⁵ – Holzschnitte, die Jörg Breu d. Ä. (um 1475/80–1537) zugeschrieben wurden – und einem lateinischen Epigramm.⁶

Der dreiteilige Aufbau entspricht der von Schöne und Henkel so genannten »(idealtypischen) Grundform« des Emblems.⁷ Ob Alciato als deren Urheber angesehen werden kann oder ob er nur für die poetischen Teile verantwortlich war, wird seit Jahrzehnten in der Emblemforschung kontrovers diskutiert.⁸ Es ist nicht geklärt, wer für die Kombination von Wort und Bild verantwortlich war, d. h. es ist keineswegs gesichert, dass Alciato das Emblem als »bimediale« bzw. »synmediale«,⁹ literarisch-bildkünstlerische Kunstgattung konzipierte,¹⁰ bzw. dass der »dreiteiligen Bauform« der Embleme eine »Doppelfunktion des Abbildens und Auslegens, des Darstellens und Deutens« entspricht.¹¹ Da dies von erheblicher Bedeutung für die Interpretation der Embleme ist, soll die (von kunstgeschichtlicher Seite zu wenig beachtete) Problemlage vorab erörtert werden.¹² Alciato hat sich in keiner seiner ohnehin nicht zahlreichen Äußerungen zu den Emblemata über Illustrationen geäußert.¹³ Die wichtigsten Fakten sind folgende:

Alciato verfasste bereits 1522 ein Manuskript mit einer Zusammenstellung von Emblemata. Über sein Werk berichtet er kurz in einem an den Buchhändler und Verleger Francesco Calvo gerichteten Brief vom 9. Januar 1523:¹⁴

»In dieser Weihnachtszeit habe ich, um dem hochehrwürdigen Ambrosio Visconti zu willfahren, ein Büchlein mit Epigrammen verfasst, dem ich den Titel Emblemata gegeben habe.

In den einzelnen Epigrammen beschreibe ich etwas, das aus der Geschichte oder den Naturdingen irgendetwas Feines bedeutet, woraus die Maler, Goldschmiede, Gießer jene Art von Gegenständen schaffen können, die wir »scuta« [Plaketten] nennen und an die Hüte heften oder als Abzeichen führen, wie der Anker des Aldus, die Taube des Froben oder der Elefant des Calvus, der so lange kreißt und nichts gebiert.«¹⁵

Es handelte sich demzufolge um eine Epigrammsammlung, für die Alciato den Titel »Emblemata« gewählt hatte. Die Epigramme werden inhaltlich näher bestimmt: Sie beschreiben erstens Dinge aus der Natur oder der Geschichte, die etwas »Feines« bedeuten, und zweitens liefern die Beschreibungen Künstlern Muster für »scuta«, die man überwiegend wegen ihres allgemeingültigen geschmackvollen Inhalts sich an Hüte heften oder auch wie persönliche Zeichen benutzen kann (als Beispiele werden die Verlegersignets von Manuzio, Froben und Calvo genannt).¹⁶ Von Illustrationen innerhalb des Manuskripts ist nicht die Rede. Nichts deutet darauf hin, dass sie an der Vermittlung der intendierten Bedeutung beteiligt sein sollen. Ebenso wenig äußerte sich Alciato zu den Lemmata oder zu den in den Epigrammen enthaltenen Erläuterungen zur Bedeutung der beschriebenen Gegenstände. Die Emblemata sind dem Brief zufolge nichts anderes als »ekphrastische Epigramme«,¹⁷ Gedichte, in denen »res significantes« aus Natur und Geschichte in verbaler Deskription festgehalten werden. Alciato bezieht sich auf eine literarische Tradition: die Tradition der antiken Epigrammdichtung. Bezeichnenderweise hat er einen großen Teil seiner Epigramme der »Anthologia Graeca« entnommen. Die anderen hat er unter Verwendung weiterer antiker und nachantiker Quellen selbst verfasst.¹⁸ Die Wahl des Buchtitels erklärt sich aus der Art der beschriebenen (emblematauglichen) Gegenstände. Die ursprüngliche Bedeutung als Schmuckelement war für Alciato ausschlaggebend: Das griechische Wort »ἐμβλήματα« bezeichnete etwas An- oder Eingefügtes, wie z. B. eine Mosaikarbeit, das lateinische Wort »emblema« dagegen vorrangig künstlerische Einlegearbeiten auf Objekten (Gebrauchsgegenständen) oder im

übertragenen Sinn in der Rhetorik topische Wendungen und Zitate, die »velut emblematis«, als Einschiesel, die Rede schmücken.¹⁹

Alciato erwähnt seine *Emblemata*-Sammlung erneut in einem Abschnitt seiner 1530 publizierten, aber bereits einige Jahre früher verfassten Schrift »De verborum significatione«:

»Worte bezeichnen etwas, Dinge werden bezeichnet. Dennoch bezeichnen auch Dinge mitunter etwas, wie die Hieroglyphica bei Horus und Chaeremon, aus diesem Grund haben auch wir ein Büchlein verfasst, dessen Titel *Emblemata* ist.«²⁰

Der Hinweis auf die Hieroglyphen hat als Beleg für die Auffassung, dass die Renaissance-Hieroglyphik für Alciatos Emblemverständnis maßgeblich war, häufig Beachtung gefunden.²¹ Die Einbeziehung von bildlichen Darstellungen bzw. ein Primat emblematischer »picturae« lässt sich dieser Bemerkung jedoch nicht entnehmen. Mit dem Hinweis auf die Hieroglyphen erläutert Alciato in erster Linie die Kategorie der emblematischen Dinge als »res significantes«. Die Dingbeschreibungen seiner Epigramme sind gemäß traditioneller »ut pictura poesis«-Auffassungen analog zu den bildlichen Dingdarstellungen der Hieroglyphen zu verstehen. Es ist auch hier nicht erkennbar, dass er die bildliche Darstellung von »res significantes« als integralen Bestandteil einer neuen literarisch-bildkünstlerischen Kunstform verstand.

In einem am 10. Mai 1523 an Bonifacius Amerbach (1495–1562) gerichteten Brief berichtet Alciato, dass mehrere seiner literarischen Werke publikationsreif seien: vier Bücher mit Epigrammen, zwei Komödien und *Emblemata*:

»Ansonsten habe ich vieles, das zur Publikation bereit ist. Ich werde auch einige Dichtungen herausgeben, zum Beispiel vier Bücher Epigramme und zwei Komödien, von denen die eine mein *Philargyrus* ist, die andere die »*Wolken*« des Aristophanes, aber meine ist bei weitem lustiger und scheint mir unbeabsichtigt die des Aristophanes zu übertreffen. Ich meine, dass unsere Zeiten lächerlicher sind und reichere Ernte hervorbringen.

Emblemata werden bei uns herausgegeben, von denen ich dir zwei Folioseiten als Kostprobe schicke. Verfasser des Liedes ist Albutius, Urheber der Idee Ambrosio Visconti aus dem Patrizierstand. Auch ich selbst habe über diesen Gegenstand ein kleines Buch verfasst, will aber Eigenes nicht mit Fremdem mischen. Es soll mit unseren übrigen Epigrammen veröffentlicht werden.«²²

Möglicherweise schickte Alciato das 1522 erstellte Manuskript seiner Emblemata nicht viel später an Konrad Peutinger nach Augsburg, wo es dann 1531 im Druck erschien.²³ Typographische Befunde und Quellen zur Geschichte des Druckerhauses Grimm und Wirsung sowie die Beziehungen zwischen Sigmund Grimm und Konrad Peutinger lassen es aber auch möglich erscheinen, dass Alciato sein Werk (unter Umständen vermittelt durch Peutinger) zunächst diesem zur Publikation überlassen hatte.²⁴ Da Alciato in einem Brief von 1535 berichtet, er habe sein Manuskript zwischendurch als verloren angesehen, ist denkbar, dass dieses nach dem Bankrott von Grimm und Wirsung (1527) zusammen mit anderen zum Druck vorbereiteten Manuskripten an Gläubiger verpfändet wurde und dann erst zu Steyner gelangte.²⁵

Die Hintergründe der im »Emblematum liber« enthaltenen Widmung an Konrad Peutinger sind weitgehend unklar. Direkte persönliche Beziehungen kann man den Briefen beider Gelehrter nicht entnehmen. Aber es sind gemeinsame Interessensgebiete belegt, wie z. B. das Sammeln von Inschriften, das Hieroglyphenbuch des Horapollo und das Studium der griechischen Epigramme.²⁶

»Vorwort des hochberühmten Herrn Andrea Alciato im Büchlein der Emblemata an Herrn Konrad Peutinger zu Augsburg.

Während die Knaben die Walnuss, und die jungen Männer der Würfel in den Bann schlägt, beschäftigt die müßigen Männer die Spielkarte.²⁷

Diese Emblemata habe ich verfertigt an festlichen Tagen, Zeichen, welche die Künstler geformt mit trefflicher Hand, wie man sonst Schleifen an Kleider und wie man Schilde an Hüte heftet, und ein jeder möge schreiben können mit schweigenden Zeichen.

Dir nun schenke der mächtige Kaiser die wertvollsten Münzen, geb' aus dem Altertum auch köstliche Handschriften Dir; ich aber reiche als Dichter dem Dichter papierne Gabe, nimm sie, mein Konrad, als Pfand hier meiner Liebe.«²⁸

Es ist Alciato erneut wichtig klarzustellen, dass es sich bei seiner Beschäftigung mit Emblemata um eine Sache intellektuell sinnvollen Müßiggangs handelt. Er scheint somit im ersten Abschnitt dasselbe zu sagen wie in der oben zitierten Stelle aus seinem Brief an Calvo. Wenn man dies annimmt, dann setzt man voraus, dass »emblemata cudimus« in einem übertragenen Sinne zu verstehen ist.²⁹ Da die Augsburger Ausgabe des »Emblematum li-

ber« Illustrationen enthält, wurde die Formulierung vor allem von kunsthistorischer Seite als Hinweis auf Alciato's konzeptionelle Mitwirkung bei der Herstellung der Holzschnitte verstanden und diese als integrale Bestandteile einer bildlich-literarischen Kunstform aufgefasst. Es liegt aber näher, die Bemerkung über das Schreiben mit »tacitae notae« auf bildlich realisierte Embleme zu beziehen, d.h. auf solche, die losgelöst von Epigrammen wie Hieroglyphen benutzt wurden. Alciato's Interesse an der künstlerischen Wertbarkeit seiner emblemorientierten Epigramme lässt keine Rückschlüsse auf Illustrationen zu.³⁰

Im zweiten Abschnitt vergleicht Alciato die Übergabe der Emblemsammlung an seinen Freund Peutingen mit Münzgeschenken, die dieser von Kaiser Maximilian erhalten habe.³¹ Die Bemerkung, es handle sich bei seiner Emblemsammlung lediglich um eine »papierne Gabe«, ist nur ein schwaches Understatement. Der hohe intellektuelle Anspruch Alciato's ist evident.

Das Verlegervorwort der Augsburger Ausgabe enthält den ersten sicheren Hinweis auf die Kombination von emblematischen Epigrammen mit Holzschnitten:

»Dem werten Leser, einen vorzüglichen Gruß!

Sehr zu Recht, werter Leser, wirst du von uns Sorgfalt erwarten in Bezug auf die kleinen Tafeln, die diesem Werk beigefügt wurden, und gleichwohl wir offen bekennen, dass die Autorität eines so bedeutsamen Verfassers und die Würde des kleinen Buches elegantere Bilder verdienten, waren wir bestrebt, dir diese Erfindungen anschaulicher zu vermitteln, indem wir sie so kunstvoll wie möglich gezeichnet vor Augen stellten. Und so weit ich sagen kann, ist uns dies gelungen. Da dies freilich für uns nicht nur große Mühe, der wir uns sicher nicht entziehen wollten, bedeutete, sondern auch hohe Kosten, verstehst du, dass dies alles erneut von dir bezahlt werden musste. Deshalb schien es uns äußerst nützlich, die Intention des Autors gelegentlich durch kleine Zeichen für weniger Gebildete zum Ausdruck zu bringen, weil Gelehrte diese ja von sich aus zusammenstellen. Und wir wollten dir eine Gefälligkeit erweisen, wenn wir dir für wenig Geld großes Vergnügen bereiten. Leb wohl und geleite unser Werk mit Wohlwollen.«³²

Die Hinzufügung von Holzschnitten nimmt der Verleger, Heinrich Steyner,³³ allein für sich als Verdienst in Anspruch. In exordialem Bescheidenheits-Topos räumt er ein, dass Autorität des Verfassers und Qualität des Textes noch ele-

gantere Illustrationen verdient hätten. Dabei gibt er auch die hohen Kosten zu bedenken, die letztlich der Leser zu tragen habe. Steyner hielt die Holzschnitte für äußerst nützlich. Er charakterisiert sie nachdrücklich als Illustrationen, d. h. als bildliche Zusätze, die den vom Verfasser intendierten Sinn der emblematischen Epigramme erhellen und zwar für weniger Gebildete. Gelehrte könnten die Epigramme auch ohne diese Hilfe verstehen. Steyner unterscheidet demzufolge zwei Präsentationsformen und zwei Modi der Rezeption der Emblemata. Seine Ausführungen bestätigen, dass Alciato die »carmina« als literarische Kunstform auffasste, die zum intellektuellen Zeitvertreib hochgebildeter humanistischer Gelehrter bestimmt war. Die bilddidaktische Vermittlung war dagegen eine gesonderte Angelegenheit. Fraglich bleibt aber, ob sie Steyner als Verleger lediglich zugefallen war oder ob sie auch auf seine Initiative zurückging. In den folgenden Ausgaben des »Emblemum liber« trat das Anliegen, mit Illustrationen (wie auch mit volkssprachlichen Übersetzungen der lateinischen Epigramme) ein breiteres Publikum zu erreichen immer mehr in den Vordergrund.³⁴ Der auf bildliche Rezeption verzichtende, exklusiv-literarische Modus der Rezeption spielte aber weiterhin eine Rolle. Einige der späteren Ausgaben und Bearbeitungen des »Emblemum liber« wurden ohne Epigramm-Illustrationen ediert, und mit zusätzlichen Epigrammen erweiterte Ausgaben wurden nicht immer durchweg mit Bildern ausgestattet.³⁵ Eine bildliche Darstellung der »res significantes« wurde also keineswegs als unverzichtbar angesehen.³⁶

Steyners Äußerung über seine Zuständigkeit für die Illustrationen der Augsburger Ausgabe des »Emblemum liber« ist insbesondere von kunsthistorischer Seite übergangen worden, da angesichts der spärlichen Überlieferung Alciato's Mitwirkung nicht definitiv ausgeschlossen werden kann. Die ebenfalls in Steyners Vorwort deutlich zum Ausdruck gebrachte lediglich sekundäre Funktion der Bilder schließt ebenso wenig aus, dass Alciato sich an dem Projekt der Illustration seines »Libellus« beteiligte.³⁷ Die Indizien sind jedoch nur schwach. Dass Alciato Zeichnungen lieferte, bleibt reine Vermutung.³⁸ Dass es zu einzelnen Bildern kurze Quellenhinweise gab, ist erwägenswert, da zwei der fünf Embleme, denen in der Ausgabe von 1531 eine Illustration fehlt, solche aufweisen: das Emblem »In adultores« enthält nach dem Lemma den Hinweis: »De Chameleonte vide Plin. Natur. Histor. Libro. VIII. Cap. XXXXIII«, und das Emblem »Consilio et virtute chimeram superari i fortiores & deceptores« hat am Rand den Hinweis »Vide Fulgentius in Mithalogijs lib. 3. In princ.«³⁹ Definitive Rückschlüsse lassen die Literaturhinweise zu

diesen so genannten ›*emblemata nuda*‹ aber auch nicht zu. Der Zeitpunkt ihrer Einfügung in das Manuskript (bereits 1522 oder 1530) ist unklar. Zudem lassen einige der Holzschnitte der Augsburger Ausgabe ein mangelhaftes Verständnis des jeweiligen Epigramms erkennen.⁴⁰ Denkbar ist daher allenfalls, dass Alciato den Vorschlag zu Illustrationen machte, an deren Ausführung aber selbst nicht beteiligt war. Der Gedanke, durch Bilder die Embleme für ein breiteres Publikum attraktiv zu machen, scheint zwar ein an wirtschaftlichem Erfolg orientierter Verlegergedanke zu sein, kann aber auch von Alciato ins Spiel gebracht worden sein.⁴¹ Immerhin ist sein Interesse an Textillustrationen in einem anderen Fall bezeugt: Nachdem 1513 die 37 Bücher der Naturkunde von Plinius d. Ä. bei Aldus Manutius in Venedig erschienen waren, arbeitete Beatus Rhenanus (1485–1547) an einer eigenen kritischen Edition. In einem Brief an Bonifaz Amerbach vom 28. Mai 1528 lobte Alciato nicht nur nachdrücklich die philologische Arbeit des aus Schlettstadt stammenden Elsässers, sondern äußert den Vorschlag einer Illustrierung des Textes:⁴²

»[...] dieser Mensch (Beatus Rhenanus) genießt bei mir nämlich das größte Ansehen, sowohl aufgrund seiner höchsten Bildung, als auch wegen seiner nahezu unvergleichlichen Genauigkeit. Ich habe nämlich gesehen, was jener im Plinius auf das gewissenhafteste wieder hergestellt hat, indem er den Glauben an die alten Kodizes mit dem kritischen Urteil verbindet. Oh, wenn ihm doch der höchste und größte Gott eingäbe, dass er das, was in wenigen Büchern glücklich entstanden ist, im ganzen Werk vollbringe und schließlich den Druckern einen fehlerfreien Plinius übergäbe, an dem so viele Geister hoch gebildeter Männer bisher geschwitzt haben.

Ich wollte, er sorgte dafür, dass den einzelnen Paragraphen nach Art von Abbildern gezeichnet Tiere, Landschaften, Fische und Pflanzen hinzugefügt werden, was meiner Meinung nach nicht schwierig sein dürfte. Ich könnte ihm dabei sogar behilflich sein, da ich, wie du weißt, das Werk des Dioskurides kenne und das größte Gegenteil eines Marktschreiers bin. Auch hier ließen sich, meine ich, überall Mosaikarbeiter und Holzschneider finden, die mühelos Matrizen für die Darstellungen herstellen können. Dies hieße in der Tat nicht nur, die Natur der Dinge zu lehren, was Plinius getan hat, sondern auch den Unwissenden alles zur Erkenntnis vor Augen zu stellen; ob das vielleicht auch einem der Gelehrten gefiele, die bisher geschwitzt haben, Anmerkungen auf die Ränder zu streuen?«⁴³

Alciato thematisiert Illustrationen bezeichnenderweise nicht als Buchschmuck, sondern als didaktisches Medium der Vermittlung naturkundlichen Wissens. Der von Steyner in seiner Vorrede zur Augsburger Ausgabe geäußerte Gedanke der Nützlichkeit der Epigrammillustrationen für weniger Gebildete war ihm somit keineswegs fremd.⁴⁴

Alciato brachte wiederholt seine Verärgerung über die Augsburger Ausgabe seiner *Emblemata* zum Ausdruck. Im März 1532 beklagt er sich in einem Brief an Emilio Ferretti über Ungereimtheiten der Bilder und sprachliche Fehler. Er versichert, dass die Publikation des Werkes ohne sein Wissen erfolgt sei und bedauert, gleichwohl gezwungen zu sein, es anzuerkennen und durch zusätzliche Arbeit in einer verbesserten Version erneut herauszugeben:

»Jenes Büchlein wurde freilich ohne mein Wissen veröffentlicht, was ich auch unserem Freund Palma geschrieben habe. Aber da es voller Fehler ist, sei es, dass wir die Torheiten der Abbildungen oder die korrupten Texte der Gedichte betrachten, bin ich gezwungen, zu der Zeit, da es fast zunichte war, Hand an das Werk zu legen, mich zu dem nicht akzeptablen publizierten Teil zu bekennen und ihn erweitert und besser besorgt erneut herauszugeben. Du zeig inzwischen den Neidern oder besser Stümpfern den Mittelfinger, die Gutes von Schlechtem nicht unterscheiden können.«⁴⁵

Alciato kümmerte sich zunächst offenbar nur um eine Korrektur sprachlicher Fehler. Bezeugt ist ein Errataverzeichnis zu der Augsburger Ausgabe, das er vor Juni 1532 erstellte und in einem am 3. Oktober desselben Jahres an Wigle van Zichem gerichteten Brief erwähnt.⁴⁶ Die »errata« müssen zu Steyner gelangt sein, denn im Titel der 1534 erneut gedruckten Augsburger Ausgabe findet sich der Zusatz »iam denuo emendatus & recognitus«.⁴⁷ Welche »inertiae picturarum« Alciatos Missfallen erregten, ist nicht geklärt. Inhaltliche Irrtümer und Abweichungen werden eine Rolle gespielt haben. Denkbar ist aber auch, dass ihn der uneinheitliche Umbruch störte, der den einzelnen Emblemen nicht jeweils eine eigene Seite einräumte, oder dass ihm die eher groben Holzschnitte nicht hinreichend qualitativ erschienen.⁴⁸

Am 25. Februar 1535 brachte Alciato in einem Brief an Pietro Bembo seine Unzufriedenheit mit der Augsburger Ausgabe erneut zum Ausdruck. Er übersandte Bembo die inzwischen in Paris von Christian Wechel mit seiner Billigung herausgegebene neue Ausgabe. Warum er seine in jungen Jahren geschriebene Emblemsammlung als ihm abhanden gekommenes Werk schildert,

lässt sich nur vermuten. Wenn er das Manuskript bereits 1522 aus den Händen gegeben hatte und es ursprünglich von dem Druckhaus Grimm und Wirsung ediert werden sollte, könnte er über dessen Verbleib zwischenzeitlich tatsächlich nicht informiert gewesen sein.

»[...] mein ganzes Denken richtet sich auf dich, ich verehere und bewundere dich, deshalb kam mir in den Sinn, das kleine Geschenk an dich zu schicken. Ich hatte es als junger Mann verfasst und einmal aus der Hand gegeben, haben es die Augsburger durch welche Umstände auch immer sehr schlecht ediert. Dies führte dazu, dass ich dieses Kind nicht anerkennen wollte. Gerade aber habe ich es in bereinigter Fassung von einem sorgfältigeren Drucker in Paris ediert dankend erhalten und habe dies den engsten meiner Freunde mitgeteilt. Da du unter diesen hervorstrahlst, habe ich dir keine Ankündigung geschickt, da ich es dir zusende.«⁴⁹

Welche Bedeutung die für die Pariser Ausgabe neu angefertigten Illustrationen für Alciatos positives Urteil besaßen, lässt der Hinweis auf den sorgfältigeren Handwerker (»opifex«) nicht erkennen.

Fazit: Das bi- oder synmediale Konzept einer literarisch-bildkünstlerischen Kunstform lässt sich aus den schriftlichen Zeugnissen zur Augsburger Ausgabe des »Emblematum liber« nicht herauslesen. Von einer »ideellen Priorität des Bildes« kann nicht die Rede sein.⁵⁰ Alciato verstand seine emblematischen Epigramme als literarische Sonderform ekphrastischer Epigramme. Die Option, diese als literarische Muster für bildliche Embleme in Form von Schmuckstücken zu verwenden, spielte dabei von Anfang an als Argument eines außerliterarischen Nutzens eine Rolle. Die Epigramme waren jedoch eigenständig und nicht darauf angewiesen, als Kommentare an emblematische »picturae« angehängt zu werden. Die bildlichen Darstellungen wurden zunächst als Illustrationen verstanden und von Steyner ausdrücklich als didaktisch nützliche Verständnishilfen für Leser mit eher geringem Bildungsgrad präsentiert. Erst in späterer Zeit wurden in der Nachfolge Alciatos geschaffene Embleme als Wort-Bild-Kombinationen mit synthetisch generierten Bedeutungen aufgefasst.⁵¹

Die rein literarischen Emblem-Epigramme stellten an den Leser spezifische Anforderungen. Er musste sich ihre »res significantes« anhand sehr knapp gefasster deskriptiver Angaben und häufig unter Einbeziehung von literarischem Vorwissen bildlich vorstellen. Der individuellen Imagination standen dabei vielfältige Möglichkeiten der bildlichen Konkretisierung offen.

Mit seinen Äußerungen über ihre möglichen Anwendungsbereiche regte Alciato den Leser seiner Emblemsammlung dazu an, sich die emblematischen Dinge auch als handwerkliche Objekte zu imaginieren, was in vielen Fällen freilich eher problematisch gewesen sein dürfte. Durch die Einfügung von Illustrationen erfuhr die Emblem-Rezeption des Lesers eine Lenkung durch bildliche Vorgaben, die einerseits als didaktischer Ersatz für bildungsbedingte Imaginationsdefizite dienen, andererseits aber auch zusätzliche Deutungsprozesse erfordern konnten. Beide Rezeptionsmodi gilt es zu unterscheiden und getrennt zu behandeln.⁵² In Bezug auf den hier anvisierten Untersuchungsgegenstand bedeutet das: Die mit Alciatos Emblem »Mulieris famam non formam vulgatam esse oportere« einsetzenden literarischen und bildlichen Transformationen der elischen Aphrodite des Phidias in der frühen Emblemik sollen im Folgenden medienspezifisch erfasst werden.

ALCIATOS LITERARISCHE ADAPTION DER ELISCHEN APHRODITE

In einem halben Duzend der 104 Embleme der Augsburger Ausgabe werden antike Skulpturen erwähnt.⁵³ Ihre Anzahl ist somit eher gering, aber sie scheinen dennoch besondere Aufmerksamkeit erfahren zu haben. In einer von Hieronymus Brunner verfassten Vorrede zur Pariser Ausgabe von 1542 setzt dieser voraus, dass gerade diejenigen Leser, die sich an den (lediglich literarisch überlieferten) Kunstwerken des Praxiteles, Phidias und Apelles erfreuten, zu den Liebhabern von Emblemen gehörten.⁵⁴ Die Präsenz antiker Götter in den Emblemen ist nicht an ihre dingliche Erscheinung in Form von Götterbildern gebunden. So hat auch die heidnische Liebesgöttin bereits in der ersten Version von Alciatos Emblembuch mehrere imaginäre Live-Auftritte.⁵⁵ Nur in dem Emblem, um das es hier in erster Linie geht, wird sie als Statue vergegenwärtigt. Imaginäre Lebendigkeit besitzt sie aber auch hier: Sie wird als sprechende Statue präsentiert. Das Lemma lautet:

»Mulieris famam non formam vulgatam esse oportere«

Der gute Ruf einer Frau, nicht ihre Schönheit, soll überall bekannt sein.

In dem folgenden Epigramm wird diese in sprichwortartiger Kürze gefasste Aussage mit einem fingierten Dialog erläutert:

»Alma Venus quae nam haec facies quid denotat illa,
Testudo molli quam pede diua premis?
Me sic effinxit Phidias, sexumque referri
Foemineum nostra iussit ab effigie,
Quodque manere domi et tacitas decet esse puellas,
Supposuit pedibus talia signa meis.«

Holde Venus, was ist denn dies für eine bildliche Darstellung,
was bedeutet jene Schildkröte, auf der du, Göttliche, mit zartem Fuße stehst?
Phidias gestaltete mich so und forderte dazu auf, dass das weibliche Ge-
schlecht von meinem Bilde widergespiegelt werde,
und da es sich für Mädchen schickt, zu Hause zu bleiben und schweigsam
zu sein, stellte er unter meine Füße dieses Zeichen.

Durch das Lemma wird der »Ruf der Ehefrau« als Thema angegeben, ohne dass die (redende) Statue der Liebesgöttin als emblematische ›res‹ angekündigt wird. Über diese wird in den ersten beiden Zeilen des Epigramms mit wenigen Angaben informiert; man erfährt nur, dass es sich um eine Statue der Venus handelt, die einen Fuß auf eine Schildkröte setzte. Mit der einleitenden deiktischen Angabe (»haec facies«) wird der Leser (nicht illustrierter Ausgaben) aufgefordert, sich das von einem imaginären Betrachter nach seiner Bedeutung gefragte Bildwerk vorzustellen. Die generelle Frage nach der Art der Statue wie auch die spezifische nach der Bedeutung der Schildkröte wird in den vier folgenden Zeilen beantwortet. Auch in diesem Teil des Epigramms wird die im Lemma enthaltene Aussage über die richtige Bewertung von gutem Ruf und Schönheit einer Frau nicht explizit aufgegriffen.

Die Antwort auf die Frage nach der Statue insgesamt weist Phidias nicht nur als Schöpfer der Figur aus, sondern schreibt ihm ausdrücklich ein moralisches Darstellungsanliegen zu: »Phidias gestaltete mich so und forderte dazu auf, dass das weibliche Geschlecht von meinem Bilde widergespiegelt werde.« Die exegetische Leistung der Erfassung der Statue besteht zunächst darin, zu beachten, dass man das Bild allegorisch zu verstehen hat: Venus deutet in fiktionaler Rede an, dass ihre von Phidias mit ihrem Bild »so« dargestellten Proprietäten als (wünschenswerte) Proprietäten des gesamten weiblichen Geschlechts erkannt werden sollen. Phidias habe sie nicht um ihrer selbst willen – zu ihrer religiösen Verehrung –, sondern als Reflexionsfigur des weiblichen Geschlechts geschaffen. Die redende Statue weist sich selbst als allegorisierend zu betrachtende ›res significans‹ aus. Mit dem Hinweis »Phi-

dias gestaltete mich so« wird zugleich ein für den Leser nicht unmittelbar evidenter Sachverhalt angesprochen. Das »so« impliziert »so schön«, da in der knappen, pointierten Formulierung des Lemmas Schönheit thematisiert wird. Aber nur ein gebildeter Leser vermag eine diese Annahme bestätigende Beziehung zwischen dem Inhalt des Lemmas und dem im Epigramm genannten griechischen Bildhauer herzustellen. Die Kenntnis, dass Phidias als Schöpfer schöner Götterstatuen berühmt war, ist vorausgesetzt, und, wenn sie abgerufen werden konnte, blieb es dem individuellen Wissen und Vorstellungsvermögen überlassen, das Bildwerk als Verkörperung der Schönheit der Liebesgöttin zu imaginieren. Für den mit großen Namen der antiken Kunst (und mit Kenntnissen der Venus-Ikonographie) nicht vertrauten Leser bedeutet das »so« dagegen lediglich eine weibliche Statue mit einer Schildkröte, d. h. seine Aufmerksamkeit wurde unmittelbar auf das mit ihr verknüpfte Thema der Tugendhaftigkeit gelenkt.

Das Vorhandensein der Schildkröte wird nicht mit einer Proprietät der Venus erklärt, sondern als eine Hinzufügung des Künstlers, die sich aus dessen Darstellungsintention ergab. Da er die Venus-Statue als Reflexionsfigur des weiblichen Geschlechts habe präsentieren wollen, habe er ihr dieses Attribut gegeben: »und da es sich für Mädchen schickt, zu Hause zu bleiben und schweigsam zu sein, stellte er unter meine Füße dieses Zeichen.« Die allegorische Bedeutung der Statue ist nicht in einer mythologischen Venus-Erzählung verankert, sondern sie ergibt sich aus der Symbolik der Schildkröte. Für die Kombination Venus und Schildkröte wird allein Phidias verantwortlich gemacht: die Statue wird als eine bildpoetische Erfindung des Bildhauers verstanden.

Das Epigramm macht schließlich Angaben über die symbolischen Bedeutungen des Tiers, erklärt diese aber nicht ausreichend. Das Wissen über die Proprietäten der Schildkröte, die sie zum Träger einer zweifachen moralischen Botschaft qualifizieren, werden nicht mitgeteilt, und ebenso wenig erfährt man, warum das Tier unter dem Fuß der Venus erscheinen muss.

Eine angemessene Belehrung über die mit dem Emblem verbundenen moralischen Leitvorstellungen unterbleibt gänzlich. Die Einforderung zweier Verhaltensweisen ohne Angabe von Gründen bietet dem Leser Anlass zur Nachfrage und überlässt ihm zugleich einen Interpretationsspielraum. Warum ist es für Frauen bzw. vor allem für Mädchen angemessen, zu Hause zu bleiben? Er ahnt (aufgrund des Lemmas), dass ihre außer Haus gezeigte Schönheit eine moralische Gefahr für sie selbst und ihre Umwelt darstellen

könnte. Aber warum ihnen zudem auch noch generell Schweigsamkeit verordnet wird, bleibt völlig offen. Die emblematische ›res‹ besitzt trotz der epigrammatischen Erläuterung noch enigmatische Züge,⁵⁶ deren Auflösung zu einem hinreichenden Verständnis erforderlich ist. An die Stelle einer expliziten Begründung treten Angaben zum Darstellungsanliegen des antiken Künstlers, wobei dessen moralische Autorität vorausgesetzt wird. Es wird suggeriert, dass das seiner poetischen Erfindung zugrundeliegende Wissen die ethische Normenbegründung fundiert.⁵⁷ Damit obliegt es dem Leser, im Rekurs auf dieses Wissen sich der moralischen Wahrheit des Bildwerks und damit auch seiner Tauglichkeit als emblematische ›res‹ zu vergewissern, oder anders ausgedrückt: Es liegt an den intellektuellen Fähigkeiten und Ambitionen des Lesers, ob er das Ziel eines angemessenen Verständnisses des emblematischen Epigramms erreicht. Dessen Bedeutung liegt nicht allein in dem explizit Ausgesagten, d. h. der Vermittlung zweier Handlungsmaximen für Frauen, sondern in der Prüfung der Validität des ihnen zugrundeliegenden Wissens.

Die Vertrautheit mit der in der »Naturalis Historia« enthaltenen antiken Kunstgeschichte Plinius' d. Ä. reicht nicht aus. Sie überliefert zwar, dass Phidias ein hochberühmter, für die Schönheit seiner Bildwerke bekannter, antiker Bildhauer war,⁵⁸ und es werden auch drei von ihm geschaffene Aphrodite-Statuen erwähnt, darunter auch eine marmorne »von ausnehmender Schönheit« (*eximiae pulchritudinis*), die in Rom unter den Kunstwerken in der Porticus Octavia zu sehen war (Plinius, *nat.hist.* 36,15);⁵⁹ aber von einem Bildwerk, das Aphrodite mit einer Schildkröte zeigte, ist nicht die Rede. Dass der griechische Bildhauer ein solches Werk in Elis geschaffen hatte, ist hingegen durch Pausanias und Plutarch überliefert.⁶⁰ Pausanias berichtet über Elis (*perieg.* 6,25,1):

»Hinter der Säulenhalle aus der Beute von Korkyra liegt ein Aphroditetempel, [...]. Die Göttin im Tempel nennen sie Urania, sie ist aus Elfenbein und Gold, ein Werk des Phidias, und steht mit dem einen Fuß auf einer Schildkröte.«⁶¹

Das Bildwerk war also keine Erfindung; es besaß historische Faktizität und war damit geeignet, Autorität und Glaubwürdigkeit zu begründen.⁶² Die mit dem Attribut der Schildkröte verknüpfte Bedeutung geht auf Plutarch zurück, der die Statue in Elis in zwei seiner Schriften kurz erwähnt. In seinen »Ratschlägen für Eheleute« (*Coniugalia Praecepta*, 32, *Moralia*, 142D) berichtet er:

»Die Aphrodite von Elis ließ Pheidias auf einer Schildkröte stehen als ein Sinnbild der Häuslichkeit und des Schweigens für die Weiber. Denn sie sollen nur zum Mann oder durch den Mann reden, ohne Ärger, wenn sie wie ein Flötenspieler durch eine fremde Zunge feierlicher reden.«⁶³

In »Isis und Osiris« (76, *Moralia*, 381E) erwähnt Plutarch zwei Statuen des Phidias, nicht nur die Venus-Statue in Elis, sondern auch die der Athena Parthenos in Athen:

»Dem Standbild der Athena gab Phidias die Schlange zur Seite und dem der Aphrodite in Elis die Schildkröte, um anzudeuten, dass Jungfrauen der Bewahrung bedürfen, den verheirateten Frauen aber Häuslichkeit und Schweigen ziemt.«⁶⁴

Diese Stelle hat Alciato zweifach ausgewertet. Nicht nur für das Emblem »Mulieris famam...«, sondern auch für das Emblem »Custodiendas virgines« (42), in dem er die Statue der Athena als »res significans« verwendet hat.⁶⁵ Alciato bezeichnet sie als »vera effigies« und unterstreicht damit die Glaubwürdigkeit der mit ihr verbundenen moralischen Aussage. Den Künstler nennt er in diesem Fall nicht. Aber er bezieht sich auch hier auf dessen moralische Autorität. Als Bürge diente ihm in beiden Fällen Plutarch. Sein Bestreben, den Geltungsanspruch seiner moralischen Maximen mit antiken Quellen zu untermauern, ist offensichtlich, aber es geht ihm nicht um eine möglichst umfassende und korrekte Rekonstruktion der ursprünglichen Bedeutung antiker Bildwerke. Sein Zugang zur antiken Überlieferung ist selektiv. Er vernachlässigt Pausanias und blendet dadurch deutungsrelevante Informationen aus. Dieser berichtet, dass die Aphrodite in Elis »Urania« genannt wurde, dass es in Elis eine zweite, von dem Bildhauer Skopas geschaffene Statue der Aphrodite gab, die man »Aphrodite Pandemos« nannte und die einen Ziegenbock als Attribut besaß, und man erfährt außerdem, dass die Bedeutung der Schildkröte wie auch die des Bocks zur damaligen Zeit bereits ungewiss war:

»Hinter der Säulenhalle aus der Beute von Korkyra liegt ein Aphroditetempel, und der offene heilige Bezirk ist nicht weit vom Tempel entfernt. Die Göttin im Tempel nennen sie Urania, sie ist aus Elfenbein und Gold, ein Werk des Phidias, und steht mit dem einen Fuß auf einer Schildkröte. Das Heiligtum der anderen ist von einer Einfriedung umgeben, und in dem Heiligtum

1 *Apbrodite Pandemos*, in: *Vincenzo Cartari: Le imagini de i dei de gli antichi, con figure nuovamente stampate, Venedig 1571*, S. 54

ist eine Terrasse gebaut, und auf der Terrasse sitzt eine Bronzestatue der Aphrodite auf einem bronzenen Bock; das ist ein Werk des Skopas, und sie heißt Aphrodite Pandemos. Was es mit der Schildkröte und dem Bock für eine Bewandnis hat, darüber Vermutungen anzustellen, überlasse ich denen, die es wollen.«⁶⁶

Die beiden Beinamen der Aphrodite hat Pausanias an anderer Stelle (perieg. 9, 16, 3–4) zusammen mit einem dritten erläutert:

»In Theben gibt es Holzbilder der Aphrodite, so alt, dass sie Weihgeschenke der Harmonia sein und aus den hölzernen Bugzieren der Schiffe des Kadmos gemacht sein sollen. Die eine nennen sie Urania, die andere von ihnen Pandemos und die dritte Apostrophia. Die Beinamen gab Harmonia der Aphrodite, »die Himmlische« nach der reinen und von körperlicher Begierde freien Liebe, »die Allgemeine« nach dem Geschlechtsverkehr und drittens »die Abwenderin«, dass sie das Menschengeschlecht von zuchtloser Begier und gottlosen Taten abwende.«⁶⁷

Aus den Angaben des Pausanias folgt, dass die Aphrodite Urania nicht für Ehefrauen zuständig war. Die Unterscheidung der himmlischen und der allgemeinen, irdischen Aphrodite war vor allem aus Platons »Symposion« bekannt.⁶⁸ Die Zuordnung der Schildkröte zur himmlischen Venus konnte Renaissancegelehrten daher problematisch erscheinen, zumal Pausanias auf eine Deutung explizit verzichtete.⁶⁹ Besonders deutlich wird dies bei dem Mythographen Vincenzo Cartari (Abb. 1). Er erwähnt die Schildkröte als zweites Attribut der von Skopas geschaffenen Aphrodite Pandemos:

»Bey den Griechen ward Venus auch Urania / das ist die Himmlische genennet; dann sie meineten / es käme von ihr zu uns her diejenige reine und ungefärbte Liebe / die alle Vereinigung der Leiber gantz und gar verabscheuet. Es war auch eine andere, Πανδήμιος, das ist / die Gemeine genennet / von welcher Scopas gedichtet / als sitze sie auf einem Widder / und zertrete mit dem Fuß eine Schildkröte / wie Alexander Napoletanus erzehlet.«⁷⁰

Der neapolitanische Jurist und Mythograph Alessandro degli Alessandri (um 1461–1523) hat in seinen »Genialium dierum libri sex« die Angaben des Pausanias extrem verkürzt (und möglicherweise unabsichtlich entstellt): »Elei

Venerem hirco insidentem, altero pede testudinem premere, effinxere« (Die Eläer stellten Venus auf einem Ziegenbock sitzend dar, mit einem Fuß eine Schildkröte niederdrückend).⁷¹ Cartari berief sich bei seiner Zuordnung der Schildkröte zur Aphrodite Pandemos auf ihn, obwohl er die elische Aphrodite-Statue des Phidias und ihren Beinamen »Urania« kannte und ihm auch nicht entgangen war, dass nicht nur Pausanias, sondern auch Plutarch für diese eine Schildkröte als Attribut bezeugten. Er entschied sich damit zugleich gegen Lilio Gregorio Giraldi, der in seinem mythographischen Traktat »De deis gentium« an den Angaben des Pausanias unverändert festhielt und sie korrekt referierte.⁷² Ausschlaggebend war Plutarch, dessen Deutung der Schildkröte Cartari im Folgenden aufgreift, ohne an dieser Stelle den Beinamen »Urania« erneut zu nennen.⁷³

»Dessen gedencket auch Plutarchus in seinem Bericht von dem Ehestand / und setzet die Ursach dazu / und spricht: Bey den Eleern seye eine Venus / die mit dem Fuß auf eine Schildkröte trette; hiemit würden die Weiber erinnert / daß ihnen zustehe / deß Hauses zu hüten; auch gar wenig zu reden / dieweil Stillschweigen der Weiber gröste Zierd ist. Ersterwehnter Plutarchus erkläret an einem anderen Ort desselben Bildes Ursach / und schreibet: Wann die jungen Mägdlein noch unverheirathet sind / so sollen sie eine Person haben / die wol Achtung auf sie gebe; wann sie aber in den Ehestand getretten / so gebühre ihnen deß Hauses zu hüten; im übrigen sollen sie ihnen jederzeit das Stillschweigen wol befohlen seyn lassen / gleich als liege ihren Männern ob / für sie / wo es von nöthen seyn wird / zu reden. Dann Plinius schreibet / die Schildkröte habe keine Zunge.«⁷⁴

Die aus der antiken Überlieferung zur elischen Aphrodite sich ergebenden Fragen werden von Alciato in ähnlicher Weise übergangen. Auch er setzte die Richtigkeit der Ausführungen des Plutarch stillschweigend voraus. Plutarch war für jeden an symbolischen Dingbedeutungen interessierten Autor in besonderem Maße attraktiv. Seine elische Aphrodite, deren Beiname er nicht erwähnt, ist für Ehefrauen zuständig.⁷⁵ Er blendet die historische Überlieferung aus und verfolgt sein eigenes Deutungsmodell. Dass es unterschiedliche Auffassungen über die Bedeutung der Götter und ihrer Statuen gab, war ihm als Priester des Apollo-Heiligtums in Delphi bestens vertraut. In »Isis und Osiris« gibt er einen Überblick über die verschiedenen Deutungsweisen, in dem er euhemeristische Annahmen, Dämonenlehren und verschiedene Spiel-

arten allegorischer Mythendeutung kritisch sichtet. Er selbst verfolgt eine allegorische Deutungsmethode, derzufolge »mit den Göttern nicht die kosmischen Phänomene selbst gemeint sind, sondern Mächte und Prinzipien, die in ihnen wirksam sind und die wahre Lenkung der Welt haben; sie stehen für die allgemeinsten Wesenheiten einer philosophischen Kosmologie.« In einer Vielzahl von Einzelbeispielen erläutert er die »Möglichkeit, in allen möglichen Einzelheiten der religiösen Überlieferung versteckte Hinweise (ainígmata ›Rätsel‹) und Bilder (eikónes) für grundsätzliche ontologische Zusammenhänge zu sehen«.76 Seine Deutungsweise demonstriert er nicht nur am Isis und Osiris-Mythos, sondern auch eingehend an der vielfältigen Symbolik der Tiere. Nachdrücklich reklamiert er Verständnis für die befremdlich erscheinenden Auffassungen der Ägypter. Diese seien durchaus mit denen der Griechen vergleichbar (Plutarch, Is. et Os. 60). In diesem Zusammenhang steht der bereits zitierte Passus zur elischen Aphrodite:

»Man sollte sich nicht wundern, dass die Ägypter von weit hergeholten Gleichnissen so sehr angetan gewesen sind. Denn auch die Griechen haben in gemalten und plastischen Götterbildern solche Mittel oft angewendet. Zum Beispiel gab es in Kreta eine Statue des Zeus ohne Ohren; denn dem Herrscher und Herrn von allem ziemt es, auf niemanden zu hören. Dem Standbild der Athena gab Phidias die Schlange zur Seite und dem der Aphrodite in Elis die Schildkröte, um anzudeuten, dass Jungfrauen der Bewahrung bedürfen, den verheirateten Frauen aber Häuslichkeit und Schweigen ziemt. Der Dreizack Poseidons ist ein Symbol des dritten Bereiches, welches das Meer einnimmt, das seinen Platz nach Himmel und Luft hat. Daher haben auch Amphitrite und Tritonen ihren Namen. Die Pythagoreer haben sogar Zahlen und geometrische Figuren mit den Namen von Göttern ausgezeichnet.«77

Plutarch deutete Götterbilder als in philosophischem Wissen fundierte allegorische Bildwerke. Dadurch war er über seine Angaben zur Bedeutung einzelner Bildwerke hinaus für Alciato relevant.78 Plutarchs Deutung ägyptischer und griechischer Mythen, Kulte und Bildwerke entsprach in wesentlichen Punkten seinen Auffassungen. Das zeigen vor allem auch die beiden Autoren gemeinsamen Ansichten über die Tiersymbolik. Dass bei Plutarch Züge einer symbolischen Sichtweise auf die Natur vorhanden sind, »wie sie sich in der spätantiken Schrift Physiologus und in den mittelalterlichen Bestiarien entfaltet hat,« ist vielfach hervorgehoben worden;79 ebenso auch der Stellenwert die-

ser Tradition für Alciato.⁸⁰ Die Schildkröte der elischen Aphrodite des Phidias ist ein aufschlussreiches Beispiel für diese Zusammenhänge. Während Pausanias auf Mutmaßungen über historisch nicht sicher belegte Bedeutungszuweisungen verzichtete, folgte Plutarch seinen tiersymbolischen Überzeugungen. Seine Angaben zur Bedeutung der Schildkröte basieren nicht auf historischer Überlieferung, sondern auf naturkundlichem Wissen und der allegorischen Auslegung ihrer tatsächlichen oder als Fakten anerkannten Eigenschaften. Da die Schildkröte ihr Gehäuse nicht verlässt, konnte sie als Symbol für eine vorbildliche, ihr Heim nicht verlassende Hausfrau fungieren. Da man glaubte, dass sie keine Zunge habe, eignete sie sich auch als Symbol des Schweigens.⁸¹ Es ist nicht auszuschließen, dass das Tier auch unabhängig von ihm in Verbindung mit der Aphrodite-Statue des Phidias als Träger frauenspezifischer Symbolbedeutungen gedeutet wurde.⁸² Plutarch entschied sich für eine seinen Auffassungen konforme Deutung. Die ursprüngliche Bedeutung der Schildkröte stand dagegen zweifellos in Einklang mit dem Mythos der Aphrodite Urania.⁸³

Alciato begnügte sich nicht damit, Vorgaben Plutarchs zu reproduzieren.⁸⁴ Er übernahm von ihm nicht nur die mit der Aphrodite-Statue in Elis verbundenen moralischen Deutungsinhalte, sondern setzte dessen Deutungsweise fort. Plutarch attestierte Phidias lediglich anhand der Schildkröte eine Statuenkonzeption mit moralisch verbindlichem Wahrheitsgehalt. Alciato ging weiter, indem er mit dem seinem Epigramm vorangestellten Lemma auch das Thema weiblicher Schönheit mit der Statue verknüpfte. Die Aussage: »Mulieris famam non formam vulgatam esse oportere« verdankte er Plutarch, »De mulierum virtutibus« (Moralia 242e 11), wo von der Statue des Phidias nicht die Rede ist:

»In Hinblick auf die Tugenden der Frauen, Clea, teile ich nicht die Ansicht des Thukydides. Er ist der Ansicht, die Frau sei die beste, über die am wenigsten in der Öffentlichkeit gesprochen werde, sei es Lob oder Tadel, in der Überzeugung, dass der Ruf einer guten Frau wie sie selbst im Hause bleiben und nicht herausdringen solle. Meines Erachtens beweist Gorgias den besseren Geschmack, indem er rät, dass nicht die Schönheit, sondern der gute Ruf einer Frau vielen bekannt sein solle.«

Durch die Kombination der von Plutarch Gorgias zugeschriebenen moralischen Maxime mit der Statue der elischen Aphrodite wird deren Schönheit

in den Dienst der mit ihr verknüpften moralischen Aussage gestellt. Alciato suggeriert, Phidias habe sein besonderes Vermögen, Statuen von herausragender Schönheit zu schaffen – ein Vermögen, das Plinius lediglich als Ausweis künstlerischer Perfektion thematisiert – inhaltlich reflektiert und genutzt. Der Hinweis »Phidias gestaltete mich so« eröffnet eine umfassende Sicht auf das moralphilosophische Fundament des bildpoetischen Schaffens des Bildhauers.

Die Kombination verschiedener antiker Überlieferungselemente war für den intellektuellen Witz des Emblems konstitutiv. Im Nachvollzug der Provenienz und philosophischen Validität der einzelnen Elemente lag der Reiz von Alciatos kreativer Montage. Wortwitz besitzt die medienspezifische Vermittlung didaktischer Verständnishilfen: Nichts zeigt das deutlicher als das Sprachvermögen der Statue.⁸⁵ Das Aufspüren der allegorisch verschlüsselten, »wahren« Bedeutung der Statue wird durch ihr fiktives Sprachvermögen angeleitet. Für diese Fiktion gab es weder bei Pausanias noch bei Plutarch oder in anderen Quellen zu Bildwerken des Phidias einen konkreten Anhaltspunkt. Alciato griff auf den insbesondere in antiken Bildepigrammen geläufigen literarischen Topos der redenden Statue zurück. Er adaptierte ihn nicht nur für die elische Aphrodite, sondern für alle antiken Bildwerke, die er in seiner Emblemsammlung berücksichtigte.

Der Nachvollzug der zum Verständnis des Emblems relevanten Quellen war ein komplexer Prozess, der nicht nur die tatsächlich von Alciato benutzten Texte, sondern auch andere ins Spiel brachte, die einen inhaltlichen Bezug zur elischen Aphrodite, zu Phidias oder zur moralischen Aussage des Emblems aufweisen. Aus fragmentarischem und disparatem Wissen und Imagination konnten vielfältige Verständnisvarianten generiert werden. Das Emblem warf zahlreiche Fragen auf, deren zentrale die nach der Vorstellung von der Aphrodite des Phidias war: Wie mochte sich der gebildete Leser, dessen Aufmerksamkeit nicht von der Schildkrötenkommentierung des Epigramms vollständig absorbiert wurde, die Aphrodite des Phidias als Reflexionsfigur des weiblichen Geschlechts vorgestellt haben? Dem Lemma des Emblems zufolge vor allem »schön«. Aber was bedeutete das konkret? Pausanias-Kenner konnten eine aus Gold und Elfenbein hergestellte Statue imaginieren. Plinius-Kenner wussten, dass es nackte und bekleidete Aphroditen gab. Wurde bedacht, dass erst Praxiteles die Liebesgöttin nackt dargestellt hatte? Spielte die eine oder andere in der Renaissance bekannte (nackte) Statue der antiken Liebesgöttin eine Rolle? Hat man sich bei der Vielfalt

2 »*In studiosum captum amore*«, in: *Andrea Alciato: Emblematum liber*, Augsburg, Heinrich Steyner, 1531, fol. 31r

der imaginativen Rekonstruktionen bzw. Konstruktionen gefragt, ob sie mit dem moralischen Frauenideal des Plutarch vereinbar waren? Haben dessen konkrete Ratschläge die Imagination gesteuert? Je mehr ein Rezipient wusste, desto vielfältiger waren nicht nur die Imaginations- und Verständnismöglichkeiten, sondern auch die Verständnisprobleme, die intellektuell zu bewältigen waren.

Mit der Augsburger Ausgabe der *Emblemata* trat nun an die Stelle bildlicher Imaginationsfreiheit eine Holzschnittfigur. Der deiktische Hinweis »*Haec effigies*« fungierte in Verbindung mit ihr nicht mehr als Auslöser vielfältiger imaginativer »Wiedergeburten« der elischen Aphrodite, sondern als Anweisung zur Betrachtung eines als Emblem-Illustration dienenden Bildes. Der lesende und betrachtende Rezipient wurde mit einem singulär konkretisierten Bild der (elischen) Aphrodite konfrontiert.

DER HOLZSCHNITT VON JÖRG BREU DEM ÄLTEREN IN DER AUGSBURGER AUSGABE VON 1531⁸⁶

Breus Illustrationen weisen häufig Abweichungen vom Textinhalt auf. Das hat zu einer überwiegend negativen Bewertung seiner Bilder durch die Emblemforschung geführt, da man präzise »Abbildungen der im Text behandelten signifikanten Gegenstände«⁸⁷ erwartete und nur diese als angemessen auffasste. Die Aufgabe, Embleme zu illustrieren, war neu, und es gab keine festen Regeln und schon gar kein generelles emblemspezifisches Bildkonzept. Breu setzte ein breites Spektrum von Illustrationsarten ein. Es sind Wortillustra-

tionen, Gegenstandsdarstellungen und Adaptionen gängiger Bildtypen und Ikonographien vorhanden, deren Anwendung von Emblem zu Emblem variiert. Sein diesbezügliches Wissen wurde bisher nicht systematisch untersucht. Welche (zusätzlichen) Informationen ihm bei der Erfindung der Illustrationen zur Verfügung standen, ist weitgehend unklar. In Frage kommen Hinweise eines Gelehrten auf antike und nachantike literarische Quellen, wie sie sich in einigen wenigen Ausgaben der »*emblemata nuda*« nachweisen lassen. Der interpretatorische Um-

3 »*Dulcia quandoque amara fieri*«, in: *Andrea Alciato: Emblematum liber*, Augsburg, Heinrich Steyner, 1531, fol. 37v

gang mit der Textvorlage ist evident und hat zu mehr oder weniger kreativen und ambitionierten Lösungen geführt. Exemplarisch zeigen dies die Embleme, in denen Venus eine Rolle spielt. Die Illustration zu dem Emblem »*In studiosum captum amore*« (Abb. 2) stellt nicht den von Liebe ergriffenen Rechtsgelehrten dar, sondern illustriert das zweite der beiden Exempla (genannt werden die Liebe des Thrakerkönigs Tereus zu seiner Schwägerin Philomela sowie das Parisurteil), mit denen Alciato das törichte Verhalten des Gelehrten untermauert.⁸⁸ Die Illustration zu dem Emblem »*Dulcia quandoque amara fieri*« (Abb. 3) variiert ein damals in Deutschland bereits eingeführtes humanistisches Bildthema, Venus mit Amor als Honigdieb. Insbesondere von Lukas Cranach d. Ä. gibt es mehrere Varianten des Themas, die teilweise schon vor 1531 entstanden.⁸⁹

Die Aufgabe, die Steyner den Illustrationen zuwies, d.h. als didaktische Hilfe für weniger Gebildete zu fungieren, lässt bereits erkennen, dass von dem ausführenden Künstler keine inhaltliche Eigenständigkeit erwartet wurde. Eine Aufforderung zur Auffindung semantischer Beziehungen zwischen den Emblembedeutungen und den neuen, von Breu ins Spiel gebrachten Sachverhalten ergeht nicht. Breu wird nicht als neuer Phidias mit moralischer Kompetenz vorgestellt. Sein Name wird nicht einmal genannt. In dem exklusiven »Gesellschaftsspiel«⁹⁰ der Erstellung von Emblemen war er offenbar kein vollwertiger Partner.

4 »*Mulieris famam non
formam vulgatam esse
oportere*«, in: *Andrea
Alciato: Emblematum liber,*
*Augsburg, Heinrich
Steyner, 1531, fol. 42v*

Es erstaunt vor diesem Hintergrund nicht, dass die Illustration zu dem Emblem »*Mulieris famam...*« (Abb. 4) bisher wenig Beachtung gefunden hat. Auf den ersten Blick scheint Breu die Aufgabe, die Aphrodite-Statue des Phidias im Medium Holzschnitt durch ein graphisches Substitut dem Leser des Emblembuchs vor Augen zu stellen, auf eher krude Weise erledigt zu haben: durch die Darstellung einer weiblichen Figur, die er mit einigen konventionellen Attributen als Venus kennzeichnete und deren Textbezug sich darauf beschränkt, dass sie einen Fuß auf ein symbolisches Tier gesetzt hat.

Ein genaueres Hinsehen lohnt sich dennoch. Jörg Breu präsentiert die Liebesgöttin nicht als Tempelstatue, sondern er setzt sie leibhaftig ins Freie neben einen kahlen Baumstamm. Sie ist nackt, nur ein langes Tuch ist wie ein Gürtel um ihren Leib geschlungen. Wegen ihres eher derben Körpers ist sie alles andere als eine klassische Schönheit. Hoch erhobenen Hauptes, den rechten Fuß energisch auf eine Schnecke anstatt auf eine Schildkröte gesetzt, posiert sie in einer wenig anmutigen Siegerpose. In der Rechten hält sie etwas Kugelförmiges, mit der Linken, die sich über ihrer deutlich markierten Scham befindet, weist sie auf das unter ihrem Fuß befindliche Hauptattribut, die Schnecke, hin. Zwei Tauben befinden sich rechts und links zu ihren Füßen. Die in den lateinischen Versen als Spiegelbild des weiblichen Geschlechts vorgestellte Göttin steht im hellen Licht einer überdimensionierten Sonne, die nicht nur Lichtstrahlen aussendet, sondern auf sie herabschaut, da sie mit der anthropomorphen Bildformel des Sonnengesichts wiedergegeben ist.

Die Bildfindung ist Ergebnis transformatorischer Akte, vor allem der Ausblendung wie der Addition bzw. Substitution motivischer Einzelelemente.⁹¹ Zu der begrifflichen Fokussierung der Bedeutungselemente (Schönheit sowie Häuslichkeit und Schweigsamkeit) und der damit verbundenen Lenkung des Lesers treten als weitere Deutungsbezüge signifikante Proprietäten der Venus, die dem Adressaten nicht durch das Epigramm aufgelöst, sondern erst durch zusätzliche Deutungsarbeit offenbar werden.

Jörg Breu ignorierte die im Text vorgegebene Darstellung einer Statue und entzog sich auf diese Weise der Aufgabe, zumindest andeutungsweise anschaulich zu machen, um welche Art von Bildwerk es sich bei der elischen Aphrodite des Phidias handelte. Wie auch bei anderen Emblemen, in denen antike Statuen als ›res significantes‹ fungieren, verzichtet er selbst auf einen Sockel.⁹² Die motivische Reduktion der Emblem-Illustrationen auf figürliche Elemente und einen zumeist natürlichen Außenraum evozierenden Bodenstreifen (mit oder ohne Baum) ist ein generelles Phänomen der Illustrationen der Augsburger Ausgabe. Das Prinzip der Motivreduktion hatte möglicherweise zeit- und arbeitsökonomische Gründe, es erhöhte aber auch die visuelle und inhaltliche Prägnanz der zweifellos absichtsvoll gewählten Bildelemente. Im Epigramm nicht vorgegeben sind: die Nacktheit der Venus, die auf sie herabblickende Sonne, der aus einem um den Leib geschlungenen Tuch bestehende Gürtel, das in der Rechten gehaltene kugelförmige Attribut, die beiden Tauben und die anstelle der Schildkröte unter den Fuß der Venus gesetzte Schnecke.

5 »Custodiendas
virgines«, in: *Andrea
Alciato: Emblematum
liber, Augsburg,
Heinrich Steyner 1531,
fol. 19r*

Nacktheit fungiert bei Breu nicht generell als Attribut heidnischer Götter, sondern wird auch themenabhängig verwandt. So ist z. B. die Minerva des Emblems »Custodiendas virgines« bekleidet (Abb. 5), während sie im »Urteil des Paris« des Emblems »In studiosum captum amore« ebenso wie Juno und Venus nackt wiedergegeben ist. Als individuelles Attribut der Venus assoziierte man Nacktheit mit sexuellem Tun und dessen Folgen. Die Mythographen deuteten seit der Spätantike die Nacktheit der Liebesgöttin allegorisch als Hinweis darauf, dass nichtlegitimer, heimlicher Sex zwangsläufig zur mora-

lischen Entblößung führe, da er früher oder später entdeckt und dadurch ans Licht der Öffentlichkeit kommen würde.⁹³

Die überdimensionierte Sonne – die einzige Sonne in den Emblemata-Illustrationen der Augsburger Ausgabe – dürfte dieser moralischen Vorstellung verpflichtet sein, wobei die Überlieferung, dass der Sonnengott Apoll den Ehebruch von Venus und Mars entdeckte und publik machte, eine Rolle gespielt haben dürfte.

Mit dem in der rechten Hand gehaltenen kugelförmigen Gegenstand dürfte daher auch nicht das kosmologische Kugelsymbol der Planetenikonographie der Venus gemeint sein, sondern ihr beim Urteil des Paris erlangter Siegespreis.⁹⁴ Dieses Attribut erinnert an die außerordentliche Schönheit der Liebesgöttin und zugleich auch an die in allegorischen Deutungen der Erzählung mit ihr verbundene »vita voluptuosa«.⁹⁵ Bezeichnenderweise kommt das Attribut auch in dem Emblem »Dulcia quandoque amara fieri« vor, in dessen Illustration Breu betont, dass körperliche Liebe (moralisch) blind mache und Schmerzen bereite.⁹⁶

Das Motiv des gürtelartig um den Leib der Venus geschlungenen Tuchs ist eine Anspielung auf ihren von Homer geschilderten Liebesgürtel. In nachantiker Zeit war dieser vor allem seit Boccaccio wieder bekannt.⁹⁷ Die sexuelle Bedeutung, die mit der gürtelartigen Verwendung des Tuchs verknüpft ist, zeigt sich vor allem auch daran, dass schmale Tücher dieser Art häufig genutzt wurden, um bei nackten weiblichen Figuren den Schambereich zu bedecken. Da Breu bei der weiblichen Occasio-Figur des Emblems »In occasionem« dieser Darstellungskonvention folgte, steht daher außer Frage, dass er bei dem Emblem »Mulieris famam...« anders verfuhr, weil er die Schamlosigkeit der Venus betonen wollte.

Die Tauben stehen keineswegs in inhaltlichem Kontrast zur lasziven Sinnlichkeit der Breu'schen Venus. Ihre Bedeutung war ambivalent. Sie wurden aufgrund ihrer lebenslangen Bindung als Symbole ehelicher Treue aufgefasst, galten aber auch als sexuell hochaktive Vögel und wurden daher auch in Darstellungen ehebrecherischer Götterlieben oder in anderen rein libidinösen Bildthemen als Symboltiere eingesetzt.⁹⁸

Schnecken und Schildkröten weisen die augenfällige Gemeinsamkeit auf, dass sie ihr Haus nicht verlassen, da sie es mit sich tragen. Um die Symbolik der Schildkröte zu erläutern, haben Alciatos Kommentatoren Äußerungen antiker Autoren über Schnecken einbezogen, da beiden Tierarten diese Eigenschaft gemeinsam ist und sie in der naturkundlichen Tradition als eng

verwandt aufgefasst wurden.⁹⁹ Die Ersetzung der Schildkröte durch eine Schnecke ist dennoch nicht zu vernachlässigen: Im Lateinischen war neben »coclea« auch »limax« geläufig, und Humanisten, die mit den »Bacchides« des Plautus (Plaut. Bacch. 18) oder Varros »Lingua Latina« (Varri LL. 7, 64) vertraut waren, wussten, dass mit diesem Wort nicht nur die eine oder andere Schneckenart bezeichnet wurde, sondern auch Prostituierte.¹⁰⁰ Alciato, der die moralisch bedenkliche Attraktivität von Prostituierten mehrfach thematisiert,¹⁰¹ hat die doppelte Bedeutung von »limax« in dem Emblem »In facile a virtute descientes« aufgegriffen.¹⁰² In Verbindung mit der Liebesgöttin, die einige Autoren als Erfinderin der Prostitution bezeichnen,¹⁰³ dürfte die negative sexuelle Konnotation der Schnecke deutlich gewesen sein.¹⁰⁴ Hinzu kommt, dass auch die Schildkröte eine sexuelle Bedeutung besaß, die man ihr aufgrund einer naturkundlich überlieferten »natürlichen« Eigenschaft zuschrieb. Bei dem Versuch, die Frage zu klären, warum antike Bildhauer Venus eine Schildkröte unter den Fuß setzten, war z. B. Cartari auf diese Bedeutung gestoßen, da er neben Plinius auch Aelian (De natura animalium 15,19) konsultiert hatte:

»Dann Plinius schreibt: die Schildkröte habe keine Zunge: Eben derselbe meldet / welches auch Aelianus bestätigt / daß wann die Schildkröten sich paaren / so wende das Fräulein dem Männlein den Rücken [bei Cartari: La pancia in su] / und sie könne sich um deß willen kaum auf die Füße aufrichten / damit sie nicht den wilden Thieren / sonderlich dem Adler zu Theil werde: Dannenhero enthält sie sich der Vermischung / wornach sie doch / nach Berührung eines gewissen Krauts / ein heftig Verlangen träget. Daher sollen die Weibsbilder lernen / in was vor grosse Gefahr sie sich begeben / wann sie ihre Ehre an einen Nagel hengen / und dabey gedencken / daß ihnen alsdenn erst sich zu einem Manne zu halten gebühre / wann sie rechtmäßiger Weis in den Ehestand getretten / in Willens Kinder zu zeugen.«¹⁰⁵

Der Schildkröte verdankte Cartari also nicht nur mit Hilfe von Aelian Einsichten in die Gefahrenlage weiblicher Libido, sondern auch die Erkenntnis der sich aus ihr ergebenden notwendigen Konsequenzen für die weibliche Sexualmoral.¹⁰⁶ Cartari zögerte in diesem Zusammenhang nicht, Phidias und Skopas eine entsprechende Lebensweisheit zu unterstellen. Mit der Schildkröte als Attribut der Venus hätten sie eine »bella e santa ammonizione alle donne« gerichtet.

Der Holzschnitt von Jörg Breu enthält demzufolge eine ganze Reihe motivischer Elemente, die in ähnlicher Weise als »ammonizione« aufgefasst werden können. Angesichts ihrer misogynen Aspekte waren sie jedoch kaum an Frauen gerichtet. Nicht zuletzt durch die Verwendung der Schnecke erhielt die moralische Botschaft des Emblems eine sexuelle Brisanz und eine damit einhergehende moralische Verschärfung, die in Alciato's Epigramm so nicht vorgegeben war. Anstelle der tugendhaften Häuslichkeit der Venus wurde nun die libidinöse Lasterhaftigkeit der Patronin der Prostituierten evoziert.

Breu schöpfte den Interpretationsspielraum der literarischen Elemente des Emblems aus, ohne Transgressionen zu vermeiden. Trotz seines Verzichts auf visuelle Diskretion demonstrierte er gleichwohl medienspezifischen Witz. Sein Holzschnitt ist eine Montage doppeldeutiger Bildelemente, mit der er darauf abzielt, die im Text von Alciato der Venusfigur zugeschriebene weibliche Schönheit nachdrücklich in sexuelles Zwielficht zu rücken. Der Satz des Epigramms: »Phidias gestaltete mich so und forderte dazu auf, dass das weibliche Geschlecht von meinem Bilde widergespiegelt werde« wird in eine Warnung vor dem inneren Wesen des weiblichen Geschlechts umgedeutet.¹⁰⁷ Körperliche Schönheit wird als Hülle libidinöser Triebhaftigkeit denunziert. Der Bordellgänger Breu präsentiert Venus nicht als »holde« Patronin der Ehe, sondern als die Erfinderin der Prostitution.¹⁰⁸ Die Trennungslinie zwischen Frau und Hure verläuft auf der Schwelle des Hauses. Die Verpflichtung, die weibliche Libido zu bändigen, indem man verheirateten wie unverheirateten Frauen (*mulieres, puellae*)¹⁰⁹ Häuslichkeit und Schweigsamkeit auferlegt, erscheint als eine in hohem Maße dringliche Notwendigkeit. Breu's Konzeption erinnert an die Ambivalenz der Cranach'schen Venusbilder, die in der bildlichen Darstellung das laszive Potenzial weiblicher Schönheit betonen, und zugleich in Beischriften vor diesem warnen.¹¹⁰

Über die Reaktion der Betrachter lassen sich nur Mutmaßungen anstellen, da Kommentierungen einzelner Emblem-Illustrationen nicht überliefert sind. Es ist wenig sinnvoll, die ohnehin nur in vagen Hinweisen überlieferte negative Bewertung der Breu'schen Illustrationen anhand des Emblems »*Mulieris famam...*« in allen Facetten nachvollziehen zu wollen. Aufmerksame Leser mögen die Unangemessenheit des Holzschnitts des Jörg Breu erkannt und als solche bewertet haben. Letztlich stand außer Frage, dass Alciato eine »holde Venus« (*»alma Venus«*)¹¹¹ imaginierte, die wesentliche Züge weiblicher Moral symbolisiert und die Tugendhaftigkeit vorbildlicher Ehefrauen widerspiegelt. Die subversive Doppeldeutigkeit Breu's war aber auch dazu geeignet, Zustim-

mung zu finden. Die misogynen Stoßrichtung dürfte vielfach gebilligt worden sein. Zudem konnte die Illustration auch das intellektuelle Vergnügen von Gelehrten steigern. Pausanias-Kenner konnten bemerken, dass der Bildwitz der Illustration durch den Wortwitz des Emblems bereits vorbereitet war, da Alciato Plutarchs Ausführungen gegenüber denen des Pausanias den Vorzug gab und die himmlische Venus des Phidias in eine irdische umdeutete. Plutarch-Kenner konnten durch die Doppeldeutigkeit der Breu'schen Illustration an Plutarchs Kontrastierung unterschiedlicher weiblicher Verhaltensmodelle (Ehefrau, Prostituierte) erinnert werden. Alciato's Rückgriff auf Plutarch konnte auch als nostalgischer Rückblick auf bessere Zeiten verstanden werden, der mit den im Bild thematisierten zeitgenössischen Auffassungen der Geschlechterbeziehungen bzw. des Verhaltens von Frauen nichts mehr zu tun hatte usw.¹¹²

Der Erfolg oder Misserfolg der Illustration beim Publikum war nicht davon abhängig, dass die Intentionen Alciato's und Breus präzise erfasst wurden. Das gilt auch für alle anderen Illustrationen des »Emblemata liber«. Deren geringe Wertschätzung scheint freilich evident, da für spätere Ausgaben neue Holzschnitte angefertigt wurden. Die Pariser Ausgabe von 1534 hat Alciato in dem bereits zitierten Brief an Bembo anders als die Augsburger Ausgabe insgesamt positiv beurteilt. Die Frage, ob er Breus Venus missbilligte und als korrekturbedürftig einstufte, kann anhand eines Vergleichs beider Darstellungen zumindest versuchsweise sondiert werden.

»MULIERIS FAMAM...« IN DER PARISER AUSGABE VON 1534

Der Pariser Drucker Christian Wechel hat seiner 1534 edierten Version des »Emblemata liber«¹¹³ eine Widmung an den Bischof von Angoulême, Philibert Baboo, vorangestellt, in der er – ähnlich wie Steyner – betont, für die den Gedichten beigelegten »icones« selbst gesorgt zu haben. Um sein eigenes Verdienst bei deren Verfertigung zu unterstreichen, verweist er ausdrücklich auf die prominente Rolle der zahlreichen Illustrationen im Verhältnis zur Textmenge. Alciato's Anteil an der Neuillustrierung seiner Embleme liegt erneut im Dunkeln. Da er während seiner Lehrtätigkeit in Bourges wiederholt nach Paris reiste, könnte es direkte Kontakte zwischen ihm und Wechel gegeben haben.¹¹⁴ Aber wenn es tatsächlich eine Zusammenarbeit zwischen beiden gab, wurden in der neuen Ausgabe dennoch lediglich die Epigramme

6 »Mulieris famam non
formam vulgatam esse
oportere«, in: *Andrea Alciato:
Emblematum libellus, Paris,
Christian Wechel, 1534, S. 106*

als Alciatos eigene Leistung präsentiert.¹¹⁵ Die ideelle Priorität der Gedichte vor den Bildern stand auch bei dieser Ausgabe außer Frage.

Die neuen – Mercure Jollat zugeschriebenen¹¹⁶ – Illustrationen weisen einige Korrekturen und Veränderungen auf, basieren aber gleichwohl überwiegend auf denen der Augsburger Ausgabe.¹¹⁷ Das Bemühen, Alciatos Text stärker zu berücksichtigen, ist auch bei dem Emblem »Mulieris famam...« unverkennbar (Abb. 6). Die Verbesserungen liegen zunächst in einer größeren Eleganz und Schönheit der Figur. Ihre anmutige Pose ist den Stand- und Schreitmotiven der spätgotischen Hofkunst entlehnt. Das »bewegte Beiwerk« des unmotiviert flatternden Haares deutet sinnliche Energie an. Diese hat aber nun einen textbezogenen Ort. Mit der Veränderung des Ambientes – an die Stelle der Landschaft ist ein Innenraum getreten – wurde der geforderten Häuslichkeit nun deutlich Rechnung getragen. Die Schnecke wurde durch eine dem Text entsprechende Schildkröte ersetzt.¹¹⁸ Der auf die Schildkröte hinweisende Gestus wurde beibehalten, aber modifiziert. Die linke Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger befindet sich in der Körpermitte und weist so nach unten, dass der Blick zunächst zur Scham der Venus geführt wird und erst dann weiter nach unten zur Schildkröte. Das Zentrum moralischer Ge-

fahr und die Quelle der zu ihrer Vermeidung erforderlichen Lebensweisheit befinden sich in ein und dieselbe Blickbahn gerückt.

Die Beibehaltung der Nacktheit mag angesichts der Funktion der Venus als Modell weiblicher Tugendhaftigkeit zunächst irritieren. Alciatos Hauptgewährsmann für die Deutung der elischen Aphrodite, Plutarch, äußert jedoch in den »Coniugalia Praecepta« (10) Auffassungen, die mit der Darstellung im Einklang stehen:

»Herodot sagt ohne Berechtigung, dass das Weib zugleich mit dem Gewand auch die Scham ablege; im Gegenteil, die Verständige legt statt des Gewandes die Scham an, und Ehegatten bedienen sich beieinander der größten Scham zum Zeichen der größten Liebe.«¹¹⁹

Der nackte Venusleib wird durch das häusliche Ambiente wie auch durch die Präsenz des mittels des Zeigegestus hervorgehobenen Schildkrötenattributs entschärft. Attraktive Sinnlichkeit erscheint zulässig, wenn sie von einer häuslich gesinnten, tugendhaften Ehefrau moderiert wird.¹²⁰ Die Tauben können in diesem Kontext als Symbole ehelicher Liebe und Treue¹²¹ sowie als Vorbilder kultivierter ehelicher Sexualität gedeutet werden. In seinem Vogelbuch hebt Conrad Gesner hervor, »daz na(m)lich dz ma(e)nlin das weyblin nit vorhin bedeckt / es habe dan(n) das weyblin vorhin geküßt oder geschna(e)blet.«¹²²

Für die 1536 und 1542 folgenden Editionen des »Emblematum liber«, in denen Alciatos lateinischen Epigrammen französische bzw. deutsche Übersetzungen angefügt wurden, verwendete Wechsel den Holzschnitt erneut.¹²³

In späteren Emblembüchern, in denen die elische Aphrodite adaptiert wurde, wird in den Epigrammen die geforderte weibliche Häuslichkeit weiterhin ohne explizite Hinweise auf erotische Gefahren kommentiert. Zumeist begnügte man sich mit Erläuterungen oder Ergänzungen zu der durch Plutarch bekannten Symbolik der Schildkröte. Die Thematisierung weiblicher Schönheit und Sinnlichkeit blieb eine Angelegenheit der Illustrationen. Das zeigt sich auch bei einem französischen Nachahmer Alciatos, Guillaume de La Perrière, dessen Emblembuch »Le Theatre des bons engins« 1536 zunächst ohne und 1539 mit Illustrationen veröffentlicht wurde.¹²⁴ Das Epigramm beginnt mit einem generellen Hinweis auf die allegorischen Darstellungsanliegen antiker Künstler:

»Daran, wie einst die Alten Venus malten, erkennt man wohl, dass jene vortrefflichen Meister sich alle Mühe gaben, als sie sie darstellten. Und damit

7 *Venus mit
Schweigegegestus und
Schlüssel in der
Hand, in: Guillaume
de la Perrière: Le
Theatre des bons
engins, Paris 1551,
Nr. 18*

man den geheimen Sinn versteht, muss man begreifen, dass die Schildkröte bedeutet, die tugendhafte Hausfrau solle sich nicht weit vom Hause entfernen. Sie hebt den Finger, denn sie muß verschwiegen bleiben, und der Schlüssel in der Hand deutet darauf, dass sie für die Güter des Gatten mit Umsicht sorgen muss.«¹²⁵

An die elische Aphrodite und Phidias wird nicht mehr explizit erinnert. Bemerkenswert ist aber die generalisierte Vorstellung, dass mit Venusbildern das moralische Engagement antiker Künstler belegt werden kann. Weibliche Schönheit und der sexuelle Hintergrund der geforderten Häuslichkeit spielen inhaltlich keine Rolle. Thematisiert wird vorrangig das loyale Verwalten der Güter des Ehemanns durch die Ehefrau. Der beschriebene Schweigegegestus wiederholt lediglich die bereits mit der Schildkröte verknüpfte Vorstellung der Schweigsamkeit.¹²⁶ Sie erscheint durch die Fokussierung kluger Haushaltsführung jedoch nicht mehr als präventive Zurückhaltung der attraktiven Frau gegenüber potentiellen Avancen außerhäuslicher männlicher Bewunderer ihrer Schönheit, sondern als generelle Eigenschaft der tugendhaften Frau.

In der Illustration (Abb. 7) sind Schönheit und Sexualität dagegen nicht völlig ausgeblendet. Elemente des Breu'schen Holzschnitts (Landschaft, Nacktheit) wurden aufgegriffen und variiert; ein mit den anderen Motiven abgestimmtes Spiel mit subversiven Doppeldeutigkeiten ist jedoch nicht vorhanden. Schlüssel und Schweigegestus beziehen sich unmittelbar auf die im Text vorhandenen Ausführungen zur gebotenen Häuslichkeit und Schweigsamkeit der Ehefrau. Deren soziale und ökonomische Funktionen als verantwortungsvolle Haushälterin sind mit prägnanter Eindeutigkeit markiert, stehen aber in irritierendem Kontrast zu ihrer Nacktheit und ihrem Standort. Anstelle einer konsequent auf den Text abgestimmten Venusfigur wurde die ambivalente Breu'sche Venus-Ikonographie durch Motivreduktion und -wechsel auf inhaltlich anspruchslose Weise entschärft. Dass insbesondere auf intellektuellen Bildwitz für männliche Leser und Betrachter verzichtet wurde, ist nicht erstaunlich, da das Buch einer Frau – Margarethe von Navarra – gewidmet ist.¹²⁷

VENUS IM ATELIER DES PHIDIAS?

Nach den Pariser Ausgaben sind die Editionen Lyon 1549 und 1550 relevant,¹²⁸ da für sie eine neue Serie von Holzschnitten angefertigt wurde.¹²⁹

Die Embleme sind nach Themen geordnet. Diese editorische Maßnahme war bereits in der (lateinischen) Lyoner Ausgabe von 1548 durchgeführt worden. Man wollte, wie der Verleger Mathias Bonhomme mitteilt, dem Leser das Auffinden der einzelnen Beispiele erleichtern und das Buch zugleich durch mehr formale Ordnung schöner erscheinen lassen.¹³⁰ Das Emblem »Mulieris famam...« gehört zusammen mit sieben weiteren zu denjenigen, die unter dem Stichwort »Mariage« zusammengestellt wurden. Auf den Wiederabdruck des lateinischen Textes wurde verzichtet. Bei den Übersetzungen handelt es sich um freie Nachdichtungen mit teilweise selbständigen Inhalten: Barthélemy Aneau fokussiert in seiner französischen Version des Epigramms die Symbolik der Schildkröte, wobei er von den beiden an Plutarch orientierten moralischen Vorgaben die Häuslichkeit jedoch stärker betont als die Schweigsamkeit. Bezeichnenderweise betrifft ein von ihm ergänzter Seitenhieb auf Italien die Freizügigkeit der dort auch außer Haus zu sehenden und ihre Loyalität aufs Spiel setzenden Frauen.¹³¹

Die Illustration (Abb. 8) zeigt Venus bekleidet in einem Innenraum, in dessen Hintergrund Phidias an einer Werkbank seine Arbeit verrichtet. Seine Gegenwart sowie zwei auf einem Regalbrett stehende Statuen legen nahe, den

8 »Publiée soit de la femme non la beauté, mais bonne fame«, in: *Emblemes d'Alciat, Lyon, Mathias Bonhomme, 1549, S. 243*

Raum als Atelier aufzufassen, zumal keine weiteren Möbel vorhanden sind. Eine Interaktion zwischen Bildhauer und Göttin findet jedoch nicht statt. Da sie ihm den Rücken zukehrt, ist auch nicht angedeutet, dass sie ihm kraft seiner künstlerischen Phantasie als Modell geistig präsent ist. Der Innenraum erfüllt eine doppelte Darstellungsfunktion: Als Atelier (mit Bildhauer) veranschaulicht er die Autorschaft des Phidias und als Wohnraum die Häuslichkeit der Venus. Die Häuslichkeit wird bildlich näher erläutert: Der Liebesgöttin ist Amor als Begleiter zugesellt, der sie mit dynamischer Bewegung vergeblich zu Taten außer Haus zu drängen versucht (die Tür des Raums steht offen). Sie beharrt jedoch standfest auf tugendhafter Häuslichkeit und widersetzt sich dem »inconstans puer«,¹³² indem sie ihn am rechten Arm festhält und mit dem Zeigefinger ihrer erhobenen Rechten auf die unter ihrem Fuß befindliche Schildkröte weist. Der das Gewand der Göttin schmückende Liebesgürtel evoziert in diesem Kontext die Macht sinnlicher Liebe, die auch eine tugendhafte Ehefrau einsetzt, um sich der Zuneigung ihres Gatten zu versichern. Als Symbol der festen, sexuellen Bindung der Ehefrau an ihren Gatten hatten zum Beispiel Plutarch wie auch Boccaccio den Gürtel verstanden.¹³³

Trotz seiner Rolle als bildhauerischer Vermittler moralischer Lebensweisheit meißelt Phidias im Hintergrund des Raums eine Aktfigur, die jedoch durch ihre Kleinheit und Unschärfe für den Betrachter keine visuelle Attraktivität besitzt und daher nur einen schwachen Hinweis auf die körperliche Schönheit der Liebesgöttin gibt. Es dominiert die Gewandfigur im Vordergrund. Die Blickführung der Komposition ist dadurch kongenial zu dem moralischen Motto »Publiée soit de la femme / Non la beauté, mais bonne fame«.

Die italienische Version von Alciatos »Emblematum liber« wurde 1549 mit dem Titel »Diverse Imprese accomodate a diverse moralità« ediert.¹³⁴ Ihr Verfasser, Giovanni Marquale, setzte eigene inhaltliche Akzente; der Holzschnitt der französischen Ausgabe von 1548 wurde jedoch unverändert übernommen.

»Che conviensi, che della donna la bontà
 e non la bellezza sia divulgata.
 Venere io son da le mirabil mani
 Del dotto Fidia d'un bel marmo finto,
 In me vedete atti gentili e humani,
 Ch'esser dè Donna a gentilezza accinta.
 Fo supra una Testudine dimora,
 Perche stia in casa, e sia tacita ogn'hora.«

9 »Es sol einer Weibs
Zucht und Tugend
bekannter sein / dann ir
schöne und gestalt, In
frag und antwort.«, in:
Andrea Alciato: Liber
Emblematum,
Frankfurt am Main,
Sigismund Feyerabend
1567, fol. 52v

Marquale hat die sexuelle Brisanz der Liebesgöttin völlig entschärft. Venus stellt sich als Prototyp weiblicher Liebenswürdigkeit und Humanität vor. Phidias ist zu einem gelehrten Künstler geworden, der nur das vorbildlich Edle des weiblichen Geschlechts in Marmor zur Erscheinung bringt.

In der Frankfurter Alciato-Ausgabe von 1567 wurde das Ateliermotiv übernommen, jedoch variiert (Abb. 9). Die Übersetzung des Jeremias Held gab dazu keinen Anlass.¹³⁵ Ins Auge springt zunächst, dass die Bildhauerarbeit des Phidias stärker betont ist. Seine Werkbank wurde in der rechten Bildhälfte in den Vordergrund eines geräumigen und architektonisch anspruchsvollen Raums gerückt, der im Innern eines Palasts zu liegen scheint. Die visuelle Dominanz der Venus ist gleichwohl gewahrt, da sie in der linken Bildhälfte als Hauptfigur deutlich größer dargestellt wurde als der Bildhauer. Sie ist bekleidet und wendet sich mit hoch erhobenem Haupt und flatternden Gewandzipfeln dem mit Pfeil und Bogen bewaffneten nackten Amor zu, um ihn mit der Rechten am Kopf zu fassen. Der Knabe scheint auch hier aus dem Raum zu streben, um seine Waffen zum Einsatz zu bringen. Anders als in dem Atelierbild der Pariser Alciato-Ausgaben ist nicht auf den ersten Blick auszumachen, ob Venus ihn festhält oder ob sie gewillt ist, ihm zu folgen. Aber die veränderten Elemente lassen schließlich doch vermuten, dass der Künstler Letzteres andeuten wollte. Er verzichtete zugunsten des Bewegungsmotivs des seitlichen Wegschreitens auf das Attribut der Schildkröte, und zudem verfolgte

10 »Mulieris famam, non formam,
vulgatam esse oportere«, in: *Andrea
Alciato: Emblematum libri II*, Lyon,
*Jean de Tournes und Guillaume
Gazeau*, 1556, S. 164

er mit der Versetzung der Werkbank in den Vordergrund einen besonderen Effekt: Die von Phidias gemeißelte nackte Figur steht nun mit beachtlicher visueller Prominenz im Blickfeld und bringt die Sinnlichkeit der Liebesgöttin deutlich zum Ausdruck.

VENUS IM SCHLAFZIMMER

Eine Reihe kommentierter Ausgaben des »Emblematum liber« ermöglicht Einblicke in die gelehrten Bemühungen um die Deutung der Embleme. Die Erläuterungen, die ausschließlich den Texten Alciatos gewidmet sind, liefern in sehr unterschiedlichem Umfang Hinweise auf überwiegend antike Texte, die sich sowohl auf die Lemmata wie auch auf die einzelnen inhaltlichen Elemente der Epigramme beziehen. Während z. B. der Kommentator der Lyoner Ausgabe von 1556 weder Plutarch noch Pausanias erwähnt und nur drei wenig hilfreiche Textreferenzen zur Erläuterung des Emblems »Mulieris famam...« hinzuzieht, stützen sich die Verfasser späterer Kommentare (z. B. Antwerpen 1577, und vor allem Padua 1621)¹³⁶ auf eine Vielzahl von Texten, die eine profunde Kenntnis antiker Literatur erkennen lassen und als Grundlage für eine ausgedehnte Beschäftigung mit Alciatos inhaltlichen Vorgaben und Anspielungen dienen konnten.¹³⁷ Die Alciato-Ausgabe von Johannes Thuillius (Padua 1621), in der frühere Kommentare kombiniert werden, umfasst 1003 Seiten. Die fünfseitige Kommentierung des Emblems »Mulieris famam...« enthält Hinweise auf Textstellen von zwei Duzend antiker Autoren.

Angesichts der zahlreichen Textreferenzen ist die Vorliebe für ein Bildmotiv bemerkenswert: Venus im Schlafzimmer. Bereits in der Lyoner Ausgabe von 1556 wird das Emblem »Mulieris famam...« mit einer Darstellung illustriert, die den imaginierten Aufenthaltsort der elischen Aphrodite durch ein Bett als Schlafzimmer ausweist (Abb. 10). Denselben Bildtypus findet man in variiertem Form auch in späteren kommentierten Editionen. In der Lyoner Ausgabe sitzt die Liebesgöttin mit nacktem Oberkörper auf der Bettkante und deutet mit der Linken auf ihr Schildkröten-Attribut, während der seitlich neben ihr schwebende Amor den Bettvorhang öffnet; in der Antwerpener Ausgabe ist die Komposition motivisch weitgehend beibehalten, Venus ist jedoch vollständig bekleidet und wendet sich zur Seite blickend von Amor ab (Abb. 11); in der Paduaner Ausgabe steht sie nackt vor dem Bett, mit der rechten Hand ihren Busen bedeckend und der linken den mit Pfeil und Bogen seitlich herantretenden Amor abwehrend (Abb. 12).¹³⁸ Die Kombination von Venus, Amor und Bett führt in den Kontext erotisch-sexueller Bettgemeinschaft. Aus dem Gebot des Lemmas ist der Schluss gezogen, dass die Schönheit der Ehefrau in den Dienst ehelicher Freuden treten soll und jenseits moraltheologischer Normen im ehelichen Schlafzimmer einen positiv zu bewertenden häuslichen Geltungsbereich besitzt. Dabei tritt, wie bei den Illustrationen des

11 »Mulieris famam, non formam, vulgatam esse oportere«, in: *Andrae Alciati Emblemata*, Leiden, Franciscus Raphelengius, 1591, S. 233 (nach Antwerpen, Plantin, 1577)

12 »*Mulieris famam, non formam, vulgatam esse oportere*«, in: *Andreae Alciati Emblemata*, Padua, Pietro Paulo Tozzi, 1621, S. 832

Ateliertypus, die Spannung zwischen der ungehemmten Energie Amors und der schildkrötenartig häusliche Normen beachtenden Venus als Thema deutlich zutage. Antiquarisches Wissen bleibt auch bei dem Schlafzimmer- bzw. Betttypus im Hintergrund. Es wird trotz der im Kommentar kompilierten Quellen nicht die von Alciato als »res significans« in Erinnerung gebrachte elische Tempelstatue der Aphrodite dargestellt, sondern eine aus der Auslegung des moralischen Gehalts des Emblems hervorgegangene Bilderfindung. Die spärlichen Ausführungen des Kommentars der Lyoner Ausgabe von 1556 liefern keine Anhaltspunkte für textliche Quellen des Bettmotivs.¹³⁹ Vor dem Hintergrund der intensiven Plutarch-Kenntnisse der späteren Kommentatoren ist anzunehmen, dass dessen Auffassungen präsent waren. Plutarch hat in den »Ratschlägen für Eheleute« (v. a. praec. coni. 38–39) ausführlich dargelegt, welche Bedeutung für ihn das Ehebett als Ort der Erhaltung ehelicher Liebe und Harmonie besitzt.¹⁴⁰

13 *Abraham Bickbart: Venus auf einer Schnecke, Scheibe für Hans Müller d. J., Bern 1568, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, inv. V. 23*

Die 1548 in Lyon edierte Ausgabe des »Emblematum liber« enthält eine Vorrede, in der dem Leser Nutzen und Gebrauch von Emblemen mit zahlreichen Beispielen dargelegt werden:

»Ferner besteht der Nutzen der Emblemata, außer in der Freude und Lust an der ansprechenden Neuartigkeit, die die Langeweile vertreibt, der kurzen Schärfe der Sentenzen, die den Geist anregt, der vielfachen Süße der Verse, die den Ohren schmeichelt und dem Eikon, der keineswegs nutzlosen Abbildung, die die Augen nährt, auch in seiner (wie ich sagen möchte) Verwendung, dass, wenn jemand leeren Dingen eine Ergänzung, Nackten Schmuck, Stummen die Sprache, Sinnlosen eine Bedeutung geben oder doch anfügen will, er aus dem Emblembüchlein, gleichwie aus einer wohlgeordneten Vorratskammer sich holt, was er an die heimischen Wände, die Glasfenster, Vorhänge, Decken, Bilder, Gefäße, Skulpturen, Siegelringe, Kleider, Tische, Bettstellen, Waffen, Schwerter, kurz alles Hausgerät, was es auch sei, anschreiben oder malen kann: und zwar zu dem Zwecke, dass ringsum das Äußere der zum gewöhnlichen Gebrauch dienenden Gegenstände gesprächig und für den Anblick erfreulich sei.«¹⁴¹

Der Gedanke einer von Texteditionen losgelösten bildlichen Realisierung von Emblemen war bereits von Alciato formuliert worden. In den verschiedenen Editionen seines »Emblematum liber« äußerten verschiedene Autoren daran anschließend die Auffassung, dass emblematische Bilder für sich stehen konnten.¹⁴² Der Versuch »zuverlässiger und eindeutiger Bestimmungen der Zusammenhänge zwischen den »res significantes« der Emblembücher und der Bildlichkeit angewandter Emblemik [stößt] auf Schwierigkeiten«,¹⁴³ da häufig nicht entscheidbar ist, ob deren Kenntnis auf den Ekphrasis-Elementen der Epigramme oder auf deren Quellen basiert. Adaptionen der Aphrodite des Phidias hatten außerhalb der Emblembücher offenbar wenig Resonanz. Zu den seltenen Beispielen gehören ein Glasgemälde des Historischen Museums in Frankfurt, ein Gemälde der Galleria Sabauda in Turin sowie eine Bronze-Statuette des Kunsthistorischen Museums in Wien. Das Abraham Bickhart (1535–77) zugeschriebene Glasgemälde wurde 1568 in Bern für Hans Müller d. J. geschaffen (Abb. 13).¹⁴⁴ Eine reich verzierte Rahmenarchitektur öffnet fensterartig den Blick auf die Liebesgöttin, die auf einem Wiesenstreifen dem

14 *Holzschnitt, Antwerpen,
Abbildung nach Delen 1934
(Anm. 145), S. 485*

Betrachter dargeboten wird. Hinter ihr liegt ein See, über dessen jenseitigem Ufer sich eine Stadt erstreckt, die von einer auf hohem Felsen sich erhebenden Burg überragt wird. Nackt, nur im Schambereich mit einem schmalen Schleiertuch bedeckt, steht Venus mit beiden Füßen auf einer Schnecke. Mit zur Seite geneigtem Kopf lenkt die Göttin den Blick auf ihre rechte Hand, mit der sie auf das aufgrund seiner überproportionalen Größe ohnehin nicht zu übersehende Tier zeigt. In der linken Hand hält sie einen Apfel vor dem Körper. Hinter ihrem Rücken umstrahlt ihr langes gelocktes Haar – von einer übernatürlichen sinnlichen Energie erfüllt – wie eine Lichtaureole ihren Körper. Die Figur variiert die Venus eines Antwerpener Holzschnitts, für den unabhängig von Alciato's »Emblematum liber« die textliche Überlieferung zu dem elischen Bildwerk des Phidias für eine ideale weibliche Eigenschaften thematisierende Bilderfindung herangezogen wurde (Abb. 14).¹⁴⁵ Die Göttin des Holzschnitts erscheint ebenfalls in einer freien Landschaft, jedoch auf einer Schildkröte stehend (in entsprechender Weise mit beiden Füßen), mit Nelken¹⁴⁶ (anstelle des Apfels) und einem Liebesgürtel. Vor allem der Zeige-

gestus auf dem Glasgemälde, aber auch der Apfel und die erotisch-sinnliche Strahlkraft der Haare lassen vermuten, dass Abraham Bickhart ebenso mit den frühen Illustrationen zu Alciatos Emblem »Mulieris famam...« vertraut war. Anhaltspunkte für einen zusätzlichen Rückgriff auf antike Textquellen sind in seinem Werk nicht vorhanden. Die Darstellung ermahnt zu einer haus- und ehekonformen Mäßigung sinnlicher Liebe. Bickhart präsentiert die Attraktivität der nackten Liebesgöttin dementsprechend mit Sinn für Schamgrenzen. Anders als dies bei den Illustrationen der Augsburger und Pariser Alciato-Ausgaben der Fall ist, platzierte er den auf das Tierattribut gerichteten Zeigegestus nicht mit schamloser Doppeldeutigkeit über der unverhüllten weiblichen Scham, sondern er behielt das Verhüllungsmotiv des Antwerpener Holzschnitts bei und führte den Zeigegestus diskret außerhalb der Umrisslinie am Körper vorbei. Der moralische Sinngehalt der Schnecke wurde dadurch abgesichert. Bickharts Venus verhält sich nicht wie eine Prostituierte.

Das Gemälde der Galleria Sabauda in Turin (Abb. 15), das ohne hinreichende Gründe Girolamo Siciolante (1521–75) zugeschrieben wurde, wird mit dem Bildtitel »Venere Urania« oder »Venere della tartaruga« bezeichnet.¹⁴⁷ Das Epitheton »Urania« setzt einen Rekurs auf Pausanias voraus, der aber eher unwahrscheinlich ist, da die Imagination des Künstlers sich in einer irdischen Bahn bewegte: Die in einem Palastambiente situierte halb nackte Aphrodite, deren körperliche Blößen mit einem Tuch eher reizvoll inszeniert als schamhaft verhüllt werden, ist mit ihrem erotischen Potenzial geeignet, den weiblichen Part in Plutarchs Modell harmonischen Eheglücks zu übernehmen. Ausschlaggebend für die gedankliche Nähe zu dem antiken Autor waren vermutlich vorrangig textliche Kenntnisse, denn motivisch lässt die Venusfigur kaum Beziehungen zu Illustrationen des Emblems »Mulieris famam...« erkennen. Lediglich der gestreckte Zeigefinger der rechten Hand scheint die Kenntnis des Zeigegestus der frühen Beispiele vorauszusetzen. Er lenkt die Aufmerksamkeit jedoch primär auf die verhüllte weibliche Scham und nicht gleichermaßen auf die unter dem rechten Fuß befindliche Schildkröte. Die trotz der sinnlichen Implikationen des Zeigegestus unverkennbar dem antiken Pudica-Gestus angeglichene Armhaltung und das Motiv der von der Draperie hinterfangenen nackten Beine lassen zudem eine bei den frühen Emblem-Illustrationen nicht vorhandene Vertrautheit mit antiken Bildwerken vermuten.¹⁴⁸

Die italienische Bronzestatuetten des Kunsthistorischen Museums in Wien¹⁴⁹ (Abb. 16) weist noch deutlicher Merkmale einer Orientierung »an antiken Vor-

15 *Girolamo
Siciolante da
Sermoneta:
Venus mit der
Schildkröte,
Turin, Galleria
Sabauda*

16 *Venus mit Schildkröte, Bronzestatue, Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. 5715* 17 *Venus, Florenz, Uffizien, inv. 251*

bildern« auf,¹⁵⁰ und auch bei ihr bleibt offen, ob Alciatos Emblem »Mulieris famam...« in die Bildfindung involviert war. Die völlig nackt dargestellte Göttin hat ihr Spielbein auf den Rücken einer am Boden kriechenden Schildkröte gestellt. Mit ihrer hoch erhobenen Rechten berührt sie die wellige Frisur ihres nach links gewandten und geneigten Kopfes. Die Linke ist am Oberkörper vorbei nach rechts geführt. Da die abgebrochenen Finger ihrer linken Hand seit-

18 *Aphrodite, Typus Louvre-Neapel,
Neapel, Museo Nazionale, inv. 5997*

lich nach unten gerichtet waren, wurde angenommen, dass sie ursprünglich ein herabhängendes Tuch gehalten haben könnte. Vielleicht deutete aber auch sie (wie die Figuren der »Mulieris famam...«-Illustrationen) auf die Schildkröte unter ihrem rechten Fuß hin. Als formales Vorbild wurde eine antike Venus-Statue der Uffizien genannt, die jedoch erst 1656 erwähnt wird (Abb. 17).¹⁵¹ Zudem ist deren Unterkörper bekleidet, und beide Arme sowie der (von einer anderen Aphrodite-Statue stammende) Kopf sind ergänzt. Denkbar ist, dass es sich ursprünglich um eine Variante des Typus der halb bekleideten Anadyomene handelte. Das Motiv des erhobenen rechten Arms kommt jedoch auch bei dem Aphrodite-Typus Louvre-Neapel (sog. Aphrodite »von Fréjus«) vor (Abb. 18). Bei diesem zieht die mit einem durchsichtigen Chiton bekleidete Göttin

*19 Marco Dente da
Ravenna: Venus
sucht Rat bei Juno
und Ceres, Kupfer-
stich, 1518–1525*

ihren Mantel über die Schulter, während dessen Stoffbahnen um den linken vorgestreckten Arm geführt sind und seitlich des Körpers zu Boden fallen. Die evozierte Handlung kann als ein Moment der Ent- oder Bekleidung aufgefasst werden. Raphael hat diesen Aphrodite-Typus gekannt und für die Venusfigur der Darstellung »Venus sucht Rat bei Juno und Ceres« in der Loggia di Psiche (Rom, Villa Farnesina) adaptiert, wobei er diese unbekleidet präsentiert und mit einem Tuch hantieren lässt. Marco Dente da Ravenna hat vermutlich nach einer Raffael-Zeichnung diese Szene in einem Stich publiziert (Abb. 19).¹⁵² Mit einer freien Adaption antiker Anregungen ist auch bei der Wiener Kleinbronze zu rechnen. Wenn sie ein zu Boden fallendes Tuch hielt, könnte bei ihrer Konzeption ein weiterer Aphrodite-Typus im Spiel gewesen sein. Das Motiv war

durch Kopien der Knidischen Venus bekannt, allerdings mit seitlicher Armhaltung, während bei der Wiener Figur gegenläufig zur Kopfdrehung der linke Arm vor dem Körper vorbeigeführt ist (Abb. 20). Die forcierte gegenläufige Motorik ist ein formales Element neuzeitlicher Transformation. Ebenso unantik ist die Kombination des Griiffs in geschlossene Haare mit einer nackten Figur. Es könnte, wie man angenommen hat, ein Auflösen der Haare angedeutet sein. Demzufolge hätte man es mit einer sich entkleidenden Venus zu tun, die ihren rechten Fuß auf eine Schildkröte setzt: Kann man hier nun eine an Plutarchs Deutung der elischen Aphrodite anknüpfende moralisierende Sinnschicht vermuten? Sollte die mit Schildkröte und freizügigem Gebaren präsentierte Liebesgöttin als Vorbild der Ehefrauen nicht nur Häuslichkeit und Schweigsamkeit reklamieren, sondern auch erotische Präliminarien ehelicher Pflichterfüllung? Die oben erwähnten Emblem-Illustrationen, die Venus mit einem Bett kombinieren, lassen dies möglich erscheinen. Aber bei der Wiener Statuette könnte es sich allenfalls um einen forcierten Bildwitz für männliche Betrachter handeln. Die Annahme, die Schildkröte könnte doppeldeutig sein und in Verbindung mit ihrer naturkundlich bezeugten Triebhaftigkeit und aufgrund ihrer Platzierung unter dem Fuß der Liebesgöttin eine »Mahnung an Keuschheit« bedeuten,¹⁵³ bleibt angesichts der betont erotischen Bewegungsmotivik zweifelhaft. Fraglich bleibt auch eine Doppeldeutigkeit des Berührens

20 *Knidische Aphrodite, Rom, Vatikanische Museen*

der Haare, die anhand einer motivischen Parallele ins Blickfeld rückt. Die 1556 erschienene Baseler Ausgabe der »Hieroglyphica« des Pierio Valeriano enthält einen kurzen Passus zu einer Statue der »Lasciva mollities«.¹⁵⁴ Die beigefügte Illustration (Abb. 21) zeigt eine weibliche Herme mit nacktem Oberkörper und einem um die Hüfte geschlungenen Tuch. Die rechte Hand ist zum Kopf geführt, die linke zum verdeckten Schambereich. Das Agieren der rechten Hand wird im Text als Kratzen am Kopf und damit als »hieroglyphi-

21 »Lasciva mollities«, Kopie des Holzschnitts der Baseler Ausgabe 1556, in: Pierio Valeriano: *Hieroglyphica*, Leipzig 1678, S. 439

sche« Darstellungsform des antik belegten Gestus homoerotischer Laszivität gedeutet.¹⁵⁵ Die zum Kopf geführte Hand der Wiener Venusstatuette wurde vermutlich dennoch nur als allgemeines Laszivitätssignal aufgefasst. So hat auch Cesare Ripa seine zweite Variante der »Lascivia« in Anlehnung an Valeriano beschrieben und als antikes Darstellungsmotiv ausgewiesen, ohne auf die in den »Hieroglyphica« enthaltenen Textreferenzen inhaltlich näher einzugehen:

»Donna con ornamento barbaro, e che mostri con un dito di fregarsi leggermente la testa. Così la dipingnevano gl'antichi, come si vede appresso il Pierio.«¹⁵⁶

Zu welchen Assoziationen und Deutungsergebnissen Betrachter der Wiener Statuette auch immer gelangt sein mögen und welchen Bildwitz Auftraggeber und Künstler im Auge hatten – in jedem Fall ist durch das erotische Potenzial der Figur die mit der Erinnerung an die elische Aphrodite verknüpfte moralische Lebensweisheit des Phidias mit freizügiger Sinnlichkeit kombiniert. Moralischer Ernst dürfte keine große Rolle gespielt haben. Ein Interesse an scherzhaften, motivischen Spielereien war bei Auftraggebern und Käufern von Bronzestatuetten allem Anschein nach nicht ungewöhnlich. Das zeigt auch Basilius Amerbach. Nachdem er 1578 von Ludovic Demoulin de Rochefort eine kleine bronzene, sich in einem Handspiegel betrachtende Aphrodite erworben hatte, ließ er diese zusätzlich mit einem silbervergoldeten Liebesgürtel ausstatten.¹⁵⁷

AUSBLICK: ZWEIFEL AN DER MORALPHILOSOPHISCHEN DIDAXE DES PHIDIAS

Die Autorität des Phidias als moralischer Ratgeber blieb in Verbindung mit Adaptionen der elischen Aphrodite trotz unterschiedlicher moralischer Einstellungen virulent, solange Plutarchs Ausführungen Plausibilität zugebilligt wurde und man die explizite Deutungsabstinenz des Pausanias nicht zum Anlass quellenkritischer Reflexion nahm. Ebenso waren kreative Spielräume für Adaptionen des Bildthemas nahezu unbegrenzt, solange man sich nicht ernsthaft darum bemühte, unter Berücksichtigung der überlieferten antiken Bildwerke und insbesondere der verschiedenden antiken Venusbildtypen das ursprüngliche Aussehen der elischen Tempelstatue zu ermitteln. Aus dem frühen 19. Jahrhundert sind zwei Zeugnisse vorhanden, mit denen eine kritische Wende im Umgang mit dem durch literarische und bildkünstlerische Adaptionen bereits Jahrhunderte bildungsmäßig vertrauten Bildwerk zumindest ansatzweise ins Blickfeld tritt. Mit der sogenannten Aphrodite Brazzà der Berliner Antikensammlung (Sk 1459), einer Statue, die unter ihrem vorgesetzten linken Fuß eine Schildkröte aufweist (Abb. 22), ist die Frage nach der Relevanz sachlich fundierter Rekonstruktionsarbeit und einem kritisch reflektierten Interesse an dem ursprünglichen Aussehen der elischen Aphrodite eng verknüpft. Es ist von Archäologen vielfach überlegt worden, ob es sich um eine Marmorkopie des von Phidias geschaffenen Originals handelt. Der einzige Grund, sie mit diesem in Verbindung zu bringen, ist das Vorhandensein der Schildkröte,¹⁵⁸ und hier liegt auch die Problematik. Das Tier wurde, möglicherweise von einem Künstler aus dem Umfeld Canovas, vollständig ergänzt. Salvatore Settis wollte in seiner Studie zur elischen Aphrodite nicht ausschließen, dass der Bildhauer Reste einer antiken Schildkröte ersetzte, bedachte aber gleichermaßen die Möglichkeit, dass es sich um eine durch die nachantike Transformationsgeschichte der elischen Aphrodite inspirierte Rekonstruktion handelt.¹⁵⁹

Bis zur Entdeckung einer vollständigen Replik des elischen Bildwerks bleibt somit offen, welcher Art die sachbezogenen Überlegungen des Bildhauers waren, d. h. ob er die Schildkröte ergänzte, weil er sie tatsächlich aufgrund eines handfesten Befundes für richtig hielt, oder ob auch er eher unkritischen Mutmaßungen folgte, die zwar durch den fehlenden oder nicht mehr erkennbaren Gegenstand unter dem Fuß der Figur angeregt wurden, aber auf nachantiken Überlieferungsgut basierten. Auch wenn Letzteres der Fall war, könnte er durchaus geglaubt haben, seine Ergänzung stehe im Einklang mit der anti-

22 *Apbrodite mit einer
Schildkröte, sog. Apbrodite
Brazzà, Antikensammlung,
Berlin, inv. Sk 1459*

ken Überlieferung. Mit einem eher diffusen historischen Anspruch hätte sich seine Vorgehensweise gleichwohl von derjenigen früherer Künstler deutlich unterschieden, die ihre Nachbildungen der elischen Aphrodite als freie Bildfindungen schufen und sich dabei vorrangig von zeitgenössischen Interpretationen und Bewertungen der Phidias zugeschriebenen ehelichen Lebensweisheit leiten ließen.

Noch bevor im Veneto die Aphrodite Brazzà mit einer neuen Schildkröte ausgestattet wurde, demonstrierte der Berliner Bildhauer Karl Wichmann seine Kenntnis der Phidias'schen Aphrodite in Elis in Verbindung mit einem der Königin Luise gewidmeten Statuenprojekt, wobei er sich an den traditionellen künstlerischen Spielräumen orientierte. Im »Neuen Teutschen Merkur« von 1805 berichtet Johann Gottfried Schadow von der letzten Kunstausstellung in Berlin:

»Der königlich pensionierte Bildhauer Karl Wichmann hatte eine lebensgroße Statue im Gyps, eine Gewandfigur, die Venus Urania, eine Allegorie auf unsere holde, schöne Königin ausgestellt. Der Porträtkopf der Königin zeigt sogleich, worauf es der Künstler anlegte. Aber welche barocke Idee! Auf dem Kopfe eine scharf gezackte Krone, auf jeder Spitze hat sich ein Stern gespießt; Sterne sind denn auch auf dem flachen Felde der Krone angenagelt. In der linken Hand hält sie eine große Weltkugel mit Linien und Sternbildern. Der linke Fuß stützt sich auf eine Schildkröte, zu den Füßen liegt eine brennende Fackel, auf die der rechte Arm steif herunter gehalten mit dem Zeigfinger deutet. Der Kopf ist auf einem dicken Hals schlecht aufgesetzt. Die Biegung des Leibes sehnt sich nach einer Stütze, die nicht da ist. Himmlische Urania, wo sind deine Grazien geblieben! Doch sind einige gute Falten im Mantel, der über die Stola gelegt ist. Nichts ist schlüpfriger als die Bahn der Allegorie! So viel ist gewiß, diese Urania ist nicht unsere angebetete Königin. Auch lässt sie Hr. von Rahmdohr gewiß nicht vor die neuere Ausgabe der seinigen stechen! Bei alle dem beweist diese Statue doch, dass Hr. Wichmann Kunstanlagen hat, die aber freilich durch strenge Kritik ausgebildet werden müssen. Die männlichen Büsten desselben Künstlers waren recht brav.«¹⁶⁰

Die Schildkröte missbilligt Schadow in der Besprechung besonders, weshalb er ihr eine ausführliche kritische Fußnote widmet: Die skeptische Zurückhaltung des Pausanias bezüglich der Deutung des Tiers war ihm aufgefallen. Anders als Renaissancegelehrte und anders als noch Winckelmann weigert er

sich daher, die moralische Deutung des Plutarch mit Phidias in Verbindung zu bringen. Zudem hatte er sich zusätzliches Wissen verschafft. Wichtig erschien ihm nicht nur, dass die Schildkröte auch zu Füßen anderer Gottheiten vorkommt, sondern auch dass die Peloponnes auf Münzen mit einer Schildkröte bezeichnet worden sein könnte. Er vermutete eine lokale Bedeutung des Attributs und endet daher mit einer Warnung vor seiner inhaltlich unangemessenen Übernahme. Wissenschaftliche Erkenntnis wird höher bewertet als die Möglichkeit moralischer Deutung und Adaption:

»Schon die Idee ist sehr misslich, diese moderne Venus Urania auf eine Schildkröte treten zu lassen. Pausanias ist da, wo er von der Phidiassischen Venus zu Elis spricht, behutsam genug, das Räthsel, warum Phidias diese Venus den Fuß auf eine Schildkröte setzen ließ, den Leser selbst errathen zu lassen. [...] Die bekannte Auslegung beim Plutarch in praecett. Coniug. [...], dass dadurch die Häuslichkeit und Enthaltbarkeit von allem Geschwätz angedeutet werde, mag als ascetische Nutzenanwendung gelten, kam aber schwerlich dem Phidias in den Sinn. Winckelmann in seinem Versuch über die Allegorie [...] und andere haben es dem Plutarch nachgesprochen. Allein Merkur [...] und Aeskulap [...] und andere Figuren [...] haben die Schildkröte zu ihren Füßen. Da muß es doch wohl ganz andere Beziehung haben. Wie wenn am Ende alles nur eine Lokalbedeutung auf den Peloponnes hätte, der bekanntlich auf den ältesten Münzen durch die *testudo graeca* Linn. bezeichnet wird. [...] Wie lächerlich wäre in diesem Falle eine Venus Urania mit der Schildkröte in Berlin?«¹⁶¹

Das Wissen über die durch Pausanias und Plutarch generierte inhaltliche Dissonanz von himmlischer Venus und dem irdischen ›Image‹ einer perfekten Ehefrau wie auch die Einsicht in die Unsicherheit der Deutung der Schildkröte ließen für Schadow nicht zu, die elische Aphrodite des Phidias für ein anspruchsvolles königliches Statuenprojekt zu adaptieren. Die Unbefangenheit, mit der Gelehrte und Künstler bis dahin Ungereimtheiten der antiken Überlieferung ignoriert und durch kreative Transformation spielerisch bewältigt hatten, schien ihm nicht akzeptabel. Die Spielräume für künstlerischen Bildwitz im Umgang mit antiken Vorbildern waren durch klassizistische Leitbilder und Regeln enger geworden.¹⁶² Eine Reduzierung erfuhren auch der geistige Horizont und die Autorität des Phidias. Die Selbstverständlichkeit, mit der ihm zuvor moralische Anliegen unterstellt wurden, war vorbei.

ANMERKUNGEN

Der vorliegende Beitrag entstand in Zusammenhang mit Forschungsarbeiten für das Teilprojekt B3 »Wissen und Imagination: Venusbilder der Renaissance« des SFB 644 Transformationen der Antike (Humboldt-Universität zu Berlin). Für Verbesserungen und Ergänzungen der Übersetzungen sowie für zahlreiche kritische Anmerkungen zum Manuskript danke ich Ursula Rombach.

- 1 Alberici philosophi et poetae doctissimi libellus de Deorum imaginibus, in: Andreas Flocus: L. Fenestella de Ro. Magistratibus nitore tandem nativo restitutus, mille fluentibus ulceribus curatis, Wien 1523 (o. p.): »Arma deum, formaque velis si noscere lector / Albrici exiguo codice cuncta leges.« / »Numquid opus, vel Mentoris, anne Myronis? / (Sic sua conveniunt munia numinibus.) / Falleris. Albrici labor est, dum conderet ista / Archetypus habuit qui (mihi crede) Deos.« Übers. nach Jean Seenez: Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance, München 1990, S. 169, Anm. 1.
- 2 Ebd., S. 169.
- 3 Vgl. hierzu Bernhard F. Scholz: Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien, Berlin 2002, Kap. II,5: »Emblematum pater et princeps: zur Darstellung Andrea Alciatos als Begründer einer Gattung«.
- 4 Zur Bedeutung der Anordnung von Text und Bild im Blattspiegel und zur »archetypischen Bedeutung des Blattspiegels der Ausgabe Paris 1534« siehe Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. von Otto Schmitt, 10 Bde., Stuttgart/München 1937–, Bd. 5, 1967, Sp. 85–228, hier Sp. 91, s.v. Emblem/Emblembuch (William S. Heckscher, Karl-August Wirth); Bernhard F. Scholz: From Illustrated Epigram to Emblem: The Canonization of a Typographical Arrangement, in: William Speed Hill (Hg.): New Ways of Looking at Old Texts. Papers of the Renaissance English Society, 1985–1991, Binghamton, New York 1993, S. 149–157; ders.: Andrea Alciatos Emblemata. Überlegungen zum Verhältnis von Typographie und Illustration in den Ausgaben Augsburg 1531 und Paris 1534 für die Entwicklung der Emblematik, in: John Roger Paas (Hg.): Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Druckgraphik der Frühen Neuzeit, Augsburg 2001, S. 31–39; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 290.
- 5 Fünf Embleme weisen kein Bild auf.
- 6 Arthur Henkel, Albrecht Schöne: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart/Weimar 1967, Taschenausgabe 1996, S. XXXIII.
- 7 Albrecht Schöne: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock, München 1964, S. 15–59, hier S. 29 (»Idealtypus«); Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XII.
- 8 Carsten-Peter Warncke: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987, S. 165, 177–180; Bernhard F. Scholz: The 1531 Augsburg Edition of Alciato's Emblemata: A Survey of Research, in: Emblemata. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies 5 (1991) 2, S. 213–253; Scholz 2002 (Anm. 3).
- 9 Ebd., S. 24, 293.
- 10 Zur These von Alciatos Urhebererschaft siehe s.v. Emblembuch/Emblem (Anm. 4). Sp. 85, 88. Harold Osborne (Hg.): Oxford Companion to Art, Oxford 1975, S. 369: »Emblem books were books of symbolic pictures accompanied by explanatory texts. [...] The emblematic concept arose through the attempts of Italian humanists to create a modern equivalent of the Egyptian Hieroglyph, an attempt which was triggered off by the discovery in 1419 of the Hieroglyphica of Horapollo. Its background is Renaissance Platonism,

- which laid stress on the visual image as a vehicle for hidden philosophic mysteries«; Luigi Grassi, Mario Pepe (Hg.): *Dizionario dei termini artistici. Concetti, categorie, termini tecnici, movimenti, stili, materiali, strumenti, tecniche: oltre 6000 termini tecnici definiti e spiegati*, Turin 1994, S. 280, s.v. *Emblema* (Mario Pepe): »Il significato originario del termine è quello di un oggetto lavorato inserito in altro di più grandi dimensioni. [...] Nuovo significato assunse nel sec. XVI, sulla scorta dell'uso fattone dall'umanista Andrea Alciato, che pubblicò nel 1531 un ›Emblematum liber‹, con intendimento di proporre, in chiave moderna, una scrittura ideografica sul modello di quanto realizzato con i geroglifici dagli antichi Egizi. Con *Emblema* si venne da allora designando la rappresentazione di un'idea attraverso un disegno.« Die traditionelle Auffassung, dass Alciato das Emblem als bimediale Gattung einfuhrte, findet man ohne Hinweis auf die diese These diskutierende Emblemforschung auch bei Büttner, in: Frank Büttner, Andrea Gott dang: Einführung in die Ikonographie. Weg zur Deutung von Bildinhalten, München 2009, S. 137–142, bes. S. 137; ebenso: *Lexikon der Kunst*, 7 Bde. Leipzig 1987–94, Bd. 2, 1989, S. 317–319, s.v. *Emblematik*; *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, 34 Bde., New York 1996, Bd. 10, S. 173–177, s.v. *Emblem book* (Jochen Becker); Stefan Jordan, Jürgen Müller (Hg.): *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2012, S. 97–99, s.v. *Emblem* (Birgit Ulrike Münch). Anders: John Manning: *The Emblem*, Bury St. Edmunds 2002, S. 40–41, S. 42: »Alciato's first intended readership, the image was easily visualized through the words of his poem, and any provision of a graphic image would have been an otiose tautology.« Johannes Köhler: *Warum erschien der ›Emblematum liber‹ von Andreas Alciato 1531 in Augsburg?*, in: Bernhard F. Scholz, Michael Bath, David Weston (Hg.): *The European Emblem. Selected Papers from the Glasgow Conference, 11–14 August 1987*, Leiden 1990, S. 19–32, S. 24: »Denn von Alciato sind, wie heute allgemein angenommen wird, ›nur‹ die Texte der Embleme.« Michael Lailach: *Der Gelehrten Symbola – Studien zu den ›Emblematum Tyrocinia‹ von Mathias Holtzwardt (Straßburg 1581)*; Dissertation Tübingen, digital publiziert am 05.07.2000, urn:nbn:de:kobv:11-10014755, S. 6: »[die Frage,] ob der Autor [...] sein Buch mit oder ohne Illustrationen erscheinen lassen wollte, [wird] wohl auch weiterhin offen bleiben.« Scholz 2002 (Anm. 3), S. 248.
- 11 Schöne 1964 (Anm. 7), S. 20; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XII. Zur Kritik dieser Auffassung Scholz 2002 (Anm. 3), S. 20–21, 277–284, 305.
- 12 Eine ausführliche Diskussion der umfangreichen Forschungsliteratur ist in diesem Rahmen nicht möglich. In den Anmerkungen wird lediglich auf die wichtigsten Forschungsergebnisse und -meinungen verwiesen. Das betrifft insbesondere auch die Studie von Andreas Bässler, die mir erst nach der Abfassung des vorliegenden Beitrags zur Verfügung stand. Andreas Bässler: *Die Umkehrung der Ekphrasis. Zur Entstehung von Alciatos ›Emblematum liber‹*, Würzburg 2012.
- 13 Scholz 1991 (Anm. 8), S. 214.
- 14 Ludwig Volkmann: *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig 1923 (Nachdruck Nieukoop 1969), S. 42, mit der Annahme, Alciato habe das Manuskript »dem Ambrosio Visconti überreicht«. Roberto Abbondanza: *A Proposito dell'epistolario dell'Alciato*, in: *Annali di storia del diritto. Rassegna internazionale* 1 (1957), S. 467–500, bes. S. 481 (zur Datierung des Briefs); Hessel Miedema: *The term ›emblem‹ in Alciati*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968), S. 234–250, bes. S. 236 und S. 239–241; Holger Homan: *Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts*. Sebastian Brant, Andrea Alciati, Johannes Sambucus, Mathias Holtzwardt, Nicolaus Taurelius, Utrecht 1971, S. 25–27, 31; Bernhard F. Scholz:

- ›Libellum composui epigrammaton cui titulum feci Emblemata‹: Alciatus's Use of the Expression *Emblema* Once Again, in: *Emblematica* 1 (1986), S. 213–226, hier S. 215; Ingrid Höpel: *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*, Frankfurt am Main 1987, S. 40–43; Vera Sack: ›Glauben‹ im Zeitalter des Glaubenskampfes. Eine Ode aus dem Straßburger Humanistenkreis und ihr wahrscheinliches Fortleben in Luthers Reformationslied ›Ein feste Burg ist unser Gott‹. Textanalysen und -interpretationen. Mit einem Beitrag zur Frühgeschichte des Emblems, Freiburg im Breisgau 1988, S. 134; Köhler 1990 (Anm. 10), S. 27; Scholz 1991 (Anm. 8), S. 215, 218, 220–222, 249; Manning 2002 (Anm. 10), S. 38–39; Wolfgang Neuber: *Locus, Lemma, Motto. Entwurf einer mnemonischen Emblemtheorie*, in: Jörg Jochen Berns, Wolfgang Neuber (Hg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Tübingen, 1993, S. 351–372, hier S. 356; Lailach 2000 (Anm. 9), S. 7–8; Carsten-Peter Warncke: *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005, S. 44; Mino Gabriele (Hg.), in: Andrea Alciato: *Emblemata Liber*, Mailand 2009, S. XV–XVIII; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 11.
- 15 Sofern nicht anders nachgewiesen, ist der Autor für Übersetzungen verantwortlich. Für Passagen aus Alciatos Briefen wurden diejenigen von Volkmann 1923 (Anm. 14) zu Grunde gelegt und überarbeitet. Gian Luigi Barni: *Le lettere di Andrea Alciato Giureconsulto*, Florenz 1953, S. 46 (ep. 24, 28–35, Milano, 1522, dicembre 9): ›His saturnalibus ut illustri Ambrosio Vicecomiti morem gerem, libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex hixtoria (sic), vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aurifices, fusores, id genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus, qualis Anchora Aldi, Columba Frobenii et Calvi elephas (sic) tam diu parturiens, nihil pariens.‹
- 16 Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 41; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XI.
- 17 Scholz 2002 (Anm. 3), S. 21 und S. 30–31; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 29–43.
- 18 Mario Praz: *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Rom 1964, S. 25–26 (mit einer Liste von etwa 50 Emblemen, die auf Epigrammen der ›Anthologia Graeca‹ basieren; die Angabe bezieht sich auf spätere 212 Embleme umfassende Ausgaben des ›Emblemata liber‹); vgl. Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XI; Miedema 1968 (Anm. 14), S. 238; Homan 1971 (Anm. 14), S. 30; Scholz 1986 (Anm. 12), S. 216; Scholz 1991 (Anm. 8), S. 237–240; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 28, 30; Warncke 2005 (Anm. 14), S. 44; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. LXXV und vor allem Bässler 2012 (Anm. 12), bes. S. 18–20, der Alciatos Rezeption der griechischen Epigrammatik in einen breiteren Kontext der Rezeption antiker ekphrastischer Texte zu stellen versucht. Seine These ist, ›dass die Emblematische bei Alciato aus dem Geiste der humanistischen Ekphrasis entstand‹ (S. 8).
- 19 Lailach 2000 (Anm. 9), S. 8; vgl. dazu: Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XVIII; Miedema 1968 (Anm. 14); Scholz 1986 (Anm. 14), S. 217–218, Scholz 2002 (Anm. 3), S. 48–49; Charles Henebry: *Figures of Speech: The Emblemata liber as a Handbook of Rhetorical Ornaments*, in: *Neophilologus* 87 (2003), S. 175–177; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXXV–XXXVII. Quintilian, *Institutio oratoriae* 2, 4, 27: ›Nam locos quidem, quales sunt de testibus ›semperne his credendum‹ et de argumentis ›an habenda etiam parvis fides‹, adeo manifestum est ad forensis actiones pertinere ut quidam neque ignobiles in officiis civilibus scriptos eos memoriaeque diligentissime mandatos in promptu habuerint, ut, quotiens esset occasio, extemporales eorum dictiones his velut emblematis exornarentur. [...]‹. ›Dann Themen, die von Zeugen handeln, ›ob man ihnen immer glauben dürfe‹, und von Beweisen, ›ob auch geringfügige Vertrauen verdienen‹, gehören ja so offenkundig zu den Gerichtsverhandlungen, daß manche gar nicht unbekannte Redner

- sie bei ihrem Auftreten in der Öffentlichkeit ausgearbeitet und höchst sorgfältig einstudiert in Bereitschaft hielten, um bei passender Gelgenheit mit ihnen wie mit kunstvollen Einlagen ihre unvorbereiteten Ausführungen auszuschnücken.« Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis Oratoriae Libri XII / Ausbildung des Redners: Zwölf Bücher*, hg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1988, Bd. 1, S. 194–185.
- 20 D. Andreae Alciati iurecons. clarissimi de verborum significatione libri quattuor. Eiusdem, in tractatum eius argumenti veterum Iureconsultorum, commentaria, Lugduni (Gryphius), 1530, S. 97, zit. nach Miedema 1968 (Anm. 14), S. 242, Anm. 43: »Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata.« Vgl. Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 41; Homan 1971 (Anm. 14), S. 27, 31; Konrad Hoffmann: Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik, in: Walter Haug (Hg.): *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1979, S. 515–534, hier S. 520; Sack 1988 (Anm. 14), S. 148; Denis C. Drysdall: *A Lawyer's Language Theory: Alciato's De verborum significatione*, in: *Emblemata 9 (1995)*, S. 269–292; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 31, 251, 335–340.
- 21 Karl Giehlow: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I, in: *Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses 32 (1915)*, S. 1–232, hier S. 139; Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 41–42; vgl. Praz 1964 (Anm. 18), S. 23; Schöne 1964 (Anm. 7), S. 32–37; s. v. Emblembuch/Emblem (Anm. 4), Sp. 98; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. X–XI; Miedema 1968 (Anm. 14), S. 242; Daniel Russell: *The Term »emblème« in Sixteenth-Century France*, in: *Neophilologus 59 (1975)*, S. 337–351, hier S. 344; Drysdall 1995 (Anm. 20), S. 288–290; Manning 2002 (Anm. 10), S. 54–68; Warncke 2005 (Anm. 14), S. 44–45; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 44–45; Lailach 2000 (Anm. 9), S. 9–10; Gabriele, in: Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XVII und S. XLIII–XLIV. Kritische Bedenken gegenüber der gängigen Einschätzung der Hieroglyphik als »hauptsächliche Impulsgeberin« für die Emblemik äußert Bässler 2012 (Anm. 12), S. 8, 16–18, 89–91.
- 22 Übers. Johannes Köhler: *Der »Emblematum liber« von Andreas Alciatus (1492–1550). Eine Untersuchung zur Entstehung, Formung antiker Quellen und pädagogischen Wirkung im 16. Jahrhundert*, Hildesheim 1986, S. 20. Barni 1953 (Anm. 15), S. 59 (epist. 32, 8–18, Milano, 1523, maggio 10): »Alioquin multa habeo quae editioni parata sunt. Sum et carmina quaedam editurus, videlicet Epigrammatum libros IIIor et comoedias duas, quarum altera mea est Philargyrus, altera ex Aristophane Nubes, sed quae mea est, longe mihi magis arridet videorque vel invictum illum Aristophanem facetiis superasse. Opinor quod nostra tempora magis ridicula sunt et uberiorem segetem protulerunt. Eduntur apud nos et Emblemata, quorum duo folia ad te mitto gustus causa; carminis auctor est Albutius, inventionis Ambrosius Vicecomes ex primariis patritiis. Eius argumenti et ipse libellum carmine composui, sed res meas cum alienis miscere nolui: divulgabitur inter caetera nostra epigrammata.« Vgl. Miedema 1968 (Anm. 14), S. 237; Homan 1971 (Anm. 14), S. 32; Scholz 1986 (Anm. 14), S. 219; Sack 1988 (Anm. 14), S. 135; Gabriele, in: Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XIX; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 11–14.
- 23 Die Epigramm-Sammlung wurde 1529 in Basel publiziert, die Komödien blieben unpubliziert. Siehe hierzu Barni 1953 (Anm. 15), S. 59, Anm. 1–2; Homan 1971 (Anm. 14), S. 35.
- 24 Sack 1988 (Anm. 14), S. 126–145; Scholz 1991 (Anm. 8), S. 243–249.
- 25 Sack 1988 (Anm. 14), S. 131 zur wirtschaftlichen Lage des Druckerhauses nach dem Auscheiden des Grimmschen Geschäftspartner Marx Wirsung.

- 26 Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 41, 81; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 92–93; Köhler 1990 (Anm. 10), S. 20, 23–34 (zu den Beziehungen zwischen Claudius Pius Peutingering und Alciato); Bässler 2012 (Anm. 12), S. 128–131.
- 27 Zur Übersetzung von »chartula picta« siehe Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 38; Miedema 1968 (Anm. 14), S. 243; François Pomey: *Le dictionnaire royal augmenté de nouveau et enrichi d'un grand nombre d'expressions elegantes, de quantité de mots François nouvellement introduits; & de cinquante Descriptions; comme aussi d'un petit Traité de la Venerie & de la Fauconnerie*, Lyon 1716, S. 145: »Cartes à jouer. Chattulx lusorix, vel aleatorix(arum) Folia aleatoria, vel lusoria picta exercendax folia. Picta chartulx lusorix.« Wolfgang Hunger übersetzt in der Pariser Ausgabe von 1542: »Mit wurfflen spilen iunge leut, / Den faulen man die karten freud.« Zit. nach Andreas Alciato: *Emblematum liber*. Mit einer Einleitung von August Buck (Reprograf. Nachdruck der Orig.-Ausgabe, Paris 1542), Darmstadt 1991, S. 17.
- 28 *Viri clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. ad D. Chonradum Peutingeringum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber. M.D.XXXI. Colophon: »Excursum Augustae Vindelicorum, per Heynricum Steynerum die 28. Februarij, Anno M.D.XXXI: CLARISSIMI VIRI D. ANDREAЕ Alciati in libellum Emblematum praefatio ad D. Chonradum Peutingeringum Augustanum: Dum pueros iuglans, iuvenes dum tessera fallit, / Detinet & segnes chartula picta viros, / Haec nos festivis emblemata cudimus horis, / Artificum illustri signaque facta manu. / Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas, / Et valeat tacitis scribere quisque notis. / At tibi supremus pretiosa nomismata Caesar, / Et veterum eximias donet habere manus. / Ipse dabo vati chartacea munera vates, / Quae Chonrade mei pignus amoris habe. Vgl. Henry Green: *Andrea Alciati and his Books of Emblems. A Biographical and Bibliographical Study*, London 1872 (Reprint New York 1964), S. 14, 118–119; Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 81; Schöne 1964 (Anm. 7), S. 54; Miedema 1968 (Anm. 14), S. 241–243; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 25–32; Scholz 1986 (Anm. 14), S. 220–222; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 45–49; Scholz 1991 (Anm. 8), S. 224–225, 230–235; Lailach 2000 (Anm. 9), S. 8–9; Manning 2002 (Anm. 10), S. 48; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 177–179; Henebry 2003 (Anm. 19), S. 177–178. Zur Datierung der Widmung in die frühen 1520er Jahre siehe bes. Homan 1971 (Anm. 14), S. 28–30; Sack 1988 (Anm. 14), S. 134; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXII–XXIII (»prima del 1519«) und S. XXVII–XXXI; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 23–29.*
- 29 Vgl. Miedema 1968 (Anm. 14), S. 241–242; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 27; Homan 1971 (Anm. 14), S. 35 mit der Vermutung, dass Alciato auf »die dazugehörenden, von namhaften Künstlern entworfenen Zeichnungen« hinweisen könne; Scholz 1986 (Anm. 14), S. 220; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 48–49; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 177–179.
- 30 Vgl. hierzu Russell 1975 (Anm. 21), S. 338–339, der anhand französischer Übersetzungen zeigen kann, dass bereits einige, freilich nicht alle, zeitgenössischen Autoren Embleme als bildliche Darstellungen verstanden: »In mid sixteenth-century France, however, the epigram was apparently thought not to describe so much a »particular thing« as a pictorial representation of a thing or things.«
- 31 Vgl. hierzu Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 81; Homan 1971 (Anm. 14), S. 28–30; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 30–31.
- 32 »CANDIDO LECTORI SALUTEM PLURIMAM. Haud immerito candide lector, nostram desyderabis diligentiam, in hiis tabellis quae huic operi adiectae sunt, elegantiores nanque picturas, & authoris gravissimi authoritas, & libelli dignitas merebantur, quod quidem nos fatemur, cupiebamusque inventiones has illustriores tibi tradere ita, si eas quam

- artificiosissime depictas, ante oculos poneremus, nihilque (quod sciam) ad eam rem nobis deficit. Verum cum hoc non tantum magni laboris fuerit, (quem certe non subterfugimus) sed & maximi sumptus, intelligis quicquid huiusmodi erat, id omne tibi denuo persolvendum fuisse. Utilissimum itaque nobis visum est, si notulis quibusdam obiter, rudioribus, gravissimi auctoris intentionem significarem, quod docti haec per se colligent, hocque ipso tibi gratificari voluimus, si magnas delicias parvo tibi compararem, bene vale, nostramque operam boni consule.« Vgl. Miedema 1968 (Anm. 14), S. 243; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 16–17; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 49–50; Manning 2002 (Anm. 10), S. 42; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXXI–XXXIV; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 22–23.
- 33 Die Vorrede ist anonym; die Autorschaft Steyners wurde von der älteren Forschung allgemein angenommen. Sack 1988 (Anm. 14), S. 142 schließt dagegen aufgrund ihrer Rekonstruktion der Vorgeschichte der Augsburger Ausgabe Steyner als Verfasser aus. Er habe das »um 1521/22 entstandene Vorwort der beiden Drucker-Verleger Grimm und Wirsung« übernommen. Vgl. hierzu Köhler 1986 (Anm. 22), S. 16; zur Tätigkeit Steyners als Drucker siehe Homan 1971 (Anm. 14), S. 37; Köhler 1990 (Anm. 10), S. 24.
- 34 Vgl. Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XVII.
- 35 Miedema 1968 (Anm. 14), S. 238–239; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 78; Warncke 1987 (Anm. 8), S. 166–167; Manning 2002 (Anm. 10), S. 40; Warncke 2005 (Anm. 14), S. 46; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXVII.
- 36 Vgl. Warncke 2005 (Anm. 14), S. 51.
- 37 Köhler 1986 (Anm. 22), S. 78: »Das emblematische Epigramm von Alciatus ist offen für eine Bebilderung. Alciatus selbst hat dennoch wenig mit den konkreten emblematischen *Picturae* zu tun.« Sack 1988 (Anm. 14), S. 146 äußert die Überzeugung, »dass die Idee, die »Emblemata« durch Holzschnitte zur Anschaulichkeit für ein breiteres Publikum zu illustrieren, durchaus von Alciato ausgegangen ist.« Vgl. auch Scholz 1991 (Anm. 8), S. 226–228.
- 38 Homan 1971 (Anm. 14), S. 36–37 hält Zeichnungen Alciatos für möglich, aber nicht zu allen Epigrammen; Zweifel äußern u. a. Sack 1988 (Anm. 14), S. 145: »Eigene »Visierungen« waren vermutlich kaum vorhanden« sowie Manning 2002 (Anm. 10), S. 43: »Also, given the iconological inexactitude of Steyner's commissioned woodcuts, it is inconceivable that they could have derived from an author's sketch or verbal directions to an artist.«
- 39 Vgl. zu den beiden Emblemen Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. 664; Scholz 1991 (Anm. 8), S. 236; Manning 2002 (Anm. 10), S. 52–54; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXVI; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 88, 110–111.
- 40 Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XXXIII; Homan 1971 (Anm. 14), S. 36.
- 41 Vgl. dagegen John Landwehr: *French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devices and Emblems, 1534–1827. A Bibliography*, Utrecht 1976, S. XV: »It is certain that the author of the first emblem book did not think of illustrations at all. In fact the way that the first emblem book was published was due to the lack of communication between the Italian author Andrea Alciati and the German publisher Heinrich Steyner. [...] No wonder that Steyner on his own initiative had woodcuts made for Alciati's booklet.« Vgl. auch Köhler 1986 (Anm. 22), S. 77; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXXII–XXXIII.
- 42 Die Briefstelle blieb bisher weitgehend unbeachtet. Sie wird von Köhler 1986 (Anm. 22), S. 51 im Kontext seiner Kommentierung der durch Plinius angeregten Embleme Alciatos beiläufig erwähnt.

- 43 Barni 1953 (Anm. 15), S. 73–74, (epist. 42, 60–76, Avignon, 26 maggio 1528): »[...] maxima enim eius hominis (Beati Rhenani) apud me est auctoritas, cum propter summam eruditionem, tum ob diligentiam fere incomparabilem. Vidi enim quae ille accuratissime in Plinio restituit, quam scrupuloso iudicio antiquorum codicum fidem conciliet. Utinam Deus optimus maximus in mentem illi mittat, ut quod paucis in libris foeliciter exorsus est, in universo opere perficiat, tradatque tandem emendatum impressoribus Plinium, in quo tot eruditissimi morum hominum ingenia hactenus desudarunt; vellem singulis capitibus curaret εἰκονικῶς depicta addi animalia, geographiam, pisces, herbas, quod arbitrior non admodum difficile esset, possemque ipse hac in re ei aliquo esse auxilio, qui ut scis τῶν τοῦ Διωσκορίδου sum sciens καὶ ἀνταγύρτης μέγιστος; nam et hic passim reperiri arbitror tessellarios et ligni sculptores, qui facillime huius argumenti matrices tabulas conficerent. Esset profecto istud non tantum rerum naturam, quod Plinius fecit, docere, sed coram omnia etiam imperitis agnoscenda proponere: quid si illi placeret etiam doctorum, qui hactenus insudarunt, annotationes marginibus inspergere?«
- 44 Zur Frage der Illustrierung einer nicht realisierten Edition von Alciatos »Antiquitates Mediolanenses«, siehe Henebry 2003 (Anm. 19), S. 173–191, hier S. 188; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 133.
- 45 »Editus sane est ille libellus me insciente, quod et ad Palmam nostrum scripsi, verum cum adeo sit inemendatus, sive ineptias picturarum, sive corruptiones carminum inspiciamus, cogor manum operi admovere, et abdicatum expositumque partum, nunc demum cum fere periit, agnoscere, auctoriemque et melius curatum rursus producere; tu interim medium unguem invidis illis ostende, vel idiotis potius, qui bonum a malo nesciunt discernere.« Zitiert nach Denis C. Drysdall: The Emblems in Two Unnoticed Items of Alciato's Correspondence, in: Emblemata. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies 11 (2001), S. 379–391, hier S. 383 (24. März 1532).
- 46 Barni 1953 (Anm. 15), S. 139 (epist. 80, 22–30, Bourges, 3 ottobre 1532): »Quod Claudius Peutingerus a Cato insignia susceperit, mihi quidem non minus iucundum de re est, quam si de mea manu. Scis enim mihi cum ipso Cato esse non vulgarem amicitiam. Cuperem cum isthac transit, ut in Germaniam reverteretur, ei D. Franciscus errata Emblematum tradidisset, ut impressor tametsi sero emendaret tamen quae magna cum nominis mei nota peccaverat: ut postquam Promethei esse non potuimus, Epimethei saltem fieremus et sapere denique videremur. Missi autem ea errata ad ipsum Rupilium hisce litteris, quas mense iunio ad eum dedi.« Übers. Köhler 1986 (Anm. 22), S. 22: »Dass Claudius Peutinger von Cato die Doktorwürde erhalten hat, ist für mich nicht weniger angenehm, als hätte er sie aus meiner Hand erhalten. Ich wünschte, wenn er von hier [sc. Bourges] wegzieht, um nach Deutschland zurückzukehren, dass ihm Herr Franciscus [sc. Rupilio] ein Errataverzeichnis der Embleme übergebe. So kann der Drucker, wenn auch sehr verspätet, doch endlich verbessern, was er unter meinem Namen »gesündigt« hat, so dass wir, wenn wir schon nicht Prometheus, wenigstens Epimetheus und am Ende weise sein können. Ich habe jenes Errataverzeichnis Rupilio selbst mit dem Brief geschickt, den ich im Monat Juni ihm zukommen ließ.« Vgl. Miedema 1968 (Anm. 14), S. 244; Homan 1971 (Anm. 14), S. 34; Köhler 1990 (Anm. 10), S. 24–25; Sack 1988 (Anm. 14), S. 145; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 14–15.
- 47 Green 1872 (Anm. 28), S. 121.
- 48 Die Sachlage ist weniger eindeutig, als sie dargestellt wird: Volkman 1923 (Anm. 14), S. 43: »Es heißt, dass die Bilder des Augsburger Künstlers den Autor wenig befriedigt hätten, und dies sei mit der Grund zu einer neuen Ausgabe gewesen, die schon 1534 in Paris

- bei Chr. Wechel erschien und mit technisch feiner ausgeführten Holzschnitten ausgestattet war.« Homan 1971 (Anm. 14), S. 38: »Die Gründe dafür haben wir nicht im Text der Epigramme zu suchen, sie sind sauber und relativ frei von Fehlern gesetzt, sondern eher in den verschiedenen misslungenen oder ganz fehlenden Illustrationen und nicht zuletzt im Umbruch.« Warncke 1987 (Anm. 8), S. 164: »Der Illustrator, Jörg Breu d. Ä., war mit der Aufgabe, offenbar weil es sich um humanistisches, ihm fremdes Bildungsgut handelte, sichtlich überfordert. Ihm unterliefen viele fehlerhafte Abweichungen vom Textinhalt, die den Autor verärgerten.« Sack 1988 (Anm. 14), S. 140: »Auch aus der Sicht eines heutigen Betrachters muß der Druck recht hastig und ohne fachkundige Beratung vonstatten gegangen sein. Einige bildliche Ausdeutungen sucht man in dem Werk vergebens, sie waren wohl verloren gegangen. Auch ist der Sinn einiger anderer Embleme vom Künstler missverstanden worden. Doch wird sich Alciato vermutlich am meisten darüber entrüstet haben, daß der Sinnzusammenhang zwischen den drei Teilen des Emblems (inscriptio – pictura – subscriptio) durch einen verständnislosen Umbruch zerstört worden war.« Ebenso Lailach 2000 (Anm. 9), S. 6 und Bässler 2012 (Anm. 12), S. 15.
- 49 Barni 1953 (Anm. 15), S. 156–157, (epist. 93 Pavia, 25 febbraio 1535): »[...] teque tota cogitatione contemplor, colo, admiror, quae causa fuit ut mihi in mentem veniret, hoc ad te munusculum mittere. Composueram praetextatus et nescio quo casu amissum Vindelici edidere corruptissime; quae res effecerat ut agnoscere foetum illum nollem. Nuper vero Lutetiae castigatus a diligentiore opifice editum recepi in gratiam et amicorum meorum primoribus communicavi; quos inter cum tu praefulgeas, non duxi committendum quin et ad te darem.«; vgl. Homan 1971 (Anm. 14), S. 126; Sack 1988 (Anm. 14), S. 138–139; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 15.
- 50 Schöne 1964 (Anm. 7), S. 25; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), bes. S. XV und XXII; zur Kritik an dieser These vgl. Hoffmann 1979 (Anm. 20), S. 515–534, 525; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 55; Warncke 1987 (Anm. 8), S. 166–167, 169; Neuber 1993 (Anm. 14), S. 352–353, 354–355 mit der ebenfalls problematischen These, dass das Lemma die »Zentralstelle« des Emblems sei; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 278–279, 305–307.
- 51 Vgl. Russell 1975 (Anm. 21), S. 338–339; Scholz 1986 (Anm. 14), S. 214.
- 52 Köhler 1986 (Anm. 22), S. 78, 81.
- 53 Zu Alciatos Verwendung antiker Bildwerke vgl. Köhler 1986 (Anm. 22), S. 8; Büttner 2009 (Anm. 10), S. 139; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXXI; Sonia Maffei: *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Neapel 2009, S. 136–141, 454.
- 54 Alciato/Ed. Buck 1991 (Anm. 25), S. 15 »HIERONYMI BRUNNERI BAVARI ad Lectorem. TU qui Phydiaso sculptis in marmore gaudes, / Aut quae Praxitelis signa dedere manus. / Quique tuam Cous quas pinxit Apelles / Ornatam tabulis posse videre domum: / Ne desint forma tua quae tam lumina pascunt, / Quàm quiddam tacitae mentis & oris habent. Hunc pete, quae pingas sculpsue Emblemata, librum Laturum doctis ingeniosa notis. / Quem modo Germanum numeris Hungere disertis / Fecisti, & nostro posset ut orbe legi, Et cum nunc triplici lingua lectoribus adsit, / Non de postremis una futura tua est.«
- 55 Siehe die Embleme: »In studiosum captum amore«, »Dulcia quandoque amara fieri«; (LXXI, LXXXIX nach der Zählung der Pariser Ausgabe).
- 56 Zur unterschiedlichen Bewertung des Rätselcharakters der Embleme vgl. s. v. Emblem-buch/Emblem (Anm. 4), Sp. 93–95; Russell 1975 (Anm. 21), S. 344–345; Warncke 1987 (Anm. 8), S. 172; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 313.

- 57 Zu den verschiedenen Arten der Normenbegründung in den Emblemen siehe Scholz 2002 (Anm. 3), bes. S. 322–324.
- 58 Zur Phidias-Rezeption in der Renaissance vgl. Ulrike Müller Hofstede: Malerei zwischen Dichtung und Skulptur – L. B. Albertis Theorie der Bilderfindung in »Della Pittura«, in: Wolfenbüttler Renaissance Mitteilungen 18 (1994), S. 56–73; Andreas Thielemann: Phidias im Quattrocento, Dissertation Köln 1992, Köln 1996; Ulrich Pfisterer: Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26 (1999), S. 61–97.
- 59 Vgl. Rainer Vollkommer (Hg.): Künstlerlexikon der Antike, München/Leipzig 2004, s.v. Pheidias (I) (V. M. Strocka), S. 646–672, hier S. 655.
- 60 William S. Heckscher: Aphrodite as a nun, in: The Phoenix 7 (1953), S. 105–117, hier S. 109; Praz 1964 (Anm. 18), S. 40 verweist nur auf Pausanias; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), Sp. 1749.
- 61 Übers. Pausanias: Beschreibung Griechenlands. Neu übersetzt und mit einer Einleitung und erklärenden Anmerkungen versehen von Ernst Meyer, Zürich 1954, S. 342.
- 62 Zur Faktizität der »res significantes« der Embleme vgl. Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XIV–XV; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 247–269.
- 63 Wilhelm Sieveking (Hg.): Plutarch über Liebe und Ehe. Eine Auswahl aus den *Moralia* (Griechisch und Deutsch), München 1940, S. 27; Sarah B. Pomeroy: Plutarch's Advice to the Bride and Groom, and a Consolation to His Wife. English Translations, Commentary, Interpretive Essays, and Bibliography, New York 1999, S. 10, 24, 53.
- 64 Plutarch: Drei religionsphilosophische Schriften: »Über den Aberglauben«, »Über die späte Strafe der Gottheit«, »Über Isis und Osiris«. Griechisch-deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Herwig Görgemanns unter Mitarbeit von Reinhard Feldmeier und Jan Assmann, Düsseldorf/Zürich 2003, S. 263.
- 65 Für eine Zusammenstellung der antiken Quellen zur Kolossalstatue der Athena Parthenos siehe: Sascha Kansteiner, Lauri Lehmann, Bernd Seidensticker (Hg.): Text und Skulptur: Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild, Ausstellungskatalog Berlin, Berlin 2007, S. 33–46 (Lehmann, Kansteiner).
- 66 Übers. Pausanias/Ed. Meyer 1954 (Anm. 61), S. 342–343.
- 67 Ebd., S. 449.
- 68 Platon, *Symposion* 180d–181b. Natale Conti's *Mythologiae*. Translated and Annotated by John Mulryan and Steven Brown, 2 Bde., Temple/Arizona 2006, Bd. 1, S. 316 (IV, 13), verweist, unmittelbar nachdem er die Pausanias-Stelle erwähnt hat, auf Platos *Symposium*; weitere Erläuterungen zu den verschiedenen *Veneres* auf S. 328. Zur ursprünglichen, erst nachträglich von Platos Ausführungen überlagerten und deutlich differenzierten Bedeutung der beiden Venus-Statuen siehe Salvatore Settis: *ΧΕΛΩΝΗ*. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia, Pisa 1966, S. 157–158 und Maffei 2009 (Anm. 53), S. 418–421.
- 69 Pierio Valeriano: *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii*, Basel, Palma Ising, 1556, fol. 200r: »Cur vero Phidias cum Veneris simulacrum Eleis ex auro et ebore conficeret testitudinem altero eius pede pressam apposuerit multi quaesivere praesertim cum Pausania rei significatum aliis relinquat interpretandum. Sed enim illud potentissimum ex interpretatione prudentem fertur, Phidiam inuere voluisse, virgines custodiendas esse coniugatas vero domum curam gerere ac taciturnas esse debere utranque enim id primum omnium decere, quod Plutarchus in Coniugalibus praeceptis exponit, qui oportere ait mulieres a luna diversas esse, quae cum iam a sole accessi lucida claraque cernitur: eadem

- cum soli successit evenescit contra vero debet uxor modesta praesente tantum viro a caeteris conspici eodem vero absente domi agitare oculere.« Vgl. Maffei 2009 (Anm. 53), S. 436.
- 70 Übers. Joachim von Sandrart: *Iconologia Deorum*, in: ders.: *Teutsche Academie der Bau-, und Bild- und Mahlerey-Künste*, (Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1675–80), 3 Bde., Nördlingen 1995, Bd. 3, S. 187; Vincenzo Cartari: *Le imagini de i dei de gli antichi*, hg. von Ginetta Auzzas, Federica Martignago, Manilio Pastore Stocchi, Paola Rigo, Vicenza 1996, S. 473: »Appresso di costroro fu anco una Venere celeste, dalla quale veniva quel puro e sincero amore che in tutto è alieno dal congiungimento de i corpi, et un'altra ve ne fu detta popolare e commune, che faceva l'amore donde viene la generazione umana, e fu fatta già da Scopa eccellente scultore in questa guisa. Ella stava a sedere sopra un capro e con un piè calcava una testuggine, come riferisce Alessandro Napoletano [...].« Zur nachantiken Überlagerung der Bedeutung von Ziegenbock und Widder siehe Maffei 2009 (Anm. 53), S. 422–423.
- 71 Alexander ab Alexandro: *Genialium dierum libri VI*, dort 4,12. Maffei 2009 (Anm. 53), S. 426, Anm. 113, bei ihrer Übersetzung: »si dice che gli Elei rappresentano una Venere che sedeva su un caprone mentre l'altro piede premava su una tartaruga.«
- 72 Lili Gregorii Gyraldi *De deis gentium libri sive syntagma XVII*, Lugduni 1565, fol. 329 (XIII, 27–31): »Plutarchus autem in praeceptis connubialibus, Venerem scribit testitudinem pede calcantem Eleis Phidiam effecisse, ut domestico culto & silentij mulieribus symbolum esse. Idem Plut. in libro de Iside & Osiride, de hac Venere age(n)s, ita interpretatur: quod virgines custodia indigeant, nuptas verò deceat domus gubernatio, & silentium.« (Plutarch aber schreibt in den *Praecepta Connubialia*, dass Phidias den Elaeern eine Venus geschaffen habe, die mit dem Fuß auf eine Schildkröte trete und dass diese den Frauen ein Symbol der Haushaltsführung und der Schweigsamkeit sei. Dasselbe deutet Plutarch in seinem Buch *De Iside et Osiride*, als er von dieser Venus handelt, so: dass die Jungfrauen der Obhut bedürfen, den verheirateten Frauen aber die Häuslichkeit und das Schweigen ziemt); fol. 329 (XIII, 43–47) »Atque hactenus Pausan. [...] Qui & in Eliacis Vranium, id est coelestem Venerem fuisse apud Eleos prodit, quae pede altero testitudinem premeret, Phidiae opus & ibidem Pandemon, id est, popularem Venerem fuisse, quae capro insideret, Scopae opus: quarum rationem interpretandi Paus. aliis ait relinquere.« (Soweit Pausanias, [...] der auch in seinen Büchern über Elis berichtet, dass es bei den Elaeern eine Urania, gegeben habe, d.h. eine himmlische Venus, die mit einem Fuß eine Schildkröte niederdrücke, die ein Werk des Phidias sei; und ebendort eine Pandemos, eine Venus für das gemeine Volk, die auf einem Bock sitze. Deren Sinn zu deuten, sagt Pausanias, wolle er anderen überlassen.)
- 73 Horst Bredekamp, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausst.-Kat., hg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Frankfurt am Main 1985, S. 171, Anm. 123, interpretiert die bei Cartari vorhandene Kombination von Schildkröte und »Ritt der Venus auf einer Ziege« als Motiv moralischer Reflexion: »[...] im Stile des ausgleichenden ›festina lente‹ (Eile mit Weile) berührt die Venus mit einem Fuß eine Schildkröte, um der lasziven Eigenschaft der Ziege die verschlossene Häuslichkeit der Tartaruga entgegenzuhalten.«
- 74 Sandrart 1995 (Anm. 70), S. 187, lässt in seiner Übersetzung des Abschnittes zur Deutung der Schildkröte den Hinweis auf den Bildhauer weg. Cartari 1996 (Anm. 70), S. 473: »[...] e l'aveva già scritto Plutarcho ne gli ammaestramenti ch'ei dà a' mariti, e resane anco la ragione dicendo che Fidia fece già a gli Elei una Venere che stava con un piè sopra una testuggine per mostrare alle donne che toccava loro di avere la cura de la casa e di ragionare manco che fosse possibile, perché in una donna il tacere è giudicato bellissima cosa. Et esso Plutarco in un altro luoco, volendo esporre quello che significhi questa imagine della quale fa menzione parimente Pausania, dice che le giovani mentre che sono vergini hanno

- da stare sotto l'altrui custodia, ma poi che sono maritate bisogna che abbiano la cura del governo della casa, che se ne stiano chete, quasi che i mariti abbiano da parlare per loro: imperoché scrive Plinio che la testuggine non ha lingua.«
- 75 Conti, *Mythologiae* IV,13 /Ed. Mulryan, Brown 2006 (Anm. 68), S. 317, weist darauf hin, dass Plutarch Venus zu den Patronen der Ehe rechnet, unterscheidet in diesem Zusammenhang jedoch nicht zwischen verschiedenen Veneres.
- 76 Assmann, in: Plutarch, *Religionsphilosophische Schriften*/Ed. Görgemanns 2003 (Anm. 64), S. 349 (beide Zitate).
- 77 Übers. Görgemanns, in: Plutarch, *Religionsphilosophische Schriften*/Ed. Görgemanns 2003 (Anm. 64), S. 263.
- 78 Giehlow 1915 (Anm. 21), S. 152.
- 79 Assmann, in: Plutarch, *Religionsphilosophische Schriften*/Ed. Görgemanns 2003 (Anm. 64), S. 349.
- 80 Schöne 1964 (Anm. 7), S. 43–48; vgl. auch Scholz 2002 (Anm. 3), S. 316–319; einen generellen Hinweis auf die Bedeutung Plutarchs für Alciato gibt bereits Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 42.
- 81 Plinius, *Naturalis historia* 11,180: »testudini marinae lingua nulla ac dentes [...]«. Die durch Plinius bezeugte Auffassung, dass die Schildkröte keine Zunge habe, scheint für Plutarch jedoch nicht relevant gewesen zu sein, da er in »Isis und Osiris« das Fehlen einer Zunge als besonderes Merkmal von Krokodilen erwähnt (Is. et Os., 75): »Das Krokodil genießt eine Verehrung, für die es nicht an einleuchtenden Gründen fehlt. Es wird als ein Gleichnis für Gott betrachtet, weil es das einzige Tier ohne Zunge ist; denn der göttliche Logos bedarf keiner Stimme«. Übers. Plutarch, *Religionsphilosophische Schriften*/Ed. Görgemanns 2003 (Anm. 64), S. 261.
- 82 Pomeroy 1999 (Anm. 63), S. 36, glaubt anhand der Ausführungen Plutarchs zur elischen Aphrodite annehmen zu können, dass zu seiner Zeit »the heavenly Aphrodite had been domesticated and had become a goddess of marriage.«
- 83 Für Überlegungen zu einer »simbologia cosmica« der Schildkröte der Aphrodite siehe Settis 1966 (Anm. 68), S. 3–8, 173, 185–190, 192; weniger überzeugend der kurze Hinweis von Pomeroy 1999 (Anm. 63), S. 36: »The turtle is an attribute of the heavenly Aphrodite, born from the sea.« *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 Bde. und Supplements, Zürich/München/Düsseldorf 1981–2009, Bd. 2, 1984, S. 27 s.v. Aphrodite.
- 84 Plutarch ordnet die Pallas Athene unverheirateten Frauen (Jungfrauen) zu, die Aphrodite (wie bereits in den *conj. praecepta*) den verheirateten Frauen. Alciato folgt der in beiden Textstellen übereinstimmenden Deutung nicht genau. Häuslichkeit und Schweigsamkeit fordert er im Epigramm zur Aphrodite-Statue insbesondere von Mädchen. Sie sind bei ihm die Hauptzielgruppe der mit ihrem Tierattribut vermittelten Leitvorstellungen. Hadrianus Junius dagegen ist in seinem Emblem Nr. 24 Plutarch präziser gefolgt, siehe Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), Sp. 1750.
- 85 In späteren Ausgaben von Alciato wurde fiktionalen Dialogen gelegentlich der Ausdruck »Dialogismus« als Zwischenüberschrift eingefügt; Johannes Thuilus orientierte sich hierbei vor allem an den Beispielen, in denen antike Kunstwerke beschrieben werden, siehe hierzu Köhler 1986 (Anm. 22), S. 86–87; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 155–163. Dialoge kommen auch in Emblemen ohne Bildwerke vor.
- 86 Green 1872 (Anm. 28), S. 65, 118, 120, schreibt die Holzschnitte aufgrund eines in der zweiten Ausgabe (April 1531) enthaltenen Monograms (HS) Hans Schäußelein zu; bei diesem Monogramm handelt es sich jedoch offenbar um dasjenige Heinrich Steyners. Die

Zuschreibung an Jörg Breu d. Ä. erfolgte durch Giehlow und Röttinger: Karl Giehlow: Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaiser Maximilians I., in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 20 (1899), S. 30–112, hier S. 97–101; Giehlow 1915 (Anm. 21), S. 152; Heinrich Röttinger: Zum Holzschnittwerk Jörg Breu des Älteren, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 31 (1908), S. 48–62, hier S. 55; Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, hg. von Ulrich Thieme, Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–50, Bd. 6, 1919, S. 595–596, s. v. Jörg Breu d. Ä. (Heinrich Röttinger); vgl. F. W. H. Hollstein: German engravings, etchings and woodcuts, ca. 1400–1700, 78 Bde., Amsterdam 1954–, Bd. 4, 1957, S. 178; Frederik W. G. Leeman: Alciatus' Emblemata. Denkbeelden en voorbelden, Groningen 1984, S. 14–21. In der Literatur wird die Autorschaft in der Regel als gesicherte Tatsache aufgefasst und referiert, so bereits von Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 43: »Die Steynersche Ausgabe, Augsburg 1531, wurde von Jörg Breu brav, aber etwas handwerklich derb durch Holzschnitte von einfachster Linienmanier illustriert.« Auf Röttingers unklare Andeutungen zu einer früheren Datierung verweist lediglich Sack 1988 (Anm. 14), S. 142, da sie frühere Verlagsarbeiten für die Publikation der Embleme Alciatos bei Grimm und Wirsung annimmt: »Denn auch die von Jörg Breu d. Ä. entworfenen Holzschnitte zu den »Emblemata« sind nicht um 1530/31 entstanden, sondern in der Zeit um 1521, was die kunstgeschichtliche Forschung übrigens längst angenommen hat und was jetzt durch die Neudatierung des alten Verleger-Vorwortes bestätigt wurde.« Zu den Beziehungen zwischen Breu und Peutingen vgl. Pia F. Cuneo: Art and Politics in Early Modern Germany. Jörg Breu the Elder and the Fashioning of Political Identity, ca. 1475–1536, Leiden/Boston/Köln 1998, S. 57, 66–67 und zu Breus Arbeiten für Steyner S. 67, 70–71.

- 87 Warncke 1987 (Anm. 8), S. 164.
- 88 Zu diesem Emblem siehe Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. 377–383.
- 89 Praz 1964 (Anm. 18), S. 29; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), Sp. 1758–1759; Warncke 2005 (Anm. 14), S. 48–50; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. 459–464; zu der 1531 datierten Bildtafel »Venus und Amor als Honigdieb« von Lucas Cranach d. Ä. (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4759) sowie zu früheren Beispielen des Bildthemas, siehe Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys, Ausst.-Kat., hg. von Guido Messling, Leipzig 2011, S. 188–189, Nr. 98 (Guido Messling).
- 90 Siehe s. v. Emblem/Emblembuch (Anm. 4), Sp. 96.
- 91 Zum begrifflichen Instrumentarium der Transformationsforschung des SFB 644 Transformationen der Antike siehe Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, hg. von Hartmut Böhme, Lutz Bergemann, Martin Dönike, Albert Schirmmeister, Georg Töpfer, Marco Walter, Julia Weitbrecht, München 2011.
- 92 Das Motiv des Statuensockels kommt in der Augsburger Ausgabe nur in der Illustration zu dem Emblem »Desidiam abijciendam« vor; zu diesem Emblem s. Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), Sp. 985–986; Gabriele, in: Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. 99–100.
- 93 Nackt ist auch die Venus des Emblems »Dulcia quandoque amara fieri«, siehe Anm. 89 Mythographus Vaticanus III 11,1. »Nuda pingitur quod crimen libidinis minime celetur, seu quod nudis conveniat, seu quod libido consilium cuiuslibet nudet et clari non sinat.«
- 94 Maria E. Müller: Schneckengeist im Venusleib. Zur Zoologie des Ehelebens bei Johann Fischart, in: Eheglück und Liebesjoch. Bilder von Liebe, Ehe und Familie in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts, hg. von ders., Weinheim/Basel 1988, S. 155–203, hier S. 170, deutet den »Apfel« als »den ihr von Paris zuerkannten Schönheitspreis [...], der zugleich

- ein Symbol der verwerflichen Verführungskunst Evas darstellt«. Für Belege des Attributs in der zeitgenössischen Literatur (jedoch ohne Deutung) vgl. auch Dietrich Huschenbett: Die Frau mit dem Apfel und Frau Venus im Moriskentanz und Fastnachtspiel, in: *Volkskultur und Geschichte. Festgabe für Josef Dünninger*, Berlin 1970, S. 585–603. Vgl. auch die Apfel-Symbolik des Emblems »In fidem uxoriam«, dazu Henkel, *Schöne* 1996 (Anm. 6), Sp. 966–967; Gabriele, in *Alciato/Ed. Gabriele* 2009 (Anm. 14), S. 330, Anm. 7 und S. 500 (zu dem schwarzen Schild mit Granatapfel, der in späteren Illustrationen des Emblems »In statum amoris« vorkommt).
- 95 Eine allegorische Deutung des Parisurteils als Entscheidung zwischen drei Lebenswegen (in Analogie zu Herakles am Scheideweg) geben z.B. Fulgentius, *Mythologiae* 2,1, Bernardus Silvestris, *Commentum super sex libros Eneidos Virgillii* S. 46, 99, der *Mythographus Vaticanus* III 11,22–23 und Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium* 6,22,1 (mit Verweis auf Fulgentius). Fabius Planciades Fulgentius: *Mitologiarum libri III*, hg. von Rudolph Helm, Leipzig 1889. *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, hg. von Heinrich Bode, (Nachdruck der Ausgabe 1834), Hildesheim 1964; *Mythographi Vaticani I et II*, ed. Péter Kulcsár, *Corpus Christianorum Series Latina* 91C, Turnhout 1987; Bernardus Silvestris: *Commentum super sex libros Eneidos Virgillii*, hg. von Wilhelm Riedel, Greifswald 1924; Giovanni Boccaccio: *Genealogia deorum gentilium*, hg. von Vittorio Zaccaria, Mailand 1998.
- 96 Warncke 2005 (Anm. 14), S. 50.
- 97 Homer, *Ilias* 14.153–223; bes. 214–221; Photius, *Myriobiblon* 190; Philostrat, *Eikones* 8; Apuleius, *Metamorphosen* 2.8; Colluthus, *Raub der Helena* 15; Nonnos, *Dionysiaca* 32.1–8; 42.378; 3.400; 32.31; 5.190–192; 42.98; 33.35; 48.271; Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium* 3,22.
- 98 Belegstellen: Orphischer Hymnus 55 an Aphrodite, Ovid, *Metamorphosen* 14, 596–599 und 15, 386; Statius, *Silvae* 1,2, 51; Apuleius, *Metamorphosen* 6,6; Aelian, *De natura animalium* 4, 2 und 10,33 (Claudio Eliano: *La natura degli animali. Traduzione e note di Francesco Maspero [testo greco a fronte]*, 2 Bde., Mailand 1998); Hygin, *Fabulae* 197; Nonnos, *Dionysiaca* 33, 4. *Mythographus Vaticanus* II 33; Cartari 1996 (Anm. 70), S. 467: »[colombe] sono perciò chiamati ancora gli uccelli di Venere, perocché sono oltro modo lascivi«; Conti, *Mythologiae* IV,13 /Ed. Mulryan, Brown 2006 (Anm. 68), S. 328; Natalis Comitis *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, Venedig 1551. Zur Schilderung des weitschweifigen Sexuallebens der Tauben in Gesners *Vogelbuch* siehe Müller 1988 (Anm. 94), S. 174. Gabriele, in: *Alciato/Ed. Gabriele* 2009 (Anm. 14), S. 513, Anm. 14, und Maffei 2009 (Anm. 53), S. 432, berücksichtigen die sexuelle Bedeutung der Tauben nicht; vgl. dagegen Lailach 2000 (Anm. 9), S. 81. Apostolos N. Athanassakis: *The Orphic hymns. Text, translation and notes*, Montana 1988. Ovidius: *Metamorphoses* hg. von William S. Anderson, Leipzig 1985; Hygin: *Fabulae*, hg. von Peter K. Marshall, 2 Bde., Stuttgart 1993. *Scriptores/Ed. Bode* 1964 (Anm. 95); *Mythographi/Ed. Kulcsár* 1987 (Anm. 95); *Apulée: Les Métamorphoses*, hg. von Donald Struan Robertson, Paul Vallette, 3 Bände, Paris 1985–2000. Lucius Apuleius: *Der goldene Esel*, übersetzt von August Rode, Wiesbaden 2009. Nonnos: *Werke in zwei Bänden*. Aus dem Griechischen übertragen und herausgegeben von Dietrich Ebener, Berlin/Weimar 1985.
- 99 Vgl. hierzu Ulla-B. Kuechen: Wechselbeziehungen zwischen allegorischer Naturdeutung und der naturkundlichen Kenntnis von Muschel, Schnecke und Nautilus. Ein Beitrag aus literarischer, naturwissenschaftlicher und kunsthistorischer Sicht, in: *Formen und Funktionen der Allegorie: Symposium Wolfenbüttel 1978*, hg. von Walter Haug, Stuttgart

- 1979, S. 478–514 (u. a. S. 485 mit Belegen dafür, dass Autoren des frühen 17. Jahrhunderts gelegentlich annahmen, Phidias habe die elische Aphrodite mit einer Schnecke dargestellt). Müller 1988 (Anm. 94), S. 164–169 (zu der weitschweifigen Schildkröten- und Schneckenexegese, die Johann Fischart in seinem »Ehzuchtbüchlin« an seine Erwähnung der mit einem »Schneckenhaus oder einer Schiltkrottschalen« versehenen elischen Aphrodite des Phidias anschließt).
- 100 Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, 2 Bde., Hannover 1976, Bd. 2, Sp. 658.
- 101 Dies vermerkt bereits Köhler 1986 (Anm. 22), S. 53, mit Hinweis auf die »Amor-Gruppe« (Nr. 106–118) und die »Luxuria-Embleme« (Nr. 72–80).
- 102 Zur Interpretation dieses Emblems siehe Köhler 1986 (Anm. 22), S. 52–54; vgl. auch Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. 281–283.
- 103 Lact. div. inst. 1,17,10: »Venus auctor [...] mulieribus in Cypro fuit, ut vul<ga>to corpore quaestum facerent.« (Venus war für die Frauen auf Zypern die Urheberin, mit dem öffentlich preisgegebenen Körper ein Geschäft zu machen.) Boccaccio, *De mulieribus claris*, VII, 9–10 (Giovanni Boccaccio: *Famous Women, English and Latin*, hg. von Virginia Brown, Cambridge 2001, S. 42–43); Boccaccio, *Gen. deor. gent.* 11,4: »Nec desunt qui credant de hac dici, quod legitur in Hystoria sacra Venerem scilicet instituisse meretricium questum. Quod Augustinus ubi De civitate dei videtur asserere, dum dicit: Huic oblata a Phenicibus esse dona de prostitutionibus filiarum antequam viris illas coniungerent.« *Mythologiae* IV,13 /Ed. Mulryan, Brown 2006 (Anm. 68), S. 317, 325.
- 104 Negative sexuelle Bedeutungen der Schnecke waren auch durch das »Reductorium morale« des Petrus Berchorius (14. Jh.) bekannt, zu dessen Ausführungen und ihrer Rezeption im 16. Jahrhundert siehe Kuechen 1979 (Anm. 99), S. 480–482. Die in christlicher Tradition stehende positive Deutung als Zeichen der Virginität kam in Verbindung mit der heidnischen Liebesgöttin von vornherein nicht in Frage.
- 105 Übers. Sandrart 1995 (Anm. 70), S. 187 (mit Kürzungen). Cartari 1996 (Anm. 70), S. 473–474: »E leggendo appresso del mesdesimo e di Eliano ancora la natura di questo animale, trovo che gli scultori dettero una bella e santa ammonizione alle donne mettendo la testuggine sotto il piè di Venere, perciòché questa sa il pericolo a che va quando si congiunge con il maschio, conciosiaché le bisogni riversarsi con la pancia in su et il maschio, compito che ha il fatto suo, se ne va via e lascia quella, che da sé non può ridrizzarsi, in preda a gli altri animali, ma sopra tutti a l'aquila. Per la qual cosa essa con somma continenza si astiene dal coito e fuggendo il maschio prepone la salute al libidinoso piacere, al quale è sforzata pure di consentire poi, tocca da certa erba che tutta l'accende di libidine sì che più non teme poscia di cosa alcuna. Adunque le donne parimente hanno da considerare a che pericolo si mettono quando perdono la onestà e perciò deono fuggire i piaceri lascivi e i libidinosi appetiti, se non quando le sforza a questi il debito del matrimonio per la successione della nuova prole.«
- 106 Aelian, *De nat. an.* 15, 19, oder ähnlichen antiken Überlieferungen folgend, deutete Petrus Berchorius die Schildkröte aufgrund ihres Paarungsverhaltens als Zeichen für eine tugendhafte Ehefrau, die sich aus moraltheologischer Sicht korrekt vor der sündhaften Lust ehelichen Sexuallebens hütet. Vgl. hierzu Kuechen 1979 (Anm. 99), S. 484; Müller 1988 (Anm. 94), S. 175 und zur christlichen Sexuallehre Rüdiger Schnell: *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*, Köln/Weimar/Wien 2002.
- 107 Vgl. hierzu das Emblem »Dulcia quandoque amara fieri« (siehe die in Anm. 89 angegebene Literatur) sowie das Emblem »In studiosum captum amore«, Henkel, *Schöne* 1996 (Anm. 6), Sp. 1054.

- 108 Conti, *Mythologiae* IV,13 /Ed. Mulryan, Brown 2006 (Anm. 68), S. 317. Zu »Breu's implication in the Guttermann prostitution ring« siehe Cuneo 1998 (Anm. 86), S. 78–80.
- 109 Während im Lemma von »mulieres« die Rede ist, nennt Alciato im Epigramm »puellae«.
- 110 Berthold Hinz: Venus im Norden, in: Venus. Bilder einer Göttin, Ausst.-Kat., hg. von den Bayerischen Gemäldesammlungen, München 2001, S. 33–49; ders: Aktmalerei bei Cranach. Ein neuer Geschäftszweig, in: Die Welt des Lucas Cranach 2011 (Anm. 89), S. 42–53 sowie Elke Anna Werner: Cranach und Italien, in: ebd., S. 30–41, bes. S. 36.
- 111 Zu diesem Epithetum der Venus siehe Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. 512, Anm. 1.
- 112 Eine retrospektive Perspektive lag bereits bei Plutarch vor, siehe Pomeroy 1999 (Anm. 63), S. 42.
- 113 Green 1872 (Anm. 28), S. 7, 122–124; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 50–51; Stephen Rawles: Layout, Typography and Chronology in Chrétien Wechel's Editions of Alciato, in: An Interregnum of the Sign: The Emblematic Age in France: Essays in Honour of Daniel S. Russell, hg. von David Graham, Glasgow 2001, S. 49–71; Landwehr 1976 (Anm. 41), S. XV–XVI, 25, Kat. 12.
- 114 Green 1872 (Anm. 28), S. 14.
- 115 Dass Alciato auch bei der Pariser Ausgabe von 1542 sich nicht mit den Illustrationen befaste, lassen auch die Ausführungen des deutschen Übersetzers Wolfgang Hunger vermuten. Hunger berichtet in der Pariser Ausgabe, dass Wechel ihn bat, für unzureichend gebildete Maler die Bilder einiger zusätzlicher Embleme zu beschreiben und bezüglich ihrer Bedeutung zu erläutern. Alciato /Ed. Buck 1991 (Anm. 27), S. 6: »Praeterea mittit Wechelus auctarium Emblematum non poenitendum ex Italia ab Alciato recens adlatum. Eum quoque rogat ut vertam, & pictori idiotae fusiùs describam eas imagines, quae quàm proximè & venutissimè Latini carminis sensum vimque expriment.« Der Passus zeigt, wie Denis C. Drysdall: Defence and Illustration of the German Language. Wolfgang Hunger's Preface to Alciati's Emblems, in: *Emblemata* 3 (1988), S. 137–160, hier S. 141, zu Recht betont, »that Alciati himself was still providing no guidance concerning illustrations«. Die zusätzlichen Embleme wurden nicht abgedruckt, wofür Wechel in seinem an den Leser gerichteten Vorwort die Unredlichkeit (»perfidia«) eines renommierten Künstlers verantwortlich macht.
- 116 Landwehr 1976 (Anm. 41), S. 25, Nr. 12.
- 117 Vgl. hierzu Manning 2002 (Anm. 10), S. 43. Eine eingehende vergleichende Analyse der Illustrationsserien der Augsburger und der Pariser Ausgabe ist bisher nicht erfolgt.
- 118 Isidor von Sevilla, *Etym.* 12, 6, 56: »Testudo dictus, eo quod tegmine testae sit adoperatus in camerae modum.«
- 119 Übers. Sieveking 1940 (Anm. 63), S. 13; der Hinweis auf Herodot bezieht sich auf dessen Geschichte von Gyges und Kandaules (Herodot, *Historien* 1,8); vgl. Pomeroy 1999 (Anm. 63), S. 6, 48. Vgl. auch Diogenes Laertius 8.,43.
- 120 Vgl. hierzu Müller 1988 (Anm. 94), S. 172–173 zu Fischarts »Ideal der Ehefrau als Schneckengeist im Venusleib«.
- 121 Valeriano 1556 (Anm. 69), *Hieroglyphica Lib. XXII De Turture*, fol. 161r–v, erwähnt Schildkröte und Turteltaube als Symbole der »Pudicitia«. Anstelle von Nacktheit ist jedoch von einer Verhüllung des Körpers die Rede: »Apud Hebraeos ipsos omnio reperis Turturum par pudicitiam significare: [...] Alibi diximus pudicitiam Romanis velata facie pingi sculpique solitam et apud alios testudini aequiparatam quod pudicarum est sese domi continere et frequentia loca omnia declinare. Atqui turtur in secretoribus et remotis a

- multitudine locis vitam transigit aut deserta montium deligens aut secreta sylvarum a frequentiore avium aliarum coetu sequestrata.«
- 122 Vogelbuch, darinn die art, natur und eigeschafft aller vöglen samt irer waren Contrafactur angezeigt wirt [...] Erstlich durch Conradt Gefßner in Lat. beschriben, newlich aber durch Rudolff Heußlin [...] in das Teütsch gebracht [...], Zürich 1557, S. CCXLr, zit. nach Müller 1988 (Anm. 94), S. 174.
- 123 LIVRET des Emblemes, de maistre Andre Alciat, mis en rime francoyse, & presente a mon seigneur Ladmiral de France, Christien Wechel, Paris 1536. Die französische Übersetzung lieferte Jean Le Fèvre: »La renommee plus que la beaulte / de femme est de pris. – Phidias feist une statue / De Venus dame en volupte. / Soubz ses piedz meist une Tortue, / Ou le meurs de femme a notte. / La Tortue garde son hostel, / Pour faire voix, ne ouvrant la bouche. / Et tost a teste & piedz bouite, / En la maison, dez quon la touche.« Vgl. Green 1872 (Anm. 28), S. 126–129, Nr. 10–11. Die deutsche Übersetzung der Pariser Ausgabe von 1542 verfasste Wolfgang Hunger: »Das lob einer frawen solle namhafft sein, nit die gestalt. – Venus was bedeutet das ich dich / Auff einer Schiltkrot hye sich stan? / Der maister Phidias hat mich / Also gemacht, und zaiget an, / Das ein fraw sol di tugent han / Dises thier, sein mit worden stil, / Huetten das hauß, daraus nit gan. / Dan gwingt sy lob und namens vil.« Vgl. Alciato/Ed. Buck 1991 (Anm. 27); Green 1872 (Anm. 28), S. 136–140, Nr. 20; Landwehr 1976 (Anm. 41), S. 27, Kat. 25; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 54–57; Drysdall 1988 (Anm. 115).
- 124 Le Theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent Emblemes moraulx. Composé par Gauillaume de la Perriere Tolosain. Et nouvellement par iceluy limé, reuneu & corrigé, Paris 1539. Vgl. Irene Schwendemann: Probleme humanistischer Moralistik in den emblematischen Werken des Guillaume de la Perrière, Marburg 1966; Praz 1964 (Anm. 18), S. 40, 394–395; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XLVII; Russell 1975 (Anm. 21), S. 340; Landwehr 1976 (Anm. 41), S. 120–123, Kat. 447–454; Scholz 1986 (Anm. 14), S. 222; Lailach 2000 (Anm. 9), S. 12; Horst Bredekamp: Zur Evolution der fliegenden Schildkröte, in: Gegenworte 14 (2004), S. 69–77, hier S. 75; Warncke 2005 (Anm. 14), S. 52–53.
- 125 »En tel estat uoyez, noz ancestres, / Dame Venus iadis uoulurent paindre, / Bien cognoist, que les souuerains maistres / En la faisant, ne se uolurent faindre, / Et pour l'effet du sens misticque attaintre / Par la tortue entendre est de besoing, / Que femme honneste aller ne doit pas loing, / Le doigt leue, qu'a parler ne s'auance, / La clef en main, denote qu'auoir soing / Doit sur les biens du mary, par prudence.« Zit. nach Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), Sp. 1750.
- 126 In der von Schwendemann ausschließlich benützten Ausgabe von 1546 (Le Theatre Des Bons Engins, Auquel sont Contenuz cent Emblemes moraulx. Composé par Guillaume de la Perrière Tholosain, A Lyon, Jean de Tournes, 1546) ist eine neue Illustration vorhanden, die Venus mit Schildkrötenmotiv und Schweigegestus vor einem Bett sitzend zeigt. Die Häuslichkeit ehelicher Sexualität (und Liebe) wird dadurch unabhängig von Perrières Epigramm angedeutet. Vgl. Schwendemann 1966 (Anm. 124), S. 90–91, Abb. Ib, (ohne Kommentierung des Bettmotivs).
- 127 Schwendemann 1966 (Anm. 124), S. 45, 67–68.
- 128 Die von Aldus Manutius herausgegebene venezianische Ausgabe von 1546, betitelt »Emblematum libellus«, – das erste in Italien publizierte Emblembuch – enthält 86 völlig neue Embleme von Alciato, von denen 84 mit Holzschnitten illustriert sind. »Sie haben keine direkte Beziehung zu den Emblemen der vorhergehenden Ausgabe.« Green 1872 (Anm. 28), S. 145–147, Nr. 28; Praz 1964 (Anm. 18), S. 249; Landwehr 1976 (Anm. 41), S. 29,

- Kat. 33; Manning 2002 (Anm. 10), S. 44–45; Warncke 2005 (Anm. 14), S. 51. Das Emblem »Mulieris famam...« fehlt in dieser Ausgabe.
- 129 Sie werden Pierre Vase (Eskrich) zugeschrieben, siehe Landwehr 1976 (Anm. 41), S. XVI–XVII, 29.
- 130 *Emblemata Andreae Alciati Iurisconsulti clarissimi Locorum communium ordine, ac Indice, nouisq; posteriorum eiconibus aucta, Lugduni, apud Mathiam Bonhomme, 1548, fol. A2r–v: »Ea nos sub generalibus praecipuarum rerum capitibus in locos communes, tanquam in certas classes digessimus: a summis, ad ima progredientes. Non eo sane consilio, ut autore ipso in oeconomia sui operis, aut diligentiores, aut concinniores videri studeamus: sed ut illius lusus, in communes usus adducamus, Eius operis duplici habita ratione, voluptatis nimirum, et utilitatis. Priore quidem, ut speciosior quaedam operis forma extaret oculis legentium, singula suo quaque collocata loco considerantium. Composita namque sparsis, et ordinata confusis, fere solent apparere pulchriora. Altera autem, ut facilius, et promptior esset quaerentibus inventio. Etenim expeditius est, diversi res generis in suum quasque ordinem et locum dispositas: quam in turbam temere congestas investigare, si quando iis opus habemus utendum.« Vgl. hierzu Lailach 2000 (Anm. 9), S. 132.*
- 131 *Andrea Alciatos »Emblemes«, Lyon, Macé Bonhomme für Guillaume Rouille, 1549. Französische Übersetzung von Barthélemy Aneau: »Publiée soit de la femme / Non la beauté, mais bonne fame. – APOSTROPHE, ET DIALOGISME. D. Dame Venus, quelle forme est ce à veoir, / Dessoubz tes piedz une tortue avoir? / R. Ainsi voulut Phidias me tailler: / Pour remonstrer aux femmes peu parler. – Et point sortir de maison, estre honneste. / Et pource il mit soubz mes piedz telle beste. La Tortue est du tout muete, sans voix ne / parole, ne sort jamais de sa conque, & est / plus nette, saine, & meilleure en dedans: / qu'elle n'apert en forme exterieure: Telle / doit, estre la femme de bien, paisible, taisible, gardant la maison, & point cogneü / par veü externe, comme en Italie. / Car publiée estre doit Loyaulté / De preude femme, & non pas la beauté.«*
- 132 Als »inconstans puer« bezeichnet Alciato Amor im Epigramm des Emblems »In statuam amoris«, zu diesem Emblem siehe Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. 495–501.
- 133 *Plutarch, conj. praec. 23 / Übers. Sieveking 1940 (Anm. 63), S. 21: »König Philipp war verliebt in eine Thessalierin, die man beschuldigte, ihn bezaubert zu haben. Daher wünschte Olympias, diese Frau in die Hand zu bekommen. Als sie ihr nun vor Augen kam, eine schöne Erscheinung, und recht gebildet und verständig mit ihr redete, sagte Olympias: »Schluß mit den Verleumdungen; du trägst den Zauber in dir selber.« Also wird eine rechtmäßige Ehefrau unüberwindlich, wenn sie alles in sich selber trägt, Mitgift, Ankunft, Zauber und den Gürtel der Liebesgöttin selbst, und so durch Charakter und Wert Zuneigung erwirbt.« Vgl. Homer, Il. 14.214–7; Boccaccio, Genealogiae deorum 9,2; Conti, Mythologiae IV,13 /Ed. Mulryan, Brown 2006 (Anm. 68), S. 317; ähnlich Fischart in seinem »Ehzuchtbüchlin«, siehe Müller 1988 (Anm. 94), S. 186.*
- 134 *Diverse Imprese Accomodate a diuerse moralità, con versi che i loro significati di chiarano. Tratte da gli Emblemi dell'Alciato, In Lione da Gvlielmo Rovillio 1549, siehe Green 1872 (Anm. 28), S. 164–165, Nr. 41–42; Landwehr 1976 (Anm. 41), S. 31, Kat. 46–48.*
- 135 *Andrea Alciato: Liber Emblematum/Kunstabuch, Frankfurt am Main 1567 (gedruckt von Sigismund Feyerabend für die Verleger Georg Raben und Simon Hüters). Die Ausgabe enthält den lateinischen Text Alciatos und Übersetzungen von Jeremias Held; vgl. Höpel 1987 (Anm. 14), S. 57–66; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XXXIV. Die Übersetzung des Emblems LXXVIII »Mulieris famam non formam vulgatam esse oportere« lautet: »Es sol*

- einer Weibs Zucht und Tugend bekannter seyn, dann ir schöne und gestalt, / In frag und antwort. Liebe Venus was wil die gestalt / Und was bedeut der Schneck so gmlt / Den du hast under dein Fuß zart / Und trittest in zu boden hart? / Also hat mich Phidias gbild/ Das ich wer und geb ein fürbild. / Dem Weiblichen Geschlecht und Art / Das sie von mir nemen zur fahrt / Ein lehr das sie in irem Hauß / Stets blieben und nit reihten auß / Darzu verschwiegen seyn und still/ Der Schneck under mein Füssen wil.«
- 136 OMNIA ANDREAE ALCIATI V. C. EMBLEMATA: Cum Commentariis, Quibus Emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, et obscura omnia dubiaque illustrantur: Per Claudium Minoem Diuionensem. – Antverpiae: Ex officina Christophori Plantini, 1577; Andreae Alciati Emblemata: Cum Clavdii Minois Diuionensis ad eadem Commentariis. Quibus Emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, & obscura omnia dubiaque illustrantur. Editio quarta, Lvgdvni, Ex Officina Plantiniana, Apud Franciscum Raphelengium 1591 (Kurzfassung des 1577 editierten Kommentars); Andreae Alciati Emblemata cvm commentariis Clavdiis Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis et Notis Lavrentii Pignorii Patavini. Novissima hac editione in continuum unius Commentarii seriem congestis, in certas quasdam quasi Classes dispositis, et plusquam dimidua parte auctis. Opera et vigiliis Ioannis Thvlii Mariaemontani Tirol. [...], Patauij apud Petrum Paulum Tozzium, 1621; Green 1872 (Anm. 28), S. 253, Nr. 152; Landwehr 1976 (Anm. 41), S. 39, Kat. 99.
- 137 Varro, De lingua latina 5, 79; Marcus Terentius Varro: De lingua latina, transl. by Roland Grub Kent, London 1936. Cicero, De div. 2, 133; Marcus Tullius Cicero: Über die Wahrsagung. De divinatione, herausgegeben und übersetzt von Christoph Schäublin, Düsseldorf/ Zürich 2002. Ovid, Ars amatoria III, 401. Publius Ovidius Naso: Liebeskunst. Ars amatoria, Lateinisch-deutsch, herausgegeben und übersetzt von Niklas Holzberg, München/ Zürich 1985.
- 138 Vgl. auch Tobias Stimmers Holzschnitt, der Venus ebenfalls mit einem Fuß auf einer Schildkröte in einem Schlafzimmer sitzend darstellt, illustriert in: Fischarts »Ehzucht-büchlin« von 1578, siehe Müller 1988 (Anm. 94), S. 160, Abb. 1, sowie in: Antonio de Guevara: Missive oder Sendbriefe an Herrn Moises Pusch von Valentz, Straßburg, um 1580, British Museum, Reg. n.: E,7,384.
- 139 Nicht erst in dem in der Ausgabe mit dem Kommentar von Claude Mignault (vgl. Maffei 2009 (Anm. 53), S. 433–435), sondern bereits im Kommentar der Ausgabe von 1556 wird auch Apelles eine Darstellung der Venus mit Schildkröte zugeschrieben. Vgl. Settis 1966 (Anm. 68), S. 192–193 (»una dotta >fictio«); zu den naturkundlich fundierten semantischen Überlappungen von Schildkröte/Schnecke/Muschel siehe Kuechen 1979 (Anm. 99).
- 140 Pomeroy 1999 (Anm. 63), S. 11, 53–54; Schnell 2002, bes. S. 261–265.
- 141 Übers. Volkman 1923 (Anm. 14), S. 42. Emblemata Andreae Alciati Iurisconsulti Clarissimi. Lugduni, Apud Mathiam Bonhomme. 1548, fol. aiiiv–aiiir, zit. nach Lailach 2000 (Anm. 9), S. 23: »[...] Porro usus Emblematum, praeter gratiam, ac voluptatem ex iucunda nouitate, quae taedium leuat, breuem sententiae argutiam, quae animum pungit, numerosam versuum suauitatem, quae aures mulcet, τῶν εἰχουῶν picturam non inanem, quae oculos pascit, Etiam ille (inquam) usus est, ut quoties rebus vacuis complementum, nudis ornamentum, mutis sermonem, alogis rationem tribuere, aut certe affingere uelit quispiam, is ex Emblematum libello, tamquam ex promptuario instructissimo habeat quod domesticis parietibus, vitreis fenestris, aulaeis, peristromatis, tabulis, vasis, signis, anulis sigillaribus, vestimentis, mensae, fulcro, armis, gladio, supellectili denique omni, nusquam non, inscribere & impingere possit: ad hoc scilicet ut usquequaque loquax, & aspectu iucunda sit rerum ad usum communem

- spectantium facies. [...] Quisquis igitur & sententiae brevis acumine, & festiua imagine res suas decorare uolet: ex hoc libello abunde habiturus est, [...]»
- 142 Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 48, 49; Russell 1975 (Anm. 21), S. 343–344, 346; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 55–57.
- 143 Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XVIII.
- 144 Suzanne Beeh-Lustenberger: Glasgemälde aus Frankfurter Sammlungen, Frankfurt am Main 1965, S. 157–61, Kat. 65; Kuechen 1979 (Anm. 99), S. 505, Anm. 94.
- 145 Adrien J. J. Delen: Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, 2 Bde. mit Teilbänden, Paris 1924–1935. Bd. 2, Teil I, 1934, Pl. XVI; Kuechen 1979 (Anm. 99), S. 485. Die von Delen angegebene Quelle ist nicht verifizierbar.
- 146 Zu den Nelken vgl. Jan Massys »Flora/Venus«, Hamburg, Kunsthalle, die ebenfalls in Antwerpen geschaffen wurde und ebenfalls drei Nelken in der Hand hält; siehe Julius Held: Flora, Goddess and Courtesan, in: Millard Meiss (Hg.): De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, New York 1961, S. 201–218, hier S. 216.
- 147 Bernice F. Davidsohn: Some Early Works by Girolamo da Sermoneta, in: The Art Bulletin 48 (1966), S. 55–64, hier S. 64, Anm. 49; John Hunter: Girolamo Siciolante. Pittore da Sermoneta (1521–1579), Rom 1991, S. 255, Kat. C-30, beide lehnen die auf Federico Zeri zurückgehende Zuschreibung ab.
- 148 Für das Motiv der von einem Tuch hinterfangenen nackten Beine vgl. die sog. »Venus Victrix«, Florenz, Uffizien, siehe Francis Haskell, Nicholas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/London 1988, S. 332–333, Kat. 91, Abb. 176.
- 149 Inv. 5715. Sybille Ebert-Schifferer, in: Natur und Antike 1985 (Anm. 73), S. 415–416, Nr. 111.
- 150 Manfred Leithe-Jasper, in: Italienische Kleinplastiken, Zeichnungen und Musik der Renaissance, Waffen des 16. und 17. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Schallaburg, Wien 1976, S. 69–70.
- 151 Ebert-Schifferer 1985 (Anm. 149), S. 415; zur Statue siehe Haskell, Penny 1988 (Anm. 148), S. 320–321, Nr. 85.
- 152 Raphael und der klassische Stil in Rom 1515–1527, Ausst.-Kat. Rom, hg. von Konrad Oberhuber, Mailand 1999, S. 139, Kat. 79.
- 153 Ebert-Schifferer 1985 (Anm. 149), S. 416.
- 154 Valeriano 1556 (Anm. 69), fol. 260r: »Aspicias forte statuum saltatorio gestu positam, ritu barbarico adornatam, digitis supra caput veluti argutum aliquid crepitantibus: ea hieroglyphice lascivas mollities, et enervatae nequitiae delicias indicat. Et uno digito caput scalpere, delicatae admodum mollitiei signum est: quod Gn. Pompeio vitio datum, usque ad inimicorum publicum cavillum, ait Plutarchus: quo super gestu Iuuenalis etiam mordaciter iocatus cum dixit: Qui digito scalpunt uno caput. Pluribus vero modis haec in digitis mollities notata gesticulatione, munditia nimia, ornatu gemmarum annulorumque sumptuoso, motuque ad minicum proprius accedente. Quare Chilonis Lacedaemonii dictum est, inter loquendum manum moveri non debere. Et Hebraico proverbio dicitur, stultum digito loqui.«
- 155 Valeriano bezieht sich auf Juvenal und Calvus: Juvenal, Satiren 9,130–133: »Ne trepida, numquam pathicus tibi derit amicus / stantibus et salvis his collibus; undique ad illos / conuenient et carpentibus et navibus omnes / qui digito scalpunt uno caput.« (Sei unbesorgt, niemals wird dir ein homosexueller Freund fehlen, solange diese Hügel stehen, von allen

- Seiten werden sie hierher herbeiströmen, zu Wagen und zu Schiff, alle, die sich mit einem Finger am Kopf kratzen.) Juvenal and Persius, transl. by G. G. Ramsay, London 1996, S. 191; Calvus, Carmina fgm. 18: »Magnus, quem metuunt homines, digito caput uno scalpit: quid credas hunc sibi velle? virum.« (Magnus [Pompeius], den die Menschen fürchten, kratzt sich mit einem Finger am Kopf. Was glaubst Du, was er für sich will? Ein Mannsbild.) Willy Morel, Karl Büchner, Jürgen Blänsdorf (Hg.): *Fragmenta Poetarum Latinorum*. Stuttgart/Leipzig 1995, S. 215.
- 156 Cesare Ripa: *Iconologia*, hg. von Sonia Maffei, Turin 2012, S. 345; vgl. auch Maffei 2009 (Anm. 53), S. 59–61.
- 157 *Natur und Antike* 1985 (Anm. 73), S. 568, Kat. 314 (Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1909.243).
- 158 Max Kunze, in: Brigitte Knittlmayer, Wolf-Dieter Heilmeyer (Hg.): *Die Antikensammlung: Altes Museum, Pergamonmuseum/Staatliche Museen zu Berlin*, Mainz 1998, S. 168–169, Kat. 96.
- 159 Settis 1966 (Anm. 68), S. 9–13.
- 160 Johann Gottfried Schadow: Briefe über die letzte Kunstaussstellung in Berlin, in: *Der Neue Teutsche Merkur* 1 (1805), S. 210–215, hier S. 211–213 (<http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/neuteutmerk/neuteutmerk.htm>)
- 161 Ebd.; Schadow bezieht sich auf Johann Joachim Winckelmann: Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst (Dresden 1766), in: ders.: *Kunsttheoretische Schriften*, 10 Bde., Baden-Baden/Straßburg 1962–71, Bd. 4, 1964, S. 84 (mit Hinweis auf Plutarch Is. et Osiris 60): »Von dem weiblichen Geschlechte und dessen Eingezogenheit war die Schildkröte ein Bild, und Phidias hatte dieselbe in dieser Bedeutung seiner Venus zu Elis zugegeben.«
- 162 Vgl. hierzu Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 4 Bde., Leipzig 1792–1794, Vierther Theil, S. 736–739.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8 ANT II, 292. – Abb. 2–5: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/L.eleg.m. 36, fol. 31r, 37v, 42v, 19r. – Abb. 6, 8–11: By permission of University of Glasgow Library, Special Collections. – Abb. 7: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: 234 Poet. – Abb. 12: Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles. – Abb. 13: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main. – Abb. 14: Adrien J.J. Delen: *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, Bd. 2,1, Paris 1969, Taf. XVI. – Abb. 15: © 2012. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali. – Abb. 16: Ebert-Schiffeler 1985 (Anm. 149), S. 415–416, Nr. 111. – Abb. 17: © INTERFOTO: Alinari. – Abb. 18: *Le sculpture Farnese*, hg. von Carlo Gasparri, 3 Bde., Mailand 2009–2010, Bd. 1, 2009, Taf. XXIII.4. – Abb. 19: © Trustees of the British Museum. – Abb. 20: Haskell, Penny 1998 (Anm. 148), S. 330–331, Kat.-Nr. 90, Fig. 175. – Abb. 21: Universitätsbibliothek Mannheim, DFG-Projekt GAMEN, Heidelberg-Mannheim. – Abb. 22: Knittlmayer, Heilmeyer 1998 (Anm. 158), Kat. Nr. 96.