

Reinhard Krüger

**Wanderungen auf der Nekropole der an Liebe Verstorbenen:  
Memoria als intermediale Inszenierung in Francesco Colonnas  
»Hypnerotomachia Poliphili« (1499)<sup>1</sup>**

1. *Francesco Colonna, Leon Battista Alberti oder wer?*

Mehr ist der Name der *Hypnerotomachia Poliphili* im Umlauf als wirkliche Kenntnisse über dieses Werk. Einmal versperrt das extrem re-latinisierte Italienisch dieses Textes, das hier bewußt als linguistische Strategie einer esoterischen Verschlüsselung und elitären Ausgrenzung »unliebsamer Leser« eingesetzt wurde, dem heutigen Leser einen umstandslosen Zugang. Zum anderen jedoch fasziniert und irritiert zugleich diese bemerkenswerte Balance zwischen den Texten und den üblicherweise Mantegna und seiner Schule oder Francesco Bellini zugerechneten Bildern, derer wir in diesem Buch gewahr werden.<sup>2</sup> Im wahrsten Sinne des Wortes sprach- und begriffslos stehen wir vor jener abundanten Versammlung sprachlicher und visueller Zeichen, die im Jahre 1499 die Offizin des Aldo Manuzio in Venedig als gedrucktes und gebundenes Buch verlassen hat. Dieser Umstand erklärt auch, weshalb dieses Werk in der älteren Forschungsliteratur eher bewundert als tatsächlich erforscht wurde. Lediglich aus dem bibliophilen und schriftgeschichtlichen Bereich liegen von alters her präzise Daten zur Editions-geschichte und den typographischen Wandlungen vor<sup>3</sup>, die sich in diesem Werk abzeichnen.

Ist nun auch der Drucker bekannt und gut erforscht<sup>4</sup>, so verhält es sich bei dem Autor doch ganz anders. Um es gleich vorweg zu sagen: Die Diskussion, ob es sich bei der *Hypnerotomachia Poliphili* um das vielleicht späte Werk Francesco Colonnas handelt, eines Mitglieds oder Freundes der nach dem Tode von Enea Silvio Piccolomini von der anti-aufklärerischen Wende in der römischen Kurie verfolgten neuplatonischen *Accademia Romana*<sup>5</sup>, oder um das eines gleichnamigen, aus dem Veneto stammenden Mönches<sup>6</sup>, soll hier weder diskutiert noch entschieden werden. Wie so oft verstellt nämlich die heißdiskutierte Frage nach der Autorschaft die Frage nach der artistischen Faktur eines Kunstwerks. In Sachen *Hypnerotomachia Poliphili* haben nun die Untersuchungen von Emmanuelle Kretzulesco-Quaranta ergeben, daß ein großer Teil der geographischen und ikonographischen Imaginationen aus der Region um Palestrina stammen<sup>7</sup>, womit naheliegt, an jenen Francesco Colonna zu denken, der aus der großen und mächtigen römischen Adelsfamilie stammte und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts u.a. von Palestrina aus wirkte. Allerdings ist neuerdings von Liane Lefavre die These gewagt worden, wonach es sich bei der *Hypnerotomachia Poliphili* um ein nachgelassenes Werk Leon Battista Albertis handele.<sup>8</sup> Die Argumentation stützt sich vor allem auf die Übereinstimmung der kunst- und architekturtheoretischen Auffassungen Albertis mit dem, was der Autor der *Hypnerotomachia Poliphili* erzählerisch wie graphisch als seine Überzeugungen in Szene setzt. Es kommt hinzu, daß auch der Geist jenes neuplatonischen Synkretismus, wie er im päpstlichen Scriptorium unter Enea Silvio Piccolomini (als Papst Pius II von 1458–1464) geherrscht haben wird, auch die *Hypnerotomachia* bestimmt, was für die Autorschaft Albertis insofern spricht, als auch Alberti Mitglied dieser 70-köpfigen Phalanx der hochkarätigsten Intellektuellen dieser Zeit war. Auf der an-

deren Seite jedoch waren die Auffassungen Albertis so sehr allgemein anerkanntes ästhetisches Credo in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts geworden, daß die Präsenz von Albertis Vorstellungen in diesem Text nicht als beweiskräftig für die These von der Autorschaft Albertis angesehen werden darf.<sup>9</sup>

## 2. Intermedialität: Erzählung und Memorialarchitektur

Sehen wir also von der Autorfrage ab und konzentrieren uns auf die semiotische und artistische Faktur des Buches, so stellen wir rasch fest, daß man diesem Werk mit dem üblichen Instrumentarium der Beschreibung nicht beikommen kann, denn es sind hier eine Vielzahl von graphischen Daten eingearbeitet, die sich der Deskription vor allem deshalb entziehen, weil es einfach noch keine angemessene Begrifflichkeit für die jeweiligen Phänomene von Bild-Text-Interaktion gibt.

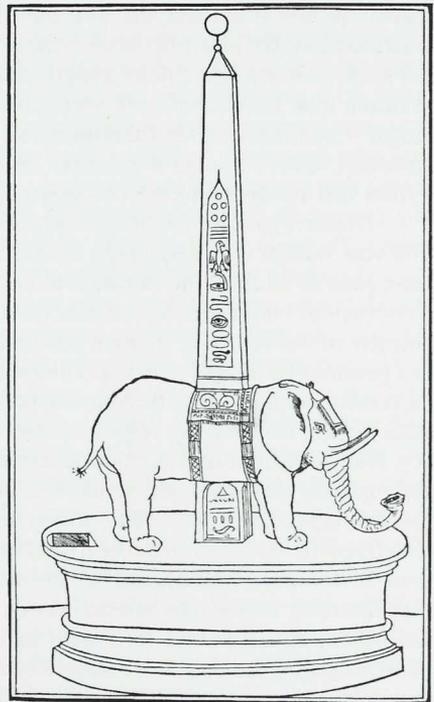
Es ist angesichts des großen Anteils der auf verschiedene Weise in dieses Buch integrierten graphischen Daten evident, daß eine angemessene Beschreibung und Analyse des Werks ohne eine Bezugnahme auf die alte Diskussion über die »beredete Malerei« (Simonides von Rhodos) und das Theorem vom »ut pictura poesis« (Horaz) eigentlich nicht angemessen möglich sein wird. Tatsächlich hat es nun nicht an Versuchen gefehlt, die Problematik der *Hypnerotomachia Poliphili* wenigstens aus der Perspektive jener Fragen zu beantworten, die beispielsweise Lessing im *Laokoon* aufgeworfen hatte.<sup>10</sup> Allein scheint ein solches Vorgehen schon deshalb problematisch zu sein, da es ganz anachronistisch den semiotischen Diskurs des 18. Jahrhunderts umstandslos auf die Phänomene der Bild-Text-Interaktion des ausgehenden 15. Jahrhunderts und das selbstverständlich ganz anders konfigurierte semiotische Wissen dieser Zeit überträgt. Da Lessing mit dem *Laokoon* selbst ja keine ehernen Wahrheiten, sondern auch nur eine der möglichen historischen Konfigurationen des semiotischen Diskurses nutzt und repräsentiert, ist es evident, daß die Anwendung des *Laokoon*-Denkens immer nur im Kontext seines eigenen semiotischen Epochendiskurses legitim ist. Wir müssen jedoch auf dem Niveau des semiotischen Diskurses an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert argumentieren, wenn wir angemessen erfassen wollen, was in der *Hypnerotomachia* vor sich geht. Dieser jedoch ist geprägt von den semiotischen Positionen des neuplatonischen Denkens.

Sicherlich haben wir es bei der *Hypnerotomachia* auch mit dem Phänomen einer bestimmten historischen Konfiguration von Intermedialität zu tun, wenn wir die beiden hier vorliegenden Zeichensysteme aufgrund ihrer verschiedenen semiotischen Funktionen auch als jeweils verschiedene Medien verstehen wollen. Intermedialität ist nicht, wie es vielfach den Anschein hat, erst ein Phänomen, das für die Kunst- wie für die Literaturgeschichte in den Zeiten des Internet und der Digitalisierung der Medien und ihrer Inhalte relevant wird.<sup>11</sup> Nun ist dieses Buch bestimmt auch als ein Medium zu verstehen, das *per se* trotz der Präsenz zweier semiotischer Systeme (hier der Schrift und dem Bild) noch nicht als ein intermediales Phänomen als solches beschrieben werden kann. Erst die Referenz auf ein Medium, das *sui generis* mit dem Buch und seinen Möglichkeiten selbst nicht identisch ist, stiftet eine Beziehung zu diesem anderen Medium, die als eine intermediale Relation beschrieben werden kann.

Dies genau ist nun der Fall der *Hypnerotomachia Poliphili*. Der Text bezieht sich explizit u.a. auf zwei Haupttypen von Architektur, beschreibt sie genau und gibt

gegebenenfalls zur Illustration auch noch entsprechende Graphiken bei. Es handelt sich einmal um Architekturen, die als – wenn auch imaginäre – Rekonstruktion antiker Sakralarchitektur erdacht sind, während moderne Sakralarchitektur keine Rolle spielt. Zum zweiten haben wir es mit Memorial-Architekturen zu tun, die gleichfalls an antikem Vorbild geschult zu sein scheinen, wobei wenigstens die griechische, die römische und, was von besonderem Interesse ist, auch die ägyptische Antike ihre Rolle spielen. Der Text ist also mit einem architekturellen Diskurs verbunden und verweist auf dessen Realisierungen, die sich als reale oder gedachte Ansammlung von architekturellen Zeichen in der imaginären Landschaft dieses Romans identifizieren lassen. Wir haben es bei der *Hypnerotomachia Poliphili* mit einer ganz besonderen Form von Intermedialität zu tun: Es werden hier im Medium des Buches andere Medien poetisch und bildkünstlerisch in Szene gesetzt.

Der ganze Text ist aber auch wie ein Musterbuch für moderne Gestaltung und visuelle Kommunikation im Sinne der Renaissanceästhetik zu verstehen.<sup>12</sup> Dafür finden sich viele Beispiele eines aus damaliger Sicht modernen Decorums in diesem Text. Ein sicherlich ganz besonders herausragendes Beispiel ist der Entwurf eines Elefanten, der auf seinem Rücken einen Obelisken trägt. (Abb. 1) Diese Bildidee ist entworfen aus dem Imaginarium des mittelalterlichen Bestiariums, denn hier erscheint mit schöner Regelmäßigkeit die Vorstellung von einem Elefanten, der einen Turm trägt und als Kriegsmaschine eingesetzt wird. Der neue Entwurf aus der *Hypnerotomachia Poliphili* schließlich wird dann zwischen 1666–1667 von Bernini als



1 *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499 [38].



2 Bernini, Piazza Minerva, Rom.

Skulptur, die einen Elefanten mit einem oben aufgesetzten Obelisken darstellt, auf der Piazza Minerva in Rom realisiert. (Abb. 2)

Die *Hypnerotomachia* wirkte, abgesehen von den vielfältigen literarischen und künstlerischen Impulsen, die von ihr ausgingen, also tatsächlich auch als ein Entwurfsbuch voller Ideen für neue Artefakte. Der Text der *Hypnerotomachia* wäre somit auch zu lesen wie eine erzählerisch ins Werk gesetzte Wanderung eines Poliphilo durch eine Landschaft, die von den Objekten besiedelt und angefüllt ist, welche einem – zu Ende des 15. Jahrhunderts – modernen Verständnis von Gestaltung entsprechen, wobei eine an der Antike orientierte Architektur und die verschiedensten Typen von Inschriften eine besondere Rolle spielen.

Dieser Typ einer zu didaktischen Zwecken als Narration vorgeführten Präsentation von Wissen und Konzepten ist zu dieser Zeit nicht neu. Bereits 150 Jahre zuvor hatte Jean de Mandeville mit seinem *Livre des merveilles du monde* einen imaginären Reisebericht vorgelegt, dessen Ziel es weniger war, als mittelalterlicher Lügenbaron gelesen zu werden, wie vielfach aus Unverständnis des Textes geurteilt wird sondern das gesamte geographische und kulturelle Wissen von der Welt in einer neuen Form zu versammeln. Bei Jean de Mandeville zeigt sich jedoch ein weiterer Aspekt, der uns auch für die Analyse der *Hypnerotomachia* interessieren muß: Er berichtet nicht nur von Kunstobjekten und Architekturen, derer er auf seiner imaginären Reise um die Welt gewahr geworden sei, sondern er berichtet auch umfangreich von den Schriften und Inschriften, die er in den entfernten Ländern gesehen habe und gibt davon auch teils frei erfundene Schriftproben (arabisch, hebräisch, ägyptisch/koptisch etc.) in seinem Text wieder. Mandeville bedient damit eine Tradition, die sich in der gesamten Reiseliteratur wenigstens seit den ersten Kreuzzugsberichten und Berichten von Reisen nach Damaskus und Jerusalem zurückverfolgen läßt: Reisende beobachten die Schriftobjekte, die ihnen auf ihren Reisen begegnen. Sie beschreiben die Memorialarchitektur ebenso ausführlich wie sie die Inschriften, die sie an diesen Bauwerken

erkennen können, möglichst genau wiedergeben. So können wir als ein konventionelles Formmerkmal des Reiseberichts die Beschreibung von Bauwerken in Gestalt der Architekturekphrasen und die Wiedergabe von Inschriften im öffentlichen Raum in Gestalt von handschriftlichen und später dann typographischen Textbildern in den Texten selbst feststellen. Beide Elemente, Architekturekphrasen<sup>13</sup> und inszenierte Schriftbilder<sup>14</sup> sind in der *Hypnerotomachia Poliphili* im Übermaß präsent.

### 3. *Memoria und neuplatonische Bildkonzepte: Plotin, Augustinus, Nikolaus Cusanus & Ficino*

Aus der Perspektive des zeitgenössischen semiotischen Diskurses ergibt sich nun eine gewisse Äquivalenz von Worten und Bildern, da beide Zeichen von Ideen sind. Die Übersetzbarkeit von Worten in Bilder und umgekehrt resultiert aus den Modellen, welche vor allen in der Rhetorik und der Lehre von der *ars memorandi* bereits seit der Antike entwickelt worden sind. Nach Quintilian habe der Redner die Worte der zu memorierenden Rede als Bilder in seinem Gedächtnis zu speichern. So schreibt er in seiner *Institutionis Oratoriae* unter Berufung auf Cicero über die Gedächtnisbilder und deren Arrangement in einer inneren Topographie, daß der erdachte Ort wie eine Wachstafel und die Bilder wie die Zeichen einer Bilderschrift darauf verstanden werden sollten:

»Opus est ergo locis, quae vel finguntur vel summuntur, et imaginibus vel simulacris, quae utique fingenda sunt. Imagines voco, quibus ea, quae ediscenda sunt, notamus, ut, quo modo Cicero dicit, locis pro cera, simulacris pro litteris utamur.«<sup>15</sup>

Für Fälle komplizierterer Texte schlägt Quintilian das Auswendiglernen des geschriebenen Textes vor, wobei sich der Redner das graphische Bild der einzelnen, auf die Wachstafeln mit alphabetischen Schriftzeichen geschriebenen Abschnitte seines Textes einprägen soll. Tilgungen, Hinzufügungen und Änderungen unterstützen aufgrund ihrer graphischen Besonderheiten noch zusätzlich dieses optische Einprägen des geschriebenen Textes wie »signa [...], quae intuentes deerrare non possum.«<sup>16</sup> Die Rhetoriker hatten die Fähigkeiten des Menschen zur Speicherung von beliebigen Daten nur entdeckt und systematisiert. Dies findet in einer effizienten Weise statt, indem die zu erinnernden Sachverhalte als Bilder oder als Schriften in inneren Bildern von Landschaften, Stadtplänen oder Architekturen untergebracht werden. Das Wachrufen einer solchen inneren Szene gestattet es dann, die dort gespeicherten Dinge zu erinnern und sie sprachlich oder bildlich wiederzugeben. Worte und Bilder sind also die beiden Zeichensysteme, in denen Wissen über die Welt gespeichert wird. Sie gelten jedoch als qualitativ dadurch voneinander unterschieden, daß für die Worte Linearität und Diskursivität, für die Bilder Simultaneität und Synthesevermögen als die jeweils charakteristischen Merkmale gelten. Diese bedingen eine verschiedene Leistungsfähigkeit, die bereits von der antiken Semiotik genau erfaßt wird. In seiner 5. *Enneade* unterscheidet Plotin beide Wissensformen und ordnet sie jeweils dem göttlichen und dem menschlichen Bereich zu:

»Nicht darf man also glauben, daß es wissenschaftliche Thesen sind, die dort oben die Götter schauen und die dreimal seligen Wesen, sondern alle genannten Dinge sind dort oben schöne Bilder, wie sie schon einmal jemand in der Seele eines Weisen gefunden hat, Bilder, die nicht gemalt sind, sondern seiend.«<sup>17</sup>

In einem Kommentar dazu gibt Marsilio Ficino die von nun an bis zur Entzifferung der Hieroglyphen durch Champollion als gültig angesehene Definition der ägyptischen Bilderschrift:

»Sacerdotes Aegyptij ad significanda divina mysteria non utebantur minutis literarum characteribus, sed figuris integris herbarum, arborum, animalium: quoniam videlicet Deus scientiam rerum habet non tamquam excogitationem de re multiplicem, sed tamquam simplicem firmamque rei formam.«<sup>18</sup>

Das göttliche Denken unterscheidet sich also vom reflektierenden Denken, wie es dem Menschen eigen ist, dadurch, daß es die Dinge in ihrer einfachsten und unkompliziertesten Form selbst begreift und denkt. In Gestalt von Bildern zu denken und zu schreiben erscheint aus dieser Perspektive als Teilhabe an einer göttlichen Fähigkeit, was die außergewöhnliche Bedeutung der Hieroglyphen und ihrer medientheoretischen und semiotischen Reflexion in der Renaissance erklärt.

Die Theorie von der *memoria artificialis* des Menschen liefert nun lange Zeit das Modell für das Verständnis der Funktionsweise des menschlichen Gedächtnisses. So wie wir heute unumwunden die Metapher der Festplatte, der Diskette oder anderer Speichermedien einsetzen, so wurde früher die Vorstellung von einem Gedächtnisspeicher, der wie eine Landschaft, Stadt oder Architektur strukturiert ist, in die wie in eine *cera*, eine Wachsplatte die Eindrücke der Dinge geprägt werden können, auf die Funktionsweise des menschlichen Gedächtnisses übertragen. Das Ergebnis ist, daß dieses wie eine begehbare Landschaft erscheint, und dies erklärt nun auch, weshalb Poliphilo, nachdem er eingeschlafen ist, als Traumwanderer dargestellt wird, der letztlich in seinem eigenen Gedächtnisspeicher unterwegs ist und sich dann den dort gespeicherten Daten zuwendet.

Die Traumwanderung ist somit als ein mögliches *itinerarium* durch die Inhalte der *memoria* zu verstehen. Colonna führt hier mit der Traumwanderung Poliphilos die Besichtigung eines geistigen Innenraums vor. Dieser steht jedoch nicht in schroffem Gegensatz zu der äußeren Welt, denn das Äußere ist für den Menschen nur von Bedeutung, insofern er es wahrgenommen und seine Spuren in der inneren Welt gespeichert hat. Aus platonischer Perspektive kann die Welt nur so aussehen, wie wir sie erkannt und im Gedächtnis gespeichert haben. Die Bewunderung des Innenraums der *memoria* ist also äquivalent zu der Bewunderung der äußeren Welt, denn über die kann sowieso nur geurteilt und begrifflich verfügt werden in dem Maße, wie ihre Eindrücke in der inneren Welt gespeichert sind. Für diesen Vorgang hatte Nikolaus Cusanus das Bild von der inneren Stadt vorgesehen, durch deren Stadttore die Nachrichten von außen gelangen, um dann schließlich jede an ihrem Ort in der imaginären Architektur dieser inneren Stadt betrachtet und beurteilt zu werden. Im Gesamtergebnis würde so ein – immer nur temporäres – Weltbild konstruiert und auf einer inneren *mappa mundi* eingetragen werden können.<sup>19</sup>

Colonnas und Poliphilos Weg von der Welt der äußeren Eindrücke in die Welt der im Inneren gespeicherten Daten entspricht nun genau dem *memoria*-Konzept, das Augustinus im Nachgang zur platonischen Ideen-Lehre in seinen *Confessiones* vorgestellt hat. Nachdem Augustinus sich von den Eindrücken der äußeren Welt abwendet, entdeckt er den Reichtum der inneren Welt, dem ihm seine *memoria* bereithält:

»Transibo ergo et istam naturae meae, gradibus ascendis ad eum, qui fecit me, et venio in campos et lata praetoria memoriae, ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum de cuiusmodi rebus sensis invectarum. Ibi reconditum est, quidquid etiam

cogitamus, vel augendo vel minuendo vel utcumque variando ea quae sensus attingerit, et si quid aliud commendatum et repositum est, quod nondum absorbit et sepelevit oblivio.«<sup>20</sup>

Dieses hinsichtlich der in der *memoria* gespeicherten Zeichen universalistische Modell des Augustinus, auf das ja schon Petrarca in seiner Epistel vom Mont Ventoux wie zufällig und beiläufig hingewiesen hatte, teilt nun auch Francesco Colonna. Bilder und Texte werden in seinem Text anders als bei Plotin nicht als getrennte Diskurstypen vorgeführt, sondern sie befinden sich *sub specie aequalitatis* in seinem Text, denn jedem Bild inhäriert aufgrund des medienealogischen Zusammenhangs von Bild und Schrift schon immer die Schriftlichkeit, und jedem Buchstaben inhäriert aufgrund des gleichen Zusammenhangs auch immer noch die reine Bildlichkeit. Das Autoren-Ich berichtet hier von einem Traum und alles, was es zu berichten weiß, ist unter semiotischen Gesichtspunkten äquivalent, da es Traumbilder sind, die nur aus der *memoria* bezogen worden sein können. In ihrer Wirklichkeit stellen sie ein untrennbares Gemenge der verschiedensten Zeichentypen dar.

#### 4. Inszenierte Schrift und Schriftlichkeit: Textbilder

Da das Ergebnis der im Traum der *Hypnerotomachia* sich vollziehenden Introspektion u.a. auch die Freisetzung von typographisch in Szene gesetzten Schrifttafeln aus der *memoria* ist, stellt sich die Frage, in welchem Umfang sich die aufgerufenen Disziplinen, nämlich Kunstwissenschaft und Romanische Philologie mit diesen spezifischen Konstrukten befassen müssen. Mißachtet man die typographische Inszenierung dieser Texte, so können sie umstandslos der Philologie zugeschlagen werden. Nimmt man sie hingegen als typographische Inszenierung zur Kenntnis, stellt sich die Frage, inwiefern die Philologie hier ihr eigenes Terrain verläßt. Definierte man nun hingegen auch die Spezifik der skripturalen Form als eine der Möglichkeiten poetischen Ausdrucks, dann müßte die Philologie sich auch dieser Phänomene annehmen, wofür hier deutlich zu plädieren wäre. Auf der anderen Seite ist nun der graphische Ausdruck auch ein originelles Territorium der Kunstwissenschaft, und wir kommen nicht umhin, als auch die Zuständigkeit der Kunstwissenschaft zu erklären. Diese Fragen sind nun in der Forschung noch nicht entschieden, doch kann man darauf hinweisen, daß die italienische Kunstgeschichtsschreibung nicht nur Fragen der Epigraphik, sondern auch solche der Schrift und ihrer Gestaltung in umfangreichem Maße z.B. in Fossatis *Storia dell'arte Italiana* aufgenommen hat. Insbesondere die Arbeiten von Armando Petrucci sind hier bahnbrechend.<sup>21</sup>

Zudem entspricht die Integration der Fragen der Schrift in den Gegenstand der Kunstwissenschaft durchaus dem zeitgenössischen semiotischen Diskurs, spricht doch gerade Leonardo da Vinci in seinem *Trattato della pittura* den Dichtern die Originalität bei der Erfindung der Schrift ab und schlägt sie ganz im Sinne der These vom hieroglyphischen Ursprung der Schrift in den Bildkünsten den Malern zu. Die Poesie hingegen habe sich auf jene Form der Kommunikation zu beschränken, die er so umreißt: »Solo il vero ufficio del poeta è fingere parole di gente che insieme parlino, e solo queste rappresenta al senso dell'udito tanto come naturali, perché in sé sono create dalla umana voce; ed in tutte le altre conseguenze è superato dal pittore.«<sup>22</sup>

Wir können also mit Leonardo – und nebenbeigesagt auch mit Aristoteles – die Poesie als eine Kunstform auffassen, deren wichtigste Funktion darin besteht, kommunikative Handlungen zu simulieren und im poetischen Bild in Szene zu setzen. Was geschieht nun jedoch, wenn diese kommunikativen Handlungen vor allem visueller Natur sind wie die Gesten? In diesem Fall ist nach Leonardo die Malerei zuständig, denn das Feld der Poesie will er auf die Sprechakte reduziert wissen: Alle anderen Typen von kommunikativen Handlungen sind ihm zufolge nicht Gegenstand der Poesie. Ja mehr noch: nicht einmal die Schrift, welche die Dichter verwendeten, läßt er als dichterisches Zeichensystem *sui generis* gelten, denn auch die Schriftzeichen, und hier beruft sich Leonardo auf die damals selbstverständlich bekannten, wenn auch noch nicht entzifferten ägyptischen Hieroglyphen, seien nicht ursprünglich von den Dichtern sondern von den Bildkünstlern erfunden worden. Mithin sei auch die Schrift nichts der Poesie und den Dichtern eigenes. Nun gibt es jedoch Sprechakte oder Sprechhandlungen, die nicht in Form der Rede, sondern nur in Form der Schrift vorliegen und nun nicht so umstandslos, wie es Leonardo gefordert hatte, den Bildkünsten zugerechnet werden können. Es handelt sich dabei um jene Form der öffentlichen Kommunikation, die gerade in der Frühen Neuzeit in Gestalt der öffentlichen Inschriften von so außerordentlicher Bedeutung gewesen ist.

Hier ist vor allem auf Leon Battista Albertis *De Architectura libri septem* hinzuweisen, in dem Alberti in einer langen Passage über die Bauinschriften berichtet und mit der Auffassung schließt, daß die *inscriptio* das eigentlich moderne Ornament eines Bauwerks sei, das im Sinne seines Bauverständnisses konzipiert und errichtet worden ist. Der systematische und konzeptionelle Zusammenhang zwischen Architektur und Schrift ergibt sich über die Vorstellung, daß Architektur und Schrift aufeinander harmonisch bezogen sein müssen und daß beide letztlich den gleichen Konstruktionsprinzipien unterliegen: Sie müssen nach den Proportionen des menschlichen Körpers erdacht sein.<sup>23</sup>

Diese Vorstellung liegt nun genau der *Hypnerotomachia* zugrunde und wir werden gleich in einem der ersten Kapitel damit konfrontiert, daß Poliphilo eine Architektur betritt, die er nach allen Regeln Alberti'scher Baukunst beschreibt, um dann auch noch über die Konstruktionsprinzipien der für die Inschriften verwendeten Schrifttypen Rechenschaft abzulegen. Zunächst erblickt er eine Pforte, deren geometrische Konstruktion er präzise beschreibt. Er legt mit dieser Beschreibung gleichsam den abstrakten Bauplan des Architekten frei, der dem Werk so unmittelbar nicht abzuschauen ist. Das bedeutet nichts anderes, als daß Colonna hier seinen Protagonisten die *idea* des Architekten schauen läßt oder anders formuliert: Poliphilo wird durch seine Traumwelt geschickt, ausgerüstet mit der Fähigkeit, nach den Prinzipien der modernen Architektur und der Planperspektive die Dinge zu analysieren und ihre abstrakte Ur-Idee, die noch vor jeder Realisierung des Werks dagewesen sein wird, zu schauen. Das Lob, das Poliphilo über die geschaute Architektur ausspricht, ist das Lob der modernen Architektur:

»Peruenuto dunque ad questa ueterrima porta di opera molto spectabile, & cum exquisite regulatione & arte preclari ornati di sculptura, & di uario liniamento marauegliosamente constructa. Per le quale tutte cose essendo io studioso & di uoluptate infiammato di intendere il festoso intellecto, & la peruestigatione acre dil perspicace Architecto, dilla sua dimensione, & circa il liniamento & la pratica perscrutandola subtilmente cusi io feci.«<sup>24</sup>



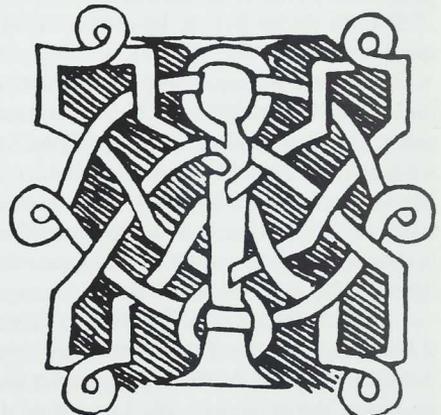
tre von der dreidimensionalen Raumkonstruktion entwickelt hat: Der Maler muß sich unabhängig machen von dem unmittelbaren Eindruck und die Dinge wie durch einen durchsichtigen Schleier, einem *velo*, sehen, der es ihm gestattet, die Form der Dinge genauer in der *circumscriptio* zu erfassen.<sup>26</sup> Es ist nun dieser Schleier, genauer gesagt: diese Projektionsfläche des operierenden Verstandes, auf der sich für Poliphilo die geometrischen Konturen dieser Konstruktion abzeichnen und auf der Martin für seine Übersetzung nun auch eine entsprechende Graphik angefertigt hat.

Analog zu dieser Fähigkeit, die gute Konstruktion eines Bauwerks sofort zu identifizieren, läßt Colonna nun auch noch die Konstruktion der Schrift beschreiben, die für die Inschriften an diesen Bauwerken Verwendung fand. Die alles entscheidende Passage finden wir da, wo Poliphilo offensichtlich imstande ist, die Konstruktion der Schrift zu erkennen. Er beschreibt das Verhältnis von Strichbreite zu Buchstabenhöhe als etwa 1:10. Dies ist in der geometrischen Aufgabe versteckt, die uns Colonna als Einsicht Poliphilos in die Schriftkonstruktion übermittelt: »Et erano eximie littere, exacta la sua crassitudine della nona parte et poco più dil diametro dilla quadratura.«<sup>27</sup> Die Breite beträgt also den neunten Teil und ein wenig mehr als der Durchmesser des Quadrats, das man über dem Buchstaben errichten kann. Während Fra Luca Pacioli noch an eine Strichbreite denkt, die einem Neuntel der Höhe des Buchstabens entspricht: »Questa lettera .P. si caua del tondo e del suo quadro. La sua gamba grossa uol esser de le noue parti luna,«<sup>28</sup> greift Colonna mit seiner Beschreibung bereits in die Zukunft, und beschreibt eine Schrift, die im Verhältnis von 1:10 geschnitten ist.

Bei genauerer Betrachtung der Verhältnisse können wir jedoch feststellen, daß es sich bei der beschriebenen um jene Type handelt, die Aldo Manuzio für den Druck der *Hypnerotomachia* – abgesehen von einer früheren Verwendung für einen Bembo-Text – eigens hat anfertigen und verfeinern lassen. Er setzte eine Antiqua ein, die von Nicholas Jenson erfunden und vom Juwelier Francesco da Biffi fein ausgearbeitet worden war. Biffis Verdienst bestand darin, die kleinen Buchstaben »leichter« gemacht und die Strichbreite der Majuskeln im Verhältnis zu ihrer Höhe nach der Proportion von 1:10 konstruiert zu haben. Da es bei Fra Luca Pacioli in der

## ΑΡΤΕΜΙΣΙΔΟΣ

5 Hypnerotomachia Poliphili, Venezia 1499 [53].



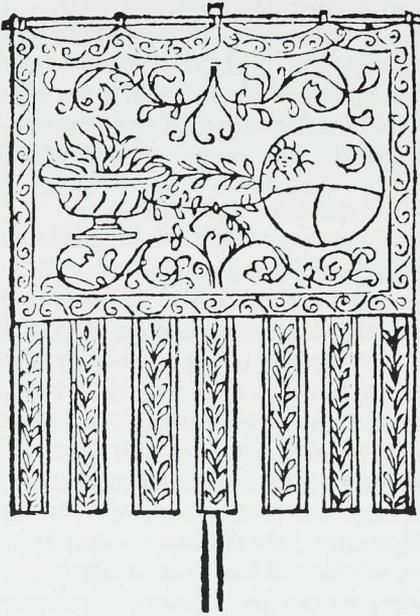
6 Hypnerotomachia Poliphili, Venezia 1499 [30].

*Divina proportione* (1498)<sup>29</sup>, bei Albrecht Dürer in der *Underweysung der Messung* (1525)<sup>30</sup> und schließlich bei Geoffroy Tory im *Champfleury* (1529)<sup>31</sup> immer als ausgemachte Sache gilt, daß eine Schrift vom Buchstaben ›I‹ her konstruiert werden muß, kann man nun am ›I‹ wie an den Ziermajuskeln diese Konstruktion in der *Hypnerotomachia* sehr schön beobachten (Abb. 5; 6). Eines der ästhetischen Geheimnisse dieses Buches und seiner Wirkung liegt also darin, daß alles dieser Ordnung untergeordnet worden ist.

##### 5. Die Einheit des Seins unter dem Vorzeichen von Eros und Agon

Die *Hypnerotomachia Poliphili* ist nach Ausweis ihres sprechenden Titels ein *Liebes-Kampf-Traum*. Der lebenswirkliche Kern der Erzählung ist die Geschichte einer Liebe, womit die Erzählung sich grundsätzlich der Tradition einer erotischen Vision des irdischen Daseins verpflichtet, wie wir sie bis Parmenides und zu anderen Vorsokratikern zurückverfolgen können. Hiernach wird als Eros – dem der Agon, der Kampf als antagonistisches Prinzip gegenübersteht – jene universelle Kraft aufgefaßt, welche die Bindungen zwischen den Atomen, den Molekülen, den Ansammlungen von Molekülen, den Körpern, den Organismen, den Lebewesen, den Menschen, den Familien, den Dörfern, den Städten, den Gemeinwesen, den Gesellschaften, den Staaten, ja schließlich den großen kosmischen Körpern herstellt und sichert. Nach der Geliebten zu streben ist demnach die Erfüllung des Naturgesetzes – mag es nun von dem einen Gott, den Göttern oder aus sich selbst heraus in Wirksamkeit getreten sein. In diesem Sinne in Übereinstimmung mit der Natur zu leben, garantiert jedoch die wahrhafte Teilhabe am Sein und damit auch die Teilhabe an der Weisheit, die sich in den Naturgesetzen manifestiert. Der Liebe nachzugehen bedeutet also nichts anderes, als im Akt der Vereinigung Teil zu haben an jenem universellen Gesetz und damit auch jene als sublimere aufgefaßte Handlung der Welterkenntnis zu begehren, die als erotisch-philosophische Erfassung des Seins verstanden werden kann. Es handelt sich um eine neu-platonisch aufgeladene<sup>32</sup>, im Kern wahrscheinlich lukrezianische Naturphilosophie, welche im Hintergrund der Naturauffassung, des Liebesverhaltens und der Weltsicht jenes Poliphilo steht<sup>33</sup>, den Francesco Colonna durch seinen Text führt.<sup>34</sup>

Die Beweisstücke für dieses *amor*-Konzept können von überall aus dem ganzen Buch zusammengetragen werden: Sie sind wie Botschaften, die zum Teil besonders typographisch und visuell in Szene gesetzt sind, im gesamten Buch verteilt. Beognen wir uns mit wenigen Beispielen. In einer Standarte, die Colonna gleich einem Feldzeichen für den zum Liebeskampf Gerüsteten einfügt, sehen wir das Bild einer brennenden Ölschale sowie ein Ideogramm des Universums: den Erdball mit der traditionellen Einteilung der drei Kontinente Asien, Afrika, Europa nach dem Modell des *orbis-terrarum*. Beide sind miteinander verbunden durch Zweige. (Abb. 7) Diese Symbole sind nach Francesco Colonna als Hieroglyphen zu lesen, zu deren Entzifferung eine Interpretation des symbolischen Gehalts dieser Bilder erforderlich ist. Die brennende Ölschale ist als Symbol Amors und des Liebesfeuers, die Weltkugel als Symbol des Universums und damit als eine hieroglyphische Allographie des Wortes *omnis* zu verstehen. Die Zweige zwischen beiden Bildelementen wirken schließlich als Ligatur zwischen beiden mit der Bedeutung von *vincere* (binden). So



## AMOR VINCIT OMNIA.

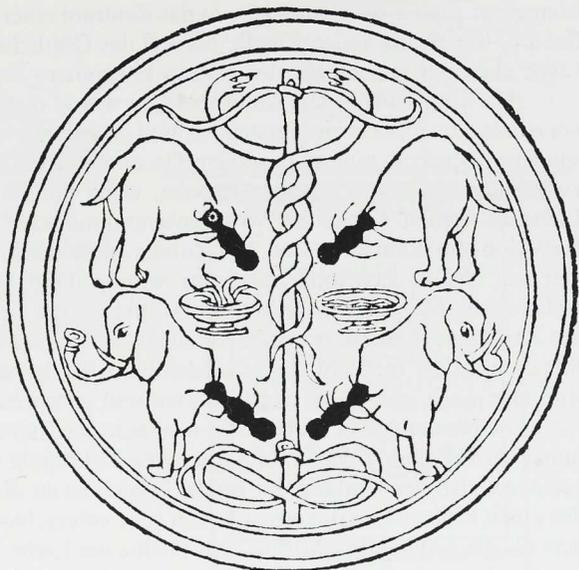
7 *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499 [285].

kann aus der Symbolschrift eine alphabetische Reinschrift in lateinischer Sprache gewonnen werden: »Amor vincit omnia«, *Amor bindet alle* oder bei Respektierung der Homonymie *Amor besiegt alle*, so lautet die Entzifferung des Hieroglyphentextes, die Colonna unter das Bild der Standarte setzt.

Aus dem von Sallust übernommenen Diktum: »Pace ac concordia parva res crescunt, discordia maximae decrescunt«<sup>35</sup> konstruiert Colonna eine hieroglyphische Inschrift, die auf einem emblemartigen Tondo untergebracht ist. (Abb. 8) Die Symbolik der Bildelemente ist evident: Aus dem Kleinen, den Ameisen, wird unter der Wirkung der *concordia* und dem Frieden Großes, symbolisiert durch die Elefanten. Das Große jedoch wird unter dem Einfluß der *discordia* wieder klein. Frieden und Eintracht sind hier als eine besondere Form des Wirkens des Eros zu verstehen.

An noch anderer Stelle redet Colonna der Lust und der Leidenschaft als den Agenten und Medien der erotischen Wirkungen das Wort. Hier sehen wir zwei Tafeln, die an einem Tempel angebracht seien, eine mit griechischer, die andere mit lateinischer Inschrift. (Abb. 9) Die griechische Inschrift übersetzt Colonna *in latino*, und das heißt in dieses merkwürdig lateinisch aufgeladene Italienische dieses Textes: »A ciascuno fare gli conuene secondo la sua natura,«<sup>36</sup> jeder habe das Recht, nach seiner eigenen Natur zu handeln. Was dies konkret heißen kann, lesen wir im lateinischen Text der benachbarten Tafel: *jeder wird von seiner Lust angetrieben oder gezogen*.

Es ist eine Liebeskonzeption der Sinnlichkeit, von der hier allerorten Spuren zu finden sind. Diese Liebe ist die treibende Kraft alles Seienden und damit auch der



PACE, AC CONCORDIA PAR-  
VA ER ESCRESCVNT, DISCOR-  
DIA MAXIMA E DECRESCVNT.

8 Hypnerotomachia Poliphili,  
Venezia 1499 [244].



In una tabella di Magne-  
te dextrorso del ingresso in-  
sculpto era, di exquisite lettere  
latine antiquarie, quel cele-  
bre Virgiliano dicto. Trahit  
sua quæq; uoluptas. Nel le-  
uorlo la tabella uidi di ueteri-  
me maiuscule græce elegã-  
te inscripto. *πᾶσι δὲ τῶν αἰσθη-  
τικῶν αὐτοῦ φιλίᾳ*. In latino.  
A ciascuno faregli conuene  
secondo la sua natura.

Soleuando da poscia gli  
ochii curiosamente stimula-  
ti alla magnificentia di tan-  
to Tépio, & alla uastitate del  
la spectada & celificata cu pu-  
la, cum laltre exactissime par-  
te, de ambitione, & de præstã-  
te artificio, de diuo excogita-  
to, & de superba operatura,  
& mirandi liniaméti, de stu-

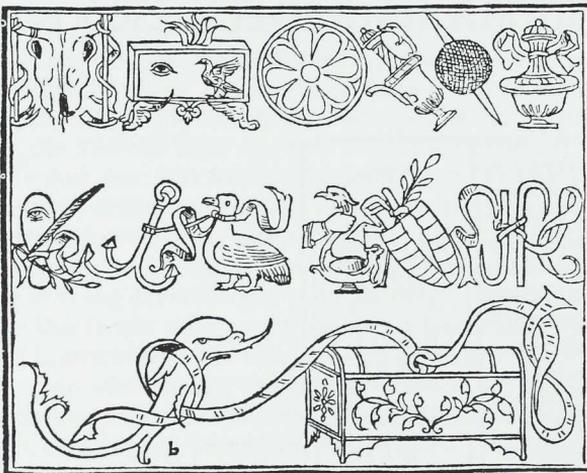


9 Hypnerotomachia Poliphili,  
Venezia 1499 [214].

Menschen. Damit rückt die Liebe in das Zentrum einer jeden anthropologischen Reflexion, was nichts anderes heißt, als daß das Göttliche wie eben auch die göttliche Liebe eben nur ein Aspekt des ganzen Phänomens der Liebe ist.

Als Kern einer jeden Anthropologie wurde die Liebe bereits von Dante und vor allem von Boccaccio verstanden und in zahlreichen Texten verhandelt. Insbesondere Boccaccio ging es in seinem *Decamerone* darum, alle möglichen Ereignisse zu schildern, die sich zutragen können, wenn die Menschen dem Verlangen nach Liebe nachgehen. Mit seiner Novellensammlung schuf er so etwas wie eine erzählte Enzyklopädie aller Varianten und Zufallsspiele der Liebe, wobei es in jedem Fall klar war, daß es sich immer um eine sehr konkrete Liebe handelte, nämlich jene, welche zwei Menschen aufgrund der Attraktion, die sie, und sei es nur für einen kurzen Zeitraum, zueinander verspüren, unausweichlich in das Schlafgemach führt. Der Preis, der in der menschlichen Gesamtbilanz für die erfüllte Liebe zu erbringen ist, sind aber auch immer die verzweifelten und gebrochenen Herzen.

Die Niederlage in Liebesdingen ist nun das Thema der Inschriften, die uns Colonna auf Poliphilos Wanderung über eine Nekropole vorführt. Dabei ist es bemerkenswert, daß der Umfang der Inschrift, welche an die Leiden der Liebenden oder des einen Liebenden erinnern soll, von sehr unterschiedlicher Größe sein kann. Anders als die anderen Inschriften zum Thema der Liebe, die eher wie die Feldzeichen Amors als symbolisch-hieroglyphische Schrift konzipiert und dann im Buch realisiert werden, haben wir es bei den Inschriften der Nekropole nun doch mit alphabetischem Klartext zu tun. Nicht, daß Colonna nicht imstande gewesen wäre, auch um-



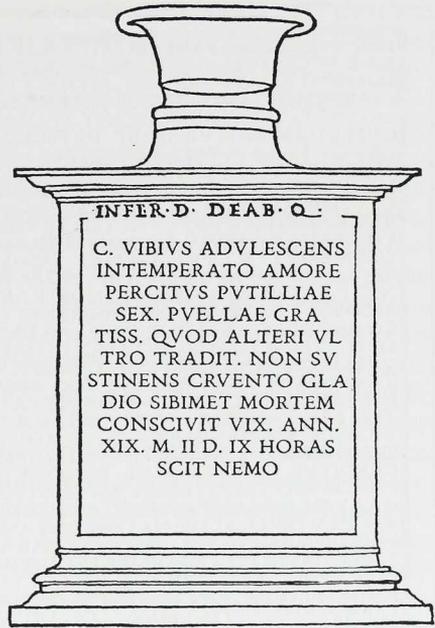
Lequale uetustissime & sacre scripture pensiculante, cusi io le interpretai.

EX LABORE DEO NATVRAE SACRIFICA LIBER A  
LITER, PAVLATIM REDVCES ANIMVM DEO SVBIE-  
CTVM. FIRMA M CVSTODIAM VITAE TVAE MISERI  
CORDITEK GVBERNANDO TENEBIT, INCOLV MEM  
QVESER VABIT.

10 *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499 [41].



11 *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499 [246].



12 *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499 [259].

fangreiche Texte als Hieroglyphenschrift zu ersinnen, wie eine vielfach wiedergegebene Hieroglyphentafel aus der *Hypnerotomachia* belegt.<sup>37</sup> (Abb. 10) Doch hier ging es nicht mehr um die Demonstration dieser skriptographisch-poetischen Technik, sondern um die Auslotung der Möglichkeiten eines Epitaphs. Es muß an dieser Stelle daran erinnert werden, daß Alberti im Anschluß an Platons *Politeia* maximal 4-zeilige Epigramme als Inschriften auf der Nekropole zugelassen hatte. Es ist also nicht in jedem Punkt das Albertische Präzept, das hier beherzigt wird.

Zunächst schreitet der Wanderer nun an einer Pforte vorbei, deren Architrav mit einer Inschrift versehen ist, die darauf hinweist, daß hier die an Liebeskrankheit Verstorbenen ruhen.<sup>38</sup> »D.M.S. Cadaveribus amore furentium miserabundis polyandron« – *Friedhof der Körper, die in Liebeswahn verfallen sind*. (Abb. 11) Auf der imaginären Nekropole nun werden wir jedoch mit dem ganzen Ausmaß der Möglichkeiten konfrontiert, wenn Dichter, Illustrator und Drucker versuchen, an die Grenzen der Möglichkeiten des Mediums zu gehen. So finden wir auf der einen Seite Kleinstinschriften, welche uns in knapper, wahrhaft lapidarer Form (einschließlich der Abkürzungen) vom tragischen Schicksal eines jungen Liebenden berichten.<sup>39</sup> (Abb. 12) »Caius Vibius, ein junger Mann, der von der Liebe zu Putilia Sextia erfaßt wurde, einer sehr schönen Jungfrau, und der nicht ertragen konnte, daß diese einem anderen gegeben wurde, hat sich selbst den Tod durch ein Schwert gegeben. Er hat 19 Jahre, zwei Monate und neun Tage gelebt. Wieviele Stunden weiß niemand.« Es handelt sich hier um das Handlungsgerüst einer Kürzesterzählung, wie man sie nur wenig ausführlicher aus dem *Novellino* des 13. Jahrhunderts oder später aus der Facetten-Literatur eines Piovano Arlotto kennt.

HEV SVIATOR PAVLVLVM INTERSERE. MANIB. ADIV  
 RAT. PRODITVM. AC LEGENS POLYSTONOS METAL  
 LOOSCVLADATO ADDENS. AH FORTVNAE CRUDE  
 LE MONSTRVM VIVERE DEBVISSENT. LEONTIA PVEL  
 LA LOLII INGENVI ADVLESCENT. PRIMARIA AMORIS  
 CVM INTEMPERIE VRGERET. PATERNIS AFFECTA  
 CRVCIA TVB. AVFVGIT. INSEQVIT. LOL. SED INTER AM  
 PLEXANDVM APYRATIS CAPTI INSTITORI CVIDAM  
 VENDVNT. AMBO CAPTIVI NAVEM ASCEND. CVM NO  
 CTVSIBILEONT. LOL. AVFERRI SVSPICARET. ARREP  
 TO GLADIO NAVTAS CVNCTOS TRVCIDAT. NAVIS  
 ORTAMARIS SAEVIT. SCOPVL. TERRAM PROPE COL  
 LISAMERGIT. SCOPVL. ASCEND. FAMIS IMPVLSVLE  
 ONT. HVMERIS ARRIPIENS IMONO. FAVE ADESDVM  
 NEDT. PATER INQVIENS. NOS NOSTRAMQ. FORT. TI  
 BICOMMITTO. TVNC DELPHINEO NIXVBRACHIIS SE  
 COVNDVLAS. AT LEONT. INTERNATANDVM ALLO  
 QVIT. SVMNETIBI MEAVITAMOLESTIAE? TIPVLALE  
 VIOR LEONT. CORCVLVM. ATQ. SAEPICVLEROGANS  
 SVNT NETIBI VIRES MEAS PES. MEA ANIMVLA? AIO.  
 EASEXCITAS. MOXCOLLVM AMPLEXATA ZACHARI  
 TER. BAIVLANT EM DEOSCVLAT. SOLAT. HORTAT.  
 VRINANTEMINANIMAT. GESTIO. ADLITT. TANDEM  
 DEVENIM. SOSPITES. INSPERATO INFREMENS LEO. AC  
 GREDITVR. AMPLEXAMVR INVICEM. MORIBVNDIS  
 PARCIT LEO. TERRITICASV. NAVICVLAM LITTORI V  
 NA CVM REMIGALIPAL MICVLA DEIECTAM FVGITIVI  
 ASCEN. VTERQ. ALTERNATIM CANTANTES REMIGA  
 MVS. DIEMNOCTEMQ. TERTIAM ERRANT. IPSVM  
 TANTVMVNDIQ. COELVMPATET. LETHALI CRVCIA  
 MVR FAME. ATQ. DIVTINA INEDIA TABESCENTIB.  
 RVIMVS INAMPLEXVS. LEONTIA INQVIENS AMBO  
 FAME PERIS. SATTECVMESSE LOLI DEPASCOR. ASTIL  
 LA SVSPIRVLANS MILOLIDEFICIS? MINIME INQVAM  
 AMORE SED CORPORE. SOLISVIBRANTIBVSET MV  
 TVISLINGVIS DEPASCEBAMVR DVLCITER. STRICTI  
 VSQ. BVCCISHIANTIBVS OSCVLIVSAVE INIECTIS HE  
 DERACITER. AMPLEXABAMVR. AMBO ASTROPHIA  
 MORIMVR. PLEMMYRIIS NEC SAEVIENTIB. HVCAVRA  
 DEVEHIMVR. AC AERE QVAESTVARIO MISERIPISIS IN  
 NEXI AMPLEXVB. MANES INTER PLOTONICOS HIC SI  
 TISVMVS. QVOSQ. NON RETINVIT PYRATICA  
 RAPACITAS NEC VORAVIT LEONIA IN  
 GLVVIIS. PELAGIQ. IMMENSITAS  
 ABNVITCAPERE. HVIVSVRNVLAE  
 ANGVSTIA HIC CAPIT AMBOS.  
 HANC TE SCIRE VOLEBAM  
 INFOELICITATEM.  
 VALE.  
 \* \*  
 \*

13 *Hyperotomachia Poliphili*, Venezia 1499 [258].

Auf der anderen Seite jedoch, und zwar *en face* direkt gegenüber, gehen Colonna, Manuzio und der Illustrator im wahrsten Sinne an die Grenzen des Mediums Buch: Wir finden hier eine Inschrift, die im Prinzip nichts anderes ist als eine umfangreiche, seitenlange, in lateinischer Sprache gehaltene, tragische Liebesnovelle.<sup>40</sup> (Abb. 13) Das Epitaph verwandelt sich auf diese Weise in eine wahrhafte Binnen- novelle, die jedoch nicht von einer kolloquialen Handlung gerahmt wird, wie es im *Decamerone* und anderen Novellensammlungen der Fall ist. Der Rahmen dieser Handlung ist auf der graphischen Ebene das Rahmenornament des Grabsteines, auf der Ebene der Narration diese imaginäre Besichtigung eines ebenso imaginären Friedhofs, an der uns Colonna teilnehmen läßt. Colonna geht hier sogar so weit, daß in dieser erzählten Handlung der verfolgten Liebe von Leontia und Lollius umfangrei-

che Passagen von direkter Rede, vielfältige Körperaktionen der Akteure (Seufzer, Umarmungen, Schwimmbewegungen) etc. vorgestellt werden, bis schließlich beschrieben wird, wie die beiden Hungers sterben. Es handelt sich um einen heroischen Miniaturliebesroman aus dem Geiste von Heliodors *Äthiopischer Geschichte*.

Der Erzähler begibt sich also auf die Traumwanderung durch seine eigene *memoria*, die mit Berichten von Liebestoden angefüllt ist. Diese Liebestode sind dem Poliphilo, so unterstellt die Erzählung, wie jedem anderen Zeitgenossen als roman- und novellenhafte Erzählungen bekannt und sie kehren aus der *memoria* auf der Liebesnekropole nun als Grabinschriften wieder. Die Texte werden, wie es die antike Rhetorik auch empfohlen hatte, so dargestellt, als seien sie wie geschriebene Texte in der *memoria* Poliphilos gespeichert gewesen und treten jetzt im Traumbericht als Schrifttafeln hervor. Potentiell dürften unter diesen medienhistorischen Bedingungen somit alle Erzählungen vom Liebestod als in der *memoria* gespeicherte Schrifttafeln imaginiert werden, was sie verfügbar macht für entsprechende typographische Inszenierungen. Das Buch überschreitet hier zunächst die Grenzen der eigenen Möglichkeiten, um letztlich mit einem neuen Konzept von der Inszenierung des tragischen Berichts aufzuwarten. Wir können also einen direkten Zusammenhang zwischen den typographisch und zeichnerisch in Szene gesetzten Epitaphen und der Konzeption der auf das Speichern des Schriftbildes begründeten *ars memorandi* nach Quintilian erkennen. Individuelle Gedächtnisleistungen und die kommunikativen Handlungen der öffentlichen Inszenierung von Gedächtnisorten verschmelzen hier zu einem ununterscheidbaren Ganzen.

Colonna und dann Aldo und seine Mitarbeiter zeigen hier deutlich, wie ihr transmediales und intermediales Konzept aussieht: Es gibt keine Form künstlerischen Ausdrucks, ja sogar allgemein menschlicher kommunikativer Handlung, auf welche sich das Medium Buch nicht beziehen könnte. Revierzuweisungen, wie sie Leonardo in seinem *Trattato della pittura* ausgesprochen hatte, werden hier nicht anerkannt.

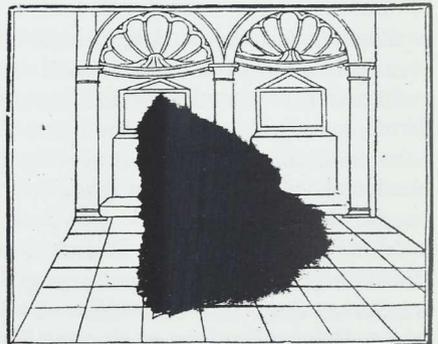
#### 6. Ikonoklasmus um 1550: Übermalungen erotischer Motive in vatikanischen Kopien der *Hypnerotomachia Poliphili*

Die Niederlage an der Liebesfront gehört ebenso wie der Sieg zu den unhintergehbaren Daseinsbedingungen des Menschen. In diesem Sinne nun hatte schon Boccaccio in seinen *Casus* auch die Unglücksfälle der Liebe episodisch dargestellt. Diese stellt er in den *Casus virorum illustris* und den *Casus mulierum illustris* vor, die er aus der verfügbaren Weltgeschichte und Mythologie zusammengetragen hatte. Hier ging es darum, zu zeigen, welches die innerweltliche Gesetzmäßigkeit ist, denen die Menschen in ihrer Lebensdynamik von Vereinigung und Trennung unterliegen: Es ist die blind wirkende Fortuna, die mit ihrem Komplizen Amor, der ebenso blind ist wie sie, die Menschen einem *Jeu de l'amour et de l'hasard* aussetzen, wie es im 18. Jahrhundert Marivaux mit dem Titel eines seiner Theaterstücke genannt hat. Vor dieser Dynamik gibt es kein Entrinnen, es sei denn der Mensch befreit sich von allem, dessen Verlust ihn quälen kann. Hier ist nicht nur Eigentum gemeint, sondern auch zu starke affektive Bindung an einzelne Personen. Es resultiert hieraus bereits bei Dan-

te und verstärkt noch bei Petrarca die Vorstellung von einer emotionalen Mittellage, mit der es dem gegebenenfalls unglücklich Liebenden gelingt, seine Liebe derart zu sublimieren, daß auch die Abwesenheit, gar der Tod der Geliebten keine üblen Auswirkungen mehr haben können, denn man hat sich von jeder Form von besitzergreifendem Verlangen befreit. Diese Sublimierung der Liebe, die zudem noch durch die Teilhabe an einer göttlichen Liebe und erotisch-philosophischen Welterkenntnis des Guten und Schönen definitiv eintritt, verträgt sich nun keinesfalls mehr mit carnalem Verlangen, was zu der hinlänglich bekannten Trennung von irdischer und göttli-



14 *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499 [422].



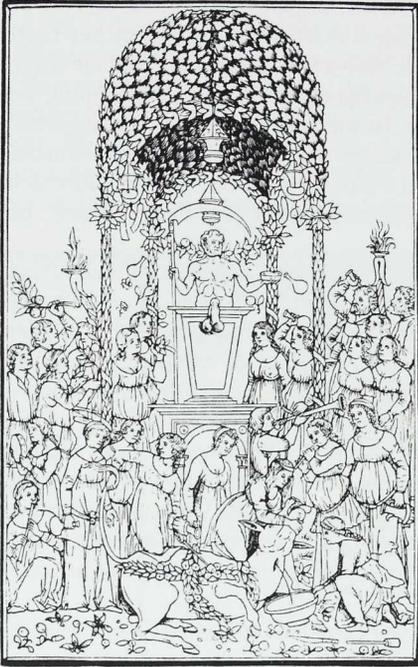
15 *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1554,  
Bibl. Vatic. Ross. 3716.

cher Liebe führt. Betrachten wir nun die *Hypnerotomachia Poliphili*, so stellen wir vor allem eines fest, nämlich daß die Trennung von irdischer und göttlicher Liebe nicht vollzogen ist. Die Seinsbedingungen des Menschen werden als Einheit aufgefaßt und eine Hierarchie, die auf eine Geringschätzung oder gar Mißachtung des Körperlichen und des Materielle hinauslief, ist nicht zu verspüren. Im Gegenteil: Der Text ist auch als unzweifelhaft dem Irdischen und Körperlichen zugewandter Bericht verfaßt, der nur die – immer fließende – Grenze zur Pornographie dort nicht überschreitet, wo auch ein Ovid das Öllämpchen gelöscht und dem Dichter zum Mäntelchen des Schweigens geraten hätte.

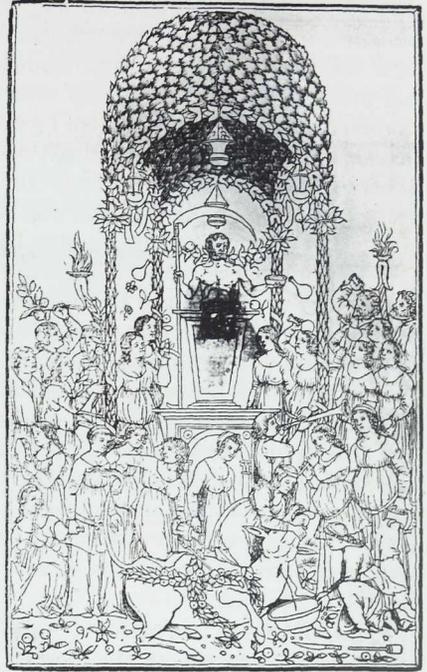
Ein Belegstück dafür, daß hier durchaus körperliche Leidenschaft und Verlangen als selbstverständliche Impulse menschlichen Tuns in Rechnung gestellt werden, finden wir in der Szene, da der ohnmächtige Poliphilo von seiner Polia wiedererweckt wird. Sie gibt ihm nämlich explizit einen »lasciuo & mustulento basio.«<sup>41</sup> Daraufhin werden beide so beschrieben: »Ambi dui serati, & constrecti in amorosi complexi, Quali nel Hermetico Caduceo gli intrichatamente conuoluti serpi.«<sup>42</sup> Sie sind also so in Liebesverschlingungen verstrickt wie die Schlangen an des Hermes Botenstab. Es ist in jedem Fall der »bacio lasciuo«, der den Poliphilo wieder erweckt und ihn dann dazu führt, mit Polia ganz offensichtlich liebende Umarmungen zu erleben. Um dies deutlicher zu machen, ist auch ein Bild beigegeben, das die beiden in eben jenen »amorosi complexi« zeigt, wobei jedoch nicht ganz klar ist, wer auf wessen Schoß sitzt. (Abb. 14)

Zweifel an der unzweideutig weltlichen und carnalen erotischen Konzeption der Liebe, die hier im Hintergrund die Erzählung leitete, zerstreut uns schließlich jener vatikanische Bibliothekar des 16. Jahrhunderts, dem ca. 1545–50 ein zweiter Druck der *Hypnerotomachia Poliphili* von 1545 vorgelegen hat und der den Text gelesen und dann entsprechend seiner Interpretation zensiert hat. Das Bild, das uns Polia und Poliphilo in antikisierender Idealarchitektur auf einem Stuhl in liebender Umarbeitung zeigt, ist in dem vatikanischen Exemplar (Bibl. Vatic. Ross. 3716) bis zur Unkenntlichkeit geschwärzt. (Abb. 15) Diese Zensurmaßnahme zeigt deutlich, daß der bibliothekarische Zensor des Vatikan hier ein Bild von einer weltlich-erotischen Vision der Liebe und des Wirkens des Eros erkannt und schließlich gelöscht hat. Doch dieser Ikonoklasmus ist nur eine der Interpretationshandlungen, welche sich in eine große Serie von Zensurmaßnahmen einreihet, die unser vatikanischer Bibliothekar zu vollbringen den Anlaß fand. In systematischer Weise tilgte er alles, was sich dem Konzept einer entkörperlichten und zum vorgeblich Göttlichen sublimierten Liebe nicht fügte. So wird im Bild vom Triumph des Priapos der Phallus des Priapos schwarz übermalt. (Abb. 16; 17) Im *Trionfo secondo* werden die Füße eines hinter dem ersten Elefanten dargestellten zweiten Elefanten überklebt, weil sie so dargestellt worden sind, daß sie als Phallus des vorderen Elefanten interpretiert werden könnten. (Abb. 18, 19) Es kommt hinzu, daß auf diesem Triumphwagen die Szene dargestellt wird, wie Zeus in Gestalt eines Schwanes die Leda besteigt. (Abb. 20) Selbstverständlich besteht auch dieses Szenario nicht vor den Augen des vatikanischen Zensors und wird in einem anderen Exemplar der *Hypnerotomachia* geschwärzt. Auch hier ist der vermeintliche Elefantenphallus überklebt, jedoch mit einem etwas kleineren Stück Papier.

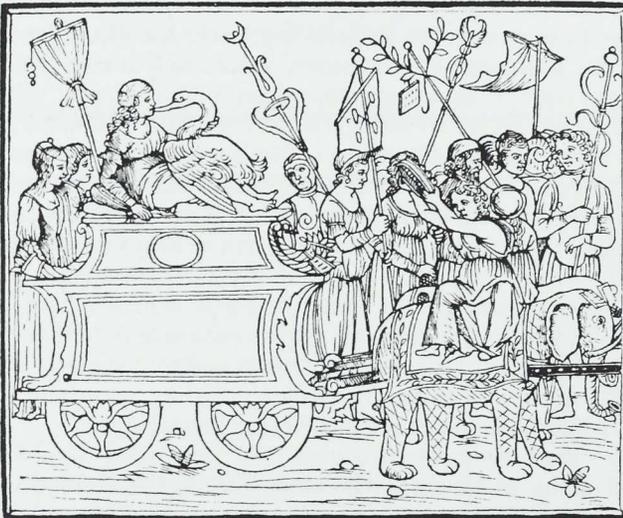
Was sich am Tage der Zensurierung des Exemplars *Bibl. Vatic. Ross. 3716* der *Hypnerotomachia Poliphili* zutrug, ist nur ein Symptom für eine allgemeine Tendenz zur massiven Entkörperlichung und Entsexualisierung des alten platonischen und lu-



16 *Hyperotomachia Poliphili*, Venezia 1499 [195].



17 *Hyperotomachia Poliphili*, Venezia 1554, Bibl. Vatic. Ross. 3716.



18 *Hyperotomachia Poliphili*, Venezia 1499 [166].

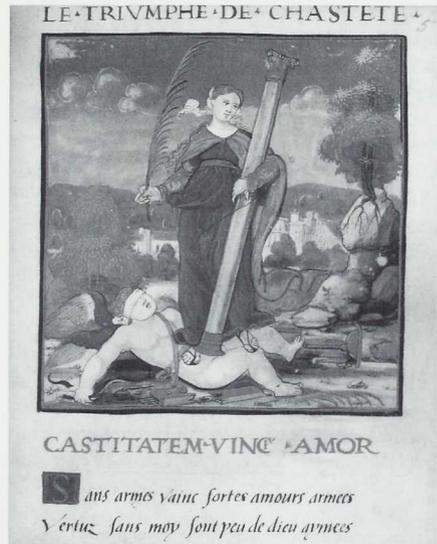


19 Hypnerotomachia Poliphili, Venezia 1554,  
Bibl. Vatic. Ross. 3716.



20 Hypnerotomachia Poliphili, Venezia 1554,  
Bibl. Vatic. Ross. 3716.

kreuzianischen Eros-Konzepts. Der Sieg des Menschen über sich selbst wird als Sieg über sein Verlangen gefordert, gefördert, gepriesen und ins Bild gesetzt, wie wir aus einer illustrierten französischen Prachthandschrift von Petrarca's *Trionfi* entnehmen können. (Abb. 21) Hier ist es bereits an der Zeit, daß die weltliche Erotik und mit ihm der naturphilosophische Lukrezianismus in den Untergrund geht, um nur noch ganz gelegentlich als Grundlage der einen oder der anderen naturphilosophischen Schrift identifiziert zu werden.<sup>43</sup> In diesem Untergrund jedoch wirkt die Lehre des lukrezianischen Eros fort, um im 17. und im 18. Jahrhundert in der einen oder anderen Form, beispielsweise im Bau von Herrschaftsgärten oder im genealogischen Diskurs, zur praxisleitenden philosophischen Konzeption zu werden.



21 Les six triomphes messire Froncoy Petrarque, Staatsbibliothek Berlin Ms 1926, [5].

## Anmerkungen

- 1 Die nachfolgende Untersuchung vertieft Aspekte meiner Habilitationsschrift: Poeta Scriptor. Untersuchungen über den Anteil der Schrift am poetischen Textbegriff in den romanischen Literaturen von der Frühen Neuzeit bis zur klassischen Moderne, Berlin 1995 (erscheint demnächst im Druck).
- 2 Poppelreuter, Jos. Der Anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento, Strassburg: J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1904.
- 3 Mardersteig, Giovanni »Osservazioni tipografiche sul Polifilo nelle edizioni del 1499 e 1545« *Contributi alla storia del libro italiano. Miscellanea in onore di Lamberto Donati* Florence 1969, pp. 221-42.
- 4 Allgemein zu Aldo: Baschet, Armand *Aldo Manuzio: Lettres et documents* Venice: Antonelli 1867; Ferrigni, Mario *Aldo Manuzio* Milan: Alpes 1925; Firmin-Didot, Ambroise *Alde Manuce et l'hellenisme à Venise* 1875; Fletcher, Harry George *New Aldine Studies: Documentary Essays on the Life and Works of Aldus Manutius* San Francisco: Bernard M. Rosenthal 1988; Lemke, Antje *Aldus Manutius and his »Thesaurus cornucopiae« of 1496* Syracuse: Syracuse UP 1958; Lowry, Martin J. *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice* Oxford: Blackwell 1979; Nolhac, Pierre de *Les Correspondants de Alde Manuce* 1887-8; Renouard, Antoine Auguste *Annales de l'imprimerie des Alde* Paris: J. Renouard 1834; Robertson, Edward *Aldus Manutius: The Scholar Printer, 1450-1515* Manchester: Manchester UP 1950. Über Aldo als Drucker und Verleger der *Hypnerotomachia*: Barolini, Helen *Aldus and his Dream Book: An Illustrated Essay*. New York: Italica Press, 1992; Bühler, Curt F. »Aldus Manutius« *Papers of the Bibliographical Society of America* 44 (1950) 210; »Newly Discovered Variant Settings in the *Hypnerotomachia Poliphili*« *Festschrift für Claus Nissan zum siebzigsten Geburtstag, 2. September 1971* Wiesbaden 1973, 36-42; »Variant Copies of the 1499 *Poliphilus*« *Bulletin of the New York Public Library* 36 (June 1932) 475-86; Painter, George *The Hypnerotomachia Poliphili of 1499: An Introduction to the Dream, the Dreamer, the Artist and the Printer*, 2 vols. London: Eugrammia Press 1963.
- 5 Vgl. dazu Calvesi, Maurizio *Il sogno di Polifilo prenestino* Roma: Officina Edizioni 1980.
- 6 Vgl. dazu Casella, M.T./G. Pozzi *Francesco Colonna Biografia e opere*. 2 vols. Padova: Editrice Antenore, 1959.
- 7 Kretzulesco-Quaranta, Emanuelle: L'itinerario spirituale di »Polifilo«. Uno studio necessario per determinare la paternità dell'opera, in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei Rendiconti* 22, 1967, 269-283; Kretzulesco-Quaranta, Emanuelle: *Les jardins du songe. Poliphile et la mystique de la Renaissance*, Paris 21986.
- 8 Liane Lefavre: *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*; MIT Press Cambridge, 1997.
- 9 Somit handelt es sich bei dieser These eher um einen Ansatz, der zum einen aus der veralteten biographistischen Tradition der Werkanalyse stammt, zugleich aber den Bedarf eines – speziell US-amerikanischen – Wissenschaftsmarktes befriedigt, der von einer Wissenskultur bedient wird, in der die spektakuläre These einen gewissen, wenn auch immer kurzlebigen, Wert hat. Die wissenschaftliche These wird hier zu einem sich schnell moralisch verschleißenden Gut, das rasch außer Kurs gerät und durch andere Modernismen des Denkens ersetzt werden muß.
- 10 Vgl. Giovanni Pozzi in: Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliphili*, ed. Pozzi/Ciapponi, 2 vols. (= *Medioevo e Umanesimo* 38/39), Padua 1980, II, 12.
- 11 Vgl. zu diesem ganzen Komplex neuerdings die gründliche Einführung in das Phänomen der Intermedialität und die Auseinandersetzung mit verschiedenen Konzepten Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.
- 12 Heatt, Kent/Anne Lake Prescott »Contemporizing Antiquity: The *Hypnerotomachia* and Its Afterlife in France«, in: *Word and*

- Image* 8 (1992); Mitchell, Charles: »Archaeology and Romance in Renaissance Italy«, in: *Italian Renaissance Studies* ed E.F. Jacob. London: Faber & Faber 1960.
- 13 Schmidt, Dorothea Untersuchungen zu den Architekturphrasen in der *Hyperotomachia Poliphili*: Die Beschreibung des Venus-Tempels. Frankfurt am Main: R.G. Fischer 1978; Stewering, Roswitha. Architektur und Natur in der »Hypnerotomachia Poliphili« (Manutius 1499) und die Zuschreibung des Werkes an Niccolò Lelio Cosmico Hamburg: Lit 1996; Wallace, Nathaniel »Architextual Poetics: The Hyperotomachia and the Rise of the European Emblem« *Emblematica* 8.1 (1994 [= 1996]) 1-27.
- 14 Pozzi, Giovanni. »Les Hieroglyphes de l'*Hyperotomachia Poliphili*« 15-27 in Yves Giraud, ed., *L'Emblème à la Renaissance*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1980.
- 15 Quintilian: *Institutionis oratoriae*, 2 vols., ed. Rahn, Darmstadt 1972, XI 2, 21.
- 16 Op.cit., XI 2, 32.
- 17 Plotin: *Enneaden*, V.8.5, ed.cit., 49.
- 18 »Wenn die ägyptischen Priester göttliche Geheimnisse kundtun wollten, verwendeten sie nicht die kleinen Zeichen einer Schrift, sondern Wiedergaben ganzer Pflanzen, Bäume oder Tiere; denn Gottes Kenntnis der Dinge kommt nicht von vielfältigem stückweisem Denken, sondern von der reinen und festen Form des Dings selbst.« Ficino: *Opera omnia*, Basel 1576, 1768. Zit. und übersetzt von Ernst H. Gombrich: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*, Stuttgart 1986, 191 und 280.
- 19 Nikolaus von Kues, *Compendium*, in: *Philosophisch-theologische Schriften II*, ed. Gabriel, Wien 1966, ed.cit., 706: »Est igitur animal perfectum, in quo sensus et intellectus considerandum, ut homo cosmographus habens civitatem quinque portarum, quinque sensuum, per quas intrant nuntii ex toto mundo, denuntiantes omnem mundi dispositionem [...]« / »Ein vollständiges Lebewesen, dem Sinn und Vernunft innewohnen, kann man als einen Kosmographen betrachten, dem eine Stadt mit den fünf Toren der Sinne eigen ist. Durch diese treten die Boten aus der ganzen Welt ein und geben Kunde von der gesamten Lage der Welt [...]«
- 20 Aurelius Augustinus: *Bekenntnisse [Confessiones]*, ed. Bernhart/Grasmück, Frankfurt/Main 1987, X, 8, 12-13; 502-504. »Hinausschreiten also will ich über dieses Teil meines Wesens und auf Stufen mich zu dem erheben, der mich geschaffen hat. Da komme ich denn in die Gefilde und die weiten Hallen des Gedächtnisses, wo die gehäuften Schätze sind der unzählbaren Bilder, die von Dingen aller Art meine Sinne mir zusammentrugen. Dort ist auch alles aufbewahrt, was immer wir denken, indem wir, was unsere Sinne berührt hat, mehr oder mindern oder sonstwie umgestalten; und all das andre, was nicht im Vergessen schon geschwunden und begraben ist, ruht dort geborgen und verwahrt.«
- 21 Petrucci, Armando: *Breve storia della scrittura latina*, Roma 1989; id.: *Dal libro manoscritto all'editoria di massa*, in: Alberto Asor Rosa: *Letteratura italiana II: Produzione e consumo*, Torino 1983, 499-524; 516-517; id.: *Pouvoir de l'écriture, pouvoir sur l'écriture dans la Renaissance italienne*, in: *Annales. E.S.C.*, 1988, 823-847; id.: *La Scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino 1986; *La scrittura fra ideologia e rappresentazione*, in: Fossati (ed.): *Storia dell'arte italiana III.2.1: Scrittura Miniatura Disegno*, Torino 1980, 5-128; id.: *Per una strategia della mediazione grafica nel Cinquecento italiano*, in: *Archivio Storico Italiano*, 1, 1986, 97-112.
- 22 Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*, Neuchâtel [ca. 1982], (Nr. 11), 13. Diese Poetition gewinnt er aus seiner semiotischen Überzeugung von der verschiedenen Leistungsfähigkeit der Worte und der Bilder: »Per fingere le parole la poesia supera la pittura, e per fingere fatti la pittura supera la poesia, e quella proporzione ch'è dai fatti alle parole, tal è detta pittura ad essa poesia, perché i fatti sono subietto dell'occhio, e le parole subietto dell'orecchio, e così i sensi hanno la medesima proporzione infra loro, quale hanno i loro obietti infra sé medesimi.« (Nr. 40), Leonardo, op.cit. 37.
- 23 Cf. Leon Battista Alberti: *L'Architettura tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli*, (Francisco Franceschi), Venedig 1565, 260sq. Über die römische Antiqua im 15. Jahrhundert und ihre Bedeutung für Alberti cf. Hans Mardersteig: *Leon Battista Alberti*

- e la rinascita del carattere romano nel Quattrocento*, in: *Italia Medioevale e Umanistica*, 2, 1959, 285-307.
- 24 Alberti; op.cit., 260sq.
- 25 Ib.
- 26 Alberti, Leon Battista: *Della pittura libri tre*, in: id.: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, ed. Janitschek, Wien 1877, 101-103. Alberti schreibt, wie kompliziert es sei, ohne einen *velo* zu arbeiten: »Et sai quanto sia impossibile bene contraffare cosa quale non continuo servi una medesima presentia; di qui pertanto sono piu facili ad ritrarre le cose dipinte che le scholpite.«
- 27 Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliphili*. *Riproduzione dell'edizione aldina del 1499*, 2 vols., ed. Marco Ariani / Mino Gabriele, Milano 1998, I, 26.
- 28 Fra Luca Pacioli: *Divina Proportione* (1498; EA: 1509), ed. Winterberg, Wien 1889, 359.
- 29 Cf. Pacioli, op.cit.
- 30 Dürer, Albrecht: *Underweysung der messung / mit dem zirckel und richtscheyt / in Linien ebenen unnd gantzen corporen*, Nürnberg 1525.
- 31 Tory, Geofroy: *Champfleury*, Paris 1529.
- 32 Wind, Edgar *Pagan Mysteries in the Renaissance* Harmondsworth: Penguin 1967.
- 33 Szepe, Helena: »Desire in the Printed Dream of Poliphilo,« *Art History* 19.3 (September 1996) 370-392; Pérez Gómez, Alberto *Polyphilo or the Dark Forest Revisited: An Erotic Epiphany of Architecture* London & Cambridge Mass: MIT Press 1992.
- 34 Über den neu-platonischen Hintergrund in Colonnas Denken cf. Olimpia Pelosi: *Influenze e concordanze ficiane nell' »Hypnerotomachia Poliphili«*, in: id.: *Cinque saggi sul Polifilo*, Napoli 1987, 25-38.
- 35 Colonna, ed.cit., I, 244
- 36 Colonna, ed.cit., I, 214.
- 37 Colonna, ed.cit., I, 41.
- 38 Colonna, ed.cit., I, 246.
- 39 Colonna, ed.cit., I, 259.
- 40 Colonna, ed.cit., I, 258.
- 41 Colonna, ed.cit., I, 422.
- 42 Ib.
- 43 So in François Rabelais' *Gargantua et Pantagruel*, Paris 1531 sq., in Béroalde de Verville's *Le Tableau des riches inventions couertes du voile des feintes Amoureuses*, qui sont représentées dans le Songe de Poliphile, desvoilés des ombres du Songe & subtilement exposées, Paris 1600 sowie in Jean de La Fontaines *Les Amours de Psyché et de Cupidon*.